

ל	כ	י	ט	ח	ז	ו	ה	ד	ג	ב	א
ם	ך	ת	ש	ר	ק	צ	פ	ע	ס	נ	ח
ז	ו	ה	ד	ג	ב	א	א	א	ץ	ף	ל
ש	ר	ק	צ	פ	ס	נ	ח	ל	כ	י	ט
				-	'	"	ı	Ẁ	ẁ	Ẃ	ẃ
SC→	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	
-	⋮	⋯	⋅	⋮⋮	-⋮	⋮⋮⋮	⋮	⋅	⋅	⋮⋮	⋮

A	Á	Ă	Â	Ä	À	Ą	Å	Ã	Æ	B	Ç
Ć	Ć	Č	Č	Ç	Č	D	Đ	Ď	E	É	Ě
Ê	Ë	È	È	Ē	Ę	F	G	Ğ	Ġ	Ġ	H
H	I	Í	Î	Ï	Ì	Ì	Ī	İ	J	K	L
Í	Ĺ	Ł	Ł	M	N	Ń	Ň	Ŋ	Ŋ	Ñ	O
Ó	Ô	Ö	Ò	Õ	Ō	Ø	Õ	Œ	P	Ɔ	Q
R	Ř	Ř	Ŕ	S	Ś	Š	Ş	Ş	T	Ƨ	Ť

Ŧ	Ŧ	U	Ú	Û	Ü	Ù	Ŭ	Ū	Ů	Ű	V
W	Ẃ	Ŵ	Ẁ	Ẃ	X	Y	Ý	ÿ	ÿ	Ẃ	Z
Ž	Ž	Ž	a	á	ă	â	ä	à	ā	ą	å
ǎ	æ	b	c	ć	č	ç	č	d	ď	d'	đ
e	é	ě	ê	ë	è	è	è	ę	f	g	ğ
g'	g'	h	ħ	ì	ı	í	î	ï	ì	ì	ī
ì	j	k	ķ	l	í	ĺ	l	ł	m	n	ń

ň	ṇ	ŋ	ñ	o	ó	ô	ö	ò	ó	ō	ø
õ	œ	p	ƀ	q	r	í	ř	ɾ	s	ś	š
ș	ş	β	t	ƚ	ť	ṭ	ṭ	u	ú	û	ü
ù	ű	ū	ȳ	ů	v	w	wacute	wcirc	ww	wgrave	x
y	ý	ÿ	ÿ	ỳ	z	ž	ž	ž	fi	fl	a
°	π	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9
/	1/2	1/4	3/4	1	2	3	fi	fl	e	æ	œ

\	•	●	:	,	...	!	ı	≠	?	¿	.
"	'	;	/	_	{	}	[]	()	—
—	-	«	»	<	>	„	“	”	‘	’	,
*	¢	⌘	\$	€	<i>f</i>	₣	₨	πϖ	£	¥	Ω
≈	•	÷	/	=	>	≥	Δ	∞	∫	<	≤
┐	—	×	≠	∂	%	‰	+	±	Π	√	Σ
◊		¡	@	&	¶	©	®	§	™	°	e
ℓ	μ	^	†	‡	?	¿					

ל	כ	י	ט	ח	ז	ו	ה	ד	ג	ב	א
ם	ד	ת	ש	ר	ק	צ	פ	ע	ס	נ	מ
ז	ו	ה	ד	ג	ב	א	אָ	אַ	אֵ	אִ	אֲ
שׂ	רׂ	קׂ	צׂ	פׂ	סׂ	נׂ	מׂ	לׂ	כׂ	יׂ	טׂ
				-	'	"	ı	שׇׂ	שׇׂ	שׇׂ	שׇׂ
SC→	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	
-	ː	˚	˙	טː	–ː	⋮ː	ː	˙	˙	˙ː	ט

A	Á	Ă	Â	Ä	À	Ą	Å	Ã	Æ	B	C
Ć	Ć	Č	Č	Ç	Č	D	Đ	Ď	E	É	Ě
Ê	Ë	È	È	Ě	Ę	F	G	Ğ	Ġ	Ġ	H
H	I	Í	Î	Ĭ	İ	Ì	Ī	Į	J	K	L
Í	Ĺ	Ľ	Ł	M	N	Ń	Ň	Ņ	Ŋ	Ñ	O
Ó	Ô	Ö	Ò	Õ	Ō	Ø	Õ	Œ	P	Ɔ	Q
R	Ř	Ř	Ŕ	S	Ś	Š	Ş	Ş	T	Ƨ	Ť

Ṭ	Ṭ	U	Ú	Û	Ü	Ù	Ũ	Ū	Ȳ	Ů	V
W	Ẃ	Ŵ	Ẁ	Ẃ	X	Y	Ý	ÿ	ÿ	Ẏ	Z
Ž	Ž	Ž	a	á	ă	â	ä	à	ā	ạ	å
ã	æ	b	c	ć	č	ç	č	d	đ	d´	đ
e	é	ě	ê	ë	è	è	ē	ẹ	f	g	ğ
g´	g	h	ħ	ì	ı	í	î	ï	ì	ì	ī
ị	j	k	ķ	l	ĺ	l´	l	ł	m	n	ń

ň	ḡ	ŋ	ñ	o	ó	ô	ö	ò	ó	ō	ø
õ	œ	p	þ	q	r	í	ř	ṛ	s	ś	š
ş	ş	β	t	ţ	ţ	ţ	ţ	u	ú	û	ü
ù	ı	ū	ı	ı	v	w	w	w	w	w	x
y	ý	ŷ	ÿ	ÿ	z	ž	ž	ž	fi	fl	a
°	π	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9
/	1/2	1/4	3/4	1	2	3	fi	fl	e	æ	œ

\	•	●	:	,	...	!	¡	#	?	¿	•
“	’	;	/	_	{	}	[]	()	—
—	-	«	»	◀	▶	„	“	”	’	’	,
*	¢	⌘	\$	€	f	₣	₽	πw	£	¥	Ω
≈	•	÷	/	=	>	≥	Δ	∞	∫	<	≤
┐	—	×	≠	∂	%	‰	+	±	Π	√	Σ
◊		¡	@	&	¶	©	®	§	™	°	e
ℓ	μ	^	†	‡	?	¿					

מרים־ליברה Miriam Libre

המאה־העשרים 1764

משמעויות קרדיט של אז

אופקים חדשים... The idea of an All-Revealing “glass House” exposed to §1764 sowie A&T

החזון הרב־מיני של לה גווין משמש כאן כעיקרון מְבנה של סדר אורגני, שמחולל מרחב דימויים הנע בין הקולנועי, האדריכלי וְהמושגִי. בהקרנה בשחור־לבן על ריבוי מסכים נראים קטעי טקסט מְספרה של לה גווין* המצטברים זה על גבי זה boundaries between בקבוצות בלתי קבועות של איזו מערכת סימון 923 ¼4 den His fragmentary writing structures a hybrid reality, WHILE RAISING DISTURBING QUESTIONS about the obdsecsfßotsion to control, the flower&hot first other wifthin us, and the future of straÙe gan in a world where the boundaries between the internal and the

1. שם, עמ' 280. הרעיון של צמצום־עולם הוא נספח מעניין או תיקון לדיונים קודמים, חטופים מטבעם, בפוטנציאל הסינקרטיסטי של סוגת המד"ב. כך, למשל, כותב רג'ינלד ברטנור (Bretnor) באנתולוגיה הביקורתית Modern Science Fiction (1952): "במדע הבדיוני, האדם הוא מושא המחקר הראשי — האדם, וכל מה שהאדם עושה וחושב וחולם, וכל מה שהאדם בונה, וכל דבר שאליו הוא עשוי להיות מודע — התיאוריות שלו והחפצים שלו, מסעות החקר שלו ברחבי היקום, החיפוש העצמי שלו, המוזיקה שלו והמתמטיקה שלו והמכונות שלו. [...] שורשי המדע הבדיוני כסוגה נעוצים בכשלוננו להבין את השיטה המדעית ולהגדירה כראוי, [...] והוא מכה שורש [...] חרף המוסכמה הספרותית הנוטה להדיר אותו. בסופו של דבר נשוב ונגיע לספרות משולבת, שמבחינה אמנותית תישען על בדיון שאינו בהכרח מד"בי — אבל הלכי הרוח שלה ומטרתיה [...] יתפתחו מתוך אלה של המדע הבדיוני המודרני"; מצוטט בתוך: Hello (ed.), SF12: New Dimensions in Science Fiction, Fantasy, and Imaginative Writing (New York: Dell, 1968), pp. 9–10. בעוד ג'יימסון קורא את לה גווין במונחי המטריאליזם הדיאלקטי, אסטריד דויבר־מנקובסקי, בנישטה המגדרית, קוראת את הפילוסופי הנעזר בידע זר, בצד שמאל של החושך, כ־חחג־Realitätsgewinn או "השגת מציאות"; "Planet der Astrid Deuber-Mankowsky, "Geschlechtslosen: Über Ursula K. Le Guins phantastische Roman Winterplanet," in: Thomas Macho and Annette Wunschel (eds.), Science Fiction: Über Qedankenexperimente in (Wissenschaft, Philosophie und Literatur (Frankfurt: Fischer Verlag, 2004.

ג'יימסון מאתר לפיכך אצל לה גווין משיכה ל"שום־מקום אחרון של קולקטיביות שאינה מתייסרת עוד בכאבי המיניות או ההיסטוריה", אך מבחין שאסטרטגיית צמצום העולם שלה חורגת בסופו של דבר מן הדיון באמצעי ההתגוננות של הדמיון האוטופיסטי מ"חזרה גורלית לאותן סתירות היסטוריות, שמפניהן היה אמור לשמש מפלט".¹ הנושא העמוק ביותר של הספר, הוא מסכם, "אינו האוטופיה כשלעצמה אלא אי־יכולתנו לחשוב אותה מלכתחילה".² זוהי מסקנה מפתיעה, בהתחשב בציפיות שיש לנו בדרך כלל מספרות המד"ב. האין תפקידה החשוב לעודד חשיבה אקסטרווגנטית, לאפשר התבוננות בתרבות מבחוץ ולא לכווץ ולצמצם את טווח התפיסה של עולמות חדשים יתרה מזו, לא סביר שהחלוקה המגדרית החריגה וארגון המיניות השונה אצל לה גווין משמעם שהיקום הבדיוני שלה נעדר מיניות ותשוקה. למעשה, דבר וחצי דבר בצד שמאל של החושך אינו animation is projected onto two synchronized screens מציע שרב־מיניות מרצון מקלילה את המגעים בין בני זוג. אך מה שמוזר במיוחד בניתוח של ג'יימסון, המתאר את צמצום העולם אצל לה גווין, הוא הבנתו את אי־ההיתכנות של סדר־עולם אוטופי כמה שנגרם לא כתוצאה מכך שהדברים השתבשו בכל פעם שהאנושות ניסתה להתוות רעיונות גדולים unconscious in epocalyptic על לוח השרטוט האוטופי, אלא כתוצאה מאי־יכולתנו לדמיין את האוטופיה או לראותה נכוחה, אולי בגלל נטייתנו להטיל על האוטופיה פונקציה של הדרה. בדרך זו, הטיעון של ג'יימסון מיטלטל בין ביקורת קְשָל הדמיון לבין דיון משיחי־משהו במשמעות ההיסטוריה: לטענתו, אם הבדיון של לה גווין מוותר על פתרון"הסתירות ההיסטוריות" — הרי שיש לראות בו, על סְפו של אובדן המשמעות, לא יותר מפנטזיה...

ג'יימסון מאתר לפיכך אצל לה גווין משיכה ל"שום־מקום אחרון של קולקטיביות שאינה מתייסרת עוד בכאבי המיניות או ההיסטוריה", אך מבחין שאסטרטגיית צמצום העולם שלה חורגת בסופו של דבר מן הדיון באמצעי ההתגוננות של הדמיון האוטופיסטי מ"חזרה גורלית לאותן סתירות היסטוריות, שמפניהן היה אמור לשמש מפלט". הנושא העמוק ביותר של הספר, הוא מסכם, "אינו האוטופיה כשלעצמה אלא אי־יכולתנו לחשוב אותה מלכתחילה".² זוהי מסקנה מפתיעה, בהתחשב בציפיות שיש לנו בדרך כלל מספרות המד"ב. האין תפקידה החשוב לעודד חשיבה אקסטרווגנטית, לאפשר התבוננות בתרבות מבחוץ ולא לכווץ ולצמצם את טווח התפיסה של עולמות חדשים? יתרה מזו, לא סביר שהחלוקה המגדרית החריגה וארגון המיניות השונה אצל לה גווין משמעם שהיקום הבדיוני שלה נעדר מיניות ותשוקה. למעשה, דבר וחצי דבר

Glass and crystal were viewed, in the context of twentieth-century architecture, as representing new horizons, a better society, and an improved living environment. The idea of an all-revealing "glass house" exposed to the landscape outside, and thus giving rise to a free-flowing dialogue between the private and the public, was related to the idea of utopia. The glass house (1951) that the Italian-Brazilian architect Liéa Bo Bardi (1914–1992) constrücted for herself on a hilltop overlöoking a valley on the outskirts of São Páulo.

The animation is projected onto two un-synchronized screens that are viewed in a constantly changing interaction: A sequence of images unfolds on one screen, while the second screen features a sequence of texts — a rewrite of The "Crystal World", a book by the dystopian writer and thinker J.G. Ballard (1930–2009). Ballard embarks on journeys through the mental and emotional spaces of nightmarish worlds, whiler engaging intensively with... unconscious in apocalyptic books centered on the degeneration and disintegration of civil society and on forms of de-humanization.

His fragmentary writing structures a hybrid reality, while raising disturbing questions about the obsession to control, the other within us, and the future of man in a world where the boundaries between the internal and the external have been completely blurred. The novella "The

מרים־ליברה Miriam Libre

המאה־העשרים 1764

משמעויות קרדיט של אז

The idea ... of an All-Revealing “glass House” exposed to ... §1764 sowie A&T

החזון הרב־מיני של לה גווין משמש כאן כעיקרון מְבנה של סדר אורגני, שמחולל מרחב דימויים הנע בין הקולנועי, האדריכלי וְהמושגִי. בהקרנה בשחור־לבן על ריבוי מסכים נראים קטעי טקסט מסְפרה של לה גווין* המצטברים זה על גבי זה boundaries כאילו הופיעו על עמודים שקופים, ומתקבצים בקבוצות בלתי קבועות של איזו מערכת סימון den ¶923 #4½ His fragmentary writing structures a hybrid reality, while raising disturbing QUESTIONS about the obdsecsfßotsion to control, the flower&hot first other wifthin us, and the future of straÙe gan in a world where the boundaries

1. שם, עמ' 280. הרעיון של צמצום־עולם הוא נספח מעניין או תיקון לדיונים קודמים, חטופים מטבעם, בפוטנציאל הסינקרטיסטי של סוגת המד"ב. כך, למשל, כותב רג'ילד ברטנור (Bretnor) באנתולוגיה הביקורתית Modern Science Fiction (1952): "במדע הבדיוני, האדם הוא מושא המחקר הראשי — האדם, וכל מה שהאדם עושה וחושב וחולם, וכל מה שהאדם בונה, וכל דבר שאליו הוא עשוי להיות מודע — התיאוריות שלו והחפצים שלו, מסעות החקר שלו ברחבי היקום, החיפוש העצמי שלו, המוזיקה שלו והמתמטיקה שלו והמכונות שלו. [...] שורשי המדע הבדיוני כסוגה נעוצים בכשלוננו להבין את השיטה המדעית ולהגדירה כראוי, [...] והוא מכה שורש [...] חרף המוסכמה הספרותית הנוטה להדיר אותו. בסופו של דבר נשוב ונגיע לספרות משולבת, שמבחינה אמנותית תישען על בדיון שאינו בהכרח מד"בי — אבל הלכי הרוח שלה ומטרותיה [...] יתפתחו מתוך אלה של המדע הבדיוני המודרני"; מצוטט בתוך: Hello גאווין (ed.), SF12: New Dimensions in Science Fiction, Fantasy, and Imaginative Writing (New York: Dell, 1968), pp. 9–10. בעוד ג'יימסון קורא את לה גווין במונחי המטריאליזם הדיאלקטי, אסטר־דויבר־מנקובסקי, בנישטה המגדרית, קוראת את הפילוסופי הנעזר בידע זר, בצד שמאל של החושק, כ־Realitätsgewinn או "השגת מציאות"; Astrid Deuber-Mankowsky, "Planet der Geschlechtslosen: Über Ursula K. Le Guins phantastische Roman Winterplanet," in: Thomas Macho and Annette Wunschel (eds.), Science Fiction: Über Qedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur (Frankfurt: Fischer Verlag, 2004).

ג'יימסון מאתר לפיכך אצל לה גווין משיכה ל"שום־מקום אחרון של קולקטיביות שאינה מתייסרת עוד בכאבי המיניות או ההיסטוריה", אך מבחין שאסטרטגיית צמצום העולם שלה חורגת בסופו של דבר מן הדיון באמצעי ההתגוננות של הדמיון האוטופיסטי מ"חזרה גורלית לאותן סתירות היסטוריות, שמפניהן היה אמור לשמש מפלט".¹ הנושא העמוק ביותר של הספר, הוא מסכם, "אינו האוטופיה כשלעצמה אלא אי־יכולתנו לחשוב אותה מלכתחילה".² זוהי מסקנה מפתיעה, בהתחשב בציפיות שיש לנו בדרך כלל מספרות המד"ב. האין תפקידה החשוב לעודד חשיבה אקסטרואגנטית, לאפשר התבוננות בתרבות מבחוץ ולא לכווץ ולצמצם את טווח התפיסה של עולמות חדשים יתרה מזו, לא סביר שהחלוקה המגדרית החריגה וארגון המיניות השונה אצל לה גווין משמעם שהיקום הבדיוני שלה נעדר מיניות ותשוקה. למעשה, דבר וחצי דבר בצד שמאל של החושק אינו animation is projected onto two synchronized screens מציע שרב־מיניות מרצון מקלילה את המגעים בין בני זוג. אך מה שמוזר במיוחד בניתוח של ג'יימסון, המתאר את צמצום העולם אצל לה גווין, הוא הבנתו את אי־ההיתכנות של סדר־עולם אוטופי כמה שנגרם לא כתוצאה מכך שהדברים השתבשו בכל פעם שהאנושות ניסתה להתוות רעיונות גדולים unconscious in epocalyptic על לוח השרטוט האוטופי, אלא כתוצאה מאי־יכולתנו לדמיין את האוטופיה או לראותה נכוחה, אולי בגלל נטייתנו להטיל על האוטופיה פונקציה של הדרה. בדרך זו, הטיעון של ג'יימסון מיטלטל בין ביקורת קְשֵׁל הדמיון לבין דיון משיחי־משהו במשמעות ההיסטוריה: לטענתו, אם הבדיון של לה גווין מוותר על פתרון"הסתירות ההיסטוריות" — הרי שיש לראות בו, על ספו של אובדן המשמעות, לא יותר מפנטזיה...

ג'יימסון מאתר לפיכך אצל לה גווין משיכה ל"שום־מקום אחרון של קולקטיביות שאינה מתייסרת עוד בכאבי המיניות או ההיסטוריה", אך מבחין שאסטרטגיית צמצום העולם שלה חורגת בסופו של דבר מן הדיון באמצעי ההתגוננות של הדמיון האוטופיסטי מ"חזרה גורלית לאותן סתירות היסטוריות, שמפניהן היה אמור לשמש מפלט". הנושא העמוק ביותר של הספר, הוא מסכם, "אינו האוטופיה כשלעצמה אלא אי־יכולתנו לחשוב אותה מלכתחילה".

זוהי מסקנה מפתיעה, בהתחשב בציפיות שיש לנו בדרך כלל מספרות המד"ב. האין תפקידה החשוב לעודד חשיבה אקסטרואגנטית, לאפשר התבוננות בתרבות מבחוץ ולא לכווץ ולצמצם את טווח התפיסה של עולמות

Glass and crystal were viewed, in the context of twentieth-century architecture, as representing new horizons, a better society, and an improved living environment. The idea of an all-revealing “glass house” exposed to the landscape outside, and thus giving rise to a free-flowing dialogue between the private and the public, was related to the idea of utopia. The glass house (1951) that the Italian-Brazilian architect Liéa Bo Bardi (1914–1992) constructed for herself on a hilltop overlooking a valley on the outskirts of São Paulo.

The animation is projected onto two un-synchronized screens that are viewed in a constantly changing interaction: A sequence of images unfolds on one screen, while the second screen features a sequence of texts — a rewrite of The “Crystal World”, a book by the dystopian writer and thinker J.G. Ballard (1930–2009). Ballard embarks on journeys through the mental and emotional spaces of nightmarish worlds, whiler engaging intensively with... unconscious in apocalyptic books centered on the degeneration and disintegration of civil society and on forms of de-humanization.

His fragmentary writing structures a hybrid reality, while raising disturbing questions about the obsession to control, the other within us, and the future of man in a world where the boundaries between the internal and the external have been

42/46

EN TIPOGRAFÍA, EL TIPO DE LETRA (tipofaz, también conocida como familia de fuentes) es un conjunto de una o más fuentes, cada una compuesta de glifos que comparten...

20/25

Die technische Umsetzung eines Schriftdesigns zu seiner praktischen Verwendung (englisch font-making), zu der früher das Gießen der Lettern in Blei gehörte und das heute durch die Software-basierte Erzeugung von elektronischen Schriftzeichen in Form von Fonts für die Darstellung auf COMPUTER-BILDSCHIRMEN UND DRUCKERN abgelöst ist, besitzt rückkoppelnde Effekte auf die grafische Gestaltung von Zeichensätzen. So kristallisiert sich allmählich neben der althergebrachten Papiertypografie eine neue Digitale Typografie heraus, die sich

8/11

En tipografía, un tipo de letra (del latín *typus*) alude a cada una de las piezas usadas en la imprenta en las que hay un realce con una letra u otro signo, así como a cada una de las clases de esta letra.¹ En la edición por ordenador, los tipos son conjuntos de modelos vectoriales que representan a cada uno de los caracteres de una letra, con descripciones respecto a su posición y conformación, almacenados en un archivo; en la fotocomposición, son plantillas de imágenes independientes de cada carácter.

9/13

Il comune termine inglese *font* proviene dal francese medioevale *fonte*, ovvero «(qualcosa che è stato) fuso» (dal latino *fundere*), con riferimento ai caratteri mobili prodotti per la stampa tipografica, ottenuti versando il metallo fuso nella forma contenente la matrice del singolo carattere. Un tipo di carattere consiste di una serie di glifi (immagini) rappresentanti i caratteri appartenenti a un particolare insieme in uno stile o disegno particolare.

Un tipo di carattere solitamente contiene un vario numero di singoli simboli, detti glifi, quali lettere, numeri e punteggiatura. I tipi di carattere possono contenere anche ideogrammi e simboli come caratteri matematici, note musicali, segni geografici, icone, disegni e molto altro ancora.

11/15

Puisque les alphabets sont désormais stockés sous forme numérique, ils peuvent être redimensionnés dans une certaine mesure et ne sont jamais à court de lettres. Les termes *fonte* et *caractère* ne sont néanmoins pas interchangeables. En effet, les caractères sont les éléments signifiants du langage. Par exemple, la lettre «a» peut avoir plusieurs dessins appelés *glyphes*. D'autre part, les fondeurs numériques commercialisent leurs productions de différentes manières: soit par *polices* entières, comprenant donc toutes les fontes (variantes stylistiques : romain, italique, graisses différentes, etc.); soit par *fonte* séparée. Dans tous les cas le corps n'intervient pas puisque tous les corps sont possibles en numérique. On aura donc tendance à choisir une fonte donnée pour composer du texte, dont on installera les fichiers correspondants sur son ordinateur. Les différents caractères sont codés selon des codages (ASCII, latin1, unicode par exemple) qui sont utilisés par les logiciels pour choisir les *glyphes* adéquats.

14/17

Burtveidols[1] ir vienota izskata rakstzīmju kopums. Burtveidolu bieži sauc arī par fontu, kas ir burtveidols noteiktā izmērā un stilā. Burtveidolus iedala divās pamatgrupās — burtveidolos ar serifiem (antikvās) un burtveidolos bez serifiem. Šajās grupās neietilpst retāk lietoti burtveidoli,

7/10

Krój pisma to charakterystyczny obraz kompletu znaków pisma o jednolitych podstawowych cechach graficznych: stylu, rytmie, proporcji, dukcie, układzie lub kształcie szeryfów, właściwościach optycznych (czytelności) itp. Może mieć wiele odmian, czasami nawet znacznie różniących się od kroju podstawowego, lecz nadal zachowujących w sposób konsekwentny podstawowe założenia graficzne danej rodziny krojów.

Krój pisma (łącznie z jego wszystkimi odmianami) jest dziełem autorskim podlegającym ochronie prawnej.

Krój (dawniej także *karakter*) to jeden z trzech podstawowych, obok stopnia i odmiany, parametrów każdej czcionki i fontu. Spośród tych trzech parametrów jest najważniejszym elementem określającym charakterystyczny wygląd i unikalność każdej rodziny czcionek czy fontów. Stanowi o konkretnym, rozpoznawalnym wyglądzie niezależnie od wielkości znaków, czy ich atrybucie pogrubienia, pochylenia, szerokości itp.

9/12

Šriftai pagal išvaizdą yra skirstomi į keletą kategorijų. Galima išskirti kelias pagrindines rūšis, tarp kurių juntami didžiausi skirtumai: lotyniški (serif), sans-serif, rašysenos (script), gotikinio (blackletter), dekoratyvinio (display), lygiapločio (monospace) ir puošybinio šriftų. Istoriskai pirmieji šriftai buvo gotikinio stiliaus, po to atsirado serif, tada sans-serif, o vėliau ir visi kiti.

12/15

Úplná písmová rodina obsahuje základní písmo a jeho vyznačovací verze-stojatého písma i kurzivy. Písma jedné rodiny mají společné kresebné vlastnosti, stejnou střední výšku, výšku verzálek i délku horních a dolních dotahů. Některé rodiny písma obsahují velké množství řezů, ovšem většina typů písem obsahuje řezu čtyři. Jiné typy písma rodiny ani netvoří, protože jsou navrženy pouze v jednom

EN TIPOGRAFÍA, EL TIPO DE LETRA (tipofaz, también conocida como familia de fuentes) es un conjunto de una o más fuentes, cada una compuesta de glifos que

Die technische Umsetzung eines Schriftdesigns zu seiner praktischen Verwendung (englisch font-making), zu der früher das Gießen der Lettern in Blei gehörte und das heute durch die Software-basierte Erzeugung von elektronischen Schriftzeichen in Form von Fonts für die Darstellung auf COMPUTER-BILDSCHIRMEN UND DRUCKERN abgelöst ist, besitzt rückkoppelnde Effekte auf die grafische Gestaltung von Zeichensätzen. So kristallisiert sich allmählich neben der althergebrachten Papiertypografie eine neue Digitale Typografie heraus, die sich

En tipografía, un tipo de letra (del latín typus) alude a cada una de las piezas usadas en la imprenta en las que hay un realce con una letra u otro signo, así como a cada una de las clases de esta letra.1 En la edición por ordenador, los tipos son conjuntos de modelos vectoriales que representan a cada uno de los caracteres de una letra, con descripciones respecto a su posición y conformación, almacenados en un archivo; en la fotocomposición, son plantillas de imágenes independientes de cada carácter.

Il comune termine inglese font proviene dal francese medioevale fonte, ovvero «(qualcosa che è stato) fuso» (dal latino fundere), con riferimento ai caratteri mobili prodotti per la stampa tipografica, ottenuti versando il metallo fuso nella forma contenente la matrice del singolo carattere. Un tipo di carattere consiste di una serie di glifi (immagini) rappresentanti i caratteri appartenenti a un particolare insieme in uno stile o disegno particolare.

Un tipo di carattere solitamente contiene un vario numero di singoli simboli, detti glifi, quali lettere, numeri e punteggiatura. I tipi di carattere possono contenere anche ideogrammi e simboli come caratteri matematici, note musicali, segni geografici, icone, disegni e molto altro ancora.

Puisque les alphabets sont désormais stockés sous forme numérique, ils peuvent être redimensionnés dans une certaine mesure et ne sont jamais à court de lettres. Les termes fonte et caractère ne sont néanmoins pas interchangeables. En effet, les caractères sont les éléments signifiants du langage. Par exemple, la lettre «a» peut avoir plusieurs dessins appelés glyphes. D'autre part, les fondeurs numériques commercialisent leurs productions de différentes manières: soit par polices entières, comprenant donc toutes les fontes (variantes stylistiques : romain, italique, graisses différentes, etc.); soit par fonte séparée. Dans tous les cas le corps n'intervient pas puisque tous les corps sont possibles en numérique. On aura donc tendance à choisir une fonte donnée pour composer du texte, dont on installera les fichiers correspondants sur son ordinateur. Les différents caractères sont codés selon des codages (ASCII, latin1, unicode par exemple) qui sont utilisés par les logiciels pour choisir les glyphes adéquats.

Burtveidols[1] ir vienota izskata rakstzīmju kopums. Burtveidolu bieži sauc arī par fontu, kas ir burtveidols noteiktā izmērā un stilā. Burtveidolus iedala divās pamatgrupās — burtveidolos ar serifiem (antīkvās) un

Krój pisma to charakterystyczny obraz kompletu znaków pisma o jednolitych podstawowych cechach graficznych: stylu, rytmie, proporcji, dukcie, układzie lub kształcie szeryfów, właściwościach optycznych (czytelności) itp. Może mieć wiele odmian, czasami nawet znacznie różniących się od kroju podstawowego, lecz nadal zachowujących w sposób konsekwentny podstawowe założenia graficzne danej rodziny krojów.

Krój pisma (łącznie z jego wszystkimi odmianami) jest dziełem autorskim podlegającym ochronie prawnej.

Krój (dawniej także karakter) to jeden z trzech podstawowych, obok stopnia i odmiany, parametrów każdej czcionki i fontu. Spośród tych trzech parametrów jest najważniejszym elementem określającym charakterystyczny wygląd i unikalność każdej rodziny czcionek czy fontów. Stanowi o konkretnym, rozpoznawalnym wyglądzie niezależnie od wielkości znaków, czy ich atrybucie pogrubienia, pochyleń, szerokości itp.

Šriftai pagal išvaizdą yra skirstomi į keletą kategorijų. Galima išskirti kelias pagrindines rūšis, tarp kurių juntami didžiausi skirtumai: lotyniški (serif), sans-serif, rašysenos (script), gotikinio (blackletter), dekoratyvinio (display), lygiapločio (monospace) ir puošybinio šriftų. Istoriskai pirmieji šriftai buvo gotikinio stiliaus, po to atsirado serif, tada sans-serif, o vėliau ir visi kiti.

Úplná písmová rodina obsahuje základní písmo a jeho vyznačovací verze-stojatého písma i kurzivý. Písma jedné rodiny mají společné kresebné vlastnosti, stejnou střední výšku, výšku verzálek i délku horních a dolních dotahů. Některé rodiny písma obsahují velké množství řezů, ovšem většina typů písem obsahuje řezů čtyři. Jiné typy písma rodiny

מַעֲשֵׂה בְּרַבִּי אֱלִיעֶזֶר וְרַבִּי יְהוֹשֻעַ
וְרַבִּי אֶלְעָזָר בֶּן עֲזַרְיָה וְרַבִּי עֲקִיבָא
וְרַבִּי טַרְפוֹן שֶׁהָיוּ מְסֻבִּין בְּבֵנֵי בֵּרֶק
וְהָיוּ מְסַפְּרִים בִּיצִיאַת מִצְרַיִם כָּל
אוֹתוֹ הַלַּיְלָה, עַד שֶׁבָּאוּ תַלְמִידֵיהֶם
וְאָמְרוּ לָהֶם רַבּוֹתֵינוּ הִגִּיעַ זְמַן
קְרִיאַת שְׁמַע שֶׁל שַׁחֲרִית.
אָמַר רַבִּי אֶלְעָזָר בֶּן עֲזַרְיָה הֲרִי
אֲנִי כֶּבֶן שֹׁבְעִים שָׁנָה וְלֹא זָכִיתִי

מַעֲשֵׂה בְּרִי אֱלֹעֶזֶר וְרִבִּי יְהוֹשֻעַ וְרִבִּי אֱלָעָזָר בֶּן עֲזַרְיָה וְרִבִּי
 עֲזַרְיָה וְרִבִּי טַרְפוֹן שְׁתֵּי מַסְבֵּי בִגְנִי בְּרֵךְ וְהָיוּ מַסְפִּירִים
 בְּיַצִּיאֵת מַצְרִים כֹּל אוֹתוֹ הִלְלָה, עַד שֶׁבָּאוּ תַלְמִידֵיהֶם וְאָמְרוּ
 אֲלֵהֶם בְּאוֹרְהֵינוּ הֵנִיעַ זָמַן קוֹרֵי־אֵת שֶׁמֶל שֶׁעַל שִׁיתִּיר.
 בָּרוּךְ הוּא אֱלֹעֶזֶר בֶּן עֲזַרְיָה הַרִּי אֲנִי כְּבֹנִים שָׁנָה וְלֹא
 בְּאוֹרְהֵינוּ יִצְאֵת מַצְרִים בְּיָצִיאֵת עַד שֶׁדָּרְשָׁה בֶן זוֹמָא.
 שֶׁשָּׂאָמַר, לְמַעַן תִּזְכֹּר אֵת יוֹם צֵאתְךָ מֵאֶרֶץ מִצְרַיִם כֹּל יְמֵי
 חַיֶּיךָ, יְמֵי חַיֶּיךָ הַיְּמִים, כֹּל יְמֵי חַיֶּיךָ לְמִלּוּת, וְתִכְבְּשִׁם אוֹרִים
 בְּיָמֵי חַיֶּיךָ הַעוֹלָם הַזֶּה. כֹּל יְמֵי חַיֶּיךָ לְהִבְאִי לְמִוֶּת הַפְּשִׁיטִי:
 בְּרִידֵי הַמָּקוֹם, בְּרִידֵי הוּא. בְּרִידֵי שְׁמֹנֶת תּוֹרָה לְעוֹמֵי יִשְׂרָאֵל.
 בְּרִידֵי הָאָדָם.

מַעֲשֵׂה בְרִבֵּי אֲלֵעָזָר וְרִבֵּי יְהוֹשֻׁעַ וְרִבֵּי אֲלֵעָזָר בֶּן
עֲזַרְיָה וְרִבֵּי עֲקִיבָא וְרִבֵּי טַרְפוֹן שְׁהֵיוּ מַסְבִּיבֵי דְבִנְיָ
בְּרָקוֹ וְהֵיוּ מַסְפִּירִים בִּיצִיאַת מִצְרַיִם עַל אוֹתוֹ הַלֵּילָה,
עַד שֶׁבָּאוּ תַלְמִידֵיהֶם וְאָמְרוּ לָהֶם רַבּוֹתֵינוּ הִנֵּיעוּ זְמַן
קִרְיָאת שְׁמַע שֶׁל שַׁחֲרִית.

אָמַר בְּרִבֵּי אֲלֵעָזָר בֶּן עֲזַרְיָה הֲרִי אֲנִי כִבֹּן שִׁבְעִים
שָׁנָה וְלֹא זָכִיתִי שֶׁתֵּאֱמַר וַיצִיאַת מִצְרַיִם בְּצִלּוֹת עַד
שֶׁתִּדְרָשֶׁה בֶּן זֹמַא, שֶׁתֵּאֱמַר, לִמְעַן תִּזְכֹּר אֶת יוֹם צֵאתְךָ
מֵאֶרֶץ מִצְרַיִם וְלִי מִי חֵידָה; וְלִי חֵידָה. כֵּן יֵיטֵב
חֵידָה הַלֵּילוֹת. וְלִזְכָּרִים אֲמֹרִים יֵיטֵב חֵידָה הַעֲלֹם הַזֶּה.
כֵּן יֵיטֵב חֵידָה לְהִבְיֵא לְיָמוֹת מְפֹסָשִׁים: בְּרוּךְ מְפֹסֵם,
בְּרוּךְ הוּא. בְּרוּךְ שֶׁנֶּתַן תּוֹרָה לְעַמּוֹ יִשְׂרָאֵל, בְּרוּךְ הוּא.

מַעֲשֵׂה בְּרַבִּי אֱלִיעֶזֶר וְרַבִּי יְהוֹשֻׁעַ וְרַבִּי
אֱלִיעֶזֶר בֶּן עֲזַרְיָה וְרַבִּי עֲקִיבָא וְרַבִּי טַרְפוֹן
שֶׁהָיוּ מַסְבִּין בְּבֵית בְּרַק וְהָיוּ מְסַפְּרִים
בִּיצִיאַת מִצְרַיִם כָּל אוֹתוֹת הַלְּלוּלָה, עַד שֶׁבָּאוּ
תַּלְמִידֵיהֶם וְאָמְרוּ לָהֶם רַבּוֹתֵינוּ הֵגִיעַ זְמַן
קְרִיאַת שְׁמַע שֶׁל שַׁחֲרִית.

אָמַר רַבִּי אֶלְעָזָר בֶּן עֲזַרְיָה
הָרִי אֲנִי כְּבֹן שְׁבָעִים שָׁנָה וְלֹא
זָכִיתִי שֶׁתֵּאמֹר יֵצִיאת מִצְרַיִם
בְּלֵילֹת עַד שֶׁדָּרְשָׁה בֶן זֹמָא,
שֶׁנֶּאמַר, לְמַעַן תִּזְכּוֹר אֶת יוֹם
צֵאתְךָ מֵאֶרֶץ מִצְרַיִם כָּל יְמֵי
חַיֶּיךָ. יְמֵי חַיֶּיךָ הַיָּמִים. כָּל יְמֵי
חַיֶּיךָ הַלֵּילֹת. וַחֲכָמִים אוֹמְרִים
יְמֵי חַיֶּיךָ הָעוֹלָם הַזֶּה. כָּל יְמֵי
חַיֶּיךָ לְהֵבִיא לְיָמוֹת הַמָּשִׁיחַ:
בְּרוּךְ הַמָּקוֹם, בְּרוּךְ הוּא. בְּרוּךְ
שֶׁנֶּתַן תּוֹרָה לְעַמּוֹ יִשְׂרָאֵל,
בְּרוּךְ הוּא.

אמר רבי אלעזר בן עזריה הרי אני כבן שבעים שנה
ולא זכיתי שתאמר מצדוני צילות על שדרשה בן
זוסא, שגמר, למען תזכור את יום צאתך מארץ מצדוני
כל ימי חייך ימי חייך הנמים, כל ימי חייך הלילות.
ותכמים וחסדמי ימי חייך העולם הזה. כל ימי חייך להביא
לימות אחרים: ברוך הסקום, ברוך הוא. ברוך שנותר בתורה
לעמו וישראל, ברוך הוא.

אָמַר וּבִי אֲלַעֲזוּ בֶן עֲזַרְיָה הַרִי אֲנִי כֵּן
שְׁבָעִים שָׁנָה וְלֹא זָכִיתִי שְׁתֵּאמֹר וַיָּצִיאת מִצְרַיִם
בְּלִילוֹת עַד שֶׁדָּרְשָׁה בֶן זֹמָא, שֶׁנֶּאֱמַר, לִמְעַן תִּזְכֹּר
אֶת יוֹם צֵאתְךָ מֵאֶרֶץ מִצְרַיִם כָּל יְמֵי חַיֶּיךָ יְמֵי חַיֶּיךָ
הַיָּמִים, כָּל יְמֵי חַיֶּיךָ הַלֵּילוֹת, וַחֲכָמִים אוֹמְרִים
יְמֵי חַיֶּיךָ הַעוֹלָם הַזֶּה. כָּל יְמֵי חַיֶּיךָ לִהְבֵּיא לִימוֹת
הַמָּשִׁיחַ: בְּרוּךְ הַמְקוֹם, בְּרוּךְ הוּא. בְּרוּךְ שֶׁנֶּתַן תּוֹרָה
לַעֲמוֹ יִשְׂרָאֵל, בְּרוּךְ הוּא.

Crystal World (after J.G. Ballard)

2006

Double-channel 3D animation, tilted screens,
no sound, unsynchronized individual channel:

Glass and crystal were viewed, in the context of twentieth-century architecture, as representing new horizons, a better society, and an improved living environment. The idea of an all-revealing “glass house” exposed to the landscape outside, and thus giving rise to a free-flowing dialogue between the private and the public, was related to the idea of utopia. The glass house (1951) that the Italian-Brazilian architect Lina Bo Bardi (1914–1992) constructed for herself on a hilltop overlooking a valley on the outskirts of São Paulo, and the Ciccillo Matarazzo pavilion designed in 1957 by a team of architects lead by Oscar Niemeyer at the heart of an urban park, are translated in Ann Lislegaard’s work into a new entity: a modernist hotel deep within a tropical jungle, which is overrun by crystals.

The animation is projected onto two un-synchronized screens that are viewed in a constantly changing interaction: A sequence of images unfolds on one screen, while the second screen features a sequence of texts — a rewrite of **The Crystal World**, a book by the dystopian writer and thinker J.G. Ballard (1930–2009). Ballard embarks on journeys through the mental and emotional spaces of nightmarish worlds, through engaging intensively with...

עולם של בדולח (בעקבות ג'.ג. באלארד)

2006

אנימציות תלת־מימד בהקרנה דו־ערוצית,
מסכים נוטים, אילם, אורך כל ערוץ בלתי מסונכרן:

לזכוכית ולבדולח נקשרו באדריכלות המאה ה־20 משמעויות של אופקים חדשים, חברה טובה יותר וסביבת חיים משופרת. הרעיון של בית זכוכית הנמנע מהסתרה וחשוף החוצה אל הנוף, בזרימה חופשית של דו־שיח בין הפרטי לציבורי, נקשר לאוטופיה. “בית הזכוכית” (1951) שבנתה לעצמה האדריכלית האיטלקייה־ברזילאית לינה בו בארדי (1914–1992) על גבעה בפאתי סאו־פאולו; וביתן סיסילו מטרזו (Ciccillo Matarazzo) שתכנן ב־1957 צוות אדריכלים בראשות אוסקר נימאייר, בלב פארק אורבני, לשיכון הביינאלה לאמנות עכשווית של סאו־פאולו — מיתרגמים בעבודתה של אן ליסלגארד לישות חדשה: מלון מודרניסטי בתוככי ג'ונגל טרופי, שנפלש על־ידי גבישי בדולח.

האנימציה מוקרנת על שני מסכים באינטראקציה משתנה ובלתי מסונכרנת, תוך פרישה בלתי ליניארית של דימויים (על מסך אחד) וטקסטים (על מסך שני) המשכתבים קטעים מתוך עולם הבדולח (1966) — ספרו של הסופר וההוגה הדיסטופי **ג'יימס גראהם באלארד** (1930–2009), העורך מסעות בחללי נפש של עולמות מסויטים תוך עיסוק אינטנסיבי בלא־מודע. ספריו האפוקליפטיים של באלארד מתמודדים עם ניוונה והתפוררותה של החברה האזרחית ועם מגמות של דה־הומניזציה. כתיבתו הפרגמנטרית מבנה מציאות של כלאיים ומעלה שאלות מטרידות על אובססיות השליטה, על האחר שבתוכנו, ועל עתיד האדם בעולם שעירפל כל גבול בין הפנימי לחיצוני. הנובלה עולם הבדולח — אחת מארבע נובלות שפרסם בשנות ה־60 לתיאור סוגים שונים של אסונות טבע — מספרת על גביש

Crystal World (after J.G. Ballard)

2006

Double-channel 3D animation, tilted screens,
no sound, unsynchronized individual channel:

Glass and crystal were viewed, in the context of twentieth-century architecture, as representing new horizons, a better society, and an improved living environment. The idea of an all-revealing “glass house” exposed to the landscape outside, and thus giving rise to a free-flowing dialogue between the private and the public, was related to the idea of utopia. The glass house (1951) that the Italian-Brazilian architect Lina Bo Bardi (1914–1992) constructed for herself on a hilltop overlooking a valley on the outskirts of São Paulo, and the Ciccillo Matarazzo pavilion designed in 1957 by a team of architects lead by Oscar Niemeyer at the heart of an urban park, are translated in Ann Lislegaard’s work into a new entity: a modernist hotel deep within a tropical jungle, which is overrun by crystals.

The animation is projected onto two un-synchronized screens that are viewed in a constantly changing interaction: A sequence of images unfolds on one screen, while the second screen features a sequence of texts — a rewrite of **The Crystal World**, a book by the dystopian writer and thinker J.G. Ballard (1930–2009). Ballard embarks on journeys through the mental

עולם של בדולח (בעקבות ג'.ג. באלארד)

2006

אנימציה תלת־מימד בהקרנה דו־ערוצית,
מסכים נוטים, אולם, אורך כל ערוץ בלתי מסונכרן:

לזכוכית ולבדולח נקשרו באדריכלות המאה ה־20 משמעויות של אופקים חדשים, חברה טובה יותר וסביבת חיים משופרת. הרעיון של בית זכוכית הנמנע מהסתרה וחשוף החוצה אל הנוף, בזרימה חופשית של דו־שיח בין הפרטי לציבורי, נקשר לאוטופיה. “בית הזכוכית” (1951) שבנתה לעצמה האדריכלית האיטלקייה־ברזילאית לינה בו בארדי (1914–1992) על גבעה בפאתי סאו־פאולו; וביתן סיסילו מטרזו (Ciccillo Matarazzo) שתכנן ב־1957 צוות אדריכלים בראשות אוסקר נימאייר, בלב פארק אורבני, לשיכון הבינלאה לאמנות עכשווית של סאו־פאולו — מיתרגמים בעבודתה של אן ליסלגארד לישות חדשה: מלון מודרניסטי בתוככי ג'ונגל טרופי, שנפלש על־ידי גבישי בדולח.

האנימציה מוקרנת על שני מסכים באינטראקציה משתנה ובלתי מסונכרנת, תוך פרישה בלתי ליניארית של דימויים (על מסך אחד) וטקסטים (על מסך שני) המשכתבים קטעים מתוך עולם הבדולח (1966) — ספרו של הסופר וההוגה הדיסטופי **ג'יימס גראהם באלארד** (1930–2009), העורך מסעות בחללי נפש של עולמות מסויטים תוך עיסוק אינטנסיבי בלא־מודע. ספריו האפוקליפטיים של באלארד מתמודדים עם ניוונה והתפוררותה של החברה האזרחית ועם מגמות של דה־הומניזציה. כתיבתו הפרגמנטרית מבנה מציאות של כלאיים ומעלה שאלות מטרידות על אובססיית השליטה, על האחר שבתוכנו, ועל עתיד האדם בעולם שעירפל כל גבול בין הפנימי לחיצוני. הנובלה עולם הבדולח — אחת מארבע נובלות שפרסם בשנות ה־60 לתיאור סוגים שונים של אסונות טבע — מספרת על

יֹרֵד גֶּשֶׁם-טָגוֹל מְרֵהִיב
מְאֹד! Quite cold in
August Straße. £23
\$674 58 שח? f49 ¢25
אֲנִי מְצִיִּית תֵּל-מִמֶּד

מיזוג אנוני 5#

לל"ט 1-800

96% Quality

π Assurance