

# Miksi suunnit- telet fontin?

Kirjainmuotoilun perustelun merkittävyys  
Justus Arvelin, 2024

---

**Tekijä** Justus Arvelin

---

**Työn nimi** Miksi suunnittelet fontin? – Kirjainmuotoilun perustelun merkittävyys

---

**Laitos** Taiteen ja median laitos

---

**Koulutusohjelma** Visuaalisen viestinnän muotoilu

---

**Vuosi** 2024

**Sivumäärä** 42

**Kieli** Suomi

---

## Tiivistelmä

Kandidaatin opinnäytetyössäni tutkin typografiaa, kirjainmuotoilua ja sitä miksi fontteja suunnitellaan sekä suunnittelen kirjaintyyppin. Pyrkimyksenä ei ole löytää täydellistä vastausta, vaan ennemminkin esitellä erilaisia ratkaisuja, joilla perustella uuden fontin suunnittelemista, sekä kysymyksiä, joiden avulla tehdä päätöksiä. Tutkielmassa keskitytään suunnittelutyön perustelemisen merkityksen lisäksi typografian sanastoon ja sen murrokseen sekä sans-serif-kirjaintyyppeihin. Produktio on kirjaintyyppi, joka perustuu vanhaan ennestään digitoimattomaan kirjaintyyppiin.

Tutkielmassa tutkitaan typografisen sanaston eri tulkintoja, määritellään fontti-sanon tarkoitus, käydään läpi erilaisia tapoja, joilla suunnitella kirjaintyyppi sekä, miten eri typografian ammattilaiset näkevät kirjainmuotoilun tänä päivänä. Tutkielma ei kuitenkaan käy läpi niitä käytännön tarpeita, joihin fontteja edelleen suunnitellaan, kuten esimerkiksi kommunikointi, kielten säilyttäminen ja saavutettavuuden kehittäminen, vaan keskittyy vastaamaan kysymykseen suunnittelijan näkökulmasta. Perehtyessä kirjaintyyppien luokitteluun sekä sen haasteisiin havaitaan, että uudelle luokittelujärjestelmälle on tarvetta, kun taas typografian murrokseen sekä sen nykytilanteeseen tutustuessi todetaan suunnittelutyön tapahtuvan nykyään paljon näytöltä näytölle eikä juurikaan enää paperille. Tutkielmassa avataan myös sans-serif-kirjaintyyppien historiaa ja jaottelua.

Produktio on kirjaintyyppi, jonka keskeisimpänä lähdeaineistona ovat vanhat saksalaiset Schelter & Giesecken suunnittelemat kirjaintyyppit Navarra, Washington ja Columbus. Mitään näistä kolmesta ei ole koskaan digitoitu. Produktio tasapainottelee oman tulkinnan ja vanhan säilyttämisen välillä keskittyen kuitenkin luomaan uutta eikä vain kopioimaan vanhaa. Produktion avulla on tarkoitus löytää tapa suunnitella, joka perustelee kirjainmuotoilutyötä sekä suunnittelijalle itselleen kuin yleisöllekin. Lopputulos vastaa hyvin tavoitteita kirjaintyyppin suunnittelemisesta tavalla, joka on perusteltua, avointa ja kiinnostavaa. Perustelu työlle tulee pitkälti oppimisen ja luomisen tarpeesta, mutta myös tarpeesta säilyttää vanhoja kirjaintyyppijä.

Opinnäytteessä tutkitaan typografiaa, sen murrosta sekä erityisesti nostetaan esiin avoimuuden tärkeyttä suunnittelussa. Lopputuloksena on, että kirjaimia voi suunnitella suunnittelun ilosta, mutta erittäin olennaista on olla avoin niin suunnitteluprosessistaan kuin sen taustoista ja intentioista. Kyseessä oleva toiminta edistää niin typografiaa kuin yleisemmin graafista suunnittelua ja on siksi hyvin tärkeää. Työn jälkeen tärkeämpi merkittävyyden mittari on suunnittelijan kyvykkyys perustella sekä sanallistaa suunnitteluprosessi ja sen lopputulos.

---

**Avainsanat** typografia, kirjainmuotoilu, fontti, kirjaintyyppit, sans-serif

---

Justus Arvelin

Taiteen kandidaatin opinnäytetyö

Aalto-yliopisto Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu, Taiteen ja median laitos

Visuaalisen viestinnän muotoilun koulutusohjelma

Kevät 2024

# SISÄLLYS

## Aluksi

### OSA 1

1. Fontti
2. Jos teet fontin, miksi teet sen?
3. Katsaus fonttien historiaan
  - 3.1 Kirjaintyyppien luokittelusta
  - 3.2 Typografian murros
  - 3.3 Sans-serifit

### OSA 2

4. Produktio
  - 4.1 Tausta
  - 4.2 Prosessi
    - 4.2.1 Ensimmäinen versio
    - 4.2.2 Lopullinen versio
  - 4.3 Produktion reflektio
5. Lopputulos

## Lopuksi

## Lähteet

### Kuvalähteet



Ainakin yli 270 000, niin monta fonttia maailmasta jo löytyy.<sup>1</sup> Rohkeimpien arvioiden mukaan olemme saavuttaneet jo käsittämättömän 500 000 fontin rajapyykin. Tarkkaa lukemaa tuskin keneltäkään löytyy, mutta todella paljon niitä jo on eikä loppua näy – toivottavasti ei ainakaan juuri nyt, kun olen vasta itsekin löytänyt tieni fonttien äärelle. Milloin fonttien määrän takaraja sitten tulee vastaan? ”Hätäkös tässä, valmiissa maailmassa”, kuuluu vanha suomalainen sananlasku, jonka mukaan on turha murehtia, sillä kaikki tapahtuu aikanaan. Siinä taitaa piillä vastaus melkeinpä kaikkeen. Kenties siis fonttien ja niiden suunnittelijoiden suuri määrä ei ole se, jolla meidän kannattaisi vaivata päätämme. Pikemminkin se on fonttien ja niiden suunnittelun *laatu*, joka ratkaisee.

Fontin laatu eli sen ominaispiirteet määrittävät fontin suunnittelijan eli typografin tekemistä valinnoista muotoiluprosessin aikana. Tutkimuksessani haluan syventyä näihin päätöksenteon hetkiin ja samalla selvittää syitä, joiden vuoksi uusia fontteja jatkuvasti suunnitellaan. Lisäksi haluan tutkimuksessani pohtia sitä, kuinka löytää mielekkyyttä fonttien suunnitteluun ajassa, jolloin tuntuu kuin kaikki mahdolliset kirjaimet olisivat jo suunniteltu jonkun muun toimesta. En väitä, ettei itse kirjainmuotoilu olisi mielekästä vaan pyrin vastaamaan kysymykseen, miten uusien fonttien muotoiluprosesseissa tehtyt ratkaisut perustelevat niiden olemassaoloa. Ja aivan kuten sanotaan: hyvä suunnittelija osaa perustella päätöksensä. Samaistun vahvasti mestaritypografi Walter Tracyn tunteeseen, jonka mukaan kirjainmuotoilijan on tarpeellista luoda oma arvomaailmansa ja kehittää kyky, jolla tehdä arvioita kulloinkin käytettyjen kirjaintyyppien laadusta.<sup>2</sup>

Lähestyn typografiaa ja tutkimuskysymystäni ”Miksi suunnittelet fontin?” kirjallisuuden ja produktion kautta. Pyrkimyksenäni ei ole löytää täydellistä vastausta, vaan ennemminkin esitellä erilaisia ratkaisuja, joilla perustella uuden fontin suunnittelemista, sekä kysymyksiä, joiden avulla tehdä päätöksiä. En käy läpi niitä todellisia käytännön tarpeita, joihin fontteja edelleen suunnitellaan, kuten esimerkiksi kommunikointi, kielten säilyttäminen ja saavutettavuuden kehittäminen, vaan keskityin vastaamaan kysymykseeni suunnittelijan näkökulmasta. Produktiossa tavoitteenani on suunnitella kirjaintyyppi tavalla, joka mielestäni on nykypäivänä perusteltua, avointa ja kiinnostavaa. Haluan siis luoda vahvan pohjan omalle typografian praktiikalleni.

<sup>1</sup> ”MyFonts by Monotype.” n.d. MyFonts. <https://www.myfonts.com>.

<sup>2</sup> Tracy, Walter. 1986. *Letters of Credit: A View of Type Design*. Gower Publishing Company. s. 10

Produktioni lähteenä käytän internetin arkistoista löytämäni kirjaintyyppiä, jota ei ole koskaan tiettävästi digitoitu tietokoneella käytettäväksi. Tarkoitukseni on työstää ja kehittää tämä kirjaintyyppi mielestäni käytettävämmäksi ja aikaamme sopivammaksi – toisin sanoen pyrin pyyhkimään pölyt sen päältä ja raikastamaan sen olemusta.

Syy siihen, miten olen päätenyt aiheeni äärelle, löytyy sekin arkistoista, tosin muutaman mutkan kautta. Ensimmäisenä opintovuoteni Aalto-yliopiston Visuaalisen viestinnän muotoilun koulutusohjelmassa suoritin typografiaa esittelevän kurssin, jossa vierailevana luennoitsijana oli taiteen tohtori ja typografi Markus Itkonen. Itkonen oli tullut esittelemään väitöskirjaansa *Kadonneet kirjaintyypit, suomalainen kirjainmuotoilu 1920–1985*. Henkilökohtaisesti merkittävää luennossa oli maininta Heikki Arvelinista, enostani, jonka työskentelystä typografian parissa en ollut tietoinen. Hänen kokoelmistaan nimittäin löytyy useampikin kirjaintyyppi, joista kaksi julkaistiin 80-luvulla ennen tietokoneiden yleistymistä. Hänen suunnittelemaansa fontteja ei siis juurikaan ole digitaalissa muodossa.

Olisi hienoa vielä jonain päivänä saada käyttää sukulaiseni suunnittelemaa kirjaintyyppiä graafisen suunnittelijan työssä tai ainakin ottaa mallia enoni tekemistä fonteista, inspiroitua niistä ja valmistaa niistä omat versioni – toki hänen suostumuksellaan – ja täten jatkaa suvustani löytyvää osaamista. Tämän takia haluan opetella suunnittelemaan fontteja: kartuttaa silmääni typografisessa työssä ja löytää oman tulokulmani, jolla suhtaudun niin suunnittelutyöhön yleensä kuin suunnitteluun, jossa referoin vanhoja töitä. Pyrin selvittämään, millaisia päätöksiä minä teen suunnittelijana, ja miten sanoitan näitä päätöksiäni.

## 1. Fontti

Suomentaessa kirjainmuotoilun olennaisimpia käsitteitä joutuu hieman vaivaamaan päätään. Sillä puhuttaessa kirjainmuotoilusta eli yksittäisten kirjainten, muiden typografisten merkkien sekä niitä ympäröivän tyhjän tilan muotoilusta, puhutaan usein hieman epämääräisesti fonttien tekemisestä. Siispä *fontin* määritelmä on opinnäytteeni kannalta varsin oleellinen. Etymologisesti sana ”fontti” juontaa juurensa ranskan kielen verbiin ”fondre”, sulattaa tai valaa, jolla viitataan fonttien vanhaan valmistustapaan.<sup>3</sup>

Kiinnostavampaa on kuitenkin se, mitä fontti tänä päivänä tarkoittaa. Gerard Unger määritellee fontin merkkien kokoelmaksi, tai tarkemmin valmiiksi kokoelmaksi tietyllä tyyllillä suunniteltuja kirjaimia ja muita merkkejä.<sup>4</sup> Hämmäntävää tästä tekee kuitenkin se, että suomeksi kyseistä yhtenäisen tyylin mukaista merkkien kokoelmaa kutsutaan *kirjaintyyppi*ksi, kuten Markus Itkonen asian selittää. Itkonen tarkentaa fontin puolestaan olevan verrannollinen *kirjainleikkauksen* kanssa, jotka kumpikin tarkoittavat painotetusti vain yhdellä tietyllä tavalla suunniteltujen merkkien kokoelmaa.<sup>5</sup> Ungerin käsitys fontista on laajempi kuin Itkonen, jolle fontti tuntuu tarkoittavan jotain pienempää. Pienillä muutoksilla tuntuu olevan kokoaan suurempi merkitys, sillä käsitysten välisiä eroja ei ole kovin helppo hahmottaa. Juuri se tekee käsitteiden määrittelemisestä ärsyttävän epätarkkaa. Päätellä voi vain, että eri sanoilla tuntuu olevan samanlaiset merkitykset. Onneksi sentään Walter Tracy on vahvasti sitä mieltä, että fontti ei ole sama asia kuin kirjaintyyppi. Tracyn mukaan fontti on tiettyyn tarkoitukseen tehtyjen kirjainten ja merkkien kokonaisuus, jolloin kirjaintyyppi olisi vain osa fonttia.<sup>6</sup> Niiden kahden välinen merkitys pitää siis kyetä erottamaan.

Joka tapauksessa fontti, kirjaintyyppi, merkit ja kirjaimet käsitteinä kuuluvat yläkäsitteen *typografia* alle, jolloin siis on kyse tekstin järjestämisestä ja sen yksityiskohtien esittämisestä ennalta laaditun suunnitelman mukaisesti.<sup>7</sup> Toisin sanoen etukäteen piirretyillä kirjaimilla kirjoittamista ja niiden asettelua. Syy, miksi käsitteitä on vaikea määritellä, löytyy kirjainmuotoilun ”digiloikasta”. Kyseessä on edelleen suhteellisen tuore ilmiö, sillä digitalisaatio sekoitti typografista sanastoamme, joka pohjautuu analogisiin kirjapainotaitoon liittyviin termeihin, kuten kirjaimistoihin ja kirjakkeisiin.

<sup>3</sup> Lehni, Jürg. 2011. ”Typeface As Programme.” Typotheque.  
<https://www.typotheque.com/articles/typeface-as-programme>.

<sup>4</sup> Unger, Gerard. 2018. *Theory of Type Design*. NaiO10 Publishers. s. 221

<sup>5</sup> Itkonen, Markus. 2012. *Kadonneet kirjaintyypit: suomalainen kirjainmuotoilu 1920–1985*. Helsinki: RPS-yhtiöt. s. 16

<sup>6</sup> Tracy. *Letters of Credit: A View of Type Design*. s. 15

<sup>7</sup> Unger. *Theory of Type Design*. s. 229



En opinnäytetyössäni sen tarkemmin paneudu typografiaan liittyvän sanaston historiaan perinteiden arvoa lainkaan vähättelemättä. 80-luvulla alkaneen tietokoneiden valtakauden tuomat kirjainmuotoilun uudet tuulet johtivat siihen, että nykyään kirjainmuotoilu on saavutettavampaa kuin koskaan aikaisemmin eikä enää vain insinöörin päivätyötä, jollaiseksi se vielä typografian digitaalisen murroksen aikana etenkin Suomessa miellettiin.<sup>8</sup> Tämä on puolestaan johtanut siihen, että puhekielessä alkoi yleistymään päänvaivaa jo valmiiksikin tuottanut sana fontti, jolla ihmiset useimmiten kokemukseni mukaan tarkoittavat kirjaintyyppiä. On siis ilmiselvää, ettei täydellisen yksimielistä määritelmää näille sanoille tulla löytämään, vaikkakin selvästi samoista asioista puhutaan. On vain eri tilanteissa eri ihmisten näkemyksiä sekä eri ammattilaisten näkemyksiä eri tilanteista.

Typografia, kirjainmuotoilu, fontti, kirjainperhe, kirjaintyyppi, kirjain, merkki. Oma näkemykseni kirjainmuotoilun sanastosta on seuraavanlainen. Pyrin yhdistämään yleistynyttä puhekielisyyttä menneisyydestä juontaviin ja perinteitä mukaileviin sanoihin saavuttaakseni mahdollisimman järkeistetyin näkemyksen typografiasta. Aloitetaan fontista. Mielestäni selkeää on ajatella fontin olevan eräänlainen digitaalinen kansio, jossa kirjaintyypit sijaitsevat; esimerkiksi .otf-tiedostot (OpenType font). Tätä ajatusta tukee Robert Bringhurstin näkemys fontin selityksestä, joka ottaa hyvin huomioon eri aikakausien sekä tekniikoiden vaikutukset. Bringhurst selittää siis fontin kahdella tavalla, joista toinen liittyy vanhempaan tekniikkaan ja metallikirjasimiin ja toinen nykyaikaiseen digitaaliseen säiliöön.<sup>9</sup> Fontin sisään puolestaan on tallennettu kirjaintyyppi (tai kirjainleikkaus), joka on yksittäinen yhdenlainen kokoelma merkkejä kuten Times New Roman Regular. Se kuuluu puolestaan kirjainperheeseen, joka pitää sisällään kaikki muutkin eri leikkaukset ("paksuudet") Times New Romanista (Regular, Italic, Bold, Bold).<sup>10</sup>

Valtava määrä käsitteitä ja paljon selitettävää. Opinnäytteeni ymmärtämiseksi on toki tärkeää ymmärtää, mistä on kyse, mutta mielestäni se, ettei tunne kaikkia käsitteitä, ei estä ketään suunnittelemasta kirjaintyyppiä. Yksi selitys muotoiluprosessissa tehdyille yllättävillekin päätöksille voi hyvinkin olla tietämättömyys. Useimmiten juuri autuaasta tietämättömyydestä on paras ammentaa luovuutta. Sen sijaan, että miettiin enempää sitä, mistä käsitteiden välisissä eroissa on kyse, on jo korkea aika miettiä, miksi ylipäänsä suunnitella fontteja.<sup>11</sup>

## 2. Jos teet fontin, miksi teet sen?

Kuten sanottua, maailmassa on useita satoja tuhansia fontteja, mikä tarkoittaa sitä, että niihin säilöttyjä kirjaintyyppejä on sitäkin enemmän. Walter Tracyn henkilökohtainen

<sup>8</sup> Itkonen. Kadonneet kirjaintyypit: suomalainen kirjainmuotoilu 1920–1985. s. 13

<sup>9</sup> Bringhurst, Robert. 2019. The Elements of Typographic Style: Version 4.3. 4. painos. Seattle, WA: Hartley & Marks. s. 339

<sup>10</sup> Näistä varsin selkeistä opeista käy kiittäminen opettajaani Tuomas Kortteista.

<sup>11</sup> Bil'ak, Peter. 2011. "We Don't Need New Fonts...." Typotheque. <https://www.typotheque.com/articles/we-dont-need-new-fonts>.

oletus siitä, että jo vuonna 1986 kirjaintyyppien silloinen määrä olisi ollut häkellyttävän suuri,<sup>12</sup> pätee varmasti tänä päivänä paremmin kuin koskaan. Niin pätee myös se, että kriittistä analyysia eri kirjaintyypeistä on edelleen harvassa tai vähintäänkin haastavaa löytää. Peter Bil’akin mielestä kriittisyys on juuri se, mikä erottaa kirjainmuotoilijan hyvästä piirtäjästä, sillä tarve edistää alaa tulisi hänestä olla vähimmäisvaatimus kirjainmuotoilijan titteliin. Bil’ak sanoittaa tarkkanäköisesti: ”Sisältö on vähintään yhtä tärkeää kuin muoto, ilmaisemamme ajatukset yhtä tärkeitä kuin se, miten ilmaisemme ne.”<sup>13</sup> Pelkät hienot kirjaimet eivät siis riitä. On myös hyvin oleellista osata kertoa, miksi ne ovat muotoiltu sellaisiksi kuin ovat.

Miten suunnittelijan sitten olisi hyvä lähestyä praktiikkaansa kirjainmuotoilijana aikana, jolloin ”kaikki on jo tehty” ja ideoiden originaaliutta jatkuvasti kyseenalaistetaan? Opinnäytteelleni antoi kipinän John Downerin artikkeli *Call It What It Is*.<sup>14</sup> Sen luetuani tajusin, kuinka monipuolisesti omaa suunnittelutyötään pitää osata sanoittaa ja, kuinka monesta eri kulmasta suunnitteluprosessia voisi olla hyvä katsoa. Artikkelikäy varsin mielenkiintoisesti läpi näitä erilaisia vinkkeleitä. Hieman mutkia suoristaen Bil’ak väittää, että nykyään kaikki uudet kirjaintyypit pohjautuvat johonkin vanhaan.<sup>15</sup> Sen takia kyse suunnittelutyössä on vain siitä, kuinka tiedostaen kirjainmuotoilija tekee päätöksensä ja kuinka avoimesti hän tuo esille omia referenssejään. Downer on Bil’akin kanssa hyvinkin paljon samaa mieltä siitä, että on tärkeää osata sanallistaa omat ajatuksensa muotoiluprosessissa. Tähän samaistun vahvasti syvennyttyäni aiheeseen, sillä tajusin, kuinka yleistä on, että suunnittelija ei osaa tarkalleen sanoittaa prosessiaan. Huonosti perustellessa ulkopuolisen kokemus suunnittelijan työstä jää haileaksi, kun vaihtoehtona olisi oppia suunnittelijan ajatusmaailmasta ja arvoista sekä ymmärtää hänen työtään.

Läpinäkyvyyttä tavoitellen Downer esittelee kahdeksan erilaista tapaa, joilla kirjaintyyppin voi suunnitella. Hän jakaa ne kahteen ryhmään: tarkasti alkuperäistä seuraaviin ja löyhästi alkuperäistä mukaileviin. Tarkasti alkuperäistä kirjaintyyppiä seuraavia uusia versioita ovat niin kutsutut *elvytykset*, *antologiat* sekä *jäljitelmät*. Kun taas löyhiä tulokulmia suunnitteluun ovat *uudelleentulkinnat*, *tribuutit*, *jatko-osat*, *laajennokset* sekä *karikatyyrit*.<sup>16</sup> Mielestäni kiinnostavin osa jaottelussa on sen antama malli siitä, mitkä tulokulmat ovat yleisesti hyväksytympiä, vaikka sitä Downer ei suoraan käsittelekkään.

Downerin listaamista tavoista selvästi rehellisin on elvyttävä tapa, joka on juuri sitä itseään eikä yritä olla muuta. Kyseessä on vanhan kirjaintyyppin henkiin herättäminen digitaalisessa maailmassa säilyttäen samalla oikean määrän historiaa. Luulin kuitenkin harvan suunnittelijan haluavan vain toisintaa muiden tekemää työtä – oli se kuinka hyvää tahansa. Kirjainmuotoilu on kuitenkin *luovaa* työtä. Uskoisin, että

<sup>12</sup> Tracy. *Letters of Credit: A View of Type Design*. s. 9

<sup>13</sup> Bil’ak. ”We Don’t Need New Fonts....”

<sup>14</sup> Downer, John. 2003. ”Call It What It Is.” *Emigre*, 2003.  
<https://www.emigre.com/Essays/Type/CallItWhatItIs>.

<sup>15</sup> Bil’ak, Peter. 2023. ”Originality in Type Design.” *Typotheque*.  
<https://www.typotheque.com/articles/originality-in-type-design>.

<sup>16</sup> Downer. ”Call It What It Is.”

tyypillisempää on suunnitella kirjaintyypeistä löyhästi mukailevia uudelleentulkintoja, joissa suunnittelijan oma kädenjälki on näkyvissä. Toki Bil'ak muistuttaa, että selatessaan MyFonts-fonttikatalogin myydyimpiä fontteja huomaa sitä hallitsevan uudet versiot klassisimmista fonteista.<sup>17</sup> Mielenkiintoista on kuitenkin se, että usein typografit, kuten esimerkiksi Martin Majoor, ovat ennemmin uusien versiointien tekemistä vastaan eivätkä kannusta kajoamaan aiemmin suunniteltuihin kirjaintyyppisiin. Majoor on mielipiteessään hyvinkin jyrkkä, mutta liikkumavaraa löytyy yksityiskohdista, sillä hän sanoo, että erityisesti vanhaa *menestynyttä* kirjaintyyppiä ei kannattaisi koskaan uudelleentulkita paitsi alkuperäisen suunnittelijan toimesta. Majoorin mielestä useimmat uudet versiot ovat tarpeettomia, sillä ne korostavat turhaan jo hyväksi todettuja piirteitä. Majoor jatkaa painottaen, mitä vähemmän kirjaintyyppiä on käytetty, sitä enemmän siinä on potentiaalia.<sup>18</sup>

Vanhan aineiston kanssa työskentely, siitä mallin ottaminen ja vanhan tulkitseminen omin keinoin on ollut pitkään käytäntö taidealojen opetuksessa.<sup>19</sup> Kokeemuksesta voin sanoa sen jääneen lähes kokonaan pois nykyisistä opinnoistani. Peter Bil'ak kirjoitti kesällä 2023 vanhojen kirjaintyyppien versioinnin oleellisuudesta uutta oppiessa.<sup>20</sup> Haagin the Royal Academy of Artsissa on typografian maisteriohjelma, jonka ensimmäisenä lukukautena opiskelijat juurikin herättävät henkiin vanhan kirjaintyyppin, joka on suunniteltu ennen vuotta 1940. Kyseisen tehtävän olisi tarkoitus herättää paljon ajatuksia suunnittelun tarkoituksiperistä ja siitä, kuinka tasapainotella alkuperäisten ja uusien ominaisuuksien välillä, sillä kyseessä on aivan eri aikakaudella, eri teknologialla valmistetun kirjaintyyppin elvyttäminen, Bil'ak huomauttaa.<sup>21</sup> Tällainen työskentely vaatii suunnittelijalta tarkkaa perehtymistä kirjainmuotoiluun ja vapauttaa samalla ”ylimääräisestä alkuperäisyyden huolesta”, kuten typografi Maria Doreuli Bil'akin tekstissä mainitsee.<sup>22</sup>

Tästä päästäänkin aiemmin mainitsemani Martin Majoorin mielipiteeseen siitä, että vanhaan *menestyneeseen* kirjaintyyppiin ei kannattaisi kajota. Olen samaa mieltä Majoorin kanssa siitä, että juuri menestyneeseen työhön on rohkeaa koskea, sillä menestyksen perusteena voidaan pitää muun muassa työn onnistuneisuutta kuten kirjaintyyppin hyvää luettavuutta tai sen tarkasti tehtyä, yhtenäistä muotokieltä. Toisaalta, kuten Bil'ak olen myös sitä mieltä, että vanhaan kirjaintyyppiin kannattaa koskea. Ensimmäinen valinta, jonka suunnittelija tekee elvyttäessään vanhaa kirjaintyyppiä, on valinta lähdeaineistosta. Jos jokin on kiinnostavaa niin juuri se, miksi suunnittelija on valinnut lähteekseen tietyn kirjaintyyppin ja mitä hän kokee tarpeelliseksi muuttaa ja mitä säilyttää.

Downerin listauksesta puuttuukin mielestäni vaihtoehto, jossa suunnittelija käy dialogia vanhan kirjaintyyppin kanssa: pyrkimyksenään tehdä jotain uutta, omaa, mutta

<sup>17</sup> Downer. “Call It What It Is.”

<sup>18</sup> Majoor, Martin. 2004. “My Type Design Philosophy.” Typotheque. <https://www.typotheque.com/articles/my-type-design-philosophy>.

<sup>19</sup> Bil'ak. “Originality in Type Design.”

<sup>20</sup> Bil'ak. “Originality in Type Design.”

<sup>21</sup> Bil'ak. “Originality in Type Design.”

<sup>22</sup> Bil'ak. “Originality in Type Design.”

vahvasti inspiroituen vanhasta. Tällöin oleellista on avata keskustelu avoimesti kaikille esimerkiksi kirjoittamalla suunnitteluprosessin vaiheet ylös ja jakamalla tätä fontin kylkiäisenä, jotta on selvää, mitkä päätökset ovat kenenkin tekemiä. Myös jo kirjaintyyppin informatiivisella nimeämisellä voi olla iso vaikutus. Koen itse haluavani tehdä juuri eniten tämäntapaista suunnittelutyötä. Kenties Downerin elvytykset tarkoittavat jotakuinkin tätä, mutta nimeämässäni dialogimaisessa lähestymisessä on kyse uudelleentulkittamisen ja elvytyksen välimaastosta. Mielestäni tällaisen työskentelyn edellytyksenä on valita kirjaintyyppi, josta suunnittelija löytää mielestään selkeitä vikoja ja pyrkii korjaamaan niitä, mutta vastapainona kirjaimilla on oltava merkittäviä ominaispiirteitä, joiden säilyttämiseen suunnittelija pyrkii. Menestyneen kirjaintyyppin kanssa työskennellessä tällainen ei onnistu tai jos onnistuu, on suunnittelijan oltava mielipiteissään rohkea – tai pikemminkin röyhkeä – osoittaessaan puutteita suositusta kirjaintyyppistä.

Miltä hyvänsä pohjalta suunnittelija aloittaa suunnitteluprosessinsa, on se sitten menestyneen kirjaintyyppin muokkaaminen tai puhtaalta pöydältä aloittaminen, on useimmiten hyödyllistä tietää kirjainmuotoilun historiasta. Gerard Unger sanoittaa asian paremmin kuin hyvin: ”Historian tuntiessaan on mahdollisuus rakentaa jotain uutta, joka kartoittaa kehityksen menneisyydestä nykyhetkeen ja laajentaa sitä tulevaisuuteen.”<sup>23</sup> Mielestäni suunnittelijoiden pitäisi aina pyrkiä Ungerin sanojen mukaiseen jaloön ajatteluun, jotta alamme kehittyisi paikalla polkemisen sijaan – ehkä naiivistikin, uskon sen olevan asian laita.

### 3. Katsaus fonttien historiaan

#### 3.1 Kirjaintyyppien luokittelusta

Ymmärtääksemme paremmin kirjainmuotoilua ja voidakseni avata selkeämmin opinnäytteeni produktiota, on tutustuttava kirjainmuotoilun luokitteluun. Luokitteluja on kirjainmuotoilun kaanonissa monia – enemmän ja vähemmän tarkkoja. Haasteeksi muodostuu kirjainmuotoilun moninaisuus ja hienot nyanssierot. Ellen Luptonin esittelemä jaottelu on hyvä lähtöpiste. Luptonin kolmijako perustuu 1800-luvulla muodostuneeseen tapaan jakaa kirjaintyyppit moderneihin, humanistisiin sekä siirtymäkauden luomuksiin. Miellyttävää kolmijaossa on sen vertautuminen luontevasti taiteen historiallisiin aikakausiin renesanssiin, barokkiin ja valistuksen aikaan.<sup>24</sup> Jako kolmeen ei kuitenkaan ole riittävä, kun on kyseessä kaikki olemassa olevat kirjaintyyppit. Hyvä järjestelmä pitäisi pitää sisällään aikakausien lisäksi myös kirjaintyyppien eri tyyllilajit ja niiden alalajit.

<sup>23</sup> Unger. *Theory of Type Design*. s. 37

<sup>24</sup> Lupton, Ellen. *Thinking with Type: A Critical Guide for Designers, Writers & Editors*. 1. painos. New York: Princeton Architectural Press, 2004. S. 42

Vuonna 1954 ranskalainen typografi Maximilien Vox julkaisi oman näkemyksensä kirjaintyyppien luokittelusta. Hänen ehdotuksessaan kirjaintyypit jaetaan yhdeksään ryhmään niiden pääpiirteiden mukaan, jotka ovat usein tyypillisiä kirjaintyyppin julkaisun ajankohdalle. Tätä luokittelua on pitkään pidetty kattavimpana, sillä 60-luvulla ATypI-typografiaseura (Association Typographique Internationale eli kansainvälinen typografian seura) otti Voxin järjestelmän käyttöönsä. Samalla myös BSI-standardoimisjärjestö (British Standards Institution eli Britannian kansallinen standardoimisjärjestö) otti kyseisen luokittelun käyttöönsä pitäen sen pitkälti hyvin samanlaisena.<sup>25</sup>

Voxin jako on jossain määrin hyödyllinen opinnäytteeni kannalta, sillä sen avulla pystyn määrittelemään paremmin, millaisen kirjaintyyppin haluan muotoilla. En käsittele Vox-ATypI järjestelmän puutteita tässä tarkemmin, vaan keskityn tämänhetkiselle praktiikalleni olennaisempiin osiin. Myös Vox jakautuu latinalaisista kirjaimista puhuttaessa kolmeen: antiikvoihin, moderneihin ja kalligrafisiin. Antiikvat jakautuvat uudelleen humanistisiin, garaldisiin sekä siirtymäkauden antiikvoihin. Kaikille antiikvoille on tyypillistä terävät serif-päätteet ja matala viivakontrasti (Kuvat 1 ja 2). Modernit fontit ovat produktiolleni oleellisin luokka, sillä sen alaluokkiin sisältyy didonistiset, mekaaniset sekä tärkeimpänä lineaariset kirjaintyypit, jotka ovat päätteettömiä ja tutummin tunnettu groteskeina tai sans-serifeinä. Aion opinnäytteessäni selkeyden vuoksi käyttää vain termiä sans-serif, sillä se on yläkäsite ja pitää sisällään myös groteskit. Produktiossani työstän vanhaa digitoimatonta sans-serif kirjaintyyppiä. Viimeisenä luokkana ovat kalligrafiset, joille ominaista on vaikuttaa käsityönä tehdyiltä ja niin sanotusti piirretyiltä. Näitä ovat esimerkiksi script-tyyliset, kaunokirjoitusta muistuttavat fontit sekä blackletterit, kuten fraktuura, jolla useat keskiaikaiset kirjoitukset on kirjoitettu.<sup>26</sup>

On siis selvää, ettei kirjaintyyppien luokittelu ole yksiselitteisen lineaarista – kyseessä on enemmänkin sukupuu, joka haarautuu useampiin eri suuntiin jatkaen edelleen kasvuaan. Vaikka Voxin kehittämä luokittelu vaikuttaa kattavalta ja loppuun asti ajatellulta, on siinäkin heikkoutensa. Olisikin täysi ihme, jos jo 70-vuotias luokittelujärjestelmä vastaisi edelleen kaikkiin niihin tarpeisiin, joita kasvavalla typografian yhteisöllä tänä päivänä on.

Ei siis tule yllätyksenä, että ATypI on ilmoittanut jättävänsä Vox-ATypI järjestelmän ja suunnittelevansa uutta, kattavampaa luokittelua.<sup>27</sup> Tämä johtuu erityisesti siitä, että Voxin määritelmä keskittyi puhtaasti latinalaisiin aakkosiin sivuuttaen muut kielijärjestelmät. Toisena syynä uudistukselle on luokittelun

<sup>25</sup> Wikipedia. "Vox-ATypI Classification." 2023.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Vox-ATypI\\_classification](https://en.wikipedia.org/wiki/Vox-ATypI_classification)

<sup>26</sup> Wikipedia contributors. 2023. "Vox-ATypI Classification." Wikipedia.

<sup>27</sup> Laudon, Carolina. 2023. "ATypI De-Adopts Vox-ATypI Typeface Classification System." ATypI.  
<https://atypi.org/2021/04/27/atypi-de-adopted-the-vox-atypi-typeface-classification-system/>.



haastavuus, kun useat kirjaintyytit ovat ottaneet vaikutteita useasta eri lähteestä tehden jaottelusta hyvin kompleksista. Mielenkiintoista uuden järjestelmän suunnittelussa on se, että päätös siitä tehtiin vasta vuonna 2021. On kuitenkin jo pidempään ollut selvää, ettei järjestelmä ole tarpeeksi kattava.

### 3.2 Typografian murros

Kuten luokittelujärjestelmä, myös typografian opit ovat kaivanneet uudistuksia. Uudistukset eivät kuitenkaan ole olleet kummassakaan itsestäänselvyys. Siitä voimme kiittää tarkkoja sääntöjä ja pitkiä perinteitä. Oikeastaan vasta 2010-luvulla julkaistuissa typografiaa käsittelevissä teoksissa ja teksteissä on kirjoitettu siitä, kuinka perinteet ovat alkaneet kääntyä ylösalaisin. Tällä tarkoitan erityisesti typografian demokratisaatiota eli graafisen suunnittelun perustyökalujen yleisen saatavuuden helpottumista jopa niin, että lähes kenellä tahansa on mahdollisuus päästä käsiksi ohjelmistoihin, joita ammattilaiset käyttävät.

Demokratisoitumisella on ollut suuri vaikutus tehdyn työn luonteen muuttumiseen, kun alan opeista ja perinteistä tietämättömät ihmiset alkoivat suunnitella fontteja.<sup>28</sup> Konkreettisemmin tämä tarkoittaa esimerkiksi sitä, että pitkään groteskeja sans-serifejä käytettiin vain otsikoissa ja antiikvoja leipätekstissä, mutta nykyään törmää usein leipätekstiin, joka on taitettu sans-serifillä.<sup>29</sup> Ennen niin selkeä käsityöammatti on tullut käännekohtaan. Tämän seurauksena suunnittelu – jota tehdään näytöillä ja tietokoneohjelmitoilla – on alkanut ohjaamaan työskentelyä perinteisillä medioilla, kuten paperilla.<sup>30</sup> Muutos on mielestäni erittäin tervetullut ja monella tapaa vääjäämätön, sillä paluuta aikaan, jolloin kaikki graafinen suunnittelu tapahtui käsin ja paperilla, ei enää ole. Perinteet katoavat, kun vanhoja tekniikoita ei enää ylläpidetä tai opeteta. Toki sen johdosta uudelle ajattelulle on paljon tilaa.

Olemme siis mielenkiintoisessa murroksessa, jossa perinteillä ja opeilla ei tunnu enää olevan niin suurta painoarvoa. Olisi lyhytnäköistä kuitenkin väittää, että vuosisatojen aikana muotoutuneet opit voitaisiin kokonaan unohtaa. Historian merkitystä perustelee myös Peter Bil’akin syväluotaava analyysi vuoden 2018 kirjaintyytistä, jonka tekijä Kris Sowersby mainitsi inspiraation lähteekseen vain yhden aiemmin valmistetun kirjaintyytiin. Kiinnostavaa on, että Bil’ak osaa kuitenkin yhdistää kirjaintyyppiin useita muita kirjaintyyppisiä vuosikymmenten ja -satojen takaa, joista Sowersby on varmasti myös saanut vaikutteita.<sup>31</sup> Tämä tarkoittaa sitä, että suunnittelijan on todella haastavaa tiedostaa

<sup>28</sup> Leheni. “Typeface As Programme.”

<sup>29</sup> Unger. *Theory of Type Design*. s. 37

<sup>30</sup> Unger. *Theory of Type Design*. s. 37

<sup>31</sup> Bil’ak. “Originality in Type Design.”

kaikkia vaikutteita ja valmistustapoja, joita historia ja perinteiset metodit tuovat hänen praktiikkaansa.

### 3.3 Sans-serifit

Se, ettei jokin ole helppoa, ei tarkoita, etteikö sitä pitäisi yrittää. Siispä käytän produktioni lähteenä vanhaa kirjaintyyppiä pyrkien tiedostamaan sen työhöni tuomat vaikutteet. Ennen kuin kerron enemmän produktiostani, avaan vielä, mitä ovat sans-serifit sekä miten niitä jaotellaan. Syynä tälle on valitsemani lähdekirjaintyyppin kuuluminen sans-serifeihin.

Yleensä sans-serifit jaetaan neljään osaan: groteskeihin, neo-groteskeihin, geometrisiin ja humanistisiin. Groteskit fontit syntyivät käytännössä leikkamalla serif-päätteet pois antiikvoista eli tekemällä päätteellisistä kirjaintyypeistä päätteettömiä (Kuva 3).<sup>32</sup> Näiden käyttö alkoi yleistymään erityisesti modernismin aikana 1920-luvulla, sillä niiden virtaviivainen ja simppele muotokieli sopi yhteen sen aikaisen teollisen ajattelun kanssa. Kyseinen ajattelu johti lopulta geometristen (esim. Futura, Kuva 4) sekä hyvin riisuttujen neo-groteskien (esim. Helvetica, Kuva 5) kirjaintyyppien muotoutumiseen. Humanistisia sans-serifejä puolestaan suunniteltiin muiden luokkansa kirjaintyyppien rinnalla koko viime vuosisadan ajan. Ne erottuvat muista sans-serifeistä nimensä mukaisesti humaanimmalla ja rennommalla olemuksellaan, joka syntyy pehmeistä muodoista, kirjainten isoista aukoista sekä vinotetuista päätteistä (esim. Gill Sans, Kuva 6).<sup>33</sup>

Kirjainten ja kirjoitustaidon historiassa sans-serifit ovat siis vielä varsin tuore ilmiö. Martin Majoor tiivistää oikeastaan koko päätteettömien kirjaintyyppien synnyn varsin ytimekkäästi kertoessaan yhden tunnetuimman groteskin fontin, Akzidenz Groteskin synnystä. Hänen mukaansa kaikki sen ajan sans-serifit, kuten myös Akzidenz Grotesk, olivat niin sanottuja *display face* -kirjaintyyppejä eli vapaasti kääntäen kirjaintyyppejä, jotka ovat tarkoitettu käytettäväksi esimerkiksi näyteikkunamainoksissa, suurikokoisissa otsikoissa tai nostoissa tekstin seassa. Jo itse Akzidenz Groteskin nimikin juontaa juurensa saksan kielen sanaan Akzidenzschrift, joka kääntyy englanniksi samaiseksi *display face* -käsitteeksi.<sup>34</sup>

Voidaan siis sanoa, että sans-serifit luotiin erityisesti kaupalliseen tarpeeseen, mainoksiin ja kyltteihin. Se värittääkin hyvin pitkälti niiden historiaa ja olemusta. Typografi Eric Gillin mielestä ensimmäinen merkittävä sans-serif, joka pohjautuu perusmuotoihin, on Edward Johnstonin vuonna 1916 suunnittelema kirjaintyyppi Lontoon metrolikenteelle sen opasteita ja kylttejä varten.

<sup>32</sup> Majoor. "My Type Design Philosophy."

<sup>33</sup> Cheng, Karen. 2005. *Designing Type*. New Haven, CT: Yale University Press. s. 235

<sup>34</sup> Majoor. "My Type Design Philosophy."

Gill jatkaa, että hänen vuoden 1928 luomuksensa Gill Sans olisi Johnstonin työstä paranneltu versio.<sup>35</sup> Gill Sansia pidetään yhtenä humanististen sans-serifien malliesimerkeistä. Samoihin aikoihin kuin Gill suunnitteli Sansinsa, Paul Renner suunnitteli Futuran, joka edustaa geometrista päätyä sans-serifeistä. Vaikka molemmat kirjaintyypit ovat klassikoita, on Futura varmasti suurelle yleisölle tutumpi johtuen sen saavuttamasta suosiosta pop-kulttuurissa.<sup>36</sup>

Mielestäni mielenkiintoisin paikka sans-serifien ja kirjainmuotoilun luokittelusta löytyy sieltä, missä se menee monimutkaisemmaksi. Muun muassa Hermann Zapfin Optima (Kuva 7) on yksi niistä fonteista, jonka luokitleminen ei ole täysin yksiselitteistä. Optiman tapauksessa hämmennystä luo erityisesti sen versaalit eli ”isot kirjaimet”, jotka perustuvat 1400-luvulla kiveen kaiverrettuihin antiikvoihin. Optiman gemenat eli ”pienet kirjaimet” ovat puolestaan varsin humanistiset. Mitä enemmän fontteja tehdään, sitä enemmän vastaavanlaisia hämmentäviä tilanteita ilmenee.

Vaikka luokitusten tarkoituksena onkin selkeyttää kirjaintyyppien eroja, kompastuvat erilaiset järjestelmät kuitenkin usein epäkäytännölliseen teoreettisuuteensa.<sup>37</sup> Luokittelua tärkeämpää onkin siis löytää ne kirjaintyypit, joista itse on kiinnostunut, ja osata erottaa syyt, miksi mikäkin kiinnostaa. Näin oma kriittinen ajattelu kehittyy.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Gill, Eric. 2013. *An Essay on Typography*. Penguin UK. Alkuperäinen julkaisija Sheed and Ward, 1931. s. 57

<sup>36</sup> Thomas, Douglas. 2017. *Never Use Futura*. Chronicle Books.

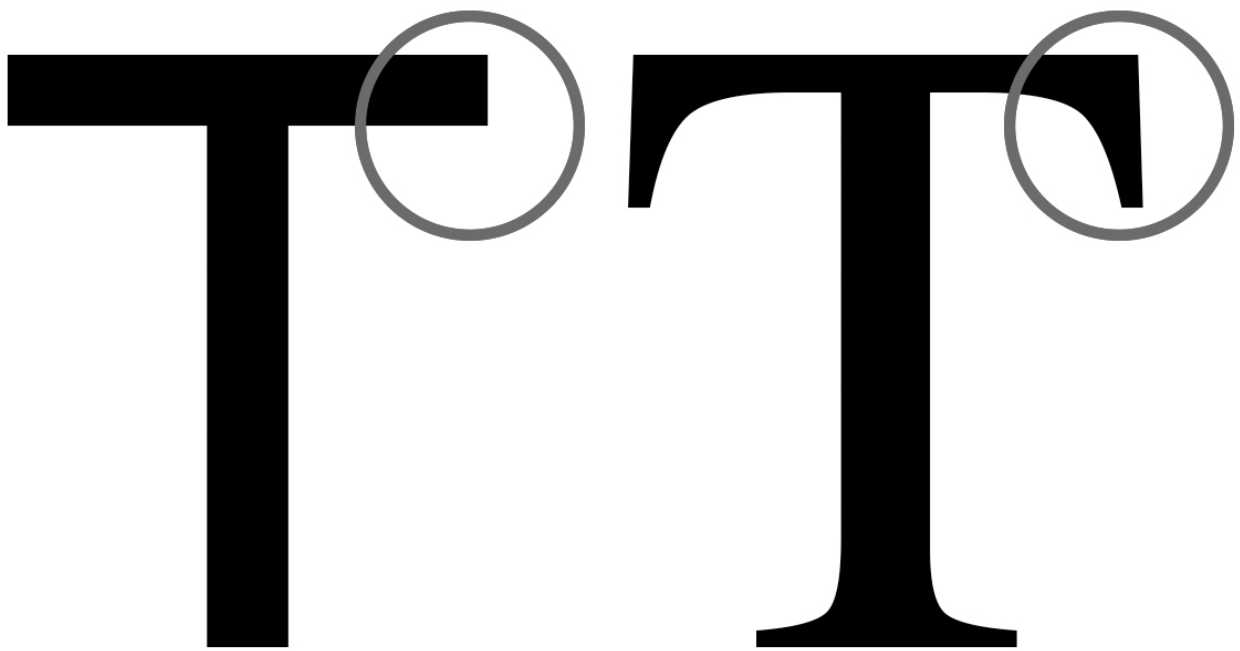
<sup>37</sup> Dixon, Catherine. 1995. Why we need to reclassify type. *Eye*, No. 19. London: Emap Business Communications Ltd.

<sup>38</sup> Unger. *Theory of Type Design*. s. 182





Kuvat 1 ja 2. Kirjainten typografiset osat ja elementit hyvin kattavasti esiteltyinä.  
Kaikille osille ei ole olemassa suora suomenkielistä käännöstä.



Kuva 3. Sans-serif (vasen) ja serif päätteiden ero.

Futura

Aa Qq Rr

Aa Qq Rr

a

Zuführung

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

Helvetica

Aa Ee Rr

Aa Ee Rr

a

Kunsthalle

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

Gill Sans

Aa Qq Rr

Aa Qq Rr

a

COLLEGIUM

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

Optima

Aa Qq Rr

Aa Qq Rr

a

MEMORIAL

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
0123456789

Kuva 4. Futura-kirjaintyyppi.

Kuva 5. Helvetica-kirjaintyyppi.

Kuva 6. Gill Sans -kirjaintyyppi.

Kuva 7. Optima-kirjaintyyppi.

## 4. Produktio

Produktioni on kirjaintyyppi, jonka suunnittelen internetin arkistoista löytämästäni vanhasta, ennen digitoimattomasta kirjaintyyppistä. Pyrkimyksenäni ei ole vain toisintaa vanhaa, vaan suunnitella nykyhetkeen sopiva kirjaintyyppi referoimalla vanhaa. Tässä osassa opinnäytettäni esittelen laajemmin prosessin aikana tekemiäni päätöksiä. Ensimmäisessä alaluvussa 4.1 aloitan kertomalla produktion taustasta, mistä löysin lähdemateriaalini ja mikä siinä kiinnostaa minua. Luvussa 4.2. puolestaan kerron raportinomaisesti prosessini kulusta sekä kirjainten muotojen synnystä. Lopuksi luvussa 4.3 kokoon yhteen ajatuksiani luomastani kirjaintyyppistä.

### 4.1 Tausta

Alun perin törmäsin lähdeaineistooni Finna-tiedonhakupalvelussa selatessani Helsingin kaupungin museon arkistoa. Kävin läpi vanhoja helsinkiläisiä kylttejä ja vastaani tuli vuoden 1903 mainoskyltti, jossa kaupataan jonkinlaisia musiikki-postikortteja (Kuva 8). Huomioni kiinnittyi erityisesti paksuun sans-serif kirjaintyyppiin, jonka olemus oli mielestäni huvittavalla tavalla poikkeava koristeellisine kurveineen. Myöhemmin Type Design Studio -kurssilla yksi tehtävistä oli suunnitella kirjaintyyppi, jossa versioi jotakin löytämänsä vanhaa fonttia. Opinnäytettäni silmällä pitäen palasin löytämäni kyltin pariin. Kurssin opettaja Tuomas Kortteinen tunnisti kyseisen hauskan sans-serifin ja neuvoi minua tutkimaan asiaa tarkemmin tohtori Dan Reynoldsin arkistoista. Reynolds on kasannut kattavan arkiston 1800- ja 1900-lukujen taitteen saksalaisia sans-serifejä, joiden joukosta löytyi myös kyltin kirjaintyyppi.<sup>39</sup>

Kävi ilmi, että löytämäni kirjaintyyppi on nimeltään *Navarra* (Kuva 9) ja sen on suunnitellut saksalainen kirjainvalimo Schelter & Giesecke, joka oli 1900-luvun alussa maansa suurimpia, jos ei suurin, kirjaintyyppejä valmistanut yritys.<sup>40</sup> Kiinnostavaa oli huomata, että Reynoldsin kasaamasta katalogista löytyi kaiken kaikkiaan kahdeksan kirjaintyyppiä, jotka vastasivat muodoiltaan mainoskyl-

<sup>39</sup> Reynolds, Dan. 2018. "Database of Sans Serifs Sold in 19th-Century Germany." TypeOff. <https://www.typeoff.de/database-of-sans-serifs/>.

<sup>40</sup> Reynolds, Dan. 2021. "Research Results: Sans Serif Type in Nineteenth-Century Germany." TypeOff. <https://www.typeoff.de/2021/04/research-results-sans-serif-type-in-nineteenth-century-germany/>.

tissä ollutta fonttia.<sup>41</sup> On kuitenkin selvää, että kyseessä on juurikin Navarra sen kiemuraisten yksityiskohtien perusteella. Myös Schelter & Giesecken suunnittelema *Washington*- ja *Columbus*-kirjaintyyppi (Kuvat 10 ja 11) ovat hyvin lähellä kyltin kirjaintyyppiä. Fonts In Use -sivustolta selviää, että näistä kirjaintyypeistä Columbus suunniteltiin ja valettiin ensimmäisenä 1890 ja, sen pohjalta ohuempi Washington ja viimeiseksi valmistettiin vielä puusta tehty Navarra. Navarran olemus on selvästi muita paksumpi, minkä takia se on helppo tunnistaa samaksi kuin Finnasta löytämäni kirjaintyyppi. Ilmeisesti kaikki kolme on johdettu Schelter & Giesecken *Breite Halbfette*- ja *Breite magere Grotesk*-kirjaintyypeistä. Jostain syystä myös Woellmer-kirjainvalimo valmisti vastaavanlaisen kirjaintyyppin muutamaa vuotta Schelter & Giesecken perässä. Sen nimi on vähintäänkin hämmäntävästi Washington Grotesk (Kuva 12).<sup>42</sup>

Produktioni tarkoituksena on suunnitella kirjaintyyppi, joka pyrkii näyttämään raikkaalta tämän päivän tekeleeltä sen historiallisuudesta huolimatta. Siitä syystä Schelter & Giesecken *Washington* resonoi minussa eniten, sillä sen ohut leikkaus ja kevyt olemus vastaa eniten näkemystäni tämän hetken uusien kirjaintyyppien muotokielestä. Onnekseni löysin internetin syövereistä tarkoin skannatun pdf-tiedoston Schelter & Giesecken vuoden 1912 fonttikatalogista, jossa kattavasti esitellään kaikki kolme minua kiinnostanutta kirjaintyyppiä.<sup>43</sup>

Kirjaintyyppeihin tutustuessani pyrin erottelemaan ne piirteet, jotka kiinnostavat minua, sekä ne, jotka tekevät kirjaintyyppistä mielestäni vanhannäköisen. Huomioni kiinnittyi erityisesti Washingtonin gemena (pieni kirjain) a-kirjaimen kiemuraan, s-kirjaimen laiskana roikkuvaan häntään sekä n- ja m-kirjaimien aaltoileviin jalkoihin. Versaaleissa (iso kirjain) taas kiinnostukseni herätti O-kirjaimen tyyli kääntyä sisäänpäin, mutta N- ja H-kirjaimen ala- sekä yläpidennykset ovat mielestäni hieman liian jäykät ja ylimääräisiä, sillä kokonaisuutta katsottaessa kirjaintyyppi on täynnä hyvin monenlaisia piirteitä, joista mielestäni on oleellista karsia muutamia pois. Karsiminen rauhoittaa kokonaisuutta sekä luo yhtenäisemmän linjan, jossa kirjaintyyppin erityispiirteet painottuvat entistä enemmän. Näitä karsittavia piirteitä ovat versaalien ala- ja yläpidennykset sekä vastaavat gemena v- ja w-kirjaimissa toistuvat pidennykset.

Washingtonin gemena e-kirjaimesta on katalogissa muutama erilainen versio, joista yksikään ei juurikaan miellytä silmääni, koska ne erottuvat tyylliltään muista liikaa. Uskon, että e-kirjaimen voisi saada sopimaan kokonaisuuteen paremmin yhdistämällä siihen jostakin toisesta kirjaimesta otetun piirteen. On selvää, että suunnittellessa kirjaimia tällaisia päätöksiä täytyy tehdä.

<sup>41</sup> Dan Reynoldsin saksalaisten sans-serifien katalogi: <https://airtable.com/appNtNOZUxcBVqy3m/shrgVWWAOFhXMC1Q/tblGRL3yr1KjdN8QX?backgroundColor=purple&viewControls=on>

<sup>42</sup> "Washington." n.d. Fonts in Use. <https://fontsinuse.com/typefaces/47840/columbus-and-washington?filters=all>. Reynolds, Dan. 2021.

<sup>43</sup> Skannattu versio Schelter & Giesecken katalogista: <https://bibliotekus.artlebedev.ru/books/schriften-messinglinien-usw/>



Kuva 8. Finna-palvelusta löytämäni kyltti.



**ORIGINAL-  
ERZEUNIS**  
Columbus  
in Schriftgut  
Preis nach der allgemeinen Preisliste  
Nr. 6263, 120 Punkte  
**Der Herausgeber und  
Leiter unserer Zeitung  
HERDERS WIRKEN**

Nr. 6263, 120 Punkte  
**Wiener Akademie  
Schule und Haus  
NEUESTE MODE**

Nr. 6264, 144 Punkte  
**Osterandenken  
Neue Gedichte  
5 SPANDAU 3**

Nr. 6265, 168 Punkte  
**Becks Reisen  
VIRTUALIEN**

Nr. 6266, 192 Punkte  
**Ratschläge  
Alte Sagen**

Nr. 6267, 216 Punkte  
**Omelette  
Edeltraut**

NAVARRA  
In Holz- oder Metallschnitt

Preise nach  
Klasse C

# Reisebericht Montblanc Bauamt Reisen

Nr. 6268, Doppelmittel (288 Punkte)  
**Stadion  
NEGER**

Nr. 6269, 360 Punkte  
**Vision  
Bürde**

Nr. 6270, 480 Punkte  
**Gold  
Anis**

Nr. 6271, 600 Punkte  
**Hut  
Ger**

# Blüten Sand Gold


Die größten Grade liefern wir in Holz oder Metall, bis zu 16 Classen  
von je 1 Classen steigend, über 16 Classen von je 2 Classen steigend.  
Bei Aufträgen bitten wir die Nummer und die Größe in Classen anzugeben.

J·G·SCHELTER & GIESECKE · LEIPZIG

D 112/113

Nr. 6288 — 1 Classen, Nr. 6289 — 16 Classen  
Nr. 6290 — 16 Classen, Nr. 6291 — 16 Classen  
Nr. 6292 — 16 Classen, Nr. 6293 — 16 Classen  
Nr. 6294 — 20 Classen, Nr. 6295 — 22 Classen  
Nr. 6296 — 24 Classen, Größere Grade über Rechner



ORIGINAL-  
ERZEUGNIS 

## WASHINGTON

 ORIGINAL-  
ERZEUGNIS

Gebildet aus der breiten mageren Grotesk durch Ergänzung eigenartiger Typen

Nr. 6293. Mittel (14 Punkte)

48 a 18 A — 1/2 Satz ca. 6 kg

Ergänzung allein ca. 1,2 kg

Höhere Töcherschule Bochum  
Niederländische Ansichtskarten

Verzeichnis kleiner Zeitschriften  
Frank's Handy Volume Classics

Nr. 6294. Tertia (16 Punkte)

40 a 16 A — 1/2 Satz ca. 6,8 kg

Ergänzung allein ca. 1,4 kg

Holzmalerei mit Kerbschnitt  
42 Church Repairs Fund 98

Album französischer Städte  
Stadtbezirke 35 Ortschaften

Nr. 6295. Text (20 Punkte)

30 a 12 A — 1/2 Satz ca. 7,3 kg

Ergänzung allein ca. 1,5 kg

Fachblatt für Gartenbau  
Oxford University Press

Realschule zu München  
Comestibles en General

Nr. 6296. 2 Cicero (24 Punkte)

24 a 10 A — 1/2 Satz ca. 8,5 kg

Ergänzung allein ca. 1,7 kg

Waldecker landwirtschaftliche Akademie

Nr. 6297. Doppelmittel (26 Punkte)

20 a 8 A — 1/2 Satz ca. 9,8 kg

Ergänzung allein ca. 2,3 kg

Musterblätter für die Zeichenschule

Nr. 6298. 3 Cicero (36 Punkte)

14 a 6 A — 1/2 Satz ca. 11,2 kg

Ergänzung allein ca. 2,6 kg

Heinrich BEIERS Novellen

Nr. 6299. 4 Cicero (48 Punkte)

8 a 4 A — 1/2 Satz ca. 14,5 kg

Ergänzung allein ca. 3 kg


Deutsches Schulheft

Nr. 6300. 5 Cicero (60 Punkte)


8 a 4 A — 1/2 Satz ca. 21,3 kg

Ergänzung allein ca. 4,7 kg

Gesellenverband

J. G. SCHELTER & GIESECKE  SCHRIFTGIESSEREI · LEIPZIG



ORIGINAL-  
ERZEUGNIS 

## COLUMBUS

 ORIGINAL-  
ERZEUGNIS

Gebildet aus Breiter halbfetter Grotesk durch Ergänzung eigenartiger Buchstaben. Die Ergänzungsbuchstaben können zur Breiten halbfetten Grotesk auch nachbezogen werden

Nr. 6262. Korpus (10 Punkte)\*

76 a 30 A — 1/2 Satz ca. 5,5 kg

Ergänzung allein ca. 1,1 kg

Mit leichtem Druck bewegt sich dann  
dieser Brennpunkt wieder bis zu dem

In den Forderungen, welche wir an den  
Künstler stellen, betont man mit Recht

Nr. 6263. Cicero (12 Punkte)\*

60 a 24 A — 1/2 Satz ca. 6,3 kg

Ergänzung allein ca. 1,3 kg

Calmons vornehmste Romanze

Musterbuch älterer Ornamentik

Nr. 6264. Mittel (14 Punkte)\*

52 a 22 A — 1/2 Satz ca. 7,3 kg

Ergänzung allein ca. 1,5 kg

Grundlehre der Astronomie

Heines dramatische Werke

Nr. 6265. Tertia (16 Punkte)\*

40 a 16 A — 1/2 Satz ca. 7,7 kg

Ergänzung allein ca. 1,5 kg

Verein deutscher Winzer

Altdeutsche Kunstwerke

Nr. 6266. Text (20 Punkte)\*

30 a 12 A — 1/2 Satz ca. 8,6 kg

Ergänzung allein ca. 1,6 kg

Abenteuer und Erlebnisse eines Forschers

Nr. 6267. 2 Cicero (24 Punkte)\*

24 a 10 A — 1/2 Satz ca. 10 kg

Ergänzung allein ca. 2 kg

Gesammelte antike Kunstarbeiten

Nr. 6268. Doppelmittel (28 Punkte)\*

20 a 8 A — 1/2 Satz ca. 11,8 kg

Ergänzung allein ca. 2,4 kg

Neuer Führer durch Süditalien

Nr. 6269. 3 Cicero (36 Punkte)

14 a 6 A — 1/2 Satz ca. 13,1 kg

Ergänzung allein ca. 2,8 kg

Verein deutscher Maler

Nr. 6270. 4 Cicero (48 Punkte)

10 a 6 A — 1/2 Satz ca. 20 kg

Ergänzung allein ca. 4,5 kg


Sanders Romane

Nr. 6271. 5 Cicero (60 Punkte)

10 a 6 A — 1/2 Satz ca. 31,2 kg

Ergänzung allein ca. 7,2 kg

Gewerberecht

J·G·SCHELTER & GIESECKE  SCHRIFTGIESSEREI·LEIPZIG



Kuva 12. Washington Grotesk -kirjaintyyppi.



## 4.2 Prosessi

Tässä luvussa käyn läpi suunnitteluprosessini. Aloitan lyhyesti esittelemällä Type Design Studio -kurssilla tekemäni kirjaintyyppin, joka toimi pohjana produktiolleni. Sen jälkeen esittelen produktiona tekemäni kirjaintyyppin ja avaen sen taustalla olevia ajatuksiani: kerron, millaisia vaihteita eri kirjainten suunnittelussa oli sekä mistä sain ideat ja vaikutteet kirjainten muodoille.

### 4.2.1 Ensimmäinen versio

Type Design Studio -kurssilla suunnittelemani kirjaintyyppi (Kuva 13) pohjaa samoihin muotoihin kuin lopullinen työnikin, mutta on kuitenkin hyvin erilainen olemukseltaan. Tämä johtuu erityisesti siitä, että työstin kurssilla kirjaintyyppiä paljon paksumman Navarran pohjalta, kun taas opinnäytteeseeni keskityin enemmän Washington kirjaintyyppin kevyeen ja ohuempaan muotokieleen. Ilmeeltään kurssilla tekemäni kirjaintyyppi on hyvin pitkälti identtinen Navarraan, muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta.

**a b c d e f g h i j k l m n o  
p q r s t u v w x y z g . , -**

Kuva 13. Type Design Studio -kurssilla suunnittelemani kirjaintyyppi.

Jo kurssin aikana ajatuksenani oli tehdä Navarrasta nykyaikaisempi versio eikä vain toisintaa vanhaa. Tämä näkyy erityisesti kirjaimissa e ja g. Alkuperäisessä Navarrassa ei ole lainkaan suunnittelemani e:n kaltaista kirjainta. Sen sisäänpäin kääntyvä muoto tulee Navarran a-kirjaimen kiemurasta. Gemena g-kirjaimesta tein kaksi versiota, joista toinen, aakkoston lopussa, on lähes kuin Navarrasta. Se on silmiinpistävän eksentrisen muihin kirjaimiin verrattuna, minkä takia se ei mielestäni sovi joukkoon. Ylemmällä

rivillä oleva g puolestaan löytyi muualta, sillä kuten aiemmin mainitsin, Reynoldsin sans-serif-arkistosta löytyy muitakin fontteja, jotka muistuttavat Navarraa ja Washingtonia. Nimittäin näiden kahden lisäksi otin mallia myös erityisesti *Cleveland*-kirjaintyyppistä (Kuva 14). Sen g:n pehmeä ja sulava muoto sointui paljon paremmin yhteen muiden Navarran kirjainten kanssa.

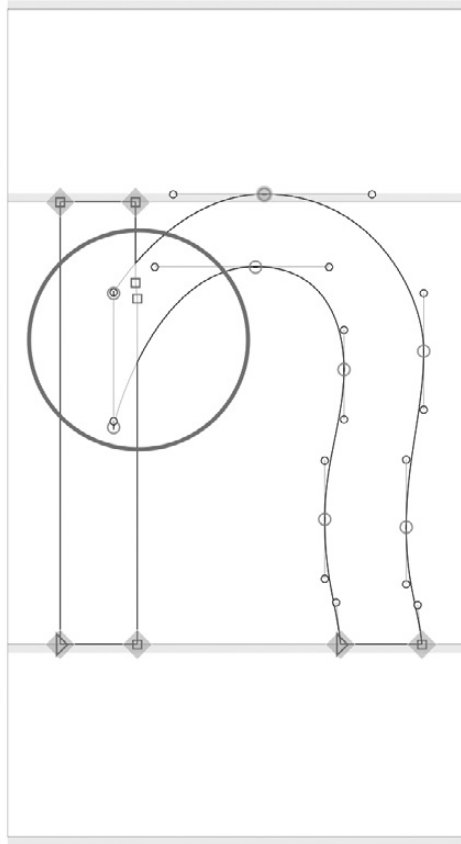
En vielä tätä ensimmäistä versiota tehdessäni saavuttanut tavoitettani omannäköisestä, nykyhetkeen sopivasta kirjaintyyppistä, vaan työni jäi eittämättä vain toisinnoksi vanhasta sekä leikkaukseltaan hyvin paksuksi. Kaikki versaalitkin puuttuivat vielä. Gemenä e- ja g-kirjaimissa tekemäni muutokset jäivät kytämään mieleeni. Halusin seuraavaa versiota tehdessäni jatkaa juuri tuohon suuntaan, jossa kädenjälki sekä tekemäni päätökset ja muutokset todella erottuvat.

#### 4.2.2 Lopullinen versio

Muutama kuukausi vierähti välissä ennen kuin palasin kurssityöni äärelle, tällä kertaa opinnäytetyöni produktion lähtökohtana. Tauko taisi tehdä hyvää, sillä näkemykseni fontista oli nyt paljon selvempi kuin aiemmin. Tajusin, että tavoittelemanen raikas ja kevyenoloinen kirjaintyyppi ei voisi olla leikkaukseltaan niin paksu kuin Navarran pohjalta tekemäni versio. Siksi vaihdoin kirjaintyyppin pohjaksi kapeamman Washingtonin, jonka mukana kuljetan piirteitä *Clevelandista*.

Aikaisemmin tekemiäni kirjainten muodot olivat jo lähes hiottuja, mutta erityisesti niiden viivan paksuutta piti ohentaa. Sen myötä jäljestä tuli myös tasapaksumpaa, joka mielestäni tasapainottaa kirjainten muita koristeellisia piirteitä. Tällä tarkoitan sitä, että esimerkiksi n-kirjaimen kahden osan välistä liittymäkohtaa ei tarvinnut kaventaa läheskään niin paljon kuin aiemmassa versiossa (Kuva 15). Täten huomio kiinnittyy enemmän n-kirjaimen aaltoilevaan jalkaan. Koska tämä muutti muotokielen painopistettä, päätin tehdä saman muutoksen kaikkien kirjainten kohdalla. Muutos oli erityisen hyödyllinen a-kirjaimen kohdalla, koska nyt sen sisäänpäin kääntyvä kiemura saa ansaitsemansa huomion. Yleisesti ottaen gemenoiden ilmeeseen vaikutti myös kirjainten vinojen päätteiden hillitseminen. Esimerkiksi t-kirjaimen ristin tasaaminen teki kirjaimesta paljon selkeämmän. Tuollainen muutos on kokonaisuuden kannalta tärkeä, sillä sen neutraalius tasapainottaa muiden kirjainten silmiinpistäviä piirteitä. Tein saman ratkaisun myös esimerkiksi a-kirjai-

men kiemuran päätteessä. Se, että päätte ei ole aivan yhtä vino kuin aiemmin, keventää koko kirjaimen olemusta.



Kuva 15. Kuvakaappaus kirjainmuotoiluohjelma Glyphsistä.  
Ympyröitynä n-kirjaimen kahden osan liittymäkohta.

Eniten haastetta gemenoiden kanssa tuotti e-kirjain. Jostain syystä Washingtonissa on kolme erilaista e:tä, joista mistään en erityisemmin pitänyt. Loppujen lopuksi tein itse seitsemän eri versiota e:stä (Kuva 16). Vaikka alun perin ajattelin, että alapidennykset kirjaimissa saisivat jäädä kaikista kirjaimista pois, päädyin kuitenkin versioimaan alapidennettyä e:tä. En siltikään halunnut aivan niin avonaista koukkua kuin yhdessä alkuperäisistä e-kirjaimista, joten lopputuloksena oli enemmänkin e, jonka koukku on ikään kuin "lerpahtanut". Näin e:ssä on paljon samaa tunnelmaa kuin s- ja g-kirjaimissa. Yksi hienoimmista aikaansaannoksistani on ehdottomasti e- ja g-kirjain

peräkkäin. Yhdessä ne luovat todella kiinnostavan muodon (Kuva 17). Harmi vain, ettei suomen kielessä juuri törmää kyseiseen kirjainyhdistelmään.



Kuva 16. Seitsemän erilaista piirtämääni e-kirjainta.



Kuva 17. Kirjaintyyppini kohokohta, gemena e ja g peräkkäin.

Gemenoiden parissa tuli tehtyä useita muitakin muutoksia, mutta oikeastaan useimmat niistä syntyivät vasta tehtyäni versaalit. Halusin ehdottomasti saada gemena a:n kiemuraista olemusta myös versaaleihin, minkä takia mielestäni Clevelandin versaaali C sopi kokonaisuuteen enemmän kuin hyvin. Clevelandin C toimi myös erittäin hyvin yhteen Washingtonin O:n kanssa. Clevelandin G viimeistelee kolmikon keveästi oikealle heilahtaneella jalallaan. Puolestaan gemena o:hon otin mallia versaaali O:sta, sillä koin o:n kaipaavan jotain vastaavaa ilmeikkyyttä. Näin aukileikattuna o tasapainottaa a:n avonaista kiemuraa. Versaaali O:n lisäksi nappasin Washingtonista myös A:n lähes sellaisenaan; jätin vain alapidennyksen pois, mutta poikkiviivan ekspressiivisyyden halusin säilyttää.

Kuten gemenoissakin, myös versaaleissa E-kirjain poikkeaa selvimmin originaaleista malleista. Mielestäni Washingtonin E ja F ovat turhan suoria ja pelkistettyä, joten otin niihin mukaan hieman vaikutteita Navarrasta, jossa E:n

ja F:n kädet ovat käyriä. Tulkitsin käyryyden hyvin hienovaraisesti ja lisäsin omiin kirjaimiini vain hieman kulmaa kääntämällä niiden kättä. Tämä sama kulma toistuu myös H:ssa ja B:ssä. Kiinnostava yksityiskohta teke-mässäni E:ssä on sen laiska jalka, jonka otin Z:sta ja L:stä. Vaikka se sopiikin kokonaisuuteen hyvin, sitä ei kuitenkaan Washingtonista tai Navarrasta löydy. Vain Washingtonin S-kirjaimen alakoukku muistuttaa sitä. Tähän L:n ja Z:n laiskaan muotoon törmäsin *Amerikanische Grottesque* ja *Moderne Grottesk* (Kuvat 18 ja 19) nimisissä kirjaintyypeissä selatessani Reynoldsin arkistoa. Näin versaali E ja gemena e sopivat hyvin yhteen.

Näin luetellen prosessini kuulostaa enemmän palapelin kasaamiselta, jota se toki myös oli, kuin kirjainmuotoilulta. Tosiasiassa yksikään kirjain ei kuitenkaan ole aivan kuin alkuperäinen verrokkinsa. Niin kirjainten korkeus, viivan paksuus kuin leveys ovat minun määrittämiäni, mikä vaikuttaa valtavasti kirjainten lopulliseen muotoon. En väitä, etteikö osa valitsemistani mitoista ole kuin esimerkiksi Washingtonissa, mutta pyrin kuitenkin hiomaan mittasuhteita hieman eri suuntaan saavuttaakseni tavoitteeni ajanmukaisesta, raikkaasta kirjaintyypistä. Tällä tarkoitan tehneeni kirjaintyypistäni ohuemman ja hitusen kapeamman. Voisin käydä suunnitteluprosessini varmasti vielä yksityiskohtaisemmin läpi, mutta koen jo mainitsemieni päätöksien ja muutoksien antavat kattavan kuvan siitä, miten pallottelin eri lähteaineistojen välillä sekä, millaisia omia päätöksiä ja muutoksia tein yhdistellessäni ja muokatessani niitä, jotta lopputulos vastaisi tavoitettani.

Cleveland.

Original-Erzeugnis.

Halbbreite Steinschrift mit amerikanischen Figuren.

No. 772. Corps 12. 24 A, 70 a, ca. 5,5 Ko. Amerikanische Figuren allein ca. 2 Ko.

**Amsterdam Stettin Eisenach Bremen Petersburg**  
**Spezialkarte von Frankfurt und Umgebung von Karl Ravenstein**  
**Generaldirektion der deutschen Eisenbahn**

No. 773. Corps 14. 18 A, 54 a, ca. 7 Ko. Amerikanische Figuren allein ca. 2,5 Ko.

**Volksleben Athens nach griechischen Schriften**  
**Oberingelheim Meer Birmingham Haag Ehrenbreitstein**  
**24 Ricordo di Valle di Pompei 36**

No. 774. Corps 16. 12 A, 40 a, ca. 6 Ko. Amerikanische Figuren allein ca. 2,5 Ko.

**Eiche Bekanntmachung Musteraustausch Feier**  
**6 Grand Hôtel de l'Europe à Namur 9**

No. 775. Corps 20. 10 A, 32 a, ca. 7 Ko. Amerikanische Figuren allein ca. 3 Ko.

**Sagen aus dem griechischen Altertum**  
**Münchener Hoftheater**

No. 776. Corps 28. 8 A, 20 a, ca. 9 Ko. Amerikanische Figuren allein ca. 4 Ko.

**Kaiserreich Eis Constantin**  
**Heidelberg Rotterdam**

No. 777. Corps 36. 6 A, 16 a, ca. 12,5 Ko. Amerikanische Figuren allein ca. 5 Ko.

**Meiningen 9 Gastmahl**

---

Benjamin Krebs Nachfolger, Frankfurt a. M.



## Amerikanische Grotesque.

Nr. 1191. Nonpareille — 6 Punkt.

Heldensagen aus dem Mittelalter Erzählungen

Nr. 1192. Petit — 8 Punkt.

Sammlung illustrierter Postkarten

Nr. 1193. Korpus — 10 Punkt.

Museum historischer Trachten

Nr. 1194. Cicero — 12 Punkt.

Nachtlager von Granada

Nr. 1195. Mittel — 14 Punkt.

Halbmonatsschriften

Nr. 1196. Tertia — 16 Punkt.

Stahl Wonnemonat

Nr. 1197. Text — 20 Punkt.

Familienabend

Nr. 1198. 2 Cicero — 24 Punkt.

Reise Pegau

Nr. 1199. Doppelmittel — 28 Punkt.

Landschaft

$\frac{1}{2}$  Min. 4,5 Ko. Nr. 526. Tertia.  $\frac{1}{1}$  Packet M. 15.50

Zürich EMS Memel  
6 FRANKENBERG 7

$\frac{1}{2}$  Min. 5,5 Ko. Nr. 527. Text.  $\frac{1}{1}$  Packet M. 18.—

3 Reutlingen 8  
MAINZ ESSEN

$\frac{1}{2}$  Min. 6,75 Ko. Nr. 528. 2 Mittel.  $\frac{1}{1}$  Packet M. 28.—

Honigbaum  
AUERBACH

Nr. 529. 2 Tertia.  $\frac{1}{2}$  Min. ca. 8 Ko.

Zahnarzt

#### 4.3 Produktion reflektio

Koko prosessin ajan huomioni kiinnittyi yhteen asiaan: luontevuuteen. Olisi ollut satoja eri suuntia, joihin lähteä. Siksi olen lähes yllättynyt siitä, kuinka luontevasti päätökset kirjaintyyppiä muotoillessa syntyivät. Juuri missään kohtaa prosessia en kokenut olevani täysin hukassa sen kanssa, mitä halusin tehdä. Päätin jättää numerot produktion ulkopuolelle, enkä suunnitellut niitä lainkaan, sillä halusin keskittyä niihin kirjainmuotoihin, joista sain alunperinkin idean produktiolleni.

Kuten opinnäytteeni alussa totean, halusin oppia kysymään oikeanlaisia kysymyksiä, joiden avulla tehdä päätöksiä. Siinä suhteessa koen onnistuneeni erittäin hyvin. Myös lopputulos vastaa hyvin tavoitteitani kirjaintyyppin suunnittelemisesta tavalla, joka on perusteltua, avointa ja kiinnostavaa. Perustelu työlleni tulee toki pitkälti oppimisen ja luomisen tarpeesta, mutta myös tarpeesta säilyttää vanhoja kirjaintyypppejä. Avoimuudessa on varmasti aina parannettavaa, sillä suunnittelutyötä tehdessä toimin intuitiivisesti ja joitakin päätöksiä voi jälkikäteen olla vaikeaa selittää. Uskon kuitenkin, että sanoitin prosessini eri vaiheita ja ajatuksiani eri muotojen yhdistelemisestä varsin kattavasti. Työn kiinnostavuus tulee sivutuotteena suunnittelutyössä, johon on pistetty aikaa ja ajatusta.

Juurikin aikaa ja ajatusta voisi tällaisessa produktiossa käyttää aivan loputtomiin. Mielestäni saavutin kirjaintyyppin kanssa kuitenkin pisteen, jossa se välittää haluamani viestin ollen käyttökelpoinen ja samalla hyvin ekspressiivinen. Mieleeni juolahti kuitenkin ajatus alapidennysten säilyttämisestä kirjaimistoon. Ne pitäisi vain ohjelmoida ilmestymään sopiviin kohtiin kuten sanojen viimeisiin kirjaimiin. Se on kenties jotain, jota voin tulevaisuudessa työstää.

Kuten totesin John Downerin suunnittelutapoja käsitellessäni, dialogimainen suunnittelutyöli tuntuu itselleni parhaimmalta. Toisin sanoen koen onnistuneeni suunnittelemaan jotain uutta, joka vahvasti inspiroituu vanhasta – kuin käyden dialogia alkuperäisen materiaalin kanssa. Vaikka itse olen tyytyväinen lopputulokseen, olen silti äärimmäisen kiinnostunut myöhemmin kuulemaan muiden ajatuksia siitä, miltä prosessini ja kirjaintyyppini vaikuttavat. Erityisesti kiinnostavaa on kuulla, miten ulkopuolinen näkee tekemäni kirjaintyyppin ja alkuperäisten materiaalien erot – kokevatko muut työni olevan selkeästi erilinen tekele vai enemmänkin jatkumoa vanhojen kirjaintyyppien kanssa? Entä kuinka selkeitä kirjaintyyppien eroavaisuudet ovat: huomaako vain typografiasta innostuneet henkilöt ne vaiko muutkin? Siksi odotankin innolla opinnäytetyöni ja produktioni esittelyä.

A B C D E F G  
H I J K L M N  
O P Q R S T U  
V W X Y Z Ä Ö

a b c d e f g  
h i j k l m n  
o p q r s t u  
v w x y z ä ö

.,:;!/?/---\_()“”‘’

Aa Ee

Oo Uu

Cc Gg

Nn Zz

## America – You Can Do Magic

I never believed in things that I couldn't see  
I said if I can't feel it then how could it be?  
No, no magic could happen to me  
And then I saw you, I couldn't believe it  
You took my heart, I couldn't retrieve it  
Said to myself, "What's it all about?"  
Now I know there can be no doubt

You can do magic, you can have anything that you desire  
Magic, and you know you're the one who can put out the fire  
You know darn well when you cast your spell  
You will get your way  
When you hypnotize with your eyes  
A heart of stone can turn to clay

De-de-de-de-do-dit, do-do-do-do-do-dit  
De-de-de-do-dit, do-do-do-do-do  
De-de-de-de-do-dit, do-do-do-do-do-dit  
De-de-de-do-dit, do-do-do-do-do

And when the rain is beatin' upon the window pane  
And when the night, it gets so cold  
When I can't sleep again you come to me  
I hold you tight, the rain disappears  
Who would believe it?  
With a word you dry my tears

You can do magic, you can have anything that you desire  
Magic, and you know you're the one who can put out the fire  
You know darn well when you cast your spell  
You will get your way  
When you hypnotize with your eyes  
A heart of stone can turn to clay

<sup>44</sup> America. "You Can Do Magic." Genius. <https://genius.com/America-you-can-do-magic-lyrics>



Tässä opinnäytteessä olen käynyt läpi kirjainmuotoilun sanastoa ja avannut sen epäselvyyksiä monien eri typografian perusteosten avulla. Olen pohtinut eri syitä, miksi suunnitella uusia fontteja, miten perustella suunnittelutyötään ja miten eri kokeneet typografit näkevät typografian kentän tänä päivänä. Pyrin samalla myös ilmaisemaan omia näkemyksiäni siitä, kuinka mielestäni on parasta suunnitella kirjaintyyppi, joka pohjautuu vanhoihin käsin valmistettuihin kirjaintyyppeihin. Esittelin fonttien luokittelun olennaisimmat osat, kerroin luokittelun ja typografian murroksesta sekä tiivistin sans-serif-fonttien historian. Suunnittelin myös vanhaa kirjaintyyppiä versioivan oman kirjaintyyppin, jonka prosessia pyrin avaamaan mahdollisimman laajasti. Opinnäytteeni on kokonaisuudessaan kattava katsaus kiinnostuksestani typografiaan ja kurkistus alati kehittyvään suunnittelijuuteeni.

Kysyn opinnäytetyöni nimessä ison kysymyksen ”Miksi suunnittelet fontin?”, johon on samaan aikaan helppo ja vaikea vastata. Se on yksi niistä kysymyksistä, joihin ei ole yksiselitteistä vastausta. Vaikka jätinkin fonttien suunnittelun käytännön tarpeet kuten alussa mainitsemani kommunikaatio, koen antaneeni tutkimuskysymykselleni varsin kattavan vastauksen. Usein suunnittelijalle syy suunnitteluun on vain puhdas halu suunnitella ilman mitään sen suurempaa perustelua – tai ainakin ideaalimaailmassa se olisi näin. Mielestäni on ilahduttavaa – ja hieman naiivia – että pitkän pohdiskelun lopputulema on, että fontteja voi suunnitella ihan vain suunnittelun ilosta. Tämä kuvastaa suunnittelijuuttani enemmän kuin hyvin.

Vaikka suunnittelusta itsestään iloitseminen on tärkeää, se riittää vain tiettyyn pisteeseen asti suunnitteluprosessissa. Peter Bil’akin mielestä olisi myös tärkeää, että kirjainmuotoilijalla on työnsä taustalla jokin suurempi ajatus, kuten kehittää typografiaa alana. Vasta silloin on Bil’akin mielestä oikea kirjainmuotoilija, kun tämän työllä on jokin alaa edistävä merkitys.<sup>45</sup> Olen hänen kanssaan samaa mieltä. Näiden ajatusten avulla osaan vastata kysymykseeni hieman kattavammin. En suunnitellut kirjaintyyppiäni vain huvikseni. Halusin myös opinnäytteessäni tutkia typografiaa, sen murrosta sekä erityisesti nostaa esiin avoimuuden tärkeyttä suunnittelussa. Niinpä voisin laajentaa vastaustani: suunnitella voi suunnittelun ilosta, mutta erittäin tärkeää on osata sanallistaa omaa suunnitteluprosessiaan sekä motivaatiota ja intentioita sen taustalla.

<sup>45</sup> Bil’ak. ”We don’t need new fonts....”

Mielestäni tällainen toiminta edistää niin typografiaa kuin yleisemmin graafista suunnittelua ja on siksi hyvin tärkeää.

Suunnitella voi siis vain huvikseen, mutta työn jälkeäkin tärkeämpi peruste, millä työn merkittävyyttä mitataan, ei ole suunnittelijan oma tyytyväisyys, vaan hänen panoksensa siihen, kuinka hyvin työn tarkoitus ja sen perusteet välittyvät.<sup>46</sup> Aina työ ei toki voi olla merkityksellistä. Välillä on vain tehtävä töitä enempää miettimättä, miksi niitä tekee. Loputon työn perusteiden kyseenalaistaminen johtaa vain syvemmälle suohon, josta vastausta tuskin enää löytää. Siinäkin riittää jo ihmettelemistä, että jokin niinkin erityinen asia kuin kirjaimet ja niiden muodot jaksavat kiinnostaa. Tärkeintä on muistaa olla kiitollinen oman erityisen mielenkiinnon kohteen löytymisestä.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Tracy. Letters of Credit: A View of Type Design. s. 9

<sup>47</sup> Tracy. Letters of Credit: A View of Type Design. s. 10



## Lähteet

- "MyFonts by Monotype." n.d. MyFonts. <https://www.myfonts.com>
- America. "You Can Do Magic." 1982. Genius. Vierailtu Helmikuun 3. 2024. <https://genius.com/America-you-can-do-magic-lyrics>
- Bil'ak, Peter. 2011. "We Don't Need New Fonts...." Typotheque. Vierailtu Marraskuun 8. 2023. <https://www.typotheque.com/articles/we-dont-need-new-fonts>.
- Bil'ak, Peter. 2023. "Originality in Type Design." Typotheque. Vierailtu Marraskuun 15. 2023. <https://www.typotheque.com/articles/originality-in-type-design>.
- Bringhurst, Robert. 2019. The Elements of Typographic Style: Version 4.3. 4. painos. Seattle, WA: Hartley & Marks.
- Cheng, Karen. 2005. Designing Type. New Haven, CT: Yale University Press.
- Dixon, Catherine. 1995. Why we need to reclassify type. Eye, No. 19. London: Emap Business Communications Ltd.
- Downer, John. 2003. "Call It What It Is." Emigre. Vierailtu Marraskuun 8. 2023. <https://www.emigre.com/Essays/Type/CallItWhatItIs>.
- Gill, Eric. 2013. An Essay on Typography. Penguin UK. Alkuperäinen julkaisija Sheed and Ward, 1931.
- Itkonen, Markus. 2012. Kadonneet kirjaintyypit: suomalainen kirjainmuotoilu 1920–1985. Helsinki: RPS-yhtiöt.
- Laudon, Carolina. 2023. "ATypI De-Adopts Vox-ATypI Typeface Classification System." ATypI. Vierailtu Tammikuun 4. 2024. <https://atypi.org/2021/04/27/atypi-de-adopted-the-vox-atypi-typeface-classification-system/>.
- Lehni, Jürg. 2011. "Typeface As Programme." Typotheque. Vierailtu Tammikuun 4. 2024. <https://www.typotheque.com/articles/typeface-as-programme>.
- Lupton, Ellen. 2004. Thinking with Type: A Critical Guide for Designers, Writers & Editors. 1. painos. New York: Princeton Architectural Press.
- Majoor, Martin. 2004. "My Type Design Philosophy." Typotheque. Vierailtu Marraskuun 9. 2023. <https://www.typotheque.com/articles/my-type-design-philosophy>.
- Reynolds, Dan. 2018. "Database of sans Serifs Sold in 19th-Century Germany." TypeOff. <https://www.typeoff.de/database-of-sans-serif/>.
- Reynolds, Dan. 2021. "Research Results: Sans Serif Type in Nineteenth-Century Germany." TypeOff., <https://www.typeoff.de/2021/04/research-results-sans-serif-type-in-nineteenth-century-germany/>.
- Thomas, Douglas. 2017. Never Use Futura. Chronicle Books.
- Tracy, Walter. 1986. Letters of Credit: A View of Type Design. Gower Publishing Company, Limited.
- Unger, Gerard. 2018. Theory of Type Design. Nai010 Publishers.
- Wikipedia. 2023. "Vox-ATypI Classification." Vierailtu Tammikuun 4. 2024. [https://en.wikipedia.org/wiki/Vox-ATypI\\_classification](https://en.wikipedia.org/wiki/Vox-ATypI_classification).

## Kuvalähteet

- 1 Cheng, Karen. 2005. Designing Type. New Haven, CT: Yale University Press. s. 32
- 2 Cheng 2005. Designing Type. s. 33
- 3 Justus Arvelin (2024)
- 4 Wikipedia. 2024. "Futura (Typeface)." Vierailtu Tammikuun 23 .2024.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Futura\\_\(typeface\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Futura_(typeface)).
- 5 Wikipedia. 2024. "Helvetica." Vierailtu Tammikuun 23 .2024.  
<https://fi.wikipedia.org/wiki/Helvetica>
- 6 Wikipedia. 2024. "Gill Sans." Vierailtu Tammikuun 23 .2024.  
[https://fi.wikipedia.org/wiki/Gill\\_Sans](https://fi.wikipedia.org/wiki/Gill_Sans)
- 7 Wikipedia. 2024. "Optima." Vierailtu Tammikuun 23 .2024.  
<https://en.wikipedia.org/wiki/Optima>
- 8 "kyltti; Musikaliska Vykort." n.d. Helsingin Kaupunginmuseo.  
<https://helsinginkaupunginmuseo.finna.fi/Record/hkm.5525D685-83DC-4C20-9973-EEB4AA836274?sid=3374968576>.
- 9 Hauptprobe J. G. Schelter & Giesecke Leipzig: Schriften, Messinglinien Usw. 1912. s.182  
<https://bibliotekus.artlebedev.ru/books/schriften-messinglinien-usw>
- 10 Hauptprobe J. G. Schelter & Giesecke Leipzig: Schriften, Messinglinien Usw. 1912. s.155
- 11 Hauptprobe J. G. Schelter & Giesecke Leipzig: Schriften, Messinglinien Usw. 1912. s.157
- 12 Dr. Dan Reynoldsin fonttiarkisto.  
<https://airtable.com/appNtN0ZUxcbVqy3m/shrgVWWAOFhXMC1Q/tblGRl3yr1KjdN8QX?backgroundColor=purple&viewControls=on>
- 13 Justus Arvelin (2024)
- 14 Dr. Dan Reynoldsin fonttiarkisto.
- 15 Justus Arvelin (2024)
- 16 Justus Arvelin (2024)
- 17 Justus Arvelin (2024)
- 18 Dr. Dan Reynoldsin fonttiarkisto.
- 19 Dr. Dan Reynoldsin fonttiarkisto.

