



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Alverata, hedendaagse Europese letters met wortels in de middeleeuwen
Unger, G.A.

Citation

Unger, G. A. (2013, September 5). *Alverata, hedendaagse Europese letters met wortels in de middeleeuwen*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/21700>

Version: Corrected Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/21700>

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

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/21700> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Unger, Gerard Anthony

Title: Alverata : hedendaagse Europese letters met wortels in de middeleeuwen

Issue Date: 2013-09-05

10 De twintigste en eenentwintigste eeuw

10.1 De techniek

De belangrijkste technische vindingen die, wat het letterontwerpen betreft, de eerste helft van de twintigste eeuw beheersten, zijn de zet- en gietmachines voor het zetten van grote hoeveelheden tekst met tekstletters: voornamelijk de Linotype (1886; Wallis 1997, p 46) en de Monotype (1887, 1890; Wallis 1997, p 46). Die kenden enkele beperkingen, zoals het systeem met achttien eenheden voor de breedtes van de letters bij de Monotype machines. Bij de Linotype stonden bijvoorbeeld de letters van de romein en de cursief samen op één matrijs, waardoor de cursieve letters meestal te breed waren en te grote tussenruimtes hadden (93), en de vette letters dikwijls te smal waren en te dicht op elkaar stonden. Desondanks was het zetwerk doorgaans van goede kwaliteit en merkten de lezers weinig van zulke inperkingen. Het zetten met de hand ging hiernaast nog lang door en verschaftte werk aan een groot aantal lettergieterijen, waar het gieten overigens ook gemechaniseerd was. Voor machinefabrikanten, lettergieterijen en letterontwerpers was de mechanisering met de toegenomen concurrentie een impuls om veel nieuwe lettertypes te creëren.

In 1903 werd de eerste offsetpers gebouwd, in Amerika, waarbij metalen platen als drukvorm voor de vlakdruk op papier werden toegepast (Twyman 1970, p 57). De hoogdruk en loden letters bleven vooralsnog de boventoon voeren, terwijl naast de offset langzaam het fotozetten ontwikkeld werd. Zo werd er tussen 1927 en 1940 te München gewerkt aan de Uhertype, die het stadium van het prototype niet voorbij is gekomen. Voor deze machine ontwierp Jan Tschichold (1902-1974), de auteur van *Die neue Typographie* (1928), verscheidene lettertypes (Burke 2007, pp 222-242) (94). In 1957 verscheen het eerste boek gezet met de Lumitype fotozetmachine (Osterer 2009, p 63), die werd ontwikkeld door Fransen en Amerikanen. Deze machine was in 1949 in Boston voor het eerst aan de grafische industrie getoond en was in 1954 in Parijs te zien.

Rond 1965 begon in de grafische industrie serieus de overgang van het zetten met lood en de hoogdruk naar het fotozetten en het drukken met offset. Het lood en de hoogdruk hielden het nog lang vol, maar in 1988 werd onder andere de Lettergieterij Amsterdam gesloten en in 1990 de gieterij bij Joh. Enschedé & Zonen. De gieterij D. Stempel AG, waar het vroege werk van Hermann Zapf (1918) werd uitgevoerd, sloot in 1985 de deuren. Intussen was in 1964 de *Apollo* (95) van Adrian Frutiger (1928) verschenen, het eerste lettertype dat speciaal werd ontworpen voor de Monophoto, de fotozetmachine van de Engelse Monotype Corporation (Osterer 2009, p 138). Het tweede type dat specifiek was voor deze machine is de *Albertina* (1964) (96) van Chris Brand (1921-1988). In 1965 kwam de Digiset op de markt, de eerste digitale zetmachine, waarvoor Hermann Zapf de *Marconi* (1973) (97)

grafische Gestaltung des Satzes ganz neue Dimensionen. Dies gilt aber auch für viele Schriften, die sich in ihrem Stil mit der Zeit ändern. Nicht nur die Schriftschöpfer, sondern auch viele Setz- und Druckmaschinen beeinflussen das Aussehen der Schriften. So

97 *Marconi*, Dr.-Ing. Rudolf Hell GmbH, 1973, ontwerp Hermann Zapf.



98 Fotografisch gezette tekst uit het Algemeen Dagblad van 10 augustus 1972.



99 *New Alphabet*, ontwerp Wim Crouwel, 1967.

UIT: KWADRAATBLAD 1967



100 *Golfball of bolkop*, IBM-Composer, 1966.

UIT: GROENENDAAL 1975

ontwierp, het vroegste lettertype speciaal voor digitaal zetten. Overigens was het eind-product van deze machine nog tekst op fotografisch materiaal.

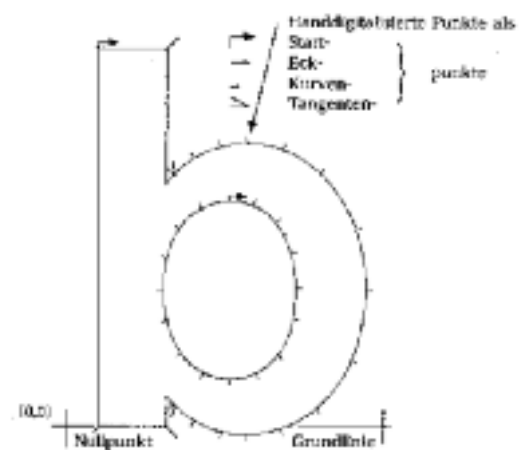
Het was toen lastig voor letterontwerpers om in te spelen op de veranderingen, omdat de kwaliteit van het fotozetsel heftig kon schommelen. Tekst werd gezet op transparante film of op papier, waarna de losse onderdelen – kolommen met tekst, koppen, illustraties – met lijm of tape tot een geheel werden gemaakt. De papieren montage werd gefotografeerd terwijl de stukken fotografische film samen meteen een negatief waren, dat in contact werd gebracht met de gevoelige laag op een offsetplaat. Werd er alleen met film gewerkt dan leed de kwaliteit weinig, maar met de papieren tussenfase was het verlies dikwijls met het blote oog te zien: afgeronde en volgelopen hoeken, schreven die half verdwenen waren en alles lichter of zwaarder (98). En aanvankelijk was het digitale raster van de Digiset zo grof dat het lastig was om bogen en diagonalen te reproduceren, wat Wim Crouwel ertoe bracht zijn *New Alphabet* (1967) (99) te creëren, een letterontwerp dat uitsluitend uit horizontale en verticale delen is opgebouwd.

Om de gebruikelijke lettervormen bevredigend te reproduceren maakten de ontwerpers stevige lettertypes zonder al te fragiele details. Dat was een manier om de letters te laten overleven in het fotozetten, waarbij delicate details konden verdwijnen. Het aanpassen van de lettervormen aan de techniek kon riskant zijn, omdat het foto- en het digitale zetten snel werden verbeterd en verfijnd, waardoor een letterontwerp gauw achterhaald kon zijn.

Fabrikanten van zetmachines moesten naast de nieuwe ontwerpen hun bestaande letterbibliotheken behouden, zodat honderden lettertypes snel werden aangepast aan het fotozetten. Bij het ontwerpen voor lood en hoogdruk werd rekening gehouden met de inktspreading, met de drukinkt die bij het drukken tussen de loden letters en het papier werd uitgeperst, waardoor alle letters wat zwaarder werden. In veel gevallen werd bij de omzetting voor het fotozetten die verdikking niet meegenomen, waardoor in teksten die fotografisch gezet werden en afgedrukt in offset, de letters dikwijls te schraal waren. Vaak zijn deze nog steeds te licht, want voor het digitale zetten werd nog eens zo'n massale omzetting van letterbibliotheken uitgevoerd.

Eveneens belangrijk voor het letterontwerpen was in 1961 de verschijning van de plak-letter, voor het eerst uitgebracht door de firma Letraset, en in 1966 van de IBM-Composer, de elektrische schrijfmachine met de zogenaamde *golf ball* of bolkop (100). Deze producten, het ene bedoeld voor ontwerpers en het andere voor kantoren, kwamen samen met viltstiften en kleine offsetpersen ook in de handen van groepen die maatschappelijke veranderingen voorstonden, zoals Provo, opgericht in 1965 door onder anderen de drukker Rob Stolk (1946–2001). Het begrip vrijheid van drukpers, dat de ruimere betekenis heeft van vrijheid van meningsuiting, kreeg een nieuwe wending: er is vrijheid van drukpers voor degenen die een drukpers hebben. Ook bij de studentenprotesten in 1968 te Parijs speelde deze veranderde kijk mee, onder meer bij het maken van affiches.

Deze ontwikkeling is te zien als een voorbereiding voor 'de democratisering van de typografie'. In het midden van de jaren tachtig kwam die mee met de *personal computer*, vooral met de Apple Macintosh die in 1984 op de markt werd gebracht, en met programma's zoals *Pagemaker* in 1984 en *Fontographer* in 1986, waarmee iedereen typografie kon maken en letters kon ontwerpen. Deze democratisering van de typografie begon al in de jaren zestig, hoewel het toen nog niet makkelijk was om zelf letters te maken. Wel was het



*IKARUS-Format des Kleinbuchstaben b
in einem Raster von 15000 x 15000 für das Gebiet
(jeder größere raster ist erweiterbar)*

101 Een b gedigitaliseerd met het Ikarus-programma.

UIT: KAROW 1975



102 *Amenar*, letterontwerp voor het Tifinagh, het schrift voor de Berber-talen in Noord-Afrika, ontworpen door Pierre di Sciullo, 2003.

mogelijk zelf teksten te zetten en drukwerk te produceren met stencilmachines en kleine offsetpersen.

Voor letterontwerpers was het Ikarus-systeem van belang, in 1975 uitgebracht door Peter Karow (1940) bij de firma URW in Hamburg (101). Sindsdien zijn de lettervormen als digitale contouren vast te leggen. Hierop aansluitend werd in 1984 de PostScript paginabeschrijvingstaal door de firma Adobe gepubliceerd, met het Postscript Type 1 *font format*,³¹ een digitale representatie van lettervormen die door ontwerpers veel is gebruikt.

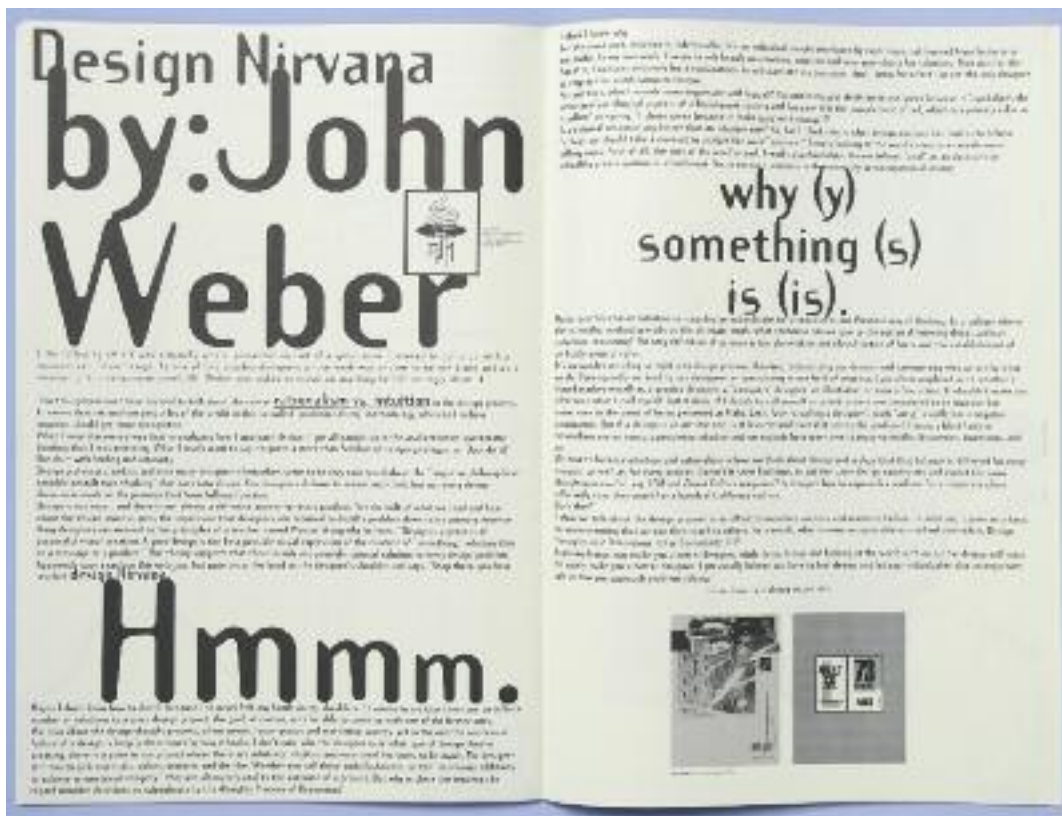
Lettertypes waren niet meer gebonden aan een gieterij of een fabrikant van zetapparaten. Letterontwerpers waren met *Fontographer* vanaf die tijd onafhankelijk terwijl typografen met *Pagemaker* en soortgelijke programma's zelf zetwerk maakten. Fotozetterijen kregen het hierdoor zwaar en verdwenen in korte tijd uit de grafische industrie. Producenten van zetapparaten raakten hun klanten kwijt en sneuvelden eveneens. In 1989 richtten Erik Spiekermann (1947) en zijn toenmalige vrouw Joan (1946) de FontShop op, het eerste postorderbedrijf voor digitale lettertypes, dat enkele jaren later ook via het internet letters ging verkopen. Daarnaast brachten ontwerpers al snel ook zelf hun digitale lettertypes op de markt.

Dit waren internationale ontwikkelingen, die aanvankelijk vooral het Latijnse schrift betroffen. Inmiddels komen die ook ten goede aan nagenoeg alle andere schriften, zoals het Arabisch, het Tibetaans en het Tifnagh, het schrift voor de talen van de Berbers in Noord-Afrika (102).

De gebeurtenissen in de jaren tachtig en negentig stimuleerden de verschijning van goede vakboeken. Velen die met de nieuwe apparaten en programma's aan het werk gingen, hadden behoefte aan vakkennis. Met de sluiting van de fotozetterijen in de tweede helft van de jaren tachtig leek veel kennis verloren te zijn gegaan. Vaklieden die aan de hand van een tekst, een schets en enkele schriftelijke aanwijzingen gaaf opgemaakt zetsel afleverden en vaak ook nog fouten uit de teksten haalden, waren verdwenen. Er is weliswaar een nieuwe groep vakmensen opgekomen, met de bereidheid voor anderen de typografie uit te werken en te detailleren, maar velen wensten in eigen hand te houden wat zij zojuist met de eigen computer in handen hadden gekregen en zij verwelkomden de nieuwe vakboeken. In 1992 verscheen bijvoorbeeld de eerste versie van *The elements of typographic style* door Robert Bringhurst (1946), in 1997 *Lesetypographie* van Hans Peter Willberg (1930–2003) en Friedrich Forssman (1965), en in 2002 *Type & typography* door Phil Baines (1958) en Andrew Haslam (1961).

Tegelijk verschenen veel boeken en tijdschriften waarin de gebruikers werden aange-

31. Een *font* is een groep tekens van één soort en één gewicht, bijvoorbeeld alle tekens behorend tot de halfvette cursief. Het aantal tekens in een font kan enorm verschillen, van enkele honderden tot ver over de duizend door toevoeging van Griekse en Cyrillische tekens, inclusief kleinkapitalen en de Griekse polyfone tekens, ligaturen, enzovoort.



103 Emigre number 19, 1991, pagina's 28 en 29, ontwerp Rudy VanderLans.

oemde prijzen gelden
bepaalde afnamen. Ma
Z is er op grond van info
van groothandelaars
tuigd, dat die prijzen
er zijn dan in werkelijk
dt betaald. Bij nog gr
amen kunnen apoth
e kortingen bedingen
gen veelal ook bonusse
of in partijen medicijn
e VNZ gebleken. Bij pa
nporteerde geneesmid
ral uit België, Frankri

104 a Tekst (200%) uit het dagblad Trouw,
14 november 1985,
lettertype Ionic, Linotype.

aan de orde gekomen in
pese parlementen, wat
siasme over toetreding v
ot de EU niet heeft vergro
ousiasme is de laatste jar
is ook bij de Turkse be
eld, maar toch blijft toe
fficiële streven van de re
ring en overheid zijn in
geen synonieme begripp
boek van Omtzigt blijkt
ige christenen die nog in

104 b Tekst (200%) uit het dagblad Trouw,
26 september 2012,
lettertype Swift, Gerard Unger.

spoord met het ontwerpen nieuwe richtingen in te gaan, zoals het tijdschrift *Emigre* (103) waarvan het eerste nummer in 1984 uitkwam, of het boek *The Graphic Language of Neville Brody* (1988) door Neville Brody (1957) en Jon Wozencroft (1958).

Toen letters nog in metaal werden uitgevoerd, was het complexe en kostbare productieproces, met onder meer het maken van werktekeningen, sjablonen, stempels en matrijzen, een rem op de frequentie waarmee nieuwe ontwerpen werden uitgebracht. Een of twee lettertypes per jaar was al veel voor een gieterij of een machinefabrikant en vaak vroeg het uitbrengen van een hele letterfamilie verscheidene jaren, met dure letters als gevolg. Met het fotozetten werd de productie minder kostbaar en met de digitalisering is de productie zo vereenvoudigd dat het aantal lettertypes enorm kon toenemen en lettertypes goedkoop werden.

Sinds 1987 wordt er gewerkt aan een systeem waarin alle schriften ter wereld bijeen gebracht worden: *Unicode*. Het is inmiddels de standaard voor de computer-industrie ter codering van tekens voor de weergave van talen. In 1996 werd *OpenType* aangekondigd, een uitbreiding van TrueType, het *font format* van Microsoft, met toevoeging van Postscript-elementen. In een *OpenType font* zijn met Unicode aanzienlijk meer tekens onder te brengen dan in de Postscript en TrueType *formats*. Het Latijnse schrift is te combineren met het Griekse en cyrillische schrift, met Arabisch of Devanagari, of het is mogelijk de Latijnse tekenreeks uit te breiden met allerlei extra's, zoals sierletters, ornamenten en variaties van de kleine letters of de kapitalen.

In 1993 begon met de Mosaic browser de opmars van het World Wide Web, waardoor inmiddels veel tekst van papier naar scherm is overgegaan. En met WOFF, het *Web Open Font Format* (2009), kunnen in principe alle digitale lettertypes op het web toegepast worden.

In 1995 kwam CTP beschikbaar: *computer-to-plate*, het aanbrengen van tekst en afbeeldingen direct op de gevoelige laag van een offsetplaat, zonder fotografische tussenstappen. Samen met verbeteringen aan drukpersen, drukinkten en papieroppervlakken werd hierdoor de kwaliteit van drukwerk aanzienlijk verbeterd. De vergelijking van krantenzetsel uit het midden van de jaren tachtig met recente tekst toont het verschil in scherppte (104 a, b). Als gevolg van deze ontwikkeling komen letterontwerpen beter tot hun recht en kunnen letterontwerpers verfijnder lettervormen maken. Wat schermen betreft, heeft in 2007 de introductie van de iPhone, en snel daarna van andere elektronische apparaten, een vergelijkbare verbetering te zien gegeven. Schermen met heel hoge resoluties zullen snel algemeen zijn.

De veranderingen in de techniek zijn samengegaan met veranderingen in het ontwerpen. Zoals verwacht mocht worden hebben ontwerpers met inventiviteit gereageerd op de dikwijls snelle technische ontwikkelingen – zij hebben zich wel moeten aanpassen.

designers, who have visited Paris and studied the recent tendency of the fashions, are prepared to help you in the selection of a gown that will meet the terms of your own personality and figure. Thus

105 Bodoni, American Type Founders, 1909, ontwerp Morris Fuller Benton.

saying anything, to the room which the girl had indicated to me, and I stood confounded to find myself face to face with the Countess Rinaldi, to whom Zavoki had introduced me at the *Locanda* of Castelletto sixteen years before. The reader will

106 Garamond, American Type Founders, 1917, ontwerp Morris Fuller Benton.

107 Golden Type, getekend door Emery Walker en gesneden door Edward Prince voor William Morris, 1891.

passed through had lost their courtly game-keeperish trimness, and were as wild and beautiful as need be, though the trees were clearly well seen to. I thought it best, in order to get the most direct information, to play the innocent about Eton & Windsor; but Dick volunteered his knowledge to me as we lay in Datchet lock about the first.



LOISTER OLDSTYLE, the first series of the Cloister family, was designed along lines similar to the type face designed and cast in Venice by NICOLAS JENSON, and first used by that excellent printer in the Eusebius of 1470. To the first series were added other members of the Cloister family as

108 Cloister, American Type Founders, 1913, ontwerp Morris Fuller Benton.

109 Caslon, oorspronkelijk ongeveer 1720, uit een letterproef uit 1924.

special function. So far as concerns the "mystery" of all that appertains to the art and craft of the book, the Worshipful Company of Stationers alone has influenced the fortunes of English literature. Its registers, stretching back to 1554, may be regarded as the very log-books of the nation's enterprises on the vast ocean of intellectual endeavour during the periods

ABDGF MN P Q R T V

Officinæ meæ librariz primitias, Reuerende in Christo pater, quæ uni tibi hætenus mihi non cognito,

110 Caractères de l'Université, oorspronkelijk 1621, ontwerp Jean Jannon.

10.2 Het moderne classicisme³²

Vanaf het einde van de negentiende eeuw raakten de lettergieterijen (waar letters voor handzetten werden gemaakt) een belangrijk deel van hun omzet kwijt door de komst van de zet- en gietmachines (Linotype in 1885 en de Monotype in 1887). De verkoop van letters voor grote hoeveelheden tekst in de corpsen van zes tot en met twaalf punten ging voor de gieterijen grotendeels verloren. Zij moesten zich herpositioneren en een van de resultaten was, in de Verenigde Staten in 1892, de vorming van de American Type Founders (ATF), een samenwerkingsverband van drieëntwintig lettergieterijen. Zij sloegen de handen ineen en bouwden een eigen markt op met een gestage stroom aan nieuwe lettertypes voor advertenties en koppen (*display types*).

De ATF en vele andere gieterijen brachten naast originele ontwerpen veel lettertypes uit die historische voorbeelden volgden. In 1909 bracht de ATF een *revival* uit van de *Bodoni* (**105**) en in 1917 van de *Garamond* (**106**) (Cost 2011, pp 208, 217) naar ontwerpen van Morris Fuller Benton (1872–1948). Een grote rol speelde hierbij de typografische bibliotheek van de ATF, met de bibliothecaris Henry Lewis Bullen (1857–1938) (Cost 2011, pp 104–107). In deze bibliotheek waren onder meer incunabelen en zeldzame letterproeven te vinden (Cost 2011, p 105), waardoor Morris F. Benton zich liet inspireren. In 1927 werd de ATF *Garamond* uitgebracht door de lettergieterij Amsterdam, waar naar Amerikaans voorbeeld in 1910 een typografische bibliotheek werd opgezet door Sjoerd H. de Roos (1877–1962) (Lane 1998, p 28).

William Morris (1834–1896), kunstenaar, auteur, ontwerper en vooraanstaand socialist, begon in 1891 de Kelmscott Press met een handpers. In hetzelfde jaar verscheen de *Golden Type* (**107**), getekend door Emery Walker (Cost 2011, p 213) en met de hand gesneden door Edward Prince (1846–1923), met de humanistische romein van Nicholas Jenson als model (Lowry 1991, p 223). Morris was kritisch op negentiende-eeuwse industriële producten, letters en typografie inbegrepen, en wilde tonen dat met het handwerk als voorbeeld alledaagse voorwerpen beter en mooier te maken waren. Hij was een belangrijke aanstichter van de Revivalbeweging en beïnvloedde ook Morris F. Benton, wiens *Cloister* (**108**), eveneens ontleend aan Jenson, in 1913 door de ATF werd gepubliceerd.

De *Golden Type* was niet de eerste negentiende-eeuwse *revival*. De Engelse drukker Charles Whittingham (1795–1876) had in 1840 de letters van William Caslon (1692–1766) (**109**) weer in gebruik genomen (Johnson 1959, pp 80–82). In 1898 bracht de Imprimerie Nationale te Parijs de *Caractères de l'Université* (**110**) opnieuw uit, letters die aanvankelijk aan Claude Garamond werden toegeschreven, maar van Jean Jannon (1580–1658) bleken te zijn (Barker 1972, p 203). De letters van Caslon en Jannon waren oorspronkelijke vormen, geen bewerkingen.

De *Caslon-revival* van 1840 was een reactie op de lettervormen van het Didot-Bodoni-model, die de hele negentiende eeuw en een deel van de twintigste eeuw heersten. Aan

32. Als tegenhanger van het modernisme is in de geschiedschrijving van de typografie 'modern classicisme' geen algemeen aanvaarde aanduiding, wel *new traditionalism* (Kinross 1992, pp 52–66) en het 'nieuwe traditionalisme' (Van Faassen 1995, p 19). Modern classicisme heeft mijn voorkeur omdat die term gebruikelijk is in beschouwingen van bijvoorbeeld de beeldhouwkunst, de architectuur en de mode (Unger 2007a, pp 291–306). Nieuw traditionalisme suggereert naar mijn mening volgzaamheid, terwijl modern classicisme een klassiek uitgangspunt biedt dat is aan te passen aan de wensen en vereisten van een andere tijd en dat meer ruimte biedt voor ontwikkeling.

111 Links *Caslon-e, old face*, met diagonaal contrast,
rechts *Bodoni-e, modern face*, met verticaal contrast.

e e

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

112 *Modern*, Monotype, 1900, ontwerp van medewerkers van Monotype.

De matrozen raakten er aan gewoon den zeilmaker te zien met het gelaat naar het achterschip gewend, de oogleden saamge-nepen zoodat de oogen slechts twee vonkjes schenen. Hij bleef rustig als immer, hij deed zijn werk gestadig zonder meer dan noodig was te zeggen, maar weldra begreep een ieder dat hij nu den kapitein gadesloeg met meer oplettendheid dan den vorigen derden stuurman. Hij liep ook meer te schiemannen, hier een

113 *Veronese*, Monotype, 1911,
ontwerp van medewerkers van Monotype.

114 *Imprint*, Monotype, 1912,
ontwerp van J.H. Mason
en medewerkers van Monotype.

respect for you is such, that I know he will not leave you, unless you absolutely desire it. But as you have so much of his company, I hope you will be good enough to forego it for a day: as Mr Dilly is a very worthy man, has frequently had agreeable parties at his house for Dr Johnson, and will be vexed if the doctor neglects him to-day. And then, Madam,

old piratical habits. The whole of Hellas used once to carry arms, their habitations being unprotected, and their communication with each other unsafe; indeed, to wear arms was as much a part of every-day life with them as with the barbarians. And the fact that the people in these parts of Hellas are still living in the old way points to a time when the same mode of life was once equally common to all. The Athenians were the first to lay aside their weapons,

115 *Plantin*, Monotype, 1913, ontwerp van medewerkers van Monotype.

JUSTICE is administered by them in the following manner. When a person is convicted of a robbery not meriting the punishment of death, he is condemned to receive a certain number of strokes with a cane,—seven, seventeen, twenty-seven, thirty-seven, forty-seven, or as far as one hundred and seven, according to the val-

116 *Poliphilus* Monotype, 1923, ontwerp van medewerkers van Monotype, op initiatief van Stanley Morison.

het einde van de achttiende eeuw waren de letters voorzien van een sterk verschil tussen hele dunne en dikke delen, terwijl de bogen het dikst zijn in het midden (in het Engels: *modern face*) (111). In de loop van de negentiende eeuw werd dit model versmald, waarbij de letters in de breedte naar elkaar toe werden gebracht; smalle letters als de e, E, s of S werden verbreed en brede letters als de b, d, o, m, O of M versmald. Tijdens het drukken braken dikwijls de dunne delen en er kwamen klachten over de leesbaarheid. De letters van Caslon hebben minder contrast, zijn steviger en de bogen zijn boven en onder het midden het dikst (in het Engels: *old face*) (111). Deze vormen werden aangenamer en leesbaarder gevonden en gingen minder snel kapot bij het drukken.

Ondanks de *revivals* hielden de Didot-Bodoni-achtigen het nog lang vol. Het eerste lettertype dat op de Monotype zet- en gietmachines beschikbaar kwam, was een *Modern Condensed* in 1896 in Amerika en een *Modern* (112) in 1900 in Engeland, beide doorsnee negentiende-eeuwse, Didot-Bodoni-achtige types. En het duurde tot 1932 voordat bij de Engelse krant *The Times* de oude romein, ook doorsnee negentiende-eeuws, werd vervangen door de *Times New Roman* (87).

Monotype en Linotype brachten aanvankelijk alledaagse laat-negentiende-eeuwse lettertypes uit en volgden de gieterijen van handset voor nieuwe types (Burke 1997, pp 4, 5). Vanuit de uitgevers- en de drukkerswereld groeide intussen de vraag naar bijzondere en betere lettertypes voor de zetmachines (Burke 1997, pp 7, 8). In 1911 bracht de Monotype Corporation de *Veronese* (113) uit voor de Everyman's Library van de uitgever Joseph M. Dent (1849–1926), met een duidelijke invloed van Morris. In 1912 verscheen de *Imprint* (114), voor het tijdschrift *The Imprint*, naar een ontwerp van de medewerkers daarvan (Burke 1997, pp 7, 8). Hoewel de *Imprint* is gebaseerd op de lettervormen van Caslon, was dit het eerste vernieuwende ontwerp voor het gemechaniseerde zetten (Wallis 1997, p 48). In 1913 publiceerde de Monotype Corporation op eigen initiatief de *Plantin* (115), afgeleid van de letters van Robert Granjon (ca. 1513–1589), maar zo ver verzelfstandigd dat ook dit een nieuw ontwerp is.

In 1923 begon Stanley Morison als typografisch adviseur bij Monotype. Op zijn initiatief werd het programma van *revivals* uitgebreid, zoals met de *Poliphilus* (1923) (116), de *Fournier* (1925) (117) en de *Bell* in 1930 (118) (Morison 1973).

ornaments, and correctly ascribed them. But they were incidental to the recognition of Cochin. The specimen of 'Les Cochins' included only the decorative letters mentioned above, but it mounted them in superb style. Substantial modern appreciation of Fournier's artistic contribution originated

and sold. For the literary, economic and legal background of Bell's bookselling career I also refer the reader to Mr Collins. My own task has been to provide a general account of Bell's publishing activities and to give special attention to his newspapers. To avoid distracting the

Boven: 117 *Fournier*, Monotype, 1925, ontwerp van medewerkers van Monotype op initiatief van Stanley Morison.

Onder: 118 *Bell*, Monotype, 1930, ontwerp van medewerkers van Monotype op initiatief van Stanley Morison.

»Linotype«-Satz

Deutlich beweist der Vergleich dieser Satzbeispiele die Formengleichheit der Buchstaben, den gleichen Breitenverlauf der drei Garnituren und die Übereinstimmung des Schriftbildes in allen drei Setzverfahren.

»Monotype«-Satz

Deutlich beweist der Vergleich dieser Satzbeispiele die Formengleichheit der Buchstaben, den gleichen Breitenverlauf der drei Garnituren und die Übereinstimmung des Schriftbildes in allen drei Setzverfahren.

Handsatz

Deutlich beweist der Vergleich dieser Satzbeispiele die Formengleichheit der Buchstaben, den gleichen Breitenverlauf der drei Garnituren und die Übereinstimmung des Schriftbildes in allen drei Setzverfahren.

119 *Sabon*, 1967, ontworpen door Jan Tschichold voor zetten met de machines van Monotype en Linotype en met de hand (D. Stempel AG), met gelijk resultaat.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890

120 *Sabon Next*, Linotype, 2002, ontworpen door Jean-Francois Porchez

121 Antoine Bourdelle in zijn atelier met *Héraklès*, 1910.

UIT: LEMOINE 2009

Veel van deze types werden als vanzelfsprekend overgebracht van het lood naar het fotografische en het digitale zetten. En terwijl het fotografische zetten snel terrein won, verscheen in 1967 nog de *Sabon* (**119**) van Jan Tschichold, een *Garamond*-achtige die min of meer het ultieme modern-classicistische type is. De lettervormen ervan waren gelijk voor het handzetten en bij de Monotype- en de Linotype-machines. Handletters kenden nauwelijks restricties, maar Monotype en Linotype hadden ieder hun eigen maatsysteem voor letterbreedtes en bij Linotype konden sommige letters, zoals de *f*, niet overhangen (buiten de matrijs steken). In de *Sabon* werden de beperkingen van beide systemen gecombineerd. Ook dit type werd voor foto- en digitaal zetten geschikt gemaakt en in 2002 verscheen er een bewerking, de *Sabon Next* (**120**) door Jean-François Porchez (1964), waarin de beperkingen van de loden letters ongedaan zijn gemaakt.

In de typografie worden de vele *revivals* vaak als een zelfstandig verschijnsel gezien, terwijl die aansloten bij andere twintigste-eeuwse ontwerpterreinen, zoals kleding, keramiek en glas, en bij werk van architecten en kunstenaars (Unger 2007a, pp 291-308). Lettertypes zijn modern-classicistisch wanneer ermee verwezen wordt naar vroegere types, tot uit de vijftiende eeuw. Ontwerpers van andere producten en ook architecten, schilders en beeldhouwers grepen terug op de klassieke oudheid, zij het dat de verbinding met de Grieken en Romeinen minder direct was dan tijdens het neoclassicisme in de achttiende en negentiende eeuw. In de modern-classicistische beeldhouwkunst werd bijvoorbeeld naar de oudheid verwezen met herculische lichamen en klassieke poses. Bij architectuur werden zuilen en classicistische sculptuur toegepast naast verhoudingen die gebouwen rijzig en monumentaal maakten. Bij kleding was er bijvoorbeeld een verband met de recht vallende kleding van Griekse en Romeinse vrouwen.

Het moderne classicisme is te vinden in het werk van beeldhouwers als de Fransen Antoine Bourdelle (1861-1921) (**121**) en Aristide Maillol (1861-1944) of de Nederlander Han Wezelaar (1901-1984) (Teeuwisse 2011, pp 24-129) of de Italiaan Giacomo Manzú (1908-1991) (**122**), die tussen 1965 en 1968 de bronzen deuren maakte voor de Sint-Laurenskerk te Rotterdam. Ook Pablo Picasso (1881-1973) maakte modern-classicistisch werk na de Eerste

122 Giacomo Manzu, zelfportret met model, 1942.



123 Musée de l'Art Moderne de la Ville de Paris, 1937.

UIT: MATTIE 1998

Links: **124** Madeleine Vionnet, deel van 'Sonia dans "bas-relief", une frise réalisée par Hoyningen-Huene', *Vogue*, november 1931. UIT: DEMORNEX 1990

Rechts: **125** Kledingontwerpen van Madame Grès, 1948. UIT: ESPARCEIL 2011

Wereldoorlog, waarin onder meer de minotaurus voorkomt. Voorbeelden van het moderne classicisme in de architectuur zijn het Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris uit 1937 (**123**) van de architecten J.-C. Dondel (1904–1989), A. Aubert (?), P. Viard (?) en M. Dastugue (?),³³ en het werk van de Nederlander Sybold van Ravesteyn (1889–1983) vanaf het midden van de jaren dertig van de twintigste eeuw. Modeontwerpers met modern-classicistisch werk waren bijvoorbeeld Madeleine Vionnet (1876–1975) (**124**) en Madame Grès (1903–1993) (**125**). Een voorbeeld van modern-classicistisch glas zijn de Gilde-glazen van Andries Copier (1901–1991) (**126**), eenvoudig en statig, in 1930 uitgebracht door de Glasfabriek Leerdam en nog altijd in productie.

Met het ruime aanbod aan lettertypes die zijn verbonden met historische voorbeelden is het moderne classicisme in de typografie ruim vertegenwoordigd en stevig gevestigd, om – zo lijkt het – nooit meer weg te gaan.

33. Het is niet altijd eenvoudig de jaartallen te vinden van geboorte en overlijden. In het geval van enkele Franse architecten heeft een wijde navraag en een ruim literatuuronderzoek nog geen resultaat gehad. Maar er wordt verder gezocht.



126 De reeks gilde-glazen van Andries Copier, 1930.

FOTO: NATIONAAL GLASMUSEUM

127 *Die neue Typographie*, inhoud en ontwerp van Jan Tschichold, 1928.

PRIVÉCOLLECTIE



128 Kalender voor De Ploeg, Hendrik Nicolaas Werkman, 1926.

PRIVÉCOLLECTIE

129 Vloeiblad voor Drukkerij Chevalier, ontwerp van Paul Schuitema, 1929.

PRIVÉCOLLECTIE



130 Titelpagina van *Die Bühne im Bauhaus*, ontwerp van László Moholy Nagy, 1924.

PRIVÉCOLLECTIE



131 Sjabloonletters, ontworpen door Josef Albers, Baden, ong. 1930.

UIT: FLEISCHMANN 1984

10.3 De modernisten

De moderne kunst en de moderne typografie waren nauw met elkaar verbonden. In korte tijd drongen de tegendraadse opvattingen over vormen, vlakverdeling, dynamiek en asymmetrie uit de kunst door in de typografie. In *Die neue Typographie* uit 1928 (127), een kernachtige samenvatting en presentatie van de vernieuwingen in de typografie, gaf Jan Tschichold ruime aandacht aan de nieuwe kunst en aan de uitwerking ervan op de typografie. De futuristen en de dadaïsten maakten veel van teksten gebruik en gaven tijdschriften en boeken uit. Picasso heeft als een van de eersten vanaf 1911 teksten in zijn kubistische werken opgenomen, zoals titels van kranten. Vermaard is de these van Kurt Schwitters uit 1924: 'Typographie kann unter Umständen Kunst sein' (Spencer 1969, p 96), waardoor de opvattingen over de typografie werden verruimd en het bijvoorbeeld mogelijk werd het drukwerk van H.N. Werkman (1882-1945) (128) zowel tot de typografie als de kunst te rekenen.

Het modernisme heeft als kenmerken: de afwijzing van de geschiedenis en van ornamentatie, een voorkeur voor abstractie en het geloof dat met de moderne techniek en door de dadendrang van de ontwerpers de wereld verbeterd kan worden.³⁴ De futuristen kondigden in hun eerste manifest, gepubliceerd te Parijs in de *Figaro* van 20 februari 1909, onder andere aan musea, bibliotheken en academische instellingen te zullen vernietigen om kunstenaars hun vrijheid te geven en van historische ballast te bevrijden (Marinetti 1986, p 514). In 1908 pleitte de Oostenrijkse architect Adolf Loos (1870-1933) in *Ornament und Verbrechen* (1908) ervoor gebruiksvoorwerpen te bevrijden van ornamentatie en van glanzende, lege vlakken te voorzien (Bakx 1982).

Het modernisme was een internationale en veelzijdige beweging, met als componenten onder meer het Russische constructivisme en De Stijl in Nederland. De beweging werd gevoed door politieke veranderingen zoals de revolutie van 1917 in Rusland, door technische vindingen, bijvoorbeeld de film en de fotografie, de auto en het vliegtuig. Kunstenaars en ontwerpers van twee- en driedimensionaal werk beïnvloedden elkaar. De modernistische typografie had vooral in het noordelijke deel van het Europese continent invloed, met onder anderen Nederlanders als Piet Zwart (1885-1977) en Paul Schuitema (1897-1973) (129), en Bauhaus-docenten als László Moholy-Nagy (1895-1946) (130) en Josef Albers (1888-1976) (131).

Afgezien van de verwoestingen in de twintigste eeuw tijdens de twee wereldoorlogen is de soep van Marinetti minder heet gegeten dan die werd opgediend. Tschichold sprak zich in 1928, namens zijn vak- en tijdgenoten, niet zozeer uit tegen de geschiedenis, maar vooral vóór een nieuwe aanpak, radicaal verschillend van het verleden (Tschichold 1928, p 29). Het wit heeft in de typografie altijd een rol gespeeld, rondom tekst of tussen tekst en afbeeldingen, maar niet met de kracht die de modernisten eraan toekenden. Bij hen werden tekst, beeld en wit als ruimte gelijkwaardige elementen, die vrij over vlakken verdeeld werden. Tschichold beschouwde schreven als ornamenten, alleen schreefloze

34. In het boek bij de tentoonstelling over het modernisme, in het Victoria & Albert Museum te Londen (Wilk 2006), staat een uitgebreide omschrijving voor het modernisme. De hier gebruikte versie komt uit de brochure die de tentoonstelling begeleidde, waarbij geen auteur is vermeld.

letters deugden voor de nieuwe tijd (Tschichold 1928, p 75). Drie jaar eerder had hij in *Elementare Typographie* nog aangeraden om, bij gebrek aan goede schreeflozen, een lettertype met schreven te kiezen (Tschichold 1986, p 198). In *Die neue Typographie* bood hij die uitweg niet meer en stond hij alleen nog schreeflozen toe. Hieraan was geen leesbaarheidsonderzoek voorafgegaan; de beslissing was gebaseerd op de wens modern te zijn, vooruitstrevend, onderweg naar een nieuwe wereld.

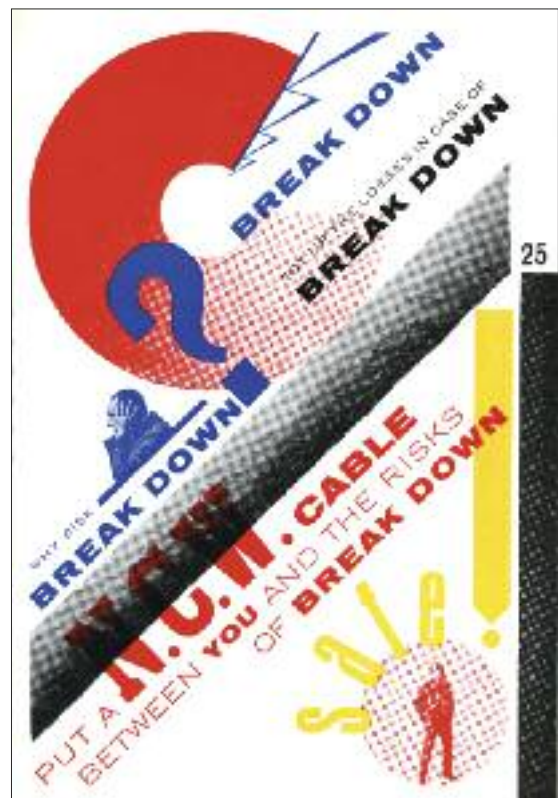
De modernisten waren niet altijd even consequent. Herbert Bayer (1900–1985) had bijvoorbeeld in 1925, als verse docent aan het Bauhaus en direct na zijn studie hieraan, een lettertype geconstrueerd met alleen kleine letters. In 1931 publiceerde lettergieterij Berthold een heel ander ontwerp van hem, het *Bayer-type* (132), een Didot-Bodoni-achtige, die weliswaar geconstrueerd is maar schreven heeft.

**Diese Schrift wurde von herbert bayer entworfen.
Sie zeigt die gleiche meisterhafte Formbeherrschung
wie die vielen eindrucksvollen Plakate und Werbe-
drucksachen, die dem Namen bayer weit über die
Grenzen Deutschlands Geltung gegeben und ihn zu
einem Begriff gemacht haben. Mit vollstem Recht**

132 *bayer-Type*, H. Berthold AG, letterontwerp van Herbert Bayer, 1931.

133 Pagina uit de NKF-catalogus,
ontwerp van Piet Zwart, 1926.

UIT: SPENCER 1969



Tschichold – en hij niet alleen – meende dat de wereld er beter op zou worden wanneer nationalisme werd uitgebannen en iedereen behalve schreeflozen ook het Latijnse schrift zou gebruiken, overal ter wereld. Nadat Tschichold en zijn vrouw in 1933 door de nazi's gearresteerd waren, kwam hij terug op zijn modernistische en absolutistische ideeën, omdat die naar zijn mening te veel leken op nationaalsocialistische decreten. Tschichold werd een moderne classicist met evenveel overtuiging als hij aan het modernisme had gegeven. Velen van zijn tijdgenoten bleven het modernisme trouw, en hoewel de beweging door de Tweede Wereldoorlog was geknakt, zat er na 1945 nog leven in, vooral in Amerika. In de jaren vijftig werd de beweging in Europa vernieuwd, maar vanaf het einde van de jaren zeventig verbleekte het modernisme en loste het langzaam op.

Momenteel lijkt er van het modernisme weinig over te zijn; het optimisme ervan en bijvoorbeeld het idee dat de wereld met wat strijd gemakkelijk is te veranderen hebben in het Westen nog maar weinig aanhangers. Van de vormtaal van het modernisme resteert meer (denk aan de iPhone en de iPad) dan van het gedachtengoed ervan en de *Helvetica* (1957) (169) is een monument geworden, los van de modernistische achtergrond. Desondanks hebben enkele verworvenheden van het modernisme – zoals de drang tot onderzoeken, ontleden en vernieuwen – nog altijd aantrekkingskracht en zijn die in het letterontwerpen, in het ontwerpen in het algemeen, nog steeds bruikbaar; er zijn nog altijd experimenterende ontwerpers die gewaagd te werk gaan.

Hoewel er af en toe toch schreven in het modernistische kamp opdoken, werd het bestaan van andere vormen van typografie dan de nieuwe of elementaire, niet graag erkend. In 1933 werden in het tijdschrift van het Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker antwoorden gepubliceerd op vragen over de toekomst van de nieuwe typografie. Moholy-Nagy toonde zich in zijn reactie trots op wat er was bereikt en meldde dat de elementaire typografie overheerste in het drukwerk van die tijd (Fleischmann, p 33). Maar veel publicaties, vooral boeken en kranten, waren toen traditioneel van uiterlijk en waren gezet met geschreefde lettertypes, zowel in Duitsland als daarbuiten.

De moderne classicisten keken net zo goed met oogkleppen op naar de wereld. *The Typographic Book, 1450–1935* (1963) van Stanley Morison en Kenneth Day (1912–1981), een monument voor het klassieke boek, toont op een totaal van 377 werken slechts drie modernistische uitgaven, waaronder *Die neue Typographie* uit 1928. Op de 87 boeken uit de periode van 1900–1935 zijn die drie nog altijd heel weinig. Aan beide zijden hadden de voorvechters zich ingegraven.

10.4 Verschillen en overeenkomsten

Een wezenlijk verschil tussen de modernisten en de moderne classicisten was dat de aandacht van de eersten voornamelijk de reclame en de publiciteit betrof, zoals affiches, brochures of catalogi, en dat de anderen zich op boeken concentreerden. De kranten vormden een eigen terrein en waren voornamelijk gezet met geschreefde letters. Een prachtig voorbeeld van modernistisch ontwerpen is de NKF-catalogus van Piet Zwart uit 1926 (133). Een moderne classicist als Jan van Krimpen was daartegenover geïnteresseerd in het verzorgen van dichtbundels en andere boeken, en bijvoorbeeld Morison was als adviseur van de Cambridge University Press (vanaf 1925) betrokken bij het maken van wetenschappelijke boeken.

Er zijn ook overeenkomsten tussen de twee richtingen. William Morris is voor beide

- 134 *Grondbeginselen van de typografie*,
Stanley Morison,
ontwerp van Jan van Krimpen, 1951.

PRIVÉCOLLECTIE



ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

- 135 *Erbar-Grotesk*, Ludwig & Mayer GmbH, ontwerp van Jakob Erbar, 1924-1927.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890

- 136 *Kabel*, Klingspor, ontwerp van Rudolf Koch, 1927.

- 137 *Aurora Grotesk*,
het lettertype uit
Die neue Typographie.
Gietterij, ontwerper en
jaar van uitgave van deze
schreefloze zijn onbekend
(Burke 2007, p 150).

otographisch gebildet worden ist. R
ehr mit den gewöhnlichen Reporte
ch zu ihnen verhalten wie die Dichtu
llte man diese Schöpfungen als Zu
ngement bezeichnen; daß sie alles

partijen een voorbeeld geweest. In *Pioneers of Modern Design* van Nikolaus Pevsner is Morris de profeet van het nieuwe twintigste-eeuwse ontwerpen (Pevsner, pp 20–25), en volgens Morison is het mede aan Morris te danken dat de juiste lettervormen met schreven zijn teruggevonden (Morison 1973, p 17).

Een andere overeenkomst is het streven naar helderheid. Moholy-Nagy stelde in 1932 dat maximale helderheid de essentie is van de nieuwe typografie (Fleischmann 1984, p 14), wat ook andere modernisten betoogden. Voor de moderne classicisten verwoordde Beatrice Warde (1900–1969) het idee van de onzichtbare typografie (Warde 1956, pp 11–17). Ook Morison droeg deze visie uit, onder andere in zijn *First Principles of Typography* (1930). Bij beide partijen leidden deze opvattingen tot minimalisme. Een modern-classicistisch voorbeeld hiervan is de Nederlandse uitgave van Morisons *First Principles: Grondbeginselen van de typografie* (1951) (134), een uitgave zonder enige opsmuk en streng symmetrisch opgezet door Van Krimpen. Ook de *Penguin Composition Rules* (McLean 1975, pp 94, 95), door Tschichold opgesteld in 1947, sluiten hierbij aan. Deze tekst is het fundament voor de eenvoudige, utilitaire en industriële typografie van miljoenen pocketboeken.

Het streven naar helderheid werd door de aanhangers van beide richtingen gecombineerd met een behoefte aan neutraliteit of onpersoonlijkheid. Tschichold heeft zich bijvoorbeeld afgezet tegen ‘künstlerischen Groteskschriften’ (Tschichold 1928, p 75), zoals de *Erbar-Grotesk* (1924–1927)³⁵ (135) en de *Kabel* (1927) (136) en had een voorkeur voor eerdere anonieme schreeflozen, zoals de *Aurora Grotesk* (137), waarin *Die neue Typographie* (1928) is gezet (Burke 2007, p 150). Tschichold meende dat het niet een eenling kon zijn die de ‘Schrift unseres Zeitalters’ zou ontwerpen, omdat die vrij moest zijn van ieder persoonlijk kenmerk. Bij het noodzakelijke groepswerk zou waarschijnlijk een ingenieur betrokken zijn (Tschichold 1928, p 76). Desondanks ontwierp Tschichold in 1930 individueel een geconstrueerd lettertype met kleine letters en verkleinde kapitalen door elkaar (Burke, pp 149–159) (138).

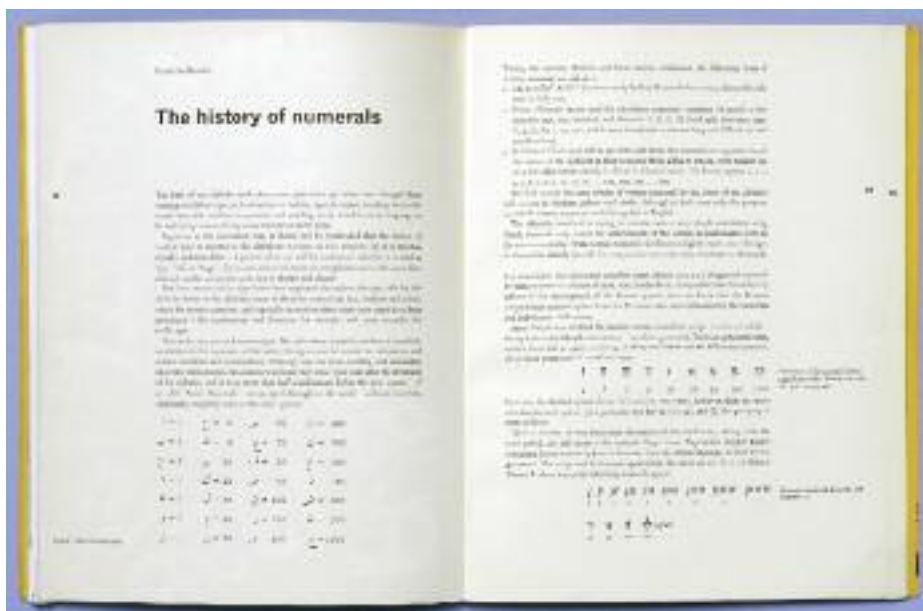
35. De *Erbar-Grotesk*, ontworpen door Jakob Erbar (1878–1935), is evenals de *Kabel* van Rudolf Koch eerder gepubliceerd dan de *Futura* en lijkt daar op. Paul Renner heeft in de jaren voor de publicatie van de *Futura* voordrachten gegeven waarin hij schetsen liet zien. De concurrentie tussen de Duitse lettergieterijen van die tijd was groot en anderen hebben Renner ingehaald (Burke 1998, p 88).

für den NEUEN MENSCHEN EXISTIERT
NUR das GLEICHGEWICHT ZWISCHEN
NATUR UND GEIST. ZU JEDEM ZEIT-
PUNKT der VERGANGENHEIT WAREN

138 Geconstrueerde letters van Jan Tschichold, 1930.

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

139 De kapitalen van de Futura, 1927.



140 Dubbele pagina uit *Typographica 1* (the new series), 1960, ontwerp van Herbert Spencer.

FOTO: DE AUTEUR

A B C D E F G H I J K L M N
O P Q R S T U V W X Y Z &
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s
t u v w x y z ß 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

141 *Univers*, Deberny & Peignot, ontwerp van Adrian Frutiger, 1957.

UIT: OSTERER 2009

A B C D E F G H I J K L M N
O P Q R S T U V W X Y Z &
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s
t u v w x y z ß 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

142 *Méridien*, Deberny & Peignot, ontwerp van Adrian Frutiger, 1957.

UIT: OSTERER 2009

JAN
WOLKERS
EEN ROOS
VAN
VLEES

a

Morison heeft in de *First Principles of Typography* (1930) drukkers (en ook letterontwerpers) afgeraden zich als kunstenaars te gedragen en eigen lettervormen te creëren. Volgens hem is een nieuw lettertype alleen goed wanneer het met volmaakte terughoudendheid en uiterste discipline is ontworpen en niemand kan zien dat het nieuw is (Morison 1930, p 63). De lettervormen veranderen volgens hem met de snelheid van de meest conservatieve lezer (Morison 1936, p 6).

Beide richtingen zijn ook met elkaar vermengd. De *Futura* (91) van Paul Renner is geen onduidelijk modernistisch ontwerp. De kleine letters hebben veel aan het constructivisme te danken, maar de grondvormen van de kapitalen zijn klassiek, met bijvoorbeeld de brede A, M en O en de smalle B, E en S (139). Ver voor de *Futura* is al getracht de kapitalen in mathematische constructies te vangen, bijvoorbeeld door Felice Feliciano in ongeveer 1463, maar dat heeft ze niet minder klassiek gemaakt.

Na de Tweede Wereldoorlog bleken elementen van beide richtingen goed te kunnen samengaan, zoals in *Typographica 1 (the new series)*, in 1960 uitgegeven en ontworpen door Herbert Spencer (1924–2002) (140). Kalme blokken tekst, gezet in de geschreefde *Bembo* (90), zijn gecombineerd met links lijnende schreefloze titels erboven. En Adrian Frutiger heeft naast de modernistische *Univers* (1957) (141) onder meer de *Méridien* (1957) (142) en de *Apollo* (95) ontworpen, beide met schreven en klassieke trekken (Osterer, pp 60, 141).

Tot ver in de jaren zestig is er een generatie ontwerpers aan het werk geweest die vrijelijk uit beide stromingen putte. Velen van hen waren geen letterontwerpers maar hebben voor boekomslagen, affiches en ander drukwerk hun eigen letters getekend.³⁶ In Nederland verenigde in 1963 bijvoorbeeld de ontwerper Jan Vermeulen (1923–1985) in *Een roos van vlees* van Jan Wolkers (1925–2007) traditionele boekpagina's met een asymmetrische titelpagina en een vrij beletterd omslag (143 a, b, c). Willem Sandberg

36. Een goed overzicht van de Nederlandse ontwerpers uit deze periode heeft Jan Middendorp bijeengebracht in *Dutch Type* (2004).



143 a, b, c Omslag, titelpagina en binnenwerk van *Een roos van vlees*, auteur: Jan Wolkers, ontwerp van Jan Vermeulen, 1963. FOTO'S: DE AUTEUR



144 Pagina uit het jaarverslag van het Stedelijk Museum, 1954 ontwerp van Willem Sandberg.

FOTO: DE AUTEUR

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
STUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

145 *De Roos Romein*, Lettergieterij Amsterdam, ontwerp van Sjoerd de Roos, 1947.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
Æ &
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzæœfißfflff

146 *Spectrum*, Joh. Enschedé en Zonen, ontwerp van Jan van Krimpen, 1952.

(1879–1984) ontwierp als directeur van het Stedelijk Museum te Amsterdam meestal zelf de catalogi en de affiches, met een milde en persoonlijke interpretatie van het modernisme, dikwijls met de *Gill Sans* als tekstletter (**144**). Grote letters heeft hij vrijelijk gevormd door die uit papier te scheuren.

Deze ontwerprichting werd in de jaren zestig overschaduwd door de gereanimeerde modernistische typografie. Desondanks hield de vermenging van het modernisme en het moderne classicisme lang stand, net als het onvermengde moderne classicisme.

De jaren vijftig en het begin van de jaren zestig vormden een levendige periode waarin in Nederland nog letterontwerpen van De Roos en Van Krimpen zijn verschenen, *De Roos Romein* in 1947 (**145**) bij de Lettergieterij Amsterdam en de *Spectrum* in 1952 (**146**) bij Joh. Enschedé & Zonen (bij Monotype in 1955). Otto Treumann (1919–2001) ontwierp tussen 1947 en 1959 een prachtig tijdschrift voor de Algemene Kunstzijde Unie te Arnhem, de *Rayon Revue* (**147**), met de *Bodoni* als tekstletter – vanaf maart 1955 gebruikte hij de *Gill Sans* (**92**).

Intussen bleef de tegenstelling smeulen. Tijdens mijn studie (1963–1967) aan de Amsterdamse Kunstnijverheidsschool werden de verschillen belichaamd door mijn docenten



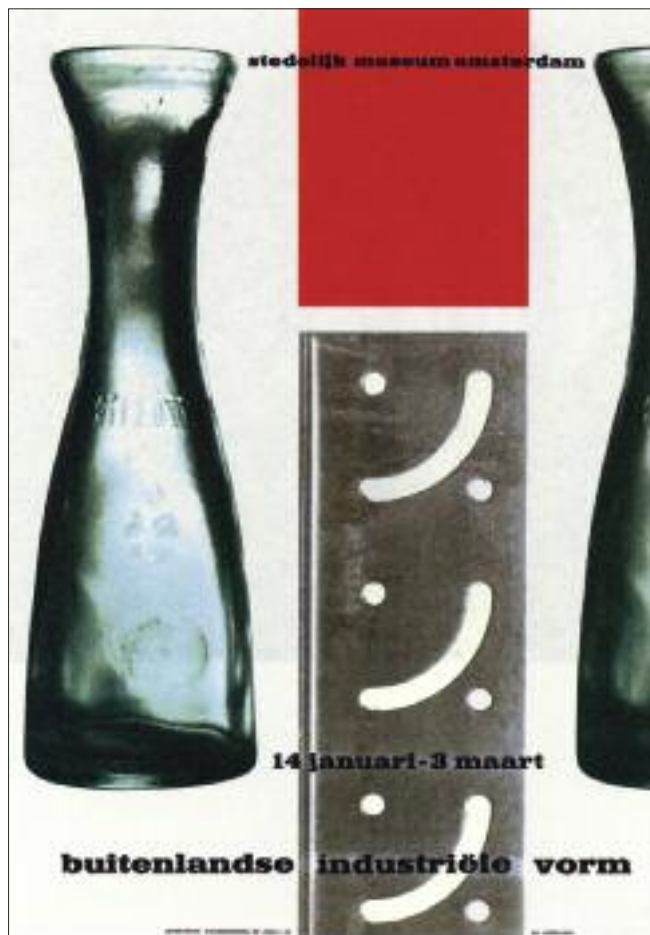
147 Dubbele pagina uit de *Rayon Revue* van februari 1951, ontwerp van Otto Treumann naar het idee van A.H. Unger.

PRIVÉCOLLECTIE



148 Boekomslag ontworpen door Theo Kurpershoek, 1966.

FOTO: DE AUTEUR



149 Affiche voor het Stedelijk Museum, ontworpen door Charles Jongejans, 1956.

PRIVÉCOLLECTIE

150 *Le commencement du monde*, Constantin Brancusi, 1924.

KRÖLLER-MÜLLER MUSEUM, © CONSTANTIN BRANCUSI c/o PICTORIGHT

AMSTERDAM 2013 VERWORVEN MET STEUN VAN HET MINISTERIE VAN ONDERWIJS, CULTUUR

EN WETENSCHAPPEN, DE MONDRIAAN STICHTING EN DE VERENIGING REMBRANDT,

DAARTOE MEDE IN STAAT GESTELD DOOR HET PRINS BERNHARD CULTUURFONDS

151 *Wolkenbloemen*, Hans Arp, 1932.

GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG, © HANS ARP c/o

PICTORIGHT AMSTERDAM 2013

Theo Kurpershoek (1914–1998) (**148**) en Charles Jongejans (1918–1995) (**149**). Jongejans, in Den Haag opgeleid door onder anderen de modernist Paul Schuitema, leidde de afdeling typografie. Theo Kurpershoek was een modern-classicistische kunstschilder en autodidact als typograaf en calligraaf. Van hem kreeg ik letterschrijven en -tekenen in het basisjaar. Jongejans zag niet veel in een nieuw letterontwerp tenzij er dringende redenen voor waren. Kurpershoek heeft mij geleerd te onderzoeken en te beproeven, en heeft mij in 1964 geïntroduceerd bij de typografische bibliotheek van de Lettergieterij Amsterdam (nu onderdeel van de Amsterdamse universiteitsbibliotheek), met *Die neue Typographie* van Tschichold (1928) en de *First Principles of Typography* van Morison (1930) binnen handbereik.

Het letterontwerpen, de typografie en de grafische vormgeving bleken voor een student complexer en genuanceerder te zijn dan die aanvankelijk dacht. Wat te denken van bijvoorbeeld de *Gill Sans* (**92**)? Dat was niet de onpersoonlijke schreefloze waarvoor de modernisten gepleit hadden, ontworpen door de eigenzinnige beeldhouwer en letterhakker Eric Gill, aanbevolen door Morison en dikwijls toegepast door Tschichold in zijn modernistische tijd. Door dergelijke nuanceringen werd het zoeken naar eigen argumenten en eigen keuzes aangemoedigd. Partij kiezen voor of tegen het modernisme of het moderne classicisme leek mij niet zinvol. Van de moderne classicisten trok mij aan dat zij vasthielden aan de conventionele lettervormen. Van de modernisten beviel mij tegelijk de drang tot experimenteren en veranderen – stel dat met behoud van de conventie de lettervormen toch zijn te veranderen of zelfs te verbeteren. Ook toonden de modernisten een aanstekelijk optimisme en abstracte vormen die in puurheid dicht bij de letters kwamen.

10.5 De pure vorm

De eenvoud waarnaar de moderne kunstenaars streefden, werd gerealiseerd met reductie en abstractie en leidde tot pure vormen zoals *Le commencement du monde* van Constantin Brancusi (1867–1957) uit 1924 (**150**). Lettervormen staan met hun abstractie dicht bij dergelijke modernistische vormen. Zulke sculpturen doen denken aan heel vroege objecten, zoals vuistbijlen uit de steentijd. Ook andere kunstenaars, zoals Hans Arp (1886–1966) en Alexander Calder (1878–1976) maakten pure vormen (**151, 152**).

152 *Mobile* XII.V – III.H, Alexander Calder, 1955.

COLLECTIE STEDELIJK MUSEUM AMSTERDAM, © ALEXANDER CALDER
C/O PICTORIGHT AMSTERDAM 2013

153 *Guitare sur une table*, Juan Gris, 1915.

KRÖLLER-MÜLLER MUSEUM

154 *Blue curve vi*, Ellsworth Kelly, 1982

STEDELIJK MUSEUM AMSTERDAM

Zo lang ik mij kan herinneren hebben dergelijke figuren en silhouetten mij aangesproken. In de jaren vijftig van de vorige eeuw maakte in het Kröller-Müller Museum het stilleven *Gitaar op een tafel* van Juan Gris (1887-1927) uit 1915 indruk op mij vanwege de uitgesproken en scherp omlijnde vormen erin – en vanwege de kleuren en het sterke grafische aspect in het werk van Gris (153). Later leidden dezelfde voorkeuren tot waardering voor het werk van Elsworth Kelly (1923), zoals zijn tekeningen van planten of *Blue curve* uit 1982 (154) in het Stedelijk Museum te Amsterdam.

Er zijn twee soorten pure vormen, geometrische en organische. Geometrische pure vormen zijn bijvoorbeeld gebruikt door Kazimir Malevitsch (1879-1935) in zijn suprematistische werk en in het Bauhaus (1919-1932), waar cirkel, driehoek en vierkant samen een icoon werden (155). Het werk van Arp en Calder toont voorbeelden van organische pure vormen, net als de tekeningen van Kelly, terwijl diens schilderijen geometrisch zijn. Ook in het werk van letterontwerpers zijn organische pure vormen te vinden, bijvoorbeeld bij Roger Excoffon in diens *Banco* (1951) (239). De geometrische pure vormen zijn rationalistisch en ieder op zich statisch. Er komt beweging in door ze wisselend te combineren, te draaien, verschillende kleuren te geven en met meer van dergelijke mogelijkheden. De *Futura* (91, 131) is een van de weinige geslaagde letterontwerpen op geometrische basis. De organische pure vormen zijn op zichzelf beweeglijk, belichamen emotie en het merendeel van alle letterontwerpen is hieraan gerelateerd. De ruimtes binnen en tussen de letters en onderdelen van letters zijn vanzelf organische vormen, tenzij de lettervormen geconstrueerd worden – een aanpak die mij niet aanspreekt.

De futuristen vonden pure vormen bij racewagens en vliegtuigen, als de sporen van snelheid die in de herinnering zijn achtergebleven. In het werk van Giacomo Balla (1871-1958) zijn hiervan voorbeelden te zien. Bij zijn inspiratiebronnen horen ook de gierzwaluwen, zowel de aerodynamische dieren zelf als de bewegingen ervan door de



155 Omslag van *bauhaus*, *zeitschrift für gestaltung*, Heft 2/3, 1928, ontwerp Herbert Bayer.

UIT: FLEISCHMANN 1984

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

156 *Swift*, Dr.-Ing. Rudolf Hell GmbH, ontwerp van Gerard Unger, 1985.



157 Binnenvorm van de c uit de *Swift* halfvet.



158 Deel van het affiche voor de *Decoder*,
Fuse nummer 2, 1991,
ontwerp affiche en letters van Gerard Unger,
uitgave van FontShop.



159 Letterontwerp voor inscripties en tapijten
in de Universiteit Leiden, 2009, ontwerp van Gerard Unger.

strokes in the many forms of letter then in
use, but the thicker stroke was always pro-
tracted, and the thin stroke always of a per-
ceptible width. Knowing well they could not

160 a *Century Expanded*, American Type Founders,
ontwerp van Theodore L. De Vinne en Linn Boyd Benton, 1895.

lucht, met schitterende bogen en plotselinge wendingen. Als er één vogel sporen van snelheid creëert, dan is het wel de gierzwaluw. Balla maakte prachtige schilderijen van deze vogels (1913) scherend langs zijn huis in Rome terwijl hij ze met zijn blik volgde vanaf zijn balkon.

Een van mijn letterontwerpen, de *Swift* (1985) (156), is naar deze dieren vernoemd en de pure vormen – organische – zijn onder meer te vinden in de grote binnenruimtes van de letters (157), die overigens de meeste van mijn ontwerpen kenmerken. Uit pure vormen bestaat ook de *Decoder* (1992) (158), niet echt een letterontwerp maar een reeks losse vormen waarmee letters zijn samen te stellen. De uitgever van *Fuse*, een tijdschrift, had geheimschrift als thema gekozen, en in beginsel is de *Decoder* onleesbaar en is niet direct duidelijk dat het onderdelen van letters betreft. Ook mijn letterontwerp voor enkele inscripties en twee tapijten voor de Universiteit Leiden (2009) bestaat uit pure vormen (159). Het is een modulair ontwerp, met letters samengesteld uit losse delen, waarvan er verscheidene regelmatig herhaald worden.

10.6 Typografisch pragmatisme³⁷

Zowel de modernisten als de moderne classicisten verwierpen de typisch negentiende-eeuwse lettervormen en vervingen die door andere ontwerpen, de eersten door schreef-loze letters en de anderen door geschreefde lettertypes, dikwijls gebaseerd op historische modellen. Hiernaast is er nóg een mogelijkheid gevonden om de nadelen van het verwaterde Didot-Bodoni-model ongedaan te maken – een aanzienlijk eenvoudiger oplossing.

In november 1895 verscheen in New York het *Century Magazine* met een vernieuwd lettertype. Dit tijdschrift werd geproduceerd in de drukkerij van Theodore Low De Vinne (1828–1914), drukker en historicus. Door technische veranderingen, met onder meer snellere persen, was de druk lichter geworden en vervaagden de dunne delen van de letters, wat het lezen bemoeilijkte. Daarom waren al deze delen zwaarder gemaakt en tegelijk waren de kleine letters iets groter gemaakt, niet breder – de x-hoogte (de hoogte van de kleine letters minus de stokken en de staarten) werd vergroot. Omdat het tijdschrift met twee kolommen per pagina werd opgemaakt waren smalle letters gewenst om er voldoende van op een regel te krijgen. De iets grotere kleine letters, met meer binnenruimte, zorgden voor goede leesbaarheid, en de verstevigde dunne delen boden rust aan de lezersogen. Het gaat over de *Century Expanded* (160 a, b) (De Vinne 1968, pp 65–73).

37. Er is een tegenstelling gesuggereerd tussen een *artist's approach* en een *engineer's approach* (Cost 2011, p 268). De *engineer's approach* is te vergelijken met de pragmatische benadering. Dit heeft mij altijd een ongelukkige en nodeloos polariserende tegenstelling geleden, omdat het mogelijk is beide benaderingen te combineren, om pragmatisme en bevoegenheid te laten samengaan.

TITLES

160 b De letterproef van The De Vinne Press uit 1907 toont hoe bij de *Century Expanded* de dunne delen van een negentiende-eeuws lettertype zijn verstevigd. In de zetterij zijn per toeval de eerste twee letters uit het voorgaande type gezet.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
WXYZ 1234567890
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

161 *Ionic*, Linotype, 1925, ontwerp van medewerkers van Linotype.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
WXYZ 1234567890
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

162 *Excelsior*, Linotype, 1931, ontwerp van medewerkers van Linotype.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
WXYZ 1234567890
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

163 *Corona*, Linotype, 1941, ontwerp van medewerkers van Linotype.

letterforms reflect the taste for the modern face of the late 19th century, but the design is nearer to the old styles in having sturdier serifs and no fine hair lines. Though an open face with generous counters, it is comparatively narrow and closely fitted. The large x-height, coupled with short but adequate descenders, makes it very legible in the smaller sizes, and in the larger sizes it takes on a clean,

164 *Century Schoolbook*, American Type Founders, 1923, ontwerp van Morris Fuller Benton.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

165 *Georgia*, Microsoft, 1996, ontwerp van Matthew Carter.

Dit lettertype werd uitgevoerd, naar aanwijzingen van De Vinne, door Linn Boyd Benton (1844–1932), de uitvinder van de pantografische stempelsnijmachine³⁸ en de vader van een van de meest succesvolle letterontwerpers in de Verenigde Staten, Morris Fuller Benton.³⁹ De *Century Expanded* is een even geslaagd als eenvoudig antwoord op de veranderingen die de industrialisering van de grafische vakken had gebracht. Vervolgens is de *Century* tussen 1900 en 1924 door Morris F. Benton met zeventien varianten tot de eerste omvangrijke letterfamilie gemaakt (Cost 2011, pp 298–301).

Bij kranten hadden de Didot-Bodoni-achtigen in de kolommen het zwaar in de rotatie druk met ruw papier en hoge druksnelheden. En om een vlakke opgemaakte krantenpagina op een cilinderpers te gebruiken, werd die in een plaat nat karton geperst. Dit karton werd snel gedroogd en half rond gebogen, waarna er lood in werd gegoten en er een halfcylindrische drukvorm ontstond – dat was de stereotypie. Door het snelle drogen, in een oven, kromp de kartonnen afdruk en werden de letters verkleind. De oplossing voor het nemen van deze hindernissen kwam van Chauncey H. Griffith (1879–1956). Vanaf 1915 leidde hij de typografische afdeling van Mergenthaler, de Amerikaanse fabrikant van de Linotype regelzet- en gietmachines (meestal kortweg de Linotype genoemd). In 1925 verscheen de *Ionic* No. 5 (**161**), een Engels negentiende-eeuws lettertype, een stevige egyptienne (letters met zware rechthoekige schreven) – een type dat de technische beproevingen kon doorstaan. Anderhalf jaar na de introductie hadden al zo'n drieduizend kranten de *Ionic* in gebruik (Wallis 1974, p 49). In 1931 werd de *Excelsior* uitgebracht (**162**), gebaseerd op de *Ionic*, met min of meer dezelfde kenmerken, maar iets lichter en opener. Dit lettertype was wijd verbreid en bleef tot in de jaren tachtig in gebruik, naast opvolgers als de *Corona* (1941) (**163**).

De ontwerper William Addison Dwiggins was kritisch over de *Ionic* en liet Griffith in 1929 weten dat zijn oplossing druktechnisch goed functioneerde, maar dat de leesbaarheid beter kon (Unger 1981, p 309). De *Ionic*, de *Excelsior* en soortgelijke types vormden samen wat Linotype de *legibility group* noemde – in weerwil van de beproevingen bleven ze leesbaar. Hun nadeel was monotonie. Dwiggins kreeg, wat de krantenletters aangaat, niet zijn gelijk, omdat de *Excelsior* voor Linotype zo lucratief was dat Griffith alles vermeed dat het succes kon aantasten.

De *Excelsior* was de archetypische krantenletter. Een jaar later, in 1932, verscheen de *Times New Roman* (**87**). Dat de *Times* veel verfijnder is, komt doordat in de jaren dertig *The Times* in een relatief kleine oplage werd gedrukt onder minder zware technische omstandigheden dan voor de meeste kranten golden. Ondanks de verfijndere bouw werd de *Times* bij andere kranten onder zwaardere condities toegepast, vaak met minder kwaliteit.

Matthew Carter (1937) heeft meer dan eens zijn waardering geuit voor Morris F. Benton (Mosley 2005a, p 36) en diens *Century Schoolbook* (1923) (**164**), een ruimere en vriendelijker ogende variatie van de *Century Expanded*. Deze sympathie is terug te vinden in de *Georgia* (1996) (**165**), ontworpen door Carter en gepubliceerd door Microsoft en al jarenlang een

38. De pantografische stempelsnijmachine, ook toegepast voor het boren van matrijzen, was een van de vele uitvindingen van Linn Boyd Benton. In 1892 was hij mede-oprichter van de ATF en werd hij *chief technical advisor*. In 1932 trok hij zich terug en stierf hij kort daarop, 83 jaar oud.

39. Morris F. Benton ontwierp onder andere de *Franklin Gothic* (1902) en de *News Gothic* (1908), twee schreef-lozen die nog altijd veel gebruikt worden.



166 Programme entwerfen,
inhoud en ontwerp Karl Gerstner, 1964.
PRIVÉCOLLECTIE



167 Typographie, inhoud en ontwerp Emil Ruder, 1967.
PRIVÉCOLLECTIE

Die Akzidenz-Grotesk von Berthold ist weltweit verbreitet. Sie ist die einfachste und typischste Schrift zugleich. Dank ihrer hervorragenden Lesbarkeit ist sie eine Gebrauchsschrift par excellence. Den größten internationalen Werbekampagnen hat sie das Profil gegeben. Für de

168 Akzidenz Grotesk, H. Berthold AG, 1896,
ontwerper onbekend.

van de meest gebruikte lettertypes op het web. Zo is de pragmatische benadering van het letterontwerpen tot in onze tijd levend gebleven.

Het typografisch pragmatisme bood vanaf het midden van de jaren zestig een uitstekend uitgangspunt voor het aanpakken van de problemen veroorzaakt door het fotozetten, het vroege digitale zetten, het zetten van tekst met laser- en inkjetprinters en het weergeven van letters op beeldschermen. Inmiddels zijn de resoluties van printers en beeldschermen zo verfijnd dat het nauwelijks nog nodig is daarmee rekening te houden. De pragmatische aanpak komt nog van pas wanneer de lettervormen aan bijzondere eisen moeten voldoen, zoals leesbaar blijven in heel kleine corpsen of voor lezers met leesproblemen. Wanneer leesbaarheidsonderzoek indicaties levert voor aanpassingen, dan kan het typografisch pragmatisme de toepassing daarvan schragen.

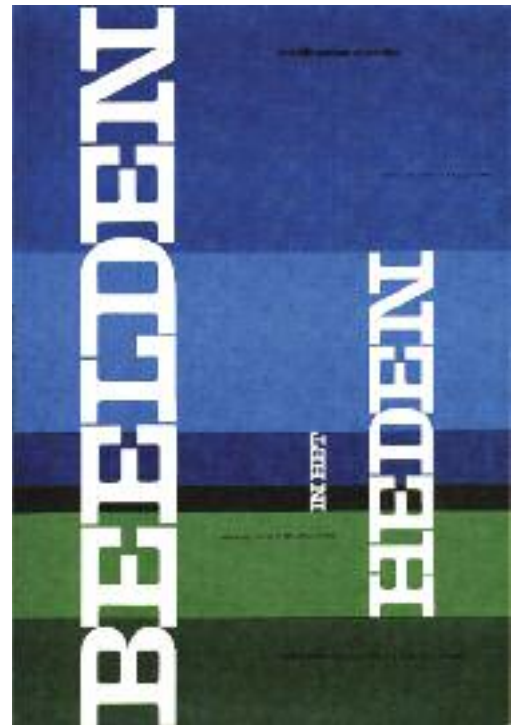
10.7 Het letterontwerpen en het lettergebruik van 1945–2000

Veel modernistische ontwerpers hadden voor de Tweede Wereldoorlog Nazi-Duitsland verlaten. Na de oorlog leefde het modernisme nog voort, vooral in de Verenigde Staten, waar onder anderen Herbert Bayer, László Moholy Nagy en Josef Albers (1888–1976) zich gevestigd hadden. In Europa was de beweging verzwakt, maar kreeg weldra nieuw leven ingeblazen. In Duitsland werd in 1955 de Hochschule für Gestaltung te Ulm geopend (gesloten in 1968), met bijvoorbeeld als docent voor visuele communicatie Friedrich Vordemberge-Gildewart (1899–1962), voormalig lid van De Stijl. In Zwitserland waren onder anderen Jozef Müller Brockmann (1914–1996), die ook in Ulm heeft lesgegeven, en Emil Ruder (1914–1970) de nieuwe voorvechters, en in Nederland was Wim Crouwel (1928) een van de pleitbezorgers. In 1963 was hij medeoprichter van het ontwerpbureau Total Design en in 1967 voerde hij het modernisme in het letterontwerpen naar een uiterste met het *New Alphabet* (99), een ingrijpende reductie van de lettervormen met toepassing van uitsluitend horizontale en verticale lijnen – Mondriaan in de typografie!

Het herleefde modernisme werd theoretisch ondersteund met boeken als *Programme entwerfen* (1964) (166) door Karl Gerstner (1930) en *Typographie* (1967) (167) door Emil Ruder. Zij propageerden een systematische benadering van de typografie met een *grid* of raster als basis voor de paginaopmaak, met een vanzelfsprekend gebruik van schreeflozen, zoals de *Akzidenz Grotesk* (1896, ontwerper onbekend) (168), de *Helvetica* (1957, Max Miedinger, 1910–1980) (169) of de *Univers* (1956, Adrian Frutiger, 1928) (141). Teksten wer-



169 Letterproef *Helvetica*, D. Stempel AG, ong. 1960, ontwerper onbekend.



Links: **170** Affiche ontworpen door Josef Müller-Brockmann, 1954. UIT: MÜLLER-BROCKMANN 2010
 Rechts: **171** Affiche ontworpen door Wim Crouwel, 1960. Stedelijk Museum Amsterdam.



172 Bewegwijzering voor Schiphol, vanaf 1967, ontwerp Total Design, Benno Wissing en teamgenoten.

ARCHIEF TOTAL IDENTITY

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrs
 tuvwxyz ß 1234567890

173 Frutiger, D. Stempel AG, Linotype, 1976, ontwerp van Adrian Frutiger.

den meest links lijnend gezet, niet uitgevuld en met asymmetrische opmaak. Vanwege de vele Zwitsers achter deze richting, Jozef Müller Brockmann, Emil Ruder, Karl Gerstner, Max Miedinger, Adrian Frutiger en anderen, werd er over de 'Zwitserse typografie' geschreven en gesproken, terwijl de Zwitsers zelf het internationale karakter benadrukten.

Enkele ontwerpers maakten met deze strenge uitgangspunten prachtig werk en onderscheidden zich persoonlijk, ondanks het streven naar objectiviteit, zoals Josef Müller-Brockmann (170), Anton Stankowski (1906-1998) en Wim Crouwel (171). Bij vele anderen verschrompelde deze aanpak tot een formule, waarbij er over de keuze van een lettertype niet meer werd nagedacht en de *Helvetica* en enkele andere veelgebruikte schreeflozen automatisch werden toegepast.

Een terrein waarop deze benadering veel invloed heeft gehad is het ontwerpen van oriëntatie- en informatiesystemen, inclusief bewegwijzering. Aan het einde van de jaren vijftig kwamen de eerste vliegtuigen met straalaandrijving voor de burgerluchtvaart op de markt. De aantallen passagiers groeiden, luchthavens moesten moderniseren en daar hoorden talloze borden bij om de reizigers naar hun vliegtuigen te leiden. Zo kreeg het Nederlandse ontwerp bureau Total Design in 1967 de opdracht om de bewegwijzering van Schiphol te ontwerpen (Huygen, p 132) (172). Benno Wissing (1923-2008) paste daarbij de *Akzidenz Grotesk* toe. Voor dergelijke projecten is ook de *Frutiger* (1976) (173) veel gebruikt, gemaakt door de gelijknamige ontwerper en oorspronkelijk ontworpen onder de naam *Roissy* voor de luchthaven Charles de Gaulle bij Parijs.

De vermenging van het moderne classicisme en het modernisme, die na 1945 was ontstaan, werd door het herleefde modernisme overvleugeld en als ouderwets bestempeld. Veel grafisch ontwerpers lieten zich hieraan weinig gelegen liggen en hielden hun eigen wijze van werken aan, zoals in Nederland Dick Bruna en Gielijn Escher. Ook verschenen er letterontwerpen waarmee niet het opgeleefde modernisme werd gevolgd maar die klassiek geïoriënteerd zijn, zoals de *Palatino* (1950) (174) van Hermann Zapf, gebaseerd op de humanistische minuskel, vernoemd naar de calligraaf Giambattista Palatino (?-±1575) (Zapf 1960, p 31) en gepubliceerd door lettergieterij Stempel te Frankfurt. Andere voorbeelden zijn de *Juliana* (1958), ontworpen door Sem Hartz (1912-1995) (175) voor de Engelse

Palatino ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ & 1234567890
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

174 *Palatino*, D. Stempel AG, 1950, ontwerp van Hermann Zapf.

been writing letters to all her friends, and her kindred in Epitros, relating that Philip had tried again and again to mount the horse, and had been thrown with indignity before all the people; how it was as savage as a lion, but her son had tamed it. She opened her new bale of stuffs from Athens, inviting him to choose stuff for a new festal chiton. He chose plain, fine white wool, and, when she said it was too mean for so great a day, answered that it was

175 *Juliana*, Linotype, 1958, ontwerp van Sem Harz.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890

176 *Galliard*, Linotype, 1978, ontwerp van Matthew Carter.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890

177 *Diotima*, D. Stempel AG, 1948, ontwerp van Gudrun Zapf-Von Hesse.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890

178 *Serifa*, Bauersche Giesserei, 1967, ontwerp van Adrian Frutiger.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890

179 *Syntax*, D. Stempel AG, Linotype, 1968, ontwerp van Hans Eduard Meyer.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
XYZ 1234567890

180 *Olympian*, Linotype, 1970, ontwerp van Matthew Carter.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

181 *Demos*, Dr.-Ing. Rudolf Hell GmbH, 1976, ontwerp van Gerard Unger.

182 *Souvenir*,
International Typeface Corporation, 1970,
ontwerp van Ed Benguiat.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890 .,:; ' " « » ß & ! ?

Linotype, en de *Galliard* (1978) (176) van Matthew Carter voor Mergenthaler Linotype.

Originele ontwerpen, met geringe historische banden, zijn onder meer de *Diotima* (1952) (177) van Gudrun Zapf-von Hesse (1918), gebaseerd op haar eigen calligrafie, de *Serifa* (1967) (178) van Adrian Frutiger, de *Syntax* (1968) (179) van Hans Eduard Meier (1922), een elegante schreefloze die afwijkt van het gangbare beeld voor schreeflozen in de jaren zestig, de *Olympian* (1970) (180) van Matthew Carter, een krantenletter met klassieke trekken, of mijn eigen *Demos* (1976) (181) met invloed van krantenletters zoals de *Excelsior*.

Nieuw was de oprichting in 1970 van de International Typeface Corporation door Aaron Burns (1922–1991), Herb Lubalin (1918–1981) en Ed Rondthaler (1905–2009). In 1961 publiceerde Aaron Burns *Typography*, een heel andere publicatie dan die van Gerstner en Ruder. Het is een boek ter inspiratie van studenten, professionals en leken (Burns 1961, p 17), met vindingrijke en dikwijls geestige ontwerpen, vol *visual puns*, de grafische equivalenten van woordspelingen. Het is typografie voor *advertising* en tijdschriften. De International Typeface Corporation bracht lettertypes uit (tot 2000) voor de reclamewereld en voor tijdschriften. Aaron Burns had zich gerealiseerd dat het oprukkende fotozetten hem de kans bood een onafhankelijk bureau te beginnen waarvan fotozetmachine-, plakletterfabrikanten en anderen de ontwerpen in licentie konden nemen. De tekeningen, of de reproducties ervan, die de ITC ter licentie aanbood, waren analoog. Als verhuurder van lettertypes was de ITC een voorloper van de digitale lettermakers en -distributeurs.

Enkele typerende ontwerpen van de ITC zijn de *Souvenir* (182) en de *Avant Garde Gothic* (183, 296), beide uit 1970, en de ITC *Garamond* uit 1975 (184). De *Souvenir* is van de hand van Ed Benguiat (1927) en een revival van het gelijknamige ontwerp van Morris F. Benton uit 1914. De *Avant Garde Gothic*, ontworpen door Tom Carnase (1939) naar een idee van Herb Lubalin, is geïnspireerd door de *Futura* (91), maar heeft veel kortere stokken en staarten. Dit was een kenmerk van de lettertypes van de ITC, waar veel *revivals* bij waren, zoals de *Garamond*, ontworpen door Tony Stan (1917–1988), die ook heel korte stokken en staarten kreeg.

De opgeleefde modernistische typografie was de weerspiegeling van een nieuwe wereld, waarin het puin uit de Tweede Wereldoorlog was opgeruimd, er flink werd gebouwd, het verenigde Europa gestalte kreeg en de vooruitgang vanzelfsprekend leek. Er heerste optimisme – ondanks de Koude Oorlog – en voor velen kwam de welvaart, met een

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ
1234567890

183 ITC *Avant Garde Gothic*, International Typeface Corporation, 1970, ontwerp van Tom Carnase naar het idee van Herb Lubalin.

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ
1234567890

184 ITC *Garamond*, International Typeface Corporation, 1975, ontwerp van Tony Stan.



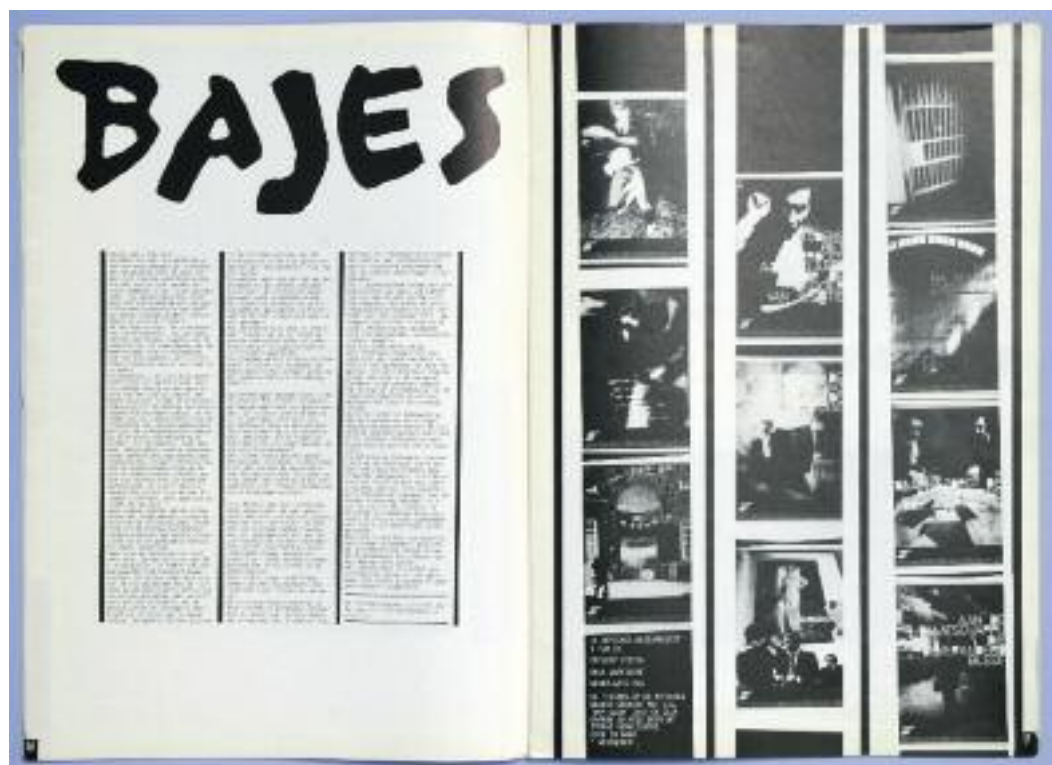
185 Typografie uit *Hitweek*, 1965, ontwerp van Willem de Ridder.

UIT: OETS 1968



186 *De Poezenkrant*, 1975, inhoud en ontwerp van Piet Schreuders.

UIT: SCHREUDERS 2004



187 Dubbele pagina uit *Hard Werken*, nummer 2, 1979.

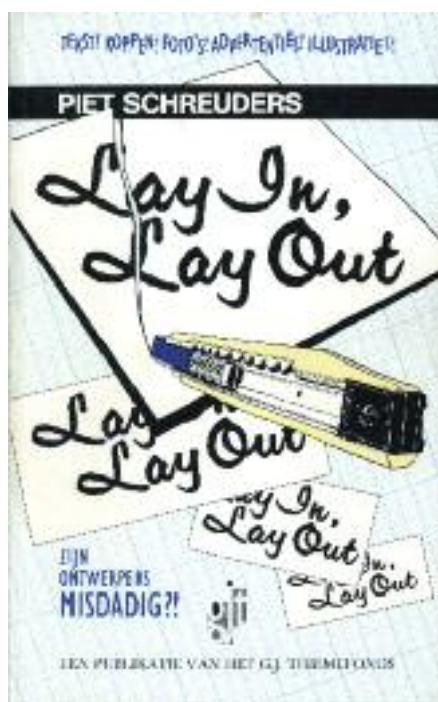
FOTO: DE AUTEUR

eigen woning en auto, binnen bereik, terwijl de democratie geïnstitutionaliseerd werd.

De ogenschijnlijke rust werd vanaf het midden van de jaren zestig verstoord, zoals in Nederland in 1965 met de oprichting van Provo, gericht op jongeren en ter provocatie van de volwassenenmaatschappij. In hetzelfde jaar verscheen *Hitweek* (185), het tijdschrift voor jongerenmuziek (zoals de Beatles, de Rolling Stones en Nederpop) dat onder meer stelling nam tegen de discriminatie van langharigen (Dik 1978, p 20). De ontwerper ervan was Willem de Ridder (1939). Er waren politieke veranderingen met bijvoorbeeld de oprichting van D'66 in 1966 en de PPR (Politieke Partij Radikalen) in 1968. In ditzelfde jaar kwamen in Parijs de studenten in opstand en werd er algemeen gestaakt voor maatschappelijke veranderingen en tegen conservatisme. Met stencilapparaten, schrijfmachines, klein-offsetpersen, plakletters, viltstiften, kopieermachines en nog meer middelen werden grote hoeveelheden drukwerk in kleine oplages gemaakt, met politieke en sociale boodschappen of voor poezenliefhebbers (186),⁴⁰ buurtbewoners of scholieren (Unger 1975, pp 8, 9). Koppen werden onder meer gemaakt met knippen en plakken, met plastic sjablones en buisjespennen en zelfs met de Dymo-tang in plastic strips.

De invloed hiervan op de typografie was groot en kwam bijvoorbeeld tot uiting in het tijdschrift *Hard Werken* (187) van de gelijknamige Rotterdamse groep ontwerpers (eerste nummer in 1979). In 1977 verscheen *Lay In, Lay Out* (188) door Piet Schreuders (1951), waarin hij de vloer aanveegt met de modernistische typografie. Hij meende dat de strengheid en de objectiviteit ervan schijn waren en in werkelijkheid resulteerden in 'een smakeloze saus' die de inhoud aan het oog onttrok (Schreuders 1977, p 8).

40. Piet Schreuders tekende de eerste exemplaren van *De Poezenkrant* geheel met de hand, zowel de teksten als de illustraties, en kopieerde die. In 2004 verscheen het standaardwerk over dit tijdschrift: *Het Grote Boek van De Poezenkrant* met daarin de tot dan toe verschenen nummers. *De Poezenkrant* verschijnt nog steeds.



188 *Lay In, Lay Out*, 1977, inhoud en ontwerp van Piet Schreuders. FOTO: DE AUTEUR



189 Blote B uit *Alfabet*
van Anthon Beeke, 1970.
UIT: KWADRAATBLAD 1970

☞ Dit is de Trinité, type 3, met lange stokken naar boven en naar beneden. Deze letter is geschikt voor tekst over een aanzienlijke breedte die veel ruimte mag gebruiken. Zo kunnen we melden dat: Gedurende zijn lange, werkzame leven Picasso zich nimmer aan stromingen in de kunst en modes onder de kunstliefhebbers heeft gestoord, maar er altijd de voorkeur aan heeft gegeven om luchtig gekleed in zijn subtropisch atelier te scheppen, te beiten, te etsen, te verven, te smeren, te krabben en te tekenen.

190 *Trinité*, Bobst Graphic, Autologic, 1981, ontwerp van Bram de Does.

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
Le cortesie, l'audaci imprese io canto,
Che furo al tempo che passaro i Mori
D'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
Seguendo l'ire e i giovenil furori
D'Agramante lor re, che si diè vanto
Di vendicar la morte di Troiano
Sopra re Carlo imperator romano.

191 *Lexicon*, The Enschedé Font Foundry, 1992, ontwerp van Bram de Does.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

192 *Flora*, Dr.-Ing. Rudolf Hell GmbH, 1984, ontwerp van Gerard Unger.

De geschiedenis was ook voor non-conformistische ontwerpers een inspiratiebron. Willem de Ridder ging in letterproeven op zoek naar types voor de koppen in *Hitweek* en paste in 1966 daarin Jugendstil-letters toe (Schreuders 1977, pp 19, 20). Piet Schreuders verlangde terug naar de *Gill Sans* (92), die in de jaren vijftig veel was toegepast (Schreuders 1977, pp 36–39) en het veld had moeten ruimen voor onder andere de *Univers*. Veel ontwerpers in Europa en Amerika waren het erover eens: de herleefde modernistische typografie was te beperkend, leidde tot uniformiteit en had z'n tijd gehad. Voor het overige verschilden de ontwerpers sterk in hun ideeën, en de jaren zeventig en tachtig waren een periode met veel diversiteit en met individualisten. In Nederland waren dat onder anderen Ootje Oxenaar (1929), Jan van Toorn (1932), Anthon Beeke (1940) en Gert Dumbar (1940). Van Anthon Beeke verscheen in 1970 het alfabet van blote vrouwen (189) als reactie op het *New Alphabet* (99) van Wim Crouwel.

Letterontwerpers waren er weinig in Nederland in de jaren zeventig en tachtig, althans in vergelijking met de jaren negentig en daarna. In 1982 kwam de *Trinité* (190) van Bram de Does (1934) uit met sporen van zijn calligrafie, een origineel ontwerp dat klassiek oogt net als zijn *Lexicon* uit 1992 (191). Van mijzelf verschenen onder andere de *Flora* (1984) (192) en de *Swift* (156), net als de *Demos* (181) en de *Praxis* (1977) (193) ontworpen voor de firma Hell en voor het digitale zetten. Vanaf het midden van de jaren tachtig kwam er uit de academies van Den Haag en Arnhem een omvangrijke nieuwe lichter letterontwerpers (Lommen 1996, p 22), die met Apple Macintoshes en bijbehorende software zorgden voor een stroom aan nieuwe letterontwerpen, die snel internationaal erkenning vond en nog steeds doorwerkt. Uit Arnhem stammen onder anderen Evert Bloemsma (1958–2005), Martin Majoor (1960) (194) en Fred Smeijers (1961), uit Den Haag Petr van Blokland (1956), Erik van Blokland (1967), Frank Blokland (1959), Matthias Noordzij (1961), Peter Verheul (1965) en Just van Rossum (1966). Het werk van deze ontwerpers kreeg internationaal navolging.

Van alle fabrikanten van zetmachines, die zich gedurende de jaren zeventig en tachtig beijverden om de kwaliteit van zetsel te verbeteren, verdient de firma Berthold uit Berlijn

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

193 *Praxis*, Dr.-Ing. Rudolf Hell GmbH, 1977, ontwerp van Gerard Unger.

Although FF Scala is clearly influenced by elements from other typefaces, it has managed to keep a style of its own. The slab serifs were originally made to print without jaggies on a 300 dpi laserprinter. The dark colour and low contrast worked to prevent the thin parts from breaking up (most of the early PostScript

194 *Scala*, Fontshop International, 1991, ontwerp van Martin Majoor.

Berthold-Schriften überzeugen durch Schärfe und Qualität. Schriftqualität ist eine Frage der Erfahrung. Berthold hat diese Erfahrung seit über hundert Jahren. Zuerst im Schriftguß, dann im Fotosatz. Berthold-Schri

195 *Bodoni Old Face*, H. Berthold AG, 1983, ontwerp van Günther Gerhard Lange.

Berthold-Schriften überzeugen durch Schärfe und Qualität. Schriftqualität ist eine Frage der Erfahrung. Berthold hat diese Erfahrung seit über hundert Jahren. Zuerst im Schriftguß, dann im Fotosatz. Bertho

196 *Franklin Antiqua*, H. Berthold AG, 1976, ontwerp van Günther Gerhard Lange.

At the gates of the forest, the surprised man
of the world is forced to leave his city esti-
mates of great and small, wise and foolish.
The knapsack of custom falls off his back

197 *Utopia*, Adobe, 1989, ontwerp van Robert Slimbach.

Collapsible top hats fall strangled crate boxes. Make veils
blow, soft folds fall, make cotton drip and water gush.
Hurl up air soft and white through thousand candles
power arc lamps. Then take wheels and axles, hurl them

198 *Myriad*, Adobe, 1992, ontwerp van Robert Slimbach en Carol Twombly.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz&0123456789

199 *Jenson*, Adobe, 1994, ontwerp van Robert Slimbach.

apart vermelding, vooral vanwege het werk van de artdirector Günter Gerhard Lange (1921–2008), die bij Berthold begon in 1950. In 1958 werd de Diatype uitgebracht, de eerste fotozetmachine van de lettergieterij Berthold, gevolgd door onder andere de Diatronic in 1967 (Schwemer-Scheddin 2003, pp 12, 14), waarvan latere versies tot de beste fotozetmachines behoorden. Onder leiding van Lange werd in de jaren zestig begonnen met de zorgvuldige opbouw van de letterbibliotheek voor Berthold, waarin vooral de goede *revivals* opvallen, zoals: *Akzidenz Grotesk* (1969), *Garamond* (1972), *Caslon* (1977), *Baskerville* (1980), *Bodoni Old Face* (1983) (**195**), *Van Dijck* (1984).

Met de combinatie van *revivals*, originele letterontwerpen (bijvoorbeeld de *Franklin Antiqua* (**196**) van Lange, 1976) en het overnemen van populaire lettertypes van andere bedrijven (bijvoorbeeld de *Univers*), heeft de firma Berthold het beleid voortgezet dat aan het begin van de twintigste eeuw door de ATF, Monotype en Linotype is ontwikkeld. Zelfs Adobe heeft deze aanpak nog gecontinueerd, met bijvoorbeeld de *Utopia* (**197**), een origineel ontwerp van Robert Slimbach (1956) uit 1989, de *Myriad* (**198**) uit 1992, ontworpen door een groep ontwerpers van Adobe, lijkend op de *Frutiger* (**173**), en de *Jenson* (**199**), een *revival* van Slimbach uit 1994.

Halverwege de jaren tachtig leek er rust te komen aan het technische front en stelde het digitale zetten met de laserstraal een hoge en constante kwaliteit in het vooruitzicht. De grafische industrie had eindelijk greep gekregen op alle onderdelen van het productieproces, van de binnenkomst van tekst en illustraties tot en met de gevouwen en gebonden eindproducten – met gave letters. Erik van Blokland en Just van Rossum meenden dat hiermee de typografie saai was geworden en brachten bij de FontShop hun *Beowulf* (1990) (**200**) uit. Daarbij kunnen digitaliseringspunten op de contouren van de letters binnen afgebakende ruimtes vrij bewegen, waardoor de tekens bizarre vormen aannemen. Zij combineren het ontwerpen met programmeren en kunnen zo voor verrassende technische mogelijkheden zorgen.

In de jaren zeventig en tachtig werden er geen theorieën geformuleerd zoals die in de jaren twintig en dertig en de jaren vijftig en zestig waren opgesteld. Evenmin kwamen er nieuwe voorschriften voor het vormen van letters. Integendeel, de afwezigheid van regels en geboden leek imperatief te zijn. Pas rond 1990 werden er weer uitgesproken standpunten ingenomen, waarbij het leek of het vertrouwen in de bekende typografische conventies en structuren en in de beproefde lettervormen was verdwenen.

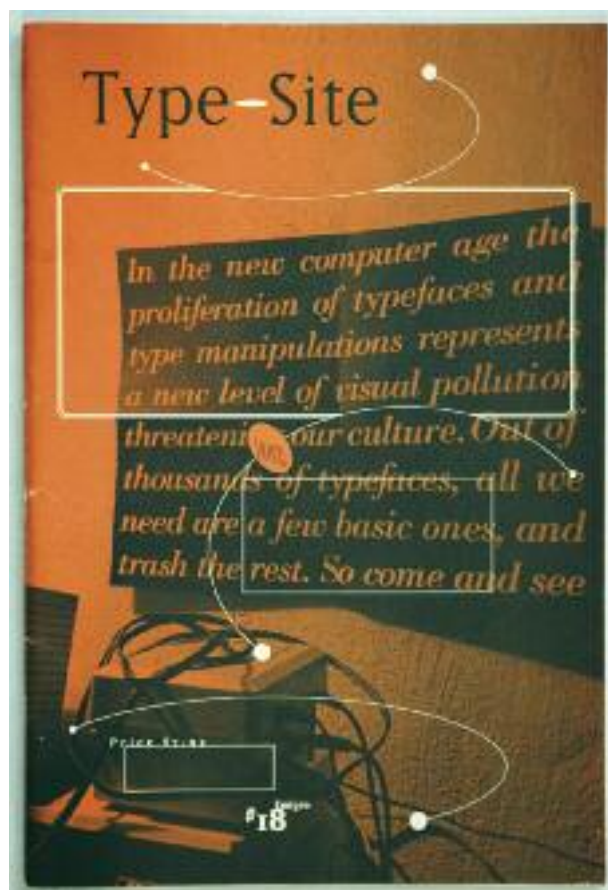
Er heeft zich nog een late modernist geroerd: Massimo Vignelli (1931) in New York, die de snelle toename van het aantal letterontwerpen en de toenemende variatie als ‘visuele vervuiling’ beschouwde. De *Helvetica* (**169**) hield hij hoog en als het moest gebruikte hij

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890

200 *Beowulf*, Fontshop International, 1990, ontwerp van Erik van Blokland en Just van Rossum.

201 De voorzijde van *Emigre*,
nummer 18, *Type-Site*, 1991,
met de krasse uitspraak
van Massimo Vignelli.

FOTO: DE AUTEUR



a A b B c C d D e E f F g G h
H i j J k K l L m M n N o O p P
q Q r R s S t T u U v V w W x X
y Y z Z 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

202 *Keedy Sans*, *Emigre*, 1989, ontwerp van Jeffery Keedy.

a b c d e f g h i j k l
m n o p q r s t u v w x y z
A B C D E F G H I J K L M N
O P Q R S T U V W X Y Z
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

203 *Arbitrary sans*, *Emigre*, 1990, ontwerp van Barry Deck.

nog twee of drie andere lettertypes. De rest kon in de vuilnisbak (Vignelli 1991, p 1) (201).

Jeffery Keedy (1957) en Barry Deck (1962) gingen voor hun theorieën, gepubliceerd in *Emigre* #15 (1990), ervan uit dat typografen en letterontwerpers alles gedaan hadden om dubbelzinnigheid uit te bannen en verwarring te voorkomen. Volgens Keedy was er te vaak verondersteld dat de lezers geen dubbelzinnigheid en complexiteit aankunnen (Keedy 1990, p 17), en Deck meende dat onvolkomen lettervormen beter passen bij een onvolmaakte wereld, bewoond door onvolmaakte mensen, die gebrekkig communiceren (Deck 1990, p 21).

Beiden maakten het toeval en de imperfectie tot uitgangspunt, zoals is te zien aan lettertypes als de *Keedy Sans* (1989) (202) en de *Arbitrary Sans* (Deck, 1990) (203).⁴¹ Dergelijke types werden gecombineerd met typografie waarin de bekende typografische zekerheden nauwelijks nog telden. Teksten werden gefragmenteerd, over elkaar gelegd en door elkaar gehusseld. Varianten als cursief en vet werden willekeurig toegepast, net als grote en kleine corpsen. Uiteindelijk was er weinig steun voor deze ideeën en daalde de interesse in dit post-modernisme (Keedy 1990, p 15) aan het begin van de eenentwintigste eeuw.

10.8 Het begin van de eenentwintigste eeuw

Door de snel opeenvolgende introductie van apparaten als de Amazon Kindle (2007), de iPhone (2007) en de iPad (2010) vinden er grote veranderingen in de typografie plaats. Er wordt nu waarschijnlijk meer gelezen van schermen dan van papier – overigens zijn er geen cijfers om deze veronderstelling te staven. Op schermen kunnen de lezers zelf de typografie aanpassen aan eigen wensen, kunnen ze bijvoorbeeld de lettertypes en de corpsgroottes wijzigen. Tot voor kort was het mogelijk voor een betrekkelijk kleine groep ontwerpers om het grafisch ontwerpen en de typografie naar hun hand te zetten en een enorme groep lezers en kijkers te bereiken en hun voorkeuren op te leggen, vooral in Europa en de Verenigde Staten. Op het web drijft het ontwerpen niet meer op de sturende ideeën van enkele coryfeeën en is het niet meer gebonden aan een land of een werelddeel, maar is het mondiaal geworden, komt het overal vandaan en is het voortdurend in beweging. Het grafisch ontwerpen en de typografie zijn nu dikwijls in handen van anderen dan grafici, van web-ontwerpers en ontwikkelaars met bijvoorbeeld technologie of marketing als achtergrond, die gevestigde ideeën en regels vaak links laten liggen of niet kennen.

Op dit moment zijn er geen dominerende theorieën, geen voorschriften voor het vormen van letters. Als er nu een stroming is in het ontwerpen, dan is dat een verzameling van uiteenlopende en dikwijls persoonlijke opvattingen. Langzaam aan tekent zich echter een kentering af in deze ontwikkeling en lijken veel van de individuele benaderingen samen te vloeien in een meer sociaal gerichte opvatting van het ontwerpen. Blijvend lijkt de grote verscheidenheid aan opvattingen over het letterontwerpen.

41. In 2011 heeft het Museum of Modern Art te New York drieëntwintig digitale letterontwerpen in de collectie opgenomen. Vijf daarvan komen uit de portefeuille van *Emigre*: *Keedy Sans*, *Mason*, *Template Gothic*, *Oakland*, *Dead History*. (http://www.moma.org/explore/inside_out/2011/01/24/digital-fonts-23-new-faces-in-moma-s-collection/ – geraadpleegd op 15/07/12.)

De belangstelling voor het ambacht is terug; er is groeiende aandacht voor het handwerk en voor de wijzen van werken in de niet-westerse wereld. De term 'handwerk' is letterlijk te nemen en is overdrachtelijk te gebruiken, in relatie tot het ontwerpen met de computer. Dan is hedendaags handwerk ook: zo veel mogelijk zelf in de hand te houden. Voor letterontwerpers – en voor typografen en grafisch ontwerpers – is die mogelijkheid er sinds 1986, met een *personal computer* en de nodige programma's, een scanner, een



204 *Broken Glass Everywhere*, 2010, ontwerp van Michiel Schuurman.

anhelantem pestem patriæ nefarie
molientem, vobis atque huic urbi ferrum
flammanque minitanti, ex urbe vel
ejecimus, vel emisimus, vel ipsum
egredientem verbis prosecuti sumus.

205 *Mrs Eaves*, Emigre, 1996, ontwerp van Zuzana Licko.

printer, en sinds 1993 met het web als distributiekanaal. Zo heeft hedendaags letterontwerpen een ambachtelijke kant.

De belangstelling voor een aanraakbaar object als het boek, in de hand te nemen en door te bladeren, met verschillende materialen voor de band en het binnenwerk is nog steeds groot (Doctorow 2012). Er is ongetwijfeld een verband tussen de blijvende interesse voor boeken en de oplevende interesse voor ambachtelijkheid.

In de diversiteit aan recente visies op het letterontwerpen zijn er enkele hoofdrichtingen te onderscheiden: (1) de individuele aanpak, (2) het klassieke type met schreven, (3) de neutrale schreefloze, (4) *corporate type of custom type*, (5) het vroeg-eenentwintigste-eeuwse model, en (6) de internationalisering van het letterontwerpen.

1. Een eigen stempel te drukken op de lettervormen is zonder twijfel de belangrijkste drijfveer om met letterontwerpen te beginnen; wat is er nog uit de vormen te halen die al door zovelen naar hun hand zijn gezet? Dit is geen scherp afgetekend facet bij het letterontwerpen, het speelt in meerdere of mindere mate altijd een rol. De persoonlijkheid van de ontwerper was al vroeg in de twintigste eeuw een reden voor lettergieterijen en fabrikanten van zet- en gietmachines om kunstenaars en ontwerpers aan te trekken.

De opvattingen dat uiterste terughoudendheid een deugd was, dat individualisme ingewisseld behoorde te worden voor internationalisme en neutraliteit, dat een historisch model trouw gevolgd kon worden, zijn niet verdwenen. Maar in de afgelopen vijftientig jaren hebben letterontwerpers dikwijls hun ego voorrang gegeven, zoals de onconventionele letterontwerpen uit de jaren negentig laten zien. Door de *personal computer* (speciaal door de Apple Macintosh), waarmee letterontwerpers hun eigen gang konden gaan, is de oriëntatie van de letterontwerpers verschoven van de interesse voor de industrie en het rationalisme naar de emotie. Inmiddels groeit naast de persoonlijke interesses weer de aandacht voor verbindingen, zoals die van schriften uit verschillende culturen, van bijvoorbeeld Aziatische met het Latijnse. Voorlopig blijven veel ontwerpers zich de lettervormen geheel toeëigenen en onderwerpen aan vergaande persoonlijke ingrepen. De affiches van de Nederlander Michiel Schuurman (1974) zijn hiervan een voorbeeld (204).

2. Een illustratie van een *revival* met een persoonlijke inbreng van de ontwerper, is *Mrs Eaves* (1996) (205) van Zuzana Licko (1961),⁴² de *Baskerville*-variant van Emigre (in dit geval niet het tijdschrift maar de eraan gerelateerde uitgeverij van digitale lettertypes). In vergelijking met bijvoorbeeld de *Baskerville* (89) van Monotype zijn de letters van *Mrs Eaves* wat breder, wat zwaarder en levendiger. De schreven zijn iets dunner en langer en gaan met ruimere bogen over in de rechte delen. Dat de letters bewust verder uit elkaar zijn gezet loopt het meest in het oog. Zuzana Licko heeft een eigen ontwerp gemaakt dat aan de *Baskerville* herinnert.

42. Mrs Eaves was de gehuwde vrouw waarmee Baskerville jarenlang heeft samengewoond. Na het overlijden van haar echtgenoot trouwde Baskerville met haar. Het samenwonen is de reden dat Baskerville als christen niet in gewijde aarde begraven kon worden (Pardoe 1975).

206 *Enigma*, 1999,
Jeremy Tankard Typography,
ontwerp van Jeremy Tankard.

case, but not with the capitals. Enigma begins to introduce this detail in its capitals but in a less stylistic manner than a semi-serif letter style. Enigma's capitals are also narrow in width and short to the ascender height; reducing their sometimes dominating appearance when

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

207 *Capitolium*, Agenzia romana per la preparazione del Giubileo, later in eigen beheer, 1998,
ontwerp van Gerard Unger.

sion that each species had not been independently created, but had descended, like varieties, from other species. Nevertheless, such a conclusion, even if well founded, would be unsatisfactory, until it could be shown how the innumerable species inhabiting this world have been modified, so as to acquire that perfection of structure and coadaptation which most justly excites our admiration. Naturalists continually refer to external conditions, such as climate, food, &c., as the only possible cause of variation. In one very limited sense, as we shall here-

208 *Garamond Premier Pro*, Adobe, 2005, ontwerp van Robert Slimbach.

Francesco Borromini
Max Forrester Eastman
Charles Rennie Mackintosh
Maurice Hugh Frederick Wilkins

209 *Gotham*, Hoeffler & Frere-Jones, 2000,
ontworpen door Jonathan Hoeffler
en Tobias Frere-Jones.

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmno
pqrstuvwxyz

210 *Akkurat*, Lineto, 2004,
ontwerp van Laurenz Brunner.

Jedes Frühstück servieren wir Ihnen bis 11:30 Uhr
mit einem heißen Getränk * Ihrer Wahl

Baguette-Frühstück 6,80 EUR | 9,20 CHF
Warmes Schinken-Käse-Baguette ^{1, 2, 3, 4, 10}

City-Frühstück 8,20 EUR | 11,10 CHF
Croissant ², Brot, Brötchen, Butter,
Konfigüre ¹⁰, Honig, Nutella und
Philadelphia Frischkäse

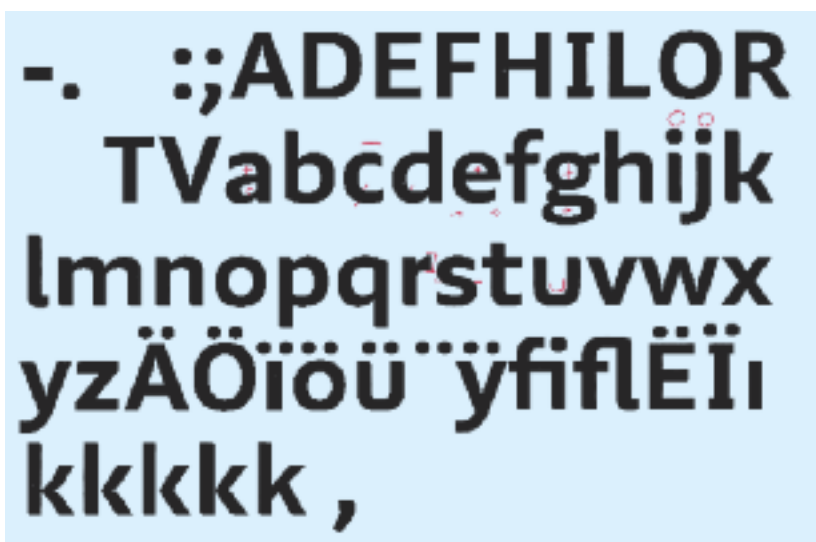
211 De schreefloze versie van het lettertype voor de Deutsche Bahn, 2005,
ontworpen onder leiding van Erik Spiekermann.

Zoals de *Mrs Eaves* toont is ook ten tijde van de post-modernistische typografie de belangstelling voor historische modellen gebleven. De *Enigma* (1999) (206) van Jeremy Tankard (1969) toont invloeden van de gotische rotunda (Italië, dertiende eeuw) en van de *Electra* (246), een letterontwerp van Dwiggins (Tankard 2004, p 52). Mijn eigen *Capitolium* (1998) (207), ontworpen voor de stad Rome en het heilige jaar 2000, werd beïnvloed door de klassieke Romeinse kapitalen en het werk van de calligraaf Giovan Francesco Cresci (zestiende eeuw).⁴³ Ook worden historische modellen nog steeds trouw gevolgd, zoals de *Garamond Premier Pro* (2005) (208) van Robert Slimbach toont.

3. Wat de neutrale schreeflozen betreft: de *Helvetica* is nog steeds populair. Het is het enige lettertype dat een hoofdrol heeft in een film, getiteld *Helvetica* (2007), en in 2008 is een boek verschenen met de titel: *Helvetica forever* (Malsy 2008). Een voorbeeld van de blijvende interesse in neutrale schreeflozen is de *Gotham* (2000) (209) van Tobias Frere Jones (1970) en Jonathan Hoefler (1970), gebaseerd op Amerikaanse schreeflozen die onder meer te vinden zijn op gebouwen in New York, doorgaans uit de jaren vijftig en zestig (Frere Jones). Behalve een neutrale schreefloze is de *Gotham* ook een *revival*. Een ander voorbeeld is de *Akkurat* (2004) (210) van Laurenz Brunner (1980).

4. *Corporate typefaces*, speciaal ontworpen voor een bedrijf of organisatie (ook *custom type design* genoemd), zijn niets nieuws, maar sinds een jaar of twintig is hun aantal toegenomen. Mijn *Capitolium*, ontworpen voor de stad Rome en het heilige jaar 2000, is ook hiervan een voorbeeld. Recente voorbeelden zijn: de lettertypes voor de Deutsche Bahn (2005) (211), ontworpen onder leiding van Erik Spiekermann, en het lettertype voor de autofabrikant Audi (2009) (212) door Paul van der Laan en Pieter van Rosmalen.

43. Noch het geboortjaar, noch het jaar van overlijden van Cresci zijn bekend (Mosley 2005b, p 117).



212 Voorstudie voor het letterontwerp voor Audi, 2009, ontwerp van Paul van der Laan en Pieter van Rosmalen.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

213 *Meta Serif*, Adobe, 2006, ontwerp van Erik Spiekermann, Christian Schwarz en Kris Sowersby.



A comparison between the regular 6-, 12-, and 72-point primary fonts scaled to the same H-height.

214 De drie *masters* voor *Jenson*, Adobe, 1994, ontwerp van Robert Slimbach.

movers quit the hard packing of a papier-mâché jewelry box. Back in my quaint garden: jaunt zinn vie with flaunting phlox. *Hark, 4,872 toxic jungle water vipers quietly drop on the zebra for meals!* New farm hand (picking just six quinees) proves strong but so lazy. For only \$65, jolly housewives made “inexpensive” meals using quick-frozen veg

Boxes in strange dimensions

Boven: 215 a *Miller* voor tekst, Font Bureau, 2005, ontwerp van Matthew Carter, uitgevoerd in samenwerking met Tobias Frere-Jones.

Onder: 215 b De verfijnde *Miller* cursief voor koppen, Font Bureau, 2005, ontwerp van Matthew Carter, uitgevoerd in samenwerking met Tobias Frere-Jones en Cyrus Highsmith.

Dvě hvězdy v Malém voze svítí
ještě zrána સવારે વીડી જાક પો
obloze přeletěla vrána કાડીડો.
Rybáři vstávají a rozhazují
sítě a hvězdy તારો ગાવાયી, ક્યઝ

216 *Skolar* gecombineerd met *Surat* (Gujarati), TypeTogether, 2006, ontwerp van David Březina, oorspronkelijk voor de Master Course in Type Design van de University of Reading, UK.

5. Bij het vroeg-eenentwintigste-eeuwse model zijn, net als in de negentiende eeuw en in de romaanse periode,⁴⁴ de letters in de breedte naar elkaar toe gebracht – een aantal smalle letters is verbreed en enkele brede letters zijn versmald. Een voorbeeld is de *Meta Serif* (2006) (213) van Erik Spiekermann, met medewerking van Christian Schwarz (1977) en Kris Sowersby (1981). Het contrast, of het verschil tussen dik en dun, is gering en de schreven zijn kort en stevig. Het voordeel van zulke lettervormen is dat die zowel op papier als op schermen rustig ogen, dat ze zowel in heel grote maten als in kleine corpsen functioneren en dat ze toepasbaar zijn in nagenoeg alle technieken en op alle materialen, zoals inkjet- en laserprinten, hoogwaardige offset, op glad en op ruw papier. Het is een robuust en flexibel model dat in de loop van de twintigste eeuw al regelmatig werd toegepast, onder andere als krantenletters. Maar vanaf het begin van de eenentwintigste eeuw werd het vroeg-eenentwintigste-eeuwse model steeds vaker het uitgangspunt voor letterontwerpers en langzaam wordt het dominant.

In 1994 publiceerde de firma Adobe de *Jenson* van Robert Slimbach, waarvoor drie masters gemaakt werden: 6, 12 en 72 punts (199, 214). Dit zijn min of meer de lettergroottes respectievelijk voor noten, voor veruit de meeste teksten en voor titels en koppen. Met iedere master zijn meerdere corpsgroottes te vormen. Met de 12-punts master kunnen de corpsen 8 tot en met 16 gezet worden. Hieronder worden de letters wat fragiel en functioneert de 6-punts master beter; boven 16 punten worden de letters wat grof en geeft de 72-punts master een beter resultaat (Slimbach 1994, pp 25, 26); de *Garamond Premier Pro* (208) is op soortgelijke wijze samengesteld. Dergelijke aanpassingen aan lettervormen werden al door de stempelsnijders toegepast in voorgaande eeuwen, en ook bij de ATF en andere gieterijen, met behulp van de pantografische stempelsnijmachine. Er zijn bij enkele lettertypes ook speciale versies voor koppen uitgevoerd, bijvoorbeeld door het Font Bureau (215 a, b), die verfijnder zijn dan de versies voor tekst.

Dergelijke verfijningen kunnen met *InDesign* weliswaar automatisch toegepast worden,⁴⁵ maar worden alleen begrepen met een ruime typografische kennis en inzicht in complexe teksten. Het vroeg-eenentwintigste-eeuwse model heeft deze verfijningen meestal niet, maar biedt gebruiksgemak. Het heeft lettervormen die tegen een stootje kunnen. Het model doet denken aan de *Century Expanded* en aan krantenletters als de *Excelsior*, maar is niet daarvan afgeleid. Het gaat ook hier om gelijkwaardige oplossingen voor gelijksoortige problemen in verschillende tijden. Net als de *Excelsior* kan het vroeg-eenentwintigste-eeuwse model monotoon zijn. De *Skolar* (2007–2011) (218) van David Březina (1980), gedistribueerd door TypeTogether,⁴⁶ laat zien hoe hieraan door een persoonlijke inbreng is te ontsnappen.

44. Zie noot 12.

45. *InDesign* is het typografische ontwerp- en opmaakprogramma van Adobe, hun opvolger van *Pagemaker* en het alternatief voor *Quark XPress*, en is in 1999 op de markt gebracht.

46. TypeTogether is een uitgeverij van digitale lettertypes, gestart in 2006 door Veronika Burian in Praag en José Scaglione in Buenos Aires.

Ceci n'est pas une pipe.
Я не могу ходить в этих
Աի շորդ է բուժենս դուռ
Η Τούρτα Είναι Ένα Ψέμα
عرفت مرة رجل يدعى ألبرت
कषण कपन यक गम गफपन

217 Emrys, 2011, ontwerp van Ben Jones,
gecombineerd met Cyrillisch, Armeens, Grieks, Arabisch en Devanagari
voor de Master Course in Type Design van de University of Reading, UK.

الْخَطُّ مِنْ حُسْنِ الْخَلْقِ

218 Palatino Arabic, Linotype, 2007, ontwerp van Hermann Zapf en Nadine Chahine.

that is truly excruciating is the inability
to discern irony. Now, it isn't known for
a fact that all one encounters inside the
skull is *negative space*, but one is easily
disposed to ponder this hypothesis, given
its innumerable instances and ready ex-

Ĕjaf डुहटे

219, a, b Eczar, 2011, ontwerp van Vaibhav Singh voor de Master Course in Type Design
van de University of Reading, UK.

Onder: de combinatie van de Latijnse versie en Devanagari.

Aan de ontwikkeling van het vroeg-eenentwintigste-eeuwse model is geen leesbaarheidsonderzoek voorafgegaan. Het is de praktische reactie van scherp observerende ontwerpers op de veranderende typografische praktijk, waarbij meer en meer van schermen wordt gelezen. Veel schermen stralen licht uit en het vroeg-eenentwintigste-eeuwse model zorgt daarbij voor rust. Het model is gericht op de toepasbaarheid voor grote aantallen lezers, wereldwijd. Er past relatief veel tekst mee op een klein scherm als dat van de iPhone, met behoud van goede leesbaarheid. Het is een solide uitgangspunt voor verdere ontwikkelingen zoals de grote letterfamilies en combinaties met andere schriften.

Het model komt niet alleen voor met schreven, maar ook als schreefloze, zoals de *Emrys* (2011) (217) van Ben Jones (1980). Dit is bepaald geen neutrale schreefloze, maar al te persoonlijk is dit ontwerp evenmin, en het vormt een goed uitgangspunt voor de combinaties met andere schriften, zoals het Armeense en Arabische, naast het Griekse en cyril-lische.

6. Nederlanders hebben, samen met Amerikaanse letterontwerpers, in de jaren tachtig en negentig van de vorige eeuw een voortrekkersrol gehad. Nog steeds is het niveau in beide landen hoog, maar uit andere delen van de wereld komen er inmiddels ook goede letterontwerpen, zoals in Zuid-Amerika uit Mexico, Chili en Brazilië, uit het Arabische deel van de wereld, uit Japan, India en Australië.

Met *OpenType* is het mogelijk geworden het Latijnse schrift te combineren met vele andere schriften in één *font*. Voor Europees gebruik zijn de Griekse en cyrillische schriften de vaste metgezellen, maar de belangstelling voor combinaties met onder andere het Arabische schrift neemt toe. Zo is in 2007 *Palatino Arabic* (218) verschenen, ontworpen door Nadine Chahine (1978) en Hermann Zapf, passend bij diens *Palatino* (174). De *Emrys* van Ben Jones is al genoemd. Ook wordt het Latijnse schrift door ontwerpers uit andere culturen aangepast aan hun schriften, zoals bij de *Eczar* (2011) (219 a, b) door Vaibhav Singh (India, 1983) voor wie het Devanagari het uitgangspunt was.

De toekomst van het letterontwerpen is onder meer in deze richting te vinden, in het exploreren van de mogelijkheden voor het vroeg-eenentwintigste-eeuwse model en in de combinatie met andere schriften. De modernisten keerden zich ruim tachtig jaar geleden tegen nationalisme, tegen andere schriften dan het Latijnse en inmiddels is het letterontwerpen ver de andere kant opgegaan met een wereldse internationalisering en een kosmopolitische benadering, waarbinnen er ruimte is voor alle andere schriften met hun historische en culturele achtergronden.

Nadat de Apple Macintosh op de markt kwam en software voor het vormen van letters en voor typografie, groeide de belangstelling voor het letterontwerpen enorm, werden gespecialiseerde opleidingen opgezet en startten velen uitgeverijen van digitale lettertypes (Middendorp 2011).⁴⁷ Met het fotozetten en de plakletters in de jaren vijftig en zestig van de vorige eeuw begon de groei van het aantal letterontwerpen, dat intussen tot een

47. Opleidingen voor letterontwerpers zijn verbonden aan de Universiteit van Reading, aan de École supérieure d'art et de design te Amiens en de École Estienne te Parijs, aan de Koninklijke Academie te Den Haag en aan de Universiteit van Buenos Aires. Zie verder:

http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_institutions_offering_type_design_education.

Voor een overzicht van uitgeverijen (foundries) van digitale lettertypes zie: www.type-foundries-archive.

THE
Cheltenham Family

With Lifelike Portraits of the Different Members of the Family

Every Face Sold in Weight Fonts at Our Body Type Prices

Cheltenham Oldstyle
Cheltenham Italic
 Cheltenham Wide
Cheltenham Bold
Cheltenham Bold Italic
Cheltenham Bold Condensed
Cheltenham Bold Condensed Italic
Cheltenham Bold Extra Condensed
Cheltenham Bold Extended
Cheltenham Bold Outline
Cheltenham Inline
Cheltenham Inline Extended
Cheltenham Inline Extra Condensed

DESIGNED, PATENTED AND MADE BY THE
American Type Founders Co.

220 Advertentie voor de diverse familieleden van de *Cheltenham*, American Type Founders, na 1914.

INVOKE	REMARKED
Maintain	Doctor gave
big ships	his approval
PRINTING	MOVE BRIDGE
Guild holds	Engineer made
big smoker	fine reputation

221 *Clearface* (links, 1905) en *Clearface Gothic* (rechts, 1908), American Type Founders, ontwerpen van Morris Fuller Benton.

onbekend maar duizelingwekkend aantal is uitgegroeid. Ook de variatie is nu veel groter dan die was voor 1984 (het jaar waarin de Macintosh op de markt kwam).

Het aantal opleidingen voor letterontwerpen is nog te overzien, met het aantal uitgeverijen van *fonts* is dit moeilijker en het aantal gepubliceerde lettertypes is nauwelijks te schatten. Enerzijds nam het aantal overlappingen toe, bijvoorbeeld met de neutrale schreeflozen, waarvan iedere uitgever van digitale lettertypes kennelijk een eigen variant moet hebben. Anderzijds is de variatie toegenomen, zozeer dat het lastig is nog origineel te zijn. Als je denkt een originele aanpak gevonden te hebben kom je vroeg of laat iets soortgelijks tegen; hierbij speelt een eerder genoemd verschijnsel een rol: het gelijktijdig ontstaan van vergelijkbare ideeën op verschillende plaatsen.

Behalve invloeden van het modernisme, het moderne classicisme, de technische ontwikkelingen, het typografisch pragmatisme en de geschiedenis van het letterontwerpen en de typografie, zijn er enkele onderwerpen die enigszins op zichzelf staan, maar effect hadden op mijn werk: de gestaag uitdijende letterfamilies, enkele letterontwerpers persoonlijk, een deel van de classificaties van lettertypes en moderne weerklanken van middeleeuwse lettervormen. Aspecten hiervan en van de eerdere onderwerpen uit de twintigste en eenentwintigste eeuw beïnvloedden mijn eigen standpunt, waarmee dit hoofdstuk wordt afgesloten.

10.9 De uitdijende en veranderende letterfamilie

Wie ooit het idee voor de letterfamilie heeft gehad is niet te achterhalen. Nadat de *Century Expanded* was uitgebracht aan het einde van de negentiende eeuw, werd dit type tot ongeveer 1924 voorzien van vele varianten (Shen 2011, pp 6–9). Of daarbij van een vooropgezet plan sprake was, is niet bekend.⁴⁸ De opzet voor de *Cheltenham*-familie (1904–1914) (220) lijkt wel tevoren uitgedacht te zijn. De *Cheltenham* werd ontworpen door de architect Bertram Grosvenor Goodhue (1869–1924) en de praktische uitvoering tot een familie was van Morris F. Benton (Cost 2011, p 109).

Eerder in de geschiedenis van de drukletters maakte Pierre-Simon Fournier (1712–1768) voor bijvoorbeeld zijn *Cicéro* zeven varianten, met onder andere verschillende letterbreedtes en x-hoogtes. Maar dat is nog geen letterfamilie. Als het idee voor de familie van gerelateerde varianten als normaal, halfvet, vet, extra vet, smal en breed, en dat alles ook cursief en in vele corpsgroottes, niet van Morris F. Benton kwam, dan was hij in elk geval nauw betrokken bij het ontstaan ervan. Het is mogelijk dat zijn vader, L.B. Benton, ideeën aanreikte voor de *Century*-familie en H.L. Bullen, de bibliothecaris van de ATF die bij het beleid van de firma betrokken was, aan het plan voor de *Cheltenham* bijdroeg (Cost 2011, pp 107–110).

De volgende stap in de ontwikkeling van de letterfamilie was de nevenschikking van types met en zonder schreven. Hiermee was Morris F. Benton onomstreden de eerste, met de *Clearface* (1905) en de *Clearface Gothic* (1908) (221) (Shen 2011, pp 28–32). Bovendien

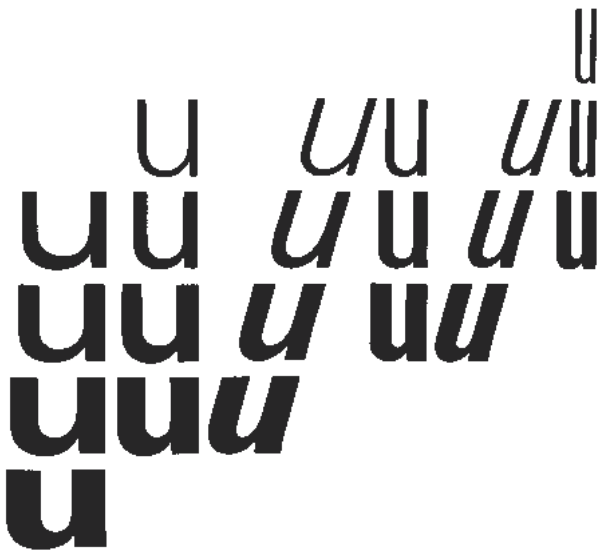
48. Er is nog een ontwerp dat is te beschouwen als de eerste letterfamilie, de *De Vinne*, waarvan de eerste variant tussen 1890 en 1891 werd gesneden bij de Central Type Foundry in St. Louis in de Verenigde Staten. Later zijn er varianten bijgemaakt, waarbij er net zo min sprake lijkt te zijn van een visie vooraf als bij de *Century*-familie. Theodore Low De Vinne had weinig te maken met dit ontwerp. Het was een reactie op klachten van hem over leesbaarheid en een eigen initiatief van de gieterij (McGrew 1993, p 119).

**Irascimini, et nolite peccare: quæ dicitis
in cordibus vestris, in cubilibus vestris com-
pungimini. Sacrificate sacrificium iustitiæ,
et sperate in Domino. Multi dicunt: Quis
ostendit nobis bona? Signatum est super
nos lumen vultus tui Domine: dedisti læti-
tiam in corde meo. A fructu frumenti, vini,
et olei sui multiplicati sunt. In pace in**

222 *Romulus Sans serif Bold*, Joh. Enschedé en Zonen, na 1931,
ontwerp van Jan van Krimpen.

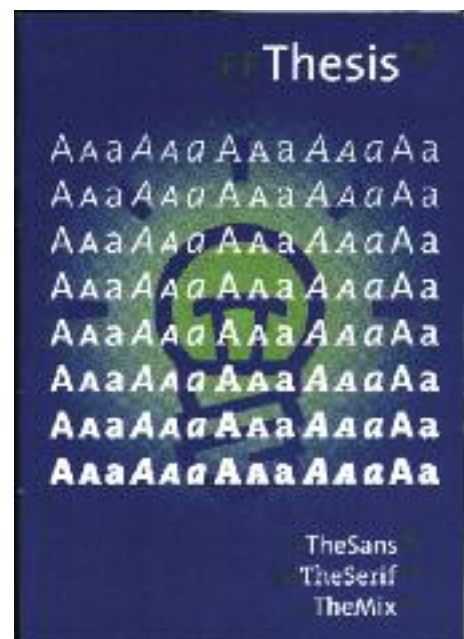
*rightly disposing printing material in accordance with specific
purpose; of so arranging the letters, distributing the space and
controlling the type as to aid to the maximum the reader's com-
prehension of the text. Typography is the efficient means to an
essentially utilitarian and only accidentally aesthetic end, for
enjoyment of patterns is rarely the reader's chief aim. Therefore*

223 *Cancelleresca Bastarda*, Joh. Enschedé en Zonen, rond 1935,
ontwerp van Jan van Krimpen.



224 Het programma van de zwaartes en breedtes
voor de romein en de cursief van de *Univers*,
zoals dat in 1957 is getoond.

225 Brochure voor de *Thesis*,
Fontshop International, 1994,
ontwerp van Lucas de Groot.



waren dit waarschijnlijk de eerste letterontwerpen waarmee is gereageerd op leesbaarheidsonderzoeken (Shen, pp 24–28).⁴⁹ Morris F. Benton verzuumde bij de *Clearface*-familie de versie met schreven en de schreefloze aan elkaar aan te passen wat gewicht betreft. De *Clearface Gothic* is zwaarder dan de geschreefde *Clearface*, wat het lastig maakt beide types te combineren.

Het idee van familieleden met en zonder schreven nam Jan van Krimpen in 1931 op in zijn *Romulus*-project, waarbij het de vraag is of hij wist van de *Clearface*-familie. Voor de *Romulus*-familie werden gemaakt: een romein van normaal gewicht, een vette versie en een smalle vette (eigenlijk allebei halfvet), een schuingezette romein als cursief, een schreefloze romein in vier gewichten (**222**), een experimentele Griekse versie en de *Cancelleresca Bastarda* (**223**). Van de schreeflozen werd maar één corps gesneden, de Griekse versie was geen succes, net zomin als de schuingezette romein, de vette versie was te breed, de smalle vette was interessant en de *Cancelleresca Bastarda* stond op zichzelf. Al met al was het nauwelijks een familie. Hetzelfde geldt min of meer voor mijn *Demos* (**181**), *Praxis* (**193**) en *Flora* (**192**), waarvoor ik het idee in het begin van de jaren zeventig van de vorige eeuw had overgenomen van Van Krimpen. Nu worden de *Demos* en de *Praxis* uitgewerkt tot een complete en gecoördineerde familie in samenwerking met de firma Linotype.

De daaropvolgende fase, na Van Krimpen, was de strakke systematisering van de letterfamilie, waarmee Adrian Frutiger met zijn *Univers* de eerste was (**224**). Dit type toont een zorgvuldig afgewogen reeks gewichten van licht tot extra zwaar,⁵⁰ met smalle en brede versies naast die van normale breedte, en de meeste daarvan ook als schuin gezette romein, in plaats van een cursief – eenentwintig varianten in totaal (Osterer 2009, p 95). Andere schreefloze families uit de jaren vijftig en zestig van de vorige eeuw werden op soortgelijke wijze opgezet.

Inmiddels is het *Thesis*-project (vanaf 1994) van Lucas de Groot (1963) waarschijnlijk een van de grootste families. De *Thesis* bestaat in principe uit *The Serif*, *The Sans* en *The Mix* (**225**), een versie met schreven, een zonder schreven en een half-geschreefde of half-ontschreefde variant, alle versies in acht gewichten. Er zijn smalle varianten gemaakt, *mono-spaced* versies, Griekse, cyrillische en Arabische familieleden, de *Antiqua* is er bijgekomen, met taps toelopende schreven en een duidelijk verschil tussen dik en dun, en er zijn nog meer soorten.

49. Het is niet duidelijk op welke onderzoeken Morris F. Benton en zijn vader zich baseerden. Het onderzoek dat de eigenschappen van de *Century Schoolbook* (1915) deels schraagde was uit 1913: *Report on the Influence of School-Books Upon Eyesight*, uitgegeven door de British Association for the Advancement of Science (Cost 2011, p 198). In 1912 verscheen in het *American Journal of Psychology* een studie van Barbara E. Roethlein: 'The Relative Legibility of Different Faces of Printing Types'. Er waren al vroegere studies, waarvan die van Émile Javal de belangrijkste is: *Physiologie de la Lecture et de l'Écriture*, uit 1905. Het is mogelijk dat de Bentons deze studie in de bibliotheek van de ATF raadpleegden.

50. Er is geen overeenstemming onder letterontwerpers en -producenten over de aanduidingen voor de zwaartes van letters; het zijn relatieve aanduidingen. Wat als normaal of regular wordt aangeduid kan in zwaarte of 'kleur' verschillen. Een maatstaf is dat bij een normale versie de stokdiktes van bijvoorbeeld de n ongeveer éénzesde zijn van de x-hoogte. Halfvet en vet worden door elkaar gebruikt en waar de boven- of ondergrenzen voor deze en andere gewichten liggen is onduidelijk. Er bestaat *thin* en zelfs *ultra thin*, voordat licht aan bod komt, en na de *black*, die al voorbij de extra vet ligt, kunnen nog *extra black* en *ultra black* komen. En wat bij het ene lettertype *black* heet is in een ander ontwerp extra vet.

ABCDEFGHIJKLM
 NOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklm
 nopqrstuvwxyz

226 *Stone Informal*, Stone Type Foundry, na 1987, ontwerp van Sumner Stone.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

227 *Joanna italic*, Hague & Gill, 1930 (Monotype 1958), ontwerp van Eric Gill.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 1234567890

228 De cursief van de *Trump Medieval*, C.E. Weber, 1954, ontwerp van Georg Trump.

229 Enkele varianten van de *Knockout*, Hoeffler & Frere-Jones, 1994, ontwerp van Jonathan Hoeffler.

SHIPBOARD
 FIELDER
 CONSTANTIN BRANCUSI

Een recente toevoeging aan de letterfamilie is de *Informal*. Deze benaming werd voor het eerst gebruikt door Sumner Stone (1945) voor een versie van zijn *Stone*-familie (1987) (226). Deze variant ontstond uit hybride en bijna rechtopstaande cursieven, waarvan de *Joanna* cursief (227) van Eric Gill uit 1930 en de cursief van de *Trump Medieval* (228) van Georg Trump (1896–1985) uit 1954 voorbeelden zijn. De meeste letters van de *Joanna* cursief, zoals de d, f, m, r, s, v, of z vormen eigenlijk een smalle en nauwelijks hellende romein, compleet met de daarbij horende schreven. Alleen de a, e en g zijn cursieve lettervormen.⁵¹ De cursief van de *Trump Medieval* toont hetzelfde beeld, afgezien van de g, terwijl b, d, p en q een cursief-achtige boog hebben. Net als deze twee types is de *Informal* een kruising van de cursief en de romein, maar dan rechtop. Sumner Stone maakte er zelfs een sub-familie van met een eigen cursief, die minder verschil tussen dik en dun heeft dan de normale cursief, en een vette en vet-cursieve varianten. Sindsdien is de *Informal* een vast onderdeel van de letterfamilie geworden.

Op de strak geregisseerde opbouw van de letterfamilie, voornamelijk van schreeflozen, kwam een reactie. In 1994 publiceerde Jonathan Hoeffler zijn *Knockout*-familie (229), ontworpen voor koppen in het Amerikaanse tijdschrift *Sports Illustrated*. Daarvoor ging hij te rade bij de letterproeven van de American Type Founders en het werk van Morris F. Benton, waarin hij diverse schreeflozen vond die in hun details verschillen en toch aan elkaar gerelateerd zijn. De *Knockout* werd daardoor een familie van verwanten, maar meer van neven en nichten dan van broers en zussen. Jonathan Hoeffler zette deze benadering voort in de benamingen van de soorten, die hij, in plaats van de bekende termen als normaal, halfvet, vet, extra vet, enzovoort, de gewichtscategorieën uit het boksen en worstelen als aanduidingen gaf, zoals *lightweight*, *welterweight*, *heavyweight* en zelfs *full sumo* voor een hele brede en zware versie. Met latere ontwerpen, zoals de *Gotham* (209), die hij samen met Tobias Frere-Jones (1970) maakte, keerde Jonathan Hoeffler weer terug naar de gebruikelijke opbouw van de letterfamilie.

51. Veel eerder werden rechtopstaande cursieven gemaakt, zoals door de Vlaamse stempelsnijder Joos Lambrecht rond 1536 (Vervliet 1977, pp 312, 313). Dergelijke ontwerpen hadden geen invloed op de ontwikkeling van de *Informal*.

DANDELION
© 2011 JONATHAN HOFFLER

SUPERCOLUMNAR
© 2011 JONATHAN HOFFLER

RETURN
© 2011 JONATHAN HOFFLER

A B C D E F G H I J

K L M N O P Q R

S T U V W X Y Z

a b c d e f g h i

j k l m n o p q r

s t u v w x y z

A B C D E F G H I J

K L M N O P Q R

S T U V W X Y Z

a b c d e f g h i

j k l m n o p q r

s t u v w x y z

230 Boven de *Twin Formal* en onder de *Twin Loopy*,
University of Minnesota Design Institute, 2003,
ontwerp van Erik van Blokland en Just van Rossum.

Er is meer geëxperimenteerd met de letterfamilie, bijvoorbeeld door Erik van Blokland en Just van Rossum met hun *Twin* (2003), met naast de *Twin Formal* en de *Twin Sans* varianten als *Twin Round*, *Twin Weird* en *Twin Loopy* (230). (De *Twin* werd ontworpen voor de steden Minneapolis and St. Paul in de Verenigde Staten.) De ontwerpers van Underware (een uitgeverij van letterontwerpen) experimenteerden met hun *Auto* (2004) (231) en bieden de gebruikers verschillende cursieven aan, van formeel tot informeel.

Een andere recente ontwikkeling betreft de combinaties van verschillende schriften, zoals bij de *Eczar* (219) en de *Emrys* (217). Door de toenemende internationalisering van de typografie en het letterontwerpen worden schriften als het Arabische, het Devanagari of het Japanse steeds vaker het uitgangspunt voor een familie, waarbij het Latijnse schrift een van de varianten is.



231 De drie cursieven van de *Auto*, Underware, 2004, ontwerp van Akiem Helmling, Bas Jacobs en Sami Kortemäki.

10.10 Persoonlijkheden

In 1892, een jaar na de oprichting van de Kelmscott Press door William Morris, werd in Duitsland de kleine Rudhardsche Giesserei te Offenbach overgenomen door Karl Klingspor (1839-1903) voor zijn zonen Karl (1868-1950) en Wilhelm (1871-1925). Vanaf 1906 heette de firma Gebr. Klingspor. Dankzij Karl (de zoon) was deze gieterij de eerste die samenwerkte met ontwerpers en kunstenaars, zoals Peter Behrens (1868-1940), Otto Eckmann (1865-1902), Otto Hupp (1859-1949) en Rudolf Koch (1876-1934) (Turner Berry 1966, p 262).

Dem Schlechten kann man nie zu wenig und das Gute nie zu oft lesen: schlechte Bücher sind intellektuelles Gift, sie verderben den Geist. Um das Gute zu lesen, ist eine Bedingung, daß man das Schlechte nicht lese: denn das Leben

232 Behrens-Schrift, Gebr. Klingspor, 1902, ontwerp van Peter Behrens.

oft lesen: schlechte Bücher sind intellektuelles Gift, sie verderben den Geist. Um das Gute zu lesen, ist eine Bedingung, daß man das Schlechte nicht lese: denn das Leben ist kurz, Zeit und Kräfte beschränkt. Schopenhauer: Parerga und Paralipomena

233 Eckmann-Schrift, Gebr. Klingspor, 1901, ontwerp van Otto Eckmann.

Que la lumière soit
enfin concentrée ici sur un ensemble
de qualités exceptionnelles

234 Vendôme, Fonderie Olive, 1950-1956, ontwerp van François Ganeau met medewerking van Roger Excoffon.



235 *Laethemsche brieven over de lente*, Karel van de Woestijne, 1920.

De belettering van omslag en titelpagina en de typografie zijn van Jan van Krimpen.

FOTO: DE AUTEUR

Van Behrens, architect en ontwerper, werd in 1902 de *Behrens Schrift* (232) uitgegeven, behorend tot een reeks lettertypes waarbij is getracht uit de Fraktur, de romein en Jugendstil-elementen één soort letters te creëren (Burke 1998). De *Eckmann-Schrift* (1900) (233) van de kunstenaar Otto Eckmann (1865–1902) is een en al Jugendstil. Een ontwerp van Rudolf Koch, die behalve letterontwerper ook calligraaf en graficus was, is de *Kabel* (136). Dit is een schreefloze die veel weg heeft van de *Futura* (91), maar met meer persoonlijke eigenaardigheden, zoals de kleine letters a en g tonen.

Andere bedrijven zetten eenzelfde koers uit, eerst de gieterijen en later de firma's Monotype en Linotype. In 1907 trad bijvoorbeeld S.H. de Roos in dienst bij de Lettergieterij Amsterdam, Jan van Krimpen kwam in 1925 bij Joh. Enschedé & Zonen en in 1929 tekende W. A. Dwiggins een overeenkomst met Linotype zodat hij alleen voor hen letterontwerpen zou maken. Morris F. Benton was al in 1896 bij de ATF in dienst gekomen als technicus en technisch tekenaar, waarvoor hij was opgeleid. In 1900 werd hij hoofd van de afdeling letterontwerpen (Cost 2011, p 103).

Ondanks het modernistische gebod om letterontwerpen niet van persoonlijke kenmerken te voorzien en in weerwil van de raad van Stanley Morison en Beatrice Warde om als letterontwerper terughoudend te zijn, was de signatuur van de ontwerper een belangrijke reden voor gieterijen en machinefabrikanten om een samenwerking aan te gaan, om zich van concurrenten te onderscheiden en een enkele keer om zich met een concurrent te meten. Dit laatste was bijvoorbeeld het geval met de *Méridien* (1957) (142) van de gieterij Deberny & Peignot in Parijs als tegenhanger van de *Vendôme* (1950–1956) (4 b, 234) van de gieterij Olive te Marseille (Osterer 2009, p 60). Het stempel van de ontwerper is dikwijls een belangrijk argument voor typografen bij het kiezen van een lettertype.

Van al mijn huidige en vroegere collega's hadden er drie veel invloed op mijn werk en mijn standpunten: Jan van Krimpen, Roger Excoffon en William Addison Dwiggins. De eerste letterontwerper wiens werk ik leerde kennen was Jan van Krimpen, dankzij mijn vaders boekenkast. Daarin stonden onder andere uitgaven van *Palladium*, de literaire reeks van Jan van Krimpen, Jan Greshoff (1888–1971) en Jan van Nijlen (1884–1965), zoals *Laethemsche brieven over de lente* (1921) van Karel van de Woestijne (1878–1929) met elegante getekende kapitalen van Van Krimpen op de titelpagina (235). Op de middelbare school las ik Homerus gezet met de *Antigone* (1927) (236) en in een oude druk van *Drukletters* door

Ἰφ' Ἀνδρᾶ μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε·
πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,
πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὃν κατὰ θυμόν,
ἀρνύμενος ἦν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.
ἄλλ' οὐδ' ὧς ἐτάρους ἐρρύσατο, ἰέμενός περ·
αὐτῶν γάρ σφετέρῃσιν ἀτασθαλίῃσιν ὄλοντο,

236 *Antigone*, Joh. Enschedé en Zonen, 1927, ontwerp van Jan van Krimpen.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
UVWXYZ&1234567890
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzij&t

237 *Lutetia*, Joh. Enschedé en Zonen, 1925, ontwerp van Jan van Krimpen.

In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God. The same was in the beginning with God. All things were made by him; and without him was not any thing made that was made. In him was life; and the life was the light of men.

238 *Van Dijck*, Monotype, 1937, ontwerp van Jan van Krimpen en medewerkers van Monotype.

RIGUEUR DU PLOMB

239 *Banco*, Fonderie Olive, 1951, ontwerp van Roger Excoffon.

A B C D E F G H I J a b c d e f g h i j
K L M N O P Q R S T k l m n o p q r s t
U V W X Y Z u v w x y z

240 *Jacno*, Deberny & Peignot, 1950, ontwerp van Marcel Jacno.

een natuurlijk handschrift!

241 *Mistral*, Fonderie Olive, 1953, ontwerp van Roger Excoffon.

RIGUEUR DU PLOMB

242 *Calypso*, Fonderie Olive, 1958, ontwerp van Roger Excoffon.

M. H. Groenendaal (1907–1982) vond ik de kapitalen van de *Lutetia* (1925) (237) om na te tekenen – mijn eerste formele letters – waarschijnlijk in 1957.

In hetzelfde nummer van *The Fleuron* (nr. 7, 1930) waarin de *First Principles of Typography* van Stanley Morison zijn gepubliceerd, staat het artikel *Typography in Holland*, geschreven door Jan van Krimpen. Hierin stelde hij dat een goed lettertype voor boeken – zijn uitgesproken interesse – geen persoonlijke toevoegingen nodig heeft: ‘... either it is essentially personal or it is not’ (Van Krimpen 1930, p 7). De letterontwerpen van Jan van Krimpen zijn klassiek en sober, waarvan de *Romulus* het strengst en het droogst is en de *Spectrum* het meest plastisch. Alle ontwerpen zijn samen overduidelijk het product van één visie en één hand, van een en dezelfde persoonlijkheid.

Alle letterontwerpen van Jan van Krimpen zijn authentiek. Met *revivals* had hij weinig op (Sierman 1995, p 47; Hoeflake 1973, p 113), hoewel hij meewerkte aan de Monotype *Van Dijk* (1937) (238). Zijn keuzes komen helder uit zijn werk naar voren. De kapitalen van zijn letterontwerpen tonen zijn bewondering voor de lettervormen in Romeinse inscripties (Van Krimpen 1957, p 10) en zijn kleine letters kregen hetzelfde klassieke karakter en dezelfde monumentaliteit.

Een grotere tegenstelling dan tussen Jan van Krimpen en Roger Excoffon is nauwelijks mogelijk. Jan van Krimpen maakte gereserveerde, zelfs wat ongenaakbare lettertypes, voornamelijk voor boeken, terwijl die van Roger Excoffon exuberant zijn, bestemd voor de publiciteit, voor affiches, gevelbeletteringen en dergelijke. Ieder letterontwerp van hem is een gebaar, zeer zichtbaar en zeer persoonlijk. Hoewel enkele ontwerpen van Excoffon reacties waren op het werk van anderen, uitgegeven door Deberny & Peignot, zijn het antwoorden met veel kwaliteit en originaliteit. Bijvoorbeeld zijn *Banco* (Olive) (239) verscheen kort na de *Jacno* (Deberny & Peignot, 1950) (240). Het ontwerp van Marcel Jacno (1904–1989) toont duidelijk diens handschrift en heeft kapitalen en onderkast. De *Banco* is veel brutaler met alleen kapitalen, met veel meer vaart en heftiger bewegingen en had waarschijnlijk daardoor meer succes (Gineste 2010, pp 133–137). De *Vendôme* (234) is van François Ganeau (1912–1983), ontwerper van toneeldecors. Roger Excoffon begeleidde de uitvoering.

Volstrekt origineel zijn de *Mistral* (1953) (241), een schrijfletterachtige, de *Calypso* (1958) (242), een experiment, en de *Antique Olive* (1960–1971) (243), een schreefloze die sterk afwijkt van het gangbare beeld, zoals dat werd bepaald door onder andere de *Univers* (141)

triomphante aux bornes d'un empire aboli, la lettre
des pierres jalonne les chemins des cohortes romai
nes, inscrit le nom des procureurs et des juges au
front des colonnes de gloire, sur les dalles funèbres

243 *Antique Olive*, Fonderie Olive, 1960–1971, ontwerp van Roger Excoffon.

machines électroniques

244 *Choc*, Fonderie Olive, 1955, ontwerp van Roger Excoffon.

In the beginning was the Word, & the Word was with God, & the Word was God. The same was in the beginning with God. All things were made by him; & without him was not any thing made that was made. In him was life; and the life was the light of men. And the light shineth in darkness; and the darkness comprehended it not.

245 *Romanée*, Joh. Enschedé en Zonen, 1928, ontwerp van Jan van Krimpen.

And what they see in a good type design is, partly, its excellent practical fitness to perform its work. It has a “heft” and balance in all of its parts just right for its size, as any good tool has. Your good chair has all of its parts made nicely to the right size to do exactly the work that the chair has to do, neither clumsy and thick, nor “skinny” and weak,

246 *Electra*, Linotype, 1936, ontwerp van William Addison Dwiggins.

a theory that the proponent thinks may have sense in it: Fine type letters were, in the first place, copies of fine written letters. Fine *written letters* were fine because they were produced in the most direct and simple way by a tool in the hands of a person expert in its use, by a person, moreover, who was an artist, *i.e.*, a person equipped to make sound judgments about lines, curves, proportions, etc. The artist of

247 a *Caledonia*, Linotype, 1938,
ontwerp van William Addison Dwiggins.

247 b Schets voor de *Caledonia*, 1938,
William Addison Dwiggins.



en de *Helvetica* (169). In Frankrijk waren, in de jaren zeventig, de lettertypes van Roger Excoffon overal te zien. In iedere stad waren de winkels afwisselend beletterd met de *Banco*, de *Mistral* of de *Choc* (1955) (244) en eenmaal trof ik in een kleine provincieplaats een slagerij met deze drie types van Excoffon tegelijk op de gevel.

De letters van Roger Excoffon trekken de aandacht door hun bijzondere vormen en zijn makkelijk te lezen. Bij de voorstudies voor de *Antique Olive* liet hij een document na waarin hij aangaf zowel het belang van experimenten als van de conventie in te zien (Morlighem 2010, pp 237–269). Roger Excoffon heeft getoond hoe ver je kunt gaan met het nemen van vrijheden zolang je vasthoudt aan de grondvormen die alle lezers direct kunnen decoderen.

De letterontwerpen van Excoffon – en zijn verdere werk, zoals de affiches – tonen ook de culturele verschillen tussen Noord- en Zuid-Europa, en bewijzen dat er een ‘Typographie latine’, bestaat. Jan van Krimpen was typografisch georiënteerd op Engeland. Hij correspondeerde met Stanley Morison en zijn letterontwerpen werden op de machines van Monotype uitgebracht. In Noord-Europa was en is er van oost naar west en omgekeerd een uitwisseling van meningen en ideeën. Tussen Zuid- en Noord-Europa, over de ‘bier-en-wijn-grens’ heen,⁵² was en is er minder cultureel verkeer wat de typografie betreft. Jan van Krimpen hield van Franse literatuur en wijn, heeft twee van zijn letterontwerpen Franse namen gegeven, de *Lutetia* (237) en de *Romanée* (1928) (245), maar hij was toch meer op Engeland gericht. In mijn werk is de invloed van Engelse en Amerikaanse collega’s te herkennen. Het Amerikaanse pragmatisme heeft mij aangesproken, de *Plantin* (115) van Monotype heeft sporen in mijn werk achtergelaten, en ook Excoffon is in mijn werk aanwezig, zoals de *Swift* (156) toont met scherpste en met de uitgesproken schreven – de *Vendôme* (234) is niet ver weg. En de Duitse *Trump Medieval* (228) van Georg Trump had invloed, doordat in Nederland literaire werken hiermee gezet waren.

De letterontwerpen van William Addison Dwiggins, zoals de *Electra* (1936) (246) en de *Caledonia* (1938) (247 a, b), had ik al in het oog tijdens mijn studie. Gedurende drie maanden lesgeven aan de Rhode Island School of Design in Providence, in 1979, had ik de kans nader met zijn werk kennis te maken door collecties in Boston en Lexington. Te Lexington, in de Margaret I. King Library van de University of Kentucky, kwam uit brieven en voorstellen van Dwiggins, in de collectie van C.H. Griffith, een geestige en vindingrijke ontwerper tevoorschijn. Zijn marionetten, die bewaard worden in de Boston Public Library, bevestigen deze indruk, terwijl zijn werktekeningen, die daar eveneens te zien zijn, dezelfde scherpste en trefzekerheid tonen, die ook de tekeningen van Jan van Krimpen en Roger Excoffon kenmerken.

Dwiggins werkte van 1929 tot en met 1939 met tussenpozen aan een krantenletter die de verbetering van de *Excelsior* had moeten worden. Linotype is heel ver met hem mee-

52. De ‘bier-en-wijn-grens’ is een idee van kunsthistorica Marjan Unger (2007b), waarvan ik vaak en dankbaar gebruik heb gemaakt, dat helder de belangrijkste culturele grens in Europa verduidelijkt. Noordelijk van deze grens wordt meer bier geproduceerd en gedronken dan wijn, ten zuiden ervan is het andersom. Ten noorden van deze grens is er cultureel verkeer van oost naar west en omgekeerd. Over de bier-en-wijn-grens heen, van noord naar zuid en omgekeerd, is er minder cultureel verkeer. De Fransen kennen overigens de ‘boter-en-olijfolie-grens’, die zuidelijker ligt.

How is one to assess and evaluate a type face in terms of its esthetic design? Why do the pace-makers in the art of printing rave over a specific face of type? What do they see in it? Why is it so superlatively pleasant to their eyes? Good design is always practical design. And what they see in a good type design is, partly, its excellent practical fitness to perform its work. It has a "heft" and balance in all of its parts just right for its size, as any good tool has. Your good chair has all of its parts made nicely to the right size to do exactly the work that the chair has to do, neither clumsy and thick, nor

248 *Experimental 223 of Hingham*, Linotype,
ontwerp van William Addison Dwiggins, 1929-1939.
De kapitalen in deze proef zijn van de *Excelsior*.

drawn to avoid the extreme contrast between "thick" and "thin" elements that marks most "modern" faces. The design is not based upon any traditional model, and is not an attempt to revive or to reconstruct any historic type. What the letter-draughtsman aimed to do is indirectly developed in the following:

COMMENT BY
W. A. D.
ON A NEW LINOTYPE FACE



... Got in touch with Kobodaishi and had a long talk with him. You will remember him as the Patron Saint of the lettering art—great Buddhist missionary in old Japan.

I told him what I was doing with you people, and said that it would help us a lot if he could give us a kind of an idea what the type style was going to be in

249 Deel van de tekst over de ontmoeting van Dwiggins en Kobodaishi.

gegaan en voerde het ontwerp deels uit als *Experimental No. 223 of Hingham* (248) (Unger 1981, p 312). Voor dit project liet Dwiggins een stroom ideeën los op Griffith waarvan de ‘M-formula’ het bijzonderst is; de M staat hierbij voor marionet.

Rond 1930 begon Dwiggins met het maken van marionetten naast zijn grafische werk. Hiervoor ontwierp hij zelf een theater en liet dit bouwen bij zijn huis. Kijkend naar een voorstelling met zijn eerste poppen merkte hij dat de gezichten ervan, met zachte en ronde trekken, onduidelijk waren. De afstand van het toneel tot het publiek en de toneelverlichting deden de gelaatstrekken vervagen. Dwiggins maakte nieuwe gezichten, waarbij de overgangen van bijvoorbeeld de wangen naar de voorkant van het gezicht scherper waren. De toneelverlichting en de afstand van de toeschouwers tot het toneel verzachten die scherpe randen, met duidelijke gezichten als resultaat (Unger 1981, pp 316, 317). Dwiggins paste dit idee toe in twee letterontwerpen door scherpe hoeken aan te brengen aan de binnenzijden van de bogen, bij de *Experimental No. 223* en bij de *Caledonia*, bijvoorbeeld bij de h (247 b). Het is een onconventioneel ingrediënt dat het conventionele letterbeeld onverlet laat en goed werkt. Het houdt de letters levendig in de kleine corpsen en trekt de aandacht naar teksten in grote corpsen.

Dwiggins was ook een fantasierijke auteur, die bijvoorbeeld in een letterproef (1935) voor de *Electra* (249) zijn ontmoeting beschreef met Kobodaishi, de Japanse ‘Patron Saint of the lettering art’. Graag wilde hij van de heilige weten hoe de letters er de volgende tien jaren uit zouden zien. Kobodaishi mopperde wat over letterontwerpers die ver teruggaan in de tijd, bijvoorbeeld naar Jenson. Volgens Dwiggins waren diens letters prima, maar Kobodaishi vond ze niet bij 1935 passen. Dwiggins kreeg hem zover dat hij wat aanwijzingen gaf: “Electricity” he said, “sparks, energy – high speed steel – metal shavings coming off a lathe – precise, positive, say it with a snap.” De discussie verhitte en Kobodaishi greep enkele tekeningen: “I’ll show you” he went on. “I’ll show you ...” and he showed me these letters.” “Whose design is that?” I asked.’ Kobodaishi antwoordde: ‘It’s your design’. En Dwiggins realiseerde zich dat hij het antwoord op zijn vraag zelf al had gegeven met zijn schetsen voor de *Electra*.

Het werk van deze drie ontwerpers leerde mij wat de kracht is van de conventie, van de gemeenschappelijke ervaring van de lezers.⁵³ Van Krimpen bewonderde ik om zijn vermogen heel dicht in de buurt te blijven van de algemeen geaccepteerde lettervormen en er toch persoonlijke letters van te maken. Dwiggins experimenteerde meer rondom de conventie dan Van Krimpen en volgde vaker persoonlijke ingevingen. Daarmee maakte hij aantrekkelijke lettervormen die even goed functioneren als die van Van Krimpen. Het werk van Roger Excoffon maakte mij duidelijk dat je met experimenteren veel verder kunt gaan, maar dat het toepassingsgebied van je letters dan verandert – die werken dan het beste in korte teksten en in grote corpsen.

Na de kennismaking met Dwiggins en Excoffon voelde ik mij minder thuis bij de strengheid van Van Krimpen – en van Morison. De humor van Dwiggins en de vindingrijkheid van zowel Excoffon als van Dwiggins relativeerden de zienswijzen van Morison en Van Krimpen.

53. Het was aanvankelijk mijn plan om het begrip conventie uit te diepen in een hoofdstuk over leesbaarheid, maar dit deel kreeg snel het karakter van een tweede proefschrift. Er is veel over te schrijven, wat ik al heb gedaan in *Terwijl je leest* (Unger 2006). Ik ga er vanuit dat iedereen weet wat conventie inhoudt met betrekking tot lezen: de bekende grondvormen van de letters, de collectieve ervaring van de lezers aangaande lettervormen en typografische patronen en de gezamenlijke leesgewoontes.



250 Beschrijving van de *Serifenlose Linear-Antiqua*.
Hierbij is ten onrechte de *Optima* ingedeeld.

UIT: SCHAUER 1975

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

251 *Albertus*, Monotype, 1938, ontwerp van Berthold Wolpe.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

252 *Optima*, D. Stempel AG, 1958, ontwerp van Hermann Zapf.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

253 *Icone*, Linotype, 1980, ontwerp van Adrian Frutiger.

10.11 Classificatie

In 1954 verscheen de classificatie voor drukletters van Maximilien Vox (1894–1974), (Schauer 1975, pp 47–57; Vox 1955). Een goed functionerende classificatie voor lettertypes bestaat niet. Het is nog niemand gelukt om een systematiek te ontwikkelen die helder en fijn genoeg is om alle lettertypes een zinnige plaats te geven. Sommige classificaties zijn een mengsel van historische kenmerken (Renaissance, Barok, etcetera), een morfologische benadering (bijvoorbeeld *Serifenlose Linear-Antiqua*) en technische aspecten (*Schreibschriften*) (Schauer 1975, pp 52, 53) (250). De indeling van Vox is complexer, met filosofische elementen (*Humanes, Réales*), verwijzingen naar beroemde uitgevers en lettermakers (*Garaldes, Didones*), een vormkenmerk (*Linéales*) en technieken (*Manuaires, Mécanes, Incises, Scriptes*) (Vox 1955).

De indeling van Maximilien Vox, auteur, typograaf en uitgever,⁵⁴ is van alle classificaties de meest hybride, de meest complexe en de wonderlijkste. De reden waarom deze hier wordt aangehaald, is omdat van de klassen van Vox die van de *Incises* precies past bij de roomaanse kapitalen in inscripties, evengoed als bij moderne soortgenoten. In de toelichting op zijn classificatie schreef Vox bij de *Incises*: ‘... ce caractère ... se définissait comme une lettre de gravure uniforme munie d’empattements triangulaires, poussés jusqu’à l’aigu.’ Het betreft een kleine groep lettertypes met onder andere de *Albertus* (1938) (251) van Berthold Wolpe (1905–1989), de *Optima* (1958) (252) van Hermann Zapf, de *Icone* (1980) (253) van Adrian Frutiger, mijn *Amerigo* (1986) (254) en nog enkele ontwerpen, zoals de *ITC Quorum* (1977) (255) van Ray Baker (1916–2004) of de *Angie Sans* (1990) (256) van Jean-François Porchez (1964). Wordt ‘gravure’ wat ruim vertaald, dan passen ook de roomaanse kapitalen in inscripties in deze groep en is er de gelegenheid lettervormen met dezelfde kenmerken uit ver uiteen liggende tijden samen onder te brengen en te vergelijken.

Al in de vierde eeuw voor Christus werden in Griekenland lettervormen gemaakt die in

54. Maximilien Vox is vooral bekend als medeoprichter van ‘les Rencontres Internationales de Lure’, een jaarlijkse bijeenkomst in een dorpje in de Provence van geïnteresseerden in en beoefenaren van de typografie. Voornamelijk Fransen ontmoeten hier elkaar en dikwijls worden er buitenlanders uitgenodigd.

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ

254 *Amerigo*, Bitstream, 1986, ontwerp van Gerard Unger.

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ

255 *ITC Quorum*, International Typeface Corporation, 1977, ontwerp van Ray Baker.

abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ

256 *Angie Sans*, Typofonderie Porchez, 1990, ontwerp van Jean-François Porchez.

de klasse der *Incises* passen, met kleine driehoekige schreven (Morison 1972, pp 5–11). Morison opperde dat de Grieken in die tijd misschien spijkerschrift als voorbeeld volgden (Morison 1972, p 11). In de loop van de geschiedenis werden gehakte lettervormen diverse keren nagetekend en -geschreven en stonden geschreven en getekende letters model voor gehakte letters, zoals al eerder is beschreven.

De *Optima* (252) werd gebaseerd op kapitalen uit de vroege renaissance, op inscripties in de Santa Croce te Florence (Zapf 1960, pp 43, 44; Gray 1997) met de eerste navolgingen van de romaanse kapitalen. Door er een passende onderkast bij te maken ontwierp Hermann Zapf een voorloper van de *Alverata*. De *Optima* is eigenlijk geen *Incise* omdat de kleine driehoekige schreven ontbreken. Maar een echte schreefloze is het evenmin, en andere kenmerken van de *Incises* zijn in de *Optima* zo duidelijk aanwezig dat hij toch in deze groep past. De website van MyFonts meldt over de ITC *Quorum* (255): ‘... designed ... to neatly fill the gap between serif and sans serif’ (28/05/12). Hoewel de classificatie van Vox verre van perfect is, heeft die als verdienste dat de groep van de *Incises* onderdak biedt aan lettertypes die in andere classificaties tussen wal en schip vallen, of terechtkomen in een vergaarbak als ‘Antiqua-Varianten’ (Osterer 2009, p 279).

Berthold Wolpe, de ontwerper van de *Albertus* (251), heeft letters in steen gehakt en hij heeft romaanse lettervormen gezien, zoals blijkt uit illustraties die hij in 1938 maakte voor een boek over de Magna Charta (Castle 1980, pp 50, 51).

De *Icone* was een reactie op de techniek, op het digitale zetten met een kathodestraal-buis. Het raster waarmee de letters werden opgebouwd was vrij grof, en rechtopstaande letters konden schuin gezet worden. De *Optima* (252) was hiervoor te subtiel en Adrian Frutiger zette daarom de karakteristieken van de *Icone* (253) flink aan (Osterer 2009, pp 276–279). Met de naam van dit type refereerde Frutiger aan gezichten in iconen, maar hij verwees met het ontwerp ook naar gehakte lettervormen (Osterer 2009, p 279). Adrian Frutiger kent de geschiedenis van de lettervormen goed. Voor zijn werk heeft hij dikwijls historisch materiaal bestudeerd, ook uit de middeleeuwen (Osterer 2009, pp 64, 92).

Ook de aanleiding voor het ontwerpen van mijn eigen *Amerigo* (254) was het ongemak van de *Optima* (252) in de vroege digitale zettechniek. De *Optima* werd begin jaren tachtig veel gebruikt in de Verenigde Staten, maar de vroege laserprinters (300 punten per inch) konden dit type niet aan, vanwege de subtiel uitlopende rechte delen. Terwijl de *Optima* brede en ronde lettervormen heeft, een gering verschil tussen dik en dun en licht gewelfde rechte delen, zijn de letters van de *Amerigo* smaller, hoekiger, scherper, contrastrijker, en lopen de uiteinden sterk uit. In alles is de *Amerigo* het tegenovergestelde van de *Optima*.

NOUS PRÉSENTONS AUJOURD’HUI AU pu-
blic UN ALPHABET DONT LA CARACTÉRIS-
TIQUE ESSENTIELLE N’EST PAS SEULEMENT
D’AVOIR ÉTÉ DESSINÉ, MAIS SURTOUT

257 Peignot, Deberny & Peignot, 1937,
ontwerp van Adolphe Mouron Cassandre.

10.12 Echo's uit de middeleeuwen

De *Optima* (252) is, als afstammeling van vroeg-renaissancistische kapitalen die weer afgeleid waren van de romaanse kapitalen (zie paragraaf 10.11), een weerklank uit de middeleeuwen waarvan de oorsprong duidelijk is beschreven. In de twintigste eeuw zijn er ook lettervormen gemaakt die verwijzen naar de romaanse lettervormen in inscripties of ervan zijn afgeleid, maar waarvan de herkomst niet helder is. Het is bijvoorbeeld zonneklaar dat de twee versies van de *Weiss-Lapidar* (1931) zijn gevormd naar het voorbeeld van de romaanse kapitalen (85). Voor enkele titelpagina's kopieerde Emil Rudolf Weiss middeleeuwse lettervormen (Jost 1943, p 84). Maar, zoals eerder bleek, is uit de beschikbare literatuur niet te achterhalen wat zijn voorbeelden waren.⁵⁵

De herkomst van de *Peignot* (1937) (257) van Adolphe Mouron Cassandre (1901-1968) is goed gedocumenteerd. De Franse paleograaf Jean Mallon (1904-1982) beschreef en toonde in 1937 in het tijdschrift *Arts et Métiers Graphiques* de voorbeelden: uncialen en half-uncialen uit de vijfde en de zesde eeuw (Mallon 1937, pp 25-30; Mouron 1985, p 157, noot 70). Beide schriften brachten Cassandre ertoe de kapitale vormen met de kleine letters te mengen.

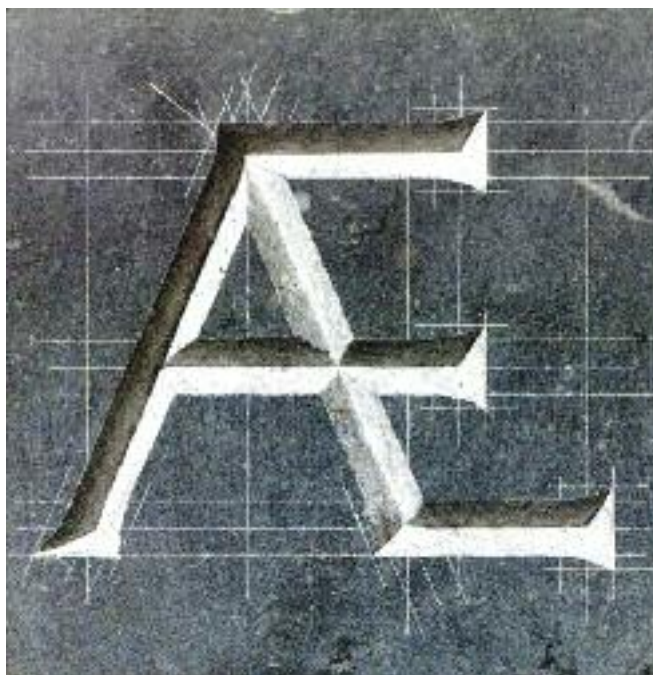
Van de romaanse lettervormen die voorkomen in het werk van de Amerikaanse kunstenaar Ben Shahn (1898-1969) (258), compleet met samentrekkingen en genestelde letters, is iets van hun oorsprong te achterhalen. Direct na de voltooiing van zijn opleiding in 1922 maakte hij een reis door onder meer Spanje en Italië. Waarschijnlijk zag hij onderweg romaanse inscripties of manuscripten en maakte hij daarvan aantekeningen, om die later in zijn grafiek te verwerken (Prescott 1982, p 12).

55. Zie noot 27.

WHO IS GOD? WELL IT IS AN INVISIBLE
PERSON AND HE LIVES UP IN HEAVEN*
I GUESS UP IN OUTER SPACE* HE
MADE THE EARTH AND THE HEAVEN &
THE STARS AND THE SUN AND THE
PEOPLE* HE MADE LIGHT HE MADE DAY
HE MADE NIGHT* HE HAS SUCH POWER-
FUL EYES HE DOESN'T HAVE MILLIONS
AND THOUSANDS AND BILLIONS AND HE
CAN STILL SEE US WHEN WE'RE BAD*
HE STARTED ALL THE PLANTS GROWING* TO
ME I THINK OF HIM WHO MAKES FLOWERS
& GREEN GRASS & THE BLUE SKY &
THE YELLOW SUN* GOD IS EVERYWHERE

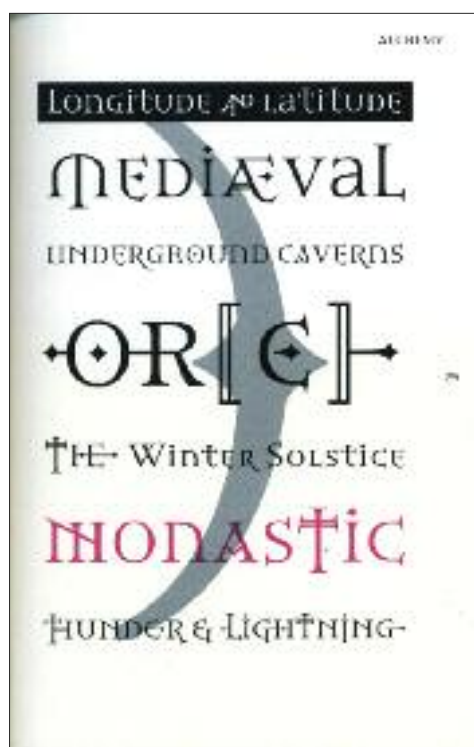
258 Tekst uit een serie interviews met kinderen over God, ongedateerd, vermoedelijk midden jaren vijftig, ontwerp van Ben Shahn.

UIT: SHAHN 1973



259 De Æ uit het alfabet van dom Hans van der Laan, 1961-1982.

UIT: GRAATSMA 2001, GOODWILL-UITGAVE VAN DRUKKERIJ ROSBEEK



260 *Alchemy*, Jeremy Tankard Typography, 1998, ontwerp van Jeremy Tankard.

UIT: TANKARD 2004

Of de gehakte letters van de Benedictijner monnik en architect dom Hans van de Laan (1904–1991) (259) romaanse lettervormen in hun stamboom hebben is niet zeker. In de inleiding bij de Rosbeek-uitgave over deze letters noemde William Graatsma (1925) vroeg-christelijke kapitalen, evenals de keizerlijke Romeinse kapitalen en latere geconstrueerde kapitalen, zoals die van Felice Feliciano. De letters van dom Hans van der Laan komen dicht bij de romaanse kapitalen en passen precies in de klasse der *Incises*. Dom Hans van der Laan overleed in de abdij Sint Benedictusberg, waar hij ook een deel van zijn leven doorbracht, nabij Vaals en gelegen in het gebied waar de romaanse kapitalen zijn ontstaan. In de literatuur over zijn werk is helaas geen verwijzing naar de romaanse inscripties te vinden.

De *Alchemy* (1998) (260) van Jeremy Tankard (1969) werd gebaseerd op lettervormen in manuscripten, vooral in de *Lindisfarne Gospels* (715–720). Hij varieerde hierop vrij en maakte zo een ontwerp dat graag gebruikt wordt wanneer ontwerpers of uitgevers een titel een vaag en geheimzinnig middeleeuws karakter willen geven (Tankard 2004).

In Nederland ontwierp René Knip (1963) een lettertype met sporen uit de middeleeuwen. Het alfabet voor de Stichting de Oude Kerk Amsterdam (1999) (261) zit vol met verwijzingen naar de romaanse kapitalen, met een ronde en een hoekige C, E, S en T, met de uncialen D, H, M en U, met een opgerolde G, een spitse O en meer. Zijn bron was de Duitse editie van *Alphabets Old & New* door Lewis F. Day, *Alte und neue Alphabete* (1922), bewerkt door Hermann Delitsch (1869–1937), die in Leipzig vanaf 1919 Jan Tschichold les gaf. Knip baseerde daarop een fantasiealfabet, waarvan een deel werd gedigitaliseerd (Knip 2012).

Dit zijn enkele van de letterontwerpen waarmee de romaanse lettervormen in de twintigste eeuw weerklank hebben gevonden. De *Alverata*, het letterontwerp waarom het in dit proefschrift gaat, is ook zo'n echo.⁵⁶

56. Prof. dr. Adriaan van der Weel merkte op (in een e-mail van 7 maart 2013) dat '... de herlevingen van de romaanse kapitalen ook een goed bewijs vormen van de eenheid en de herkenbaarheid van het concept ...'. Dit klopt, en het is daarom des te vreemder dat in de uitgebreide literatuur over de lettervormen de romaanse kapitalen zo weinig zijn genoemd en getoond.



261 Letterontwerp voor de Stichting de Oude Kerk, 1999, ontwerp van René Knip.

UIT: KNIP 2004

10.13 Mijn eigen standpunt

Tot nu toe zijn van het letterontwerpen alle aspecten beschreven waardoor mijn kijk op het vak is gevormd en mijn standpunt is bepaald. Al deze invloeden werden aangetrokken en verbonden door mijn fascinatie voor lettervormen. Enerzijds zie ik lettervormen als praktische instrumenten die in talloze combinaties in vele talen woorden en zinnen vormen en die lezers in staat stellen auteurs te verstaan. Anderzijds zie ik ze als spannende, pure en fraaie vormen. Tijdens het ontwerpen pendel ik voortdurend heen en weer tussen deze twee zienswijzen, tussen rationaliteit en emotie.

Direct na de verschijning van zijn *New Alphabet* gaf Wim Crouwel mij genereus de gelegenheid hierop te reageren (Unger 1967) (262). Het leek mij toen beter om in de buurt te blijven van de vertrouwde lettervormen en een aanpassing van de techniek te verlangen in plaats van een vergaande inschikkelijkheid van de lezers. Mensen kennis laten nemen van elkaars ideeën en meningen is voor mij de belangrijkste drijfveer achter het letterontwerpen – een humanistische benadering. Aan invloeden van de techniek is niet te ontkomen, maar die zijn in te bedden in de humanistische benadering. Dit is nog steeds deel van mijn standpunt.

Men moet voor de oude vormen nieuwe subtiliteiten uitvinden, die de nieuwe machines goed kunnen reproduceren.



262 Deel van de reactie op het *New Alphabet* van Wim Crouwel, 1967, ontwerp van Gerard Unger.

263 a, b Vergelijking van enkele lettervormen van
a, boven, de *Swift* (1985) en
b, onder, de *Gulliver* (1993),
beide met grote binnenvormen.

abcde
abcde

Wat de kern van het lezen betreft is er niets veranderd; die kern is het decoderen van de letters en je leest nog altijd soepel wanneer de letters zich moeiteloos laten herkennen, wanneer lezen automatisch gaat en onbewust. Lezen is vanzelfsprekend meer dan letters herkennen, het is ook het volgen van typografische patronen met regels en tekstblokken, het volgen van taalpatronen, het herkennen van woorden en het reconstrueren van de zinnen die de auteur heeft gevormd, het volgen van diens verhaal of betoog en het begrijpen van ruimere verbanden. Hieraan kan iets veranderen doordat de concentratie die erbij nodig is wordt verstoord, bijvoorbeeld door te veel afleiding (Carr 2010). De kern van het lezen blijft echter onverlet, evenals de direct herkenbare vormen van de letters. Recent is de techniek daaraan zelfs vergaand aangepast. Dat was niet het hoofddoel van de verfijning van schermen, zoals van de iPhone en de iPad, maar wel een plezierig gevolg waardoor lettervormen scherp en pikzwart en met al hun details worden weergegeven. De beproefde lettervormen staan nog trouw op hun post.

Tegelijk met de keuze voor de vertrouwde lettervormen werd mijn voorkeur voor tekstletters mij helder. Dat is geen keuze geweest, maar was en is een voorliefde voor het echte lezen, voor het opgaan in een tekst. Koppenletters (*display types*), voor korte teksten en grote corpsen en met verstrekkende ingrepen van de ontwerper, hebben mij weliswaar altijd geïnteresseerd – anders zou ik Excoffon niet gewaardeerd hebben. Maar de ambitie om die zelf te maken is geringer gebleven dan de belangstelling voor tekstletters. Dat heeft mij het etiket van ‘classicist’ opgeleverd, terwijl het bij mij meer om pragmatisme draait: lezers moeten direct met mijn letters aan de slag kunnen, moeten die zonder moeite kunnen lezen. Intussen ben ik met acht schreefloze ontwerpen diep het modernistische territorium binnengedrongen, hoewel geen ervan neutraal is.⁵⁷

Niet lang na de publicatie van mijn reactie op het *New Alphabet* begon ik de vertrouwde lettervormen te combineren met experimenten om te zien of er aan de leesbaarheid nog iets is te verbeteren en om er mijn eigen vormen van te maken. De experimenten zijn nooit zover gegaan dat die de conventionele lettervormen overmeesterden. En wat het verbeteren van de leesbaarheid betreft: uit alle leesbaarheidsonderzoeken zijn maar weinig aanwijzingen te putten waarop wezenlijke herzieningen zijn te baseren.

In mijn letterontwerpen zijn vooral de binnenvormen doelwit van mijn experimenteerlust met pogingen die zo groot mogelijk te maken (157). De hoge aanzetten van de bogen waar die de rechte delen ontmoeten, zoals linksboven bij de n en de m, zijn karakteristiek. Het is een kenmerk dat ook in het werk van Van Krimpen en Dwiggins is te vinden en dat naar mijn idee de leesbaarheid bevordert. Doordat de letters hierdoor meer wit inhouden, neemt het contrast tussen zwart en wit iets toe, wordt de afwisseling van zwart en wit in de regels tekst wat versterkt en zijn de letters beter te herkennen. Bij de *Swift* en de *Gulliver* (1993) (263 a, b) is dit experiment zo ver gegaan dat lezers in de eerste jaren na hun verschijning bezwaren uitten. Na enkele jaren verstomden de klachten en was er kennelijk

57. De acht schreefloze ontwerpen zijn: 1. *de Marqueur* (1972) voor Joh. Enschedé & Zonen, 2. de *M.O.L* (1974) voor de Amsterdamse metro, 3. de *Praxis* (1977) passend bij de *Demos*, 4. de *Flora* (1984) een schreefloze cursief, 5. de *Argo* (1991) die is afgeleid van de *Swift*, 6. de *Delftse Poort* (1991) voor een gebouw in Rotterdam, 7. de *Vesta* (2001) en de *BigVesta* (2003) eerst ontworpen als voorstel voor de stad Rome en het heilige jaar 2000 en later zelfstandig voltooid en uitgebracht, en 8. de *Allianz Sans* (2005) als deel van de letterfamilie voor het grote Duitse verzekeringsbedrijf.



264 Bij het vroege fotozetten werden buitenhoeken afgerond en liepen binnenhoeken vol.

Een oplossing was: van tevoren alle hoeken afronden.

Links een deel van een traditionele n,
rechts een deel van de n van de *Demos*.



265 Details van de *Amerigo* (1986) zijn aangepast aan de lage resolutie van vroege laserprinters (300 dpi, zonder hinting): de onderzijde van het horizontale deel van de boog is heel licht gebogen, wordt in lage resoluties vlak en blijft gebogen in hoge resoluties.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

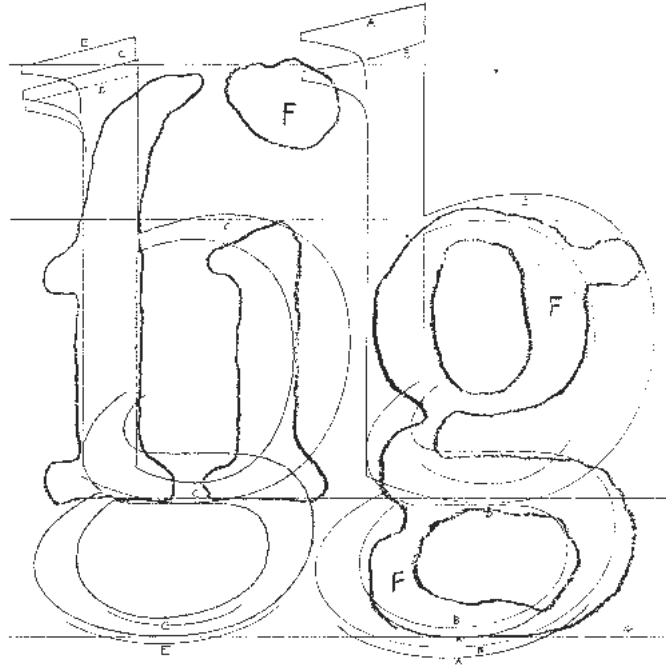
266 *Coranto*, TypeTogether (oorspronkelijk eigen beheer), 2000, ontwerp van Gerard Unger.

gewenning ingetreden. Of dit extra wit werkelijk het onderscheiden en herkennen van lettervormen bevordert, moet overigens met leesbaarheidsonderzoek nog bewezen worden. Empirisch onderzoek heeft mij regelmatig bemoedigd, maar het is vermoedelijk toch een onconventioneel element, want het is nauwelijks nagevolgd. Eveneens vroeg in mijn loopbaan ging mijn voorkeur uit naar een pragmatische aanpak van het letterontwerpen. De Amerikaanse aanpak, zoals die naar voren komt uit de krantenletters van C.H. Griffith, heeft mij aangesproken vanaf mijn eerste bezoeken aan de typografische bibliotheek van de Lettergieterij Amsterdam, waar ik met deze richting kennismaakte in teksten van Th. Low De Vinne. De vele technische ontwikkelingen vanaf 1965 boden veel ruimte voor zo'n pragmatische aanpak. Met de *Demos* ging ik in 1974 met de techniek mee (264). De gedachte was: als door het fotozetten alles wordt afgerond dan kun je net zo goed alles van tevoren afronden. Met de *Swift* en de *Amerigo* ging ik in de jaren tachtig tegen de techniek in (265). Daarbij was het idee: als veel details worden afgerond en schreven verdwijnen, maak dan alles extra scherp en maak de schreven zo groot dat die niet kunnen verdwijnen. De *Swift* (156) had het zwaar in kranten maar heeft het overleefd. De *Amerigo* (254) moest de vroege laserprinters trotseren, die toen maar 120 punten per centimeter telden (300 dpi).

Dankzij de nieuwste, verfijnde beeldschermen lijken dergelijke problemen voorbij te zijn, maar niet alleen daarvan wordt gelezen. Tekst verschijnt nog op talloze afgeleefde schermen met oude browsers, met laserprinters en kopieerapparaten worden er nog steeds afdrukken gemaakt op papier van goede en geringe kwaliteit, er wordt nog steeds gedrukt op glad papier en op krantenpapier. De letters worden eindeloos vergroot en verkleind, digitaal vervormd, opeengepakt, verbreed, versmald en met alle mogelijke kleuren uitgedost. De letters moeten het opnemen tegen massa's illustraties, grote kleurige foto's, tekst en beeld worden gemengd, letters worden uitgespaard in donkere en drukke achtergronden. Is het mogelijk een lettertype te ontwerpen dat al deze omstandigheden aankan? Er is uit zo'n puzzel te komen, liefst met mooie lettervormen bovendien.

Met de mening van Morison dat: 'Type design moves at the pace of the most conservative reader' (Morison 1936, p 6), ben ik het nooit eens geweest. Dit brengt ontwerpers vrijwel tot stilstand en brengt de lezers verveling – geen waarneembare variatie. Je wilt van je ontwerpen geen grootste gemene delers maken. Je kunt letters ontwerpen voor je eigen plezier en tegelijk met de lezers rekening houden. Niet met álle lezers, dat is uitgesloten; de meest conservatieve lezer van Morison heb ik waarschijnlijk nooit kunnen behagen. De krantenletters die ik heb ontworpen, zoals de *Swift* en de *Coranto* (2000) (266), zijn gericht op grote aantallen lezers, waarbij steeds de vraag is geweest: wie lezen er kranten en hoe leest men die? Lezers verschillen beslist van elkaar en waarschijnlijk zijn er daarom veel verschillen in leesgedrag, veel verschillende manieren van lezen. Doordat er op dergelijke vragen weinig antwoorden zijn blijft het ontwerpen van letters deels giswerk.

Voordat *USA Today* in 2000 mijn *Gulliver* (263 b) in gebruik nam is dit type door hen uitgebreid getest bij diverse groepen lezers: jong en oud, hoog en laag opgeleid, mannen en vrouwen, enzovoort. Graag had ik toegang gekregen tot de resultaten van dit onderzoek, omdat hiermee voor het eerst verfijnde informatie over de lezers van een van mijn letterontwerpen verzameld was. Maar *USA Today* gaf mij geen toegang uit vrees voor de concurrentie.



267 Verticale proporties voor de *Hollander* (1983), met verschillende stok- en staartlengtes vergeleken met de proporties van letters die gesneden werden door Nicolaas Kis.



268 Boven twee letters van Cresci, onder van de *Capitolium* (1998), ontwerp van Gerard Unger.

Sommigen van mijn collega's, zoals Matthew Carter, zijn goed in het maken van *revivals*, maar mij is het niet gelukt er een te maken. Voor een typografische *revival* wordt een vroeger letterontwerp getrouw gevolgd, en de paar maal dat ik dit probeerde, maakte ik binnen de kortste keren mijn eigen lettervormen en bleef er van het historische voorbeeld weinig over. Diverse van mijn ontwerpen bevatten historische ingrediënten, zoals de *Hollander* (1983), waarin elementen werden verwerkt uit het werk van Nicolaas Kis (1650–1702), een Transsylvaniër die tegen het einde van de zeventiende eeuw in Amsterdam werkte. Aan zijn werk zijn onder meer de verticale proporties ontleend (267). Ook in de *Capitolium* werden invloeden van voorgangers verwerkt. Met dit ontwerp moest de ruim tweeduizend jaar oude en unieke Romeinse traditie van openbaar beletteren voortgezet worden in de eenentwintigste eeuw. De lettervormen van de *Capitolium* zijn deels gebaseerd op het werk van Giovan Francesco Cresci, die de Romeinse kapitalen aan zijn tijd heeft aangepast en bijpassende kleine letters heeft ontworpen (Unger 1998, pp 61–73). Een vergelijking van Cresci's lettervormen met die van de *Capitolium* laat zien dat zijn werk de aanleiding is geweest en mijn letters hun eigen vormen hebben gekregen (268). Het heeft mij altijd sterker aangetrokken om oorspronkelijk werk te maken en mij dus evenmin te laten sturen door de dwang van een stijl, zoals bijvoorbeeld Tschichold en zijn navolgers die wilden opleggen.

Tot nu toe heb ik letterontwerpen gemaakt waarbij zowel mijn eigenzinnigheden als de historische invloeden – relatief – ingehouden zijn. Niet eerder heb ik mij zo verdiept in de geschiedenis van de lettervormen als met de roomaanse kapitalen. De vindingrijkheid en de variatie die ik daarbij tegenkwam, stimuleerden mij verder te reiken met het uitproberen van bijzondere lettervormen. Vervolgens boden enkele variaties binen het letterontwerp de mogelijkheid om in de nabije toekomst vergelijkend onderzoek te doen en te proberen antwoord te vinden op vragen die mij al lang bezighielden, zoals: wat merken de lezers van de details waaraan letterontwerpers zoveel aandacht geven? En zo zijn er meer vragen waarop nog geen afdoende antwoord voorhanden is, tenminste, geen antwoord met wetenschappelijke onderbouwing, noch antwoorden waardoor letterontwerpers met wezenlijke verbeteringen voor de lezers kunnen komen.