

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia 16 (2018)

ISSN 2081-1861

DOI 10.24917/20811861.16.25

*Magdalena Koziak-Podsiadło*

**Mikrokosmos kultury<sup>1</sup>.**

***O The Visual History of Type Paula McNeila<sup>2</sup>***

## Tło historyczne

Obcowanie z dużym, nieporęcznym formatem książki w dobie czytników elektronicznych wydaje się być zajęciem staroświeckim, niedzisiejszym. Niektórych pojęć czy zagadnień nie sposób jednak przedstawić na małym formacie i to w małej objętości. Takim zjawiskiem jest historia pisma, a dokładniej – krojów.

W roku 2017 angielskie wydawnictwo Laurence King opublikowało imponujący tom *The Visual History of Type* autorstwa Paula McNeila, trafiając idealnie w potrzeby czytelników zainteresowanych typografią.

## Siedem epok typograficznych

Projektowanie znaków składających się w zestaw kroju pisma to złożony proces. Zadawalający efekt udaje się osiągnąć w długim okresie, zazwyczaj poprzedzonym dogłębnymi studiami i analizą dawnych form, rozeznaniem uwarunkowań technologicznych, rozważaniami geometryczno-matematycznymi lub badaniem zagadnień związanych z percepcją czy procesem czytania.

Książka *The Visual History of Type* Paula McNeila, to pozycja kompletna, dająca czytelnikowi obraz historii pisma uwzględniający wszystkie te czynniki. „Ogromne, przytłaczające”<sup>3</sup> według Wima Crouwela (1928–) dzieło, zostało zaprojektowane jako tom o formacie 250×300 mm, oprawiony w twardą płócienną oprawę. Blok książki liczy 672 strony. Publikacja prezentuje się elegancko, a zarazem tajemniczo.

---

<sup>1</sup> Tytuł artykułu nawiązuje do wypowiedzi autora udzielonej podczas wywiadu dla portalu internetowego madebyfolk.com. Zapis rozmowy sporządził Luke Tonge, opublikowano w dniu 9.09.2017 r. <https://www.madebyfolk.com/showcase/the-visual-history-of-type/> [dostęp: 1.11.2018].

<sup>2</sup> P. McNeil, *The Visual History of Type*, London 2017, ISBN: 9781780679761.

<sup>3</sup> Cytat pochodzi z obwoluty wydania.

Pokrywająca okładkę ciemnoszara struktura płótna, została dopełniona jedynie typografią. Do wytłoczenia na pierwszej stronie okładki wyrazu „Type” użyto tylko czarnej farby. Taki zabieg determinuje kompozycję. Natomiast biały tytuł, tłoczony i nadrukowany techniką sitodruku w lewym górnym rogu, działa jak akcent. Istotnym elementem wizualnej strony książki jest neonowo pomarańczowa obwoluta, uzupełniająca układ okładki. Profesjonalne, rzetelne wydawnictwo, ujawnia rękę i oko doświadczonego projektanta. Autor, a jednocześnie twórca layoutu, Paul McNeil, to prężnie działający projektant graficzny, który od kilkunastu lat realizuje się również jako pedagog w londyńskim College of Communication ucząc typografii.

Impulsem do stworzenia opisywanego dzieła były właśnie praktyki i obserwacje dydaktyczne autora. Jako wykładowca McNeil doświadczył w swojej codziennej pracy braku odpowiednich pomocy naukowych. W wywiadzie udzielonym Lukowi Tonge<sup>4</sup> tłumaczy, iż na rynku nie ma wielu opracowań, które pomagają studentom zdobyć wiedzę (tworzą przestrzeń do analiz formalnych czy proweniencyjnych), a jednocześnie umożliwiają porównanie pism z różnych okresów i służą jako inspiracje. Dlatego zdecydował się zapełnić tę lukę.

Książka na pierwszy rzut oka wydaje się albumem, jednak przy bardziej szczegółowym oglądzie tomu odkrywamy, że mamy przed sobą zapis procesu badania materiału graficznego, który sięga po przykłady nawet 500-letnie. Opracowanie przedstawia ponad 320 wybranych przez autora krojów pisma. Wybór jest znamieny, gdyż ukazuje w pełni historię formy znaków alfabetu łacińskiego.

Treść została podzielona na 7 części, stanowiących punkty na osi czasu. Każda z nich rozpoczyna się od daty, której autor przypisuje momenty przełomowe w historii typografii. Strony otwarcia rozdziałów autor zaprojektował jako czarne z białymi łamami tekstu. To proste rozwiązanie bardzo ułatwia nawigację, gdyż nie zaglądną do spisu treści, czytelnik trafia do odpowiedniego okresu po ciemnych liniach na krawędzi bloku.

Wprowadzenia autora w dział, choć nie mają rozbudowanej formy, są bardzo treściwe i dobrze charakteryzują dany okres. Można domniemać, że są syntetycznymi wnioskami badań. W mojej opinii najbardziej wartościowe jest budowanie u czytelnika prawdziwego obrazu realiów społeczno-technologicznych, na tle których powstały opisywane kroje. Taki przekaz na stałe kształtuje świadomość dziejów typografii, nie tylko wymieniając czy opisując pisma z długiej listy dorobku kulturowego, ale tłumacząc, dlaczego litery, czy grupy krojów wyglądają właśnie tak a nie inaczej.

Pięćsetletnią historię przedstawioną w omawianej publikacji rozpoczyna data „1450–”. Autor już we wstępie podkreśla, że pierwsze druki wykonane i zaprojektowane przez Johanna Gutenberga (ok. 1398–1468), tak naprawdę zdefiniowały na trwałe projektowanie typograficzne. Potwierdzeniem tego może być fakt, że

---

<sup>4</sup> Wywiad opublikowano w dniu 9.09.2017 r. <https://www.madebyfolk.com/showcase/the-visual-history-of-type/> [dostęp 1.11.2018].

algorytmy programów graficznych, wedle których współcześnie składane są teksty, oparte są o studia przełomowej *Biblii 42-wierszowej*<sup>5</sup>.

Tekst wprowadzający czytelnika w ten dział autor kształtuje tak, by zwrócić uwagę na fakt, jak zadziwiająco szybko rozwijało się drukarstwo w pierwszych 50 latach od momentu prezentacji tej technologii. Powstało wówczas ponad 1000 drukarni w 200 miastach Europy. Idee nadające formę znakom typograficznym, jak zauważa Paul McNeil, były związane z dopasowaniem ich obrazu do przyzwyczajzeń czytelnika – czyli odzwierciedlały rytmiczne znaki gotyckie, zapisywane odręcznie w przyklastornych skryptoriach. Zestawy czcionek różniły się formalnie, ale ich odmienność uwarunkowana była chęcią wiernego dopasowania obrazu pisma do regionalnego stylu manuskryptów. Takie podejście było szczególnie charakterystyczne w kręgach niemieckich drukarzy.

Subtelną różnicę w podejściu do projektowania pisma odnotowuje Paul McNeil, opisując uwarunkowania drukarstwa włoskiego. Renesansowe idee tam żywe i obecne, rozpoczęły ewolucję stylu, który trwa po dziś dzień. Poszukiwanie odpowiedniej formy liter we wzorcach klasycznej kultury grecko-rzymskiej, dały obraz wersalików. Minuskuły zaś zostały zaadaptowane z regionalnego formalnego pisma włoskich skrybów. Ewolucja kształtów szeryfów liter związana była z postępem technologii produkcyjnej. Osiągnięcia te przypisać należy Nicolasowi Jensenowi (ok. 1420–1480), który w rozwój dziedziny zainwestował doświadczenia z rzemiosła złotniczego oraz Francesco Griffo (1450–1518), który poprawił precyzję wykonania rysunku liter na nośniku oraz unowocześnił sam proces druku.

Idee ważne w renesansie są nadal honorowane i kontynuowane przez projektantów pism. W celu dokonania charakterystyki najważniejszych zjawisk tego okresu autor przeanalizował 26 krojów (m.in. Jannon's Roman and Italic, Van den Keere's Roman, Granjon's Italic, Granjon's Roman, Civillite, Amphiareo's Capitals, Garamond's Italic, Garamond's Roman, Estienne's Roman).

Kolejna data, z którą autor wiąże okres zmian w podejściu do projektowania typografii to lata „1650–”. Przed czytelnikiem otwierają się strony, które mówią o procesach prowadzących do uwolnienia form znaków literniczych od humanistycznych korzeni a rozpoczynających definiowanie ich nowoczesnych form.

Paul McNeil twierdzi, że w tym okresie nie doszło do znaczącego rozwoju czy wynalezienia istotnych usprawnień drukarskich. Natomiast jako kluczowy trend odnotowuje rozwój koncepcyjny. Swoje rozważania koncentruje na osobliwych losach pewnego zamówienia.

Historia miała miejsce we Francji w roku 1692. Akademia Francuska zarządziła opracowanie unikatowego kroju pisma, służącego jedynie drukarni królewskiej Ludwika XIV. Opracowanie koncentrowało się na zmianie metody pozyskiwania

---

<sup>5</sup> Część algorytmów dla programu Adobe InDesign, jednego z najlepszych narzędzi do składu tekstu powstało dzięki badaniom *Biblii 42-wierszowej* przez Hermana Zapfa (1918–2015). Opis prac znajduje się na stronie [www: http://www.typografi.org/justering/gut\\_hz/gutenberg\\_hz\\_english.html](http://www.typografi.org/justering/gut_hz/gutenberg_hz_english.html).

odpowiedniego kształtu poszczególnych liter alfabetu. Po raz pierwszy znaki zostały zaprojektowane na siatce modułowej, gdzie minuskuły opierały się na układzie 8 na 8 modułów, a majuskuły na wartości 15 na 8 modułów. Autor *The Visual History of Type* przeanalizował i zaprezentował dwie wersje tego kluczowego projektu, znanego pod nazwą antykwy *Romain du Roi*. Pierwsza próba pochodzi z roku 1695, a kolejna z 1702. Ich autorami byli Louis Simonneau (1648–1725) oraz Philippe Grandjean (1666–1714).

Zdaniem McNeila, mieliśmy tu do czynienia z pierwszy przełomem w projektowaniu. Wcześniejsze formy czcionek ewoluowały jako zaadaptowane pisma odręczne, znane ze średniowiecznych skryptów. Tymczasem antykwia *Romain du Roi*, została zaprojektowana w sposób systematyczny i logiczny, a także dopracowana w szczegółach zanim wycięto ją w metalu. By uzupełnić charakterystykę najważniejszych zjawisk z omawianego przedziału czasowego, autor przygotował opisy i analizy 18 krojów (m.in. Bulmer, Bodoni, Bell, Didot, Wilson, Baskerville, Caslon).

Kolejnym punktem przełomowym jest data „1800–”. McNeil koncentruje się na ukazaniu burzliwych okoliczności społecznych w czasach, gdy typografia była wykorzystywana do zaspokajania rozmaitych potrzeb społeczeństwa uczestniczącego w rewolucji przemysłowej – dotkniętego nie tylko skutkami zastosowania technologii, ale i – najważniejszą dla tematyki opracowania – eksplozją różnorodności krojów pisma o niespotykanej wcześniej skali. Choć wiele z nich miało ulotny charakter, autor wysuwa na pierwszy plan te projekty, które znów uruchomiły nową ideę i wpłynęły na rozwój projektów typograficznych.

Inaczej niż w poprzednim okresie, to technologia wpłynęła na ostateczne formy nowych krojów pisma. Powstałe wtedy skład linotypowy oraz pantograf, wynaleziony przez Linna Boyda Bentona (1844–1932) w roku 1884, to jedne z ważniejszych wydarzeń przytaczanych w tekście. Autor konstruuje tu tezę, że to właśnie ten nieograniczony zakres dostępnych wariantów, oczywiście powstałych w wyniku zastosowania nowinek technologicznych, spowodował odejście od rozumienia archetypu liter, czyli ich odręcznej formy. McNeil uważa, że właśnie twórczość typograficzna z końca XIX w., a konkretnie manipulacje o podłożu komercyjnym, stworzyły ideę kroju pisma pojmowanego nie jako zestaw symboli zakotwiczonych w tradycji, ale jako system elastycznych elementów niezbędnych do komunikacji wizualnej. Najważniejsze zjawiska ilustruje poprzez wybrane 25 krojów pisma (m.in. Walbaum, Didot's Script, Italian, Figgins's Sans Serif, Thorowgood's Grottesque, Thorne's Modern, Caslon Rounded, Clarendon, French Antiqua, The Golden Type).

Kolejny okres będący tematem rozważań i analiz rozpoczyna data „1900–”. To czasy, gdy na pół wieku ludzkość pogrążyła się w globalnych wojnach. Autor przedstawia tutaj ich skutki dla dziedzin sztuk plastycznych, między innymi rozwój awangardowych ruchów artystycznych. Wszelkie nowatorskie inicjatywy połączyło pojęcie modernizmu. Historia typografii odnotowuje wtedy serię innowacji. Całkowicie nowe, niespotykane formy liter oraz nowoczesny charakter procesu

projektowego, miał ostatecznie znamienny wpływ na użytkowe dziedziny sztuki, w tym reklamę czy samo drukarstwo.

Autor wspomina w tekście o ważnych trendach polegających na podejmowaniu typograficznych badań przez wielu projektantów. Ich celem było osiągnięcie znaków o geometrycznej budowie, konstruowanych na modularnej siatce. McNeil pisze również o ciekawych eksperymentach polegających na manipulacji przestrzenią negatywną i pozytywną liter. W tle przeprowadzanych doświadczalnych zmian, rusza jeszcze jeden proces równie znamienny dla kształtu dzisiejszej typografii. Paul McNeil podaje, że w 1920 roku firma Monotype wystartowała z kompleksowym programem badania oraz rekonstrukcją najcenniejszych krojów pisma, pochodzących z wcześniejszych okresów. Nie zaniechała przy tym publikowania nowych dzieł autorstwa wiodących wówczas typografów. W tym rozdziale omówiono aż 85 krojów pisma (m.in. Auriol, Behrens-Srift, Fanklin Gothic, Schelster-Antiqua, Venus, Imprint, Platin, Cooper black, Neuland, Futura, Gill Sans, Bembo, Nobel, Joanna, Fregio Mecano, Reporter).

„1950–” to tytuł następnej części, którą Paul McNeil definiuje: „projektowanie graficzne stało się zawodem specjalistycznym, usprawniającym proces komunikacji, mającym na celu obiektywny przekaz wizualny”. Twierdzi, że najważniejsze były inicjatywy pochodzące ze środowiska szwajcarskiego, które promowało wizualne poczucie porządku i neutralności. Po latach wojny i chaosu tego właśnie potrzebowano najbardziej. Styl międzynarodowy, jak pojmuje się go dziś, wykorzystywał przede wszystkim treść przekazu, opierając go na proporcjonalnej i logicznej siatce. Królowały w tym okresie kroje bezszeryfowe. Wykorzystywano te pochodzące z XIX w. oraz podjęto inicjatywy mające na celu stworzenie zupełnie nowych zestawów. Najważniejsze, wedle autora, wydane zresztą w tym samym 1957 roku to: Univers, Folio oraz Neue Haas Grotesk – znany jako Helvetica. Ponadto McNeil przeanalizował 57 krojów (m.in. Courier, Tyfa, Antiqua Olive, Com-pacta, Transport, New Alphabet, OCR-A i OCR-B, Vormgevers Lettering, Epps Evans, Stop, Lubalin Graph, Bell Centennial).

Kolejna data zaznaczona na osi czasu kształtowanej przez Paula McNeila to rok „1980–”. Autor przedstawia okoliczności przejścia od technologii analogowej do cyfrowej. Komputerowe urządzenia do składu systematycznie wprowadzano od lat 70., ale ich oprogramowanie było silnie chronione poprzez zastosowanie zastrzeżonych formatów. Prawdziwą rewolucję dla branży projektowej stanowiło wypuszczenie na rynek komputerów osobistych, a moment później protokołu konwersji danych PostScript firmy Adobe. Wspomniane fakty Paul McNeil ocenia jako te, które zrekonfigurowały praktyki projektowe oraz rozszerzyły znacząco ich zakres.

Ważny z punktu widzenia historii typografii jest fakt, że nowe technologie przyspieszyły rozwój instytucji zajmujących się produkcją fontów, zwanych domami typograficznymi. Autor podaje ich listę: Emigre, Garage Fonts, T-26, Hoefler & Co., Font Bureau i FontFont. Natomiast firmy zajmujące się krojami pisma od

wielu lat, tj. np. Monotype, Linotype Adobe, Berthold Agfa i Bitstream zainicjowały prace mające na celu wypuszczenie na rynek programów graficznych służących digitalizacji. Do charakterystyki zjawisk tego okresu autor przygotował analizy 68 krojów (m.in. Arial, Belizio, FoundFont / Bits, Trajan, Adobe Caslon, FF Blur, FF Meta, Myriad, Collis, Suburban, Mrs Eaves, Capitolium).

Ostatni okres omawiany w publikacji rozpoczyna rok „2000–”. Typografia jak i same kroje pisma podążają za nieuniknionym, szybkim rozwojem technologicznym. Rozwiązano problem dostępności i od 2008 r. fonty są do wglądu w przeglądarkach internetowych czy oprogramowaniu – na zasadzie usługi subskrypcji. Ta forma, wedle słów autora, wydaje się być korzystniejszym rozwiązaniem dla twórców niż licencjonowanie, narażone na nielegalne kopiowanie zastrzeżonych wzorów.

Ponadto typografia jest uwarunkowana cyfrowymi nośnikami takimi jak: tablety, smartfony, laptopy, smart watche itp. Problem jednak w tym, że urządzenia osobiste nie mogą zagwarantować, iż komunikat zostanie odebrany zgodnie z oczekiwaniami nadawcy. Możemy jedynie przewidzieć, w jaki sposób będą one wyświetlane przez użytkownika końcowego, ale pewności nie mamy. Paul McNeil ocenia to jako nowy paradygmat komunikacji, czyli proces aktywny, a nie polegający na transmisji.

Za słuszny należy uznać pogląd, że współczesne media są dla projektantów nowych fontów równie wymagające co papier. Równocześnie autor odnotowuje, że nadal trwają prace nad reaktywowaniem i przeprojektowaniem historycznych krojów<sup>6</sup>, w celu ich dostosowania do nowych technologii. Działania w tym zakresie prowadzą twórcy niezależni oraz profesjonalne firmy. W ostatnim analizowanym przez autora okresie scharakteryzowano 44 kroje (m.in. Dolly, Fedra, Archer, Neutraface, Akkurat, Didot Elder, Shaker, Museo, Julien, Korpus, Marian, Infini).

## Architektura informacji

Struktura książki jest bardzo klarowna i stanowi o jej wartości w procesie edukacyjnym. Tom został podzielony na opisane powyżej działy, znajdujące swoje miejsce na osi czasu. Jest to rozwiązanie celowe, w kontraście do opracowań, w których jako kluczowe stosuje się klasyfikacje pisma. Intencja autora okazuje się korzystniejsza, bo daje obiektywny obraz pewnych zjawisk. Tak uzasadnia on swoją decyzję:

W tradycyjnych klasyfikacjach czcionek brak jest konsekwencji. Identyfikacja krojów pisma odbywa się na zasadzie zbierania przypadkowych skojarzeń historycznych czy geograficznych. Stwarza to iluzję mapowania wszystkiego, co możliwe i wchodzącego w zakres projektowania liter. Robiąc tak, pomija się jednak wszystkie kroje pisma,

---

<sup>6</sup> Zagadnienie odtworzenia historycznych pism opracował Paul Shaw w *Revival Type*, Brington 2017.

które są dla nas niewygodne i niekoniecznie pasują do tylko jednej kategorii. Są one połączeniem różnych cech, które nie do końca podobają się klasyfikującemu, albo takich, które całkowicie wychodzą poza klasyfikację, co dzieje się coraz częściej od momentu pojawienia się projektowania fontów<sup>7</sup>.

Proces recepcji tekstu został skrupulatnie zaplanowany przez autora. Można odnieść wrażenie, że panuje tu zasada od ogółu do szczegółu.

Pierwsza faza kontaktu z każdym omawianym krojem pisma polega na zapoznaniu czytelnika z jego obrazem, zakomponowanym jako najważniejszy element na rozkładówce. Oczywiście format ilustracji nie jest tu bez znaczenia. Z relacji autora wynika, że celowo dążył do ukazania przykładów w skali autentycznej lub minimalnie zmniejszonej. Kolejny etap kontemplacji materiału z rozkładówki, nakłania czytelnika do przestudiowania danych stanowiących metryczkę pisma, podzieloną na 5 części. Rytmiczne linie rozdzielające informacje, przyciągają wzrok, więc ciężko pominąć ten etap.

Opis rozpoczyna się od podania pełnej i oryginalnej nazwa kroju pisma. Poniżej autor klasyfikuje omawiane pismo, dopuszczając jedynie cztery kategorie: pismo szeryfowe, pismo bezszeryfowe, pisanki (rodzaj pisma łacińskiego nawiązujący formalnie do kaligrafii lub pisma odręcznego, najczęściej pochylony w prawym kierunku) oraz pismo gotyckie. Jest to uproszczona metoda, odbiegająca od standardowych podziałów. Zapewne wpływ miała wcześniej przytoczona opinia autora, iż klasyfikacja wprowadza zamęt z punktu widzenia rozwoju form krojów pisma.

Paul McNeil stosuje natomiast uzupełnienia w postaci słów kluczowych nawiązujących do okresu pochodzenia lub charakterystycznych cech wizualnych panujących w danym czasie.

Kolejne dane – ujęte w tabeli – dotyczą technologii, dla której charakteryzowany krój pisma powstał jako oryginał oraz daty pierwszej publikacji, czy też pierwszej implementacji.

Kategoria oznaczona skrótem „De”, została przeznaczona dla twórcy i zależnie od przypadku może nim być: fundator, grawer punconów (patryc), kaligraf, projektant lub kierownik działu projektowego. Poniżej poznajemy nazwę instytucji sprawczej – domu typograficznego lub odlewni czcionek, która jako pierwsza opublikowała krój – oraz miejsce, gdzie po raz pierwszy ukazał się projekt. Informacje opracowane w taki sposób są bardzo pomocne podczas prowadzenia badań. Stanowią również materiał umożliwiający wizualizację procesów czy szukanie korelacji.

Kolejna porcja informacji dotyczy charakterystyki prezentowanego pisma. Tutaj autor koncentruje się na zrecenzowaniu kluczowych, najbardziej charakterystycznych cech pisma, bazując jedynie na wyglądzie poszczególnych glików. Między innymi analizuje wysokość x względem wydłużeń górnych, grubości kresek i ich

---

<sup>7</sup> Wypowiedzi autora udzielona podczas wywiadu dla portalu internetowego madebyfolk.com. Zapis rozmowy sporządził Luke Tonge, opublikowano w dniu 9.09.2017 r. <https://www.madebyfolk.com/showcase/the-visual-history-of-type/> [dostęp 1.11.2018].

wzajemne proporcje, determinuje osobliwe kształty szeryfów, kąty łuków oraz osie liter. Każdy z krojów został prześledzony, a najciekawsze rozwiązania form glifów wychwycone przez autora. Notce towarzyszy ilustracja przedstawiająca omawiane znaki.

Działająca jak link internetowy pozycja powiązania (*connections*) jest bardzo przydana w procesie studiowania historii pisma. Jej celem jest ukazanie ich wzajemnych wpływów – formalnych lub ideowych. Studiowanie wcześniejszych form pisma jest konieczne w kształceniu typografów, projektantów krojów. Patrząc na projekt warto jest ocenić również interpretację, w tym wypadku relację z pierwowzorem. Uświadamia to proces poszukiwania znaku, doskonalenia jego formy wizualnej.

Przedostatnia rubryka ma na celu omówienie dostępności kroju na rynku, podając dane firmy rozpowszechniającej.

Końcowa informacja to dane bibliograficzne wskazujące źródło ilustracji.

## Osobliwe przypadki

Należy docenić konsekwencję i precyzję autora w tworzeniu opisów. Zawsze składowane na przestrzeni jednego łamu, towarzyszą wizualnie i merytorycznie merytryczne. Na ile to możliwe prezentują szczegółowo okoliczności powstania lub motywy, jak również przedstawiają relację autora projektu pisma do podjętego zagadnienia. Ujmując zwięźle temat, są nieocenionym źródłem informacji o 320 krojach pisma.

Jako przykład takiego podejścia autora – na potrzeby niniejszej recenzji oraz jako pewnego rodzaju podsumowanie może posłużyć opis pisma *Infini*. Autor we wspomnianym już wcześniej wywiadzie<sup>8</sup> przyznał, iż było to jedno z jego większych odkryć w procesie studiowania pism. Pewnie dlatego zostało zaprezentowane na końcu. Praca autorstwa francuskiej projektantki Sandrine Nugue (1985–) jest swoistą konkluzją wszelkich tematów podejmowanych przez autora, w dodatku dziełem najnowszym.

Projekt pisma *Infini* został wykonany na potrzeby konkursu, ogłoszonego w 2014 r. przez francuską instytucję The National Centre for Visual Arts (CNAP). Wedle założenia, projektantka dążyła do zwizualizowania za pomocą kształtu liter dialogu pomiędzy historią typografii a jej praktyką – jak sama określiła – „chciała opowiedzieć historię pisania i typografii”<sup>9</sup>. Poszczególne kształty liter podążają za logiczną konstrukcją. Choć są mocno geometryczne, zachowują równowagę optyczną i nawiązują do idei szeryfów. Autorka rozszerza kreski liter tak, że przyjmują formę trójkątną.

---

<sup>8</sup> Wypowiedzi autora udzielona podczas wywiadu dla portalu internetowego madebyfolk.com. Zapis rozmowy sporządził Luke Tonge, opublikowano w dniu 9.09.2017 r. <https://www.madebyfolk.com/showcase/the-visual-history-of-type/> [dostęp 1.11.2018].

<sup>9</sup> P. McNeil, *The Visual History...*, s. 665.



Poszukiwania formy liter były kluczowe. Sandrine Nugue dokumentowała rzetelnie proces, skrupulatnie zapisywała wyniki badań. W konsekwencji zaprojektowany przez nią krój pisma ma swoje obszerne archiwum, przekazane do kolekcji CNAP.

Krój *Infini* jest nowoczesny i nadaje się zarówno do stosowania w mediach drukowanych, jak i jako font dedykowany wyświetlaczom. Zaś analizowanie żmudnego i złożonego procesu projektowego, jest cennym źródłem naukowym, pomocnym nie tylko adeptom, ale i nauczycielom typografii.

McNeil uważa, że krój Sandrine Nugue jest dobrym zwiastunem przyszłości, wskazuje odpowiednie nastawienie oraz rokuje otwarte postawy wśród przyszłych projektantów krojów.

## Podsumowanie

Na rynku jest wiele publikacji poświęconych typografii. Przed laty ukazała się nakładem wydawnictwa Taschen dwutomowa monografia o podobnym jak książka McNeila tytule (*Type. A Visual History of Typefaces & Graphic Styles*), lecz konwencja publikacji była zupełnie inna. Jeśli chodzi o polskie wydania, to na pewno formatem książka McNeila kojarzy się z bardzo dobrze znanym polskim czytelnikom tytułem *Pismo i styl* Tibora Szántó.

Na tym tle publikacja angielskiego grafika jest wyjątkowa. Wyróżnia ją przede wszystkim klarowna struktura, logika i konsekwencja. W zaprojektowanym w niezwykle przemyślany sposób tomie, otrzymujemy jednocześnie wzornik, leksykon i opracowanie historyczne, cenne zarówno dla historyków sztuki, badaczy zajmujących się książką, jak i projektantów.

Magdalena Koziak-Podsiadło  
Pedagogical University of Cracow