

FORMA ÉS TÉR
SZÍN
TIPOGRÁFIA
KÉP
KOMPOZÍCIÓ

TIMOTHY SAMARA

A GRAFIKAI TERVEZÉS KÉZIKÖNYVE

ELEMEK, ÖSSZEFÜGGÉSEK ÉS SZABÁLYOK

Ismerd meg a szabályokat,
hogy pontosan tudd,
mikor térhetsz el tőlük

A fordítás alapjául szolgáló kiadás:
Design Elements: A Graphic Style Manual
(Second Edition)
© 2014 Rockport Publishers

Borító- és könyvterv: Timothy Samara, New York

Fordította: Herhoff Katalin, Kovács Balázs

Hungarian translation © Herhoff Katalin,
Kovács Balázs, 2015
Hungarian edition © Scolar Kiadó, 2015

Minden jog fenntartva. A mű egyetlen részlete sem használható fel, nem sokszorosítható, tárolható vagy továbbítható sem digitális, sem bármilyen más formában vagy módon a kiadó előzetes írásbeli engedélye nélkül. A könyvben szereplő képek az alkotók tudtával és előzetes hozzájárulásával kerültek felhasználásra, így a könyv alkotója, kiadója és előállítója az ezekhez kapcsolódó szerzői jogok megsértéséből, illetve a művek bemutatásából származó esetleges károkért nem vállal felelőséget. A készítők minden tőlük telhetőt megtettek, hogy a bemutatott művek alkotóit a kapott információknak megfelelően tüntessék fel.

Scolar Kiadó
1016 Budapest, Naphegy tér 8.
Tel./fax: (+36 1) 466-7648
scolar@scolar.hu
www.scolar.hu

Felelős kiadó: Érsek Nándor
Felelős szerkesztő: Horváth Virág
Tördelő: Herhoff Katalin, Kovács Balázs
Korrektor: Török Mária

ISBN 978-963-244-600-4
ISSN 1788-5841

Nyomdai munkák: Kína

**A bemutatott példák nagy része
angol nyelvű szöveget tartalmaz.**

www.scolar.hu
design.scolar.hu

DESIGN ELEMENTS ÖSSZE- ÉSSZÁ

TIMOTHY SAMARA

A GRAFIKAI TERVEZÉS KÉZIKÖNYVE

FÜGGÉSEK

Ismerd meg a szabályokat,
hogy pontosan tudd,
mikor térhetsz el tőlük

SCOLAR § DESIGN



26

FORMA ÉS TÉR

1. FEJEZET

FORMA- ÉS TÉRÉRZÉKELÉS 28

A FORMÁK TÍPUSAI 38

ELHELYEZÉS A TÉRBEN 58

KOMPOZÍCIÓS STRATÉGIÁK 72

86

A SZÍN- HASZNÁLAT ALAPJAI

2. FEJEZET

A SZÍNEK TULAJDONSÁGAI 88

A SZÍNEK KÖLCSÖNHATÁSA 98

A SZÍNEK RENDSZEREZÉSE 112

**A SZÍNEK ÜZENETE
ÉS AZ ÉRZELMEK** 122

128

BETŰVÁLASZ- TÁS ÉS BETŰ- HASZNÁLAT

3. FEJEZET

**A BETŰK SZERKEZETE
ÉS OPTIKÁJA** 130

**BETŰSTÍLUSOK
ÉS BETŰKEVERÉSEK** 138

**A SZÖVEGKÉP
KIALAKÍTÁSA** 146

**A SZÖVEG TEXTÚRÁJA
ÉS TÉRKÖZEI** 162

**A TIPOGRÁFIA MINT
INFORMÁCIÓ** 170

A SZÍN HATÁSA A BETŰRE 182

**MI AZ A GRAFIKAI
TERVEZÉS?** 06

A JÓ DESIGN 20 SZABÁLYA 10

**MIKOR ÉS MIÉRT SZEGJÜK
MEG AZ EDDIG MEGISMERT
SZABÁLYOKAT?** 296

NÉV- ÉS TÁRGYMUTATÓ 312

ALKOTÓI JEGYZÉK 318



186

A KÉPEK VILÁGA

4. FEJEZET

A KÉPEK SAJÁTOSÁGAI 188

**AZ ÁBRÁZOLÁS ESZKÖZEI
ÉS MÓDSZEREI** 204

**A KÉPEK MEGJELENÉSI
LEHETŐSÉGEI** 216

TARTALOM ÉS KONCEPCIÓ 220

232

SZÖVEG ÉS KÉP EGYSÉGE

5. FEJEZET

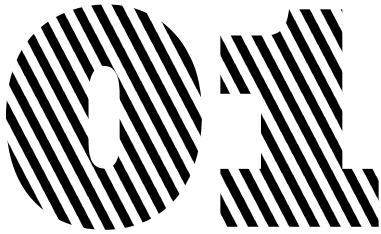
**SZÖVEG ÉS KÉP
KÖLCSÖNHATÁSA** 234

**AZ OLDALSZERKEZET
MEGTERVEZÉSE** 246

INTUITÍV ELRENDEZÉS 264

**RENDSZER A GRAFIKAI
TERVEZÉSBEN** 272

A MUNKA FOLYAMATA 288

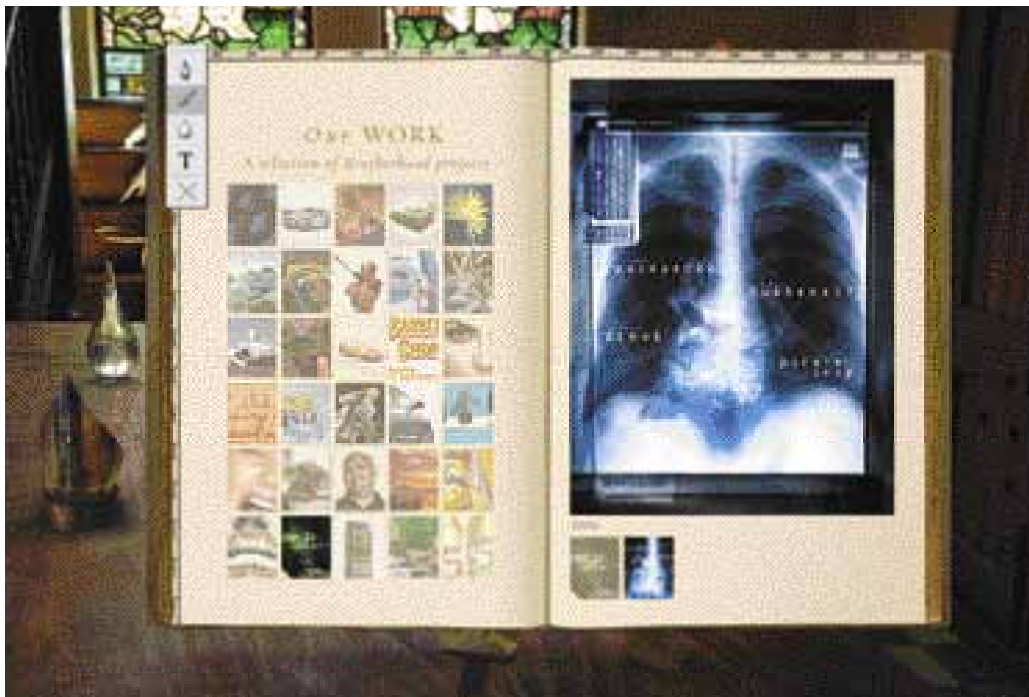


LEGYEN KONCEPCIÓD!

Ha nincs üzenet, akkor nincs történet, ötlet és magyarázat sem. Hiányzik az élmény, a hasznos tartalom, tehát grafikai tervezésről sem beszélhetünk. Teljesen mindegy, milyen csodálatos látványt nyújt egy munka; világos mondanivaló nélkül az egész nem több egy szépséges, ám üres kagylóhéjnál. Ez annyira egyszerű, mint amilyen maga a szabály. Haladjunk is tovább.



A krimisorozat köteteinek védőborítója nem más, mint a bizonyítékok gyűjtésére használt, felcímkézett, zárható műanyag tasak. Így minden egyes könyv maga is a bűnügyi regény egy evidenciájának tekinthető.
THOMAS CSANO KANADA



A digitális illusztrációkat készítő stúdió weboldala a portfóliók bemutatásának szokványos módja helyett egy tevékenységüket jobban tükröző, képeken alapuló hátteret használ, amely a középkori kódexmásoló műhelyek világát idézi. Munkáikat egy nyitott könyv oldalain mutatják be, az oldal navigációs felületét pedig a tervezőprogramokban használt palettán, a lapok bal felső sarkában helyezték el. **DISTURBANCE DÉL-AFRIKAI KÖZTÁRSASÁG**



KOMMUNIKÁLJ, NE DEKORÁLJ!

Hmm... Ez jó, de mit is ábrázol? Lehet egyszerű vagy elvont: a forma mindig valamilyen jelentéssel is bír. Zavaróan hat, és elrontja az összehatást, ha a forma nem illik az üzenethez. Nagyszerű dolog a formákkal és effektekkel kísérletezni, de ha ezek csupán jól mutatnak, ám az üzenethez semmit sem tesznek hozzá, akkor nem beszélhetünk grafikai tervezésről. A layout minden elemének legyen valamilyen oka és feladata, az indokolatlanok helyett inkább válasszunk másikat.



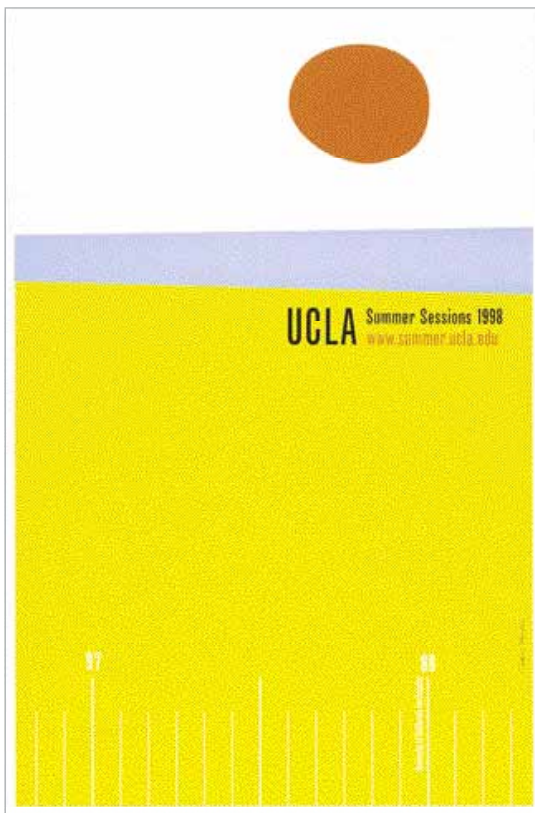
Könnyen felfedezhető a párhuzam a végzős diákok grafikai munkáit bemutató kiadvány témája és a „virágba borulás” fogalma között. Az elmosó-

dott, megfolyatott akvarell absztrakt foltjai kinyílás előtt álló szirmokra emlékeztetnek.
TIMOTHY SAMARA USA



LÉGY KÖZÉRTHETŐ!

Az alkalmazott grafikusnak nem csupán néhány bennfentes, hanem a széles tömegek számára is egyértelművé kell tennie, hogy a formákkal, színekkel és képekkel valójában mit szeretne közvetíteni. Az alkotó és grafikustársai nyilván egyből megértik, miről van szó, de valójában az számít, hogy mit ért meg belőle a célcsoport. Kiáltsuk világgá az üzenetet, legyenek közérthetőek a formák és az utalások, alkotásunkkal ne falakat emeljünk, hanem kapcsolatokat teremtsünk. Ha nem vagyunk biztosak benne, hogy egy ötletünk másnak is világos lesz, kérjük ki a környezetünk vagy akár egy járókelő véleményét.

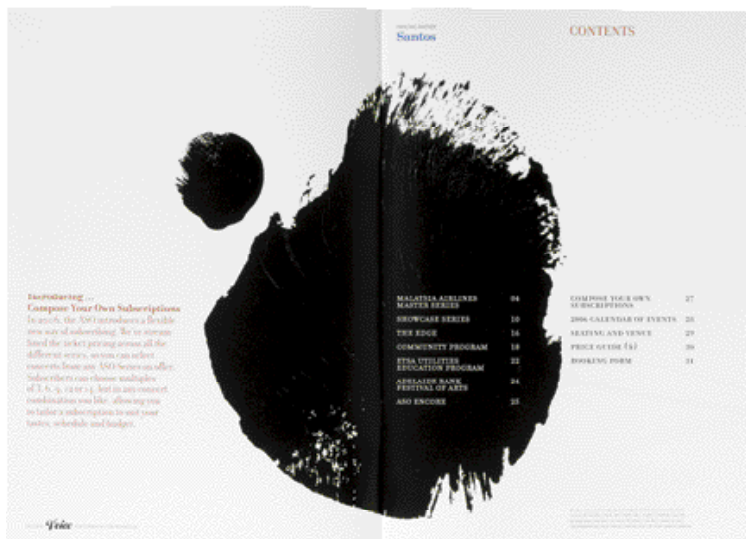


Ez a plakát azért is nyerheti el sokak tetszését, mert letisztult és közérthető - olyan ismeretekre, tapasztalatokra épít, amelyekkel mindannyian rendelkezünk. Az egész annyira egyszerű, mintha nem is tervezés eredménye lenne. A hűvös, kék horizont felett függő tüzes korong jól ellenpontosza az üdítő, sárga mezőt; az egész kompozíció önmagáért beszél.
ADAMSMORIKA USA

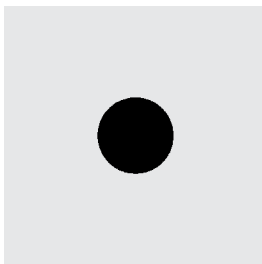
A pont A pont jellegzetessége, hogy egy pontba koncentrálja a figyelmünket; egyidejűleg vonz befelé és sugároz kifelé. A pont szinte lehorgonyozza magát azon a helyen, ahová helyezzük, és hivatkozásként szolgál a szem számára a körülötte lévő egyéb formákhoz – ide értve más pontokat is – képest csakúgy, mint az oldal széleihez viszonyítva. Bár látzólag egyszerű formának tűnik, valójában egy összetett objektum, a többi forma alapvető építőköve. Annak ellenére, hogy egy nagyobb kiterjedésű pontnak a körvonala is

elismerhetővé, sőt jól megkülönböztethetővé válik, a pont mindig csak egy pont. Minden felismerhető középponttal rendelkező alakzat vagy tömeg – négyzet, trapéz, háromszög, paca – pontnak tekinthető, bármekkora legyen is. Igaz ugyan, hogy méretük növekedésével ezeknek a formáknak a külső körvonala egyre erőteljesebb hatást gyakorol a körülöttük lévő térre, de az alakzatok lényegüket tekintve továbbra is pontok maradnak. Még ha helyettesítjük is az egyszínű, homogén formát egy tárgy fotójával, például egy órával,

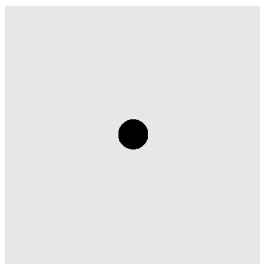
pontszerű jellege alapvetően akkor sem fog megváltozni. A pontszerű formák e legfőbb jellegzetességének felismerése – függetlenül attól, hogy egyes esetekben történetesen milyen egyéb tulajdonságokkal bírnak – elengedhetetlen a térben betöltött vizuális szerepük és a szomszédos formákkal kialakított kölcsönhatásaik megértéséhez.



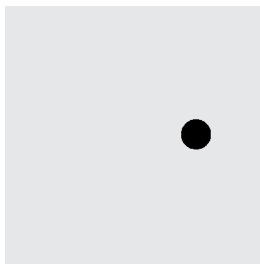
A broszúrában szereplő vizuális elemek többsége pont; néhányuk egyértelműen, mint például a kerek paca és folt, néhányuk viszont kevésbé, például a betűk és a kisméretű logó a felső sarokban. Annak ellenére, hogy fizikailag nem nevezhetők pontnak, ezek az elemek is ugyanazokkal a tulajdonságokkal rendelkeznek, mint a pontok, hiszen vibrálóak és vonzzák a tekintetet, miközben egymásra is ugyanolyan hatást gyakorolnak, mintha pontok lennének. Kommunikációs szempontból itt, ezek a pontok taglejtésekről, mutogatásról, ritmikáról és spontaneitásról szólnak... konkrétan pedig a zenéről. VOICE AUSZTRÁLIA



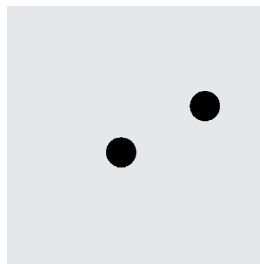
Ha egy pontot helyezünk el a térben, azonnali és nyilvánvaló hatást fejt ki a környezetére; a pontnak az őt körülvevő felülethez viszonyított aránya a leginkább meghatározó tényező, majd ezt követi a térben elfoglalt viszonylagos helyzete.



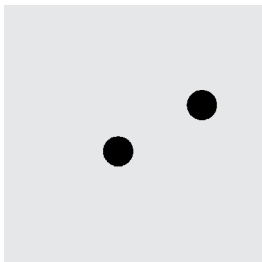
A pont itt viszonylag semleges módon osztja meg a teret, mivel súlytalan és kiegyensúlyozott, de ha kimozdítjuk a középpontból, máris figyelemre méltó térbeli változásokat képes előidézni. A középpontba helyezett pont nyugalmat, harmóniát és moz-



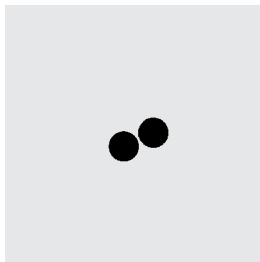
díthatatlanságot sugall, de uralja a teret; viszont amint elmozdul a középpontból, megváltoznak az erőviszonyok – a háttér jelenléte hangsúlyosabbá válik, és feszültség keletkezik.



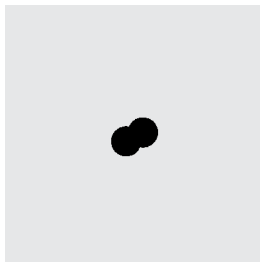
Egy újabb pont megjelenésével figyelmünket a térbeli arányok helyett a két pont közötti kölcsönhatás ragadja meg. Egymásra utalásuk egyfajta szerkezet jelenlétét sejteti – egy láthatatlan, rajtuk áthaladó vonalét, mely felosztja a teret.



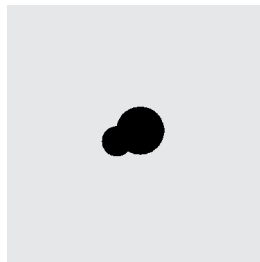
Ahogy a pontok egyre közelebb kerülnek egymáshoz, úgy nő közöttük a feszültség. Amikor a pontok közötti tér minimálisra szűkül, az ezeket elválasztó keskeny rés jelentősége fontosabbá válik, mint maguk a pontok, vagy bármily-



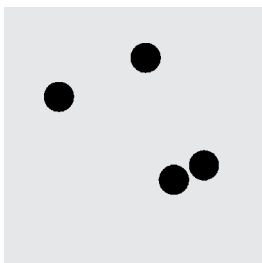
lyen más térbeli viszony. Ha a két pont összeér, és részben lefedik egymást, a közelségük keltette feszültség csökken, különösen, ha méretük különböző. Azonban egy új vizuális inger keletkezik az újonnan létrejött síkbeli forma kettős-



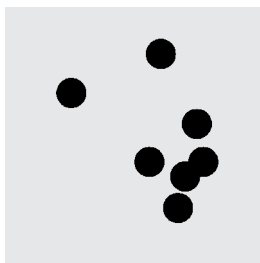
ségből és a harmadik dimenzió, a mélység megjelenéséből adódóan. A mélységérzetet az okozza, hogy az egyik pontot az előtér, a másikat viszont a háttér részének érezzük. Minél közelebb helyezkednek el egymáshoz a pontok,



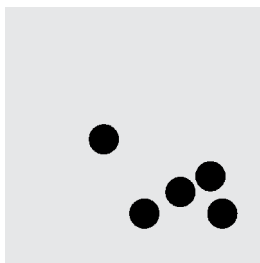
annál inkább önálló grafikai elemként érzékeljük őket; egymástól távolodva hangsúlyosabbá válik az általuk létrehozott szerkezet, amelyet egy köztük húzódo láthatatlan vonalként érzékelünk.



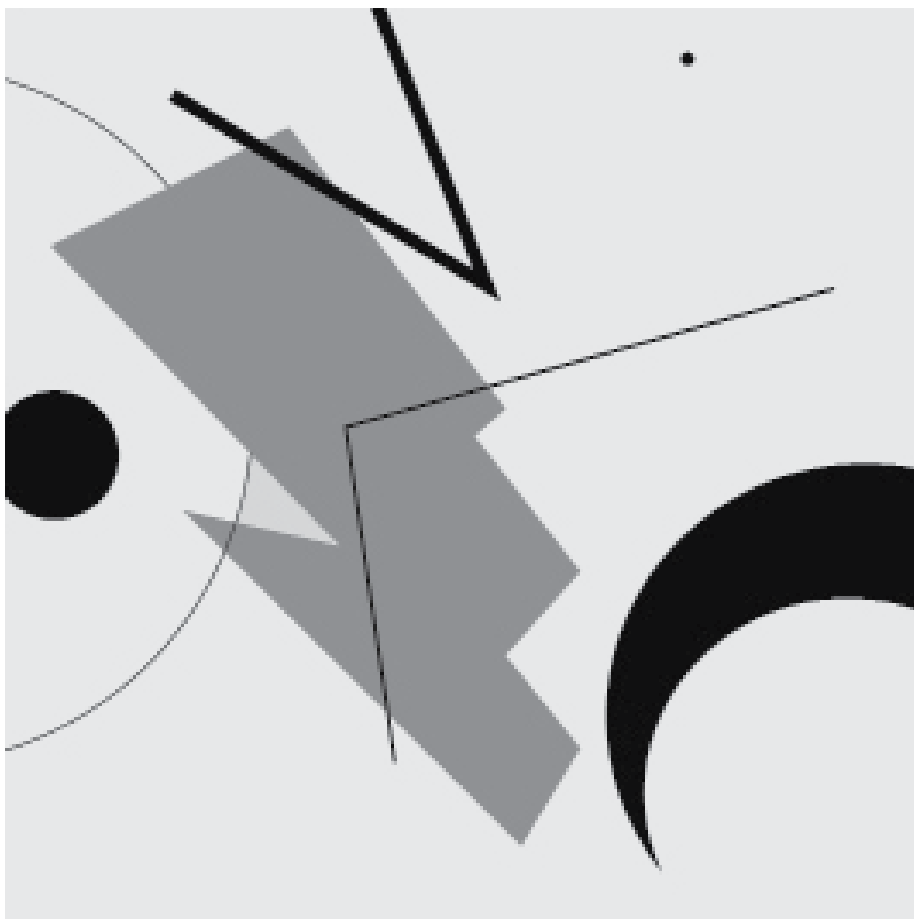
A pontpár közelében elhelyezett újabb pontok tovább csökkentik az egyes elemek önálló jellegét, és figyelmünk középpontjába még inkább az elemek között kialakuló kapcsolat kerül, miközben valamilyen rendszert vagy jelentést próbálunk felfedezni elhelyezke-



désükben. Milyen messze találhatók az egyes pontok egymástól? Egyenlő távolságra helyezkednek el a pontok a párjuktól? Mi vajon az elrendezésük logikája, és milyen nagyobb formát rajzolnak ki? Mit jelenthet ez a nagyobb forma?



A homogén felületű pontot és a fényképek valóságábrázolt témáit egyaránt érzékelhetjük pontként.



A fenti példán az alkotóelemek és a formátum szélének lokális kapcsolatai között a kompozíció egészében keletkezik feszültség, ez a viszony helyenként energikusabb, máshol kevésbé az. Ugyanakkor feszültség mutatható ki a formátum szélének szögletes elemekkel

kialakított viszonyában is, a nyitottabb, sodró lendületű, ívelt formákhoz képest. Hasonló feszültségbeli változás jelentkezik a vonalak – amelyek ugyan maguk is szögletesek, de az előtérben helyezkednek el – és a szögletes síkidom között, ez utóbbi inkább a háttér

részének tűnik. A síkidom és a vonalak formai jegyeik és látszólagos térbeli helyzetük tekintetében kontrasztot alakítanak ki, miközben hegyes, geometrikus jellegük miatt hasonlítanak is egymásra. Ezek a tulajdonságok megint csak egyfajta feszültség alapját képezik.

Kompozíciós feszültség A kontraszt kifejezést eddig leginkább az elemek közötti viszonyok leírására használtuk, de értelmezhetjük a kompozícióban előforduló különféle viszonyok egymás közötti kapcsolatának szintjén is. A különböző erősségű kontrasztok jelenlétét – pontosabban a köztük támadó ellentétet – „feszültségnek” is nevezhetjük. Egy olyan kompozícióban, amelynek egyik részén erős kontraszt alakul ki a kerek és a hegyes, szögletes formák között, szemben egy másik nyugodtabb részével, ahol csak egymáshoz hasonló, szögletes formák találhatók, feszültség ala-

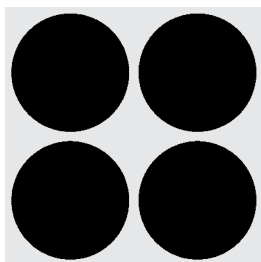
kul ki a két terület között a formák szögletessége tekintetében; vagy egy másik példát véve, ha egy vonalaktól építkező sűrű, mozgalmas részlet ritmikája kontrasztot képez a kompozíció egy nyitottabb és egyenletesebb térközöket használó részével, akkor elmondható, hogy a kompozíció ritmusában jön létre feszültség. A *feszültség* kifejezést természetesen használhatjuk a kontraszt szinonimájaként akkor is, amikor egyes elemek vagy területek jellegzetességeit írjuk le – például abban az esetben, amikor egy adott helyen egy szögletes forma egyik sarka egészen közel kerül a formátum széléhez,

míg máshol jóval távolabb helyezkedik el tőle, elmondhatjuk, hogy az első helyen nagyobb vizuális feszültség keletkezik, mint a többin.

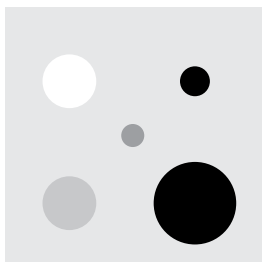
A szimmetria kontrasztja Az aszimmetria természetéből adódóan az ilyen jellegű elrendezéssel a kontraszt számos típusa jár együtt, és ez a szemlélő számára szinte elkerülhetlenné teszi, hogy némi időt fordítson az optikai és intellektuális szempontból is izgalmasnak tűnő kompozíció tanulmányozására. A kontraszt növeli a differenciálást, az elemzés és a későbbi felidézés esélyeit, mert a vizuális kialakítás alapos szemrevételezése összekapcsolódik a tartalom rendszerezésével és megértésével, különösen a térbeli kompozíciók

esetén. Ezzel szemben a szimmetriára jellemző kiegyensúlyozottsággal és egységességgel nehezebb elérni a kívánt kommunikációs célt: erőteljes kontrasztok hiányában a szemlélő tekintete valószínűleg gyorsan átsiklik az anyag felett, és a látvány elég gyorsan inkább megpihenésre, mintsem megfeszített munkára ösztönzi az agyát. Éppen ezért ajánlatos a szimmetrikus kompozíciókban a méretek (vagy arányok) és a térközök (az elemek elhelyezésének sűrűsége vagy ritmusa) kontrasztját akár túlzásokkal is minél erőteljesebb

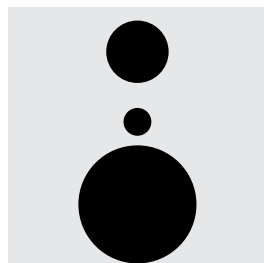
bé tenni; ez a kontraszt lehet akár sokkal erősebb is, mint ahogyan azt egy aszimmetrikus elrendezés esetén tennénk.



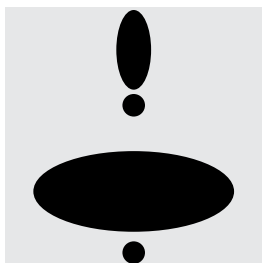
Ha a szimmetrikusan elrendezett elemek méretét drasztikusan megnöveljük úgy, hogy lényegesen nagyobb felületet foglaljanak el, mint a körülöttük fennmaradó tér, akkor szembenállásuk a formátum határaival olyan erőssé válik, hogy a kompozíció egészének statikus jellege érezhetően lecsökken.



Az elemek méretének vagy világtóerejének radikális különbségei növelik a tér mélységének érzetét, ezáltal a szimmetrikus elrendezésekre jellemző oldalirányú mozgás sorrendjét megváltoztatják, térbelivé alakítják – vagyis a mozgást úgy érzékeljük, mintha a közelitől a távolabbi felé haladna.



Amikor egy szimmetrikus kompozíciót kellőképpen kontrasztossá szeretnénk tenni, igyekezzünk eltúlozni az elemek szélességét egymáshoz képest, és ügyeljünk rá, hogy a változásoknak vagy fokozatos átmeneteknek legyen egyfajta logikája. Hasonlóan fontos azoknak a térközöknek a szerepe is, amelyek a tengely mentén a formák között kialakulnak.



A kontrasztot fokozza az is, ha szélsőségesen eltérő arányú formák vagy térközök – vagy egyszerűen mindkettő – állnak szemben egymással.



A különböző elemek vizuális súlyának és méretének különbségei, valamint a tengely mentén változatosan elosztott tartalom teszik élettelivé ezeket a szimmetrikus oldalakat. VRUCHTVLEES HOLLANDIA

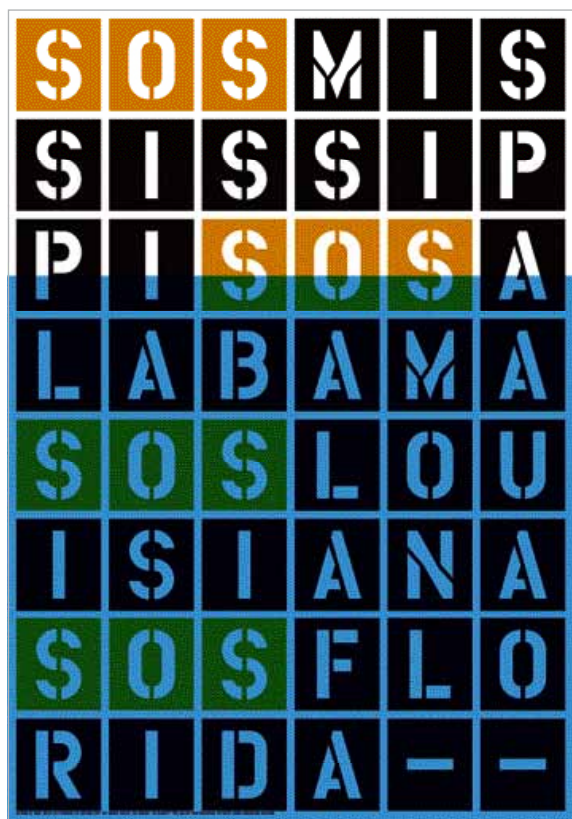
Hőérzet A színek hőérzete szubjektív, meghatározásuk empirikus úton alakult ki. A vörös és narancssárga színeket melegnek ítéljük, mivel izzó és forró dolgokra emlékeztetnek, míg a kéket és zöldet hidegnek érezzük, hiszen olyan természeti elemeket juttatnak eszünkbe, mint a víz és jég. Meghatározott hőérzetű színek bizonyos elemekre vagy tárgyakra emlékeztetnek, mivel azok is a fény hasonló hullámhossztartományát verik vissza. Egy szín hőérzete azonnal megváltozik, amint egy másik szín kerül a környezetébe.



A valóságból származó tapasztalataink alapján bármelyik színt be tudjuk sorolni a meleg (mint pl. a fenti narancssárga) vagy a hideg színek (ilyen az alsó lila) csoportjába.

Egy színcsoporton belül is kialakíthatók melegebb vagy hidegebb árnyalatok. Minél inkább megváltoztatjuk az eredeti szín hőérzetét, annál valószínűbb, hogy az ezzel együtt járó színezetváltozás miatt az eredményt más színként érzékeljük. Nagyon jól megfigyelhető ez a sárga esetében, amely hamar átbillen egy melegebb narancsos vagy hűvösebb zöldes árnyalatba.

Az erősen deszaturált, semleges színek, de még a legkevésbé telített, „színtelen” szürkék hőérzete között is könnyen különbséget tudunk tenni. A felső színminta, a „tökéletes”, csak feketéből létrehozott semleges szürke némileg melegebb árnyalattá válik az alatta látható, kissé hűvösebb, deszaturált középkek szomszédságában.



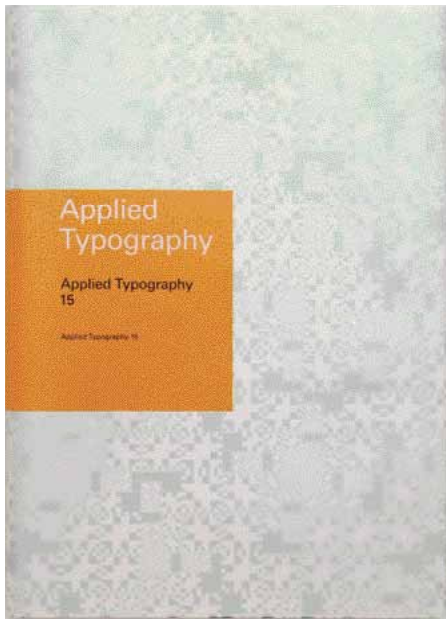
A melegebb árnyalatokat erőteljesebbnek és élénkebbnek érzékeljük, míg a hideg színek inkább a háttérbe húzódnak. Ezt a kontraszthatást kihasználva a visszafogottabb, kevésbé energikus üzenetet is életlibbé lehet tenni. A plakát felső részén a narancssárga háttéren negatívval szedett SOS szinte kiugrik az oldalból, de alatta a kék színű felületek már visszahúzózóbbak; sok mindent elárulnak az árvízről és annak szomorú következményeiről. STEREO TYPE DESIGN USA



Az itt látható csomagoláson gyakorlatilag minden illusztráció a vörösré mint alapszínre épül. Némelyek hűvösebbek, és az ibolya tartomány felé tolnak, mások melegebbek, és a színek narancs- és kék irányába mozdulnak. BEETROOT DESIGN GROUP GÖRÖGORSZÁG

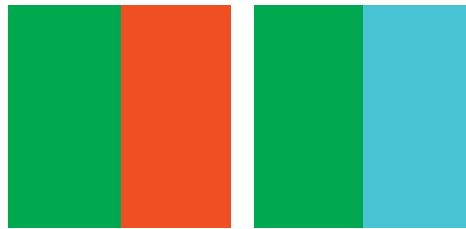
Ha például egy izzó vörös mellé egy még intenzívebb narancssárgát helyezünk, a vörös azonnal hűvösebbnek tűnik, ám ha a narancsot egy némileg hűvösebb bíborra cseréljük, az még inkább felerősíti a vörös szín meleg jellegét. A hőérzet hatásos érzékeléséhez nincs szükség túl erős kontrasztpárokra. Egy hasonló színekből álló csoporton belül – mint például a kékek vagy a semleges színek – a hőérzet leheletnyi változása is azonnal feltűnik, amint a színeket egymás közelébe helyezzük. A hőérzet apró módosításai kézen-

fekvő megoldást jelentenek az olyan komplex színpaletták kialakításakor, amelyek színei épp csak árnyalatnyit különböznek egymástól, és ezzel a módszerrel az elemek egységes színvilága is biztosítható.



A meleg, kissé deszaturált narancssárga kiemelkedik a háttér hűvös, kékeszöld mintájából, amely optikailag a tér tőlünk távolabb eső síkjába húzódik vissza. Ezt a térbeliséget tovább erősíti, hogy a narancs flekket egy áttetsző védőborítóra nyomtatták.

SHINNOSKE, INC. JAPÁN



Egy szín hőérzete természetesen mindig viszonylagos – még egy egyértelműen hideg vagy meleg szín megítélése is megváltozik, amint megjelenik mellette egy másik árnyalat. A példán jól látszik, hogy a hűvös élénkzöld – amelyet valójában csak a vörösesnarancs mellett érzünk hidegnek – mennyire melegnek tűnik egy jeges kék árnyalat szomszédságában.



A brosúra oldalpárjának bal oldalán a hűvös, semleges színvilágú fotó – amely viszonylag szűk tónustartományban mozog, de azon belül változatos árnyalatokat jelenít meg – kellemes kontrasztban áll a jobb oldali képen ábrázolt meleg tónusú lambéria színével. A kontraszt hasznos és szükséges figyelemfelkeltő eszköz, mivel mindkét képet hasonló jellegű, ismétlődő ívek, lineáris és szögletes elemek uralják. NOT FROM HERE USA

A sorvégek esztétikája A szabadsorosan szedett szövegek sorainak hossza változhat erősebben vagy visszafogottan, a sorvégek tűnhetnek aktívabbnak vagy nyugodtabbnak, de elsősorban a hasáb tetejétől az aljáig következetesen és egységesen végigvitt koncepció az, ami a sorvégek megjelenését tetszetőssé teheti. A szabadsorosan szedés jobb szélét akkor tekintjük „optimálisnak”, ha a sorok vége természetesen módon, szabálytalanul ismétlődve hullámszik a hasáb teljes magasságában, hangsúlyos kihasasodó vagy beugró formák

nélkül. Egy megfelelően kialakított hasáiban a sorvégek változása szinte láthatatlan marad: az olvasónak nem is tűnik fel a sorok esésének természetessége. Ellenben, ha egyes sorok rövidek, mások pedig lényegesen hosszabbak, a szedés széle túl mozgalmassá, nyugtalaná válik, és így elvonhatja az olvasó figyelmét a szövegről. Ennek a megoldásnak ráadásul az a hátránya is megvan, hogy a szedés intenzitása miatt egy hosszabb kiadványban nehezebb feladat következetesen azonos szinten tartani a sorok váltakozásának mér-

tékét. A sorvégek túlzott lobogása a szavak elválasztásával csökkenthető, és a sor térközének módosításával finoman befolyásolható. Figyelmet kell fordítani arra is, hogy a sorvégződések kialakítása végig azonos koncepció szerint történjen, és kerülni kell az éles, szögletes beugrásokat, amelyeket például a fokozatosan rövidülő, szomszédos sorok hozhatnak létre. Az optimálisan formázott hasábokban a sorok hosszának váltakozása a hasáb szélességének körülbelül egyötödét-egyhetedét teszi ki. Az egységes, egyenletes hasábképet

Think of the blank page as alpine meadow, or as the purity of undifferentiated being. The typographer enters this space and must change it. The reader will enter it later, to see what the typographer has done. The underlying truth of the blank page must be infringed, but it must never altogether disappear—and whatever displaces it might well aim to be as lively and peaceful as it is. It is not enough, when building a title page, merely to unload some big, prefabricated letters into the center of the space, nor to dig a few holes in the silence with typographic heavy machinery and move on. Big type, even huge type, can be beautiful and useful.

Think of the blank page as alpine meadow, or as the purity of undifferentiated being. The typographer enters this space and must change it. The reader will enter it later, to see what the typographer has done. The underlying truth of the blank page must be infringed, but it must never altogether disappear—and whatever displaces it might well aim to be as lively and peaceful as it is. It is not enough, when building a title page, merely to unload some big, prefabricated letters into the center of the space, nor to dig a few holes in the silence with typographic heavy machinery and move on. Big type, even huge type, can be beautiful and useful.

Think of the blank page as alpine meadow, or as the purity of undifferentiated being. The typographer enters this space and must change it. The reader will enter it later, to see what the typographer has done. The underlying truth of the blank page must be infringed, but it must never altogether disappear—and whatever displaces it might well aim to be as lively and peaceful as it is. It is not enough, when building a title page, merely to unload some big, prefabricated letters into the center of the space, nor to dig a few holes in the silence with typographic heavy machinery and move on. Big type, even huge type, can be beautiful and useful.



A bal oldali példában látható hasáb jobb széle esztétikusan kialakított, a két jobb oldali viszont problémákkal teli: a sorok hossza túlságosan erősen változik, látványuk túl mozgalmassá; a szövegtestbe élesen beszögellő negatív alakza-

tok jelennek meg; a hosszú sorok túllótnak a hasábról, a hosszú sorok szavai a levegőben lógnak; végül pedig a hasáb alja felé fokozatosan növekvő sorhosszak miatt a téglalaptól erősen eltérő, nemkívánatos hasábforma alakul ki.



Think of the blank page as alpine meadow, or as the purity of undifferentiated being. The typographer enters this space and must change it. The reader will enter it later, to see what the typographer has done. The underlying truth of the blank page must be infringed, but it must never altogether disappear—and whatever displaces it might well aim to be as lively and peaceful as it is. It is not enough, when building a title page, merely to unload some big, prefabricated letters into the center of the space, nor to dig a few holes in the silence with typographic heavy machinery and move on. Big type, even huge type, can be beautiful and useful.

Think of the blank page as alpine meadow, or as the purity of undifferentiated being. The typographer enters this space and must change it. The reader will enter it later, to see what the typographer has done. The underlying truth of the blank page must be infringed, but it must never altogether disappear—and whatever displaces it might well aim to be as lively and peaceful as it is. It is not enough, when building a title page, merely to unload some big, prefabricated letters into the center of the space, nor to dig a few holes in the silence with typographic heavy machinery and move on. Big type, even huge type, can be beautiful and useful.

Think of the blank page as alpine meadow, or as the purity of undifferentiated being. The typographer enters this space and must change it. The reader will enter it later, to see what the typographer has done. The underlying truth of the blank page must be infringed, but it must never altogether disappear—and whatever displaces it might well aim to be as lively and peaceful as it is. It is not enough, when building a title page, merely to unload some big, prefabricated letters into the center of the space, nor to dig a few holes in the silence with typographic heavy machinery and move on. Big type, even huge type, can be beautiful and useful.

A sorok váltakozásának mértékét akkor tekinthetjük megfelelőnek, ha az a hasáb szélességének egyötödét-egyhetedét teszi ki. Az ennél mozgalmassabb sorvégek vizuálisan is aktívabbnak, viszont ebben az esetben a tervezőnek

kiemelt figyelmet kell fordítania arra, hogy váltakozásuk mértéke a kiadvány teljes hosszában konzisztens maradjon, és ne térjen el oldalról oldalra, esetleg hasábról hasábra. Minél jelentősebb a sorok hosszának váltakozása,

annál nagyobb odafigyelést igényel mind a sorvégek által alkotott külső határolóvonal, amelyet a hosszú sorok rajzolnak ki, mind pedig a belső vonal, amit a rövidebb sorok határoznak meg.

A sorvégek fenti oldalpáron is megfigyelhető egyenletes, természetes hullámszaga a követendő példa a hosszabb, folyamatos olvasásra szánt szövegek tördelésekor. Ez az egyenletesség a betűméret és a hasábszélesség helyes megválasztásával és a automatikus sortörések utólagos korrekciójával érhető el. ANDREAS ORTGAUSZTRIA

azonban akár két egymást követő, túlságosan rövid sor is tönkretelheti, ha azok csík-szerű betüremkedést hoznak létre. A sorok elejére vagy végére eső rövid szavak – például: a, az, és, ha, is – szintén külön figyelmet igényelnek. Ha ezek a sorok elején közvetlenül egymás alá kerülnek, akkor a mögöttük lévő szóközök a hasáb szélével párhuzamosan futó csatornákat alakítanak ki; a jobb szélén pedig elsősorban akkor okozhatnak gondot, ha egy rövidebb sorok által közrefogott hosszabb sor végére kerülnek – ilyenkor a szöveg testé-

től elválva a levegőben „lógnak”. Ezekben az esetekben meg kell vizsgálni, hogy a sortörések helyének megváltoztatásával javítható-e a szöveggép. Az egyenletesebb sorhosszak kialakítását segítheti a szavak elválasztása is – habár az optimális soresés gyakran igényli a tordelőprogram által meghatározott elválasztás helyének utólagos módosítását –, de a háromnál több, egymást követő, elválasztással végződő sor már kerülendő. Ha a sorvégek esztétikus megjelenése ennél több elválasztást tenne szükségessé, akkor a problémát

valószínűleg a betűméret és a hasábszélesség arányának helytelen kialakítása okozza, és ezek korrekciója az elválasztások számának általános csökkenését eredményezheti. Habár az elválasztásoktól mentes szedés lenne az ideális megoldás, ez terjedelmesebb magyar nyelvű szöveg esetén a gyakorlatban kivitelezhetetlen mind sorkizárt, mind pedig szabad-soros szedésnél – az elválasztás kikapcsolása tehát összességében csak ront a szöveg olvashatóságán.

Think of the blank page as alpine meadow, or as the purity of undifferentiated being. The typographer enters this space and must change it. The reader will enter it later, to see what the typographer has done. The underlying truth of the blank page must be infringed, but it must never altogether disappear—and whatever displaces it might well aim to be as lively and peaceful as it is. It is not enough, when building a title page, merely to unload some big, prefabricated letters into the center of the space, nor to dig a few holes in the silence with typographic heavy machinery and move on. Big type, even huge type, can be beautiful and useful.

Think of the blank page as alpine meadow, or as the purity of undifferentiated being. The typographer enters this space and must change it. The reader will enter it later, to see what the typographer has done. The underlying truth of the blank page must be infringed, but it must never altogether disappear—and whatever displaces it might well aim to be as lively and peaceful as it is. It is not enough, when building a title page, merely to unload some big, prefabricated letters into the center of the space, nor to dig a few holes in the silence with typographic heavy machinery and move on. Big type, even huge type, can be beautiful and useful.

Think of the blank page as alpine meadow, or as the purity of undifferentiated being. The typographer enters this space and must change it. The reader will enter it later, to see what the typographer has done. The underlying truth of the blank page must be infringed, but it must never altogether disappear—and whatever displaces it might well aim to be as lively and peaceful as it is. It is not enough, when building a title page, merely to unload some big, prefabricated letters into the center of the space, nor to dig a few holes in the silence with typographic heavy machinery and move on. Big type, even huge type, can be beautiful and useful.

Részlet Robert Bringhurst *The Elements of Typographic Style* c. könyvéből

Elválasztások nélküli nagyon nehéz – sokszor lehetetlen – feladat a sorvégek esztétikus kialakítása, de az egymást követő, elválasztással végződő sorok számát ennek ellenére is érdemes minél alacsonyabban tartani. A fenti három példa azonos betűmérettel készült, csak a tördelés egyéb paraméterein

váltottattam némiképpen. Az első hasáb a program által automatikusan létrehozott elválasztásokat és sortöréseket mutatja meg; a második elválasztások nélküli, ellenben a sorvégek meglehetősen mozgalmasak – nem pontosan ez az, amire vágyunk. A harmadik hasábban manuális sortörésekkel

tettem kiegyensúlyozottabbá a sorok hosszát; az elválasztásokkal is nagy szerencsém volt – csupán egy került bele, ami még angol nyelvű szövegben is nagyon kevésnek számít.

Habár az itt bemutatott könyv tervezője meglehetősen széles hasábokat alakított ki, a sorhosszak csak kis mértékben váltakoznak. A sorok így létrejövő, egészen lágy hullámzása összhangban van az oldal nyugodt hangulatával, és nem vonja el a figyelmet a bekezdések elejét jelölő behúzásoktól sem. CHENG DESIGN USA



A kép tartalmának és hangulatának kialakítása Ahogyan a mondás tartja, egy kép többet mond ezer szónál. De hogy mit is mond pontosan, az már a designer döntésén múlik; illetve fényképek esetén a fotográfusén is. Amikor a tervező a semmiből kiindulva létrehozza egy illusztráció képi világát, természetesen minden képi elemet – emberek, tárgyak és kiegészítők – gondosan meg kell választania. A tartalmat és az elrendezést fotózásakor is ugyanilyen előrelátással kell megtervezni, azonban sok grafikus ezt figyelmen

kívül hagyja. Ugyanis meg vannak győződve arról, hogy attól, hogy a fénykép a „valóságot” ábrázolja, a keresőben látottakból is pont a szükséges dolgokat sikerül megörökíteni, és nekik ezt a végeredményt úgy kell elfogadniuk, ahogy van. Holott a tervezőé a döntés, hogy milyen elemek kerüljenek a képre, és minek kell lemaradnia róla, és így rajta múlik, hogy összességében milyen jelentést hordoz a kompozíció. Azonban tudni kell azt is, hogy egy fénykép láttán a legtöbb néző is hasonlóan vélekedik annak „igazságtartalmáról”

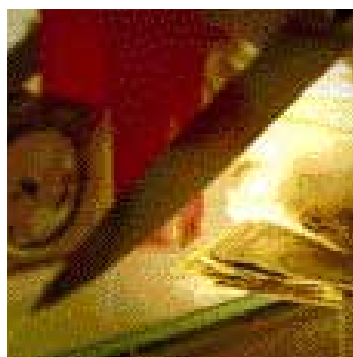
– tehát számukra is a valóságot ábrázolja –, ezért érdemes alaposan megfontolni, hogy mi az, ami megjelenik rajta, és hogy az miként jelenik meg rajta.



A



B



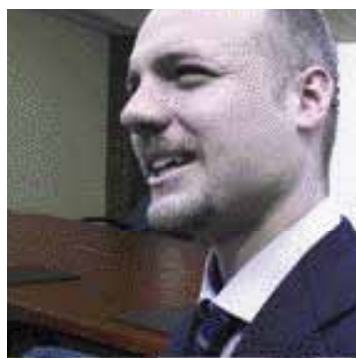
C

Ebben a tanulmányban egy misztikus regény borítójára kerülő kép felhasználási lehetőségeit vizsgáljuk. A tartalom és a kompozíció módosításával néhol kevésbé, máshol drasztikusan változik a fotó információtartalma. Az első verzió (A) a tartalomnak és a megvilágításnak köszönhetően teljesen semleges hangulatú látvány tárul elénk: a néző egy fürdőszobában

van, amely talán egy szállodai szobához tartozik. A második fotón (B) a pultra kerül egy hotelszoba kulcsa is, ami megerősíti sejtéseinket. Ráadásul megjelenik egy köteg papírpénz és egy kés is, és itt már valami piszkos ügyre gyanakszunk. A világítás drámaibbá válik, az egyenletes fényt felváltja egy szokatlan irányból érkező, szűkebb fénycsóva. Ezzel a sejtelmes han-

gulat fokozódik, és a rossz előérzet is megmarad. De vajon miért alulról érkezik a fény? A szűkebb képalkotásnak köszönhetően (C) közelebb kerülünk a témához, a paranoiás érzés erősödik – fogalmunk sincs, hogy mi történhet a látóterünkön kívül –, és a figyelmünk is jobban a részletek felé irányul. Középpontba kerül az óra és a pontos idő, a kés hegye és az összehajtott

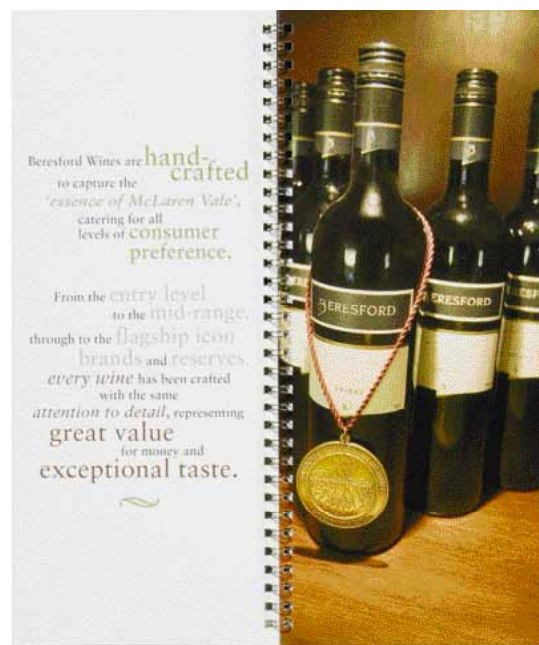
bankjegyek, valamint a hotelszoba kulcsa. A további részletek természetesen a könyvből derülnek ki, de biztosak lehetünk benne, hogy a fotón a megváltoztatott fókusz és világítás mind a cselekményre hívják fel a figyelmet.



Ugyanaz a portré, változatlan nézőpontból, de három különböző környezetben. Bár a kép középpontjában a férfi arca szerepel, a változó hátterek megváltoztatják az üzenet hangulatát is, másodlagos jelentést kölcsönöznek a fotónak, valamint a néző férfival kapcsolatos érzéseit is befolyásolják.



A fenti divatmárka hirdetése egyszerű módszerekkel, direkt módon ábrázolja a négy évszakot. A kép felosztásával és a részletek elforgatásával mégis metaforikussá válik a fotó, amely így érzékelteti az évszakok és a divattrendek örökös körforgását.
RÉGIS TOSETTI EGYESÜLT KIRÁLYSÁG



Tudatosan átgondolt képeket elemezhetünk az itt látható példákon. A felső fotón az emberi alak egyik felét egyszerűen levágták, ezzel is kifejezve a tűnékeny hírnevet. Az alsó képen a termék minőségét hangsúlyozták a kiegészítésként ráaggatott érmmel, amelytől személyesebbé is vált a borkollekció.
RESEARCH STUDIOS EGYESÜLT KIRÁLYSÁG [FENT]/VOICE AUSZTRÁLIA [LENT]

A téma és a kontextus Egy kompozícióban belül fontos elem ugyan a kép témája, de ugyanilyen – vagy ha lehet, még nagyobb – fontossággal bírnak a környezetében található további elemek, illetve az elemek és a téma közötti kapcsolat. Valójában a kép témája adottnak tekinthető, és a környezetet által mesélt történet, ami igazán számít. Gyakran élnek ezzel a lehetőséggel például a divatmárkák katalógusai, ahol az adott kollekció ruháit viselő modelleket gondosan megtervezett és berendezett háttérrel, különböző helyszíneken és helyzetekben

mutatják be, így közvetítve a brandhez kapcsolódó életstílust. Így, miközben a célközönség alaposan megismerheti a legújabb trend szerinti öltözékeket, egy életérzés részesévé is válhat, amelynek megteremtésében a stylist által kiválasztott kellékek is fontos szerepet játszanak. Ehhez hasonlóan akár csak a képen szereplő tárgyak, a kompozícióból kimaradó részletek is üzenhetnek a nézőnek. A nézőpont megváltoztatásával vagy szűkebb képkivágással kizárhatók a zavaró vagy feleslegesnek ítélt részletek, ami szintén elősegíti, hogy a néző

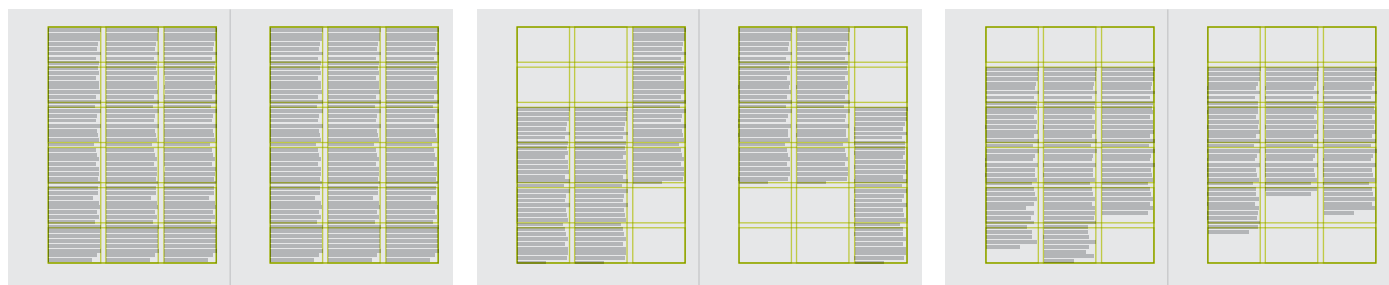
a lényegre koncentrálhasson. Az extrém képkivágás módosíthatja a figyelem irányát, és akár különböző hangulatok ábrázolására is alkalmas lehet. Ha például egy portrét nagyon szűken vágunk, hangsúlyosabbá válhat a modell érzelmi állapota. És végül talán mondani se kell, hogy a grafikai szoftverek segítségével teljesen kicserélhető a téma környezete, a tervező könnyűszerrel új valóságot – és történetet – építhet köré, hogy ezzel is minél inkább támogassa a kommunikációt.

A hasábok állítása és ritmika a modulhálóban

A szöveghasábok és a környező üres felületek kapcsolatrendszerének dinamikája tekinthető az egyik legfontosabb kompozíciós tényezőnek, amivel a modulháló tagolását, szerkezetét érzékeltetni tudjuk. A hasábok feletti és alatti térközök aktív szerepet játszanak annak a ritmusnak a kialakításában, amely az oldalpáron sorakozó hasábok egymáshoz viszonyított helyzetéből adódik. Bár a hasábok vertikális elhelyezésének lehetőségei szinte végtelenek, mégis alapvetően három kategóriába sorol-

hatók: a hasábok teteje és alja is egy vonalban áll; a hasáboknak csak a teteje vagy csak az alja áll, a másik végük váltakozó magasságban ér véget; és végül amikor mindkét végük különböző magasságban található. Mindhárom változat sajátos, és egymástól lényegesen eltérő ritmust kölcsönöz a kiadvány oldalainak – a szigorú és geometrikus jellegűtől az erőteljesen hullámzó, már-már organikus elrendezésűig –, miközben mindegyik megoldás ugyanahhoz a modulháléhoz igazodik. Bár úgy tűnhet, a hasábok fejezetenként eltérő

állítási rendje egy újabb módja a különböző típusú tartalmak vizuális szétválasztásának, ne feledjük, hogy a váltások ritmusát mindig érdemes alaposan átgondolni. Ezeknek ugyanis is valamilyen átlátható logikát vagy rendszert kell követniük ahhoz, hogy valódi jelentéssel bírjanak, egyébként a befogadók csak a változást fogják észlelni, de nem értik meg annak fontosságát. Ha a hasábok vertikálisan is elkülönülnek, vagyis egymáshoz képest feljebb vagy lejjebb helyezkednek el – vagy éppen egy magasságban kezdődnek, de eltérő hosz-



Az oldalpár rendezettségét az egymástól azonos távolságra elhelyezkedő, ismétlődő függőleges vonalak teszik nyomatékosabbá, amelyek egyben az oldalszerkezet hasábjainak helyét is jelzik. A méretüket és pozíciójukat tekintve a modulokhoz igazodó képek és szövegblokkok mozgalmassá csoportokba szerveződve ellensúlyozzák ezt a szabályosságot.
SPIN EGYESÜLT KIRÁLYSÁG

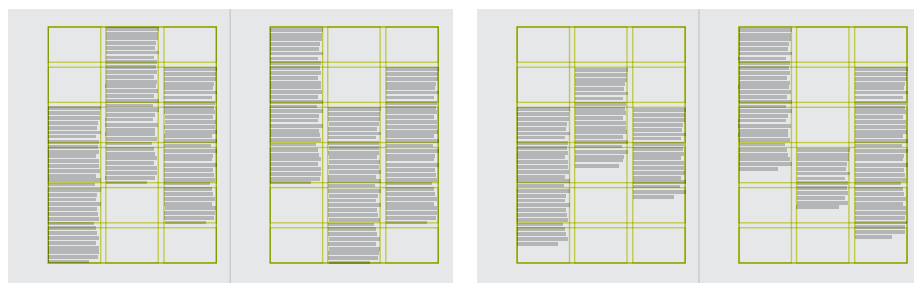


A hathasábos modulháló segíti a szöveg és a különböző méretű képek egységének megeremtését; kontrasztos és változatos oldalak kialakítását teszi lehetővé anélkül, hogy a kiadvány egészének harmonikus megjelenése és arányrendszere sérülne.

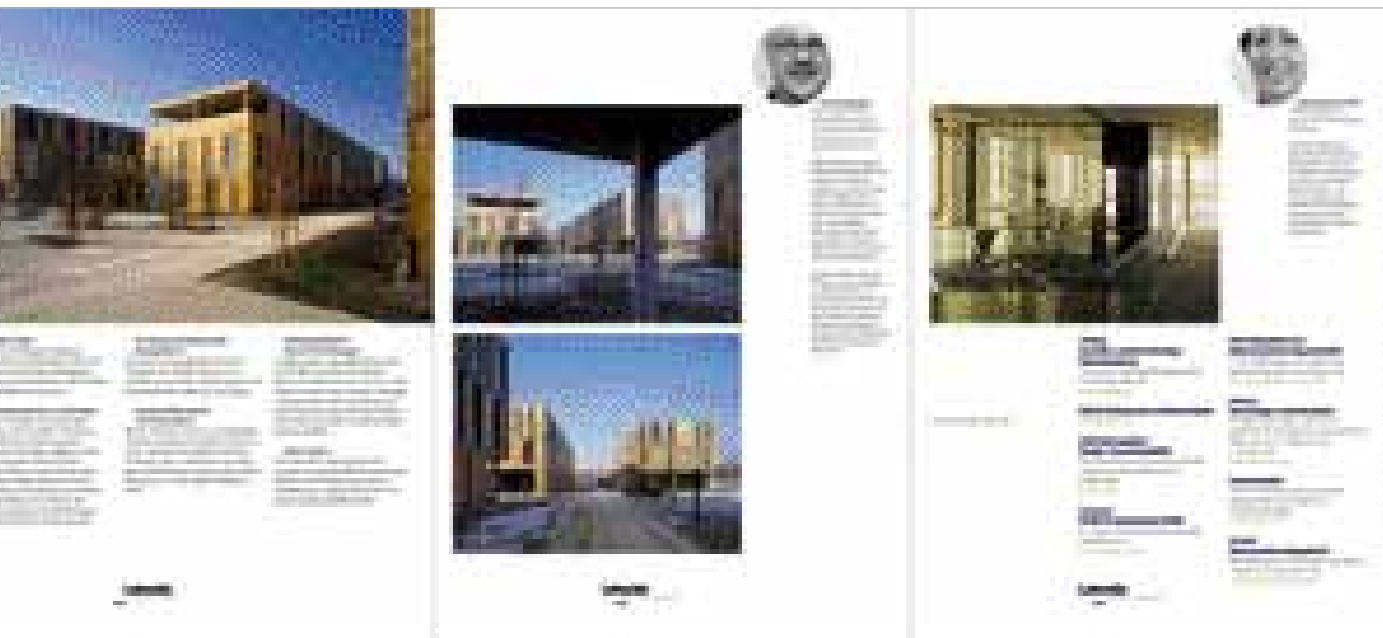
CLEMENS THÉOBERT SCHEDLER AUSZTRIA

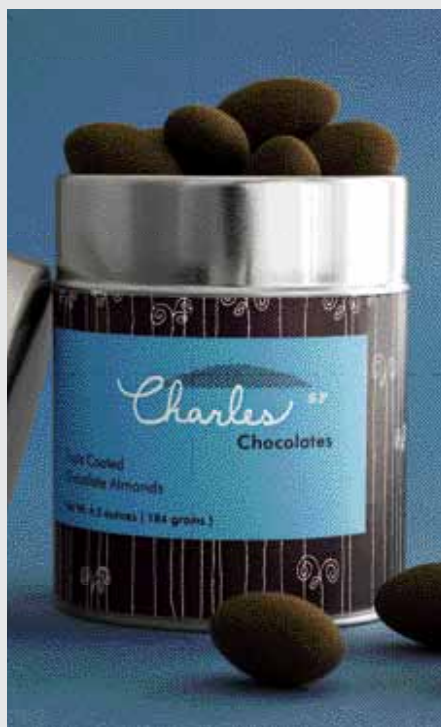
szúságúak –, érdemes figyelmet fordítani a hasábok két oldalán egymás mellé kerülő sorok kapcsolatára, alapvonalai egybeesésére is. Azokban a sorkizártan szedett hasábokban, amelyekben nincs a bekezdések között soremelés – vagy ha van is, mértéke megegyezik a sorközrel –, a szomszédos hasábok sorai rendre állni fognak egymással. Minden más esetben a sorok alapvonalai „táncolni” fognak, eltérő magasságba esnek. Például az azonos állítási vonaltól induló és eltérő hosszúságú hasábok esetén a szomszédos sorok csak addig

állnak egymással, amíg az első bekezdést követő térköz meg nem töri ezt a rendet. Mivel ezeknek a hasáboknak az alja is különböző magasságban ér véget, ezért ez kevésbé tűnik problémának. Más a helyzet azonban azoknál az oldalpároknál, ahol a hasábok teteje és alja is egy vonalban áll: ha a bekezdésköz magassága nem egyezik meg a sorközével, a hasáb alján a sorok egészen biztosan nem állnak majd egymással.



Merev, geometrikus hatású szövegblokkokat hoznak létre a szedéstükröt teljesen kitöltő, vagy a minden oldalon ugyanazoknál az állítási vonaloknál kezdődő és végződő hasábok. Az egy vonalban kezdődő, de eltérő hosszúságú hasábok elhelyezése még következetesnek tűnik, de végződéseik hullámzása jól oldja a szerkezet szigorúságát. A különböző állítási vonalaktól induló és változó magasságú hasábok jelentik a szöveg elhelyezésének legtermészetesebb és legrugalmasabb módját, főként ha képeket is el kell helyezni az oldalon. Kiemelten kell ügyelni azonban az egyes hasábok alatt és felett megjelenő térközök méretének és az általuk létrehozott ritmusnak a tudatos kialakítására is.





MEREV ORGANIKUS

Minőségi csokoládék
csomagolásdesignja
TEMPLIN BRINK DESIGN USA

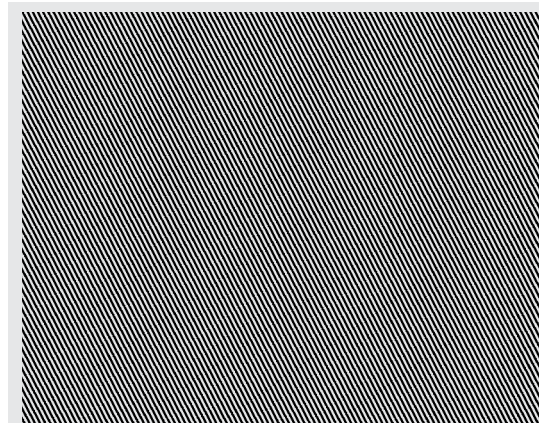
Forma A változatlan oldalarányú, fekvő téglalappal szabálytalan ritmusú, váltakozó minták állnak kontrasztban.

Színek A mélybarna alapot három intenzív és tiszta szín egészíti ki.

Tipográfia A címsorok frott betűtípusához geometrikus, talp nélküli betűtípus társul.

Képanyag Kézzel rajzolt, főként vonalakból álló minták, formájuk és ritmusuk változó.

Kompozíció A minták függőleges jellege hangsúlyos.



MEREV ORGANIKUS

Építészstúdió arculati anyagai
DESIGN RANCH USA

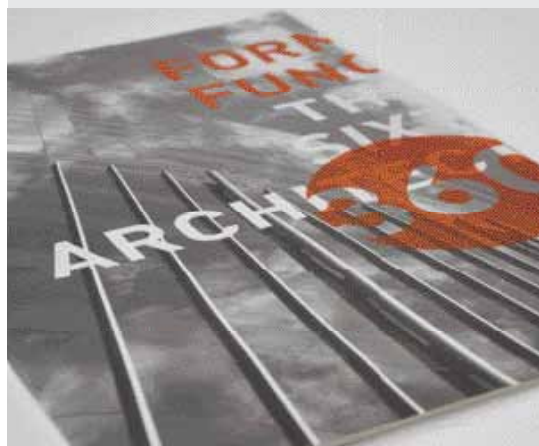
Forma Rácsháló által meghatározott mértani formák és vonalak, melyekre a szövegsorok vonalszerűsége is ráerősít, kiegészülve a körformában elhelyezett logóval.

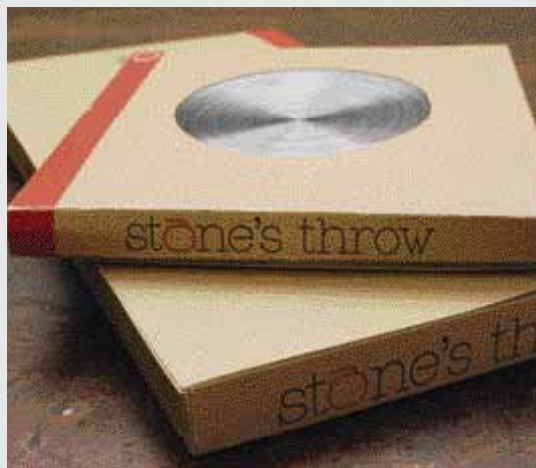
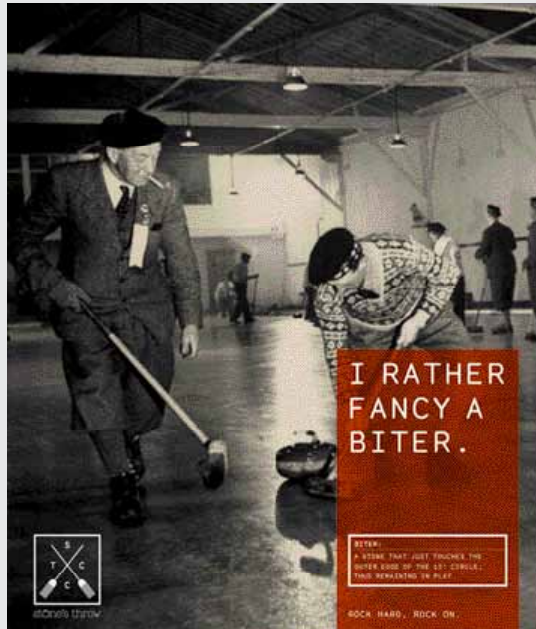
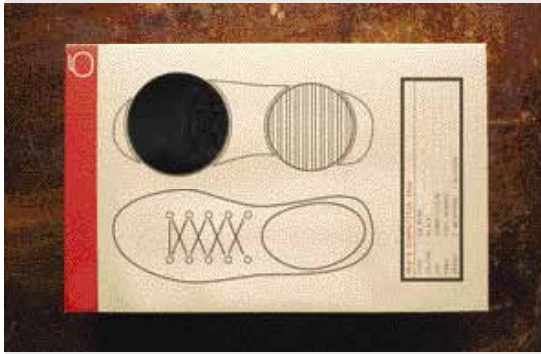
Színek A képi elemek meleg szürke, a szöveges részek pedig kontrasztként vöröses narancssárga színt kaptak.

Tipográfia A talp nélküli betűcsaládot használó, főként kapitálissal szedett szöveg olykor a rácshálóra illeszkedik, olykor lelép róla.

Képanyag Fekete-fehér, nem túl kontrasztos fényképek.

Kompozíció A rácshálók merevségét a látszólag véletlenszerűen megválogott tipográfiai elemek oldják.





Sportszergyártó cég arculata, csomagolása és hirdetése
DEBRA OHAYON/PARSONS
SCHOOL OF DESIGN USA

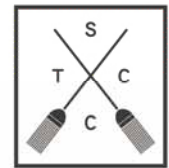
Forma Elsősorban a váltakozó vastagságú vonalak és az információkat tartalmazó téglalapok kontrasztja jellemzi.

Színek A halvány, semleges bézs színt és a feketét jól ellenpontozza az intenzív vörös, melynek mennyisége szerepétől függően változik – a tipográfiában egy sor kiemeléséhez, a csomagoláson egy vastag léníában, a hirdetésben pedig a szöveg téglalap alakú alnyomataként alkalmazták.

Tipográfia Talp nélküli, azonos szélességű karaktereket tartalmazó betűtípus, kapitálisokkal, balra zárva, szabad soros szereléssel.

Képanyag Vonalas grafikák monokróm fekete-fehér fotókkal kiegészítve.

Kompozíció Különböző arányú részekre tagolt, geometrikus elrendezés.



Minél több szabályt tartalmaz a rendszer, annál több tulajdonságukat kezelhetjük változóként, és minél szélsőséesebbek ezeknek a változóknak az értékei – más szóval a vizuális megnyilvánulásai –, annál rugalmasabb és organikusabb lesz a rendszer. Ezzel párhuzamosan viszont megnövekszik a rendszer széthullásának veszélye is, ezért célszerű, ha a szabályok számát maximum kettőre vagy háromra korlátozzuk, és csökkentjük a belőlük képzett variációk számát, típusát és mértékét is. Az így kapott rendszer egységesebb lesz, és sokkal

könnyebben irányításunk alatt tarthatjuk. Amennyiben ez az önmérsékletre intő javaslat túlságosan korlátozóan tűnne, emlékezzünk vissza a rácshálóban elhelyezett pontok példájára a 279. oldalon: a legegyszerűbb, legalapvetőbb szabályok teszik lehetővé a legsokrétűbb változatok létrehozását. Ügyelnünk kell arra is, hogy egy szabályt, és a belőle kiinduló változatokat minden olyan elemre következetesen végigvigyük, amelyre a szabály vonatkozik. Ha például bizonyos színeket rendelünk a tipográfiai hierarchia egy adott szintjének

elemeihez, akkor még véletlenül se döntsünk úgy, hogy egyes esetekben más színekre cseréljük azokat. Ehelyett, ha valahol – szükségből vagy tervezői megfontolásból – el kell térnünk a rendszertől, tekintsünk az esetre úgy, mint egyfajta vézcsengőre, ami jelzi, hogy a kiadvány teljes színrendszerét érdemes lenne felülvizsgálnunk. A rendszerbe került ellentmondás tehát vagy megszüntethető, vagy pedig egy új szabály felállítását teszi szükségessé, amelyet visszamenőleg a már meglévő elemekre is alkalmazni kell.



LEGYEN TUDATOS A SZÍNVÁLASZTÁS! KIVÉVE, HA...

Meglepetést okozhatunk, ha többé-kevésbé véletlenszerűen választunk színeket, és ezzel a megszokottól eltérő asszociációkra készítjük a szemlélőket. Ha a színeket rendszeresen azonos logika alapján határozzuk meg, az eredmény sablonos, kiszámítható, vagy ami még ennél is rosszabb, unalmas lesz. Ha viszont szándékosan próbálunk szépérzékünket bántó vagy diszharmonikusnak tűnő kombinációkat kialakítani, meglepődve tapasztalhatjuk, hogy még az így létrejövő

színhangzatban is gyakran felfedezhető az ismert szintani összefüggések. A véletlenszerű színválasztás a megbízás jellegétől függően sokszor a kommunikáció sikeréhez is nagymértékben hozzájárulhat. Az esetlenség és szokatlanság, mint sok más esetben, színválasztáskor is jó taktikának bizonyulhat tehát, amennyiben ez a koncepcióval is összeegyeztethető.



A fenti kiadvány egy európai nagyváros brandingjéhez készült. A tervezők a színválasztást nem bízták a véletlenre, hiszen a nyomdai alapszínekből, magentából, sárgából, feketéből és szürkéből indultak ki, majd ezek színezetét módosították. A piros és a zöld irányába eltolt sárga szín egymásra nyomtatása – az eredeti színekhez nem kifejezetten illő – újabb színfoltokat eredményezett, némileg diszharmonikusná téve a színvilágot, amit még hangsúlyosabbá tesz a semleges középzsürke jelenléte.

ONLAB NÉMETORSZÁG



Az itt bemutatott projekt színhasználata egységesnek tekinthető, mivel mindegyik darabja a nyomdai alapszínek harsány, telített jellegére épít, és mindegyik kompozíció az élénk színek és a kollázszerű fekete számjegyek szokatlan körvonalainak szembenállását hangsúlyozza. A könyvsorozat egyes borítóinak színei erőteljesen elütnek egymástól, és ez már önmagában egy olyan felismerhető rendszert alkot, ami erősíti a kiadványok összetartozását.

THIBAUD TISSOT NÉMETORSZÁG



A KEVESEBB SZÍNESEBB KIVÉVE, HA...

Erre a szabályra is érvényes, hogy mindig csak a kommunikáció érdekeit szem előtt tartva, átgondoltan és elővigyázatosan szegjük meg. Igaz ugyan, hogy egy ezernyi árnyalattól álló, eltérő színezetű, világítóerejű és intenzitású színekavalkád többnyire nem marad meg a néző emlékezetében könnyen felidézhető, határozott színvilágként, de az is kétségtelen, hogy egy lenyűgöző és szertelen látvány nehezen feledhető.



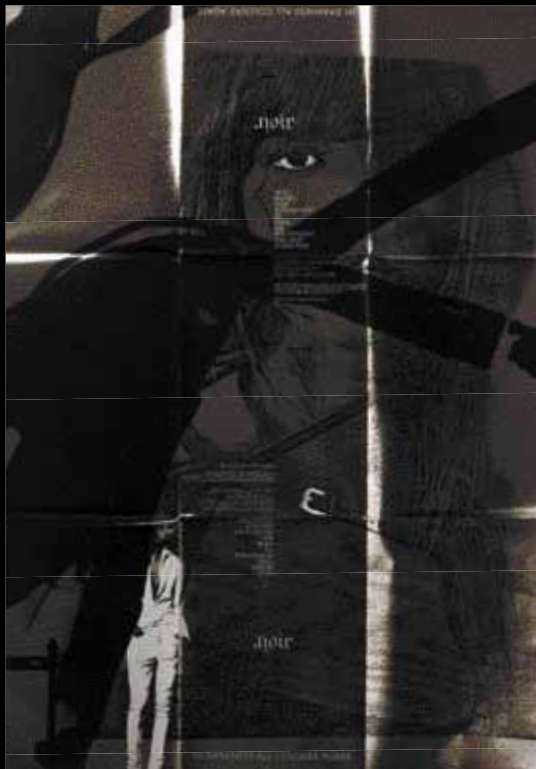
A plakáton a spektrum minden árnyalatát felvonultató gazdag és vibráló színvilág élénksége rendkívül hatásosan egészíti ki a szürrealis illusztrációt. A cukorkák színét idéző túlszaturált színeknek és a színeze-tek változatosságának köszönhető, hogy a grafika lényegesen kevésbé tűnik félelmetesnek, mintha egy limitált palettával dolgozott volna a grafikus.

LA BOCA EGYESÜLT KIRÁLYSÁG



URALD A SÖTÉTSÉGET ÉS A FÉNYT! KIVÉVE, HA...

Egy kis árnyalatterjedelmű, a legsötétebb és a legvilágosabb területei között minimális kontraszttal rendelkező kompozíció is könnyen felkeltheti az érdeklődést, hiszen a néző ezeket könnyebben el tudja különíteni egy egyébként harsány és aktív vizuális környezetben. Az erős kontrasztokat mellőző képek és tipográfiai megoldások általában elgondolkodtatók és ízlésesek, és a legkevésbé sem tolakodók vagy agresszívek.



A rendkívül szűk árnyalatterjedelem és a sötét tónusok segítségével ködös, álomszerű, éjszakai világot idéz meg ez a plakát, amely a Noir (vagyis sötétség) címmel meghirdetett divat-eseményre hívja fel a figyelmet. Bár a tipográfia negatívba fordított, a feliratok fehér színének jelenléte mégsem feltűnő, mert az apró betűk szinte elvesznek a háttér sötétszürke és fekete textúrájában. A luxus érzetét fokozza, hogy a plakátot csillógó, fémes felületű papírra nyomtatták, ami még hangsúlyosabban teszi az alacsony kontrasztú, ezért alig kivehető, sejtelmes képi világot.

TSTO FINNORSZÁG