

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

FAKULTA PEDAGOGICKÁ

KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY A KULTURY

**VOLNÁ TYPOGRAFICKÁ KOMPOZICE**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Lucie Nová**

*Specializace v pedagogice, obor Vizuelní kultura se zaměřením na vzdělávání*

Vedoucí práce: Doc. akademický malíř Jiří Kornatovský

**Plzeň 2018**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně  
s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

V Plzni, 30. dubna 2018

vlastnoruční podpis

## **PODĚKOVÁNÍ**

Na tomto místě bych chtěla poděkovat paní MgA. Petrě Samberg Vargové, M.Sc. za vstřícnost, trpělivost a cenné rady při odborném vedení mé práce. Dále za převzetí a pokračování ve vedení doc. akademickému malíři Jiřímu Kornatovskému.

## **ANOTACE**

Cílem této bakalářské práce je vytvoření souboru osmi velkoformátových typografických kompozic na téma kontrasty. Zvolenou technikou je počítačová vektorová grafika a následně digitální tisk. Součástí práce je popis procesu tvorby a zvolené techniky, popis jednotlivých kompozic, inspirační zdroje, historie typografie a typografického plakátu, teorie výtvarného kontrastu a výtvarného komponování.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Digitální tisk, grafický design, historie, kontrasty, typografie, typografický plakát, velkoformátová kompozice.

## **ANNOTATION**

The aim of this bachelor thesis is to create a set of eight large-format typographic compositions on the theme of contrasts. The chosen technique is computer vector graphics and digital print. Part of the work is the description of the process of creation and chosen techniques, the description of individual compositions, sources of inspiration, the history of typography and of typographic poster, the theory of art contrasts and of art composition.

## **KEYWORDS**

Digital print, graphic design, history, contrasts, typography, typographic poster, large-format composition.

**OBSAH**

ÚVOD .....	2
1 TEORETICKÁ ČÁST .....	3
1.1 HISTORIE TYPOGRAFIE A TYPOGRAFICKÉHO PLAKÁTU .....	3
1.2 VÝTVARNÉ KOMPOZOVÁNÍ .....	8
1.3 VÝTVARNÝ KONTRAST .....	10
2 PRAKTICKÁ ČÁST .....	12
2.1 TECHNIKA .....	12
2.2 INSPIRACE .....	13
2.3 PROCES TVORBY .....	14
3 JEDNOTLIVÉ KOMPOZICE .....	20
3.1 CHAOS A ŘÁD .....	20
3.2 MÁLO A MNOHO .....	20
3.3 VELKÝ A MALÝ .....	21
3.4 STABILITA A LABILITA .....	21
3.5 ČERNÁ A BÍLÁ .....	21
3.6 POZITIV A NEGATIV .....	22
3.7 PROSTOROVOST A PLOŠNOST .....	22
3.8 PLOCHA A LINIE .....	23
ZÁVĚR .....	24
RESUMÉ .....	25
SEZNAM LITERATURY .....	26
SEZNAM OBRÁZKŮ .....	27
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA .....	I

## Úvod

Jako téma své bakalářské práce jsem si zvolila volnou typografickou kompozici. Je zde možnost pracovat na počítači v grafickém programu, což je způsob práce, který je mi velmi blízký a se kterým mám již nemalé zkušenosti. Tato skutečnost hrála zásadní roli při výběru tématu.

Dále jsem si jako téma, které uceluje jednotlivé typografické kompozice, určila kontrasty. Svět je plný kontrastů. Setkáváme se s nimi každý den, je to něco, co nás neustále obklopuje. Nemusíme je omezovat jen na kontrasty výtvarné, lze je hledat doslova všude. Ať už ve věcech, které vidíme kolem sebe, v lidech nebo i v mezilidských vztazích. Nicméně, ve své práci se zabývám především kontrasty, které lze nalézt ve výtvarné podobě.

V teoretické části se zaměřuji nejen na historii typografie, ale i na historii typografického plakátu, protože díky zvolené technologii vnímám výsledky své práce spíše jako plakáty. Dále cílím na výtvarné komponování a typy výtvarných kontrastů. V praktické části se tyto poznatky snažím využívat a na předem zvolené náměty vytvářím velkoformátové kompozice. V každé se snažím vyjádřit rozdíl mezi dvěma kontrasty. Jako vyjadřovací prostředek využívám již zmíněnou typografii. V poslední části textu se zabývám technikou, inspiračními zdroji, postupem práce na jednotlivých kompozicích a popisem dokončených děl, součástí je obrazová příloha.

## 1 TEORETICKÁ ČÁST

Ukázalo se, že typografie může být užitečná i estetická. (1) Důkazem toho je celý její vývoj, který popisují v následující podkapitole.

### 1.1 HISTORIE TYPOGRAFIE A TYPOGRAFICKÉHO PLAKÁTU

Začátek typografie bývá spojován se vznikem knihtisku, který kolem roku 1440 vynalezl Johaness Gutenberg. Do té doby byly všechny knihy opisovány ručně mnichy. Ještě dříve, než se zrodil obor typografie, muselo vzniknout písmo samotné.

První projevy lze nalézt již v kresbách pravěkého člověka. Počátečním východiskem písma byly obrázkové znaky – piktogramy, z nichž se rozvinuly ideogramy, později pak logogramy a sylabické písmo. Poslední fází ve vývoji byla hlásková abeceda, ve které slouží 20-30 znaků na zaznamenání nejzákladnějšího zvuku mluveného jazyka. (2)

Písmo se v každé kultuře vyvíjelo odlišně. Jeho rozkvět můžeme sledovat od prvního čínského písma, egyptských hieroglyfů, démotického písma, sumerského obrázkového a klínového písma, fénické abecedy, řeckého archaického písma, římského latinského přes karolínskou minuskulu, gotické písmo, hlaholici, cyrilici až k písmům, která známe dnes. S tím souvisí i materiály, které se napříč historií a geografickým podmínkám používaly. Lze jmenovat například rytí do kamene, hliněné destičky, papyrus či pergamen. Z nástrojů to byla rákosová nebo dřevěná pisátka, ta se používala na vrypy do hliněných destiček, rákos a inkoust na psaní, dále různá pera z ptačích brků, štětce apod.

Protože typografie byl zejména obor zabývající se písmem tiskovým, můžeme začátky tiskových technik opět vysledovat až v pradávných dobách lidské historie, jimiž jsou otisky rukou na jeskynních stěnách, dále různá pečetidla a razidla, deskotisky ze staré Číny, poté hojně užívané dřevořezy. Aby mohl vzniknout knihtisk, bylo zapotřebí ještě jednoho předpokladu, kterým byla výroba papíru, ten si rovněž prošel dlouholetým vývojem.

Ve své době, ve snaze nasycit poptávku po jednoduše dostupných informacích, sjednotil Johaness Gutenberg více vynálezů, vyřešil jejich technické problémy a vytvořil životaschopný systém odlévání kovových liter, pohyblivé sazby a její opakovatelné tisknutí. (2)

Zprvu se v tisku užívalo gotického písma, které ale působilo moc těžce a texty nebyly dobře čitelné, proto začaly vznikat tzv. renesanční antikvy, které jsou charakteristické malým kontrastem mezi proměnlivostí síly tahu, nakloněnou osou některých písmen a patkami. První písmo tohoto typu vytvořil Nicolas Jenson v Benátkách. Za nedlouho poté ve snaze uspořít na stránkách více místa začala vydávat tiskárna Alduse Manutiuse celé knihy v kurzívě. To byla zkosená verze Jensonova písma vytvořena Francescem Griffinem. V dnešní době se kurzíva užívá pouze pro vyznačování určitých míst v textu. Jako další význačná osobnost renesanční typografie se ve Francii objevil Claude Garamond.

V období baroka se vytvářely přechodové antikvy, které mají oproti renesančním nápadnější stínování i patky a jejich osa není nakloněná. Mezi nejznámější tvůrce patřil Angličan John Baskervill a Francouz Pierre Simon Fournier. Vývoj antikvových písmen uzavřela v klasicismu statická antikva, vyznačuje se velkými serify a výrazným rozdílem mezi nestínovanými a stínovanými tahy. V Itálii je vytvářel velmi známý Giambattista Bodoni, ve Francii Firmin Didot a v Německu Justus Erich Walbaum. V 19. století vzniká s rostoucí průmyslovou výrobou potřeba snadněji realizovatelných písem s méně komplikovanou kresbou. Rodí se písma bez stínování a serifů, která jsou na pohled groteskní, legračně primitivní. Dostávají název grotesk, do této kategorie se řadí například písmo Erica Gilla nebo populární Helvetica. (3)

Za celou dobu vývoje typografie se základy práce s ní téměř nezměnily, proto mohla vzniknout pravidla sazby, která se postupně ustálila. V šedesátých letech 20. století byla vyvinuta fotosazba, která následně přinesla možnost počítačového zpracování. Typografové přestali používat sazeče jako zprostředkovatele svého sdělení a díky revoluci počítačů mohl sazet úplně každý, kdo na to měl potřebné vybavení. (4)

Zrodilo se několik měrných soustav. François-Ambroise Didot zdokonalil kolem roku 1775 starší systém Piera Simona Fourniera, v němž je základní měrnou jednotkou jeden typografický bod. Vedle toho je dnes rozšířen také angloamerický systém pica, který vychází z anglické stopy a jako jednotku používá body – pointy. (5)

V průběhu let se stále více zdokonalovaly také stroje které se užívaly k práci. Pokročilo se od mnohých technik tisku z výšky, po tisk z hloubky a plochy, od rovinných tiskových forem se ve větší míře přešlo k válcovým. Reliéfní tiskovou plochu využívá stejně jako knihtisk flexografie. Štoček je z gumy nebo z jiného pružného materiálu. Hlubotisk



se v současnosti uplatňuje spíše při vysokonákladovém tisku. Tisk z plochy započal, když byla roku 1796 Aloisem Senefelderem objevena litografie – kamenotisk, který fungoval na principu odpuzování mastnoty a vody. Kámen později nahradil hliník a rozšířil se ofset. Jedná se o nejrozšířenější techniku v produkovaní knih, novin, časopisů a reklamních tiskovin. Další oblíbené techniky jsou například průtisk barvy skrze síto (sítotisk) a malonákladový digitální tisk.

S rozvojem moderních technologií vzniklo a stále vniká mnoho fontů a jejich modifikací. Písmo si nyní může vytvořit téměř každý a následně ho volně šířit. Mnoho hotových fontů je snadno k dostání díky internetu. Jestliže původně vznikla typografie jako oblast zabývající se tiskovým písmem, tak dnes nachází své uplatnění i na webu a v digitálních podobách celkově.

Ve svých počátcích bylo písmo obrazem. Z důvodu přesnější komunikace se od něho odpoutalo. Objevilo se však několik pokusů, ve kterých písmové znaky svojí formou nebo upořádáním podtrhly sdělovaný obsah. Již ve starověkém Římě tvořili básníci obrazové básně. Poezii komponovali do forem, které měly evokovat její význam. (2) Podobně se tak dělo rovněž po rozvoji knihtisku, v tomto období se objevuje několik tvůrců vizuálních básní. Nejznámější jsou básně Guillaumea Apollinaira ze začátku 20. století.

S technikou litografie se začalo ve větší míře rozvíjet médium plakátu, jenž užívá typografii doplněnou obrazem. První plakáty tvořil Jules Cherét, jejich základem se staly převážně ženské postavy, v podobném stylu pokračoval Henri de Toulouse-Lautrec a Alfons Mucha. Na začátku 20. století se plakáty začínají zjednodušovat, přednost se dává typografickým prvkům s minimem těch obrazových.

Typografii ve svých dílech používali také umělci jako Michail Larinov, Natalia Gončarovová i mnozí kubisté například Pablo Picasso, Georges Braque či Juan Gris. Velmi oblíbenou se stala zejména pro italské futuristy, jmenovat lze Filippa Tommasa Marinettiho, Gina Severiniho, Francesca Meriana a především Fortunata Depera. Futuristická typografie byla hravá a dynamická, umísťovala slova a znaky všemi směry. Navázali na ni dadaisté, jedním z příkladů jsou práce Kurta Schwitterse, vydával časopis s názvem Merz. Na písmena, slova a stránky se pohlíželo z estetického, uměleckého hlediska. V typografii i v reklamě se rozvíjely nové směry, později se staly inspirací americkému realismu a pop-artu. (1)

V období ruské avantgardy patřili mezi vlivné osobnosti Malakovskij a Rodčenko. Angažmá našli v kulturní a politické propagandě. Další byl El Lisickij, jeho tvorba byla ze začátku pod vlivem Malevičova suprematismu, od něj se později posunul k využívání fotografie. Fotomontáže uplatnil v mnohých plakátech, spolupracoval také s Kurtem Schwittersem. V Holandsku vycházel časopis De Stijl. Holanďané stejně jako Rusové upřednostňovali bezpatkové písmo doplněné abstraktními geometrickými plochami, asymetrickou kompozicí a redukovanou barevností. Tento styl měl vliv na změnu orientace německé školy Bauhaus od expresionismu ke konstruktivistické moderně. Jako pedagog zde působil Moholy-Nagy, přispěl významem typofota (spojení fotografie s funkcionalistickou typografií). Neméně důležitými vyučujícími byli Herbert Bayer, Paul Renner nebo Jan Tschichold, díky kterému se začal používat termín nová typografie. Jejím cílem mělo být nejkratší, nejjednodušší a nejpronikavější odevzdání informace. Za zmínku stojí také čeští protagonisté Karel Tiege, Ladislav Sutnar a Zdeněk Rossmann. (2)

S těmito autory je srovnatelný vklad Oldřicha Hlavsy. Cítil potřebu experimentu, chtěl sdělovat myšlenky adekvátní formou v duchu psychologie vnímání a vidění. Dokázal promyšleným použitím povznést i banální písmo, mnohdy to jediné dostupné. Povýšil řemeslo na výtvarnou disciplínu. (6)

Ve Švýcarsku rozvinuli princip mřížkové kompozice Théo Ballmer a Max Bill, stala se velkým přínosem. Spočívala v rozdělení plochy na pravidelný rastr, do kterého se umísťovaly jednotlivé prvky. Uznávanou osobností se stal také Emill Ruder, pedagog uměleckoprůmyslové školy ve švýcarské Bazileji. (2)

Emill Ruder pojímal typografii jako umění nakládat s prostorem spíše než užívat znaky. Bílá barva hrála důležitou roli, rytmus a kontrasty byly základními principy oboru. Oproti tomu se přiklonil k volným strukturám Wolfgang Weingart. Jeho kompoziční volnost je taková, že někteří autoři mluvili o odklonu od řemesla, ale není tomu tak. Typografické kompozice jsou výsledkem tvůrčího posunu, blíží se velkým pracím současných malířů. Vzdálil se sice pravidlům, která svazovala jeho předchůdce, ale právem se mu dostalo mezinárodního uznání a úcty všech mladých výtvarníků šedesátých i pozdějších let. (1)

V 60. letech 20. století se rozvíjel nový proud vizuální poezie, kterému se říká experimentální. Experimentální poezie potlačuje významové prvky a zdůrazňuje formální,

strukturní prvky, užívá abecedu k něčemu, pro co není původně určená. Používá písmenka jako obrázky. (7)

Po druhé světové válce se ohniskem moderny staly Spojené státy americké, kam emigrovalo mnoho zmíněných tvůrců. Charakteristický je přístup zdůrazňující komerční aspekty zaměřující se hlavně na reklamu. Od 60. let se využívala počítačová technika. Herb Lubalin vytvořil s pomocí fotosazby v roce 1971 font Avant Garde Gothic. Pro jeho tvorbu jsou typické logotypy, vytvořil jich stovky. Uplatňuje principy expresivní typografie, písmo se v nich opět stává obrazem. V USA se rozvíjelo i tzv. psychedelické umění, s nástupem mladé generace zmizela hranice mezi volným a užitým uměním, hledaly se inovace pro výtvarnou tvorbu. Wes Wilson, tvůrce těchto psychedelických plakátů, stylizací posouval písmo na rozhraní čitelnosti. V Anglii se po polovině 70. let zrodil punk, užívalo se improvizovaných koláží a chaotické typografie. Příslušník kalifornské „nové vlny“, David Carson, v roce 1992 upravoval časopis Ray Gun. Tvořil tak, že se typografie téměř nedala číst. (2) Šlo mu totiž primárně o vizuální sdělení a působení, nikoli o čitelnost a obsah textu.

Řada současných umělců staví také svá díla na práci s písmem. Grafičtí designéři vytváří často na základě potřeby se umělecky vyjadřovat různé projekty a následně svoji tvorbu prezentují v galeriích. K tomu využívají prostředky, které jim jsou v jejich komerční praxi nejbližší, tedy právě písmo. Oproti tomu se také častěji než dříve setkáváme na ulici s propagační grafikou, která je inspirovaná uměním. Text přestal být doplňkem obrázku a sám se stal nejsilnější vizuální dominantou. (8)

V roce 2012 byla v Polském Těšíně premiéra cyklu putovních výstav typografických plakátů, které dal dohromady Pavel Noga. Na základě toho vydal v roce 2015 publikaci *Typoplakát (Typografický plakát. Tradiční komunikační médium v období rozvinutých digitálních technologií)*, v níž se zabývá rolí současného plakátu a představuje typografické práce více než devadesáti designérů z Česka, Polska a Slovenska. Mezi ně patří například Petr Babák, Aleš Najbrt, Martin Pecina, Pavel Beneš, Pavol Bálik, Petr Bosák, Robert Jansa, Robert Paršo, Peter Bankov, Pavel Choma, Ondřej Chorý a další. Ze soudových písmolijen lze jmenovat Storm Type Foundry, Rosetta Type Foundry nebo Dizajn Design a Urtd.

V umění i v reklamě se obecně objevuje mnoho tendencí. Někteří autoři se vracejí k historii, inspirují se jí, pracují s ní a přetvářejí ji v něco zcela nového, jiní rádi

experimentují po svém. Velmi oblíbený je minimalistický a geometrický styl. Typografický plakát ani jeho definice nejsou zcela vymezené, základem je důraz na zacházení s typografickými prvky.

## 1.2 VÝTVARNÉ KOMPONOVÁNÍ

V ploše formátu se odvíjejí vztahy mezi prvky obrazu. Užitím různých obrazotvorných elementů a jejich vazeb se mění utváření formy kompozice. Komponování v ploše zachází s liniemi, tvary, světlem a barvou. Mluvíme o lineární, tvarové, světelné a barevné kompozici. (9)

*„Obsah díla je vyjádřen jeho kompozicí, tzn. vnitřně organizovaným souhrnem všech nezbytných jednotlivých napětí.“* (10)

Obrazovou kompozici a její řád vytvářejí vizuální silová centra, osy symetrie, napětí mezi jednotlivými prvky obrazové struktury, centra rovnováhy a podobné charakteristiky estetického uspořádání. Počínaje prostředím fyziky, konče prostorem uměleckého díla a jeho estetickým vnímáním se v těchto odlišných rovinách předpokládá jejich analogické fungování. (11)

Výtvarné prvky seskupujeme do tzv. strukturního plánu vizuálního pole. Průnikem svislé vodorovné a příčné osy je dán jeho geometrický střed. Plocha a prostor jsou rozděleny na části, které mají různý psychologický význam. Levá strana se považuje za začátek a pravá za konec, což určuje směr čtení obrazu. Pravá strana je také pociťována jako aktivnější. Prostor nahoře je lehký, dole těžký, což je dáno působením gravitace. Nahoře je světlo, vzduch, pojí se s duchovností a spiritualitou, dole země a tma spojující se s hmotností a zemitostí. (12)

Optický střed nacházíme tam, kde se seskupuje více prvků, tam kam směřuje ubíhání tvarů nebo linií nebo kde barevný akcent přitahuje naši pozornost. Důležité síly v obrazu vytvářejí centrum pozornosti. V kompozici obvykle působí několik silových center, dominuje v nich barevnost, světlost, tvary, proporce aj. Vzájemně se ovlivňují a vyvažují, dominují nebo ustupují. Pokud leží centrum pozornosti poblíž geometrického středu, vzniká místo, v němž vládne klid. Jejich asymetrickým umístěním vyvoláváme napětí. Některá díla centrum pozornosti nemají, protože rozkládají barvy, plochy a tvary rovnoměrně po celé ploše formátu. Proto si takové místo člověk může zvolit sám podle

toho, která část se mu zdá nejvýznamnější. Kompozice se dělí na statickou a dynamickou. Statická působí klidně a vyváženě, neobsahuje pohyb ani větší kontrast, barevnost vychází z menších barevných rozdílů. Dynamická kompozice narušuje rovnováhu, často užívá organické tvary, linie a křivky, výraznou barevnost a kontrasty, vyvolává silné představy a prožitky. (9)

Obraz může být řešen plošně nebo prostorově. V plošném řešení se vylučují prvky perspektivy, naopak v prostorovém se s nimi zachází záměrně. Souvztažnost prvků v kompozici definují proporce, míra a měřítko, kontrast, rytmus, rovnováha, jednota, mnohost, dominance a poloha optické osy. (12)

Proporční kánony vycházejí ze vztahu lidského těla a jeho okolí. Pokud dílo přesahuje očekávané měřítko, zneklidňuje diváka a přitahuje ho svou nezvyklostí. Opakováním prvků a vztahy mezi nimi vzniká rytmus. Pravidelný rytmus opakuje prvek nebo prvky či jejich pravidelné střídání. Volné rytmické variace vedou k méně pravidelných figurám, mění světlost, barevnost, velikost, naklánění, otáčení nebo velikost intervalů mezi nimi. Nepřítomnost rytmu odporuje lidským zkušenostem, protože je jedním ze základních projevů života, proto vnímáme i v nepravidelnosti jistou uspořádanost. (9)

Ke kompoziční rovnováze dospějeme trpělivým vyvažováním různě velkých, opticky těžkých, barevných, objemných nebo tvarově odlišných sil. K dosažení jednoty se doporučuje vzdát se přílišné mnohosti nesourodých, rušivých elementů. Harmonie je jakýsi soulad, přesto nelze říci, že je to něco statického. V harmonii je vždy skryta také dynamika. (9)

Některé prvky vystupují v kompozici jako dominantní. Jsou to figury, které nosí hlavní myšlenku obrazu. Rozdělují části kompozice na figuru a pozadí. Posledním dílkem v souvztažnosti prvků je poloha optické osy. Jde o pohled člověka, obvykle je veden z výše očí, dále se využívá nadhledu a podhledu. (12)

Výtvarník musí při práci vznikající dílo porovnávat s představou „co chci vyjádřit“. Učinit z komponování nástroj sdělení a předvídat jeho účinky. V takovém procesu utváření výtvarného myšlení se objevují tři úrovně, jsou to komponování harmonického celku, náhodné porušení harmonie a vědomé porušování harmonie, které zprostředkovává

nejsilnější výrazové sdělení. Proto je ve výtvarné kompozici důležité nepřetržité navazování dialogu, pozorování a prožívání měnícího se napětí. (9)

### 1.3 VÝTVARNÝ KONTRAST

Jak již bylo zmíněno výše, kontrast se podílí na souvztažnosti jednotlivých prvků kompozice. Jiří Kulka ve své knize uvádí: „*Využití kontrastu v kompozici je přímo základním estetickým požadavkem.*“ (12)

Kontrasty s sebou nesou kromě dynamiky i jistou polohu harmonie, obsahuje ji příbuznost protikladů obrazových elementů. Výsledkem kontrastní kompozice je kompozice dynamická, ale zároveň vyvážená. (9)

Věra Roeselová se ve své knize o kontrastech vyjadřuje takto: „*Výtvarné kontrasty lze řadit podle toho, zda odlišují kvantitu nebo kvalitu jevů. Kontrasty kvalitativní obsahují složky, které se liší jakostí – konstruovaný a růstový tvar. Kontrasty kvantitativní jsou závislé na rozdílech velikosti a intenzity – vztah stejného malého a velkého prvku nebo průsvitnost a navrstvení hustých barev. Samostatnou skupinu kontrastů, které nemají vždy obecnou platnost, tvoří kontrasty barevné – barvy doplňkové, teplé a studené, syté a nesyte atd. Výtvarné kontrasty lze uspořádat i podle jiných hledisek, která jsou specifická pro určité skupiny obrazotvorných prvků – kontrasty materiálové, lineární, tvarové, světelné, barevné, plastické a prostorové.*“ (9)

Například podle Alberta Kapra a Waltera Schillera existuje 24 možných kontrastů, jimiž jsou: velký × malý, tučný × slabý, vysoký × nízký, široký × úzký, ostrý × kulatý, zahnutý × rovný, horizontální × vertikální, rovný × šikmý, vzestupný × sestupný, zavřený × otevřený, horizontální × diagonální, vertikální × diagonální, jednoduchý × dvojitý, málo × moc, lineární × plošný, horní × dolní, levý × pravý, protisměrný, statický × dynamický, ornamentální × věcný, neklidný × klidný, plastický × plošný, tmavý × světlý, pozitivní × negativní.

V barevné kompozici jsou barevné kontrasty oproti jiným svázány s odlišnými obrazotvornými prvky, některé jsou založeny na stejné bázi, další se uplatňují v jiných vztazích. Ve fyziologii člověka mají základ následný a současný simultánní kontrast. Typickým projevem simultánního kontrastu je zabarvení šedého tónu obdélníčku slabým komplementárním odstínem vyzařujícím z barevné plochy, v níž šedý obdélníček leží.

Následný kontrast je vyvolán světleným drážděním sítnice, odvrácením se od tohoto zdroje, uvidíme za zavřenýma očima tzv. paobraz. Při barevném dráždění reagujeme podobně, paobraz však vidíme v doplňkové barvě a opačné světlosti. Kvalitativní vztahy vyjadřují barvy v kontrastu sytostním a světlostním. Sytostní kontrast vychází ze vztahu barev sytých a nesytych, světlostní vyjadřuje podíl světla a tmy. Kvantitativní kontrast je založen na proporčním zastoupení barev v ploše obrazu, jeho příkladem může být barevný akcent nebo mizivé množství barvy, které upoutá zrak a pozmění účinky. Ve fyziologických reakcích člověka na barevné podněty a v asociacích s tím spojených spočívá teplotní kontrast, který souvisí s vnímáním tepla a chladu a kontrast aktivity barev. Ten se týká komplementárního vztahu mezi barvami, nejvýrazněji se projevuje mezi zelenou a červenou. (9)

Výtvarná účinnost kontrastů závisí na okolnostech jejich působení. Vedle tmavého se zdá světlé ještě světlejší. Drobný předmět se vedle obrovského opticky ještě více zmenší, větší své velikosti nabude. Nejdynamičtěji působí opačné póly výtvarných hodnot, jimiž jsou například absolutní kontrast proporcí, barev nebo světla. Obecný psychologický význam kontrastu záleží na jeho budícím efektu. Kompozici tudíž nejen oživuje, ale rovněž je důležitým předpokladem vizuálního rozčleňování obrazu. (9), (12)

## 2 PRAKTICKÁ ČÁST

V této části bakalářské práce se věnuji zdůvodnění techniky, se kterou na kompozicích pracuji. Zmiňuji to, co mě v průběhu inspirovalo a popisuji celý proces tvorby.

### 2.1 TECHNIKA

Pracovala jsem ve vektorovém editoru Adobe Illustrator, verze CS5. Práce na počítači mi vyhovuje nejvíce, je zde možnost rychlých oprav, neustále vizuální kontroly a nevznikají dlouhé prodlevy mezi návrhem a výsledkem. Umožňuje snadno různé hledání a zkoušení. *„Nemá smysl kreslit jeden prvek několikrát, když mechanickou práci můžeme přenechat strojům.“* (13) Další výhodou je nenáročnost prostoru a materiálů. Pokud vlastníte počítač a potřebné programy, máte vše na jednom místě.

Finální díla jsou tištěna prostřednictvím digitálního tisku na křídovém papíru gramáže 160 g/m<sup>2</sup> v rozměru 707 x 1000 mm, orientace na výšku. Tento formát B1 vychází z normalizovaných formátů podle mezinárodní standardy ISO 216, zároveň však není tak běžný jako formáty řady A. Velký formát jsem zvolila z toho důvodu, že upoutá více pozornosti. Lze na něj také nahlížet z více vzdáleností. Při pohledu z blízka v něm můžeme objevovat zajímavé prvky, které z větší dálky vidět nelze. Tisk na papír byl vybrán záměrně. Při pohledu na hotové kompozice ještě v digitální podobě mi tento způsob reprodukování přišel nejlepší a nejjasnější volbou. Možná je to způsobeno mými zkušenostmi s propagační grafikou, kde se většina materiálů tiskne právě na papír. Díky tomu vnímám své kompozice jako plakáty. Můj výběr svým souhlasem podpořila i první vedoucí kvalifikační práce. Dále se díla budou uchovávat v rolích.

V kompozicích pracuji s fonty TeX Gyre, které jsem získala z webové stránky [www.ceskefonty.cz](http://www.ceskefonty.cz). České fonty je projekt, jehož cílem je shromáždit fonty, které zaujaly nejenom autorku projektu, *„ale také veřejnost, a hlavně odborníky v tomto oboru a jsou k vidění třeba i na známých serverech o typografii. Všechny fonty zveřejněné na serveru České fonty byly sesbírány z webů, kde byly tyto fonty publikovány jako royalty free – tedy k volnému užití jak pro soukromé, tak i pro komerční účely.“* (14)

Používám pouze výše zmíněné fonty, protože mi nejde primárně o kresbu písma jako takového, ale o to, že s jeho pomocí vyjadřuji různé výtvarné kontrasty. V zásadě by kompozice mohly být vytvořeny jakýmikoli jinými písmi. Použila jsem ale právě tato,



protože jsou zdarma ke stažení, zároveň však splňují i určitou kvalitu. Další výhodou jejich použití je, že celou sérii kompozic vizuálně ucelují. To by bylo při volbě několika typově odlišných fontů narušeno.

## 2.2 INSPIRACE

Inspiraci k tvorbě jsem nacházela ve svých zkušenostech, které jsem získala během studia oboru Grafický design na střední škole. Velký vliv na moji tvůrčí činnost měli zejména moji profesori a grafici Pavel Botka a Jiří Světlík. Již svoji maturitní práci jsem měla zaměřenou typograficky. Výsledkem byl vizuální styl Roku české hudby 2014. Jednalo se o vyhotovení loga, série šesti plakátů k hudebním festivalům, pět obalů na CD a potisk samotných nosičů. Mé pojetí zahrnovalo vytvoření vlastní abecedy, kterou jsem následně užívala.

Dále se hodně inspiroji na internetu a sociálních sítích. Vnímám toto médium jako prostředek, díky němuž lze snadno načerpat inspiraci a vidět, jak se se stejným nebo podobným problémem poradil někdo jiný. Na sociálních sítích lze navíc sledovat přímo aktuální dění a tvorbu současných umělců. Sleduji několik zahraničních a českých tvůrců, kteří se zabývají volnou, ale i propagační grafikou. Mezi ně patří například Jiří Oplatek, pražské kreativní a grafické studio BROS IN TRIKOS, Kolektiv Studio nebo Deep Throat Studio. Působivé mi přijdou i práce studentů Ateliéru Tvorby písma a typografie Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze a dalších ateliérů grafického designu vysokých škol v České republice.

Velmi mě zaujala myšlenka Františka Štorma z příručky Eseje o typografii, se kterou značně souhlasím. *„Sledovat tvorbu současníků mi bude vždy přinášet mnohem větší potěšení než setrvávat na klasických hodnotách z nějakých pedantských encyklopedií. Jedině živé příklady kreativity mohou strhnout k zamyšlení nebo aktivitě. Rozdílné metody a přístupy spojené s reálným světem dneška jsou tisíckrát poučnější než šestileté studium na vysoké výtvarné škole. Přestože mám nejradši svá vlastní písma a jiná nepoužívám, obdivuji práci kolegů, neboť mají odlišnou inspiraci, jiné tvůrčí přístupy a jsou většinou pečlivější a důslednější. Přítomnost je mnohem pestřejší než sebelepší historické studie, a má-li člověk přátele, kteří mu dovolí i trochu nakouknout do své tvůrčí dílny, může se něčemu přiučit.“* (13)

Další podněty vnímám, tak jako každý, ze svého okolí a každodenního života. Nejraději mám jednoduché vizuální styly, stylizaci, minimalistické a geometrické zobrazování.

Jako autora, na jehož práce nahlížím s obdivem, bych chtěla uvést již zmíněného Oldřicha Hlavsu. Byl knižním grafikem a typografem, který měl vliv na český grafický design druhé poloviny 20. století. Za typografa většinou označujeme člověka, jenž tvoří fonty. Oldřich Hlavsa sice žádný nevytvořil, ale přesto sám sebe vnímal jako typografa a také se za něho označoval. Vyučil se jako akcidenční sazeč a v oboru grafického designu pracoval přes šedesát let. Řemeslné zkušenosti a znalosti se staly základem pro jeho experimenty a individualitu, spolu s jeho výtvarnou intuící a využíváním technických možností porušuje zažitá pravidla, která však bezpečně ovládá. Zabýval se především úpravou knih, stavěl na jednotě protikladů a napětí kontrastů, výsledkem toho jsou knižní a časopisecké celky, které vytvořil s obrovským citem pro rytmus a které vyjadřují podmanivou dynamiku. Vytvářel také typografické kompozice odkazující k písmovým experimentům futuristů a dadaistů, proudu vizuální poezie a lettrismu šedesátých let 20. století. Nevzdává se v nich sémantické hodnoty slova, vzniká tak určité napětí, někdy až rozpor mezi přístupem volného umělce, který pracuje s vizuální hodnotou znaků, a typografem, jehož úkolem je předat informaci. V roce 1991 získal Oldřich Hlavsa prestižní Gutenbergovu cenu města Lipska za celoživotní vynikající práci v oboru knižního umění. (15)

Inspirační zdroje, které podnítily přímo tvorbu jednotlivých kompozic, popisují v následující podkapitole procesu tvorby.

### 2.3 PROCES TVORBY

Výběr námětů pro volné typografické kompozice se odrazil od doporučené literatury. Po jejím vypůjčení jsem si všechny knihy prolistovala. Zaujaly mě výtvarné práce a zejména jejich názvy od žáků v knize *Linie, barva a tvar ve výtvarné výchově*, kterou napsala Věra Roeselová. Začala jsem nad nimi více uvažovat a zjišťovat, co mají společné. Toto byl první impuls k výběru tématu kontrastů. Následně jsem si na papír vypsala některé druhy kontrastů a náměty, které se v knize objevily. Jako další krok jsem se věnovala doporučené literatuře o něco důkladněji, vše jsem si prohlédla a části, které mě více zaujaly, přečetla. V tento moment jsem si též vyhledávala a prohlížela různé typografické kompozice a plakáty na internetu. Některé mě upoutaly natolik, že jsem si je pro inspiraci uložila (Obrázek 6, 7, 8). Autorem těchto je Samí Abdounour, studuje

Fakultu umění a architektury Technické univerzity v Liberci. Vytvořil soubor tří typografických kompozic s názvem *Futura* a jednu další nepojmenovanou (Obrázek 9). V tomto případě se nejedná o vektorové kompozice, ale spíše o ruční šablonové tisky.

Skicování jsem se začala věnovat až následně. Nejprve jsem si dělala pouze skici tužkou do sešitu, přemýšlela jsem hlavně nad různým umístěním jednotlivých písmen do formátu. Po chvíli jsem zjistila, že by se mi lépe pracovalo rovnou v počítačovém programu. Celý tento počáteční proces byl velmi zdlouhavý. Až když jsem postoupila k fázi tvorby v grafickém editoru, začalo vše rázem dostávat nějakou podobu a vznikaly první smysluplné návrhy.

Tvořila jsem je na témata chaos a řád, velký a malý, málo a mnoho, stabilní a labilní, podle nichž jsem je následně i pojmenovávala. Vycházejí z názvů děl žáku z knihy Věry Roeselové (Obrázek 1, 2, 3, 4) a znějí takto: *Řád a chaos, Málo a mnoho, Stabilita a labilita trojúhelníka*, ty se staly základem pro první tři kompozice. Dále mě zaujalo ještě *Odpařování (negativ a pozitiv)*, kterému jsem se ale věnovala až později. Čtvrtou kompozici, která vznikla společně s prvními třemi, jsem vybrala a vystavěla na stejném principu, na němž fungují předchozí, základní myšlenkou se stalo velký a malý.

Na každý tento námět vzniklo několik návrhů, které jsem v průběhu práce ukládala vždy, když jsem cítila, že již nějakým způsobem fungují. Nejvíce spokojená jsem však s těmi, které jsem vytvořila jako poslední a považuji je za finální. Všeobecně reflektují návrhy postupný vývoj práce a celkové uvažování nad nimi.

Když jsem měla zpracovaná výše zmíněná čtyři témata, začala jsem vybírat další, aby byl souhrnný počet osm. Opět jsem si vzala papír a sepsala některé druhy kontrastů tak, že jsem si je rozřadila do skupin podle toho, k čemu se vztahují. Uvažovala jsem i nad těmi, která jsem již měla zpracovaná. Jejich výpis vypadal zhruba takto: kontrast velikostí, kontrast četnosti, kontrast tvarů, kontrast rozložení (umístění), kontrast světla, kontrast plochy, kontrast barvy.

Kontrast velikostí zahrnoval pojmy velký a malý, kontrast četnosti málo a mnoho, kontrast tvarů stabilní a labilní tvar, kontrast rozložení (umístění) chaos a řád, kontrast světla světlo a tma, pozitiv a negativ; kontrast plochy symetrii a asymetrii, prostorovost a plošnost, plochu a linii; kontrast barvy černou a bílou.

Z tohoto výčtu jsem si zvolila další čtyři témata, abych měla z každé skupiny obsaženého alespoň jednoho zástupce. Na základě toho jsem se dále rozhodla zpracovávat náměty černá a bílá, pozitiv a negativ, linie a plocha, prostorovost a plošnost.

Ve všech kompozicích pracuji s počátečními písmeny zmíněných témat bez diakritiky. Například v kompozici velký a malý zacházím s písmeny *v* a *m*, v chaosu a řádu s písmeny *c*, *r*. Barva všech obrazů je černobílá, což je možná trochu kontraproduktivní vzhledem k samotné kompozici, která si na kontrastu bílé a černé zakládá. Vysvětlení toho naleznete v další kapitole. Barevnost totiž považuji kromě fontů za prvek, který napomáhá k ucelení celého cyklu.

První téma, ke kterému jsem začala skicovat, byl chaos a řád. V prvotní skice (Obrázek 13) jsem se inspirovala rozmístěním objektů ze stejnojmenného díla z knihy od Roeselové (Obrázek 1). Malá serifová písmena *r* stejné velikosti jsou pravidelně rozmístěna a vytvářejí pomyslný trojúhelník v levém dolním rohu, opticky zabírají zhruba jednu polovinu formátu. V pravém horním rohu jsou oproti tomu náhodně umístěna malá bezpatková písmena *c* o různé velikosti a s různým natočením. Rozdíly mezi řádem a chaosem jsou zde patrné. Mojí vizí bylo tuto skutečnost ještě více umocnit. V dalších fázích jsem se snažila o zobrazení ještě většího chaosu. Vznikly dva návrhy, inspirací mi byl obrázek nalezený na internetu (Obrázek 12). Z písmen *c* jsem vytvořila chaotické pozadí, v některých místech vznikla až černá plocha, na kterou jsem umístila bílý řád. Znaky *r* mají pravidelné rozmístění, v prvním návrhu je jen menší skupinka čtvercového tvaru, ve druhém se rozkládají přes celý formát (Obrázek 14, 15).

V pořadí druhým tématem, kterým jsem se zabývala, je velký a malý. Chtěla jsem zobrazit co největší kontrast mezi velikostmi. Pracuji zde s tučnou patkovou verzálkou *V*, která působí mohutně. Abych tuto vlastnost ještě více zdůraznila, použila jsem ji přes celý formát v černé barvě. Na ni jsem umístila malé bílé bezpatkové písmeno *m* (Obrázek 16). V dalších fázích jsem ho postupně v řádcích násobila, až nakonec zaplnilo skoro celou plochu, *V* se nemění (Obrázek 17, 18, 19). V posledním návrhu (Obrázek 20) je velké *V* použito v bílé barvě jako negativ na pozadí malých *m*, která jsou v černé, ale i v bílé barvě. To pochází z předchozího návrhu, kde byla malá bílá *m* umístěna na černém *V*. Největší inspirace k tomuto námětu pochází z typografické kompozice od Samího Abdulnoura (Obrázek 7).

Málo a mnoho je opět v první skice (Obrázek 21) inspirováno dílem žáka z knihy Věry Roeselové (Obrázek 2). Zobrazuje dvě skupiny černých patkových písmen malé abecedy, přičemž má jedna skupina mnoho znaků a druhá méně. V další skice (Obrázek 22) přibylo více *m* ve spodním seskupení, jsou stejně veliká, ale mají různé natočení. Oproti tomu je na tmavých linkách v horní části po pravé straně umístěno *m* v obrysu. V pozdějších návrzích je rozložení prvků zcela změněno, podnětem k tomu byla kompozice získaná na internetu (Obrázek 10). Po levé straně je mnoho liter, napravo je znaků málo. Všechny jsou otočeny na stojato a zarovnány k okrajům, mají černou barvu (Obrázek 23). Následně jsem doleva přidala několik dalších *m*, naopak vpravo jsem jejich počet redukovala pouze na jeden prvek (Obrázek 24).

Pro téma stabilita a labilita je návrhová část nejobsáhlejší. Nejprve jsem zacházela se stabilní serifovou verzálkou *S* a s bezpatkovou minuskou *l*, která zobrazuje rozpadající se tvar. Zde jsem začala přemýšlet o tom, že bych kompozicím mohla dát barvu, proto je první návrh barevný (Obrázek 25). Poté jsem se ale vrátila k černobílému zobrazení (Obrázek 26), v němž vizuálně vnímám protichůdnost jednotlivých kontrastů mnohem působivěji. O vyobrazení labilního tvaru písmene *l* jsem se snažila několika způsoby. Prvně množím písmene *l*, jež má stejnou základnu, jen je za sebou kopírováno a otáčeno. Používáno je v obrysu, tloušťka linek se postupně ztenčuje. Ke druhému způsobu mě inspirovalo další dílo z internetu (Obrázek 11). Tvar písmena je narušován jinými tvary (Obrázek 27), dále kombinuji i se zobrazením v obrysu (Obrázek 28). V těchto i v několika dalších kompozicích zkouším pracovat na černém podkladu. Průběh komponování dokumentují přílohy (Obrázek 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35). Nakonec volím první řešení, které mi připadá více nosné. *S* je stále ukotveno ve spodu formátu a na pozadí se promítá labilní *l*, které se rozpadá do přerušovaných čar, jejichž počet oproti předchozím skicám narostl (Obrázek 36).

Ke kompozici černé a bílé mě opět inspirovalo dílo z knihy Roeselové, nese název *Kontrast barev* (Obrázek 5). Shledávám v něm hlavní kontrast mezi červenou a černou či šedou barvou. Červená je umístěna v levém horním rohu a zabírá zhruba jednu čtvrtinu díla, zbytek vyplňuje druhá barva. Podobně jsem tento námět začala řešit i já. Uskupení bezpatkových tučných písmen *b* malé abecedy je situováno v levém horním rohu. Pod nimi je sestava černých, také bezpatkových minusek *č*, která se rozprostírají po celém

formátu (Obrázek 37). V dalších fázích jsem násobila počet písmen *b*, až nakonec obsadily zhruba horní polovinu stránky (Obrázek 38, 39, 40). Kompozici jsem dále doplnila o jedno *č* do středu bílých písmen *b*, naopak jedno *b* na černá (Obrázek 41). Důvodem byla nedostatečná čitelnost typografie, která vznikla shlukem liter.

Prvotní inspirace toho námětu je opět z knihy Věry Roeselové, a to z díla *Odpařování (negativ a pozitiv)*, Obrázek 4). Pracuji, podobně jako je tomu v uvedeném díle, ve spodní polovině obrazu s negativními tvary a v horní s pozitivními. Celá kompozice je vytvořena z řad patkových minuskových písmen *p*, kde jich je ve spodní části tolik, aby vytvořila černou plochu, na které jsou poté rozmístěny řady bílých minusek *n*, které jsou vytvořeny stejným fontem jako písmena předchozí (Obrázek 42). Záměrem je, aby na sebe nestrhávala moc pozornosti, aby rovnost mezi pozitivními a negativními prvky byla stejná. V dalších návrzích upravuji pouze jejich rozložením (Obrázek 43), zkouším i jakousi pyramidu (Obrázek 44). Ve finální verzi se ale vracím k původnímu celoplošnému rozmístění, které se mi vzhledem k námětu jeví jako lepší volba.

Prostorovost a plošnost považuji spolu se stabilitou a labilitou za nejtěžší, odpovídá tomu i množství návrhů. Cílem bylo vytvořit kompozici, která ukáže jasný rozdíl mezi prostorovými a plošnými tvary. Hlavními motivy se zde staly dvě verzálky bezpatkového *P*, z nichž je jedno vytvořeno pomocí 3D efektu a druhé má tučný řez, aby se více zdůraznila jeho plošnost. Z prostorových písmen jsem se snažila vybudovat prostor, naproti kterému vytvářím z plochých písmen plochu. V prvotních skicách se tento vztah odvíjí na dolní polovině formátu, horní zůstává vzdušnější (Obrázek 45, 46). Plošné *P* je tu zastoupeno jen jedním znakem. V průběhu zkouším různé možnosti a pracuji jak s pozitivy, tak s negativy jednotlivých tvarů, tučné *P* násobím a různě uskupuji, objevuje se znovu pyramidovitý tvar (Obrázek 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54). Nakonec je z plochých písmen řada neboli plošina, která má bílou barvu, je umístěna ve spodu formátu, směrem od levého okraje, končí ve druhé třetině stránky. Dále narostl prostor z trojrozměrných písmen (Obrázek 55).

V posledním námětu jde o zachycení rozdílu mezi plochou a linií. Pozadí je utvořeno z tučného *P* z velké abecedy bez serifů, to se v návrzích nemění. Respektive jsou tam písmena tři, aby vznikla co největší plocha. První je v pravé polovině formátu a zasahuje za okraj. Druhé je obráceno o 180° a je umístěno pod ním v pravém dolním rohu. Třetí

je oproti prvnímu svisle zrcadleno, vidíme jen jeho dřík. Tyto dvě litery vytvořily přes celou levou stranu díla černý pravoúhlý tvar, na kterém zacházím v obrysovém tahu s písmenem / malé abecedy, nejprve v bezpatkové podobě. Pro na pohled patrný rozdíl mezi plochou a linií je / ve zhruba stejné velikosti jakou mají P. Také je několikrát množeno a různě otáčeno (Obrázek 56, 57), to se objevuje ve všech verzích kromě druhé, v níž je mnoho / pouze ve svislé poloze (Obrázek 58). Ve čtvrtém návrhu jsem vyzkoušela vložit černé linky do bílých prostorů, jež vznikly po seskupení písmen P (Obrázek 59). V dalších skicích (Obrázek 60, 61, 62) jsem vyměnila bezpatková /, která připomínala spíše obdélníky, za typografii se serify. Dodávají kompozici lepší charakter a výrazovost linky.

Kromě výše zdůvodněných vědomých činů se ve všech kompozicích částečně uplatňuje také náhoda. Seskupením různých prvků vznikají zajímavé momenty, místy až vzorování, a mohou připomínat experimentální vizuální poezii.

Od samého začátku procesu tvorby minimálně zasahovala první vedoucí mé práce MgA. Petra Samberg Vargová, M.Sc., která ji považovala za kvalitní. Dohodly jsme se, že budu pracovat se svým vlastním výrazem. Vsadily jsme na jistotu a nepouštěly se do žádného experimentu.

### 3 JEDNOTLIVÉ KOMPOZICE

V předchozí kapitole jsem popsala, že jsem si téma kontrastů vybrala především díky knize *Linie, barva a tvar ve výtvarné výchově*. Dalším podnětem bylo, že protiklady shledávám téměř všude kolem sebe, v každodenním životě. Jsou to pro mě věčné a nevyčerpatelné náměty. Také jsem se zmiňovala o tom, že poslední práce shledávám za nejlepší. Je to zejména proto, že jsem dospěla k jejich ucelené formě. Kontrasty se v kompozicích vzájemně prolínají a v žádné práci nelze najít pouze jeden. Snažím se však vždy v dané kompozici ukázat hlavní rysy a protichůdnost jednoho zvoleného. Finální barevnost je černobílá. To je například jeden z kontrastů, který prostupuje úplně všemi kompozicemi. Další taková propojení nastíním v následujících popisech jednotlivých děl, která považuji za finální.

#### 3.1 CHAOS A ŘÁD

Při pohledu na tuto kompozici vidíme shluk bezserifových písmen *c* z malé abecedy, která kousek nad geometrickým středem vytvářejí černý ovál. Tam směřuje nejvíce divákova pozornost. *C* vytvářejí dojem zmatku, který je umocněn nejen jejich rozmístěním, ale také různým pootočením a rozměrem jednotlivých znaků. Oproti tomu je do popředí koncipován řád, který se skládá z malých serifových písmen *r*, která jsou pravidelně zarovnána v řadách i sloupcích přes celou plochu formátu. Patkové písmo je tu v protikladu zvoleno z důvodu nabuzení ještě většího systému, což podtrhuje i bílá barva, která je výrazem čistoty a pořádku. (9) Nejvíce čitelná jsou v místě centra pozornosti, tam nejvíce kontrastují na černém pozadí. Tato verze je velmi podobná poslední návrhové, nastala zde však jedna změna, je jí přidání více písmen *c* do pozadí pro ještě větší dojem chaosu (Obrázek 63).

#### 3.2 MÁLO A MNOHO

Téměř celý formát je zaplněn minuskami patkového písmene *m* v černé barvě o stejné velikosti. Všechny jsou natočeny o 90° doleva a několika násobně zmnoženy a rozloženy tak, že v některých místech vzniká černá plocha. V opozici této skupině, která zastupuje mnohost, je do popředí na levém okraji formátu zhruba v jedné třetině umístěno stejné písmeno *m*, ale v bílé barvě a obráceno o 180°. Málo je tu zastoupeno pouze jednou literou. Stejný font a jeho velikost jsem zvolila proto, aby byla největší pozornost



upoutána na protiklad množství těchto liter. Tato kompozice ve mně budí i určitý dojem prostoru a živosti, naopak bílá litera působí plošně, dále by se dalo hovořit o pozitivu a negativu písmene *m* (Obrázek 64).

### 3.3 VELKÝ A MALÝ

Pozadí této kompozice tvoří bezpatkové minuskule *m*, jsou uspořádány v řadách, které jsou následně několikanásobně opakovány v celém podkladu. Samotná písmena *m* jsou velmi malá. Některé náhodně umístěné řady jsou černé, některé bílé a překrývají se. Původ jejich vzniku zdůvodňuji v kapitole Proces tvorby (3.3). Na rozdíl od posledního návrhu je v tomto finálním pár řad přidáno, aby v popředí lépe vyniklo velké bílé *V*, které je ještě o trochu více posunuto na střed. Zvolila jsem literu z velké abecedy se serify, která je navíc tučného řezu. Rozměr písmena je o něco větší než formát, nevidíme ho úplně, přesahuje za jeho hranice. Je tak velké a rozsáhlé, jak jen je možné, aby se zároveň zachovala i jeho čitelnost. Barvu má bílou, která také *symbolizuje počátek bytí, světlo.* (9) Chápu ji jako něco velikého, významného až božského. Současně s tématem velikostí je tu možné spatřit i kontrast množství nebo prostorovosti a plošnosti (Obrázek 65).

### 3.4 STABILITA A LABILITA

Popředí obrazu se skládá z černé serifové verzálky *S*, která je ukotvena na spodní hraně pro dojem stability. Velikostně sahá kousek pod polovinu a rozkládá se na pravé straně. Od leva se rozpadá malé bezserifové *l*, které vypadá spíše jako obdélník, je vyobrazeno pouze v obrysu. Množením tohoto tvaru a jeho postupným natáčením a manipulováním s různou tloušťkou a stylem tahu linky nabývá účinku lability. Jeho výška je skoro úměrná výšce formátu, všechny jeho verze jsou stejně velké, v některých místech však přesahují až za okraj, což podporuje nestálost tohoto prvku, rozprostírají se po celém pozadí. Od minulé verze se změnila velikost znaku *S*, je větší. Podklad, který je vytvořen z písmen *l*, je mírně posunutý a zarovnaný k dolnímu okraji formátu. Lze v tomto shledávat chaos, *S* by opačně mohlo vyjadřovat řád (Obrázek 66).

### 3.5 ČERNÁ A BÍLÁ

Po konzultaci s první vedoucí mé práce jsem tento námět upravila tak, že jsem písmena *č*, která byla používána v předchozích návrzích, nahradila písmeny *c*, abych zachovala pravidlo liter bez diakritiky. Používání *č* bylo do té doby naprosto nevědomé a intuitivní.

Dále je změněno umístění samostatného písmene *c* na bílých *b* tak, aby na sebe neupoutávalo tolik pozornosti, jak tomu bylo v předešlé skice. Podklad je zhotoven z mínusek bezpatkových *c* ve shodném rozměru a jsou znásobena tak, aby vytvářela co největší, ale ne zcela jednolitou, barevnou plochu. Umístění je náhodné. Na horní polovině obrazu se rozkládají bílé tučné bezpatkové *b* malé abecedy, opět o stejné velikosti. Jsou rozmnoženy na základě stejného úmyslu jako písmena *c*. Na nich se napravo nachází jedna stejná litera *c* z pozadí, šikmo pod ní je jedno bílé *b*, které naopak kontrastuje na tmavé ploše. Tyto dva znaky jsou usazeny v popředí, protože v pozadí zaniká jejich dobrá čitelnost, rovněž se tak zdůrazní jejich kontrast (Obrázek 67).

### 3.6 POZITIV A NEGATIV

Podklad této kompozice je sestaven z nepravidelných řad černého patkového písmene *p* z malé abecedy. Ve spodní části, přibližně nad polovinu, je *p* tolik, že vytvářejí tmavý základ pro negativní znak *n*. Ten je vytvořen stejným fontem jako litery *p* a rozprostřen v obdobných řadách, jež zabírají dolní část obrazu. Všechny prvky mají totožnou velikost, důvodem toho je zachování rovnosti mezi pozitivními a negativními tvary. Oproti předchozí skice, která je do tvaru pyramidy, jsem se vrátila k původnímu celoplošnému rozmístění, jež se mi zdá vzhledem k námětu jako lepší volba. Je zde patrnější rozdíl mezi pozitivem a negativem a nic ho neruší, upravila jsem pouze rozložení prvků. Tento námět vnímám v souvislosti s barevností, tedy s kontrasty černé a bílé (Obrázek 68).

### 3.7 PROSTOROVOST A PLOŠNOST

Základem se pro tuto kompozici staly dvě bezpatkové litery *P* velké abecedy. Jedna je ve 3D efektu, druhá je tučná. Několik černých trojrozměrných *P* vytváří v díle prostor, který probíhá od spodu formátu směrem nahoru, zaplňují tak téměř celou plochu. Ve spodní polovině jsou písmena stojatá, v horní leží a jejich velikost je menší. Pocitu prostorovosti pomáhají proporce, lze operovat s pojmy blízko a daleko. Do popředí vystupuje řada složená z pár plošných *P* v bílé barvě, která jsou seřazena těsně za sebou, vytvářejí jakousi plošinu. K tomu, aby působila plošněji, dopomáhá jejich umístění. Plošina vede od spodního levého rohu směrem k protilehlému hornímu rohu a končí přibližně v polovině. Bílé znaky mají podobný směr jako stojatě černé, to podporuje jejich zřetelnou rozdílnost (Obrázek 69).

### 3.8 PLOCHA A LINIE

Poslední kompozice je utvořena ze tří stejných písmen *P*, která jsou bez serifů, tučného řezu, v černé barvě a pocházejí ze znaků velké abecedy, na nichž jsou rozprostřena v obrysové lince bílá patková *I* malé abecedy. Z liter *P* vzniká, díky jejich velikosti a uspořádání, v levé půlce jednolitá plocha. Na ni vyniká kresba písmen *I*, kterých je zde mnoho, mají tentýž rozměr, jaký má *P*. Tento fakt zaručuje patrný rozdíl mezi plochou a linií. *I* jsou různě pootočená, některá přesahují až za okraje formátu a u všech je použita stejná síla tahu. Nabývají organického, živého dojmu, který se mi vybaví, když se řekne slovo linie, se statickým *P* tak velmi dobře kontrastují. I zde by se dalo například hovořit o protikladech množství (Obrázek 70).

## ZÁVĚR

Cílem bakalářské práce bylo vytvoření souboru osmi velkoformátových digitálních tisků volných typografických kompozic. Jako dílčí cíl jsem si určila zobrazit v nich protiklady některých vybraných výtvarných kontrastů. Podmínky jsem, dle mého názoru, naplnila. Výsledkem jsou černobílé kompozice formátu B1, ve kterých používám jako vyjadřovací prostředek typografické znaky. Jsou to počáteční písmena námětů bez diakritiky. Celý soubor prací působí uceleně.

Teoretická část je věnována důležitým momentům historie typografie a typografického plakátu, zmínila jsem také současné tendence v umění i v reklamě. Dále jsem charakterizovala zásady výtvarného komponování a výtvarných kontrastů. V praktické části jsem popsala techniku, kterou díla vznikla, inspirační zdroje a vývoj celé tvorby. Zkrátka vše, co mě procesem provázelo. Poslední kapitolu jsem věnovala popisu finálních kompozic. Záměrem bylo vystihnout v každém formátu protichůdnost dvou předem zvolených protikladů. V průběhu tvoření jsem došla k závěru, že nelze soustředit pozornost jen na ně. Všechny kontrasty se vzájemně prolínají. Vše souvisí se vším jako v životě.

Tento projekt mi především ukázal, že se dá počítačová grafika využívat i ve volném umění. Doposud jsem vytvářela pouze materiály za účelem propagace. Dále jsem při tvorbě práce získala (nebo si prohloubila) některé znalosti. Měla jsem možnost věnovat se něčemu, co mě baví, o co se zajímám a tvořit způsobem, který je mi vlastní. Přínos této práce shledávám také v potencionálnosti jejího budoucího využití nejen ve výtvarné výchově. Na toto téma by se například daly udělat různé výtvarné etudy, které by žákům pomohly objasnit principy jednotlivých kontrastů a výtvarného komponování. Případně by ukázaly, že písmenka nemusí sloužit jen k pouhému psaní, že svět je plný možností.

**RESUMÉ**

The aim of the bachelor thesis was to create a set of eight large format digital prints of free typographic compositions. The next goal was to show the opposites of some selected art contrasts. In my opinion, I have fulfilled the conditions. The result is black and white B1 format, in which as a means of expression I use typographic characters. These are the starting letters of the topics without diacritics. The whole set of works acts coherently.

The theoretical part is devoted to important moments from the history of typography and typographic poster, current trends in art and advertisement were mentioned. The thesis also characterizes the principles of art composition and art contrasts. In the practical part, the technique that the works were created, inspirational sources and development of the whole work are described. In short, everything that accompanied the process. The last chapter is dedicated to the description of the final compositions. The intention was to capture the contradiction of two predetermined contradictions in every format. During the process of creation I came to the conclusion it is not possible to concentrate only on them. All contrasts intertwine. Everything is related to everything, just as in life.

This project has shown me that computer graphics can also be used in free art. So far I had only created materials for promotional purposes. I also gained or deepened knowledge. I had the opportunity to do what I enjoy, what I'm interested in and to create my own way. I also find the contribution of this work in the potential of its future use, not only in art education. For example, various art etudes on this topic would help pupils to clarify the principles of individual contrasts and art composition. Or to show them that the letters don't have to serve only for writing, the world is full of possibilities.

## SEZNAM LITERATURY

1. Dusong, Jean-Luc a Siegwartová, Fabienne. *Typografie: od olova k počítačům*. Praha : Svojtka a Vašut, 1997. ISBN 80-7180-296-4.
2. Kolesár, Zdeno. *Kapitoly z dejín grafického dizajnu*. Bratislava : Slovenské centrum dizajnu, 2006. ISBN 80-968658-5-4.
3. Rybička, Jiří. *Pokročilé zpracování textů a DTP*. [Online] 2004. [Citace: 15. Únor 2018.] <https://akela.mendelu.cz/~rybicka/prez/zpract/kap1234.pdf>.
4. Kočička, Pavel a Blažek, Filip. *Praktická typografie*. 2. vydání. Brno : Computer Press, 2004. ISBN 80-7226-385-4.
5. Beran, Vladimír. *Aktualizovaný typografický manuál*. 4. vydání. Praha : Kafka design, 2005.
6. Fabel, Karel. *Současná typografie*. Praha : Odeon, 1981.
7. Flusser, Vilém. *Jazyk a skutečnost*. Praha : Triáda, 2005. ISBN 80-86138-54-2.
8. Noga, Pavel. *Typografický plakát. Tradiční komunikační médium*. Brno : Masarykova univerzita, 2015. ISBN 978-80-210-8063-8.
9. Roeselová, Věra. *Linie, barva a tvar ve výtvarné výchově*. Praha : Sarah, 2004. ISBN 80-902267-5-2.
10. Kandinsky, Wassily. *Bod - linie - plocha*. Praha : Triáda, 2000. ISBN 80-86138-16-X.
11. Hlaváček, Josef a David, Jiří. *Kompozice podle Rudolfa Arnheima*. Praha : Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 1997. ISBN 80-86039-32-3.
12. Kulka, Jiří. *Psychologie umění*. 2. vydání. Praha : Grada, 2008. ISBN 978-80-247-2329-7.
13. Štorm, František. *Eseje o typografii*. Praha : Společnost pro Revolver Revue, 2008. ISBN 978-80-87037-15-7.
14. Melčáková, Lenka. *České fonty*. [Online] [Citace: 1. Březen 2018.] <https://www.ceskefonty.cz/>.
15. Tylová, Barbora Toman. *Hlavsa*. [Online] [Citace: 1. Březen 2018.] <http://www.oldrichhlavsa.cz/cs/osobnost/>.

Gramatická a jazyková korektura textu: Mgr. Vanda Vaníčková, Ph.D.

**SEZNAM OBRÁZKŮ**

Obrázek 1: Řád a chaos

Roeselová, Věra. *Linie, barva a tvar ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 2004. ISBN 80-902267-5-2

Obrázek 2: Málo a mnoho

Roeselová, Věra. *Linie, barva a tvar ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 2004. ISBN 80-902267-5-2

Obrázek 3: Stabilita a labilita trojúhelníka

Roeselová, Věra. *Linie, barva a tvar ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 2004. ISBN 80-902267-5-2

Obrázek 4: Kontrast barev

Roeselová, Věra. *Linie, barva a tvar ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 2004. ISBN 80-902267-5-2

Obrázek 5: Odpařování (negativ a pozitiv)

Roeselová, Věra. *Linie, barva a tvar ve výtvarné výchově*. Praha: Sarah, 2004. ISBN 80-902267-5-2

Obrázek 6: Samí Abdulnour, Typografická kompozice Futura; Abdulnour, Samí.

Typografická kompozice Futura. [Online] © 2016 [Citace: 10. Březen 2018.] Dostupné z: <http://samiabdulnour.tumblr.com/post/143594596832/typografick%C3%A1-kompozice-futura>

Obrázek 7: Samí Abdulnour, Typografická kompozice Futura

Abdulnour, Samí. Typografická kompozice Futura. [Online] © 2016 [Citace: 10. Březen 2018.] Dostupné z: <http://samiabdulnour.tumblr.com/post/143594596832/typografick%C3%A1-kompozice-futura>

Obrázek 8: Samí Abdulnour, Typografická kompozice Futura

Abdulnour, Samí. Typografická kompozice Futura. [Online] © 2016 [Citace: 10. Březen 2018.] Dostupné z: <http://samiabdulnour.tumblr.com/post/143594596832/typografick%C3%A1-kompozice-futura>

Obrázek 9: Samí Abdulnour, Typografická kompozice

Abdulnour, Samí. Typografická kompozice. [Online] © 2016 [Citace: 10. Březen 2018.] Dostupné z: <http://samiabdulnour.tumblr.com/post/137804105437/typografick%C3%A1-kompozice>

Obrázek 10: Robyn Markcum, Language of Form

Markcum, Robyn. Language of Form. In: Lorena Howard-Sheridan's online portfolio [Online] © 2004 [Citace: 10. Březen 2018.] Dostupné z: [http://lorenahoward.com/Port\\_teach\\_type\\_abstract\\_08.html](http://lorenahoward.com/Port_teach_type_abstract_08.html)

Obrázek 11: James Anthony Chavez

Chavez, James Anthony. Onomatopoeia compositions. In: Lorena Howard-Sheridan's online portfolio [Online] © 2014 [Citace: 10. Březen 2018.] Dostupné z: [http://lorenahoward.com/Port\\_teach\\_type\\_compo\\_03.html](http://lorenahoward.com/Port_teach_type_compo_03.html)

Obrázek 12: Jane Park

Park, Jane. Type compositions. In: Lorena Howard-Sheridan's online portfolio [Online] © 2003 [Citace: 10. Březen 2018.] Dostupné z: [http://lorenahoward.com/Port\\_teach\\_type\\_compo\\_09.html](http://lorenahoward.com/Port_teach_type_compo_09.html)

Obrázek 13: Chaos a řád 1

Obrázek 14: Chaos a řád 2

Obrázek 15: Chaos a řád 3

Obrázek 16: Velký a malý 1

Obrázek 17: Velký a malý 2

Obrázek 18: Velký a malý 3

Obrázek 19: Velký a malý 4

Obrázek 20: Velký a malý 5

Obrázek 21: Málo a mnoho 1

Obrázek 22: Málo a mnoho 2

Obrázek 23: Málo a mnoho 3

Obrázek 24: Málo a mnoho 4

Obrázek 25: Stabilita a labilita 1

Obrázek 26: Stabilita a labilita 2

Obrázek 27: Stabilita a labilita 3

Obrázek 28: Stabilita a labilita 4

Obrázek 29: Stabilita a labilita 5

Obrázek 30: Stabilita a labilita 6

Obrázek 31: Stabilita a labilita 7

Obrázek 32: Stabilita a labilita 8

Obrázek 33: Stabilita a labilita 9

Obrázek 34: Stabilita a labilita 10

Obrázek 35: Stabilita a labilita 11

Obrázek 36: Stabilita a labilita 12

Obrázek 37: Černá a bílá 1

Obrázek 38: Černá a bílá 2

Obrázek 39: Černá a bílá 3

Obrázek 40: Černá a bílá 4

Obrázek 41: Černá a bílá 5

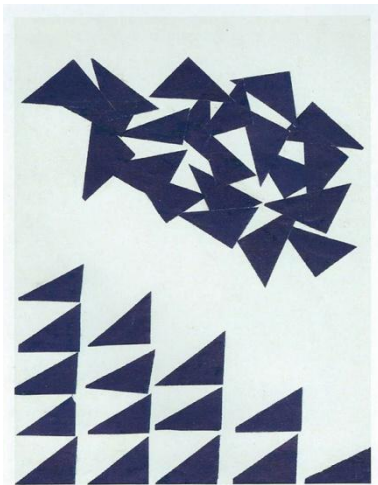
Obrázek 42: Pozitiv a negativ 1

Obrázek 43: Pozitiv a negativ 2



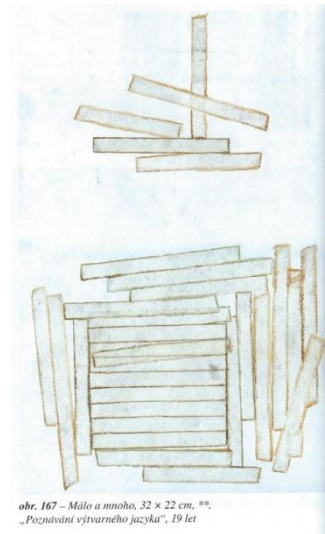
- Obrázek 44: Pozitiv a negativ 3
- Obrázek 45: Prostorovost a plošnost 1
- Obrázek 46: Prostorovost a plošnost 2
- Obrázek 47: Prostorovost a plošnost 3
- Obrázek 48: Prostorovost a plošnost 4
- Obrázek 49: Prostorovost a plošnost 5
- Obrázek 50: Prostorovost a plošnost 6
- Obrázek 51: Prostorovost a plošnost 7
- Obrázek 52: Prostorovost a plošnost 8
- Obrázek 53: Prostorovost a plošnost 9
- Obrázek 54: Prostorovost a plošnost 10
- Obrázek 55: Prostorovost a plošnost 11
- Obrázek 56: Plocha a linie 1
- Obrázek 57: Plocha a linie 2
- Obrázek 58: Plocha a linie 3
- Obrázek 59: Plocha a linie 4
- Obrázek 60: Plocha a linie 5
- Obrázek 61: Plocha a linie 6
- Obrázek 62: Plocha a linie 7
- Obrázek 63: Chaos a řád
- Obrázek 64: Málo a mnoho
- Obrázek 65: Velký a malý
- Obrázek 66: Stabilita a labilita
- Obrázek 67: Černá a bílá
- Obrázek 68: Pozitiv a negativ
- Obrázek 69: Prostorovost a plošnost
- Obrázek 70: Plocha a linie

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



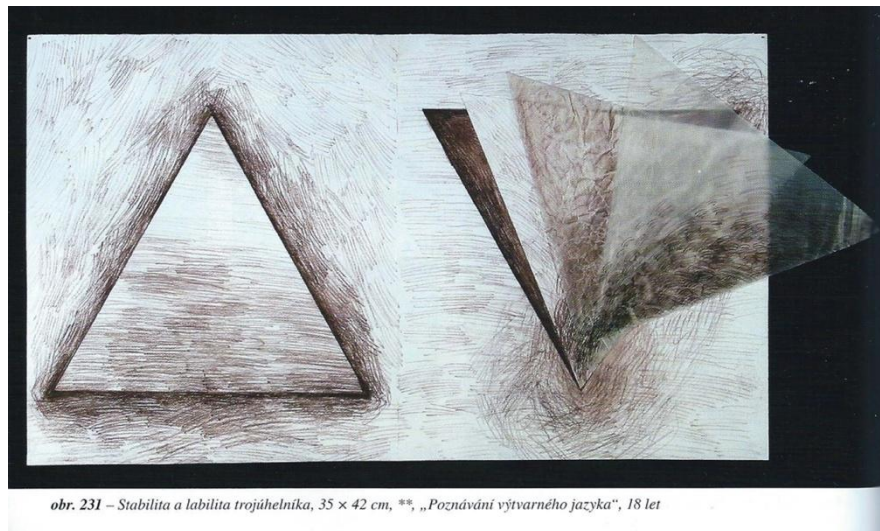
obr. 74 – Řád a chaos, 22 × 15 cm, \*\*, chaos je zde jiný typ řádu, 9 let

Obrázek 1: Řád a chaos



obr. 167 – Málo a mnoho, 32 × 22 cm, \*\*, „Poznávání výtvarného jazyka“, 19 let

Obrázek 2: Málo a mnoho



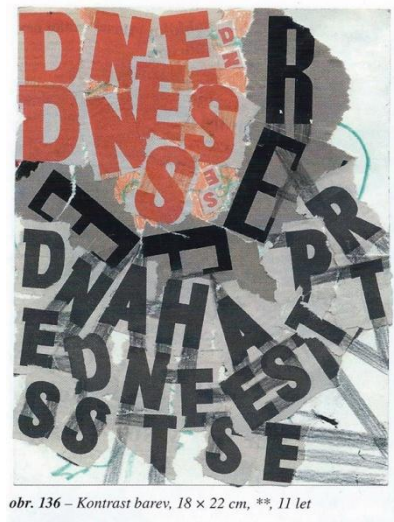
obr. 231 – Stabilita a labilita trojúhelníka, 35 × 42 cm, \*\*, „Poznávání výtvarného jazyka“, 18 let

Obrázek 3: Stabilita a labilita trojúhelníka



obr. 131 – Odpářování (negativ a pozitiv), 32 × 48 cm, \*\*, „Strom, les, člověk“ [P. 97], 10 let

Obrázek 4: Odpářování  
(negativ a pozitiv)



obr. 136 – Kontrast barev, 18 × 22 cm, \*\*, 11 let

Obrázek 5: Kontrast barev



Obrázek 6: Samí Abdunour,  
Typografická kompozice Futura



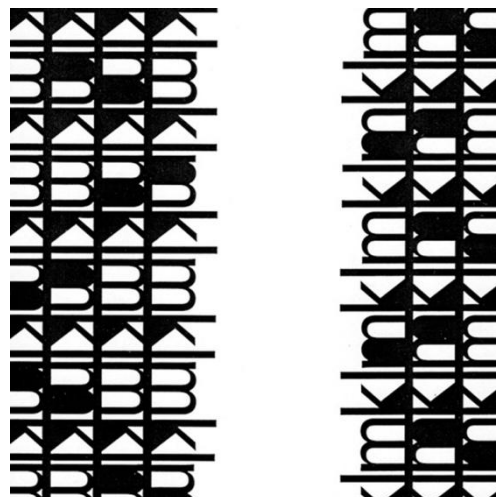
Obrázek 7: Samí Abdunour,  
Typografická kompozice Futura



Obrázek 8: Samí Abdunour,  
Typografická kompozice Futura



Obrázek 9: Samí Abdunour,  
Typografická kompozice



Obrázek 10: Robyn Markcum, Language of  
Form

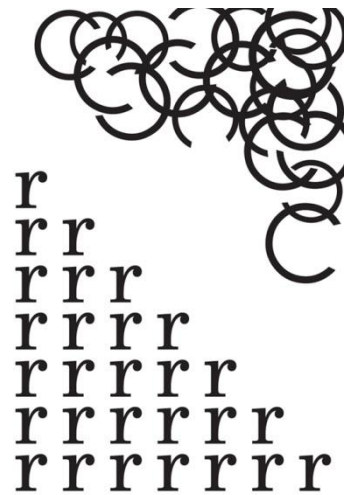


Obrázek 11: James Anthony Chavez



Obrázek 12: Jane Park

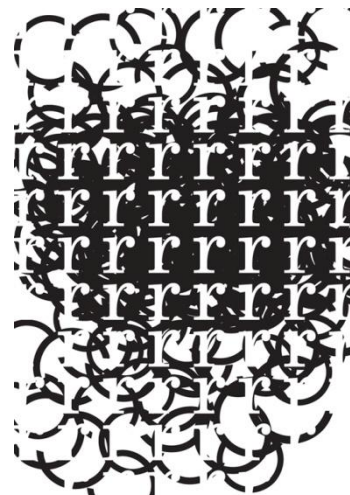




Obrázek 13: Chaos a řád návrh č. 1



Obrázek 14: Chaos a řád návrh č. 2



Obrázek 15: Chaos a řád návrh č. 3



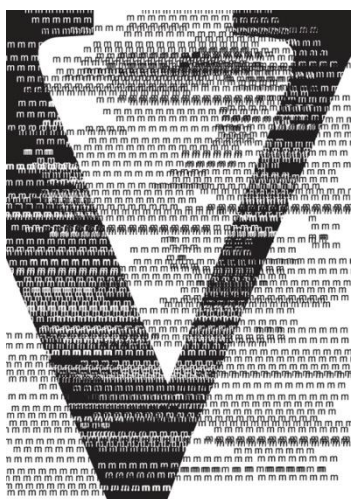
Obrázek 16: Velký a malý 1



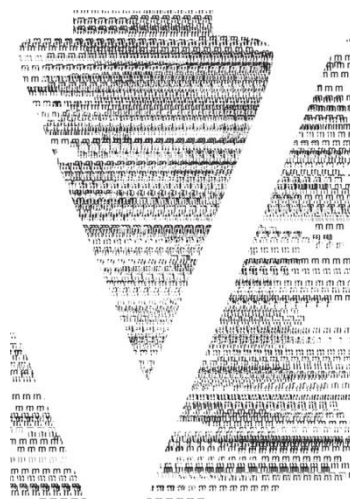
Obrázek 17: Velký a malý 2



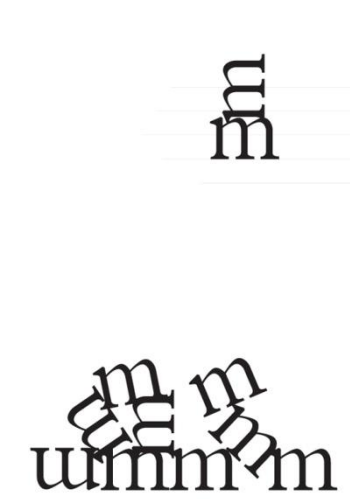
Obrázek 18: Velký a malý 3



Obrázek 19: Velký a malý 4



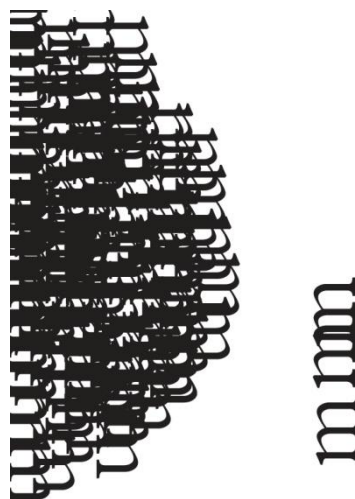
Obrázek 20: Velký a malý 5



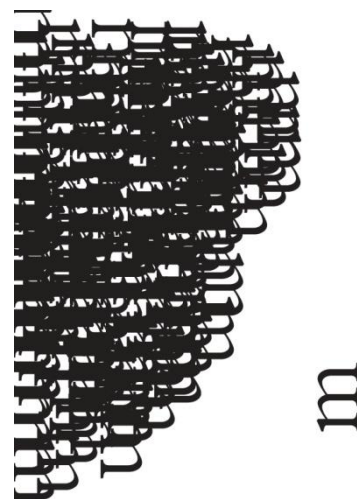
Obrázek 21: Málo a mnoho 1



Obrázek 22: Málo a mnoho 2



Obrázek 23: Málo a mnoho 3



Obrázek 24: Málo a mnoho 4



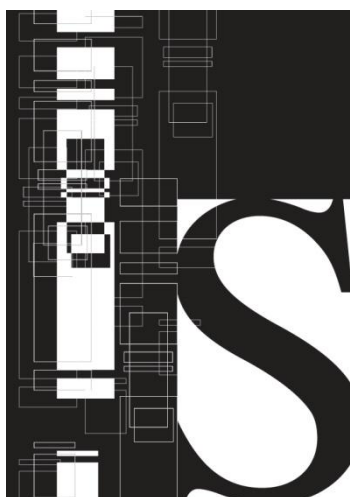
Obrázek 25: Stabilita a labilita 1



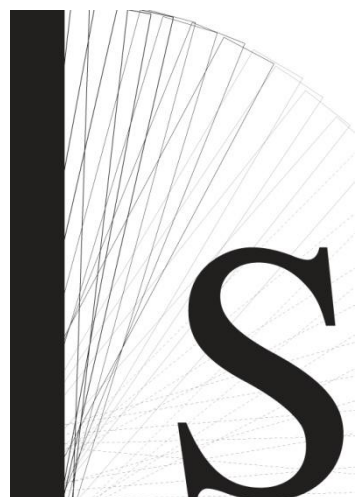
Obrázek 26: Stabilita a labilita 2



Obrázek 27: Stabilita a labilita 3



Obrázek 28: Stabilita a labilita 4



Obrázek 29: Stabilita a labilita 5



Obrázek 30: Stabilita a labilita 6





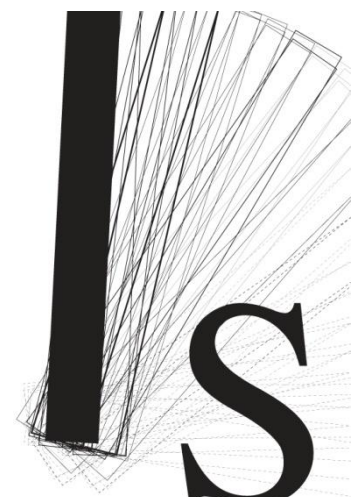
Obrázek 31: Stabilita a labilita 7



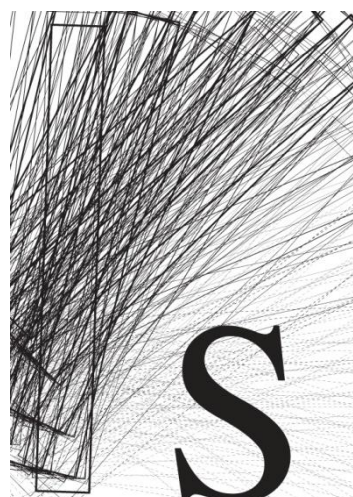
Obrázek 32: Stabilita a labilita 8



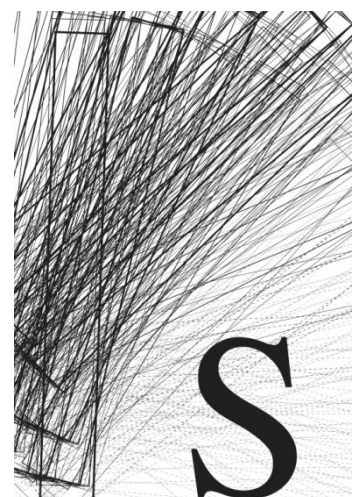
Obrázek 33: Stabilita a labilita 9



Obrázek 34: Stabilita a labilita 10



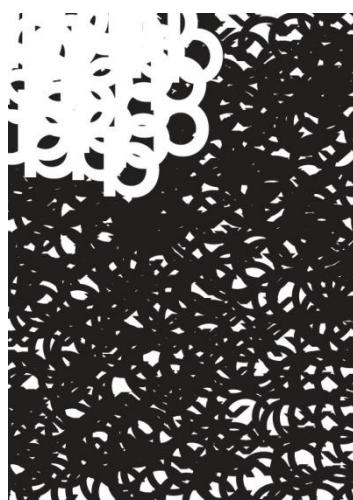
Obrázek 35: Stabilita a labilita 11



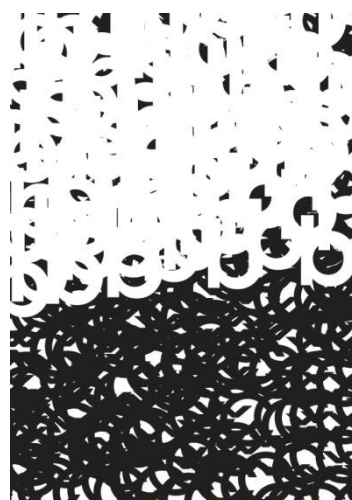
Obrázek 36: Stabilita a labilita 12



Obrázek 37: Černá a bílá 1



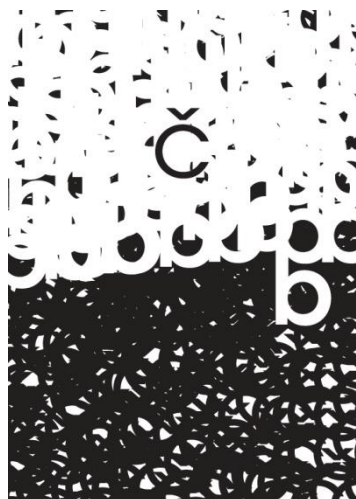
Obrázek 38: Černá a bílá 2



Obrázek 39: Černá a bílá 3



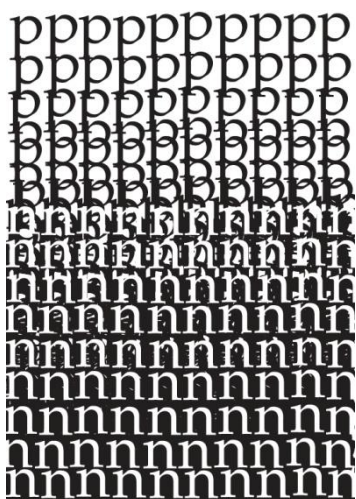
Obrázek 40: Černá a bílá 4



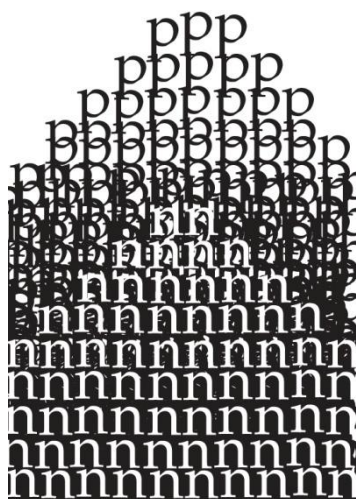
Obrázek 41: Černá a bílá 5



Obrázek 42: Pozitiv a negativ 1



Obrázek 43: Pozitiv a negativ 2



Obrázek 44: Pozitiv a negativ 3



Obrázek 45: Prostorovost a plošnost 1



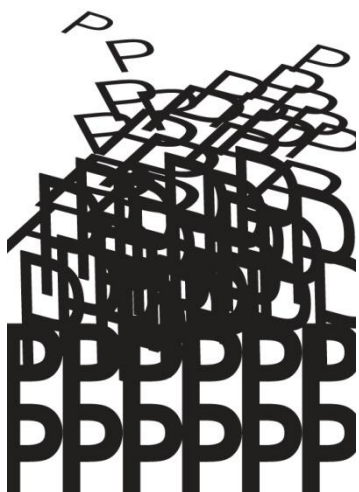
Obrázek 46: Prostorovost a plošnost 2



Obrázek 47: Prostorovost a plošnost 3



Obrázek 48: Prostorovost a plošnost 4



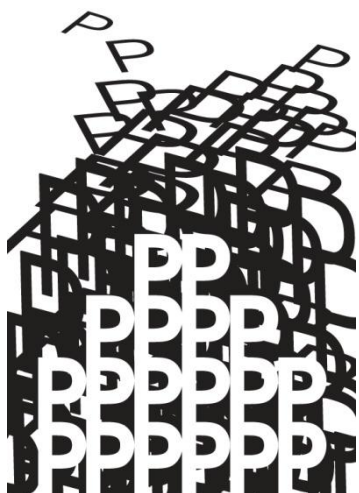
Obrázek 49: Prostorovost a plošnost 5



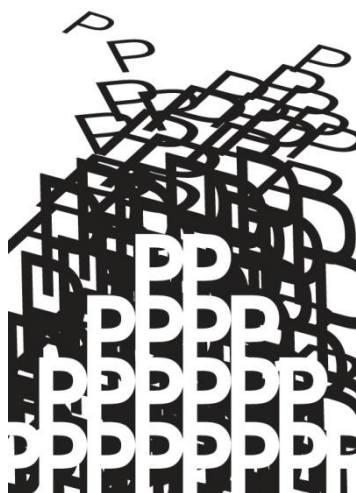
Obrázek 50: Prostorovost a plošnost 6



Obrázek 51: Prostorovost a plošnost 7



Obrázek 52: Prostorovost a plošnost 8



Obrázek 53: Prostorovost a plošnost 9



Obrázek 54: Prostorovost a plošnost 10



Obrázek 55: Prostorovost a plošnost 11

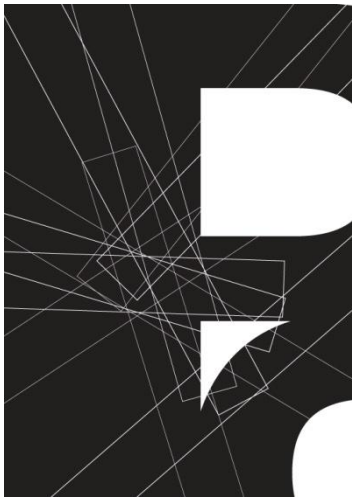


Obrázek 56: Plocha a linie 1

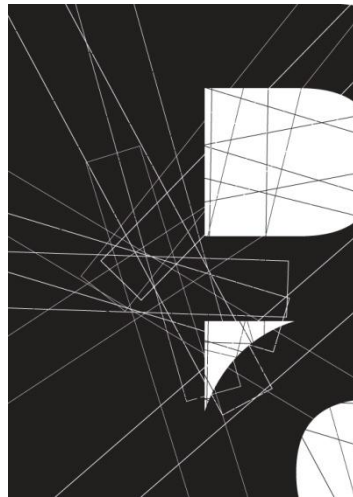


Obrázek 57: Plocha a linie 2

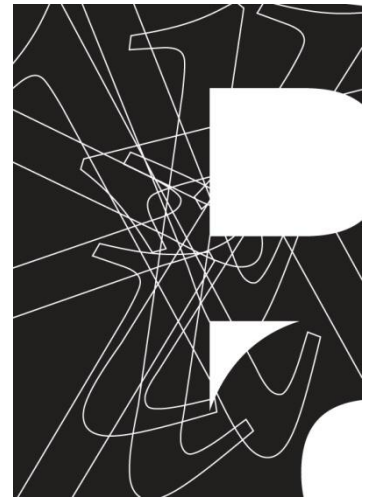




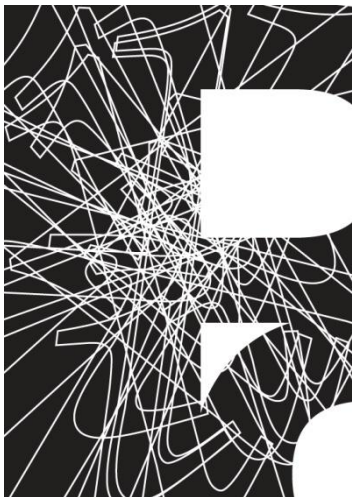
Obrázek 58: Plocha a linie 3



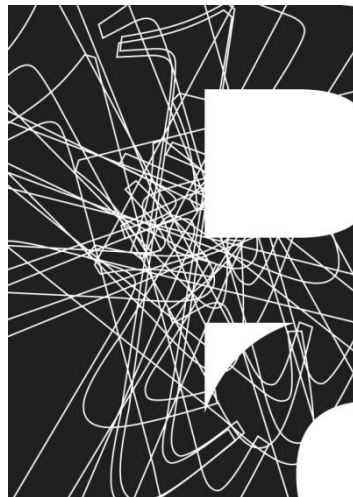
Obrázek 59: Plocha a linie 4



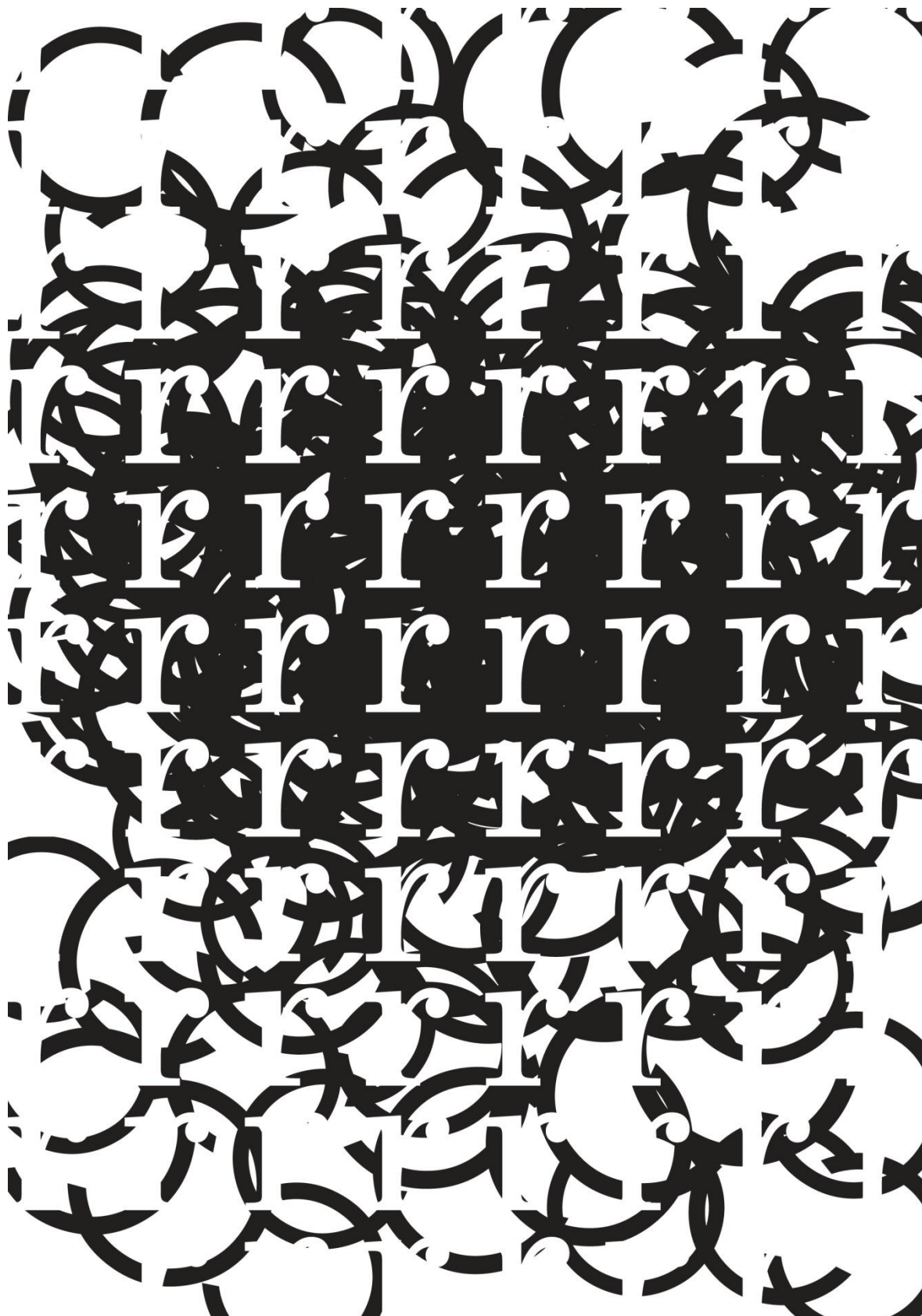
Obrázek 60: Plocha a linie 5



Obrázek 61: Plocha a linie 6



Obrázek 62: Plocha a linie 7

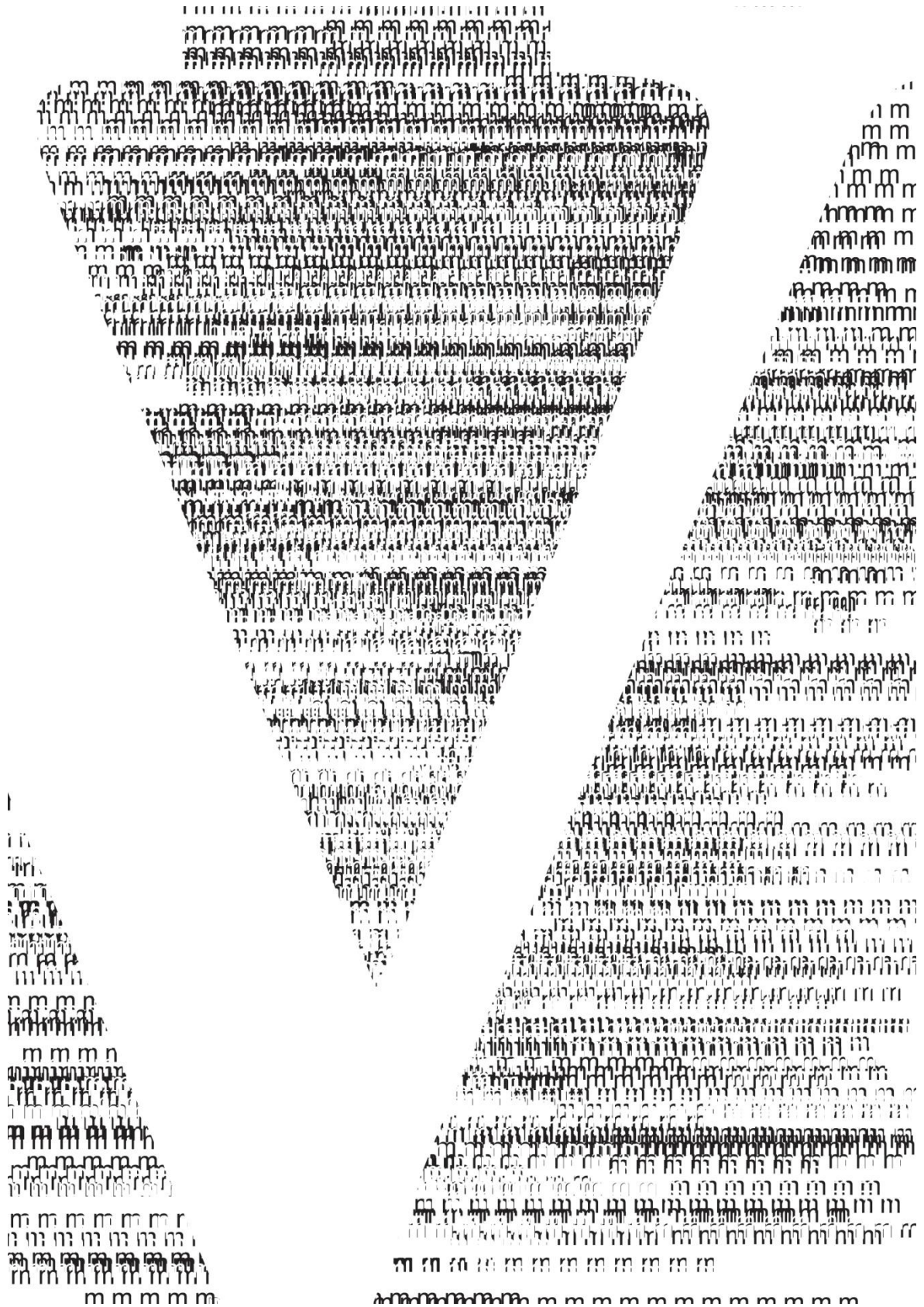


Obrázek 63: Chaos a řád



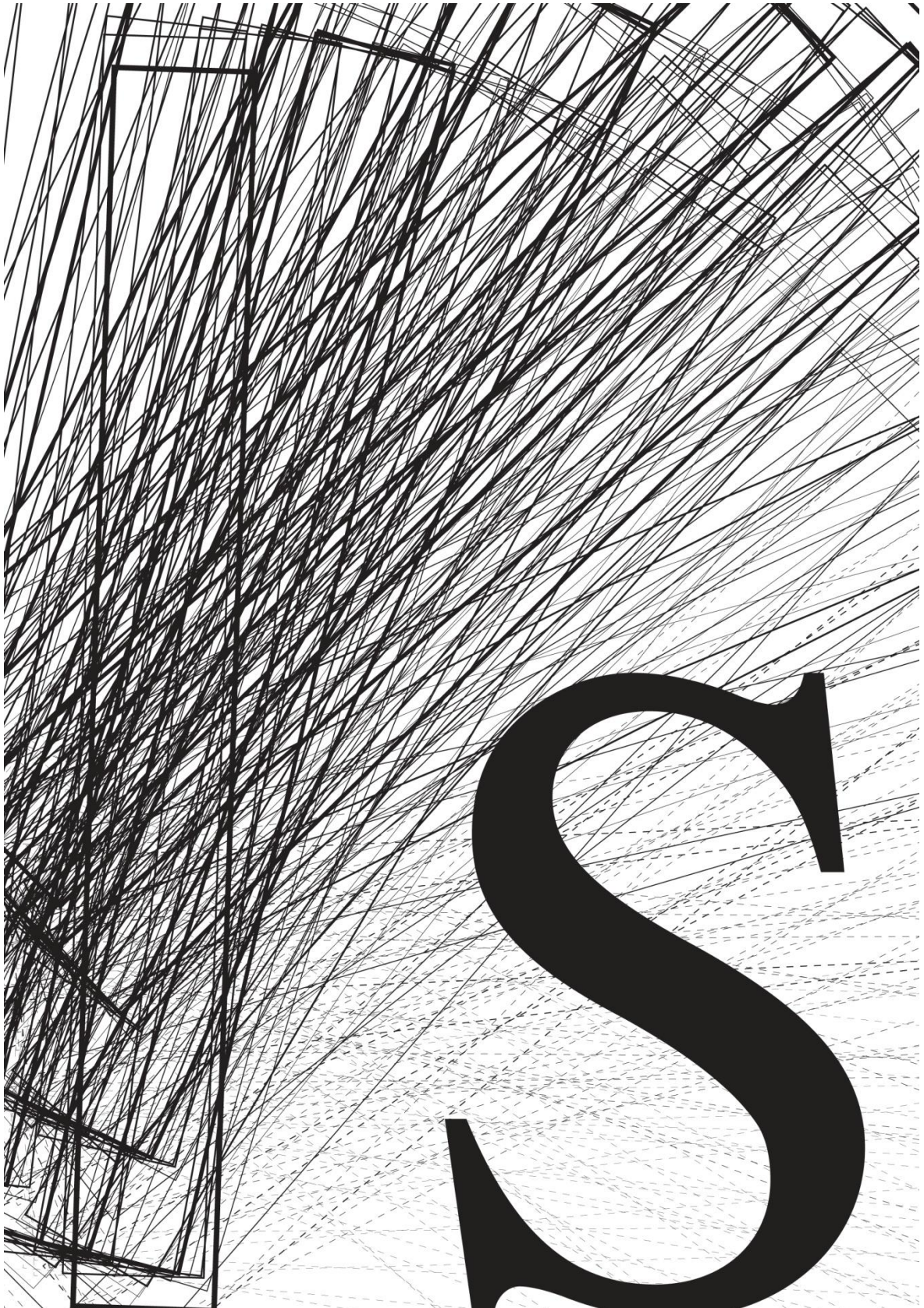
Obrázek 64: Málo a mnoho



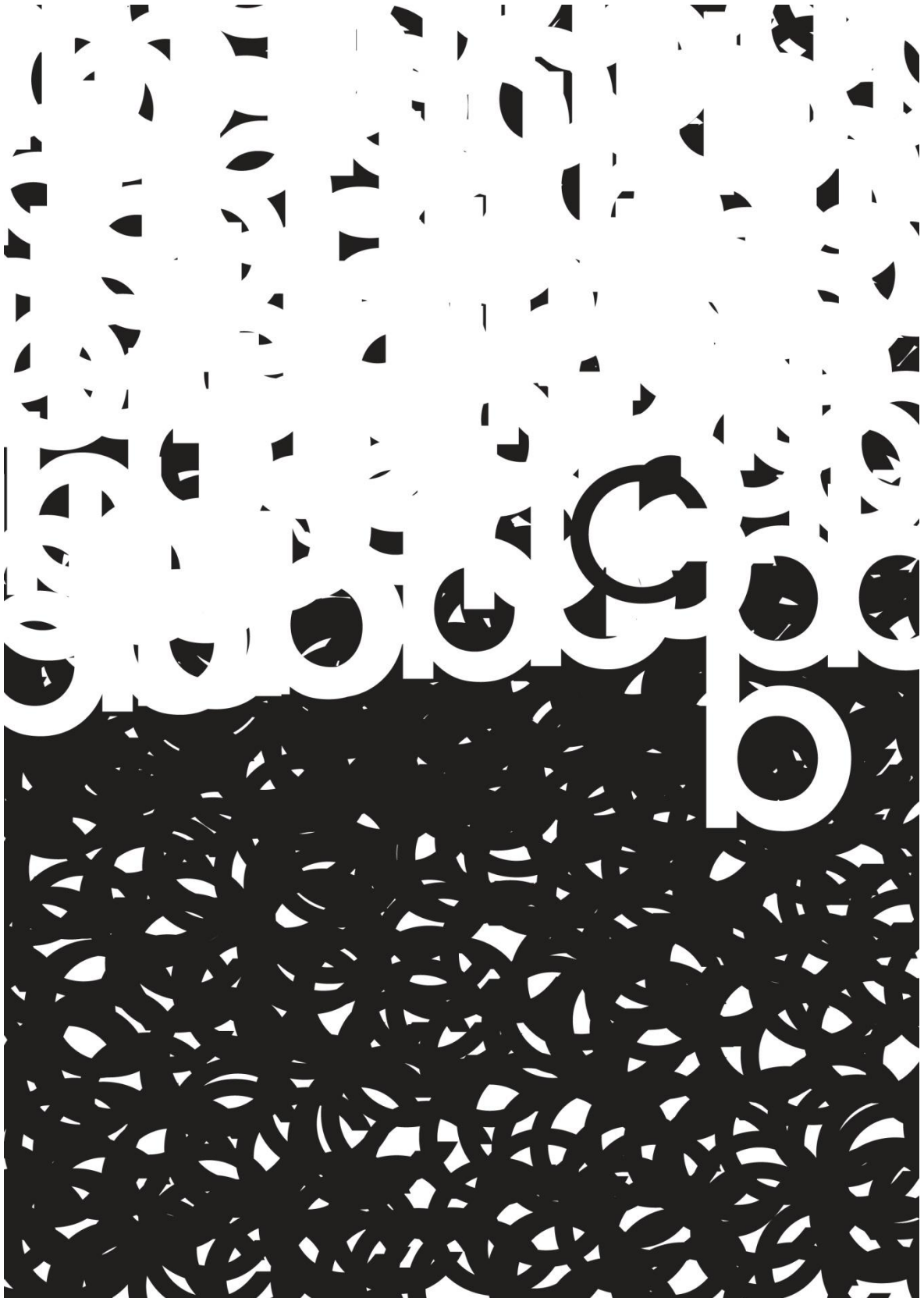


Obrázek 65: Velký a malý



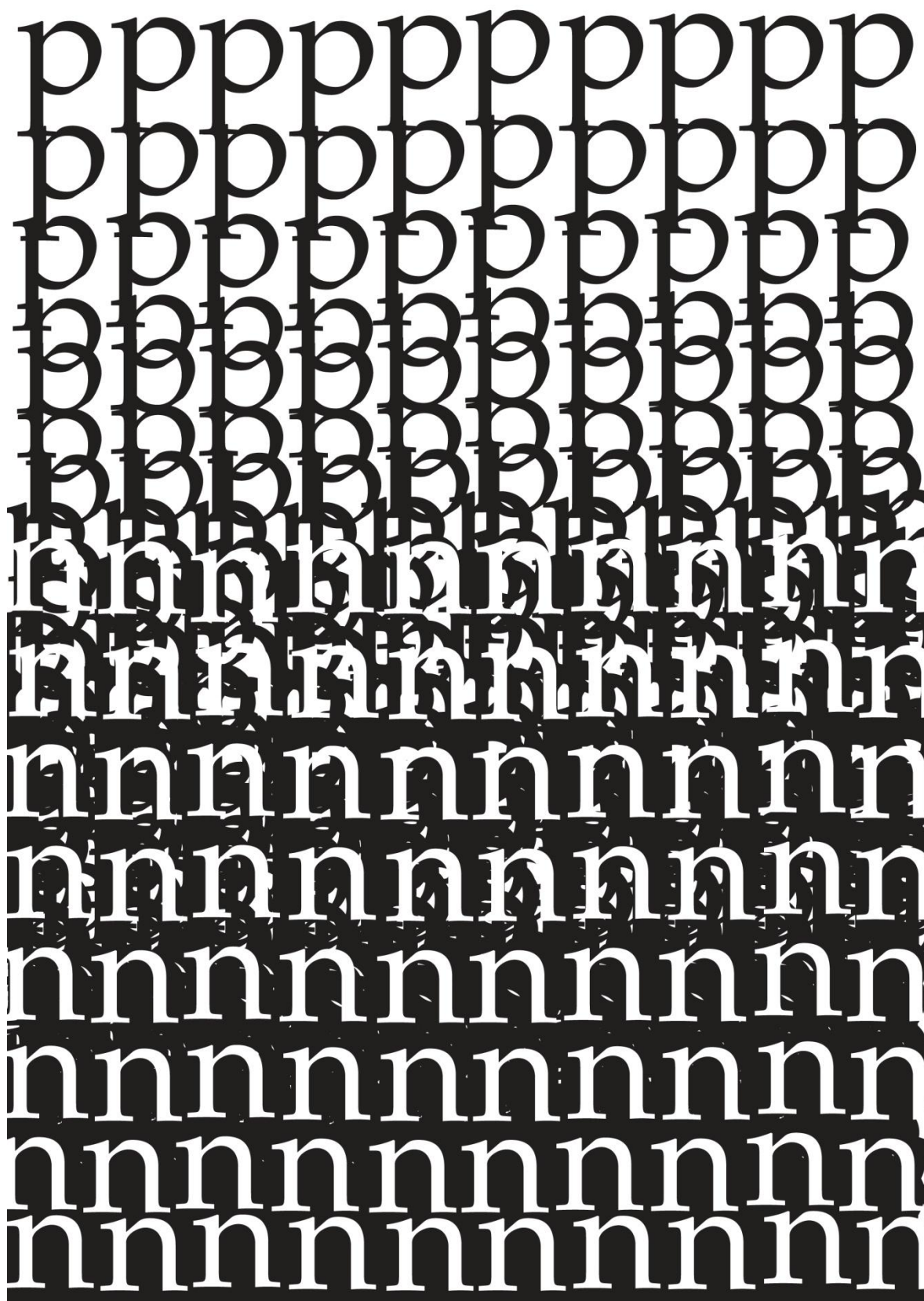


Obrázek 66: Stabilita a labilita



Obrázek 67: Černá a bílá



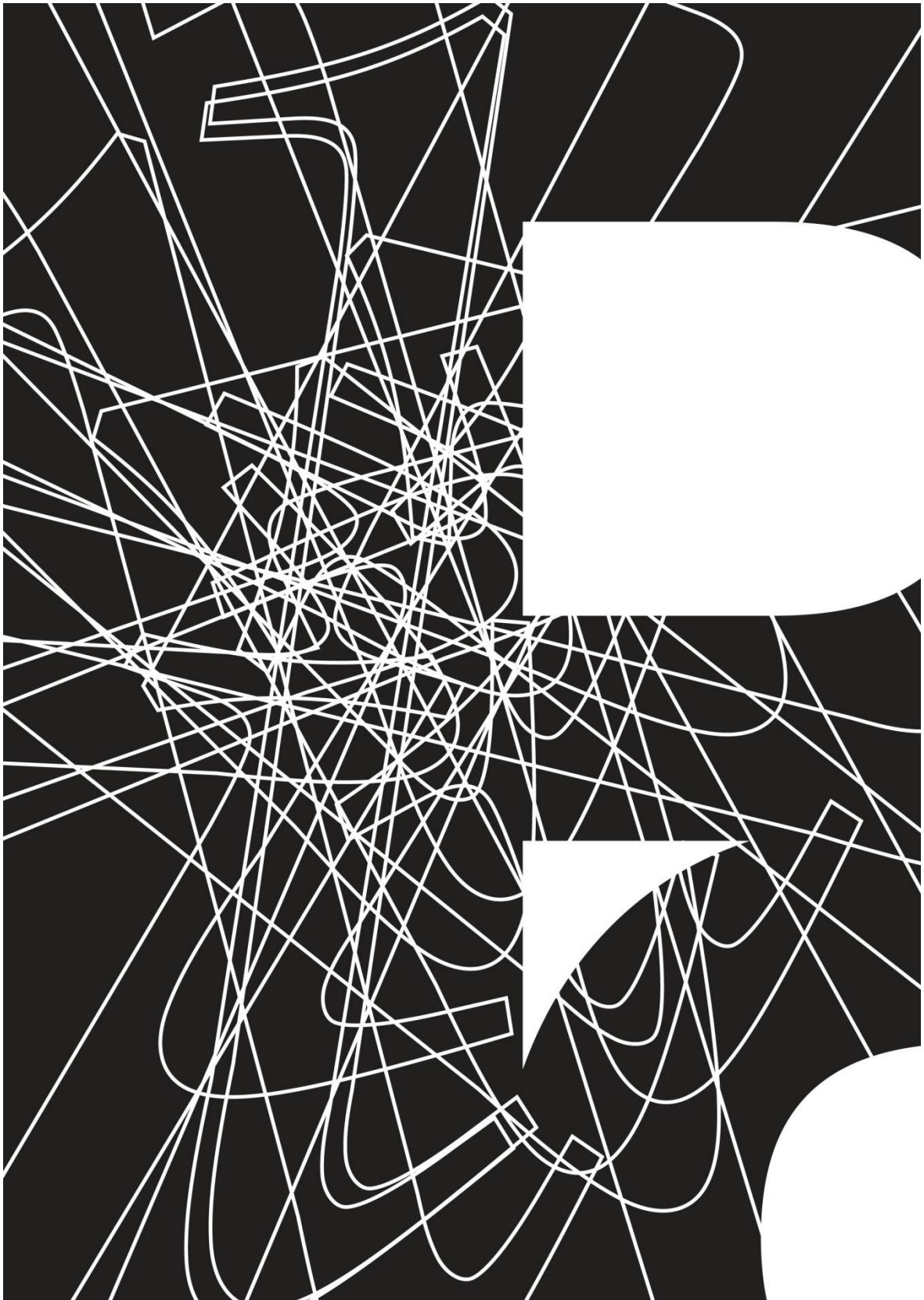


Obrázek 68: Pozitiv a negativ



Obrázek 69: Prostorovost a plošnost





Obrázek 70: Plocha a linie