



Universiteit
Leiden

The Netherlands

**Typografie als voertuig van de wetenschap =
Typography as Vehicle of Science**
Unger, G.A.

Citation

Unger, G. A. (2007). *Typografie als voertuig van de wetenschap =
Typography as Vehicle of Science*. Amsterdam: Uitgeverij De
Buitenkant. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/34912>

Version: Not Applicable (or Unknown)
License: [Leiden University Non-exclusive license](#)
Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/34912>

Note: To cite this publication please use the final published
version (if applicable).

Typography as Vehicle of Science

Typo- grafie als voertuig van de weten- schap

Prof. G.A. Unger

Faculteit der Kunsten Universiteit Leiden

Uitgeverij De Buitenkant

*Rede uitgesproken bij het aanvaarden van het ambt van
bijzonder hoogleraar op het gebied van de Typografische Vormgeving
vanwege de Dr. P.A. Tiele-stichting, aan de Universiteit Leiden
op 16 maart 2007*

*Address delivered at the acceptance ceremony of
the professorship in Typographic Design,
sponsored by the Dr. P.A. Tiele-stichting, at Leiden University
on March 16, 2007*

Typografie als voertuig van de wetenschap

Typography as Vehicle of Science

Prof. G.A. Unger

Faculteit der Kunsten



Universiteit Leiden

Uitgeverij De Buitenkant, Amsterdam 2007



2

Typography is a wonderful and tested vehicle for recording views and ideas and sending them out into the world. As a science, however, typography is much more than just a vehicle, and as a profession typography is more than a purely instrumental affair, to me at least. As a typographer and a type designer I am constantly thinking of the readers. Of course, authors are important and as a designer you represent their interests, but you equally represent the interests of readers. Typography is also a social tool. I consider it a challenge to get people to read who currently do not read, and to help readers gain access to various sorts of knowledge and opinions, so they can make their own decisions and develop their own views.

Freedom of speech is not possible without the freedom of readers to have access to knowledge and opinions. In this country everyone is basically free to express, publish, and disseminate any view or opinion (some minimal restrictions apply; it is illegal, for instance, to offend the queen). Moreover, readers can freely choose the texts they want to read. In many parts of the world, however, having such choice is not a given.

Reading is a fundamental skill and this is unlikely to change in the foreseeable future. This awareness must have prompted Unicef in 2005 to distribute an advertisement with a photo of ten-year-old Shamila from Afghanistan. The Unicef ad has her say: 'Nobody will fool me anymore, for I can read now. Fortunately I go to school, but many other girls don't as of

1 De Wereldbibliotheek was het initiatief van L. Simons (1862–1932), met daarachter de Maatschappij tot Verspreiding van Goede en Goedkope Lectuur. Hoewel de uitgever van de Everyman's Library, J.M. Dent (1849–1926), niet met politieke motieven deze reeks heeft opgezet, was het wel zijn doel goedkope lectuur voor iedereen te brengen. In zijn autobiografie heeft hij geschreven: 'For my fixed determination was to make it a democratic library at the democratic price of one shilling' (Dent 1928, p. 126).

De typografie is een prachtig en beproefd middel om denkbelden mee vast te leggen en de wereld in te sturen. Maar als wetenschap is de typografie veel meer dan een voertuig. En als vak is de typografie voor mij meer dan een puur praktische kwestie. Als typograaf en letterontwerper denk ik voortdurend aan de lezers. Vanzelfsprekend zijn de auteurs belangrijk. Als ontwerper behartig je hun belangen, maar evenzeer die van de lezers. De typografie is ook een maatschappelijk instrument. En ik vraag mij af hoe je mensen, die nu niet lezen, aan het lezen krijgt, hoe je lezers toegang kunt geven tot veelzijdige kennis en diverse meningen, zodat zij zelf vrije keuzen kunnen maken en hun eigen meningen kunnen vormen.

Vrijheid van meningsuiting is niet mogelijk zonder een vrije verwerving van kennis en opinies, zonder de vrijheid van lezen. Iedereen mag hier, met enkele wettelijke beperkingen (de koningin mag bijvoorbeeld niet beledigd worden) alles zeggen, opschrijven, vermenigvuldigen en verspreiden en lezers kunnen vrijelijk hun teksten kiezen, in tegenstelling tot grote delen van de bewoonde wereld waar deze keuzen niet vanzelfsprekend zijn.

3

Lezen is een fundamentele vaardigheid en zal dat tot in een verre toekomst blijven. Ongetwijfeld heeft dit in 2005 de Unicef ertoe gebracht advertenties te verspreiden met de foto van een tienjarig meisje, Shamila uit Afghanistan. De Unicef-advertentie laat haar zeggen: 'Niemand maakt me wat wijs, want ik kan nu lezen. Ik kan gelukkig naar school, maar heel veel meisjes nog niet.' Lezen heeft haar een onafhankelijk oordeel gegeven, en veel meer meisjes moeten naar school om hetzelfde te bereiken. Lezen is goed.

Het idee achter deze advertentiecampagne lijkt aan te sluiten bij een eerdere gedachte, die in de tweede helft van de negentiende en de eerste helft van de twintigste eeuw onder anderen door de socialisten met veel ijver is verbreid: lezen is goed voor de verheffing van de werkende klasse. Lezen zal arbeiders hogerop helpen, hun welvaart brengen, hen kritischer maken, cultuur binnen hun bereik brengen, enzovoort. Daartoe zijn er bijvoorbeeld uitgeverijen opgericht voor de verspreiding van goede en goedkope lectuur. In 1905 is de Wereldbibliotheek opgericht in Nederland, vergelijkbaar met de Engelse Everyman's Library, waarbij er niet alleen aandacht was voor goede teksten, maar ook voor goede vormgeving.¹ Dergelijke initiatieven gingen samen met de voortgaande mechanisering van de grafische industrie, waardoor drukwerk in groeiende oplagen gemaakt kon worden voor dalende prijzen.

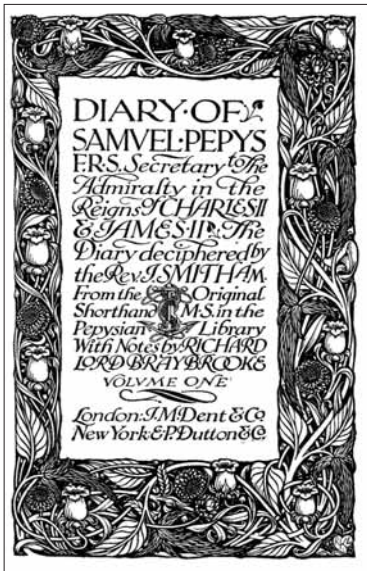
yet.' Reading has equipped her with the power to judge for herself, and many more girls should go to school in order to accomplish the same. Reading is beneficial.

The concept behind this campaign appears to hook up with an earlier notion of reading, which in the second half of the nineteenth and the first half of the twentieth century was diligently promoted by, among others, the socialists: reading contributes to elevating the working classes. Reading helps workers to move up in society, bring them prosperity, make them more critical, bring culture within their reach, and so on. To this end, publishing houses were set up that focused on quality and affordable books. The Wereldbibliotheek (World Library), set up in 1905, served as the Dutch counterpart of England's Everyman's Library, committed not only to issuing first-rate texts, but also to quality book design.¹ Such initiatives went hand in hand with the ongoing mechanization of the graphic industry, which facilitated the production of print in ever larger editions against declining rates.

- 4 The Dutch newspaper *Het Volk* started out in 1900, to continue as *Het Vrije Volk* in 1945. This is the newspaper we read at home. Of course, during the Second World War socialist newspapers (and other ones) were gagged, which suggests a different take on reading: it is bad for you, if not dangerous. Starting your own newspaper or publishing house allows you to expose readers to information you deem suitable for them, as a counterbalance to publications that offer undesirable reading matter. The Roman Catholic Church understood this principle long ago already, which is why it established its *Index Librorum Prohibitorum*, a list of prohibited books. It did so in 1529 and first in the Netherlands because of the Reformation. Until as recently as 1966 this *Index* has been in use, and today readers are still controlled to some extent in many countries throughout the world.

The effort to promote reading and public education has definitely raised the level of knowledge among the population, which in turn serves as basis for developing autonomous views and making individual choices. For many, obviously, this has contributed to an improved life, with more education, better employment, and a higher standard of living. But many organizations active in the advancement of reading have simultaneously tried to push their political or religious convictions. Even though it may not have always been their aim to have individuals develop their own views and opinions, once they can read and choose and compare what they read it is inevitable they start thinking for themselves. Sooner or later this is bound to result in the formulation of fresh views and new opinions, as well as perhaps the abandoning of the particular bias of the organizations that promoted reading in the first place.

1 The Wereldbibliotheek was an initiative of L. Simons (1862–1932), backed by the Society for the Diffusion of Quality and Affordable Readings (Maatschappij tot Verspreiding van Goede en Goedkope Lectuur). Although the publisher of Everyman's Library, J.M. Dent (1849–1926), did not set up his series with specific political motives in mind, he did want to make affordable reading available to everyone. In his autobiography he wrote: 'For my fixed determination was to make it a democratic library at the democratic price of one shilling' (Dent 1928, p. 126).



Titelpagina van een uitgave
van de Everyman's Library, 1905

Titelpage of an edition
of Everyman's Library, 1905

De krant *Het Volk* is in 1900 gestart en in 1945 voortgezet als *Het Vrije Volk*. Die krant werd bij mij thuis gelezen. Natuurlijk zijn socialistische kranten (en andere) tijdens de Tweede Wereldoorlog gemuilkorfd, waarmee een andere mening over lezen verschijnt: lezen is lang niet altijd goed, lezen kan zelfs gevaarlijk zijn. De reden om een eigen krant of uitgeverij te beginnen, is dat men lezers de juiste, of beter gezegd de eigen informatie onder ogen wil brengen, wat impliceert dat andere publicaties, bijvoorbeeld religieus geïnspireerde uitgaven, ongewenste leesstof bieden. De rooms-katholieke kerk had dit al lang geleden begrepen en heeft daarom de *Index Librorum Prohibitorum* ingesteld, een lijst met verboden publicaties, in 1529 het eerst in de Nederlanden vanwege de Reformatie. Deze *Index* heeft tot 1966 gefunctioneerd, maar op veel plaatsen in de wereld worden lezers nog steeds ingeperkt.

Het is gelukt om met de bevordering van het lezen en met openbaar onderwijs veel mensen meer kennis te geven, waaruit onafhankelijke meningen voort kunnen komen en waarop eigen keuzen zijn te baseren. Het is duidelijk dat dit bij velen daadwerkelijk heeft bijgedragen tot een verbetering van het leven, met betere scholing, beter werk en een verhoging van de levensstandaard. Maar organisaties die het lezen hebben bevorderd, hebben daarmee hun eigen politieke of religieuze denkbeelden verbreid. De vorming van een onafhankelijke mening zal niet altijd hun doel geweest zijn. Maar wie eenmaal kan lezen, lectuur voor het kiezen heeft en kan vergelijken, die komt tot nadenken. Een andere mening is dan niet ver weg meer. En een veel gemaakte keuze is de denkbeelden van

After 1945 much effort was put into building a new society, including a decent education for all citizens and a free, honest press. The result is a very high level of prosperity in many Western countries – in material terms at least. However, from a spiritual angle there may be less well-being, while in recent years social cohesion has come increasingly under pressure. Moreover, certain social groups appear ever harder to reach, and more people seem to have no interest in reading and have trouble articulating coherent opinions.

How do texts end up with the people who need them and who can really use them? How do we get those individuals to read who did not grow up in a family where reading was common and who did not get much from school either? It seems as if authors and typographers are altogether powerless in such case. There is but one solution: exposing these non-readers somehow to a diversity of views and opinions. Does the internet offer a solution here? Those who cannot or do not read paper documents are likely to avoid reading from a screen as well. And those who use the internet a lot generally do so to find likeminded people. If it will not work to expose people to a range of views through reading or showing, with images and sounds, perhaps it will work on the basis of face-to-face interaction. Although employment and improved material and social circumstances are certainly crucial, the same applies to a wide availability and diversity of opinions in society.

More than once I have run up against the criticism that when it comes to the basic necessities of life, design is not one of them. The underlying suggestion is that only content matters, not how this content reaches readers. I strongly disagree of course: good, balanced, and committed typography is more important than ever. You cannot conquer indifference by means of indifference.

We would hope Shamila, the girl in the advertisement, will achieve her goals indeed. Hopefully many more girls from her country will attend school, to learn to read well and make genuine choices on their own.

One of my instructors at the Kunstnijverheidsschool (School of Applied Arts) in Amsterdam, Theo Kurpershoek, had me as first-year student enroll in a course on operating the Monotype machine.² Monotype machines were much used for typesetting books and you could get special type designs for them. This gave me a solid entry into typographic practice. Theo Kurpershoek also introduced me to the Typographic Library of Lettergieterij Amsterdam.³ This marked my entry into theory, and, surely, it proved a revelation: typography as science virtually complete, books as vehicles of their own science. At the time when I regularly visited this library, mostly afternoons, the doorkeeper, mister Moen, would call the

2 De Kunstnijverheidsschool (Instituut voor Kunstnijverheids Onderwijs) heet sinds 1966 de Gerrit Rietveld Academie. Theo Kurpershoek was mijn docent letterschrijven en -tekenen. Mijn studietijd was er van 1963–1967.

2 In 1966 the Kunstnijverheidsschool (School of Applied Arts) was renamed Gerrit Rietveld Academy. Theo Kurpershoek was my instructor for letter writing and letter drawing. I studied there in the years 1963–1967.

3 De Typografische Bibliotheek is in 1971 opgenomen in de Universiteitsbibliotheek te Amsterdam en is nu onderdeel van de Bibliotheek Bijzondere Collecties.

3 In 1971 the Typographic Library became part of the University Library in Amsterdam; it is now part of the Library Special Collections.

de organisaties die het lezen hebben aangemoedigd in de steek te laten, en daarmee ook die organisaties.

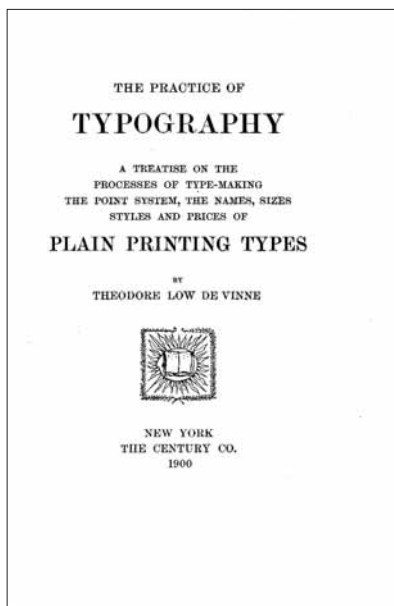
Na 1945 is er met grote inzet gebouwd aan een nieuwe wereld met, onder meer, goede scholing voor iedereen en een vrije, openhartige pers. Het resultaat is een zeer hoog welvaartsniveau – materieel tenminste. Het ziet ernaar uit dat er geestelijk minder welvaren is en dat bijvoorbeeld de maatschappelijke verbondenheid onder druk staat. En slecht is dat er groepen zijn die inmiddels onbereikbaar lijken te zijn, dat er velen zijn zonder duidelijke meningen, die het lezen koud lijkt te laten.

Hoe komt de broodnodige lectuur terecht bij hen voor wie die nuttig kan zijn? Hoe zijn bijvoorbeeld degenen aan het lezen te krijgen die er thuis niet mee zijn opgegroeid en die van school weinig hebben meegenomen? Het lijkt erop dat auteurs en typografen dan machteloos zijn. Er is maar één oplossing: hoe dan ook een veelheid aan meningen bij hen krijgen. Biedt het internet hier een oplossing? Wie niet van papier kan of wil lezen, die gaat lezen van een scherm waarschijnlijk ook uit de weg. En wie het net gebruikt, doet dat dikwijls juist om gelijkgestemden op te zoeken. Wanneer het brengen van diverse meningen niet lukt met laten lezen of met laten zien, met beeld en geluid, dan lukt het misschien met gesprekken van aangezicht tot aangezicht. Werk en betere materiële en sociale omstandigheden zijn zonder meer belangrijk, maar een vrije keuze aan meningen is dat evenzeer.

Meermalen ben ik op de kritiek gestuit dat onder dergelijke omstandigheden vormgeving er niet toe doet. Dan zou alleen de inhoud tellen en hoe je daarmee de lezers bereikt, doet er niet toe. Integendeel: een goede, afgewogen en geëngageerde typografie is dan belangrijker dan ooit. Onverschilligheid laat zich niet met onverschilligheid overwinnen.

Het is te hopen dat Shamila, het meisje uit de advertentie, haar doel zal bereiken. Hopelijk zullen er veel meer meisjes uit haar land naar school gaan, leren zij kritisch te lezen en kunnen zij echt kiezen.

Een van mijn docenten aan de Kunstnijverheidsschool te Amsterdam, Theo Kurpershoek, heeft mij als eerstejaarsstudent² een cursus laten volgen voor het bedienen van de Monotype zet- en gietmachine. Monotype machines werden veel gebruikt voor het zetten van boeken en er waren bijzondere lettertypes bij te krijgen. Zo heb ik een gedegen ingang in de typografische praktijk gekregen. Ook heeft Theo Kurpershoek mij geïntroduceerd bij de Typografische Bibliotheek van de Lettergieterij Amsterdam.³ Zo ben ik de theorie binnengeleid, wat een openbaring was: de typografie als wetenschap nagenoeg compleet, boeken als voertuigen van hun eigen wetenschap. Wanneer ik mij, meestal 's middags, bij de Lettergieterij meldde, dan belde de portier, meneer Moen, de bibliothecaresse,



librarian upon my arrival, after which I was allowed to go in. At my third visit or so I overheard the librarian saying on the phone: 'He is here again.' A few minutes afterward Prof. Dr. G.W. Ovink (1912–1984), who was in charge of the collection, came in.⁴ He opened cabinets and books for me and showed me around.

This wonderful experience of getting broad access to typography, techniques, designs, and their various scholarly facets I have always been happy to share with students, and I will continue to share it with them.

One of the first books put into my hands in the Typographic Library was *Plain Printing Types* (1900) by Theodore Low De Vinne (1828–1914), a printer-scholar who ran a large print and composing shop in New York and who has contributed much to the historiography of typography. The book's title immediately appealed to me: *Plain Printing Types* – this was exactly what I aspired to design! Later on, this book taught me how much ingenuity and attention for detail are involved in achieving plainness in type design. It is a perspective on typography to which I still feel close, even though in the course of my career I encountered and embraced many more constructive professional views and insights.

There were more books in the library that instantly caught my attention, such as *The Letter as a Work of Art* and *Printing and the Mind of Man*. The first work, a 1951 jubilee volume of Lettergieterij Amsterdam edited by the art historian Dr. G. Knuttel Wzn. (1889–1968) with help from Prof. Ovink, shows inscriptions, manuscripts, and printed books alongside artistic

4 Prof. dr. G.W. Ovink was naast zijn werk als esthetisch adviseur van de Lettergieterij Amsterdam, van 1955–1982 bijzonder hoogleraar aan de Universiteit van Amsterdam, met als leeropdracht 'De geschiedenis en de esthetiek van de drukkunst en aanverwante grafische technieken' (Hoftijzer/Lankhorst 2000, p. 31). Ik ben min of meer zijn opvolger.

4 In the period 1955–1982, Prof. Dr. G.W. Ovink, aside from his work as aesthetic adviser of Lettergieterij Amsterdam, served as adjunct professor at the University of Amsterdam in the field of the 'history and aesthetic of printing and related graphic techniques' (Hoftijzer/Lankhorst 2000, p. 31). I am more or less his successor.

5 In een parallelle tentoonstelling werden de technische middelen getoond waarmee de boeken gemaakt zijn, zoals vormen voor het gieten van letters, drukpersen en illustratieprocedés.

waarna ik de bibliotheek kon binnengaan. Bij mijn derde bezoek telefoonde ook de bibliothecaresse en ik hoorde haar zeggen: 'Hij is er weer'. Even later verscheen prof. dr. G.W. Ovink (1912–1984), werkzaam bij de Lettergieterij en beheerder van de collectie.⁴ Hij opende kasten en boeken en wees mij de weg.

Deze ervaring, een ruime toegang te krijgen tot de typografie, tot technieken, de vormgeving en de wetenschappelijke facetten ervan, heb ik altijd met genoegen gedeeld met studenten, en zal ik blijven delen.

Een van de eerste boeken die ik in de Typografische Bibliotheek in handen kreeg, was *Plain Printing Types* (1900) door Theodore Low De Vinne (1828–1914), een drukker-geleerde met een grote zetterij en drukkerij in New York, die veel heeft bijgedragen aan de geschiedschrijving van de typografie. Deze titel sprak mij meteen aan: *Plain Printing Types*, dat was precies wat ik wilde maken! Later heeft de tekst mij geleerd hoeveel vernuft en aandacht voor details er komen kijken bij het bereiken van gewooneheid. Het is een kijk op de typografie waarbij ik mij nog steeds thuisvoel, maar die in de loop der tijd is omwikkeld met meer en meer kennis en inzichten, als een surprise die steeds verder is ingepakt.

9

Er waren meer boeken in de bibliotheek die mij direct boeiden, zoals: *De letter als kunstwerk* en *Printing and the Mind of Man*. In het eerste werk, een jubileumuitgave van de Lettergieterij Amsterdam uit 1951, en samengesteld door de kunsthistoricus dr. G. Knuttel Wzn. (1889–1968) met medewerking van prof. dr. G.W. Ovink, worden inscripties, handschriften en gedrukte boeken getoond naast werken als wandschilderingen, gebouwen, meubels, gebrandschilderde ramen of beeldhouwwerken. In dit boek zijn kunstgeschiedenis en kunstbeschouwing toegepast op de typografie en op lettervormen, die bijvoorbeeld laten zien wanneer ze zijn gemaakt en waar en door wie. De tijd, de plaats van herkomst en de makers hebben meestal duidelijke sporen achtergelaten: er is bijvoorbeeld barokke of neoclassicistische typografie, en de typografie en de letterontwerpen van iemand als de Fransman Roger Excoffon (1911–1983) zijn zeer herkenbaar; niet alleen tonen ze zijn karakter en zijn handschrift, het zijn ook overduidelijk producten uit de jaren vijftig en het zijn zeer Franse letters, expressief als gebaren.

Printing and the Mind of Man was een tentoonstelling in Londen in 1963, waar boeken getoond werden van maatschappelijk en cultureel belang.⁵ Dit boek toont in optima forma de typografie als voertuig van de wetenschap en als middel voor het verbreiden van levensbeschouwingen en ideeën voor maatschappelijke veranderingen. Hierin zijn uiteenlopende werken te vinden als *Canon Medicinae* (Straatsburg, vóór 1473) door Avicenna (980–1037) over Arabische geneeskunde, *De Thiende* (Leiden, 1585) door Simon Stevin (1548–1620) waarmee breuken op basis

works such as murals, buildings, furniture, stained windows and sculptures. This book applies art history and art criticism to typography and letter designs, for instance, by addressing when, where, and by whom they were made. In most cases, it is possible to trace issues related to a particular design's period, place, origin, and designer. There is, for example, baroque and neoclassicist typography. The type designs by the French Roger Excoffon (1911–1983) are quite recognizable. They reveal his character and handwriting, while as products they clearly reflect the 1950s and in their expressive gestures they are also very French.

Printing and the Mind of Man was an exhibition in London in 1963, which displayed books of social and cultural importance.⁵ The accompanying catalog perfectly illustrates the role of typography as vehicle of science and as means for spreading ideas and ideologies geared toward social change. It contains a host of divergent works such as *Canon Medicinae* (Strasbourg, before 1473) by Avicenna (980–1037) on Arabic medicine, *De Thiende* (Leiden, 1585) by Simon Stevin (1548–1620) which contributed to the introduction of fractions based on the decimal system, *A Vindication of the Rights of Woman* (London, 1792) by Mary Wollstonecraft (1759–97) on equal rights to education and knowledge for women and men, and *Die Traumdeutung* (Leipzig and Vienna, 1900) by Sigmund Freud (1856–1939) with the basic tenets of psychoanalysis. *Printing and the Mind of Man* offers a vivid example of what has been accomplished by allowing knowledge and opinions to spread freely, thus ensuring their ready availability to readers. In this respect it should be added that the recent Unicef campaign involving Shamila underscores that after over two centuries Mary Wollstonecraft's call for equal rights for women still has a lot of urgency.

The Letter as a Work of Art and *Printing and the Mind of Man* both show the scope of typography as a science: from appreciation of actual letter forms to reflection on content and typography's effects on society and intellectual history.

There is also a key text I first encountered in the Typographic Library: *The First Principles of Typography* (London, 1930) by Stanley Morison (1889–1967), a much translated and very influential study. Morison is, among other things, the spiritual father of what is most likely the most used Latin type design: *Times New Roman* (1932). In *First Principles* he defines typography as 'the efficient means to an essentially utilitarian and only accidentally aesthetic end' (p. 61). With this last part, the 'only accidentally aesthetic end' I strongly disagree, and Morison himself has demonstrated the

5 A parallel exhibition showed the technical means for making the books, such as molds for casting letters, printing presses, and illustration techniques.

Times New Roman

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz



van het tientallig stelsel zijn ingevoerd, *A Vindication of the Rights of Woman* (Londen, 1792) door Mary Wollstonecraft (1759–97) over gelijke rechten op onderwijs en kennis voor vrouwen en mannen, of *Die Traumdeutung* (Leipzig en Wenen, 1900) door Sigmund Freud (1856–1939) met de grondslagen van de psychoanalyse. *Printing and the Mind of Man* geeft schitterend weer wat er bereikt is met de verspreiding van kennis en meningen die vrij te lezen zijn.

Overigens blijkt uit de Unicef-advertenties met Shamila, dat de roep van Mary Wollstonecraft om gelijke rechten voor vrouwen – nu ruim tweehonderd jaar oud – nog steeds actueel is.

De letter als kunstwerk en *Printing and the Mind of Man* tonen beide hoe ver de typografie als wetenschap zich kan uitstrekken: van waardering voor de uiterlijke vorm tot reflectie op de inhoud, en tot de effecten van die inhoud op mens en maatschappij.

De Typografische Bibliotheek schotelde mij als een sleuteltekst voor: *The First Principles of Typography* (Londen, 1930) door Stanley Morison (1889–1967), een veel vertaalde en invloedrijke tekst. Morison is onder meer de geestelijke vader van wat hoogstwaarschijnlijk het meest gebruikte Latijnse lettertype is, de *Times New Roman* (1932). Een van zijn stellingen in *The First Principles* is (p. 61): ‘Typography is the efficient means to an essentially utilitarian and only accidentally aesthetic end, [...]’. Met het ‘only accidentally aesthetic end’ ben ik het hartgrondig oneens en feitelijk klopt deze stelling ook niet. Morison heeft dat zelf duidelijke

incorrectness of his claim. After all, with his *Times* he has done a great service to readers everywhere, and this specific design did not grow popular by accident: he contributed much to this attractive type design. Designers of course have a penchant for putting more into a product than what is strictly necessary. Whenever possible, you add a little extra to a typographic product that will enrich the experience of reading, give it more depth, or make it more enjoyable. In other words, you consciously try to create an aesthetically pleasing product.

It is an issue what, exactly, 'efficiency' or 'utility' entails in relation to design. Although these qualities may also imply that users are moved by a product, that they feel it to be exciting or that it triggers some other emotional response, most of all a design should not leave users indifferent. From this angle I have always practiced my profession, and this is also how they taught me to do it at the academy.

12 This emotional dimension is part and parcel of design, as a mere cursory glance at twentieth-century contributions will reveal: all the various -isms, trends, and movements, such as Futurism, Constructivism and Dadaism, the pragmatism of the late 1950s and the 1960s and the reactions to it in the following decades, up to the more selfish experiments of the 1990s – all these shifting movements and aesthetics suggest that typography, too, is fully part of a cultural dynamics, rather than merely being its vehicle. Typographic products, just like other design products, are reflective of an era's cultural climate and of how people live and think. Typography mirrors the ongoing changes in society and how these influence the minds of designers and users alike.

Meanwhile typography has become part of a broad-ranging media and communications landscape. Typography has also grown more interlaced with graphic design; it is increasingly driven by image and color, as well as annexed by artists. This has certainly enriched typography, and visually, apart from the pleasure of reading, it has more to offer than ever.

At this point it is relevant to refer to a striking paradox involved in the act of reading: a reading individual is not 'seeing'. Of all products of art and design, letters and typography are unique in that they, when consumed and enjoyed, remain in a way 'unseen'; they are not consciously enjoyed. If we are standing in front of a painting and fail to see it we are absent-minded, if not worse. If we attend a concert without hearing the music we may be distracted or focused on something else. Yet in the case of letters and typography, it is quite common that we are looking at them without really seeing them. Observing and seeing are conscious acts, but reading is an automatic and unconscious act. Readers immersed in their text do not notice letters and typography anymore, as is partially true for the object

lijk gemaakt volgens mij. Hij heeft de lezers wereldwijd een grote dienst bewezen met het lettertype dat kortweg *Times* wordt genoemd, en de *Times* is niet bij toeval bijzonder geworden. Morison heeft zich ingespannen om er een mooi en aansprekend lettertype van te maken. Voor ontwerpers ligt het voor de hand om van een product meer te maken dan strikt noodzakelijk is. Als het maar enigszins mogelijk is, geef je aan een typografisch product iets mee om het lezen als ervaring rijker te maken, meer diepgang te geven en aangener te maken met iets van wat je onder andere schoonheid kunt noemen – of liever nog: heel veel daarvan.

Het is de vraag wat 'efficiency' en 'utility' behelzen in relatie tot vormgeving. Natuurlijk houden doelmatigheid en bruikbaarheid ook in dat de gebruikers geroerd worden door een product, het mooi of spannend vinden, of er een andere emotionele ervaring bij hebben – als het hun maar niet onverschillig laat. Zo heb ik altijd mijn vak beoefend, dat is wat mij op de kunstacademie is bijgebracht.

Die emotionele lading hoort eenvoudigweg bij vormgeving. Alleen al een vluchtige blik op de bijdragen daaraan in de twintigste eeuw laat dit zien: alle -ismen, stromingen en bewegingen, zoals het futurisme, constructivisme of dadaïsme, de zakelijkheid van de late jaren vijftig en de jaren zestig en de reacties daarop in de volgende decennia, tot en met de zelfzuchtige experimenten uit de jaren negentig, al die wisselende verbeeldingen en stemmingen tonen dat het bij typografie niet alleen gaat om dienstbaarheid. Aan typografische producten is te zien hoe er gedacht en geleefd wordt, net als aan andere producten van vormgeving. Typografie weerspiegelt de voortdurende veranderingen in de maatschappij en de invloeden daarvan op de geesten van de makers en de gebruikers.

Intussen is de typografie een onderdeel geworden van een weids communicatielandschap. De typografie is vervlochten met grafische vormgeving en is meegesleept door beeld en kleur en is door kunstenaars geannexeerd. De typografie is er rijker door geworden en biedt naast leesplezier meer te kijken dan ooit.

Maar hier dient zich een opmerkelijk fenomeen aan: iemand die leest, die kijkt niet. Van alle producten van kunst en vormgeving zijn letters en typografie de enige die tijdens het genieten ervan niet bewust worden genomen, ongezien blijven. Wie voor een schilderij staat en het niet ziet, die is er duidelijk met het hoofd niet bij. Wie een concert bijwoont maar de muziek niet hoort, die is afgeleid en heeft aandacht voor iets anders. Letters en typografie daarentegen worden meestentijds gebruikt zonder ze te zien. Kijken en zien gaan bewust, maar lezen gaat automatisch en onbewust. Wanneer een lezer in een tekst is verdiept, dan zijn de letters

that mediates the text – the book, newspaper, magazine, or screen – and even the surroundings will frequently escape the perception of readers to some degree. Possibly they ‘see’ before starting to read, or during interruptions; this is when they may perceive typography.

This paradoxical phenomenon may complicate discussion of the external qualities of typography. There are typographers who advocate minimalism, and some even argue that typographic externalities are completely superfluous – one type face is enough. This particular paradox has led to the theory of invisible typography (Warde 1956, p. 11–17) and Morison’s idea about ‘an essentially utilitarian and only accidentally aesthetic end’ is probably linked to this thinking as well.

Letters and the ways in which they work together as words and texts have taken on their shapes in the hands and minds of sculptors, writers, and typographers essentially on the basis of ergonomic concerns. Prior to the development of typography, the shapes of letters and the basics of typography were largely fixed already in manuscripts. This pertains to type areas, type sizes, interlinear spaces, and many other conventions.⁶ During the subsequent period covering over five centuries the typographic system has been further refined and enriched.

Still, a contemporary literary work, consisting of text exclusively, is surprisingly close to early printed works, such as books published in Venice between 1470 and 1480 by Nicolas Jenson (1420–±1481). This suggests the extent to which typography had already crystallized as a system. At first sight an industrially made paperback novel – digitally typeset, printed on inexpensive paper with a large high-speed rotation press, machine-cut on four sides and its glued back put into a board cover by machine as well – appears to be quite different from a book which in Jenson’s workshop was typeset by hand, printed on handmade paper with a hand press, and bound in leather by hand. Yet the production-based differences between this early book and recent paperback quickly evaporate once we read the two works. Although there have been many detailed modifications regarding type area and type designs, essentially very little has changed – because hardly anything has changed in how we read, notably the physical and neural processes involved.

The marginal change in typography during more than five centuries partly accounts for the view that there are strict typographic rules, or even laws. These rules exist indeed, but they largely pertain to language use and determine, for instance, where a word can or cannot be split up, or how punctuation marks ought to be applied. As far as typography is concerned it is mostly a matter of conventions, which, in contrast to rules, are often subject to interpretation. Type sizes, word spaces, interlinear spaces, and white around text are among the elements that offer room for variation.

6 See the complete article: J.P. Gumbert, ‘“Typography” in the Manuscript Book’, *Journal of the Printing Historical Society*, Nr. 22, London, 1993. Also: F.A. Janssen, ‘Author and printer in the history of typographical design’, in: *Technique & design in the history of printing*, ‘t Goy-Houten, 2004. In the footnotes, Janssen refers to more literature about this topic

6 Zie het gehele artikel: J.P. Gumbert, ‘“Typography” in the Manuscript Book’, *Journal of the Printing Historical Society*, Nr. 22, London, 1993. Ook: F.A. Janssen, ‘Author and printer in the history of typographical design’, in: *Technique & design in the history of printing*, ‘t Goy-Houten, 2004. Janssen noemt in de noten bij dit hoofdstuk meer literatuur over dit onderwerp.

en de typografie uit beeld, en ten dele ook het object dat de tekst draagt, een boek, een krant, een tijdschrift of een scherm, zelfs de omgeving verdwijnt enigszins. Er wordt gekeken voordat het lezen begint, en ook tijdens onderbrekingen van het lezen wordt er gekeken. Dan komen de letters, de typografie, enzovoort weer in beeld.

Dit verschijnsel kan het lastig maken om de uiterlijkheden van de typografie te bespreken. Er zijn typografen die soberheid voorstaan en volgens sommigen zijn veel typografische uiterlijkheden volkomen overbodig – één lettertype is genoeg. Het verschijnsel van wel lezen maar niet zien heeft geleid tot de theorie over de onzichtbare typografie (Warde 1956, p. 11–17) en ook Morisons idee over een ‘an essentially utilitarian and only accidentally aesthetic end’ is waarschijnlijk hieraan te wijten.

Letters en de wijze waarop die als woorden en teksten samenwerken, hebben in principe langs ergonomische weg hun vormen gekregen in de handen en hoofden van steenhouders, schrijvers en typografen. Vóór de ontwikkeling van de typografie waren de vormen van de letters en de fundamenteën van de typografie al grotendeels vastgelegd, in handschriften, met de daarin ontwikkelde bladspiegels, lettergroottes, regelafstanden en meer.⁶ Vervolgens is in ruim vijf eeuwen het typografisch systeem verfijnd en verrijkt.

Een hedendaags literair werk, met enkel tekst, ligt nog verrassend dicht bij vroege drukwerken, zoals boeken die tussen 1470 en '80 zijn uitgegeven in Venetië door Nicolas Jenson (1420–±1481), wat aantoonde hoe ver de typografie toen al was uitgekristalliseerd. Een hedendaagse, industrieel vervaardigde literaire pocket, digitaal gezet, gedrukt op een grote en snelle rotatiepers op goedkoop papier, machinaal aan vier kanten afgesneden, en ook machinaal met een gelijmde rug in een kartonnen band gezet, is op het eerste gezicht een heel ander product dan een boek dat in het bedrijf van Jenson met de hand is gezet, op een handpers is gedrukt op vellen handgeschept papier en dat met de hand in leer is gebonden. Maar zodra het op lezen aankomt, verschilt er weinig. Aan de bladspiegel, de indeling daarvan en zeker aan de lettervormen is in detail veel veranderd, maar in wezen weinig – doordat er nauwelijks iets is veranderd aan de wijze waarop er wordt gelezen, althans, aan de fysieke en neurale processen die daarbij een rol spelen.

Dat er in wezen zo weinig in de typografie is veranderd in vijf-en-eenhalve eeuw is een van de oorzaken van de aanname dat er strenge typografische regels zijn, zelfs wetten. Er zijn inderdaad regels, maar die betreffen voornamelijk het taalgebruik en bepalen bijvoorbeeld waar een woord wel en niet kan worden afgebroken, of hoe leestekens toegepast horen te worden. Wat de typografie betreft gaat het meer om gewoontes, die in tegenstelling tot regels vaak te interpreteren zijn. Lettergroottes,

The physical and neural processes involved in reading are studied by several scientific disciplines. Most of our knowledge about reading is generated by psychological research. From the angle of linguistics, reading has been studied in terms of how language is processed by the brain. Educational experts have studied reading to learn more about how reading didactics can be improved. And in the past fifteen years neurology has contributed major new insights as to how the brain processes text that is being read. Thus conceived, typography is a junction or meeting place of several academic disciplines.⁷

Although the reading process as such has seen little change over the centuries, the reader's outlook changes permanently. It is influenced by the era and environment in which readers grow up and live, while major events and social developments – climate change, wars, epidemics, religions, globalization, and growing conservatism – determine the mind-set of readers. Are they eager to learn more or do they rather hide from unwelcome realities? Do they look for explanations, understanding, and consolation, or do they rather want to escape and be entertained?

- 16 Change does not just affect readers, of course, but also writers, while designers are subjected to it as well. As a typographer I wish to know what is going on in order to avoid merely being swept along; I want to anticipate, make reading easier for readers, if possible. And I would like to be able to explain to students what is taking place right now and what is to be expected in the nearby future.

Aside from such changes, technology has been in a state of permanent flux for some time now. In the fall of 2006 the Massachusetts Institute of Technology, in the United States, and the University of Southampton, in England, announced a program for 'web-science'. On the WSRI-website one can read: 'The Web Science Research Initiative will allow researchers to take the Web seriously as an object of scientific inquiry, with the goal of helping to foster the Web's growth and fulfill its great potential as a powerful tool for humanity.'

Assuming that public access to the World Wide Web, made possible by the Mosaic browser, goes back to 1993, it has taken thirteen years to set up this academic program. If in 1450 scholars had responded in a similar fashion to Gutenberg's invention, typography would have been a science in 1463; '... with the goal of helping to foster typography's growth and fulfill its great potential as a powerful tool for humanity.'

Back in the fifteenth century, the French King Charles VII (1403–1461) was quick to realize the potential of printing. He did so after eight years already, in 1458. He probably had smart advisers who encouraged him to find a knowledgeable individual who in Mainz could investigate how the

7 An example from psychology is: K. Rayner and A. Pollatsek, *The Psychology of Reading*, Hillsdale, 1989. For a contribution from linguistics, see J. Aitchison, *Words in the mind*, Oxford, 1999. For a contribution from an educational perspective, see F. Davies, *Introducing Reading*, London, 1995. A volume with contributions from neurology is: C.M. Brown and P. Hagoort (eds.), *The neurocognition of language*, Oxford, 1999. And my own volume, *Terwijl je Leest*, Amsterdam, 2006, discusses views on legibility and readability of graphic designers, typographers, and type designers.

7 Een voorbeeld uit de psychologie is: K. Rayner en A. Pollatsek, *The Psychology of Reading*, Hillsdale, 1989. Een bijdrage door de taalkunde staat onder andere in: J. Aitchison, *Words in the mind*, Oxford, 1999. Een inbreng uit het onderwijs is te vinden in: F. Davies, *Introducing Reading*, Londen, 1995. En een publicatie met bijdragen uit de neurologie is: C.M. Brown en P. Hagoort (eds.), *The neurocognition of language*, Oxford, 1999. En in mijn eigen boek, *Terwijl je Leest*, Amsterdam, 2006, zijn daaraan de opvattingen over de leesbaarheid van grafisch ontwerpers, typografen en letterontwerpers toegevoegd.

woordspaties, regellengtes en -afstanden, het wit rondom een tekst, dergelijke elementen bieden ruimte voor variatie.

Het onderzoek van de fysieke en neurale processen die bij lezen optreden, is ondergebracht bij diverse wetenschappen. Het merendeel van de kennis over het lezen komt uit onderzoek van psychologen. Vanuit de taalkunde is het lezen onderzocht om te weten te komen hoe taal door de hersenen wordt verwerkt. Onderwijskundigen hebben het lezen onderzocht om uit te vinden hoe het leesonderwijs is te verbeteren. En de neurologie heeft de afgelopen vijftien jaar voor belangrijke nieuwe inzichten gezorgd betreffende de verwerking van gelezen tekst in de hersenen. Met deze vakken bijeen is typografie een kruispunt of ontmoetingsplaats van wetenschappen.⁷

Aan het leesproces mag dan weinig veranderd zijn, de blikken van lezers veranderen voortdurend. De tijd en de omgeving waarin lezers opgroeien en leven, hebben daarop invloed, grote gebeurtenissen en maatschappelijke ontwikkelingen – de klimaatverandering, oorlogen, epidemieën, religies, mondialisering, toenemende behoudendheid en veel meer – bepalen de instellingen van lezers: willen ze meer weten of er even niet aan denken, wordt er uitleg gezocht, begrip en troost, of willen ze ontsnappen en vermaakt worden?

De veranderingen betreffen vanzelfsprekend niet alleen de lezers, maar evenzeer de schrijvers, en ook de vormgevers zijn eraan onderworpen. Als typograaf wil ik weten wat er speelt om niet slechts meegesleept te worden, maar om te anticiperen, om lezers, indien mogelijk, het lezen makkelijker te maken. En ik wil de studenten kunnen uitleggen wat er nu plaats heeft en wat er te verwachten is.

Naast dergelijke veranderingen is de techniek al geruime tijd en voortdurend in beweging. In de herfst van 2006 hebben het Massachusetts Institute of Technology, in de Verenigde Staten, en de Universiteit van Southampton, in Engeland, een programma aangekondigd voor 'web-wetenschap'. Op de WSRI-web site is te lezen: 'The Web Science Research Initiative will allow researchers to take the Web seriously as an object of scientific inquiry, with the goal of helping to foster the Web's growth and fulfill its great potential as a powerful tool for humanity'.

Als we ervan uitgaan dat het World Wide Web in 1993 publiekelijk toegankelijk is geworden met de Mosaic-browser, dan heeft het dertien jaar geduurd om tot dit initiatief te komen. Wanneer rond 1450 wetenschappers op eenzelfde wijze hadden gereageerd op Gutenbergs uitvinding, dan was in 1463 de typografie al wetenschap geweest, '... met het doel de groei van de typografie te bevorderen en de mogelijkheden van dit machtige instrument voor de mensheid te ontplooiën'.

new mode of text reproduction worked. It is questionable, though, whether the knowledge thus gained would have become the object of science at that time. The project evolved differently anyhow. The individual sent to Mainz, Nicolas Jenson who was master of the mint at Tours, returned to France with his newly gained knowledge of printing. However, the king's death in 1461 and his son's distrust of the officials hired by his father caused Jenson to leave France and move to Venice, where around 1470 he started his own print shop and publishing business, in the service of science (Lowry 1991, p. 49).

18 Not until more than three centuries later, in the course of the nineteenth century, a process of drastic technological changes in the various graphic disciplines took off – a process that is still ongoing. Composing shops and print shops were mechanized and industrialized. The first half of the twentieth century was fairly quiet, but around 1960 a technological revolution erupted. Metal type and letter press printing were replaced with phototypesetting and offset printing, followed directly by digital typesetting machines, while also the automation of the various graphic disciplines started off on a grand scale. Initially these changes led to an enormous decline of the quality of print, and precisely when it began to improve the personal computer appeared on the scene – heralding yet another revolution. Today, much print has very high quality again, even though on screens it is still a matter of getting by.

Apart from print, other media have gained much ground in recent years. Television has turned living rooms into movie theaters. Mobile telephones have fully become part of our daily life, as is true of the web and the internet. And where the application of text on paper is losing terrain, it is gaining terrain on screens. Much of the information on the web consists of text, so we have ample reason to view typography as part of web science. Once inexpensive high-resolution screens will be available, the complete typographic richness of paper will also become visible on screens, adding even more and altogether new possibilities to typography.

The various technological developments have had major social ramifications as well. The graphic industry was shaken up, it strongly declined in terms of its size, and it had to give up many certainties. Producing print has come within reach of many, not just with the personal computer – which merely intensified an existing trend – but already much earlier, in the 1960s, with the introduction of electric typewriters and desktop printing presses. 'Freedom of the press applies to those who have a printing press,' the Dutch Provo activist Rob Stolk supposedly said around 1966. Like many others at that time, he used these small devices to make magazines, pamphlets, and posters (an activity that later on evolved into a full-blown print shop). In the mean time, many now have their own print shop at

De Franse koning Karel VII (1403–1461) was er wel snel bij, al na acht jaar, in 1458. Waarschijnlijk heeft hij goede adviseurs gehad die hem ertoe hebben bewogen iemand met kennis van zaken te vinden die in Mainz kon uitpluizen hoe die nieuwe wijze van vermenigvuldigen van teksten in z'n werk ging. Het is de vraag of de verkregen kennis tot wetenschap gemaakt zou zijn. De onderneming is hoe dan ook anders afgelopen. Dege- ne die deze opdracht heeft uitgevoerd, Nicolas Jenson, muntmeester uit Tours, is teruggekeerd naar Frankrijk, maar de dood van de koning in 1461 en het wantrouwen van diens zoon jegens zijn vaders beampten, hebben Jenson Frankrijk doen ruilen voor Venetië. Daar is hij rond 1470 een eigen drukkerij en uitgeverij begonnen, als voertuig van de wetenschap (Lowry 1991, p. 49).

Ruim drie eeuwen later, in de loop van de negentiende eeuw, is er in de grafische vakken een lange reeks van ingrijpende, technische veranderingen op gang gekomen, die nog altijd doorgaat. Zetterijen en drukkerijen zijn gemechaniseerd en geïndustrialiseerd. De eerste helft van de twintigste eeuw was relatief rustig, maar rond 1960 is er een technische revolutie losgebarsten. Loden letters en hoogdruk hebben het veld geruimd voor fotozetten en offset, direct daarop zijn de digitale zetmachines gevolgd, terwijl ondertussen de automatisering van de grafische vakken op gang was gekomen. Aanvankelijk hadden deze veranderingen een enorme achteruitgang in de kwaliteit van drukwerk tot gevolg, en juist toen herstel zich aftekende is de persoonlijke computer verschenen. Al weer een omwenteling. Maar inmiddels is drukwerk dikwijls van heel hoge kwaliteit, terwijl het op schermen nu nog behelpen is.

Naast drukwerk is de televisie ingeburgerd en tot filmtheater thuis geworden. De mobiele telefoon is gewoon geworden evenals het web met het internet. En waar tekst op papier terrein verliest, boekt tekst op schermen terreinwinst. Informatie op het web is voor een substantieel deel tekst en er is dus voldoende reden om typografie tot onderdeel van de web-wetenschap te maken. Zodra goedkope schermen met hoge resoluties werkelijkheid zijn, zal de complete typografische rijkdom van papier op schermen zichtbaar worden, en zal er met typografie nog veel meer mogelijk worden dan nu al het geval is.

De technische ontwikkelingen hebben maatschappelijke gevolgen gehad: de grafische industrie is door elkaar geschud, is in omvang geslonken en heeft veel zekerheden prijs moeten geven. Het maken van drukwerk is binnen het bereik van velen gekomen, niet alleen dankzij de persoonlijke computer – die heeft er een schep bovenop gedaan – maar al eerder in de jaren zestig met bijvoorbeeld elektrische schrijfmachines en drukpersjes voor op tafel. 'Vrijheid van drukpers geldt voor wie een drukpers heeft', moet de provo Rob Stolk rond 1966 gezegd hebben, terwijl hij,

home in the shape of a printer linked up to their pc, while the web has turned 'freedom of the press' into a greater liberty still. Today we truly live in a country of free speech and opinion.

In 1972 Prof. Ovink argued that typographers and graphic designers should refuse assignments that involve dubious content or that send a 'wrong' message. Ovink's call was based on the view that our senses suffered from overexposure and 'mental pollution' because there was so much to see and read, in print and on TV, that no one really needed or was waiting for. Whenever necessary typographers should rewrite texts and readers should collectively make clear which printed matter or broadcasting they no longer wanted to receive (Ovink 1972, p. 341–354).

It is not uncommon for designers to refuse an assignment when their own views happen to be at odds with its content. Although occasionally a typographer will propose a client to revise a text, it is unusual to do so for ideological reasons.

20 Since the early 1970s, various initiatives have shown that readers or viewers are all but uncritical consumers. One example involves the introduction of official mailbox stickers that indicate you do not want to receive unsolicited printed matter. And of course, viewers may zap and readers may throw away unread print. Largely, however, these things have been left up to the market because it is impossible to define or have everyone agree on which texts are useful to humanity.

As a self-employed typographer I am in a position to refuse assignments, but I have never had to do so. I was refused a project by the Dutch Communist Party, though, which approached me for work on the title of its newspaper, *De Waarheid* (*The Truth*). My not being a communist eventually caused the assignment to be cancelled. As a type designer I can refuse to sell my digital letters to a client I dislike. But once they are out there and being used to spread views I happen to disapprove of, the only thing I can do is grab a pencil or go sit behind my keyboard and write a text in response. Although like Morison I designed letters that serve as suitable vehicles for opinions, I cannot prevent other people from using my letters for presenting texts I disagree with. Nor do graphic designers, typographers, and type designers have any control over the views derived from these texts. Essentially, then, my type designs, as well as the typographic system, are in the same position as the printing press: they are at the service of freedom of speech and public opinion.

Benno Wissing (1923), a designer who worked for Total Design, the design bureau where I had my first job, once felt that the stationery he had designed for a client turned out so beautiful that they should use it for nice letters only. In the early 1980s typewriters were replaced by laser

net als vele anderen in die tijd, die kleine apparaten gebruikte om er tijdschriften, pamfletten en aanplakbiljetten mee te maken (later is die activiteit uitgegroeid tot een volwassen drukkerij). Inmiddels hebben tallozen een eigen drukkerij in de vorm van een printer naast de persoonlijke computer en heeft het web van de vrijheid van drukpers een veel grotere vrijheid gemaakt. Het is nu zonder meer de vrijheid van meningsuiting.

In 1972 heeft prof. dr. G.W. Ovink ervoor gepleit dat typografen en grafisch vormgevers opdrachten van twijfelachtige inhoud zouden weigeren en foute boodschappen niet meer zouden vormgeven. Ovinks oproep steunde op de mening dat er in 1972 al sprake was van overbelasting van de zintuigen en ook van geestelijke vervuiling, omdat er van alles te lezen en te zien was, in drukwerk en op tv, waar niemand op wachtte of niemand beter van werd. Typografen zouden teksten, indien nodig, moeten herschrijven en de lezers zouden gezamenlijk duidelijk moeten maken wat zij niet meer aan drukwerk of uitzendingen wilden ontvangen (Ovink 1972, p. 341-354).

Het is niet ongebruikelijk voor een vormgever een opdracht te weigeren wanneer zij of hij zich niet kan verenigen met de inhoud ervan. Dat je als typograaf aan een opdrachtgever voorstelt een tekst te herschrijven of dat te laten doen, is niet ondenkbaar, maar het is merkwaardig wanneer een typograaf dat zou doen vanwege een verschil van mening over de aard van een tekst.

Na 1972 zijn er met brievenbusstickers, de kijkwijzer en nog wat initiatieven lezers- en kijkerswensen duidelijk gemaakt. Kijkers kunnen zappen en lezers kunnen drukwerk weggooien, en verder is het geheel aan de markt overgelaten om iets van Ovinks voorstel werkelijkheid te doen worden, omdat het onmogelijk is om tot ieders tevredenheid te bepalen welke teksten wel of niet van nut zijn voor de mensheid.

Als typograaf kan ik inderdaad een opdracht weigeren, maar ik heb dat nooit hoeven doen. Wel is mij een opdracht geweigerd door de Communistische Partij van Nederland, die mij benaderd had voor werk aan de kop van haar krant *De Waarheid*. Ik was geen communist en daarom werd de opdracht ingetrokken. Als letterontwerper kan ik weigeren mijn digitale letters te verkopen aan een klant die mij niet bevalt. Maar wanneer mijn lettertypes eenmaal in omloop zijn, en er worden meningen mee verspreid die mij niet bevallen, dan kan ik alleen de pen opnemen of mij aan het toetsenbord zetten om er een tekst tegenin te schrijven. Dat mijn letters voor foute teksten gebruikt worden, daaraan kan ik niets doen – afgezien van de vraag wat goed of fout is.

Net als Morison heb ik van mijn letterontwerpen mooie en goede voertuigen voor meningen gemaakt. Maar het is niet te voorkomen dat er tek-

printers, which made it possible to typeset letters with very refined typefaces, which beforehand only appeared in quality printing such as books. On one occasion it took some time before a colleague – who it was I don't know anymore – realized that he was holding an angry letter in his hands. Upon reading it he only had eyes for *Palatino*, a type design from 1950 by Hermann Zapf (1918). This typeface merely triggered pleasant thoughts in my colleague's mind, and this unfortunately did not exactly match the letter's content. Of course I would be happy to join such cheerful optimism, but typography has limits.

Personally I can practice typography as a science only by periodically returning to the roots of my fascination for letters and typography, to the origin of my love of letters. Why did I become interested in typography and letters in the first place? I have been unable to track down when, exactly, it started. Yet the excitement I must have felt at one point for the first time when consciously looking at letters is still there: how beautiful letters are! What wonderful, exciting shapes they have. Let's briefly consider four different R's: *Lutetia* (1925) designed by Jan van Krimpen (1892–1958), *Vendôme* (1952), after an idea by François Ganeau (1912–1983) and made by Roger Excoffon (1911–1983) (cf. Blanchard, Mendoza 1983, p. 21, 22), *Century Schoolbook* (1919–1924) by Morris Fuller Benton (1872–1948), and my own *Swift* (1985). And by way of comparison let's look at two pieces of

22



Lutetia

*Vendôme*

text, typeset in *Swift* and *Capitolium News* (2006), which I also designed.

The *Lutetia* R is one of the first letter forms I not only perceived consciously, but also copied. It is a very classic R with a rather large upper counter. *Lutetia* well illustrates the extent to which Van Krimpen followed classic examples while simultaneously leaving his personal mark on it. The *Vendôme* R is much sharper and idiosyncratic, and less formal than *Lutetia*. This R too struck me quite early on and must have shown me how much space type designers have to make a particular letter their own. This typeface, then, is very French: it is a gesture, slightly nervous. Morris Fuller Benton's R is in fact not pretty, with its slightly slack twist as a tail. But the *Century Schoolbook* I always considered very fine as a whole indeed. It taught me that type designs and typography are not just about aesthetics and details, but that there are also many other qualities, such as warmth and solidity, and that you may adapt letter forms to influences from technology or to special demands from readers. I added the *Swift* R because it is easy to see that *Vendôme* served as one of its sources of inspiration. The sharpness and the speed of Roger Excoffon are traceable in *Swift*.

These four R's already show how rich and versatile typography can be as a source of conscious visual pleasure, aside from its unknowingly enjoyed function as a vehicle of science, knowledge, opinions, news, and literature.

R

Century Schoolbook

25

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ.,?!
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

R

Swift

One of the artistic styles of the 1950s and 1960s is called Hard Edge painting. Of the artists working in this style Ellsworth Kelly (1923) is my favorite, with his sharp-edged surfaces in smooth colors and with exciting contrasts between curved and straight edges. In my opinion, there is no harder-edged art to be found than pitch black letter shapes on a light surface. Similarly, it is precisely these very shapes, I believe, that allow for the most intimate collaboration between science and art.

After 1985 *Swift* has been widely applied, for instance, in many Dutch newspapers (including *Trouw* and *Metro*), and also in other print, but only sporadically in books. Apparently, book typographers are more conservative than other typographers in applying type with unusual details. *Swift* is unconventional in its very spacious counters and its angularity and large serifs. Only recently the *Swift* was described as ‘unorthodox but not intrusive’ (Rade 2005, p. 9). Still, it took some time for both typographers and readers to get used to it. Occasionally, in the late 1980s, I was called upon to account for the alleged aggressive character of *Swift*, but later on this never happened anymore. Compared to *Swift*, *Capitolium News* (used in the Netherlands by *de Volkskrant*) is more serene and conventional.

26

Evidently, much has changed over the past two decades or so, but the first signs of a more conservative turn in fact became visible in the late 1970s already. The sixties’ sense of liberty and the late sixties’ commotion and student revolts gradually gave way to a new sense of prudence and traditionalism, partly as a consequence of the mounting and accumulating problems in the world, which television in particular has managed to bring right into our living room. Some of these problems I mentioned already, such as war, climate change, and large-scale migration. However, it is mainly the issue of the growing intolerance that has a more direct influ-

**WHAT YOU HAVE JUST READ MAY
HAVE SET YOU THINKING, BUT
YOU PROBABLY NEVER SAW ANY
LETTERS. BUT TO BE ABLE TO READ
YOU HAVE TO RECOGNIZE THE
LETTERS – SO HOW CAN YOU READ
WITHOUT SEEING ANY?**

Swift

What you have just read may
have set you thinking, but
you probably never saw any
letters. But to be able to read
you have to recognize the
letters – so how can you read
without seeing any?

Capitolium News

sten mee gepresenteerd worden waarmee ik het niet eens ben, en al helemaal niet dat er een verkeerde opvatting aan ontleend wordt – hierover hebben grafisch vormgevers, typografen en letterontwerpers geen controle. In wezen verkeren mijn lettervormen, net als het hele typografische systeem, in dezelfde positie als de drukpers: ze staan ten dienste van de vrijheid van meningsuiting en meningsvorming.

Benno Wissing (1923), vormgever bij Total Design, het ontwerpbureau waarbij ik mijn eerste baan had, vond ooit dat hij zo'n mooi briefpapier had ontworpen dat de klant er alleen aangename brieven op mocht schrijven. En in de vroege jaren tachtig zijn schrijfmachines vervangen door laserprinters, waardoor het mogelijk werd brieven te zetten met verfijnde lettertypes, die eerder alleen verschenen in hoogwaardig drukwerk zoals boeken. Het heeft toen even geduurd voordat een collega – wie weet ik niet meer – doorkreeg dat hij een boze brief in handen had. Het lettertype *Palatino* (1950), ontworpen door Hermann Zapf (1918), had bij hem aangename gedachten opgeroepen, die helaas niet overeenkwamen met de inhoud van het geschrift. Graag zou ik mij aansluiten bij zulk vrolijk optimisme, maar typografie heeft grenzen.

27

Persoonlijk kan ik de typografie als wetenschap alleen beoefenen met telkens terug te keren naar de kern van mijn fascinatie voor letters en typografie, naar de oorsprong van mijn letterliefde. Waarom ben ik ooit in typografie en letters geïnteresseerd geraakt? Wanneer het precies is begonnen, heb ik niet meer kunnen achterhalen. Maar de opwindende die ik ooit voor het eerst heb gevoeld bij het bewust bekijken van letters, die werkt nog altijd: wat zijn letters toch mooi! Wat een prachtige, spannende vormen. Vier voorbeelden: de R van de *Lutetia* (1925), ontworpen door Jan van Krimpen (1892–1958), de R van de *Vendôme* (1952), naar een idee van François Ganeau (1912–1983) en uitgevoerd door Roger Excoffon (1911–1983) (Blanchard, Mendoza 1983, p. 21, 22), de R van de *Century Schoolbook* (1919–1924) van de hand van Morris Fuller Benton (1872–1948) en de R van mijn eigen *Swift* (1985). En twee stukken tekst ter vergelijking, gezet in de *Swift* en de *Capitolium News* (2006), die eveneens van mijn hand is.

De R van de *Lutetia* is een van de eerste lettervormen die ik niet alleen bewust heb gezien, maar ook heb nagetekend. Het is een heel klassieke R met een nogal grote bovenruimte. Er is goed aan af te zien hoezeer Van Krimpen klassieke voorbeelden heeft nagevolgd en tegelijk zijn eigen stempel erop heeft gedrukt. De R van de *Vendôme* is veel scherper en eigenzinniger, en is minder formeel dan die van de *Lutetia*. Ook deze R is mij al vroeg opgevallen en moet mij getoond hebben hoeveel ruimte een letterontwerper heeft of kan nemen om zich de lettervormen eigen te maken. Dit is dan zo'n letter die heel Frans is en die een gebaar is, een

ence on typography, causing people to remain silent about things they actually want to talk about. Many criticized the Danish cartoon case as tactless and silly, yet it has demonstrated people's increased self-censorship regarding the issues involved.

In the final decade of the twentieth century typography was subjected to wild and daring experiments. Unusual and radically modified letter forms and wild or disorderly typography, made subservient to images and colors, eclipsed the concern for readability.⁸ After 2000 such design is still done, but much less so, while traditionalism and conventionalism increasingly prevail in typography.

Should you go along in this trend? Wouldn't it be a matter of giving in to the urge for moderation and more cautious formulation? I personally side with leaving no means untested when it comes to keeping readers reading and turning non-readers into readers, as well as to guaranteeing maximal freedom of speech. Compared to *Swift*, *Capitolium News* is more serene. Although the experiment with large spaces in the letters is less visible than in *Swift*, it is still part of it, albeit slightly more hidden. *Capitolium News*, too, is a personal and clear type design. My answer to the increasing prudence is to opt not for conservative designs, but for classic ones. A conservative approach suggests you're afraid to lose what you have, but a classic approach allows you to breathe new life into an old idea or concept – it allows you to modernize. *Capitolium News* is based on my earlier *Capitolium*, designed for Rome and the year 2000, and inspired on early baroque, Italian interpretations of Roman models (cf. Unger 1998, p. 61–73).

28

Linguists such as F. de Saussure (1857–1913) felt that written language is merely a conversion of spoken language (Olson 1994, p. 65, 66). A related view, expressed by D.R. Olson (1935), is that with typography one has tried to compensate for the losses caused by writing in respect to oral language, as in speaking softly and loudly, facial expressions and gestures, the probing intonation of an ironic voice, and so on (Olson 1994, p. 92, 93). Olson is somewhat right of course, but writers have many options for indicating how speakers say something; consider, for example, the phrase 'He turned red and roared ...'

Typography is the toolkit – and the system – for writing and reading. This toolkit contains, among other things, capitals and lower case, larger and smaller type sizes, types with or without serifs, italics and bold, small capitals, ranging and non-ranging numerals, and various kinds of white. At a higher order level, this toolkit provides structure to the title page, bibliographic data, the table of contents, the footnote and more.

As such these means hardly relate to speaking and listening (Gumbert 1993, p. 5, 6). In typography bold and italics are used for emphasis, among

8 De beweging van het laatste decennium van de twintigste eeuw, die bijvoorbeeld duidelijk is af te lezen aan de tijdschriften *Emigre* (VanderLans Licko Gray 1993) en *Ray Gun* (Blackwell 1995), is deels een gevolg van de invoering van de Macintosh computer, in 1984, als gereedschap voor vormgevers.

8 The shift during the last decade of the twentieth century, as clearly reflected in magazines such as *Emigre* (VanderLans Licko Gray 1993) and *Ray Gun* (Blackwell 1995), is partly an effect of the introduction of the Macintosh computer, in 1984, as a tool for designers.

beetje nerveus. De R van Morris Fuller Benton is eigenlijk niet mooi, met die wat slappe slinger als staart. Maar het lettertype *Century Schoolbook* heb ik als geheel altijd zeer sympathiek gevonden. Dat heeft mij duidelijk gemaakt dat het bij letterontwerpen en typografie niet alleen gaat om details en om mooi, maar dat er ook veel andere kwaliteiten zijn, zoals warmte en soliditeit, en dat je lettervormen kunt aanpassen aan invloeden van de techniek of aan speciale wensen van lezers. En de R van de *Swift* staat erbij omdat je goed kunt zien dat de Vendôme een van de inspiratiebronnen is geweest. De scherpste en de vaart van Roger Excoffon zijn in de *Swift* terug te vinden.

Deze vier vormen van de R tonen al hoe rijk en veelzijdig de typografie kan zijn als bron van bewust kijkgenot, naast de onbewust genoten functie als voertuig van de wetenschap, van kennis, meningen, nieuws en literatuur. Er is in de kunstgeschiedenis een stroming geweest, in de jaren vijftig en zestig van de twintigste eeuw, die *Hard-edge painting* is genoemd. Van de kunstenaars die tot die stroming behoorden, is Ellsworth Kelly (1923) mijn favoriet, met scherp belijnde vlakken in egale kleuren en met spannende tegenstellingen tussen gebogen en rechte randen. Naar mijn mening is er geen harder-edged art te vinden dan pikzwarte lettervormen op een lichte ondergrond. Ook lijkt het mij dat anders dan met deze vormen er geen inniger samenwerking mogelijk is tussen wetenschap en kunst.

29

De *Swift* is na 1985 ruim toegepast, in Nederland bijvoorbeeld in veel kranten (onder andere in *Trouw* en *Metro*), en ook in andere drukwerken, maar weinig in boeken. Boektypografen zijn kennelijk terughoudender dan andere typografen met het toepassen van lettertypes met ongebruikelijke details. De *Swift* is ongewoon door de heel ruime binnenvormen en door de hoekigheid en de grote schreven. Nog onlangs is de *Swift* omschreven als 'onorthodox maar niet opdringerig' (Rade 2005, p. 9). Toch moesten zowel typografen als lezers eraan wennen. Eind jaren tachtig ben ik nog wel eens aangesproken op het vermeende agressieve karakter van de *Swift*, maar daarna nooit meer. De *Capitolium News* (in Nederland toegepast in *de Volkskrant*) is in vergelijking met de *Swift* rustiger en conventioneeler. Wat is er in ruim twintig jaar gebeurd?

Eigenlijk is het al aan het einde van de jaren zeventig duidelijk geworden. Met het wegebben van het gevoel van vrijheid van de jaren zestig en het bedaren van de opwindende studentenvoltes van eind jaren zestig, zijn behoudendheid en voorzichtigheid gaan toenemen, als gevolg van de zich opstapelende en aanzwellende problemen in de wereld, die vooral dankzij de televisie voor iedereen steeds dichterbij zijn gekomen. Enkele zijn al eerder genoemd, zoals oorlog, klimaatverandering en migratie. Maar het is vooral de intolerantie die van invloed is op de typo-

other things, and a speaker may stress something by raising his voice. But italics is also applied to indicate that a portion of a text differs from the main text, as in a comment or a quote. In such situations speakers have to make do with 'and I quote', 'end of quote', and other similar phrases. Typographic possibilities have influenced speech; consider, for instance, an expression such as 'mind the fine print'.

Many readers deal with typography unconsciously, while many authors are insufficiently familiar with its possibilities. The reason for this goes back to our early education, when we are trained to reproduce written letters as personal and informal writing, while at the same time we are taught to use typography and 'formal' letters (with screens it is odd to speak of 'printed' letters) without thinking and also without reproducing them – which, understandably, very few readers are able to do. Teachers who train children how to read and write usually have no knowledge of the tools with which they learn to read. In the light of the widely disseminated and intensive use of this particular means of communication this is surprising indeed.

30 Those who have knowledge of the various possibilities of the typographic toolkit can make texts more effective and insightful, and they can express themselves more cogently (Gumbert 1993, p.7, Janssen 2004, p. 33). Having basic knowledge of the typographic system and its application should belong to the intellectual baggage of each university student. My colleague Frans Janssen and others have argued that authors do not write books, but texts (Janssen 2004, p. 13). Today's programs for text processing on computers, however, offer such refined typographic possibilities that this claim has lost some of its validity.

Rhetoric is part of academic curriculums in Dutch and Classical Languages. The typographic toolkit, I would argue, offers tools for graphic rhetoric, to be deployed in articulating, structuring, emphasizing, making distinctions, marking directions, inserting pauses, and so on. These various options may be viewed as belonging to the system of rhetoric as well. Their reflective qualities turn typography into a fine academic instrument. Students are expected to have adequate knowledge of language, be it Dutch or English, and to express themselves well in writing. These skills ought to be based not only in fundamental knowledge of typography as the vehicle of science, but also in sustained exposure to typography as a science.

grafie, met als gevolg dat je verzwijgt wat je eigenlijk wilt zeggen. De Deense cartoonaffaire is door velen als tactloos en dom veroordeeld, maar dat de zwijgzaamheid toeneemt is ermee bewezen.

In het laatste decennium van de twintigste eeuw is er bovenop de typografie gefeest en gedanst. Leesbaarheid was ver naar achteren geschoven ten gunste van ongebruikelijke en vergaand vervormde letters, opgebroken typografie die ondergeschikt was gemaakt aan beelden en kleuren, en zo meer.⁸ Sinds 2000 wordt dergelijke vormgeving nog wel gemaakt, maar veel minder dan daarvoor. Sindsdien is behoudendheid in de typografie duidelijk zichtbaar geworden.

Maar moet je daarin meegaan? Dan beantwoord je toch aan de drang tot matiging en voorzichtiger formuleren? Ik wil geen middel onbeproefd laten om lezers aan het lezen te houden en niet-lezers tot lezers te maken, en om zo veel mogelijk vrijheid van meningsuiting te handhaven. In vergelijking met de *Swift* is de *Capitolium News* bedaarder. Hoewel het experiment met de grote ruimtes in de letters minder zichtbaar is dan bij de *Swift*, zit het er nog steeds in, maar wat meer verstoepd. Ook de *Capitolium News* is een persoonlijk en helder lettertype. Mijn antwoord op de toenemende voorzichtigheid is niet te kiezen voor conservatieve vormen, maar voor klassieke. Ben je conservatief, dan wil je houden wat je hebt. Maar met een klassieke aanpak kun je een oud thema nieuw leven geven en moderniseren. De *Capitolium News* is gebaseerd op mijn eerdere *Capitolium*, die is ontworpen voor Rome en voor het jaar 2000 (Unger 1998, p. 61-73), en geïnspireerd is op vroeg barokke, Italiaanse navolgingen van Romeinse voorbeelden.

31

Door taalkundigen, zoals F. de Saussure (1857-1913), is gemeend dat geschreven taal niets anders is dan een omzetting van gesproken taal (Olson 1994, p. 65, 66). En een verwante gedachte, geuit door D.R. Olson (1935), is dat met typografie is getracht nog enigszins van de gesproken taal te herstellen wat er met schrijven verloren is gegaan, zoals zacht en luid spreken, gelaatsuitdrukkingen en gebaren, de vragende intonatie of een ironische toon, enzovoort (Olson 1994, p. 92, 93). Dit laatste klopt enigszins, maar schrijvers passen allerlei aanwijzingen toe die aangeven hoe iemand iets zegt, zoals 'Hij liep rood aan en bulderde...'

Typografie is het instrumentarium – en het systeem – voor schrijven en lezen. Het instrumentarium bestaat onder andere uit hoofdletters en kleine letters, grotere en kleinere corpsen, lettertypes met of zonder schreven, normaal, cursief en vet, kleinkapitalen, tabelcijfers en mediëvalcijfers, en er zijn verschillende soorten wit. Dit instrumentarium omvat ook de titelpagina, bibliografische gegevens, de inhoudsopgave, de voetnoot en meer.

I would like to express my gratefulness to the Board of Governors and the Executive Board of Leiden University, the board of the Faculty of Arts, the management of the Royal Academy of The Hague, the executive boards of the Royal Library of the Netherlands and Museum Meermanno, the board of the Dr. P.A. Tiele Foundation, and to all others who have contributed to realizing my appointment. I will demonstrate that your confidence in me is justified.

Many whom I would like to thank for their inspiration are no longer with us: my teachers who supported me from the outset, and my parents and parents-in-law. My father, with his interest in art and design, was the one to put me on the track of typography and letters, and my father-in-law, who came from an environment that looked upon artists with a sense of wonder, soon put his trust in me.

I express thanks to my family: my sisters, my brothers, and my daughter Flora. In particular I thank my wife Marjan for our good discussions, our collaboration, and her frank criticism, as well as for enjoying together with me our countless trips and visits to exhibitions over the years. In no small measure she has contributed to the fact that my interests have moved way beyond my

32 *own discipline.*

Thank you for listening.

Deze middelen hebben weinig relatie met spreken en luisteren (Gumbert 1993, p. 5, 6). Vet en cursief worden in de typografie onder meer gebruikt voor nadruk, en een spreker kan nadruk geven met luider spreken. Maar cursief wordt ook gebruikt om aan te geven dat een deel van een tekst anders van aard is dan de overige tekst, bijvoorbeeld een commentaar of een citaat. Sprekers moeten zich dan behelpen met ‘en ik citeer’ en ‘einde citaat’ en dergelijke middelen. De typografische mogelijkheden hebben invloed gehad op spreken, bijvoorbeeld met een uitdrukking als ‘denk aan de kleine lettertjes’.

Lezers gaan onbewust om met het typografische instrumentarium, terwijl veel auteurs onvoldoende op de hoogte zijn van de mogelijkheden ervan. De oorzaak hiervan ligt in het vroege onderwijs, waar geleerd wordt schrijffletters bewust te reproduceren als een persoonlijk en informeel schrift, terwijl geleerd wordt formele letters (bij beeldschermen kun je moeilijk nog van drukletters spreken) en typografie onbewust te gebruiken en niet te reproduceren – wat dan ook zeer weinig lezers kunnen. Leerkrachten die kinderen leren schrijven en lezen, wordt niets bijgebracht over de instrumenten waarmee ze hun leerlingen leren lezen. Dat is vreemd voor een zo wijdverbreid en zo intensief gebruikt communicatiemiddel.

Wie bekend is met de mogelijkheden van het typografisch instrumentarium, die kan een tekst helderder en inzichtelijker maken, die kan zich scherper uitdrukken (Gumbert 1993, p. 7, Jansen 2004, p. 33). De basiskennis van het typografisch systeem en van de toepassingen ervan zouden tot de vaste bagage van iedere universitaire student kunnen behoren. Onder anderen heeft mijn collega Frans Janssen naar voren gebracht dat auteurs geen boeken schrijven, maar teksten (Jansen 2004, p. 13). Maar programma’s voor tekstverwerking op computers bieden al lang dermate verfijnde typografische mogelijkheden, dat deze stelling niet meer op gaat.

De retorica is een onderdeel van studierichtingen als Klassieke Talen en Nederlands. De kennis van het typografisch instrumentarium maakt grafische retoriek mogelijk met articuleren, structureren, markeren, onderscheid aanbrengen, richting aangeven, rustpunten aanbrengen en zo meer. Voor zulke mogelijkheden is het woord retoriek niet misplaatst. Het zijn dit soort, wat je zou kunnen noemen, reflectieve eigenschappen, die van de typografie een goed instrument voor de wetenschap maken. Er wordt van studenten voldoende kennis van de taal vereist, van het Nederlands of het Engels, en studenten moeten zich redelijk kunnen uitdrukken in geschrift. En daar hoort feitelijk bij: de basiskennis van de typografie als het voertuig van de wetenschap en een kennismaking met de typografie als wetenschap.

Graag spreek ik mijn dank uit aan het College en Bestuur van de Universiteit Leiden, aan het bestuur van de Faculteit der Kunsten, aan de directie van de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten, aan de directies van de Koninklijke Bibliotheek en het Museum Meermanno, aan het bestuur van de Dr. P.A. Tiele-stichting, en aan alle anderen die aan de totstandkoming van mijn benoeming hebben bijgedragen. Ik zal u tonen dat uw vertrouwen terecht is.

Velen die ik wil danken zijn er niet meer: leermeesters die mij van begin af aan hun steun hebben gegeven, ouders en schoonouders, van wie mijn vader met zijn belangstelling voor kunst en vormgeving mij het spoor van de typografie en de letters heeft gewezen, en mijn schoonvader, die uit een omgeving kwam waar je kunstenaars op z'n minst met verwondering bezag, maar die mij al gauw zijn vertrouwen heeft gegeven.

Ik dank mijn familie, zusters en broers en mijn dochter Flora. In het bijzonder dank ik mijn vrouw Marjan, voor goede discussies, samenwerking en openhartige kritiek, voor het samen genieten van inmiddels talloze tentoonstellingen en reizen. Zij heeft er in hoge mate toe bijgedragen dat mijn belangstelling veel verder is gegaan dan mijn vak.

Ik heb gezegd.

Colofon

Tekst en vormgeving: Gerard Unger

Vertaling: Ton Brouwers

Tekstbezorging: Thijs Wierema

Opmaak en zetwerk: Zetterij Chang Chi Lan-Ying

Lettertypes in de hoofdtekst, in bijschriften en noten: Capitolium News en BigVesta

Papier: Lesabo Design 130 en 240 gr/m2 van Hansa Papier

Drukvormen: Lenoirschuring

Druk: Offsetdrukkerij Jan de Jong

Afwerking: Binderij Meeuwis

ISBN 978 90 76452 67 8

*Dit is op aarde van
al't kwaad de grootste straf:
Wie eenmaal lezen kan,
die leert het nooit meer af.*

*Of all the evil on the earth
this is the greatest pain:
Who once has learned to read,
can never give up again.*

Koos J. Versteeg

(Met dank aan Anton Korteweg)