

PÍSMO VE VEŘEJNÉM PROSTORU

BcA. Lukáš Pertl

Diplomová práce
2010



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ústav reklamní fotografie a grafiky
akademický rok: 2009/2010

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE (PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Lukáš PERTL, DiS.**
Studijní program: **N 8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimedia a design - Grafický design**

Téma práce: **1. Teoretická část:
Popis, analýza, souvislosti, trendy,
fotodokumentace, komentáře na téma "Písmo ve
veřejném prostoru"**
**2. Praktická část:
Písmo jako inspirace k volnému autorskému
výtvarnému projevu**

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

rozsah práce: minimálně 40 stran + přílohy, odevzdat v elektronické podobě (dle předepsané šablony .rtf) ve formátu PDF na 1 ks CD nosiči, dále odevzdat 2 vytištěné výtisky elektronické podoby, 1 výtisk graficky zpracované diplomové práce, která může mít volnější grafickou podobu.

Pokyny pro vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály vážící se k zadanému tématu, formulujte své závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část:

rozsah práce a pokyny pro vypracování: vytvořte variantní návrhy projektu a koncepci grafického zpracování, ve druhé fázi práce zpracujte zvolenou variantu projektu v maximálně možném rozsahu, praktickou část práce odevzdejte vytištěnou a patřičně adjustovanou v jednom provedení, včetně 1 ks CD nosiče.

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

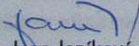
Seznam odborné literatury:

Doporučené zdroje:

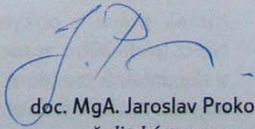
veškeré knihovnické zdroje na území ČR, webové stránky vztahující se k tématu, odborné časopisy a další literatura po konzultaci s vedoucím práce.

Vedoucí diplomové práce: **M. A. Lenka Baroňová**
Ústav reklamní fotografie a grafiky
Datum zadání diplomové práce: **1. prosince 2009**
Termín odevzdání diplomové práce: **17. května 2010**

Ve Zlíně dne 11. ledna 2010


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




doc. MgA. Jaroslav Prokop
ředitel ústavu

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

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

Ve Zlíně 7. 4. 2010

BcA. Lukáš Pertl.....
Jméno, příjmení, podpis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ABSTRAKT

Ve této práci jsem zaznamenal výskyt písma ve veřejném prostoru v průběhu historie. Od začátku 20. století jsem pak definoval tři jeho hlavní funkce ve veřejném prostoru a popsal jejich vývoj. Na závěr jsem se pak tento stav pokusil zhodnotit.

Klíčová slova: písmo, typografie, veřejný prostor, plakát, nápis, reklama, orientační systém, neony

ABSTRACT

In this work I wrote down the occurrence of writing in public spaces throughout history. Since the beginning of the 20th century, I defined three main functions of type in public space and described their development during the 20th century. In conclusion, I tried to assess the situation.

Keywords: type, typography, public space, poster, inscription, advertisement, waymarking signage, neons

PODĚKOVÁNÍ

Chtěl bych poděkovat vedoucí své práce M. A. Lence Baroňové za odbornou pomoc.

Ten stejný design, který pohání masovou nadspotřebu, má také sílu napravit svět.

David Berman

OBSAH

ÚVOD	8
I TEORETICKÁ ČÁST	9
1 VÝVOJ DO ZAČÁTKU 20. STOLETÍ	10
2 VÝVOJ OD ZAČÁTKU 20. STOLETÍ	30
2.1 NAVIGACE – METRO	31
2.1.1 Londýn	31
2.1.2 Paříž	34
2.1.3 New York	38
2.1.4 Praha	45
2.2 PROPAGACE – NEONY	52
2.3 „DEKORACE“ – PÍSMO JAKO (VÝTVARNÝ) OBJEKT	57
2.3.1 Spojené státy	57
2.3.2 Velká Británie	60
2.3.3 Francie	63
2.3.4 Česká republika	64
ZÁVĚR	68
II PRAKTICKÁ ČÁST	70
3 PÍSMO JAKO INSPIRACE K VOLNÉMU AUTORSKÉMU VÝTVARNÉMU PROJEVU – 3 PROJEKTY	71
3.1 BUĎ MOJE FORMA, JÁ BUDU TVŮJ OBSAH!	71
3.2 BAŤOVY CITÁTY	72
3.3 KONEČNÁ?	73
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	75
SEZNAM OBRÁZKŮ	78

ÚVOD

Co je to písmo ve veřejném prostoru? Při téhle otázce asi každého nejdřív napadnou nápisy nad výlohami obchodů a jejich různé podoby – vyřezávané z fólie, trojrozměrné, neonové, prosvětlené „buttony“, vlaječky, ... potom to budou třeba cedule s názvy ulic nebo orientační systémy měst. Pak tu jsou dopravní značky, plakáty, podobně jako plakáty působí na stáncích i obálky časopisů a dnes už i novin. Někoho napadnou poznávací značky aut nebo přímo auta polepená reklamními texty nebo i lidé s nápisy na svých tričkách. Ve veřejném prostoru najdeme ale i pomníky a památníky se seznamy padlých nebo umělecká díla tvořená textem – písmem. Text ve veřejném prostoru jsou i graffiti a jiné formy streetartu. A to se pořád pohybujeme jen vně budov, veřejný prostor je ale i uvnitř nich, líbí se mi odpověď architekta Jerryho Kozy na otázku **Co je to veřejný prostor?** „Všude tam, kde člověk něco napáchal a může se tam veřejně pohybovat ať už je to interiéru či exteriéru. Je to vlastně **inverzní prostor hmotné zástavby**.“ Podle jiné vtipně pragmatické definice je veřejný prostor všude tam, kam se dostaneme zadarmo. To mohou být nádraží nebo letiště, kde hraje písmo důležitou roli, jsou tu tabule s odjezdy/odlety, jízdni řády (někde stále ještě lepené na otočné válce), orientační systémy, ... Zadarmo se dostaneme i do kostela, kde na zdech najdeme texty z Bible, na poštu, tam na nás blikají digitální čísla pořadníku a na úřad, kde nás ale už na vstupních dveřích zastaví nepochopitelné úřední hodiny. Zmiňovat snad ani nebudu **veřejné** knihovny, kde by nás množství textu mohlo zaplavit ...

Zadarmo jsou i některá muzea (ve vyspělých zemích je jich většina), v nich se opět setkáme s orientačním systémem, nebo si v nich přečteme název a autora díla. Vstupné ale také není žádné omezení pro veřejný prostor, veřejná jsou také kina, kde můžeme na začátku a konci projekce spolu s ostatní veřejností sledovat mnohdy povedené filmové titulky.

Do opozice k **veřejnému** můžeme logicky dát **soukromý**, soukromé jsou ale přece i obchody za oněmi výkladními skřínkami, kam může veřejnost také jednoduše vstoupit a v nichž ji zaplaví další hromady písma – na obalech výrobků, na (často obřích) cenovkách ... No a když si za peníze (s textem) ty výrobky s nápisem Čerstvé máslo nebo Bernard doneseme domů, ocitnou se tak už v relativně soukromém prostoru, ale stejně už je každý zná z toho obchodu. Určitý druh veřejného prostoru obsahující písmo je pak vlastně i televize, kterou si doma zapneme. Písmem v soukromém – neveřejném prostoru tak snad zůstává jen text knížky na nočním stolku nebo ještě lépe deníku, který máme v něm ... nebo text téhle práce, dokud ji ovšem nedopíšu a nedám na internet, což je nejnovější a vlastně největší veřejný prostor plný písma.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 VÝVOJ DO ZAČÁTKU 20. STOLETÍ

Svoji úvodní úvahu, v níž se snažím určit, co je a co už není písmo ve veřejném prostoru (a která vlastně zahrnovala skoro všechny možnosti jeho použití), jsem se rozhodl přehodnotit a zredukovat tak jeho množství. Přišel jsem, myslím, na docela trefnou definici, která mi bude klíčem k tomu, jakým písmem bych se měl v mé práci zabývat: „Písmo ve veřejném prostoru je to, které se nedá vzít do ruky a odnést“. Není to samozřejmě myšleno doslova, protože odnést si můžete plakát nebo i dopravní značku, ale s plakátem se většinou setkáme přilepeným na zdi a se značkou přidělanou v zemi, takže si je běžně domů nebereme. Jde o písmo, které je s daným prostorem nějakým způsobem pevně spjata, souvisí s ním, má v něm nějakou funkci, což se tedy netýká novin, časopisů, letáků, knih a obalů s různým obsahem, které mohou být umístěny v jakémkoliv prostoru.

Zmíněná definice zároveň překvapivě dobře sedí i na tak specifický veřejný prostor, jakým je internet – ten si totiž taky fyzicky neodnese – ponechal bych ho ale stranou, právě pro jeho zvláštní postavení.

V téhle první kapitole mé práce bych chtěl projít historii vývoje písma od jeho počátků do konce 19. století, zastavit se postupně u různých forem jeho výskytu ve veřejném prostoru a uvést významné nebo typické příklady jeho použití v daném období.



Obr. 1. Obchod Mavex, Zlín, 2010



Obr. 2. Trajánův oblouk, Řím, 114

Pokud se dnes rozhlédneme ve městě po ulicích, zjistíme že jsou doslova zaplaveny různými nápisy doplněnými fotkami, logotypy, piktogramy a jinou grafikou, když se však budeme chtít dopátrat počátku tohoto projevu šíření zpráv ve veřejném prostoru, budeme muset jít mnohem dál, než jen třeba do 19. století, kdy se díky litografii v ulicích objevil plakát, pro-

tože, jak píše Bohuslav Blažek: „Pratypem veřejného nápisu je nápis na vítězném oblouku.“ První zmínky o nich máme z přelomu letopočtu z doby antiky a těmi nejznámějšími a dosud zachovanými jsou Titův a Konstantinův v Římě a Trajánův v Benvenutě.



Obr. 3. Jeskyně Serra de Capivara, Brazílie, až 25 000 let staré malby

Pokud ale za veřejný prostor budeme považovat jeskyně a za písmo svého druhu „sérii“ stylizovaných obrázků – zvířat, lidí, šipek, ..., můžeme se vrátit zpátky až o 30 000 let.

Význam těchto kreseb není tak úplně jasný, nejznámější vysvětlení je, že byly malovány při rituálech pro úspěšný lov, potom je tu teorie podle které nejčastěji zobrazovaná zvířata – krávy a koně – znamenají ženský a mužský princip, nebo dokonce, že by jednotlivé kresby, symboly, které je doplňují a jejich vzájemné pozice, mohly mít význam ne ikonický, ale symbolický, tedy že by vyjadřovaly nějakou abstraktní myšlenku a ne přímo zobrazenou věc, což by byl základ pro znaky jakéhosi prapísmá.

Písmo jako systém znaků se však poprvé objevuje v Mezopotámii v sumerském městě Uruk kolem roku 3300 p. n. l. Bylo to písmo klínové, které se postupně vyvinulo až k dnešnímu způsobu zápisu, kdy jedna hláska odpovídá jednomu znaku. Nejedná se ale o jednu abecedu, je to způsob zápisu několika různých jazyků jako byla sumerština, akkadština a písmo ugaritu. Klínovým písmem se psalo převážně na hliněné vypalované destičky, takže se nám mnohé dochovaly, především se nám ale dochoval praktický příklad použití písma ve veřejném prostoru – Chammurapiho zákoník. Pochází zhruba z poloviny 18. století p. n. l., takže je jedním z nejstarších dochovalých zákoníků vůbec. Tvoří ho přes dva metry vysoká dioritová stéla, do níž je nahoře vytesán reliéf krále Chammurapiho, který se modlí k bohu



Obr. 5. Chammurapiho zákoník, detail

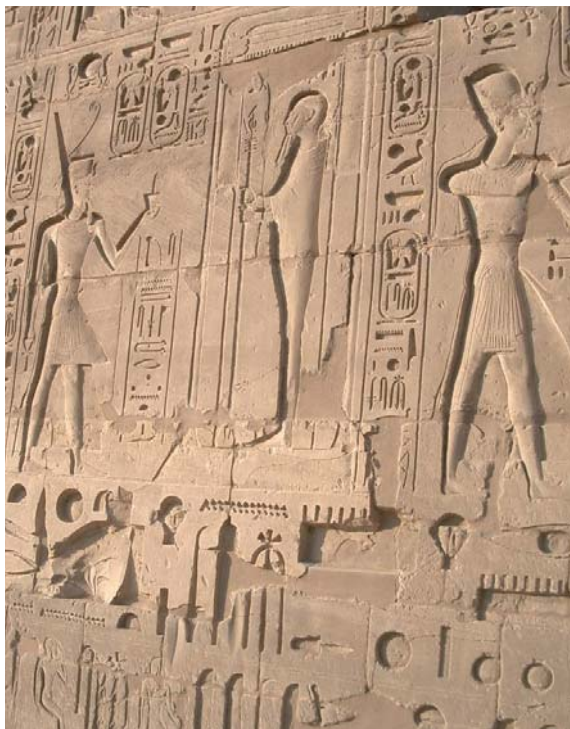
Obr. 4. Chammurapiho zákoníku, 1800 p. n. l.

Slunce Šamašovi a diktuje mu 282 paragrafů zákoníků, které jsou klínovým písmem vytesány pod ním. Zákoník byl zasazen do země na veřejně přístupném místě v Babylóně, takže si jej kdokoliv mohl přečíst a museli se podle něj řídit i soudy. Dnes je stéla vystavena v pařížském Louvru.

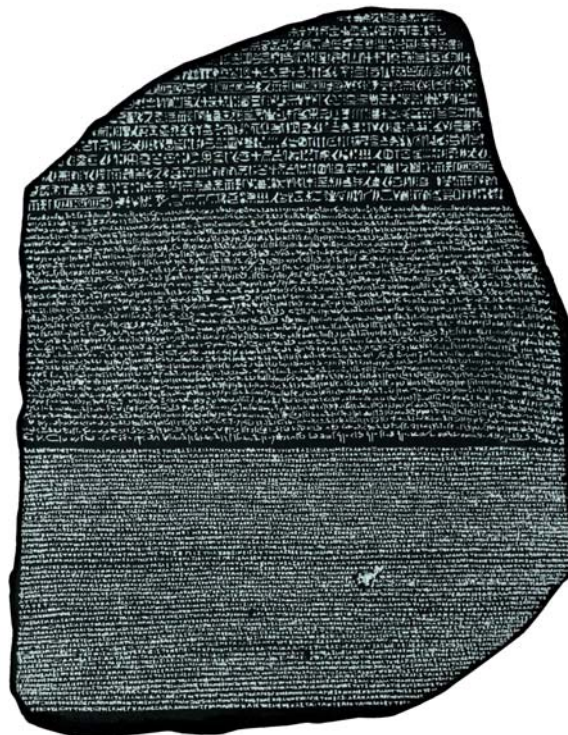


Obr. 6. Behistúnský nápis, 521–518 p. n. l.

Zásadním objevem pro rozluštění klínového písma byl Behistúnský nápis perského krále Dareia I. Tento monumentální text o rozměrech 20 x 7 metrů se nachází na území dnešního Iráku a je vytesán do téměř kolmé skalní stěny ve výšce 120 metrů. Je v něm oslavován král Darius I. a jeho mnohá vítězství nad rebely mezi lety 521 až 518 p. n. l. Je napsán klínovým písmem ve třech jazycích (staroperštině, akkadštině a elamštině) a doplněn reiefem boha Ahura Mazdy (nejvyšší bůh dobra), krále a deseti poražených vzbouřenců.



Obr. 7. Egypské hieroglyfy



Obr. 8. Rosettská deska, 196 p. n. l.

O písmu ve veřejném prostoru navázaném na architekturu se dá mluvit až v Egyptě, kde ho nalezneme na zdech hrobek a chrámů. Toto obrázkové písmo – hieroglyfy – vzniklo kolem roku 3100 p. n. l. a bylo tvořeno ideogramy – znaky shodnými se svým významem a fonogramy, ty vyjadřovaly zvuk jedné, dvou nebo více souhlásek bez obrazového vztahu k významu. Jsou to především náboženské texty o posmrtném životě, mnohé z nich jsou tzv. obětní formule a najdeme je hlavně uvnitř staveb na zdech hrobek, na rakvích, soškách a sveticích uložených spolu s nimi. V exteriéru byly texty na zdech chrámu ve formě zapuštěného reliéfu. Po vytesání byly reliéfy pokryty vrstvou sádry a vybarveny, zobrazovaly většinou výjevy z předávání darů faraónů božstvům, kterým byl chrám zasvěcen. K rozluštění egyptských hieroglyfů pomohl nález Rosettské desky, což je 114 cm vysoká žulová stéla s textem vytesaným ve třech jazycích – dvou egyptských (v hieroglyfickém a démotickém písmu) a jednom řeckém překladu. Na desce z 196 př. n. l. je text dekretu kněží z Memfidy adresovaný králi Ptolemaiovi V. Epifanovi, ve kterém mu děkují za dobro, jež vykonal pro chrámy nebo za snížení daní a amnestování vězňů.

Izolovaně od kultur kolem středozemního moře se vyvíjela ta čínská, proto i její písmo je specifické. Také se sice vyvinulo z obrázkového písma (jeho počátky se datují do 11. století p. n. l.), nevznikl tu ale systém znaků, kde by jeden znak znamenal jednu hlásku, který je nej-



Obr. 9. Současné Huabiao



Obr. 10. Současný Paifang

ekonomičtější, zůstali totiž u zaznamenávání každého slova jedním znakem, což je problém s přibývajícími výrazy. Tento způsob přetrval dodnes, takže například ke čtení čínské literatury je třeba znát asi 2000 znaků.

Pokud jde o počátky výskytu čínského písma ve veřejném prostoru nalezneme ho na tradičních čínských bránách Paifang, které se tam objevují od počátku vzniku písma. Jsou stavěny ze dřeva a kamene, zdobeny ornamenty a barevně pojednány s textem nahoře. Původně sloužily jako vstupy do oddělených městských částí nebo jako vchody do klášterů a jiných budov, postupně se z nich však staly samostatné dekorativní monumenty. Dnes je můžeme najít v různých městech i mimo Čínu jako vstupy do čínských čtrtí.

Dalším architektonickým prvkem s textem jsou sloupy zvané Bangmu. Obecně se jim říká Huabiao, to jsou mramorové obřadní sloupy vztyčované před paláci a hrobkami bohatě zdobené reliéfy dokola obtočených posvátných čínských draků v mracích.

Do dnešní podoby památníku se vyvinuly z původních Bangmu, což byly dřevěné sloupy umístěvané v krajině pro značení cest, které také složily jako „tabule vzkazů“, kam mohli lidé psát kritiky a komentáře na panovníka. Postupně však králové nechali tyto sloupy přestěhovat ke svým palácům, aby měli přehled nad tím, kdo je kritizuje a mohli ho tak za to potrestat smrtí. Díky takovým praktikám postupně dřevěné sloupy vymizely a byly nahrazeny právě těmi mramorovými.



Obr. 11. Řecký text, 2. století p. n. l.

Když se vrátíme zpátky ke Středozevnímu moři, další ukázkou písma ve veřejném prostoru najdeme u Řeků, kteří v ulicích umísťovali dřevěné tabule s různými informacemi, některé byly dokonce pohyblivé, dokola otáčené otroky. Řecká abeceda – alfabet – je převzatá od Féníčanů. Řekové v ní určili znaky pro samohlásky, postupně přešli od směru psaní zprava doleva na zleva doprava (po roce 500 p. n. l.) a časem se její počet ustálil na 24 fonetických znacích, kterými je možné zapsat všechna slova – to je princip, který převzala většina světa. Důkazem vývoje alfabety jsou nám mnohé nápisy tesané do kamene.

Ve 2. století p. n. l., kdy „bojovný“ Řím získal nadvládu nad „vzdělaným“ Řeckem a převzal jeho abecedu, která se k nim dostala přes Etrusky, se dostáváme do období už zmiňovaných vítězných oblouků a také sloupů, do kterých byly tesány nápisy o vyhraných bitvách a skvělých císařích. Asi nejlepší ukázkou je Trajánův sloup v Římě z roku 113 n. l. Nápisy se tesaly i na budovy, do obelisků, podstavců soch a náhrobních kamenů. Nejčastěji se pro ně užívalo klasické antikvové písmo římská kapitála – scriptura monumentalis (dnes ho najdeme v počítačích jako font Trajan). U tohoto písma se poprvé objevily serify, jejichž vznik byl nejspíš zapříčiněn zarovnávacím úderem na konci tahu, podle jiné teorie by to ale nebylo možné, protože šířka dláta byla větší, než šířka tahu a serify prý vznikly už při předkreslování písma štětcem. Římské texty velmi často obsahovaly ligatury a zkratky a někdy byla slova dohromady bez mezer nebo jen oddělena tečkami. Tesány byly nejčastěji do pís-kovce nebo mramoru.



Obr. 12. Označení Říma – *Senatus Populusque Romanus*



Obr. 13. Římský milník na vrcholku Campidoglio (Kapitol),
1. milník slavné cesty *Via Appia*

Jakýmsi „podpisem“ antického Říma je zkratka SPQR (*Senatus Populusque Romanus* – Senát a lidé Říma), která odkazuje k době vzniku římské republiky. Vyskytovala se na konci dokumentů, mincích, tesaná na domech, na standartách římských legií a zůstala dodnes mottem Říma a můžeme jí tak najít v jeho erbů nebo i na poklopech kanálů.

Starověká říše římská je známá svou rozsáhlou sítí cest (její délka se odhaduje až na 300 000 km), které začaly být od roku 120 p. n. l. osazovány kamennými sloupy – milníky, protože jejich vzájemná vzdálenost byla jedna míle – 1,48 km. Byly číslovány a udávaly vzdálenost od výchozího města a někdy i jméno budovatele nebo rok výstavby. Ty významné byly bohatě kamenicky zdobené, nejvýzračnější z nich – Zlatý milník, od něhož se měřily všechny vzdálenosti – byl v centru Říma na Forum Romanum. Odtud pochází známé přísloví, že: „Všechny cesty vedou do Říma“. Používání milníků s udáním vzdálenosti k tomu hlavnímu ve výchozím městě se rozšířilo po celé Evropě a přetrvalo až do doby, kdy je začaly nahrazovat dopravní značky.

Velké množství nápisů ze zdí staveb antického Říma se nám dochovalo v kodexu *Einsidlen-sis 326* z konce 8. nebo začátku 9. století. Je to rukopis ze švýcarského benediktýnského kláštera *Einsiedeln*, který je opisem starších textů, ten pořídil některý z poutníků na své cestě do Říma. Kromě křesťanských textů obsahuje 80 nápisů ze staveb a soch, z nichž se nám v originále mnohé nedochovaly, proto je tato sbírka tak vzácná. Jsou mezi nimi například nápisy z Diokleciánových lázní z Hadriánova mauzolea nebo z Trajánova sloupu.

Zdrojem antických nápisů jsou nám i Pompeje, protože díky vrstvě popela, která město zasykala až po střechy domů, byly uchráněny, a tak si je i dnes můžeme přečíst. Jsou mezi nimi různá městská vyhlášení, volební a reklamní nápisy, ale i graffiti psané studenty nebo politickými či sportovními fandami.

Věda, která se zabývá právě těmito nápisy se jmenuje epigrafika (z řeckého epigraphé – nápis) a zvláště rozšířená je ta starověká, kde jsou nápisy někdy jediným zdrojem důležitým událostí. Tato „pomocná věda historická“ nestuduje texty vytvořené klasicky psaním nebo tištěním na papír a podobné paleografické materiály, ale ty vytvořené rytím, tesáním, odléváním, řezáním, modelováním ...

Důkazy o opisování nápisů máme už z první poloviny 4. století, což je ještě dříve, než zájem o hmotné památky, epigrafika jako věda také vzniká dříve než archeologie, asi v polovině 19. století. Jejím úkolem je správně správně interpretovat texty a sledování vývoje jednotlivých typů nápisů v jejich souvislostech. Vždy je důležité nalezený nápis správně zadokumentovat, dělají se i „obtahy“ tužkou přes papír. Nápisy se dělí na: 1. nápisy na stavbách 2. nápisy na zvonech, 3. náhobní nápisy, 4. nápisy na malbách, 5. nápisy na domácích zařízeních a náčiní. Typickým prvkem, který můžeme na architektuře najít je tzv. kartuš, což je reliéfní orámování nápisu, většinou s dokulata „vykousnutými“ rohy, přičemž nápis často obsahuje tzv. chronogramy – latinské texty, jejichž některá zvýrazněná, obvykle zvětšená, písmena (I, V, L, C, D, M) se dají číst jako letopočet, většinou znamenající rok dostavby.

Epigrafii příbuzná věda – paleografie (z řeckého palaia grafé – staré písmo) – studuje vývoj písma, číslic a jiných grafických znaků a zabývá se způsobem jejich psaní a četbou.

Nejrozsáhlejší sbírka starověkých latinských tesaných nápisů je Corpus Inscriptionum Latinarum, která je vedená pod Berlínsko-braniborskou akademií věd. Začal na ní pracovat už roku 1861 německý historik a politik Theodor Mommsen – mimochodem druhý člověk oceněný Nobelovou cenou za literaturu. Dnes má tato databáze už 17 svazků s přibližně 180 000 nápisů. Je v ní možné hledat i online na adrese <http://cil.bbaw.de>

Když budeme pokračovat dál v historii hledání písma ve veřejném prostoru můžeme se zastavit u runových kamenů. Jsou to na výšku stavěné kameny s texty vytesanými runovým písmem. Vztyčovali je Germáni a Vikingové často na památku svých padlých bojovníků nebo prostě jako náhrobní kameny, proto je najdeme především ve Skandinávii. Poprvé se objevily asi v 1. století n. l. a tato tradice trvala až do 12. století. Runová abeceda je nazý-



Obr. 14. Švédský runový kámen, 300–400 n. l.

vána Futhark podle prvních šesti znaků (F, U, Th, A, R a K), její vznik není úplně vysvětlen, kořeny však sahají ještě před začátek letopočtu. V 8. století s rozmachem křesťanství sice převládla latinka a runové písmo postupně nahradila, ale v některých oblastech Švédska, zvláště na venkově, se používání runového písma pro zvláštní účely zachovalo až do začátku 20. století.



Obr. 15. Kúfské písmo



Obr. 16. Naskh písmo

Tradici písemného projevu v architektuře najdeme i na Arabském poloostrově a zemích pod vlivem islámu. Vývoj arabského písma má dlouhé kořeny, to, které se v podstatě používá dodnes je písmo severoarabské a vyvinulo se během 6. století z písma nabatejského. Píše se jím

zprava doleva a má jen jednu formu – psací, ta má ale několik podob, z nichž nejužívanější je typ naskh, což je knižní opisovačské písmo (vlastně kurzíva) určené k psaní na papyrus, pergamen nebo papír, nemělo dekorativní účel, jeho vznik se datuje do počátku 9. století. Nás ale zajímá druhý, starší typ písma – tzv. kúfské. Pro svojí slavnostnější podobu se používalo pro opis Koránu a díky silným a lapidárním hranatým tvarům bylo vhodné pro zdobení architektury a předmětů denní potřeby. Protože islám nedovoluje na veřejných místech zobrazovat lidi ani zvířata, hojně se používalo právě kaligrafie jako dekorace architektury. Jsou jí zdobeny hlavně církevní stavby – jak v interiéru, tak v exteriéru – ale i stavby světské jako paláce, lázně, atd. Původní lapidární kúfské písmo bylo asi od 11. století postupně nahrazováno kuzivními variantami, ale pro některé dekorativní účely se zachovalo dodnes.



Obr. 17. Neonovo baptisterium, Ravenna, 451–475

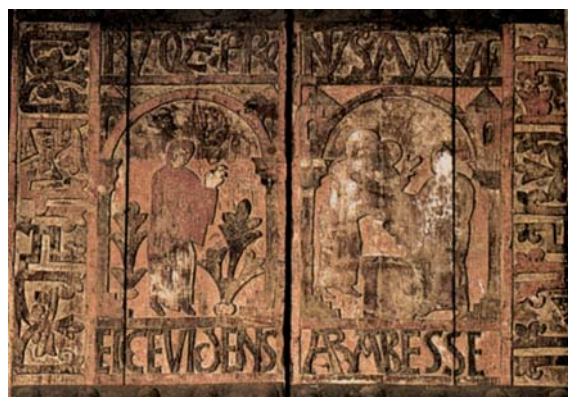
Byzantská říše, která vznikla po pádu Říše římské je známá svými bazilikami s apsidami bohatě zdobenými mozaikami. Významným městem tohoto období je italská Ravenna se svojí křtitelnicí Neonovou křtitelnicí postavenou v letech 451–475, kde můžeme na bočních obloucích vidět zlaté latinské texty.

V románském a gotickém slohu nám písmo a architektura dokazují stylovou jednotu, kdy zaoblené tvary karolínské minuskule korespondovaly s tvarem románských rotund a stejně tak potom v gotice, kdy je vystřídal vysoké katedrály s lomenými oblouky a v písmu úzká gotická fraktura. Nápisy z té doby mají hlavně církevní tematiku, protože světská veřejnost byla většinou ngramotná. Je to sice období ručně psaných manuscriptů, ale hojně se vyskytují i tesané nápisy a to hlavně na náhrobcích umístěných v kostelech ale i ve venkovních hrobkách a pomnicích. Během restaurování interiérů rotund a později katedrál, bylo nalezeno i mnoho kreslených nápisů, často překrytých několika vrstvami omítky. Dovídáme se

z nich většinou o událostech spojených s kostelem, jako byly požáry nebo přestavby nebo detikační nápisy věnované patronům a mecenášům kostelů. Postupně, od 2. poloviny 13. století, se začaly objevovat i první podpisy stavitelů katedrál.



Obr. 18. Nápis z Prüfeningského opatství v Německu, 1119



Obr. 19. Detail z dřevěných vyřezávaných dveří francouzské katedrály Le Puy, 1143–55



Obr. 20. Kostel sv. Marie v německém Greifswaldu, 15 st.

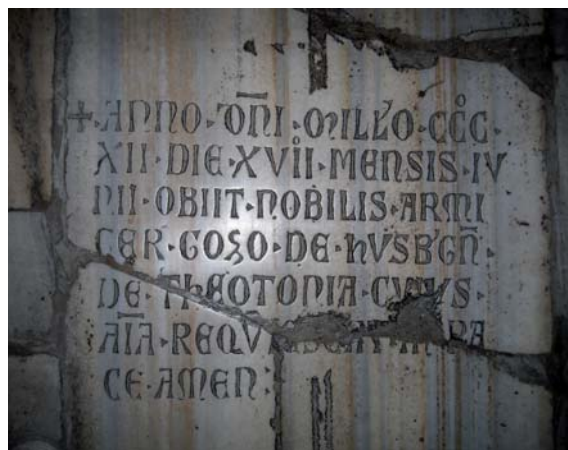
Zajímavým textem je dedikační nápis z Prüfeningského opatství v Německu z roku 1119. Při jeho zkoumání se totiž zjistilo, že hrany liter jsou velmi ostré a stejná písmena si tvarově odpovídají, z čehož historici usoudil, že byl nápis vytvořen principem otiskováním dřevěných vyřezávaných liter, tedy jakýchsi písmových kuželek do měkké hlíny a pro stejná písmena byla vytlačena jednou matricí.

Další princip, který můžeme najít na podlahách kostelů v Anglii, Holandsku nebo Německu, je podobný dnešní hře scrabble kdy se jednotlivé čtvercové dlaždice s písmeny vypalily a vyskládal se jimi na podlahu nebo zeď křesťanský text.

V gotických katedrálách můžeme najít písmo tesané do venkovních zdí, v působivých barevných vitrážích v oknech nebo malované přímo na zeď, většinou popisují události ze života svatých a Krista. Časté jsou také texty na náhrobních kamenech zasazených do podlahy.



Obr. 20. Vitráž z francouzské katedrály v Bourges, 1215–25



Obr. 21. Text z hrobu v podlaze kostela Santa Sabina v Římě, 14. st.

Středověk je dobou rozvoje řemesel a vzniku cechů, do kterých se od 11. století řemeslníci začali sdružovat, čímž si zaručili kvalitu výroby a zároveň tím omezili svoji konkurenci. Byly pro ně typické cechovní symboly, kterými se identifikovali. Zpočátku měly formu vlajek a později dřevěných závesných cedulí. Některé z nich se dochovaly, například bota pro ševce nebo preclík pro pekaře. Kromě těchto symbolů se ale začaly objevovat i reklamní nápisy psané přímo na zdech domů.



Obr. 22. Nápis oslavující papeže Julia II. ve Florencii, 1512

Renesance se vrací k antice a pro tesané texty používá římskou kapitálu. Jsou jí často psány oslavné texty na papeže.

Za předchůdce pouličního plakátu před vynálezem knihtisku můžeme považovat tisky dřevořezů vylepované v ulicích někdy na začátku 15. století, ty byly ale řemeslně náročné a zdlouhavé na výrobu. Většinu informací se tak lidé dovídali od městského vyvolávače. Ten chodil městem, na každé křižovatce se zastavil a vykřikoval zprávy nejrůznějšího druhu jako byly příkazy a prohlášení od krále, zprávy z kostela, oznámení o pohřbech, prodeji zboží nebo o různých shromážděních.

Až s příchodem Gutenbergova vynálezu v polovině 15. století začali být tito vyvolávači postupně nahrazováni prvními textovými plakáty. Knih tisk máme sice všichni spojeni s „masovou“ produkcí knih, ale nejspíš stejný objem tvořily i jednolistové tiskoviny (dokonce prvním datovaným Gutenbergovým tiskem je jednolistový kalendář z roku 1448), jako byly právě letáky a první „plakáty“, jen se nám jich z té doby nezachovalo tolik, jako knih. Propagovaly různé náboženské a politické myšlenky a osobnosti, zvaly na akce všeho druhu, ale byly také reklamou na výrobky a služby už zmíněných řemeslnických cechů.

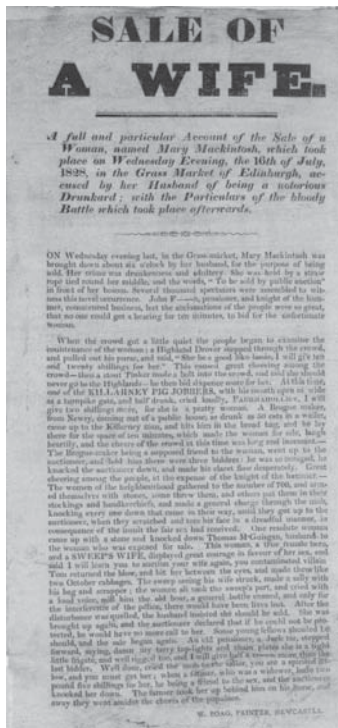
Právě řemeslníci a obchodníci byly také jedni z původců další formy písma ve veřejném prostoru – názvů ulic. Ty se popoužívaly už od středověku, ale to bylo jen ústně, až později během 18. století byly názvy kodifikovány a ulice osazovány cedulemi. Názvy měly ale samozřejmě i jiný původ, například podle významné rodiny, která v ulici sídlila nebo podle události, která se tam stala.



Obr. 23. a 24. Cherubíni s písmeny, Santa Maria di Costantinopoli, Lecce

Baroko přináší zdobnost nejen do architektury, ale i do nápisů, jak to dokazují sochy andělů držících písmena reliéfech kostela Santa Maria di Costantinopoli v jihoitalském městě Lecce.

Prvním autorem plakátů, kterého bylo možné díky podpisu identifikovat byl v 17. století Francouz Jean-Michel Papillon, kromě toho byl také vynálezcem papírové tapety s navazujícím vzorem.



Obr. 25. Plakát z roku 1828 z Edinburghu inzerující prodej manželky



Obr. 26. Plakát vytisklý dřevěnými literami, 1854



Obr. 27. Plakát Dariuse Wellse vytisklý dřevěnými literami

Zpočátku byly plakáty dlouhá textová oznámení, sázená malou velikostí písma a připomínaly proto spíš noviny, časem se jejich forma začala měnit tak, aby upoutaly pozornost i na větší vzdálenost. Na tuto proměnu měl určitě vliv i nástup průmyslové revoluce na konci 18. a hlavně v 19. století, jejímž centrem byla Velká Británie. Bylo to období nových vynálezů, masové strojové výroby se snahou stálého zvyšování a zefektivňování produkce a hlavně potřebou prodávat – tedy propagovat a odlišit se od konkurence. Na rozdíl od počátků plakátu se tak snižovalo množství textu a zvětšovala se jeho velikost. To začal být problém protože velkých písmen bylo nedostatek, navíc byl malý výběr druhů a hlavně práce s tak velkými a těžkými odlívanými literami nebyla snadná. Proto se od začátku 19. století pro velké texty začala používat dřevěná písma, která byla lehká a levná na výrobu. Dřevo byl taky mnohem lepší materiál na vytváření různých dekorativních verzí písem. Jako první přišel s velkovýrobou těchto písmen Američan Darius Wells v roce 1827 a o rok později vydal první známý vzorník dřevěných písem.

Aby nápisy na plakátech zaujaly i na větší vzdálenost, snažili se typografové vymýšlet stále výraznější písma. Asi prvním způsobem bylo postupné „ztučňování“ tedy zkontrastňování tahů klasicistní antikvy od Roberta Thorna na začátku 19. století.

Při těchto pokusech stvořit co nejvýraznější písmo dospěl William Caslon IV. (pravnuke Williama Caslona) až k vypuštění stále méně výrazných serifů a v roce 1816 tak navrhl první bezpatkové písmo, které nazval Anglická egyptienka (kvůli všeobecnému zájmu o egyptskou kulturu vyvolaného Napoleonem). Do té doby nevídané písmo však vzbudilo spíš posměšky a proto se mu začalo říkat grotesk, výraz používaný dodnes. Název egyptienka se ujal pro jiné písmo, které šlo opačným směrem, to mělo naopak výrazné hranaté serify, snad připomínající velké kvádry používané na stavby pyramid, proto ten název.

Zmiňované tři varianty písem – kontrastní serifové, grotesk a egyptienka se staly základem pro mnohé další variace a experimenty jako bylo různé dekorování, šrafura, obrysové písmo, efekt prostorovosti, ... Příkladem tohoto experimentování byla tzv. toskánská s rozštěpenými serify.

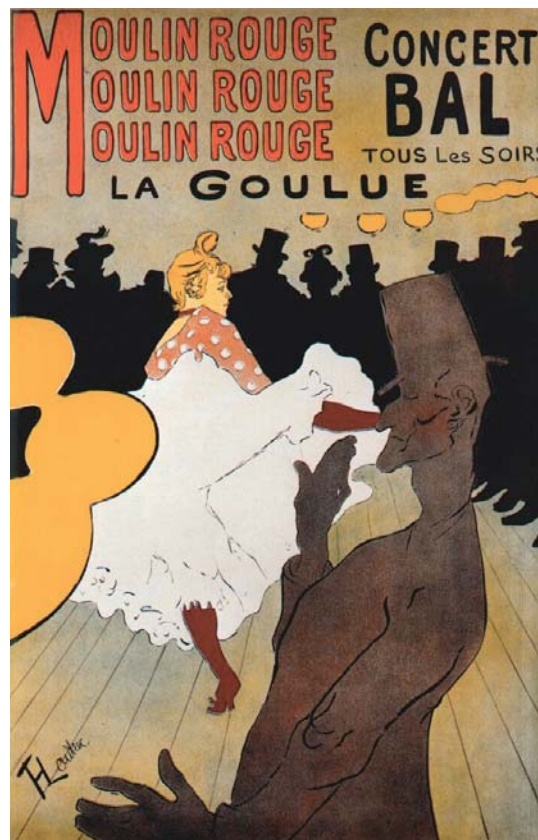
Díky rychlému vzniku nových a nových druhů písem, se tak ve snaze být výraznější a viditelnější stávalo, že na jednom plakátě bylo třeba deset různých písem, což se zdá být paralelou s nedávnou minulostí, kdy nástup počítačů poskytl také doposud nevídané možnosti, takže mnohým připadalo jako nejfunkčnější řešení použít co nejvíce fontů, které počítač poskytoval. Stejně jako dnes se tak i v období rozmachu průmyslu a obchodu začaly plochy měst přehušťovat informacemi.

Zlatá éra plakátu nastala s příchodem litografie. Tu vynalezl v roce 1798 Alois Senefelder a do roku 1848 byla upravena pro průmyslovou produkci tak, že bylo možné tisknout až 10 000 listů za hodinu. „Otcem plakátu“ je ale nazýván až Francouz Jules Cheret, který se díky své technice tří kamenů (jíž bylo možné dosáhnout jakékoliv barvy) a také výtvarné kvalitě, zasloužil o plakát jako médium a jeho zařazení na úroveň ostatních výtvarných obrazových prostředků. Svým prvním plakátem Sarah Bernhardtové jako princezny Desiré z komedie *La Biche au Bois* – Bílý králík z roku 1867 odstartoval éru uměleckých komerčních plakátů. Byl také jeden z prvních, který v reklamě na nějaký výrobek použil obraz pěkné ženy.

Paříž byla brzy plná jeho plakátů a byly tak populární, že je lidé téměř hned po pověšení ze zdí kradli. Francouzský „Magazín umění“ v roce 1881 napsal, že lidé mohou být svědky „uměleckých galerií v ulicích“, čímž se může vyvolat zájem o umění i u těch, kteří nemají zájem chodit do galerií. Ve stejném roce byly v Paříži zákonem ustanoveny výleповé plo-



Obr. 28. Jules Cheret, Sarah Bernhardt jako Diaphane, 1890



Obr. 29. Henri de Toulouse-Lautrec, Moulin Rouge – La Goulue, 1891



Obr. 31. Pařížské ulice v roce 1910

Obr. 30. Alfons Mucha, Sarah Bernhardt jako Gismonda, 1894

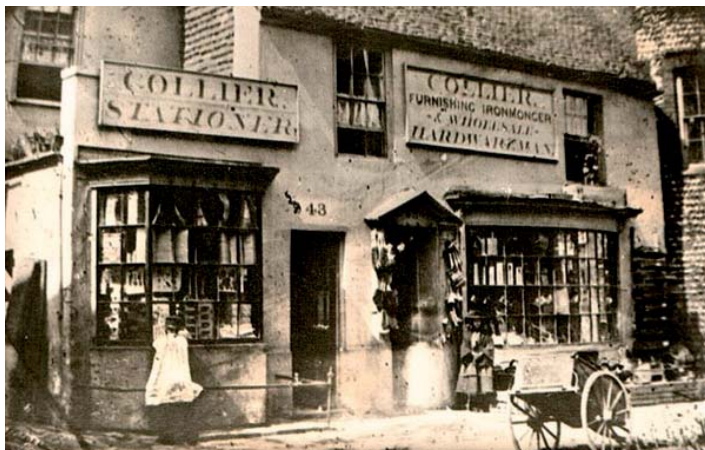
chy za které se muselo platit, čímž se také standartizovaly formáty plakátů. Pomalu se tak vytvořila šit' zadavatelů reklamy, výtvarníků, tiskařů a výlepových firem. Jules Cheret svojí tvorbou ovlivnil mnoho dalších výtvarníků jako byli Edouard Manet nebo Henri de Toulouse-Lautrec, jehož známé plakáty pro pařížské tančírny a kabarety ještě překonaly slávu těch Cheretových.

Plakát samozřejmě výborně sloužil propagaci a prodeji nových výrobků a technologií v období průmyslové revoluce 19. století, proto se rychle rozšířil po celé Evropě a i ve Spojených státech.

Další osobností plakátové tvorby byl Alfons Mucha. Je to nejvýznamější představitel období secese, které je ukázkou výtvarné jednoty stylu. Typické secesní florální motivy totiž „pro-růstají“ všemi jeho disciplínami od architektury přes nábytek a průmyslový design až po knihy, plakáty a písmo. To se na secesní architektuře uplatňuje velmi často, ikonou secese, kde se prolínají obě tyto formy jsou vstupy do pařížského metra vytvořené Hectorem Guimardem. A je to právě metro jako vyvrcholení průmyslové revoluce a symbol velkoměsta (první linka vůbec byla otevřena v Londýně už roku 1863), ve kterém bude hrát písmo důležitou roli – pomůže nám totiž se v tomto nově vzniklém veřejném prostoru zorientovat. Orientace bude ale třeba i na silnicích, protože dalším produktem průmyslové revoluce byl automobil.

V druhé polovině 19. století se díky novým technologiím a také kvůli narůstajícímu znečištění začaly hlavně v evropských a severoamerických městech obnovovat nebo stavět nové vodovodní a kanalizační systémy, jejichž vývody byly nově zakrývány většinou kruhovými železnými poklopy. Tyto poklopy a mnohá další „zakončení“ městských inženýrských sítí jako jsou hydranty, poklopy plynového potrubí se tak staly specifickými nositeli písma ve veřejném prostoru a jejich reliéfy podle mě dodnes tvoří drobné, přesto charakteristické prvky historie každého města.

Nejběžnějším použitím písma ve veřejném prostoru na začátku 20. století však byly obchody. Jejich názvy, často tvořeny prostorovým písmem nebo mozaikou, byly velmi dobře zakomponované do fasády domu, se kterou mnohem lépe souzněly, než je tomu dnes. Běžné bylo i malování reklam na omítky domů. Výrobci a prodejci si totiž uvědomili sílu, jakou má reklama a proto se už během 19. století zaměřili na propagaci značky. Ta se začala vyskytovat na samotných výrobcích (na šicích strojích Singer ve formě reliéfního nápisu už od padesá-



Obr. 32. Brighton, kolm roku 1850



Obr. 33. Peter Behrens, AEG, 1887



Obr. 34. Frank Mason Robinson, Coca-Cola, 1885

tých let 19. století), ale i na obalech a plakátech. Výrobci zdůrazňovali, že to není „jen“ reklama, ale značka nebo obal je součástí výrobku. Objevovaly se už i samostatné značky pro jednotlivé produkty, které už se neshodovaly s názvem výrobce příkladem je mýdlo Ivory od Procter & Gamble z roku 1881.

První komplexní firemní vizuální styl vytvořil v roce 1887 Peter Behrens pro německou firmu AEG, jeho základem je písmová značka, která sice několikrát během historie změnila svoji podobu, ale její dnešní verze se opět vrátila k té původní. Kromě toho pro firmu navrhoval i samotné výrobky, tovární haly, obchody a celou její propagaci. AEG byla základem pro všechny korporátní identity typu Sony, Philips a podobné. Ze stejné doby je i logo Coca-Coly – snad nejčastěji se vyskytující (písmová) značka ve veřejném prostoru celého světa a pro mnoho lidí jeden z hlavních symbolů západního kapitalismu. Tento nejrozšířenější nápoj vynalezl americký lékárník John S. Pemberton a zpočátku mu říkal „coca víno“, až jeho společník Frank Mason Robinson nápoj pojmenoval Coca-Cola, protože mu připadalo, že dvě „C“ budou vypadat dobře v reklamě. Robinson je také autorem logotypu, který vytvořil v roce 1885, použil pro něj písmo Spencerian script z poloviny 19. století, v té době velmi běžně používané. Současná verze logotypu se, podobně jako u AEG, od té původní Robinsonovy příliš neliší.



Obr. 35. Wiener Werksätte, logo



Obr. 36. Wiener Werksätte

Na přelomu 19. a 20. století se secese v Anglii začala transformovat do svojí geometričtější podoby. Hlavní osobností téhle proměny byl architekt a designér Charles Rennie Mackintosh a jeho Umělecká výtvarná škola v Glasgow. Snažil se do rozevláté a poetické secese dostat více racionálna a praktičnosti, čehož chtěl dosáhnout geometrizací jejích forem. Projevilo se to jak v architektuře a průmyslovém designu, tak v grafice a písmu. V Anglii se sice tento přístup plně nerozvinul, ale ve Vídni na něj navázali další umělci v čele s architektem Otto Wagnerem. Ten, podobně jako Mackintosh, prosazoval funkčnost před ornamentem a také mu šlo o celkovou jednotu stylu svých staveb, proto si pro ně sám navrhoval i grafiku nápisů, jak to můžeme vidět na budově Rakouské poštovní spořitelny z let 1904–1906. Vídeňští sympatizanti se stylem Mackintoshe a Wagnera roku 1897 opustili tradiční umělecký spolek Künstlerhaus a založili si vlastní s názvem Vídeňská secese. Jejimi členy byli například Gustav Klimt, Joseph Maria Olbrich (architekt Domu Secese z 1899), Josef Hoffmann a další. Mnozí z členů se podíleli i na tvorbě plakátů ke svým výstavám secese, zvlášť potom Hoffmann, který spolu s několika dalšími výtvarníky založili jakousi pracovní podsekcí Vídeňské secese – Wiener Werkstätte (Vídeňské dílny). Jejich cílem bylo podle Hoffmannových slov: „usilovat o umění a kvalitu ve všech řemeslech“. Vytvářeli malosériové kvalitní a umělecky hodnotné výrobky ze dřeva, kovu, keramiky, skla, textilu ... a zabývali se i oblastí grafického designu – pro své zákazníky dělali vizitky, plakáty, pohlednice, logotypy, knižní vazby, takže byli vlastně zároveň grafickým studiem se zakázkami, jaké mají i ta

současná. Známa byla zvláště plakátová tvorba tohoto studia, typické byly vysoké podlouhlé formáty často s geometricky stylizovanou postavou ženy a s textem, stejných geometrických dekorativních forem s jejich „podpisem“ – zkratkou WW ve čtverci.



Obr. 37. Lucian Bernhard, Reklamní plakát na Priester, 1905



Obr. 38. Lucian Bernhard, Reklamní plakát na cigarety Manoli, 1910

Posunem od dekorativnosti k modernistické jednoduchosti byl berlínský směr „Sachspakat“ Věcný plakát. Jde o jednoduché a výstižné zobrazení produktu a názvu značky, nejznámější ukázkou je plakát Luciana Bernharda propagující zápalky Priester z roku 1905, jsou na něm jednoduše jen dvě zápalky a název firmy, což vzbudilo v tehdejší době plakátů plných ornamentů a textu nevídaný ohlas. Ve stejném stylu tvořili i Hans Rudi Erdt a Julius Gipkens, ale právě Bernhardt byl první a udal tak jeden z důležitých principů (nejen) plakátové tvorby 20. století.

2 VÝVOJ OD ZAČÁTKU 20. STOLETÍ

Předcházející kapitola byla jednoduše chronologickým přehledem výskytu písma ve veřejném prostoru bez nějakého výrazného členění, protože dosud nebylo tolik oblastí, kde by se písmo vyskytovalo a posloupnost textu práce se tak dala zachovat.

S nástupem průmyslu a nových technologií v 19. století se však zrodilo nebo výrazně zdokonalilo množství oborů, jejichž vývoj probíhal současně. Proto jsem se v téhle kapitole rozhodl dát přednost členění podle funkce písma v prostoru před celkovou posloupností, ta je ale v jednotlivých kapitolách zachována. Tři jeho funkce, které jsem si definoval jsou navigace, propagace a „dekorace“. Chápu, že se mohou vzájemně překrývat (plakát, který něco propaguje může zároveň i nějaký prostor zkrášlit – „dekorovat“), ale myslím, že jedna je vždy primární.

Nejzřejmější je asi funkce navigační nebo také instruktážní, kde se písmo vyskytuje v různých orientačních systémech a říká nám kam a kudy jít, čeho se nedotýkat a podobně. Jsou to tedy například orientační systémy budov, měst, hromadné dopravy nebo značení na silnicích a potom i návodné a upozorňující texty jako třeba úplně jednoduché: Pozor schod!

Druhá kategorie propagace je spojena hlavně s reklamou a obchodem, ale i s politikou a kulturou. Jsou to hlavně nápisy na obchodech, plakáty a billboardy propagující nejnovější film, nebo volební stranu.

Obě předcházející kategorie by měly být kvalitní i po výtvarné – estetické stránce, ale jsou tu věci, u kterých by měla být tato „dekorativní funkce“ převažující, popsal bych je jako výtvarné objekty ve veřejném prostoru nějakým způsobem pracující s písmem. A teď se dostáváme k těm uvozovkám, za prvé totiž použití výrazu funkce u těchto objektů je nepřesné a za druhé hodnotit dekorativní nebo spíš estetickou stránku věci je vždy subjektivní. Nejkontroverznější v tomto smyslu hodnocení je asi graffiti. Existují ale i různé „nedestruktivní“ výtvarné projevy ve veřejném prostoru, v současnosti například light graffiti. Hlavně ale jde o „oficiální“ tvorbu jako příklad mě napadá třeba text na budově Zlatého Anděla v Praze.

Pro každou z vyjmenovaných kategorií jsem se snažil vybrat typického zástupce, takže v Navigaci popíšu orientační systémy metra, v Propagaci neonové nápisy a v „Dekoraci“ písmo jako objekt ve veřejném prostoru. Srovnání provedu ve čtyřech městech, respektive zemích – Londýn, Paříž, New York a Praha. Řazení zemí je podle počátku výskytu daných forem.

Na konci každé kapitoly se pokusím vyvodit závěry a to nejen pro jednoho popisovaného zástupce, ale vztáhnout je i obecně na celou kategorii.

2.1 NAVIGACE – ORIENTAČNÍ SYSTÉMY METRA

Pomoc při orientaci je myslím hlavní funkce, kterou nám písmo (doplněné o grafické prvky – např. šipky) ve veřejném prostoru poskytuje. Na silnicích, dálnicích, ale i ve městech, když je neznáme, se řídíme především podle dopravních značek nebo názvů ulic. Počátky tohoto značení můžeme hledat u milníků ve starověkém Římě, jak už jsem zmínil v minulé kapitole. V současnosti se toutle problematikou zabývá signaletika (v angličtině wayfinding), poměrně mladá disciplína, která pomáhá řešit orientaci člověka v prostorech jakými jsou letiště, nádraží ale i třeba města. Propojuje v sobě grafický design, architekturu, psychologii, sociologii ... a také dvojrozměrný svět grafického designu s tím trojrozměrným. Za první moderní realizaci v tomto oboru samozřejmě ještě před jeho vznikem můžeme považovat systém značení v Londýnském metru.



Obr. 39. Detail současné mapy londýnského metra, jejíž koncept vytvořil v roce 1932 Henry C. Beck

2.1.1 Londýn

Londýnské metro, jako už zmiňované dítě průmyslové revoluce se od svého vzniku rychle rozrůstalo, důvodem bylo také to, že od svého počátku v roce 1863, kdy na trať vyjel první, ještě parní vlak, vzniklo ještě pět dalších samostatných společností. Každá z nich samozřejmě používala jiné písmo pro značení stanic. Nepropracované přestupy mezi vlaky různých vlastníků se brzy ukázaly jako velký problém. Navíc v roce 1890 byla jedním z provozovatelů otevřena první elektrifikovaná podzemní linka na světě. Bylo tedy nutné začít proces integrace do jednoho dopravního systému (některé vlaky měly dokonce jiný rozchod kolejí), jehož součástí mělo být i značení stanic s jednotným písmem. Tím byl v roce 1908 pověřen Frank Pick zodpovědný za veřejnou prezentaci společnosti Underground Group, která v té době sdružovala soukromé dopravce. Pick oslovil typografa Edwarda Johnstona a požadoval po něm, aby vytvořil písmo dobře čitelné i za špatné viditelnosti, ale také aby každé písmeno bylo „silný a nezaměnitelný symbol“, což není úplně správný požadavek pro jednotně vyhlížející font.



Obr. 40. Původní logo autobusové dopravy



Obr. 41. První logo Undergroundu, 1908



Obr. 42. Jedna z prvních Johnstonových skic loga, 1919



Obr. 43. Označení metra dnes



Obr. 44. Jednotné značení všech prostředků londýnské hromadné dopravy

ABCDEFGHIJKLMN
 OPQRSTUVWXYZÀÁÊÏ
 Ñòrstuvwxyzàáéîõ
 & | 234567
 8901234567890(\$£.,!?)

Obr. 45. Digitalizovaná Johnstonova abeceda z roku 1916, dnes používaná verze je o něco nasílená

Johnston pro něj tedy v roce 1916 vytvořil písmo Underground, které vycházelo z jeho oblíbené římské kapitály (tedy už z výše zmíněného písma z Trajánova sloupu) a o čitelnost se opravdu snažil, příkladem je mínskové „l“, které je dole zakončeno obloučkem, aby se při rychlém čtení nepletlo s „i“ nebo „l“. Písmo bylo později přejmenováno na Johnston.

Když se hledal symbol pro London Underground, převzala v roce 1908 společnost Underground Group to od provozovatele autobusů London General Omnibus Company (kterého v roce 1912 koupila) a použila ho v podobě červeného plného kruhu s modrým pruhem a nápisem Underground v něm – tuto verzi můžeme najít i dnes vytvořených v některých stanicích z mozaiky. V roce 1919 ho potom Johnston upravil do téměř současné podoby, tedy kruh s červeným obrysem a modrým pruhem pro názvy stanic psané jeho písmem. V Anglii se pro něj dnes používá výraz „roundel“.

Důležitou součástí je i schématická mapa celého metra, jejíž princip barevné kodifikace linek a zobrazování stanic prošel několikaletým vývojem a to hlavně pod rukama Henry C. Becka. Je třeba také zmínit, že linky londýnského metra nejsou značeny písmeny, nebo čísly, ale mají své vlastní názvy jako Metropolitan line nebo Victoria line.

Celá tato pionýrská práce na komplexním systému pro dobrou navigaci a orientaci se stala základem pro všechny další dopravní podniky na světě.

Později v 70tých letech, se ukázalo, že písmo už přestává vyhovovat všem jeho novým použitím jako byly malé velikosti na hlavičkových papírech nebo v inzerci, postrádalo další řezy – alespoň tučný a kurzivní a také nemělo svoji variantu pro fotosazbu, stále totiž existovalo jen ve formě dřevěných nebo olověných štočků. Proto ho Japonský typograf Eiichi Kono, zaměstnaný u agentury Banks & Miles, měl za úkol předělat pro potřeby tehdejší doby. Musel například zvýšit střední výšku, lehce nasílit tahy a několik dalších úprav pro zlepšení praktičnosti písma, udělal to ale velmi citlivě vzhledem k tomu, jakou tradici toto písmo v Londýně má. Jeho použití se potom rozšířilo i na označení dalších prostředků hromadné dopravy, které byly nově sdruženy pod společnost Transport for London. Logotyp – rondel a Johnstonova abeceda se tak postupně staly jednou z ikon Londýna a jsou téměř jeho synonymem. Bylo také díky zadavateli Frankovi Pickovi, který měl správnou představu o fungování tohoto systému, uvědomoval si jeho důležitost a dokázal ho prosadit.

Dnes nabízí Johnstonův font v digitalizované podobě pod názvem Underground Pro americká písmolijna P22. Je rozšířen na 19 řezů a obsahuje mnoho dalších doplňků jako jsou slitky nebo symboly používané v mapě londýnského metra.



Obr. 46. Guimardův vstup do pařížského metra, nejjednodušší typ A, 1898–1904

2.1.2 Paříž

Jeho první linka byla otevřena v roce 1900 pro zajištění dopravy návštěvníků Letních olympijských her a také kvůli Světové výstavě. Původně bylo nazváno Métropolitain, což se později zkrátilo na Métro a ujalo se jako název pro ostatní podzemní dráhy.

Zpočátku na tom bylo podobně, jako to londýnské – provozovali ho dvě různé společnosti a tak i značení jeho tras bylo rozdílné. Názvy stanic byly většinou psány bezserifovým písmem na smaltovaných cedulích, nebo v keramice, ale nápisy na vagónech byly přizpůsobeny jejich různým stylům.



Obr. 47. Guimardův vstup do pařížského metra, nejjednodušší typ A, 1898–1904



Obr. 48. Vstup stanice Bastilla, typ C, do dneška se žádný nedochoval, 1898–1904

V roce 1896 se Hector Guimard zúčastnil soutěže na návrh vstupů do pařížského metra, ve které uspěl a to hlavně díky oblibě secesního stylu u prezidenta společnosti. A tak mezi roky 1898–1904 vytvořil tři základní druhy těchto vstupů (někdy označované jako typy A, B, C) a spolu s nimi i šest písmových typů, jimiž byly napsány názvy stanic. Z pozdější doby (kolem roku 1910) jsou potom prosvícené „stencilové“ názvy „METRO“.

Mezi světovými válkami se oba provozovatelé metra sloučili do jedné společnosti a když se ta ještě později v roce 1948 sloučila s provozovatelem autobusů, vznikla už dnešní podoba a název společnosti – RATP (Régie Autonome des Transports Parisiens).



Obr. 49. Prosvětlené označení vstupu do metra, kolem roku 1910



Obr. 50. Logo pařížského metra, období secese



Obr. 51. Další prosvětlená verze označení vstupu do metra



Obr. 52. Odkryté staré obložení při rekonstrukci stanice, název je kondenzovaným groteskem



Obr. 53. Helvetica s odkrytou starou reklamou při rekonstrukci stanice



Obr. 54. Frutigerův upravený Univers, používaný od roku 1973



Obr. 55. Současné značení stanic písmem Parisine



Obr. 56. Rozsah řezů rodiny Parisine s nestejně otevřenými literami



Obr. 57. Orientační systém



Obr. 58. Ukázka fontu Parisine

Po druhé světové válce, kdy bylo metro prodlouženo do okrajových čtvrtí a kdy i autobusy měly texty nejednotné, většinou kondenzovaným groteskem, bylo třeba se značením vážně zabývat. Začala se tedy postupně používat Helvetica, jako velmi rozšířené a dostupné písmo, bylo tomu tak ale jen do konce 70. let. Potom byl vyzván Adrian Frutiger, aby upravil svůj Univers pro použití metra, ten dodal v roce 1973 a dostal název Métro, které mělo nahradit dosud používaných asi 20 písem. Ale jak sám řekl: „... Zvláštní šarm a styl dává pařížskému metru právě jeho užitá neuniformní estetika. ... Tato rozmanitost by měla být co nejpečlivěji uchována a měl by být rovněž ponechán prostor jejímu dalšímu rozšíření. ...“ Frutiger doporučil používat verzálky, které se hodí k dosud používaným fontům. Jeho Univers ale nebyl zaveden plošně všude, byl použit jen při výstavbě nových stanic, nebo při renovaci těch starých.

Začátkem 90. let začala RATP používat i mínusky, což mělo přispět celkové lepší čitelnosti. Potom proběhl další pokus o sjednocení písem ve všech dopravních systémech, toho se mělo dosáhnout použitím jedné písmové rodiny. Vybíralo z těch dosud používaných, takže z Frutigerova Universu, ale i z písma Gill Sans nebo Neue Helvetiky. Ta byla nakonec vybrána a byla vytvořena pravidla pro její používání. Nebylo však možné je přesně dodržet, protože Neue Helvetica (podobně jako už před tím Helvetica) se ukázala jako neúsporné písmo pro psaní dlouhých textů. RATP si proto chtěla nechat upravit vlastní verzi Helvetiky, která by vyhovovala jejím požadavkům, ale typograf Jean-François Porchez je přesvědčil, aby si od něj nechali vyrobit úplně písmo na míru. Dokázal to na prezentaci, kdy dal dva negativní texty – jeden v Helvetice a druhý napsaným jeho písmem – umístit na zeď v potměné místnosti a tím demonstroval lepší čitelnost právě jeho textu.

V roce 1995 tak vytvořil písmo Parisine v základním, kurzivním a tučném řezu, později v roce 1996 dodal ještě další dvě sady. Písmo bylo užší a otevřenější než Helvetica, což přispívalo k dobré čitelnosti. Také jednotlivé litery Porchez vytvořil tvarově odlišné, aby nemohlo dojít k jejich záměně během spěšného čtení nebo při horších světelných podmínkách. Zavádění písma pro použití ve stanicích probíhalo pomalu, ale o to více se uplatňovalo v různých tiskovinách jako byly mapy nebo jízdní řády, takže narůstala potřeba ještě více rozšířit písmovou rodinu. Nakonec tak Porchez vytvořil celou škálu řezů 6 stojatých a od nich 6 kurzivních. Zajímavostí je, že když interpoloval mezi nejslabším a nejtučnějším řezem, nedržel se racionálního typografického pravidla, že zakončení tahů v jedné písmové rodině by měla být u všech řezů „seříznuta“ stejně, ale postupně jeho kresbu otevíral, což podle něj vedlo k jednotnějšímu charakteru písma.

Tak tedy po Londýně i Paříž získala svoje unikátní písmo pro metro, i když charakterističtější pro něj jsou, stále v hojném počtu dodnes zachované, Guimardovy secesní vstupy a typická je vlastně i ta různorodost písem, která se během jeho vývoje používalam, z nichž mnohé můžeme najít i dnes. Některé velmi staré nápisy, ale i reklamy a plakáty je možné na krátko vidět během celkové renovace stanice, když se odkryje její obložení. Původní nápisy a reklamy jsou ale odstraněny a nahrazeny současným, snad lepším, designem.

Písmo Parisine je dnes, přes svojí původně zamýšlenou exkluzivitu, běžně komerčně dostupné například na autorově webu www.typosfonderie.com



Obr. 59. Současný orientační systém newyorského metra, jehož základem je Helvetica

2.1.3 New York

První pokus o výstavbu metra v New Yorku proběhl už roku 1869, kdy nechal Alfred Ely Beach postavit zkušební 95 metrů dlouhý tunel pod Broadwayí, kde prezentoval svůj dopravní systém na stlačený vzduch. Jeho projekt však neměl pokračování a tak první oficiální linka byla zprovozněna soukromou společností IRT (Interborough Rapid Transit) až roku 1904 a další společnost BMT (Brooklyn-Manhattan Transit) otevřela svoje metro roku 1908.

V roce 1932 začalo metro provozovat i samotné město, jako třetí dopravce IND (Independent Subway System), který jim měl konkurovat. V roce 1940 pak byly obě soukromé společnosti městem odkoupeny, nemohly ale být všechny propojeny v jeden celek kvůli rozdílným technologiím (příliš malé tunely, úzké nástupiště a ostré zatáčky u IRT), proto vznikly oddělené divize A (IRT) a B (IND a BMT, které bylo možné propojit). Roku 1953 potom vznikl dopravní podnik New York City Transit Authority (NYCTA), tedy jedna dopravní společnost, jak ji známe dnes.

První nápisy vytvořili roku 1904 architekti Heins & LaFarge pro společnost IRT a byly psány známým mozaikovým způsobem, který je možné najít dodnes. Většinou dekorativně orámované texty byly psány kapitálkami – jak serifovými, tak i groteskem. Stejný styl převzala od roku 1908 i společnost BMT a přestože ze jejich tvorbu byl zodpovědný jeden člověk – Squire J. Vickers, neměly nápisy jednotný styl a to ani v rámci jedné stanice.

Pro nově založenou IND už však začal používat tučnější, bezserifové, více geometrické písmo a bez dekorativního orámování ve stylu art deco.

Heins & LaFarge potom pro IRT zavedli smaltované cedule s černými ručně psanými groteskovými nápisy, které byly umístovány na litinové sloupy ve stanicích a to několikrát za sebou, aby bylo pro cestující jednodušší a rychlejší zjistit, v jaké stanici se nacházejí. Vickers je zavedl také a jejich výrobou pověřil dvě společnosti. Ke zrychlení čtení mělo přispět i psaní delších názvů stanic ve zkratkách. Smaltované cedule byly také montovány přímo na zeď a to s groteskovými texty v kondenzované variantě.

Když se v 50. letech musely stanice nechat prodloužit kvůli novějším a delším vlakům, byly obloženy glazovanými dlaždicemi v různých barvách a podklady názvů stanic byly vysklá-



Obr. 60. Prosvícené označení vstupu do metra podobné tomu francouzskému, 20. léta



Obr. 61. Mozaikový text, 10. léta



Obr. 62. Mozaikový text, 1904



Obr. 63. Mozaikový text, 1918



Obr. 64. Mozaikový text, 1918



Obr. 65. Mozaikový text, 30. léta



Obr. 66. Text tištěný na dlaždice, 1936

dány černými nebo modrými a na ně byla písmena bíle natištěna sítotiskem. Běžně se ale vyskytovaly i ručně psané různé příkazové cedule bez jednotného stylu většinou psané kondenzovaným geometrizovaným groteskem, někdy negativní, někdy pozitivní, odlišné cedule byly navíc i na povrchu u vstupů do metra a ani jejich nebyl nijak regulován a členěn. Byly tu ty, které varovaly před zloději, zakazovali prodávat zboží v prostorách metra, přecházet koleje, kouřit, plivat na zem, ... a bylo mezi nimi obtížné rozpoznat směrové cedule, samozřejmě také vyrobené různými technikami. Běžné bylo psát nápisy i přímo na dlaždice a když začaly být nečitelné, byly prostě obtaženy ...

Tohoto zmatku si poprvé všiml typograf George Salomon a v roce 1957, sám od sebe předložil dopravnímu podniku projekt s názvem: „Ven z labyrintu“, který obsahoval mnoho návrhů pro reorganizaci celého orientačního systému metra, jako bylo sjednocení značení linek mezi třemi společnostmi, barevnou a písmovou kodifikaci pěti páteřních linek (B–F) a následné písmenné a číselné označení vedlejších linek, které z nich vychází (např. E1–E5) a mnoho dalších systémových vylepšení ... Jako jednotné písmo navrhoval Futuru Demibold, podle něj nejlépe čitelné dostupné písmo použité bílé na černém podkladu.

Jak to v podobných situacích bývá, neakceptoval dopravní podnik žádný z jeho návrhů, až na barevné značení tras na mapách. Byl v nich vidět vliv tvůrce mapy londýnského metra Henry C. Becka.

V šedesátých letech se městští plánovači, architekti a designéři po celém světě začali zabývat komplexními řešeními orientačních systémů a jednotných vizuálních stylů pro města, letiště, dálnice, železnice i metra. New York nebyl v té době svým (dez)orientačním systémem ve svém metru vyjímečný, směsici cedulí různých stylů mělo i zmiňované pařížské metro, než se o jeho významné sjednocení pokusil Adrian Frutiger.

Protože v té době, v roce 1957, navrhli Max Miedinger a Eduard Hoffmann Helvetiku, začala být v různých modifikacích používána právě pro orientační systémy, především ale v Evropě.

Před Světovou výstavou v letech 1964–65 se dopravní podnik snažil vylepšit svoji image, nechal si proto vyrobit nové logo, vagóny a chtěl i novou přehlednou mapu systému. Na její vytvoření vyhlásil soutěž, v níž ale nikoho nevybral.

V roce 1966 najal NYCTA agenturu Unimark International v čele s italským designérem Massimo Vignellim, která nedávno před tím vytvořila úspěšný informační systém pro milánské metro. Tato spolupráce však dopadla opět velmi typicky: lidé z agentury Unimark důkladně prozkoumali několik klíčových stanic metra, určili místa kam a jaké cedule instalo-



Obr. 67. Smaltovaná cedule, 30. léta



Obr. 68. Ručně psané nápisy, kolem roku 1965



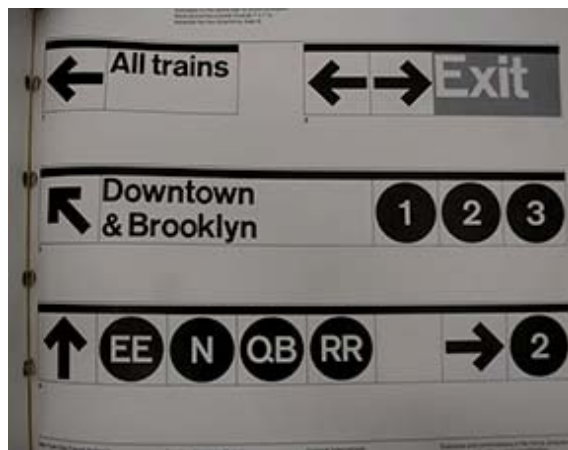
Obr. 69. Smaltované cedule, kolem roku 1965

vat, navrhli jejich nové členění se třemi velikostmi písma podle důležitosti informace, jako font doporučili písmo Standard (dnes známé jako Akzidenz Grotesk), vytvořili pravidla, jak v systému pokračovat dál v celém metru a to celé dopravci odprezentovali. Ten je však s poděkováním a omluvou, že nemá dostatek peněz na vytvoření systému v takovém rozsahu, odmítl a nechal značení vyrobit vlastní firmou. Díky špatné realizaci vzniklé nepochopením původních návrhů a nedodržení doporučeného množství a umístění cedulí, tak vznikl nekoncepční systém, jehož následky se brzy projeví. Když byl totiž v roce 1967 otevřen velký přestupní uzel propojující linky původních dopravců IND a BMT – Chrystie Street Connection, nastal v metru, právě kvůli nedostatečnému značení, velký zmatek.

V následujících letech tak NYCTA spolupráci s agenturou Unimark obnovil a byl vytvořen podrobný manuál s pravidly pro značení v celém metru. To hlavní znělo, aby nedocházelo k současnému používání starých a nových cedulí a aby byly nejdříve všechny ty používané před zavedením nového systému odstraněny. Tohle pravidlo ale mělo daleko k praktické realizaci.



Obr. 70. Manuál jednotného stylu od Unimarku za použití písma Standard, 1970



Obr. 71. Stránka z manuálu, 1970



Obr. 72. Schématická Vignelliho mapa, 1972



Obr. 73. Geograficky správná Hertzova mapa, 1979



Obr. 74. Unimarkem navrhovaný systém s černým písmem Standard na bílém pozadí, začátek 70. let



Obr. 75. Negativní varianta systému změněná dopravním podnikem, 1979

Zajímavé je, že Massimo Vignelli jako velký zastánce Helvetiky (jak je vidět například ve filmu *Helvetica*) použil ve svém prvním návrhu pro newyorské metro font Standard. Důvodem byla totiž ještě její nedostupnost v Americe pro technologii tisku na smaltované cedule. Když to pak při druhém kontraktu mohli se svými kolegi změnit, už zůstali u písma Standard. V roce 1968 vznikl Metropolitan Transportation Authority (MTA) jako správce dopravního podniku NYCTA a také Triborough Bridge and Tunnel Authority (TBTA) firmy starající se o mosty a tunely. Město – politici měli od založení MTA velké plány na modernizaci dopravního systému, zlepšení stavu stanic metra a tedy i rozšíření použití orientačního systému navrženého Unimarkem. To se ale nestalo, město se naopak na začátku 70. let dostalo téměř do bankrotu, takže se muselo škrtat. To se projevilo nejen v orientačním systému, který byl opět aplikován nedůsledně a bez odstranění původního značení, takže se ze spleťtého systému stalo doslova bludiště, ale i ve vzhledu metra vůbec, které se bez dostatečné údržby stalo nevzhledným místem. Navíc na začátku 70. let se v Americe zrodilo graffiti, takže NYCTA musel věnovat velké prostředky na jeho odstraňování. Přesto ale byla v roce 1972 realizována Vignelliho schématická mapa s barevným značením linek. Je nejasné, proč v ní Vignelli použil Helvetiku, místo jím doporučovaného korporátního Standardu, sám na tuto otázku později odpověděl, že na to: „zapomněl“, každopádně právě tato mapa s použitím Helvetiky se stala později ikonou podobně jako ta Beckova londýnská.

Na konci 70. let se celková situace dopravního podniku začala zlepšovat a udály se i změny v oblasti písma, i když bez zásahu Unimarku. Za prvé byla designérem Michaelem Hertzem změněna mapa metra. Ta schématické Vignelliho byla sice koncepčně čistá, ale příliš schématická a neodpovídala tak situaci nad zemí, proto jí Hertz úplně předělal, aby byly stanice a linky geograficky správně. Druhou a možná ještě důležitější změnu provedli pracovníci dopravního podniku při pokusech s pozitivními a negativními texty umístěnými ve stanicích a i na zkušebních vlacích. Zjistili, totiž, že bílé texty na černém pozadí jsou v šeru metra mnohem dříve a lépe čitelné. Proto začaly být nápisy v metru nahrazovány právě těmito negativními variantami, což se protáhlo oproti předpokladům a při současném výskytu obou řešení opět nepřispělo k lepší orientaci.

V původním Vignelliho manuálu, do kterého byly implementovány tyto změny, se poprvé vyskytla poznámka o Helvetice, kdy mělo být negativní označení linky „J“ (v barevném kruhu nebo čtverci) napsáno Helvetikou místo Standardem, protože ten ho měl méně výrazné. Nepřehledná situace ve značení linek a vlaků přetrvávala během celých 80. let, kdy byly aplikovány negativní nápisy a až na jejich konci se jim podařilo většinu vyměnit. To ale nebyla poslední změna.



Obr. 76. Současná verze orientačního systému s Helvetikou

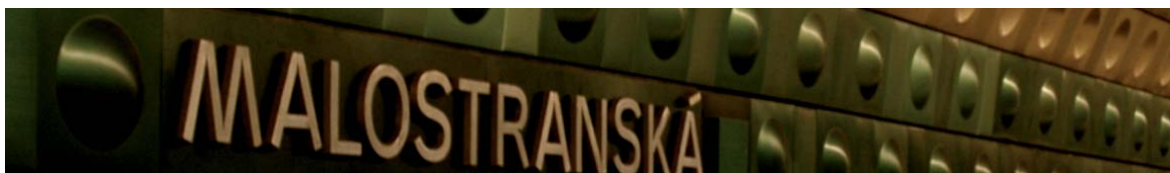


Obr. 77. Stará verze logotypu metra



Obr. 78. Nová verze, používaná od roku 1994

V propagačních materiálech MTA se už v 70. letech vedle Standardu začala běžně používat Helvetica a několikrát se, asi nedopatřením, dostala i do orientačního systému. Také články, které o novém orientačním systému metra vyšly, přiřkly celé jeho autorství Vignellimu, známému propagátorovi Helvetiky ..., a protože byla obě písma podobná, psaly právě o Helvetice jako o písmu použitém v newyorském metru. Helvetica se tak v roce 1989 stala oficiálním písmem metra, když byl představen nový manuál vytvořený Michaelem Hertzem. Důvodů pro její zavedení bylo několik, například, že ji už používali mnozí dopravci povrchových vlaků spadající pod NYCTA, nebo jednoduše, že převládla v nově vznikajících počítačových technologiích, které byly nutné pro tvorbu a správu orientačního systému. Celou přeměnu završil v roce 1994 redesign původního loga, „M“ bylo změněno na negativní zkratku „MTA“ v modrém kruhu perspektivně ubíhající dozadu napsanou, jak jinak, než Helvetikou.

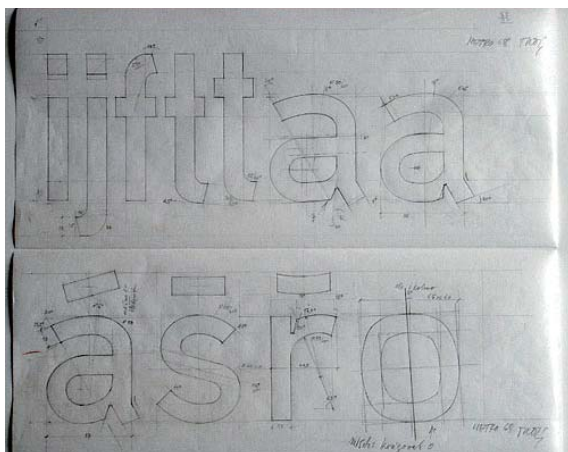


Obr. 79. Stanice metra Malostranská

2.1.4 Praha

System pražského metra je mnohem mladší, než ve třech předchozích městech a zdaleka není tak rozsáhlý. Mohlo tomu být však úplně jinak, protože první návrh na výstavbu metra pochází už z roku 1898 od obchodníka Ladislava Rotta, ten byl sice ještě odmítnut, ale po několika dalších projektech se opravdu začalo metro budovat a to ještě před 2. světovou válkou. Během ní se práce musely zastavit, ale po jejím skončení byly plány na pokračování v jeho výstavbě. Ze Sovětského svazu však přišel příkaz projekt zastavit ...

Jeho výstavba tak mohla začít až v roce 1966 a první úsek trasy C byl otevřen v roce 1974. To, že se metro začalo stavět později, bylo na druhou stranu výhodou pro jednotu jeho orientačního systému, protože neprošlo různými předchozími stylovými obdobími, které by se na něm postupně jistě podepsaly.



Obr. 80., 81. Kresby písma Metron od Petra Tučného

Komplexním řešením vizuálního stylu orientačního systému byl pověřen grafik Jiří Rathouský. Jeho základem bylo písmo Metron, které vytvořil v letech 1971–1972 spolu s designérem Petrem Tučným. Typograf František Štorm ale ve své habilitační práci tvrdí, že autorem je dokonce jen Tučný. Když se totiž v roce 2004 se Štormem setkal kvůli digitalizaci Metronu, tvrdil mu, že Rathouský ve skutečnosti písmu nerozuměl, což je překvapující,

ale dokládá to i řada Tučného kreseb Metronu a také skutečnost, že v Rathouského pozůstatosti (zemřel v roce 2003) se žádné skicy písma nenašly. Mnohé jiné zdroje naopak mluví o Rathouském jako o jistém autorovi, v dalším popisu se jich tedy pro zachování formálnosti budu držet.

METRO
METRO

Obr. 82. Srovnání Syntaxu a Metronu



Obr. 83. Metron v azbuce

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Obr. 84. Sada číslic Digita

Zřejmá je podobnost Metronu s písmem Syntax švýcarského typografa Hanse Eduarda Meiera z roku 1968. Zvláště markantní je to u verzálek, ty od Metronu jsou sice monolineární na rozdíl od lehce stínovaného Syntaxu, ale tvarově jsou mnohé příbuzné, typické u obou písem jsou kolmá zakončení tahů. Některé podobnosti můžeme najít i u písma Akzidenz Grotesk, v té době velmi rozšířeného a už zmiňovaného původního písma pro newyorské metro. Přesto si ale myslím, že Metron si uchovává svůj osobitý charakter a to hlavně svojí monolinearitou, technicistností a výraznými „zářezy“ u napojení šikmých a oblých tahů, které bývají obvykle užší a dělají se z důvodu zesvětlení těchto tmavých míst. Jedinečné je i řešení háčků, které jsou jako vodorovné čárky.

Rathouský měl tyto tvary podloženy poznatky o čitelnosti písma, ke které měl přispívat právě zvolený duktus a kolmá zakončení. Důvodem jejich „jednoduchosti“ byla i plánovaná použití pro fotosazbu, sítotisk se světelnou plochou, ražbu, odlévání a jiné technologie pro trojrozměrnou výrobu ... Právě ta plastická – kovová verze Metronu je ta nejznámější a dodnes zachovaná – jsou jí napsány názvy stanic na obložení tunelu metra. Jakýmsi dalším „písmem“ je i originální sada číslic Digita pro závěsné hodiny.



Obr. 85. Stanice metra Vyšehrad při jejím otevření v roce 1974

Pokud byla dosud řeč jen o písmu, tak to byla sice zásadní, ale jen část celého systému. Rathouský totiž navrhl i sadu jednoduchých piktogramů, které byly stejně jako písmo originální a dost minimalistické, přesto však čitelné. Další součástí byly bílé směrové cedule s texty v češtině, němčině a ruštině (Metron měl i verzi pro azbuku), ty byly, stejně jako piktogramy, umístěny do takzvaných butonů – prosvětlených nosičů ve tvaru čtverce se zaoblenými rohy, které navrhl architekt Petr Tučný. Na nástupištích metra pak byly použity černé cedule s barevným značením tras a s názvy jednotlivých zastávek v bílé barvě. Rathouského dílem byla i samotná mapa metra se třemi linkami a piktogramy vyznačujícími paměťihodnosti Prahy. Na logu metra se také podílel, ale původní návrh, ze kterého vyšel je od Jaromíra Windsora.

Radhouského ambicí bylo vytvořit systém v jedinečném českém stylu, měl „podávat informaci o národní zvláštnosti“ a člověk – návštěvník Prahy – měl poznat, že je v Čechách. Počítal s jeho aplikací na všechny prostředky městské hromadné dopravy včetně letiště, to mu ale nebylo dovoleno. Přesto (nebo právě proto) v roce 1986 vyhlásil dopravní podnik soutěž právě na vytvoření orientačního systému celé pražské hromadné dopravy, tedy včetně zastávek tramvají, autobusů, lodní dopravy, taxislužby, lanovky a samozřejmě metra. Podmínkou bylo, zachování prosvětlených butonů. Dopravní podnik oslovil kromě Jiřího Rathouského i další grafiky, Rostislava Vaňka, Milana Míška a další dva autory. Byla to, myslím, opravdu velká příležitost mít takovýto jednotný systém značení a jeho realizace v navrhovaném rozsahu mohla být opravdu ojedinělá, bohužel se tak nestalo.



Obr. 86., 87., 88. Srovnání Rathouského, Vaňkovy a současné verze orientačního systému



Obr. 89., 90., 91., 92. Vývoj logotypu metra: WInsdor, Rathouský, Vaňek, kolektiv – současné

Byl vybrán návrh Rostislava Vaňka. Jeho navigační cedule byly v základu černé s bílým textem rozčleněny na šest řádků, v nichž bylo možné text obměňovat. Tato změna měla docela prozaický důvod – butony byly totiž zářivkami prosvíceny nerovnoměrně, což bylo na Rathouského bílých cedulích zřetelné, ale na těch Vaňkových s černým pozadím a bílým textem se to ztratilo. Tento princip s negativním písmem se už ostatně potvrdil jako čitelnější u předchozích zmíněných systémů v Londýně, Paříži i New Yorku.



**Florenc
Nádraží Holešovice**

**Florenc
Nádraží Holešovice**

*Obr. 93., 94. Porovnání čitelnosti textu
v Helvetice a Metronu*

Nejdůležitější změnou však bylo upuštění od Rathouského Metronu a jeho nahrazení Helvetikou. Vaněk to odůvodňuje jeho neobvyklostí a neklidným chováním písma na řádku, což způsobovaly kolmo zakončené šikmé tahy a také nekvalitní realizace nápisů v písmomalířském družstvu Malba. Podle mě by ale otevřenější kresba Metronu přispěla k lepší čitelnosti a například písmeno „l“ je tvarově odlišeno od „i“ spodním obloučkem, takže nemůže dojít k jejich záměně.

Vaněk ještě říká, že uvažoval i o Akzidenz Grotosku (původní písmo newyorského metra), ale Helvetiku si zvolil pro její jasné vedení linie řádku.

Podle zadání také navrhl sadu piktogramů – už ve více „mezinárodním“ stylu a fungování systému na povrchu, tedy stojany na zastávkách s piktogramy dopravních prostředků, označením směrů a čísel jednotlivých linek a dalšími prvky navigace, jako bylo třeba stanoviště taxi. Jak už jsem ale zmínil výše, zůstalo jen u aplikace systému v metru a na povrch se kromě označení lanovky na Petřín vůbec nedostal.

Vaněk popisuje i další problémy s realizací, kdy byl jeho koncept neustále „osekáván“ požadavky dopravního podniku, například snížení počtu řádků na informační ceduli ze šesti na čtyři, nebo nekonceptní úpravy piktogramů, za největší chybu však považuje právě nedokončenou realizaci celého systému i v povrchové dopravě, za což podnik kritizuje.

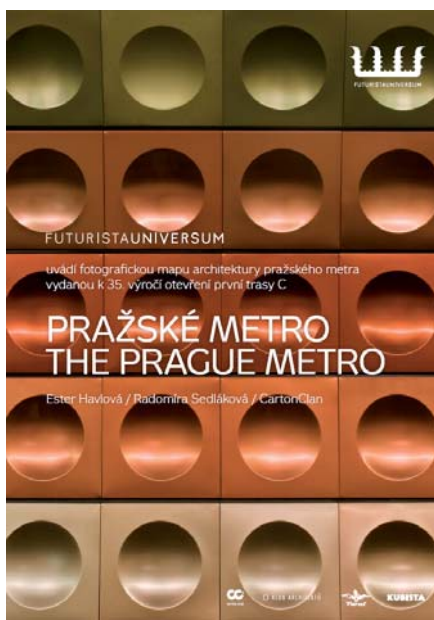
K logu Vaněk říká, že původní Windsorovo okřídlené je příliš „odborářské“, on pro svůj návrh upravil Rathouského variantu, kdy M tvořilo šipku dolů, ale stačilo by mu i samotné písmeno „M“. Dnes se používá varianta už několikrát upravovaná, takže její autorství už není zřejmé.

Jako příklady kvalitně zpracovaných systémů uvádí Vignelliho milánské metro nebo Frutigerův Univers v pařížském metru.

Na začátku 90. dopravní podnik s Vaňkem spolupráci ukončil a od roku už bez dohledu grafika „volně“ pokračoval v jeho stylu. Došlo tak například k změně negativních černých cedulí na bílé s černým textem. Metron ale dodnes v metru funguje a stále je používán na názvy nově postavených stanic, i když v upravené – plastové prosvícené verzi.

Současný stav Vaňek kritizuje a poukazuje na nutnost vytvoření nového jednotného stylu. Stejný názor má i František Štorm, který spolu s Markem Pistorou písmo Metron digitalizoval. Podle něj by ale už pro nový systém neměl být použit znovu Metron, ale nové písmo od nastupující generace typografů.

Písmo Metron bylo donedávna dostupné ve Štormově Střešovické písmolijně ve 36ti řezech.



Obr. 95. Plakát k výstavě fotografií pražského metra



Obr. 96. Současné použití Metronu

Pokud bych měl shrnout tuto kapitolu, tak se dá říct, že snaha o vytvoření jednotného vizuálního systému metra byla ve všech městech, ale vždy záleželo na dopravním podniku (městě), v jakém rozsahu a jak důsledně byl nakonec realizován, tedy na osvětlenosti příslušných zaměstnanců (úředníků, techniků). Dokladem toho je úsilí Franka Picka který si už na začátku 20. století uvědomil jeho důležitost, oslovil zkušeného grafika a také dokázal systém prosadit. Mým dalším zjištěním je to, že přestože řešení takového složitě orientálního systému je podřízeno striktně jeho funkčnosti, vypovídá zvolené písmo a způsob jeho zavedení něco o dané zemi a jejím charakteru. Je tu anglická důslednost a systematickosti v tvorbě písma

Johnston i v realizaci celého systému londýnského Undergroundu, francouzský smysl pro typografii v písmu Parisine, New York jako kosmopolitní odosobněný Babylon s množstvím přes sebe vrstvených systémů bez konceptu, pro který snad nakonec nemohlo být vybráno lepší písmo, než univerzální ikonická Helvetica a Praha se svým originálním Metronem, který se ale neprosadil, jak mohl.

Podle mě je tedy závěrem téhle kapitoly fakt, že orientační systémy metra (a to se dá říct obecně i o jiných orientačních systémech), by měly být v první řadě funkční, ale i tak mohou být (i díky speciálně vytvořenému písmu) osobité a originální a spoluvytvářet tak charakter a identitu daného místa – města. To je myslím u pražského metra ještě nevyužitá příležitost, protože písmo Metron a také jedinečné futuristické obložení metra z něj dělají unikátní prostor. Důkazem toho je i fotografická mapa metra od Ester Havlové (podle stejné koncepce už vyšel Pražský kubismus, Pražské art deco a Pražská secese), kterou k 35. výročí jeho založení vydalo nakladatelství Futurista Universum. U příležitosti jejího vydání proběhla i výstava fotografií.

2.2 PROPAGACE – NEONOVÉ NÁPISY

Propagace jako další funkce písma ve veřejném prostoru přišla s rozvojem výroby a nových technologií v 19. století a ještě více se rozšířila během století 20. Písmo, které nám ve veřejném prostoru něco nabízí nebo nás chce o něčem přesvědčit najdeme na plakátech, nápisech na obchodech, na autech, na LCD displejích a nejnověji třeba na interaktivních billboardech, které nás díky kamerám a moderním rozpoznávacím technologiím dokážou zaměřit, určit pohlaví, přibližný věk a na základě toho nás oslovit cílenou reklamou.

Na začátku 20. století byly takovou novou technologií právě neonové blikající nápisy, které značně proměnily veřejný prostor měst a velkoměst a postupně se staly symbolem jejich nočního života.

Slovo „neon“ pochází z řeckého „neos“ a znamená „nový plyn“. Jejich předchůdcem byla takzvaná Geisslerova trubice, kterou vynalezl v roce 1857 německý fyzik Heinrich Geissler. Byla to skleněná trubka vyplněná zředěným neonem s kovovými elektrodami na koncích. Když byla připojena ke zdroji vysokého napětí nastal ní v světelný elektrický výboj.

Nejasné je první využití tohoto principu pro nápisy. Asi poprvé je představil v roce 1893 Nikola Tesla na Světové výstavě v Chicagu. Nejvíce je ale s jejich vývojem spojován francouzský chemik fyzik a továrník Georges Claude, který v roce 1910 prezentoval na pařížském Expu dvanáctimetrové neonové trubice, přišel také na možnost ohýbat je a dosáhnout tak různých tvarů.

První neonový nápis prodal v roce 1912 jeho společník Jaques Fonseque pařížskému kadeřníkovi. 19. ledna 1915 si nechal Claude ve Spojených státech svůj vynález patentovat. Pokusy s neonovými trubicemi prováděli i vědci v jiných zemích jako bylo Polsko, Německo nebo Anglie, s příchodem první světové války, však byl tento výzkum přerušen. V roce 1918 pak s jejich výrobou začala německá firma Julius Pintsch.

Od počátku 20. let se začaly neonové trubice velmi rozšiřovat a architekti a designéři je hojně užívali nejen pro reklamní, ale i pro osvětlení plášťů budov a jejich interiérů.

V roce 1923 Georges Claude se svou společností Claude Neon představil neonové nápisy veřejnosti ve Spojených státech, když tam dva s nápisem „Pacard“ prodal stejnojmenné automobilce pro jejich obchod v Los Angeles, stály 24 000 dolarů.

Neonové nápisy se potom začaly v Americe i Evropě rychle šířit, protože dokázaly velmi dobře upoutat pozornost a to i přes den, lidé se na ně dokázali dívat dlouhé hodiny a začali jim přezdívat „tekutý oheň“.



Obr. 97. První americký neon pro firmu Packard, 1923



Obr. 98. Las Vegas



Obr. 99. Las Vegas



Obr. 100. „Hřbitov“ neonů v Las Vegas



Obr. 101. Typický neon u silnice



Obr. 102. Times Square

Když byla pak v roce 1930 neonem osvětlená celá Paříž, bylo to mnohem úspornější než dosud užívané žárovky, neony měly také mnohem delší trvanlivost.

Už počátků se dělaly pokusy i s jinými plyny a přišlo se tak na to, že je možné získat i různé barevné neony – těm by se už ovšem správně nemělo říkat „neony“. Základní neonovou barvou je červená, rtuť s neonem svítí modře, helium ružově, oxid uhličitý bíle, dál se také používá fosfor nebo argon. Jejich mícháním s kombinacemi různě barevných trubíc lze dosáhnout až 150 odstínů.

Během 20. a 30. let se neony rozšířily po celých Spojených státech a zvaly do barů, restaurací a kin ... a staly se tak symbolem americké vynalézavosti, když z nich byly tvořeny nejrozličnější obrazy a tvary. Vrchol zažily v 50. a 60. letech a to hlavně v Las Vegas, které je plné neonů, jsou jimi tvořeny různé světelné vzory naprogramované tak, že se rozsvěcují do kompozic a tvarů a tím mohou vytvořit i dojem pohybu. Dnes je tam dokonce muzeum neonů (www.neonmuseum.org), jež se snaží zachovat staré dosloužilé nápisy a tedy jednu důležitou vizuální část tohoto města. Obrovská písmena samozřejmě není možné všechna uskladnit v nějaké budově a proto jsou narovnána venku na jakémsi vrakovišti nebo hřbitově písmen.

Známé jsou také cedule podél amerických dálnic, například legendární Route 66, které zvaly na kávu, do „drive-in“ kina nebo nabízely přenocování v motelu. V Americe se tak neony stali vrcholem svítícím a blikajícím zobrazením prosperity, ale také rozmařilosti a kýče. V 60. letech musela vzniknout vyhláška na jejich regulaci kolem dálnic. Časem ale jejich sláva začala upadat a postupně byla nahrazována plastovými cedulemi a písmeny..

Dnes se však zdá, že se, snad z nostalgie, začínají pomalu vracet, dokazuje to i nařízení z roku 1999, které má za úkol chránit a obnovovat staré cedule podél Route 66, které jsou už brány jako součást kulturního dědictví.

Dalším místem v Americe proslaveným neony a jinými velkoplošnými reklamami je Times Square, aby svoji pověst neztratilo, mají vlastníci domů mají dokonce nařízeno, aby jejich plochu pronajímali pro reklamu.

Jako má New York Times Square, má Londýn svůj Piccadilly Circus. To bylo osvětleno reklamami z žárovek už na začátku 20. století a ty později nahradily právě neony. Původně jimi byla pokryta většina budov, ale díky zvyšujícím se cenám nájmu dnes zůstaly jen na jedné. S příchodem nových technologií se mnohé neony vyměnily za projektory a později LED displeje.



Obr. 103. Piccadily Circus kdysi



Obr. 104. Piccadily Circus dnes



Obr. 105. Kabaret Moulin Rouge

Francii proslavil neony osvětlený pařížský Moulin Rouge a množství dalších kabaretů, sex-shopů a kin.

Ve střední Evropě byla největším dodavatelem neonu německá firma Griesheim-Elektron, jejíž výrobky v Praze prodávala například společnost Hydroxigen, bylo tu ale mnoho dalších. Neony se uplatňovaly jak v reklamě tak ve funkcionalistické architektuře. Významným výtvarníkem, který pracoval s neonovými trubicemi byl Zdeněk Pešánek a byl také autorem největší reklamy realizované ve 30. letech v Praze na paláci Koruna. 20. a 30. léta vůbec neonovým reklamám a osvětlením velmi přála. Toto období přerušila až druhá světová válka. Do ulic se potom opět vrátily v 60. a 70. letech, ale už jiné formě a postupně začaly upadat. Jejich návrat se konal až v 90. letech, to už se ale objevovaly jiné technologie jako LED obrazovky, které je nahradily.



Obr. 106. Neon na domě v Praze na Můstku, 1934



Obr. 107. Osvětlení onchodu, Praha, 1935



Obr. 108. Neon, 70. léta

Ve 20. a 30. letech, kdy tu byl velký boom neonů měly určitě svůj smysl a tam, kde dosud přetrvaly, se už staly součástí veřejného prostoru a jsou s daným místem takřka srostlé a do-
tváří jeho charakter. Snahy o jejich zachování hodnotím jako chválihodné, ale nepředpokládám jejich masovou renesanci, protože dnes je tu už mnoho jiných a sofistikovanějších technologií reklamy, jak už jsem zmiňoval na začátku této kapitoly. V některých městech je například možné za pomoci mobilního telefonu odeslat text – vzkaz, který se zobrazí na velkoplošné obrazovce.

Jejich zániku by však byla škoda, zvláště dnes, když od prvního představení neonu uplyne 100 let.

Když bych měl mluvit o reklamních nápisech obecně, tak se dá říci, že současnost už tak nerespektuje architekturu, jak tomu bylo dříve, kdy designéři s architekty přímo spolupracovali. Dnes jako by byla každá volná plocha jen nevyužitá příležitost pro jejího majitele vydělávat peníze na jejím pronájmu a tenhle způsob myšlení grafický design jen asi těžko ovlivní. K tomu by byly třeba příslušné vyhlášky pro regulaci takovýchhle ploch. Ty by ale nebyly nutné, kdyby lidé jinak vnímali hodnotu veřejného prostoru.

2.3 „DEKORACE“ – PÍSMO JAKO (VÝTVARNÝ) OBJEKT

Třetí kategorii, kterou jsem si definoval, je písmo ve veřejném prostoru jako „dekorace“, tedy výtvarný objekt, který má v první řadě určený prostor nějakým způsobem „zkrášlit“, kultivovat, ale často v něm má i nějakou další funkci. Může jít o věc jako je socha nebo nějaký druh pomníku, přímo objednanou například městem, nebo naopak volný výtvarný projev, jehož autor si zvolil veřejný prostor jako místo ke své prezentaci a písmo jako prostředek k vyjádření myšlenky. S tím souvisí i trvanlivost objektu a poměr estetika – funkce.

Vybíral jsem většinou trojrozměrné objekty, i když do této kategorie spadá i graffiti, to jsem ale jako vlastní specifickou kategorii do tohoto výčtu nezahrnul. Původ některých vyjmenovaných věcí bych viděl právě v graffiti, ale i ve formách umění, jako je instalace a performance. Nejedná se o celkový přehled v dané zemi, ale spíš můj osobní výběr několika známých i méně známých současných výtvarných typoprojevů, které by nám měly zpříjemnit pohled na veřejný prostor – svět – kolem nás.

2.3.1 Spojené státy

Jedním z projektů Stefana Sagmeistera, asi největší současné „celebrity“ grafického designu, je soubor textů „Things I have learned in my life so far“ – „Věci, které jsem se dosud ve svém životě naučil.“ Je to vlastně seznam jeho životních poznání a mouder, jež několikrát prezentoval i na svých přednáškách. Některé tyto texty napsal ve veřejném prostoru formou instalací, jednou z nich je věta: „Trying to look good limits my life“, což se dá přeložit jako: „Snaha vypadat dobře omezuje můj život.“ Každé slovo je vytvořeno jiným materiálem a v jiném prostředí. Dalším z jeho poznání je například: „Having guts always works out for me“ – „Mít koule (odhodlat se k něčemu), se mi vždycky vyplatilo.“



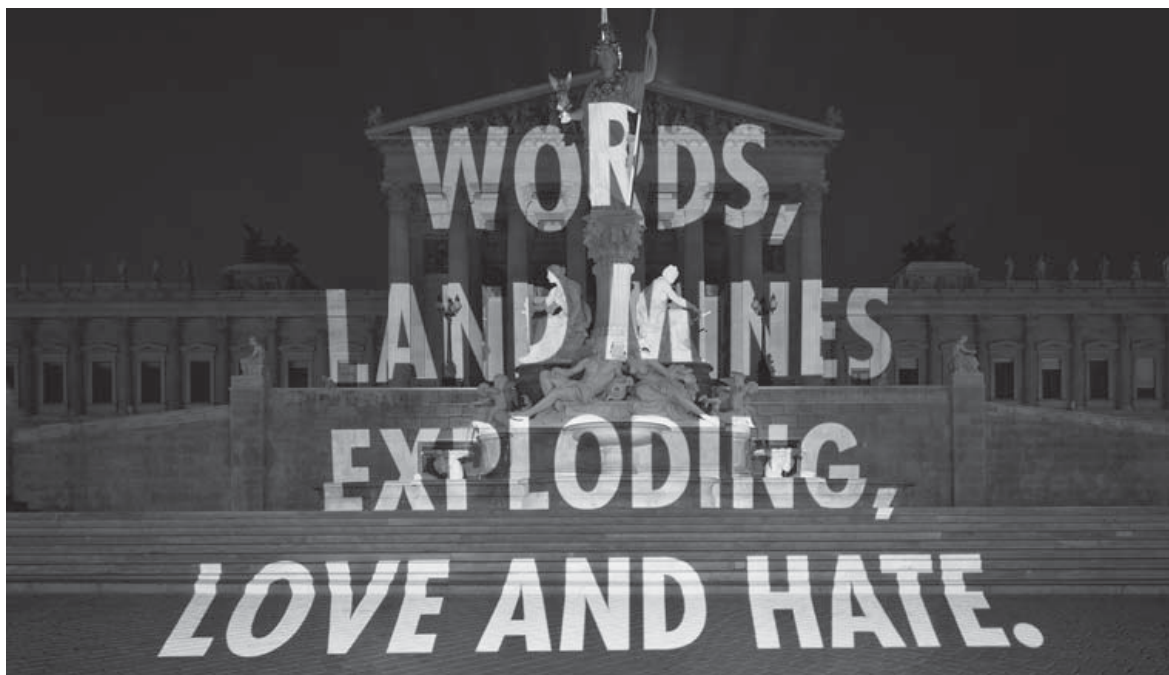
Obr. 109., 110. Stefan Sagmeister, *Trying to look good limits my life*, 2004



Obr. 111. Stefan Sagmeister a Jessica Hische, *Obsessions make my life worse and my work better*, 2008

Na vytvoření dalšího textu spolupracoval Sagmeister s výtvarnicí Jessicou Hische v roce 2008. Šlo o větu „Obsessions make my life worse and my work better“ – „Závislosti dělají můj život lepší a práci horší“, vytvořenou na amsterdamském náměstí Waagdragerhof z 250 000 eurocentů. Použit mince byl nejspíš nápad Jessicy Hische vzhledem k jejím předchozím podobným pracem. Na instalaci se podílelo přes 100 dobrovolníků a práce na ní trvala 8 dní. Původním záměrem autorů bylo nechat nápis, aby byl postupně rozebrán náhodnými lidmi a přitom ho dokumentovat. To jim ale nevyšlo, protože už za 20 hodin po jeho dokončení začal někdo mince shrabovat a přivolaná policie jen celý incident dokonala tím, že ve snaze „uchránit“ celé dílo ho zametla a všechny mince odvezla do bezpečí stanice ... Celý průběh skládání a konečný výsledek však zůstal zaznamenán a pozitivní na této akci zůstává fakt, že se do ní nězjištně a ve snaze vytvořit „něco pěkného“ zapojilo tolik dobrovolníků.

Efektním výtvarným prostředkem často používaným ve veřejném prostoru je světlo a světelná typografie, což nám ostatně dokazuje minulá kapitola o neonech a i následují dva projekty. Prvním z nich jsou světelné projekce americké konceptuální umělkyně Jenny Holzer, která se jimi proslavila po celém světě. S textem jako s uměním začala pracovat už v roce 1977 v New Yorku, nejdříve si je psala sama a potom začala pracovat s citáty slavných spisovatelů, ale například i s přepisem násilných výslechů iráckých vězňů americkými vojáky. Tyto a další texty s tématy násilí, útlaku, sexu, války a smrti potom promítá na různé významné budovy i prostory (i galerie) po celém světě, čímž se snaží zviditelnit to, co často zůstává skryto.



Obr. 112. Jenny Holzer; vídeňský parlament, 2006



Obr. 114. The Atlantic Project: Think. Again., 2008

Obr. 113. The Atlantic Project: Think. Again., 2008

Druhý projekt se také snaží světlem poukázat na závažná témata. Má název The Atlantic Project: „Think. Again.“ – „Zamysli se. Znovu.“, a přestože se jedná o reklamní kampaň washingtonských novin Atlantic, funguje i jako samostatné osobité výtvarné vyjádření. Jsou v ní použity právě neonové nápisy s různými znepokojujícími otázkami jako: „Is Google making us stupid?“ – „Dělá nás Google hloupějšími?“, „Why do presidents lie?“ – „Proč prezidentů lžou?“ nebo „Which religion will win?“ – „Které náboženství vyhraje?“ Tyto texty jsou přidělovány na přenosných konstrukcích a umístěny do různých prostředí mezi lidi, kteří na dané otázky odpovídají. Tyto otázky jsou potom skutečnými titulky článků, publikovanými v novinách. Celý průběh instalace nápisů, jejich umístění na různých místech

a rozhovory s lidmi jsou zaznamenány fotograficky i na video a tvoří tak originální reklamní kampaň. Komentář na jejích webových stránkách <http://thinkagain.theatlantic.com> je chytře dvojsmyslný: „Je tu příliš mnoho, naučených odpovědí a ne dostatek dobrých otázek. ... Proto jsme spustili Atlantic Project: abychom osvětlili otázky, které nás všechny provokují a vyvolali pochybnosti, a mohli tak získat lepší odpovědi ...“

Na projektu se mi líbí jeho výtvarný a společenský přesah, což nebývá pro reklamní kampaň obvyklé.



Obr. 115. Caruso St. John Architects, *Bankside*, 1998–99

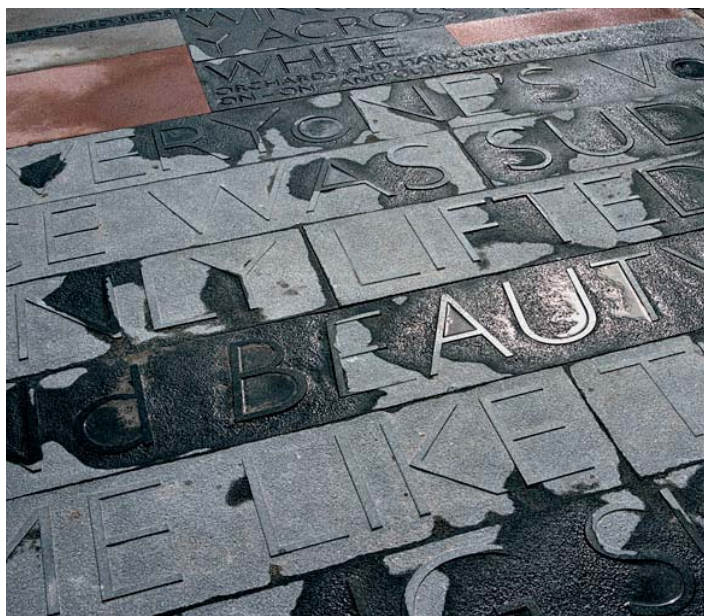
2.3.2 Velká Británie

V Londýně na nábřeží Temže nedaleko galerie Tate Modern můžeme najít nápis *Bankside*, tedy pokud zrovna není zvýšená hladina řeky, to bychom z něj viděli třeba jen polovinu. Je to součástí projektu na zkvalitnění veřejného prostoru a také jakýsi orientační systém místní čtvrti. Podobných nápisů je totiž po *Bankside* více a v mnoha materiálových provedeních, stále ale jednotným fontem. Tuto „identitu“ čtvrti vytvořilo mezi lety 1998–99 architektonické studio Caruso St. John Architects.

Typograf Richard Kindersley vytvořil na betonových zdech při vstupu do stanice londýnského metra Canning Town tesané texty popisující místní historii – slavnou, dnes už neexistující loděnici a také fotbalový klub West Ham United.



Obr. 116. Richard Kindersley, stanice metra Canning Town



Obr. 117. Gordon Young a Why Not Associates, A flock of words, 2003



Obr. 118. Gordon Young a Why Not Associates, knihovna Crowley, 2009



Obr. 119. Gordon Young a Why Not Associates, knihovna Crowley, 2009

Grafické studio Why Not Associates, které je známé svým širokým záběrem tvorby (knihy, plakáty, vizuální identity, televizní znělky, celé reklamní kampaně ...), má mnoho realizací s písmem právě ve veřejném prostoru, čímž přesně zapadá do této kapitoly „Dekorace“. Na mnoha projektech s nimi dlouhodobě spolupracuje výtvarník Gordon Young. Ten už od roku 1992 vytvořil množství typografických instalací a reliéfů po celé Británii, a tak bych tu v podstatě mohl vypsát celé jeho portfolio, ale na ukázkou uvedu dvě realizace.

V roce 2003 spolu s Why Not Associates vytvořili v severoanglickém městě Morecambie 300 m dlouhý typografický chodník spojující vlakové nádraží v centru s pobřežím. Projekt má název „A flock of words“ – „Hejno slov“ a Young na něm začal pracovat už v roce 1992. Texty jsou rozděleny do několika celků, vzájemně však provázaných, jsou jimi napsány úryvky od různých anglických autorů jako Shakespeare, Milligam nebo Burns, ale například i lidová pořekadla a písně. Protože se poblíž chodníku nachází neosecesní hotel Midland, jehož interiéry navrhl typograf a designér Eric Gill, byla na „sazbu“ chodníku použita pouze jeho písma. Vzhledem ke svému rozsahu, široké škále použitých materiálů (žula, nerezová ocel, mosaz a bronz) a hlavně nárocích na trvanlivost díla byla jeho realizace velmi náročná, ale výsledek dokazuje, jak může kvalitní návrh a zpracování takového projektu za použití písma, výrazně kultivovat veřejný prostor.

Dalším takovým příkladem, ovšem v interiéru, je knihovna ve městě Crawley. Young spolu s WNA pro ní vytvořili objekty ze 14 ohoblovaných kmenů dubů, do nichž vyřezaly různé texty. Výborné je především usazení kmenů od podlahy ke stropu, čímž vzniká dojem jejich prorůstání skrz patra knihovny a zároveň vypadají, jako by budovu podpíraly. Dobře působí také celkový kontrast exaktního interiéru a „živé“ přírodniny. Texty vznikly na základě workshopu s návštěvníky knihovny, kdy měli popisovat svoje oblíbené knihy, místa nebo vzpomínky. Na kmenech jsou použity různé fonty v závislosti na období daného textu a podle výskytu těchto období v odděleních knihovny jsou také kmeny rozmístěny.



Obr. 120. Anna Garforth a Eleanor Stevens, báseň pro Creative Review Magazine, 2008

Mladou umělkyní, která tvoří ve veřejném prostoru je Anna Garforth. Texty, na nichž spolupracuje s ekologickou umělkyní Eleanor Stevens, píše mechem lepeným na zeď. Je to forma jakéhosi streetartu vzešlá z graffiti. Její texty jsou většinou práce na objednávku, například jako titulky pro různé magazíny.



Obr. 121. Françoise Schein, *Deklarace lidských práv a svobod na stanici concorde*, 1991

2.3.3 Francie

Už v první kapitole zmiňované pařížské metro má mnoho originálně pojatých stanic. Jednou z nich je i ta na Náměstí Svornosti – Place de la Concorde, což je místo, kde byly za doby Francouzské revoluce stínány hlavy. Symbolicky právě jeden tunel z několika nástupišť této stanice je tak obložen dlaždicemi s textem Deklarace lidských práv a svobod, protože zde byl popraven i jeden z jejich autorů Maximilian Robespierre. Stanici navrhl v roce 1991 architekt a výtvarník Françoise Schein.



Obr. 122. *L'Atlas*, 2002



Obr. 123. *L'Atlas, World Tour*, 2010

Současnou výraznou postavou francouzského streetartu je umělec s přezdívkou L'Atlas. Vzešel sice z graffiti, ale dnes už má svůj osobitý styl vycházející z arabského kúfského písma. Jeho nápisy jsou komponovány do tvarů jakýchsi labyrintů, jsou striktně geometrické a většinou černobílé, proto jsou L'Atlasovy práce jasně rozpoznatelné.

Sám o sobě říká, že nedělá street art, ale „city art“ – „umění města“ a své „obrazy“ do prostoru města i komponuje. Jedním z jeho projektů je World Tour, kdy se svým čtvercovým obrazem – podpisem cestuje po světě a fotí ho v různých městech.



Obr. 124. Zlatý Anděl, 2000

2.3.4 Česká republika

V české prostředí můžeme písmo jako dekoraci ve veřejném prostoru najít například v Praze na Smíchově na skleněné fasádě domu Zlatý Anděl od francouzského architekta Jean Nouvela. Jsou to úryvky textů z díla Franze Kafky, Gustava Meyrinka, Jiřího Ortena, Rainera Maria Rilkeho a dalších pražských autorů vysázené červenou kurzivní Helvetikou. Doplňuje je osmnáctimetrový obraz anděla z Wendersova filmu *Nebe nad Berlínem*, odkazuje tím na dům, který na tom místě před tím stával a v jehož fasádě byla zasazena soška zlatého anděla. Speciální fólie, která je na texty a obraz použita zároveň budovu chrání před ostrými slunečnými paprsky a zabraňuje tak přehřívání interiéru.

V rámci pražského výtvarného festivalu Tina B., který se konal v roce 2007 byl vytvořen výstavní projekt s názvem „Emerging wor(l)ds“ – „Formující se slova/světy“. Několika osloveným umělcům byly nabídnuty pronajaté billboardy a jejich úkolem bylo vytvořit nějakou zprávu za použití písma. Často kontroverzní skupina Pode Bal měla na svém



Obr. 125. Tina B., Pode Bal, 2007



Obr. 126. Tina B., 2007

billboardu loga tří velkých německých průmyslových podniků – Mercedes-Benz, Siemens a Volkswagen s textem: „Omlouváme se za naše chování v době nacismu.“ Na dalších billboardech byly texty jako: „Miluji tě“ s telefonním číslem nebo na jiném „I can not face seeing art anymore“ – „Už dál nesnesu dívat se na umění“ nebo „Jsi světlo mého života“. Myslím, že tento projekt byl velmi „osvěžující“ pro veřejný prostor, zvláště využitím nezvyklého média, primárně určeného pro reklamu.



Obr. 127. Svoboda / Liberty, 2010



Obr. 128. Svoboda / Liberty, 2010

Před novou budovou Rádia Svobodná Evropa na Vinohradské ulici v Praze se na začátku roku 2010 objevil dvojitý nápis Liberty / Svoboda. Asi dvoumetrová písmena anglické a české verze jsou navzájem kolmo propojena a odlišena červenou a stříbrnou barvou. Při jízdě kolem tak vzniká zajímavý efekt prolnutí obou slov. Bohužel se mi ale nepodařilo zjistit název autora nebo bližší účel díla.

Výtarným objektem – sochou a zároveň součástí reklamní kampaně mobilního operátora Vodafone je Klíčová socha Jiřího Davida. Firma vyzvala své zákazníky, aby ji posílali staré

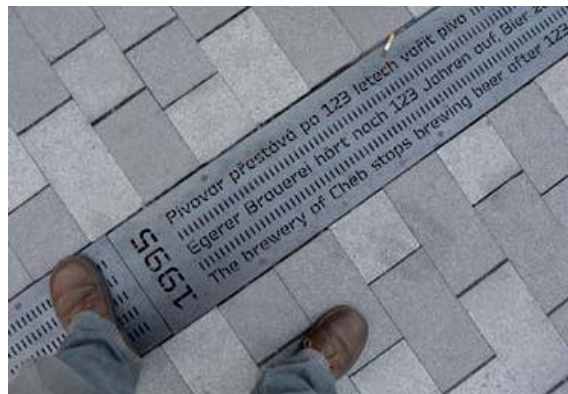


Obr. 129. Jiří David, Klíčová socha, 2010

klíče, které měly sloužit jako materiál pro „Klíčovou sochu“. Za to byli odměněni smskami zdarma na jeden den – 17. listopad 2009. Z nasbíraných klíčů potom vytvořil Jiří David sochu, která má symbolizovat 20. výročí od Sametové revoluce. Je složena z na sebe naskládaných písmen, která pochází z produktů dob komunismu (R z Rudého Práva) a dohromady dávají slovo „Revoluce“. Váží přes 1 tunu, je tvořena 85 000 klíči a v současnosti je umístěna na náměstí Franze Kafky v Praze. Celá akce je rozhodně pozitivním přispěním soukromé firmy do veřejného prostoru, forma zpracování, ale možná vyznívá příliš prvoplánově.

Propojením funkce a estetické hodnoty je projekt rekonstrukce pěší zóny v Chebu od architektonického studia A69. Do dlažby zasazená drenážní rýha tam má totiž i funkci časové osy, tzv. historiogramu s významnými daty z dějin města. Ta jsou vyřezána laserem do měděné desky krytu rýhy. Na typografickém zpracování se podílela grafička Dita Krouželová. Celou pěší zónu ještě oživují sloupy s LED diodami, na nichž je možné zobrazovat textové zprávy a grafické motivy. Projekt je stále ve výstavbě a má být zakončen instalací Brána času, což bude vstup do náměstí, kam pěší zóna ústí a také symbolický počátek dějin města. Brána má totiž formu úzké vysoké otáčející se desky. Zatímco o půlnoci je v poloze kolmo k ose času a náměstí a je tedy zavřená, tak v poledne je k ní natočena bočnicí, na níž je napsáno datum

první písemné zmínky o Chebu, čímž na časovou osu navazuje a vytváří tak její počátek. Takovéto propojená architektury, typografie a nové technologie s veřejným prostorem mi přijde velice účelné a inovativní.



Obr. 131. A69, historiogram, 2010



Obr. 132. A69, Brána času, 2010

Obr. 130. A69, osvětlení z LED diod, 2010

Závěrem této kapitoly by mohl být fakt, že písmo jako objekt může být silným doplňujícím nebo i samostatným výrazným prvkem dotvářejícím veřejný prostor. Neměl by do něj ale být umísťován samoučelně, ale s nějakým vztahem nebo významem k danému místu. Vhodná je i praktická funkce objektu. Aby byly splněny tyto požadavky, měli by na projektech rozhodně spolupracovat odborníci, tedy typografové nebo výtvarníci s urbanisty a architekty. Ukazuje se, že kvalitní projekty mohou být podporovány i ze soukromých prostředků firem.

ZÁVĚR

Jak říká v rozhovoru pro noviny A2 pražský graffiti writer Todej „ulice se dnes stala médiem“ a každý její prázdný prostor je jen nevyužitá reklamní plocha. Používají se termíny jako „vizuální znečištění“, „grafický smog“ nebo „psychická nečitelnost“ nápisů, kdy už člověk přestává vnímat množství zpráv, které ho nutí prostředí absorbovat. Nelze se tak divit odporu, některých výtvarníků a aktivistů proti tomuto stavu.



Obr. 133. Ondrej Gavalda, „a“, 2007



Obr. 134. Steinbrener a Dempf, Delete!, 2005

Práci na toto téma inspirovanou knihou „No Logo“ od Naomi Klein, která popisuje nejen zahlcování prostoru značkami, ale i praktiky velkých korporací, vytvořil mladý slovenský grafický designér Ondrej Gavalda, má název „a“ – Expanzia log a reklamy. Pro všechny grafické vizuální prvky v prostoru si vytvořil jednoho zástupce – písmeno „a“ jako „advertisement“ a jeho násobením pokryl městskou krajinu podobně, jako ji zahlcuje reklama, až se pak samotný prvek stává krajinou.

Tento projekt byl Gavaldivou bakalářskou prací na bratislavské VŠVU a byl za něj v roce 2007 oceněn slovenskou „Národní cenou za dizajn“.

Jiným způsobem se na tento stav přehlčení informacemi snažili upozornit dva vídeňští umělci Christoph Steinbrener a Rainer Dempf. V roce 2005 v rámci svojí instalace „Delete!“ (ve významu „smazat“ i delettering – „odpísmování“) zakryli žlutou fólií všechny cedule a nápisy

na oblíbené vídeňské obchodní ulici – vše měli povolené a nezakryté nechali jen dopravní značky. Celá akce trvala několik dní, od 6. do 30. června. Díky takovému jednotnému barevnému zvýraznění tak ještě více vyniklo množství reklamních ploch.



Obr. 135. NYSAT



Obr. 136. NYSAT



Obr. 137. NYSAT

Ještě akčnější přístup zvolila newyorská skupina výtvarníků a aktivistů s názvem „New York Street Advertising Takeover“, volně přeloženo jako „Převzetí moci nad newyorskými reklamními plochami“. Ti se brání zahlcení veřejného prostoru ilegálními reklamami tak, že je přetírají na bílo a vytváří tak plochu pro „volné umění“. Celý tento jejich projekt s názvem „PublicAdCampaign“ – „Veřejná reklamní kampaň“ začal spontánně v roce 2000 a funguje díky podpoře dobrovolníků dodnes. Je to jakási vzpoura individualit proti masovosti reklamních kampaní a určitě legitimní a kreativní způsob vyjádření nesouhlasu se znehodnocováním veřejného prostoru. A myslím, že právě tohle uvědomění si hodnoty veřejného prostoru je začátkem cesty k jeho kultivování, protože kvalitní veřejný prostor vypovídá o kulturnosti a vyspělosti dané země.

II. PRAKTICKÁ ČÁST

3 PÍSMO JAKO INSPIRACE K VOLNÉMU AUTORSKÉMU VÝTVARNÉMU PROJEVU – 3 PROJEKTY

3.1 BUĎ MOJE FORMA, JÁ BUDU TVŮJ OBSAH!



Obr. 138. Buď moje forma



Obr. 139. Buď moje forma – stopy

Změna motivu na krčku budovy U4. Bublina s textem: „Buď moje forma, já budu tvůj obsah!“ Citát má význam:

- vyznání lásky ke škole
- vyznání lásky k dívce/chlapci
- vyznání lásky kuchaře

Před bublinou jsou na zemi značky – stopy pro toho, kdo text říká, toho, komu je adresován a fotografa, který je u toho může vyfotit.

3.2 BAŤOVY CITÁTY



Obr. 140. Cena je diktátor



Obr. 141. Plať hotově, nevyplňuj si!



Obr. 142 Pomáhej si sám.

Mají citáty Tomáše Bati i dnes svoji platnost? Instalace tří jeho vybraných citátů vytvořených z cihel na několika místech ve Zlíně:

„Cena je diktátor. T. B.“ – před obchod Lidl

„Plať hotově, nevyplňuj si! T. B.“ – před banku

„Pomáhej si sám. T. B.“ – před radnici

3.3 KONEČNÁ?



Obr. 143. Konečná?

Nápis „KONEČNÁ?“ nainstalovaný na oknech 32. budovy má několik významů. Vychází z názvu výstavy závěrečných bakalářských a magisterských prací studentů Fakulty multimediálních komunikací Přestupná / konečná, již má propagovat, je to zároveň i moje poslední – „konečná“ školní práce na této fakultě, ale jejím hlavním cílem je upozornit na ukončení provozu školní Galerie 12. Svůj název získala po svém předchozím sídle – budově číslo 12 a v roce 2009 se z důvodu vysokého nájemného přesunula právě do prostor 3. patra budovy 32. Byla místem konání mnoha školních akcí, jako byly výstavy, koncerty, přednášky nebo módní přehlídky a výrazně obohatila kulturní prostředí Zlína. 30. září 2010 se má neprodloužením nájemní smlouvy její provoz ukončit a proto se textem ptám, jestli je to opravdu její konečná, protože podle mě je takový prostor ve Zlíně potřebný a rozhodně má smysl.

Písmena jsou vyřezána z polystyrenu, přeříznuta a přilepena z obou stran oken, čímž jimi jakoby prochází a opouští tento prostor. Jestli bude Galerií 12 opravdu opuštěn nebo případně nahrazen novým se dozvíme v budoucnu. Bílá barva textu jí však dává naději.

Instalace bude doplněna hesly a textem o Galerii 12, jakýmsi jejím manifestem:

Probudit město, rozproudit krev, defibrilovat!

Obsadit továrny, generovat nápady.

Hudba, film, vernisáž, design, workshop, přednáška, mejdan!

Dvanáctka!

Zisk? Nadšení, radost – hec!

Otevřenost, rovnost, svoboda.

Nepochopení? Prohra? Konečná?

Nabít elektrody, defibrilovat!

Prostor je relativní, poslání absolutní!

Co Baťa začal, komunisti zničili a český kapitalista dorazil. Po 60ti letech se Zlín stal městem bez pulzu, kultura umírala, prostor pro experiment neexistoval. Mladí umělci neměli kde vystavovat, za hudbou leda na disco, na přednášku možná do školy. Město potřebovalo nový impuls, restart, který by mu vdechl život. Musela vzniknout Dvanáctka.

Koncept kreativní továrny s lidmi místo strojů, fantazií místo surovin a zábavou místo peněz – svobodný prostor, otevřený všem bez rozdílu. První Dvanáctka byla otevřena na jaře roku 2008 ve druhém patře 12. budovy areálu Svit. Stala se prostorem pro experiment ležícího na pomezí undergroundu, plná hudby, filmu, animace, fotky, designu, vernisáží, workshopů a přednášek. Po roce fungování se přestěhovala do budovy 32, kde se koncept Dvanáctky rozvinul naplno.

Z hecu, bez myšlenek na zisk a za nadšení a pomoci všech příchozích se vybudoval prostor, který ve Zlíně neměl a zatím nemá obdoby. Osmiměsíční salva koncertů, výstav, přednášek, vernisáží a natáčecích dnů studentských filmů byla ukončena 30. června 2010, kdy FMK vypověděla nájemní smlouvu s majitelem 32. budovy. Po oba dva roky galerii provozovalo občanské sdružení Dvanáctka a financovala Fakulta multimediálních komunikací UTB Zlín.

Dvanáctka se z 32. budovy odebere k 30. září 2010.

Dvanáctka o.s.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

KNIHY

[1] AMBROSE Gavin & HARRIS Paul, *The Fundamentals of Typography*, AVA Academia, Lousanne 2006, ISBN 2-9403-7345-0

[2] AYNLEY Jeremy, *A Century of Graphic Design: Graphic Design Pioneers of the 20th Century*, Mitchell Beazley, London 2001, ISBN 1-84000-348-0

[3] BAINES Phil, DIXON Catherine, *Signs: Lettering in the Environment*, Laurence King Publishing, London 2003, ISBN 978-1-85669-576-3

[4] KÉKI Béla, *5000 let písma*, Mladá fronta, Praha 1984, ISBN 23-083-84

[5] KLEINOVÁ Naomi, *Bez loga*, Argo/Dokořán, Praha 2005, ISBN 80-7203-671-8 (Argo), 80-7363-010-9 (Dokořán)

[6] KOLESÁR Zdeno, *Kapitoly z dejín grafického dizajnu*, Slovenské centrum dizajnu, Bratislava 2009, ISBN 80-968658-5-4

[7] ROHÁČEK Jiří, *Epigrafika v památkové péči*, Národní památkový ústav, Praha 2007, ISBN 978-80-87104-11-8

[8] TWEMLOVOVÁ Alice, *K čemu je grafický design?*, Slovart, Praha 2008, ISBN 978-80-7391-027-3

ČASOPISY

[9] *Era 21*, č. 2/2009, Era21 s.r.o., Brno, ISSN 1801-089x

[10] *Era 21*, č. 5/2009, Era21 s.r.o., Brno, ISSN 1801-089x

[11] *Typo*, č. 8/2004, Svět tisku s.r.o., Praha, ISSN 1214-0716

[12] *Designum*, č. 5+6/2007, Slovenské centrum dizajnu, Bratislava, ISSN 1335-034x

[13] *Font*, č. 109/2010, Kafka design, Praha, ISSN 1214-0716

INTERNET

- [14] http://en.wikipedia.org/wiki/Public_space 16. 5. 2010
- [15] <http://www.panslavia.com/abecedy/index.html> 16. 5. 2010
- [16] <http://cs.wikipedia.org/wiki/Epigrafika> 16. 5. 2010
- [17] <http://egyptske-hieroglyfy.blog.cz/0702/hieroglyficke-pismo> 16. 5. 2010
- [18] <http://en.wikipedia.org/wiki/SPQR> 16. 5. 2010
- [19] <http://dejiny.nln.cz/archiv/2007/5/co-videl-zaalpsky-poutnik-> 16. 5. 2010
- [20] http://sk.wikipedia.org/wiki/Epigrafika#Stredovek.C3.A9_a_novovek.C3.A9_n.C3.A-1pisy 16. 5. 2010
- [21] <http://valhalla.curiavitkov.cz/runy.html> 16. 5. 2010
- [22] <http://en.wikipedia.org/wiki/Kufic> 16. 5. 2010
- [23] http://en.wikipedia.org/wiki/Naskh_%28script%29 16. 5. 2010
- [24] <http://www.phil.muni.cz/kivi/clanky.php?cl=12> 16. 5. 2010
- [25] <http://www.wetcanvas.com/Museum/Posters/History/index.html> 16. 5. 2010
- [26] <http://typography.com/ask/showBlog.php?blogID=184> 16. 5. 2010
- [27] <http://www.designhistory.org/posters.html> 16. 5. 2010
- [28] http://en.wikipedia.org/wiki/Paris_Metro 16. 5. 2010
- [29] <http://mic-ro.com/metro/metrofonts.html> 16. 5. 2010
- [30] <http://www.paris-city.fr/GB/paris-city/au-fil-du-temps/histoire-metro.php> 16. 5. 2010
- [31] <http://globalmoxie.com/blog/paris-metro-renovation~print.shtml> 16. 5. 2010
- [32] http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=2407 16. 5. 2010
- [33] http://en.wikipedia.org/wiki/Edward_Johnston 16. 5. 2010
- [34] <http://londonreconnections.blogspot.com/2009/09/typeface-for-underground.html> 16. 5. 2010
- [35] <http://www.p22.com/products/underground.html> 16. 5. 2010

- [36] <http://www.creativepro.com/article/dot-font-underground-typography> 16. 5. 2010
- [37] <http://www.aiga.org/content.cfm/the-mostly-true-story-of-helvetica-and-the-new-york-city-subway> 16. 5. 2010
- [38] http://gothamist.com/2007/08/03/michael_hertz_d.php 16. 5. 2010
- [39] http://en.wikipedia.org/wiki/New_York_City_Subway 16. 5. 2010
- [40] http://cs.wikipedia.org/wiki/Metro_v_Praze 16. 5. 2010
- [41] <http://lege.cz/typo/metron.htm> 16. 5. 2010
- [42] <http://www.pismolijna.cz/habilitace.html> 16. 5. 2010
- [43] http://en.wikipedia.org/wiki/Syntax_%28typeface%29 16. 5. 2010
- [44] <http://www.czechdesign.cz/index.php?status=c&clanek=1681&lang=1> 16. 5. 2010
- [45] http://www.ehow.com/facts_4899681_history-neon-signs.html 16. 5. 2010
- [46] http://www.odbornecasopisy.cz/index.php?id_document=35955 16. 5. 2010
- [47] http://en.wikipedia.org/wiki/Neon_sign 16. 5. 2010
- [48] <http://www.environmentalgraffiti.com/featured/neon-signs-go-to-die/19980> 16. 5. 2010
- [49] <http://www.whynotassociates.com/> 16. 5. 2010
- [50] <http://www.gordonyoung.net/projects.html> 16. 5. 2010
- [51] <http://www.carusostjohn.com/projects/bankside-directional-signage-system/> 16. 5. 2010
- [52] <http://www.crosshatchling.co.uk/> 16. 5. 2010
- [53] <http://latlas.net/> 16. 5. 2010
- [54] <http://www.jennyholzer.com> 16. 5. 2010
- [55] <http://sagmeister.com/urbanplay/> 16. 5. 2010
- [56] <http://jessicahische.com/typographizes/in-loose-change-exclamation-point> 16. 5. 2010
- [57] http://kultura.idnes.cz/jiri-david-o-klicove-sose-nestavim-ani-pomnik-ani-atrakci-peg-vytvarneum.asp?c=A100122_171735_vytvarneum_tt 16. 5. 2010
- [58] <http://www.pesizona.eu/cs/index/165-autorska-zprava--a69-architekti/> 16. 5. 2010
- [59] <http://www.a69.cz/cs/projekty/pesi-zona-chebstavba/> 16. 5. 2010
- [60] <http://thinkagain.theatlantic.com/> 16. 5. 2010
- [61] http://www.youtube.com/watch?v=VEq8KKDTPck&feature=player_embedded 16. 5. 2010
- [62] <http://www.publicadcampaign.com/> 16. 5. 2010
- [63] <http://www.publicadcampaign.com/nysat/> 16. 5. 2010
- [64] http://www.steinbrener-dempf.com/index.php?article_id=5 16. 5. 2010

SEZNAM OBRÁZKŮ

<i>Obr. 1. Obchod Mavex, Zlín, 2010.....</i>	<i>10</i>
<i>Obr. 2. Trajánův oblouk, Řím, 114.....</i>	<i>10</i>
<i>Obr. 3. Jeskyně Serra de Capivara, Brazílie, až 25 000 let staré malby.....</i>	<i>11</i>
<i>Obr. 4. Chammurapiho zákoníku, 1800 p. n. l.....</i>	<i>12</i>
<i>Obr. 5. Chammurapiho zákoník, detail.....</i>	<i>12</i>
<i>Obr. 6. Behistúnský nápis, 521–518 p. n. l.....</i>	<i>12</i>
<i>Obr. 7. Egypťské hieroglyfy.....</i>	<i>13</i>
<i>Obr. 8. Rosettská deska, 196 p. n. l.....</i>	<i>13</i>
<i>Obr. 9. Současné Huabiao.....</i>	<i>14</i>
<i>Obr. 10. Současný Paifang.....</i>	<i>14</i>
<i>Obr. 11. Řecký text, 2. století p. n. l.....</i>	<i>15</i>
<i>Obr. 12. Označení Říma – Senatus Populusque Romanus.....</i>	<i>16</i>
<i>Obr. 13. Římský milník na vrcholku Campidoglio (Kapitol).....</i>	<i>16</i>
<i>Obr. 14. Švédský runový kámen, 300–400 n. l.....</i>	<i>18</i>
<i>Obr. 15. Kúfské písmo.....</i>	<i>18</i>
<i>Obr. 16. Naskh písmo.....</i>	<i>18</i>
<i>Obr. 17. Neonovo baptisterium, Ravenna, 451–475.....</i>	<i>19</i>
<i>Obr. 18. Nápis z Prüfeningského opatství v Německu, 1119.....</i>	<i>20</i>
<i>Obr. 19. Detail z dřevěných vyřezávaných dveří francouzské katedrály Le Puy, 1143–55..</i>	<i>20</i>
<i>Obr. 20. Kostel sv. Marie v německém Greifswaldu, 15 st.....</i>	<i>20</i>
<i>Obr. 20. Vitráž z francouzské katedrály v Bourges, 1215–25.....</i>	<i>21</i>
<i>Obr. 21. Text z hrobu v podlaze kostela Santa Sabina v Římě, 14. st.....</i>	<i>21</i>
<i>Obr. 22. Nápis oslavující papeže Julia II. ve Florencii, 1512.....</i>	<i>21</i>
<i>Obr. 23. a 24. Cherubíni s písmeny, Santa Maria di Costantinopoli, Lecce.....</i>	<i>22</i>
<i>Obr. 25. Plakát z roku 1828 z Edinburghu inzerující prodej manželky.....</i>	<i>23</i>
<i>Obr. 26. Plakát vytisklý dřevěnými literami, 1854.....</i>	<i>23</i>
<i>Obr. 27. Plakát Dariuse Wellse vytisklý dřevěnými literami.....</i>	<i>23</i>
<i>Obr. 28. Jules Cheret, Sarah Bernhardt jako Diaphane, 1890.....</i>	<i>25</i>
<i>Obr. 29. Henri de Toulouse-Lautrec, Moulin Rouge – La Goulue, 1891.....</i>	<i>25</i>
<i>Obr. 30. Alfons Mucha, Sarah Bernhardt jako Gismonda, 1894.....</i>	<i>25</i>
<i>Obr. 31. Pařížské ulice v roce 1910.....</i>	<i>25</i>

<i>Obr. 32. Brighton, kolm roku 1850</i>	27
<i>Obr. 33. Peter Behrens, AEG, 1887</i>	27
<i>Obr. 34. Frank Mason Robinson, Coca-Cola, 1885</i>	27
<i>Obr. 35. Wiener Werksätze, logo</i>	28
<i>Obr. 36. Wiener Werksätze</i>	28
<i>Obr. 37. Lucian Bernhard, Reklamní plakát na Priester, 1905</i>	29
<i>Obr. 38. Lucian Bernhard, Reklamní plakát na cigarety Manoli, 1910</i>	29
<i>Obr. 39. Detail současné mapy londýnského metra</i>	31
<i>Obr. 40. Původní logo autobusové dopravy</i>	32
<i>Obr. 41. První logo Undergroundu, 1908</i>	32
<i>Obr. 42. Jedna z prvních Johnstonových skic loga, 1919</i>	32
<i>Obr. 43. Označení metra dnes</i>	32
<i>Obr. 44. Jednotné značení všech prostředků londýnské hromadné dopravy</i>	32
<i>Obr. 45. Digitalizovaná Johnstonova abeceda z roku 1916</i>	32
<i>Obr. 46. Guimardův vstup do pařížského metra, nejjednodušší typ A, 1898–1904</i>	34
<i>Obr. 47. Guimardův vstup do pařížského metra, nejjednodušší typ A, 1898–1904</i>	34
<i>Obr. 48. Vstup stanice Bastilla, typ C, do dneška se žádný nedochoval, 1898–1904</i>	34
<i>Obr. 49. Prosvětlené označení vstupu do metra, kolem roku 1910</i>	35
<i>Obr. 50. Logo pařížského metra, období secese</i>	35
<i>Obr. 51. Další prosvětlená verze označení vstupu do metra</i>	35
<i>Obr. 52. Odkryté staré obložení při rekonstrukci stanice</i>	35
<i>Obr. 53. Helvetica s odkrytou starou reklamou při rekonstrukci stanice</i>	35
<i>Obr. 54. Frutigerův upravený Univers, používaný od roku 1973</i>	35
<i>Obr. 55. Současné značení stanic písmem Parisine</i>	36
<i>Obr. 56. Rozsah řezů rodiny Parisine s nestejně otevřenými literami</i>	36
<i>Obr. 57. Orientační systém</i>	36
<i>Obr. 58. Ukázka fontu Parisine</i>	36
<i>Obr. 59. Současný orientační systém newyorského metra, jehož základem je Helvetica</i>	38
<i>Obr. 60. Prosvícené označení vstupu do metra podobné tomu francouzskému, 20. léta</i>	39
<i>Obr. 61. Mozaikový text, 10. léta</i>	39
<i>Obr. 62. Mozaikový text, 1904</i>	39
<i>Obr. 63. Mozaikový text, 1918</i>	39
<i>Obr. 64. Mozaikový text, 1918</i>	39

Obr. 65. Mozaikový text, 30. léta	39
Obr. 66. Text tištěný na dlaždice, 1936	39
Obr. 67. Smaltovaná cedule, 30. léta	41
Obr. 68. Ručně psané nápisy, kolem roku 1965	41
Obr. 69. Smaltované cedule, kolem roku 1965.....	41
Obr. 70. Manuál jednotného stylu od Unimarku za použití písma Standard, 1970.....	42
Obr. 71. Stránka z manuálu, 1970.....	42
Obr. 72. Schématická Vignelliho mapa, 1972	42
Obr. 73. Geograficky správná Hertzova mapa, 1979.....	42
Obr. 74. Unimarkem navrhovaný systém s černým písmem Standard na bílém pozadí.....	42
Obr. 75. Negativní varianta systému změněná dopravním podnikem, 1979.....	42
Obr. 76. Současná verze orientačního systému s Helvetikou.....	44
Obr. 77. Stará verze logotypu metra	44
Obr. 78. Nová verze, používaná od roku 1994	44
Obr. 79. Stanice metra Malostranská	45
Obr. 80., 81. Kresby písma Metron od Petra Tučného.....	45
Obr. 82. Srovnání Syntaxu a Metronu	46
Obr. 83. Metron v azbuce	46
Obr. 84. Sada číslic Digita.....	46
Obr. 85. Stanice metra Vyšehrad při jejím otevření v roce 1974	47
Obr. 86., 87., 88. Srovnání Rathouského, Vaňkovy a současné verze orient. systému.....	48
Obr. 89., 90., 91., 92. Vývoj logotypu metra: Windsor, Rathouský, Vaněk, kolektiv.....	48
Obr. 93., 94. Porovnání čitelnosti textu v Helvetice a Metronu.....	49
Obr. 95. Plakát k výstavě fotografií pražského metra	50
Obr. 96. Současné použití Metronu.....	50
Obr. 97. První americký neon pro firmu Packard, 1923	53
Obr. 98. Las Vegas	53
Obr. 99. Las Vegas	53
Obr. 100. „Hřbitov“ neonů v Las Vegas	53
Obr. 101. Typický neon u silnice	53
Obr. 102. Times Square	53
Obr. 103. Piccadily Circus kdysi.....	55
Obr. 104. Piccadily Circus dnes.....	55

<i>Obr. 105. Kabaret Moulin Rouge</i>	55
<i>Obr. 106. Neon na domě v Praze na Můstku, 1934</i>	56
<i>Obr. 107. Osvětlení onchodu, Praha, 1935</i>	56
<i>Obr. 108. Neon, 70. léta</i>	56
<i>Obr. 109., 110. Stefan Sagmeister, Trying to look good limits my life, 2004</i>	57
<i>Obr. 111. Stefan Sagmeister a Jessica Hische, Obsessions make my life</i> ...	58
<i>Obr. 112. Jenny Holzer, vídeňský parlament, 2006</i>	59
<i>Obr. 113. The Atlantic Project: Think. Again., 2008</i>	59
<i>Obr. 114. The Atlantic Project: Think. Again., 2008</i>	59
<i>Obr. 115. Caruso St. John Architects, Bankside, 1998–99</i>	60
<i>Obr. 116. Richard Kindersley, stanice metra Canning Town</i>	61
<i>Obr. 117. Gordon Young a Why Not Associates, A flock of words, 2003</i>	61
<i>Obr. 118. Gordon Young a Why Not Associates, knihovna Crowley, 2009</i>	61
<i>Obr. 119. Gordon Young a Why Not Associates, knihovna Crawley, 2009</i>	61
<i>Obr. 120. Anna Garforth a Eleanor Stevens, báseň pro Creative Review Magazine, 2008</i>	62
<i>Obr. 121. Francoise Schein, Deklarace lidských práv na stanici concorde, 1991</i>	63
<i>Obr. 122. L'Atlas, 2002</i>	63
<i>Obr. 123. L'Atlas, World Tour, 2010</i>	63
<i>Obr. 124. Zlatý Anděl, 2000</i>	64
<i>Obr. 125. Tina B., Pode Bal, 2007</i>	65
<i>Obr. 126. Tina B., 2007</i>	65
<i>Obr. 127. Svoboda / Liberty, 2010</i>	65
<i>Obr. 128. Svoboda / Liberty, 2010</i>	65
<i>Obr. 129. Jiří David, Klíčová socha, 2010</i>	66
<i>Obr. 130. A69, osvětlení z LED diod, 2010</i>	67
<i>Obr. 131. A69, historiogram, 2010</i>	67
<i>Obr. 132. A69, Brána času, 2010</i>	67
<i>Obr. 133. Ondrej Gavalda, „a“, 2007</i>	68
<i>Obr. 134. Steinbrener a Dempf, Delete!, 2005</i>	68
<i>Obr. 135. NYSAT</i>	69
<i>Obr. 136. NYSAT</i>	69
<i>Obr. 137. NYSAT</i>	69
<i>Obr. 138. Buď moje forma</i>	71

<i>Obr. 139. Buď moje forma – stopy</i>	71
<i>Obr. 140. Cena je diktátor</i>	72
<i>Obr. 141. Plat' hotově, nevypůjčuj si!</i>	72
<i>Obr. 142. Pomáhej si sám</i>	72
<i>Obr. 143. Konečná?</i>	73