

TIPOGRAFIKOS MIKROESTETIKA: KULTŪROS IR TECHNOLOGIJŲ ĮTAKA ŠRIFTAMS

Justina Medvedevaitė-Ptašnikienė

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA,

GRAFINIO DIZAINO KATEDRA

Maironio g. 3, LT-01124 Vilnius

justina.medvedevaitė@gmail.com

Monotype Baskerville, Berthold Baskerville ar *ITC New Baskerville*? Ne vienas renkantis šriftą gali pastebėti, jog yra daugiau nei viena to paties šrifto versija. Kodėl taip yra ir kuo jos skiriasi tarpusavyje? Straipsnyje nagrinėjamas šrifto kūrimas ir jo adaptavimas istoriniame kontekste. Geriausiai atsakyti į šiuos klausimus gali šrifto ir jo analogų lyginamoji analizė. Apžvelgus šriftus, labiausiai atspindinčius tipografikos raidą iki skaitmeninės revoliucijos, pasirenkami ir kruopščiai išanalizuojami bei lyginami trys šriftai: *Baskerville*, *Bodoni*, *Univers*. Analizei pasirinkti šriftai yra visiškai skirtingi ir priklauso skirtingiems laikotarpiams. Toks tyrimo metodas duos tiksliausią atsakymą į iškeltą problemą – kaip keitėsi tipografikos mikroestetika, padės išsiaiškinti šrifto kūrimą istoriniame kontekste, besikeičiant istoriniams laikotarpiams ir technologijoms.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: tipografika, šriftas, šrifto istorija, mikroestetika, makroestetika, technologijos.

Šiame straipsnyje pasitelkus konkrečius pavyzdžius bus nagrinėjama kultūros ir technologijų įtaka tipografikos mikroestetikai ir makroestetikai.

Šriftai per dešimtmečius ar netgi šimtmečius patyrė nedaug, tačiau labai svarbių technologinių pokyčių: perėjimą nuo metalo prie fototipijos¹, vėliau įvykusią skaitmeninę revoliuciją, o atsiradus internetui inter-

netinių šriftų poreikį. Technologijos lemia didžiausius pokyčius. Šriftai turi būti greitai pritaikyti prie besikeičiančių technologijų, nes kiekvienas technologinis pasikeitimas padiktuoja naujus reikalavimus tipografikos mikroestetikai ir makroestetikai².

1 Fototipija [gr. *Phos* (kilm. *Photos*) – šviesa + *typos* – atspaudas], fotomechaninis plokščiaspaudės būdas toniniams originalams dauginti. Spaudos forma – stiklo plokštė, aptraukta šviesai jautriu želatinos sluoksniu ir veikiama fotomechaniniu būdu, perteikia šviesių bei tamsių tonų atspalvius.

2 Anot Willio Kunzo, tipografikos dizainas suvokiamas dviejose estetikos skalėse: makro (tikslus ir akivaizdus) ir mikro (subtilus, įmanrus, galbūt tik pašąmoningai suvokiamas). Šiame straipsnyje minima makroestetika reiškia erdvės dydį bei proporciją, pagrindinių elementų kompoziciją, spalvą, formą ir kontrastą tarp elementų ir erdvės aplink juos. Makroestetika patraukia skaitytojo dėmesį ir veda jį prie labiau komplikoto mikroestetinio lygio.

Kaip technologijos lėmė tipografikos mikroestetiką ir makroestetiką, taip kultūriniai pokyčiai turėjo įtakos tipografikos stiliams. Individualios šriftų savybės padeda juos identifikuoti ir išskirti iš kitų. Šios savybės yra susijusios su istorine bei kultūrine šrifto raida, ir dažnai jausmas, keliamas kurio nors šrifto, yra glaudžiai susijęs su jo istoriškumu. 1920 m. buvo iškelta „priverstinio nusidėvėjimo“ idėja norint padidinti vartojimą. Pardavėjai, rėmėjai ir menininkai manė, kad padidinti pardavimus gali prisidengdami modernizmo idėjomis. Modernizmas suteikė kosmopolitinės kultūros ir avangardinio stiliaus aurą. Senas daromas nauju, o naujas – naujesniu. Pradėjo sparčiai kisti automobilių, telefonų, baldų ir aprangos modeliai. Sparti pažanga ir naujos formos tapo įkvėpimo šaltiniu menininkams. Pavyzdžiui, 1950 metų *Porsche* modelio aptakios formos tapo įkvėpimu Adriano Frutigerio kuriamam *Univers* šriftui. Modernus menas reklamą iškėlė į aukštesnį estetinį lygį. Tipografika taikėsi prie naujų estetinių reikalavimų, modernių stilių ir šriftų pavadinimų.

Tipografikos mikroestetika ir makroestetika, besikeičiant technologijoms, nėra labai plėtotą tema, ir jos kritinė refleksija tebėra nepakankama ir fragmentiška. Vis dėlto knygų apie tipografiką yra labai daug, tačiau tik keletas yra skirta mikroestetikai ir makroestetikai. Lietuvių autoriai daugiausia domisi kaligrafija, o knygų apie tipografikos mikroestetiką ir makroestetiką nėra. Dėl šios priežasties darbe iš esmės buvo remtasi užsienio autoriais ir jų literatūra.

Svarbios buvo Willio Kunzo *Typography: Macro and Microaesthetics* ir *Typography: Formation + Transformation* knygos. Jos supažindina su tipografika ir makrotavimu, paprastai aiškina apie tipografikos mikroestetikos ir makroestetikos skirtumus. Analizuojami teoriniai ir estetiški raidžių formavimo ir transformavimo principai. Aiškinama, kaip suformuojamos raidės, žodžiai, sakiniai, pastraipos, skyriai, kaip jie komunikuoja makroestetiniame ir mikroestetiniame lygmenyje.

Philipo B. Meggso ir Roy'aus McKelvey knyga *Revelation of the fittest digital versions of classic typefaces*

ilustruoja ir paaiškina kai kurių metalinių šriftų pritaikymą naujoms technologijoms, jų skaitmeninių versijų pokyčius ir skirtumus.

Karen Cheng *Designing Type* knyga paaiškina procesus, slypinčius už šrifto kūrimo ir projektavimo. Autorė nagrinėja raidžių struktūrą, optinį balansą ir pusiausvyrą bei skaitomumą. Analizuojami įvairūs klasikiniai ir modernūs šriftai.

Hanso Peterio Willbergo, Friedricho Forssmano *Pagalba tipografams: patarimai, kaip vartoti šriftus* aiškina apie šrifto taikymą makrotavime, leidybos procese.

BASKERVILLE – NUO RENESANSO Į NEOKLASICIZMĄ. ŠRIFTO ANALOGŲ LYGINAMOJI ANALIZĖ

Didelę pažangą spausdinimo technologijose padarė anglas Johnas Baskerville'is (1706–1775). Patobulinti popieriaus ir spausdinimo metodai 1757 m. leido sukurti novatorišką šriftą, kuris atrodytų labiau mechaniškas, o ne kaligrafiškas. J. Baskerville'is stengėsi pašalinti viską, kas apsunkina skaitomumą, ir nenaudoti nereikalingų ornamentų bei pasenusių taisyklių. Jis norėjo sukurti kitokį šriftą, kuris skirtųsi nuo tuo metu labai populiarus *Caslon*³. Tai labai stebino kitus tipografus. Baskerville'is praleido septynerius metus tobulindamas savo šriftą, išrasdamas karštą spaudą (spaudžiant kiekvieną lapą per įkaitintas vario plokštes) ir tobulindamas spausdinimo rašalą. Visa tai leido pasiekti geresnį skaitomumą ir aiškią šrifto išvaizdą: serifai⁴ išliko skliautiniai⁵ kaip ir lotyniškojo stiliaus, tačiau tapo plokštesni, aiškesni ir labiau nusmailinti.

3 Šriftas sukurtas 1725 m. Williama Caslono. Šis šriftas buvo vienas pirmųjų, kuriame matėsi užuominos į šrifto perėjimą nuo plunksnos suformuotų raidžių į struktūrišką raidžių konstrukciją. “When in doubt, use Caslon.” toks išsireiškimas patvirtino šrifto populiarumą tarp spaustuvininkų, kurie naudojo jį kaip „saugų“ variantą spaudoje.

4 Tiesus arba įstrižas stiebo pabaigos užkirtimas. Stiebas yra pagrindinė raidės vertikali ar įstriža linija.

5 Tarpas tarp stiebo ir serifo sujungiamas skliautu.

Parinkus klasikinės geometrijos modelį, *Baskerville* šrifto raidžių formos tapo apvalesnės, o raidės ašis⁶ vertikali, priešingai nei kaligrafiškos renesansinės antikvos raidės [1 il.]. *Baskerville* šrifto didesnis kontrastas tarp storos ir plonos linijos sukuria lengvesnės raidės įspūdį, priešingai negu renesansinės antikvos⁷ (dar vadinamos Garalde) šriftuose.⁸

Visi šie pakeitimai labai prisidėjo prie bendros dydžio ir formos dermės.

Turintis senojo lotyniško ir modernaus šrifto bruožų *Baskerville* klasifikuojamas kaip pereinamasis. Pereinamieji šriftai yra perėjimas nuo renesanso į neoklasicizmą. Šie šriftai buvo įtakoti racionaliosios filosofijos ir neoklasicizmo, todėl kai kurie iš jų yra panašesni į *Caslon*, o kiti – į *Didot*⁹ [2 il.]. Anglijoje *Baskerville* šriftas buvo atmestas dėl daugelio faktorių, vieni teigė, kad šriftas blogai skaitomas dėl didelio kontrasto tarp plonų ir storų linijų bei dėl to, jog nebeliko kaligrafijos, kiti nemėgo blizgesio, kuris atsirasdavo dėl karštos spaudos naudojimo. Nors šriftas nepritapo Anglijoje, tačiau labai išpopuliarėjo Prancūzijoje ir JAV.

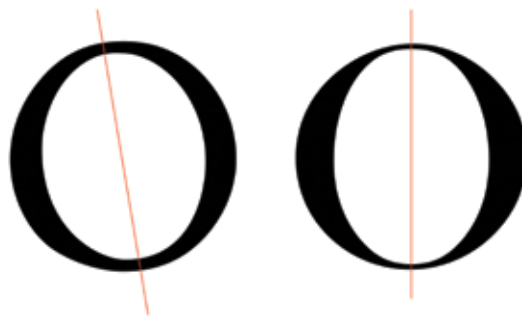
Kuo *Baskerville* šriftas skiriasi nuo klasikinių ir modernių? Kaip jau minėta, šriftas buvo kritikuojamas dėl kontrasto tarp storų ir plonų linijų. Taip pat matomas didelis panašumas tarp *Baskerville* ir senųjų lotyniškų šriftų, tokių kaip *Caslon* arba modernių *Bodone*. *Baskerville* šrifte akcentuojama tuščios erdvės svarba tapo įkvėpimu neoklasicizmo tipografams. Vienas iš unikalių jo bruožų yra Q raidės uodegėlė. Ji plastiška, dinamiška, primena plunksnos suformuotą

6 Raidės kryptis, kuri yra identifikuojama pagal plonas linijas apvaliose formose.

7 Renesanso antikva imituoja kirsta plunksna rašytas raides, kurios nepasižymi kontrastingumu, serifai artimi trikampiui ir švelniai pereina į pagrindinius štrichus, ovalų ašys pakrypusios.

8 Simon Loxley, *Type: The Secret History of Letters*, London: Tauris I.B & Co, 2004, p. 54.

9 Šriftas sukurtas Firmino Didot 1784–1811 m. Ypatingas savo ekstremaliu kontrastu tarp storų ir plonų linijų.



1. Šriftų *Caslon* ir *Baskerville* ašys

Axes of Caslon and Baskerville typefaces

Caslon Didot

2. Šriftai *Caslon* ir *Didot*

Caslon and Didot typefaces

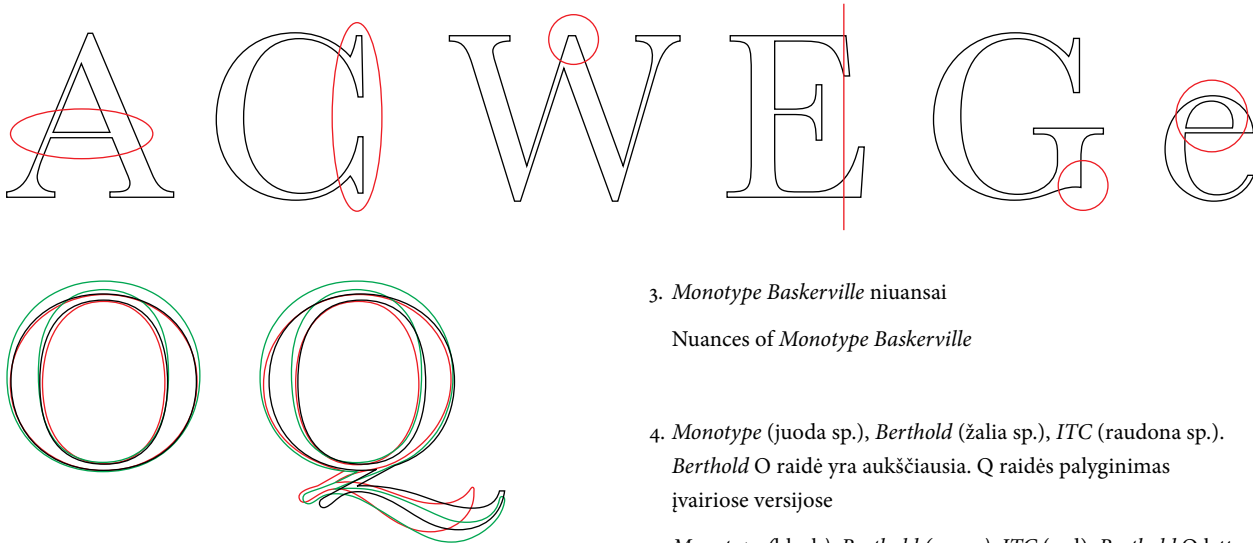
formą. Šis kaligrafinis bruožas varijuoja įvairių liejyklų versijose, tačiau uodegėlė su plona linija visuomet bus prijungta prie raidės. Kitas bruožas, iš kurio galime spręsti, ar tai *Baskerville* šriftas, yra nusmailinta g raidės kilpos uodegėlė.

Kartu su šiais unikaliais išskirtinumais *Baskerville* turi keletą papildomų niuansų. Raidė C turi serifus tiek viršuje, tiek ir apačioje, tačiau W raidės centrinė jungtis serifų neturi. G raidės pentinas¹⁰ turi mažą serifą, susidariusį per jungtį. Kiti pastebimi didžiųjų raidžių atributai yra A raidės aukštas skersinis¹¹ ir ilga E raidės apatinė rankenėlė. Raidė e mažoji yra šiek tiek kitokia negu kitos mažosios raidės [3 il.]. Ertmė¹² yra mažesnė ir suvaržo šrifto lankstumą spausdinant, todėl *ITC New Baskerville* versijoje, sukurtoje Matthew Carterio 1982 m., raidė yra platesnė ir neišsiskiria iš kitų.

10 Pratęsimas, kuris suformuojamas sujungus lenktą ir tiesią linijas.

11 Horizontali linija, jungianti du stiebus.

12 Vidinė raidės erdvė.



3. *Monotype Baskerville* niuansai

Nuances of *Monotype Baskerville*

4. *Monotype* (juoda sp.), *Berthold* (žalia sp.), *ITC* (raudona sp.).

Berthold O raidė yra aukščiausia. Q raidės palyginimas įvairiose versijose

Monotype (black), *Berthold* (green), *ITC* (red). *Berthold* O letter is the tallest. Comparison of letter Q in various versions

Baskerville šrifto skaitmeninės versijos yra patovesnės negu fototipijos laikotarpiu sukurtos šrifto versijos, bet ir tarp skaitmeninių šriftų galima atrasti reikšmingų variacijų. Šrifto lyginamoji analizė atlikta tiriant raides iš *Monotype* (1923, metalinė versija), *Berthold* (1961, fototipijos laikotarpio versija) ir *ITC* (1982, skaitmeninė versija) šriftų.

Monotype Baskerville Regular (toliau – *Monotype*) yra panašiausia versija originaliam *Baskerville* šriftui. Jis turi geriausią kontrastą tarp storų ir plonų linijų, geresnį negu *Berthold Baskerville* (toliau – *Berthold*) ar *ITC New Baskerville* (toliau – *ITC*). Su mažesniu kontrastu tarp plonų ir storų linijų *Berthold* yra šiek tiek sunkesnis negu kitos versijos, tačiau toks kontrastas yra daug geresnis spaudai. Daugiausia skirtumų tarp šių versijų yra serifuose, pilveliuose, kilpose, rankenėlėse ir ertmėse. *ITC* išsiskiria savo versija su šiek tiek išgaubtais serifais. *Berthold* C raidė yra pirmoji, kuri žymiai išsiskiria iš kitų versijų. Bendrais bruožais C serifas yra didesnis ir šiek tiek platesnis. *Monotype* ir *ITC* versijos turi skliautinius serifus tiek viršuje, tiek apačioje, tačiau *Berthold* versija turi tik vieną viršutinį serifą.

Viena iš pastoviausių raidžių yra O. *ITC* versijos ertmė turi šiek tiek vertikalesnį ovalą nei kitos, dėl šios priežasties *Berthold* ir *Monotype* versijų raidės atrodo

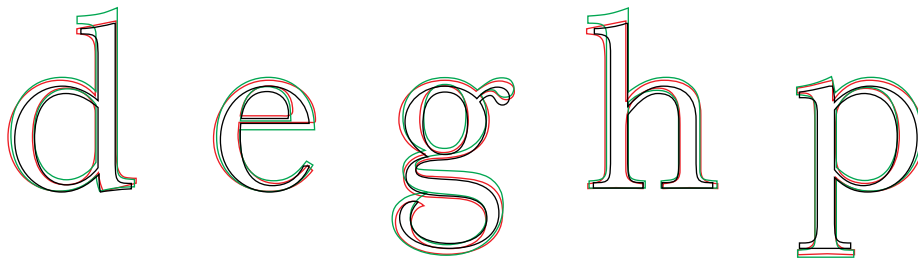
kvadratiškesnės. Vienintelis akivaizdus skirtumas yra raidžių aukštis. *Berthold* O raidė yra aukščiausia [4 il].

Kaip jau minėta anksčiau, *Baskerville* šriftą galima lengvai identifikuoti pagal Q raidės uodegėlę. Panaši uodegėlė išlieka visose versijose, panašus ir linijos storis, kuris jungia bangelę su pilveliu. Bangelės ilgis šiek tiek varijuoja įvairiose versijose. *Monotype* bangelė yra plokštesnė, o jungtis paslinkta į dešinę pusę pilvelio apačioje. *ITC* bangelė jungiama apačioje per raidės vidurį, tačiau pati jungtis yra šiek tiek trumpesnė. *Berthold* uodegėlės storis ir prijungimo vieta prie pilvelio yra labai panaši į *Monotype* versiją. Skirtumas tarp *Monotype* ir *Berthold* yra toks, kad pastarosios jungtis yra šiek tiek plonesnė, o bangelės užbaigimas apvalesnis.

Ženklių skirtumų galima pastebėti raidžių d, h ir p serifuose. Viršutinis ir apatinis raidžių serifai *ITC* ir *Monotype* versijose yra įgaubtas, bet *Berthold* versija turi Gilesnį linkį. Apatiniai h ir p serifai pamėgdžioja viršutinių serifų įgaubimus. Raidės b, k, l ir q taip pat turi jau minėtus bruožus. *ITC* turi buką d ir u raidžių serifo kampą [5 il.].

Raidės e ir g taip pat ženkliai išsiskiria įvairiose versijose. Maža *Monotype* e raidės akis¹³ išlaiko originalios

¹³ Uždara vidinė raidės dalis.



5. *Baskerville* raidžių palyginimai įvairiose versijose.

Monotype (juoda sp.), *Berthold* (žalia sp.), *ITC* (raudona sp.)

Comparisons of *Baskerville* letters in various versions.

Monotype (black), *Berthold* (green), *ITC* (red)

Baskerville e raidės formą. *ITC* ir *Berthold* versijose pakeista e raidė, todėl ji tapo didesnė ir proporcingesnė lyginant su kitomis šių šriftų raidėmis. G raidės kilpa skiriasi visose trijose aptarinėjamosiose versijose. *Monotype* g raidės kilpa išlenkta grakščiai, bet kilpa iki galo nesusijungia. *ITC* versijoje kilpa yra platesnė ir taip pat iki galo nesusijungia, *Berthold* versijoje kilpa beveik užsidaro.

Baskerville šriftas anksčiau būdavo dažniausiai naudojamas teksto blokams ir didesnis nei 18 punktų netgi nebūdavo liejamas. Šių dienų dizaineriai skaitmeninę *Baskerville* versiją naudoja įvairiausių dydžių. Peteris Martinas savo knygoje *Atlas for a Typeface Exploration* (1995) tyrinėja skaitmeninių šriftų panaudojimą. Viena knygos puslapio pavyzdyje matome *ITC New Baskerville* panaudojimą makroestetiniame lygmenyje [6 il.]. Čia jis parodomas kaip judrus šriftas, sukuriantis kontrastingą tekstūrą, ritmą, struktūrą, tampantis kinetišku ir tonaliu. Šrifto išskirtinis charakteris gali papildyti bet kurį dizaino kūrinį ir suteikti jam savitą charakterį.

Analizėje išskirti būdingieji *Baskerville* šrifto bruožai [7 il.]:

- Pakankamai didelis x raidės aukštis.
- Skliautiniai serifai su nedideliu išgaubimu.
- Didesnis kontrastas tarp storos ir plonos linijos.
- O raidės ašis yra vertikali. Visos raidės tapo

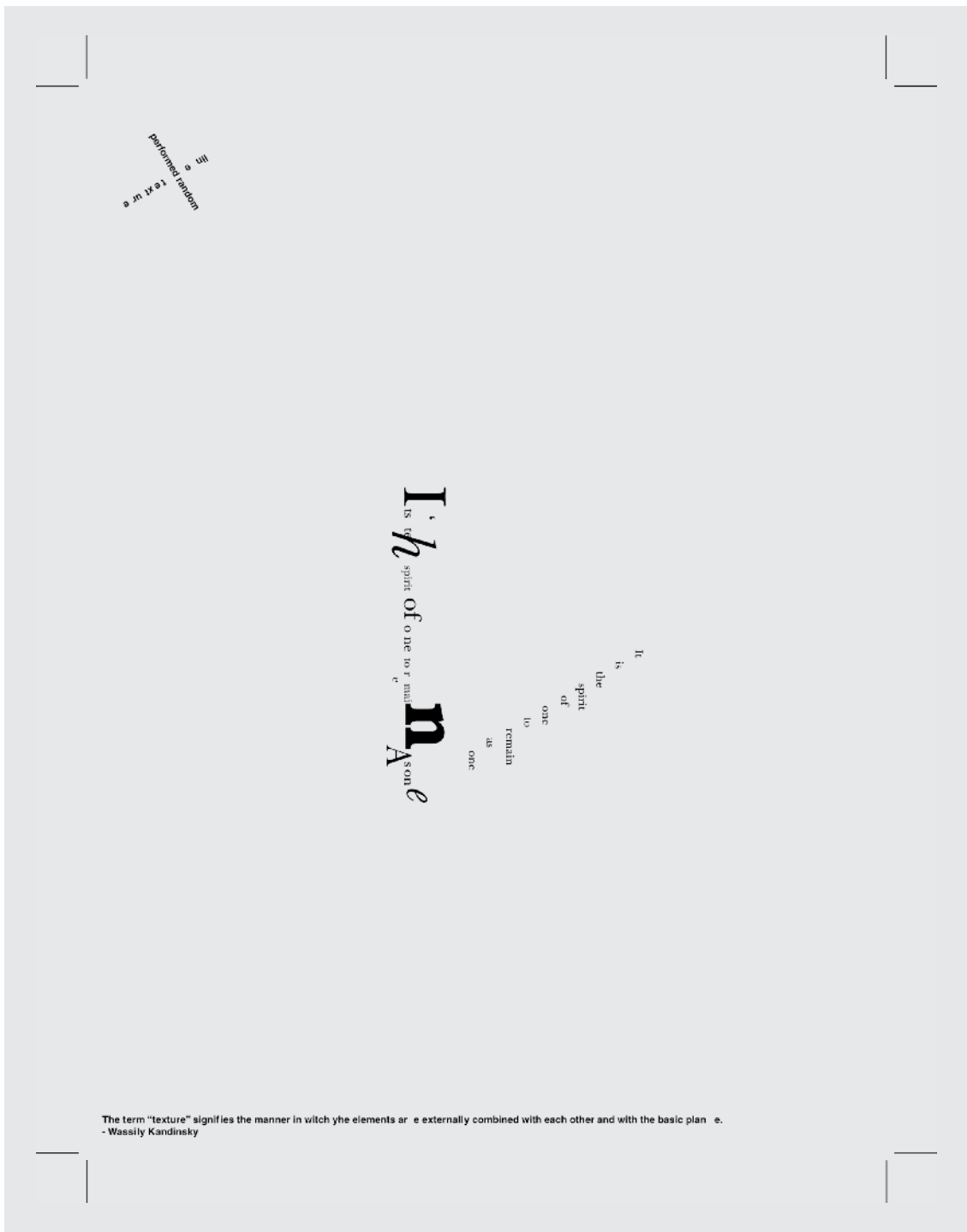
apvalesnių formų nei senųjų lotyniškų šriftų.

- Raidės u ir d turi bukus apatinius serifus.
- Raidėse t ir f matoma, kad skersinis su raidės stiebu susijungia stačiu kampu.
- Makroestetiniame lygmenyje šriftas savo unikalėmis raidžių formomis gali suteikti savitą charakterį dizaino kūriniai.

Unikalios *Baskerville* šrifto raidės yra Q ir g [8 il.]:

- Q raidės uodegėlė plastiška, dinamiška, primena plunksnos suformuotą formą.
- Mažosios g raidės kilpos uodegėlė yra nusmailinta ir iki galo nesusijungusi.

Skaitmeninių versijų įvairovė ir profesionalių dizainerių pastangos kuo tobuliau atkurti ir patobulinti originalą yra savotiška dedikacija J. Baskerville'io novatoriškumui ir tobulumo siekiui. Visos šrifto versijos keitėsi bei taikėsi prie to meto technologijų. Labiausiai keitėsi mažosios raidės – fototipijos laikotarpiu išdėdėjo, o skaitmenizuojant sumažėjo, tapo proporcingesnės. Didžiosios raidės kito mažiau, buvo stabilesnės, didžiausi pokyčiai pastebimi O ir Q raidėse. Kad ir kiek šrifto versijų buvo sukurta ar technologinių pasikeitimų įvykę, bet buvo išlaikyti visi J. Baskerville'io suformuoti pagrindiniai šrifto bruožai bei unikalios raidės.



6. ITC New Baskerville šrifto panaudojimas, in: Philip B. Meggs, Roy McKelvey, *Revival of the Fittest Digital Versions of Classic Typefaces*, 2000, p. 48

Use of ITC New Baskerville typeface, in: Philip B. Meggs, Roy McKelvey, *Revival of the Fittest Digital Versions of Classic Typefaces*, 2000, p. 48



7. *Baskerville* šrifto būdingieji bruožai

Characteristic features of *Baskerville* typeface

MODERNIŪJŲ ŠRIFTŲ ERA.

ŠRIFTO *BODONI* LYGINAMOJI ANALIZĖ

Giambattista Bodoni (1740–1813) 1768 m. pradėjo įvairiais būdais eksperimentuoti panaudodamas matematiką ir geometriją savo šriftų dizainui. Derindamas šį susidomėjimą ir profesionalų raizymą jis sukūrė aštrius, plauko plonumo serifus, kurie tapo jo išskirtiniu ženklu.

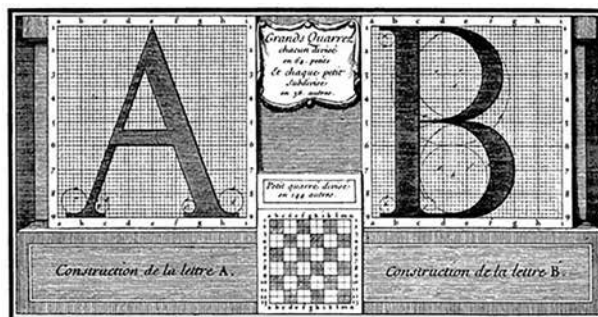
Bodoni yra sukurtas 1798 m., tai serifinis šriftas, klasifikuojamas kaip modernusis. G. Bodoni darbai tipizuoja šį stilių. Pirmą kartą išleisti tokie šriftai buvo vadinami klasikiniiais, tačiau vėliau pervadinti ir dabar žinomi kaip modernieji, neoklasicistiniai ar *Didone*. Šis šriftas vis dar klesti, nors per 200 metų buvo dažnai imituojamas, perdaromas ir sukurta nesuskaičiuojamas kiekis jo analogų. Iškilęs neoklasicistinės eros suklestėjimo metu *Bodoni* atspindėjo XVIII a. kultūrinę ir technologinę įtaką.

Kuo *Bodoni* šriftas yra išskirtinis? Švietimo amžiuje sukurtas *Romain du Roi* šriftas, paremtas matematišne struktūra, tapo moderniųjų šriftų kūrėjų įkvėpimo šaltiniu [9 il.]. Padidintas kontrastas tarp plonų ir storų linijų, ašis perkelta į vertikale, aštrūs horizontalūs serifai ir pasitraukimas nuo kaligrafiškų raidžių formų buvo tie bruožai, kurie 100 metų smarkiai įtakojė tokius šriftus kaip *Caslon*, *Baskerville* ir pagaliau kulminaciją pasiekė *Bodoni* šrifte. Kontrastas tarp plonų ir storų linijų yra netikėtas ir dramatiškas. Ašis vertikali, serifai be skliautų arba su nedideliais skliautais.



8. *Baskerville* šrifto unikalios raidės

Unique characters of *Baskerville* typeface



9. *Romain du Roi* šrifto pavyzdys, in:

Alexander Lawson, *Anatomy of a Typeface*, 1992, p. 193

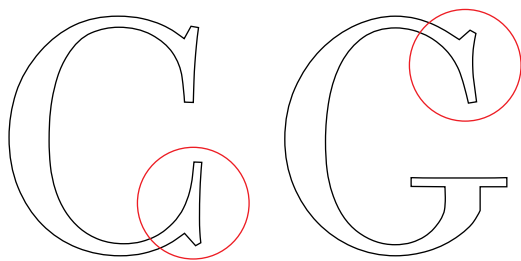
Example of *Romain du Roi* typeface, in:

Alexander Lawson, *Anatomy of a Typeface*, 1992, p. 193

Iki XX a. susižavėjimas Bodoni šriftu nebuvo išplitęs už Italijos sienų. Susidomėjimas buvo sužadintas 1901 m. Nebiolo šriftų liejykla Turine išleisus naują alternatyvą *Bodoni* šriftui. Tačiau svarbesnis buvo Morriso Bentono 1911 m. bandymas ATF kompanijoje. Nupieštas šriftas, kurio modelis turėjo tiek Bodoni, tiek Didot ir paties Bentono naujai atrastų bruožų.¹⁴

Labiausiai pastebimi pakeitimai yra didžiųjų raidžių viršutiniuose ir apatiniuose serifuose. Originalioje versijoje serifai yra labai organiškai prijungti prie stiebo, tačiau *ATF Bodoni* versijoje didžiosios raidės nebeturi

14 Philip B. Meggs, Roy McKelvey, *Revival of the fittest digital versions of classic typefaces*, New York: RC Publications, 2000, p. 57.

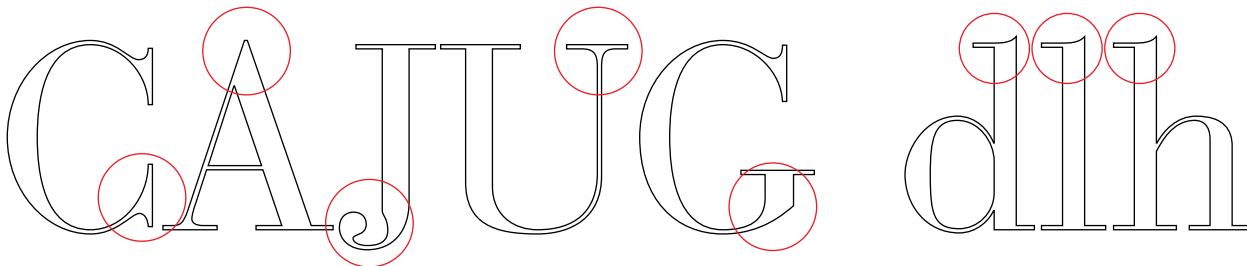


10. *Benton Bodoni* raidžių užbaigimai

Terminals of *Benton Bodoni* letters

11. *Bauer Bodoni* raidžių proporcijos

Proportions of *Bauer Bodoni* letters



jungiančio skliauto tarp stiebo ir serifo. *Bentono* versija taip pat turi per daug supaprastintas formas ir per daug simetrišką geometriją, dėl to kai kurių raidžių, tokių kaip C ir G, užbaigimai tapo nebe panašūs į originalą [10 il.]. Ši 1911 metų *Bentono* versija *Bodoni* šriftui vėliau buvo labai kopijuojama įvairių liejyklų.

Kita svarbi *Bodoni* šrifto alternatyva buvo sukurta Heinricho Josto ir Louiso Hollo 1926 m. *Bauer* šriftų liejykloje. Tai buvo daug rafinuotesnis *Bodoni* stiliaus perteikimas.¹⁵

Raidžių proporcijos buvo suderintos pagal *Bodoni* originalą, sureguliuoti linijų storiai. *Bauer Bodoni* buvo pripažinta panašiausia versija į originalų *Bodoni* šriftą, todėl ši metalinė versija pasirinkta lyginamajai analizei. *Bauer Bodoni* dizainas atkūrė svarbias detales, tokias kaip nusmailinta A raidės viršūnė, išskirtinė įpjova didžiojoje ir mažojoje J raidėje, kreiviniai skliautai užbaigimuose, grakštesni įgaubimai mažųjų raidžių viršutinėje akcentinėje dalyje [11 il.].

Raidės R kojelė pabaigoje šiek tiek užsilenkia, o jos storis toks pat kaip pilvelio. Raidės e akis maža, o

ertmė didelė. G raidės auselės ir a raidės užbaigimas varijuojantys. Serifai šioje versijoje yra labai maži ir be skliauto arba su minimaliu skliautu. I ir j taškai labai užkelti į viršų. Raidžių stiebai yra beveik stačiakampiai, turintys nuožulnią viršūnę. O raidžių ašys vertikalios, perėjimas iš storos linijos į ploną yra labai staigus [12 il.].

Fototipijos metu *Bodoni* šriftas buvo plačiai priimanamas, naudojamas ir kuriamos vis kitokios jo versijos. *Berthold Bodoni*, sukurtas 1970 m., yra viena sėkmingesnių šio šrifto fototipijos versijų. Fototipijos metu šriftas buvo keičiamas didinant ir mažinant raides, todėl kilo nemažai problemų. Dažnai šrifto serifai ir plonos linijos visiškai pranykdavo mažuose dydžiuose. Išskirtinai šioje versijoje serifai nebeturi skliauto, jungiančio stiebą su serifu, o patys serifai yra aštresni ir storesni nei metalo ar skaitmeninėje versijoje.

1991 m. *International Typeface Corporation* išsiuntė komandą dizainerių į Museo Bodoniana, įsikūrusį Parmoje, kuriame saugomi originalūs *Bodoni* metaliniai šriftai. Dizainerių komanda turėjo nuspręsti, kurie *Bodoni* šriftai tinkamiausi skaitmeninimui.¹⁶

¹⁵ *Ibid.*, p. 58.

¹⁶ *Ibid.*, p. 60.

Komanda nusprendė padaryti tris skirtingus šriftų rinkinius. Pirmasis (*ITC Bodoni Seventy Two*) buvo optimizuotas dideliems antraštiniais 72 punktų užrašams. Kiti šriftai buvo mažesni, optimizuoti 6 (*ITC Bodoni Six*) ir 12 (*ITC Bodoni Twelve*) punktų tekstams [13 il.].

Didžiausi sunkumai, kaip ir fototipijoje, pritaikant šrifto serifus ir plonas linijas naujai medijai iškilo todėl, kad skaitmeniniai mažų dydžių šriftai turėjo būti itin gerai skaitomi. *ITC* stengėsi išsaugoti originaliajai versijai būdingus bruožus, priešingai negu ankstesnės *Bodoni* versijos, kur per daug supaprastinta raidžių geometrija.

Šriftų lyginamajai analizei pasirinkta *ITC Bodoni Seventy Two* (toliau – *ITC*) skaitmeninė versija. Raidėje e akis maža, o ertmė didelė, tolygiai kintantis linijos storis iš storos į ploną. Stiebai kaip l raidėje yra šiek tiek nevienodi, suteikiantys rankos modeliavimo jausmą. Raidės g auselė yra šiek tiek mažesnė nei raidės a užbaigimas, o didžiosios R užbaigimas, priešingai negu *Bauer* versijoje, taip pat turi apvalų užbaigimą, pridėrintą prie kitų raidžių dizaino. Apatinėje akcentinėje dalyje raidžių serifai šiek tiek išgaubti. Galima teigti, kad o raidės ašis yra pakreipta porą laipsnių [14 il.].

Daugiausia skirtumų tarp metalinės, fototipijos ir skaitmeninės versijų yra serifuose, pilveliuose, ertmėse, raidžių pločiuose. Raidės m, n, d, b labai skiriasi savo pločiais ir serifais. Metalo ir fototipijos versijos yra plačiausios, *ITC* versijoje pločiai yra sureguliuoti ir bendrame tekste neišsiskiria. Žymesnių skirtumų galima pastebėti mažųjų raidžių serifuose. Skaitmeninėje *ITC* versijoje viršutinės akcentinės dalies serifai išlenkti gilesniu linkiu nei metalo ir fototipijos. Apatiniai serifai taip pat skiriasi savo formomis ir dydžiais, *ITC* versijoje raidžių serifai plonesni nei *Berthold*, o skaitmeninėje versijoje b raidė visai nebetenka apatinio serifo [15 il.].

Iš didžiųjų raidžių palyginimų matyti, kad storių kontrastai yra labai ryškūs. Pastoviausia raidė yra O. Vienintelis akivaizdus skirtumas yra raidžių aukštyje.

Regolativo

12. *Bauer Bodoni*

Bauer Bodoni

ITC Bodoni ITC Bodoni

ITC Bodoni

13. *ITC Bodoni Six, ITC Bodoni Twelve, ITC Bodoni Seventy Two*

ITC Bodoni Six, ITC Bodoni Twelve, ITC Bodoni Seventy Two

Regolativo

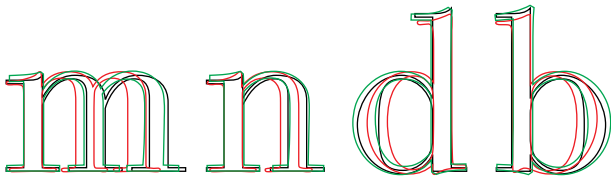
14. *ITC Bodoni Seventy Two*

ITC Bodoni Seventy Two

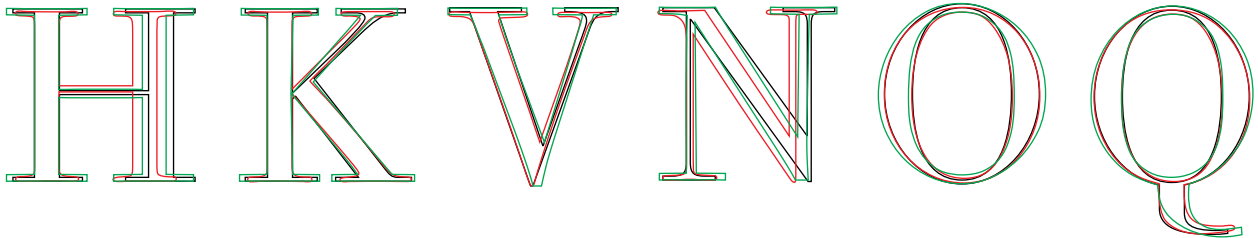
ITC versija yra pati žemiausia. *Benton* ir *ITC* versijų pločiai yra vienodi, o *Berthold* šiek tiek platesnė. *Benton* O raidės perėjimas iš storos linijos į ploną yra labai staigus, netikėtas, kitų versijų perėjimai švelnesni, tolygesni. *Bodoni* šriftų išskirtinis bruožas yra ne tik dideli storių kontrastai, bet ir raidės Q uodegėlė. Panaši uodegėlė yra visose versijose, jos jungtis išlieka centruota, turi vertikalią padėtį. *Berthold* šrifto uodegėlės kreivė yra labiau išlenkta nei kitose versijose [16 il.].

Raidės e ir g taip pat ženkliai išsiskiria įvairiose versijose. *ITC* a ir e raidės akis yra mažiausia. G raidės kilpa ir rankenėlė taip pat skiriasi visose versijose, vienintelis bendras bruožas yra toks, kad g raidės kilpa visuomet susijungia iki galo [17 il.].

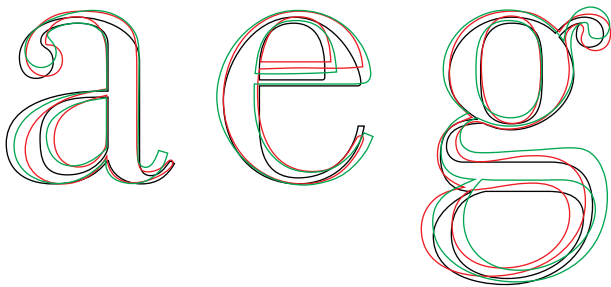
Nagrinėjant šriftą makroestetiniame lygmenyje nekyla jokių abejonių dėl jo tinkamumo dizaino projektuose. Dizainerio W. Kunzo sukurtas informacinis



15. *Bodoni* raidžių palyginimai įvairiose versijose
Comparisons of *Bodoni* letters in various versions



16. Įvairių *Bodoni* versijų raidžių palyginimai
Comparisons of various versions of *Bodoni* in letters

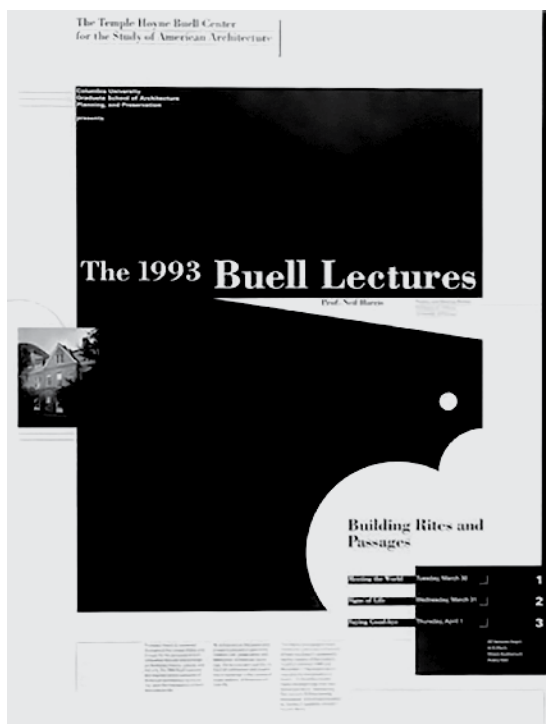


17. Įvairių *Bodoni* versijų a, e, g raidžių palyginimai
Comparisons of various versions of *Bodoni* in letters a, e, g

plakatas, skelbiantis apie paskaitų seriją architektūrine tema, parodo *Bodoni* šrifto panaudojimo galimybes [18 il.]. Centrinis juodas laukas, veikiantis makroestetiniame lygmenyje, suvienija visus vizualinius elementus, išsibarsčiusius po plakatą. Aštrus trikampis, skrodžiantis juodą lauką, labai aiškiai nurodo, kad dėmesys turėtų būti koncentruojamas būtent čia – į informaciją apie pranešėjus. Pavadinimas mikroestetiniame lygmenyje parašytas dviem dydžiais puikiai komunikuoja su makroestetiniu lygmeniu ir, papildydamas juodą lauką, padidina vizualinio gylio išpūdį. *Bodoni* dominuoja vertikale, todėl šiam šriftui reikalingi dideli tarpai tarp eilučių. Maži teksto blokai, esantys plakato apačioje, puikiai kontrastuoja su dideliu centriniu lauku. Toks kontrastas tik dar geriau veikia, kai ir tipografinis sprendimas yra pasirinktas labai kontrastingas. Didelis – mažas, storas – plonas yra puikus makroestetikos ir mikroestetikos balansavimo tarpusavyje pavyzdys.

Analizėje išskirti būdingieji *Bodoni* šrifto bruožai [19 il.]:

- Vidutiniškas x raidės aukštis.
- Serifai itin ploni, horizontalūs, be skliautų arba su nedideliais skliautais.
- Kontrastas tarp plonų ir storų linijų yra dramatiškas, o perėjimas staigus.
- Raidės e akis maža, bet erdvė didelė.
- Raidės o ašis yra vertikali.
- Apvalūs raidžių a, c, f, g, r, y užbaigimai yra skirtingų dydžių.
- Naudojant šį šriftą makroestetikoje dominuoja vertikale, ją labai stipriai suformuoja horizontalūs serifai, todėl tarpavimas turi būti didesnis, Emilis Ruderis yra labai aiškiai pasakęs, kad šrifto stiprus horizontalumo jausmas netrukdo skaitomumui: „XIV a. Venecijos leidiniuose ir vėlyvuosiuose Džambatista Bodoni darbuose



18. *Bodoni* šrifto panaudojimas Willio Kunzo plakate, in: Willi Kunz, *Typography: Macro and Microaesthetics*, 2002, p. 143
Use of *Bodoni* typeface in a poster by Willi Kunz, in: Willi Kunz, *Typography: Macro and Microaesthetics*, 2002, p. 143

tobula šrifto forma ir kompozicija netrukdo atsiskleisti teksto prasmei. Tokie darbai demonstruoja aukščiausio lygio harmoniją tarp funkcijos ir formos tipografikoje.“

Visos *Bodoni* šrifto raidės dėl didelio linijinio kontrasto yra labai išsiskiriančios ir unikalios, tačiau lengviausiai šriftą atpažinti galima iš plastiškos R raidės kojėlės ir Q raidės centruotos uodegėlės, kuri turi vertikalią padėtį [20 il.].

Bodoni šriftas yra bene daugiausia kopijuotas ir keistas, sukurta nesuskaičiuojamas kiekis šrifto analogų. Kiekviena išanalizuota versija yra labai skirtinga, apskritai panašumų ir bendrų bruožų jose yra labai mažai, nes *Bodoni* šrifto ekstremalūs storių kontrastai turėjo smarkiai keistis ir taikytis prie naujų technologijų keičiantis amžiams.



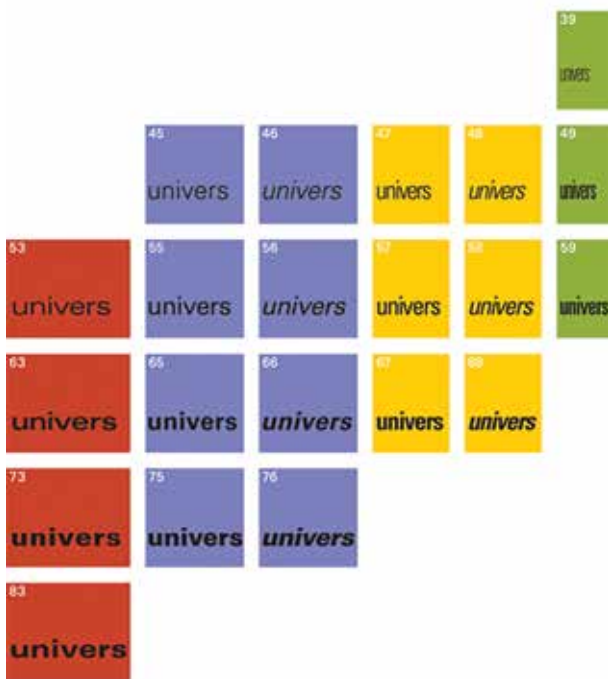
19. Būdingieji *Bodoni* šrifto bruožai
Characteristic features of *Bodoni* typeface



20. Unikaliuos *Bodoni* šrifto raidės
Unique letters of *Bodoni* typeface

GERO SKAITOMUMO POREIKIS.
ŠRIFTO *UNIVERS* LYGINAMOJI ANALIZĖ

Adriano Frutigerio (1928–2015) kruopščiai sukurtas *Univers* šriftas iki šių dienų išliko vienu iš populiariausių ir universaliausių beserifinių šriftų. Jis sukurtas *Deberny et Peignot* liejykloje 1957 metais. *Univers* iš kitų išsiskyrė optine raidžių precizika ir plačia dvidešimt vieno šrifto šeima, kurios nariai buvo itin kruopščiai suderinti tarpusavyje. *Univers* sukūrimas buvo pirmasis pavyzdys moderniojoje eroje, kai dizaineris vienam šriftui sukūrė beveik du tuzinus variantų. Frutigeris išstobulino konceptą šriftų šeimai, sukurdamas plačią, logiškai išdėstytą variantų paletę. *Univers* 55 buvo pagrindas kitiems dvidešimčiai variantų, bet visi jie buvo kruopščiai suderinti tarpusavyje. *Univers* lentelėje X ašis nurodo šrifto raidžių pločio perėjimą nuo ištemptų



21. *Univers* šrifto versijų lentelė, in: Philip B. Meggs, *Meggs's History of Graphic Design*, 2012, p. 377

Table of *Univers* typeface versions, in: Philip B. Meggs, *Meggs's History of Graphic Design*, 2012, p. 377

acegks

22. *Univers* šrifto raidžių horizontalūs užbaigimai

Horizontal terminals of letters of *Univers* typeface

iki suspaustų, o Y ašis rodo raidžių linijų storius nuo plonų iki labai storų. Pirmasis kiekvieno šrifto skaičius nurodo linijos storį – kuo didesnis numeris, tuo storesnė linija. Antrasis skaičius nurodo raidžių plotį – kuo skaičius didesnis, tuo plotis mažesnis [21 il.].

Studijuodamas beserifinius šriftus, tokius kaip *Futura*¹⁷, Frutigeris priėjo išvadą, kad visiškai geome-

17 Paulis Renneris 1925 m. sukūrė pirmąją šrifto *Futura* versiją. Ji sukonstruota iš pagrindinių geometrinių figūrų su nedideliu linijų storio kontrastu.

trinės formos raidėse nėra priimtinos akiai, nes horizontalios linijos atrodo storesnės negu vertikalios. Jis nusprendė naudoti skirtingus storius horizontalėms, vertikalėms bei diagonalėms. Toks sprendimas buvo labai svarbus raidžių optiniam suvokimui. Šiam sprendimui įtakos turėjo ir anksčiau vykdytas mokslinis tyrimas. Norėdamas sukurti patogų šriftą, Frutigeris nuo 1930 iki 1940 m. studijavo mechaninius akies judesius skaitymo metu.

Univers buvo kuriamas tada, kai šriftų liejimą iš metalo keitė fototipija, todėl jis buvo kuriamas orientuojantis į naująją technologiją. Didžiausia naujovė, kurią fototipijoje įvedė Frutigeris, – tai padidintas x raidės aukštis, atitinkamai pamažintos didžiosios raidės, viršutinės ir apatinės akcentinės dalys. Šie pakeitimai buvo priimti norint išvengti teksto skaitomumo problemų, didinant ir mažinant raides, kai visas alfabetas fototipijos metu būdavo supiešiamas tik vieno dydžio, o ne pritaikomas kiekvienam dydžiui atskirai, kaip tai būdavo daroma metalo eroje.

Skiriamasis *Univers* šriftų bruožas gerai matyti makroestetiniame lygmenyje, kai teksto eilutės suformuoja stiprų horizontalumo ir stabilumo jausmą, kuris mikroestetiniame lygmenyje pasiekiamas padarant apvalias raides, tokias kaip o, labiau stačiakampes nei apvalias. Tokie pakeitimai harmoniškiau dera su kitomis raidėmis, pavyzdžiui, n ar m, kurios savaime yra stačiakampio formos.

1939 m. Alessandro Butti sukurtame *Microgramma* šrifte raidžių formos yra stačiakampės. *Univers* šriftas balansuoja tarp stačiakampių *Microgramma* ir apvalių *Futura* formų.¹⁸

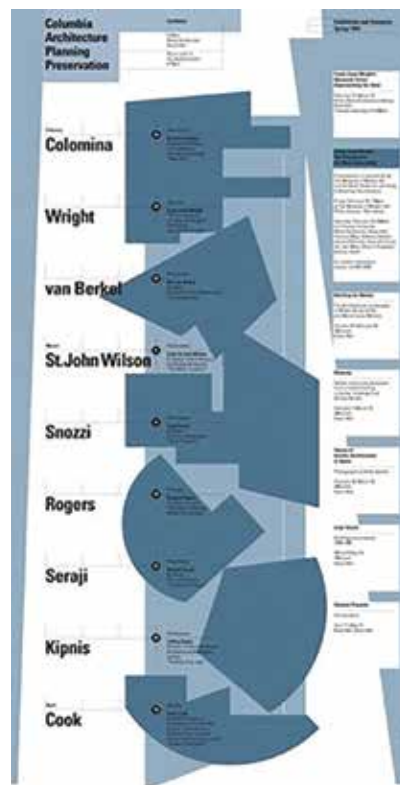
Dar vienas stabilumo suteikiantis bruožas yra horizontalūs užbaigimai raidėse a, c, e, k, g ar s [22 il.]. Makroestetiniame lygmenyje tokie raidžių bruožai papildė raidžių formų suformuotą stiprų horizontalumo

18 Philip B. Meggs, Roy McKelvey, *op. cit.*, p. 172.

jausmą. Optinės korekcijos šrifte buvo padarytos norint išlaikyti raidžių vientisumą. Pavyzdžiui, raidė C yra mažesnė nei O todėl, kad į atviras formas balta spalva prasiskverbia labiau negu į uždaras taip vizualiai jas padidindama. Raidė n yra šiek tiek didesnė negu u, nes balta spalva aktyvesnė tose raidėse, kurių viršus yra atviras, negu raidėse su atvira apačia kaip n. Visi šie optiniai koregavimai sukūrė bendrą harmoniją tarp raidžių.

Univers šrifto universalumo ir ilgalaikiškumo bruožai leido jam išgyventi ir išlikti populiariu nepaisant didžiulio kiekio naujų šriftų, atsirandančių kiekvieną dieną. Šriftas dėl savo gerai sukonstruotų proporcijų ir formų gali duoti toną įvairiausiems dizaino projektams. Pavyzdžiui, 1994 m. sukurtas dizainerio W. Kunzo plakatas [23 il.]. Jame panaudotas *Univers* šriftas savo lankstumu ir versijų įvairove leidžia eksperimentuoti su tekstinėmis kompozicijomis. Nagrinėjant plakatą detaliau galime pastebėti tris vizualiosios informacijos sluoksnius. Pirmasis sluoksnis (tamsiai mėlynas) yra sudarytas iš šešių geometrinių formų dėmesiui patraukti. Geometrinė kompozicija komunikuoja makroestetiniame lygmenyje ir ženkliai prisideda prie bendro architektūrinio plakato charakterio. Antrasis sluoksnis yra tipografika. Jos glaudi struktūra yra stiprus kontrastas laisvai išdėstytoms geometrinėms figūroms. Vertikalios ir horizontalios linijinės kompozicijos tik dar labiau pabrėžia šrifto stiprų linijinį charakterį. Trečiajame sluoksnyje geometrinės plokštumos tarsi papildoma tipografinę informaciją ir sujungia pirmąjį sluoksnį su antruoju.

Univers šrifto lyginamajai analizei kaip skaitmeninė alternatyva buvo pasirinkta *Univers Next* versija, sukurta 2010 metais. Stengiantis kuo labiau išlaikyti originalo formas akivaizdžių pakeitimų padaryta nedaug. Perdengiant raides pastebimas skirtumas raidžių storiuose, skaitmeninės versijos raidės yra plonesnės negu fototipijos versijos, o skirtumas tarp plonų ir storų linijų skaitmeninėje versijoje yra padidintas. Taip pat akivaizdus skirtumas yra tarp c raidžių. Frutigeris, kurdamas savo šriftą, akcentavo baltos



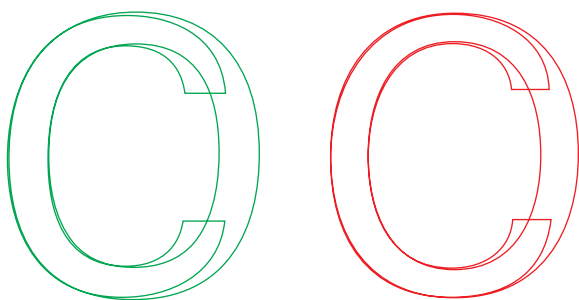
23. *Univers* šriftas Willio Kunzo plakate, in: Willi Kunz, *Typography: Macro and Microaesthetics*, 2002, p. 99

Use of *Univers* typeface in a poster by Willi Kunz, in: Willi Kunz, *Typography: Macro and Microaesthetics*, 2002, p. 99

spalvos prasiskverbimą į neuždarytas raidžių formas, tačiau skaitmeninėje versijoje matyti, kad c raidė yra beveik vienodo pločio su o raide, o tai padaro c raidę optiškai didesnę [24 il.].

Analizėje išskirti būdingieji *Univers* šrifto bruožai [25 il.]:

- Padidintas x raidės aukštis, atitinkamai pamažintos didžiosios raidės, viršutinės ir apatinės akcentinės dalys.
- Skirtingi storai horizontalėms, vertikalėms bei diagonalėms.
- Raidės užsibaigia 90 laipsnių kampu.
- Raidės e yra didelė akis, bet beveik uždara pilvelio ertmė.



24. *Univers* (žalia sp.) ir *Univers Next* (raudona sp.) raidžių palyginimai
Comparison of *Univers* (green) and *Univers Next* (red) letters



25. *Univers* šrifto būdingieji bruožai
Characteristic features of *Univers* typeface



26. Unikali *Univers* raidė
Unique letter of *Univers* typeface

- Makroestetiniame lygmenyje eilutės suformuoja stiprų horizontalumo ir stabilumo jausmą.

Unikali *Univers* raidė yra Q. Raidės uodegėlė įgauti naują kryptį – ji konstruojama horizontaliai [26 il.].

Šriftas buvo kuriamas tuo metu, kai šriftų liejimą iš metalo keitė fototipija, todėl jis buvo kuriamas orientuojantis į naująją technologiją. Dėl savo gerai sukonstruotų proporcijų ir formų jis beveik nepatyrė pokyčių keičiantis technologijoms.

IŠVADOS

Šriftas – neatsiejama kultūros dalis. Stiliai ir epochos, pasirinktos medžiagos ir priemonės lėmė šrifto charakterį, jo esminius bruožus. Lentelėje vaizduojama, kaip keitėsi šrifto charakteris.

Išanalizuoti šriftai yra labai skirtingi savo laikmečiu, stiliumi ir mikroestetiniais bruožais, bet kiekviename iš jų makroestetiniame lygmenyje slypi tam tikras pranešimas ir nuotaika, kuri yra suformuota šrifto mikroestetinių savybių. Šios mikroestetinės savybės labai gerai matomos unikaliuose šriftų raidėse. Pavyzdžiui, *Baskerville* šrifto unikaliuosios raidės [8 il.] atskleidžia šrifto specifiką ir suponuoja, kad makroestetiniame lygmenyje šis šriftas gali sukurti kontrastingą ir plastišką tekstūrą. *Bodoni* šrifto [20 il.] keliamą harmonijos jausmą labai sustiprina makroestetika, kurioje išryškėja šrifto serifų formuojama horizontali kryptis. Išskirtinė *Univers* šrifto raidė [26 il.] galbūt neperteikia šrifto formuojamo universalumo, tačiau makroestetiniame lygmenyje galima pastebėti ne tik šrifto universalumą, bet ir tai, kad jis gana rafinuotas ir neturi jokių pašalinių elementų, netinkančių prie bendros šrifto nuotaikos. Kiekvienas šriftas turi labai aiškia tapatybę, funkciją ir jis pats gali komunikuoti makroestetiniame lygmenyje, kitaip tariant, šriftai daro įtaką turinio įsisavinimui ir interpretavimui.

	METALINIAI ŠRIFTAI	FOTOTIPIJA	SKAITMENINIAI ŠRIFTAI
x raidės aukštis	Mažesnis x raidės aukštis.	Didelis x raidės aukštis.	Didelis x raidės aukštis.
Šriftų didinimas ir mažinimas	Šriftų didinimas ir mažinimas negalimi.	Raidės didinamos ir mažinamos iki bet kurio dydžio.	Raidės didinamos ir mažinamos iki bet kurio dydžio.
Tarpavimas	Ribotas. Renkamųjų metalinių šriftų tarpavimus tarp raidžių ar eilučių buvo galima padidinti, bet ne sumažinti.	Neribotas. Raidės surenkamos labai glaudžiai, netgi suglaudžiant visiškai ar perdengiant.	Neribotas. Raides galima surinkti labai glaudžiai, netgi suglaudžiant visiškai ar perdengiant.
Mikroestetiniai koregavimai	Galimi mikroestetiniai koregavimai.	Mikroestetiniai koregavimai didinant ir mažinant raides nebuvo daromi.	Galimi mikroestetiniai koregavimai.
Šriftų dydis	Metaliniai šriftai buvo limituotų dydžių, ir kiekvienas dydis būdavo išliejamas atskirai.	Fototipijos metu šriftai turėdavo vieną dydį.	Skaitmeniniai šriftai nėra pririšti prie jokio konkretaus dydžio.
Serifai	Dominavo serifiniai šriftai.	Paplito beserifiniai šriftai.	Dominuoja beserifiniai šriftai.
Storių kontrastai tarp vertikalių ir horizontalių	Dominavo šriftai su dideliu storių kontrastu.	Pradėta kurti šriftus su nedideliu storių kontrastu.	Dominuoja minimalus storių kontrastas.

LITERATŪRA

- Cheng Karen, *Designing Type*, Yale University Press, 2005.
- Cole Stephen, *The Anatomy of Type. A graphic Guide To 100 Typefaces*, New York: Harper Collins Publishers, 2012.
- Heller Steven, Vienne Veronique, *100 Ideas that Changed Graphic Design*, London: Laurence King Publishing, 2012.
- Hollis Richard, *Swiss Graphic Design: The Origins and Growth of an International Style, 1920 –1965*, London: Laurence King Publishing, 2006.
- Jury David, *LETTERPRESS: The Allure of the Handmade*, Brighton: RotoVision, 2004.
- Knygotyra: enciklopedinis žodynas, Vilnius: Alma littera, 1997.
- Kunz Willi, *Typography: Formation and Transformation*, Zürich: Verlag Niggli AG, 2003.
- Kunz Willi, *Typography: Macro and Microaesthetics*, Zürich: Verlag Niggli AG, 2002.
- Lawson Alexander, *Anatomy of a Typeface*, London: Hamish Mamilton, 1992.
- Loxley Simon, *Type: The Secret History of Letters*, London: Tauris I.B & Co, 2004.
- Meggs Philip B., McKelvey Roy, *Revival of the Fittest Digital Versions of Classic Typefaces*, New York: RC Publications, 2000.
- Meggs Philip B., *Megg's History of Graphic Design*, Hoboken: John Wiley and Sons, 2012.
- Osterer Heidrun; Stamm Philipp, *Adrian Frutiger – Typefaces: The Complete Works*, Altusried-Krugzell: Birkhäuser, 2009.
- Paradis Louise; Rappo Francois; Fruh Roland, *30 Years of Swiss Typographic Discourse in the Typografische Monatsblatter: TM RSI SGM 1960-90*, Zürich: Lars Muller Publishers, 2013.
- Pipes Alan, *How to Design Websites*, London: Laurence King Publishing, 2011.
- Pohlen Joep; Setola Geert, *Letter Fountain*, Köln: Taschen, 2011.
- Spiekermann Erik; Ginger E. M., *Stop Stealing Sheep & find out how type works*, Berkeley: Adobe Press, 2003.
- Willberg Hans Peter, Forssman Friedrich, *Pagalba tipografams: patarimai, kaip vartoti šriftus*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2006.

THE MICROAESTHETICS OF TYPOGRAPHY: THE INFLUENCE OF CULTURE AND TECHNOLOGY ON TYPEFACES

Justina Medvedevaitė-Ptašnikienė

SUMMARY

KEYWORDS: typography, typeface, history of typefaces, microaesthetics, macroaesthetics, technologies.

New advances in technology and crafts have enabled designers to create typefaces with a greater complexity and refinement of form, and a wider range of sizes. Over the past 500 years, technology has evolved from handicraft, through machine production of the industrial revolution to electronic processes of the digital age. Like most areas of human endeavour, typography has developed within the framework of these sweeping changes.

Monotype Baskerville, Berthold Baskerville or ITC New Baskerville? What is the difference between these typefaces? You may think that you are working with actual forms of letters drawn in the sixteenth century, but they are actually a twentieth century re-creation based on the originals. This article is aimed to explore the evolution of the microaesthetic and macroaesthetic properties of typography from metal fonts, and how they changed when phototype appeared, and when fonts were digitalized and adapted for the internet at a later time. The article aims to answer the question of the evolution of microaesthetics and macroaesthetics of typography through changes in technologies. A comparative analysis of three selected fonts and their digital versions is the best way to find the answer to the question raised in the article.

The following conclusions have been drawn: typeface is an inseparable part of culture. Styles and epochs, selected materials and measures have formed a font character and its essential features. Typographic design is realized on two aesthetic scales: macro (explicit and obvious), and micro (subtle, sophisticated, perhaps only subconsciously perceptible). The analysed typefaces are very different in terms of time, style and microaesthetics, but each of them

carries a certain message and mood on the macroaesthetic level, which is formed by its microaesthetic characteristics. These microaesthetic features are very well visible in unique typeface characters. Each typeface has a very clear identity and function, and can communicate on the macroaesthetic level; in other words, fonts have an impact on the absorption and interpretation of content.