

Palouse

Kirjaintyyppin suunnittelu

Opinnäytetyö

Lahden ammattikorkeakoulu

Muotoilu- ja taideinstituutti

Viestinnän koulutusohjelma

Graafinen suunnittelu

kevät 2016

Olli Korpela

SISÄLLYSLUETTELO:

Johdanto

- Tiivistelmä 4
- Abstract 5
- Termistö 6-8
- Aiheen valinta 9
- Tavoitteet 10

1. Tutkimus

- 1.1 Typografian tehtävät 12-13
- 1.2 Luettavuudesta 14
- 1.3 Groteski vai antiikva 15
- 1.4 Pienaakkoset vastaan suuraakkoset 16
- 1.5 Kontrasti 17-18

2. Referenssit

- 2.1 Goottilaiset kirjaintyyli 20-22
- 2.2 Renessanssi- ja humanistianttiikvat 23-26
- 2.3 Implementaatio 27-30

3. Muotoiluprosessi

- 3.1 Luonnokset 32-35
- 3.2 Digitalisointi 36-37
- 3.3 Yhtenäistäminen 38-41
- 3.4 Optiset korjaukset, kirjainvälit, välistys 42-44
- 3.5 Latinalainen aakkosto & typografinen merkistö 45-46
- 3.6 Vieraskielienen merkistö 45-46
- 3.7 Numerot 47-48
- 3.8 Nimeäminen 49
- 3.9 Itsearvio 50

5. Lähteet 51

Johdanto

TIIVISTELMÄ

Opinnäytetyöni aiheena on korkeakontrastisen antiikva kirjaintyyppin suunnittelu. Kirjaintyyppini hakee muotokieltä pienaakkosten ylä- ja alapääteisiin goottilaisista kirjaintyyleistä, mutta sen rankana on käytetty renessanssiantiikvoja. Yhdistävä tekijä referensseinä käyttämissäni kirjaintyypleissä on dynaaminen piirtojälki, joka syntyy tasaterällä piirretystä viivasta.

Kirjaintyyppini on suunniteltu käytettäväksi isoissa piste-ko'oissa, pääasiassa otsikoissa ja lyhyissä lauseissa. Kyseessä on open type-tiedosto, joka sisältää skandinaaviset versaali- ja gemena-aakkoset, gemena-numerot ja rajatut typografisen- sekä vieraskielisen merkistön.

Kirjallinen osuuteni sisältää yleistä tietoa kirjainmuotoilusta ja typografiasta. Esittelen historiallisia lähtökohtia joita hyödynsin omassa kirjaintyyppissäni. Lisäksi kerron muotoilu-prosessistani ja mietin opinnäytetyöni onnistumista.

ABSTRACT

The subject of my thesis is designing a high contrast serif typeface. My typeface is inspired by renaissance roman letters, but it also gets lot of its form from blackletters. The connecting factor of the fonts that I used as references is that they are all based on strokes done with broad flat pen.

My font is designed to be used in headlines, short sentences and large type sizes in general. It includes basic latin upper- and lowercase letters, text figures, a limited set of diacritics and typographic symbols.

The research part of my thesis covers writings about type design, typography in general and a historical section where I look into the typography that affected my work. After that I will go through my design process and analyse how my project succeeded.

Keywords: Typography, Type design

TERMISTÖ¹

Käyn läpi tässä kappaleessa termistöä, joita käytän kirjallissa osiossa. Kyseessä on yleistä sanastoa, jotka liittyvät kirjain-suunnitteluun ja typografiaan.

Antiikva

tulee latinan kielen sanasta antiquus ja tarkoittaa vanhaa. Antiikvakirjaimiin kuuluvat vaakasuorat päätteet ja niissä kirjainten viivat ovat selvästi erivahvuisia.

Groteski

on päätteetön ja viivoiltaan lähes tasavahva kirjaintyyli.

Kirjaintyyppi

tarkoittaa yhtenäiseen asuun piirrettyä merkistöä, johon kuuluvat kirjaimet, numerot, välimerkit ja suuri määrä muita typografisia merkkejä.

Kirjaintyyli

on laajempi ryhmä toisiaan muistuttavia kirjaintyyppisiä ja -perheitä. Humanistiset antiikvat ovat yksi esimerkki kirjaintyylistä.

Kirjainleikkaus

Tarkoittaa kirjaintyyppin yhtä vahvuutta (esim. light tai regular). Se tarkoittaa myös arkikielessä samaa kuin fontti, mutta se omaa pienen sävyeron. Kirjainleikkaus-sana liittyy selvemmin kirjainten esteettiseen muotoon, kun taas fontti viittaa enemmän kirjainten tekniseen muotoon.

Pienaakkosto

kutsutaan nimellä gemena

Suuraakkosto

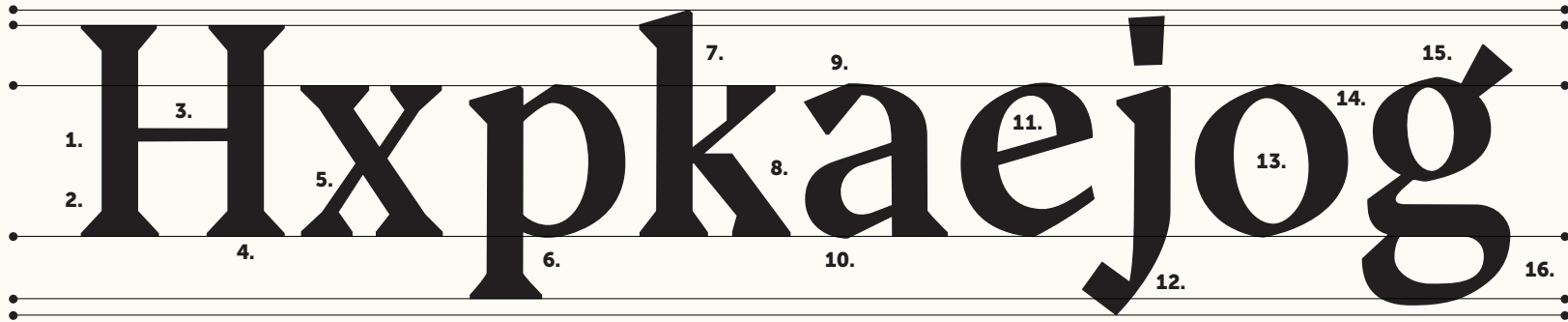
kutsutaan nimellä versaali.

bu

AV

E

C



KIRJAINTEEN OSAT ²

- | | |
|----------------------|--------------|
| 1. Pylväs | 9. Koukku |
| 2. Liitoskulma | 10. Silmukka |
| 3. Poikkiviiva | 11. Silmä |
| 4. Pääte, pääteviiva | 12. Häntä |
| 5. Hiusviiva | 13. Aukko |
| 6. Alapidennys | 14. Kaari |
| 7. Yläpidennys | 15. Korva |
| 8. Jalka | 16. Silmukka |



TYPOGRAFINEN VIIVASTO ³

1. Ylälinja
2. Versaalilinja
3. Gemenalinja
4. x-korkeus
5. Peruslinja
6. Alalinja

AIHEEN VALINTA

Pohdin pitkään opinnäytetyöni aihetta, mutta tiesin, että halusin tehdä jotain, mikä käsittelee typografiaa. Aiempiä koulutöitani katsoessa huomasin, että kurssit, jotka olivat johtaneet omasta mielestäni mielenkiintoisiin lopputuloksiin, olivat typografian kurssit. Typografisten sääntöjen opettelu tuntui mielekkäältä, koska samalla minusta tuntui, että kasvoin graafisena suunnittelijana.

Pidän töistä, joissa saan syventyä aiheeseen ja hioa pitkään sisältöä, mistä syystä kirjainsuunnittelu tuntui hyvältä vaihtoehdolta. Tuntui myös palkitsevalta nähdä henkilökohtainen kehitys kouluvuosien varrella. Oppiessani enemmän aiheesta, aloin ymmärtämään, kuinka rakentaa koherentteja typografisia hierarkioita.

Neljäntenä vuotena käymäni kirjainsuunnittelu-kurssi myös antoi rohkeutta valita kirjasintyyppin suunnittelun aiheekseni. Kurssin opettaja, Teo Tuominen toimi myös lopulta opinnäytetyöni ohjaajana. Kurssilla tehty työ oli vain pintaraapaisu kir-

jainsuunnitteluun, mutta sain silti hyvät lähtökohdat siihen, kuinka minun tulisi lähteä työtäni rakentamaan.

Halusin työhöni mukaan historiallisen näkökulman, koska täten pystyin syventymään myös kirjainmuotoilun perinteisiin ja ymmärtämään sen kautta, kuinka se on vaikuttanut nykypäivän typografiaan.

Olen myös miettinyt typografiaan erikoistumista maisteriopinnoissa, joten koin luontevaksi aloittaa aiheeseen syventymisen jo tässä vaiheessa.

TAVOITTEET

Otin lähtökohdakseni sellaisen antiikvan luomisen, jossa on nähtävissä elementtejä menneisyyteen assosioitavista goottilaisista kirjaintyyleistä. Tutkin historiallisia lähtökohtia, tavoitteenani oppia enemmän typografian historiasta ja konventioista, joita kirjainsuunnittelussa vallitsee. Tavoitteenani oli ymmärää näitä konventioita ja hyödyntää niitä omassa työssäni. En halunnut kirjaintyyppini olevan kuitenkaan suora kopio mistään tietystä tyylistä, vaan halusin ottaa haasteeksi yrittää yhdistellä rohkeasti erilaisia tyylejä. Koin tämän lähestymistavan mielenkiintoiseksi, koska minulla oli täten mahdollisuus yrittää luoda kirjaintyyppi, jossa on viittaus menneeseen aikaan yleisilmeen säilyessä kuitenkin modernina.

1. **Tutkimus**

1.1 TYPOGRAFIASTA

Typografia on kielen ulkopuolinen, visuaalinen kokoelma symbolisia merkkejä, jotka tuottavat tekstille lisämerkityksiä. Se on samalla yksi tärkeimmistä graafiseen muotoiluun osa-alueista ja on toiminut vuosisatojen ajan informaation välittämisen peruspilarina. Typografia on osa puhuttavaa kieltä, keino jolla ääni tehdään näkyväksi.

Hyvä typografia on usein huomaamatonta, koska sen ollessa onnistunutta emme lukiessa kiinnitä huomiota kirjaimiin, vaan sisältöön. Onnistunut typografia myös korostaa tekstin oleellista sisältöä, siten että tärkeä informaatio on helposti poimitavissa tekstistä. Tärkeää ei siis ole vain, se mitä kirjoitetaan, vaan myös se, miltä kirjoitus näyttää. Rauhallinen olotila tekstissä on oleellista hyvän lukukokemuksen saavuttamiseksi.

Suunnittelijalle jää vastuu luoda koherentti hierarkia tekstistä. Vaihtelemalla kirjainleikkauksia pystytään erittelemään sisältöä loogisesti: esimerkiksi käyttämällä vahvempaa leikkausta korostamaan nimiä pitkän tekstin seassa, on yksi tapa

auttaa silmää informaation etsinnässä. Vaihtelulla pystytään siis jäsentämään tekstiä, mutta suunnittelija voi myös tuoda tällä tekstiin lisämerkityksiä sekä ristiriitoja. Ristiriitoja voidaan luoda esimerkiksi käyttämällä kirjaintyyliä, joka perinteisesti liitetään toiseen asiayhteyteen.⁴

Suunnittelijan tulee ajatella tekstin kontekstia ja miettiä kyseiseen sisältöön liittyviä assosiaatioita. Näihin assosiaatioihin vaikuttavat mm. kulttuuri ja historia. Olemme tottuneet näkemään tietynlaista typografiaa tietyissä asiayhteyksissä, esimerkiksi teollisuusalalla toimivien yritysten näkee käyttävän monesti logossaan groteskityylistä fonttia. Ratkaisuun vaikuttaa assosiaatiomme groteskeista moderniin aikaan, joka teollisuusalalla toimivalle yritykselle on positiivinen sanoma.

4. Brusila 2002: 84

Typografian tulee myös puhua samaa visuaalista kieltä muun käytetyn materiaalin kanssa. Esimerkiksi materiaaliassa, jossa käsitellään vaikkapa renessanssin aikakautta, olisi visuaalisen ja historiallisen yhtenäisyyden kannalta hyväksyttävää käyttää typografiaa, joka on sidoksissa kyseiseen aikaan. Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että suunnittelija tietää käyttää antiikvoja, jotka ovat luotu kyseisellä aikakaudella. Täten luodaan selvä linkki muun materiaalin ja typografian välille.⁵

5. Bringhurst 2012: 24

Typografiasta erillisiä termejä ovat esimerkiksi kalligrafia ja tekstaus. Ne kuuluvat läheisesti typografian piiriin, mutta ne käsittelevät kirjaimia, jotka tuotetaan käsin piirtämällä. Ne eivät täten suoraan liity typografiaan, koska termillä on alunperin tarkoitettu kirjapainotaitoa. Typografiaan läheisimmin liittyvä käsinkirjoituksen muoto on, kun suunnittelija alkaa käsin luonnostelemaan uutta kirjaintyyppiä, jonka tarkoitus on tuottaa typografiaa.⁶

6. Itkonen 2012: 11

1.2 LUETTAVUUDESTA

Luettavuudella voidaan tarkoittaa ainakin kahta eri asiaa. Se voidaan nähdä visuaalisena ominaisuutena, mutta se voidaan ymmärtää myös tekstin sisällön luettavuutena. Englanninkielessä ne voidaan jakaa kahden eri termin alle: visuaalinen luettavuus on englanniksi legibility ja sisällöllinen luettavuus on readability. Suomen kielessä on vain yksi asiaa kuvaava sana, jolla arvioidaan tekstin ulkoasun selvyyttä: helppolukuisuus. Molemmat seikat ovat sidoksissa toisiinsa, mutta suunnittelijan näkökulmasta kiinnostus kohdistuu enemmän visuaaliseen muotoon. Visuaalista muotoa tarkastellessa katsotaan esimerkiksi kirjainten ja muun typografisen merkistön erottuvuutta toisistaan. Hyvän luettavuuden kannalta on tärkeää, että jokaisella merkillä on omat piirteensä ja merkki on helposti tunnistettavissa, ilman että se sekoittuu toiseen merkkiin.⁷

Luettavuus on myös sidoksissa aikaan ja kulttuuriin. Eri aikakausilla yleisesti käytetyt kirjaintyyliä ovat nykypäivän valossa luettavuudeltaan hyvin erilaisia. Katsoessa 1400-luvulla

suosiossa ollutta texturaa, nykypäivän ihmiselle se näyttää tummine kirjainmuotoineen vaikeasti luettavalta ja raskaalta. Voidaankin päätellä, että tottumus on yksi luettavuutta ohjaava tekijä. Mitä enemmän silmämme ovat tottuneet kyseisiin muotoihin, sitä helpompia ne ovat meille jäsentää.⁸

7. Itkonen 2012: 73

8. Brusila 2002: 90

1.3 GROTESKI VAI ANTIIKVA?

I I I

Samat merkit Minionissa
(yläpuolella)
ja Gill Sanssissa
(alapuolella)

I I I

9. Itkonen 2012: 74-75

Paljon keskustelua on käyty siitä, onko antiikvateksti helppolukuisempaa verrattuna groteskilla kirjoitettuun tekstiin. Aiheesta on tehty useampi sata tutkimusta, jotka eivät silti pääse yhteneviin loppupäätelmiin.

Antiikvaa on pitkään perusteltu helpompilukuisena sen päätteiden takia. On ajateltu, että vaakasuorat päteviivat auttavat lukijaa pysymään rivillä ja samalla ne ohjaavat silmää eteenpäin tekstissä. Silmät eivät kuitenkaan liiku vaakasuoraan tekstiä luettaessa vaan ne käsittelevät tekstimassoja pienissä ryhmissä hypäyksittäin. Päätteiden on myös ajateltu yhdistävän kirjaimet toisiinsa sanoiksi, muodostaen näin paremmin luettavaa tekstiä.

Groteski on joissain tutkimuksissa osoittautunut helppolukuisemmaksi pienikokoisessa tekstissä. Tämä perustuu ajatukseen, että päätteiden puuttuessa, kirjaimissa ei ole mitään ”turhaa”. Tällä on perustettu groteskien suosimista ruudulta luettavaan sisältöön, koska alhainen tarkkuus tekee antiikvo-

jen päätteet epäteräviksi erityisesti pienikokoisessa tekstissä. Tämä on saattanut olla perusteltavissa vielä joitain vuosia sitten. Teknologian kehityksen myötä näyttöjen resoluutio on kuitenkin parantunut huomattavasti, joten myös grafiikan tarkkuus on parantunut. Täten väitettä on vaikea osoittaa todeksi nykypäivänä.

Vastakkainasettelu groteskin ja antiikvan välillä ei sinänsä ole järkevää, koska luettavuuteen vaikuttavat myös kirjainten lukuisat muut muoto-ominaisuudet. Kirjainten leveys, vahvuus, x-korkeus, sisätilojen koko ja kirjainten erottuminen toisistaan vaikuttavat myös luettavuuteen. Molempiin ryhmiin kuuluu kymmeniä tuhansia kirjaintyyppisiä, joissa nämä ominaisuudet vaihtelevat suuresti. Voimme todeta, että molempiin ryhmiin kuuluu luettavuudeltaan hyviä, keskivertoja ja huonoja fontteja. Yleensä kannattaakin suosia klassikoiksi muodostuneita fontteja, koska niissä muoto-ominaisuudet ovat pääsääntöisesti hyvin suunniteltuja. Makueroja tietenkin löytyy.⁹

1.4 PIENAAKKOSET VASTAAN SUURAAKKOSET

Luettavuudesta on siis olemassa paljon eriäviä mielipiteitä. On olemassa kuitenkin luettavuuskysymyksiä, joissa vastaus on selvempi. Pienaakkokset ovat yleisesti luettavampia verrattun suuraakkosiin. Syy on pieniaakkosten keskinäisessä poikkeavuuksissa. Niitä on helpompi hahmottaa erillisinä kirjaimina, mikä helpottaa lukukokemusta. Suuraakkosten tasainen korkeus tekee riveistä nauhamaisia, kun taas pieniaakkostossa on ylä- ja alapidenyksiä, mikä nopeuttaa lukemista, tehden samalla sanoista vaihtelevan näköisiä.

Vaihtelevat sanakuvat voidaan pieniaakkosissa yleisesti hahmottaa jo yhdellä vilkaisulla, ilman että jokaista kirjainta tarvitsee lukea erikseen.

Pelkkä suuraakkosten käyttö muodostaa myös tilankäytöllisen ongelman: ne vievät enemmän tilaa, tehden riveistä pidempiä. Liian pitkän rivin seuraaminen rasittaa silmää, usein pelkillä suuraakkosilla ladottu rivi myös näyttää ikävältä.¹⁰

lukukokemus

LUKUKOKEMUS

Usein kirjainten yläosat ovat alaasia helpommin tunnistettavissa

lukukokemus

LUKUKOKEMUS

Peitettäessä kirjainten alaosat, pieniaakkokset säilyvät suuraakkosia paremmin luettavina.

10. Itkonen 2012: 73-74

1.5 KONTRASTI

Kontrastivaihteluilla pystytään vaikuttamaan kirjainten helppolukuisuuteen ja yleisilmeeseen.

Antiikvoista helppolukuisimpia ova kirjaintyyppit joiden viivakontrasti ei kasva liian suureksi. Ne eivät ole silmälle raskaslukuisia ja toimivat hyvin painettaessa kaikilla paperilaaduilla. Liian iso viivakontrasti saattaa päällystetylle paperille painettaessa näyttää liian hennolta. Esimerkki tällaisesta fontista on renessanssiantiikva Bembo. Se on suunniteltu aikana jolloin käytössä oli vain päällystämätöntä paperia, joka imee itseensä enemmän painoväriä. Teksti turpooa tällöin hieman vahvemmaksi. Modernimpi vaihtoehto on Minion Pro, joka on suunniteltu vuonna 1990. Se perustuu renessanssiantiikvojen muotoihin, mutta on luettavuudeltaan parempi kaikilla paperilaaduilla pienemmän kontrastivaihtelun ansiosta.

Groteskityyppien luettavuudessa löytyy myös eroja. Geometrisiä groteskeja on yleisesti pidetty vaikealukuisimpana vähäisen viivan paksuuden vaihtelun vuoksi. Suunnittelussa pyrittiin kirjainten yksinkertaisuuteen, joten perusmuodot rakentuvat

five boxing wizards

Bembo

five boxing wizards

Minion Pro

samoista osista: kaaresta, ympyrästä ja suorasta viivasta. Tämä vähentää erottuvuutta kirjainten välillä ja vaikeuttaa lukemista.

Humanistisia groteskeja pidetään yleisesti päätteettömistä fonteista helpoiten luettavina. Tämä johtuu siitä, että ne perustuvat samoihin mittasuhteisiin kuin renessanssiantiikvat ja niissä on suurimmat kirjainrunгон paksuuserot.

Kirjainten mustien viivojen lisäksi tunnistamme kirjaimet niiden väliin jäävän valkoisen tilan sekä kirjainväleihin jäävien tyhjien vastamuotojen perusteella. Piirrettäessä kirjaimet kapeiksi, vastamuodot ja kirjainvälit vähenevät. Kapean muodon aikaansaamiseksi kaaret täytyy piirtää jyrkemmin, mikä lisää kulmikkuutta. Jyrkemmät kaaret täyttävät tyhjää tilaa kirjainten välissä, lisäten mustan massan määrää ja samalla vähentää kirjainten erottuvuutta toisistaan. Kapeus myös pienentää kirjaimien sisätiloja, joka myös vaikeuttaa hahmotusta.

Liian kapea viivan paksuus fontissa myös vaikeuttaa lukemista, koska ohuet viivat eivät luo tarpeeksi kontrastia taustaan. Tämä pätee niin antiikvoihin kuin groteskeihin.¹¹

11. Itkonen 2012: 76-77

Five boxing wizards

Humanistinen groteski, Gill Sans

Five boxing wizards

Geometrinen groteski, Futura PT

lukukokemus

lukukokemus

lukukokemus

Esimerkki kirjainten kapeuden vaikutuksesta luettavuuteen

2. Referenssit

2.1 GOOTILAISET KIRJAINTYYLIT

Goottilaiset kirjaintyyliet korvasivat karolingiset minuskelit myöhäiskeskiajalla. 1100–1500-luvuilla Pohjois-Euroopan kirjurit muunsivat muodon tiiviimmäksi ja kulmikkaamaksi karolingisiin minuskeleihin verratuna. Ne ovat ensimmäisiä Euroopassa painotyössä käytettyjä kirjaintyyppisiä, joiden tunnetuimpiin käyttäjiin kuului myös Johann Gutenberg, länsimaisen kirjapainon isä. Saksaa pidetään yleisesti maana, jossa nämä kirjaintyyliet ovat menestyneet kauemmin ja voimakkaammin kuin muualla, mutta ne ovat osa myös lähes koko muun Euroopan historiaa.

Goottilaiset kirjaintyyliet voidaan jakaa neljään yleiseen pääkategoriaan, jotka ovat: textura, fraktura, bastarda (Saksassa sen vastine on nimeltään schwabach) ja rotunda.¹²

Kyseisille neljälle tyylielle ei ole yhtä maantieteellistä syntymäpaikkaa vaan ne ovat syntyneet eri puolilla Eurooppaa.

Tiivis ja kapea textura on näistä ensimmäisenä syntynyt. Se oli vallalla Pohjois-Euroopassa 1300-luvulla ja Johann Gutenbergin käyttämät varhaisimmat painokirjaimet jäljittelivät sitä.

Rennessanssiaktiiviat alkoivat syrjäyttää texturaa 1400-luvun lopulta alkaen.

Rotunda, joka on muodoiltaan muita pyöreämpi, kehittyi Italiassa ja Espanjassa samoihin aikoihin. Bastardassa yhdistyy piirteitä tekstuurasta ja goottilaisesta kursiivista. Se on nopeasti kirjoitettava, melko vapaamuotoinen tyyli, jonka piirteet vaihtelivat eri puolilla Eurooppaa.

Fraktuuran synnystä on olemassa erimielisyyksiä, mutta yhdeksi syntypaikaksi on mainittu 1500-luvun alku, kun keisari Maximilianin sihteeri, Vinzenz Rockner, kehitti tyylin texturan pohjalta. Päämäärää oli antaa jokseenkin kömpelölle texturalle juoksevuutta ja eleganssia, rennessanssin hengessä.¹³ Kirjaintyyli yleistyi Saksassa 1500-luvulla, kun Etelä-Euroopassa oli jo siirrytty käyttämään rennessanssiantiikvoja.¹⁴

12. Bringhurst 2012: 274

13. Tschichold 2006: 18–19

14. Itkonen 2012: 69

Eroavaisuus muotokielen vaihtelevuudessa esimerkiksi antiikvoihin on, että goottilaiset kirjaintyyli sisältävät vain yhden leikkauksen, ne eivät sisällä esim. kapiteeleja, kursiiivia tai vaihtelevia paksuuksia.¹⁵

Kirjaintyyli puhuvat myös yleensä aikakaudesta, jolloin ne ovat syntyneet. Goottilaiset kirjaintyyli voidaankin katsoa yhdeksi gotiikan osa-alueeksi ja ne ovat kielellinen vastine tyyliuunnan taiteelle ja arkitehtuurille. Mikään näistä tyyleistä ei ole kuitenkaan sidottu tiettyyn historialliseen aikakauteen, vaan kaikki ovat selvinneet nykypäivään, vaikka ajan kuluessa tapahtuneet muutokset ovat lisänneet eroavaisuuksia tyylien sisällä. Nykypäivänäkin näille kirjaintyylielle löytyy käyttötarkeitä.

Nykyään mm. populaarimusiikissa näkee käytettävän näitä tyyliä paljonkin. Esimerkiksi raskaamman musiikin ja hip-hopin parissa ne ovat todella suosittuja. Molemmille musiikkityyleille on ominaista maskuliinisuuden korostaminen, joten

goottilaisten kirjaintyylien käyttö on ymmärrettävää. Assosioimme vahvat paksut muodot yleisesti ja maskuliinisuuteen ja hennot laihemmat muodot feminiinisuuteen.

Goottilaiset kirjaintyyli myös toimivat tehokeinona: niiden koristeelliset muodot, paksut viivat sekä suuret viivanpaksuuden kontrastierot auttavat korostamaan määrättyä kohtaa tekstissä. Yhdistettynä erilaisiin kirjaintyyliin ne auttavat myös tuomaan kontrastia sisältöön.

Ne eivät kuitenkaan ole soveliaita pieniin pistekokoihin ja pitkiin teksteihin. Voimme katsoa esimerkiksi tekstuuraa: sen kapeus, korkeus ja vähäinen valkoisen tilan määrä kirjainten sisällä tekee kirjainmuodoista vaikeasti hahmotettavat. Useissa tyyliissä nähtävä koristeellisuus myös heikentää luettavuutta.

15. Bringhurst 2012: 32

Goottilaisten kirjaintyyppien esimerkkejä

abcdefghijklmnoprs ABCDEFGNOPRS

San Marco (Rotunda)

abcdefghijklmnoprs ABCDEFGNOPRS

Goudy Text (tekstuura)

abcdefghijklmnoprs ABCDEFGNOPRS

Duc De Berry (bastarda)

abcdefghijklmnoprs ABCDEFGNOPRS

Fette Fraktur (fraktuura)

Neljän yleisimmän kategorian erottamiseen toisistaan riittää yleensä gemena o-kirjaimen tutkiminen.¹⁶



Texturan tunnistaa hexagonin muotoisesta o-aukosta.



Frakutrassa o-aukko on toiselta sivulta tasainen ja toiselta sivulta kaareva.



Bastardassa ylä- ja alapäävät ovat terävät. Molemmat sivut ovat kaarevat.



Rotundassa aukko on joko ovaali, tai pyöreä.

16. Bringhurst 2012: 274

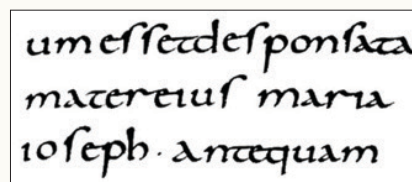
2.2 RENESSANSSI- JA HUMANISTIANTIIKVAT

Renessanssiantiikvat kehittyivät Italiassa 1300- ja 1400-luvuilla renessanssin aikakaudella, tiedemiesten ja kirjureiden keskuudessa. Antiikva-sanalla viitataan antiikin Roomaan, jossa latinalainen aakkostomme kehitettiin lähes valmiiksi 200-luvulla eaa. Silloin se sisälsi 21 kirjainta, joukosta puuttuivat; U, J, Y, W ja Z. Roomalaiset aakkoset kehittyivät huippuunsa 100- ja 200-luvun piirtokirjoituksissa. Ne maalattiin ensin leveällä siveltimellä, jonka jälkeen ne hakattiin taltalla kiveen v-muotoisiksi. Piirtokirjoituksia tehtiin mm. julkisiin rakennuksiin, voitonpylväisiin ja hautakiviin.

Pienaakkoset alkoivat kehittyä Rooman vallan jälkeisinä aikoina, kun arkipäiväiseen kirjoittamiseen tarvittiin nopeampi tapa, koska taltalla veistetyt muodot eivät soveltuneet ruokokynällä kirjoittamiseen. Euroopassa syntyi 300—800-luvuilla lukuisia kirjoittamisen muotoja mm. unsiaalit ja puoliunsiaalit. 800-luvun jälkeen kehittyvät karolingiset minuskelit, joissa on nähtävissä pienaakkosten lopullinen muoto. Ne kirjoitettiin leveällä tasaterällä, terää viistossa 30 asteen kulmassa pitäen.

Tämä synnytti kalligrafisen jäljen, joka siirtyi 1400-luvulla myös humanististen antiikvojen muotopiirteeksi.¹⁷

Käsin kirjoitetut humanistiantiikvan pienaakkoset olivat muodoiltaan karolingisia minuskeleita avonaisempia ja sirompia. Niiden eleganssissa on paljolti samaa, kuin renessanssin ajan taiteessa. Humanistiantiikvan siirtyminen käsinkirjoitetusta tekstistä kirjapainoon alkoi vuonna 1465 Pohjois-Italiassa, jossa työ jatkui yli vuosisadan. Antiikvat ovat palvelleet kiintopisteenä typografiassa jo 500 vuotta.¹⁸



Karolingisia Minuskeleita.

17. Itkonen 2012: 25-26

18. Bringhurst 2012: 122

Ensimmäiset aidot antiikvapainokirjaimet leikkasi ranskassa syntynyt Nicolas Jenson (1420-1480). Hän käytti esikuvanaan 1400-luvun humanisti-antiikvoita, jotka kirjoitettiin leveällä tasaterällä. Tasaterän jälkeä jäljittelemällä kirjainten eri kohtiin saadaan paksuusvaihtelua. Sama kalligrafinen syy tuottaa myös yhden tunnistettavimmista elementeistä, humanistisen akselin. Tämä voidaan nähdä esimerkiksi o-kirjaimessa, jossa sen kuviteltu akseli on vasemmalle kallellaan enemmän, kuin missään muussa kirjaintyyliissä. Toinen tunnistettava elementti on e-kirjaimen silmukan poikiviiva. Myöhemmistä tyyleistä poiketen, se ei ole vaakasuora. Tasateräisen kynän terävän jäljen näkee myös kirjainten yläpäätteissä. gemenoiden yläpäätteet ovat viistot m-, n-, p- ja r-kirjaimissa.

Luettavuudeltaan renessanssiaktiivat ovat hyviä, koska ne kehitettiin alunperin pitkiin teksteihin ja kirjojen lukemista varten. Viivakonstrastinsa ansiosta tyyli tuo tekstiin eloisuutta, olematta kuitenkaan liian voimakas väsyttämään lukijaa.

Pienempi x-korkeus tekee humanistianttiikvoista hieman huonompia luettavuudeltaan.¹⁹

19. Itkonen 2012: 31

Varhaisten renessanssiantikvoiden tunnistettavat elementit ¹⁹

1. Matala x-korkeus
2. Pylväät ovat suorat
3. Viistot yläpäätteet kirjaimissa (esim. b- ja r-kirjaimet)
4. Kaaret lähes ympyränmuotoiset
5. Vino poikkiviiva e-kirjaimessa
6. Jyrkät, kynällä piirretyt päätteet a-, c-, f-, r-kirjainten kaareissa päissä
7. Muuntuva viivanpaksuus
8. Humanistinen astekulma
9. Karkeat, leveähköt alapäätteet (esim. r-, l- ja p-kirjaimet)



Centaur, suunnitellut Bruce Rogers
Nicholas Jensonin töiden pohjalta.

Antiikvojen luokitteluun vaikuttavat tekijät ²⁰

1. Ylöspäisten ja alaspäisten viivojen kontrastin suuruus
2. Päätteiden muoto
3. Päätteiden ja kirjainpylvään liitoskulman muoto
4. Kulma eli kaaria sisältävien kirjainten akselin asento



Kirjainten akseli on joko pystysuora tai vasemmalle kalteva. Kalteva akseli syntyy, jos esimerkiksi o-kirjain piirretään tasaterällä. Renessanssin antiikvat jäljittelivät tätä muotoa. Vaikka akseli on vasemmalle eli taaksepäin kalteva, se tuottaa kirjainten vahvennusten kautta eteenpäin johtavan vaikutelman. Akselin pystysuoruus luo puolestaan pysähtyneen vaikutelman.

2.3 IMPLEMENTAATIO

Mietin jo ennen luonnosten aloittamista, mitä muotoja haluan tuoda omaan työhöni kirjaintyyleistä, joita käytin referensseinä. Ensimmäinen lähtökoh- ta minulle oli vertailla goottilaisia kirjaintyylejä. Tutkin, mitkä muodot toimisivat parhaiten antiikvaan yhdistettynä. Parhaiten yleisilmeeltään omia mieltymyksiäni palveli rotunda, se on luettavuudeltaan miellyttävämpi, hieman pyöreämpi, muihin referensseihin verrattuna. Sen yleisilme on myös vähemmän koristeellinen, muihin pääkategorian tyyliin verrattuna. Ongelmana, esimerkiksi texturassa ja frakturassa, olivat kirjainten kapeus, tiivis kirjainväli sekä valkoisen tilan puute kirjainten sisällä. Nämä piirteet tekevät niistä raskaat lukea, varsinkin pienissä pistekoossa. Ongelmista huolimatta fraktura tarjosi idean gemena-kirjainten ala- ja yläpäätteisiin. En halunnut kuitenkaan tuoda päätteitä työhöni sellaisenaan, vaan ne vaativat yksinkertaistamista ja yhtenäistämistä. Ratkaisuni oli leikata frakturan alapäätteistä x-linjan alapuolelle menevät kaarteet pois, ja täten saaden se seisomaan tasaisesti x-linjalla. Tällä toi-

menpiteellä sain tehtyä rauhallisuutta ja yhtenäisyyttä fonttiin. Päätteet ovat silti kulmikkaat ja suhteellisen suuret, näin sain säilytettyä goottilaisten kirjainten vahvan muotokielen. Vahvat päätteet myös korostavat rivien vaakasuuntaisuutta ja kuljettavat lukijan silmää lukemista helpottaen. Yläpäätteet jäljittelevät dynaamista jälkeä, joka tarkoittaa tasaterällä tehtyä muotoa. Verrattuna referensseihin, koristeellisuus on karsittu pois, ja jäljelle on jätetty vain oleellinen kulman veto. Pylväisiin yhdistyvät ylä- ja alapäätteet ovat verrattaen paksut ja geometriset. Tällä tavoin yleisilme saadaan modernimmaksi ja kalligrafiseen jälkeen saadaan kontrastia.

Rotunda tarjosi idean kaarien muotoon. Yleisen pyöreytensä ansiosta kaarien terävät kulmat eivät tuntuneet liian dominoivilta. Sen muotokielten yhdistäminen renessanssiantiikvaan oli myös koherenttia, koska astekulma on molemmissa samankaltainen.

Renessanssiantiikvoista fonttini sai raamit joihin aloin yhdistellä goottilaisia piirteitä. Yhdistämistä helpotti se, että molempien kirjaintyylien lähtökohtana on tasaterällä piirretty, eli dynaaminen viivan jälki, joka näkyy kaarien kulmissa. Ne sisälsivät myös muita yhtenäistäviä ominaisuuksia, kuten humanistinen astekulman. Antiikvoiden juoksevuus ja elegantti muotokieli tuovat myös fonttiin pientä keveyttä, joka toimii hyvänä vastapainona goottilaisten kirjainten raskaudelle.

Suuraakkoston rangan sain lähes suoraan renessanssiantiikvoista. Poikkeuksena on o-kirjain, joka muistuttaa muodoltaan rotundaa. O:n kaareen syntyvä kulma oli yksi selvimmistä kalligrafisista elementeistä, joita toin työhöni. O-kirjaimesta sain mallin myös moneen muuhun kaarevia muotoja sisältävään kirjaimeseen. Pystyin näin toistamaan samaa kaareen syntynyttä kulmaa, lisäten näin kalligrafista vaikutelmaa yleisilmeeseen. Kirjainten alapäättöt ovat renessanssiantiikvoille ominaisesti jyrkät. Myöhemmin syntyneissä

antiikvoissa liitoskulmat ovat kaarevia ja sulavalinjaisempia.

Oman fonttini päätteet suuraakkostossa ovat suhteessa tummemmat ja suuremmat kuin perinteisesti antiikvoissa, mikä johtuu siitä että niiden täytyy olla yhtenäisiä pienaakkoston kanssa. Muotojen suhteet pohjautuvat täten enemmän goottilaisiin kirjaintyyliin, kuin antiikvoihin.

Vertailua referenssifonttien pienaakkostoon

n o p f u c

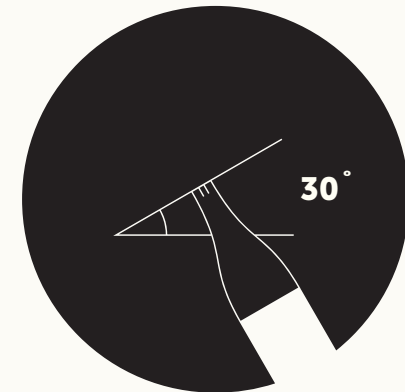
Minion Pro

n o p f u c

San Marco

n o p f u c

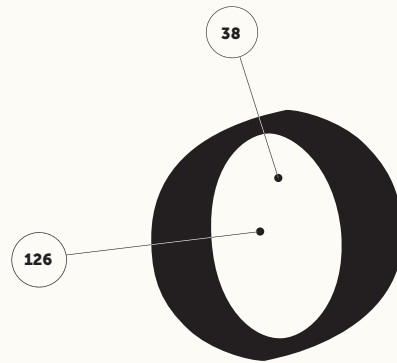
Palouse



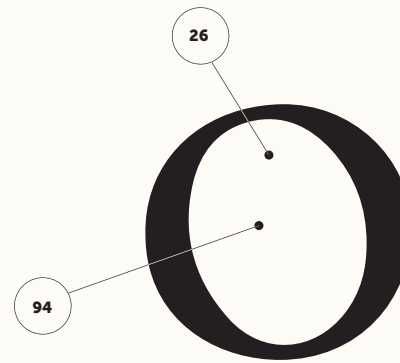
Välinenäkökulma ²¹

Molemmat referenssifontit perustuvat dynaamiseen viivan jälkeen, joka syntyy tasaterällä piirrettäessä 30 asteen kulmassa.

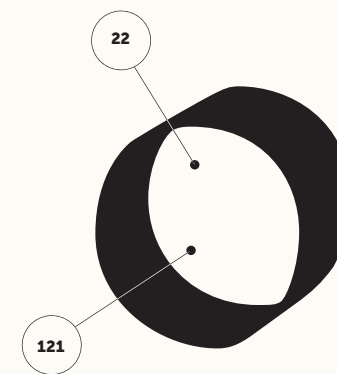
Palousen kontrastiero referenssifontteihin



PALOUSE



BEMBO



SAN MARCO

Verrattuna referensseihin, Palousen viivan kontrasti on lähempänä goottilaisia kirjaintyyppejä, kuin renessanssiantiikvoita. Suhteiltaan Palouse on suunniteltu olemaan lähellä 1/3-jakoa viivan maksimaalisissa paksuuseroissa. Mittana on neliö (engl. *em.*) Neliön koko ei ole vakio, sillä se on suhteellinen mitta: se on aina suhteessa kulloiseenkin kirjainkokoan.²⁰ Kirjainsuunnitteluohjelma Glyphs, jolla tein kirjaimet, käyttää mittayksikkönä neliön tuhannesosaa.

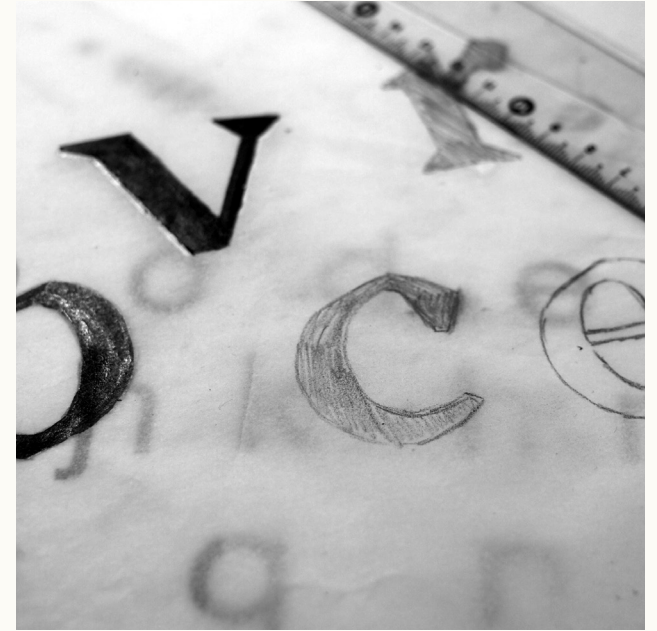
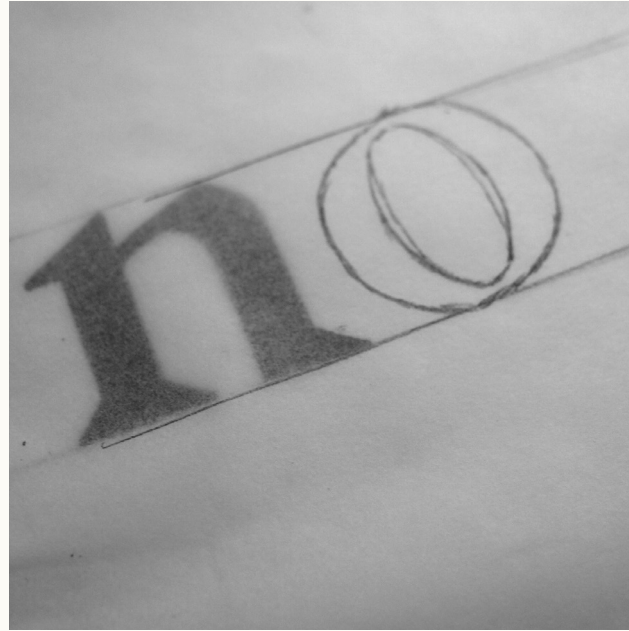
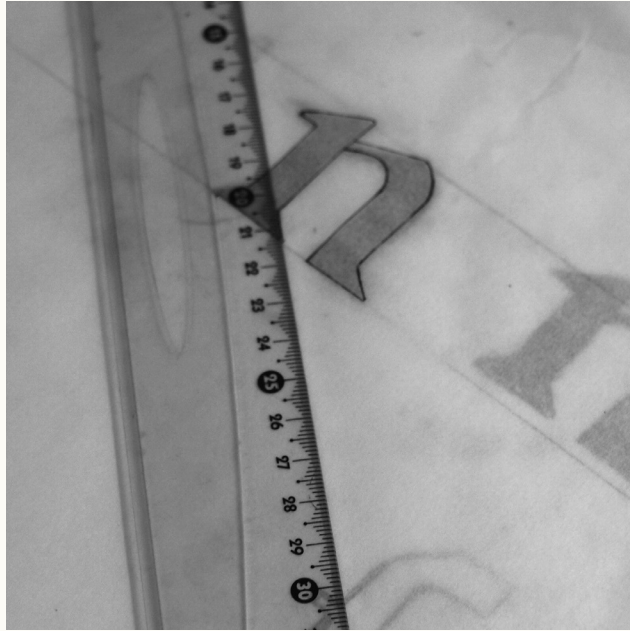
3. Muotoiluprosessi

3.1 LUONNOKSET

Aloitin muotoiluprosessin harjoittelemalla tasaterän käyttöä, koska kaikki referensseinä käyttämäni kirjaintyyli olivat tehty alunperin tasaterällä. Tällä halusin saavuttaa paremman kuvan siitä, millaisilla menetelmillä tutkimani historialliset kirjaintyyli ovat alunperin syntyneet. Minulla ei ollut aiempaa kokemusta työvälineestä, ja sain myös todeta, että tasaterän käytön todellinen oppiminen tulisi myös viemään aikaa. Aikaa vei hahmottaa rytmi ja järjestys, jolla kirjainten muodot tulisi piirtää. Oikean kallistuskulman löytäminen ja siihen totuttelu vaativat myös paljon harjoittelua. Luonnokset, joita käytin digitalisointia varten tein kuitenkin lyijykynää, tussia ja valkoista korjauskynää käyttäen.

Löydettyäni luontevat päätteet ja kaarenmuodot kirjaintyyppiini, aloin toistaa niitä skissipaperille. Keskityin tekemään alapäätteistä goottilaisille kirjaintyyliille ominaisesti vahvat ja päättämään kaarien kääntymäkohdat terävään kulmaan. Pyrin pitämään x-korkeuden verrattain matalana, mikä sopi varhaisrenessanssin antiikvojen rankaan. Skissipaperi toimi loistavana

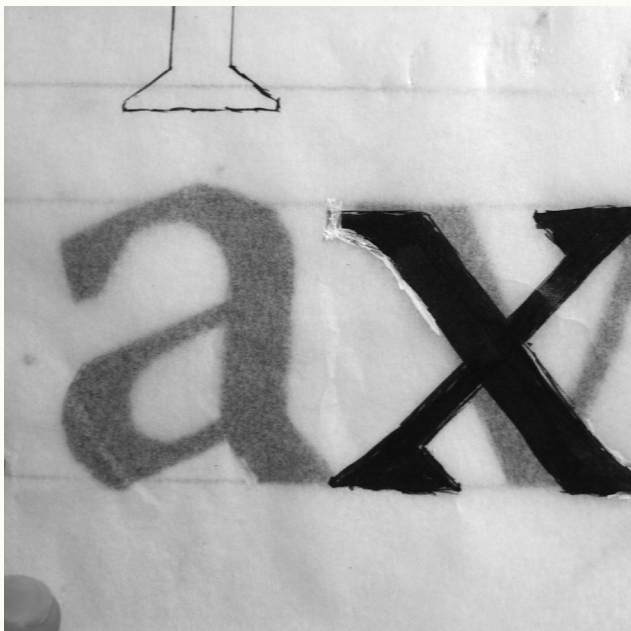
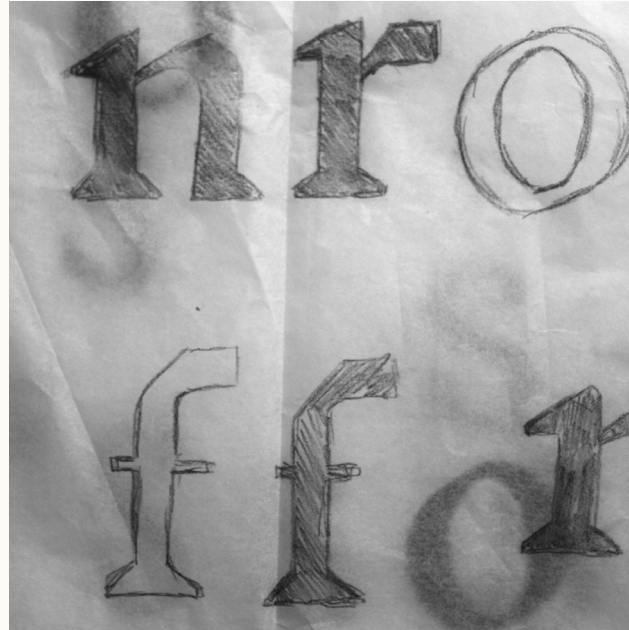
apuna suunnittelussa, koska muotojen hiominen helpottui suuresti. Sen avulla pystyin myös pitämään huolta, että jo luonnosteluvaiheessa, kirjainten suhteet pysyivät pääpiirteittäin saman kokoisina. Tein luonnokset suhteellisen suuressa koossa, koska pystyin tällä tavoin tekemään tarkempia yksityiskohtia muotoihin, mikä tulisi myös tulevaisuudessa helpottamaan luonnosten digitalisointia. Täten sain myös kirjaintyyliini kalligrafista henkeä, joka lisäsi kirjainten juoksevuutta ja toi haluamaani vaihtelua kirjainten välille.



Loin gemena-kirjainten rangan aloittamalla suunnittelun n-,o- ja v-kirjaimista, joiden pohjalta loin muodot koko latinalaiseen aakkostoon. Otin rinnalle suunnitteluprosessiin myös p- ja l -kirjaimet varhaisessa vaiheessa, jolloin pystyin määrittämään korkeudet kirjainten ylä- ja alapidennyksille. Skissipaperi osoittautui hyväksi apuvälineeksi myös tässä vaiheessa, koska pystyin asettelemaan useita luonnoksia päällekkäin ja näin katsomaan, miltä kirjaimet näyttivät sanoina. Tätä kautta näin sopivatko kirjaimet yhteen ja mitä niistä täytyisi muuttaa. Käytin tässä vaiheessa prosessia aikaa löytääkseni optisesti sopivat leveydet kirjaimiin ja yritin saavuttaa tasapainoisen määrän valkoista tilaa kirjainten sisä- ja ulkopuolella.

Vaikka monien kirjainten yksityiskohdat muuttuivat paljon digitalisoinnissa, en silti kokenut suurta ajankäyttöä luonnosteluun turhana, koska luonnosteluvaihe selkeytti paljon suunnitteluprosessia. Pystyin näin hallitsemaan tarkemmin suuntaa, johon kirjaimet piti muuttaa. verrattuna siihen, jos olisin yrit-

tänyt luoda fonttia suoraan tietokoneella. Ottaen huomioon myös kirjaintyyliä, joita käytin referensseinä se ei olisi ollut järkevää, koska opin paljon kirjainten luonteista tekemällä niitä aluksi käsin.



3.2 DIGITALISOINTI

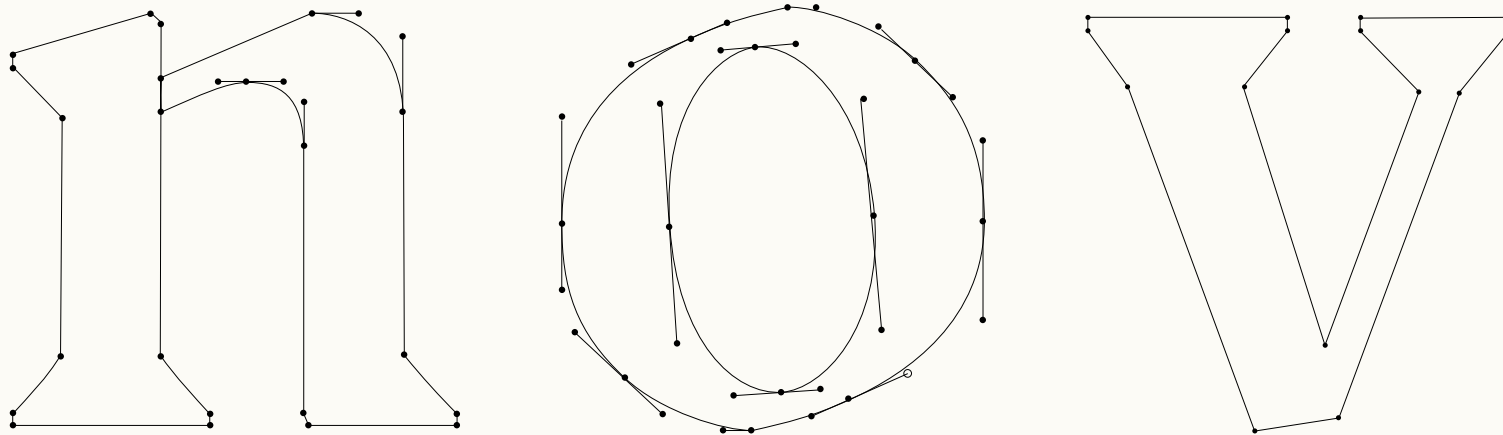
Käytin kirjainten lopullisessa suunnittelussa Glyphs-nimistä kirjainsuunnitteluohjelmaa. Käytin ohjelmaa ensimmäisen kerran Teo Tuomisen kirjainsuunnittelukurssilla, jossa opin ohjelman yleisimmät käyttötavat. Ohjelman toiminta oli miellyttävä, koska se muistutti pitkälti Adoben vektorigrafiikkaan pohjautuvia ohjelmia. Erona oli vektorivii-
van parempi hallittavuus, joka helpotti muotojen piirtämistä.

Vektoriviiva hallittavuuteen vaikuttaa kaaripisteiden sijoitus. Jotta kaaresta saadaan mahdollisimman sulavalinjainen, luonnollinen ja hallittu, tulee kaaripisteet sijoittaa kaarien äärikohtiin. Kaaren ääripiste löytyy kohdasta, jossa kaari vaihtaa suuntaa. Kaaren muotoa hallitsevat ”kädet” on hyvä pitää 90 asteen kulmassa silloin kun se on mahdollista. Tämä helpottaa kaaren hallintaa. Kaaripisteiden määrä on tärkeä pitää minimissä, koska tällä vältetään mahdolliset kuhmut, jotka rikkovat jatkuvuuden tunnetta kaarissa. Pisteiden vähäisyys myös edelleen helpottaa muodon hallintaa.

Pyrin myös omaa fonttiani piirtäessä pitämään kiinni näistä periaatteista. Kaaripisteiden määrä kuitenkin kasvoi, koska kulmat kaaren muodoissa vaativat niitä.

Aloitus muistutti jossain määrin luonnosteluvaiheittani. Loin ensimmäisinä pienaakkosista n-, o-, ja v-kirjaimet, joiden muotoja pystyin helposti toistamaan ohjelmassa. Suuraakkos-
tossa ensimmäisinä syntyivät h-, o-, ja v-kirjaimet, jotka myös tarjoavat muodot loppuihin suuraakkostoihin.

Pienaakkoston n- o- ja v-kirjainten vektoripisteiden sijoittuminen



3.3 YHTENÄISTÄMINEN

Kun olin digitalisoinut koko latinalaisen aakkoston, keskustelimme ohjaajani Teo Tuomisen kanssa fontin yleisilmeestä. Halusin, että jo ensimmäisessä keskustelutilaisuudessa minulla olisi jo mahdollisimman paljon näytettävää hänelle. Näin pystyimme yhdessä miettimään fontin kokonaiskuvaa ja sitä, minkälaisia muutoksia minun tarvitsisi tehdä. Keskeisimmäksi aiheeksi nousi yhtenäistäminen. Olin tässä vaiheessa hakenut monia erilaisia vaikutteita gemena-kirjaimiin goottilaisten kirjaintyylien muodoista. Mukana kulki vielä monta erilaista ideaa, jotka eivät yhdessä näyttäneet harmonisilta. Nyt piti päättää, mitkä osat olivat relevantteja säilyttää ja mitä minun tulisi karsia pois.

Ensimmäinen korjausprosessi koski gemena-kirjainten yläpäätteitä. Alkuperäisessä mallissa yläpäätteet olivat 90 asteen kulmassa liittyessään kirjainten rankaan. Lisäksi yläpäätteet olivat liian vaaleat verrattuna kirjainten kokonaisuutensa, minkä takia fontti oli ulkonäöltään raskaampi alhaalta. Päättemalli teki myös esimerkiksi u-kirjaimesta liian erottuvan

verratuna muihin gemenoihin. Kääntämällä päätteiden yhtymäkohtaa lähemmäksi 30 asteen kulmaa päätteet alkoivat näyttää enemmän tasaterällä piirretyiltä. Tällä tavoin sain tehtyä fontista harmonisemman, koska massan määrä ylhäällä ja alhaalla oli nyt tasaisempi.

Kirjaimet kulmikkailla kaarrekohdilla täytyi käydä yksitellen läpi ja tarkistaa, oliko kulmakohta tarpeeksi selkeä. Osassa kirjaimista kulmat jäivät liian pieniksi ja näyttivät täten enemmän virheiltä kuin tarkoituksellisilta. Ratkaisuni oli poistaa kulmat osasta kirjaimia ja korostaa kulmia, jotka jätiin jäljelle. Tämä toi hienovaraista vaihtelua kirjainten sisälle ja lisäsi eloa yleisilmeeseen.

Pienaakkoston päätteiden kehitys

j j j y y f f c c a a

s s k k n n

Pienaakkoston päätteet eriteltyinä



variation of work.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

ENNEN ENSIMMÄISIÄ KORJAUKSIA

Charles Darwin jammaili Åken
hevixylofonilla Qatarin
yöpub Zeligissä

LOPULLINEN VERSIO

Charles Darwin jammaili
Åken hevixylofonilla Qatarin
yöpub Zeligissä

3.4 OPTISET KORJAUKSET, KIRJAINVÄLIT & VÄLISTYS

Saadakseni kirjaintyyppini kaikki kirjaimet näyttämään samankokoisilta minun täytyi tehdä niihin tiettyjä optisia korjauksia. Erityistä huomiota tuli kiinnittää teräviin ja pyöreisiin muotoihin. Ne piirretään tasaisia muotoja suuremmiksi, jotta ne näyttävät yhtä suurilta. Tämä on otettava huomioon jokaista fontin kirjainta suunniteltaessa. Ohje koskee kaikkia muotoja, ei pelkästään neliötä, kolmiota ja ympyrää.

Digitalisoinnin alkuvaiheessa en ollut vielä tehnyt optisia korjauksia ja pienaakkostoni kaikki kirjaimet seisoivat täysin tasaisesti gemena- ja x-viivalla. Aloin ensimmäisenä viedä kaarevien muotojen korkeimpia ja matalimpia kohtia viivaston ylä- ja alapuolelle. Eron huomasi todella nopeasti. Kirjaimet alkoivat näyttää tasapainoisemmilta ja saman korkuisilta.

Fonttini on kirjainväleiltään varsin tiukka. Tämä johtuu siitä, että se on tarkoitettu käytettäväksi suurissa pisteko'oissa, joten liian suuret määrät valkoista tilaa hajottaisivat kirjainten

rytmiä. Koetin olla varovainen kirjainten välistyksessä. Tavoitteenani oli mieluummin luoda kirjainten muotoon itseensä sopiva tila, joka toimisi mahdollisimman hyvin muiden kirjainten kanssa. Loogista se on myös siksi, että turhia välistyspareja ei tarvitse muodostaa. Silti on kirjainpareja, jotka usein tarvitsevat välistystä. Tällaisia pareja ovat mm. kolmion muotoiset kirjaimet, jotka ovat toistensa vastamuotoja esimerkiksi: A- ja V-kirjaimet. Vastaavia tapauksia ovat T, V, W ja Y jos niiden jälkeen tulee lähestulkoon, mikä tahansa pienaakkonen paitsi b, h, k tai l. Myös kielelliset seikat vaikuttavat välistykseen, koska tiettyjen kirjainparien esiintyminen vaihtelee kielestä riippuen. Omassa fontissani käytin suomen ja englannin kieltä niiden kirjainparien löytämiseen, jotka kaipasivat välistystä.

ous järjestetään joulukuussa
cus on yrittänyt toistuvasti lis-
utoksen hillitsemiseksi. Kesä-
menkirjeessä argentiinalain-
a toimia ympäristön pelastar-
npenemisen olevan enimmä-
aja vaati maailman rikkaita
tuttavaa elämäntyyliä.

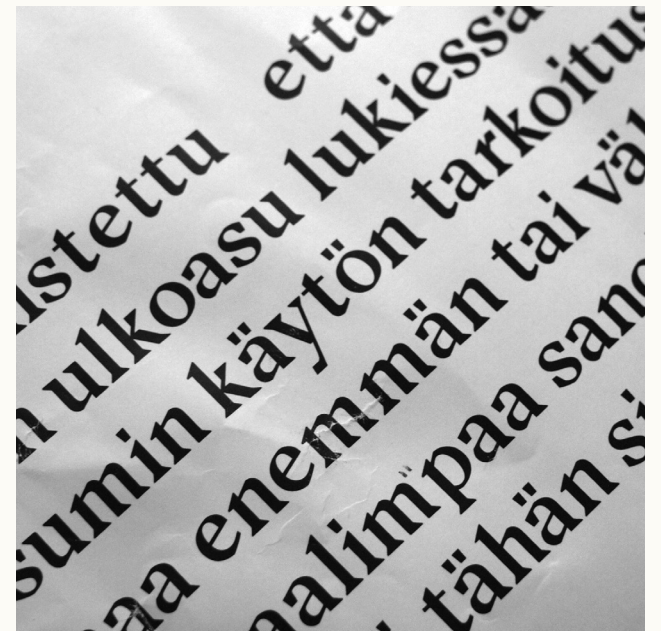
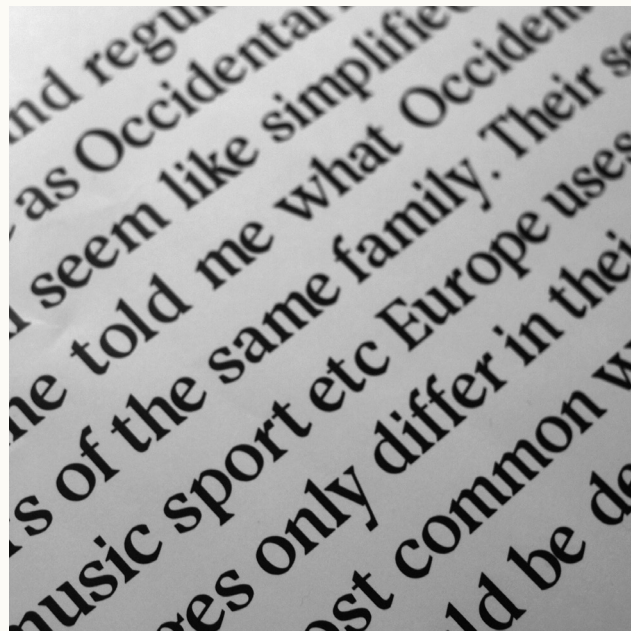
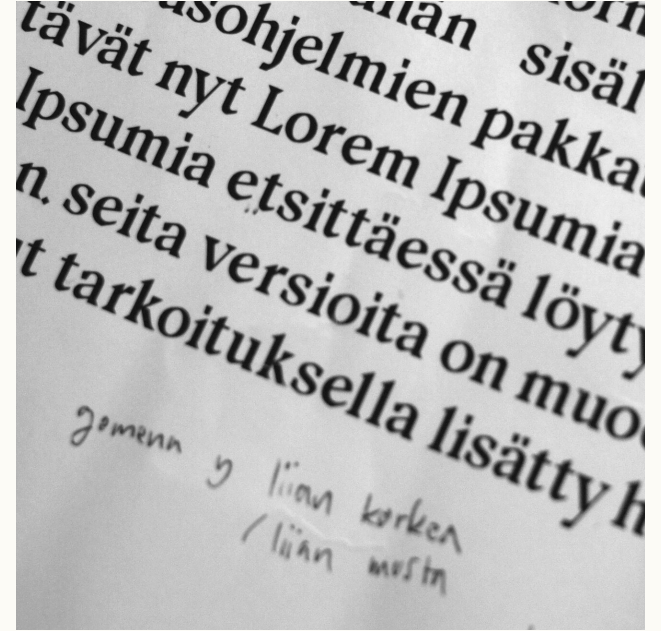
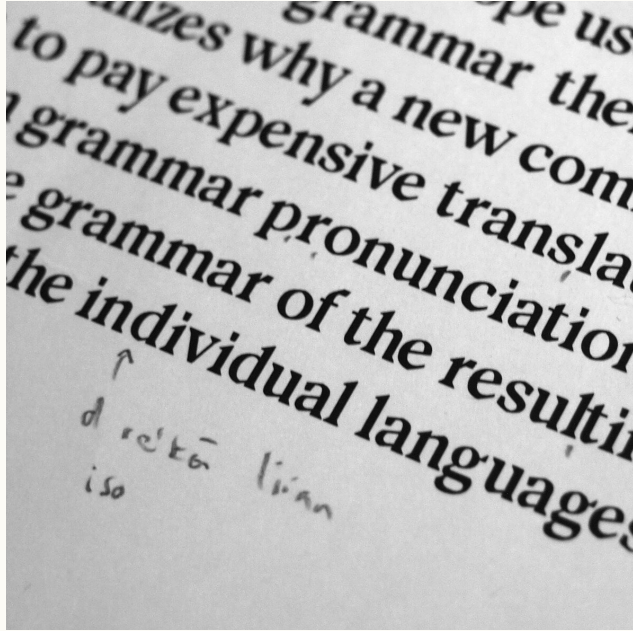
uukuussa
istuvasti lisät-
eksi. Kesäkuussa julka-
tiinalainen Franciscu
tamiseksi, totesi ilma-
ihmisen aiheutt-
uontoa ku-

tu että
oasu lukiessaa
n käytön tarkoitus
a enemmän tai vähemm-
alimpaa sanojen s-
tähän sisältö-

anatus on romahtanu-
a yli neljä prosentiksi koo-
en Taloustutkimuksella teettäm-
Albert osti fac-
ja töräytti
puhkuvan
dia-

teettäm-
teen kirpupun po-
hin ruttobakte-

es Darwin
fonilla Q



Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg
Hh Ii Jj Kk Ll Mm Nn Oo
Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv
Ww Xx Yy Zz Åå Ää Öö
! ? ; ' " # \$ € & () * ' , . : ; /

3.6 VIERASKIELINEN MERKISTÖ

Àà Áá Ââ Ãã Çç Ćć
Ďď Ğğ Èè Éé Êê Ěě Ìì Íí
Îî Ĭĩ Ññ Òò Óó Ôô Õõ
Ùù Úú Ûû Üü Ǔǔ ǖǗ
Ẁẁ Ẃẃ Ẅẅ Ỳỳ Ỳỳ

3.7 NUMEROT

Aloitin numeroiden suunnittelun, kun olin saanut latinalaisen aakkoston valmiiksi. Numeroiden suunnitteluun vaikutti paljolti pienaakkoston muotokieli, koska aion suunnitella kirjaintyyppiini vain gemenanumerot, jättäen versaalinumerot kokonaan pois.

Gemenanumeroissa on pienaakkosten tapaan ylä- ja alapidenyksiä, kun taas versaalinumerot ovat versaalien korkuisia eivätkä ylitä kirjainten perus- eikä versaalilinjaa.

Näistä kahdesta numerotyypistä gemenanumerot ovat vanhempia. Ne hallitsivat eurooppalaisessa typografiassa 1540-luvulta 1700-luvun loppuun, jonka jälkeen mainosgrafiikan vaikutuksesta 1800-luvulla numerot kasvoivat versaalien korkuisiksi.

Ottaen huomioon kirjaintyyppiini historialliset lähtökohdat oli relevanttia lähteä suunnittelemaan gemenanumeroita, koska kaikki referenssimateriaalini oli ajalta, jolloin versaalinumeroita ei ollut vielä olemassa.

Gemenanumerot eivät sovellu hyvin paljon numeroita sisältävään tekstipalstaan, koska ne eivät korostu tarpeeksi muun tekstin seasta. Taulukot ovat toinen huono käyttökohde. Gemenanumerot eivät ole tasalevyisiä vaan vievät vain merkin verran tilaa, kuten kirjaimetkin. Täten ne eivät asetu taulukoissa samaan linjaan toisten kanssa ja lopputulos näyttää epämääräiseltä.²¹

Negatiiviset puolet eivät haitanneet suunnitteluprosessia siinä mielessä, että kirjaintyyppiini ei ole tarkoitettu käytettäväksi äsken mainitsemisani asiayhteyksissä. Suuressa piste-koossa käytettynä ja lyhyissä lauseyhteyksissä ne toimivat hyvin yhteen kirjaimiston kanssa.

21. Itkonen 2012: 140-141

Yhtenäistäminen pienaakkostoon



Gemena-o on erotettavissa numerosta 0 tarkastelemalla akselikulmaa, joka on nollassa rationaalinen, eli pystysuuntainen. Nolla on myös leveydeltään kapeampi ja sen ylä- ja alaosien kulmikkuutta on pienennetty verrattuna o-kirjaimen



3.8 NIMEÄMINEN

Kirjaintyyppin nimeäminen osoittautui hankalaksi. Mietin pitkään, millä perusteella minun tulisi antaa nimi. Yksi vaihtoehto oli valita nimi, joka viittaa kirjaintyypleihin, joita käytin referensseinä. En kuitenkaan onnistunut löytämään nimeä, joka oli tarpeeksi kuvaava.

Lopulta otin lähtökohdaksi kokeilla sanoja fontillani kirjoitettuna. Etsin sanoja, joissa oli vaihtelevia kirjainmuotoja. Näin nimi toimii kirjainmuotojen esittelijänä.

Palouse oli yksi monesta vaihtoehdoista. Se valikoitui nimeksi, koska sanassa oli vaihtelevasti pylväsmäisiä ja pyöreitä muotoja, jotka näyttävät kirjaintyyppin yleisilmettä.

Palouse

3.9 ITSEARVIO

Kokonaisuutena olen tyytyväinen opinnäytetyöni lopputulokseen. Lähtökohtanani oli oppia lisää kirjainsuunnittelusta ja samalla ymmärtää paremmin typografian historiaa. Glyphs ohjelman parissa työkentely on auttanut minua paremmin ymmärtämään vektorigrafiikan toimintaa ja se on vaikuttanut työnopeuden kehittymiseen myös muilla suunnittelun osa-alueilla. Ymmärrykseni typografian termistöstä on myös parantunut prosessin myötä.

Olisin tosin halunnut syventyä vielä enemmän referenssimateriaalini käyttötapoihin ja niiden eri vaiheisiin historian muutosten valossa. Lähteinä käyttämäni materiaalit eivät kuitenkaan avanneet niiden historiaa ja käyttötapoja niin syvästi kuin olisin halunnut. Ajankäytöllisistä syistä en myöskään olisi ehtinyt saamaan relevanttia lähdemateriaalia lisää, koska kirjat joista olisi ollut hyötyä, olisi pitänyt tilata ulkomailta.

Kiinnostavaa olisi myös ollut tutkia syvemmin vastaavanlaisia projekteja, joissa yhdistellään useampaa menneen

ajan kirjaintyyplejä, yrittäen modernisoinnin kautta luoda uutta. Olisi ollut mielenkiintoista vertailla vastaavia projekteja ja tutkia, millaisiin ratkaisuihin niissä on päädytty.

Onnistuin mielestäni saavuttamaan fontissani yhtenäisen kokonaisilmeen. Se oli myös eniten aikaa vienyt osa-alue suunnitteluprosessista. Merkkimäärältään kirjaintyyppini ei ole mittavin, mutta se täyttää käyttötarkoituksensa. Harkitsen kehittäväni työtä eteenpäin tulevaisuudessa. Näen työssäni hyvän kehityssuunnan, joten sen käyttömahdollisuuksien kasvattaminen kiinnostaa minua.

Koen saaneeni työn kautta lisää innostusta typografiaan syventymiseen. Työprosessin aikana tapahtui asioita, joita nyt katsoen tekisin toisin. Läpikäytyt virheet tiedostaen ja muistaen, uskon kuitenkin saaneeni hyvän pohjan vastaavien projektien suunnitteluun.

4. LÄHTEET

ITKONEN, MARKUS: *Typografian käsikirja*, 4. painos, RPS-yhtiöt, Helsinki 2012.

BRUSILA, RIITTA: *Kieltä vai visuaalisuutta?* 1. painos, WS Bookwell Oy, Porvoo 2002.

BRINGHURST, ROBERT: *Elements of Typographic style*, 4. painos, Hartley & Marks, Seattle 2012

TSCHICHOLD, JAN: *The New Typography*, 2. painos, University of California Press, Kanada 2006