

Stuart Bailey

## Emigre: Designtidsskrift, musikforlag, tegnestue, skriftproducent

»Intet andet samtidigt tidsskrift kan med rimelighed hævde at arbejde med en så stærk ambition og så vidtrækkende virkning.«

Illustrationerne til denne artikel viser vigtige sider af *Emigres* produkter, kronologisk arrangeret for at vise den parallelle udvikling i både tidsskrift og skrifttyper. Alle illustrationer er reproduceret i samme størrelsesforhold.

1. Se bogen:

Lupton, E. & Miller, J.A., *Design Writing Research* (New York, Princeton University Press, 1996).

2. Keedy, Mr.,

»An Interview with Rick Poynor« i *Emigre*, nr. 33, s. 29.

3. Jf. Kinross, R.,

*Modern Typography* (London, Hyphen Press, 1992), s. 149.

Amerikansk postmoderne grafisk design er fyldt med ikoner. Fra slutningen af 1980'erne og i årene frem fungerede vekselvirkningen mellem en række centrale skoler (CalArts, Cranbrook, Rhode Island), personligheder (Keedy, Carson, Makela, Deck) og publikationer (*Beach Culture*, *Ray Gun*) som en slags katalysator, et netværk, der gradvis kom til at udgøre en typografisk idé-debat. I kraft af indavl og knopskydning har denne vidtspændende disput siden nået et niveau, som mest overbevisende kommer til udtryk i Millers og Luptons design samt i deres skrifter og forskning.<sup>1</sup> Også tidsskriftet *Emigre* regnes af og til med til denne gruppe, men det er en misvisende opfattelse; *Emigre* har dybest set kun løs forbindelse til de førende postmodernister – ikke nødvendigvis ved at være et skridt foran, men ved kun at arbejde i en enkelt retning. Hvis der er en forbindelse, er det mere i kraft af tilknytningen til de udtalt reaktionære, som tidsskriftet gerne udgiver, mens dets flertydige og kritiske holdning udspringer af en demokratisk udgivelsespolitik og en dygtig grafisk formgivning af indholdet. Som skribenten Rick Poynor konstaterer: »Tidsskriftet går i et med sit indhold. Men af og til har det den ulempe, at det mangler distance.«<sup>2</sup> *Emigres* eneejere, Rudy Vanderlans og Zuzana Licko, har udtrykkeligt undgået at vælge side. De har afvist at gå i den fælde, det er at udstede manifest, og deres eneste konkrete mål har været at afspejle de aktuelle måder, hvorpå typografi kan gribes an. Alligevel er deres image frosset fast ved indgangen til halvfemserne, hvor designer-kulten omkring dem var på sit højeste. I modsætning til mange af deres samtidige fra denne periode har de bevaret en udpræget fleksibilitet og er principielt konstruktive snarere end reaktive.<sup>3</sup>

På det seneste synes det at være blevet finere at skrive om grafisk design end at udøve faget, og rubricering på rygmarven erstatter i stigende grad nyttige kategorier. At kalde *Emigre* postmoderne

STUART BAILEY  
er uddannet fra University of Reading i typografi og grafisk

kommunikation. Han arbejder for tiden på Werkplaats Typografie i Arnhem og er

med i London-gruppen Left typography.

er et godt eksempel på en slap og overfladisk etiket, der nøjes med at beskrive tidsskriftets ydre form og ignorerer den bagvedliggende idé, som ironisk nok har mange træk til fælles med den modernisme, den siges at være en reaktion på. Det er rigtigt, at de fleste af *Emigres* diskussioner (og hertil svarende stil) har drejet sig om postmodernismen, men tidsskriftet er først og fremmest bærer af provokerende teori, snarere end fortaler for teorier. Hvis der overhovedet er en sammenhæng bag det hele, er det den løse sondering og viljen til at diskutere og vurdere alternative filosofier. Den progressive ånd, som ligger bag *Emigre*, er i sandhed moderne<sup>4</sup> i en forstand, som burde få mange af tidsskriftets såkaldt modernistiske kritikere til at skamme sig. Hvis der skal sættes en betegnelse på, må det blive pluralistisk.

### Over havet og under jorden

I betragtning af at *Emigre* er et førende forum for den typografiske udvikling, har tidsskriftets udvikling og styring altid været overraskende spontan. *Emigre* blev oprindeligt møntet som en passende titel for det undergrundsmagasin, som den hollandske immigrant Rudy Vanderlans udgav i begyndelsen af firserne. Efter at have gennemført den strenge designuddannelse, som var karakteristisk for Nederlandene på det tidspunkt (han tog eksamen i 1979), flyttede han til Californien for at fortsætte studierne, og her mødte han sin tjekkisk fødte og amerikansk uddannede partner, den grafiske designer Zuzana Licko. I takt med at Vanderlans gradvis assimilerede Amerikas visuelle kultur i bredere forstand og blev afgørende inspireret af et job som avistilrettelægger, blev han lokket ud af sin svejtsisk-hollandske trance. Han forkastede sine unge års nøgternhed og udviklede et ønske om at skabe design på et mere intuitivt plan.

Muligheden var selvskabt; parret slog sig sammen med lige-sindede indvandrere om at indsamle og udbrede poesi, illustration og fotografi inspireret af de rejseerfaringer, som de var fælles om. Tvunget, som de var, til at arbejde inden for stramme økonomiske og produktionstekniske rammer manifesterede magasinet sig som en visuel og redaktionel collage af ideer samlet i stort format og med et maksimum af effekt ved hjælp af minimal trykssværite og repro. Efter nogle få eksperimentelle numre og et forudseeligt økonomisk tab droppede deres medforlæggere projektet. *Emigre* blev et para-

4. Forholdet mellem *modernitet* og *modernisme* undersøges grundigt i Kinross, R. *Modern Typography* (London, Hyphen Press, 1992), navnlig i første og sidste kapitel.

a A b B c C d D e E f F g G h H i l j J k K l L m M n N o O

Emperor 15 (1985)





fladen er arbejdet tydeligvis styret af en synkroniseret metode; for eksempel var de tidlige punktmatrice-skrifters rå logik fremtvunget af begrænsningerne i tidens primitive teknologi og fandt deres ekko i den tvang, som styrede magasinets tidlige strenge layout-identitet. Da magasinet havde sin mest potente form omkring 1990, blev det drevet frem af en hønen-ægget-virkning: Parrets egne nyskabende skriftbilleder fremprovokerede stadigt nye typografiske diskussioner. Efterhånden som projekterne er blevet mere fragmenterede, er parallelterne blevet færre, men de er synlige: Mere end ti år efter starten på deres arbejdsfællesskab tager Vanderlans' præsentationsbrochure til Lickos skrift *Mrs Eaves* udgangspunkt i de samme 1700-tals-værdier, som partnerens skriftbillede fortolker.

### Progressive skrifttyper

De første skrifttyper fra Lickos hånd blev styret af datidens Macs lave 72 dpi-opløsning i både skærm og matrix-printer. Simpel matematisk logik formede de forskellige permutationer af *Oakland*, *Emperor*, *Universal* og *Emigre*, der fik sit navn efter magasinet. De er alle begrænset af forholdet mellem pixels i højden gange bredden, og der er kun plads til de mest nødvendige generelle karakteristika. Disse skrifter blev snart anvendt i hele magasinet som et komplement til Vanderlans' cut-up-layout, hvilket skabte den rå *Emigre*-varemærkeæstetik – der skiftevis blev fordømt som grim eller rost for at være livskraftig. Med indførelsen af det vektorbaserede postscript-sprog og den forbedrede opløsning blev de tidligere begrænsninger for bogstavernes opløsning uaktuelle, og der var nu absolut kontrol med alle detaljer i skriftsortimentet. Lickos instinktive reaktion var at tilpasse de tidligere skrifttyper og basere de nye skrifter, som for eksempel *Modula* og *Citizen*, på de koordinater, som oprindeligt blev forvredet af det grove pixel-raster. Systemet er nærmest robotagtigt, idet det låner fra den videnskabelige metode, som styrede Donald Knuths tidligere Metafont-projekt: Hun programmerer selv med fastlagt udgangspunkt og metode, og det resulterende skriftbillede er i vid udstrækning uundgåeligt og den menneskelige indblanding minimal. Denne fremgangsmåde går igen i alle de ting, hun har lavet siden.

Da opløsningen ikke længere var en begrænsende faktor, valgte Licko en anden: *Matrix* opstod i et forsøg på at belaste det digitale hukommelseslager minimalt og dermed maksimere printhastig-

A b B c C d D e E f F g G h H i l j J k K L L m M n N o O p P q Q

*Modula bold* (1985 . baseret på *Emperor 15*)





Nr. 4 (1986) . Design: Rudy VanderLans . Illustration: John Hersey

heden. Senere fulgte *Variex* udviklingslinjen fra Bauhaus-geometrien og udløste en interesse for historiske afledninger. Omkring 1990 blev hendes skrifter inspireret af mere personlige, følelsesprægede fortolkninger af de af hendes samtidige kolleger, som *Emigre* begyndte at trykke, distribuere og markedsføre som uafhængigt skriftproducent. Den nye generation omfattede Barry Deck, Jeffery Keedy og Jonathan Barnbrook, der alle aktivt gik ind for postmodernismen og (selv)ironisk blev introduceret i det skelsættende nummer 23 (1992) som »skyldige«. Deres første bidrag (*Template*, *Gothic*, *Keedy Sans* og *Exocet*) introducerede en genre af filosofisk ladede skrifter, der lagde sig op ad Lickos egne – som for eksempel *Senator* og *Totally Gothic* – og fyrede op under den debat om læselighed, som punktmatricen havde sat i gang.

Lickos tre seneste skrifttyper viser den betydelige filosofiske, historiske og metodologiske bredde, som hun har opnået i løbet af det seneste tiår. I tråd med de første års teknologiske fiksering er grundformerne designet til både printer og skærm. Som et svar på den ejendommelige mangel på skærmvenlige skrifttyper (trods det åbenlyse behov) vendte Licko den normale fremgangsmåde på hovedet og baserede printerversionens bogstavbredde på skærmtypernes bredde. I typisk direkte kontrast hertil resulterede hendes historiske interesse i *Mrs Eaves* – en humanistisk udforskning af en retning, som syttenhundredetalstrykkeren Baskerville ikke var slået

: S t T u U v V w W x X y Y z Z a

Citizen light (1986 . baseret på Universal 8)

ind på<sup>5</sup> – og *Filosofia* – en fornyet analyse af de optiske skala-hensyn, der er indbygget i den gamle italiener Bodonis originale skrifttyper. I begge tilfælde handler det imidlertid primært om ideen om *revival* – en designmetode, som hun oprindeligt forkastede som overflødig. Men i stedet for blot at affærdige processen er Licko i dag engageret i at finde egnede former for *nyfortolkning* frem for blot hul revival. Alvoren i dette personlige projekt bliver tydelig i den samvittighedsfulde detaljering af mange skriftsnit og i de uddybende forklaringer på arbejdsmetoderne, der bliver gjort frit tilgængelige gennem kataloger og gennem firmaets hjemmeside. Bortset fra den velovervejede filosofiske impetus er det imidlertid stadig et spørgsmål, hvor praktisk anvendelige hendes bestræbelser er.

5. Licko, Z.,  
i salgsbrochuren for  
Mrs Eaves, s. 2c.

### Den frigjorte side

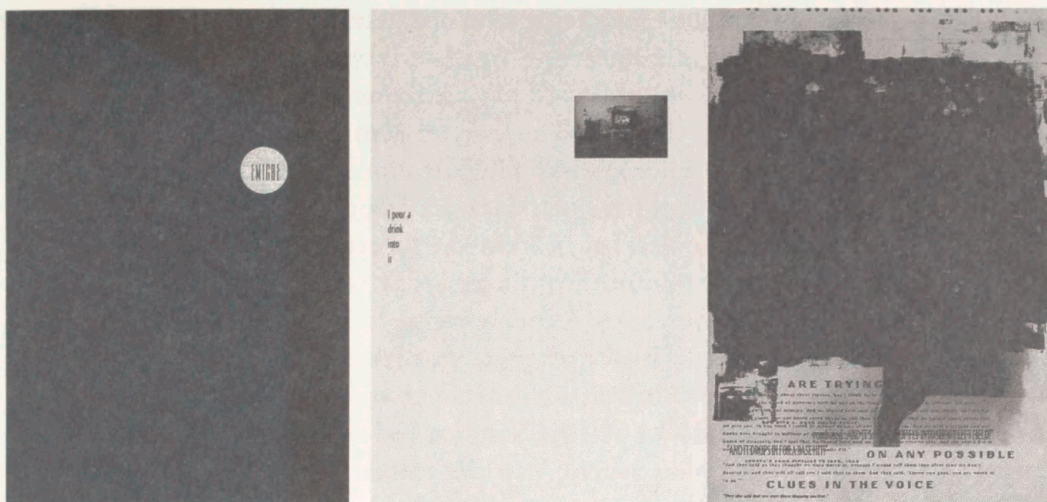
Mens Vanderlans' partner – og deres voksende følge af bidragydere – opnåede kultstatus, rendyrkede han selv sin oprindelige collage/montage-approach, så den levede op til det mere og mere designer-prægede indhold. Han holdt fast i sin oprindelige idé om en løs måde at nærme sig layout på og gjorde en lille, men vigtig opdagelse gennem et forretningsmæssigt arbejde med *Shift*, et magasin for et galleri for moderne kunst. En ny måde at tilrettelægge siderne på tillod større fleksibilitet og umiddelbarhed i layoutet, idet sætteren blev sprunget over og alt satsarbejdet overladt direkte til designeren. Typisk for Vanderlans greb han denne hidtil ukendte mulighed og begyndte at manipulere med tekstklummens dimensioner for at tilpasse afsluttede artikler og overflødiggjorde på denne måde stort set behovet for yderligere redigering. Den slags dtp-friheder afspejlede hans personlige frigørelse fra den formelle skolings begrænsninger.

Vanderlans anlagde et mindre specifikt princip i tilrettelægningsen af sit eget magasin; den enkelte artikels typografi skulle på forskellig måde afspejle, forstærke eller komplementere teksten. Der går en stærkt eksperimenterende linie fra Mallarmé til Massin, som Vanderlans videreførte, og endnu før der opstod en ny interesse for lingvistisk og filosofisk præget designteori, udviklede han et repertoire af løsninger, som hurtigt skulle blive varemærker – og senere klicheer – for postmodernistisk grafisk design: Forsøget på at imitere »stemmen« ved hjælp af satsens opstilling og variation; kompleks lagdeling af tekst og billede; dekonstruktionen og blot-

b B c C d D e E f F g G h H i I j J k K

*Matrix regular* (1986)





Nr. 8 (1987) . Design: Rudy VanderLans . Foto: Stefano Massei

telsen af strukturen i teksten og i den teknologiske proces, som er involveret i formateringen af den. Forfatteren Rick Poynor har angående magasinet selvreferentielle kontekst kaldt denne form for typografisk artikulation »engagerende ekspressiv, ægte funktionel og et varigt bidrag til den praktiske udforskning.«<sup>6</sup>

Især magasinet oprindelige store format bidrog til denne »udforskning«, fordi det gav mulighed for at bruge magasinet som plakat; egentlig temmelig selvmodsigende, fordi hele idéen byggede på en maksimal udnyttelse inden for de begrænsninger, som lå i et helt uafhængigt budget. Frådseriet med papir var rasende uøkonomisk. Vanderlans siger selv: »Jeg føler ofte afsky ved det spild, der forekommer i grafisk design.«<sup>7</sup> I dette tilfælde blev den grafiske fortolkning af indholdet åbenlyst anset for at være vigtigst – *Emigre* afspejler således konflikten mellem æstetik og økonomi. Det samme gælder for mange andre af nutidens aktiviteter. Senere fik designere, tegnestuer eller skoler, som duoen var specielt interesseret i, overdraget fuld eller delvis kontrol med hele numre. Vidt forskellige individer, grupper og institutioner som Nick Bell, Edward Fella, David Carson, Pierre di Sciullo, Jeffery Keedy, 4AD, Cranbrook Academy, CalArts og tilsyneladende det meste af Holland bidrog med alternative fortolkninger af *Emigres* form og indhold. Lejlighedsvis forfølger Vanderlans en specifik redaktionel linie, hvor et helt nummer vies udformningen, som for eksempel *Redesigning Stereotypes* (nummer

6. Poynor, R., *Typography Now 2* (London, Bow-Clibborn Editions, 1996), s. 14.

7. Vanderlans citeret i Dooley, M., »Kicking up a little dust« i *Looking Closer* (New York, Allworth Press, 1994), s. 68.

L M N O P P Q Q R R S S T U V W X Y

Variex regular (1986)



13, 1989) – en åben invitation til designerne til at opdatere deres nationale identitet – eller *Heritage* (nummer 14, 1990) – en revurdering af den svejtsiske arv. Denne åbne redaktionelle politik har forhindret den stagnation, som sugede livet ud af magasiner som *Ray Gun*, *Beach Culture* og de efterfølgende grafiske zeitgeist-kloner.

Det mest radikale, magasinet har gjort, siden det droppede de tidligste dages rejse-aspekt, har været at indskrænke formatet i 1995. På grund af stigende produktionsomkostninger opgav redaktionen det vigtigste visuelle kendetegn, og formatændringen kom til at indvarsle en bevidst genfødsel, hvor man søgte væk fra de regulære uformelle diskussioner og avantgardetidsskrifts-præsentationer og over mod den pseudoakademiske diskurs, som var ved at finde fodfæste andre steder. De to første numre i det lille format benyttede en mindre radikal typografi, der mere svarede til det nye indholds krav: De fik et mere håndgribeligt layout-system og et mere konsistent skriftbillede/format, som skulle lette læsningen fra side til side (i modsætning til de tidligere selv bærende enkeltopslag) og samtidig et renere og mere objektive layout (frem for de subjektive, personlige abstraktioner og forsøg på at efterligne »stemmen«), som så til gengæld skulle bære et mere og mere snoet indhold. Alle de vigtigste aspekter ved magasinet – skriftbillede, layout, indhold – er senere drejet væk fra knivsæggen, samtidig med at Vanderlans fuldt ud er klar over følgerne og retningen: »Selv Jan Tschichold vendte – efter at have sat designverdenen i brand med sit manifest – senere tilbage til et endnu mere sikkert refugium: den klassisk centrerede typografi. Jeg kan nævne utallige andre grafiske designere, som har fulgt den samme udvikling.«<sup>8</sup> Trofaste som de var over for deres tidligere æstetiske eksperimenter, blev sidekonventionerne imidlertid stadig undergravet og fremhævet – det mest synlige træk var, at grid-linierne blev kraftigt fremhævet, mens den traditionelle indrykning af første linie blev vendt om.

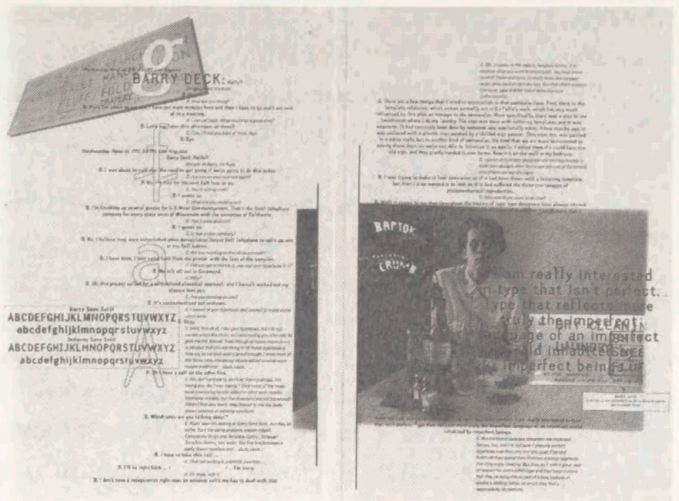
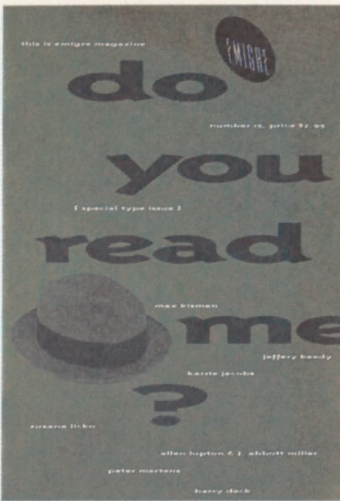
Også gæsterne blev skiftet ud: Hvor det i sin tid var Sheffield-teknokraterne Designer's Republic, der ekstravagant manifesterede sig i selvlysende tryksværte, er det nu professor Anne Burdick, der sammenstykker de intenst ordtunge »mouthpieces« på grænsen mellem design og skrift. Fra i begyndelsen at have antydning af en ny nøgternhed er layoutet imidlertid vendt tilbage til den gamle eksperimentelle frihed. Inden for det beskårne format virker de oprindelige manipulationer betydeligt mindre overbevisende – de irriterer mere

8. Vanderlans, R., »Introduction« i *Emigre*, nr. 19, s. 3.

z Z A b B c C d D e E f F g G h H i I j J k K l L I

Senator demi (1988)





Nr. 15 (1990) . Design og skriftdesign: Barry Deck

åbenlyst læseren, når de nye krav til koncentration er så høje. Denne drejning er et (temmelig ukarakteristisk!) symbolsk svar på de gnavne læserbreve, der fulgte nedgangen i format, eller måske snarere en usikkerhed med hensyn til, med hvilke midler den nye redaktionelle retning bedst artikuleres. Hvor magasinet i sin tid blev hånet for mere at blive kigget i end læst, bevæger det sig nu permanent i ingenmandslandet mellem disse positioner. Det beskæftiger sig med de grundlæggende ideologiske emner, som blev skitseret i en lederartikel i 1991: »Er denne (justering fra radikal til konservativ) en naturlig udvikling, som designere, der eksperimenterer uundgåeligt følger? Fører alle eksperimenter i grafisk design til en forenkling af det grafiske design? Er de grafiske designere, som beskæftiger sig med komplekse løsninger, blot langsomt lærende, der afprøver de vildeste skemaer for at nå frem til konklusionen: at mindre er mere?«<sup>9</sup>

9. Vanderlans, R., »Introduction« i *Emigre*, nr. 19, s. 3.

### At retfærdiggøre teksten

*Emigres* tidlige arbejde tiltrak sig betydelig opmærksomhed fra den internationale designverden, helt ude af proportion med størrelsen af det lille californiske foretagende. Beskyldningerne for ulæselighed og grimhed fremtvang et katalog af lagersvar. Lickos mest citerede »vi læser bedst det vi læser mest« eller »skrifter er ikke i sig selv læselige« (nu trodsigt optaget som teksteksempel i deres sene-

A M n N o O p P q Q r R s S t T u U

Journal text (1988)

ste katalog over skrifttyper) er både hendes stærkeste og hendes svageste svar – sandsynligheder hinsides fornuftig research, der også kan fortolkes som argumenter *mod* nye skrifttyper, eller som Kevin Fenton har bemærket: »Læserne kunne godt vænne sig til dem, men hvorfor skulle de det?«<sup>10</sup>

Licko hævder videre, at enhver proces, der har ført til en ny skrift, på en eller anden måde har manipuleret og forvrænget en oprindelig form. Et yndet, tilbagevendende eksempel er den unøjagtighed i bogtryk med bly, som grundlæggende er lige så grov og utro mod de basale bogstavformer, som hendes berygtede punktmatricer var. Utvivlsomt fordi hun betragter sine kritikere som ofte selvbestaltede purister, der anser den traditionelle bogtrykkunst for at være indbegrebet af typografisk respektabilitet, har hun ført ideen endnu et skridt videre og baseret en ny digital skrifttype – *Journal* – på uregelmæssighederne i det varme bly. Hvor hun tidligere betvivlede relevansen af, at traditionelt skrifttypedesign stræber efter at genskabe den skrevne teksts æstetik, fremhæver hun nu, at det er en kvalitet ved »den usædvanlige revival-skrift« *Journal*, at den nærmer sig det uformelle ved tidligere generationers maskinskrevne former. Sådanne selvmodsigelser sår tvivl om styrken i hendes teoretiske perspektiver, hvad Fenton igen har bemærket: »Det føles mere som om du giver dig selv lov til at ignorere gamle former, snarere end en grund til at skabe nye.«<sup>11</sup>

*Emigres* design er afvisende blevet betegnet som computeraffald, en beskyldning tilhængere af bladet har besvaret ved at pege på, at deres eksperimenter er et led i en naturlig inkubationsperiode, som er fælles for alle medier, der undergår en revolution. Vanderlans selv medgiver, at »somme tider overskygger computeren budskabet i kunst og design, men det er simpelt hen den pris man må betale når man introducerer en ny teknik«<sup>12</sup> (en fortærsket undskyldning, som gennemsyrrer alle kunstarter.)

Tillad mig en digression: Et almindeligt eksempel på det samme er udnyttelsen af de traditionelle bogkonventioner i de elektroniske medier (CD-rom og web-hjemmesider). I stedet for at sprænge grænser eller forsøge at hoppe ud i det ukendte affinder alt for mange designere sig med at tilpasse gammelkendte former, selv når de er tvivlsomme eller utilstrækkelige. Som om deres erkendelse af tingenes tilstand var en tilstrækkelig retfærdiggørelse!

10. Fenton, K.,  
»Mail: White Space  
and Emigre Areas« i  
*Emigre*, nr. 32, s. 6.

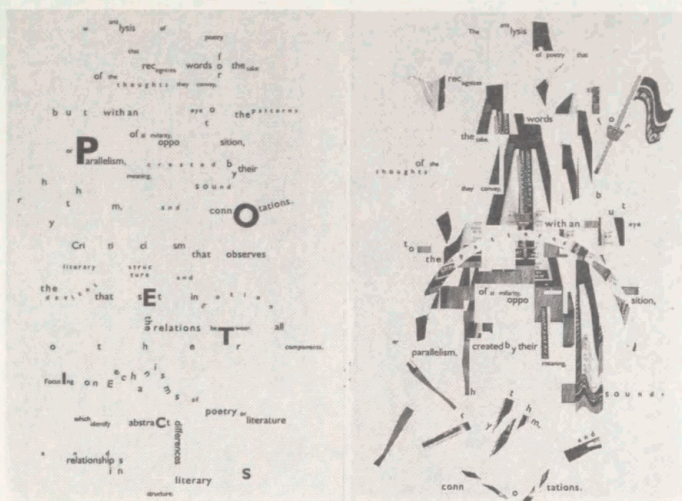
11. Fenton, K.,  
»Mail: White Space  
and Emigre Areas« i  
*Emigre*, nr. 32, s. 6.

12. Vanderlans, R.,  
*Emigre (The Book):  
Graphic Design  
into the Digital  
Realm*, s. 45.

x X y Y z Z a A b B c C d D e E f F g G

*Keedy Sans regular* (1989 . Design: Jeffery Keedy)





Nr. 21 (1992) . Design: James Stoecker (CalArts)

13. Vanderlans, R.,  
*Emigre (The Book):  
Graphic Design  
into the Digital  
Realm*, s. 45.

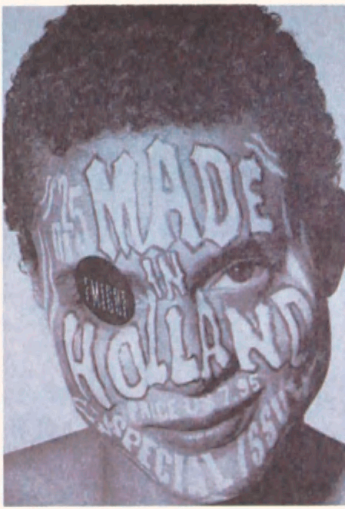
At være så overopmærksom på sin position i designhistorien er et dovent symptom på en postmoderne hyperbevidsthed, som de virkelige pionerarbejder transcenderer. Selv Vanderlans indrømmer, at det »i begyndelsen var det det, vi gjorde; vi fandt simpelt hen ud af hvordan det fungerede.«<sup>13</sup> Det kan derfor næppe overraske, at det er det arbejde, de udførte i *Emigres* barndom, der har vakt størst genklang og inspireret den typografiske udforskning frem til i dag. På dette punkt var begrænsningerne mere reelle end selvpålagte.

I 1994 befæstede *Emigre* sin fremtrædende position i designverdenen ved at udgive en bog i anledning tiårsjubilæet. Bogens titel, *Graphic Design into the Digital Realm*, lovede mere end den obligatoriske samling af *greatest hits*. Det var en paperback i stort format, en kronologisk biografi, iblandet duoens konverserende tanker og afklaringer og suppleret med præcise beskrivelser af Lickos arbejdsmetode med specielle skrifttyper. Antologien udkom på et gunstigt tidspunkt, og dens popularitet mindede om den, der syv år tidligere blev den engelske *The Graphic Language of Neville Brody* til del. Begge bøger fandt et bredt publikum og skubbete typografien ud af dens traditionelt begrænsede cirkler, så den kom til at dække et bredere område som musik- og modemagasiner. Begge var skrevet (eller forsynet med forord) af de biograferede selv eller af nære

H i l j J k K l L m M n N o O p P q Q r R s

Template Gothic (1990 . Design: Barry Deck)



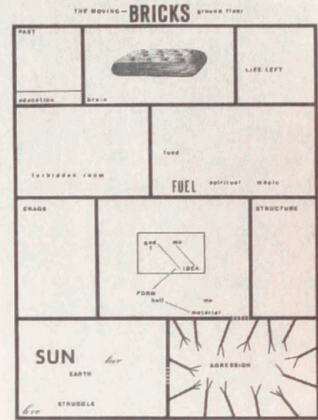


10 INTERVIEW ARMAND MEVIS



Armand Mevis is a Dutch designer and typographer. He is known for his work in the field of experimental typography and graphic design. He has worked for various clients and has published several books on typography. His work often explores the relationship between text and image, and the possibilities of the printed word.

17 INTERVIEW BERRY VAN GERWEN



Nr. 25 (1993) . Design: Vincent van Baar, Anne Burdick, Linda van Deursen, Armand Mevis og Berry van Gerwen

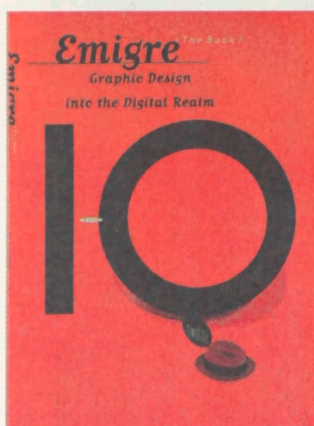
kolleger (Jeffery Keedy og Jon Wozencroft), og begge led de af en åbenlys mangel på objektivitet. Bøgerne repræsenterer til dels et behov for at retfærdiggøre redaktionens arbejde efter år præget af voksende kritik, misforståelser og forvirring, og ligheden med Brody begrænser sig ikke til disse publikationer; mange af de former og emner som blev taget op af post-punken og new wave, blev opslugt af postmodernismens Next Wave. Lickos mere geometriske og kulturelt ladede skrifttyper (*Variex*, *Oblong*, *Senator*) deler både formelle og filosofiske aspekter med Brodys tidlige skrifter, selvom de er skabt med forskellige teknikker. Brodys er håndtegnede, Lickos er computer-genererede.

Licko er konstant ude af trit med andre samtidige, uanset at hun indarbejder elementer af Letterors subversive humor, den alvorlige hollandske håndværkstradition fra Smeijers, Unger og Majoor og den tyske designer Spiekermanns pragmatisme, ja, selv den postmoderne narcissisme. Alligevel forbliver hun den mest idiosynkratiske og kulturelt isolerede – og afspejler også på den måde magasinet. I stedet for at kæmpe for at komme hen over kreative barrierer opsøger hun dem nu aktivt eller skaber dem selv. Som en konsekvens af dette har hendes bugtede designudvikling bevæget sig væk fra magasinets mere konkrete fokus, men hun og tidsskriftet mødes dog i en åbenlys glæde ved at gøre det, der mindst forventes og ofte er mindst efterspurgt (af køberne) og derfor økonomisk farligst. »Vi har både mistet

ſ t T u U o V w W x X y Y z Z a A b

Totally Gothic (1990)





Emigre (The Book): Graphic Design into the Digital Realm (1993)



14. Vanderlans, R.,  
 »Introduction: All  
 Fired Up« i *Emigre*,  
 nr. 26, s. 1.

og vundet kunder,« konstaterer Vanderlans, »hvad vi derimod ikke har mistet, det er vores uafhængighed.«<sup>14</sup>

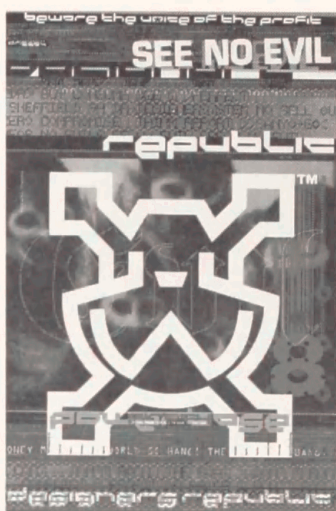
Deres succes har uundgåeligt dannet forbillede for amatørtilrettelæggere og marginale skriftdesignere. I en bølge, der modsvarer den revolutionære demokratisering af musikproduktionens teknologi i 1980'erne, har deres indflydelse – kombineret med den bedre adgang til frigørende teknologi – inspireret et netværk af uafhængige designere, tegnestuer og skriftskabere, der opererer fra køkkenborde og spisestuer uden for de etablerede institutioners indflydelse. Det har automatisk hvirvlet en masse problemer op: På den ene side de sociale fordele ved de små lokale virksomheder og den lettere adgang til værktøjerne; på den anden side en mindsket kvalitetskontrol, et stigende skrifttype-pirateri og en sløring af de ophavsretlige forhold. *Emigres* indflydelse strækker sig tydeligvis ud over den umiddelbare indflydelsessfære – og måske mere end ejerne kunne ønske.

### Grænserne sprænges

Duoen har en uforlignelig trang til at forklare hvert eneste aspekt i sit arbejde. Deres fremvisning af processen er en integreret del af deres design; det er selvbevidst, ja, selvoptaget, men forfalder sjældent til arrogance eller forfængelighed. I hvert fald på overfladen er forklaringerne vægtige nok. Vanderlans har ofte gentaget nødven-

0 C D E F G H I J K L M N ⊕

Excet light (1991 . Jonathan Barnbrook)

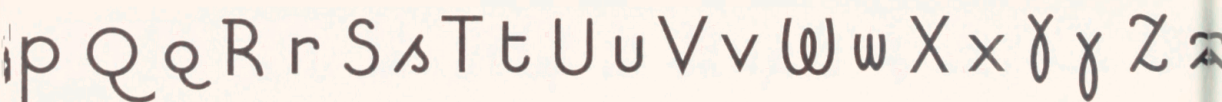


Nr. 29 (1993) . Design: The Designers Republic

digheden af at få mest muligt ud af ressourcerne – navnlig i de første år, hvor den stramme økonomi meget tydeligt styrede designet. Et fundamentalt moderne<sup>15</sup> approach ville selvfølgelig søge at ophæve grænserne. En sådan dobbelttænkning kan involvere en revurdering af hardwaren eller af programmeringen.

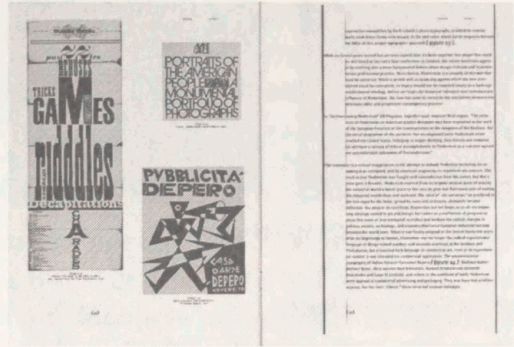
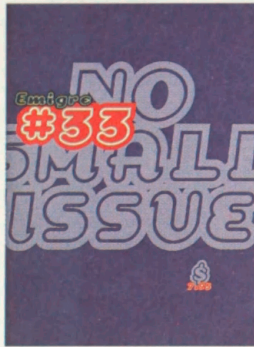
Omkring 1990 blev *Emigres* energiskabende begrænsninger en del reduceret af den teknologiske udvikling, som gav gud og hvermand mulighed for at arbejde med dtp og skrifttypedesign. Senere begrænsninger forekommer derfor selvpålagte, navnlig efter at Postscript-sprogets betydning aftog. Byggestenene i Lickos tidlige arbejder blev fundamentalt overflødiggjort, i og med at punktmatrixen nu blev erstattet af vektor-koordinater. Oprindeligt søgte Licko snarere bekvemmeligheden ved nye begrænsninger end de skræmmende muligheder, som nye friheder medfører. *Emigre* opnår større æstetisk fornøjelse ved de begrænsede arbejder, end de normalt er villige til at indrømme (et almindeligt designertræk), men en oprigtig Vanderlans afslører: »Jeg elsker ting, der er som puslespil; alt, hvad der er kolossalt restriktivt, hvor der er meget få valgmuligheder, men hvor man er tvunget til at få det til at fungere. Hvis jeg får for mange valgmuligheder, bliver jeg overvældet.« Det er en overraskende og skuffende holdning, når man tænker på

15. Udtrykket kunne antyde, at de hævder at være modernister. Det er ikke tilfældet; det er blot min vinkel.



Suburban (1993) . Design: Rudy VanderLans





Nr. 33 (1995) . Design: Rudy VanderLans

bredden i *Emigres* potentiale. Når alt kommer til alt, så er de internationale rejsende; eksilerede opdagelsesrejsende. Hvis de ikke har øje for de videre muligheder, begrænser Vanderlans og Licko værdien af deres praktiske eksperimenter. Deres påståede elitisme, inklusive tendensen til indadventt selvreference, eksklusivitet og indforståede jokes, har rod i dette snævre udsyn.

En udvikling af teknologien rejser også visse økonomiske og moralske spørgsmål: I det øjeblik de oprindelige begrænsninger (den primitive teknologi; den stramme økonomi) er blevet overflødige, er der så stadig en garanti for, at arbejdet bliver anvendt og solgt, når dets eneste appel er æstetik? For de fleste kunder har dette selvfølgelig altid været tilfældet – spiller det så nogen rolle, om brugerne er uvidende om de designprocesser, som *Emigre* har brugt så megen tid, så mange penge og kræfter på at sprede? Det bliver vanskeligere og vanskeligere at definere det punkt, hvor deres kommercielle og eksperimentelle intentioner mødes, og vigtigere endnu, hvad der er drivkraften i deres arbejde: Er arbejdet primært eksperimenterende (teoretisk) eller primært funktionelt (formelt), eller er det begge dele? Er det beregnet på typografens repertoire eller på den kritiske arena?

I a B b C c D d E e F f G g H h I i J j K k L l M r

Base 12-Sans regular (1995)



Nr. 35 (1995) . Design: Denise Gonzales Crisp

## Skyldig i alle anklager

*Emigres* skarpeste offentlige kritiker er Massimo Vignelli, modernismens selvudnævnte talsmand, som blandt andet har kaldt deres arbejde »en national ulykke«, »en kulturel vildfarelse« og »fuldkommen unaturligt«. <sup>16</sup> Paul Rand forsvarer også de gamle dyder og følger samme linie, mest direkte i sin artikel »From Cassandre to Chaos«, <sup>17</sup> hvor han opregner alle postmodernismens forbrydelser mod typografien og erklærer *Emigre* skyldig i alle anklagepunkter. Det var imidlertid Stephen Hellers artikel »Cult of the Ugly«, der virkelig satte brand i debatten om det moderne/postmoderne, kedelige/grimme, gamle/nye. Han afskrev »de nye unge tyrker« – inklusive *Emigre* – som ikke ret meget andet end en uvelkommen krølle på designudviklingen. Vanderlans er helt upåvirket af den form for kritik og nægter at deltage i en diskussion, der kan ødelægge hans rolle som upartisk iagttager. En seriøs forklaring på hans manglende svar lyder sådan: »Vi ville dermed definere os selv og vort arbejde som en reaktion på andres kritik. Det tror jeg er spild af tid.« <sup>18</sup> – noget ironisk i betragtning af, at så stor en del af *Emigres* indhold netop har fulgt denne linie, især i læserbreve og interviews. I et interview for nylig har Michael Dolley fremskaffet et direkte svar til Vignelli: »Jeg håber ikke, jeg bliver så bitter og snæversynet, når jeg når hans alder.« <sup>19</sup>

Med udgangspunkt i nedrakkernes tekster har Vignelli gentaget sin forpligtelse over for enkelhedens rødder (under titlen »Long Live Modernism!« <sup>20</sup>) og definerer sit mål som »en søgen efter sandhed, en søgen efter integritet, en søgen efter kulturel stimulans og berigelse af sindet. Modernismen har aldrig været en stil, men en hold-

16. Massimo Vignelli versus Ed Benguiat (sort of). Print XLV:V, september/oktober 1991.

17. Rand, P., »From Cassandre to Chaos« i *Design, Form and Chaos* (New Haven og London, Yale University Press, 1993).

18. Vanderlans, R., »Introduction: Culprits« i *Emigre*, nr. 23, s. 1.

19. Vanderlans citeret i Dolley, M., »Kicking up a little dust« i *Looking Closer* (New York, Allworth Press, 1994), s. 71.

20. Vignelli, M., »Long Live Modernism!« i *Looking Closer* (New York, Allworth Press, 1994), s. 51.

N n O o P p Q q R r S s T t U u V v

Mrs Eaves (1996)



21. Dwiggins, W.A.D., *Layout in Advertising* (Harper & Brothers, 1928).

22. Heller, S., "Design is Hell" i *Emigre*, nr. 33, s. 48.

23. Heller, S., "Cult of the Ugly" i *Eye*, nr. 9, vol. 3.

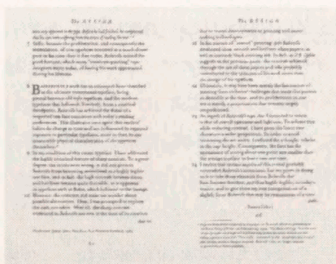
24. Lånt fra Kinross, R., *Modern Typography* (London, Hyphen Press, 1992) s. 149.

ning«. Her parafraserer han W.A.D. Dwiggins 63 år gamle udtalelse: »Modernisme er ikke et designsystem, men en sindstilstand.«<sup>21</sup> Dwiggins fortsatte imidlertid spøgende: »... lad os tage disse skrifttyper og maskiner, og lad os se, hvad vi selv kan lave med dem. Nu.« Heller har skrevet at: »Det er tåbeligt at hævde, at en person, der seriøst udforsker den visuelle kommunikations ydre grænser og almene gyldighed, ikke i en eller anden forstand skulle være modernist.«<sup>22</sup> Hele denne polemik beskriver vigtige sider af *Emigres* etos, samtidig med at den eksponerer debattens kollektive identitetskrise.

Den formelle modernisme hos folk som Vignelli og Rand er mindre åben for fortolkning end al den moderne ånd og har fortrinsvis sin rod i mellemkrigsårene. Men selv ud fra denne fortrinsstilling mener Heller, at »der kunne argumenteres for, at det sprog, som blev opfundet af Rands 'Bauhaus-dreng', udfordrede samtidens æstetik på samme måde, som Vanderlans gør det med *Emigre* i dag.«<sup>23</sup> Det er let at drage paralleller mellem *Emigres* verbale og visuelle forsvar for ligesindede designere og de heroiske modernisters forsvar for deres yndlinge: The Vorticists, futuristerne, Dada, DeStijl og Bauhaus benyttede sig alle af tidsskrifter til at formulere og sprede deres tanker. Man kan godt latterliggøre arbejde, der foregår i den slags sociale rammer, som »tæmmet i den vestlige kulturs komfortable omstændigheder«,<sup>24</sup> men hertil svarer Vanderlans: »Vi er taknemmelige for, at vi ikke skal forsvare vores arbejde på baggrund af



*Emigre's* 1996-katalog med over 150 skriftsnit og information om magasinet *Emigre*, udvalgte bøger om design, plakater og *Emigre*-musik, postkort m.m.



*Mrs Eaves*  
En skriftprøve for *Mrs. Eaves*, en skrift tegnet af Zuzana Licko over Baskvilles design.

*flippy*  
Mrs Eaves 213 ligatures

noget så stort som en verdenskrig og en efterfølgende social nyordning ... men vi tror ikke, det gør arbejdet mindre værdifuldt. Vi kæmper en kamp mod en teknologi, der forandrer sig hurtigt ... [men] vi deler den samme nysgerrighed med hensyn til de ubegrænsede muligheder i typografisk kommunikation.«<sup>25</sup> Intet andet samtidigt tidsskrift kan med rimelighed hævde at arbejde med en så stærk ambition og så vidtrækkende virkning.

De heroiske paralleller går langt dybere, end det antydes i det trætte eksamensspørgsmål »hvis El Lissitzky havde haft en Apple Mac ...« *Emigres* multidisciplinære approach sigter mod at udtrække en syntese af kunstarterne; magasinet, designopgaverne, musikken og skrifttyperne er alle udtryk for samme grundlæggende holdning. Beskyldningerne for elitisme og for at lefle for et designerpublikum med fikse ideer opvejes af redaktørernes stærke sans for demokrati. »Vi har det godt med at bringe alle de adskilte discipliner sammen igen.« Endelig er *Emigre* forpligtet på sandheden. De modsiger ofte sig selv, men de forbliver fundamentalt åbne for deres eget og andres arbejde og meninger. De stiller deres tanker og processer artikuleret og åbent frem og behandler grafisk design som en tænkende, engagerende aktivitet og ikke som et mål i sig selv. De holder sig på afstand af postmodernismen ved at forsøge at oplyse i stedet for at lægge røgslør ud og har undgået at havne i postmodernismens nihilisme.

*Emigres* udviklingslinie tegner et firma, som (stadig) vokser i fuld offentlighed: Mens *Emigre* i sin barndom var drevet af en naivitet, entusiasme og energi, som har givet sig udslag i skabelsen og udbredelsen af nye måder at nærme sig typografien på, så har de kultprægede teenageår haft en langt mere kompleks og akademisk karakter. Nu er tidsskriftet lige så etableret som *Visible Language* og *Eye*, hvor det tidligere lignede undergrundsmagasiner som *Beach Culture* eller *Ray Gun*.

Vanderlans' egen sammenfatning af *Emigre*: »Knivskarpt, lort, dekonstruktivistisk, forældet, for langt ude, akademisk, undergrund, postmoderne, punk, poststrukturalistisk, ikke frisk, selvglad, computer-affald, sofistikeret ... hvad som helst.«<sup>26</sup>

25. Vanderlans, R., *Emigre (The Book): Graphic Design into the Digital Realm*, s. 78.

26. Vanderlans, R., »Introduction: All Fired Up« i *Emigre*, nr. 26, s. 1.