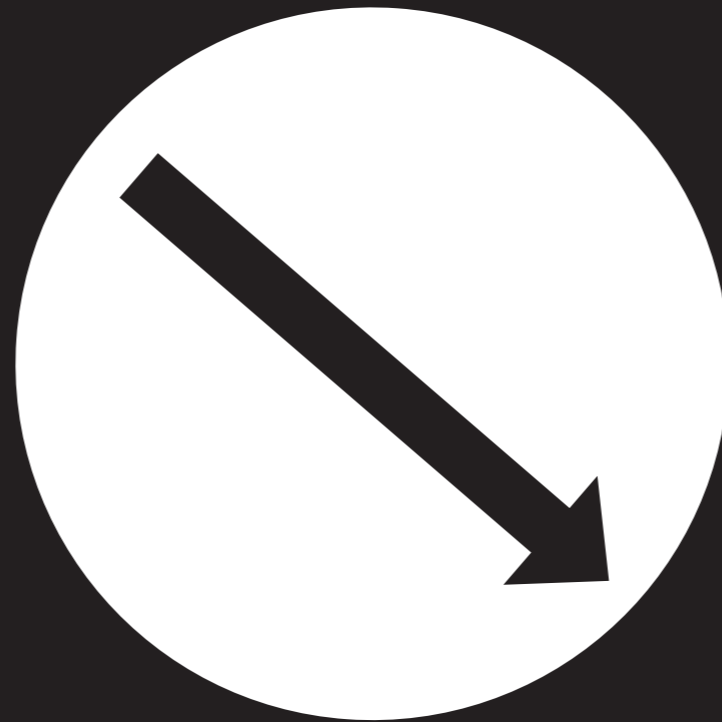


PV123: Základy vizuální komunikace

PRINCIPY GRAFICKÉHO DESIGNU





Vizuální komunikace se podobně jako ta písemná či mluvená sestává z analýzy, plánování, uspořádávání a nakonec vyřešení konkrétní otázky. Když mluvíme či píšeme, intuitivně volíme slova a způsoby jejich spojení tak, abychom účinně sdělili, co máme na mysli.

Pro osvojení zákonitostí vizuální komunikace se lidé musí naučit **myslet očima**. Rozvíjení této schopnosti, vizuálního smyslu, se podobá zvládnutí nového jazyka, který má svou vlastní abecedu, slovní zásobu i syntax (strukturu vět).

Grafické principy fungují jako konstrukční zásady.

Grafické prvky říkají, co je obsahem vizuální mluvy, principy určují, jak s nimi naložit.

Pečlivě zvolené a vhodně zkombinované elementy a principy umožňují „mluvit“ univerzální a přístupnou vizuální řečí.

Tak jako jsme ale zvládli pravidla pravopisu, gramatiky a větné stavby, můžeme se také naučit hlavní zásady vizuální komunikace.

Slovník tvoří elementy a principy grafického designu, pojmy jako bod, linie, plocha, světlo, barva, vyvážení nebo proporce, které propůjčují hlas a tím i smysl.

**Současný grafický design nejvíce
využívá vědomostí bádání a experimentů
umělců od počátku 20. století**



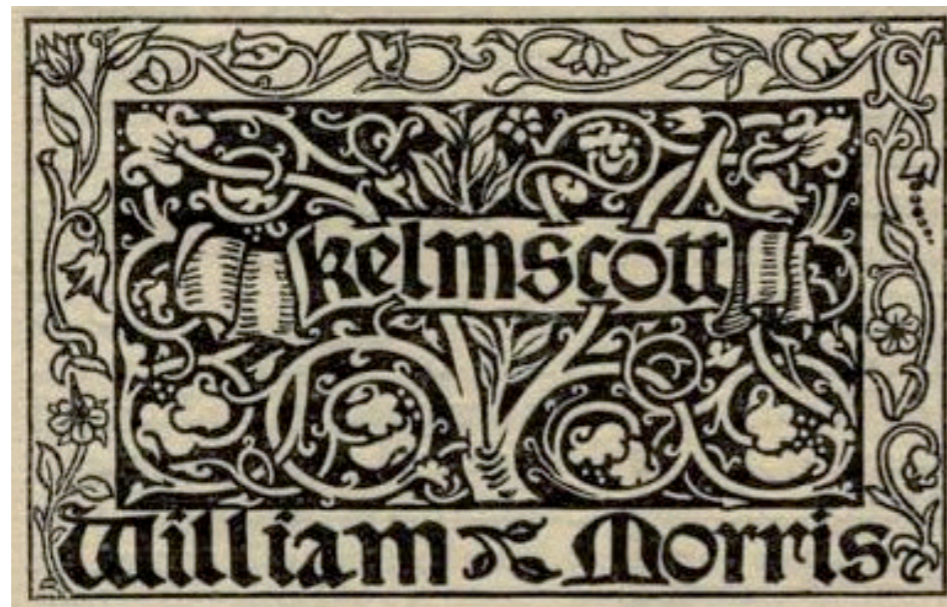
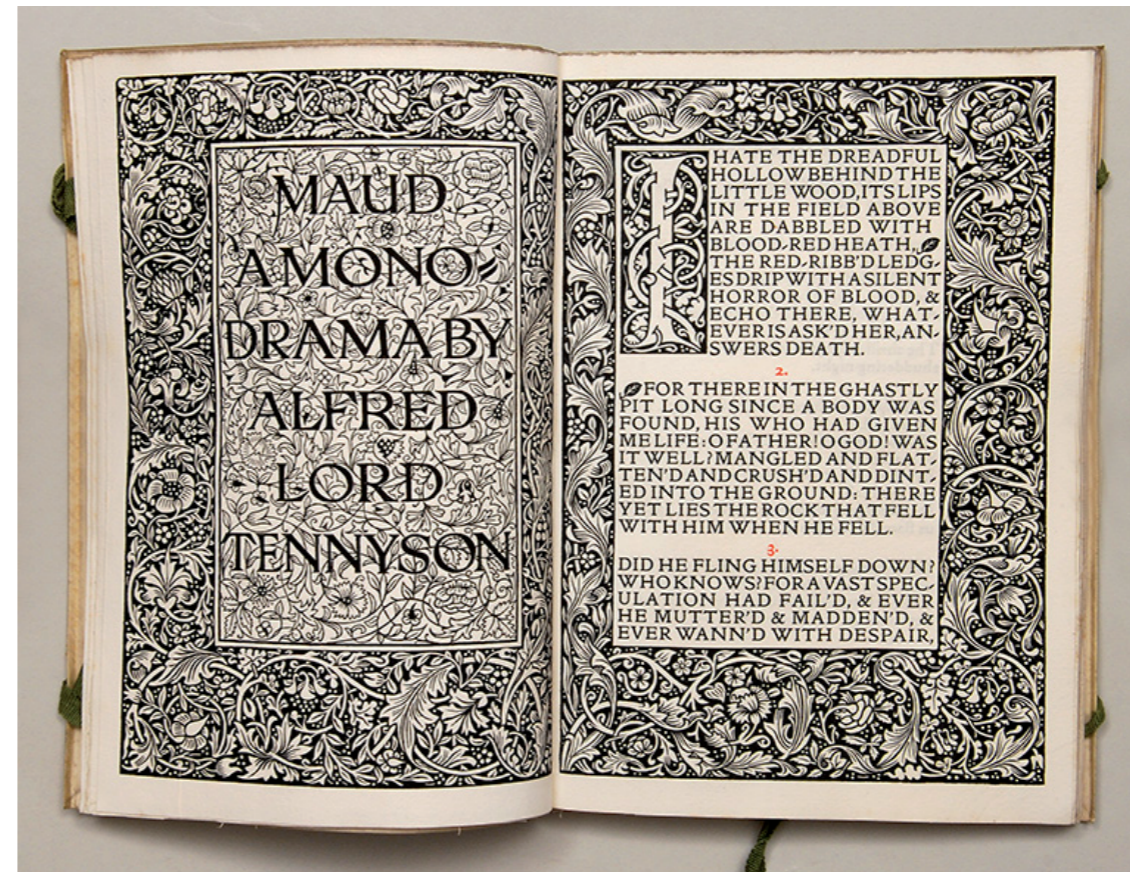
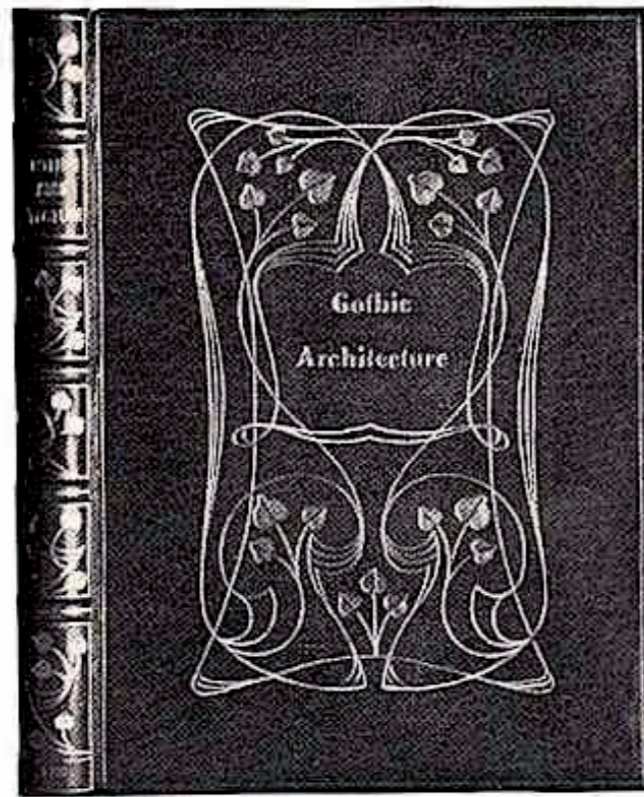
Dovršení principů knižní grafiky.

Knižní design.

Ilustrace.

Návrat k řemeslu.

Vliv na uměleckou školu **BAUHAUS**.



Arthur Heygate Mackmurdo.

ARTS AND CRAFTS

1880-1900

SECESE

1890-1910

VÍDEŇSKÁ SECESE

1898-1909

WIENER WERKSTÄTTE

1903-1932 (Viedeň)

DEUTSCHER WERKBUND

1907 (MNICHOV)

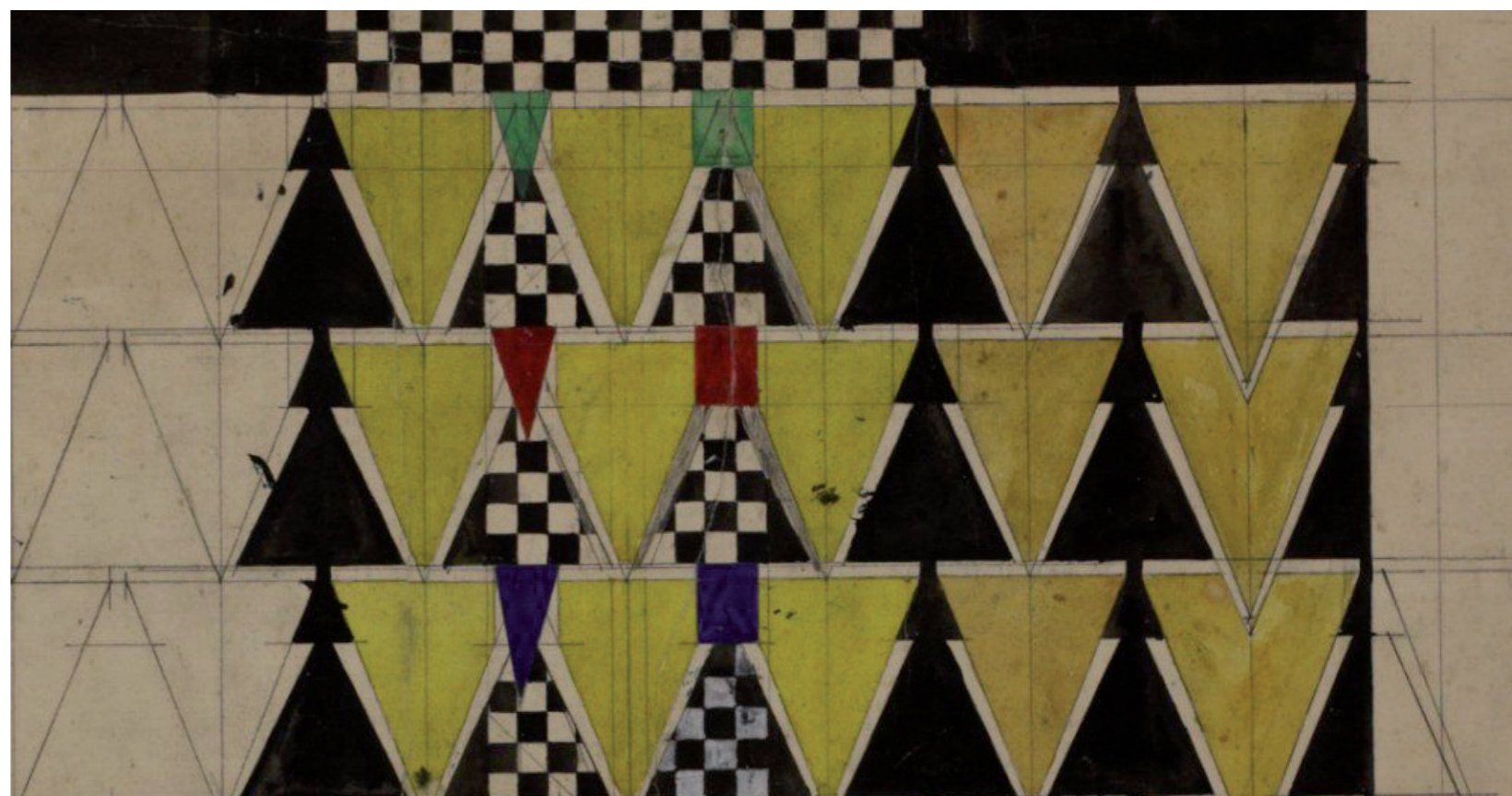
**KONSTRUKTIVISMUS
DE STIJL**

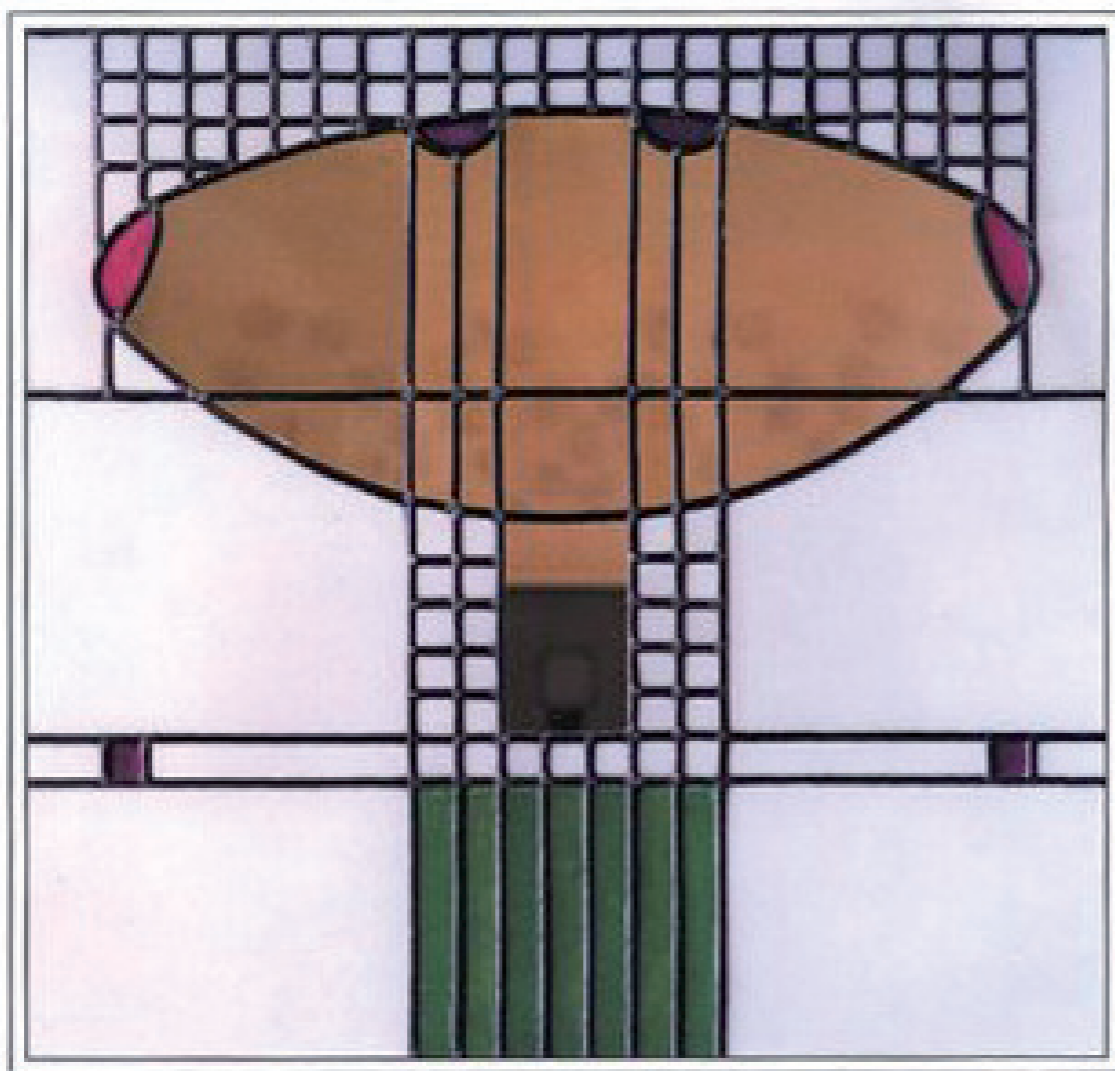
1917-1930 (RUSKO, NIZOZEMÍ)

Charles Rennie Mackintosh / Glasgow.
Inovace secesního ornamentu.
 Geometrická struktura.

Racionální základ v ornamentu.
 Vliv na Vídeňskou secesy.

Tvorba geometrické mřížky ornamentu.
 Vliv na Švýcarskou modernu.





ARTS AND CRAFTS

1880-1900

SECESE

1890-1910

VÍDEŇSKÁ SECESE

1898-1909

WIENER WERKSTÄTTE

1903-1932 (Víděň)

DEUTSCHER WERKBUND

1907 (MNICHOV)

**KONSTRUKTIVISMUS
DE STIJL**

1917-1930 (RUSKO, NIZOZEMÍ)

Otto Wagner = Účel, konstrukce, poezie.
Racionalita, funkcionalismus.
Kompletní řešení díla.

Geometrizece.

Experiment = Ver Sacrum.

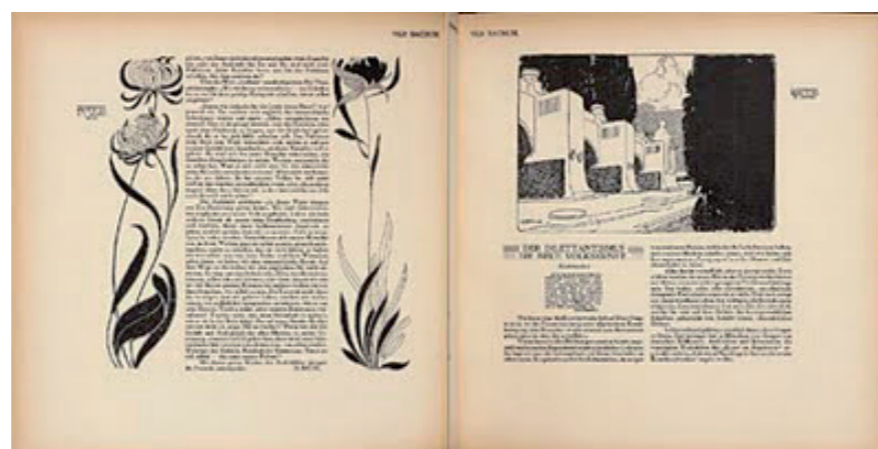
Alfred Roller = rastr pravoúhlých ploch.



Otto Wagner, návrh průčelí Rakouské poštovní spořitelny (1906)

Experiment = Ver Sacrum

J. M. Olbrich, J. Hoffmann,
K. Moser, G. Klimt



Časopis Ver Sacrum (Svaté jaro), vydávaný v letech 1898-1903



NEBEHAY, CHRISTIAN M.
Ver sacrum 1898-1903. New York: Rizzoli, (1975).



Alfred Roller: rastr pravouhlých ploch.

Alfred Roller (1864 Brno – 1935 Vídeň) byl rakouský scénograf, malíř, grafik a pedagog.

Studoval architekturu a malířství na Akademii výtvarných umění ve Vídni. V roce 1897 byl jedním **ze spoluzakladatelů** a v roce 1902 prezidentem **Sdružení výtvarných umělců Rakouska - Secession**. Pro rozdílný názor na další směřování spolku s několika dalšími umělci demonstrativně z něho vystoupil.

Působil jako profesor a později i jako ředitel na vídeňské uměleckoprůmyslové škole.

V roce 1903 ho přizval Gustav Mahler do Dvorní opery, aby nastoupil na místo hlavního scénografa uvolněném po odchodu Heinricha Leflera. **Jeho působení ve Vídeňské opeře přineslo revoluční proměnu ve vizuální podobě divadelního plakátu v Rakousku.**



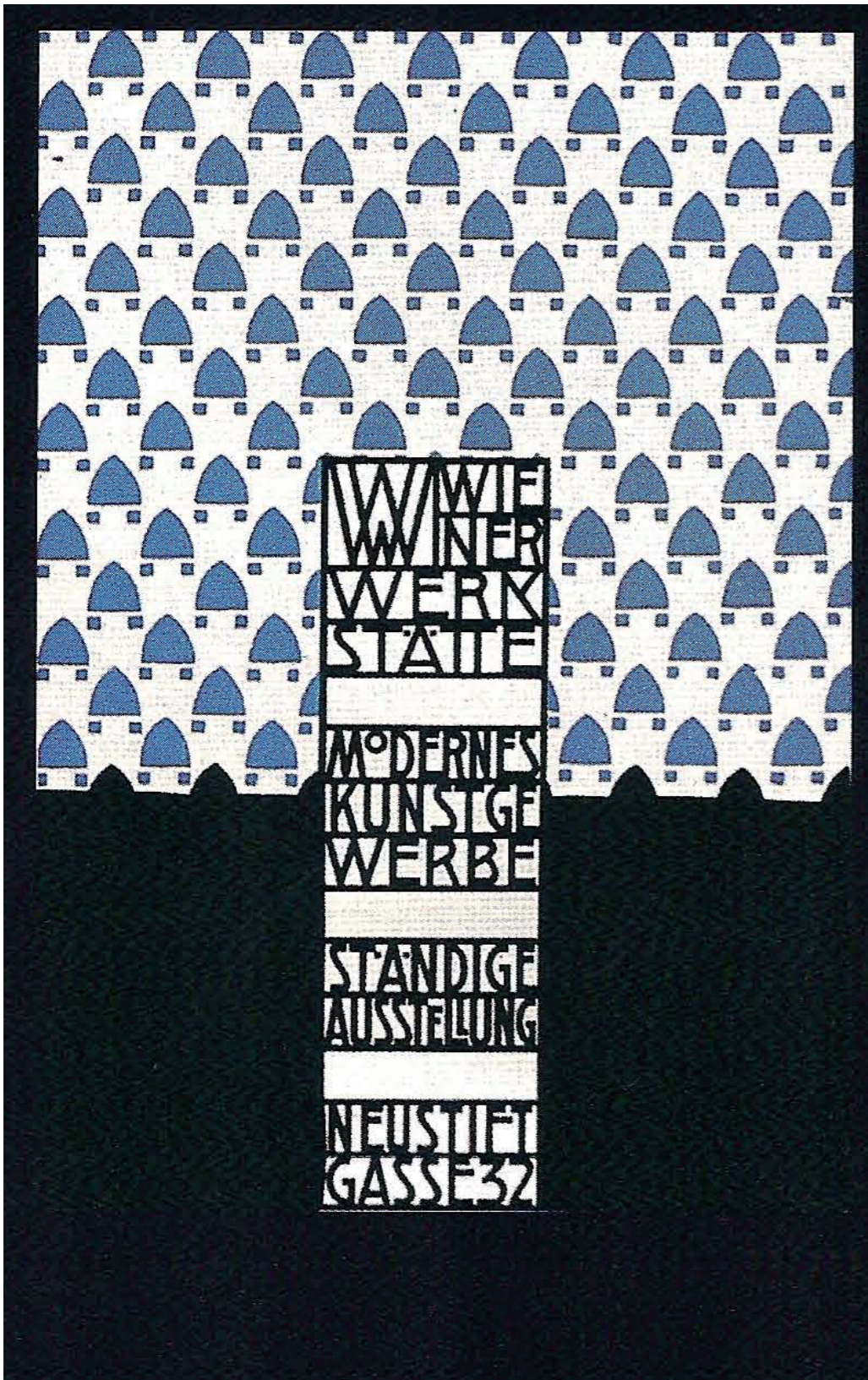
WIENER WERKSTÄTTE

Nejvýznamnější představitelé: Josef Hoffmann, Koloman Moser. Wiener Werkstätte byly řemeslné a architektonické dílny - zpracovávaly kvalitní umělecké řemeslo, např. vytvářely firemní styly, průmyslový design, nábytek, šperky, bytový textil, sklo.

Návrhy tvůrců Wiener Werkstätte realizovaly externí firmy. Především sortiment, který nemohly dílny vzhledem k technickému zázemí vyrábět samy: bytový textil (Johann Backhausen & Söhne), sklo (Lobmeyr, Johann Oertel & Co).

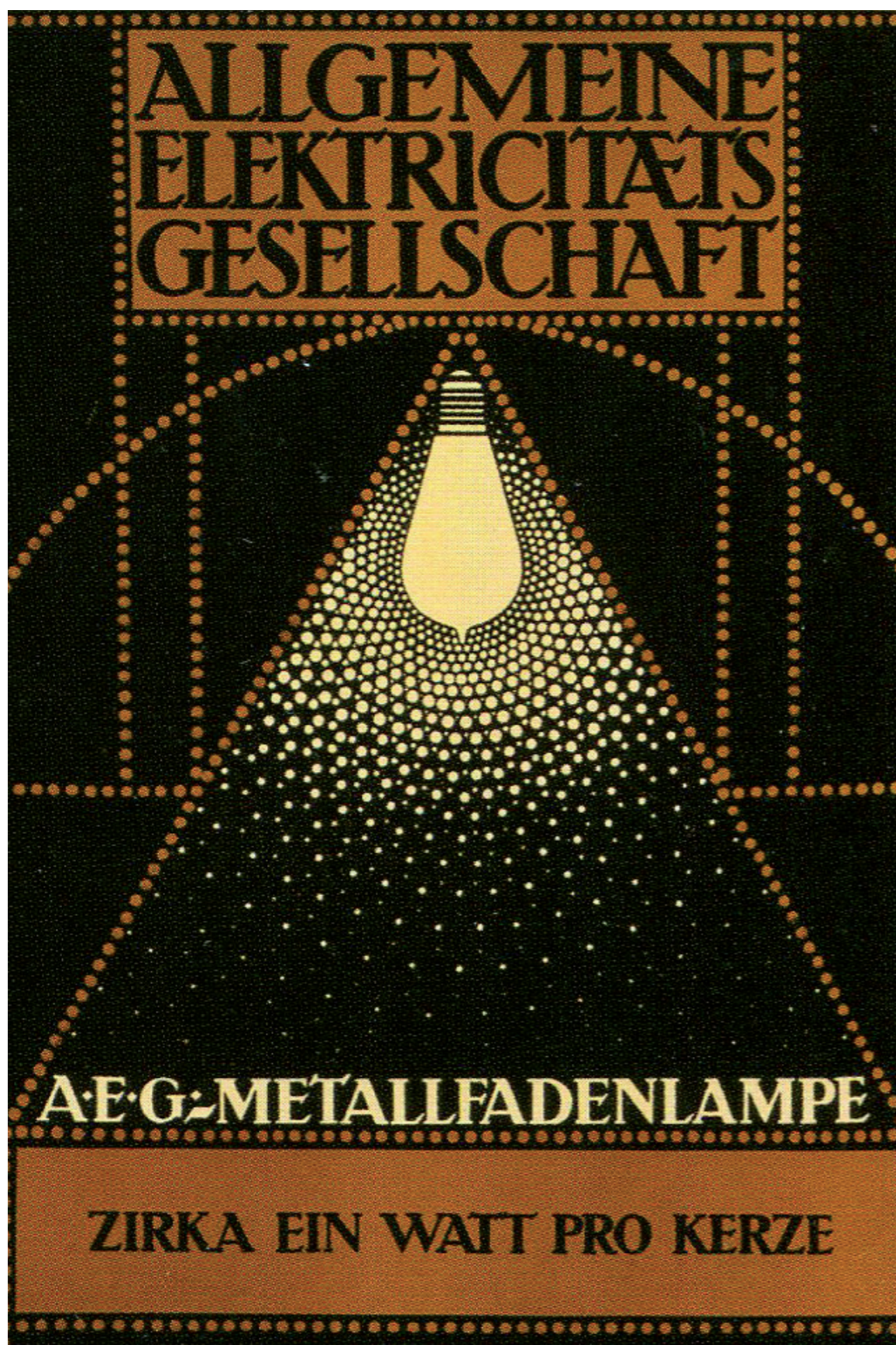
Po stránce výtvarné zpočátku sledovali britské vzory. Velmi záhy ale vytvořili osobitý styl, který inspiroval tvůrce v zahraničí a byl také jedním z kořenů evropského Art Deco.

Wiener Werkstätte zanikly v důsledku hospodářské krize v roce 1932. Archiv firmy byl převeden do Rakouského muzea pro umění a průmysl, dnešní Museum für angewandte Kunst ve Vídni.



Josef Hoffmann: plakát k výstavě Wiener Werkstätte (1905)

Josef Hoffmann (1870 Brtnice – 1956 Vídeň) byl rakouský architekt a designér, původem moravský Němec. Navrhoval nábytek, látky, stříbrné a kovové předměty, šperky, sklo a keramiku. **Byl důležitou osobností secesního hnutí ve Vídni a zakladatel Wiener Werkstätte. Jeho dílo se vyznačuje čistotou linií a geometrickými formami.** V roce 1897 Josef Hoffmann společně s Otto Wagnerem, Gustavem Klimtem, Josephem Maria Olbrichem a Kolomanem Moserem založili **Sdružení výtvarných umělců Rakouska - Secession.** Po roce 1900 se ale obrátil směrem k britské tvorbě, která ho zaujala svou jednoduchostí a **geometričností.** Obdivoval hnutí **Arts & Crafts,** velmi blízká mu byla **tvorba Charlese Rennieho Mackintosh.** **V roce 1903 společně s designérem Kolomanem Moserem a průmyslníkem Fritzem Waerndorferem založil Wiener Werkstätte** (Vídeňské dílny), produkující užité předměty na **nejvyšší estetické i řemeslné úrovni.** Největší význam měl ateliér zpracovávání kovů, kde vznikaly nejmodernější **šperky, nádobí a vázy.** Dále zde byla **knihvazačská dílna** a **nábytková dílna.** Tyto dílny fungovaly až do roku 1932.





Wiener Werkbund a Deutche Werkbund / umělecké dílny vytvořené v Rakousku a Německu na začátku 20. století (1905-1907) za účelem propojení kvalitního designu a průmyslu na zkvalitnění estetické podoby produktů každodenní potřeby, navazují na britské hnutí Arts and Crafts.

PETER BEHRENS (1868-1940) jedním ze zakladatelů Deutche Werkbund 1907, jako první usiloval o dokonalé propojení vizuální komunikace s architekturou a svým dílem inspiroval zakladatele moderny.

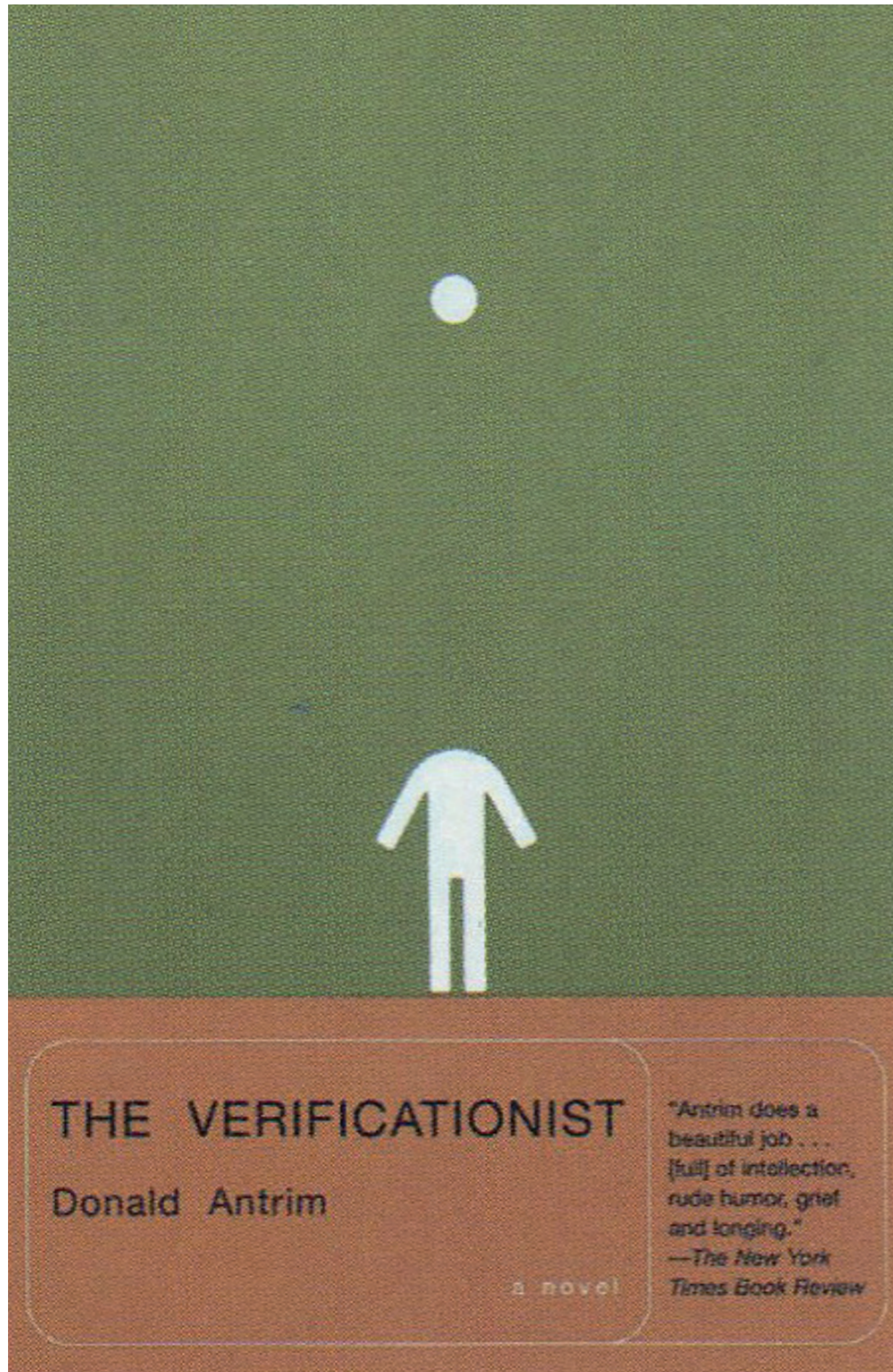
Výmluvným příkladem práce s bodem je Behrensův plakát pro AEG, který navrhl v roce 1910 jako reklamu na nový výrobek, zdokonalenou žárovku. Zřetelně v něm figurují základní prvky a principy modernistického designu. Obdélníkový formát člení soustava tečkovaných linií, jež skládají základní geometrické tvary: obdélník, čtverec, kruh a rovnostranný trojúhelník. Do vrcholu centrálního trojúhelníku je umístěný hlavní element, sama žárovka, akt svícení znázorňuje jednoduchý abstraktní bodový vzor. Symboliku světla evokují i body tečkovaných čar, které lemují a člení kompozici plakátu a rýsují kruh a trojúhelník.

Jeho vizionářské pojetí ovlivnilo celou firemní kulturu AEG a jako první a mnohokrát napodobený příklad jednotného stylu firmy a značky se stalo klíčovou hnací silou grafického designu 20. století.



**To nejtěžší na grafickém designu
je přeměňovat data na informace
a informace na smysluplná sdělení.**

KATHERINE MCCOY



Miniaturní univerzální symbol člověka na knižní obálce je obrazovou metaforou názvu románu (*Ověřovatel*) i jeho hlavního hrdiny, psychoterapeuta v zajetí krize středního věku. Horní částí obálky dominuje bod představující hlavu, zvětšený

a odtržený od zbytku postavy jako drásavé emotivní ohnisko jinak strohé grafiky.

JOHN GALL

New York, New York, USA

Bod – základní geometrický prvek. Označuje polohu.

Základní stavební jednotkou všech principů vizuální komunikace, nejjednodušší a nejabstraktnější geometrický prvek ve výrazové paletě grafického designu.

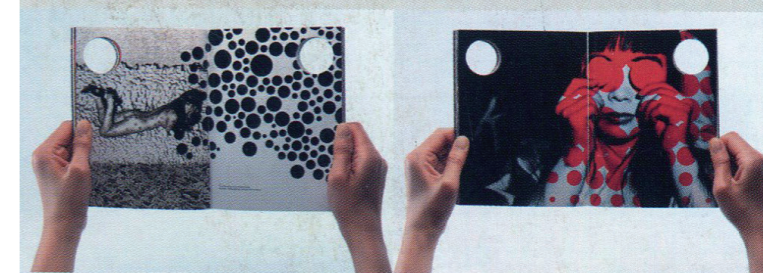
Bod jako abstraktní jev označuje konkrétní polohu, svou podstatou je však neviditelný a nehmatatelný, postrádá extenzi, rozlohu. V písmu funguje jako tečka nad písmenem, za zkratkou či větou, znaménko interpunkce nebo řadové číslovky.

Bod je také jednotkou velikosti písma, jeden ciccero klasického systému se dělil na 12 bodů, v moderním upraveném systému je anglický palec rozdělený na 12 pica po 6 bodech (pointech). V bodech se udává i velikost prokladu řádků.

Vizuální vlastnosti

Ve vizuální komunikaci mívá bod podobu kruhu, skvrnky nebo tečky. Může se vyskytovat osamoceně, promlouvat jen svou přítomností, nebo tvořit součást většího celku. Dá se vyjádřit různými způsoby, může nabývat různých tvarů. Z řady bodů se složí čára, skupina bodů může vytvořit plochu, objem, texturu, světlo, vzor. Bod je viditelný, avšak nehmotný. Jako element designu zaujímá konkrétní místo v prostoru, ale nevyznačuje rozměry. Je určen svou pozicí, danou souřadnicemi x a y.

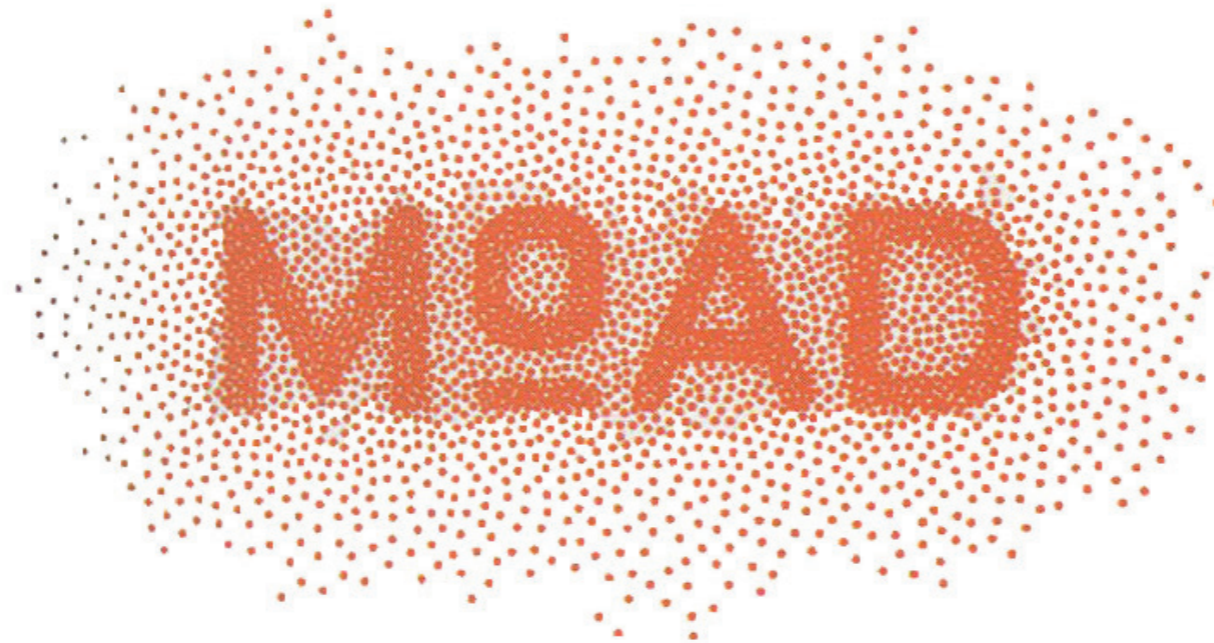
Lze jej pojmout i jako libovolně velký rovinný útvar s definovaným středem. Působí současně dostředivě i odstředivě. Řetěz bodů vedle sebe tvoří linii. Dvěma body lze vést přímku nebo křivku. Jako bod lze chápat i větší kruh či skvrnku, i zvětšený bod vyjadřuje tutéž vnitřní podstatu.



Body a tečkami různých tvarů, velikostí a konfigurací hýří monografie o díle japonské avantgardní umělkyně Jajoi Kusamy. Estetický účinek autorčina díla podtrhují bodové fonty, proražené kruhy, vzory z nestejných teček,

vytečkované ilustrace a lemy i vyvažující souvislé plochy černé, bílé a zářivých barev.

SANG LEE JIN, student
TRACY BOYCHUK, lektor
School of Visual Arts
New York, New York, USA



Hlavním vizuálním elementem jednotného stylu pro Muzeum africké diaspory (MoAD), které propůjčuje hlas představitelům světové černošské diaspory a zkoumá a oslavuje historii, kulturu a osobitý příspěvek jejích jednotlivých členů, je volný shluk drobných bodů.

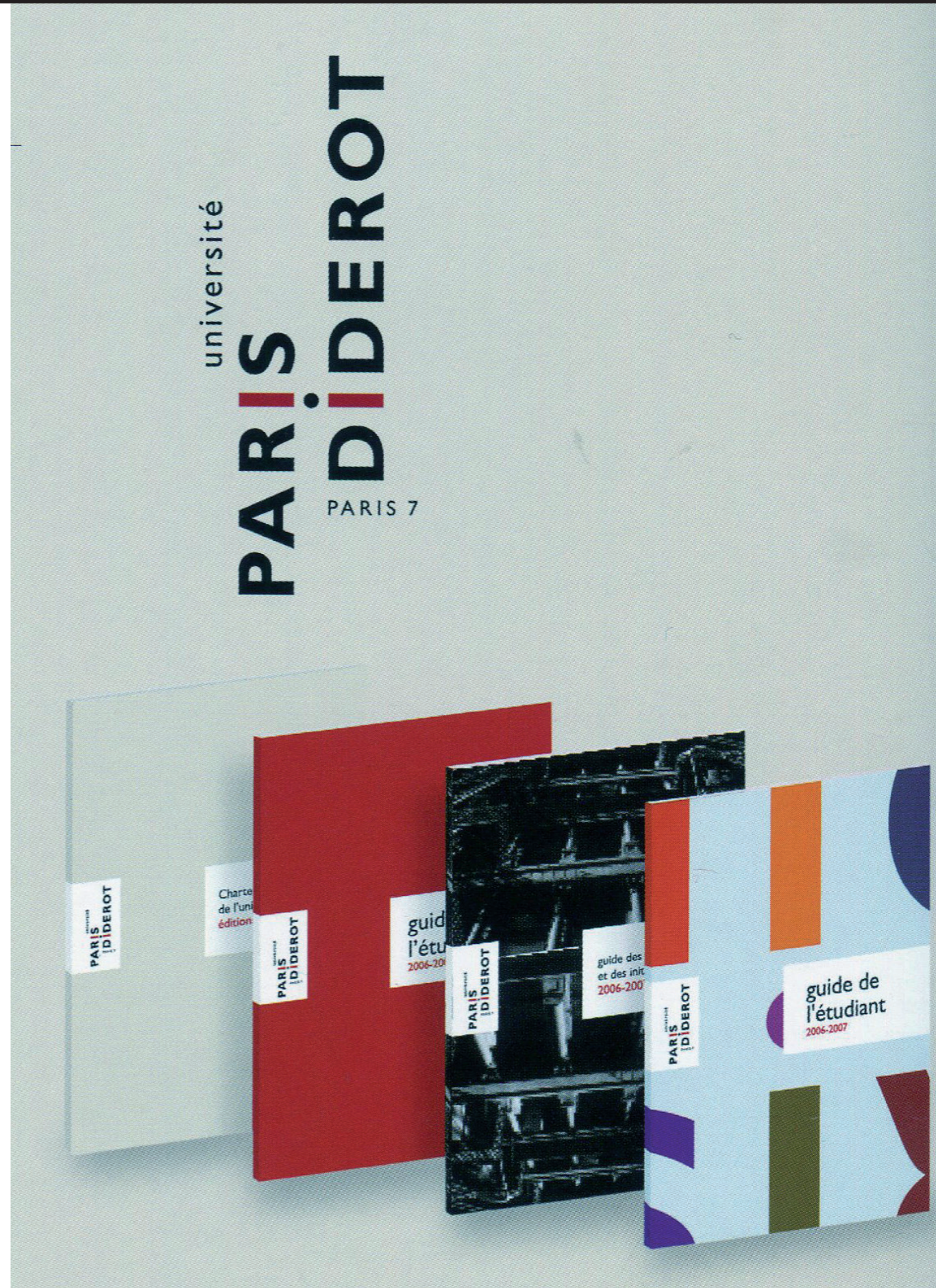
Grafické body vyjadřující značku i poslání muzea se objevují v architektuře budovy, ztvárnění expozic, grafickém manuálu, doplňkových materiálech i orientačním systému. Masa teček, z níž se skládá zkratka MoAD, zdůrazňuje zaměření na jedince a osobní prožitek.

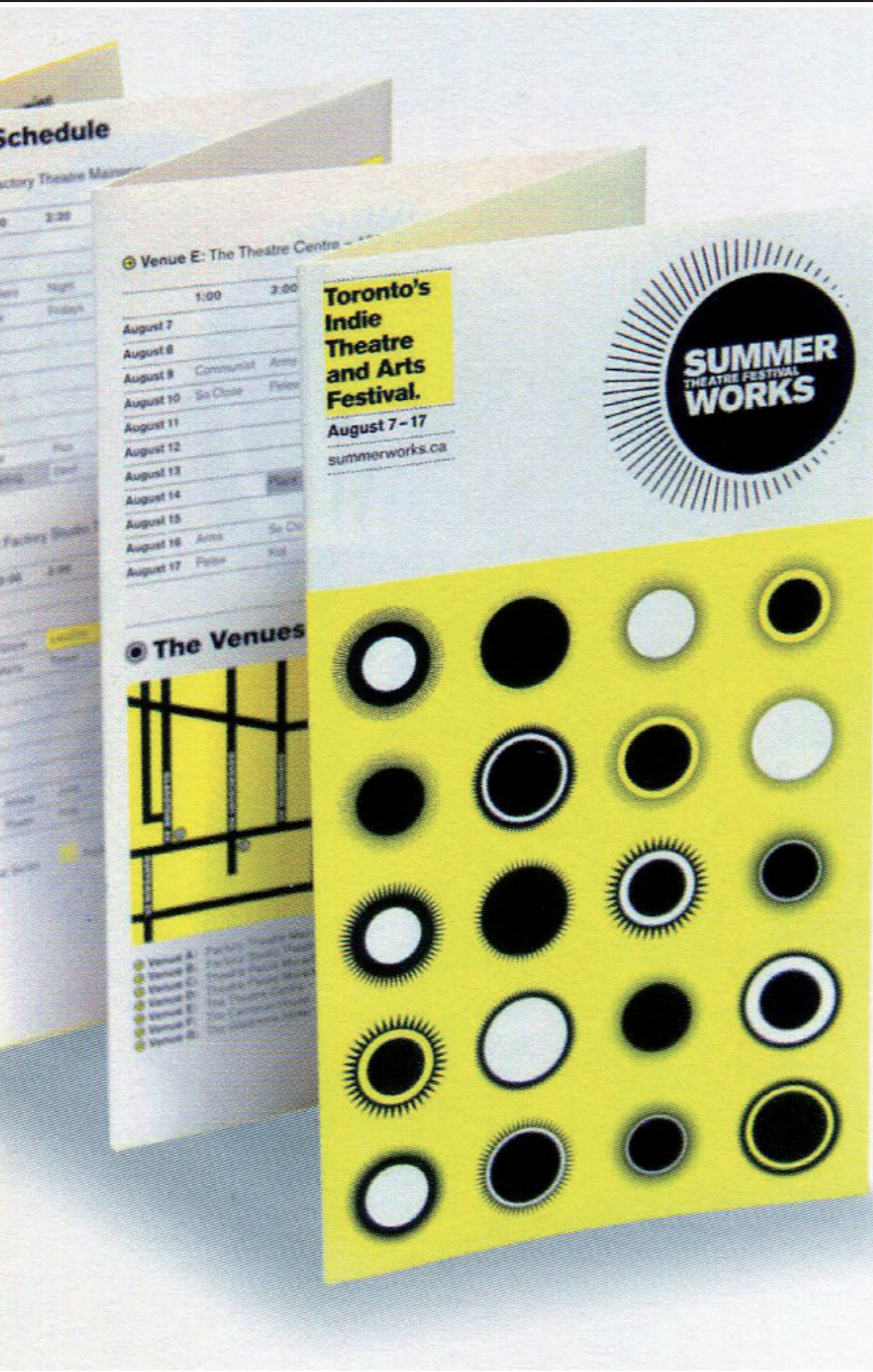
Aol.

Vizuální styl značky AOL odráží ustavičně plynoucí, dynamický a proměnlivý obsah světa digitálních médií. Jediným stabilním a neměnným prvkem je samotné logo se zkratkou AOL, provedenou tučným bezserifovým písmem a s tečkou na konci. Podobnost této tečky

a dvou kruhů v malém *o* zvyšuje účinek nápisu. Jeho asymetrické umístění a konfrontace s různými obrazy - grafikou černých balónků, fotografií rozepjatého křídla sokola, expresivní abstraktní malbou - zdůrazňují originalitu a nekonvenčnost vizuálního stylu.

CATERINE ZASK: Logotyp Diderotovi univerzity a pojetí bodu (tečky nad i) jako průsečíků tvoří vizuální těžiště elementů. Nakloněním dává možnost ještě druhému plánu v kompozicích.



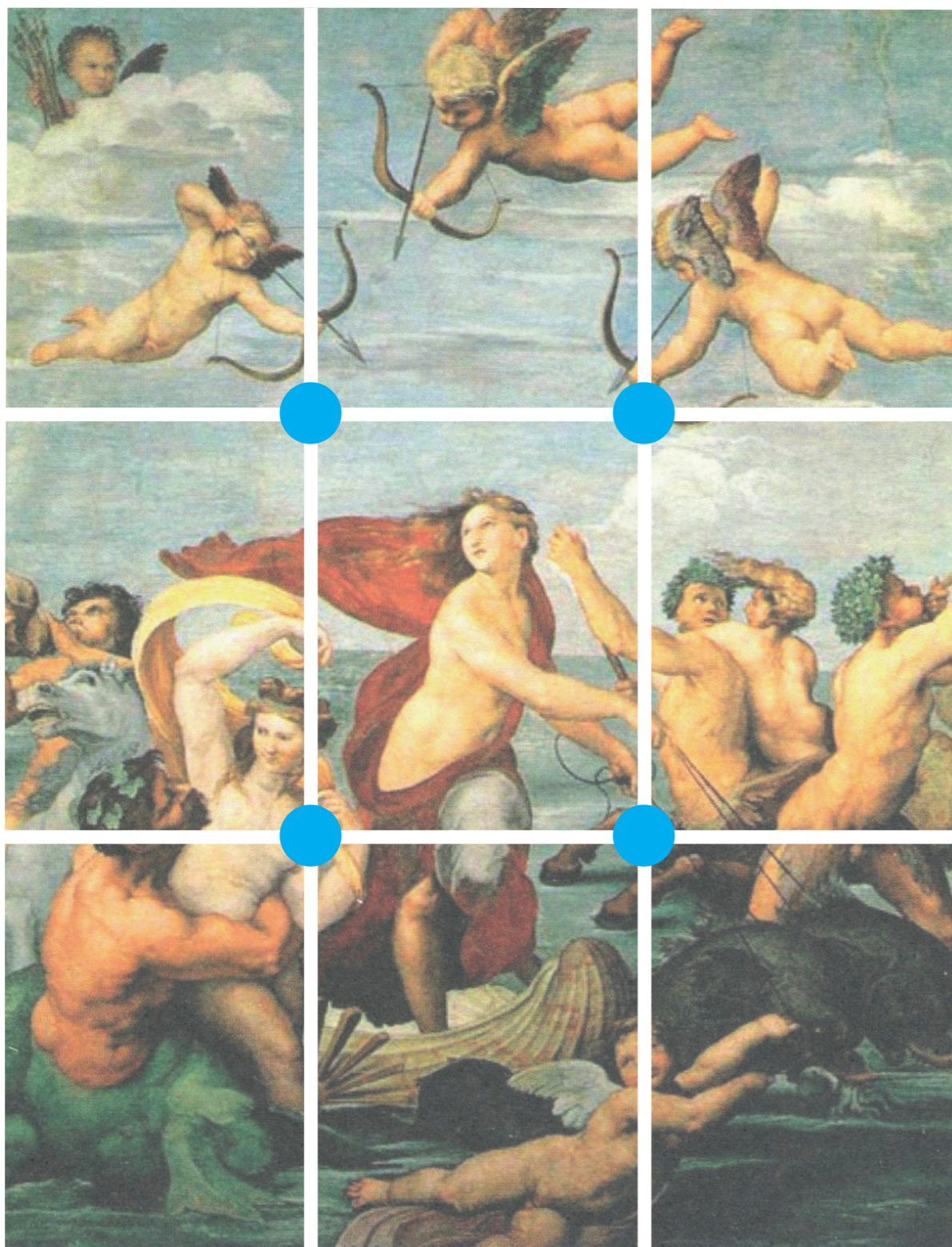


Archetypálně prostý logotyp se zatměním slunce evokuje léto i prvky ohrožení a tajemna, přítomné v dílech pestré škály umělců vystupujících na nezávislém festivalu divadla a umění v kanadském Torontu. Sdělení posiluje pravidelná mřížka, která řídí rozmístění různých, ale principem bodu sjednocených sluncí,

a nápadné zářivě žluté pozadí, jež dotváří poutavou a originální pozvánku.

MONNET DESIGN

Toronto, Ontario, Canada



PRAVIDLO TŘETIN je metoda, kterou obvykle používají fotografové k vytvoření zajímavých kompozic.

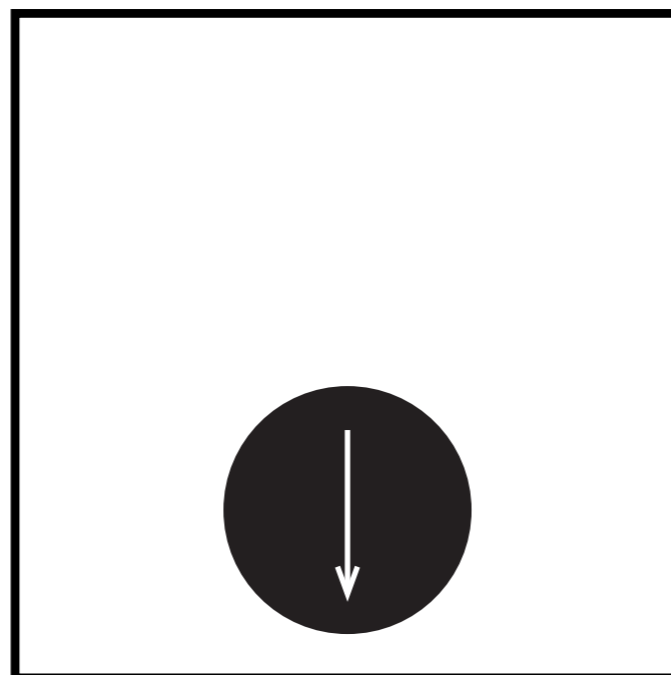
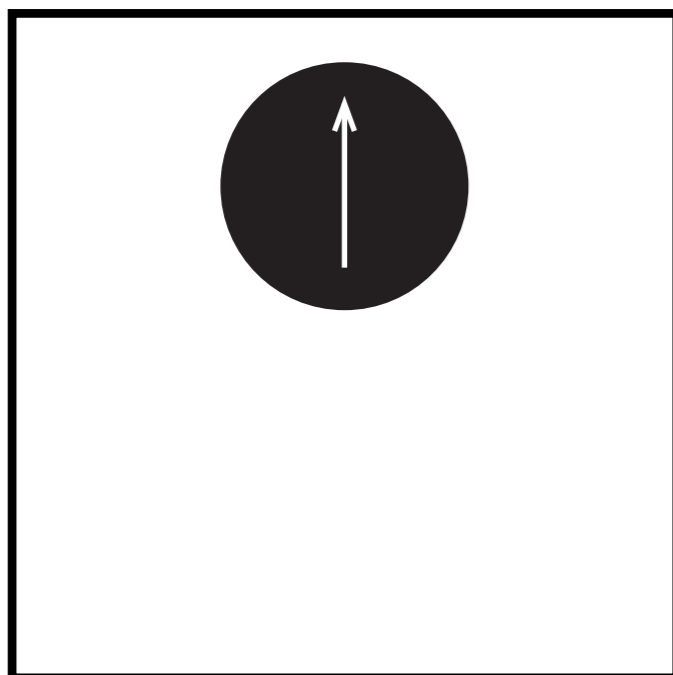
Pravidlo třetin lze využít pro vytvoření ústředních bodů, které určí, kam mají být umístěny zajímavé prvky.

Na diagramu je zobrazeno, jak lze pravidlo třetin využít pro vytvoření vyhledávaných bodů v layoutu nebo designu.

Tyto body neodpovídají přesnému matematickému rozdělení plochy.

Jsou to aktivně vyhledávaná místa, u kterých studie prokázaly, že oko se při pečlivém prohlížení obrazu na ně zaměří.

Designéři tuto znalost využívají při rozhodování o umístění prvků, a napomáhají tak diváky navést ke klíčovým informacím.

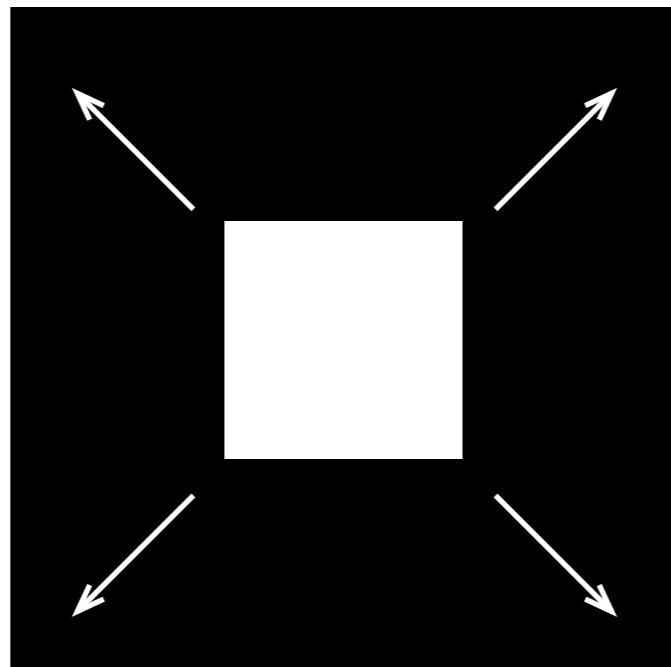
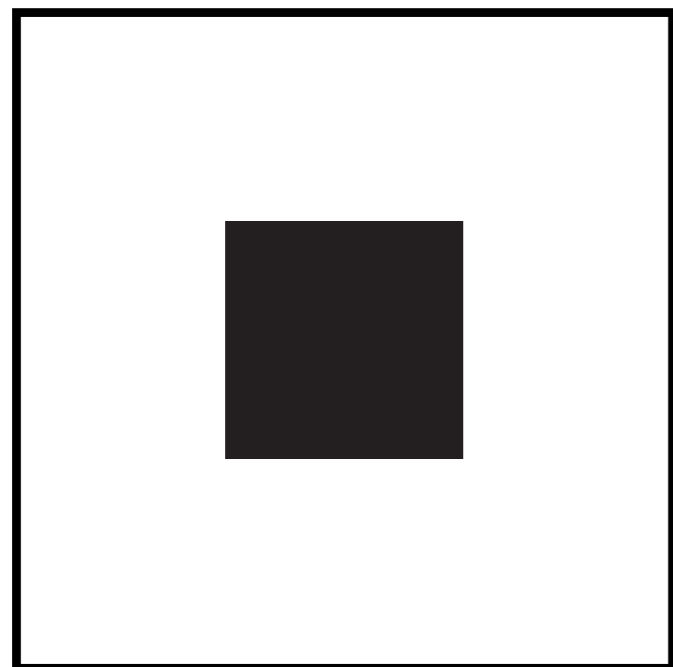


BOD / OPTICKÝ KLAM

Stejně výrazné plochy působí různě dle **umístění v ploše**. Nahoře se „vznáší“ (působí lehce), dole „padá“ (působí těžce).

Bílý čtverec v černé ploše působí opticky větší než stejně velký černý čtverec na bílém pozadí.

Optický klam se rovněž projevuje u stejně velkých obrazců umístěných v různě velkých plochách.



**moderní
umění**

ARTS AND CRAFTS

1880-1900

SECESE

1890-1910

VÍDEŇSKÁ SECESE

1898-1909

WIENER WERKSTÄTTE

1903-1932 (VÍDEŇ)

DEUTSCHER WERKBUND

1907 (MNICHOV)

AVANTGARDA

1. POLOVINA 20. STOLETÍ



Avantgarda je kulturní a umělecké hnutí

1. poloviny 20. století a významná etapa ve vývoji moderního umění:

Kubismus

Futurismus (1909 Itálie)

Dadismus (1914 Švýcarsko)

Konstruktivismus (1917 Rusko)

Konec umění minulosti, **umění pro budoucnost. Rychlost a pohyb** (vliv na švýcarskou modernu), **hluk.**

KOŠILELA

Znáš sirou košileli?
Třepetatá, třepetatá.

Jsi proklat, majiteli!
Třepetatá, třepetatá.

Ted' třeská a pleská v ní vánek.
Vichrůřůrej, vichrůřůrej.

Kvílivá jak uplakánek.
Vichrůřůrej, vichrůřůrej.

Docela osiřela
košilela.

Překlad Josef Hiršal

NOČNÍ RYBÍ ZPĚV

```

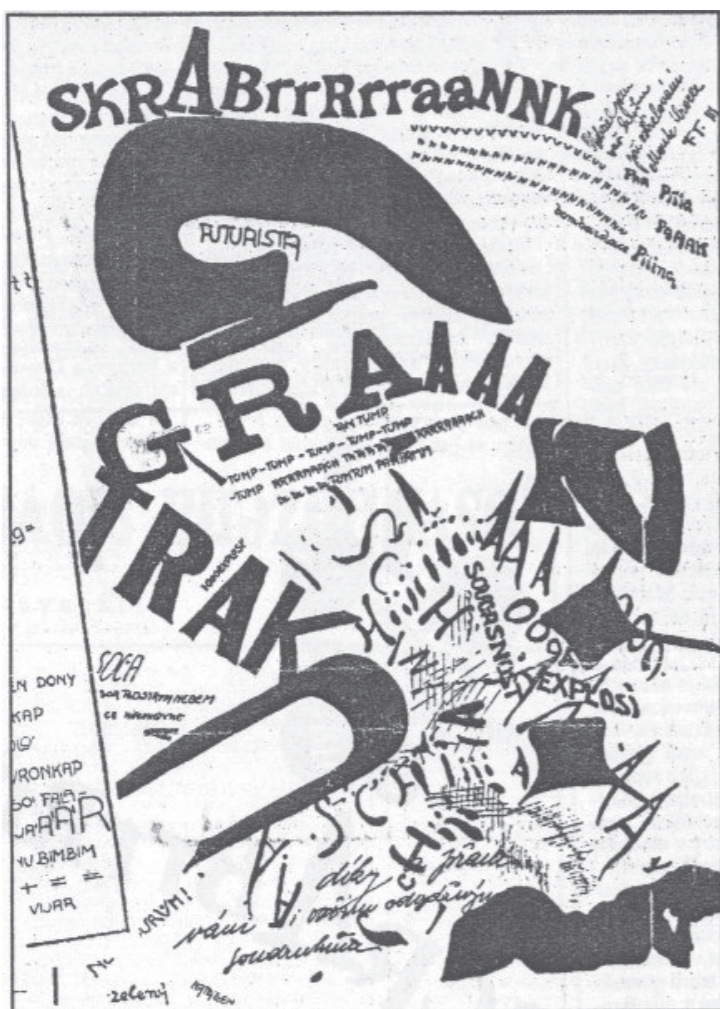
      -
    u  u
  - - -
u  u  u  u
  - - -
u  u  u  u
  - - -
u  u  u  u
  - - -
    u  u
      -
  
```

TRYCHTÝŘE

Dva trychtýře jdou noční tmou.
Těl jejich úzkou skulinou
proudí jas luny
klidně, stále
na cestu
lesem
at.
d.

Expresivní typografie bez
přídavných jmen, příslovců
a interpunkce. Pokus o silabické
písmo. **Diagonálně umístěné
texty (dynamické), vliv na
modernu.**

1915 Giacomo Balo: **1. zvukové
a kinetické reklamy.**



**Pohyb a rychlost.
Násilí, bezohlednost, bezcílnost.
Odmítnutí přírody.
Odmítnutí tradice.
Odmítání žen.**

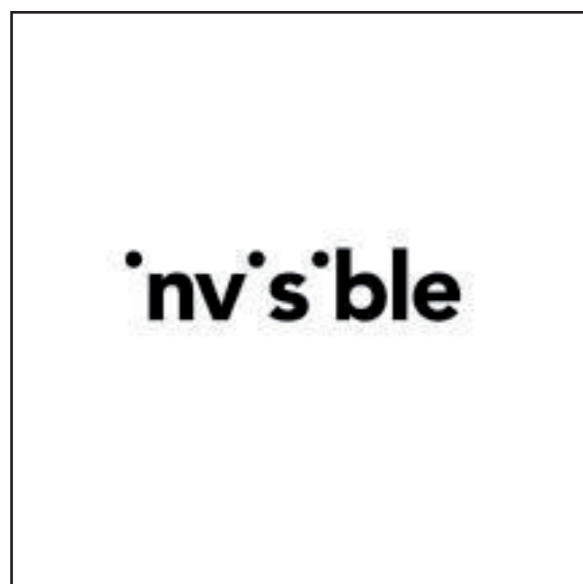
Vznik futurismu bývá považován rok 1909, kdy v Itálii vydal italský básník **Filippo Tommaso Marinetti futuristický manifest**; ten byl následně otištěn francouzsky v pařížském listu Le Figaro. V tomto manifestu Marinetti shrnul program futurismu do několika základních bodů: **krása neklidu, rychlosti a boje poezie odvahy a revolty. Prakticky zde prezentovali triumf člověka nad přírodou.**

Futuristé odmítali **náboženství, moralismus, feminismus i manželství**, zavrhovali musea a knihovny, které považovali za bašty zastaralé kultury a mrtvého bodu ve vývoji lidstva. **Futuristé byli anarchističtí bourači konvencí, vyznavači pohybu, techniky a rychlosti. Absolutně se distancovali od minulosti a likvidovali poklidnou harmonii umění. Našli nový výraz pro pohyb rozložením předmětu na jednotlivé fáze dynamickým opakováním.**



Dadismus (1915 Zurich).
 Ardeno Soffici: **typogramy.**
Destrukce písma.
První použití fotografie.
První fotomontáže.
TYPO-FOTO.





Typogram je slovo či slovní spojení jehož vizuální podoba ilustruje význam slova a tím ho ještě posiluje.

V současnosti grafický design využívá typogramu v tvorbě logotypů.

C
R
O
S
S
C
R
I
S
S
S

CHOSE

d r p

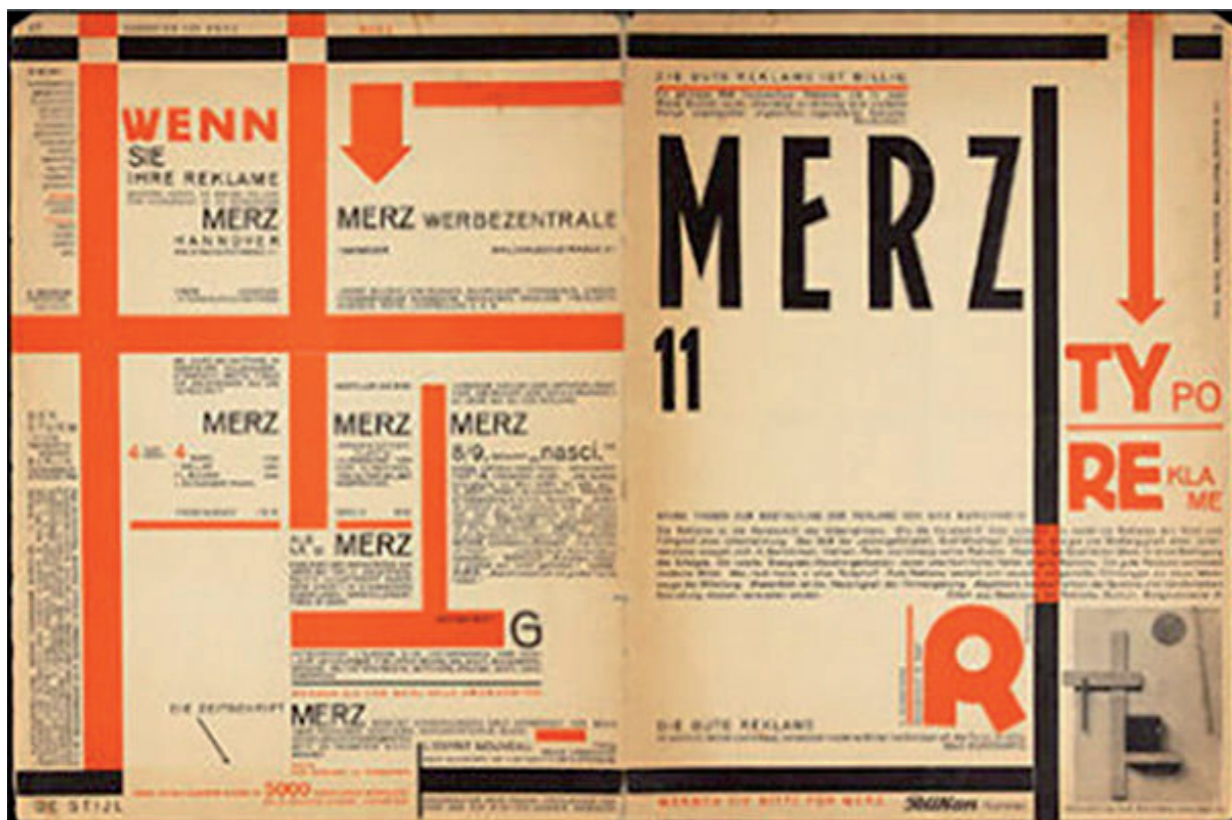
m ss ng

LONDON
LONDON

v^olleyball

o

brçken



Německý malíř **Kurt Schwitters** v červnu 1918 vytvářel **dadaistická díla**. **Rozhodl se založit si v Hannoveru vlastní odnož dadaismu**. Své hnutí pak nazval **Merz**.

Schwittersovy **první koláže** vytvořené v roce 1918 byly vlastně jakousi **snůškou smetí - lístků z autobusu, korkových zátek, obnošených bot**. Jeho **náhodný výběr objektů na plátně pak boural tradiční pojetí umění jakožto výrazového prostředku nebo něčeho, co má určitý význam**. Schwitters vytvářel umění z neuměleckých předmětů a vyráběl vyrovnané **abstraktní kompozice** vytvořené z bezvýznamných fragmentů, byl jakýmsi **předchůdcem dnešních uměleckých instalací**.

V letech 1923 až 1932 Schwitters vydával svůj vlastní časopis Merz, kde nacházel prostor k uplatnění svého typografického nadání, v letech 1929 až 1934 byl dokonce jmenován hlavním typografem hannoverské městské rady. Od roku 1924 Schwitters provozoval svou vlastní reklamní kancelář, kterou nazval Merzwerke. V roce 1927 pak experimentoval s fonetickou abecedou a vymyslel nový druh fontů, které pak používal ve svých grafických pracích.

Dadismus (1915 Zurich).

Ardeno Soffici: **typogramy**.

Typogram je použití typografie za účelem posílení významu slova i vizuální formou.

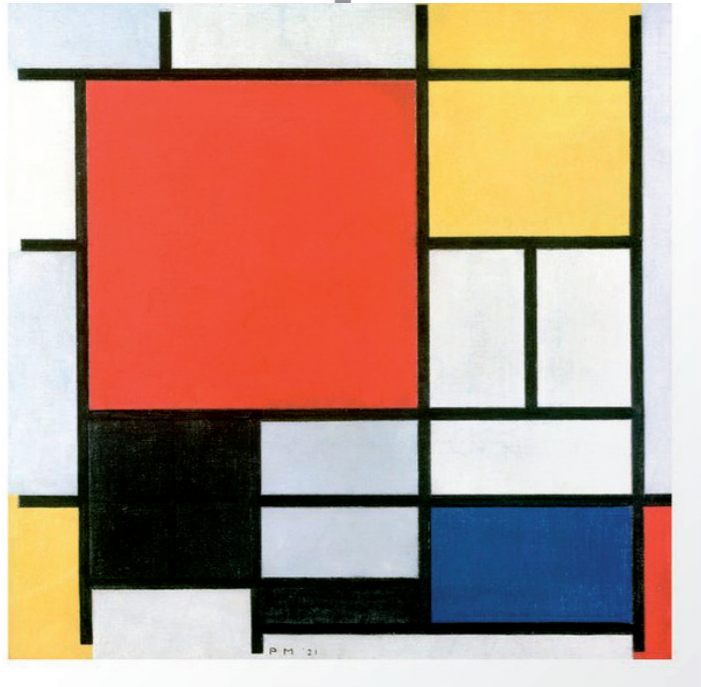
Destrukce písma, **1. použití fotografie** (1920 fotosazba).

1. fotomontáže (Berlín): Raoul Hausmann, George Grosz, John Hartfield (fotomontér).

TYPO-FOTO = základní princip meziválečné moderny.
Kurt Schwitters (Hannover 1923-32), časopis Merz.

KONSTRUKTIVISMUS DE STIJL

1917-1930 (RUSKO, NIZOZEMÍ)



Piet Mondrian, 1940.

Moderní umění / konstruktivismus: Lisickij, Kandinskij, Mondrian, Van Doesburg. Vyjádření čisté abstrakce pomocí **harmonie** a **řádu**. **Redukují základy tvaru a barvy**, vizuální kompozici zjednodušili na **vertikální a horizontální směr** a používají pouze **základní barvy spolu s černou a bílou**.

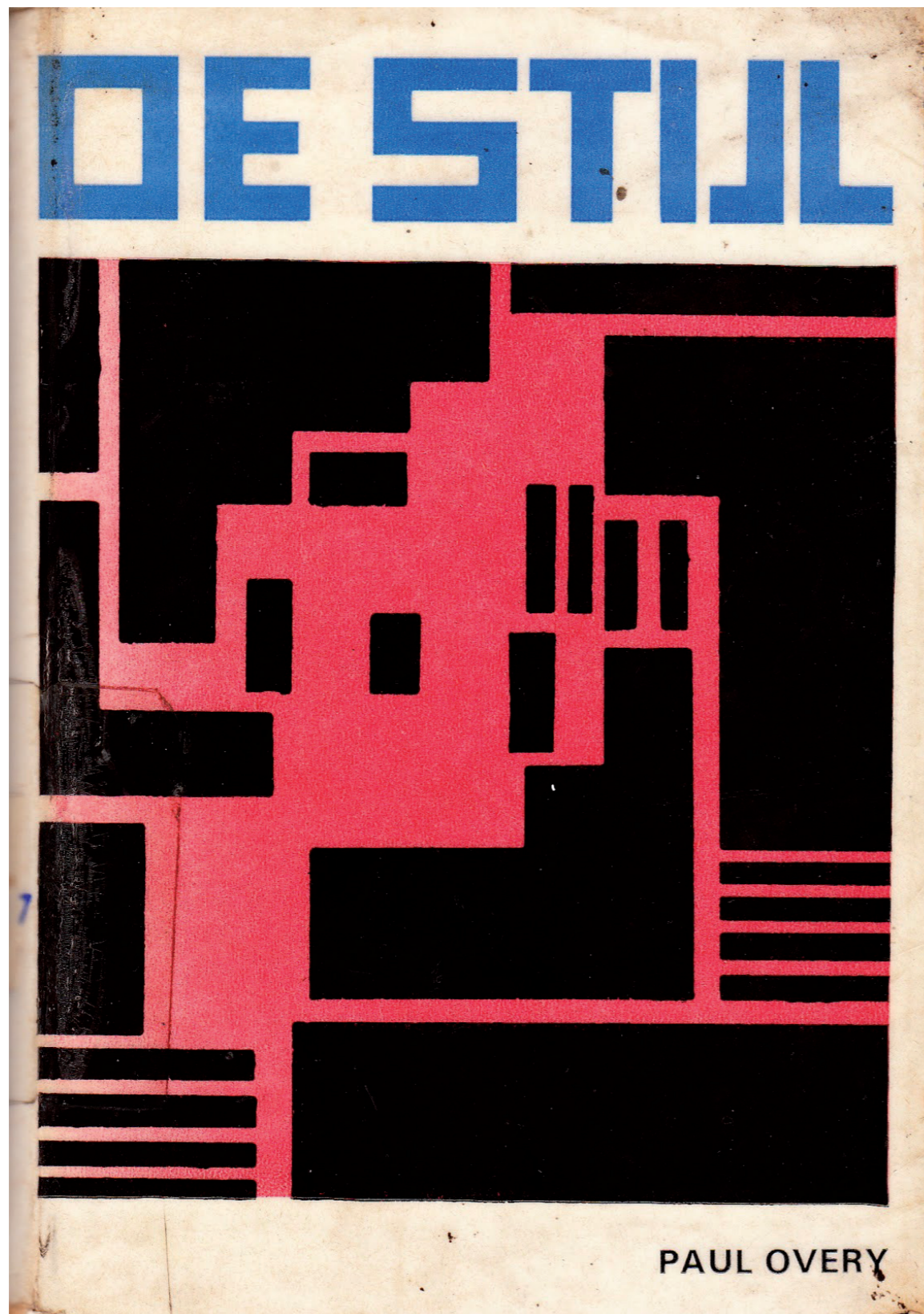
Nové technické prostředky, **touha po racionalismu**. **Reduktivní estetika, geometrická abstrakce, globální použití principu = univerzálnost (vliv na modernu)**.

Architektonická konstrukce z geometrických prvků, harmonie, dynamická vitalita, **úsporná barevnost**, červená barva symbolem revoluce. **Bezserifová písma, asymetrická kompozice, rovnocenný význam potištěných a nepotištěných ploch = vliv na funkcionalismus**. Kreslený obraz nahrazuje fotografie, pravoúhlé pásy.

Ohniska moderny:

- 1) Rusko**
- 2) Holandsko**
- 3) Německo**

Rusko: **sociální stanoviska v designu**, navazuje na kubismus, futurismus. **Alexandr Rodčenko, El Lisickij, bratři Stenbergové**.

**Konstruktivismus v Holandsku / DE STIJL.**

Forma výtvarného jazyka, **abstrakce**, **geometriza**ce, **základní barvy červená, žlutá modrá + černá a bílá.**

Univerzální zákonitosti principů zbavené individualizace. **Bezpatková písma** doplněné **abstraktními geometrickými plochami**, asymetrické kompozice, redukovaná barevnost.

Písmo - preference formální dokonalosti před funkčností, čtvercové moduly.

**KONSTRUKTIVISMUS
DE STIJL**

1917-1930 (RUSKO, NIZOZEMÍ)

FUNKCIONALISMUS

1920-1955

BAUHAUS

1919-1933

ŠVÝCARSKÝ STYL

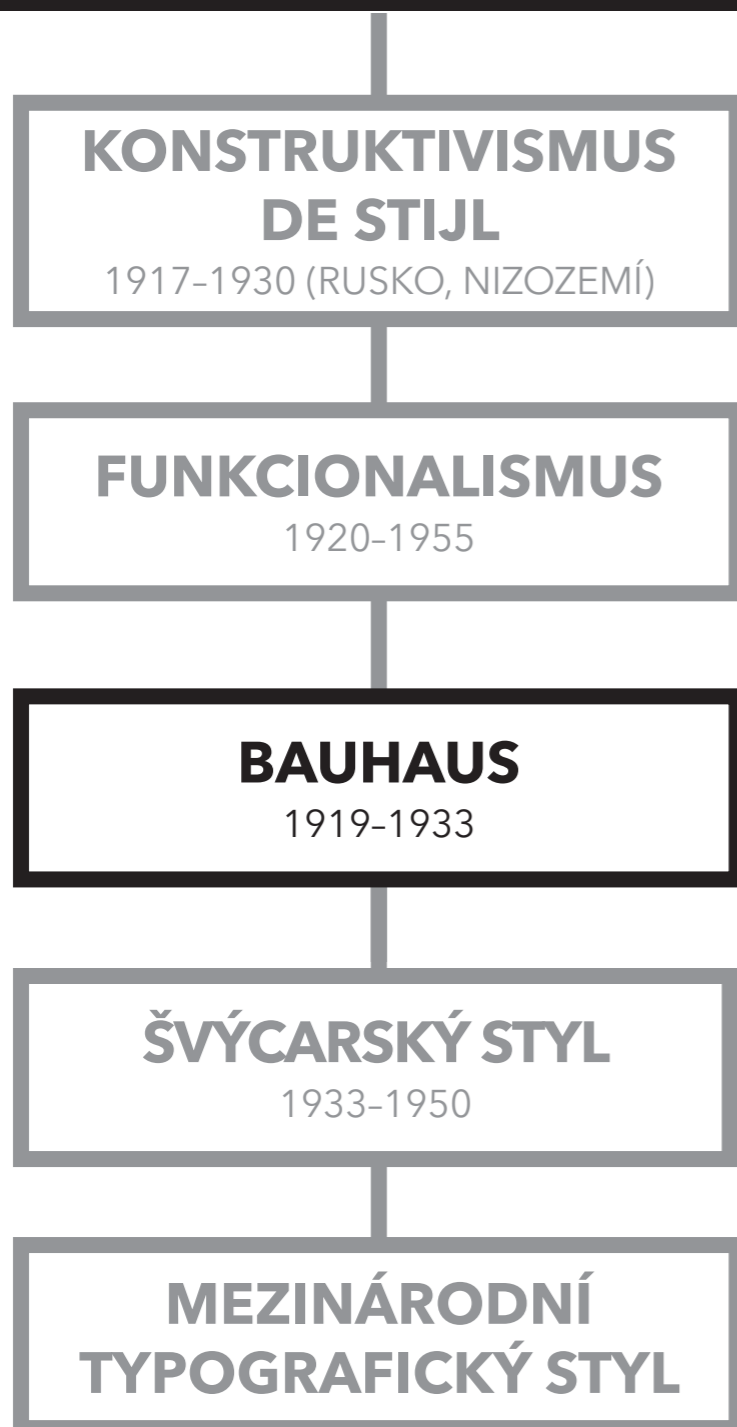
1933-1950

**MEZINÁRODNÍ
TYPOGRAFICKÝ STYL**

Forma následuje funkci / Louis Sullivan



Mies Van Der Rohe: Vila Tugendhat



Pedagogické a experimentální centrum **Bauhaus** bylo založeno **Walterem Gropiem ve Výmaru roku 1919 sloučením Vysoké školy výtvarného umění s Umělecko-průmyslovou školou**. Osudy Bauhausu a jeho žáků řídila tehdy skupina vynikajících mistrů - v čele stál rektor **Walter Gropius** a po jeho boku tvořili pedagogický sbor takoví umělci jako **Paul Klee, Wassily Kandinsky, Josef Albers, Lyonel Feininger, László Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, Marcel Breuer, Gerhard Marcks** a Adolf Meyer.

V prvních letech si Bauhaus dal za cíl vytvářet díla za součinnosti všech uměleckých a umělecko-řemeslných oborů po vzoru gotických katedrál, brzy však ustoupil **směrům zaměřeným na matematiku a techniku**. Největším přínosem pro školu byl příchod **Theo van Doesburga, který přednášel na Bauhausu v letech 1921 a 1922**. Van Doesburg tehdy silně zapůsobil na mladé umělce, kteří však byli vystaveni také **vlivu konstruktivismu**. Po roce 1923 se orientace Bauhausu změnila a dokonce sám Gropius vyzvedával ve svých pracích jednotu „**umění a techniky**“. Jejich tvorba byla poté založena na tlacích materiálů, pohybu jejich struktur, na rytmickém světle a skryté matematice, která se projevovala zejména v dokonalém provedení, konkurujícím dokonalosti, jaké dosahovaly stroje. **Bauhaus se tedy stal jakýmsi střediskem strojové a technické estetiky.**



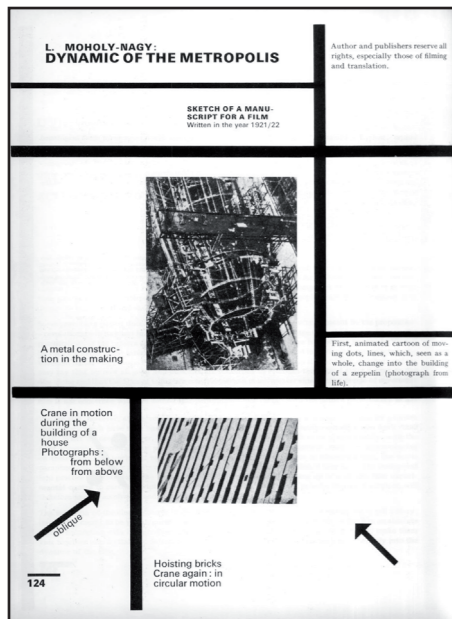
Bauhaus se zastával o spřízněnost umělce, vynálezce a badatele, kteří podle něho mohli pomoci člověku lépe porozumět skutečnosti a jejím zákonům. Později jeho umělci přikročili k pročišťování výtvarných prostředků a stále větší měrou začali uplatňovat **geometrické tvarosloví**. V roce **1925 musel Bauhaus přesídlit do Desavy** a v červenci **1933** byl ředitel školy donucen fašistickým režimem uzavřít svou školu docela.

Principy tvorby:

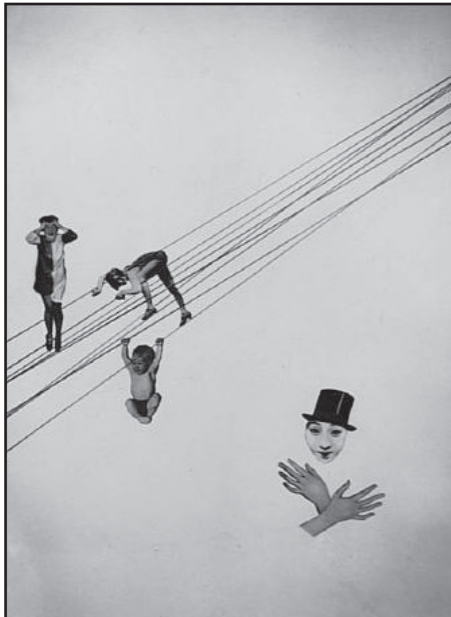
Nová typografie, bezserifová písma, asymetrické rozvržení kompozice, fotografická montáž (Lasló Mogoli Nagy), **používání geometrických tvarů** (Kandinskij), **jednobarevné plochy, konstrukce** = vliv uměleckého hnutí **De Stijl (Van Doesburg)**, **umírněnost, univerzálnost. Vímar centrem funkcionalistické moderny.**

Nová typografie: funkcionalistická podstata, **typografie nástrojem vizuální komunikace**, volí se **nejintenzivnější forma a jasnost**, základním požadavkem je **čitelnost**, nepodřizuje se dobové estetice.

TYPO-FOTO (Lasló Mogoli Nagy): **integrace fotografie** do grafického designu, fotogramy, **fotomontáže**, fotoplastiky. **Spojení fotografie a typografie**, vzájemně se doplňují.



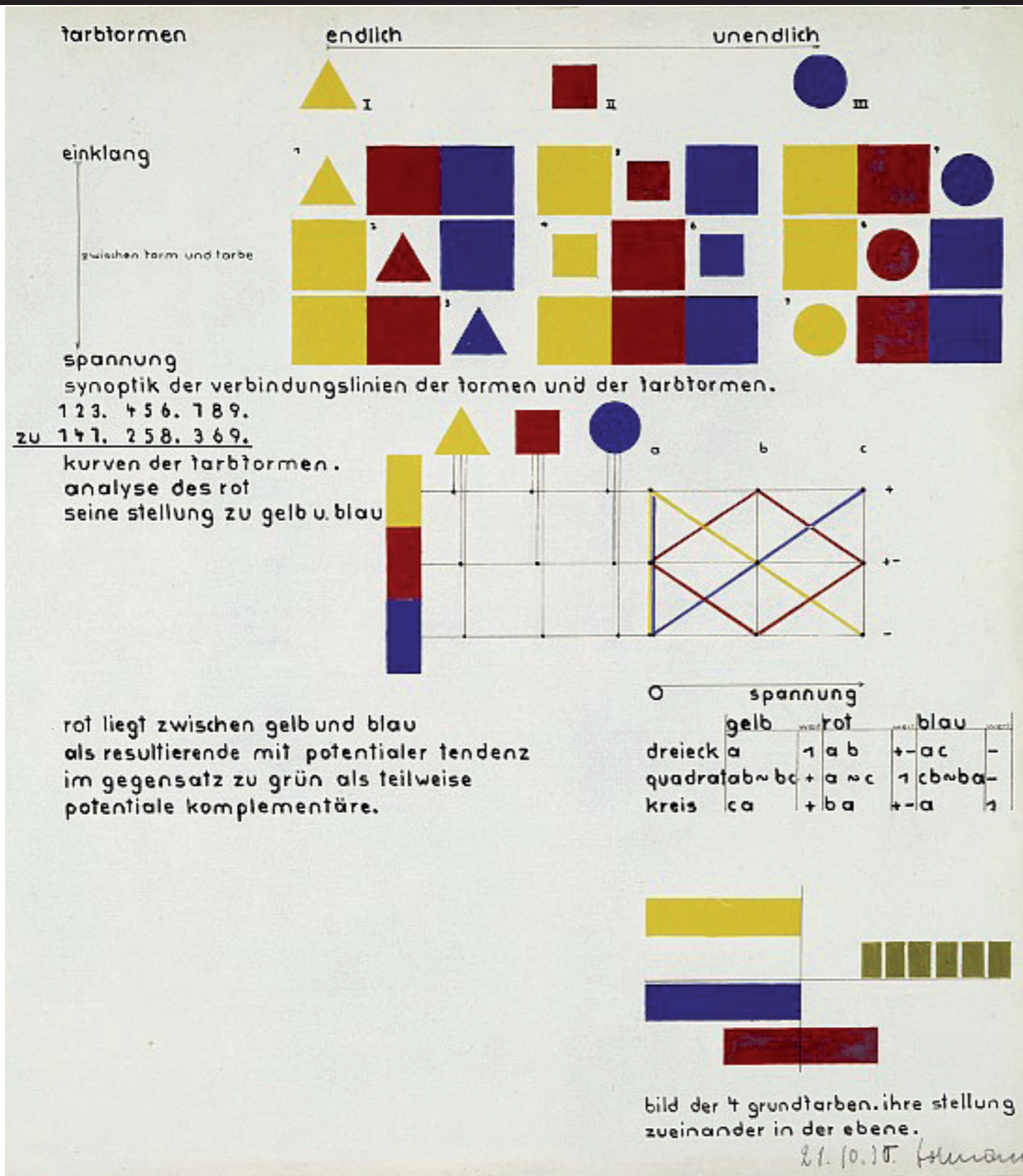
Laszlo Moholy-Nagy (Typofoto, fotomontáž, fotoplastika)



V roce 1922 **Moholy-Nagy** vystavoval na výstavě Der Sturm, kde se **seznámil s Walterem Gropiusem**, který ihned **Moholy-Nagye najal jako učitele pro svou školu Bauhaus ve Výmaru**.

Na Bauhaus nastoupil Moholy-Nagy jako profesor v roce 1923. Jeho nástup pro školu znamenal příklon k modernismu, který Moholy-Nagy otevřeně prosazoval. Prosazoval také zapojení umělců do mnoha odvětví užitého umění - do fotografie, typografie, sochařství, malby i industriálního designu. V roce 1925 se Bauhaus přestěhoval do Dessau. **V roce 1928 Gropius resignoval z pozice ředitele Bauhausu a Moholy-Nagy se také rozhodl odejít**. V roce 1933 nastoupil v Německu k moci Hitler a společně s ním i cenzura. Moholy-Nagy se tedy rozhodl odejít nejdříve **do Paříže**, pak **do Holandska a na jaře 1935 nakonec do Londýna**.

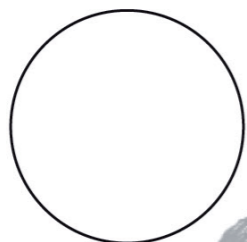
V roce 1937 byl Moholy-Nagy pozván ředitelem společnosti Container Corporation of America Walterem Paepckem do Chicaga, kde měl pracovat na designových návrzích pro jeho společnost. **V Chicagu se také Moholy-Nagy stal ředitelem Nového Bauhausu. Nový Bauhaus však byl kvůli nedostatku financí nucen skončit, a tak se Paepcke rozhodl sponzorovat Moholy-Nagye soukromě, aby v roce 1939 mohl otevřít novou školu, School of Design**, která byla v roce **1944** přejmenována na **Institute of Design** (Illinois Institute of Technology). Své zkušenosti s vedením školy a vytvářením učebních plánů Moholy-Nagy popsal ve své knize **Vision in Motion**.



V červnu 1922 se Kandinsky po ztrátě iluzí v Rusku přestěhoval do Výmaru, kde začal vyučovat kurzy volného malování a designu v Bauhausu.

Pro Bauhaus také publikoval portfolio grafických prací **Kleine Welten** (Malé světy).

„**Bílá** působí na duši jako absolutní ticho, jež vnímáme jako hodnotu absolutní. Je to ticho, jež není mrtvé, ale obsahuje naopak řadu nových možností. Je to nicota, která je dosud mladá, anebo přesněji cosi ve stavu prenatalním, před momentem svého zrození. Země tak zřejmě zněla v bílých dobách ledových.“



„**Červená** je navzdory své energii a intenzitě obdařena navíc ještě nezměrnou cílevědomostí. V jejím žhavém klokotání, směřujícím hlavně do vlastního nitra a vyzařujícím vně jen nepatrně, je totiž obsažena jakási zralá mužnost... Násilným a tragickým ochlazením vznikne tzv. špína, tedy tón, kterému se malíři raději vyhýbají. Avšak neprávem. Jestliže malíři dnes špínu zavrhnou, pak je to postoj stejně nesprávný a jednostranný, jako když se včera obávali „ryzích“ barev.“

„**Žlutá** vyzařuje, působí odstředivě a takřka viditelně se k divákovi začne jakoby přibližovat – čím světlejší (větší podíl bílé), tím odstředivější. Pohyb žluté je možné vystupňovat až k agresivitě, vyvolává neklid, podráždění a znepokojení, jež se může vystupňovat až k pocitu drzé neodbytnosti, což svědčí o násilnickém charakteru.“

„**Oranžová** vzbuzuje obzvláště kladné pocity. Je jako člověk, který si je jist svými silami, a působí proto příznivě.“

„Absolutní **zelená** je tou neklidnější barvou jakou vůbec známe, ničeho si nežadá, k ničemu nevybízí, působí blahodárně na tělo i na duši, ale po určité době začne nudit. Zelená je jako zdravím kypící, napasená, nehybně ležící kráva, schopná pouze přežvykovat a tupýma očima netečně pozorovat svět. Přidáme-li žlutou, rozjásá se, omládne. S modrou nabude meditativních poloh.“

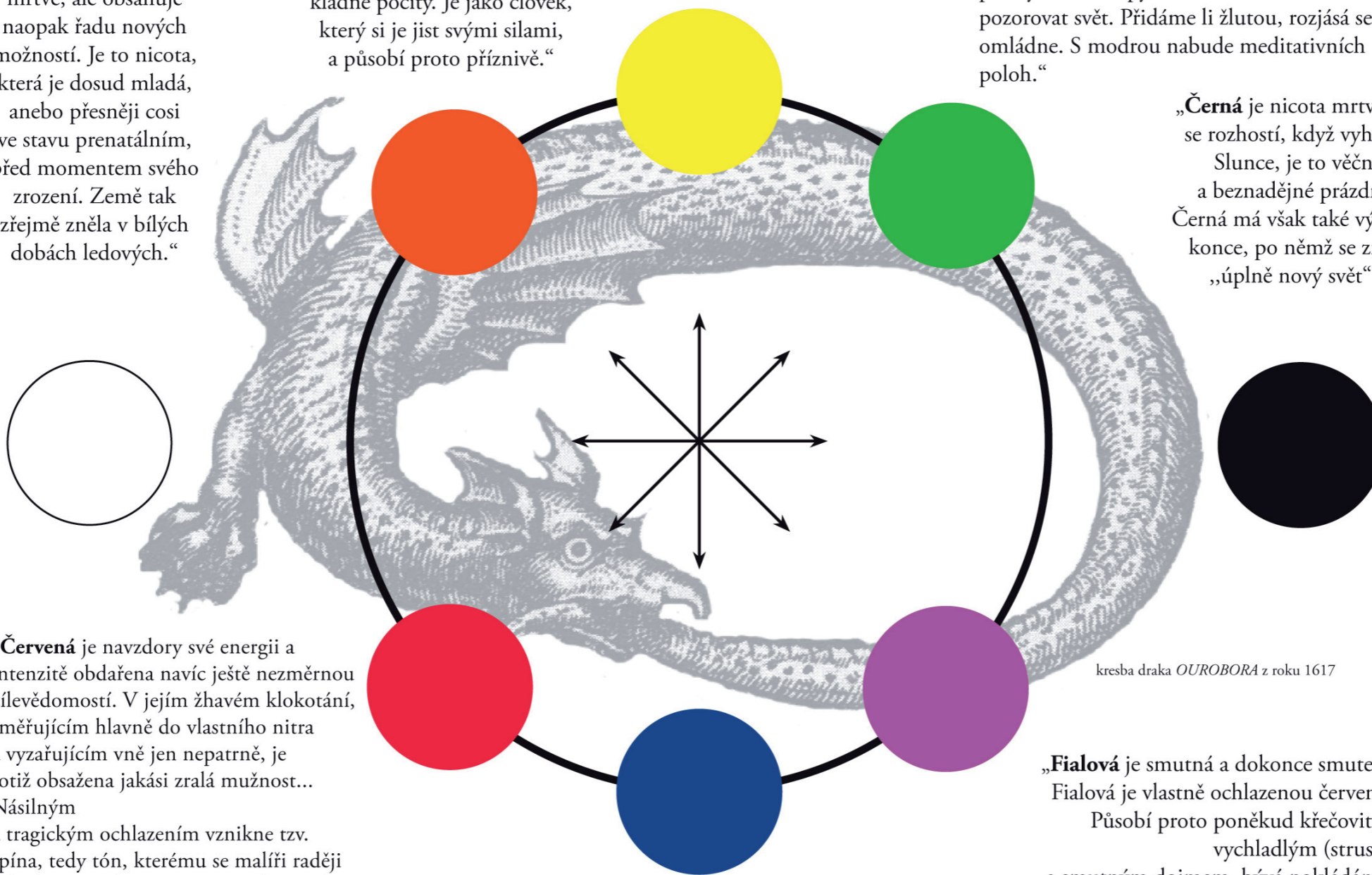
„**Černá** je nicota mrtvá, jež se rozhostí, když vyhasne Slunce, je to věčné a beznadějně prázdno. Černá má však také význam konce, po němž se zrodí „úplně nový svět“.“



kresba draka *OUROBORA* z roku 1617 {7}

„**Modrá** vyvolává dojem pohybu dostředného (jako hlemýžď zatahující se do ulity), od diváka se jakoby vzdaluje. Čím tmavší (zvýšený podíl černé), tím silnější dojem hloubky. Modrá je barvou typicky nebeskou. Ve svých největších hloubkách vytváří element klidu.“

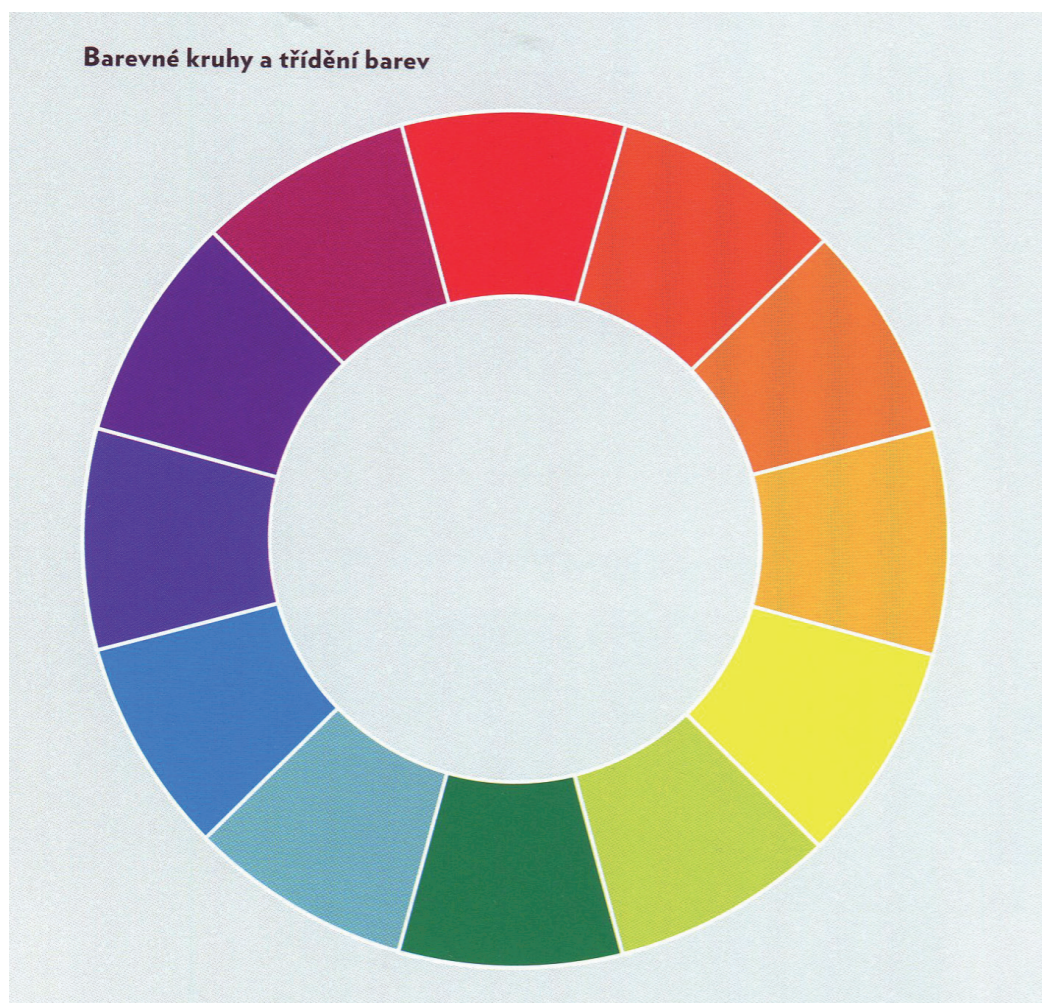
„**Fialová** je smutná a dokonce smuteční. Fialová je vlastně ochlazenou červenou. Působí proto poněkud křečovitým, vychladlým (struska!) a smutným dojmem, bývá pokládána za barvu starých žen.“





**Barva je místem, kde se náš mozek
střetává s vesmírem.**

PAUL KLEE



Komplementární barevný kruh

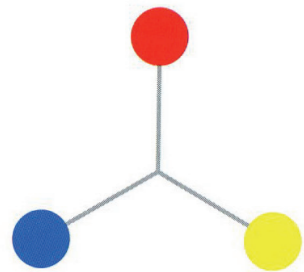
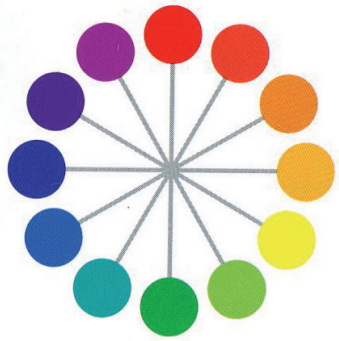
Barva je v jazyce grafického designu nesmírně silným a sdělným prvkem. Ovlivňuje každého z nás, je totiž zdrojem vizuální energie a rozmanitosti ve všem, co každodenně vidíme a prožíváme. **Dokáže upoutat pozornost**, spojit izolované prvky, **zdůraznit sdělení a posílit celkový účinek kompozice**.

Barva patří spolu s typografií k nejdůležitějším a nejvlivnějším elementům ve slovníku grafického designu.

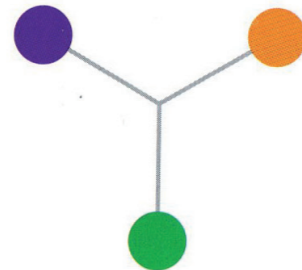
Je nesmírně užitečným nástrojem, dokáže sdělovat širokou paletu emocí, kódovat různé informace a citově angažovat diváka.

Může také přímo vyjádřit postoj nebo emoci, podnítit k reakci, zdůraznit a zpestřit, sdělit konkrétní poselství nebo podtrhnout hierarchii.

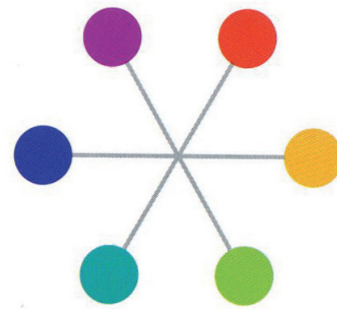
Existuje jen málo vizuálních stimulů, které mají stejnou váhu jako barva; ta je velmi užitečný komunikační nástroj. **Význam, který barva vysílá, je ovšem vždy přijímán naprosto subjektivně.** Její vnímání závisí na dvou nedokonalých lidských orgánech (očích a mozku), jež utvářejí naši představu o barvě poté, co k nim doputují odražené světelné vlny. Tento mechanismus vnímání barev je univerzální pro všechny lidské bytosti. Jiná věc je, jak je ve výsledku vidíme, jak na nás působí a jak je chápeme.



PRIMARY



SECONDARY



TERTIARY

Teorie barev

V tradiční teorii barev existují **tři hlavní barvy, jejich kombinací vzniká základní paleta dvanácti barev**, které bývají obvykle uspořádány do kruhu.

Primární barvy: modrá, červená, žlutá

Primární barvy jsou „mateřskými“ barvami kruhu. Jde o jediné barvy, které nelze vytvořit kombinací ostatních barev.

Sekundární barvy: zelená, oranžová, fialová

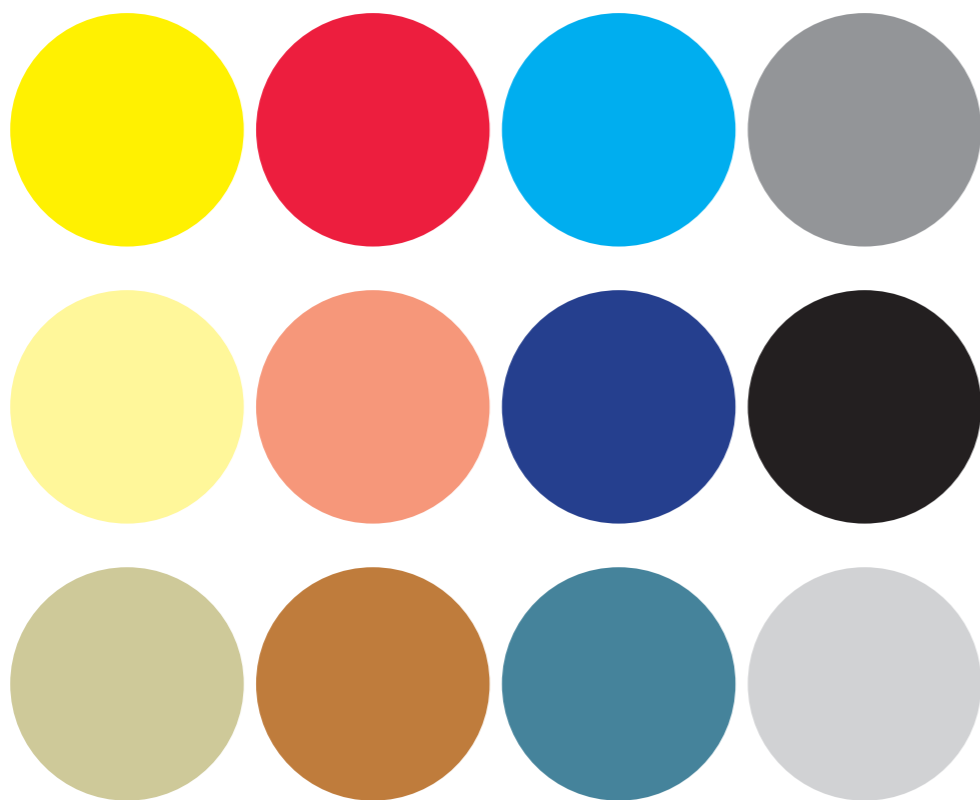
Sekundární barvy jsou tvořeny rovným dílem z nejbližších primárních barev. Nachází se uprostřed barev primárních.

Terciární barvy jsou tvořeny rovným dílem ze sousedních primárních a sekundárních barev. Zaplňují zbývající mezery kruhu.

Dvanáctidílný barevný kruh odpovídá fyzikální komplementaritě barev podle diagramu chromatičnosti i fyziologii vnímání barev

Komplementární barevný kruh

Uvnitř kruhu jsou uvedeny poměry subtraktivního míšení (žlutá - purpurová - azurová), vpravo jsou barvy teplé, vlevo jsou barvy studené, doplňkové barvy leží na spojnici procházející středem.

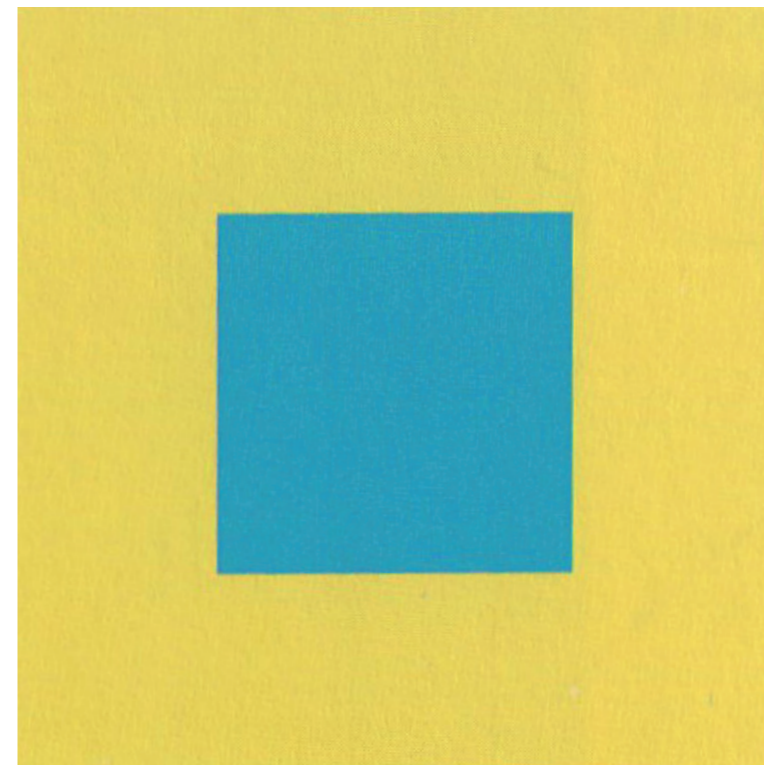
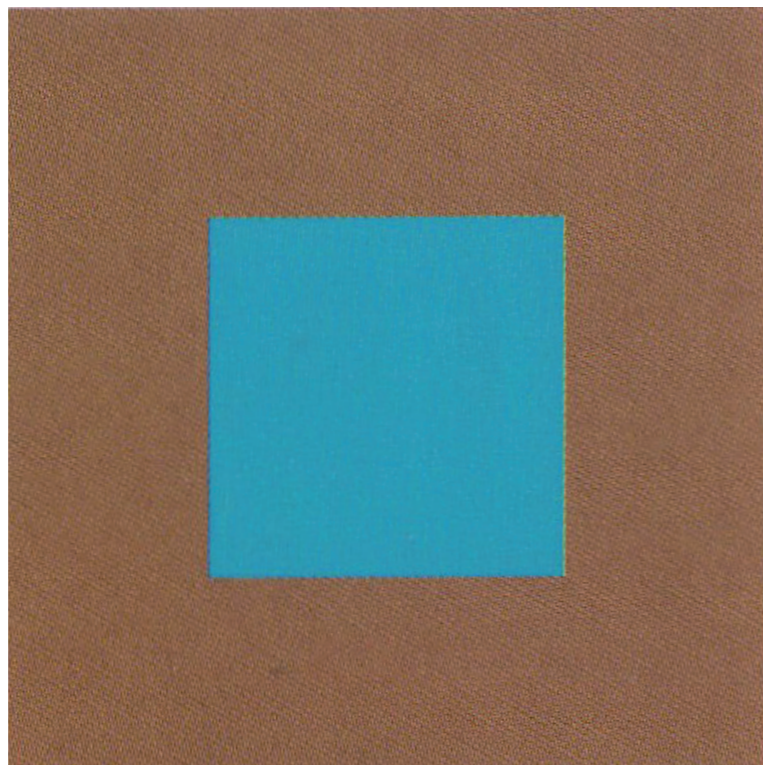
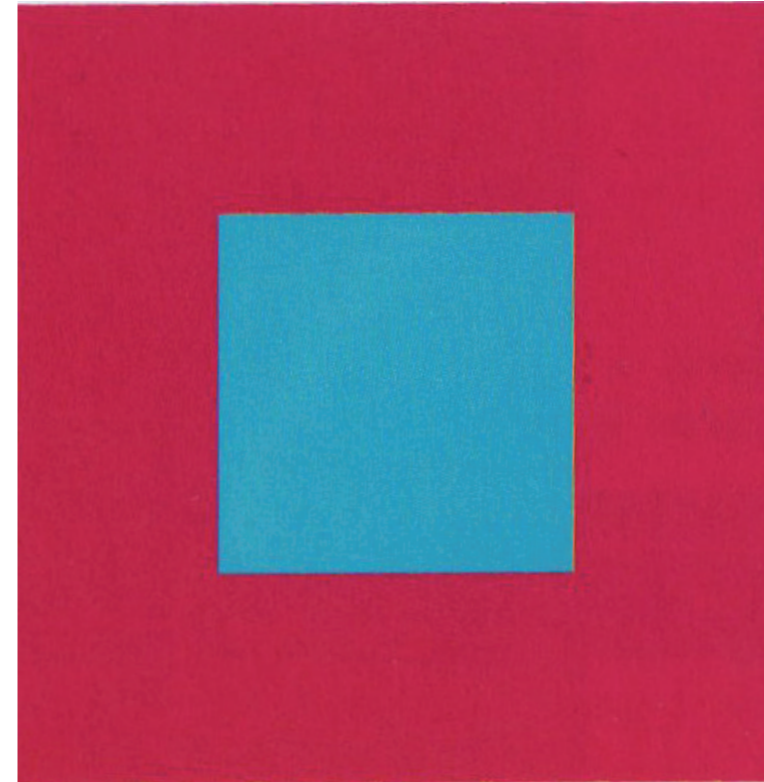
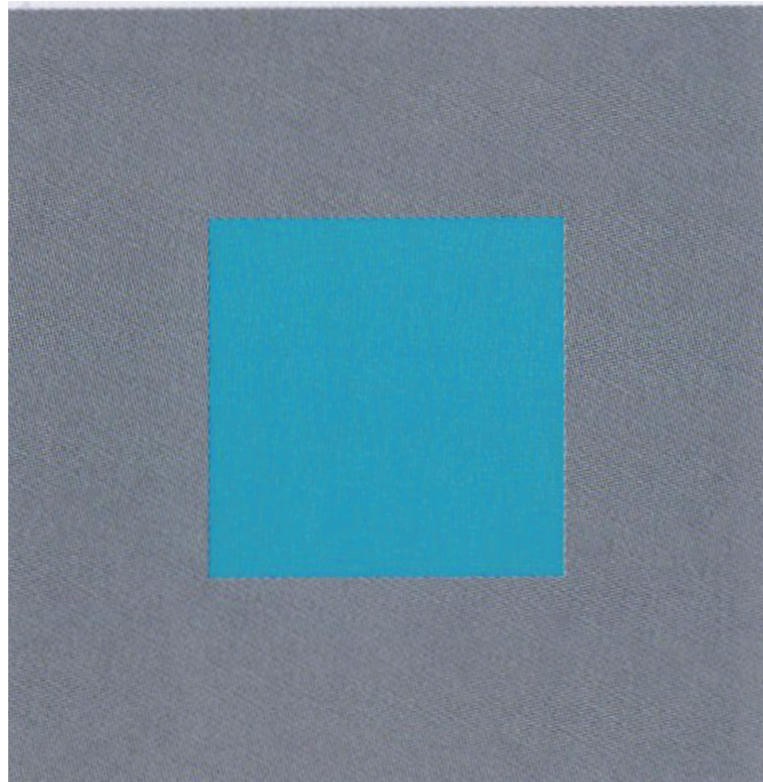


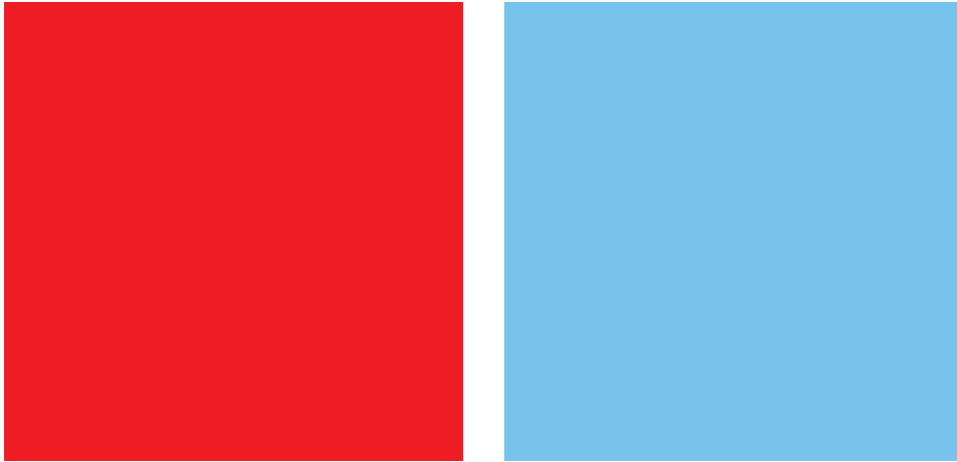
Základní vlastnosti (barva má tři základní vlastnosti:)

Tón, též odstín – pojem spektrální tón či odstín označuje základní povahu barvy, náš zrakový vjem z dominantní frekvence světla odraženého od konkrétního objektu. Tón (odstín) vyjadřuje podstatu barvy, to, čemu říkáme červená, modrá nebo žlutá. Barvy bez rozlišitelného tónu, například šedou, nazýváme neutrální.

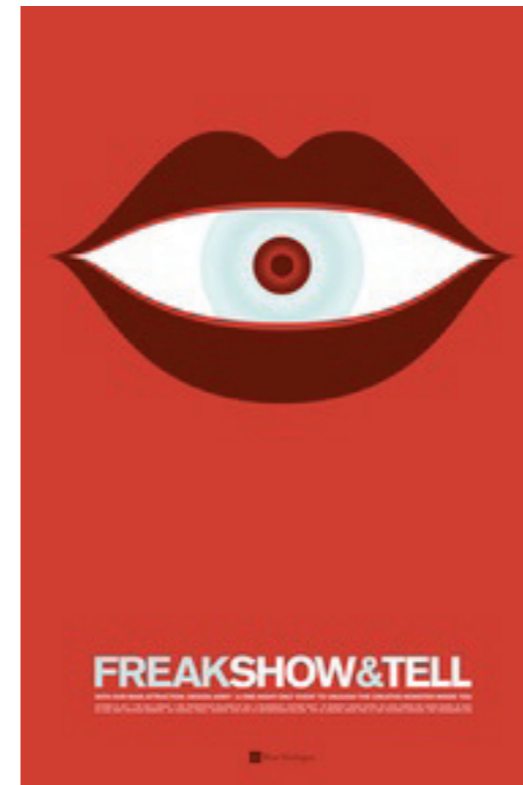
Jas, též světlost – druhá vlastnost vyjadřuje celkovou světlost nebo tmavost barvy a nazývá se jas, světlost nebo valér. Označuje celkové množství světla, které při pohledu na objekt vnímáme. Přimícháním bílé barvy zesvětlujeme, přidáním černé ztmavujeme. Práci s jasnem lze zvýšit čitelnost vizuálního sdělení. Rozmístěním různě světlých prvků přitáhneme divákovu oko k obrazu a zavedeme je do významných oblastí. Proměnami kontrastu a jasů vnášíme do obrazu pohyb. Protože vzdálené objemu se jeví světlejší, může jas také vytvářet hloubky prostoru.

Saturace (sytnost) – pojmem saturace označujeme sytnost. Závisí na šířce rozsahu frekvencí, jejichž zprůměrováním barva vzniká. Saturované barvy jsou bohaté a intenzivní, kdežto odsaturované barvy působí bledě a tlumeně.





Světlo a teplota – teplé barvy jak červená, oranžová nebo žlutá evokují zdroje tepla a vyvolávají hřejivé pocity. Studené barvy jako modrá či zelená nám připomínají vodu a přírodu a vyvolávají dojem chladu. Teplé barvy jsou veselé a živé, studené působí vyrovnaněji a klidněji. **Teplé barvy (červená, žlutá) mají dlouhé vlnové délky, a proto je potřeba vyvinout více energie na jejich zpracování očima a mozkiem.** S tím souvisí nárůst aktivity metabolismu a energie označující se jako vyrušení. **Naopak kratší vlnové délky studených barev (modré, zelené, fialové) vyžadují méně aktivity a energie ke svému zpracování, má za následek klidnění a utlumení metabolické činnosti.**



Červená barva patří mezi nejnápadnější barvy. Velmi intenzivně stimuluje naši nervovou soustavu a v podvědomí vytváří pocit nebezpečí. Biologicky podněcuje větší tvorbu slin a vznětlivost. Evokuje vášně a vzrušení.

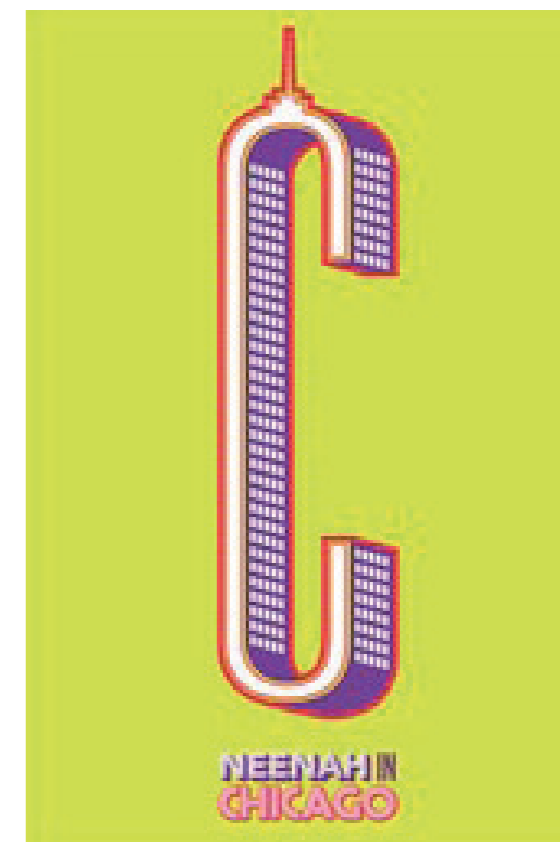


Modrou barvu si spojujeme s vodou, vzduchem a životem (pocit nekonečnosti a důvěryhodnosti). Modrá barva má uklidňující účinky a evokuje pocit bezpečí. Je statisticky nejoblíbenější ze všech barev.

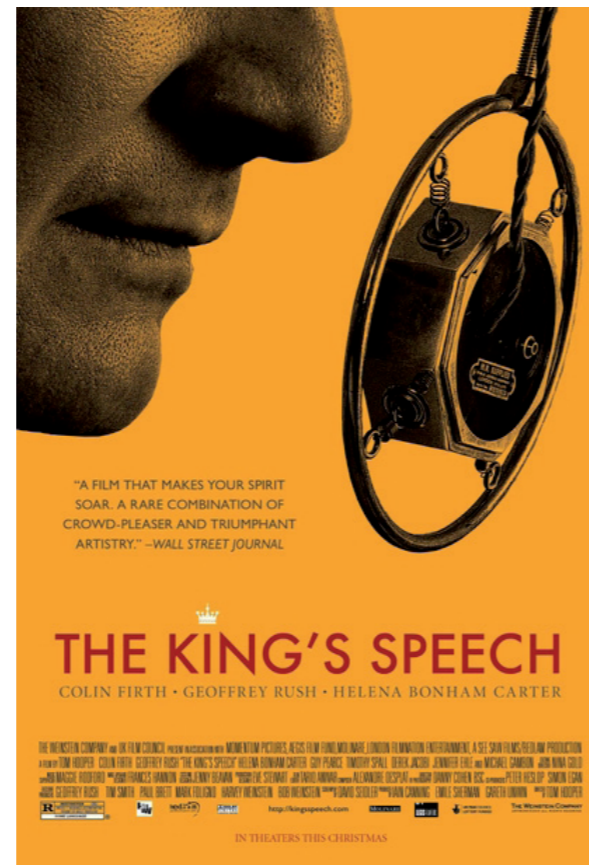


MARCIN ŁODYGA,
VLADIMIR UMANETS:
**FLATTENED TO
YELLOW.**
15TH NOVEMBER
2010 / MONDAY
8.00 PM.
*15 DAMASCUS
STREET,
MOHANDESSIN,
GIZA—EGYPT.

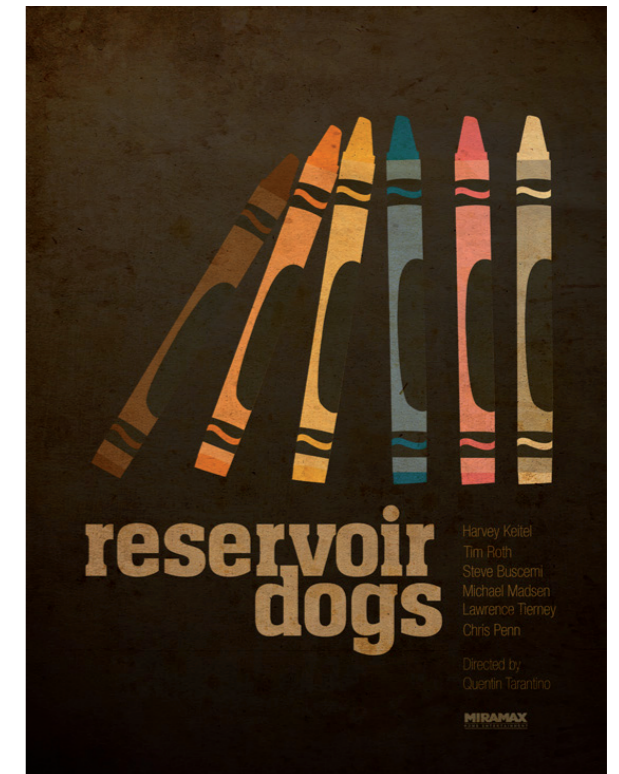
THE FIRST EXHIBITION OF PIECES OF YELLOWISM | NĀTALIA VODIANOVA YELLOWISTIC CHAMBER



Žlutou barvu si spojujeme se sluncem a teplem, navozuje nám **pocit štěstí**. V prostoru vystupuje v poměru k ostatním barvám do popředí a tím je také oživuje a uvádí do činnosti. **Žlutá povzbuzuje jasné myšlení a pomáhá nám zlepšovat paměť. Zářivá zelenožlutá může vyvolávat úzkost.** Tmavší žlutá evokuje **blahobyt**.



Oranžová je směsí červené a žluté, evokuje vitalitu, vzrušení, teplo a přívětivost. Oranžová je výrazná a dobrodružná, ale může být vnímaná jako nespolehlivá. Tmavší odstíny stimulují tvorbu slin a evokují blahobyt. Zářivější odstíny evokují zdraví, svěžest a sílu. Přechodem k neutrálnějším odstínům slábne její aktivita.



Hnědá je barvou země a dřeva, proto si s ní spojujeme **pohodlí a bezpečí**. Svou organickou podstatou evokuje **věčnost, trvanlivost**. Hnědá vyjadřuje také **ekologičnost, pracovitost, důvěryhodnost, odolnost**.



Zelená má nejkratší vlnovou délku, a proto nás dokáže ze všech barev nejvíc uvolnit. Je spojena s přírodou a rostlinami, vzbuzuje v nás bezpečí a důvěryhodnosti. Čím je zelená zářivější, tím působí mladistvěji a svěžeji. Tmavé odstíny zelené vyjadřují spolehlivost a ekonomický růst. Neutrálnější olivové odstíny evokují hřejivost, zemitost. Může znamenat i nemoc nebo zkaženost.



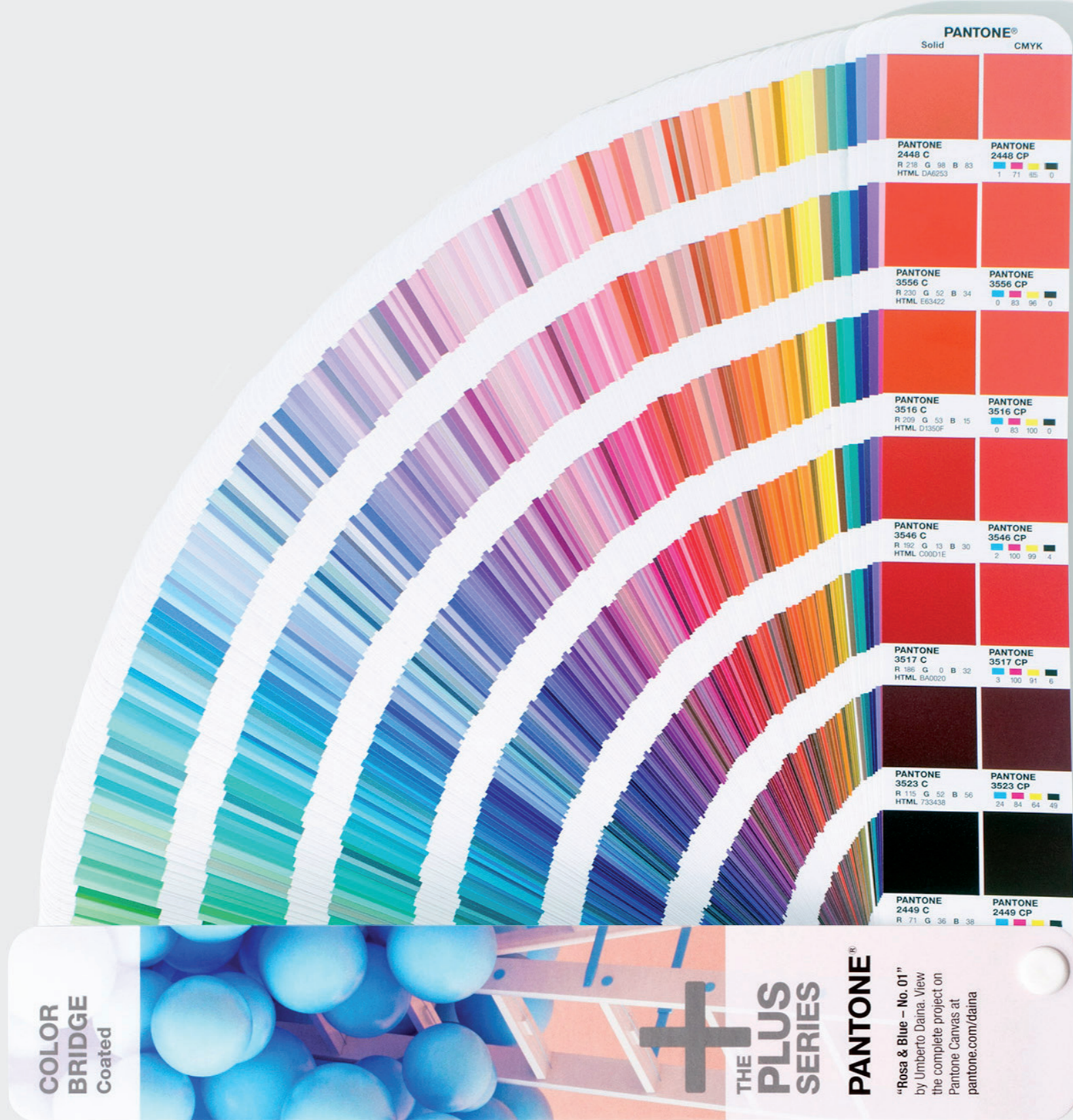
Černá je nejvýraznější barvou barevného spektra. Vyniká **kontrastností** a **neproniknutelností**. Evokuje **marnost, prázdnotu, nekonečný vesmír** a v západních kulturách také **smrt**. Je **vnímána jako formální, exkluzivní, autoritativní, povýšená i vážná**.

Neutrální šedá může být vnímána jako **chladná a nevýrazná**, stejně jako **formální, důstojná** a autoritativní. **Chybí jí barevnost**, a proto v sobě **nemá tolik emocí**. Může evokovat **rezervovanost, nedotknutelnost**. Evokuje preciznost, **kvalifikovanost**, informovanost a pracovitost.

Bílá jako čistá, autoritativní a všem **nadřazená barva**. **Propojuje všechny barvy světla** a evokuje proto **duchovno a sílu**.



Fialová je někdy vnímána jako **klamná, falešná** ale také jako **tajemná** a **těžko pochopitelná**. Působení fialové barvy je ovlivněno jejím odstínem: **tmavě fialová, evokuje chmurnost a smrt; světlá a studená levandulově fialová vyvolává snivou a nostalgickou náladu**; načervenalé fialové odstíny (fuchsiová) jsou **dramatické a plné energie**; švestková působí **magicky**.





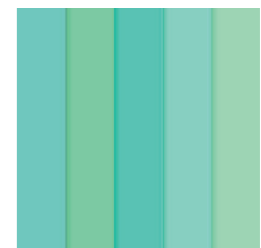
Color of
the Year
2019
PANTONE®

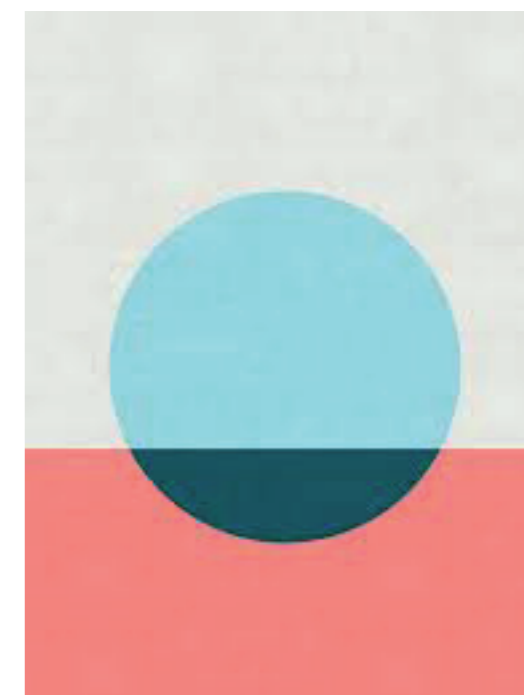
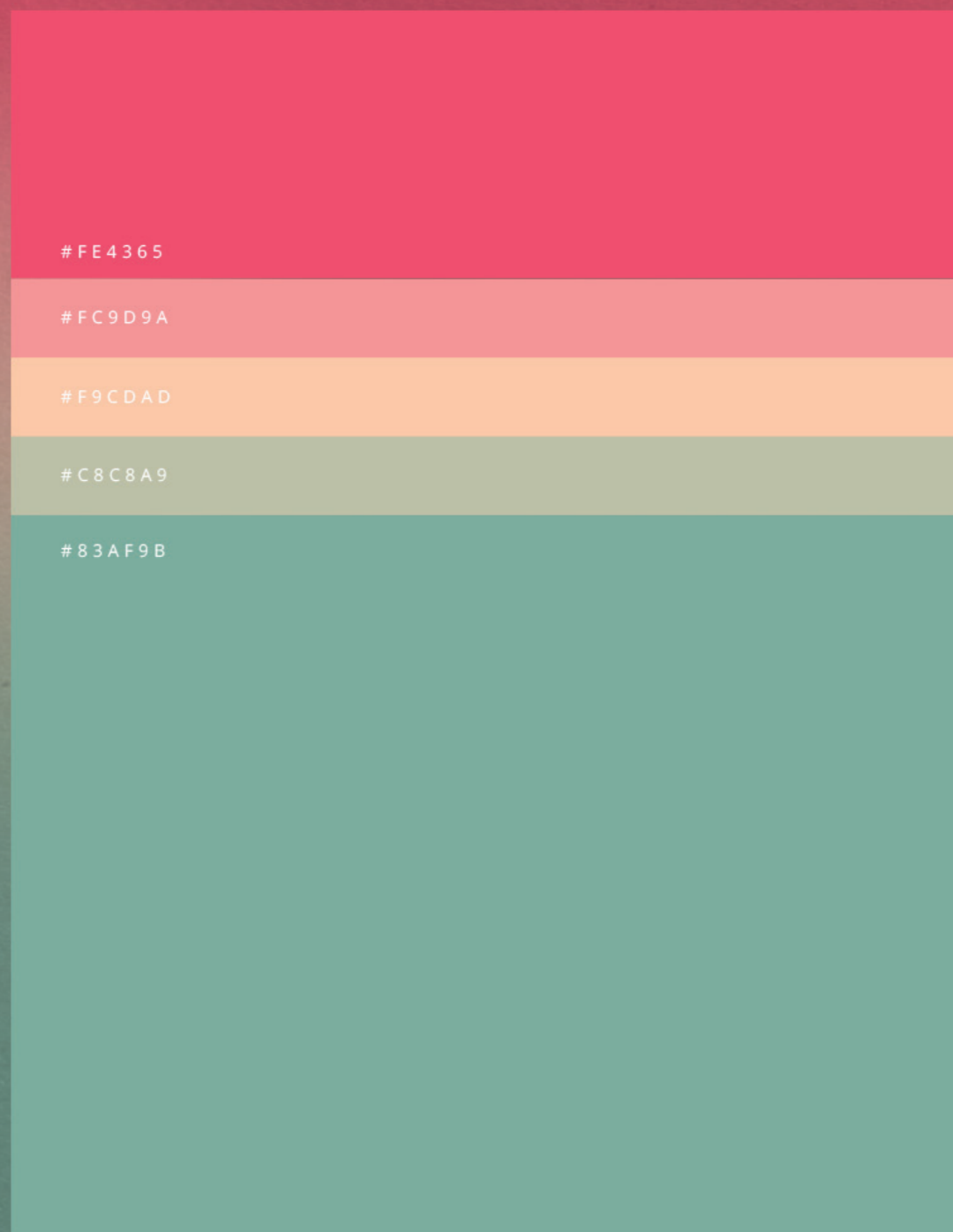
Living Coral
16-1546

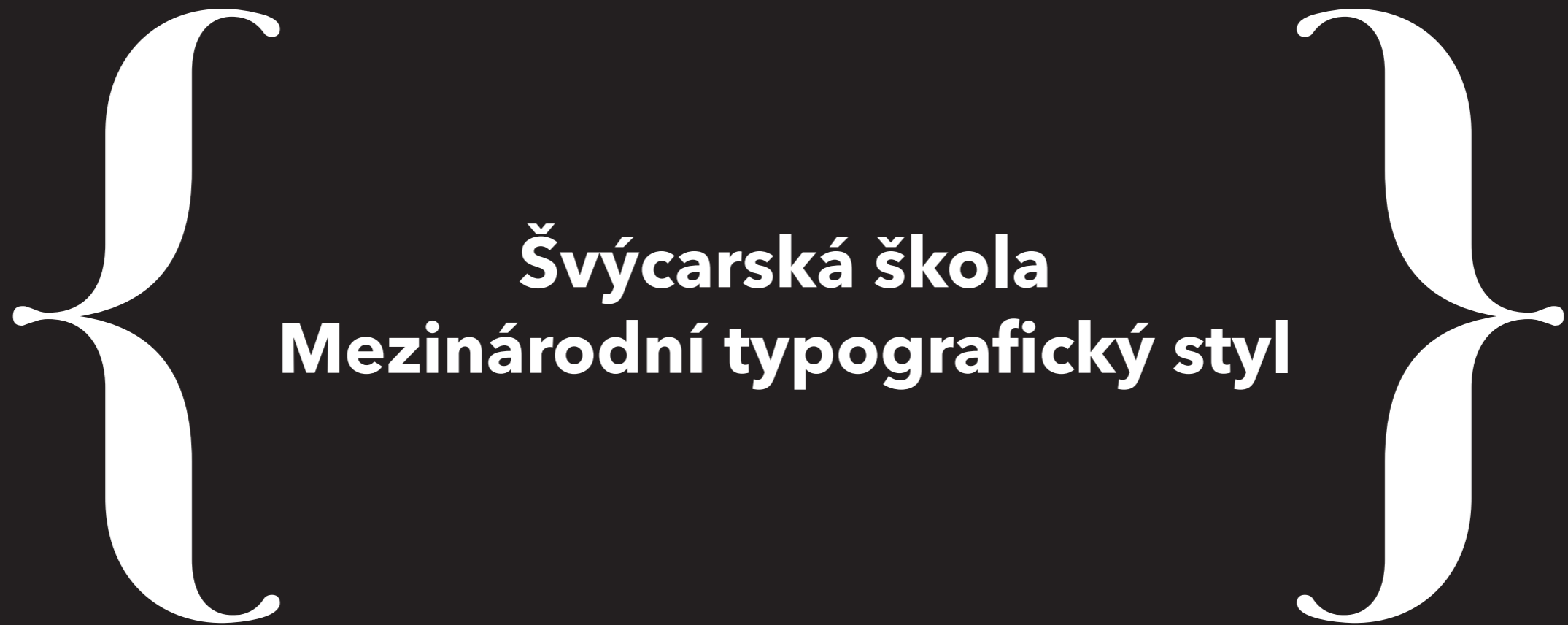


Color of
the Year
2020
PANTONE®

Bleached Coral
P 115-1 U







**Švýcarská škola
Mezinárodní typografický styl**

Paul Renner a Jan Tschichold

Pedagogové na Umělecké škole v Mnichově.

Paul Renner: písmo Futura (1930), konstrukce tvarů pomocí geometrie.

Tschichold významný teoretik = šíření moderny do Evropy. **Die Neue Typographie, kniha definovala cíle a prostředky vizuální komunikace, základním cílem předání informace, vše tomuto cíli musí být podřízeno.**



Paul Renner: písmo Futura (1930), konstrukce tvarů pomocí geometrie.

VORZUGS-ANGEBOT

Im VERLAG DES BILDUNGSVERBANDES der Deutschen Buchdrucker, Berlin SW 61, Dreibundstr. 5, erscheint demnächst:

JAN TSCHICHOLD
Lehrer an der Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker in München

DIE NEUE TYPOGRAPHIE

Handbuch für die gesamte Fachwelt und die drucksachenverbrauchenden Kreise

Das Problem der neuen gestaltenden Typographie hat eine lebhafte Diskussion bei allen Beteiligten hervorgerufen. Wir glauben dem Bedürfnis, die aufgeworfenen Fragen ausführlich behandelt zu sehen, zu entsprechen, wenn wir jetzt ein Handbuch der **NEUEN TYPOGRAPHIE** herausbringen.

Es kam dem Verfasser, einem ihrer bekanntesten Vertreter, in diesem Buche zunächst darauf an, den engen Zusammenhang der neuen Typographie mit dem **Gesamtkomplex heutigen Lebens** aufzudecken und zu beweisen, daß die neue Typographie ein ebenso notwendiger Ausdruck einer neuen Gesinnung ist wie die neue Baukunst und alles Neue, das mit unserer Zeit anbricht. Diese geschichtliche Notwendigkeit der neuen Typographie belegt weiterhin eine kritische Darstellung der **alten Typographie**. Die Entwicklung der **neuen Malerei**, die für alles Neue unserer Zeit geistig bahnbrechend gewesen ist, wird in einem reich illustrierten Aufsatz des Buches leicht faßlich dargestellt. Ein kurzer Abschnitt „Zur Geschichte der neuen Typographie“ leitet zu dem wichtigsten Teile des Buches, den **Grundbegriffen der neuen Typographie** über. Diese werden klar herausgesprochen, richtige und falsche Beispiele einander gegenübergestellt. Zwei weitere Artikel behandeln „**Photographie und Typographie**“ und „**Neue Typographie und Normung**“.

Der Hauptwert des Buches für den Praktiker besteht in dem zweiten Teil „**Typographische Hauptformen**“ (siehe das nebenstehende Inhaltsverzeichnis). Es fehlt bisher an einem Werke, das wie dieses Buch die schon bei einfachen Satzaufgaben auftauchenden gestalterischen Fragen in gebührender Ausführlichkeit behandelt. Jeder Teilabschnitt enthält neben **allgemeinen typographischen Regeln** vor allem die Abbildungen aller in Betracht kommenden **Normblätter** des Deutschen Normenausschusses, alle ändern (z. B. portulischen) **Vorschriften** und zahlreiche Beispiele, Gegenbeispiele und Schemen.

Für jeden Buchdrucker, insbesondere jeden Akzidenzsetzer, wird „Die neue Typographie“ ein **unentbehrliches Handbuch** sein. Von nicht geringerer Bedeutung ist es für **Reklamemachende, Gebrauchsgestalter, Kaufleute, Fotografen, Architekten, Ingenieure und Schriftsteller**, also für alle, die mit dem Buchdruck in Berührung kommen.

INHALT DES BUCHES

Wandel und Wesen der neuen Typographie
Die neue Welt
Die alte Typographie (Römisches und Kurrent)
Die neue Kunst
Zur Geschichte der neuen Typographie
Die Grundbegriffe der neuen Typographie
Photographie und Typographie
Neue Typographie und Normung

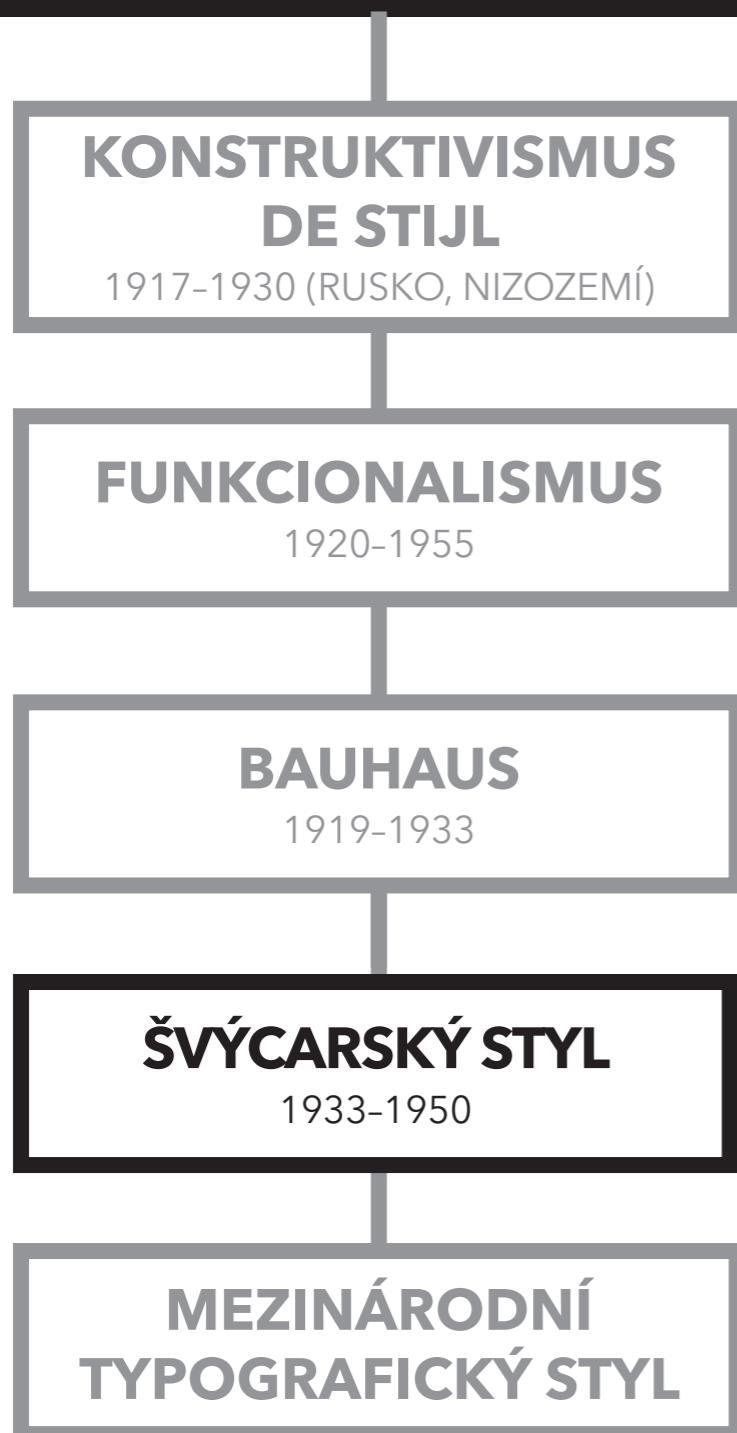
Typographische Hauptformen
Die Typographie
Der Geschäftsbrief
Der Prospekt
Broschüren ohne Fenster
Fensterbroschüren
Die Postkarte
Die Postkarte mit Klapp
Die Geschäfts Karte
Die Besuchskarte
Werbesachen (Karten, Blätter, Prospekte, Kataloge)
Die Typographie
Die Bildtypographie
Schlußwort, Tabelle und Register
Inhaltsverzeichnis
Die Zusammenfassung
Die illustrierte Zeitung
Tabelle
Das neue Buch

Bibliographie
Verzeichnis der Abbildungen
Register

Das Buch enthält über **125 Abbildungen**, von denen etwa ein Viertel zwelfarbig gedruckt ist, und umfaßt gegen **200 Seiten** auf gutem Kunstdruckpapier. Es erscheint im Format DIN A5 (148 x 210 mm) und ist **biegsam in Ganzleinen gebunden**.

Preis bei Vorbestellung bis 1. Juni 1928: **5,00 RM**
durch den Buchhandel nur zum Preis von **6,50 RM**

Bestellschein umstehend



Redukce na geometrické tvary.

Principy Nové typografie.

Matematické principy.

Modulární mřížka.

Typizovaný formát.

Použití fotografie.

Zavržení dekorativismu.

Funkcionalismus.

Racionální kompozice.

Objektivismus.

Přímočarost.

Úspornost.

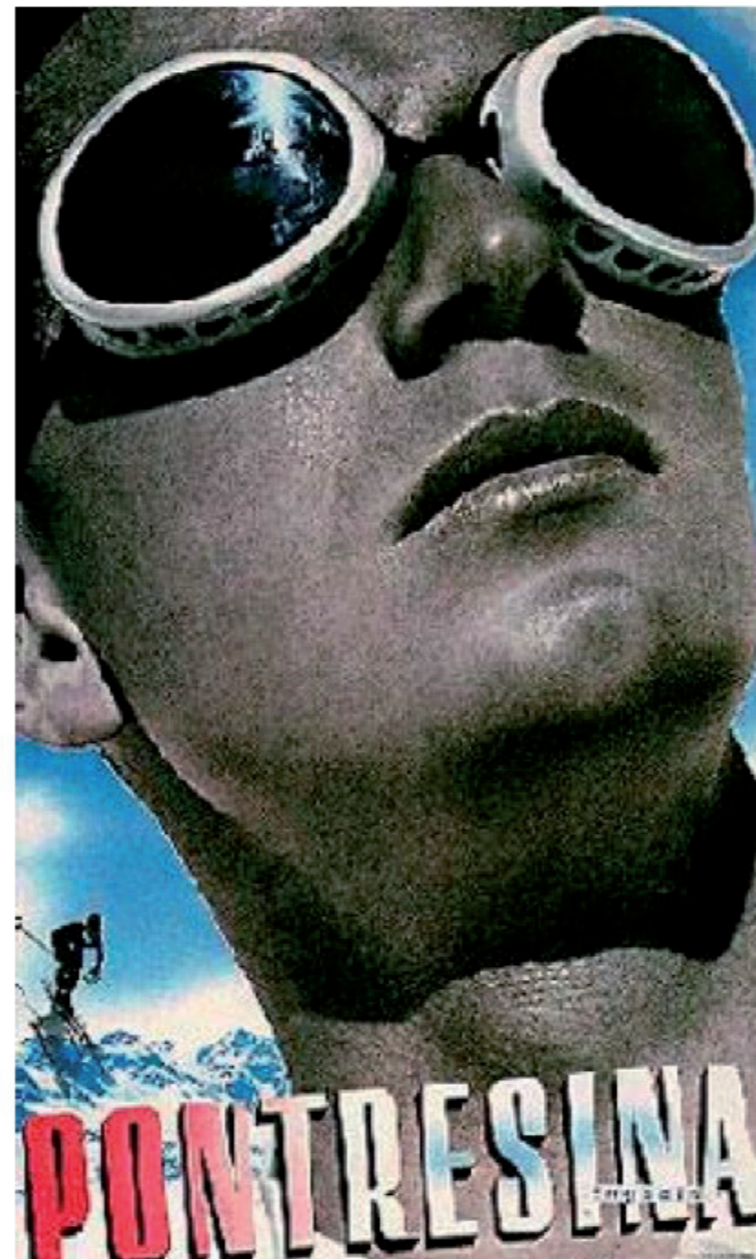


Švýcarská moderna (30. - 50. léta 20. století) = bašta modernismu. Typografický styl vycházel z nizozemského stylu De Stijl, německého Bauhausu a Nové typografie Jana Tschicholda.

Zásady typografie: asymetrie, geometrie, minimální barevnost, bezpatkové písma (**Akzidenz Grotesk, Futura, Helvetika**).

Charakteristické rysy: **mřížky, matematické principy, typizovaný formát, minimum zdobení, bezserifová typografie, důraz kladen na čistotu, čtivost a objektivnost, asymetrické rozvržení, fotografie převažují nad ilustracemi.** Systematizace principů modernistické tvorby, definice výrazových prostředků, zavrhování metafory, hravosti a dekorativismu. **Chladné, racionální kompozice, použití objektivní fotografie výrobků. Přímočará informativnost, úspornost.**

Herbert Matter, Walter Herdeg, Jan Tschichold, Anton Stankowski, Josef Müller-Brockman, Max Bill a Théo Ballner definovali princip mřížky).



Fotomontáž
Odklon od reality
Kontrast
Prostor
Hloubka
Diagonální kompozice
Dynamika

Vazby na Francii (Art Deco):
Herbert Matter (vztah k plakátům **Cassandra**), spolupráce ve Švýcarsku s **Národním turistickým úřadem**. Práce s **fotografií, montáže, odklon od objektivy, kontrastní prvky, surrealistická skladba grafických prvků, černobílá barevnost, diagonální umístění písma = dynamické kompozice.**



Cassandre (Francie, Art Deco) v celém svém díle pracoval s velikostí jako dynamickým grafickým prvkem.

Výjev lodi na plakátu je v čelním pohledu, zcela **symetrický**, z **extrémního podhledu**, který **zdůrazňuje mohutné rozměry** a **scesní linie lodi**. Je komponován tak, že naše **oči nezadržitelně táhne nahoru**, k obloze. Obří velikost lodní přídě dále podtrhuje francouzská vlajka na jejím vrcholu, hejno nepatrných racků a mořská pěna u horizontu, kde se loď noří do moře.

Zjednodušený vertikální obraz se tyčí nad bytelným nápisem **NORMANDIE**, který slouží i jako stabilní **typografický podstavec** pro obraz lodi.

Většina Cassandreových plakátů stavěla na neomylném **citu pro velikost a proporce**, který řídil celkovou strukturu, rytmus i kompozici.

Primárním cílem bylo vždy učinit zvolený objekt středem divákovy zájmu.

Nápadným zvětšením podtrhoval geometrii objemů a využíval základní princip velikosti jako účinný prostředek vyprávění.



**Kdo nezdolá horu,
neuvidí rovinu pod ní.**

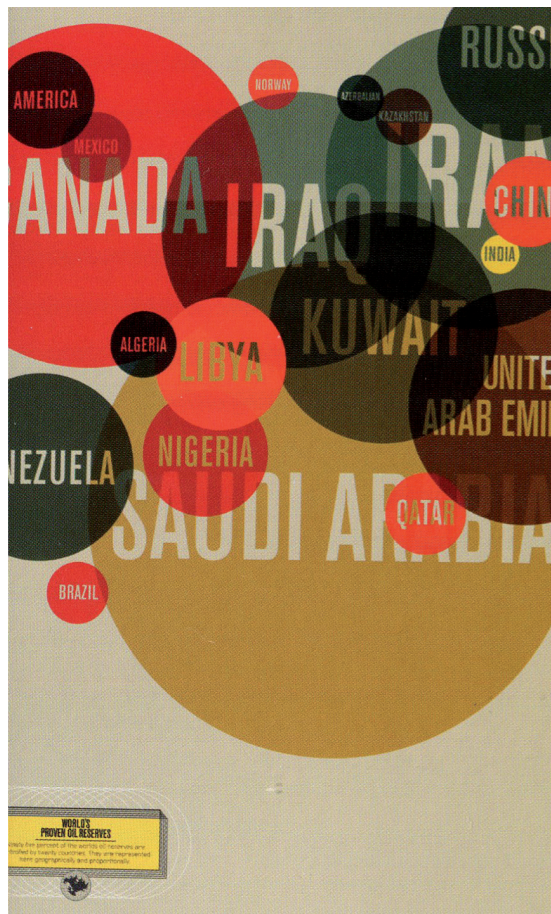
ČÍNSKÉ PŘÍSLOVÍ



Velikost coby vizuální princip definujeme jako určitý poměr mezi proporcemi různých objektů, nebo jako konkrétní rozměry, množství, důležitost a pořadí v hierarchii obrazu. **Ve vizuální komunikaci úzce souvisí s pojmem proporce.** Proporcí rozumíme poměr mezi velikostí daného elementu a velikostí prostoru, který v kompozici. Velikostí rozumíme **poměr mezi rozmezí různých prvků** designu.

Každý člověk neustále porovnává různými předměty z hlediska jejich relativní vzdáleností a váhy.

Naše vizuální srovnávání zpravidla vychází z běžných rozměrů důvěrně známých předmětů, jež nam slouží jako základní orientační vodítko. Odhadnout rozměry například výškové budovy horského štítu na horizontu může být obtížné. Když ale vedle nich umístíme jako vodítko předmět známých rozměrů, např. lidskou postavu, automobil nebo knihu, dokážeme vcelku snadno, rychle a se značnou přesností posoudit velikost dotyčného mrakodrapu nebo hory.



Informační plakát „Prokázané světové ropné zásoby“ sestavuje z různě velkých, průhledných a barevných kruhů dynamickou kompozici, znázorňující hlavní státy s většími zásobami ropy. Překrýváním kruhů vznikají nové barevné kombinace, nesoucí další

vrstvu informací o vztazích ropné závislosti mezi různými státy. Asymetrická kompozice plakátu se rozpíná až za okraje a podtrhuje tak velikost rozdílů mezi jednotlivými zeměmi.



Velikost může fungovat jako účinný grafický princip, zdroj rozmanitosti, důrazu a optické hierarchie ve vizuální komunikaci.

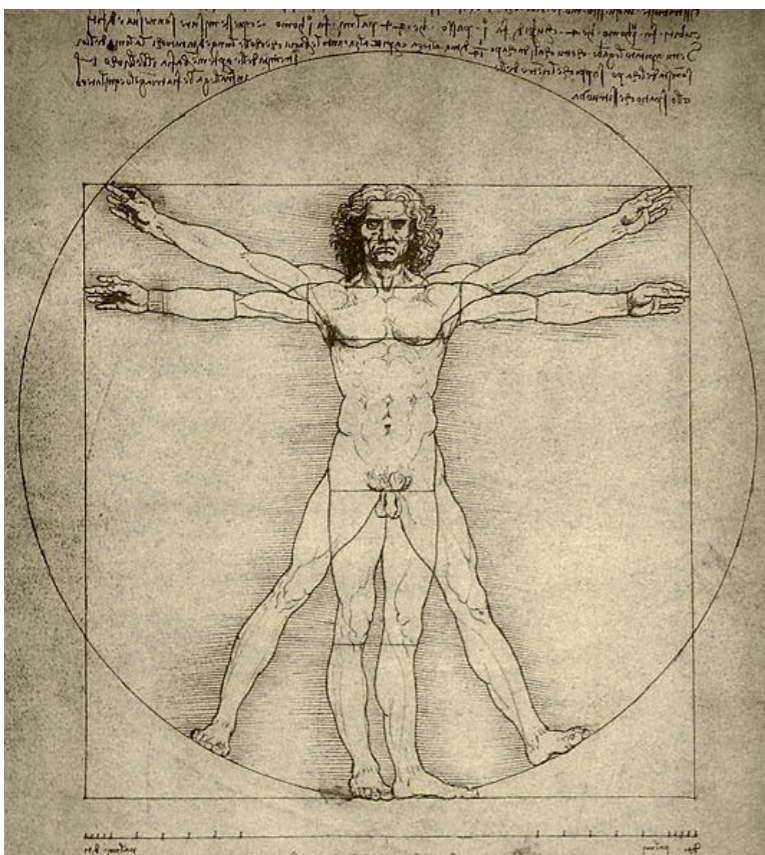
Objektivní měřítko označuje skutečné rozměry hmotného předmětu nebo přímý poměr mezi reálným předmětem a jeho grafickým znázorněním.

Subjektivní typ vypovídá o našem dojmu z daného předmětu. Můžeme např. dům nebo strom označit za obrovský či titěrný jednak v porovnání s naším tělem, jednak vůči jiným domům nebo stromům, které známe. **Subjektivní velikost a měřítko se tedy vztahují pouze k našemu osobnímu prožitku.**

Konkrétní prvek v kompozici se může zdát větší nebo menší, záleží na rozměrech okolních elementů, jejich rozmístění, barvě, textuře a optické váze.

Kontrast velikostí může navíc vnášet do obrazu hierarchii, hloubku, pohyb a napětí.

Jsou-li všechny prvky kompozice stejně velké, působí výsledek nevyhraněně a jednotvárně. Postrádá kontrast, napětí, rytmus, pohyb. Je to, jako byste poslouchali hudební skladbu, ve které zní jen jeden dlouhý, stále stejný tón, monotónně, bez sebemenších proměn výšky a hlasitosti.



Jako **proporce** označujeme soubor vztahů mezi různými částmi kompozice.

Ve vizuální komunikaci designu jde o významný princip, definovaný jako provázané rozměry prvků a jejich částí.

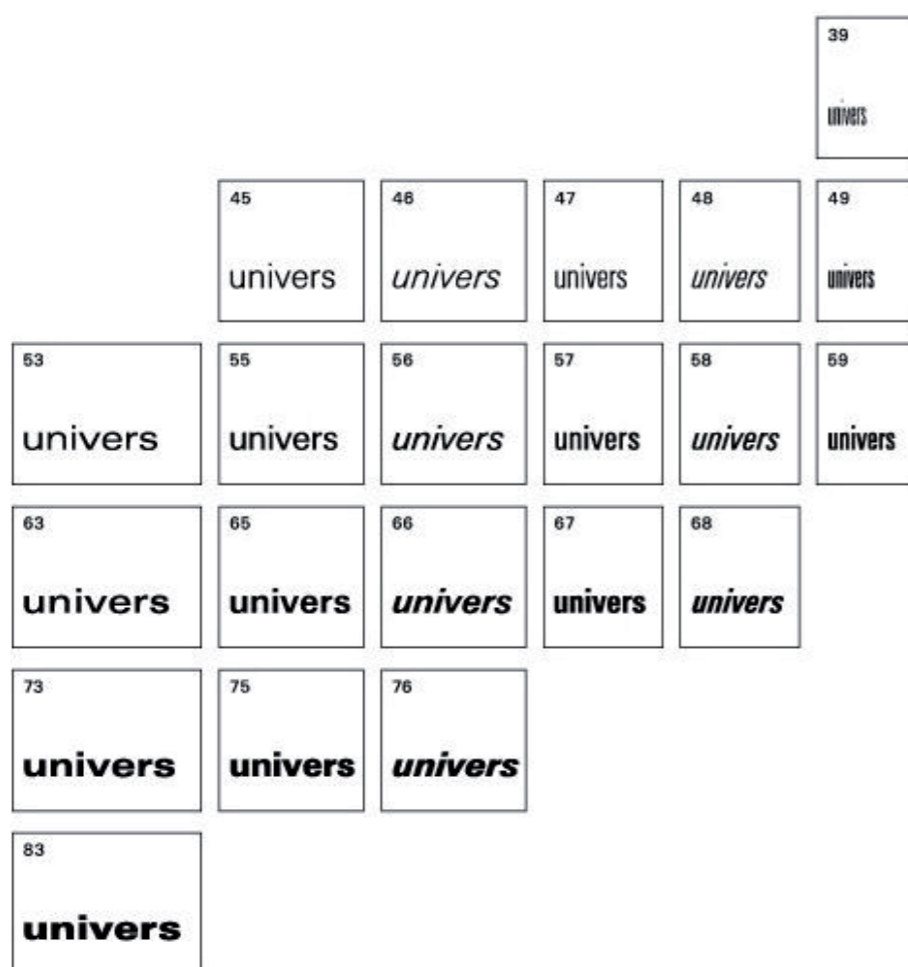
Tyto vztahy a poměry nejsou na pohled zjevné, ale diktují podobu všech prvků kompozice.

Proporcemi zesilujeme dojem celistvosti, souladu a soudržnosti všech elementů.

První ilustrované teoretické pojednání o proporcích sepsal slavný řecký matematik **Eukleidés**. Rozdělil úsečku na dvě části tak že se poměr celé úsečky k její delší části rovnal poměru delší části vůči kratší.

Vitruvius definoval proporce jako přesné, číselně vyjádřené velikostní poměry, což byl systém užívaný už v řecké architektuře. Mezi nejznámější znázornění proporční teorie patří **Vitruviův muž od Leonarda da Vinciho**.

Da Vinci se svým schématem pokusil kodifikovat proporce, k nimž dospěl zkoumáním lidského těla a pečlivým pozorováním a měřením jeho jednotlivých částí. Da Vinciho deníky obsahují četné odkazy na Vitruvia. Následně se proporce jako stěžejní výtvarný princip prosadily v dílech mnoha renesančních umělců. Tomuto poměru se říká **zlatý řez** a jeho poměr je hojně zastoupený v přírodě i v historii výtvarného umění.



ADRIAN FRUTIGER (1928 - 2018)

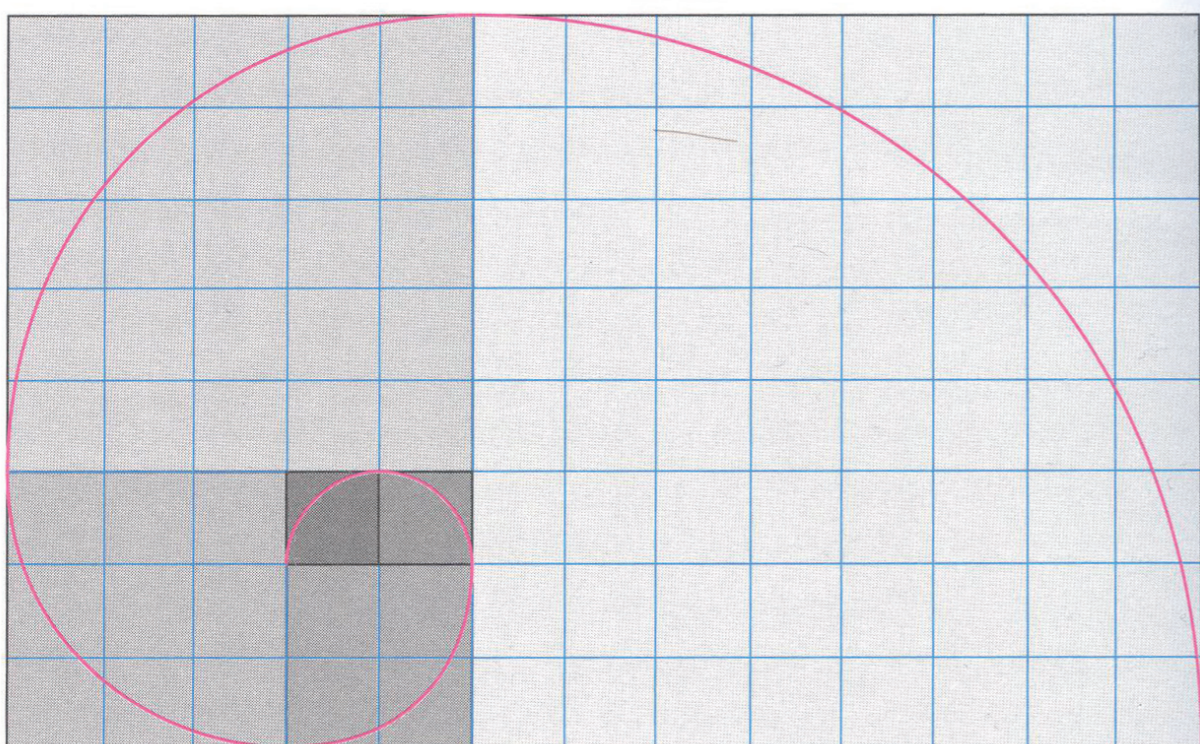
V roce **1952** vytvořil **dvacet jedna variant v pěti řezech a čtyřech šířkách pro pařížskou písmolijnyu Deberny & Peignot, jež právě** zaváděla novou **techniku sazby.**

Základem je **Univers 55**, standardní knižní (chlebové) písmo. **Frutiger chtěl opustit nepřesné označení** písma jako *úzké, rozšířené, tenké, tučné, stojaté* nebo *kurzíva* **a místo nich uvést číselné kódy, které by vyjadřovaly** **proporční vztahy variant. Na jeho dobu šlo o naprosto revoluční koncept popisování písem a jejich rodin. Pro Univers sestavil i jakousi „periodickou tabulku“.**

Frutigerův Univers **odstartoval trend vyšší střední výšky písmen, zkrátil horní i spodní dotahy minusek a přiblížil těla písmen velikosti verzálek.** Naopak rozměry a řezy verzálek přiblížil minuskám a výsledkem byla oku příjemná a **dobře čitelná sazba.**

Rodina písem Univers je známá svou mimořádnou sladěností, grafik může používat všech dvacet jedna písem společně jako jediný flexibilní typografický systém.

V roce 1986 obdržel Adrian Frutiger Gutenbergovu cenu za velký technický a estetický počín na poli typografie.



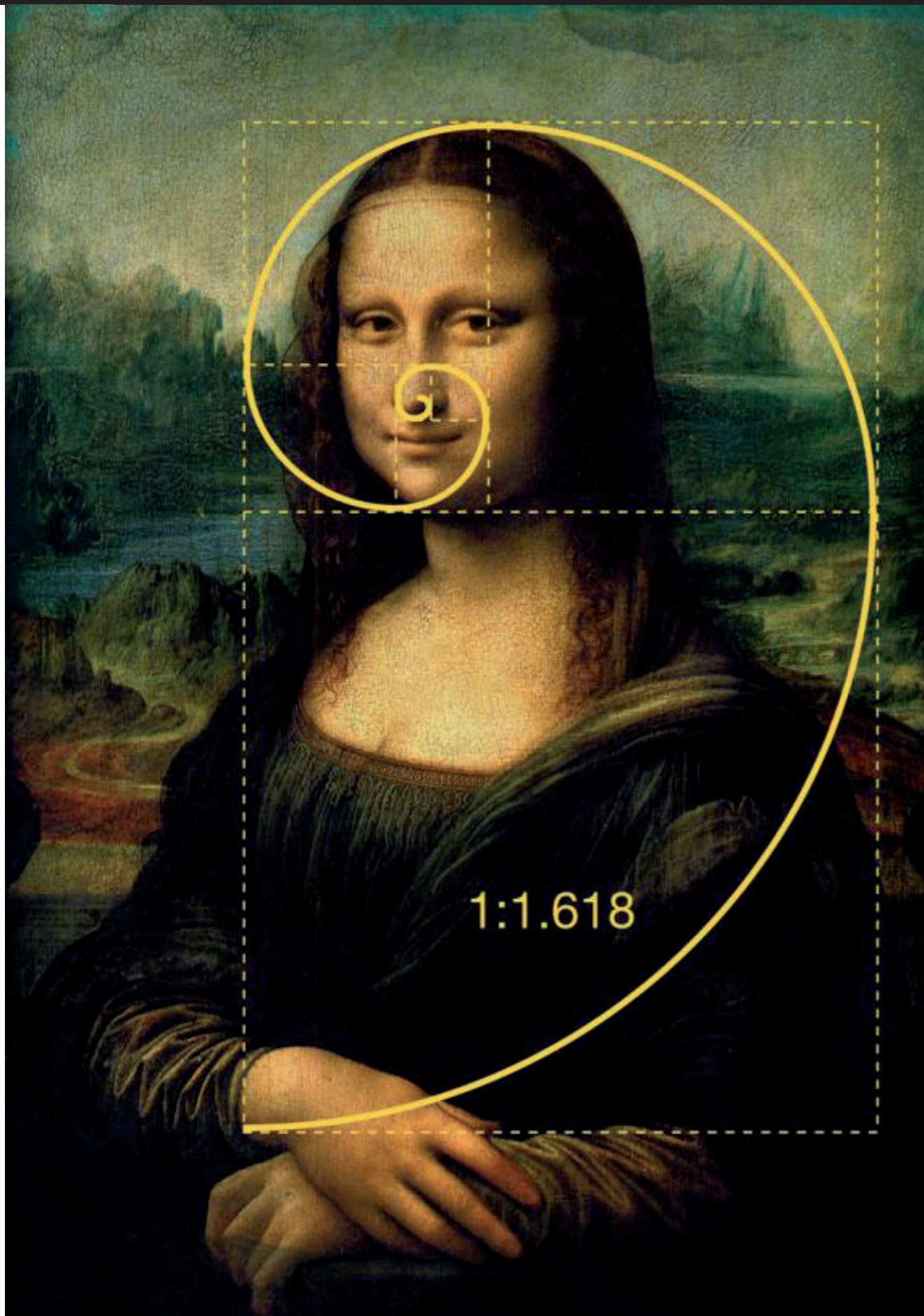
Z přírodních tvarů lze **zlatý řez** najít v borových šiškách, ulitách plžů, uspořádání semen slunečnic i v lidském těle.

Působí mimořádně harmonickým, estetickým dojmem, protože udává přirozenou řadu poměrů částí k celkům vyšších řádů.

Rozšířením téhož principu lze zkonstruovat zlatý obdélník, který se objevuje v půdorysech většiny starořeckých prostranství a budov včetně Parthenonu. Renesančním umělcům pomáhal docílovat souladu a vyváženosti v kresbách a malbách.



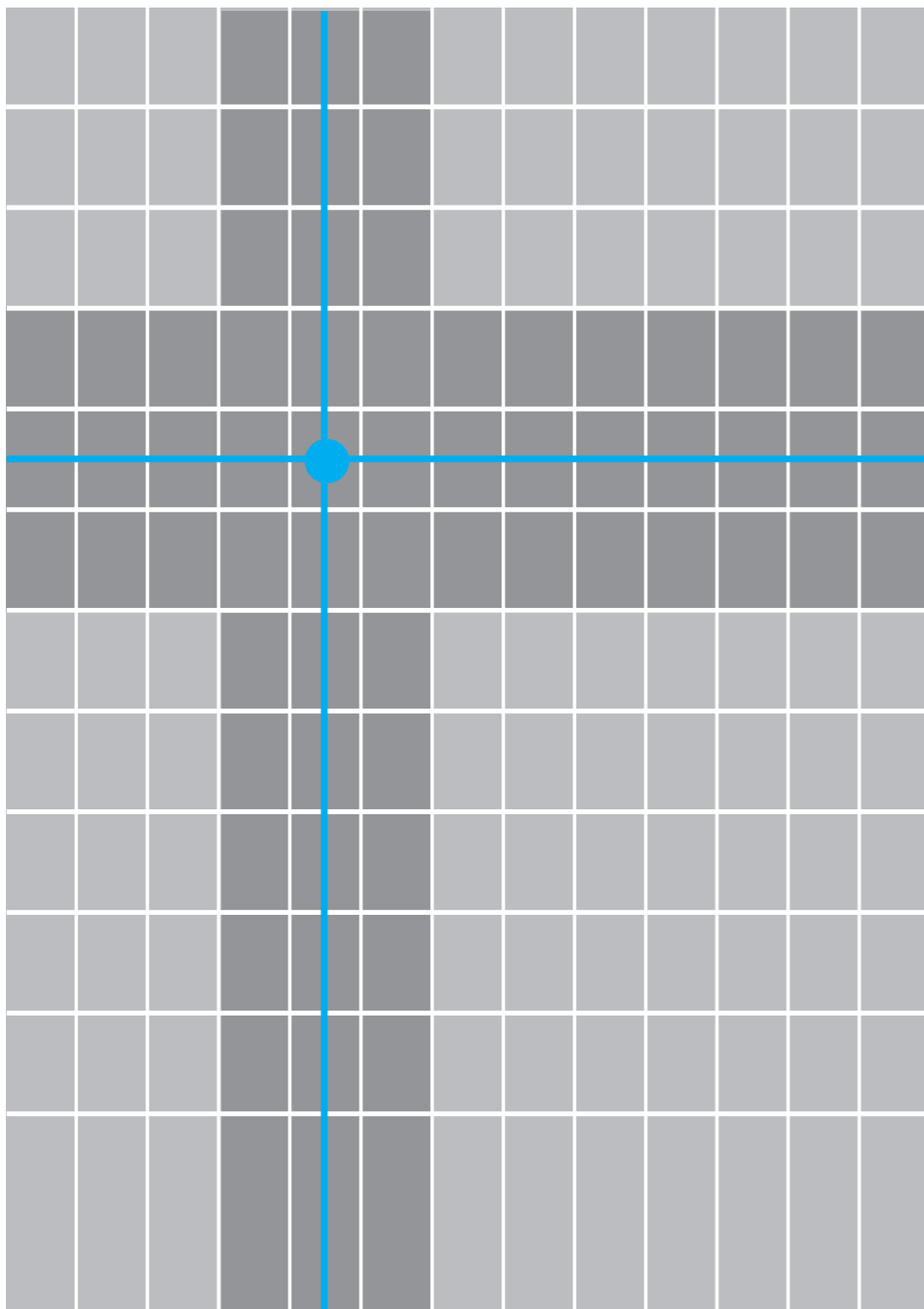
Fibonacciho čísla jsou číselnou řadou, ve které je každé číslo součtem předcházejících dvou čísel v řadě. Jsou pojmenovaná po matematikovi Leonardovi z Pisy, známým také jako Fibonacci, který toto pořadí vypočetl v proporcích v přírodě. Fibonacciho čísla mají přímou souvislost se zlatým řezem 8 : 13, neboť obě tato čísla jsou součástí číselné řady.



Stradivarius ho použil při konstrukci svých houslí. Lze ho nalézt ve Velké pyramidě v Gize, Stonehenge, katedrále v Chartres i v logu firmy Apple.

KONSTRUKCE ZLATÉHO ŘEZU: Pokud bychom chtěli vyjádřit zlatý řez matematicky, je třeba najít na jednotkové úsečce takové x , aby platilo, že:
 $(1-x)/x = x/1$. Z toho po vyřešení rovnice vyplývá, že: $x = (\sqrt{5}-1)/2$
 $x = 0,618...$

V praxi bohatě postačí pamatovat si zaokrouhlené číslo 0,62. Libovolnou úsečku pak rozdělíme **v poměru 0,62 : 0,38** a dominantní prvek kompozice umístíme do vzniklého poměru.



Zlatý řez je možno sestrojít pro každou stranu obdélníka, v průsečících potom získáme „zlatý bod“ ideální místo pro přesné umístění dominanty.

První a zásadní poměr řídí dva rozměry plošného grafického díla, tedy jeho **formát**.

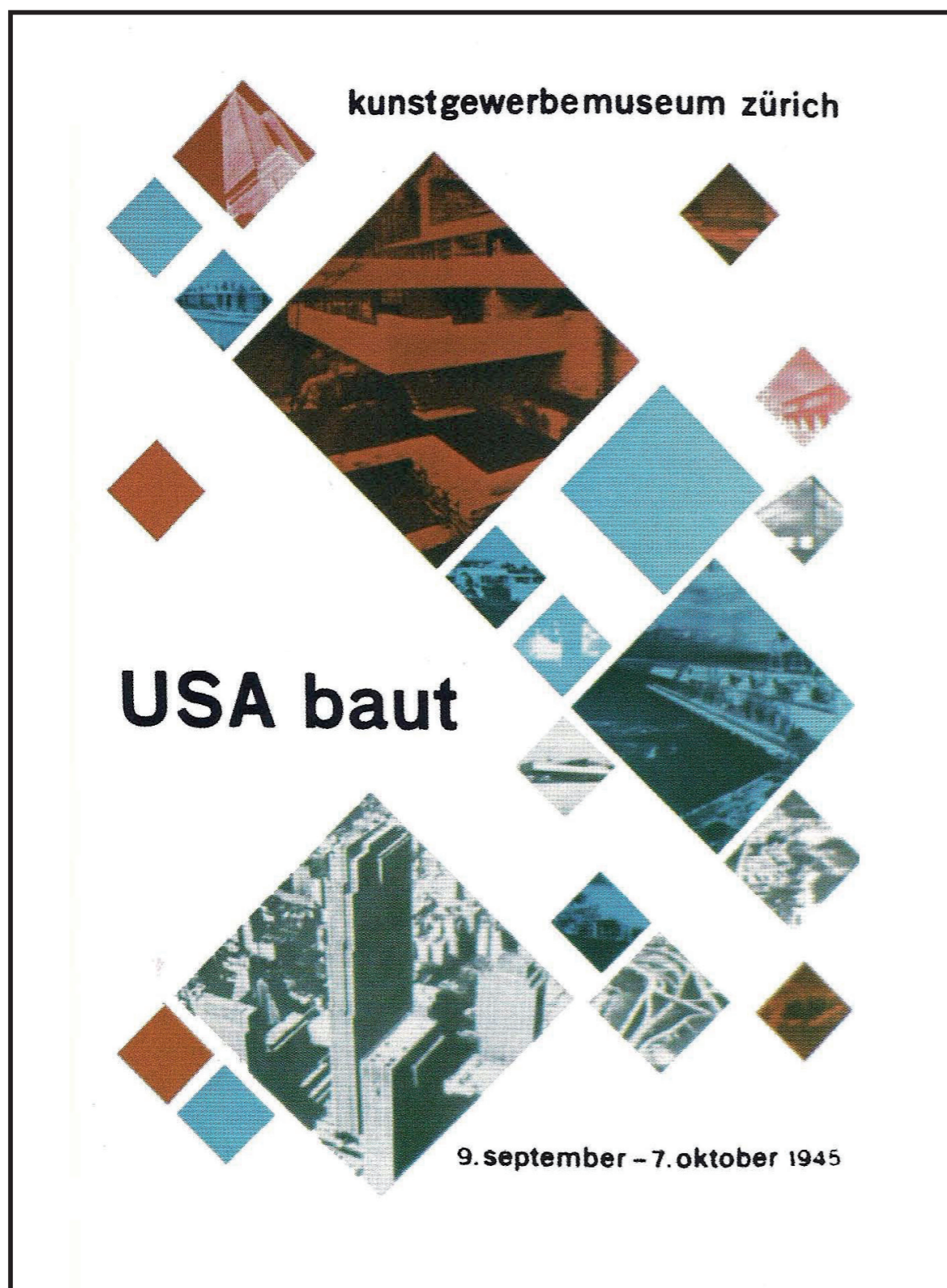
Čtverec, šířkový a výškový obdélník svými typickými poměry ovlivňují vizuální charakteristiky celého díla. **Tyto vnější proporce mohou mít těsnou vazbu na poměry a umístění prvků v kompozici.** Bezprostředně působí na diváka a často se řídí celkovou výstupní velikostí díla.

Vztah mezi formátem díla a rozměry vnitřních modulů je primárním východiskem kompozice.



**Modulární mřížka je pomůcka, ne záruka.
Je nutno se naučit, jak mřížku používat.
Je to umění, které vyžaduje nácvik.**

JOSEF MÜLLER-BROCKMANN



Modulární mřížka je rozdělení plochy na pravidlené rastry geometrických útvarů (čtverců, obdélníků, kosočtverců, apod.) do kterých se jednotlivé prvky vkládají. Realistický koncept. Hledání optimálních proporcí.

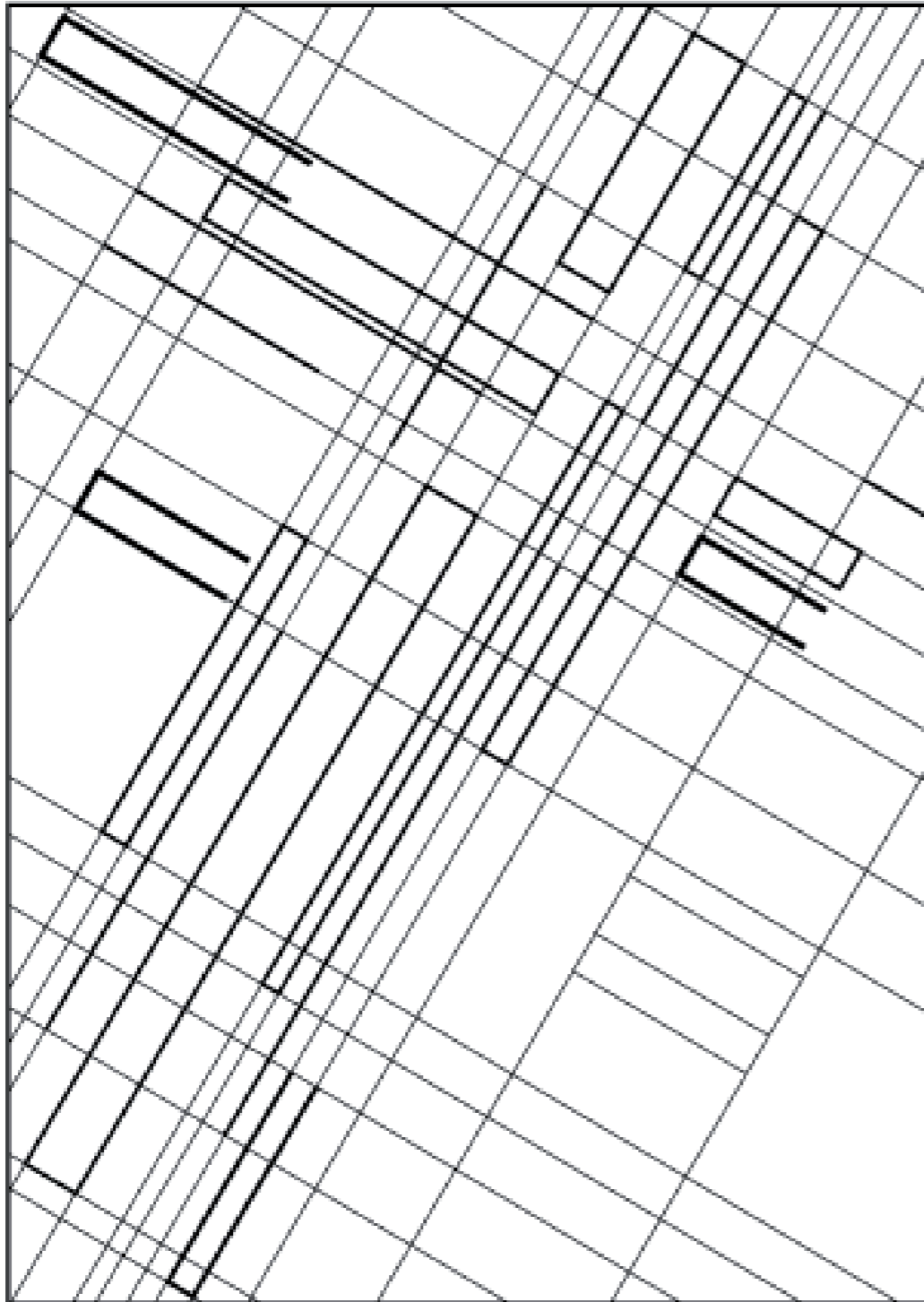
Max Bill studoval na Bauhausu v **Dessau**, kde tehdy působili například Albers, Kandinskij, Klee a Moholy-Nagy.

Od roku 1929 působil jako architekt, od roku 1932 také jako malíř, grafik a designér.

V roce **1944** začal učit na **umělecko-průmyslové škole v Curychu** a spřátelil se také s **F. Kupkou**. Od roku 1951 spoluzakládal Vysokou školu designu v Ulmu, navrhl její budovu a v letech 1953 až 1956 byl jejím prvním rektorem.

Z jeho designů se proslavila tzv. „**ulmská stolička**“ pro rozmanité použití nebo střízlivé, technicky **čisté hodinové ciferníky**.





JOSEF MÜLLER-BROCKMANN (1914-1996) byl jedním z průkopníků funkčního grafického designu a směru zvaného **švýcarský nebo mezinárodní typografický styl**.

Jeho **série plakátů pro koncertní síň Tonhalle v Curychu**, významný příklad tohoto modernou a konstruktivismem ovlivněného stylu, zavedla do vizuální komunikace standardní **používání geometrických a aritmetických schémat a mřížky**.

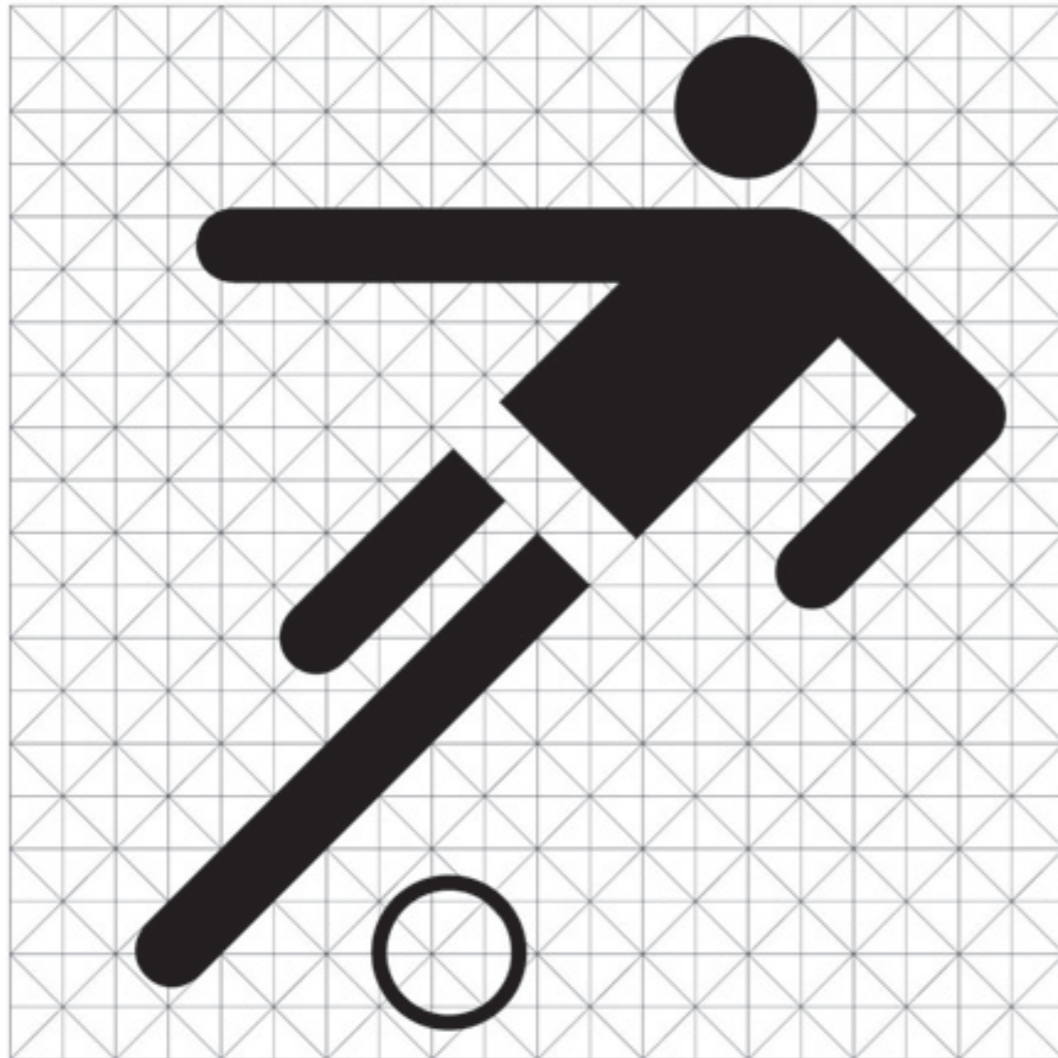
V průběhu 50. let zkoumal Müller-Brockmann **možnosti nefigurativní abstrakce**, vizuální metafory, subjektivní grafické interpretace a strukturální grafiky **sestavené z čistě geometrických prvků bez jakýchkoliv obrazů, ornamentů a ozdob**.

Na všech plakátech série **figuruje geometrické prvky**, hlavně kruhy, čtverce, oblouky a linie, skládající vizuální metafory. Řídí je **principy rytmu, velikosti a opakování**.





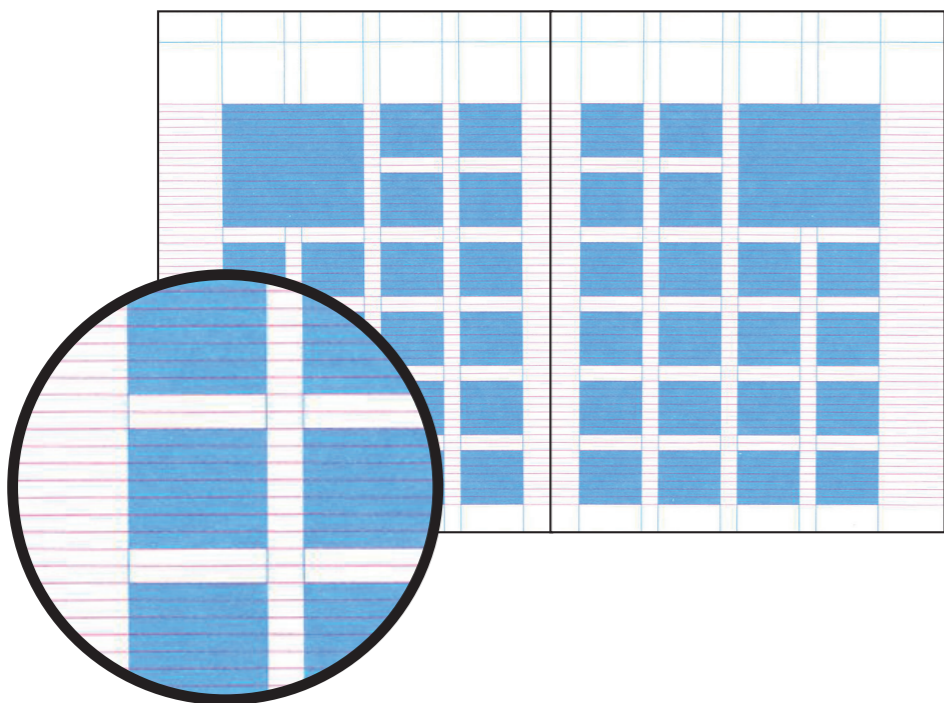
Emil Ruder, *Typography: A Manual of Design*.



Geometrická konstrukce, minimalizace tvarů, stereotypizace, redukce motivů až na hranu abstrakce se stala od roku 1972 konstantou vizuální podoby olympijských piktogramů. Designerem OH piktogramů **Mnichova 1972 a Montrealu 1976** byl **Otl Aicher**.

DOT pictograms / AIGA pictograms - v roce 1974 začal výzkum Ministerstva dopravy Spojených států amerických ve spolupráci s American Institute of Graphic Arts = AIGA (Roger Cook a Don Shanosky), které navazují na práci Masaru Katsumie a Otl Aichera při vzniku univerzálních turistických piktogramů použitých na letištích, nádražích a dalších veřejných prostranstvích a aplikují univerzální dorozumívací funkci po celém světě (piktogramy telefonu, toalet, aj.). Výzkum vyprodukoval 36 piktogramů, které byly o 5 let později doplněny dalšími 14 piktogramy. **50 piktogramů bylo také nazívány „Helvetica of pictograms“**. Hlavními faktory vzniku piktogramů byla srozumitelnost, mezinárodní rozpoznatelnost a odolnost vůči vandalismu).

Ke stažení zde: <http://www.aiga.org/symbol-signs/>



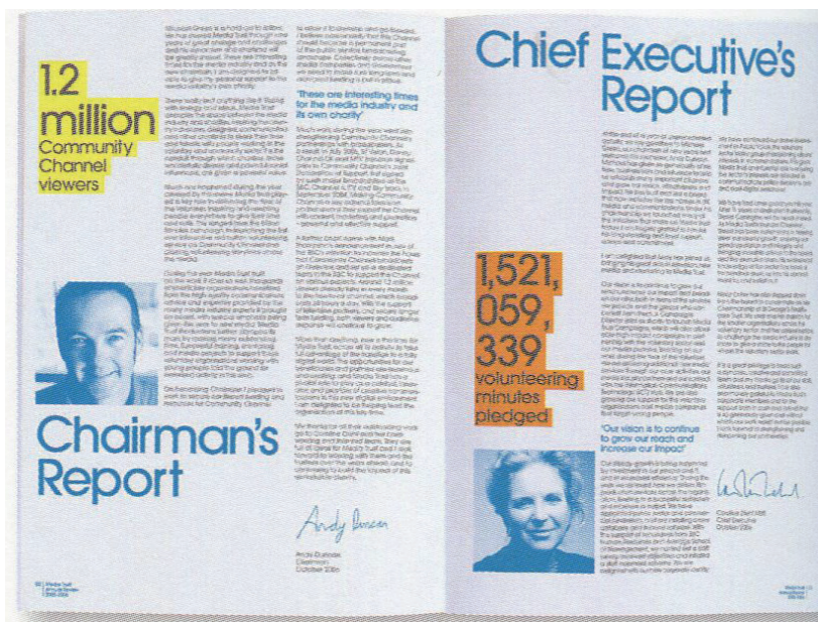
Mřížka je v podstatě souvislých čar, které grafikovi slouží jako vodítka při rozmísťování jednotlivých prvků. Její existence může a nemusí být z hotového díla jasně patrná.

Mřížka je důležitým principem vizuální komunikace a má obrovskou paletu funkcí. Může dávat řád a jednotu vizuálnímu sdělení, posilovat jeho rytmus a pohyb. Její vodítka vymezují moduly, které člení obsah kompozice na přihrádky, do nichž grafik podle svého rozumu a citu logicky i esteticky vkládá typografické a obrazové elementy.

Vývoj moderní mřížky: Na počátku 50. let začali evropští designéři jako Emil Ruder a Josef Muller-Brockmann pod vlivem moderny a zásad nové typografie Jana Tschicholda zpochybňovat diktát dosud platné konvenční mřížky.

Výsledkem byl vznik moderní typografické mřížky, která se spojila s hnutím zvaným švýcarská škola nebo mezinárodní typografický styl.

Mřížka je užitečným a účelným nástrojem. Tvoří ji síť horizontálních a vertikálních vodítek, které **člení stránku na jednotlivé, mezerami oddělené moduly a tím ustavují základní proporční poměry mezi grafickými prvky.** Díky ní lze vizuální elementy komponovat, organizovat, oddělovat, zvětšovat.





Každá publikace, webová prezentace, systém značení, reklamní kampaň či firemní tiskovina **se skládá z více stránek, které se liší co do obsahu, a tedy vyžadují poněkud odlišné řešení.** Promyšlená a dobře navržená mřížka **pomáhá vytvářet různé varianty rozvržení a přitom udržet vizuální jednotu, návaznost a soudržnost.**

Informační plakát *Podoby zpravodajství* dokumentuje výsledky původní analýzy vydávaných novinových titulů a jejich obsahu. Kompozice je rozčleněná podle států USA a znázorňuje působení tisku na veřejné mínění v průběhu války v Iráku a Afghánistánu. Různými barvami jsou vyznačené jednotlivé oblasti zpra-

vodajského zájmu a pokrytí, např. místní, národní a mezinárodní dění. Válečný konflikt odhaluje podoby regionálního zpravodajství v dvouměsíčním období. Využitím novinových mřížek coby hlavního sdělovacího nástroje plakát záměrně volí způsob prezentace informací tomuto médiu vlastní.

CHRISTINA VAN VLECK
Lexington, Massachusetts, USA



Vizuální program a značka města Melbourne vychází z trojúhelníkové mřížky a výstižně vyjadřuje mnohotvárnost tohoto tvůrčím duchem, kulturou a ekologií prodchnutého města. Ústředním motivem stylu je emblémové *M*, opět navržené podle mřížky z trojúhelníkových

modulů. Jako obsahotvorný vizuální element slouží různě barevná, vzorovaná, texturovaná a ilustrovaná pojetí základního mřížkového modulu.

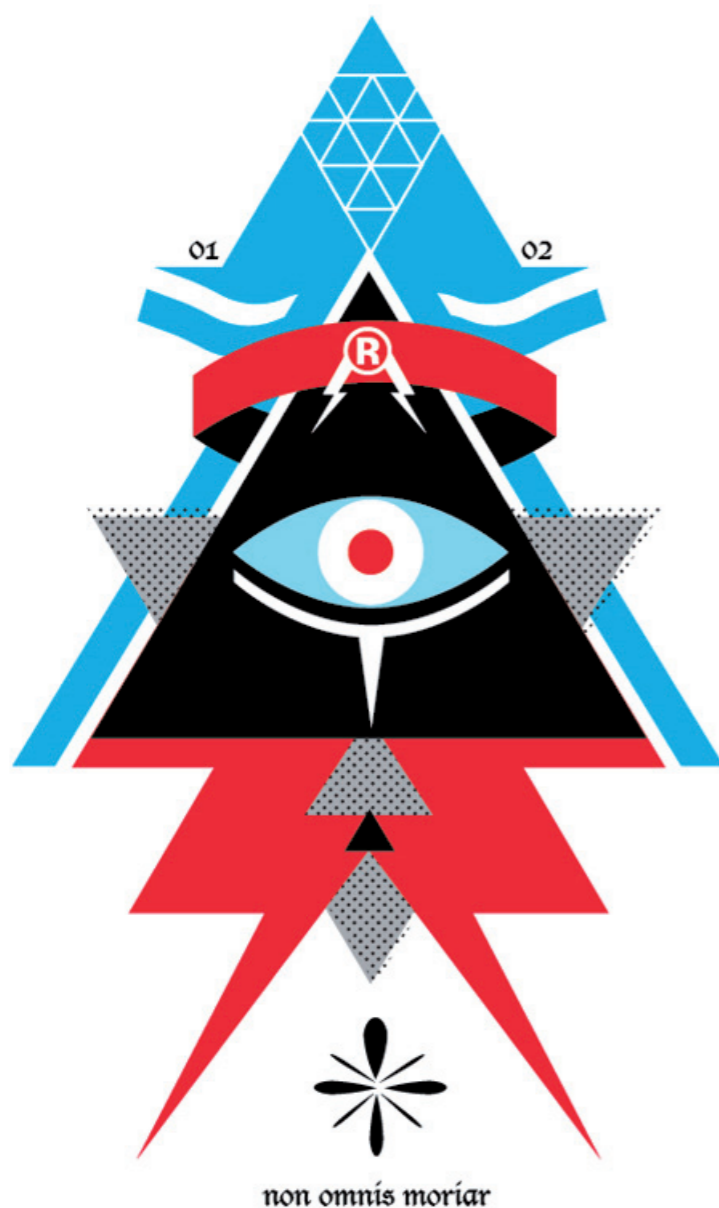
LANDOR

Paříž, Francie



**Symetrie je statická,
to znamená klidná, nenápadná.**

WILLIAM ADDISON DWIGGINS



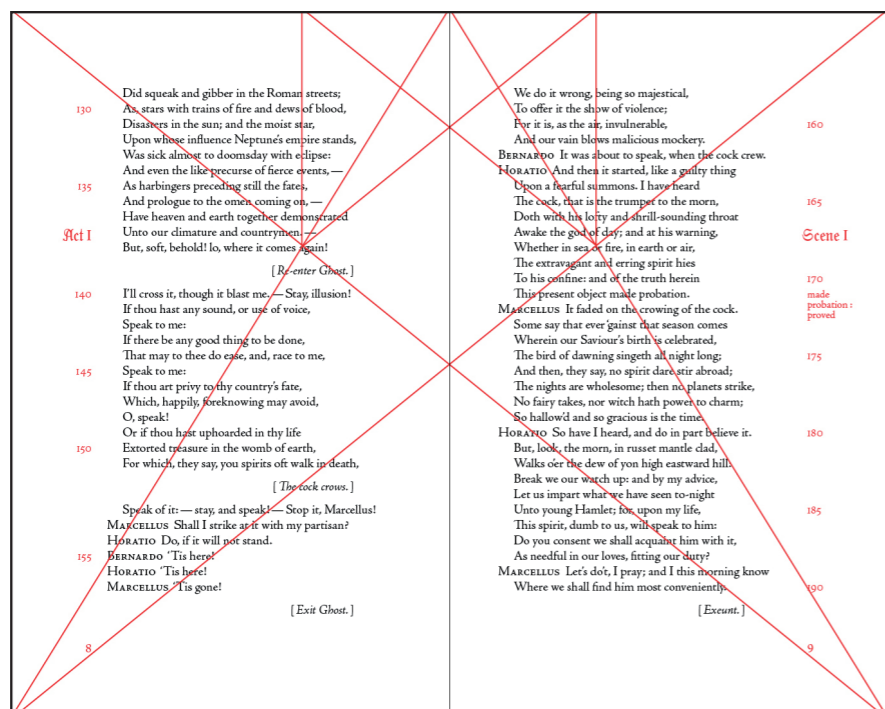
Symetrie neboli souměrnost je základním principem zrakového vnímání.

Ve vizuální komunikaci vyjadřuje symetrie vyrovnanost, stabilitu a harmonii, jsou-li vizuální prvky plně vyvážené či vystředěné, nacházejí se ve stavu rovnováhy **a všechny části mají stejnou váhu. Výsledkem je stav optické vyrovnanosti.**

Grafické prvky jsou v takové kompozici souměrné podle hlavní kompoziční osy (vertikální či horizontální).

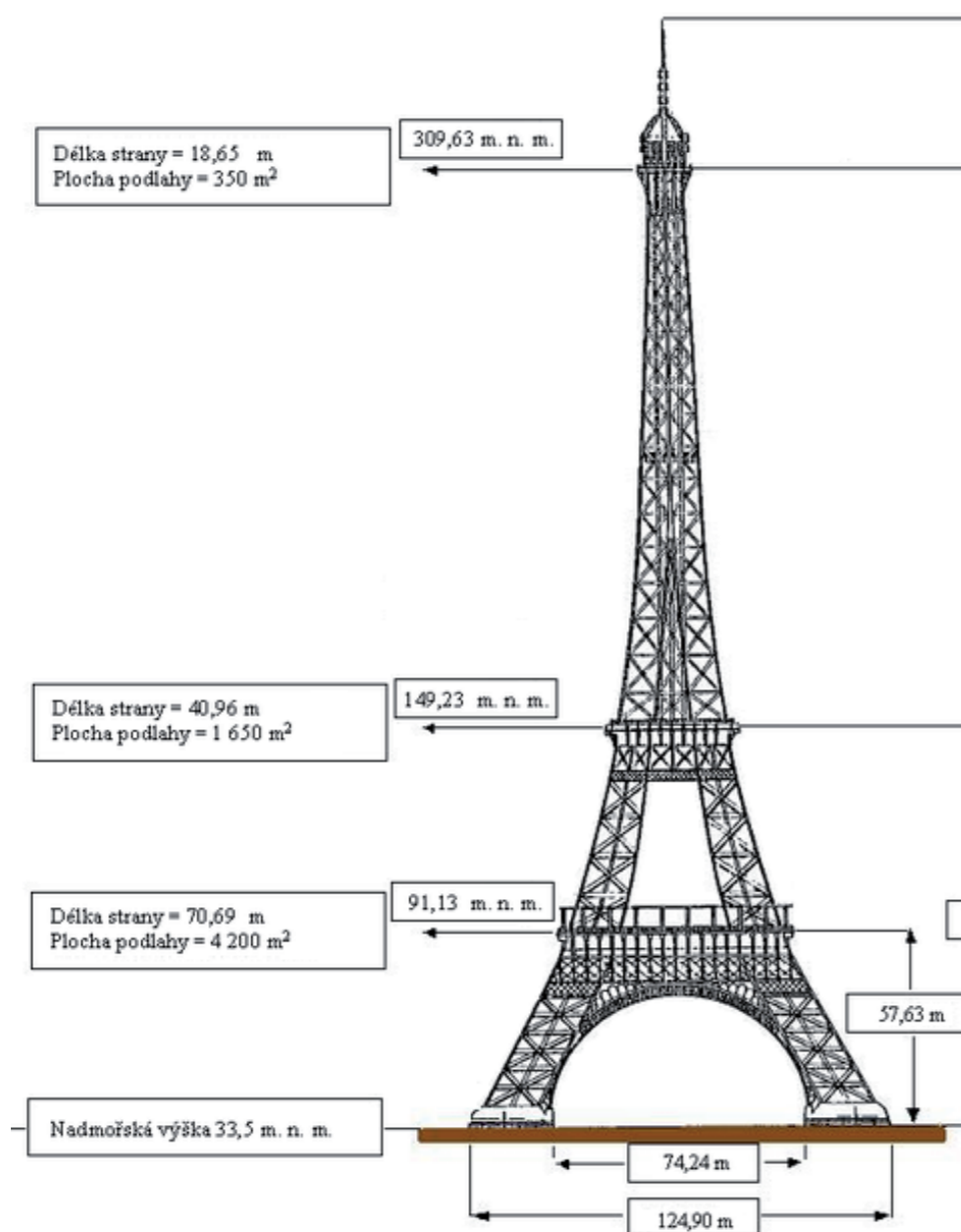
Symetrická kompozice působí staticky, nehybně, vyváženě.

Negativní prostory kolem elementů či kontury prvků rozmístěné kolem hlavní osy vypadají stejné nebo mají stejnou vizuální váhu.



Jan Tschichold (1902-1974) si uvědomil potřebu **nového pojetí typografie**, která v jeho době stavěla na principu **vystředění písma a symetrie**, přičemž k odlišení a texturnímu **oživení jednotlivých grafických děl** sloužily **rámečky, lemy a ornamenty**. Tschichold tomu říkal „krabicový styl“ typografie a pokládal ho za neoriginální, nezajímavý a zastaralý. **Zastával názor, že typografický text má být čistě funkční, jasně a přehledně uspořádaný**. Od roku 1925 napsal několik článků a publikací, v nichž navrhoval převratné pojetí **tzv. nové typografie**, silně **ovlivněné Bauhausem a sovětskými konstruktivisty**. Hlavními zásadami jeho nové typografie byly **asymetrická kompozice prvků**

založená na jejich relativní důležitosti, přednostní využívání **bezserifového písma** a kreativní **zapojení bílého prostoru**. Tyto zásady posléze Tschichold shrnul v pojednáních **Die Neue Typographie (Nová typografie, 1928)**. Už v letech 1933 až 1946, kdy se knižním designem zabýval ve Švýcarsku, se Tschichold **začal odklánět od zásad hnutí nová typografie** a funkcionalistických Principů Bauhausu a pro **Penguin Books** vytvořil **pragmatický vzhled**, mimořádně **vhodný pro velké množství vydávaných titulů**, a posílil **vyváženost, jednotnost a přehlednost celého edičního plánu**. Zastával názor, že **dodržování základních požadavků klasické typografie**, tedy **symetrie, čitelnost a sladěnost stylů písma, široké okraje, kontrast, jednoduchost a užívání linek a ornamentů**, jsou nezbytnou součástí nadčasové funkce knihy. Uvědomil si, že **požadavky a cíle kvalitního knižního návrhu může stejně dobře plnit symetrická i asymetrická sazba**. Během působení v **Penguin Books** vytvořil **novou soustavu obecných grafických principů**, které vycházely z jeho širšího pojetí „**dobrého designu**“. Nová pravidla popsal ve čtyřstránkovém pojednání **Kompoziční pravidla Penguin**, v němž požaduje, aby **jednotné normy upravující všechny aspekty vzhledu a sazby knih dodržovali všichni návrháři nakladatelství**. Zvýšením estetické úrovně masové produkce brožur oživil nadčasový princip symetrie.



Klasické osově SYMETRIE dosáhneme **opakováním zrcadlově** obráceného obrazu na opačné straně **svislé osy, každá strana je tedy zrcadlovým obrazem té druhé. Tato kompozice vyjadřuje úctu k tradici, řád, neměnnost a klid.** Kromě toho se symetrie jako kompoziční princip už odedávna spojuje s fyzickou krásou, ať už přírodního či umělého objektu, lze ji nalézt prakticky ve všech projevech přírodního světa včetně těl lidí, živočichů a rostlin. **Také silné, sladěné a dynamické tvary slavných architektonických děl často řídí osová symetrie: katedrála Notre Dame, Eiffelova věž nebo americký Kapitol.**



Zrcadlová = do této kategorie patří vertikální a horizontální osová symetrie. Zrcadlově symetrická kompozice vzniká zrcadlením rovnocenných prvků podle hlavní osy.

Horizontální symetrie = vodorovná linie funguje jako dělící osa kompozice. Horní část obrazu je tedy zrcadlovým obrazem spodní. Takto se jeví např. krajina a její odraz na nehybné vodní hladině.

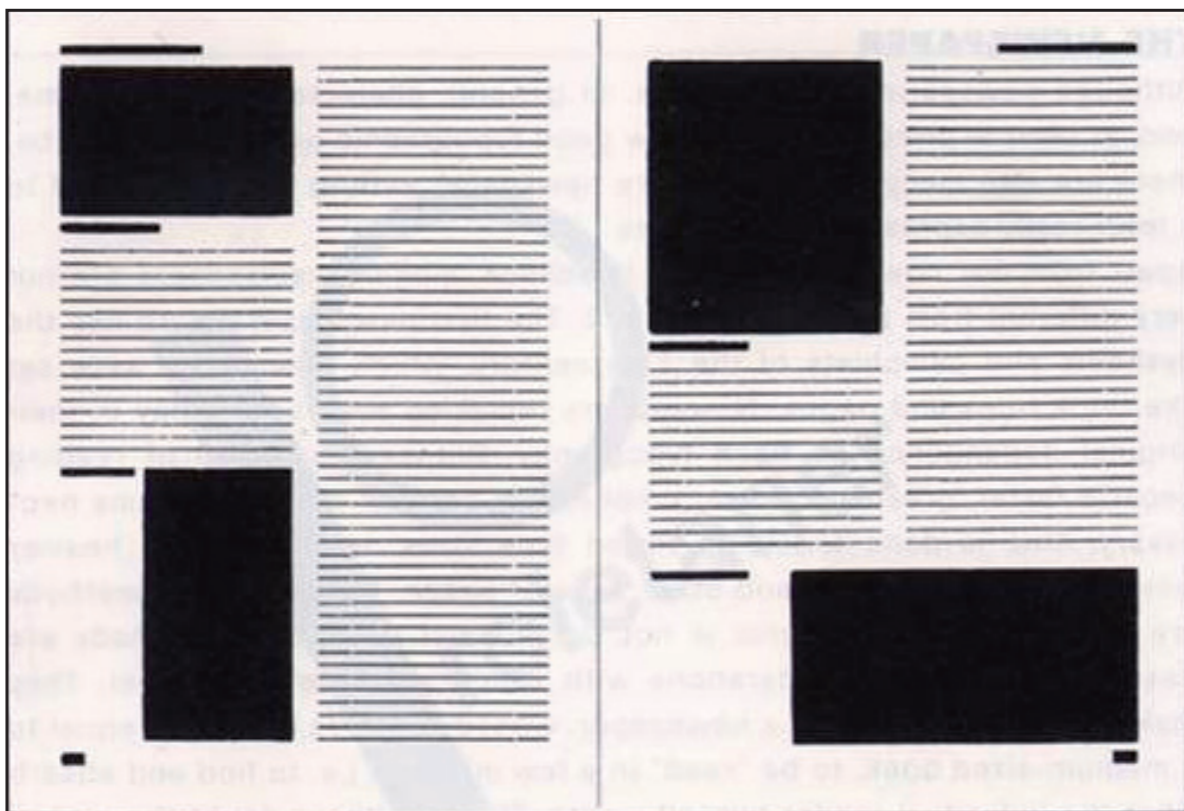
Vertikální symetrie = dělí kompozici imaginární svislá osa, takže levá strana obrazu je zrcadlovým odrazem pravé. Typickým příkladem vertikální symetrie jsou **Rorschachovy skvrny**.





**Asymetrie je rytmyckým vyjádřením
funkčně orientovaného návrhu.**

JAN TSCHICHOLD



Asymetrie je protikladem symetrie. Samo slovo znamená **nepřítomnost symetrie, nesouměrnost.** Taková definice ovšem neříká nic o rovnováze.

Nejčastěji se ale tímto termínem **popisuje druh vyvážení, které nestojí na principu symetrie. Jeden dominantní tvar nebo kompoziční prvek často vyvažují prvky či tvary menší.**

Obecně v asymetrických kompozicích vzniká výraznější optické napětí, než je tomu u obrazů symetrických.

V přírodě je asymetrie méně obvyklá, známe ji jako schopnost lépe rozvíjet schopnosti určité strany těla, dobře je to vidět na tendenci lidí dominantně používat více jednu ruku než druhou.

Asymetrie vzniká, když se strany obrazu navzájem liší.

Grafické elementy v asymetrické rovnováze jsou uspořádané tak, že se jedna strana kompozice liší od druhé, aniž by došlo k narušení celkové harmonie.

Jakožto kompoziční princip ve vizuální komunikaci je asymetrická rovnováha složitější a náročnější na vytvoření než klasická symetrie. Představte si pomyslné lékárnické váhy, které porovnávají vizuální váhu prvků v kompozici.

Asymetrická rovnováha je volnější a obecně vzato aktivnější, dynamičtější než symetrie. Zatímco symetrické rovnováhy dosahujeme opakovaním, **asymetrické vyvážení stojí na kontrastu a protikladu.**



Asymetrického vyvážení je na této dvoustraně jednoduše dosaženo vhodnou volbou velikostí, proporcí a mřížky. **Kontrast extrémně velké a mnohem menší fotografie spolu s dynamickou sloupcovou sazbou a flexibilní mřížkou stránky. Samotný obraz (fotografie) židle složené z opakujících se latěk opěradla** posiluje kinetický dojem pohybu.

Hravě dětskou značku Maison Théâtre tvoří dva průhledné barevné trojúhelníky, jejichž překrytím vzniká třetí, opět jiný trojúhelník. Verzálkami provedený název divadla funguje jako textový podstavec asymetrického loga. Ke zvýšení atraktivity pro mladé publikum je logo umístěné na tiskoviny zářící

sytými barvami, s ručně tištěnými nebo psanými nápisy a trojúhelníkovým vzorem, vždy v aktivní a dynamické asymetrické kompozici, která podtrhuje originální vizuální charakter a poselství divadla.

LG2BOUTIQUE

Montreal, Quebec, Kanada





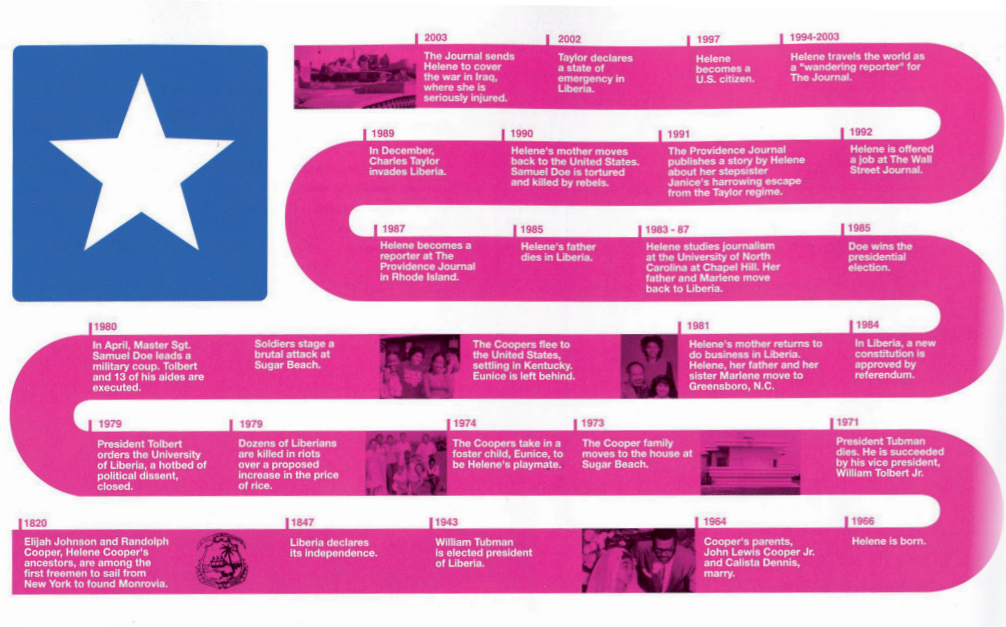
Za asymetrické pokládáme i kompozic jejichž elementy jsou uspořádané nesystematicky, živelně, avšak vytvářejí optickou rovnováhu. Tento typ vizuálního vyvážení po docílení napětí, rovnováhy a žádaného vizuálního sdělení staví především na vazbě mezi grafickými prvky a negativním prostorem a z jejich rozmístění a vzájemné polohy.



**Linie je neviditelná. Je to pomyslná stopa,
kterou vyznačuje pohybující se bod...**

**Právě zde se odehrává skok
od statickosti k dynamice.**

VASILIJ KANDINSKIJ



Informativní časová osa do recenze na knihu vzpomínek Helene Cooperové *Dům na Sugar Beach. Hledání ztraceného afrického dětství* pro *New York Times Book Review* prezentuje významné roky a události obsažené v emotivním memoáru. Základem grafiky, inspirované vlajkou Libérie, je široký, hadovitě vinutý

pruh, chronologicky uvádějící klíčové momenty v osudech autorky i její vlasti. Hvězda na jeho konci symbolizuje domov. Celek vizuálně znázorňuje zákruty a zvraty cesty, po níž dílo vede čtenáře.

JULIA HOFFMANN
New York, New York, USA

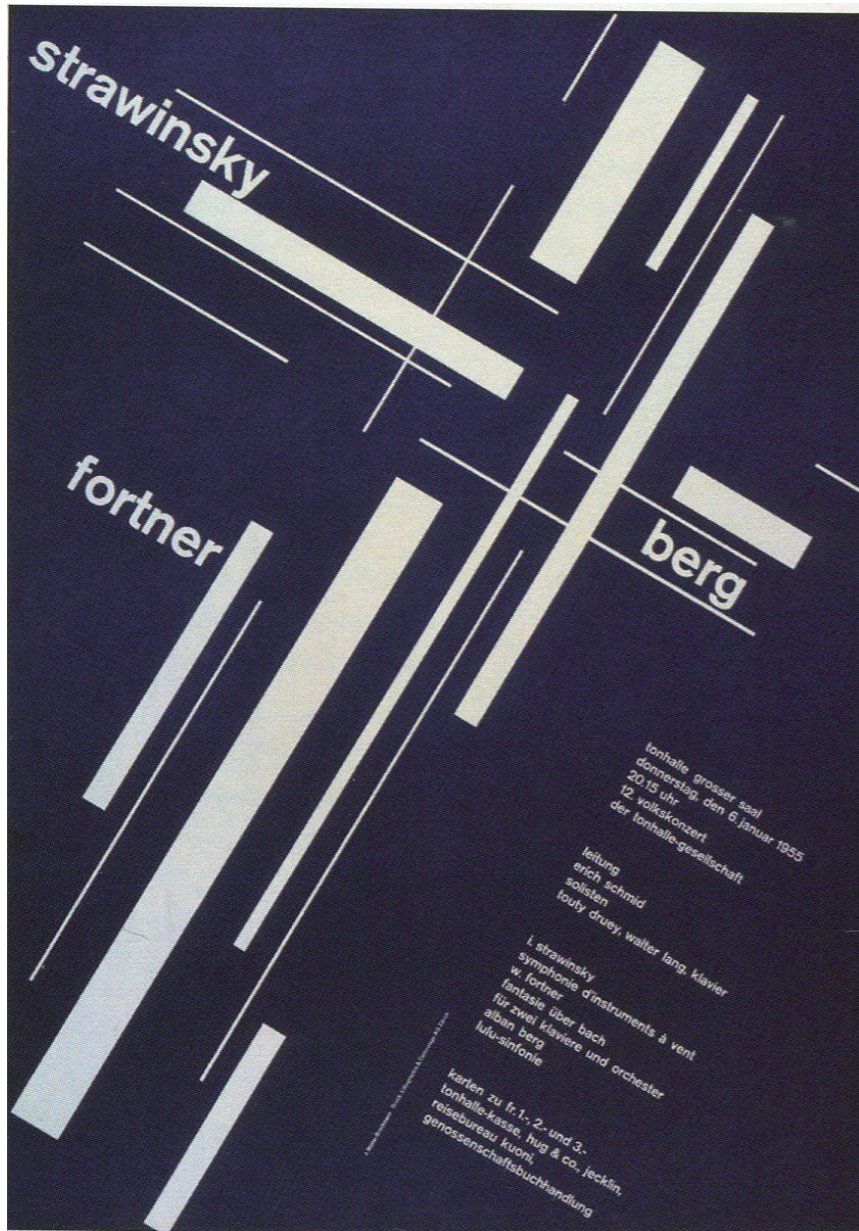
Linii může vyznačovat obrys nebo rys útvaru, hranice plochy, hrana tělesa. Vede čtenářovo oko po obraze a vnáší do něj pohyb a napětí. Dobře zvolená linie dokáže posílit názornost, účinek i obsah každého vizuálního sdělení.

Tvar a vyznění - linie se skládá z bodů, seřazených vedle sebe v určitém směru. Někdy se táhne do nekonečna, jindy ji ohraničuje jasný začátek a konec, případně má jako vektor daný počátek a směr.

Na výsledný účinek má vliv hlavně její tvar, zda je rovná nebo se kroutí, jestli se dotýká nebo protíná sama sebe. Každá linie má proto jedinečný charakter a vyznění.

Pro vizuální komunikaci je linie naprosto zásadní. Skládá různé geometrické útvary - bez ní by neexistoval kruh, čtverec ani trojúhelník, nedokázali bychom je znázornit.

Jako základní geometrický útvar má délku, ale ne šířku. Rozšířením do dvou rozměrů se zákonitě mění v plochu či rovinu.



Josef Müller-Brockmann, 1955
Plakát na koncert v curyšské Tonhalle

Hlavní funkcí linie ve vizuální komunikaci je spojovat nebo oddělovat ostatní prvky kompozice.

Ze své podstaty udává směr. Je-li plynulá a hladká, bude ji oko snadno automaticky sledovat, pokud je naopak členitá a nepravidelná, ztěžuje a zpomaluje pohyb oka po obraze.

Vyznačuje rozhraní, rys a tvar.

Svou povahou je dynamická, na rozdíl od bodu, který je statický.

Vždy vede odněkud někam, a tudíž znázorňuje pohyb.

Přímky a úsečky působí technicky a chladně, křivky jsou nenucené a přívětivé. Tenká čára je křehká a tichá, tlustá vyzařuje sílu a autoritu.



Kinetická masa splývajících čar v logu a orientačním systému Signature Theatre Company plní několik funkcí. Definuje styl značky a vyjadřuje záměr divadla poskytovat prostor k rozvíjení pestré škály tvůrčích nápadů a pojetí. Základem lineárního ztvárnění loga jsou navrstvené podpisy

(*signature*) všech dramatiků, kteří pro divadlo aktivně tvořili nebo tvoří. Oblak podpisů slouží i jako pozadí nebo rám pro umístění fotografií a grafiky. Spojením loga s pestrou, zářivou paletou barev vzniká dynamický a zapamatovatelný vizuální styl.

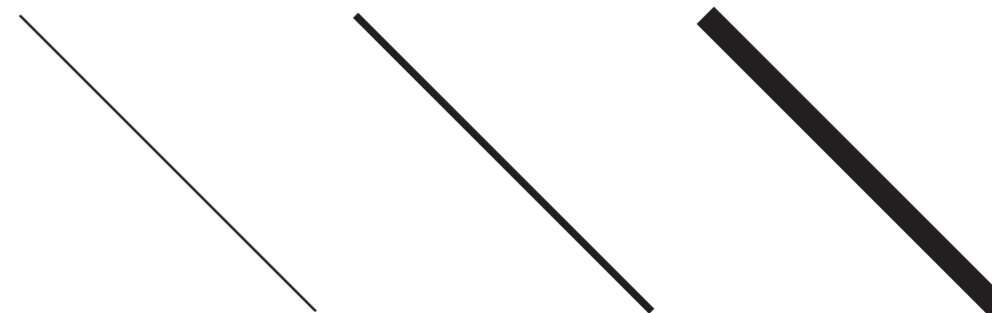
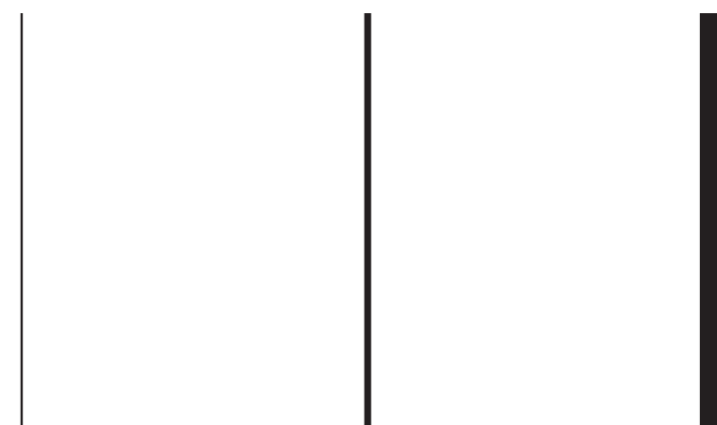
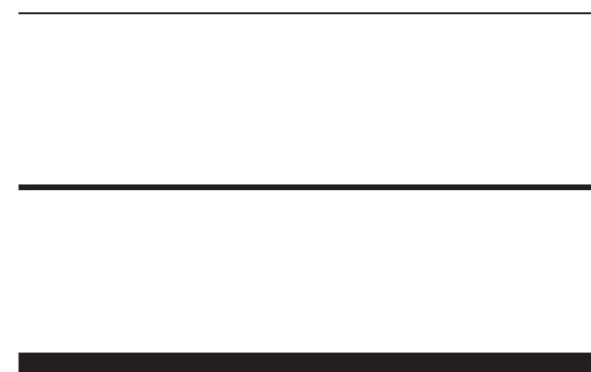
C+G PARTNERS LLC
New York, New York, USA

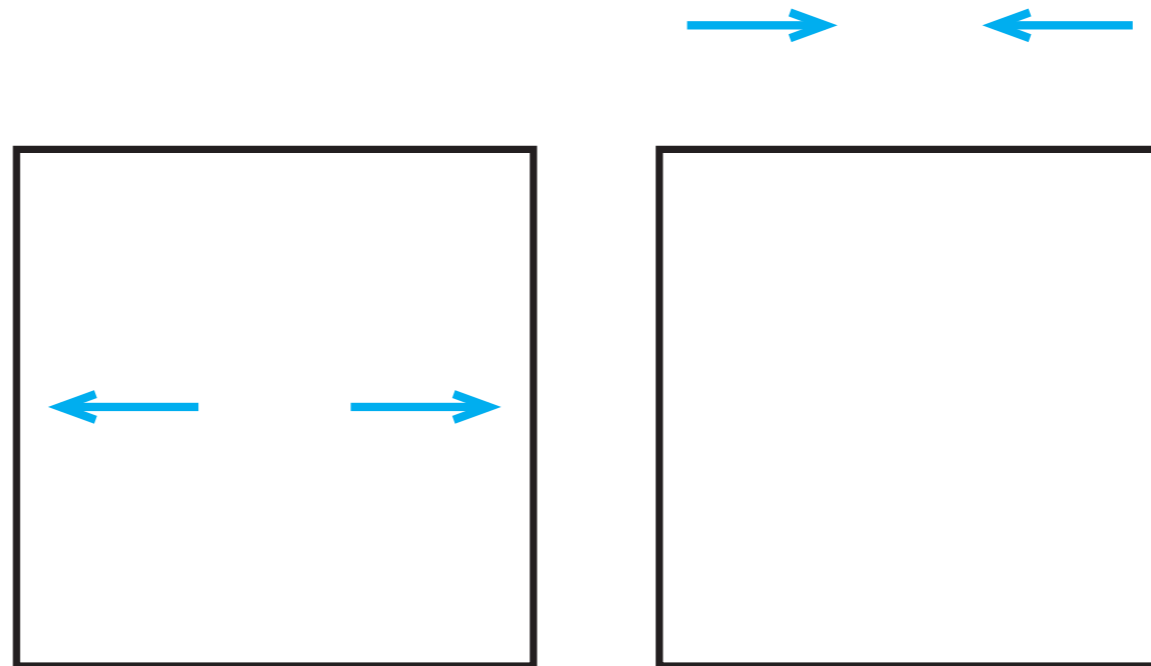
Orientace a umístění – vizuální sdělení ovlivňuje také orientace a pozice čáry vůči okolí.

Horizontála je klidná a vyrovnaná,

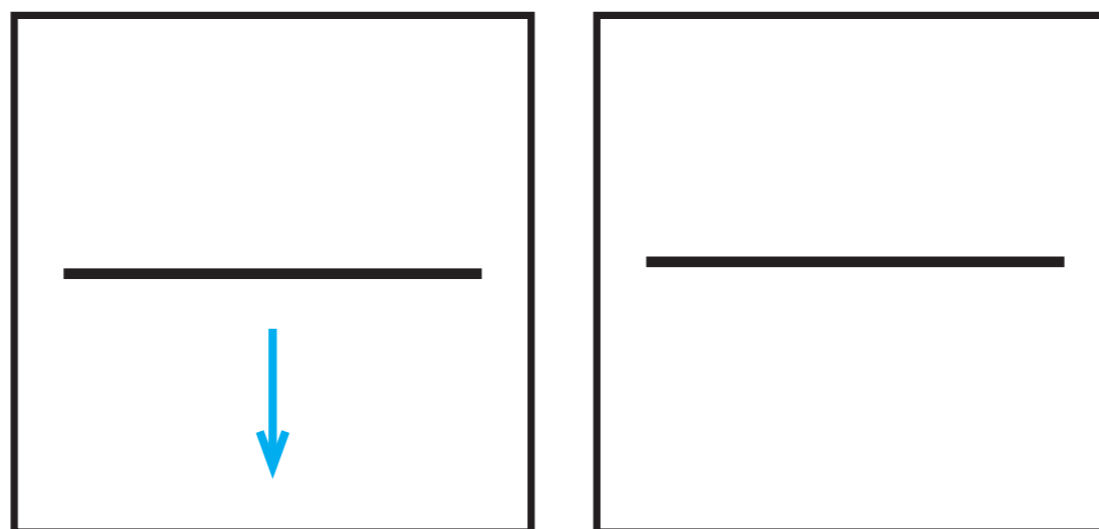
Vertikála vyzařuje energii, výšku a náročné cíle. Působí aktivněji a vyjadřuje důraznější sdělení než čáry vertikální.

Ještě naléhavěji, energičtěji a dynamičtěji oslovuje diváka diagonála.

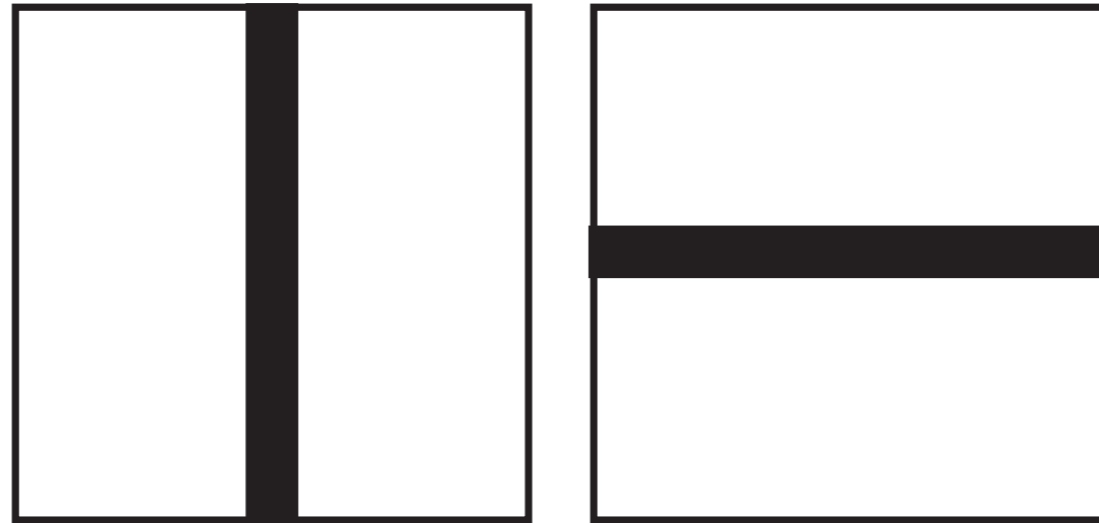




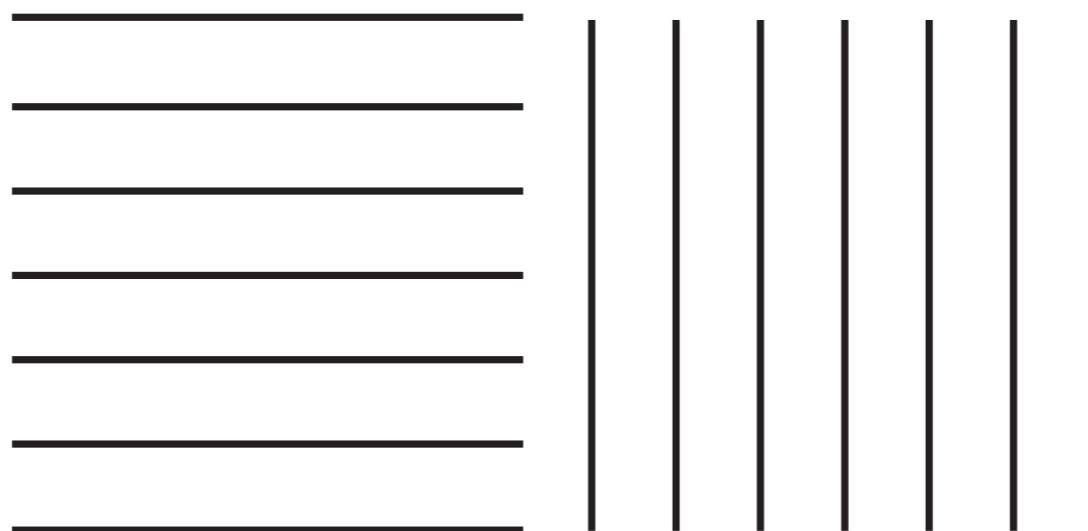
U geometricky konstruovaného čtverce se svislé strany zdají kratší než vodorovné (čtverec vypadá širší). Aby opticky působil rovnostranně musí se zúžit.



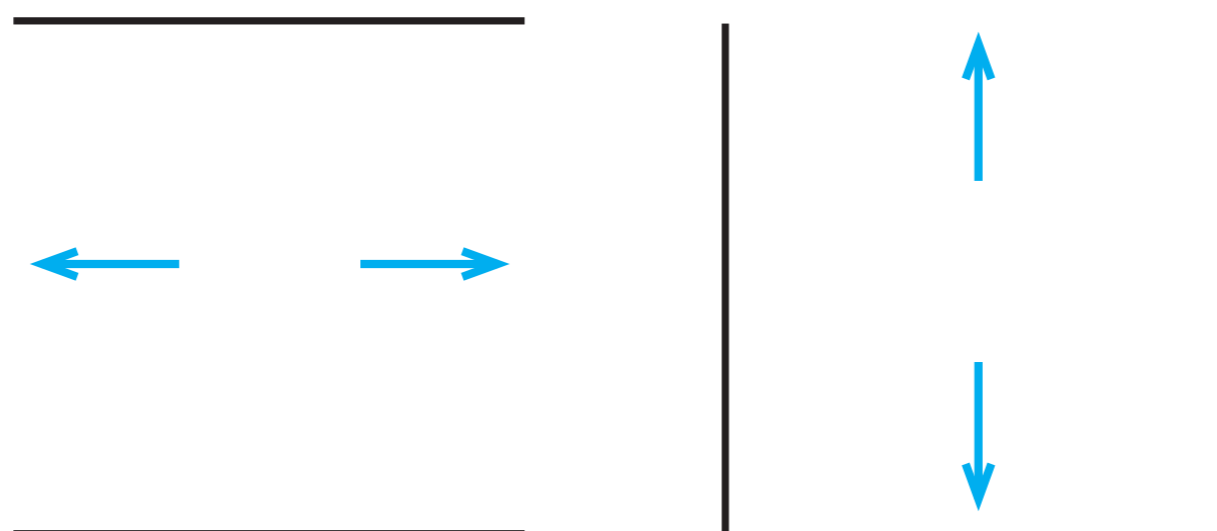
Při rozdělení plochy čtverce
v geometrické středu se jeví
spodní polovina menší.



Tučné příčné tahy působí
ve vodorovné poloze výrazněji
než v poloze svislé.



Plocha čverce tvořená z více vodorovných linek jej opticky zvyšuje, zatímco ze svislých linek jej zdánlivě rozšiřuje.

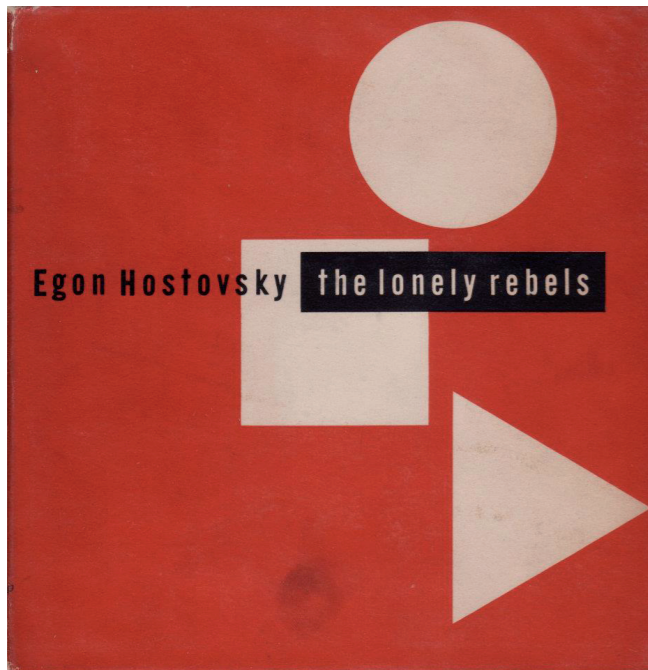


Vodorovné linky ohraničující plochu čtverce ji rozšiřují, svislé ji zvyšují.



Předmětem umění je dát životu tvar.

JEAN ANOUILH



Plocha – patří k základním elementům grafického slovníku. **Její tvar je určený hranicemi, konturou a výplní.**

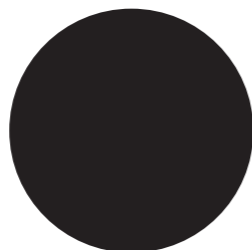
V ploše je ukrytý bod, zvětšený natolik, že ztratil svou bezrozměrnost a získal obsah, stal se tedy plochou.

Plocha je ohraničená dvojrozměrná oblast, část roviny, kterou definuje konkrétní obrys, ale také barva, jas, textura a symbolika tvaru.

Do ploch členíme grafickou kompozici, skládáme z nich vzory a sestavujeme nesčetné další elementy.

Plocha může být obrysová nebo vyplněná, průhledná nebo neprůhledná, jednolitá nebo texturovaná.

Základní vlastnosti – k základním plošným tvarům patří **kruh, čtverec a trojúhelník.**



Základní vlastnosti - k základním plošným tvarům patří **kruh, čtverec a trojúhelník.**

Co do podstaty se plošné tvary rozlišují na **geometrické, biomorfni (organické) a nepravidelné.**

Charakter plochy má přímý vliv na obsah sdělení. Měkce zakřivené tvary budou zpravidla působit hřejivě a vlídně, kdežto tvrdé hrany a ostré úhly se mohou zdát chladné až agresivní.

Geometrické obrazce jako kruh, čtverec nebo trojúhelník hovoří o **přesnosti, dokonalosti, abstrakci a kontrole.**

Organické neboli biomorfni plochy evokují rostlinné a živočišné tvary.



VLADIMÍR A GEORGIJ STENBERGOVI, filmové plakáty.

Plocha může být obrysová nebo vyplněná, průhledná nebo neprůhledná, jednolitá nebo texturovaná.

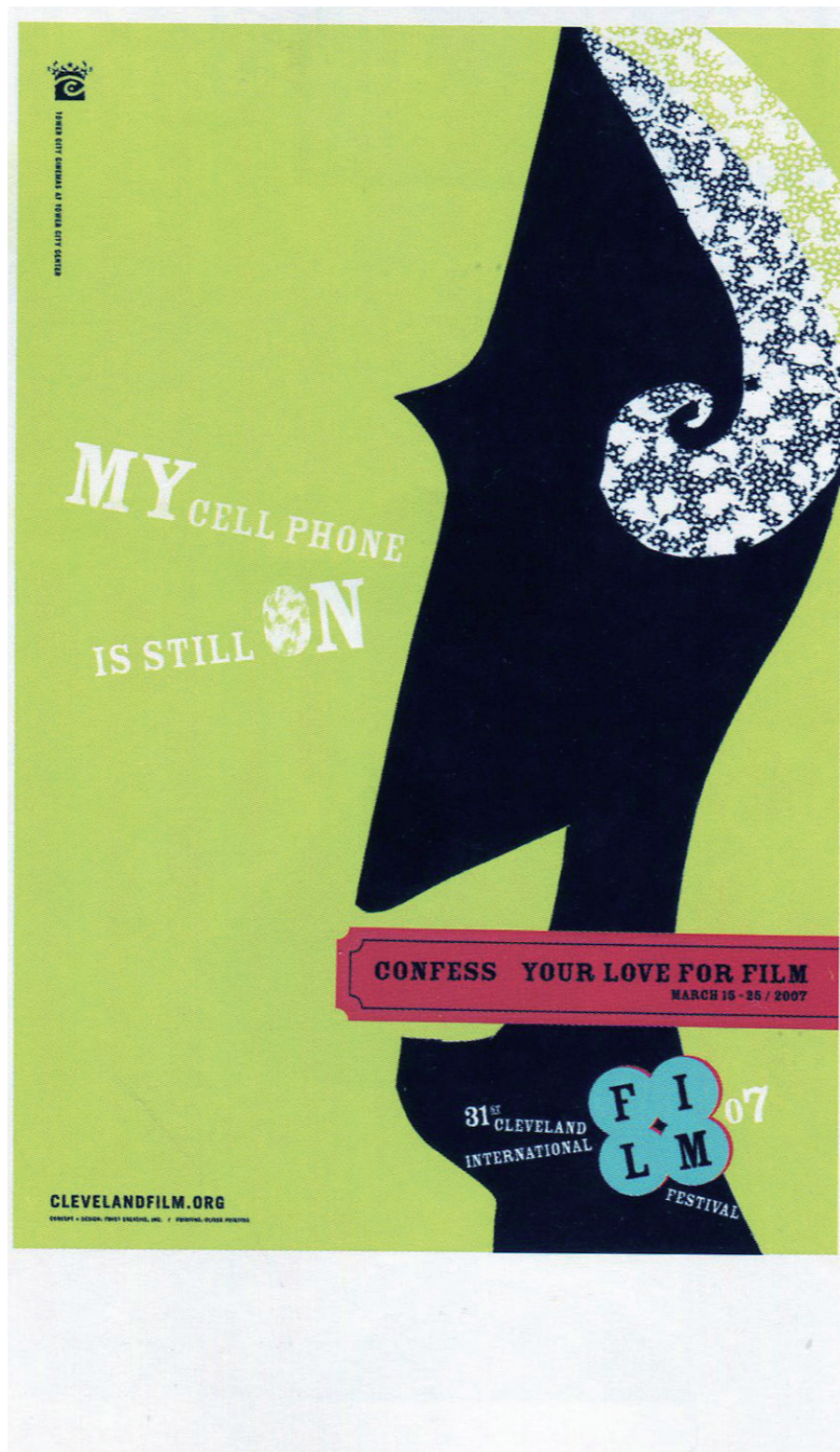
Vladimír a Georgij Stenberg – ve 20. a 30. letech 20. století patřili k zavedeným tvůrcům. **Začali experimentovat s koláží, fotomontáží a asembláží, do svých kompozic vkládali i plochy vystřižené z cizích fotografií a grafických děl.**

Mezi **významné vizuální prvky** jejich plakátů patří **perspektiva, textura, velikost, kontrast, pohyb a nápadité využívání barvy, vzoru a typografie**, ale jako hlavní kompoziční element jim **sloužila plocha.**

Nadsazené, deformované, neklidné a naléhavé **plošné tvary bratrů Stenbergových** vyjadřovaly **vnitřní povahu věcí**, vedly **dialog s divákem** a **podtrhovaly podstatu sdělení**. Jejich plakáty navazovaly na **malířský suprematismus, ruský konstruktivismus.**



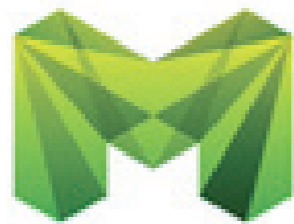
USA dalším nejvýznamějším ohniskem modernismu: import moderny z Evropy od 30. let 20. století **Paul Rand, Lasló Moholy Nagy, Herbert Bayer, Ladislav Sutnar, aj.**



Dominantou sady plakátů pro Mezinárodní filmový festival v Clevelandu jsou neobvyklé volné a nepravidelné tvary, znázorňující jeho návštěvníky. Jedinečnost každého z pozoruhodných profilů ještě podtrhuje velké měřítko a údernost plné černé plochy na barevném pozadí. Celek dotvářejí menší

dynamické plochy tvořící podklad textových bloků a lokalizované ozvláštňující textury.

TWIST CREATIVE INC.
Cleveland, Ohio, USA



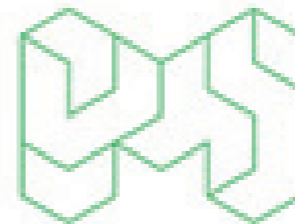
CITY OF MELBOURNE



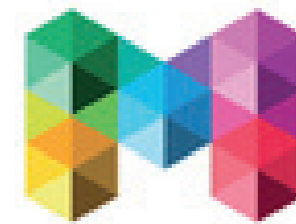
CITY OF MELBOURNE



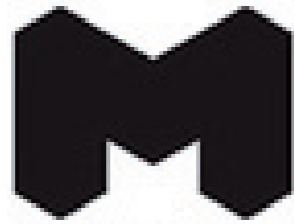
CITY OF MELBOURNE



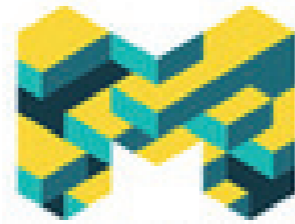
CITY OF MELBOURNE



CITY OF MELBOURNE



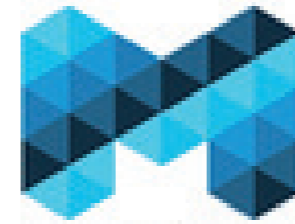
CITY OF MELBOURNE



CITY OF MELBOURNE



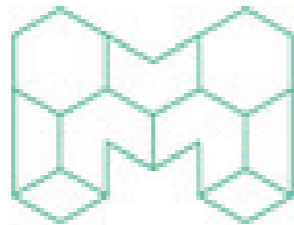
CITY OF MELBOURNE



CITY OF MELBOURNE



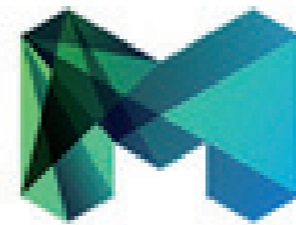
CITY OF MELBOURNE



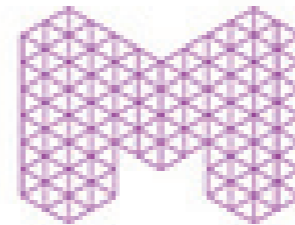
CITY OF MELBOURNE



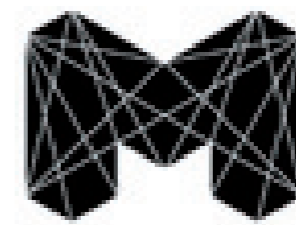
CITY OF MELBOURNE



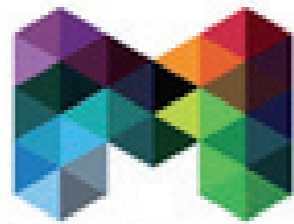
CITY OF MELBOURNE



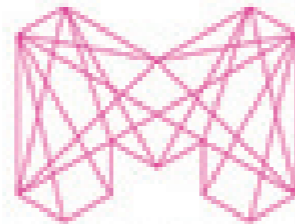
CITY OF MELBOURNE



CITY OF MELBOURNE



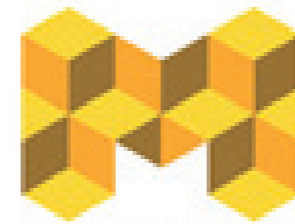
CITY OF MELBOURNE



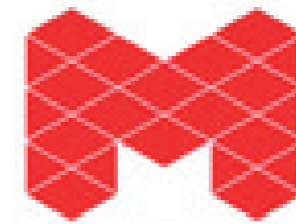
CITY OF MELBOURNE



CITY OF MELBOURNE



CITY OF MELBOURNE



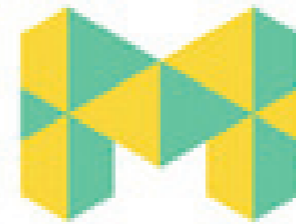
CITY OF MELBOURNE



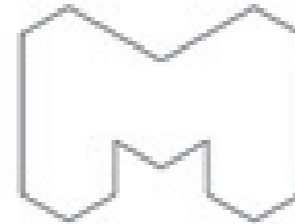
CITY OF MELBOURNE



CITY OF MELBOURNE



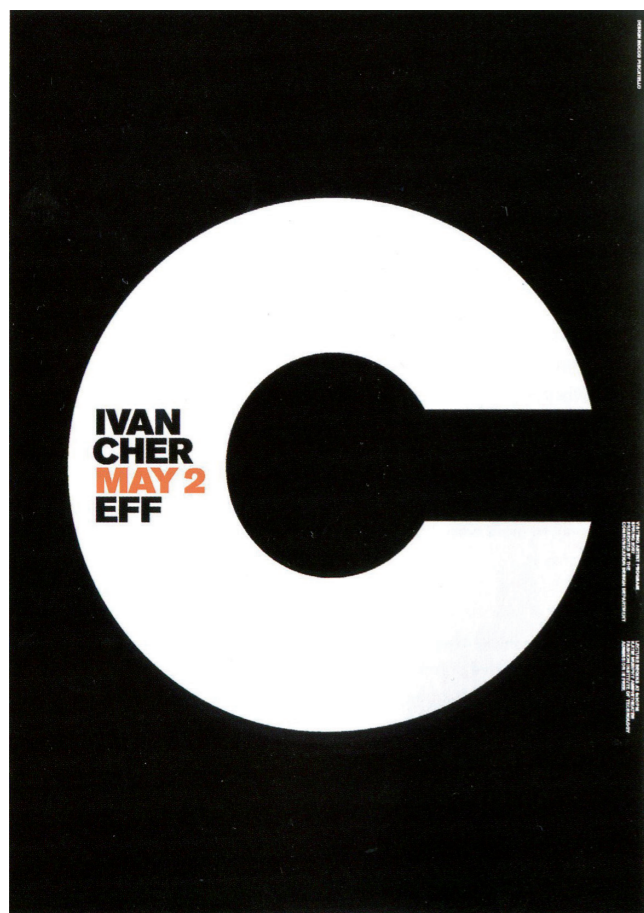
CITY OF MELBOURNE



CITY OF MELBOURNE



CITY OF MELBOURNE



Ohraničená zjáva a jediným zdrojem sdělení na plakátu k síni přednášek Ivana Chermayeffa je vizuálně silný, přímocitý a prostý tvar přímě geometrického písmena. Velké bílé bezserifové C uprostřed výškového formátu dramaticky kontrastuje s černým pozadím, které podtrhuje čistota a dokonalost křivou jeho trasa. Plakát

tak odráží designérskou filozofii a tvorbu slovného sdělení.

MISCATELLO DESIGN
CENTER

New York, New York, USA



**V celém vesmíru je rytmus.
Všechno tančí.**

MAYA ANGELOU



Pohyb znamená přesun z místa na místo, změnu pozice nebo změnu místa či pozice.

Může být skutečný i jen naznačený.

Ve vizuální komunikaci je často patrný dojem pohybu, který táhne naše oči po obraze a nutí nás všimnout si konkrétní části nebo částí výjevu.

Hlavní funkcí pohybu ve vizuální komunikaci je vést oko diváka k hlavním elementům sdělení.

Elementy a postupy - dojem a pocit pohybu ve vizuální kompozici vzniká a vyplývá z kombinace základních grafických prvků, např. linií, ploch, objemů a povrchů. Jejich souhrn může vyvolávat dojem pohybu.





MAX HUBER (1919-1992) byl jedním z nejvýznamnějších grafiků 20. století a vlivnou postavou v dějinách moderního grafického designu. Po studiu na Uměleckoprůmyslové škole v Curychu se v roce 1940 přestěhoval do Milána a přijal místo výtvarného redaktora v ateliéru **Boggeri**.

V začátcích profesní dráhy Hubera velmi ovlivnily názory mistrů moderny, hlavně **Maxe Billa** a **Lászla Moholy-Nagye**, a proto jako jeden z prvních designérů v Itálii zaváděl do komerčních grafických děl, plakátů, přebalů jazzových LP desek, knižních obálek atd., avantgardní postupy. Vytvořil ale i řadu prací, které utkvěly v paměti generacím italů, navrhl **vizuální styl** pro řetězec obchodních domů **La Rina-scente**, supermarkety **Esselingsa**.

K nejobdivovanějším příkladům jeho plakáty k automobilovým závodům v Monze. Propagační plakáty a letáky pro Monzu, hlavně na **Velkou cenu a závod Loterie**, navrhoval Huber od roku 1928. Z celé série je patrné, jak **vnášel do plochy plakátu vizuální element pohybu**. Jeho plakát na Velkou cenu v Monze 1948 **obsahuje i iluzi perspektivy, podtrhující výrazný dojem pohybu a rychlosti**: nápis mizí v dálce a vyvažuje dopředný pohyb šipek.

Plakáty Maxe Hubera.



Kinetičnost mohou posilovat i další vizuální postupy, hlavně opakování a rytmus. Použité principy se dají chápat jako vizuální „**hudba**“, i protože přímo souvisejí s vytvořením „**tempa**“ v kompozici. **Opakování může vyvolávat dojem pravidelnosti nebo nepravidelnosti, gradace či náhlosti.**



Zvuk a ticho nahradí figura a prostor, aktivní a pasivní, hlavní a vedlejší. Při rytmičtění grafického díla plní kompoziční prvky podobnou úlohu jako choreografie v tanci. **Jde o to vyvolat v oku diváka dojem, že se elementy určitým způsobem pohybují. Rytmus můžeme také vytvořit opakováním nebo střídáním kompozičních elementů, často v definovaných rozestupech.** V grafice tak vzniká pocit pohybu, vzor a textura.



Druhy vizuálního rytmu:

Pravidelný - mezery mezi jednotlivými grafickými prvky a často i elementy samotné mají podobnou velikost, délku, optickou váhu nebo vzhled.

Plynoucí vizuální rytmus vyvolává dojem pohybu odněkud někam, často se považuje za přirozenější a méně nucenou grafickou formu.



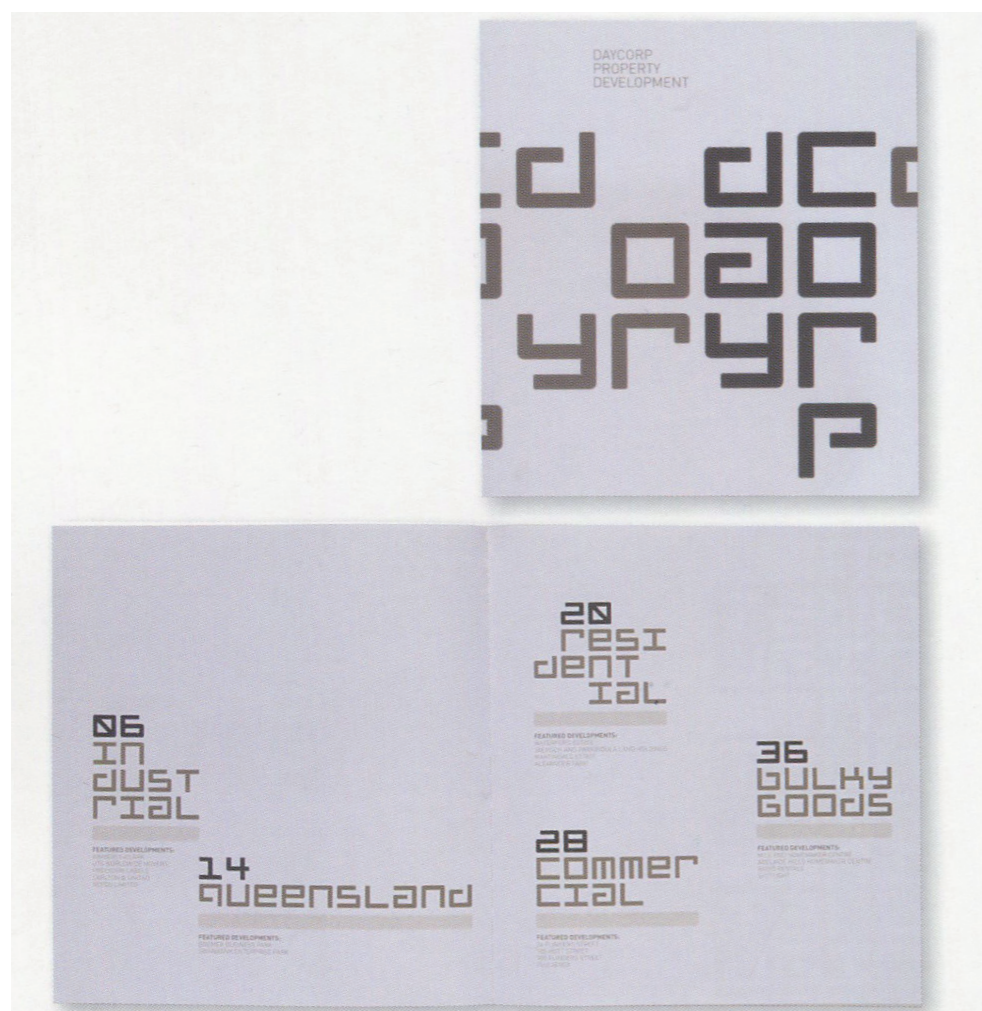
Progresivní - z množiny elementů vyvstává zřetelná posloupnost, řada konkrétních kroků, řetězce proměn. Rytmus dává pohybu v kompozici i charakter. Vizuální rytmus může být rovnoměrný a statický, nebo nepravidelný a plný prudkých gest.





**Ideální prostor musí obsahovat
prvky magična a tajemství.**

LUIS BARRAGÁN



Formát brožury pro firmu Daycorp Property Development i modulární mřížka stránky dodržují stejný proporční poměr, takže na dvoustranách knížky vznikají spřízněné prostorové kompozice. Také další pravidelná modulární struktura, vymezená tvary zakázkového písma, proklady

a okraji kolem bloků textu, vytváří zřetelně související pozitivní a negativní prostory.

VOICE

Adelaide, Austrálie

Prostor je důležitým grafickým elementem každé vizuální komunikace. Na rozdíl od jiných prvků, jako je linie, plocha, objem, barva nebo textura, nemůže být do kompozice jednoduše vložen nebo umístěn.

Prostorem nazýváme vzdálenost nebo plochu kolem nebo mezi dvěma sousedními elementy (linie, plochy, tělesa, barvy, textury, rámy nebo ilustrace).

Prostorem se obvykle myslí negativní prostor = termín, který **označuje prázdné, ale často i aktivní oblasti kompozice, v nichž se neskytují grafické prvky.**

Volbou určitého poměru mezi rozsahem či množstvím negativních a pozitivních oblastí a nastavením pečlivě vyvážených vztahů mezi figurou či popředím a pozadím **lze vytvořit iluzi hloubky.**

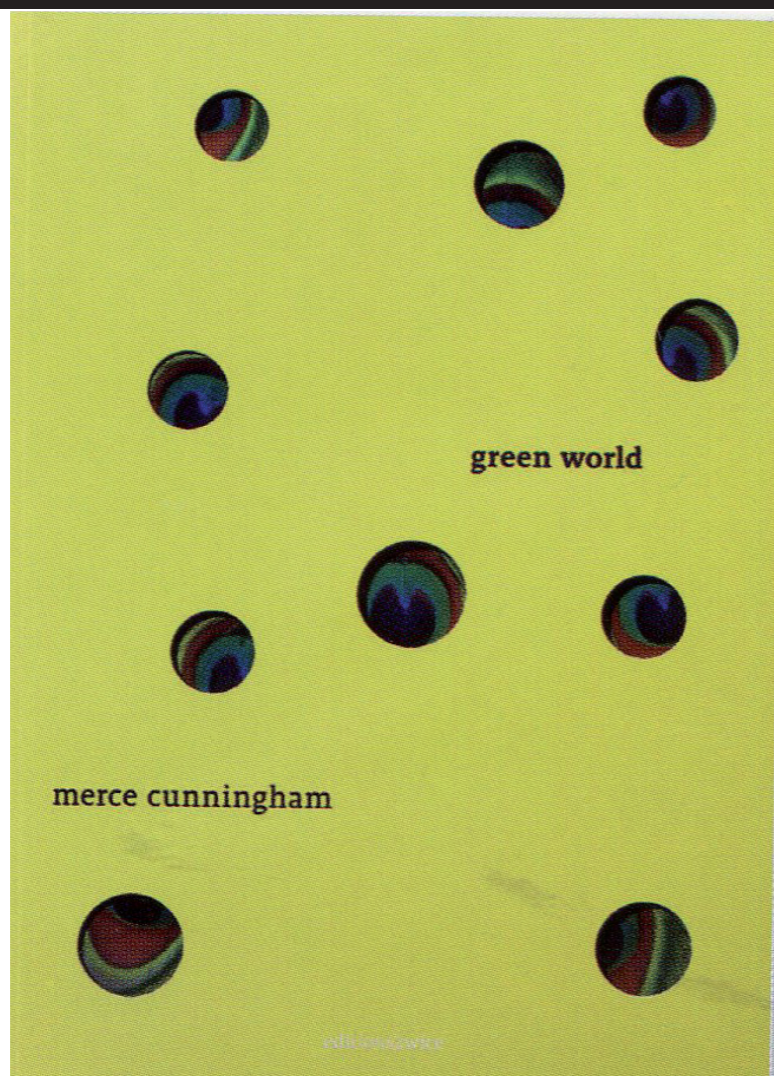
Pokud je pozitivní prostor stejného rázu jako ten negativní, dojem hloubky mizí a vzniká opticky statictější kompozice.



Logo pro realitního developera LargaVista Companies využívá obrazového prostoru k vyvolání dojmu trojrozměrné oblasti či objemu naznačením izometrické projekce tvarů vložených do protáhlého šestiúhelníku.

HINTERLAND
New York, New York, USA

Jednou z nejpřirozenějších vlastností schopných vytvořit dojem prostoru v plošném obraze je **relativní velikost**. **Větší objekt se bude vždy zdát bližší než objekt menší.**



Další cestou, jak v plošné kompozici evokovat hloubku, je zakrývání.

Význam má také poloha prvku na svislé ose kompozice. **Spodní část obrazu je vnímána jako popředí**, oblast nejbližší k divákovi, kdežto **horní část divák chápe jako pozadí** – oblast od něj nejvzdálenější. Čím výše je tedy element umístěný, tím se jeví být dále.

Obálka brožované fotografické publikace *Zelený svět* názorně dokládá, jak zásadní roli v prostorových vztazích hraje umístění, chceme-li grafické kompozici dát hloubku a perspektivu. Barevné kruhy v horní části obrazu jsou menší a zdají se být kdesi daleko, na pozadí,

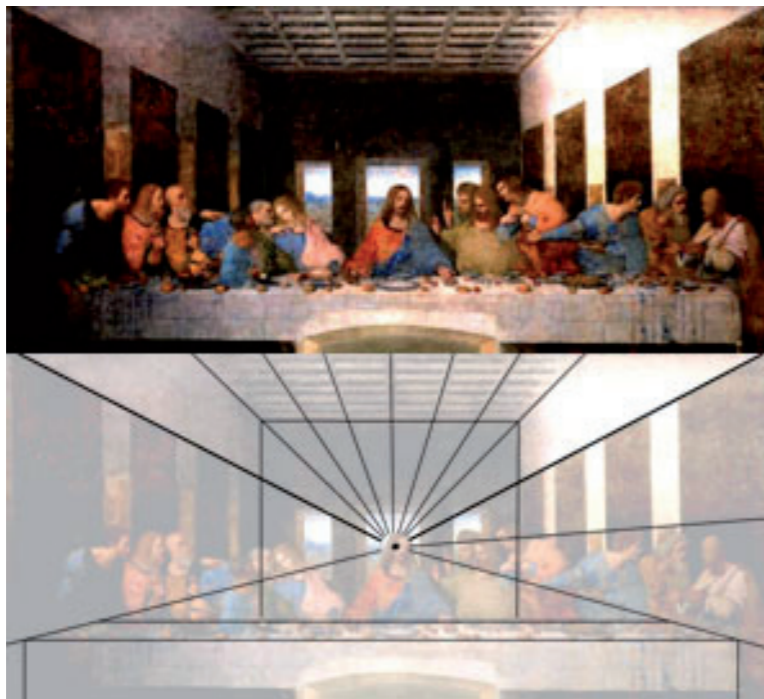
naopak spodní kruhy jsou jakoby blíže k oku diváka, v popředí obálky.

PENTAGRAM
New York, New York, USA



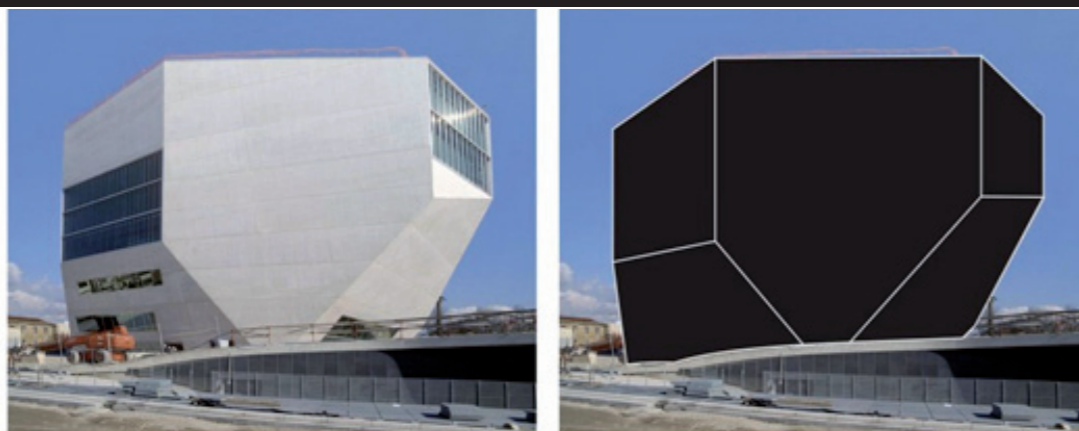
Druhy perspektivy (typy perspektivní manipulace):

Vzdušná perspektiva – tento optický efekt vyvolává iluzi prostoru v plošném díle změnou barvy, jasů, kontrastu a dalších elementů. V reálném světě se totiž viditelnost objektů s rostoucí vzdáleností zhoršuje, jak se paprsky rozptylují při průchodu vzduchem. **Zesvětlením nebo odsaturováním barvy objektu**, snížením jeho kontrastnosti nebo ostroty a ubráníme detail, proto můžeme element odsunout dále dozadu. **Podobný dojem vyvolá i posunutí barvy více do modra, protože studené tóny opticky ustupují, kdežto teplé a syté barvy vystupují do popředí.**



V jednobodové perspektivě se rovnoběžky sbíhají do jediného bodu na horizontu, tzv. úběžníku. Přímký perspektivy, úběžnice, míří z bodů nad linií horizontu šikmo dolů k úběžníku. **Když se např. díváme na dlouhý rovný úsek silnice, zdá se nám, že se její rovnoběžné okraje přibližují, až zcela zmizí v jediném bodě / úběžníku, kdesi v dálce. Jde o jednu z nejběžnějších vizuálních technik, jak vyvolat v plošném obraze iluzi hloubky.**

Jako první ji objevili a používali renesanční umělci, kteří práci na výtvarném díle zahajovali právě na rýsování úběžnicové osnovy. Jejich kresby a malby s architektonickými náměty díky tomu působí velice realisticky.



casa da música



casa da música



casa da música



casa da música



casa da música

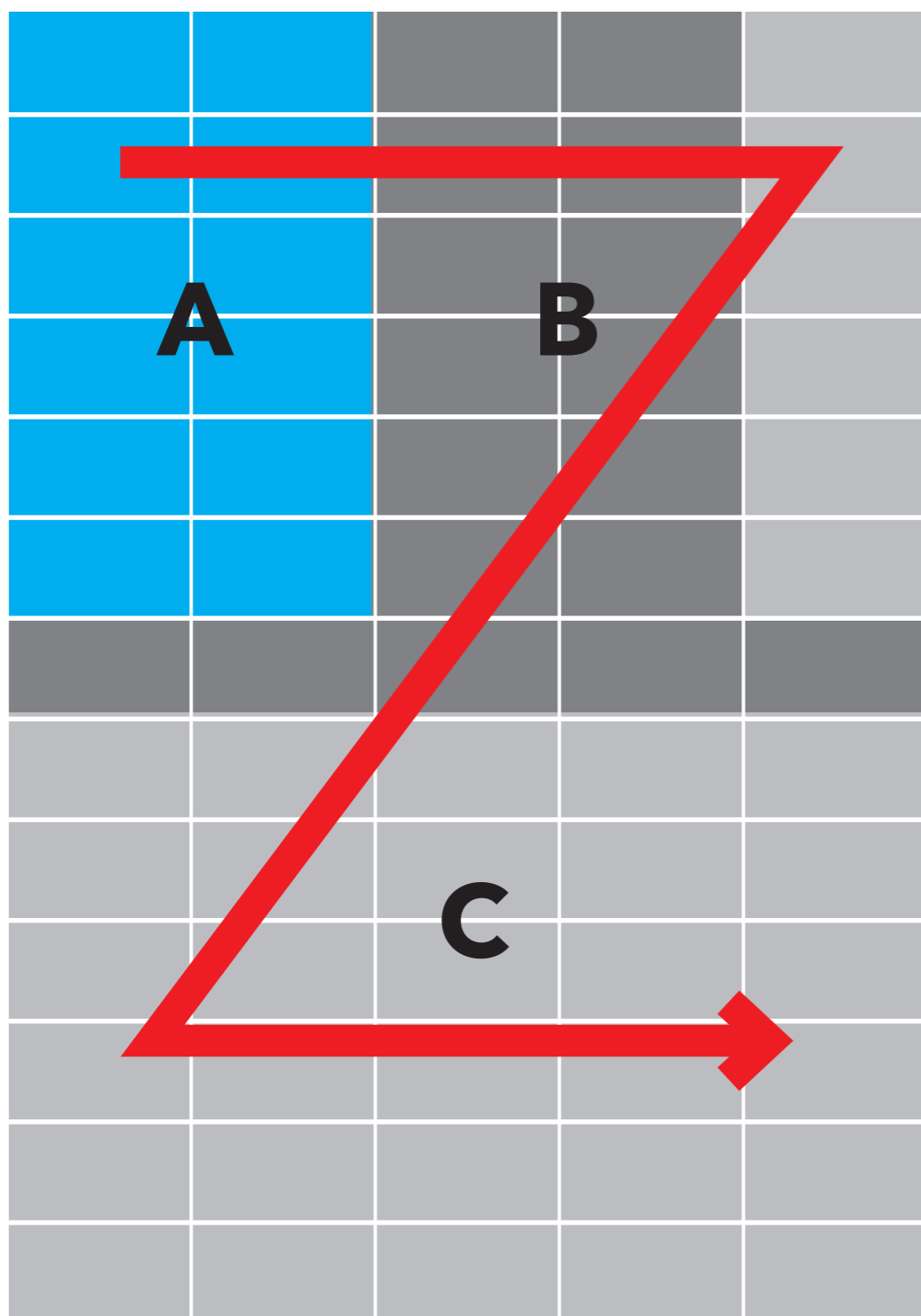


casa da música

orquestra nacional
do portoorquestra nacional
do porto

Dvoubodová perspektiva - se dvě viditelné strany objektu sbíhají ke dvěma úběžníkům, ležícím v dálce na linii horizontu.

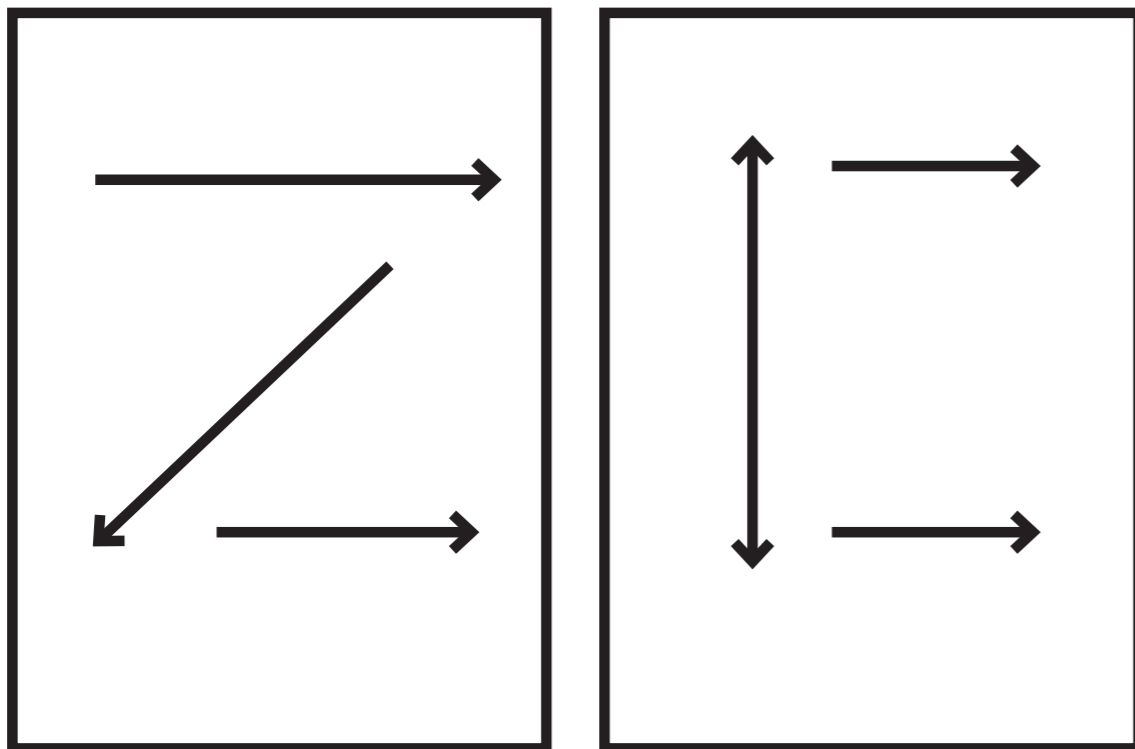
Vertikály i v tomto typu zobrazení zůstávají rovnoběžné, ale ostatní přímky, jež jsou ve skutečnosti také rovnoběžné, se na obraze šikmo sbíhají k bližšímu ze dvou úběžníku na čáře horizontu.



V západní civilizaci:

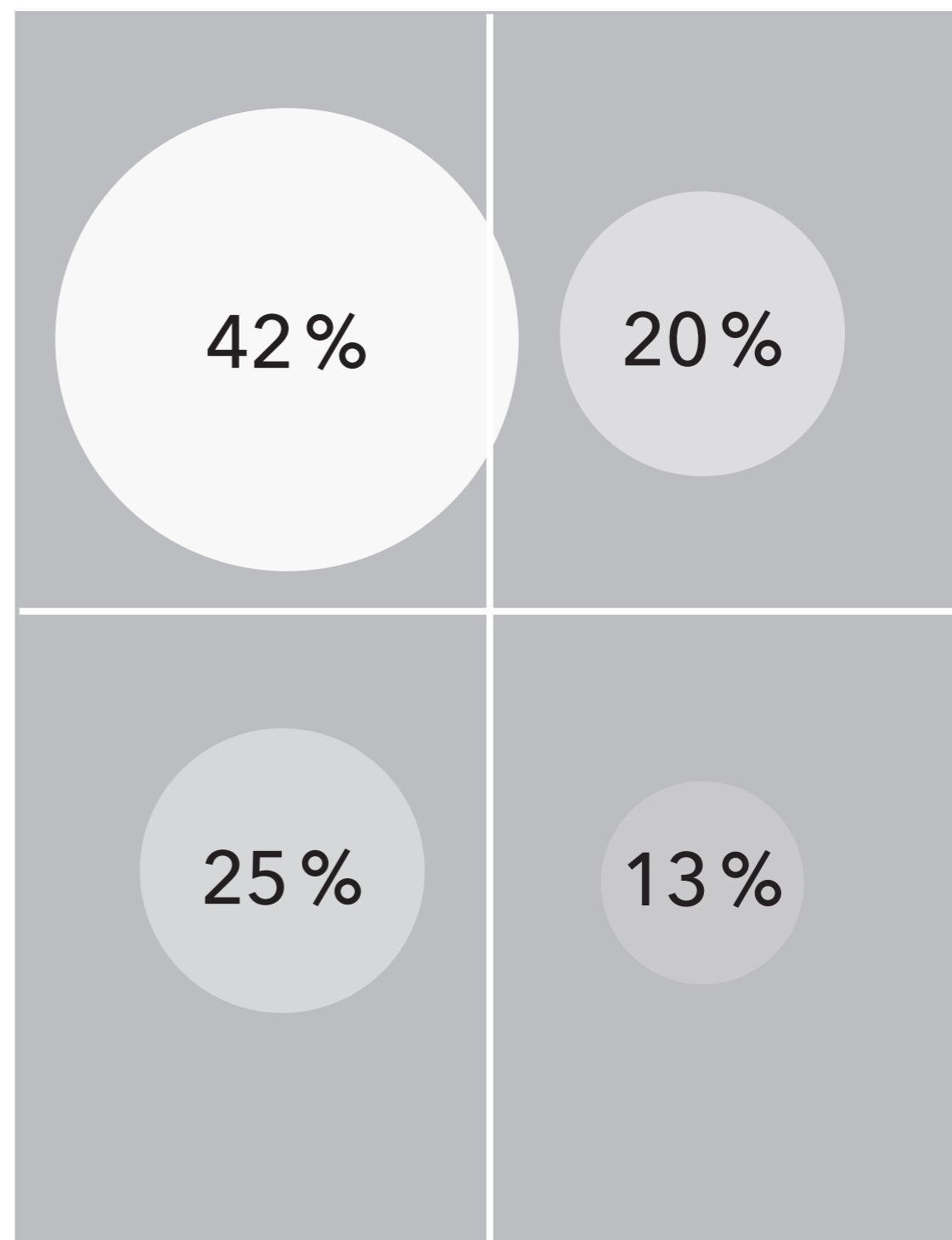
Lidé se podvědomě snaží získat informace o obrázku nebo designu tak, že si ho očekávatelným způsobem prohlédnou, aby získali základní představu, čeho se týká. Tvůrce může tento proces využít, a tak pomoci čtenáři nasměrovat dokonce i ve složitých návrzích obsahujících mnoho prvků.

NAVIGACE NA PLOŠE - čtenář pokaždé hledá nějaký vstupní bod na stránce, na který by se mohl zaměřit, který poznává, rozumí mu a který jej nasměruje k dalším informacím. Protože jsou lidé přitahováni barvami a pohybem, může designér umístit prvky v designu strategicky a přitáhnout tak k nim čtenářovu pozornost.



Procentuální výsledek čtení
plochy evropanů.

Jako praktický důsledek se na
mnoha webových stránkách
umísťují navigační lišty nahoru.



in Spain

Housing

- government quarters
- rental guaranty
- on-the-economy

IN ANY permanent change of station, housing, or rather its availability, becomes the most important question asked by the service family. The common problems you meet in the United States are somewhat magnified on an overseas movement because of differences in language, law and custom. Actually, at least for Spain so our experiences have proved, these problems aren't very big at all if you're told beforehand what to expect.

First of all, at the time this booklet was published, automatic concurrent travel of dependents to Spain was authorized only for colonels and general officers. All other military personnel must apply to the appropriate overseas commander for concurrent travel. Specific instructions on how to do this can be obtained from your personnel officer. When the overseas commander grants approval for concurrent travel, he will tell you whether government quarters are or are not available. And, of course, this will determine many of your subsequent actions.

Government quarters consist of on-base and rental guaranty housing, some what similar to the so-called Wherry housing in the United States. On-base housing at the Air Force bases is very limited, ranging from 20-40 units and is restricted to key personnel.

The Rota Naval Base, where housing

in the local communities is extremely limited, there are 496 on-base units. There is no rental guaranty housing in the Rota area. Forty-six units are under construction at the Cartagena Naval Facility. There are none at the El Ferrol Naval Facility.

There are 20 units each at the aircraft control and warning sites at Villatobas (W-2) and Constantina (W-3). Twenty units are under construction at Rosas (W-4) and Benidorm (W-5). Housing is under design for some of the other sites.

RENTAL GUARANTY HOUSING

In the Madrid area (this includes the Joint U. S. Military Group, Spain; MAAG; NAVACTS, Spain; Headquarters Sixteenth Air Force; Headquarters, 65th Air Division; Torrejón Air Base and several smaller units there are 866 housing units, called Royal Oaks, located five miles north of Madrid and approximately 20 miles from Torrejón Air Base.

In Zaragoza, there are 222 units; in Sevilla (Morón and San Pablo air bases), there are 494 units about one mile from the city.

All units are spacious, although the bedrooms are somewhat smaller than American standards since emphasis has been placed on the living-dining areas.

A typical two-bedroom unit has a large terrace, living room, dining room, master bedroom, a smaller bedroom, bath, kitchen, utility room, storage room, and a maid's room and bath. The larger units are basically the same.

If you are notified that you are to occupy government quarters—either on-base or rental guaranty—you will be allowed to ship only 2,000 pounds of household goods, plus your hold baggage and hand luggage. All government quarters are adequately and comfortably furnished, including stove, refrigerator, automatic washer-dryer combination, vacuum cleaners, rugs and draperies. Also included are lamps, waste-paper baskets, porch furniture, ironing board, etc.

Personnel being assigned to Rota Naval Base should note that these units do not include washing machines or clothes driers.

Normally, you will need bring only dishes, silverware, pots and pans, linens (including pillows and blankets), and personal items. You will probably want to bring your small appliances—iron, mixer, toaster—actually, all items of this type work well in Spain and will save you as much work as they do in the United States. You should include in your 2,000 pound weight limit all special items for babies and small children since no items of this nature are furnished. This would include cribs, youth beds (if you use them), vaporizers, bottle sterilizers, etc. As a matter of fact, if you are traveling with a bottle-baby, we suggest you include in your hand baggage (that is, bring it with you) a bottle sterilizer—the type you can use on the top of a stove. By the way, plastic bottles are much more practical. Include extra nipples.

Consider your sports equipment, children's toys, etc., in the 2,000 pounds. Hold baggage, which will arrive much sooner than your furniture, should include those items you will immediately need. We found this meant the baby crib, some toys, a tool kit (hammer, saw, pliers, screwdrivers, etc.), dishes, pots and pans and other cooking paraphernalia, silverware, linens, blankets—enough to set up temporary house-keeping for about six to eight weeks.

In our hand baggage, other than clothing which is discussed elsewhere, we included extra tooth paste, razor blades, at least one toy per child, and other small personal items which you cannot conveniently buy while enroute.

ON ECONOMY HOUSING

Living on the economy, according to the many Americans who do so, provides a lively and interesting contrast to the American way of life. True, the differences are sometimes frustrating, but they are usually minor, and don't detract from the opportunity to learn the language and customs of Spain. Whether you eventually choose a house (of which there are very few) or an

Prázdné místo je nepotištěný a nevyužitý prostor, který obklopuje grafické prvky v designu a poskytuje jim prostor k dýchání. *Prázdné místo vytváří v designu klidné plochy, které mohou vykonávat mnoho funkcí, například ukazovat vizuální hierarchii.*

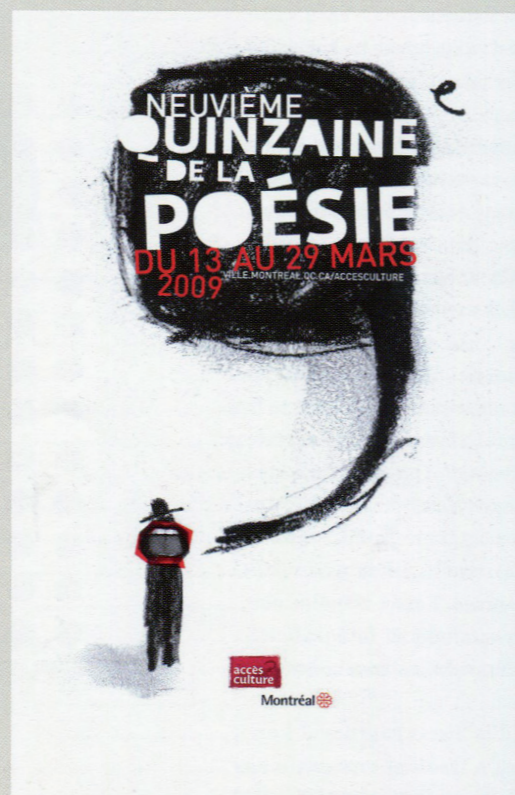
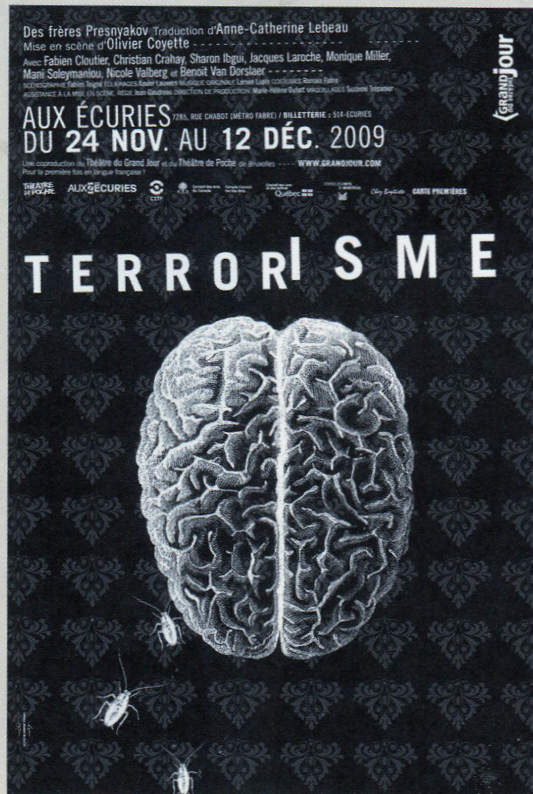
TYPOGRAFICKÁ HIERARCHIE - lze docílit různou velikostí písma, kdy větší a tučnější písmo naznačuje větší důležitost než menší a lehčí.

POLOHOVÁ HIERARCHIE - lze také navodit relativní polohou textu na posteru. Text v horní části stránky, případně ještě obklopený prázdným místem, připoutá více pozornosti a bude převažovat nad hlavní textovou částí.



Napětí je velké sjednocení.

R. B. FULLER



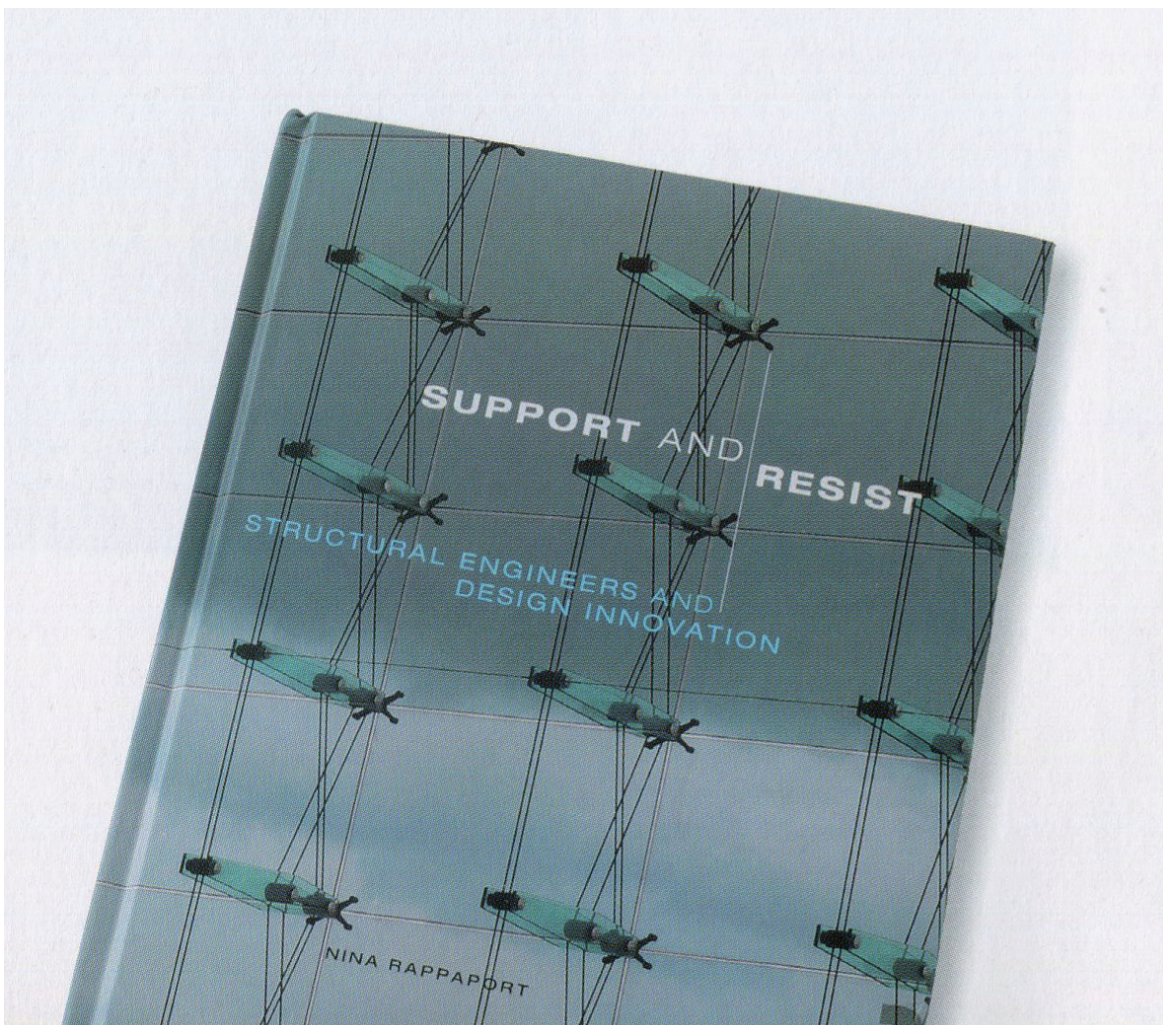
Princip napětí ve vizuální komunikaci je klíčem k docílení účinku grafiky. Napětí je primárním optickým i psychologickým prostředkem k upoutání pozornosti. Je také křehkou

rovnováhou mezi protikladnými elementy obrazu a může v divákovi vyvolávat pocit úzkosti, frustrace, obavy, nebo naopak nadšení, veselí a radosti.

Napětí a rovnováha jsou ve vizuální komunikaci úzce propojené. Tak jako rovnováha i napětí je neustále viditelné a přítomné v našem životě. Jedno nemůžeme bohužel vnímat bez druhého. Když je něco v našem životě v nerovnováze, pociťujeme úzkost a stres.

Napětí je element zásadního významu. Vyžaduje přítomnost **protikladných** vizuálních sil. K vytvoření napětí lze využít celé škály **kontrastů a nerovností**: mezi prostředkem sdělením, formou a obsahem, vzorem nebo texturou, velikostí a proporcemi.

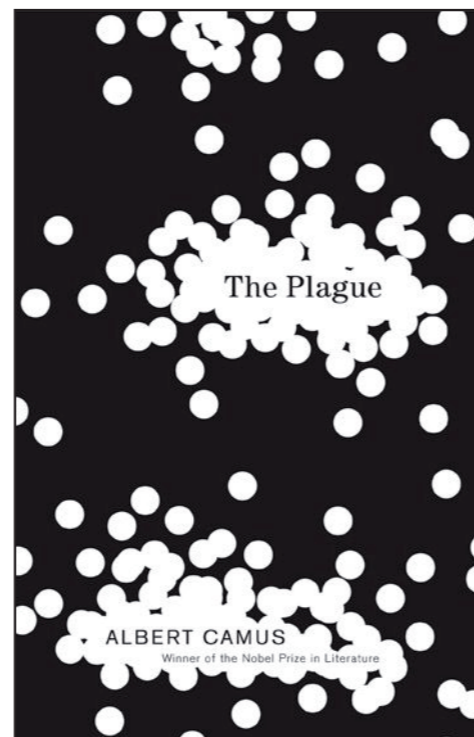
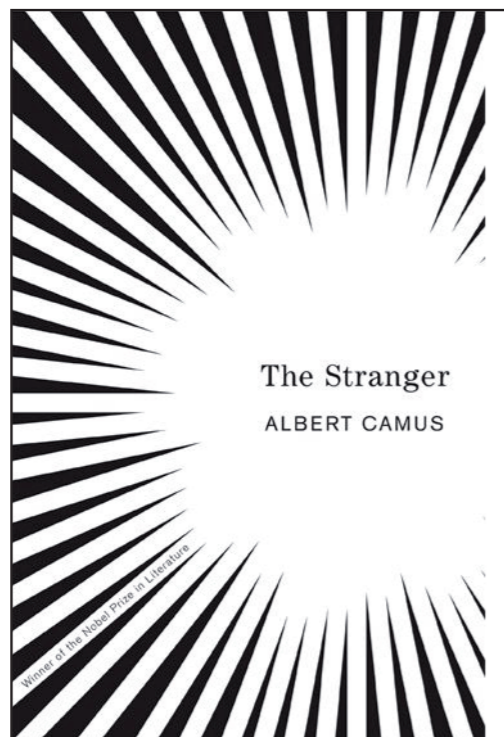
Dále lze napětí vyvolat pomocí prostoru. Střídání blízkosti a vzdálenosti prvků může vytvářet **vizuální pnutí**, které zpestří kompozici a posílí její **dynamiku**. Naopak stále stejné mezery mezi prvky působí staticky a uniformně.



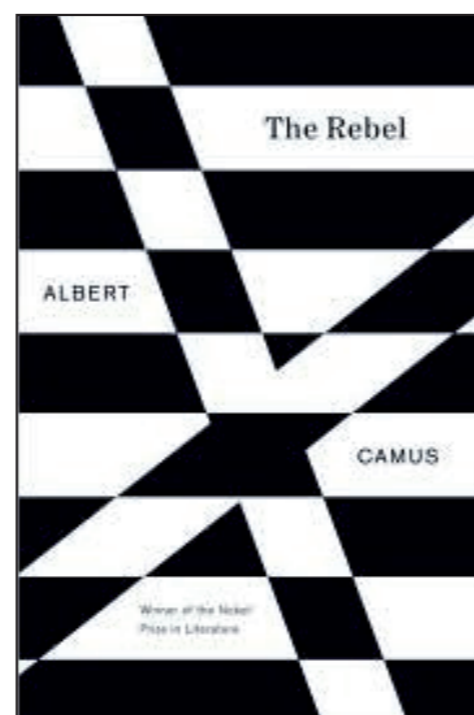
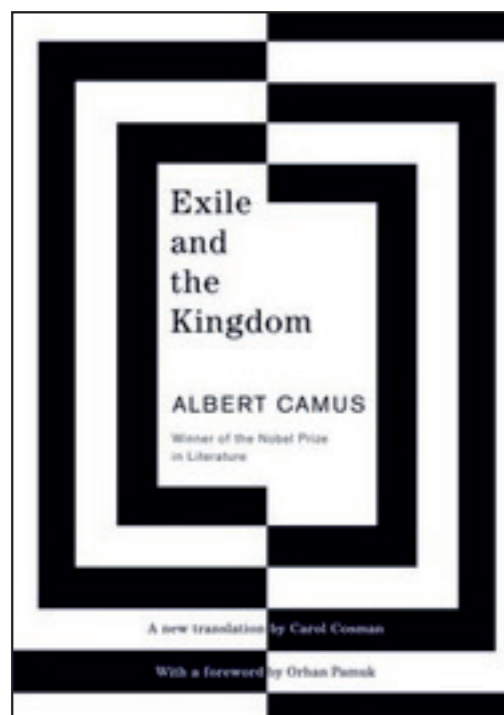
Mezera mezi dvěma či více elementy může ovlivnit nejen jejich prostorový vzor ale i způsob, **jak tento vztah vnímá divák. Přiblížením elementů může vznikat vizuální napětí.**

Jakmile se prvky dotknou, utvoří spojený tvar, při oddalování se naopak v tom okamžiku vazba mezi nimi **vytratí.**

Na napětí můžeme nahlížet jako na konverzaci, jednotlivé elementy spolu „**hovoří**“. Jejich rozmluva může být tichá a umírněná, nebo hlasitá a živelná. **Podobu tohoto dialogu zásadně ovlivňuje i poloha a počet element v kompozici. Skupiny prvků mohou vytvářet i vzor, pocit rytmu či jiné optické vztahy, diváka nějak oslovují.** Zároveň by se ale nemělo zapomínat, že vizuální konverzace má vždy ladit s obsahem sdělení.




Napětí vyvolá také nerovnováha elementů v grafickém díle. Náš život je plný protikladů – smích a pláč, hněv a klid, radost a smutek. Efektivní vizuální komunikace tyto protiklady zrcadlí a tlumočí do názornější podoby. **Řeč protikladů je řečí napětí** a pomáhá nám pochopit nejrůznější informace a zážitky. **Vizuální napětí hovoří o dobru a zlu o věcech snadných i obtížných, v životě i v grafickém designu. Účinná vizuální komunikace je často plná napětí.**



John Gall, knižní obálky





**Na zemi leží temné stíny, o to jasněji
však vynikají světlá místa.**

CHARLES DICKENS



Vizuální princip kontrastu ve své podstatě poskytuje oku vnímatelný rozdíl mezi dvěma oblastmi či objekty - velkým a malým, červeným a zeleným, světlým a tmavým, studeným a teplým.

Ve vizuální komunikaci rozumíme kontrastem znatelný rozdíl optických vlastností, umožňující odlišit předmět (jeho znázornění) od jiných figur v kompozici i od okolního pozadí.

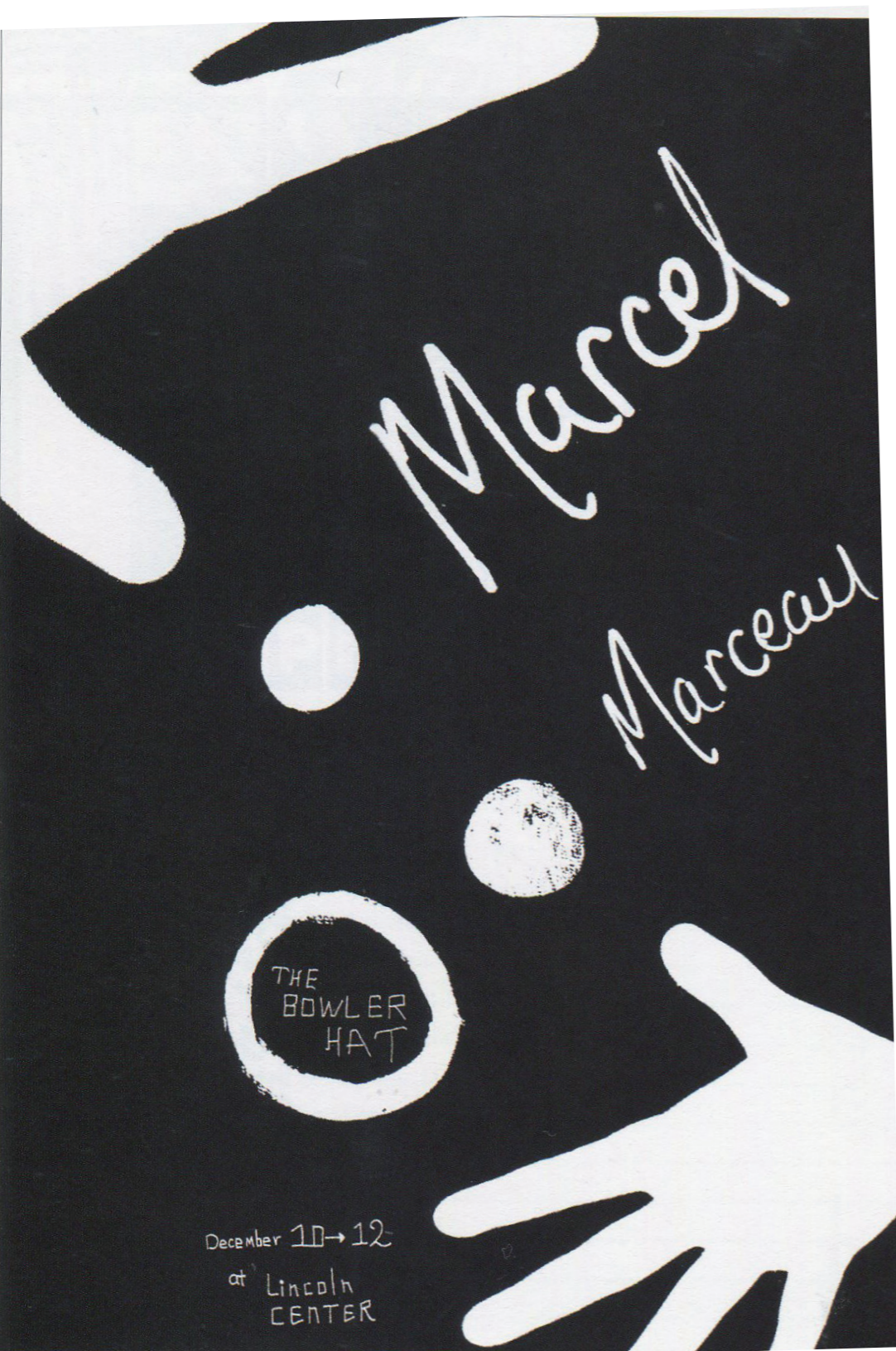
Kontrast je v tomto smyslu **opakem vizuální harmonie. Lze jej docílit zdůrazněním vizuálních rozdílů ve velikosti, tvaru, barvě a textuře jednotlivých kompozičních elementů.**

Tím také posilujeme sdělení a činíme je srozumitelnější pro diváka. **Kontrast má schopnost přitáhnout a nasměrovat pozornost, vyvolat náladu či emoci i hierarchicky uspořádat a podtrhnout jádro** sdělované informace.



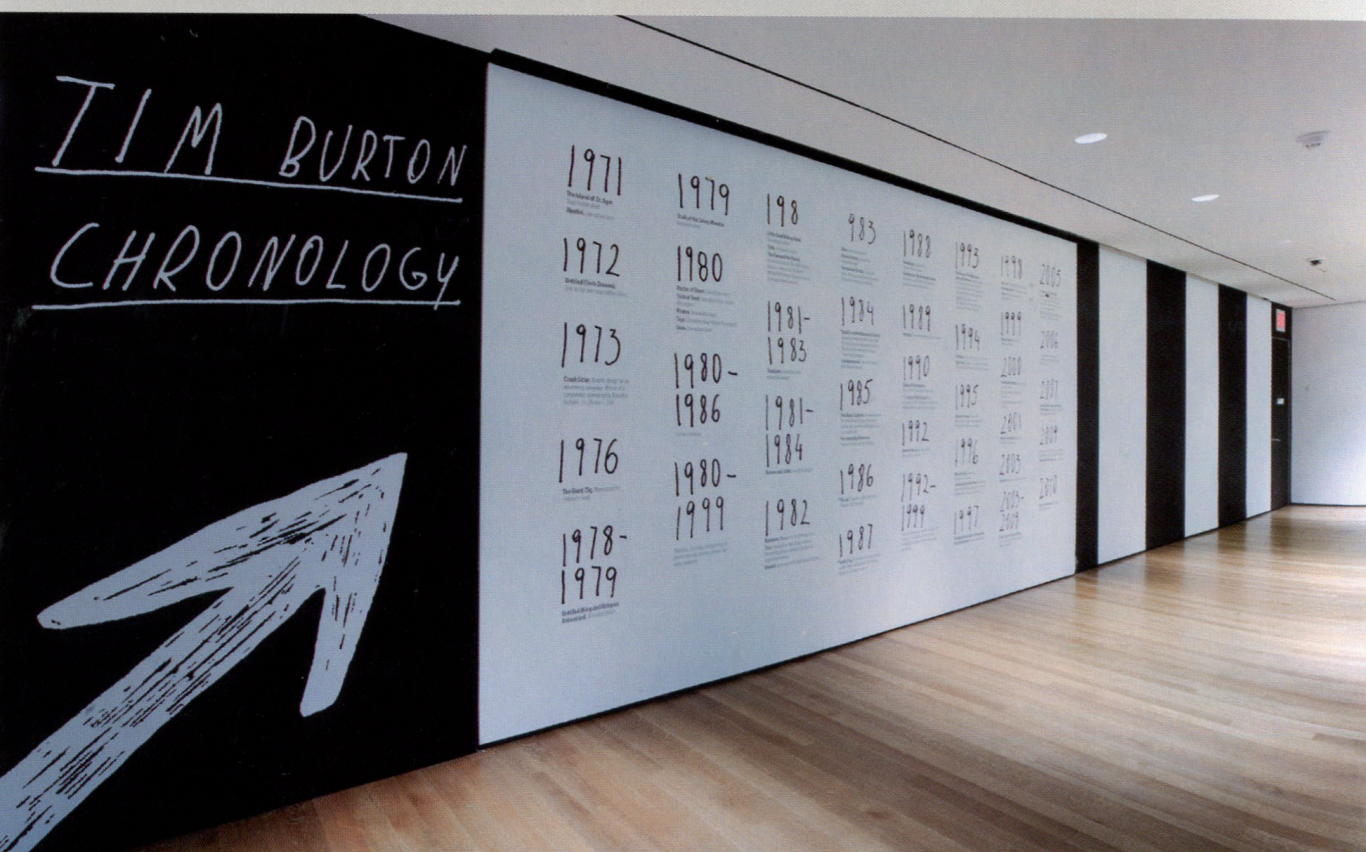
Pomocí efektivně užitého principu kontrastu vytvářejí titulní strany poznámkových bloků silné, přímočaré grafické sdělení. Tento koncept dále posilují odvážně zvolené čisté geometrické tvary, textury, písmena a vztah figura-pozadí.

ADAMSMORIOKA INC.
Beverly Hills, Kalifornie, USA



Kontrastem obvykle rozumíme rozdíl mezi světlem a tmou. **Porovnávat a tvořit rozdíly mezi grafickými elementy**, ale můžeme **i na základě jiných vlastností**, existuje např. **kontrast mezi pozitivním a negativním, geometrickým a biomorfním, uspořádánu a chaosem, hladkostí a hrubostí, pohybem a státností, velkým a malým.**

Kontrastní vztahy podtrhne taková kombinace prvků, **která vytvoří pestrost a zároveň jednotu.** Jde o to sestavit **z různorodých elementů kompozici**, jež funguje jako jediný sladěný celek. Začleněním kontrastů, velikosti, optické váhy, směru, jasů, barvy textury či tvaru tak, že prvky stojí proti sobě a zároveň se vyvažují, lze zvýšit atraktivitu a výraznost kompozice.





Kontrast podtrhuje zvolené elementy kompozice, dává jim důležitost, optickou váhu či dominantní postavení. Strádající kontrast může působit fádně, nevyhraněně až nečitelně.

Kontrast využívá protikladných vlastností prvků, např. jasů, barvy či tvaru, ke zvláštního účinku grafického díla.



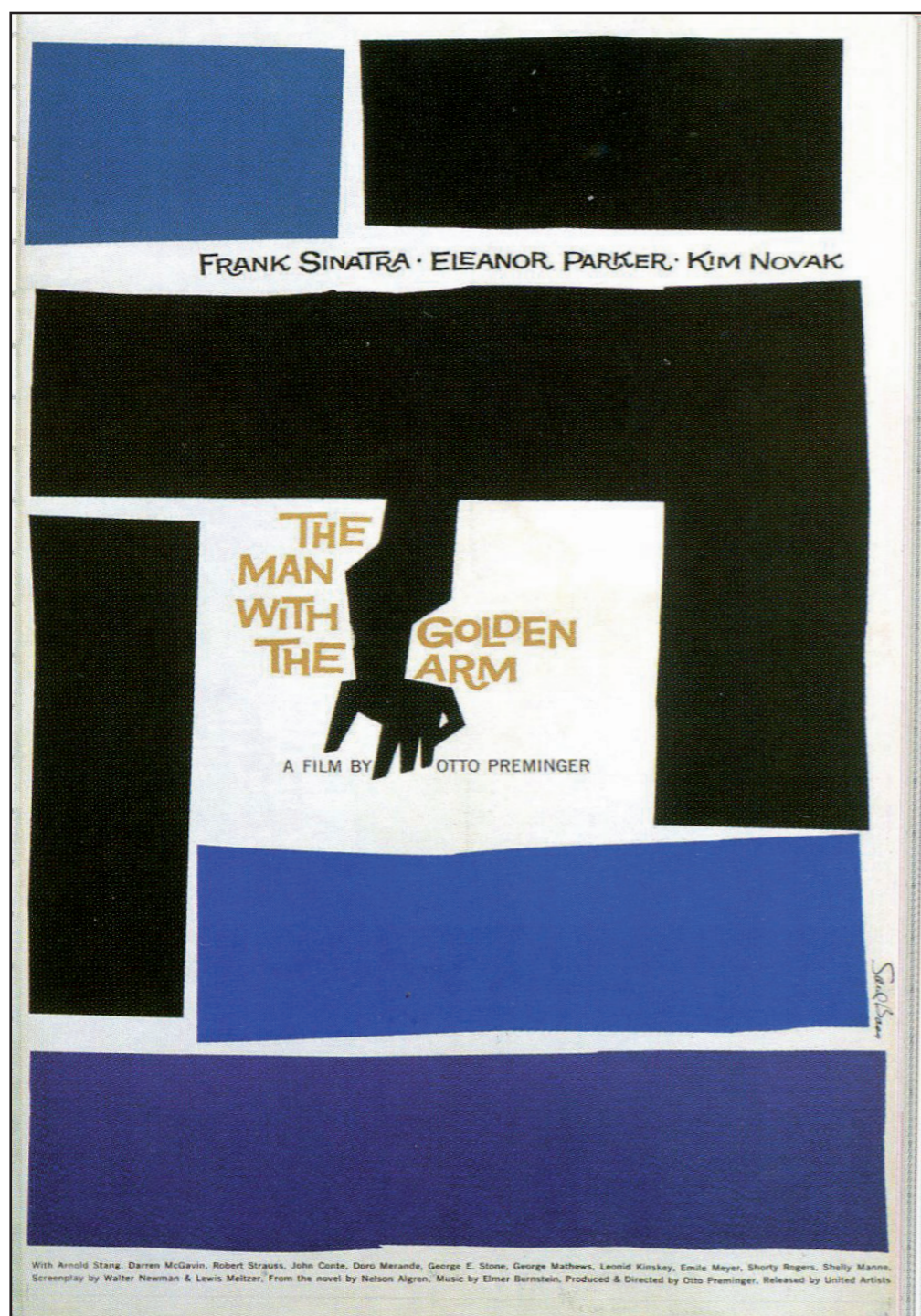
Také odlišné, kontrastující tvary mohou vzbuzovat silné reakce. Např. tvarovou konvenčností jednoho prvku posílíme přidáním jiného, nepravidelného, idelného a nekonvenčního tvaru do téže kompozice.

Kontrast může působit na mnoha úrovních, více či méně nápadně. **Lidské oko dokáže současně vnímat kontrasty velikosti, jasů, tvarů, směru a povrchu.** Kontrastem lze zhuťnit a posílit každé vizuální sdělení, protože ustavuje jednoznačný řád, sjednocuje kompozici, směřuje pozornost na konkrétní oblasti a podle potřeby zdůrazňuje, nebo naopak potlačuje rozdíl figura-pozadí.



**Umění se sestává z omezení.
Nejkrásnější částí každého obrazu
je jeho rám.**

G. K. CHESTERTON

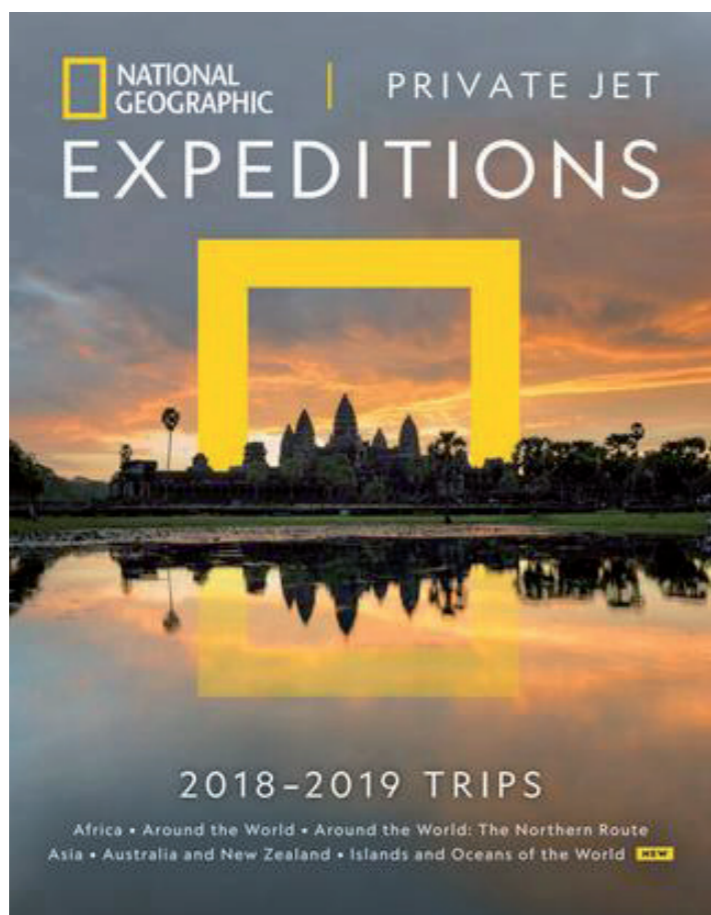


Jednoduše vzato je rám to, co ohraničuje obraz. Jako základní element vizuální komunikace může oddělovat, členit, sjednocovat, zahrnovat a rozlišovat, navíc zvyšuje nápadnost a sdělnost vizuálního sdělení. Podobně jako skutečný rám obrazu může mít libovolný tvar a nalezneme jej prakticky všude.

Jako grafický prvek může mít rám celou řadu vlastností a funkcí. Může být hladký či zdobný, jemný či výrazný plochý nebo plastický. Lze do něj umístit jiné elementy, může vyznačovat hranici mezi aktivní a pasivní částí kompozice. Může působit decentně a nevtravě se spojit s obrazovým obsahem, nebo rezolutně hlásat svou přítomnost a rázně oddělovat obsah od zbytku stránky.

SAUL BASS (1920 -1996) byl grafik a oscarový filmový tvůrce, světově uznávaný pro svou činnost na poli grafického, filmového, průmyslového i výstavního designu, nejvíce ho ale proslavily **animované titulkové sekvence k filmům**.

Během čtyřicetileté kariéry pracoval i řadou filmařských es Hollywoodu včetně **Alfreda Hitchcocka, Otty Premingera, Stanleyho Kubricka a Martina Scorseseho**. Byl autorem epilogu k filmu Cesta kolem světa za 80 dní (1956), režíroval a stříhal závodní sekvence Grand Prix (1966), sprchovou scénu v Psychu (1960) i prolog West Side Story (1961).





Ve vizuálním stylu pro muzeum Toledo rám přeneseně znázorňuje instituci a zároveň cituje předmět, který je již po staletí nedílnou součástí prezentace i diváckého zážitku z malířských děl. Čtyřslovný název muzea dále upozorňuje na existenci a tvar rámu, jenž také evokuje pohled do nitra instituce, průzor do jeho

sbírek, výstav a kulturních aktivit. Písmo, které aktivuje vnitřní okraj rámu, je v zájmu posílení vizuální dynamiky a vztahu figura-pozadí pojata negativně, takže do něj lze případně vložit detail obrazu či snímek z výstavy. Rám z loga navíc v systému značení obrací pozornost na významné historické i novodobé sochy a architektonické prvky.

C+G PARTNERS LLC
New York, New York, USA

Oblé křivky zdobného rámu, obklopující kaligrafické písmo na vinětě Calea Nero d'Avola ročník 2007, evokují ornamentální kované mříže. Tvarová příbuznost vizuálně propojuje rám s nápisem a zvýrazňuje subtilní charakter vizuálního stylu a značky vína.

LOUISE FILI LTD.

New York, New York, USA

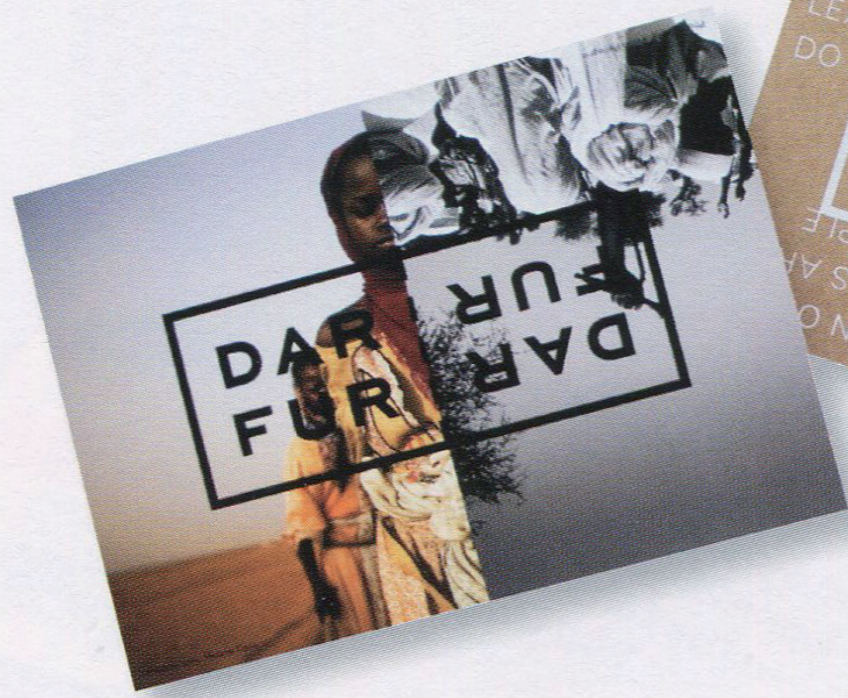
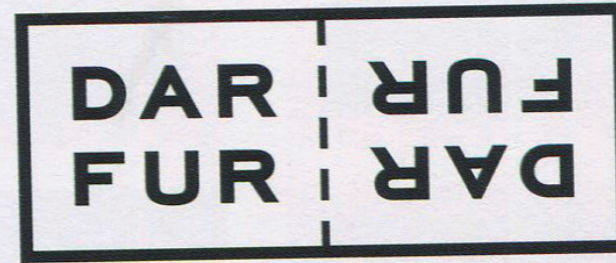




Typicky slouží rám k ohraničení ilustrace a jejímu oddělení od pozadí, aby lépe vynikla a snáze upoutala pozornost. **Lze mu ale přisoudit i jiné funkce, může např. rozdělovat, ořezávat, přerušovat či deformovat elementy. V podstatě má tedy schopnost zdůraznit, nebo naopak potlačit obsah vizuálního sdělení.**

Rám se dá chápat jako okraj tradičně rozvržené, např. knižní či časopisové stránky. Tím, že kolem aktivních částí kompozice, jako je blok textu, nápis či soubor fotografa **vytváří volný pasivní prostor, ovlivňuje okraj čtenářovu interakci s informačním i vizuálním obsahem stránky.**

Výraznější okraje obraz i text opticky vyzdvihnou a zpřístupní, naopak úzké až minimální okraje způsobí, že se bloky textu a obrazy budou zdát větší, než ve skutečnosti jsou, jako by už přesahovaly hranice stránky.

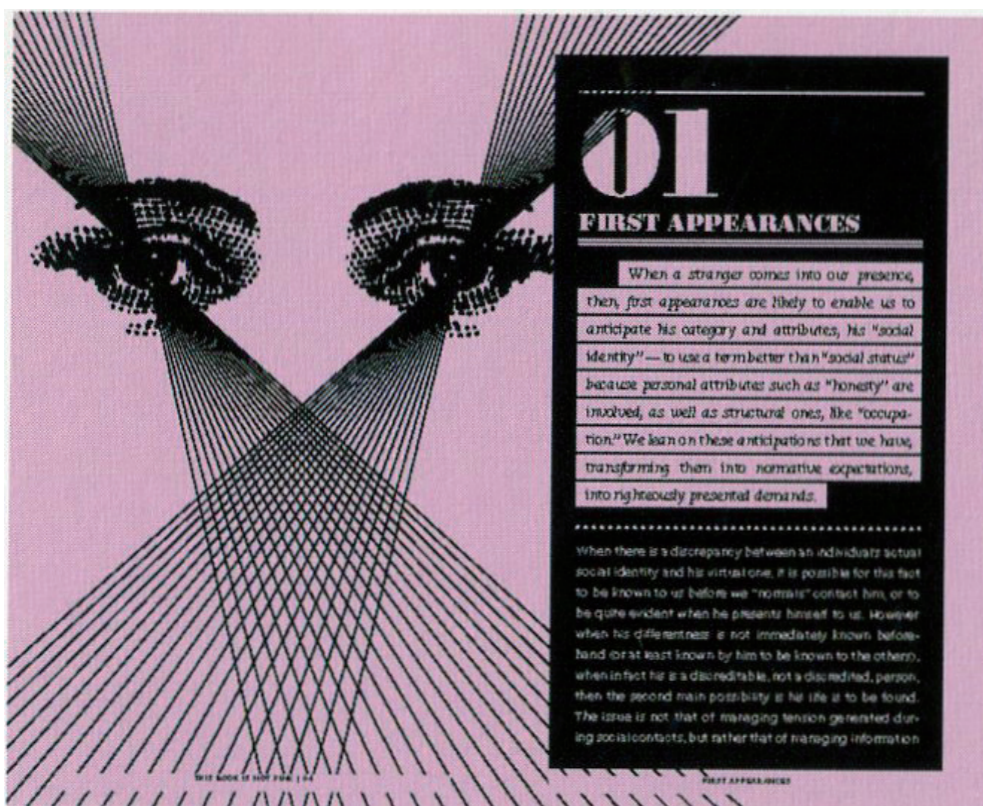




Na plakátu k Festivalu japonské kinematografie 2009 slouží rám k ohraničení a zvýraznění názvu akce i k rozčlenění zbytku plochy na grafické bloky obsahující různé informace, např. denní programy, upoutávky filmů, termíny, časy a místa konání. Navíc vzniká řada vizuálních metafor, rám

v tomto kontextu evokuje okénka filmu, dělené zástěny i rohožky tatami.

RJOTA IIZUKA, student
SIMON JOHNSTON, lektor
Art Center College of Design
Pasadena, Kalifornie, USA



Kultivovaný charakter obálky kuchařské knihy vyjadřuje eleganci, přívětivost a osobitost restaurace Chanterelle a sděluje také, že v tomto rodinném podniku najdeme kvalitní obsluhu. Dojem umělecké publikace působí kompozice s centrálním bílým rámem, který obsahuje název knihy v tradičním serifovém

písmu a zároveň propojuje obě odlišné fotografie a tím i celou obálku do soudržného celku.

MUCCA DESIGN
New York, New York, USA

Jiný typ rámu či v tomto případě okraje vymezuje v publikaci či jiném grafickém díle „chráněný“ prostor pro čísla stránek, záhlaví, zápatí a podobné elementy. Konvence jim zpravidla přisuzuje jistý standardní prostor, nicméně i tyto okraje lze rozšířit a vložit do nich další prvky, např. obrázky, popisky, přehledy či doplňující poznámky.

Rám také často lemují obrázek, čímž jasně a jednoznačně vyznačuje, kde končí obraz a začíná pozadí. Může ohraničovat výjev, který sám o sobě nemá zřetelné hranice, vizuálně podtrhovat okraje obrazu, pojit i oddělovat části ilustrace nebo textové informace. Graficky ho lze pojmout jako linii, plochu či texturu a přisoudit mu jednoduchý a střídavý, nebo složitěji propracovaný vzhled.

Zvláštním případem rámování je ořez elementu. Ořezem měníme velikost a tvar ilustrace, což má přímý vliv na její obsah a vyznění. Z výškového výjevu můžeme ořezem udělat např. čtverec nebo kruh a pokaždé dostaneme nové proporce a jiný, i posunutý význam. **Oříznutím obrazu tak, aby zbyl jen vybraný element či detail, lze změnit těžiště výjevu, dát mu novou podobu a posílit jeho vizuální působivost.**



Obraz je básní beze slov.

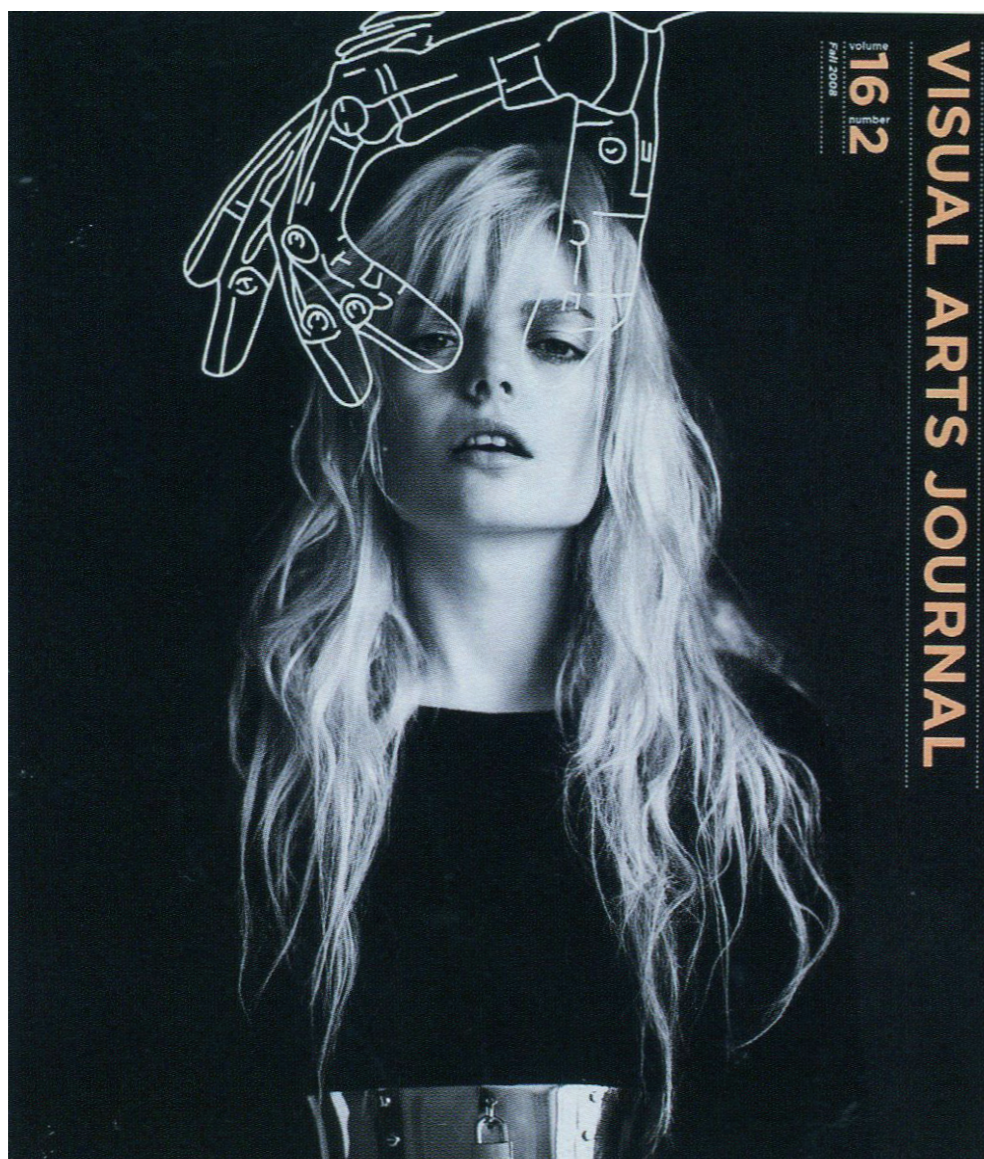
HORATIUS



Obraz nebo ilustrace je výtvarné dílo tvořící jednu ze složek kompozice. **Silný a zapamatovatelný obraz je stavebním kamenem vizuální komunikace.** Ať už má podobu fotografie, kresby či malby, může vyjádřit konkrétní myšlenky a pocity, upoutat divákovu pozornost, **podnítit jeho fantazii** a vůbec povýšit a **posílit každé vizuální sdělení.**

Ve vizuální komunikaci můžeme při tvorbě obrazů volit z široké palety forem a metod - jistým typem obrazu je značka, piktogram, symbol, výkres, kresba, malba, fotografie, dokonce i písmeno, nápis a blok textu.

Každý druh obrazu má své osobité a proměnlivé vizuální vlastnosti a funkce, všechny ale představují výmluvnou, sdělnou alternativu ke slovnímu vyjádření. Některé obrazy, např. fotografie, kresby či výjevy na monitoru, jsou reálně nebo virtuálně dvourozměrné, jiné, jako sochy a plastiky, mají třetí rozměr.



Obraz je potenciálně velmi silným elementem vizuální komunikace, jako jeden z mála sdělovacích prostředků totiž dokáže znázornit emocionální prožitek tak, že jej divák okamžitě pochopí a přijme.

Některé obrazy jsou stylizované, mají podobu grafické značky, symbolu, piktogramu, apod. Jiné, jako fotografie či grafické ilustrace, nabízejí širší paletu námětů, kompozic a stylů a promlouvají osobitým vizuálním jazykem. Obsah mohou znázorňovat popisně i relativně volně. Typ obrazu přímo ovlivňuje vyznění a sdělení díla. Jistou formou obrazu, vnášející do vizuální komunikace specifické významy, je i typografický znak či skupina znaků.