



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

Diplomová práce

**Moderní typografie
ve výtvarně-projektovém
vyučování na 1. stupni ZŠ**

**Modern Typography
in Art Education Project
at Primary School**

Vypracovala: Monika Pinkasová

Vedoucí práce: Mgr. Karel Řepa, Ph.D.

České Budějovice, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě archivované fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

Datum: 1.1. 2022

Podpis studenta

Poděkování

Ráda bych touto cestou poděkovala panu Mgr. Karlu Řepovi, Ph.D., za spolupráci a konzultace při zpracování mé diplomové práce a zejména pak za cenné rady a podnětné připomínky, které mi při vedení práce poskytl.

Abstrakt:

Diplomová práce *Moderní typografie ve výtvarně-projektovém vyučování na 1. stupni ZŠ* se věnuje práci s písmem a písmeny hravými formami ve výtvarném vyučování s žáky 1. stupně základních škol.

Práce je rozdělena do dvou částí – teoretické a praktické.

Část teoretická se zabývá historií této problematiky. Budou představeny důležité umělecké směry, které se typografií zabývaly a také jména českých i zahraničních moderních typografů.

Praktická část práce je zaměřena na samotnou projektovou výuku a tematickou řadu s názvem „Světlem písmen a znaků“, kdy je teorie aplikována na jednotlivé lekce, které byly uskutečněny s žáky z prvního stupně základní školy.

Práce by měla především odkázat na důležitost typografie ve výtvarné edukaci a na zábavné činnosti s tím spojeny.

Klíčová slova:

Písmena, znaky, typografie, umění

Formát bibliografické citace práce

PINKASOVÁ, Monika. *Moderní typografie ve výtvarně-projektovém vyučování na 1. stupni ZŠ*. České Budějovice, 2022. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích.

Abstract:

Diploma thesis Modern typography in art education project at primary school deals with writing and letters during art lessons with pupils at primary schools.

The thesis is divided in two parts. Theoretical and practical.

The theoretical part deals with the history of this matter. Important art movements are presented, which deal with typography and the names of Czech as well as foreign modern typographers.

The practical part deals with project based art lessons as such and a thematic serie called „Světém písmen a znaků“ where the theory is applies to single lessons which were presented to pupils at a primary school.

The thesis should mainly emphasize the importance of typography in art education and similar activities.

Keywords:

Letters, symbols, typography, art

Obsah

I. Teoretická část	15
1 Vznik a vývoj moderní typografie.....	16
1.1 Počátky moderní typografie.....	18
1.2 Zlatý věk moderního písma.....	23
1.3 Poválečné tendence ve vývoji písma a jeho uměleckých aplikací	29
1.4 Významní čeští moderní typografové.....	35
2 Možnosti využití moderní typografie ve výtvarné edukaci na 1. stupni ZŠ....	43
2.1 Analýza kurikulárních dokumentů	46
2.1.1 Očekávané výstupy pro 1. a 2. období	49
2.1.2 Obsah učiva	50
2.2 Metodické a námětové zdroje využívající typografii na 1. st. ZŠ	51
2.3 Moderní typografie z pohledu didaktiky VV	53
3 Výtvarně-projektová výuka.....	58
3.1 Řady a projekty ve výtvarné výchově	59
II. Projektová část.....	62
4 Tematická řada „Světlem písmen a znaků“	63
4.1 Organizace a příprava tematické řady.....	63
4.2 Realizace výtvarné řady.....	64
4.2.1 Lekce první: Tajemná abeceda.....	64
4.2.2 Lekce druhá: Kapátka	65
4.2.3 Lekce třetí: Zanech za sebou stopu	67
4.2.4 Lekce čtvrtá: Rozmazané písmeno	68
4.2.5 Lekce pátá: Recyklace novin a knih	69
4.3 Zhodnocení realizace výtvarné řady	71
Seznam použitých zdrojů.....	74
Seznam příloh	79
Přílohy.....	80
I. Obrazový materiál k teoretické část.....	80
II. Fotodokumentace projektové části	90
Zdroje příloh.....	105

„Typografie je uměním obdarovávajícím lidskou řeč trvalou vizuální podobou.“

Robert Bringhurst, *The Elements of Typographic Style*

ÚVOD

Písmo je nejpoužívanějším výtvarným svědkem doby a zároveň nedílnou součástí její výtvarné kultury. Už jen proto si zaslouží náležitou pozornost, a to především ze strany humanitních věd a kreativních oborů. Umělecko-technický obor, který se zabývá písmem a jeho aplikací, se nazývá typografie. V současné době je tento obor vnímán jako důležitá součást uměleckých odvětví a průmyslového designu, moderní nevyjímaje. Může být moderní typografie také součástí výtvarné výchovy? Právě na zodpovězení této otázky se zaměřuje předložená diplomová práce. Jejím hlavním cílem je přinést inspiraci a návrhy, jakým způsobem může být moderní typografie zařazena do výtvarně-projektového vyučování na prvním stupni základní školy.

Pokusíme se ověřit, jak velký potenciál má písmo a jeho rozmanité formy pro nejrůznější tvořivé činnosti žáků v rámci výtvarné výchovy. Typografie nás obklopuje na každém kroku a je významným komunikačním prostředkem. V tomto ohledu práce s písmem může naplnit jedno z klíčových očekávání formulované v RVP, a sice ověřování komunikačních účinků daných médií, přičemž písmo přirozeně patří mezi ně. Žáci sami znají velké množství písmen, s řadou z nich aktivně pracují (např. písmena v písankách, knihách pro děti a mládež, metodických materiálech, ale i v počítačových editorech, mobilních zařízeních atd).

Využití typografie při výuce výtvarné výchovy může být prostředkem kultivace projevu žáků, umožňuje pracovat s vyjádřením určité myšlenky a grafickou úpravou sdělení. Taková práce ukazuje žákům, že písmo a jeho úprava je významným nosičem myšlenky a že prostřednictvím experimentu a hry s barvami, tvary a uspořádáním je možné pracovat například s vyzněním určitého sdělení, podtrhnutím jeho významu či jinou vizuální manipulací s písmem jako nositelem určité informace.

Jak uvádí Hollis (2014), tištěné slovo, jako jedna z forem zaznamenané řeči, ztrácí na výrazu a intonaci, a právě toto omezení se snaží současní grafici (i jejich předchůdci, zvláště futuristé) překonat. Typografie může textu dodat hlas změnou velikosti, tloušťky nebo polohy písma. Tato snaha je poháněna touhou dodat předávané zprávě jedinečný charakter. Smysl návrhu a jeho pochopení jsou

určovány jeho kontextem. Při tvoření návrhu je potřeba podat poselství jazykem, který rozpozná a pochopí cílové publikum.

Dalším velice podstatným prvkem při využití typografie ve výtvarném vzdělávání je možnost hravým způsobem seznámit žáky s historií vývoje písma a technologií. Umožňuje nám pracovat s novými médii, poskytnout základ pro práci s grafickým designem, rozvíjet kritické myšlení žáků.

Diplomová práce se skládá ze dvou částí – teoretické a projektové. Teoretická část se bude z velké části skládat z přehledové rešerše, týkající se historie a vývoje moderní typografie. Tato rámcová analýza problematiky může dále sloužit jako zdroj inspirace pro využití typografie v jednotlivých lekcích či výtvarně-projektové výuce. Dále se teoretická část bude věnovat možnostem využití moderní typografie ve výtvarné edukaci, zaměří se na analýzu kurikulárních dokumentů a didaktickou analýzu problematiky. Závěr této části bude věnován řadám a projektům ve výtvarné výchově z obecně didaktického hlediska.

Projektová část práce se věnuje tematické řadě výtvarných lekcí a její realizaci s žáky 1. stupně základní školy. Jednotlivé projekty neměly na sebe návaznost, ale více se zaměřovaly na uchopení moderní typografie ve výuce. V závěru této části práce budou projekty zhodnoceny.

I. Teoretická část

1 Vznik a vývoj moderní typografie

Tato kapitola slouží k vytvoření přehledu o vývoji moderní typografie od 19. století do současnosti. Věnuje se otázce moderních tendencí konce 19. století a jejich vlivu na paralelní vývoj typografie v rámci průmyslové revoluce. Dále objevuje společensko-kulturní atmosféru počátku 20. století, která přinesla nové umělecké směry, tvůrčí experimenty a celkové uvolnění uměleckého výrazu. Následně zkoumá poválečný vývoj typografie, který s sebou přinesl nové technologické možnosti, nová pojetí, a především zrychlení práce s písmem.

Abychom mohli mluvit o využití typografie v praxi, je vhodné mít přehled o posledních událostech a směrech, které typografii ovlivňovaly a formovaly do současné podoby. Poskytne nám to nejen inspiraci, ale také větší porozumění celému tématu, ze kterého můžeme vycházet při další výtvarně pedagogické práci.

Typografie, umělecko-technický obor zabývající se tiskovým písmem, je poměrně mladou disciplínou. Termín pochází z řeckého *typos* (znak) a *grafein* (psát). Podle Encyklopedie Britannica je typografie „zodpovědná za stanovení vzhledu vytištěné stránky“. Další slovníky, například Collins English Dictionary, definují typografii jako „umění, řemeslo nebo proces skládání typu a tisku z něj“. (britannica.com, 2020)

Pokud bychom vnímali typografii na základě těchto definic, týkala by se pouze doby od poloviny 15. století, kdy byl vynalezen knihtisk, a digitální písma by do ní vůbec nezapadala. Vezmeme-li v potaz všechny disciplíny, kde můžeme typografii zavést a experimentovat s ní, zdá se, že samotná typografie dospěla do nové tvůrčí disciplíny, ve které většina typografů pracuje způsobem, který se řídí historickým chápáním slova, ale stále existuje prostor pro experimentování, které zkoumá hranice profese. (Biřak, 2007)

Základ pro grafické designéry v západním světě tvoří římská abeceda, latinka – její forma se během staletí změnila jen málo. Zpočátku šlo o napodobování písmen vykroužených perem písařů, později se jejich tvary vyvíjely jako varianty písmen z římských nápisů. Mezi 15. a 20. stoletím docházelo k vývoji různých prototypů, které v elektronické formě zůstaly zachovány dodnes. Nepřetržitou debatu pak vyvolávala otázka geometrie písem, jejich symetrie a proporce. (Hollis, 2014, s. 152)

Pokud máme sledovat historii a vývoj typografie, můžeme se inspirovat názorem Hlavsy (1976), který nachází analogii mezi typografií a architekturou. Díky této podobnosti je podle něj možné ujasnit si jednotlivé vývojové proudy typografie. Říká, že jak architektura, tak i typografie tvořily a byly tvořeny

velkými slohovými epochami a vždy musely respektovat svou vlastní funkci, a to zřetelně více než ostatní druhy umění. Výtvarný charakter těchto dvou disciplín byl tak viditelněji podřízen účelu i úkolu, který jim byl svěřen.

Písmo procházelo svým vývojem po staletí, nicméně pokud se zaměříme na dějiny a vývoj typografie jako takové, dostáváme se přibližně do poloviny 15. století, kdy byl v Evropě vynalezen knihtisk. Za vynálezce knihtisku se považuje Johannes Gutenberg, narozený v Mohuči, který vynalezl kolem roku 1440 ve Štrasburku výrobní postup využívající k tisku pohyblivých znaků. Po návratu do Mohuče v roce 1448 se věnoval realizaci tohoto nápadu. Gutenbergův vynález se postupně rozšířil, trvalo však ještě dlouho, než se začal používat na běžné bázi. Písmo, které vynalezl, *Blackletter*, se velice podobalo ručně psaným písmům. Toto gotické písmo se vyznačovalo tlustými vertikálními čarami a tenkými horizontálními spojkami. V tisku bylo velmi nahuštěné. (Dusong, 1997, s. 95)

Jak uvádí Jean (s. 92, 1994): *„Gutenbergovi současníci vůbec nedocenili dosah jeho vynálezu. Zpočátku se zdálo, že knihtisk bude pouhým pokračováním ručního psaní, a ne zásadní změnou, kterou dokážeme ocenit teprve s odstupem času.“*

Typografie procházela během dalších staletí postupným vývojem, který byl ovlivňován vývojem technologie, aktuální politickou, ekonomickou, uměleckou i sociální situací. Typografii takovou, jak ji známe dnes – tedy “geometrické tvary” s horizontálními patkami, přineslo 17. století. Mezi významné typografy té doby patřili například Fournier, Bodoni, Baskerville nebo František Ambroise Didot, který v roce 1796 vyrobil stroj zpracovávající souvislý pás papíru – přispěl tak k revolučnímu procesu v tiskařství a podnítil novou éru, čas průmyslové výroby. (Dusong, 1997, s. 114)

Jak můžeme vidět, postupný vývoj tiskových technologií formoval typografii, každá změna ji nutila nacházet nové přístupy k designu. Například v 18. století inovace v technice výroby papíru a inkoustu inspirovaly k tvorbě nových písem s mnohem větším kontrastem mezi silnými a tenkými tahy. Zavedení pantografů na konci 19. století umožnilo průmyslové kopírování písma z jednoho výkresu a vytvoření flexibilních systémů s velkým množstvím typografických variant. Přijetí systému fotokompozice v polovině 20. století inspirovalo k vývoji písem simulujících rukopis. V poslední době jsou to právě počítače, které podnítily tvorbu nových písem založených na dříve neprozkoumaných motivech. (Biřak, 2010)

1.1 Počátky moderní typografie

Kořeny moderní typografie jsou provázány s kresbou, poezií a architekturou. Fotografie, technologické změny v tisku, nové techniky reprodukce, sociální změny a nové přístupy také přispěly k postupnému mazání hranic mezi grafikou, poezií a typografií. To vše podpořilo typografii, aby se stala více vizuální, méně lingvistická, upustila od pouhé čisté linearit. (Spencer, 2004, s. 108)

Velkým přelom pro vývoj typografie znamenala průmyslová revoluce, která v 19. století přinesla do společnosti výrazné změny. Zásadním způsobem se měnilo hospodářství, zemědělství, výroba, doprava, změny zasáhly také společenské, kulturní a politické prostředí. Přecházelo se od ruční výroby v manufakturách k tovární velkovýrobě, docházelo k dělbě práce, přicházely nové zdroje energie, do ulic i domácností vstoupila elektřina, vznikaly nové spotřebiče.

Rychlý technologický vývoj, který s sebou přinesla průmyslová revoluce, razantně změnil přístup k typografii a její možnosti. Mechanizace umožnila zrychlení tisku, fototisk nahradil ručně vyráběné tiskové desky, nové stroje způsobily převrat v sazbě a umožnily neustálé zlepšování v detailu a složitosti tisku. Díky technologickému rozvoji bylo vytvoření nového fontu mnohem rychlejší, což otevřelo dveře vývoji širších řad písem a zjednodušilo rozšiřování rodin fontů.

Jedním z výrazných posunů té doby bylo zavedení *boldface*. Experimentovalo se také s patkovými písmi, patky byly postupně ztenčovány a první bezpatkový font nazvaný anglická egyptienka přinesl v roce 1816 William Caslon IV. Ostatními typografy bylo považováno za groteskní. (Ambrose, 2006, s. 78)

Průmyslová revoluce přinesla do oblasti typografie určité rozčarování a otevřela diskuzi. Na jednu stranu tu byl velice rychlý technologický rozvoj a rozmach otevírající nové možnosti, diskutovalo se ale o povaze produktů vyrobených strojem. Současně se objevovaly hlasy, které volaly po zachování tradice řemesla, ruční práce, estetické hodnoty díla a zachování jednotného stylu/slohu.

Dobovou náladu a rozpolcenost, kterou tato epocha přinesla mezi umělce, zvláště pak po Londýnské světové výstavě v roce 1851, dokresluje citát architekta Owena Jonese: „*Nemáme žádné principy, žádnou jednotu, každý si jde svým*

směrem, neplodně se bouří, produkují se umělecké novinky bez krásy nebo krásy bez inteligence." (Kolesár, 2009, s. 86)

I přes příchod nových možností společně s rychlým vývojem průmyslové revoluce přinesl počátek 19. století na nějaký čas úpadek typografie. Kniha z důvodu modernizace ztrácela svůj řemeslný a umělecký status, důraz se kladl především na techniku a ekonomiku. Ruční sazba se v průběhu 19. století stala přežitkem, pracovalo se se sázecími stroji i jinými typy papíru. Kniha se tak stala průmyslovým produktem a i přesto, že modernizace moc typografii nepřidala, došlo k výrazné stimulaci trhu. (Dusong, 1997, s. 26)

Dusong (1997, s. 39) dále uvádí: *„Byl-li počátek století spíše strohý, pokud jde o všechny tvůrčí formy, pak nastupující buržoazie oceňovala krásná díla a všeobecný pokrok žádal, aby kniha zasahovala stále širší veřejnost. Souběžně s mistrovskými díly (...) se výroba pod vlivem nových potřeb a nových komunikačních způsobů měnila. (...) Více se proměňovaly i formáty (...) objevily se i nové znaky.“*

Díky novým vynálezům a tiskařským strojům se z tiskařství a písmolijectví místo uměleckého řemesla stal průmysl a velkopřůmysl, ve kterém estetická stránka příliš často ustupovala obchodním zájmům. Hromadnost výroby, periodické odbyty prodeje i konkurenční boje vyvolaly potřebu propagace v dosud neznámých rozměrech. Úspěch propagačních materiálů pak závisel především na novosti a neobvyklosti užitých prostředků, čemuž nevyhovovaly dosavadní jednotvárné tiskařské rejstříky. Ke slovu se tak dostaly písmolijectvé firmy a došlo k rozkvětu celé skupiny písmen, známých jako písma akcidenční, užívána nahodile a příležitostně k propagaci – tučná antikva s italikou, egyptienka, italienka, toskánska, grotesk a klasicistický skript. (Muzika, 2005, s. 304)

Na druhou stranu umožnil vynález litografie propojit umění a průmysl – mohly vznikat plakáty a barevné knižní desky. Litografii vynalezl v roce 1796 Alois Senefelder. Po půl století vývoje a úprav bylo možné v roce 1848 tisknout rychlostí 10 000 listů za hodinu, díky čemuž byl design ekonomicky dostupnější. (Ambrose, 2006, s. 124)

Na rozmáhající se strojovou výrobu a masovou produkci reagovalo v 60. letech 19. století Hnutí uměleckých řemesel neboli **Arts and Crafts Movement**. Jednou z významných postav tohoto hnutí byl Angličan William Morris (1834–96). Hnutí prosazovalo návrat ke středověké řemeslné práci a k ruční výrobě, která může jako jediná vdechnout vyrobeným věcem život. Cílem je také

zpřístupňovat umění široké veřejnosti – každý člověk měl stejné právo těšit se z krásných věcí.

Arts and Crafts není vnímáno přímo jako umělecký směr, spíše popisuje, jak by se na umění mělo nahlížet a přistupovat k němu. Přináší myšlenku jednoty umění a života, tedy duchovní a hmotné kultury. Kromě umění zasahuje také do fungování společnosti – hlásá vzájemnou rovnost, tedy jakousi formu předsocialistické společnosti. (Artmuseum.cz, 2007; Kolesár, 2009, s. 126)

Morris byl přesvědčen, že hlavní příčinou žalostného stavu současné hmotné kultury je právě průmyslová revoluce a že jedinou spásou je návrat k rukodělné minulosti – umělecké řemeslo a unikátní produkty, samozřejmě za přiměřené finanční ohodnocení (což bylo také jednou z příčin jeho selhání, vše bylo příliš nákladné). Chtěl, aby každá složka života moderního člověka byla uměleckým dílem.

V oblasti typografie byl podle Morrisa problém ve zmechanizovaném výrobním procesu, založil proto vlastní tiskařskou dílnu, kde se ne příliš úspěšně snažil kopírovat středověké tiskaře. Věřil, že dobrých výsledků lze dosáhnout jedině v malé soukromé dílně s malým množstvím výtisků. Morrisovo novorenesanční učení zasáhlo nejen tisková písma, projevilo se i v písmech rukopisných.

Předním představitelem kaligrafického křídla Morrisova hnutí za obrodu písma byl Edward Johnston, který přišel s detailně vypracovanou metodou výuky nového krasopisu. Jeho snaha ovšem narážela na několik problémů: zaprvé byla metoda inspirována dávno vymřelým písmem knižním a psaní bylo moc složité, za druhé se začal výrazně šířit psací stroj, díky kterému potřeba psát rukopisně rychle ubývala. (Muzika, 2005, s. 384)

„(...) nelze mu (Morrisovi) naopak upřít nemalou zásluhu o průkazné zjištění a vehementní obhajobu dávno zapomenutého faktu, že kniha sama o sobě může být uměleckým dílem bez zřetele k literární hodnotě jejího obsahu. (...) Proto teprve příklad Morrisových písem dal popud k hromadné světové produkci kopií historických písem téhož typu, a proto teprve prostřednictvím Morrisových tisků byly kopírovány principy renesanční typografie.“ (Muzika, 2005, s. 405–6)

Hnutím Arts and Crafts byl inspirován také spisovatel a umělec John Ruskin (1819–1900). Ve svém díle „O povaze gotiky“ se hlásil ke kultu gotiky s cechovou organizací výroby. Podle něj se umění začalo oddělovat od společnosti

po renesanci, kdy se začalo spojovat umění a věda. Industrializace a technologie způsobily tento postupný proces separace, který dosáhl kritického stádia, izolace umělce. Důsledkem pak byl eklekticismus historických modelů, pokles kreativity a design tvořený inženýry bez zájmu o estetiku. Nabádá k návratu k ruční práci s viditelnými stopami doteku lidské ruky, což přináší také specifický psychologický význam. Je podle něj třeba odstranit všechny části výrobku, které nejsou absolutně potřebné. Inspiraci u něj můžeme najít v apelu na aktivní vstup umění do života. (Meggs, 1998; Kolesár, 2009, s. 96)

V polovině 19. století tak tradiční řemeslo a průmysl stály proti sobě v opozici, jejich produktivita však byla neporovnatelná a koncepce Ruskina (i Morrise) tedy neudržitelná. Nicméně v upravené podobě převzala Ruskinovy závěry moderní užitková tvorba – také odmítala imitace všech druhů, nešlo podle ní ale o jev vázaný přímo na podstatu mechanizované výroby. (Kolesár, 2009, s. 102)

Koncem 19. století sílil mezi umělci pocit, že návrat k těžkopádným klasickým slohům minulosti není tou správnou cestou. Narůstala potřeba vytvořit nový sloh, osobitý, nezávislý na historických vzorech, univerzální. (Dvořáček, 2005, s. 87)

Tato potřeba dala vzniknout poslednímu univerzálnímu slohu, **secesi (Art Nouveau)**, která se stala životním stylem Evropy a Spojených států na přelomu 19. a 20. století. Tento sloh přináší ornamentálnost, vysokou estetickou hodnotu, inspiruje se gotikou, rokokem, exotickými kulturami, přírodou a ženskými tvary, volnou linkou jako reakcí na hrubost průmyslové techniky. Kromě volného umění formuje i předměty denní potřeby. Secese propaguje inovaci a individuální uměleckou svobodu.

Jak uvádí Kolesár (2009, s. 27), secese byla „novým uměním“ jen do určité míry. Zavrhovala sice kopírování historických slohů, nevyhýbala se využití moderních materiálů a strojů, ale v plné šíři neakceptovala novou realitu civilizace ovlivněné průmyslovou revolucí. V mnohém navázala na hnutí Arts and Crafts – kritizovala negativní důsledky globální industrializace a orientovala se převážně na náročné umělecké řemeslo pracující s kvalitními a drahými materiály. Rezignovala ovšem na vize o kvalitním ručně vyráběném užitkovém předmětu pro každého, zaměřovala se především na střední a vyšší vrstvy společnosti.

Secesní typografie přináší dosud neobvyklé postupy, upouští se od výrazné kompozice sloupce, písmo se výrazně vertikalizuje nebo horizontalizuje. Používá se výše zmiňovaná technika litografie, velice oblíbené jsou ornamenty. Knižní vazby jsou bohatě zdobeny.

Významným komunikačním prostředkem se během secese stává plakát, kde si mohli umělci vyhrát s jeho estetickou hodnotou a z obyčejných propagačních prostředků se stávala umělecká díla. S rozvojem dekorativního stylu se celý prostor plakátu stal součástí strukturované plochy. Výrazné jsou plakáty Alfonse Muchy nebo Leonetta Cappiella. (Lupač, 2007; Hollis, 2014, s. 147)

1.2 Zlatý věk moderního písma

„Je zřejmé, že stroje tu zůstanou. Celé armády Williamů Morrisů a Tolstojů to už nemohou vyloučit...Pojďme je tedy využívat k tvoření krásy – moderní krásy, když už jsme u toho.“ (Aldous Huxley, 1928)

Na počátku 20. století se v Evropě rozmáhaly různé revoluční směry, společnost se měnila a typografie s ní. Docházelo k nárůstu informací, což se stalo nezbytným pro společenskou přeměnu. Mediální rozvoj byl umožněn díky mechanizaci reprodukčních prostředků a práci typografů a výtvarníků. (Dusong, 1997, s. 104)

Fascinace stroji a významná mechanizace s sebou přinášely výhody, měly ale také svá úskalí, na která poukazovali umělci již na počátku průmyslové revoluce. Za zamýšlení určitě stojí také slova Martina Peciny (2012, předśádka): *„Masová produkce, po které tolik volali všichni modernisté a pokrokové mozky ze začátku dvacátého století, s sebou nepřinesla jen větší dostupnost knih, ale v mnoha případech také chvat, nekvalitní materiály a lajdáctví.“*

Nově vznikající avantgardní umělecké proudy se nechtěly vázat na zaběhlé umělecké normy, hledaly nové, dosud nepoznané způsoby, jak reagovat na současný, rychle se měnící svět a tvořit nový. Zastánce těchto směrů spojovala mimo jiné touha po sociální spravedlnosti a po dostupnosti produktů a služeb všem bez rozdílu.

Termín *avantgarda* pochází z francouzského *l'avant-garde* (přední stráž), samotné slovo obecně vyjadřuje předvoj, průkopnickou, vedoucí skupinu. Avantgardou označujeme ideově a esteticky členitá umělecká a kulturní hnutí první poloviny 20. století. Charakteristickými postojovými rysy jsou společenská revolta, levicová tradice, kolektivismus, antitradicionalismus a modernismus. Projevovala se snaha sdružovat se do různých skupin a spolků (Bauhaus, De Stijl, Devětsil aj.), v rámci kterých byl vymezován závazný skupinový program. Avantgardní umělci vyznávají experimentaci v oblasti forem i obsahu. Mezi nejvýznamnější proudy patří abstraktivismus, dadaismus, expresionismus, futurismus, konstruktivismus, kubismus, funkcionalismus a surrealismus. (Pavelka, 1993, s. 138)

Většina těchto stylů se týkala především umění a architektury, řada z nich ale zasáhla také do oblasti typografie a významně ji ovlivnila. Níže budou popsány

právě ty styly, které se do značné míry dotkly vývoje typografie: Bauhaus, futurismus, konstruktivismus, dadaismus a funkcionalismus.

Je potřeba zmínit, že jednotlivé směry se navzájem ovlivňovaly, transformovaly a vyvíjely, stejně tak jako se vyvíjela společnost a osobní životy umělců – nemůžeme tedy striktně oddělit jeden od druhého nebo zařadit jednoho autora jen k jednomu směru, můžeme ale najít linku popisující vývojové tendence.

„Avantgardní grafika z počátku dvacátého století předznamenala cestu postupné proměny grafického designu. Řada z jejích typických prvků – jako například asymetrické uspořádání plochy či používání nových druhů písem – se stala nejen základem mezinárodního typografického stylu šedesátých let, ale také zcela samozřejmou výbavou všech poučených výtvarníků.“ (Pecina, 2009, online)

„Osvobozená slova jsou zcela svobodným výrazem vesmíru, zbaveného mluvnických a slovesných pravidel, novým názorem a citem pro věci, měřítkem všehomíra, vyjádřeného součtem sil v pohybu. A tyto síly se kříží v našem spolucítícím a tvořícím já, které je významně zaznamenává všemi možnými prostředky.“ (Marinetti, 1992, s. 9)

Futurismus byl prudkou reakcí na současný stav a utiskující váhu minulosti. Jeho hlavními tématy byl pohyb, rychlost, síla, destrukce. Přicházel s nadšením a okouzlením z moderní civilizace a techniky. Futuristé hledali nové formy, které by jim umožnily prolomit omezení dvou dimenzí a vyjádřit „revoluci a pohyb“, aniž by se uchýlili k iluzorním vizuálním efektům. V typografii požadovali, aby forma zintenzivnila obsah. Násilná, velice entuziastická technika propagandy, kterou používali, byla později v Evropě široce napodobována – dadaisty ve Francii, Švýcarsku a Německu, konstruktivisty v Rusku a hnutím De Stijl v Holandsku.

Umělci využívají experimenty, umísťují slova všemi směry. Vytvářejí optické hry s písmeny a znaky, které uzavírají do geometrických tvarů, zařazují do svých textů množství typografických hříček, vymýšlejí typografické zeměpisné výtvary, poloverbální a poloobrazové. Vše má svou účelnost. Futuristická typografie je stále považována za novátorskou a dosud ovlivňuje některé typografické proudy. (Lemaire, 1986. s. 32; Dusong, 1997, s. 49; Spencer, 2004, s. 127)

První desetiletí 20. století se v Itálii neslo ve znamení Marinettiho a futuristických manifestů. Marinetti vydal v roce 1914 svou první knihu "osvobozených slov", jakýsi program futuristické literatury, který popisoval postupy, jak se bude se slovy nakládat v grafickém designu. Mluvil o zničení syntaxe, používání infinitivů, zrušení adjektiv a interpunkce apod. Hlavně si ale uvědomil, že písmena nejsou jen pouhými abecedními znaky, ale že užitím různé tloušťky, tvarů a rozličného umístění na stránce dodávají slovům osobitý výraz.

V roce 1915 vydali Ballo a Depera *Manifest futuristické přestavby světa*, který doporučuje, aby všechny druhy umění byly brány jako jeden celek. Futurista se má věnovat více činnostem, např. malířství, sochařství, poezii, reklamě, ale také typografii – výsadnímu výrazovému prostředku díky jeho možnosti experimentu.

Výraznými umělci byli mimo jiné Boccioni, Buzzi, Meriano a především již zmiňovaný Fortunato Depero. Ten v roce 1927 vydal svou knihu *Depero futurista*, nabízející syntézu všech futuristických zkušeností. Knihu držely pohromadě šrouby a tvořilo ji více než osmdesát tiskových desek, představujících soustavu znaků. Stala se jakousi příručkou lámání sazby. Deperova ediční práce a typografie byly pozoruhodné, znaky, které nakreslil, se používají dodnes. (Dusong, 1997, s. 69; Hollis, 2014, s. 86)

Dadaismus patřil společně s expresionismem mezi nejvýznamnější umělecká hnutí na konci první světové války. Agresivní ilustrace na plátnech, v knihách a časopisech byly doplněny spontánně kresleným nebo tučným písmem. Charakteristickými principy dadaismu jsou náhoda, spontánnost, nonsens, mystifikace, černý humor a snaha šokovat a provokovat.

Umělci z dadaistického hnutí rozvíjeli revoluci v zacházení se slovy a obrazy, objevili automatické texty, položili základy experimentální poezie. Často využívali techniku koláže, v typografii potom kombinovali sazbu různých tvarů písma s tiskařskými ornamenty. Dadaistická typografie byla z velké části ovlivněna konstruktivismem – využívala úzký okruh typů písma a formátů papíru, každý grafický návrh byl odvozen z obsahu slov. (Hollis, 2014, s. 92; Pavelka, 1993, s. 129)

Průmyslově rozvinuté Německo se na počátku 20. století stalo důležitým centrem diskuse o smyslu a charakteru užitkové tvorby v industriální éře. Velice významným byl v tomto ohledu Deutscher Werkbund, Německý pracovní svaz, u jehož založení stáli v roce 1907 Hermann Muthesius a Peter Behrens. Svaz

sdužoval umělce, průmyslníky a experty, kteří se starali o rozvoj průmyslové práce, zabezpečovali společné působení umění, řemesla a průmyslu a věnovali se osvětě v těchto oblastech. (Kolesár, 2009, s. 52)

Werkbund byl jakýmsi předchůdcem, inspirací pro **Bauhaus**. Slovo Bauhaus se dostalo do povědomí nejen jako název avantgardní německé školy, založené ve Výmaru v roce 1919 Waltrem Gropiem a zrušené politickými a finančními tlaky v roce 1933, ale také jako název uměleckého směru.

Škola vznikla jako alternativa k tehdejším pedagogickým přístupům, představovala protiakademickou reformu uměleckých škol. Byla velice reflektivní a otevřená, nabízela individualistické a různorodé prostředí. Jejím cílem bylo setřít rozdíl mezi uměním a řemeslem. Silnou inspirací jí bylo hnutí Arts and Crafts, zpočátku převládala orientace na ruční práci. Snahou bylo propojit umění a řemesla, později techniku a konstruktivismus – škola se postupně proměnila z uměleckořemeslné na průmyslově designérskou. Podle Gropia byl příčinou zničení Německa nekritický obdiv ke strojům a technologickému pokroku. (Dvořák, 2009, online; Kolesár, 2009, s. 154)

„Bauhaus se zastával o spřízněnost umělce, vynálezce a badatele, kteří podle něho mohli pomoci člověku lépe porozumět skutečnosti a jejím zákonům. Později jeho umělci přikročili k pročišťování výtvarných prostředků a stále větší měrou začali uplatňovat geometrické tvarosloví.“ (Artmuseum.cz, 2007)

Takzvanou „typografií Bauhausu“ bylo bezpatkové písmo, nadměrná velikost číslic a silné horizontální nebo vertikální pruhy, které sloužily ke zvýraznění, uspořádání informací nebo pouze jako dekorace. Používal se také tisk červenou a černou barvou. Pozdvižení a vlnu inspirace vyvolal Paul Renner návrhem Futury (1927–1930), která poměrně brzy získala konkurenci: Erbar, Kabel, New Grotesk, Metro, Semplicita nebo Gill Sans, který jako jediný pronikl do knižního prostředí. (Hollis, 2014, s. 147; Dusong, 1997, s. 154)

Zajímavé bylo také pronikání fotografie do typografie. Obnovení německého průmyslu po první světové válce znamenalo také nový rozvoj a nové možnosti pro typografii. Velké firmy jako například Opel nebo AEG zaměstnávaly výtvarníky, rozvíjela se reklama a umělci se s nadšením pustili do experimentování v této oblasti.

Grafici začali seznamovat s fotografováním, médiem, které doporučovaly všechny manifesty. S termínem „typofoto“ přišel Moholy-

Nagy ve své knize *Malerei, Fotografie, Film* (vydané v Bauhausu). Autor se věnuje roli fotografie v grafice. Spojuje typografii, komunikaci složenou z písma, a fotografii, vizuální zachycení předmětu, do vizuálně nejpřesnějšího ztvárnění komunikace. Podle něj je fotografie jakožto typografický materiál nejvíce účinná – může nahradit ilustraci nebo fungovat jako fototext. Je natolik objektivní, že odpadá možnost individuální interpretace. (Hollis, 2014, s. 157; Dusong, 1997, s. 167)

Bauhaus byl v roce 1933 z politických důvodů uzavřen, jeho filozofie však přeživala dál a poskytovala inspiraci umělcům ve všech sférách.

Konstruktivismus vznikl v Rusku ve dvacátých letech. Využívá nové techniky a klade důraz na konstrukci, účel a funkčnost. Tvrdí, že každý objekt je určen svou funkcí a tato funkce připouští jediné možné konstrukční řešení. Konstruktivismus se projevil zejména v architektuře, zasáhl ovšem také do literatury a grafického designu. Ten si z tohoto stylu vypůjčuje základní stavební prvky, jako jsou geometrie, abstraktní estetika, asymetrické principy a dynamické diagonály. (Pavelka, 1993, s. 48; Pecina, 2009, s. 254)

Jedním z představitelů ruského konstruktivismu byl malíř, designér a fotograf Alexandr Rodčenko, který tvrdil, že je potřeba pracovat pro život, tvořit mezi lidmi a s lidmi. Cíl, konstrukce, technika a matematika byli podle něj sourozenci umění. Rodčenkova práce měla vliv na kompozici stránky, linky i slova – pracoval s kontrastem barev, mísil písma a tvary. V jeho raných dílech se ukazují některé prvky švýcarského stylu, který se stal společným jazykem grafického designu o třicet let později – zdůraznění pravoúhlosti a bílého prostoru jako součást návrhu, použití pouze bezpatkových písem a upřednostnění fotografie před ilustrací. Rodčenko jako jeden z prvních experimentoval s fotomontáží. (Dusong, 1997, s. 172)

Výraznou osobností českého avantgardního designu byl Karel Teige. Už od počátku 20. let důsledně uplatňoval principy nové typografie ve své designérské praxi – nejprve v časopise *Život*, později v publikacích avantgardního uměleckého sdružení *Devětsil*. (Pecina, 2009, s. 102)

Evropou se neslo heslo „změnit život“. Školy a umělecká hnutí se vrhly do pokračování futuristických, dadaistických a jiných snah. Pohánělo je přesvědčení, že umění může změnit život a že typografie by mohla být hlavní součástí této transformace. Z tohoto úhlu pohledu se ve všech oblastech rozvinul

funkcionalismus. **Funkcionalismus** vychází z názoru, že forma následuje funkci, je tedy na funkci závislá, a že krása vyplývá z dokonalého zvládnutí funkcí. Bylo třeba vycházet z konkrétních potřeb a následně je vybavit estetičností. Na vzniku tohoto směru mělo velký podíl hnutí kolem časopisu *De Stijl*, Bauhaus, ruský konstruktivismus a dílo architekta Le Corbusiera. (Pavelka, 1993, s. 65; Dusong 1997, s. 74)

Předchozí uvolněnost a vynalézavost začala s příchodem funkcionalismu na přelomu dvacátých a třicátých let typografii opouštět, došlo k výraznému zjednodušení. Grafická úprava funkcionalismu byla velmi minimalistická, zaměřená účelově, může díky tomu působit až stroze. Došlo k rekonstrukci věcné formy knihy, byly vypuštěny všechny ornamenty, vycházelo se z řešení konkrétních funkcí.

Typografie navazovala na užívání různých druhů písma, vyhýbala se ale nadbytečnému množství jejich druhů a stupňů. Přednost měla bezpatková písma, linie a formy byly čisté, hlavním kořenem byla kompozice a lámání sazby. (Novotná, 2018, online; Dusong, 1997, s. 121)

Významnou postavou této doby byl Jan Tschichold, jehož práce ovlivnila a inspirovala velké množství umělců. Tschichold působil nějaký čas v Bauhausu. V roce 1928 vydal knihu *Nová typografie*, která se pro moderní typografii stala velice důležitou. Představovala naprosté oddělení od staré typografie, odtržení od dekorativních konceptů a přesun k funkčnímu designu.

Tschichold kladl v typografickém designu důraz na jasnost, v knize popisoval principy typografie a vyžadoval vytvoření současného stylu. Dával přednost bezpatkovému písmu, doporučoval omezený výběr písmových řad, propagoval asymetrickou typografii a zavrhoval kompozici na osu. Typografii podle něj utváří funkční požadavky, účelem typografického návrhu je komunikace (ta má být co nejkratší, nejjednodušší a nejpronikavější). Aby sloužila společenským cílům, její součásti musí mít uspořádaný obsah a náležitě provázaný typografický materiál.

Nový vývoj typografie nebyl podle něj tolik založen na uměleckých experimentech, ale spíše na nových metodách reprodukce, které daly společně se sociálními potřebami vzniknout novým požadavkům. Tschichold obdivoval stroje a technologii, zároveň ale zdůrazňoval, že pravým úkolem mechanizace je probudit naše kreativní schopnosti skrze uspokojování základních potřeb masově

vyráběnými kvalitními produkty. (Burke, 1998, s. 51–58; Dusong, 1997, s. 88; Hollis, 2014, s. 205)

1.3 Poválečné tendence ve vývoji písma a jeho uměleckých aplikací

„Můžeš napsat „miluji tě“ v Helvetice, také to můžeš napsat tenkou helvetikou, když se chceš zalíbit. Nebo to můžeš napsat extra tučně, pokud je to velmi intenzivní a vášnivý a možná to bude fungovat.“

Massimo Vignelli

Druhá světová válka představovala krizi také v oblasti typografie, mnoho typografů bylo vězněno, deportováno, popraveno, někteří se přidali k odboji. Grafický design se stal důležitý především v politických kampaních, tvořily se plakáty, letáky, transparenty a poutače, vládla propaganda. Zásadní byly znaky, uniformy, zlovlné ilustrace protivníků, vzájemně se překrývající obrazy poskytující okamžitou srozumitelnost doplněné jednoduchými hesly. *„Angažovaná typografie ve službách vládnoucí ideologie byla populistická, s podprůměrnou úrovní, grafický slovník byl omezený, spojený s konzervativním obrazem, který si často vystačil sám: vojáci v uniformách a vítězící atleti nepotřebují textovou podporu. Pokud typografie bylo využito, vyjadřovala se spíše lomeným (gotickým) písmem než písmem bezpatkovým, které bylo považováno za kacířské.“* (Dusong, 1997, s. 64–68; Hollis, 2014, s. 194–199)

Jak podotýká Hollis (2014, s. 125), méně patrný je význam války *„pro metodický přístup k designu a pro myšlenku designu jakožto specifického způsobu řešení komunikačních problémů. (...) Nejdůležitější pak bylo, že válečný tlak, vyžadující rychlé porozumění faktům a situaci před tím, než je učiněno rozhodnutí, povzbudil rozvoj informačního designu.“*

Po válce došlo k uvolnění, typografie se stávala tolerantnější, přicházely opět nové experimenty a nová pojetí. Přešlo se k fotosazbě za studena, později k počítačové fotosazbě, práce se zrychlila, objevily se nové možnosti práce, v reakci na konzumní způsob života se rozvíjí reklama. V padesátých a šedesátých letech je stále ještě výrazný vliv avantgardy, díla uznávaných tvůrců jsou prodchnuta odkazem kubistů, dadaistů, surrealistů, futuristů atd.

Dokonce sám Tschichold, dříve tolik dogmatický, uznal, že pokud jsou dodrženy základní typografické principy, tedy asymetrie, pravidla sazby, čitelnost znaků atp., je možné tolerovat určité klasické zvyklosti, které dříve odmítal. Upustil dokonce od výhradního používání bezpatkových znaků, vnímal, že v rámci

čitelnosti je pro dospělé lepší využívat znaky s patkami, které mají svůj význam. Přijal také možnost práce se symetrií.

Tschicholdova práce z poválečné doby se vyznačuje čistotou, světlem a čitelností. Tschicholdovy změny názorů a postojů ovšem nebyly všemi uznány, často byly označovány jako zpátečnické.

Za velice významnou můžeme ovšem považovat Tschicholdovu poválečnou spolupráci s nakladatelstvím Penguin. Jako vedoucí typografie a produkce vyvinul *Pravidla kompozice Penguinu* – čtyřstránkovou brožuru pro standardizaci formátů a typografických specifikací. Věnoval se kompozici, pravopisu, gramatice, stylizaci – a také tisku her a poezie, standardizoval návrhy obalů knih. Jeho brožura hrála důležitou roli při sjednocování designu série Penguin. Pravidla kompozice Penguinu byla doplněna implementací mřížkového systému. (Dusong, 1997, s. 87; Hollis, 2014, s. 154; Keen, 2016, online)

Mezinárodní typografický styl, nebo také švýcarský styl, je pojmenování pro směr kolem umělců jako Jan Tschichold, Max Bill, Josef Müller-Brockmann, Paul Rand nebo Emil Ruder. Základ švýcarskému stylu položila práce Thea Ballmera, který působil již před válkou a o jehož práci se po válce přednášelo na vysokých školách. Nejdůležitějším aspektem jeho díla byl přínos v lámání sazby. Systematicky využíval typografickou mřížku s vertikálním a horizontálním členěním s okraji, kdy celek tvoří sazební obrazec. Formát kompozice je určující pro vzhled stránky, základní jednotka se vypočítává z typografických prvků (litera, proklad sazby, justování), zvolené písmo je ve vztahu k rastru.

Hlavními oblastmi zájmu švýcarského hnutí byla bezpatková písma (zejména *Akzidenz Grotesk* a *Helvetica*), asymetrie a typografický rastr. Základní hodnotou je čitelnost a jednoduchost. Typografie je základem komunikace, obraz následuje. Důsledně se pracuje s fotografií místo ilustrace, protože fotografie poskytuje strojovou přesnost a schopnost pořídit objektivní záznam předmětu.

Jakýmsi manifestem tohoto stylu je publikace Emila Rudera *Typographie*, vyznačující se minimalismem, čistotou, přesností a srozumitelností. Ruder přísně dodržuje všechny prvky švýcarského stylu, kniha má racionálně strukturované stránky, je dodržena modulární mřížka, dělicí prostor dvojstránky na pravoúhlou síťovou soustavu, do níž jsou vepsány všechny typografické elementy. (Dusong, 1997, s. 76–81; Pecina, 2008, s. 257)

Dalším z umělců, který pomohl definovat tento styl, byl Josef Müller-Brockmann, přední designér, pedagog a spisovatel. Jeho plakáty, publikace

a reklamní návrhy jsou paradigmaty tohoto hnutí. V dlouhé sérii koncertních plakátů v Curychu použil Müller-Brockmann k vyjádření strukturálních a rytmických kvalit hudby barvu, uspořádání základních geometrických tvarů a typ písma. Plakát vytvořený pro koncert z roku 1955, na kterém zazněla hudba Igora Stravinského, Wolfganga Fortnera a Albana Berga, demonstruje tyto vlastnosti spolu s vírou Müller-Brockmanna, že použití jednoho písma ve dvou velikostech (zobrazení a text) činí zprávu jasnou a přístupnou pro publikum. (Meggs, 2020, online)

Za zmínění stojí určitě také švýcarský designér Karl Gerstner, který spolupracoval s Billem. Tvořil ve stylu *konkretismu* (švýcarské postkonstruktivistické školy), který vycházel z matematických systémů. Podle něj nemá grafický design s uměním nic společného. Společně se svými kolegy (např. Maxem Billem) pracoval Gerstner na kontrolní mřížce, která sloužila k regulování proporcí pro správné rozložení stran, tabulek, obrázků atd. Při práci s mřížkou (která má svůj původ v původním způsobu ručního opisování knih a její moderní podoba vznikla pravděpodobně v Bauhausu) se vychází ze základní jednotky typografické míry. (Hollis, 2014, s. 133)

Typografická mřížka, tak příznačná pro švýcarský styl, je rozhodně velkým přínosem pro moderní typografii. Rozdělení plochy na pravidelný rastr, do kterého se jednotlivé prvky kompozice umisťují, přináší matematickou přesnost do grafické úpravy, která se do té doby spoléhala na intuitivní formátování. Mnoho umělců a nadnárodních korporací brzo přijalo principy mezinárodního typografického stylu: standardizované používání ochranných známek, barev a písem; používání konzistentních formátů mřížky pro publikace; preference bezpatkových písem a vypuštění jakékoliv ornamentálnosti.

Zatímco v Evropě pracovali designéři na mezinárodním typografickém stylu, američtí designéři syntetizovali koncepty moderního umění do vysoce individualistických a expresivních vizuálních výroků. Hlavním centrem **poválečného designu** mezi 40. a 60. lety byl New York.

S velice osobitým designem přišel například Paul Rand, který pracoval se symbolikou barev a tvarů (inspiraci nacházel v pracích umělců jako Kandinsky nebo Picasso). Obyčejnou zprávu dokázal mimořádně vykreslit díky síle vizuálních forem a symbolů – toho si můžeme všimnout například na jeho sérii reklamních sdělení pro newyorské metro z roku 1947. Rand se ve své pozdější tvorbě věnoval spíše korporátním projektům – je autorem obchodních značek firem jako IBM, Westinghouse nebo UPS.

Ostatně korporátnímu designu se věnovalo čím dál více umělců, protože mezinárodní korporace dospěly k poznání, že pro udržení konzistentní komunikace po celém světě je potřeba udržet jednotné grafické standardy. Stejně jako firmy, i magazíny věnovaly po válce větší pozornost grafickému designu a úpravě jednotlivých článků a stránek. Významným průkopníkem nového designu magazínů byl Alexey Brodovitch, umělecký ředitel Harper's Bazaar.

Příchod televize znamenal nejen změnu rolí pro tištěná média a grafický design, ale také nové příležitosti pro designéry, kteří mohli pracovat na televizních reklamách a grafice vysílání. Nové kreativní výzvy přinášel také rozvíjející se hudební a filmový průmysl – společnosti žádaly výtvarníky o atraktivní návrhy plakátů, obalů desek apod. (Meggs, 2020, online)

Velice tvůrčí byli výtvarníci v Push Pin Studiu, založeném v roce 1954 M. Glaserem, S. Chwastem, R. Ruffinsem a E. Solerem. Plakáty, knihy a obaly gramodesek, které vznikaly v tomto studiu, přinesly na scénu zajímavá písma: *Babyfat*, *NeoFutura* (dnes *Glaser Stencil*). Ikonickým se stal plakát z roku 1967, který vytvořil Glaser pro hudebníka Boba Dylana. Práce Glasera zaujala stylizovanou křivočarou kresbou, odvážnou plochou barvou a originálními koncepty. (Dusong, 1997, s. 110–114; Meggs, 2020, online)

Kreativní revoluci zaznamenaly také reklamní agentury. Pro svou marketingovou práci začaly využívat vtipné titulky, jednoduchá rozložení a chytré vizuální obrazy. Tvůrci textů a umělečtí ředitelé začali pracovat v týmech – cílem bylo dosáhnout synergie mezi textem a obrazem.

V šedesátých letech začal být ruční a strojový tisk potlačován příchodem počítačové fotosazby. Výroba nových písem se stala velice levnou a o dost jednodušší, přicházelo proto velké množství nových návrhů a reedice dlouho nedostupných písem, jako byly například dekorativní viktoriánské styly. (Meggs, 2020, online)

Hlavsa (1981, s. 25) na základě svých dopisů, které si vyměňoval s Ladislavem Sutnarem (ten před nacistickou okupací emigroval do New Yorku a byl tedy v centru poválečného vývoje typografie), reaguje na příchod fotosazby: *„První titulkové stroje přinesly do moderní typografie hodně vzruchu, ale návrhy nových abeced byly spíše záležitostí nové módy než nové koncepce. Ani jeden z nás samozřejmě nechtěl konzervativně bránit dosavadní vcelku dokonalý řád knižního umění. Shodně jsme však předpokládali, že zlom, který přinesla fotosazba, bude vyžadovat k dozrání vlastních písem a svébytné typografie delší dobu, kterou nelze předem přesně odhadnout. (...) Víme jen, že nový způsob sazby je technicky*

vyspělejší, rychlejší a hospodárnější a má všechny předpoklady prosadit se proti klasickému knihtisku.“

V **šedesátých letech** už grafičtí designéři začali naplno pociťovat vliv **technologických změn** – zásadní změnou byla fotografie (nyní také barevná) nejen jako médium tvorby obrazu, ale také jako médium sazby, poskytující oproti použití kovových písmen větší svobodu v rozmístění textu. Díky počítačům byla organizace

i uchovávání informací mnohem rychlejší, práce za obrazovkou ale ještě grafické designéry neovlivňovala, to začalo být běžné až v osmdesátých letech. To, co v tuto dobu ovlivňovalo práci typografů nejvíce, nebyly ani tak technologické pokroky jako spíše politické a kulturní faktory – umělci reagovali na válku ve Vietnamu, protesty z května 1968, revoluci na Kubě z roku 1959, masovou kulturu, populární hudbu, užívání psychedelik, alternativní hnutí (hippies, mírová hnutí, ekologii). Vznikaly nové grafické formy, které se vyvíjely nezávisle na profesionály uznávaném grafickém designu. Vyplňovaly tak propast mezi chladným švýcarským stylem a populárním vkusem. Grafický design se v průběhu šedesátých let rozšířil do mnohem více oblastí každodenního života – pronikal do denního tisku, televize, videa. Jeho role vzrostla také ve veřejných službách a kulturních institucích, později také v marketingu a vytváření firemní image.

Kubánská revoluce přinesla záplavu plakátů, jejichž návrháři se neřídili žádnou estetickou ideologií. Často byla používána technika sítotisku s využitím ručně vyřezávaných šablon, fotografie sestávaly jen ze světlých a tmavých míst, používala se bezpatková písma.

Grafická tvorba té doby byla také ve velké míře ovlivněna užíváním psychedelik (drogy byly v Kalifornii legální až do roku 1966). Autoři ve svých dílech napodobovali vnímání světa pod vlivem halucinogenů – to se projevilo v intenzivních, opakujících se kontrastech černé a bílé nebo komplementárních barev. Pro undergroundová, alternativní hnutí a skupiny (např. hippies) vznikaly časopisy, které se vyznačovaly velice neformálním stylem (nekvalitní ofsetový tisk na levném papíře, text přetisknutý přes hrubý barevný obraz) podporující představu, že pro vydávání časopisu nejsou potřeba žádné zvláštní schopnosti.

Stávky, demonstrace studentů a protesty doprovázely propagandistické plakáty, využívající především sítotisk, s jednoznačným sdělením a naléhavým designem, většinou černé na bílém. Jednoduchost grafiky měla zpochybnit komplexní aparát tištěné obrazové formy v konzumní společnosti, která byla demonstrujícími odmítána. Tento přímočarý styl umožňoval svou jednoduchostí

velice rychlou reakci, která byla pro šíření propagandy potřeba. Plakáty byly také důležitou součástí volání po odzbrojení a míru. (Hollis, 2014, s. 156–162)

„V interiérech domácností se kulturní a politické plakáty staly dekorací a zároveň znakem, který dokládal majitelovu loajalitu a příslušnost. Tyto plakáty překročily hranice grafického designu, jenž už nemohl být spojován výhradně s komerčními zájmy. Výroba plakátů přestala být závislá na grafickém průmyslu i na profesionálních designérech. Jedinec dostal možnost vymyslet sdělení a zároveň kontrolovat výrobní postupy.“ (Hollis, 2014, s. 203)

Koncem sedmdesátých let dospělo společenství mezinárodních grafických designérů pracujících v rámci modernistické tradici k názoru, že hnutí se stalo akademickým a ztratilo svou schopnost inovace. Mladší designéři ale odmítali principy modernismu a zpochybňovali filozofii „forma následuje funkci“, která začala být spojena s korporátní verzí modernismu odvozenou od mezinárodního typografického stylu. Modernismus vedl k pustému formalismu, který začal být mnoha návrháři považovaný za vyčerpaný. V rámci své kritiky modernismu začali vytvářet a poté porušovat vzory mřížky, měnit známé a očekávané formy, zkoumat historické a dekorativní prvky. Přinášeli designu velice subjektivní, někdy i výstřední, koncepty. Tato reakce otevřela designu mnoho nových směrů.

Dvěma hlavními vlnami bylo punkové hnutí se svou snahou šokovat, projevující se především ve Velké Británii, a „nová vlna“, zasahující hlavně Holandsko a USA. „nová vlna“ využívala nové technologie k rozvolnění starých forem nebo k tomu, aby dodala grafice neuhlazený vzhled. Obecně docházelo k posunu směrem k neformálnosti. Punkové hnutí se vyhraňovalo proti designu. Používalo písmena recyklovaná ze známých novin, texty psané ručně nebo na psacím stroji a obrazy – sestavený originál byl reprodukován pomocí litografie nebo fotokopie. (Meggs, 2020, online; Hollis, 2014, s. 224)

Za své **postmodernistické** experimentování byla na konci 70. let uznávaná April Greimanová (v sedmdesátých a osmdesátých letech se v oboru grafického designu objevovalo čím dál více žen). Její dynamické typografické inovace a barevné montáže byly často vytvářeny ve spolupráci s fotografem Jayme Odgersem. (Meggs, 2020, online)

1.4 Významní čeští moderní typografové

Oldřich Hlavsa byl vyučený sazeč, později knižní grafik, typograf a publicista, který výrazně ovlivnil český grafický design ve druhé polovině 20. století. Během více než šedesáti let práce v grafickém designu výrazně zformoval nové vizuální a významové hodnoty písma. Zásadním způsobem také ovlivnil pohled na ideovou a výtvarnou koncepci knihy. Kniha tvořila centrum Hlavsova výtvarného zájmu.

Podle něj je kniha komunikační prostředek, dílo s komplexní působností. Spojuje myšlenky, estetiku a vyžaduje interakci čtenáře. Na jedné straně Hlavsa pokračuje v tradiční typografii Karla Dyrynka, Oldřicha Menharta nebo Methoda Kalába, na straně druhé je inspirován českou avantgardou, dílem Karla Teiga a Ladislava Sutnara. Do své práce ovšem přináší velice osobitý výtvarný pohled, který buduje knihu jako promyšlenou a kompaktní stavbu.

Hlavsa pochyboval o zavedených konvencích, neustále hledal nové výrazové možnosti abeced, experimentoval s materiály, knižními obaly a vazbou, přinášel inovace, hledal konstruktivní řešení. Ve své práci využíval nejnovější technické možnosti a rád porušoval zaběhlá pravidla. Chtěl sdělovat myšlenky adekvátní formou v duchu psychologie vnímání.

Kromě své výtvarné a typografické práce se Hlavsa snažil zvýšit kvalitu a povědomí o svém oboru. Vrcholem jeho edukační a publicistické práce bylo vydání třech svazků *Typographie*, ve kterých se věnuje nejen historii a otázkám současného písma, ale prezentuje v nich také svou práci. (Fabel, 1981, s. 42; Tylová, 2021, online)

„Hlavsova typografická řešení dokázala vdechnout opakujícímu se písmovému repertoáru dojem originality, diverzity, očistila je od nádechu historického akademismu.“ (Tylová, 2021, online)

Ladislav Sutnar byl malíř, grafik, designer, avantgardní umělec, typograf a jeden z průkopníků moderního designu. Narodil se v Plzni, působil v Praze a v roce 1939 emigroval do New Yorku. V roce 2014 po něm byla pojmenována Fakulta designu a umění Západočeské univerzity v Plzni. Za svůj život získal mnoho ocenění, mimo jiné prestižní medaili AIGA (Asociace profesionálních grafiků).

„Ladislav Sutnar přijal humanistický idealismus avantgardy za svůj celoživotní postoj. Věřil v sociální roli moderního umění, designu a architektury, v to, že moderní umění má za úkol projasnit a lépe organizovat každodenní život

nejširších vrstev a nabídnout velkoměstské civilizaci perspektivy lepší budoucnosti." (Janáková, 2003, s. 9)

Sutnar, jako jeden z průkopníků moderního designu (který zpočátku nebyl veřejností a výrobci uznáván), si byl dobře vědom souvislostí mezi moderním designem a ekonomikou, trhem, reklamou a propagací – měl pro tuto pragmatickou stránku šíření nových myšlenek talent. Velice zapáleně se angažoval ve všech oblastech životního stylu, které si říkaly o modernizaci – loutkové divadlo, hračky, dělnické olympiády, scénografie, odborné školství, grafický design, reklama, výstavnictví, potřeby pro domácnost atd. Sutnar byl ve velice blízkém spojení s Janem Tschicholdem, se kterým se vzájemně inspirovali. Sutnara ovlivnilo především vydání Nové typografie.

Stejně jako další představitelé evropské americké avantgardy, považoval i Sutnar syntézu umění a technologie za nový nástroj, který slouží vývoji poválečné společnosti. Po svém příjezdu do New Yorku se začal věnovat informačnímu designu, snažil se vynalézat způsoby, které by člověku lépe pomohly zvládat požadavky každodenního života, a stal se tak průkopníkem na poli informační architektury. (Janáková, 2003, s. 15)

O Sutnarovi se říká, že to byl „genius kompozice“. Málokdy tvořil intuitivně, většinou pracoval s velice přesnými, geometrickými rozkresy. Všechny prvky svých kompozic vyměřoval do geometrické sítě, vše je pečlivě spočítáno matematickými zákony perspektivy. Jeho kompozice často navozovala pocit pohybu v prostoru. Sutnar pracoval s kontrastem, fotografií, koláží. (Janáková, 2003, s. 24; Vseotisku.cz, 2018)

Mnoho Sutnarových projektů nebylo realizováno, protože se na jeho dobu zdály až příliš radikální. *„Intelektuální kázeň a vědomí odpovědnosti za budoucnost, odvaha zkoumat možnosti imaginace v moderním světě, schopnost předvídat a riskovat, vynalézat nová řešení i za cenu nepřijetí – to vše můžeme číst za jeho symbolickým heslem „design in action“.*" (Janáková, 2003, s. 9)

Mezi významné malíře, ilustrátory, scénografy, grafiky a typografy se řadil i **František Muzika**. Studoval na Akademii výtvarných umění v Praze, mezi lety 1945–1970 byl profesorem na VŠUP. Již během svých studií se Muzika seznámil s Karlem Teigem, Jaroslavem Seifertem a některými dalšími členy budoucího Devětsilu, kteří ovlivnili jeho tvorbu.

Je autorem významné publikace *Krásné písmo ve vývoji latinky* (1958, 1963), které bylo vydáno i v německém překladu. Muzika byl vyznamenán státní cenou, Řádem práce a jmenován zasloužilým umělcem.

František Muzika přijal mnohé principy umělecké tvorby dvacátých a třicátých let a pochopil jejich význam pro očistu typografie. Ve svých dílech aplikoval pravidla „nové typografie“ – používal grotesk, barevné plochy, fotografie, koláže, diagonální a ortogonální kompozice, asymetrická řešení. Díky jeho zdrženlivému přístupu k těmto technikám má však jeho práce spíš klasicistní charakter. (Fabel, 1981, s. 46)

Grafik a kreslíř **Jiří Rathouský** vystudoval výtvarnou výchovu na pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Věnoval se užité a knižní grafice, plakátům, značkám, vizuální komunikaci a výstavnictví. Byl aktivním členem Spolku českých grafiků a umělců Hollar. (Hlavsa, 1981, s. 412)

„Jiří Rathouský vstoupil do oboru téměř nezatížen jeho tradičními schématy, a o to dokonaleji sehrál svou roli v atmosféře renesance naší výtvarné typografie v polovině šedesátých let. Jeho experimenty, odvážné a hravé zároveň, zapůsobily jako krátké spojení, v jehož záblesku zahlédli mnozí alespoň obrysy aktuálních vývojových tendencí.“ (Fabel, 1981, s. 38)

Jako jeden z prvních u nás pochopil Rathouský potřeby své doby a nabízel komplexní řešení problémů komunikace, kde musí typografie fungovat jako jeden z prostředků a sloužit každodennosti. Často byl proto pověřován řešením grafické informace, orientace a reprezentace v rámci veřejného prostoru, exaktně pracoval s barvou a tvarem písma i jinými typografickými znaky.

Rathouský určil podobu mnoha edic několika českých nakladatelství, například Artia, Albatros, Academia, Orbis, SNTL, Mladá Fronta nebo Olympia. Pro nakladatelství Odeon navrhl experimentální písmo *Alphapipe*. Jeho činnost zasáhla také do kultury, věnoval se vizuální propagaci Národního divadla, Národního technického muzea a Umělecko průmyslového muzea v Praze. Vytvořil informační design *Nové scény* Národního divadla.

Kromě toho se podílel také na návrzích československých expozic na světových výstavách EXPO (EXPO 67 v Montrealu, EXPO 70 v Osace), vytvořil informační systém pražských hotelů Intercontinental, Parkhotel a karlovarského Thermalu. Společně s manželkou Dorou stáli u zrodu tvůrčích skupin Máj a Horizont.

Jeho snadno rozpoznatelný a originální design se uplatnil také v návrzích knižních obálek, výraznou je zejména edice *Mladé cesty* nakladatelství Mladá

fronta. Navrhl pro ni knižní řadu s potištěnými textilními přebaly, v nichž se inspiroval lettrismem, informelem a objekty současného umění. Zaujal také svými návrhy knižních obálek pro hudební tituly, ve kterých dokázal graficky vyjádřit charakter a rytmus hudby.

Jiří Rathouský přišel s vizí nového vizuálního uspořádání prostředí, dopravních prostředků a komunikace. Tuto vizi se sice nepodařilo prosadit, nicméně významným počinem je jeho práce na informačním systému pražského metra – pro tento účel vytvořil nové písmo *Metron* a sadu číslic pro využití v digitálních hodinách. Přišel také s barevným řešením interiérů a vozů. (Hlavsa, 1981, s. 334; Fabel, 1981, s. 16; Sylvestrová, 2008, online; Záruba, 2021, online)

Písmo Metron bylo „ovlivněné v té době novým písmem švýcarského písmaře Hanse Edwarda Meiera s názvem Syntax. Bylo to písmo v bezpatkových abecedách v mnohém navazující na písma z 20. let, jako je Kabel od Rudolfa Kocha, v něčem také na Din ze 40. let“ (Rostislav Vaněk in Binarová, Boháčová, 2016, online)

Grafický designér, typograf, pedagog, publicista **Jan Solpera** vystudoval UMPRUM (byl žákem Františka Muziky), později se tam vrátil jako pedagog. V letech 1973–2003 vedl ateliér knižní grafiky a písma. Roku 1999 byl vybrán britskou institucí International Biographical Centre mezi dva tisíce významných umělců a designérů 20. století. V roce 2015 byl uveden do Síně slávy v rámci slavnostního vyhlášení cen Czech Grand Design. (Solpera, 2010, s. 8; CzechDesign.cz, 2015)

„Užitou grafikou, jak se původně říkalo grafickému designu, jsem se zabýval v plné její šíři, od navrhování písem a plakátů přes knižní typografii a grafiku v architektuře až po návrhy známek a logotypů. Ve svém životopise obvykle uvádím, že těžiště mé výtvarné činnosti je v práci s písmem, které je pro mě nejen prostředkem k vyjádření verbálního sdělení, ale i tím nejúčinnějším výtvarně-emotivním prvkem. Písmem jsem se zabýval i jako publicista.“ (Solpera, 2010, s. 1)

S dílem Jana Solpery se často setkáváme v běžném životě. Jedno z jeho písem najdeme například na českých bankovkách, dále na přebalech známých knih, plakátech apod. Spolupracoval s Divadlem Na zábradlí, navrhl logo České národní banky a Akademie věd. Mezi jeho díla patří také písma *Solpera* a *Areplos*. (Soukupová, 2016, online)

Solpera je autorem klasifikace tiskových písem, která byla v roce 1977 přijata jako oborová norma pro československý polygrafický průmysl. Autor říká, že latinková písma mají čtyři základní druhy: písma antikvová, lineární bezserifová, rukopisná a lomená. Dále se rozdělují podle své výtvarné formy do jedenácti klasifikačních skupin, z nichž prvních osm zahrnuje čtyři skupiny písem antikvových a čtyři skupiny písem lineárních bezserifových. Řadí je nejen podle historického vývoje, ale také podle jejich morfologické návaznosti.

Skupiny jsou: dynamická antikva, přechodová antikva, statická antikva, lineární písmo serifové, lineární bezserifové statické písmo, lineární bezserifové konstruované písmo, lineární bezserifové dynamické písmo, lineární antikva, kaligrafická písma, volně psaná písma, lomená písma.

Do každé z těchto skupin řadí Solpera i zdobená písma, která navazují na základní a vyznačovací, nakloněná, řezy. Tato zdobená písma dále dělí podle způsobu zdobení. (Solpera, 2010, s. 58)

„Moje klasifikace typografických latinkových písem vznikla proto, že jsem potřeboval najít klíč k rozlišení jednotlivých abeced. Usnadňuje orientaci v nepřehledném světě existujících písem. Pohled na ně jen ze zorného úhlu historie mne neuspokojoval. Můj způsob třídění písma pouze konstatuje, jaký má určitá abeceda výtvarný charakter. Nehodnotí, nenadřazuje jednu nad druhou.“ (Solpera, 2010, s. 86)

Až do konce 20. století byl grafický design založen na řemeslných postupech: rozvržení byla kreslena ručně, typ byl zadán a objednan u sazeče, typové nátisky a fotostaty obrazů určené k reprodukci a výrobě desek byly sestaveny na místě na tvrdý papír nebo lepenku. Grafický design však prošel **digitální revolucí** v průběhu **80. a počátku 90. let**, kdy se velice rychle začal rozvíjet i v počítači.

Přišel Macintosh a s ním grafické softwary jako například program MacPaint, který nabízel revoluční uživatelské rozhraní, jež umožnilo grafikům pracovat velmi intuitivně. Postscript pak umožnil sestavování stránek a obrázků do grafických návrhů na obrazovce. V polovině 90. let se grafický design prakticky úplně přenesl na obrazovky počítačů.

Počítače přinesly možnost experimentovat jak s navrhováním nových a netradičních písem, tak s rozvrhováním stránek. Grafici si hráli s vrstvením segmentů, rozdělováním, sloupce se často překrývaly, a velikosti, váhy a písma se často měnily v rámci jednotlivých nadpisů, sloupců a slov. Mladí výtvarníci mohou snadněji navrhovat nová písma a nemusí využívat materiál svých předchůdců.

Další změnou, která otevřela nespočet možností, byl příchod internetu. Začalo se pracovat s webovým designem, kombinovat obrázky, videa, pracovat s hudbou. (Meggs, 2020, online; Dusong, 1997, s. 146)

„Počátkem devadesátých let se nám otevřely nové obzory: zajímali jsme se o živé spojení typografie s hudbou, architekturou, módou a kulturou vůbec. (...) Jednou nozdrou jsme nasávali zlidovění písma ve svazku s psychedelií, punkem a postmodernou, druhým chřípím vstřebávali počítačové znalosti. Najednou bylo dovoleno hledat inspiraci pro písmový návrh v písmových třískách a psích ocáscích, nejen v renesanční kaligrafii, najednou jsme měli možnost svůj návrh doma profesionálně realizovat a následně nabízet i jiným grafikům a firmám.“ (Štorm, 2008, s. 8)

Osobní počítače umožnily zpracování textu a obrazu doslova každému, ze čtenářů se stali uživatelé. Jak ale upozorňuje Dusong (1997, s. 98): *„Je ovšem nesporné, že typografem se nestane každý, kdo vlastní Macintosh a zvládne sazební program; aby byl výsledek přijatelný, je potřeba dlouhého hledání a jenom skuteční výtvarníci zaručují kvalitní výrobu děl s vysokou uměleckou hodnotou.“*

Ve **21. století je grafický design** všudypřítomný, je hlavní součástí komplexních tiskových a elektronických informačních systémů. Prostupuje současnou společností, přináší informace, identifikaci produktu, zábavu a zprávy. Neúnavný pokrok technologie dramaticky změnil způsob, jakým jsou grafické návrhy vytvářeny a distribuovány masovému publiku. Základní role grafického designéra – dávat expresivní formu a jasnost sdělovanému obsahu – však zůstává stejná. (Meggs, 2020, online)

Úkol typografa se s množstvím počítačů, webových stránek, zařízení, mobilních telefonů a 24hodinového přístupu k informacím napříč hromadnými sdělovacími prostředky nesmírně změnil. Dobrý design je při odlišení jedné zprávy od druhé důležitější než kdy dříve. Typografie v digitálním věku se často označuje jako „informační design“, protože makro a mikro aplikace ovlivňují celkovou strukturu textu.

Kromě čitelnosti se dalším kritickým aspektem efektivní typografie stalo uživatelské rozhraní. Snadné použití a univerzální přístup se mohou zdát jako doplňkové, přitom se jedná o klíčové aspekty informačního designu, zejména když primárním záměrem zůstává „udržení pozornosti čtenáře“. (Costello, 2020, *Dopasolution.com*)

Současní typografové

František Štorm působí jako tvůrce písma, typograf, grafik, pedagog, odborný publicista, hudebník a umělec. Štorm studoval na VŠUP pod vedením Milana Hegera, později pod vedením Jana Solpery. Mezi lety 2003–2008 byl na VŠUP vedoucím ateliéru Tvorba písma a typografie.

Štorm založil v roce 1993 Střešovickou písmolijnu (později Storm Type Foundry) zabývající se tvorbou a distribucí digitálních písem. Nabízí více než 1 000 písem, mezi která se řadí jak písma originální (také Štormova autorská písma – např. *Teuton*, *Sebastian*, *Comenia Serif*, *Pivo*), tak modifikace historických písem a digitalizace písem významných českých autorů.

Kromě Prahy a jižních Čech čerpá svou inspiraci také v indické Goe. Působí také jako zpěvák, kytarista a textař v české metalové kapele Master's Hammer. (Wikipedie, 2020; Stormtype.com, 2021)

Tvůrce písma, typograf a pedagog **Tomáš Brousil** studoval na VŠUP pod vedením Jana Solpery a později Františka Štorma. V roce 2003 založil vlastní písmolijnu Suitcase Type Foundry. Ta nabízí digitalizovaná historická písma a také autorské písmové rodiny (např. *Tabac*, *Idealista*, *Urban Grotesk*). Vytváří také písma na zakázku pro různé firmy a instituce.

O jedenáct let později, v roce 2014, založil Brousil společně s Radkem Sidunem písmolijnu Briefcase Type Foundry. Ta si dává za cíl digitalizovat dosud nezrealizované návrhy českých a slovenských písem. Pomáhá také vydávat písma současných mladých autorů. (Wikipedie, 2020; Suitcasetype.com, 2021)

Nová pojetí a experimenty přináší také 21. století. **Tyree Callahan**, umělec z Washingtonu, přeměnil starý psací stroj Underwood Standard z roku 1937 na funkční malířské zařízení, které nazývá *Chromatic Typewriter* (chromatický psací stroj). Inkoustové polštářky psacího stroje nahradil barevnými polštářky a písmena barevnými značkami. Zkoumá tak prostor mezi psacím strojem a vizuálním uměním.

Jelikož jazyk barev nikdy nevyžadoval logickou distribuci podobně jako systém QWERTY na klávesnici, autor chvíli bojoval s tím, jak barvy na klávesnici uspořádat. Nakonec je vybral z grafu palety barev HTML, který je k dispozici online. Funkce mezerníku na klávesnici zůstává stejná, také zahrnuje myšlenku „negativního/prázdného prostoru“. Callahan nahradil pravítko na vozíku tonální

gradací od bílé po černou. Existuje také několik dalších úprav, které tají. (Newatlas.com, 2011; Boredpanda.com, 2012)

„Jsem z toho opravdu nadšený. Reakce na můj výtvar byla dost speciální. Vypadá to, že dělá spoustu lidí šťastnými, a rozpoutala se úžasná diskuse o překladu umění do slov a slov do umění. A zdá se, že lidem se synestézií se to líbí nejvíce.“ (Callahan in Boredpanda.com, 2012)

Jak můžeme vidět, typografie procházela od svého počátku velkým vývojem, obsahujícím množství změn, experimentů a odlišných přístupů. Na rychlosti jejího vývoje se podepsal především rychlý technický rozvoj a samozřejmě také vývoj společnosti. Je jasné, že typografie jako obor se bude neustále vyvíjet a nová doba přinese další možnosti. Každý rok se v typografii objevují nové inovace a trendy, které se s dobou neustále proměňují. Cíl ale zůstává stejný: vytvoření působivého sdělení, které přináší zprávu tvůrce a jasně a srozumitelně ji předává.

Jak píše o typografii František Štorm (2008, s. 8): *„Hlavně ať je to čitelné, vše ostatní je vedlejší. (...) Životně důležité je přečíst si návod, cenovku, najít cestu na záchod a ven z hořící budovy. Pak je ještě dlouhý seznam dalších situací a teprve někde na konci filmový titulek, plakát, časopis, kniha. Typografický experiment bohatě nabitý osobním estetickým vkladem je až na samém chvostu pomyslné stupnice důležitosti.“*

2 Možnosti využití moderní typografie ve výtvarné edukaci na 1. stupni ZŠ

Výtvarná výchova v současné době zažívá v jistém smyslu krizi identity skrze problematické vnímání mezi odbornou veřejností, rodiči a často i žáky a vedením škol. Participující strany často nevidí přínos tohoto předmětu pro vzdělávání žáků, berou jej jako odpočinkový předmět, jehož cílem je naučit žáky především praktické dovednosti. „*Pokud nesměle mluví o vizuální gramotnosti, je její mnohem širší specifická redukována na sociální interpretace vizuálních děl, k nimž je však považována za kompetentnější mediální výchova. V dnešní bouřlivé proměňující se době se tak ukazuje problémem nejen nějaká část, ale celková orientace výtvarné výchovy. Je proto zásadně důležité uvědomit si a znovu redefinovat její funkce, jaké by měla mít ve vzdělávání a výchově.*“ (Vančát in Šobáňová, 2016, s. 18)

Podle Vančáta je výtvarné umění důležitým experimentálním nástrojem při vynalézání, testování a propagování nových vizuálních znaků. Má bezprostřední vliv na inovaci vnímání a prokazatelný účinek na rozvoj lidské tvořivosti. Cílem výtvarné výchovy nemá být v první řadě zaměření na rozvoj umělecké tvorby žáků, ale především na konceptuální schopnost pracovat s obrazovými relacemi a jejich transformacemi za účelem formování a vyjádření žákovy jedinečné obrazivosti. (Vančát in Šobáňová, 2016, s. 22).

Jak bylo řečeno v úvodu této práce, médium písma, jeho forem a sémantických funkcí nese velký potenciál pro nejrůznější tvořivé činnosti žáků v rámci výtvarné výchovy. Vznik typografie je úzce spojen s mezilidskou komunikací a využíváním znaků. Písmo nás navíc obklopuje téměř na každém kroku. Žáci sami znají spoustu písmen (ať už z knih, počítačů, mobilů nebo tabletů), druhů log, plakátů a reklamních sdělení ze svého okolí. Ve svém výtvarném projevu se nezdá, kdy pokouší napodobovat či variovat formy písem, která vidí kolem sebe.

Vnitřní motivovanost žáků především středního a staršího školního věku pracovat s typografií vede přes loga oblíbených firem, počítačových her, plakátů atd., souvisí s dospíváním – sebeidentifikací, popularitou ve skupině. Znaky nesou pro žáky nejen komunikační hodnotu, ale i emocionální kvalitu. Je vhodné jim v tomto věku dát prostor právě i pro tyto aktivity – ať už znázorňování skutečného loga pomocí různých technik, nebo vypracování nového loga dle vlastního návrhu.

Využití typografie ve výtvarné výchově může kultivovat projev žáků, pracovat s vyjádřením myšlenky, grafickou úpravou zprávy/sdělení. Práce s typografickými prvky může ukázat žákům, že písmo a jeho úprava jsou významnými nosiči myšlenky – mohou např. zesílit nebo emočně zabarvit intenzitu výtvarného díla. Na základě toho je možné pracovat s tónem zprávy a jejím celkovým vyzněním na základě užitých barev, tvarů, velikostí a uspořádání jednotlivých znaků. Typografie ve výtvarné výchově nabízí prostor pro experimenty, hru a rozvoj konceptuálního myšlení. To úzce souvisí se vznikem a vývojem abstraktního myšlení, které Jean Piaget přikládá jako stádium neformálních operací do staršího školního věku. Toto pojetí se tedy týká především žáků druhého stupně ZŠ. Stejně tak může učitel hravou formou během výtvarné výchovy seznámit žáky s historií typografie a vývojem technologií, které se podílely na tvorbě písma. Současně se nabízí využití možností moderní doby – nových médií, které nám nabízejí nové způsoby práce s typografií a jsou nedílnou součástí našeho života. Výtvarná výchova může poskytnout základ pro práci s grafickým designem (nebo jeho porozumění), intermediální tvorbu, napomoci schopnosti analyzovat nabízená sdělení, posoudit jejich věrohodnost a vyhodnotit jejich komunikační záměr, rozvíjet kritické myšlení žáků.

Pokud se na výtvarnou výchovu podíváme z hlediska sémiotiky, nauky o znacích, můžeme chápat výtvarné dílo jako soubor znaků, které přinášejí informaci – typografie. Abychom mohli převést teoretické úvahy o sémiotice do pedagogické praxe, tři zákonitosti sémiotiky nám poskytnou tři koncepty vyučování:

- *syntax* – vyučování na principu výtvarného jazyka (nejvíce využívaná),
- *sémantika* – význam znaků souvisí s výtvarným vyjadřováním (zobrazování informací a jejich interpretace),
- *pragmatika* – vztah znaků k příjemci souvisí s výtvarným výrazem (vývoj kresby – od výrazu k vyjádření).

„V souvislosti se syntaxí máme k dispozici systém na stanovení konceptu vyučování výtvarné výchovy – strukturu uměleckého díla, danou systémem prvků výtvarného jazyka (linie, skvrna, hmota, tvar, světlo, barva, povrch, rytmus, symetrie, rovnováha...). Tento systém podtrhuje představu 'čisté výtvarnosti' a můžeme ho dát do souvislosti s názorem, který byl rozšířený vlivem Bauhausu, že zákonitosti, které se vážou na výtvarné prostředky a které určují stavbu díla,

mohou být studované nezávisle na předmětu určené úlohy, jaksi 'in abstracto'."
(Gero in Šteiglová, 2002, s. 29)

Gero (in Šteiglová, 2002, s. 30) dále mluví o *technice hry s výtvarnými prostředky*, během které jde o vytváření harmonického výtvaru opakováním, respektováním či popíráním tzv. pravidel hry – např. principů kompozice. Tyto činnosti vedou postupně ke schopnosti rozeznávat kompoziční prvky a porozumět jim také ve výtvarných dílech.

Práce s typografií může představovat hravý princip výtvarné experimentace ve VV – spojené nádoby: - Práce s formou. V první rovině si lze „hrát“ – tvořit s formou písmen / písma / fontu – reagovat na jeho výraz „čisto výtvarnost“ – viz předchozí text...

Písmo lze vnímat jako autonomní výtvarný artefakt se svojí kompozicí, řádem, harmonií, elegancí, dramatičností..- Práce se sdělením. Zároveň lze rozvíjet sémiotickou hru s typografií – reagovat na konkrétní sdělení, které daný font / písmo podtrhuje, zesiluje nebo rozvíjí.

Při provádění didaktické analýzy si učitel musí ujasnit téma jako součást určitého tematického celku, ověřit si hodinovou dotaci, pracovat s funkcí předmětu a jeho výukovými cíli. Stejně tak je potřeba zaměřit se také na konkrétní třídu, skupinu žáků, se kterou bude učitel pracovat – ujasnit si, jaké nároky může na žáky klást, jaké jsou jejich zkušenosti. Důležité je najít body, které vytvoří základní strukturu učiva, promyslet činnosti, vyučovací metody, formy a prostředky, včetně učebních pomůcek a materiálů. Učitel také zvažuje výchovnou hodnotu učiva a zvolených metod.

Didaktickou analýzu můžeme rozdělit do tří etap (Mikesková, 2012, online):

- **rozbor obsahu učiva** (pojmy, vztahy, obsahové vazby; materiální a formální hodnota učiva),
- **rozbor činností žáků** (vedoucích k pochopení a osvojení učiva a k rozvoji osobnosti),
- **rozbor vertikálních a horizontálních mezipředmětových vztahů v učivu** (integrace poznatků a vytvoření systému vědomostí, dovedností, návyků žáků).

2.1 Analýza kurikulárních dokumentů

Kurikulární dokument vymezuje cíle a obsahy vzdělávání, v jeho pozadí by ovšem měla stát snaha připravit žáky na jejich budoucí život. Vzdělávání má směřovat nejen k nabytí znalostí, ale má také iniciovat v jedinci celoživotní snahu o životní moudrost a zralost, pomáhat mu k dosažení pocitu životní spokojenosti, která nevychází primárně z materiálního zabezpečení, ale spíše z hledání a nacházení odpovědi na otázku, kým jsme, odkud přicházíme a kam směřujeme.

„Daný pohled na smysl kurikula je ostatně velmi blízký tradičnímu chápání smyslu výtvarné výchovy, resp. výchovy uměním, a akcentuje jej i Mezinárodní společnost pro výchovu uměním a další komunity usilující o podporu umění ve vzdělávání.“ (Šobáňová, 2016, s. 28)

Základním kurikulárním dokumentem pro vzdělávání je Rámcový vzdělávací program. V této práci se zaměříme na Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání (dále jen RVP ZV).

V RVP ZV je obsah učiva jednotlivých oborů rozdělen pouze rámcově s pozorností zaměřenou na kompetence. Ty představují soubor znalostí, dovedností, návyků a postojů, které jsou využitelné v různých činnostech a situacích (učebních i praktických). Kompetence jsou uvedeny v několika úrovních: klíčové kompetence (obecnější) představující hlavní výstup, ke kterému povinné vzdělávání směřuje, a specifitější zaměřené kompetence vzdělávacích oblastí a jednotlivých oborů.

Zaměření výchovy a vzdělávání pak popisují cíle, které jsou podobně jako kompetence rozděleny do několika úrovní – obecné a specifitější pro jednotlivé oblasti vzdělávání.

Učivo jednotlivých vzdělávacích oborů je poté základním prostředkem k dosahování daných kompetencí a cílů. Vzdělávací obory jsou rozděleny do vzdělávacích oblastí, zahrnujících často více předmětů a umožňujících propojování učiva. Vzdělávacích oblastí je devět: Jazyk a jazyková komunikace, Matematika, Informační a komunikační technologie, Člověk a jeho svět, Člověk a společnost, Člověk a příroda, Umění a kultura, Člověk a zdraví, Člověk a svět práce. (Pastorová, Vančát in Šteiglová, 2002)

RVP a vzdělávací oblast Umění a kultura

Vzdělávací oblast Umění a kultura v rámci RVP ZV zahrnuje dva vzdělávací obory (předměty): Hudební výchova a Výtvarná výchova s možností rozšíření o doplňující vzdělávací obor Dramatická výchova.

„Vzdělávací oblast Umění a kultura umožňuje žákům jiné než pouze racionální poznávání světa a odráží nezastupitelnou součást lidské existence – umění a kulturu; kulturu jako procesy i výsledky duchovní činnosti umožňující chápat kontinuitu proměn historické zkušenosti, v níž dochází k socializaci jedince a jeho projekci do společenské existence, i jako neoddělitelnou součást každodenního života (kultura chování, oblékání, cestování, práce); umění jako proces specifického poznání a dorozumívání, v němž vznikají informace o vnějším a vnitřním světě a jeho vzájemné provázanosti, které nelze formulovat a sdělovat jinými než uměleckými prostředky. Vzdělávání v této oblasti přináší umělecké osvojování světa, tj. osvojování s estetickým účinkem. V procesu uměleckého osvojování světa dochází k rozvíjení specifického cítění, tvořivosti, vnímavosti jedince k uměleckému dílu a jeho prostřednictvím k sobě samému i k okolnímu světu. Součástí tohoto procesu je hledání a nalézání vazeb mezi druhy umění na základě společných témat, schopnosti vcítit se do kulturních potřeb ostatních lidí a jimi vytvořených hodnot a přistupovat k nim s vědomím osobní účasti. V tvořivých činnostech jsou rozvíjeny schopnosti nonverbálního vyjadřování prostřednictvím tónu a zvuku, linie, bodu, tvaru, barvy, gesta, mimiky atp.“ (RVP ZV, 2021, s. 87)

Na 1. stupni základního vzdělávání se žáci seznamují s výrazovými prostředky a jazykem hudebního, výtvarného a dramatického umění. Učí se s nimi pracovat, užívat je jako prostředky sebevyjádření. Seznamují se se zákonitostmi tvorby, s vybranými uměleckými díly, které se podle svých zkušeností učí chápat a interpretovat jejich výpovědi. Cílové kompetence, které tato vzdělávací oblast u žáka utváří a rozvíjí, jsou:

- kompetence k pochopení umění jako specifického způsobu poznání a k užívání jazyka umění jako svébytného prostředku komunikace,
- k chápání umění a kultury v jejich vzájemné provázanosti jako neoddělitelné součásti lidské existence; k učení se prostřednictvím vlastní tvorby opírající se o subjektivně jedinečné vnímání, cítění, prožívání a představy; k rozvíjení tvůrčího potenciálu, kultivování projevů a potřeb a k utváření hierarchie hodnot,
- ke spoluvytváření vstřícné a podnětné atmosféry pro tvorbu, pochopení a poznání uměleckých hodnot v širších sociálních a kulturních

souvislostech, k tolerantnímu přístupu k různorodým kulturním hodnotám současnosti a minulosti i kulturním projevům a potřebám různorodých skupin, národů a národností,

- k uvědomování si sebe samého jako svobodného jedince; k tvořivému přístupu ke světu, k možnosti aktivního překonávání životních stereotypů a k obohacování emocionálního života,
- k zaujímání osobní účasti v procesu tvorby a k chápání procesu tvorby jako způsobu nalézání a vyjadřování osobních prožitků i postojů k jevům a vztahům v mnohotvárném světě. (RVP ZV, 2021, s. 88)

Nastavení této oblasti umožňuje také využití externích edukačních programů a jejich integraci do procesu vzdělávání. U výtvarné výchovy jde například o systematickou spolupráci s galeriemi, muzei apod.

„Výtvarná výchova pracuje s vizuálně obraznými znakovými systémy, které jsou nezastupitelným nástrojem poznávání a prožívání lidské existence. Tvořivý přístup k práci s nimi při tvorbě, vnímání a interpretaci vychází zejména z porovnávání dosavadní a aktuální zkušenosti žáka a umožňuje mu uplatňovat osobně jedinečné pocity a prožitky.“ (RVP ZV, 2021, s. 88)

Předmět výtvarná výchova přistupuje k vizuálně obraznému vyjádření, ať už samostatně vytvořenému, nebo přejatému, jako k prostředku podílejícímu se na způsobu přijímání reality a zapojování se do procesu komunikace. V základním vzdělávání je výtvarná výchova postavena na tvůrčích činnostech, kterými jsou tvorba, vnímání a interpretace. Těmito činnostmi se může rozvíjet a uplatňovat vlastní vnímání, citění, myšlení, prožívání, představivost, fantazie, intuice a invence.

V rámci RVP ZV už však není specifikováno, jakým způsobem má žák kompetence získat. Metody a formy práce jsou ponechány na školách, což poskytuje výraznou tvůrčí svobodu pojetí výuky.

2.1.1 Očekávané výstupy pro 1. a 2. období

1.období

Žák

- rozpoznává linie, tvary, objemy, barvy, objekty; porovnává je a třídí na základě zkušeností, vjemů, zážitků a představ;
- v tvorbě projevuje své vlastní zkušenosti; uplatňuje při tom v plošném i prostorovém uspořádání linie, tvary, objemy, barvy, objekty a další prvky a jejich kombinace;
- interpretuje podle svých schopností různá vizuálně obrazná vyjádření; odlišné interpretace porovnává se svou dosavadní zkušeností;
- na základě vlastní zkušenosti nalézá a do komunikace zapojuje obsah vizuálně obrazných vyjádření, která samostatně vytvořil, vybral či upravil.

2.období

Žák

- při vlastních tvůrčích činnostech užívá prvky vizuálně obrazného vyjádření; porovnává je na základě vztahů;
- při tvorbě vizuálně obrazných vyjádření se zaměřuje na projevení vlastních zkušeností;
- nalézá vhodné prostředky pro vizuálně obrazná vyjádření vzniklá na základě vztahu zrakového vnímání k vnímání dalšími smysly; uplatňuje je v plošné, objemové i prostorové tvorbě;
- osobitost svého vnímání uplatňuje v přístupu k realitě, k tvorbě a interpretaci vizuálně obrazného vyjádření; pro vyjádření nových i neobvyklých pocitů a prožitků svobodně volí a kombinuje prostředky;
- porovnává různé interpretace vizuálně obrazného vyjádření a přistupuje k nim jako ke zdroji inspirace;
- nalézá a do komunikace zapojuje obsah vizuálně obrazných vyjádření, která samostatně vytvořil, vybral či upravil. (RVP ZV, 2021, s. 92–93)

2.1.2 Obsah učiva

RVP ZV rozděluje učivo pro obor výtvarné výchovy do třech oblastí: *Rozvíjení smyslové citlivosti, Uplatňování subjektivity a Ověřování komunikačních účinků.*

Rozvíjení smyslové citlivosti

Patří sem činnosti, které se zaměřují na rozvíjení schopnosti rozpoznávání podílu jednotlivých smyslů na vnímání reality. Žák je veden k reflexi a uvědomování si svých vjemů; učí se vnímat prvky vizuálně obrazného vyjádření, rozeznávat uspořádání objektů do celků v ploše, objemu, prostoru, čase a vyjadřovat vztahy mezi těmito objekty. Důraz se klade také na reflexi zrakového vnímání a jeho vztahy k vjemům ostatními smysly (vnímání a uplatňování mimovizuálních podnětů ve vlastní tvorbě, reflexe dalších uměleckých oborů); dále na smyslové účinky vizuálně obrazných vyjádření (jako je umělecká výtvarná tvorba, fotografie, film, reklama atd.). Žák je podněcován k osobitému vyjádření na základě vlastních zkušeností a prožitků.

Uplatňování subjektivity

Patří sem činnosti, které se zaměřují na vedení žáka k uvědomování si a uplatňování vlastních zkušeností při tvorbě, vnímání a interpretaci vizuálně obrazných vyjádření. Žákovi se nabízí prostředky pro vyjádření, uplatnění a interpretaci jeho subjektivního cítění – emocí, pocitů, nálad, představ, zkušeností. Seznamuje se s typy vizuálně obrazných vyjádření, učí se je rozlišovat, vybírat a uplatňovat pro vlastní tvůrčí záměry. Dále se učí přistupovat k vizuálně obrazným vyjádřením z hlediska jejich vnímání, motivace jejich vzniku, reflektovat je a vědomě tyto znalosti uplatňovat při vlastní tvorbě. Žák poznává možnosti, jak vyjádřit své subjektivní cítění a jak ho předat ostatním.

Ověřování komunikačních účinků

Patří sem činnosti, které vedou žáka k vytváření obsahu vizuálně obrazných vyjádření v procesu komunikace a hledání nových i neobvyklých možností pro uplatnění výsledků vlastní tvorby, děl výtvarného umění i děl dalších obrazových médií. Žák se učí utvářet a zdůvodňovat svůj osobní postoj

v komunikaci, nacházet důvody vzniku odlišných interpretací vizuálně obrazných vyjádření. Seznamuje se s kritérii porovnávání, s komunikačním obsahem vizuálně obrazných vyjádření, s různými druhy komunikačních záměrů a jejich vysvětlování a prezentace. Dále se zaměřuje na proměny komunikačního obsahu v rámci historických, sociálních a kulturních souvislostí. (RVP ZV, 2021)

Důležité je, aby žák dostal prostor k vlastnímu, osobnímu vyjádření– jako tvůrce, vnímatel nebo interpret. Žák by měl být veden k experimentování s různými prostředky a postupy, ať už tradičními, či moderními, které reflektují současné tendence.

„Je rovněž důležité, aby byl u žáků postupně utvářen, na základě jejich vlastních zkušeností z tvůrčích činností, i odborný pojmový aparát, jehož prostřednictvím je možné se nejen zapojit do procesu komunikace, ale vědomě reflektovat svoji tvůrčí činnost i své postavení v procesu tvorby. To umožní žákovi rozvíjet kreativní přístup ke světu a nacházet zdroje inspirace nejen v hodnotách již ověřených, ale být otevřený a vstřícný k tvorbě, která přináší nová, dosud neověřená a často neočekávaná řešení i výsledky.“ (Pastorová, 2004, online)

2.2 Metodické a námětové zdroje využívající typografii na 1. st. ZŠ

Tato kapitola se věnuje rešerši zdrojů v oblasti užití typografie ve výuce výtvarné výchovy na prvním stupni základního vzdělávání. Budou zahrnuty učebnice, příručky, portál RVP, diplomové práce. Rešerše má poskytnout inspiraci pro hledání prostředků a postupů pro náplň výuky.

Metodický portál RVP

Metodický portál RVP nabízí praktické příspěvky doplněné o zkušenosti pedagogů. Pro inspiraci byly vybrány tři články, ve kterých učitelé zapojují typografii do výtvarné výchovy.

- **Variace na jméno (Moje jméno a Moje abeceda)**

Jména jako něco více než jen podpis. Hra s vyjádřením a prozkoumáváním jména napsaného, vyřčeného, jména v pohybu a jména jako struktury.

Tvorba vlastní abecedy. (Pastorová, Svatošová, 2015)

- **Typografická tvorba ve výtvarné výchově na ZŠ**

Práce s písmem v historickém kontextu, tvorba osobitého stylu písma. (Hromádka, 2019)

- **Práce v programu Malování**

Propojení ICT a výtvarné výchovy, seznámení se základy grafického designu, práce s 3D objekty, koláže. (Šindelář, 2019)

Učebnice a příručky

V následujících příručkách je písmo využito v několika zajímavých aktivitách. Písmena se například snaží spojovat s tvarově podobnými předměty, je využito ve hrách s osovou souměrností, apod.

- **CIKÁNOVÁ, Karla. Kreslete si s námi.** Ilustroval Vladimír ROCMAN. Praha: Aventinum, 1992. ISBN 80-85277-79-4.
- **LINAJ, Evžen a Alois KRAČMAR. Grafickou cestou.** Ústí nad Labem: Pedagogické centrum, 2002. ISBN 80-903293-0-6.
- **VÁŠA, Petr. Fyzické básnictví.** Brno: Host, 2011. ISBN 978-80-7294-566-5.
- **CIKÁNOVÁ, Karla. Tužkou, pastelkami nebo počítačovou myší: praktické náměty na výtvarné a environmentální činnosti v předškolním vzdělávání.** Praha: Raabe, c2014. Dobrá škola. ISBN 978-80-7496-082-6.
- **ROESELVÁ, Věra. Řady a projekty ve výtvarné výchově.** Praha: Sarah, 1997. ISBN 80-902267-2-8.

Diplomové práce

Tematicke se přirozeně věnují i vybrané kvalifikační práce, v minulosti obhájené především na pedagogických fakultách. Najdeme mezi nimi výtvarně-projektové texty, které, podobně jako tato práce, řeší rozmanité a experimentální využití typografie ve výtvarné výchově na obou stupních ZŠ. Z těchto kvalifikačních studií vybíráme dva tituly, které se vztahují na VV v mladším a středním školním věku.

- **ČUMOVÁ, Iva. Hrajeme si s písmem.** Brno, 2007
Písmo nejen jako prostředek komunikace, ale také jako součást výtvarné výchovy. Prezentace 28 vyučovacích hodin, kdy písmo bylo námětem.
- **ZEZULOVÁ, Kateřina. Vytváření pozitivního vztahu ke knize prostřednictvím výtvarných činností na 1. stupni ZŠ.** Brno, 2018
Cílem práce je přiblížit žákům knihu a budovat k ní pozitivní vztah prostřednictvím výtvarné výchovy.

2.3 Moderní typografie z pohledu didaktiky VV

Následující podkapitola se bude pokoušet o stručnou analýzu toho, jak správně uchopit námět lekce, zda je vhodné nechat samotné žáky vybrat si vlastní vyjadřovací prostředek pro tvorbu či, zda je důležitá motivace pro činnost.

Volba námětu

Zamysleme se v první řadě nad typografií jako svébytným námětem, na který se přirozeně vážou výchovně-vzdělávací složky předmětu. Jak uvádí Roeselová, výtvarná výchova v sobě spojuje dvě složky, které se podílejí na utváření osobnosti žáka – složku výtvarně vzdělávací a složku výchovnou. Výtvarně vzdělávací složka učí dítě pracovat se základními vyjadřovacími prostředky – využívat linie, barvy, tvary, poznávat jejich vlastnosti v ploše i prostoru (Roeselová, 1995, s. 10). Jsou to právě typografické projevy, které se, jak za chvíli uvidíme, týkají všech zmiňovaných složek výtvarného vyjadřování.

Výchovná složka podporuje v žákovi schopnost sebereflexe, sebeuvědomování a sebevyjádření. Klade důraz na jeho individuální nahlížení na svět. Proces vede k vyjadřování pocitů a postojů, které je často nemožné vyjádřit slovy. Hlavním výchovným prostředkem je probuzení zájmu (o zvolené téma, o svět, o souvislosti a vztahy, o výtvarné uchopení problému. (Roeselová, 1995, s. 10) I zde nalézáme přirozenou platformu pro práci s písmem jakožto fenoménem, který je součástí okolního světa a komunikačního média.

„Výtvarnému ztvárnění světa přírody a člověka a mnohdy i jeho slovnímu doplnění napomáhá citlivá spoluúčast ostatních žáků i učitele, kteří se na hledání podílejí. Konstruktivní porovnávání a střetávání názorů tak pomáhá tříbit pohled žáků na svět a dává jejich postojům tolik potřebný humánní rozměr.“ (Roeselová, 1995, s. 13)

Při volbě námětu výtvarného projektu nebo řady by měl učitel zvážit věkové období žáků, jejich rozumové a vyjadřovací schopnosti. Na základě námětu poté vzniká základní výtvarná představa, nápady na sestavení celkové stavby úkolů a využití různých možností řešení. Program, který učitel navrhne, je závazný jen rámcově, během projektového vyučování vstupují do procesu také žáci, kteří následně společně s učitelem hledají různé možnosti, jak seřadit nebo upřesnit úkoly, jaké techniky zařadit. Významným prostředkem je hlubší vztah k námětu a jeho podobám. Žák se začíná osamostatňovat a hledat vlastní odpovědi. Díky tomu, že aktivně uchopí a prožívá námět, blíže poznává sám sebe i své okolí, prostředí, svět, může vyjadřovat svůj vlastní názor. Pro motivaci výuky

a stimulaci žáka je vhodné nacházet oporu v tom, co už žák zná, tedy v určitém systému poznatků, a nabídnout tak komplexnější pohled na svět doplněný o výtvarné metody.

Výtvarná výchova se vydává jinou cestou než naukové předměty. I přesto, že náměty pronikají do racionálního světa informací, dostávají pomocí dětského pohledu, prožitků, zvnitřnění představ a zduchovnění postojů lidský rozměr. Prostřednictvím individuálního postoje žáka pomáhá VV pochopení obecného. (Roeselová, 1995, s. 15; Exler, 2015, s. 46–49)

Výběr vyjadřovacích prostředků

Pokud zkoumáme vztah námětu a výtvarného postupu, tedy výběru techniky a prostředků, musíme vycházet ze tří hledisek – z myšlenky, která je v námětu obsažena; z výtvarného problému a z formy, která přenáší myšlenku do výtvarného jazyka. Vybíráme tedy způsob, jak co nejúčinněji vyjádřit koncept, myšlenku. Mezi způsoby výtvarného vyjadřování můžeme najít jak klasické techniky, tak i netradiční postupy – vznikají různé kombinace s využitím ostatních vyjadřovacích prostředků nebo s užitím nezvyklých postupů (lití pigmentů, otiskování skvrn apod.). (Roeselová, 1995, s. 26) Jak uvidíme dále v projektové části této práce, výběr výtvarně vyjadřovacích prostředků byl jedním z klíčových problémů, na který byl kladen důraz při přípravě vlastní tematické řady.

V rámci výtvarně projektové výuky doporučuje Roeselová (1997, s. 32), aby si žáci sami volili výrazové prostředky: *„Samostatné hledání výrazových prostředků je nejcennější, protože respektuje osobnostní vazby k materiálům a k nástrojům a současně námětu. Učí žáky odhadnout, jak a čím vlastní myšlenky co nejvýmluvněji vyjádřit.“*

Obecně didaktické poznámky V. Roeselové bychom se nyní pokusili funkčně doplnit dělením výtvarných činností, formulovaným Zdeňkem Hosmanem v Didaktickém skicáři (2007).

Hosman (2007, s. 17) uvádí: *„Učitel potřebuje umět výtvarné aktivity pro konkrétní výchovné a vzdělávací situace vybírat, rozvíjet a modifikovat nejen na základě důvěrného osobního poznání praktického i teoretického, ale také ve vztahu k ontogenetickým proměnám a typovým inklinacím výtvarného vyjadřování žáků, jakožto i k materiálnímu zázemí konkrétní školy.“*

Na základě toho, že se společně s časem proměňují kategorie výtvarných činností, posunují se obsahy a významy pojmů a hledají se řešení odrážející aktuální stav výtvarné kultury, navrhuje Hosman (2007, s. 17) konkrétní členění výtvarných aktivit podle uplatnění výtvarných médií:

- **Plošné výtvarné aktivity:** kresba, grafika, malba, koláž, fotografie, počítačová grafika, písmo.
- **Trojrozměrná tvorba:** modelování, tvorba objektů, materiální a prostorová tvorba.
- **Intermediální akce:** animace výtvarného díla, land art, instalace, performance atd.

Do prvních dvou oblastí poté zahrnuje výtvarné experimentace, výtvarné studium skutečnosti a výtvarné vyjadřování imaginace, třetí oblast obsahuje pouze výtvarné experimentace.

Hosman zdůrazňuje důležitost výtvarných her a experimentace během výuky. Napomáhají sebeidentifikaci žáka a jeho sebevyjádření, posilují a rozvíjí hlubinu nevědomých zdrojů tvorby. Jsou také jednou z cest k vizuální gramotnosti. Experimenty doporučuje zařazovat na úvod lekcí, například během prací s výtvarnými materiály a nástroji, při zkoumání nových postupů. Před zařazením experimentu do vyučování a rozhodnutí o jeho podobě je potřeba zvážit, jaká je zkušenost učitele s experimenty, jaké jsou přirozené možnosti žáků, co je cílem experimentace, jak pokusy vést atd. Podstatné je zaměřit se na pochopení principu tvorby zevnitř, ne na pouhé parafrázování či reprodukci hotové vnější formy. Významnou inspirací pro hru a experiment nám může být uchopení odkazu německého Bauhausu.

Výtvarné studium a vyjadřování skutečnosti se skládá z několika etap, začátek by ale mohly tvořit sbírky různých předmětů (přírodnin, věcí, obrazů, knih atp.), které vytvářejí žáci za součinnosti učitele. Využití a inspirace různými druhy předmětů ve výtvarném umění najdeme například v manýrismu, dadaismu nebo surrealismu.

Problémem během hodin výtvarné výchovy bývá velké množství podnětů, které na žáky působí (hudba, hlasité hovory a pokřikování) a odpoutávají jejich pozornost od tvorby. Řada žáků má velký problém soustředit se na přítomný okamžik. Učitel by měl pečovat o duši žáků tím, že je povede k pěstování jejich schopnosti meditace a kontemplace, vědomého zaměření pozornosti a uvolňování tělesného i psychického napětí. Součástí výuky mohou být meditační cvičení, praktiky vedoucí k poznávání sebe sama (smysly, tělesné procesy, prožitky,

sebeidentifikace, autoreflexe). K tomu, abychom mohli vést žáky k soustředěnosti a uvolněnosti, je zapotřebí vytvořit k tomu vhodné podmínky – tedy: vyrovnaná sedící pozice, zakotvenost v těle, uvolněné dýchání, předání učiva zajímavým způsobem.

Při rozvíjení a kultivaci smyslového vnímání žáků se opět můžeme inspirovat teorií Bauhausu, který považuje za důležité smyslové poznání (názorné vnímání), intelektuální operace (výtvarné myšlení) a dovednost vyjádření (aktivní jednání). Pro žáky je při výtvarném zkoumání skutečnosti výchozí a podstatná multisenzorická zkušenost. Zapojení smyslů umožňuje vnímat tvary, barvy, struktury, pomíjivost i trvalost. Třemi důležitými pojmy v rozlišování kvalit materiálů je struktura (vnitřní uspořádání), textura (povrchová kvalita) a faktura (rukodělné provedení). Důležité je vést žáky k poznání skrz zkušenost, zážitek. (Hosman, 2007, s. 43)

Velice důležitou složku tvoří během výtvarné výchovy motivace žáků (a to jak niterná, tak vnější). Motivace by měla být akční, zaměřovat se na smysly a tělesný pohyb. Zaměřená by měla být na hledání, objevování a poznávání. Pokud použijeme motivaci zaměřenou na obsah (námět), musí být propojena s didaktickou a výtvarnou analýzou. Žáky můžeme motivovat originálními obrazovými příklady z různých epoch a kultur.

V rámci výtvarné výchovy by mohla být prezentována také mediální výchova, s cílem přibližování postupů, která média využívají při komunikaci s veřejností. Pokud se rozhodneme uvést elektronická média do výtvarné výchovy, je třeba ujasnit si: co elektronické obrazy pozitivně rozvíjejí u žáků (z hlediska výtvarného i osobnostního), pro jaké věkové kategorie je počítač nezbytný, kdy a proč chceme elektronické obrazy používat, zda máme k dispozici dostatečnou techniku apod. *„Vycházejme z životní praxe – žáci elektronické obrazy běžně konzumují. Hledejme možnosti funkčního uplatnění těchto produktů ve výtvarné tvorbě a iniciujme kritické myšlení k technickým obrazům a jejich ideologickému účinku, respektive k manipulativní strategii mediálních komunikátorů. (...) Pomáhejme rozvíjet hodnoty, na kterých stojí umění – empatii, intuici, emoce, imaginaci.“* (Hosman, 2007, s. 43)

Hosman na závěr své práce dodává, že výtvarný pedagog by si měl vyjasnit cíle a snažit se pracovat pro své žáky. Rozvíjet sebe sama, pěstovat vlastní schopnost sebeuvědomování stavů tělesného i duševního prožívání. *„Učitel výtvarné výchovy pracuje v oblasti tzv. pomáhající profese, a proto z podstaty tohoto*

poslání má žákům i studentům pomáhat v jejich osobním růstu – aby uměli být sami sebou.” (Hosman, 2007, s. 86)

3 Výtvarně-projektová výuka

Projekt ve vyučování je definován jako „komplexní úkol (problém), spjatý s životní realitou, s nímž se žák identifikuje a přebírá za něj odpovědnost, aby svou teoretickou i praktickou činností dosáhl výsledného žádoucího produktu (výstupu) projektu, pro jehož obhajobu a hodnocení má argumenty, které vycházejí z nově získané zkušenosti.“ (Kratochvílová, 2016, s. 36)

Projekt by měl mít tyto rysy: vychází z potřeb a zájmů dítěte, vychází z konkrétní a aktuální situace, je interdisciplinární, je především podnikem žáka, práce v projektu přinese konkrétní produkt, projekt se zpravidla uskutečňuje ve skupině, projekt spojuje školu se širším okolím. Projekt je prostředkem, není cílem. (Coufalová, 2006, s. 24)

S projektem úzce souvisí projektová metoda, která může být definována jako uspořádaný systém činností učitele a žáků. V něm mají hlavní roli učební aktivity žáků, učitel figuruje jako podpora, poradce. Všechny činnosti směřují k dosažení cílů a smyslu projektu. Vzhledem k tomu, že se jedná o činnosti komplexní, je nutné využít různé dílčí metody výuky a různé formy práce. Projektová výuka je pak výuka založená na projektové metodě. (Kratochvílová, 2016, s. 45)

Hazuková (2006, online) uvádí některé znaky, které by měl projekt ve výtvarném vyučování splňovat: děti mají vliv na výběr tématu projektu a plánují ho společně s učitelem; program činností není předem pevně stanoven; projekt souvisí s mimoškolní skutečností; projekt pracuje s motivací a zájmem dětí; projekt vede ke konkrétnímu výsledku; výsledek skutečně přispívá k řešení sledované problematiky; v průběhu řešení projektu se silně uplatňuje také sociální učení.

„Kde pedagog využívá projektových metod, lze lépe pozorovat také jeho vliv na výchovně vzdělávací proces. Svými deklarovanými životními postoji působí pravdivěji, a proto i přitažlivěji – jeho úsilí se stává srozumitelnější.“ (Roeselová, 1997, s. 35)

Roeselová dále popisuje prokazatelné výsledky projektového pojetí výtvarné výchovy. Celostátní přehledky prací žáků výtvarných oborů základních uměleckých škol (v letech 1987, 1990, 1993, 1996) prokázaly, že žáci vedeni tímto způsobem se příznivěji vyvíjejí a kolem desátého roku věku neztrácejí svou schopnost výtvarného vyjadřování. Svobodné uvažování se odráží v jejich

uvolněném výtvarném projevu. I po odeznění puberty pak zůstávají výtvarně aktivní nebo otevření výtvarné kultuře. (Roeselová, 1997, s. 42)

Zormanová (2012, online) uvádí, že je projektová výuka považována za velmi efektivní v souvislosti s naplňováním klíčových kompetencí RVP, navíc napomáhá k začleňování mezipředmětových vazeb a průřezových témat do výuky. Dodává ale, že je doporučeno brát projektovou výuku jako doplněk k tradiční výuce.

Některé argumenty proti využívání projektového vyučování ve výtvarné výchově, které se objevují mezi učiteli, zmiňuje i Roeselová (1997, s. 52). Mezi takové výhrady patří například: žáci jsou omezováni zdánlivě zbytečnými a složitými konstrukcemi výtvarných celků; panují obavy z kolektivního vedení žáků nebo příliš výrazného vlivu pedagogické osobnosti; rozšíření témat nad rámec výtvarné výchovy je považováno za filozofické, přírodovědné nebo historizující; obava z přemíry hry a zapominání na výtvarné řemeslo apod.

3.1 Řady a projekty ve výtvarné výchově

„Výtvarné projekty jsou rozsáhlejší celky s promyšlenou stavbou úloh a vyznačují se náročnějším myšlenkovým obsahem a tvůrčím přístupem pedagoga i žáků. (...) Důraz se klade na svobodné vyjádření žáka při vlastním přístupu k tématu.“ (Exler, 2015, s. 17)

Výtvarné projekty mají mnoho společného s výtvarnými řadami, které jsou kratší a srozumitelnější, rozvíjejí námět, úsek učební látky nebo výchovný problém. Výtvarné práce v rámci výtvarných řad vytvářejí jednoduché celky. Úlohy v rámci výtvarné řady na sebe logicky navazují a jsou koncepčně promyšlené. Postupným prohlubováním se z řad mohou stát rozsáhlejší výtvarné projekty. (Roeselová, 1997, s. 28; Exler, 2015, s. 56)

Výtvarné řady jsou vyhovující především na základních školách – nevyžadují složité plánování látky ani dlouhodobé náročné soustředění, při hodinové dotaci výuky dovolují spojit úseky ve smysluplný celek, jsou jasné a přehledné. *„Promyšlená struktura výtvarné řady tak pomáhá oslabit negativní vliv malého rozsahu hodin výtvarné výchovy.“* (Roeselová, 1997, s. 30)

Roeselová (1997) popisuje několik způsobů stavby výtvarných řad:

- **Výtvarný cyklus** – Má jeden společný námět, rámcové téma, v jehož rámci hledá žák vlastní výtvarný nápad, přináší svou alternativu. Výsledné práce

pak vytvářejí cyklus nabízející poměrně široký rozsah individuálních pohledů na zpracovávaný problém. Následné porovnávání alternativ a různých přístupů k námětům rozvíjí u žáků koncepční myšlení. Příkladem může být zpracování tématu přicházejícího jara.

- **Metodická řada** – Výchozí podnět je rozvíjen důsledně řazenými logickými kroky, které vedou k závěrečnému poznání nebo řešení problému. Příkladem metodické řady může být postup od studijní kresby k výtvarnému návrhu. Další tradiční úlohou je spojení tvaru, barvy nebo textury s písmem, které pomocí experimentů směřuje k návrhu designu.
- **Tematická řada** – Tato řada dané otázky nestupňuje, ale hlouběji se zabývá námětem, postupně zkoumá nějakou skutečnost nebo jev – například dinosaury a jejich vývoj, život a kulturu v Africe apod.
- **Srovnávací řady** – Jedna z nejnáročnějších metod, během které učitel zkoumá výtvarně výchovný problém z psychologického, typologického, didaktického, vývojového nebo jiného hlediska. Umožňuje mu to hledat potvrzení nebo vyvrácení jeho předpokladů; poznávat souvislosti spojené s výtvarnou výchovou.

Výtvarné projekty

Výtvarné projekty se vyznačují složitějším uspořádáním úloh a často závažným myšlenkovým obsahem. Při ztvárnění myšlenky nebo problému se pokoušejí sledovat více než jednu cestu a zvolenou tematiku do hloubky prozkoumat. Pro první výtvarné projekty bývá východiskem tematická řada, která je dále rozvíjena jinými myšlenkovými nebo výtvarnými podněty. (Roeselová, 1997, s. 31)

„Nelze se chápat jen několika velkých životních témat. (...) lze stejně využít i méně významných námětů, jimiž lze zkoumat svět. Stejně se nelze dotknout všech motivů, které se vynořují nad námětem. (...) mohly by příliš odbočit a rozmělnit nosnou myšlenku nebo pedagogický záměr.“ (Roeselová, 1997, s. 33)

Výtvarný projekt potřebuje řád, který mu dává postoj učitele ke světu, k umění a k výtvarné výchově. Tento řád je u každého učitele jiný, protože ho formuje na základě vlastních zkušeností a postojů. Pro učitele je důležité si uvědomovat, kde jsou meze jeho pedagogického a výtvarného myšlení, přijímat rámeček vlastních schopností a tomu přizpůsobit volbu látky i formu jejího zpracování. Každé téma je specificky zpracováno na základě individuálního autorského pojetí.

Pro řešení projektů se nabízí několik přístupů. Zpočátku se žáci seznamují se zkoumanou skutečností (smyslové kontakty, studijní kresba a malba, fotodokumentace, výtvarné ztvárnění odborných informací). Dále se každý projekt rozvíjí svou vlastní cestou. Racionální způsob využívá analytický rozbor skutečností, jevů, prožitků, podnětů, vztahů. Jiným způsobem je intuitivně prožitkový přístup, např. zapojení smyslových kontaktů, prožitků. Někteří učitelé využívají všechny přístupy, počínaje výtvarnou analýzou přes emotivní motivaci až po asociační myšlení.

Stejně tak jako námět a jeho forma zpracování, tak i výsledné řešení projektu má celou řadu podob. To se odvíjí od pojetí učitele, který projekt vede a řídí, a záleží pak na něm, jestli více vyznává kresebné nebo malířské postupy, grafické nebo prostorové vyjádření, nebo preferuje práci s médii. Vše ovlivňuje nejen stavbu projektu, ale také celé jeho ztvárnění a vyznění. (Roeselová, 1997, s. 40; Exler, 2015, s. 62)

Příprava výtvarného projektu trvá podstatně déle než příprava výtvarné řady, podstatné je provázat jednotlivé motivy tak, aby projekt obsahoval jasnou myšlenkovou linii. Na jejím základě lze pak volit skladbu látky, která nejen že odpovídá koncepci projektu, ale především žákům – jejich věku, zájmům, rozumovým možnostem, výtvarným schopnostem a je pro ně dostatečně zajímavá.

Žáci mají svobodný přístup k výtvarnému vyjadřování. I přesto, že má projekt určitou danou myšlenkovou kostru, koncepci, je otevřený úpravám a doplněním, které nastanou v průběhu práce. Učitel už od začátku seznamuje žáky se svými záměry a poskytuje jim možnosti volby, aby se mohli aktivně podílet na rozvíjení obsahu projektu a mohli převzít vlastní iniciativu. (Roeselová, 1997, s. 45)

„Žáci tedy mohou aktivně vstupovat do výuky s novými podněty a nápady a zajímavými myšlenkami. V průběhu projektu tak dochází ke vzájemným rozhovorům a interpersonálním kontaktům, kdy učitel přizpůsobuje svůj postup zájmům a úvahám žáků.“ (Exler, 2015, s. 22)

II. Projektová část

4 Tematická řada „Světlem písmen a znaků“

Závěrečná kapitola této práce bude věnována seznámení s řadou lekcí – tematickou řadou, která nese název „Světlem písmen a znaků“. Jednotlivé lekce a jejich náplň a řazení byly promyšleny souběžně s teoretickou částí této práce. Pro jejich finální výběr byla však klíčová společná diskuze s žáky, v jejímž rámci měli možnost se sami vyjadřovat k tematice a naznačit svá přání a preference. Hlavním cílem projektové části bylo představit žákům zajímavé a neobvyklé téma, které běžně používají, ale v poněkud jiném pojetí. Chtěla jsem, aby žáci písmo poznali jinak než jen jako výsledek nauky krasopisu či povinně natrénované formy z písanek či diktátů. Věřila jsem, že je téma bude zajímat a budou se chtít do lekcí zapojovat. Další cíl, který jsem si hned na úvod přípravy tematické řady vytyčila, bylo zahrnout do výtvarné hry s písmem více rozmanitých výtvarných technik, netradičních materiálů a ozvláštnit tak lekce výtvarné výchovy něčím novým.

Kapitola je přehledně strukturována do dílčích textových útvarů, které představují organizační a technické informace, ale také strukturované popisy, didaktické poznámky a reflexe jednotlivých lekcí. V samotném závěru je pak umístěno celkové zhodnocení realizace tematické řady s naznačenými možnostmi dalšího rozvedení či jiného uchopení tematiky.

4.1 Organizace a příprava tematické řady

Řadu moderních typografických projektů jsem tvořila v rámci dobrovolného kroužku na Základní škole v Čechticích, který mohli navštěvovat žáci 3.–5. ročníku. Tuto volnočasovou aktivitu navštěvovalo celkem osm žáků, z toho dva chlapci. Výhodou bylo, že žáci se přihlásili sami, chtěli tedy všichni něco nového zkusit a dozvědět se více o práci s písmem.

Scházeli jsme se každých 14 dní vždy na 100 až 120 minut, někdy ani tento čas nebyl dostačující.

Tematická řada se skládala z jedné úvodní lekce a pěti výtvarných. Úvodní lekci jsem věnovala historii moderní typografie. Její součástí byla diskuze o tom, co v nás přednáška vyvolala, jakými slovy bychom mohli popsat vývoj moderního písma, jaké další poznatky jsou spojeny s naším společným tématem. Výstupem

diskuze byla klíčová slova, která byla tématu nejvíce přisuzována a kterým jsme se později chtěli věnovat. Konkrétními slovy a slovními pojmy byly: čistota, barevnost, nadčasovost, smysl, geometrické tvary a kompozice. Na základě těchto slov byla poupravena řada již dříve připravených výtvarných lekcí, kde bylo dbáno především na to, aby každá lekce nesla alespoň jedno klíčové spojení.

4.2 Realizace výtvarné řady

4.2.1 Lekce první: Tajemná abeceda

- **Výtvarná činnost:** Imaginace
- **Technika:** Psaní pastelkou/vodovou barvou na čtvrtku
- **Časová dotace:** 100 minut
- **Pomůcky:** Pastelky, vodové barvy, kelímeček, tenký štětec, bílá čtvrtka velikosti A3, papír A4

Úvodní motivace:

Představme si, že chceme někomu poslat vzkaz, ale nechceme, aby to přečetl někdo jiný kromě nás a adresáta... Ano, každý z nás už to chtěl, jen přesně nevíme, jak na to. A co kdybychom přeházeli písmena, nebo dali místo písmen nějaké obrázky? Nebo? Místo písmen použijeme geometrické tvary různých barev. Vytvořme si tedy zajímavou, ale především tajemnou abecedu, které jen tak někdo neporozumí. Co kdyby bylo písmeno A například žlutý prázdný čtverec? Má někdo nápad na písmeno B? Tak pojďme do toho! Až budeme mít každý svou vlastní abecedu, můžeme rovnou zkusit napsat i vzkaz. Tak schválně, kdo ho přečte bez klíče?

Cíle lekce:

Cílem výtvarné lekce bylo vymyslet svoji řadu nových "písmen", osvojit si techniku, kterou žák tvořil – práce s vodovými barvami/pastelkou.

Popis průběhu činnosti:

V úvodu jsme si s žáky povídali, co jsou geometrické tvary, jaké všechny známe, co je možné považovat za symbol a co naopak ne. Po chvíli diskuze

už žáci věděli, jak postupovat, a každý začal pracovat sám. Svou abecedu si psali na obyčejný papír A4, někdo vytvořil zvláštní znak i pro písmeno s diakritikou a někdo to vyřešil pouze dosazením háčku/čárky/tečky nad znak patřící k danému písmenu (např: Písmeno A znázorňuje zelený trojúhelník, proto písmeno Á byl zelený trojúhelník s čárkou). V druhé polovině lekce si každý žák vymyslel tajnou větu, kterou chtěl pomocí své abecedy sdělit, a přepsal ji na čtvrtku velikosti A3. V závěru procesu se žáci snažili bez pomocné abecedy uhodnout sdělení z tajné zprávy. Následně dostali klíč a větu přečetli. V úplném závěru jsme práce zhodnotili.

Reflexe činnosti:

Jelikož tato lekce byla první, chtěla jsem, aby žáky zaujala co nejvíce. Bylo to pro ně něco nového, nevyzkoušeného. Ještě nikdy neměli možnost pracovat s písmem jen jako se symboly. Líbilo se mi, jak jeden přes druhého sdělovali své nápady na znaky, které nahrazovaly písmena, a jak to každý pojal úplně jinak. Váhala jsem, zda jim nemám říkat více informací či mých představ, ale jsem velmi ráda, že jsem to nakonec neudělala. Každému vyšla jeho abeceda skvěle. Žáky nejvíce bavilo, když jejich kamarádi vůbec netušili, co nese jejich tajný vzkaz, a snažili se znak odtajnit. Před prvním setkáním na dobrovolném kroužku jsem neměla příliš veliká očekávání, ale s výsledkem jsem byla více než spokojená.

4.2.2 Lekce druhá: Kapátka

- **Výtvarná činnost:** Experiment
- **Technika:** Psaní pomocí netradiční pomůcky – chemickým kapátkem na smršťovací fólii
- **Časová dotace:** 120 minut
- **Pomůcky:** Bílý podklad („nekonečná“ role papíru), smršťovací fólie, kelímek, voda, potravinářské barvivo, chemické kapátko

Úvodní motivace:

Jistě moc dobře víme, že v dřívější době lidé neměli tolik psacích potřeb, kolik máme dnes. Dokonce neměli žádné psací potřeby. Od pradávných dob lidé používali k psaní či kresbě kameny, uhlíky, klacíky, až postupně začali používat

husí brk a inkoust, ale i to muselo být velice komplikované. Pokud se písáň spletl, už nebylo cesty zpět, musel psát znovu od začátku. My bychom si dnes mohli vyzkoušet vlastně něco podobného, jen se s časem posuneme dopředu, do budoucnosti, a představíme si novinku mezi psacími potřebami, a tou je chemické kapátko. Už jste někdy viděli psát někoho chemickým kapátkem? Víme vůbec, jak vypadá? Nevadí. Společně se na něj podíváme a řekneme si, jak s ním budeme pracovat. Záhada je v tom, že my kapátkem nemůžeme psát na obyčejný papír ani na pergamen, jako psali dříve, neboť odtud by nám kapka zmizela zapitá v papíru. Musíme tedy vyzkoušet jiné materiály, na které se nám psát podaří. Pojďme se tedy přesunout do blízké budoucnosti a společně napsat zajímavé slovo.

Cíl lekce:

Cílem lekce bylo naučit se pracovat s netradiční pomůckou – chemickým kapátkem.

Popis průběhu činnosti:

Na začátku lekce se žáci seznámili s novým psacím nástrojem. Každý měl své vlastní kapátko, které si osahal, omačkal, zkrátka naučili se ho správně používat, aby mohli následně psát pomocí různě velkých a různě barevných kapek. Malí „designéři“ si vybrali barvivo dle svého vkusu a obarvili jím vodu do jimi požadovaného tónu. Během osvojovacích prací žáci zkoušeli míchat barvy, snad všechny do sebe, což je neuvěřitelně bavilo. Také se na fólii rýsovala první zkušební písmena.

Písáři z budoucnosti následně dostali úkol. Tím bylo vymyslet jedno společné slovo, které si následně rozdělí po písmenech a vytvoří ho pomocí kapek na fólii jako týmovou práci. Vybrali si slovo **typografie**, aby to prý nebylo “nudné” a mělo i zajímavá, méně používaná písmena. Po rozřazení se už pustili do práce a během několika okamžiků bylo slovo hotové.

Reflexe činnosti:

Po úvodu a motivaci jsem byla potěšena, neboť nadšení z nové techniky a práce s netradičním kapátkem, které žáci dávali najevo, bylo více než zřejmé. Během lekce mě napadaly další náměty do hodin výtvarné výchovy právě díky

žákům. To, jak míchali barvy a vytvářeli jejich přechody mezi sebou, bylo velice zajímavé a nápadité. Práce měla být skupinová a mě zajímalo, jak se s tím žáci vypořádají. Musím říct, že jsem byla překvapená. Každý věděl, co bude psát, kdy se prostřídají, aby do sebe nestrkali při psaní. A když zrovna nepsali na výslednou plochu, pracovali na té vedlejší, zkušební fólii, kde experimentovali. Lekce jako celek byla skvělá a troufnu si říct, že nejen z mého pohledu. Jediným mínusem této aktivity bylo nucené rozloučení se se společnou prací při mazání z fólie, i to si ale žáci užili.

4.2.3 Lekce třetí: Zanech za sebou stopu

- **Výtvarná činnost:** Experiment
- **Technika:** Obkreslení části těla, vyplnění plochy vlastní iniciálou
- **Časová dotace:** 100 minut
- **Pomůcky:** bílé čtvrtky velikosti A4–A2, obyčejná tužka, pastelky, fixy

Zadání s motivační hrou:

Co si můžeme představit pod větou „Zanech za sebou stopu“? Opravdu nechat za sebou svoji stopu? Třeba obtisknutou v písku, barvě nebo inkoustu? Nebo nechat na nějakém místě stopu, než zmizíme? Vlastně také lupiči někdy zanechávají stopy. My si dnes na ně zahrajeme. Uděláme ze sebe zmatené lupiče, kteří na místě činu nechtěně zanechají své otisky, stopy, ale jelikož nejsou moc zkušený a zapracuje jim svědomí, nakonec se přiznají ke svému činu.

Cíl lekce: Propojit příběh s výtvarným dílem, spolupracovat ve dvojici.

Popis průběhu činnosti:

V úvodu lekce jsme diskutovali, jak by ti lupiči mohli zanechat svou stopu. Když jsme si ujasnili, že chceme pracovat s otiskem konkrétního člověka, a ne třeba se zanechaným kapesníkem, rozebírali jsme, jak by se mohl kde otřít, upadnout, chytit a podobně, aby po něm právě ta stopa zůstala. Následně jsme se rozdělili do skupin a začali jsme s obkreslováním svých rukou, nohou či více částí těla najednou. Každý si mohl vybrat, jakou část si chce obkreslit, a s tím souvisela i velikost čtvrtky. Poté už přišla na řadu fáze přiznávání se, kde žáci pracovali

už jednotlivě, nikoliv ve dvojicích. Místo vzorku DNA ale zanechávali počáteční písmena svého jména. Úkolem bylo vyplnit celou plochu svou vlastní iniciálou.

Ke konci lekce jsme rozložili své práce před sebe a zhodnotili tak práce své i práce ostatních spolupachatelů.

Reflexe činnosti:

Zaujalo mě, jak rychle se žáci vžili do role lupičů a brali vážně jak zanechávání stop, tak i přiznávání se. Nebylo jim lhostejné, jakou stopu po sobě zanechají, často se rozhodovali, jakou část těla obkreslí, aby to bylo věrohodné jako po trestném činu. Ve dvojicích si vzájemně pomáhali s obrysem, několikrát se ujišťovali, zda to takto může být, či zda raději zvolit lepší pozici. Po obkreslení už každý pracoval samostatně, vepisovali „svá“ písmena několika způsoby do obkreslené části svého těla. Při této aktivitě bylo vše víceméně jasné, a i proto jsem mohla více pozorovat, jak pracují. Lekci jsem považovala za zdařilou, bez motivace na hru by nebyla tak vydařená.

4.2.4 Lekce čtvrtá: Rozmazané písmeno

- **Výtvarná činnost:** Experiment
- **Technika:** Psaní pomocí injekčních stříkaček do bublinkové fólie
- **Časová dotace:** 120 minut
- **Pomůcky:** Injekční stříkačka s tenkou jehlou, kelímek, voda, potravinářské barvivo, bublinková fólie, lepenka

Úvodní motivační příběh:

Nedávno jsem šla za deštivého počasí venku, a aby mi příliš nepršelo na obličej, měla jsem skloněnou hlavu. Obcházela jsem kaluž, kde jsem zahlédla odraz světelné reklamy. Jak do ní padaly další kapky, vypadalo to velice zajímavě a krásně. Pokaždé, když dopadla další kapka do vody, rozmazal se text více, že už jsem nezvládla odraz nápisu přečíst. Chtěla jsem něco podobného vytvořit, napadla mě práce s bublinkovou fólií, ta přece není celistvá a z dálky se zdá taky poněkud rozmazaná. Jak s ní ale dál pracovat?

Cíl lekce:

Naučit se zacházet s netradičními materiály, využít injekční stříkačku jako psací nástroj a bublinkovou fólii jako prostor pro psaní.

Popis průběhu činnosti:

Po úvodní motivaci si každý rozmyslel, co by chtěl pomocí stříkačky napsat, ve finále si vybrali jen písmena, ale ve větším rozměru. Kromě písmena si také žáci vybrali barvu, kterou obarvili vodu. Kdo chtěl, mohl si písmeno lehce znázornit pomocí zvýrazňovače na fólii. Po přípravě se bublinková fólie nalepila na vrislou plochu, aby voda po naplnění vzduchové bubliny nevytékala. Společně jsme se naučili bezpečně zacházet s injekční stříkačkou a vysvětlila jsem, kudy je potřeba bublinka injekcí naplnit. Poté už se žáci dali do práce. Ke konci lekce jsme si nechali pár minut na zhodnocení.

Reflexe činnosti:

U této lekce jsem měla strach především z bezpečnosti, přece jen měl každý ostrý předmět v ruce. Malí „designéři“ se ale opravdu soustředili na práci a až později jsem zjistila, že strach nebyl potřeba. K záporným stránkám této lekce patřil nedostatek času a také (podobně jako u kapátek) zničení výtvaru před odchodem domů. I přesto to byla podle účastníků kroužku prozatím nejvíce zajímavá činnost, především díky výběru pracovního nástroje. V průběhu lekce, kdy žáci odpočívali, obhlíželi práce ostatních, konzultovali spolu a sdělovali si své vychytávky na plnění bublinek. V závěru jsme práce hodnotili společně, kdy se každý mohl vyjádřit, jak mu práce šla/nešla, jak se mu dílo líbí. S lekcí jsem byla spokojena.

4.2.5 Lekce pátá: Recyklace novin a knih

- **Výtvarná činnost:** Experiment
- **Technika:** Vytváření textu, písmen, slov ze starých novin či textu
- **Časová dotace:** 120 minut
- **Pomůcky:** Noviny, knihy k vyřazení, fixy, pastelky, lepidlo, nůžky, provázek, bílé čtvrtky formátu A4 a A3

Zadání:

Napadá vás, jak by se mohlo psát pomocí novin či starých knih? Kromě textu, který nám noviny nebo knihy sdělují, si troufám říct, že je mnohem více způsobů, jak si s jejich pomocí můžeme sdělit cokoliv svého a nového. Co třeba pomocí stříhání, lepení, škrtní, svazování, vyznačování. Zkuste si každý vymyslet, jak by se mohly časopisy a knihy důstojně využít pro další tvorbu, která bude mít smysl.

Cíl lekce:

Zamyslet se nad využitím starých knih a časopisů, vyzkoušet si práci s netradičním materiálem.

Popis průběhu činnosti:

Nejdříve měli žáci čas k promyšlení, na co a jak by chtěli knihy, časopisy či noviny využít pro další tvorbu. Měli možnost si psát poznámky svých nápadů nebo kreslit představy. Spíše se ale chtěli co nejdříve pustit do práce. Každý si tedy vybral ke své práci to, co potřeboval, a já jen přihlížela, jak se jim daří. Občas někdo chtěl práci konzultovat, jinak ale nebylo třeba, abych více zasahovala.

Reflexe činnosti:

Hned po úvodní motivaci jsem byla potěšena, že žáci měli špatný pocit z toho, že budou ničit knihy, nebylo jim to lhostejné. Vysvětlila jsem jim tedy, že to jsou staré učebnice, které jsou už několik let vyřazené a je zachováno ještě několik výtisků. Jak už jsem zmiňovala, žáci neměli zájem o zapsání svých nápadů či zakreslení představ před samotnou činností. Nicméně nemohu říct, že by to neměli promyšlené. U někoho práce dokonce gradovala, nejprve vpisovali do textu knih svá nahodilá slova, ale později se to snažili s textem propojit. Jiní žáci si zase chtěli nakombinovat více technik, proto spojili jak práci s novinami, tak stříhání, lepení atd. I během této lekce spolu žáci konzultovali, ptali se vzájemně, proč zrovna pracují tak či onak. Nakonec jsme to završili společným povídáním o posledních výtvorech.

4.3 Zhodnocení realizace výtvarné řady

Po skončení svých pěti lekcí z řady „Světlem písmen a znaků“ bych zhodnotila práci jako zdařilou. Možná i proto, že jsem tuto řadu plnila v rámci dobrovolného kroužku. Některé žáky jsem sice neznala vůbec a u některých jsem pro změnu neznala jejich pracovní schopnosti. Po první lekci jsem ale zjistila, že u většiny dětí nebyla příliš velká představivost, neznali volnost ve zpracování tématu, neustále se chodili ptát, jak by měl výsledek vypadat. I proto jsem se více zaměřila na samostatnost, schopnost zamyslet se nad zpracovávaným tématem a vytvořit dílo tak, jak ho sám žák pochopil či si představil. Jak už bylo zmíněno výše, důležitou roli pro výběr výsledných činností měli sami žáci. Tato autonomie se promítla do výsledných forem výtvarných činností a použitých technik.

Na řadu z nich by se dalo jistě navázat či je ozvláštnit a doplnit dalšími výtvarnými experimenty s písmem. Nabízí se např. intermediální činnosti, v jejichž rámci bychom zapojili práci s novými médii, interaktivní tabulí atd. Další využití písma by mohlo směřovat např. k filmové animaci nebo tvůrčím happeningům přímo ve veřejném prostoru – práce s nápisy kolem nás atd. I takto lze však výsledky výtvarné řady považovat za hodnotné a téma uzavírající. Pojetí se tak přiblížilo k jednomu ze současných vzdělávacích trendů, a to k výuce orientované na žáka – jeho motivace, preference, kognitivní schopnosti a dovednosti.

Doufala jsem, že žáky bude téma mé práce bavit a bude pro ně zábavné se zapojovat do připravených lekcí. Jelikož kroužek navštěvovalo jen osm žáků, neměla jsem téměř žádný problém s organizací a prostorem, kromě toho, že ani mě neminula současná opatření pro školy, třídy se střídaly v karanténách, proto jsme se ne vždy sešli na kroužku všichni.

Závěr

Svou práci jsem věnovala moderní typografii a její aplikaci ve výtvarně-projektovém vyučování. Cílem mé práce bylo více pracovat s písmem jako s uměleckým prostředkem a do hodin výtvarné výchovy přinést inspirativní nápady, jak právě moderní typografii využít.

Práce by měla být průvodcem pro vyučující výtvarné výchovy na 1. stupni základních škol. Nabízí nejdůležitější historii a největší jména spojená s moderní typografií. V projektové části už jsou pak detailně popsány konkrétní nápady pro zpestření hodin výtvarné výchovy.

Ve své práci jsem se snažila co nejvíce využít experimentaci, která v současné době není u vyučujících příliš oblíbená. Když tedy procházíme po chodbách 1. stupně ve většině základních škol, vidíme téměř stejné výtvary, které jsou často tvořeny podle předloh a šablon. Žákovu individualitu ale pomocí předloh nijak nerozvíjíme a není vhodné je zařazovat, už vůbec ne od mladšího školního věku. Později totiž takto vedení žáci nebudou schopni pracovat jiným způsobem.

Tematická řada „Světlem písmen a znaků“ odkazuje na realizaci výtvarných lekcí pro základní školy. Má řada byla tvořena žáky z dobrovolného kroužku „Staň se designérem písma“ na Základní škole v Čechticích. Kroužek navštěvovali žáci 3., 4. a 5. ročníku. Po dobu trvání kroužku žáci využili různé výtvarné techniky a využili i několik netradičních prostředků pro svoji tvorbu. Společně jsme si nastínili i několik moderních typografů, které by žáci měli znát a se kterými se později snad i setkají v rámci hodin výtvarných výchov.

Závěrem práce bych chtěla poděkovat účastníkům mého dobrovolného kroužku za skvělou práci a nadšení z mých lekcí a také za jejich zpětnou vazbu. Motivuje mě to pro pokračování v této aktivitě i pro další pololetí či ročníky. Neméně bych chtěla poděkovat paní ředitelce Mgr. Daně Vesecké za možnost si tento kroužek ve škole otevřít.

Doufám, že má práce bude přínosná i pro další vyučující, kterým není lhostejná fantazie a kreativita našich žáků.

Celá diplomová práce řešila moderní typografii – zjistili jsme hodně informací o moderním písmu, jeho vývoj a také jsme didaktickou analýzou zjistili, že prostor pro aplikaci typografie ve VV i na 1. st. je značný a částečně již využívaný. Právě k těmto aplikacím chtěla tato práce přispět skrze autorsky pojatou řadu. A domnívám se, že se to ve výsledku podařilo. Práce podle mého

názoru dokládá význam písma či obecněji typografie v současné výtvarné kultuře a potvrzuje její potenciál ve výtvarné edukaci.

S typografií se vyplatí experimentovat a budu se o to dále pokoušet v rámci dobrovolného kroužku.

Seznam použitých zdrojů

Knižní zdroje

1. AMBROSE, Gavin a Paul HARRIS. *The Fundamentals of Typography*. Lausanne: AVA Book, 2006. ISBN 978-2-940373-451.
2. BURKE, Christopher. *From functionalism to information design*. Information design journal [online]. 1998, 51-58 [cit. 2021-01-25]. Dostupné z: https://www.ntf.uni-lj.si/igt/wp-content/uploads/sites/8/2015/09/Linearne_09.pdf
3. COUFALOVÁ, Jana. Projektové vyučování pro první stupeň základní školy: náměty pro učitele. Praha: Fortuna, 2006. ISBN 80-7168-958-0.
4. DUSONG, Jean-Luc a Fabienne SIEGWART. *Typografie: od olova k počítačům*. Praha: Svojtka a Vašut, 1997. ISBN 80-7180-296-4.
5. DVOŘÁČEK, Petr. *Secese*. Praha: Levné knihy KMa, c2005. Architektura českých zemí. ISBN 80-730-9287-5.
6. EXLER, Petr. Využití projektové metody ve výtvarné výchově s artefietickými postupy. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015. ISBN 978-80-244-4620-2.
7. FABEL, Karel. *Současná typografie*. Praha: Odeon, 1981. Soudobé české umění.
8. HLAVSA, Oldřich a Karel WICK. *Typographia: Písmo, ilustrace, kniha*. Praha: SNTL, 1976.
9. HLAVSA, Oldřich a Karel WICK. *Typographia 2*. Praha: SNTL, 1981.
10. HOLLIS, Richard. *Stručná historie grafického designu*. V Praze: Rubato, 2014. Eseje (Rubato). ISBN 978-80-87705-27-8.
11. HOSMAN, Zdeněk. Didaktický skicář: výtvarné činnosti ve výtvarné výchově. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2007. ISBN 978-80-7394-001-0.
12. JANÁKOVÁ, Iva, SUTNAR, Ladislav, ed. Ladislav Sutnar - Praha - New York - design in action. Praha: Uměleckoprůmyslové museum, 2003. ISBN 80-7101-050-2.
13. JEAN, Georges. *Písmo – paměť lidstva*. [S.l.]: Slovart, 1994. ISBN 80-714-5115-0.
14. KRATOCHVÍLOVÁ, Jana. Teorie a praxe projektové výuky. 2. vydání. Brno: Masarykova univerzita, 2016. ISBN 978-80-210-8163-5.
15. LEMAIRE, Gérard Georges. *Osvobozená slova futuristů*. Paříž: Jacques Damase, 1986.

16. MARINETTI, Filippo Tommaso. *Osvobozená slova = [Les mots en liberté futuristes]*. Praha: Petr a Tvrdý, 1922.
17. MUZIKA, František. *Krásné písmo ve vývoji latinky*. Praha: Paseka, 2005. ISBN 80-7185-740-8.
18. PASCH, Marvin. *Od vzdělávacího programu k vyučovací hodině*. Vyd. 2. Praha: Portál, 2005, c1998. ISBN 80-7367-054-2.
19. PAVELKA, Jiří a Ivo POSPÍŠIL. *Slovník epoch, směrů, skupin a manifestů*. Brno: Georgetown, 1993. Co nás spojuje. ISBN 80-901-6040-9.
20. PECINA, Martin. *Knihy a typografie*. Brno: Host, 2012. ISBN 978807729948130.
21. *Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání*. Praha: MŠMT, 2021.
22. ROESELLOVÁ, Věra. *Námět ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 1995. ISBN 80-238-3744-3.
23. ROESELLOVÁ, Věra. *Řady a projekty ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 1997. ISBN 80-902267-2-8.
24. SKALKOVÁ, Jarmila. *Obecná didaktika*. Praha: ISV, 1999. Pedagogika (ISV). ISBN 80-85866-33-1.
25. SOLPERA, Jan. *Solpera: --jen písmena a číslice = --only letters and numerals*. Praha: Titty, 2010. ISBN 978-80-254-7399-3.
26. SPENCER, Herbert. *Pioneers of modern typography*. Rev. ed. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004. ISBN 02-626-9303-8.
27. ŠOBÁŇOVÁ, Petra, Olga BADALÍKOVÁ, Carl-Peter BUSCHKÜHLE, et al. *Současný stav a perspektivy výtvarné výchovy: reflexe kurikulárních dokumentů pro všeobecné vzdělávání*. Přeložil Jana JIROUTOVÁ, přeložil M. PHIL. Olomouc: Česká sekce INSEA ve spolupráci s katedrou výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, 2016. ISBN 978-80-904268-1-8.
28. ŠTEIGLOVÁ, Taťána, ed. *Výtvarná výchova a mody její komunikace: symposium České sekce INSEA : Olomouc, listopad 2002*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2004. ISBN 80-244-0779-5.
29. ŠTORM, František. *Eseje o typografii*. Praha: Společnost pro Revolver Revue, 2008. Revolver Revue. ISBN 978-80-87037-15-7.

Internetové zdroje

1. About. *Suitcasetype.com* [online]. 2021 [cit. 2021-02-16]. Dostupné z: <https://www.suitcasetype.com/about>
2. Arts and Crafts Movement. *Artmuseum.cz* [online]. 2007 [cit.2021-01-19]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=143
3. Bauhaus. *Artmuseum.cz* [online]. 2007 [cit.2021-01-22]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=59
4. BILAK, Peter. What is Typography? *Typotheque.com* [online]. 2007 [cit. 2021-01-20]. Dostupné z: https://www.typotheque.com/articles/what_is_typography
5. BILAK, Peter. The history of History. *Typotheque.com* [online]. 2010 [cit. 2021-01-20]. Dostupné z: https://www.typotheque.com/articles/the_history_of_history
6. BINAROVÁ, Daniela a Ludmila BOHÁČOVÁ. Po stopách orientačního systému pražského metra s Rostislavem Vaňkem. *Czechdesign.cz* [online]. 2016 [cit. 2021-02-08]. Dostupné z: <https://www.czechdesign.cz/temata-a-rubriky/po-stopach-orientacniho-systemu-prazskeho-metra-s-rostislavem-vankem>
7. COSTELLO, Daria. "Typography in the 21st Century". *Dopasolution.com* [online]. 2020 [cit. 2021-02-17]. Dostupné z: <https://dopasolution.com/typography/>
8. ČUMOVÁ, Iva. Hrajeme si s písmem [online]. Brno, 2007 [cit. 2021-02-22]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/voq4q/Diplomka.pdf>. Diplomová práce. Masarykova Univerzita.
9. DVOŘÁK, Pavel. Legendární německá škola Bauhaus slaví 90 let. *Designmag.cz* [online]. 2009 [cit. 2021-01-22]. Dostupné z: <http://www.designmag.cz/udalosti/7512-legendarni-nemecka-skola-bauhaus-slavi-90-let.html>
10. František Štorm. *Stormtype.com* [online]. 2021 [cit. 2021-02-16]. Dostupné z: <https://www.stormtype.com/people/frantisek-storm>
11. František Štorm. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-02-16]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Franti%C5%A1ek_%C5%A0torm
12. HAZUKOVÁ, Helena. Nová pojetí výtvarné výchovy, plán a výtvarné projekty. Metodický portál RVP.cz [online]. 2006 [cit. 2021-03-04]. Dostupné z: <https://clanky.rvp.cz/clanek/k/p/629/NOVA-POJETI-VYTVARNE-VYCHOVYPLAN-A-VYTVARNE-PROJEKTY.html/>

13. HROMÁDKA, Zdeněk. Typografická tvorba ve výtvarné výchově na ZŠ. Metodický portál RVP.cz [online]. 2019 [cit. 2021-02-22]. Dostupné z: <https://clanky.rvp.cz/clanek/c/Z/22131/TYPOGRAFICKA-TVORBA-VE-VYTVARNE-VYCHOVE-NA-ZS.html/>
14. Chromatic typewriter types works of art. *Newatlas.com* [online]. 2011 [cit. 2021-02-10]. Dostupné z: <https://newatlas.com/chromatic-typewriter-types-art/20739/>
15. KEEN, Suzie. Quick Design History: Jan Tschichold #ThrowbackThursday. *ShillingtonEducation.com* [online]. 2016 [cit. 2021-02-04]. Dostupné z: <https://www.shillingtoneducation.com/blog/jan-tschichold-tbt/>
16. Ladislav Sutnar a typografie. *Vseotisku.cz* [online]. 2018 [cit. 2021-02-16]. Dostupné z: <https://www.vseotisku.cz/ladislav-sutnar-a-typografie/>
17. LUPAČ, Pavel. *Malá divadelní série* [online]. Brno, 2007 [cit. 2021-01-19]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita.
18. MEGGS, Phillip B. *A History of Graphic Design* [online]. 1998 [cit. 2021-01-20]. Dostupné z: <http://philipkunze.com/Design%20Teaching/Readings.pdf>
19. MEGGS, Philip B.. "Graphic design". *Encyclopedia Britannica* [online]. 2020 [cit. 2021-02-01]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/graphic-design>
20. MIKESKOVÁ, Šárka. Didaktická analýza učiva. Metodický portál RVP.cz [online]. 2012 [cit. 2021-02-24]. Dostupné z: <https://clanky.rvp.cz/clanek/c/s/15569/DIDAKTICKA-ANALYZA-UCIVA.html/>
21. PASTOROVÁ, Martina. Pojetí Výtvarné výchovy v rámci vzdělávací oblasti Umění a kultura. Metodický portál RVP.cz [online]. 2004 [cit. 2021-02-22]. Dostupné z: <https://clanky.rvp.cz/clanek/c/Z/43/pojeti-vytvarne-vychovy-v-ramci-vzdelavaci-oblasti-umeni-akultura.html/>
22. PASTOROVÁ, Markéta a Simona SVATOŠOVÁ. Variace na jméno. Metodický portál RVP.cz [online]. 2015 [cit. 2021-02-22]. Dostupné z: <https://clanky.rvp.cz/clanek/c/Z/19603/VARIACE-NA-JMENO.html/>
23. PECINA, Martin. Švýcarská typoesence. *Typomil.com* [online]. 2008 [cit. 2021-01-28]. Dostupné z: <https://typomil.com/2008/05/svycarska-typoesece/>
24. PECINA, Martin. O konstruktivismu v typografii. *Typomil.com* [online]. 2009 [cit. 2021-01-25]. Dostupné z: <https://typomil.com/2009/12/o-konstruktivismu-v-typografii/>

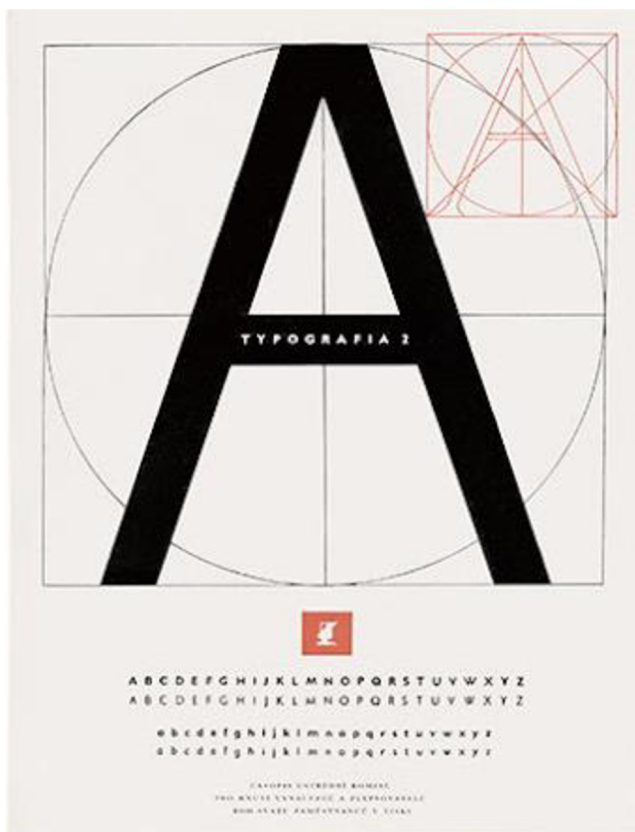
25. SOUKUPOVÁ, Hana. "Na každé české bankovce je písmo Jihočecha Jana Solpery". *Český rozhlas* [online]. 2016 [cit. 2021-02-08]. Dostupné z: <https://budejovice.rozhlas.cz/na-kazde-ceske-bankovce-je-pismo-jihocecha-jana-solpery-7045175>
26. SYLVESTROVÁ, Marta. Jiří Rathouský. *Czechdesign.cz* [online]. 2008 [cit. 2021-02-08]. Dostupné z: <https://www.czechdesign.cz/temata-a-rubriky/jiri-rathousky>
27. ŠINDELÁŘ, Jan. Práce v programu malování. Metodický portál RVP.cz [online]. 2019 [cit. 2021-02-22]. Dostupné z: <https://clanky.rvp.cz/clanek/c/Z/21981/PRACE-V-PROGRAMU-MALOVANI.html/>
28. The Chromatic Typewriter. *Boredpanda.com* [online]. 2012 [cit. 2021-02-10]. Dostupné z: https://www.boredpanda.com/chromatic-typewriter-tyree-callahan/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic
29. Tomáš Brousil. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2021-02-16]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Tom%C3%A1%C5%A1_Brousil
30. TYLOVÁ, Barbora Toman. *Osobnost*. Oldrichhlavska.cz [online]. 2021 [cit. 2021-02-10]. Dostupné z: <http://www.oldrichhlavska.cz/cs/osobnost/>
31. ZÁRUBA, Alan. Jiří Rathouský. *Stormtype.com* [online]. 2021 [cit. 2021-02-04]. Dostupné z: <https://www.stormtype.com/people/jiri-rathousky>
32. ZEZULOVÁ, Kateřina. *Vytváření pozitivního vztahu ke knize prostřednictvím výtvarných činností na 1. stupni ZŠ - 4. třídy* - [online]. Brno, 2018 [cit. 2021-02-22]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/t67pd/Vytvareni_pozitivniho_vztahu_ke_knize_prostrednictvim_vytvarnych_cinnosti_na_1._stupni_ZS_-_Zezulova.pdf. Diplomová práce. Masarykova Univerzita.
33. ZORMANOVÁ, Lucie. Projektová výuka. Metodický portál RVP.cz [online]. 2012 [cit. 2021-03-03]. Dostupné z: <https://clanky.rvp.cz/clanek/c/s/14983/PROJEKTOVA-VYUKA.html/>

Seznam příloh

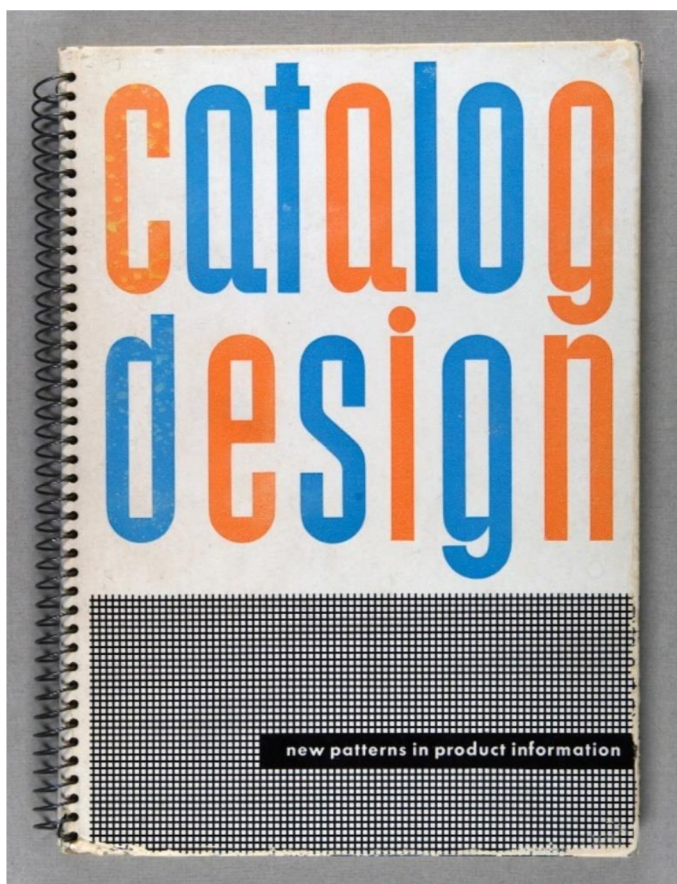
Přílohy I.....	79
Přílohy II.	89

Přílohy

I. Obrazový materiál k teoretické části



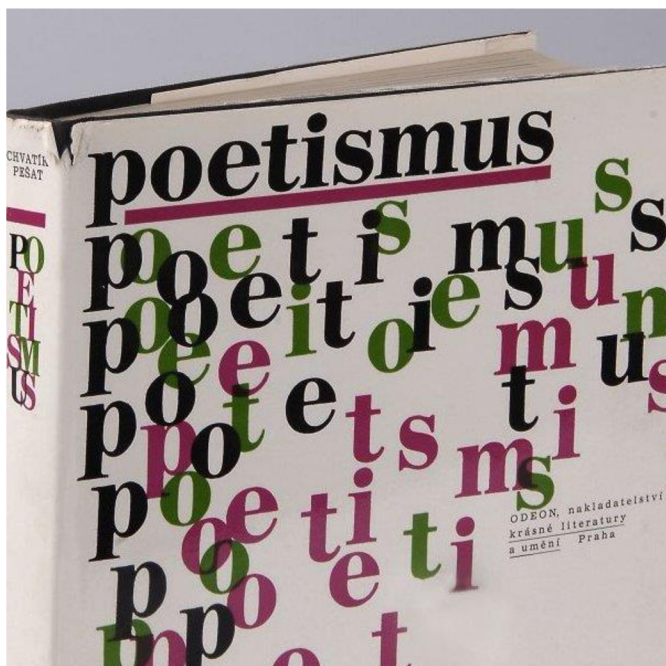
Obr. 1, obr. 2 – Oldřich Hlavsa



Obr. 3, obr. 4 – Ladislav Sutnar



Obr. 5, obr. 6 – František Muzika



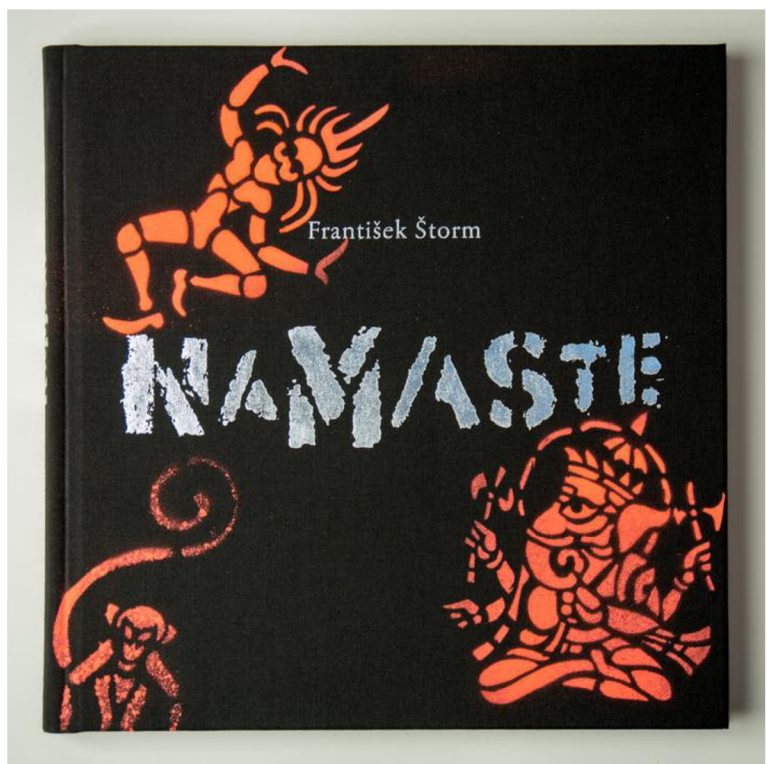
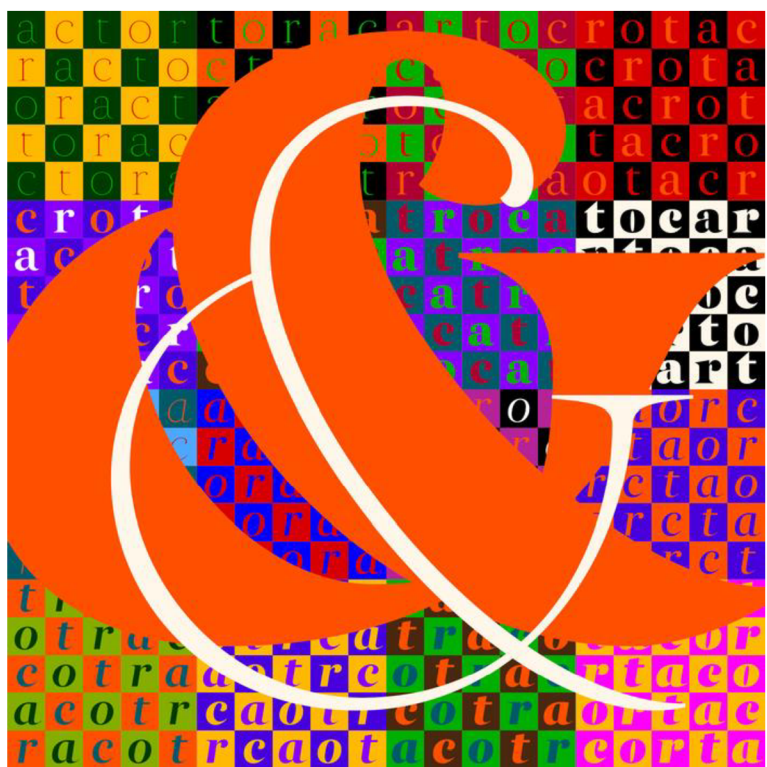
Obr. 7, obr. 8, obr. 9 – Jiří Rathouský

A B C D E F G H J K L M N O
 P Q R S T U V W X Y Z Æ Œ
 a b c d e e € f g h j k l m n o p
 q r s t u v w x y z æ œ ø fi fl
 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 o 1 2 3 4
 5 6 7 8 9 \$ ¢ £ ¥ € % " « < , .
 : ; ... ? ! ([{ * § † © ® @ &

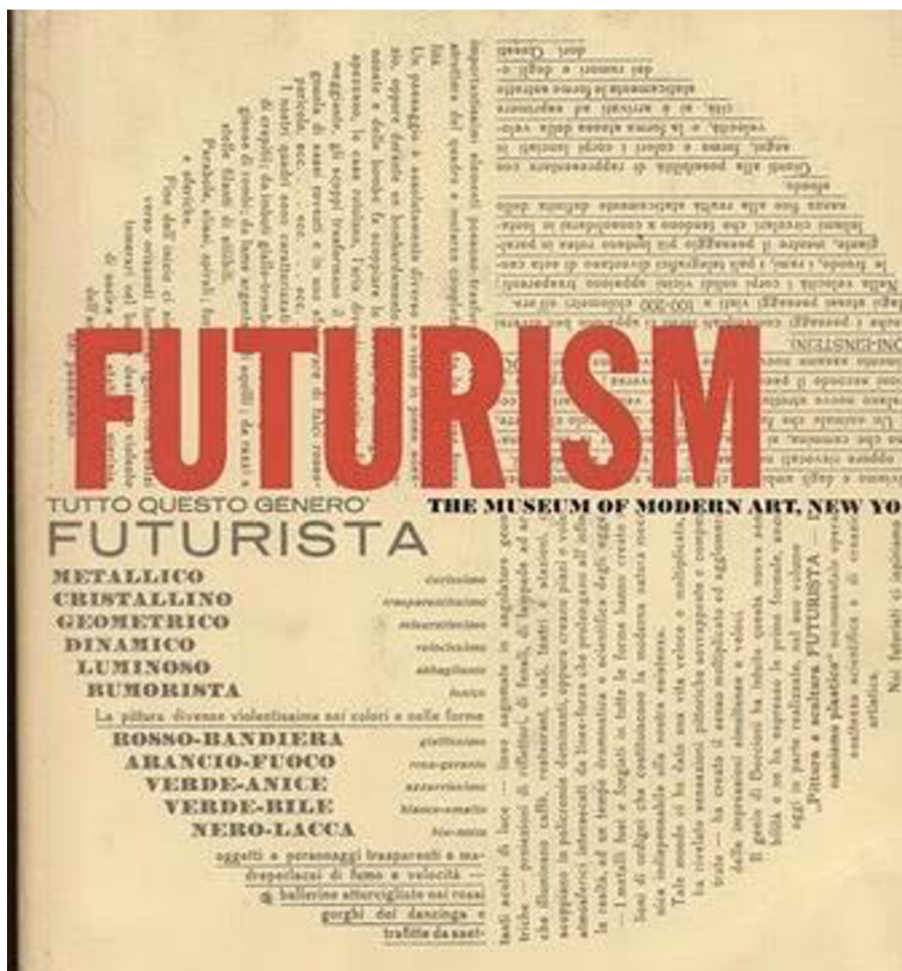
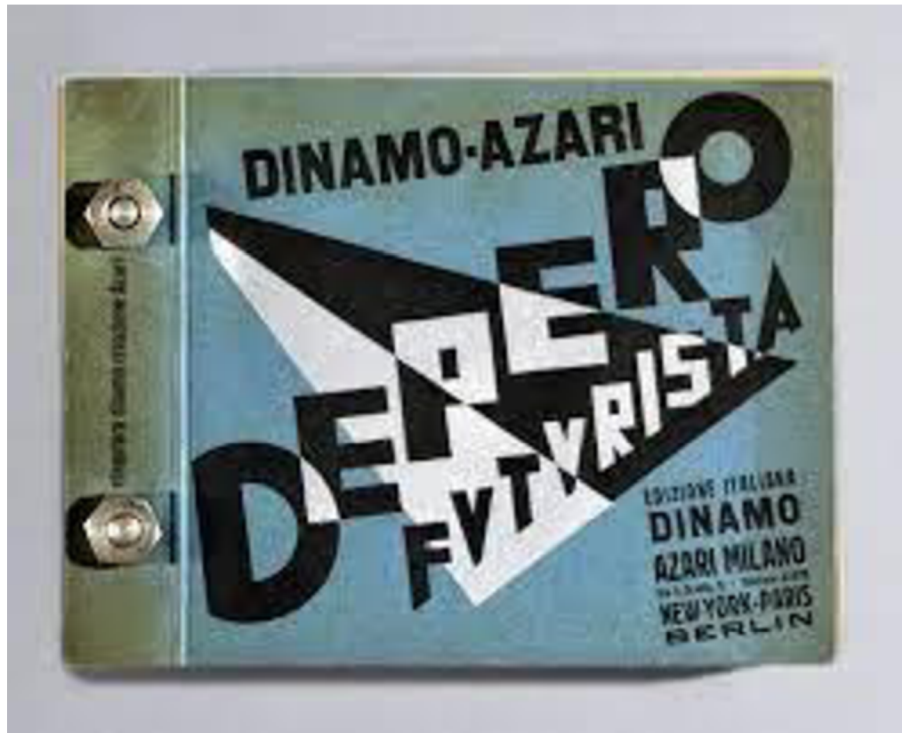
3 | Solpera | www.stormtype.com



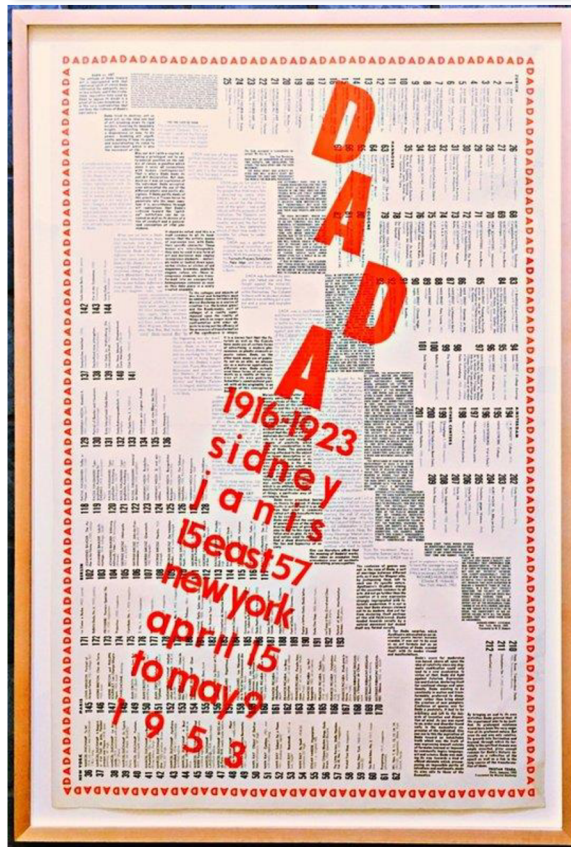
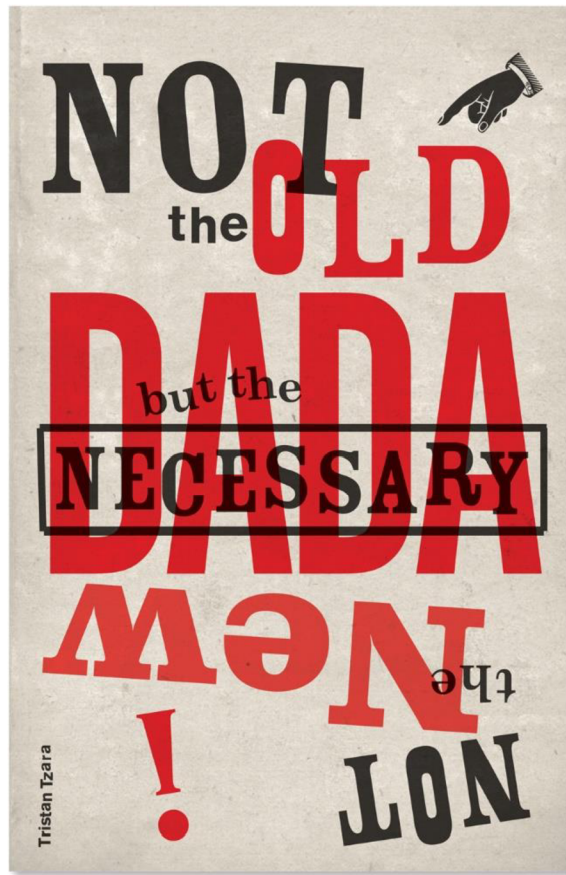
Obr. 10, obr. 11 – Jan Solpera



Obr. 12, obr. 13 – František Štorm



Obr. 14, obr. 15 – tipografie Futurismu



Obr. 16, obr. 17 – typografie Dadaizmu

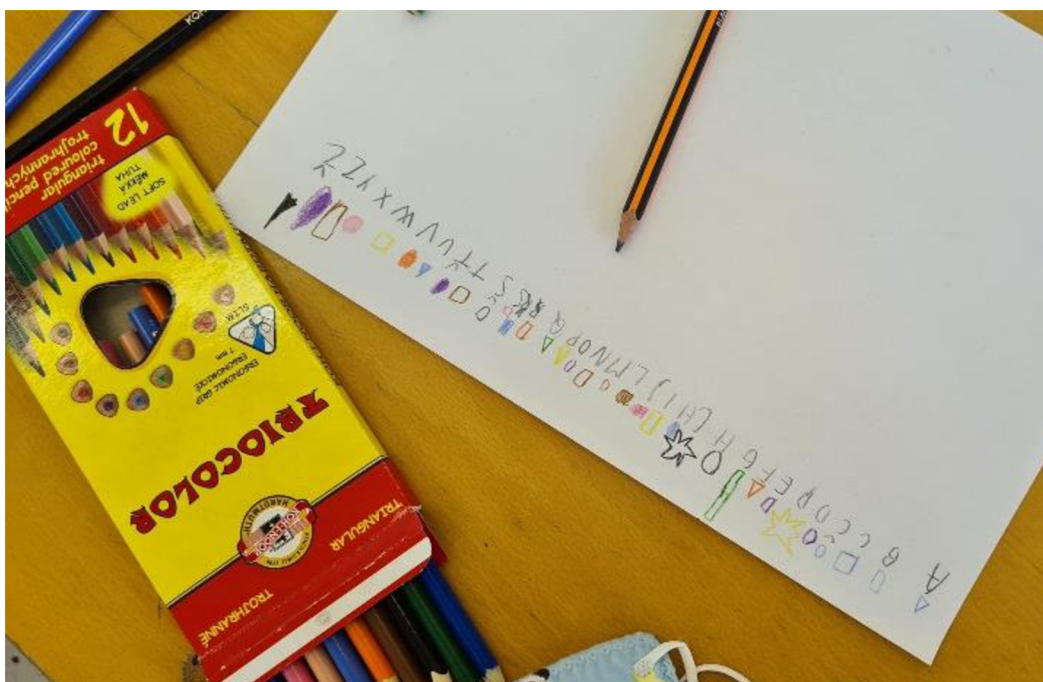


Obr. 18, obr. 19 – typografie Bauhausu

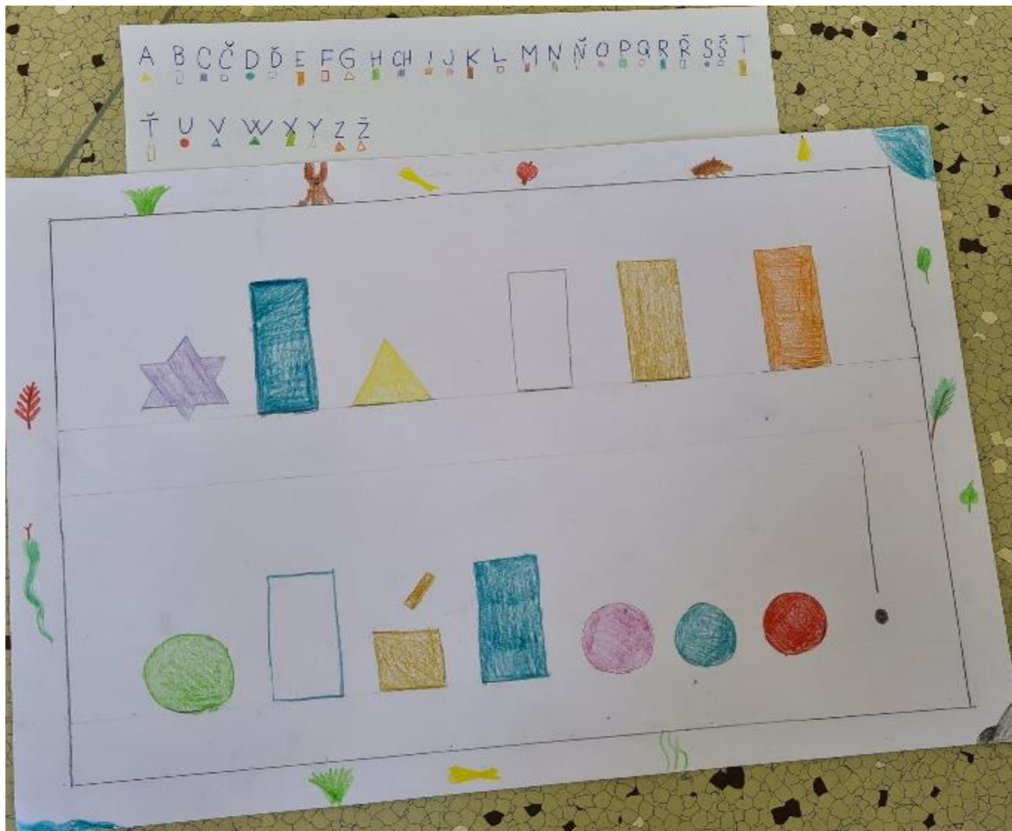
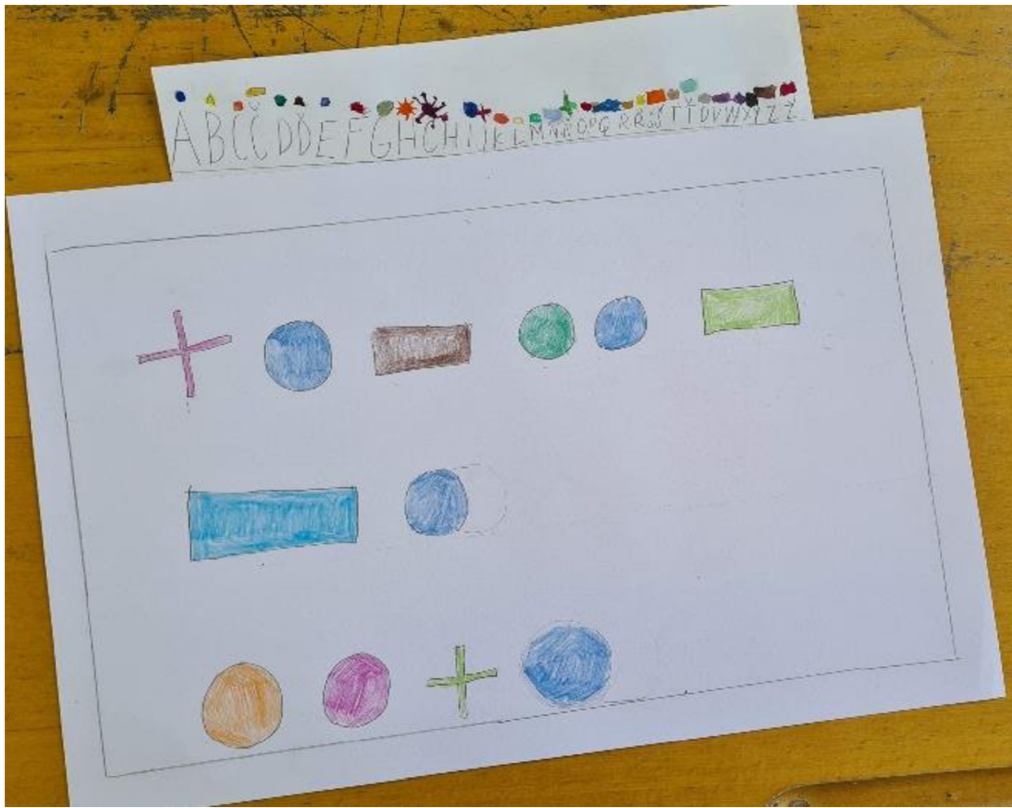


Obr. 20, obr. 21 – typografie Konstruktivismu

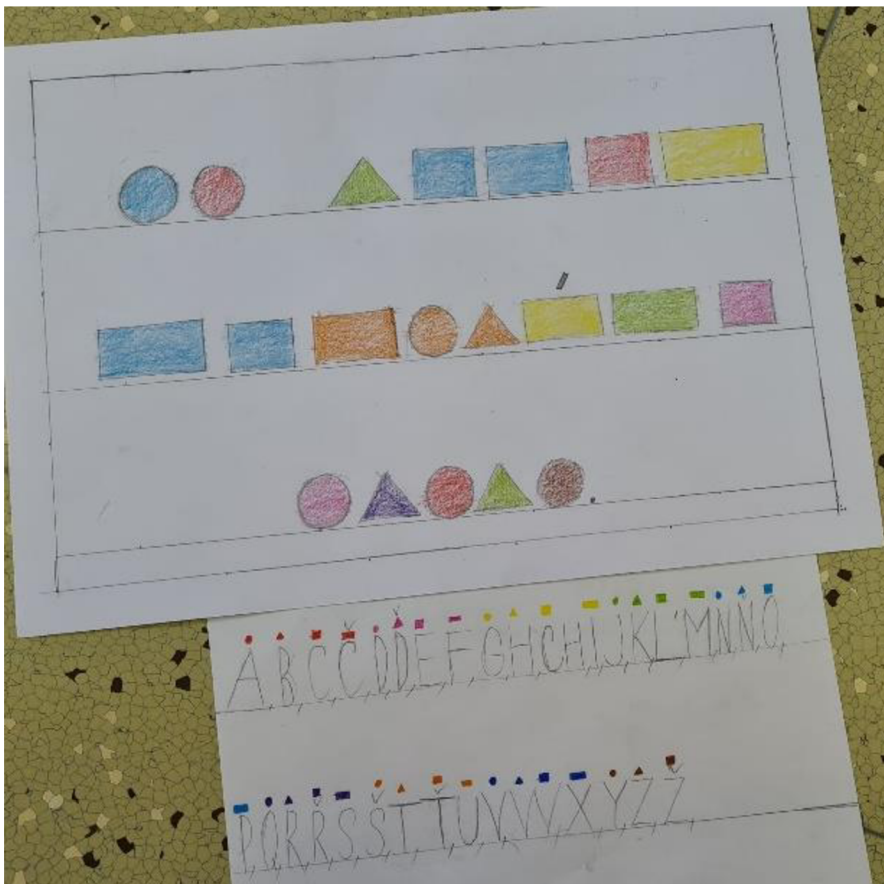
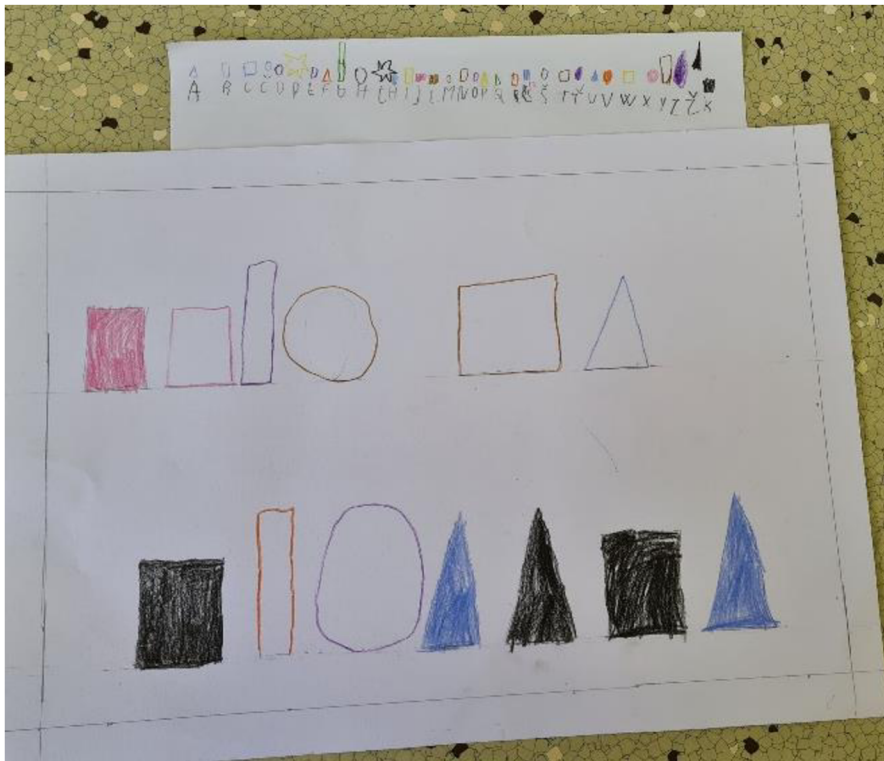
II. Fotodokumentace projektové části



Obr. 1, obr. 2 – Lekce „Tajemná abeceda“



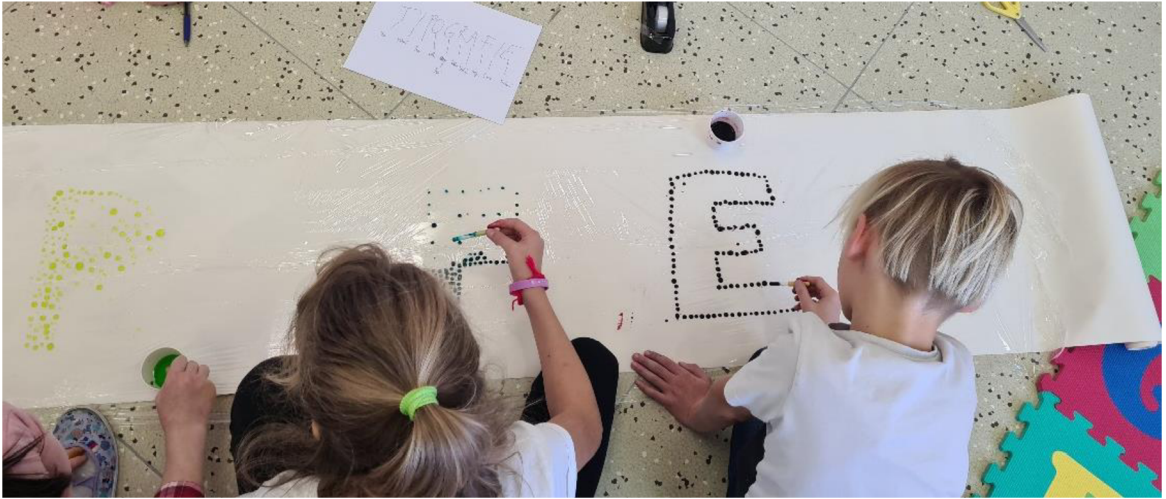
Obr. 3, obr. 4 - Lekce „Tajemná abeceda“



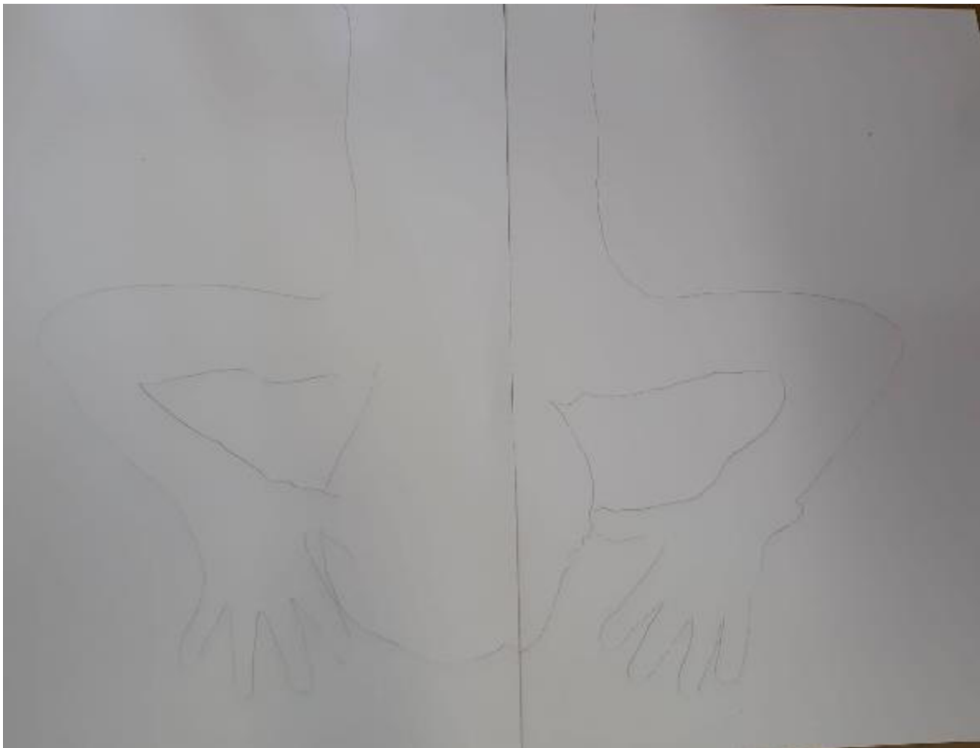
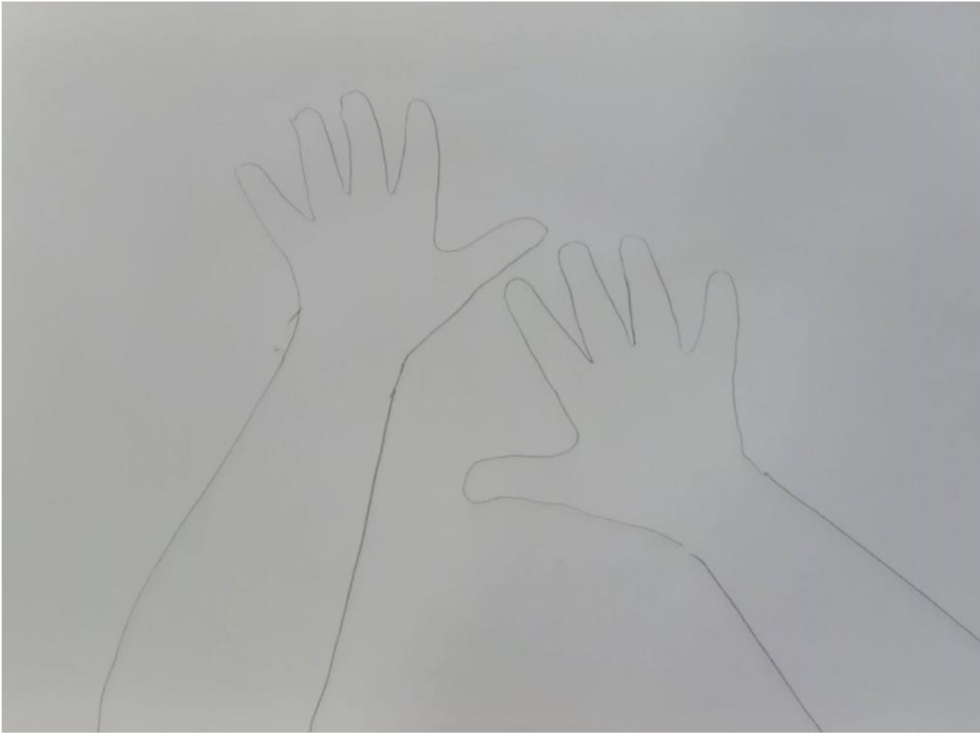
Obr. 5, obr. 6 - Lekce „Tajemná abeceda“



Obr. 7, obr. 8, obr. 9 – Lekce „Kapátka“



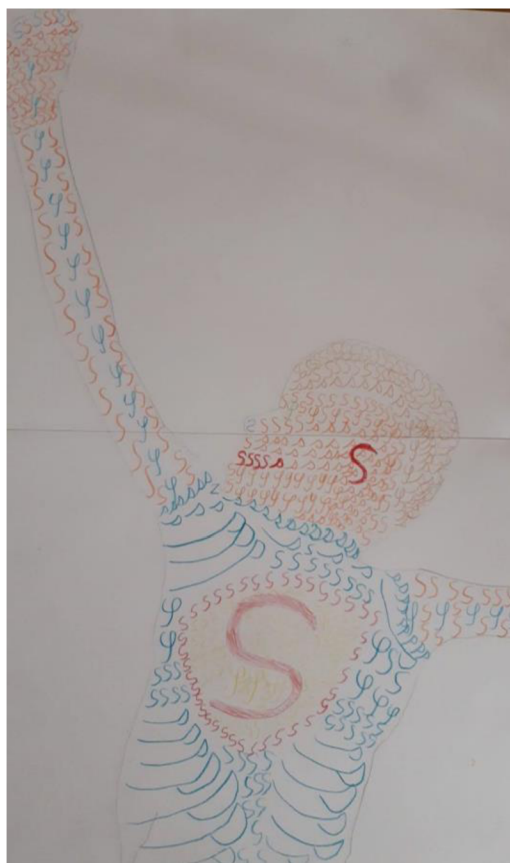
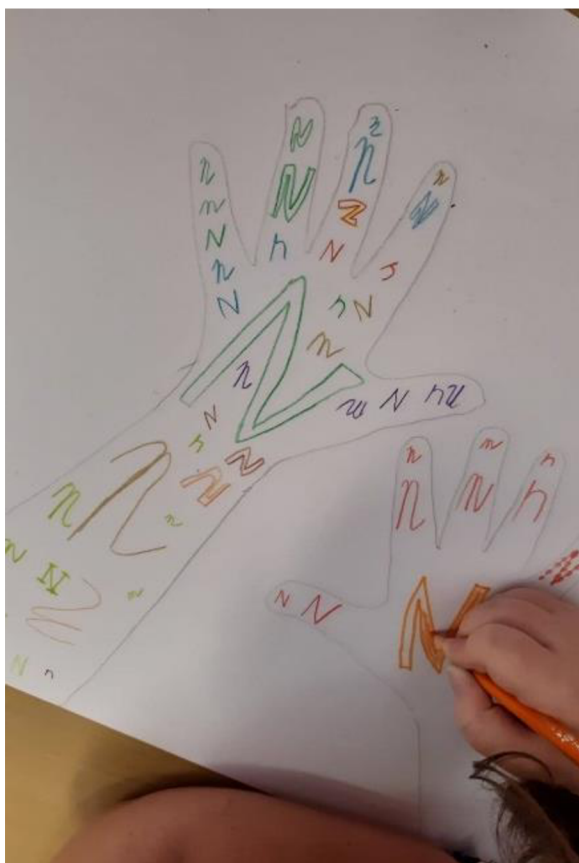
Obr. 10, obr. 11, obr. 12 - Lekce „Kapátka“



Obr. 13, obr. 14 – Lekce „Zanech za sebou stopu“



Obr. 15, obr. 16 - Lekce „Zanech za sebou stopu“



Obr. 17, obr. 18, obr. 19 - Lekce „Zanech za sebou stopu“



Obr. 20, obr. 21 – Lekce „Rozmazané”



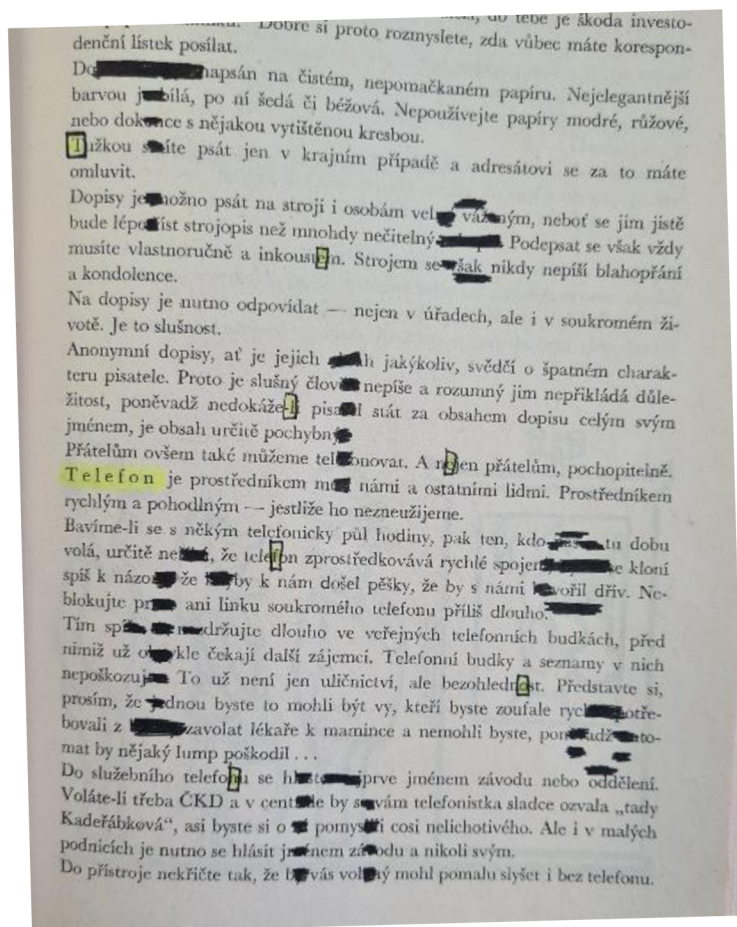
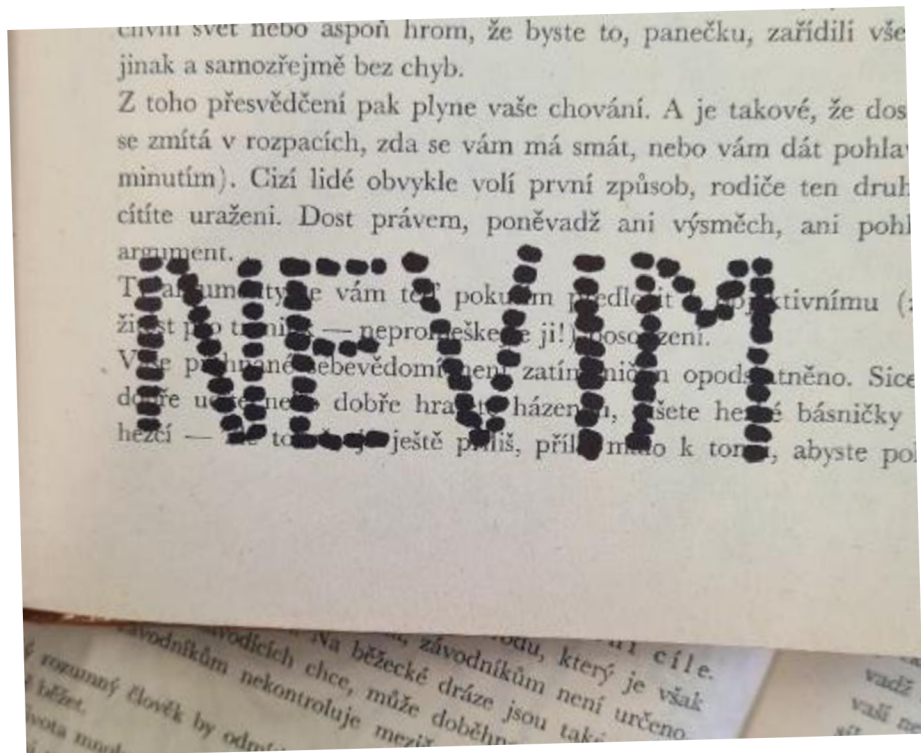
Obr. 22, obr. 23 - Lekce „Rozmazané písmo“



Obr. 24, obr. 25 - Lekce „Rozmazané písmo“



Obr. 26, obr. 27 - Lekce „Rozmazané písmo“



Obr. 28, obr. 29 - Lekce „Recyklace novin a knih“

Odhodíte se kvůli malému úspěchu spokojenost s dosaženým, poněvadž k němu dříve nejsíte. Ale co je váš skutečný cíl, jestliže se mladý geolog rozhodne odšoupnout kousek kousku stranou a na takto získané půdě pěstovat přesličku, když se čem zmeškal na hnědé uhlí? Takový cíl pravdu nenesou měšťácké ambice. Ale poněvadž absolutně není reálný, není vlastně ani ale je bludička, která odvádí od práce do říše mátožných přeludů. Reálný cíl tedy nemobilizuje do práce, ale naopak odzbrojuje. Opravdu smělý cíl musí být konkrétní, musí burcovat a stále naplňovat touhou po splnění.

Dosažení takového cíle trvá ovšem obvykle dlouhá léta. Abychom mohli sami sebe sledovat, a se k němu blížíme nejlhodnější cestou, musíme tuto cestu znát, rozdělit si ji na úseky a u každého zkontrolovat „mezičasy“. Jedině tak nezabloudíme a náš pochod k cíli se nebude podobat Švejkovu pochodu z Putími do Putími. Představovat si, že cesta bude probíhat přesně podle plánu, bylo by naivní. Je pravděpodobné, že v cestě budou překážky. Když byste je však neměli pokládat za nekonatelné, poněvadž takové se obvykle jen zdají v první návalu deprese, vyvolaném vaší nepřipraveností na ně. Ale dobrý závozník počítá a šetří si sílu nejen na běh, ale i na jejich přeskocení.

V této souvislosti je však třeba upozornit na jednu věc: Stává se, že člověk zamilovaný do své práce, do svého cíle, odmítá vidět chyby, které dělá, nebo tuze zřetelnost svého cíle, který si vytkl. Měly by dobře mluvit raději starověké pokládá za pochopení nebo přímou za „házení klacků pod nohy“. Stane-li se vám, že se sečítáte s námitkami několikrát opakovanými různými lidmi, velmi zamyslete nad svou prací nebo cílem, snažte se více objektivně jak své dílo, tak i úsudky proti němu vznesené a pečlivě je porovnávejte. Pak nad pozdě, na čí stránce je skutečně pravda. Není sice lehké nezaujatě posoudit to, co milujeme, k čemu jsme se upjali, ale je to nutné. Nejen v práci. *Pokuste se dosáhnout i kritického, objektivního pohledu na sebe.* Pozorujte se občas nezájímavě jako cizí sobu. Začněte třeba maličkostmi, ale už teď, v mládí. Máte například česný „rebol“ a pláče, můžete se však objektivně analyzovat, zjistíte od tří přechůvek, které vám v obavu abyste se vám nerozmažalo šidlo očí, nebo počít, že byste nepokali, kdybyste byla sama a nešel vás kdo litovat, či dokonce že byste vůbec nemusela plakat, kdybyste do toho nevedloubala. Mnohdy žitelským pipáním v „ráně“. Umět si



Obr. 30, obr. 31 - Lekce „Recyklace novin a knih“



Obr. 32, obr. 33, obr. 34 - Lekce „Recyklace novin a knih“

Zdroje příloh

Zdroje obrázků I.

Obr. 1

<http://www.oldrichhlavsa.cz/cs/osobnost/>

Obr. 2

<http://www.oldrichhlavsa.cz/cs/osobnost/>

Obr. 3

<https://typographica.org/typeface-reviews/ladislav/>

Obr. 4

<http://www.artnet.com/artists/ladislav-sutnar/past-auction-results/7>

Obr. 5

http://digibooks.cz/index.php?id_product=73&controller=product

Obr. 6

<https://www.artbook.cz/products/muzika-frantisek-krasne-pismo-ve-vyvoji-latinky-1963-i-ii-dil?variant=32883577323602>

Obr. 7

<https://www.czechdesign.cz/temata-a-rubriky/jiri-rathousky>

Obr. 8

<https://www.acb.cz/cs/ceny-umeni/jiri-rathousky/internetova-aukce>

Obr. 9

<https://www.acb.cz/cs/ceny-umeni/jiri-rathousky/internetova-aukce>

Obr. 10

<https://www.stormtype.com/families/solpera/gallery>

Obr. 11

<https://www.designportal.cz/autor-pisma-ceskych-bankovek-jan-solpera-byl-uvaden-do-sine-slavy/>

Obr. 12

<https://www.stormtype.com/families/carot-display/gallery>

Obr. 13

https://www.stormtype.com/uploads/image/image/3849/full_DSC_1875.JPG

Obr. 14

<https://commons.pratt.edu/boltedbook/>

Obr. 15

<https://www.flickr.com/photos/100043308@N08/9461665337>

Obr. 16

<https://www.peachpit.com/articles/article.aspx?p=3104528>

Obr. 17

https://www.artspace.com/marcel_duchamp/dada

Obr. 18

<https://www.octopusgarden.es/product/futura-typeface-paul-renner-bauhaus-t-shirt/>

Obr. 19

<https://www.behance.net/gallery/62986919/Bauhaus-Poster-Winter-2018>

Obr. 20

<https://creativepro.com/russian-constructivism-and-graphic-design/>

Obr. 21

<https://i.pinimg.com/originals/b8/7d/b4/b87db4794df4e7c792dba5dcb44010d7.jpg>

Zdroje obrázků II.

Vlastní fotodokumentace výtvarných lekcí.