

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 09.12.20

Typografi

Boktrykkerkunst, med utforming av bokstaver, tekster og bøker. Omfatter utforming og bruk av ulike fonter/skrifttyper.

Fra trykkekunstens barndom har det oppstått nye skrifttyper der mennesker “setter sitt segl på” en skrift som skiller seg fra andres skrift (Peignot 1967 s. 63-64).

Kontrastene mellom ulike skrifttyper kan være: buet/kantet, tung/lett, dynamisk/statisk, myk/hard m.m. Ulike typografiske tegn kan bidra til å rettlede leseren: “dette er viktig”, “les dette først”, “les dette bare hvis du er spesielt interessert”, “les dette nøye”, osv. Det har også vært hevdet at bestemte skrifttyper har bestemte konnotasjoner, f.eks. disse: “Helvetica: clean, modern, stylish, and businesslike; Palatino: classic, stylish, sophisticated; Zapf Chancery: elegant, aristocratic, exclusive” (Pfaffenberger 1997 s. 109). Den såkalte grotesk-skrifttypen konnoterer modernitet, rasjonalitet, saklighet, funksjonalitet, progressivitet og aktualitet (Wehde 2000 s. 187). Skrifttyper kan sies å fungere som paratekster ved å “kommentere” egenskaper ved teksten (Wehde 2000 s. 125).

Typografi er en type design, og design brukes til å “communicating about your communication. With design, you can say, “This is serious” or “This is fun.” You can say, “Look, here’s what’s important,” and guide the eye where you want it go to.” (Pfaffenberger 1997 s. 204)

“[D]en stramme og elegante Bodoni, en skrift fra rundt 1800, [ble] opprinnelig laget av den italienske boktrykkeren Giambattista Bodoni. [...] Caslon, fra det første engelske skriftstøperiet fra begynnelsen av 1700-tallet. [...] groteskskriftene Gill og Futura, to skrifter som kom med et års mellomrom på slutten av 1920-tallet, og som dermed burde vært i samme stil, men som er dramatisk ulike. Den ene skapt i funksjonalismens Tyskland, den andre i tradisjonalismens England. [...] Garamond, en renessanseskrift som ble laget på 1500-tallet av den franske skriftstøperen Claude Garamond. [...] en barokkskrift som heter Plantin, oppkalt etter den hollandske boktrykkeren Christophe Plantin, som virket på 1500-tallet.” (Øyvin Rannem i *Dagbladet Magasinet* 11. april 2009 s. 91)

Noen eksempler på skrifttyper som finnes på mange PCer:

Bauhaus 93 – slik ser den ut

Bodoni – slik ser den ut

Bradley Hand – slik ser den ut

Calibri – slik ser den ut

Forte – slik ser den ut

Freestyle script – slik ser den ut

Haettenschweiler – slik ser den ut

Harlow Solid Italic – slik ser den ut

Jokerman – slik ser den ut

Magneto – slik ser den ut

Mistral – slik ser den ut

Niagara Solid – slik ser den ut

Playbill – slik ser den ut

Ravie – slik ser den ut

Snap Itc – slik ser den ut

Times New Roman – slik ser den ut

Verdana – slik ser den ut

Zivaldi – slik ser den ut

Vladimir Script – slik ser den ut

Som gode regler for bruk av typografi i bøker regnes: “konsekvent typografi, ensartet nedrykning, samme avstand mellom tekst og noter osv. gjennom hele boken; jevn og knepen sats; versaler utlignes; skarp skrift; harmoniske margforhold; papir som passer til skriften; papirets gramvekt tilpasset bokens format; riktig fiberretning; korrekt raster for papiret; forsatspapir med god opasitet [ugjennomskinnelighet] og farge som harmonerer med overtrekket og bokens papir.” (Davidsen 1995 s. 335)

“En skriftforms psykogram kan stilles opp med følgende motsetningspar:

varm, mild	kald, frisk
kvinnelig, myk	mannlig, barsk
konservativ, tilbakeholdende	moderne, påfallende
billig, hverdagslig	dyr, kostbar
passiv, avspent	aktiv, dynamisk”

(Manfred Siemoneit og Wolfgang Zeitvogel sitert fra Wehde 2000 s. 149)

Alle skrifttyper skal altså kunne karakteriseres gjennom å bruke slik adjektiv.

“The printed surface is rendered opaque rather than transparent by changes in type face, font size, and sequencing. [...] Type design thus becomes an aspect of meaning. Does “a grandfather clock, run by gravity,” mean something different because it is presented in Gothic type? Typography becomes allegorical, a writer-controlled expressive parameter” (Tuman 1992 s. 228).

Gotiske skrifttyper ble brukt av den franske trykkeren og skriftdesigneren Nicolas Jenson i hans trykkeri i Venezia i 1472. Det var italienske humanister som først kalte denne skriften gotisk, fordi den i deres øyne var en barbarisk skrift som passet til folk i nord (mens deres egen skrift derimot hadde runde former) (Peignot 1967 s. 46).

Nicolas Jenson skapte i 1475 i Venezia en romansk skrift, som senere ble inspirasjon til andre skrifttyper, f.eks. Golden Type av William Morris, Centaure av Bruce Rogers og Cloister av Morris Fuller Benton.

Utforming av bokstav-/skrifttyper ble en viktig kreativ og håndverksmessig aktivitet fra 1500-tallet. Blant dem som på 1500-tallet beskjeftiget seg mye med å lage teorier om skrifttyper, bl.a. i forhold til menneskekroppens proporsjoner, var italieneren Lucas Pacioli, tyskeren Albrecht Dürer og franskmannen Geoffroy Tory (den sistnevnte i verket *Champfleury*, 1529). Tory prøvde i *Champfleury* å lage majuskler som var i harmoni med menneskekroppens proporsjoner (Quinsat 1990 s. 363). Tory oppfant dessuten blant annet tegnet apostrof (Fontaine 1994 s. 47).

Den nederlandske trykkeri-familien Elzevir skapte ca. 1540 en egen skrifttype som ble oppkalt etter dem, den første skrifttypen der det ble skilt konsekvent mellom i og j og mellom u og v (Peignot 1967 s. 206). Lodewijk Elzevir skal ha vært den første som skilte mellom disse bokstavene, i bøker som ble trykt med minuskler (det motsatte av blokkbokstaver) (Fontaine 1994 s. 67). Elzevirs arbeid utviklet seg videre til dagens store forlag Elsevier i Amsterdam.

“Venetian textura was used for printing in Latin for the whole academic world until it was overtaken by Roman in the 16th century. In the 15th century, from c. 1480 onwards, the printed book production of Venice itself was more significant in the academic world than that of all other centres of printing put together.” (Myers og Harris 1996 s. 3)

Mange typografer på 1500-tallet innfant seg på de store bokmarkedene i Frankfurt i Tyskland, også fordi det var mange trykkerier i den byen (Fontaine 1994 s. 53). På 1500- og 1600-tallet var det svært flytende grenser mellom boktrykkere, typografer, verkredaktører og bokselgere (Fontaine 1994 s. 72).

En ligatur er en sammensmelting av to eller flere skrifttegn. F.eks. blir f og i etter hverandre ofte satt tett sammen til en ligatur der prikken over i-en er borte. Tegnet & var opprinnelig en ligatur (Cavallo og Chartier 2001 s. 123). Sperring er større avstand mellom bokstavene enn vanlig (Nystuen et al. 2008 s. 152). Slik: s p e r r i n g av et ord.

De gotiske skrifttypene gjorde det mulig å få mer skrift inn på hver bokside, dvs. større bokstavtetthet (Gilmont 2003 s. 51).

Noen andre termer:

“Ascender: The part of lowercase letters (such as k, b, and d) that ascends above the x-height of the other lowercase letters in a face.

Baseline: The imaginary line on which the majority of the characters in a typeface rest.

Descender: The part of lowercase letters (such as y, p, and q) that descends below the baseline of the other lowercase letters in a font face. In some typefaces, the uppercase J and Q also descend below the baseline.

Justified: A block of text that has been spaced so that the text aligns on both the left and right margins. Justified text has a more formal appearance, but may be harder to read.

Kerning: The adjustment of horizontal space between individual characters in a line of text. Adjustments in kerning are especially important in large display and headline text lines. Without kerning adjustments, many letter combinations can look awkward. The objective of kerning is to create visually equal spaces between all letters so that the eye can move smoothly along the text.

Letterspacing: Adjusting the average distance between letters in a block of text to fit more or less text into the given space or to improve legibility. Kerning allows adjustments between individual letters; letterspacing is applied to a block of text as a whole. Letterspacing is sometimes referred to as tracking or track kerning.

Ligature: Two or more letters tied together into a single letter. In some typefaces, character combinations such as fi and fl overlap, resulting in an unsightly shape. The fi and fl ligatures were designed to improve the appearance of these characters.

Sans serif: A type face that does not have serifs. Generally a low-contrast design. Sans serif faces lend a clean, simple appearance to documents.

Serif: Small decorative strokes that are added to the end of a letter's main strokes. Serifs improve readability by leading the eye along the line of type.

Typeface family: Also known as family. The collection of faces that were designed together and intended to be used together. For example, the Garamond font family consists of roman and italic styles, as well as regular, semibold, and bold weights. Each of the style and weight combinations is called a face.

Weight: The relative darkness of the characters in the various typefaces within a type family. Weight is indicated by relative terms such as thin, light, bold, extra-

bold, and black.” (basert på og sitert fra <http://www.adobe.com/type/topics/glossary.html>; lesedato 10.12.13)

I såkalt “fat face” “the degree of contrast between the thick and thin strokes of each character is highly exaggerated.” (Joan M. Reitz i http://lu.com/odlis/odlis_c.cfm; lesedato 30.08.05)

Times New Roman ble skapt av den engelske typografen Stanley Morison for avisen *The Times* (Peignot 1967 s. 57). “Times New Roman er en font, altså en skrifttype. Den ble laget i 1931, på bestilling fra den engelske avisa *The Times*, sier Øyvin Rannem, skriftekspert og førstelektor ved Høyskolen i Buskerud. - *The Times* var lei av den fonten de hadde og ga oppdraget med å lage en ny til en mann som het Stanley Morison. [...] hvis du forstørrer Times New Roman, så vil du se at strekene i bokstavene er vekselvis tjukke og tynne, det vi på fagspråket kaller grunnstreker og hårstreker.” (*Dagbladet Magasinet* 11. april 2009 s. 91)

“Skrifttype: Betegner utseendet til et sett av bokstaver og tegn i trykte tekster og på dataskjermer. [...] Eksploberte i antall etter PC-ens gjennombrudd. Finnes i dag på markedet i titusentall. Verdens mest kjente skrifttype er Times New Roman, innført av den britiske avisa *The Times* i 1932. [...] Kunnskap om skrifttyper kan brukes på mange måter. Det er en grunn til – sier [typografieksperten] Robin P. Williams – at magasinet *Scientific American* har kjedelige skrifttyper og kjedelig layout. Hvis bladet så mer fancy ut, ville leserne anta at det ikke var like seriøst. [...] Det er stor forskjell på hvilke skrifttyper som skal brukes til hva. En skrifttype designet til å bli lest i liten størrelse, for eksempel i en bok eller en avis, skiller seg markant fra en skrifttype som skal fungere på en plakat eller i en logo. - Det er en av grunnene til at det er så mange skrifttyper, sier den grafiske designeren Alexander Tochilovsky, som underviser i typografi på Cooper Union-universitetet på Manhattan. Han nøler med å kåre en ultimat skrifttype: - Helvetica – til tross for at den er overalt – kunne kanskje være en kandidat, men når alt kommer til alt, er det formålet som er avgjørende. Den beste testen for en skrifttype er om den fungerer i sin kontekst. [...] Også Robin P. Williams understreker hvor viktig det er å bruke en skrifttype som fungerer i konteksten. Hun leste en gang en roman som irriterte henne. Hun klarte ikke sette fingeren på hva det var. Til slutt gikk det opp for henne at romanen skulle være dramatisk og seriøs, men hun klarte ikke ta den alvorlig fordi den var satt med *Souvenir*. Det er en rund og avslappet font, så det visuelle inntrykket var avslappet og litt morsomt, helt i kontrast med tekstens mening.” (*Klassekampen* 29. juni 2013 s. 43)

“Often newspapers and magazines hire designers to create fonts that best express the style of the publication. A classic example of such a “designer font” is Times New Roman – originally created in 1931 for *The Times* of London magazine – and now a standard font used on every computer.” (Xavier Tatarkiewicz i <http://humstatic.uchicago.edu/faculty/wjtm/glossary2004/typeprint.htm>; lesedato 03.10.16)

Susanne Wehde (2000) går grundig inn på spørsmålet om samsvar mellom typografi og mening. Wehde oppfatter skrifttypers mening som semantisk og hevder at “Typografisk semantikk viser seg som et i høyeste grad kontekstvariabelt fenomen” (2000 s. 90). Hun viser at bestemte fonter og font-typer gjennom historien har blitt klassifisert ut fra dikotomier som f.eks. tysk/utysk, konservativ/moderne, ekspressiv/saklig, statisk/dynamisk. Å gi ut verk av Goethe med en “ikke-tysk” skrifttype har i lange perioder vært kulturelt umulig. Wehde viser hvordan kampen om hvilke skrifttyper som var tillatt til bestemte formål og i gitte situasjoner har foregått. For eksempel var nazistene forbausende fleksible når det gjaldt bruk av fraktur (gotisk skrift) og antiqua (latinsk skrift), fordi det gjennom ulike fontvalg kunne signaliseres enten ur-tysk verdiforankring eller framtidsrettet modernitet.

“The polar opposite of the geometrically based roman, blackletter, [...] “is often misleadingly referred to as Old English or gothic [and] is an all-encompassing term used to describe the scripts of the Middle Ages in which the darkness of the characters overpowers the whiteness of the page.” It is based on the liturgical scripts found in Gutenberg’s 1455 Mainz Bible and precedes Nicolas Jenson’s earliest roman alphabet by fifteen years. Blackletter developed throughout Germanspeaking Europe during the fifteenth century in four basic styles: *textura (gotisch)*, *rotunda (rundgotisch)*, *schwabacher*, and *Fraktur*. It has been reinterpreted in various manifestations and styles. [...] Blackletter was always much more than an alphabetic system. The most illuminating essay in *Blackletter*, Hans Peter Willberg’s “Fraktur and Nationalism” offers a vivid narrative of blackletter’s ideological development. Prior to the Napoleonic wars, for example, tensions between the German states and France inflamed virulent nationalism, which encouraged official recognition of Fraktur as *the* German type, bestowing upon it the same passionate allegiance as a national flag.” (Heller 1999 s. 111)

Fraktur-skrift ble i de tre første årtiene av 1900-tallet oppfattet som spesielt “tysk”, som et slags kollektivsymbol for alt som er tysk (språklig-kulturelt, politisk og “rasemessig”) (Wehde 2000 s. 217). Andre oppfattet den som en “kantete, snirklete munkeskrift” (Wehde 2000 s. 231); vurderingen var altså ikke entydig positiv eller negativ. I Tyskland på 1700-tallet “the book as an object also changed. In an effort to promote an extensive and quick form of reading, progressive publishers tried in vain to introduce the elegant roman type in place of Gothic print, those ‘ghastly runes’ and that ‘angular, scroll-filled monks’ script’ (as J. J. Bertuch described it).” (Wittmann 1999 s. 303) Bruken av skrifttyper i Tyskland fram til 2. verdenskrig dreide seg ikke bare om estetikk, men om politikk, pedagogikk, økonomi, leserfysiologi og raselære (Wehde 2000 s. 249).

Adolf Hitler var som privatperson ikke begeistret for den utstrakte bruken av gotisk skrift i Det tredje riket. Han mente den var utviklet av jødiske bokstaver, og ikke var spesielt tysk. Hitler ønsket i lang tid gotisk skrift i Tyskland fordi han oppfattet

den som spesielt tysk, men kom senere fram til at den hadde jødisk opprinnelse, og anbefalte derfor romansk skrift (Peignot 1967 s. 109).

Frakturskriften var ifølge Hitler spredt gjennom at jøder tok kontroll over trykkerier (Wehde 2000 s. 278-279). Propagandaminister (og president i “Reichskulturkammer”) Joseph Goebbels sørget for at Hitlers synspunkter ikke ble offentliggjort (Wehde 2000 s. 283-284). Også andre enn Hitler kritiserte under 2. verdenskrig den gotiske skriften for å signalisere noe svakt og vellystig, i motsetning til det viljekraftige og heroiske ved antiqua-skrift (Wehde 2000 s. 286).

Tyskerne Heinrich von Recklinghausen og Otto Hurm satte i 1929 og 1933 opp følgende motsetningspar for (den gotiske) frakturskriften og (den latinske) antiqua-skriften:

Fraktur:	Antiqua:
empirisk linje	apriorisk geometrisk linje
gotisk stil	gresk stil
middelaldersk kristendom	den greske verden
helgener	helter
det religiøse menneske	vitenskapsmenn
religion	filosofi
det ubegripelige, hemmelighetsfulle	forstand
anelser og skrekk	klarhet, det fullt ut begripelige
ingen lov	gyldig, allmenn lov
dybdesikt	klarsikt
irrasjonell, uforklarlig	den strengeste lovmessige orden
malerisk	arkitektonisk
sammensmelting	prinsippet om vekt og støttepilarer
asymmetri	symmetri

(gjengitt etter Wehde 2000 s. 27)

“Frakturen fikk status som nasjonalskrift i Tyskland på 1500-tallet, og den kom også til å dominere trykte tekster i store deler av Nord-Europa helt frem til 1800-tallet. Det er denne skriften vi litt feilaktig kaller gotisk når vi ser den i gamle aviser, bøker og bibler. I Norge preget den bøker og aviser helt frem til første verdenskrig. [...] Men selv etter at latinsk stil hadde overtatt håndskrifthegeioniet, holdt frakturen stand i aviser og bøker. - Den eldre delen av befolkningen var fortsatt mest bekvem med frakturen. I tillegg var det dyrt for trykkeriene å investere i nye satser. [...] Tysklands aggresjon under første verdenskrig førte imidlertid til at frakturen fikk et negativt stempel i Norge, knyttet som den var til tysk nasjonalisme. Dermed ble gotikken kastet ut av trykkeriene. - Bare kirken fortsatte å bruke fraktur etter krigen. Den faller ut av bibler og salmebøker rundt 1930, men enkelte frikirker fortsetter å bruke gotisk skrift enda en tid, sier [arkivar og skriftekspert] Knut Johannessen. Dermed var det bare de tyskspråklige landene som fortsatte å bruke gotisk skrift. Etter nederlaget i første verdenskrig ble det enda

viktigere ikke å bruke seierherrenes bokstaver, og i 1934 innskjerpet Hitler at tysk alltid skulle skrives med gotiske bokstaver. Frakturen ble den eneste tillatte trykkskriften. I 1941 kom imidlertid en plutselig kontrabeskjed. Latinske bokstaver skulle nå være normalen. - Nazistene hevdet den gotiske skriften besto av jødebokstaver fordi jødene hadde infiltrert trykkeriene helt siden boktrykkerkunsten ble oppfunnet. Den egentlige årsaken til dette skiftet var naturligvis hensynet til at den tyske propagandaen skulle nå frem overalt. Utlendinger kunne ikke lese gotisk, sier Knut Johannessen.” (*Morgenbladet* 18.–24. mars 2007 s. 30-31)

“Contemporary typographers from Jonathan Barnbrook, to Zuzana Licko, to Michael Worthington have reinterpreted blackletter in a variety of ways, and their quirky alphabets adorn gothic novels, heavymetal CDs, and countless magazine and television advertisements for hip products.” (Heller 1999 s. 111)

“Most of the notable typeface designers have historically been men, but one of the twentieth century’s most influential designers is Carol Twombly, who worked for years in the type design department at Adobe, when many of the Adobe Originals typefaces were planned and carried out in the 1990s. [...] Trajan was modeled on the classic letterforms of the inscription on the Column of Trajan, which was built in 133 AD in Rome.” (<http://www.thebookdesigner.com/2010/03/carol-twombly-an-extraordinary-type-designer/>; lesedato 20.07.16)

“Schocken Books, founded by Salman Schocken in Germany in 1931, began publishing in the United States in 1945. Building upon its historic commitment to publishing Judaica, Schocken’s authors include Franz Kafka, Harold S. Kushner, Joan Nathan, Rabbi Jonathan Sacks, and Elie Wiesel.” (<http://knopfdoubleday.com/imprint/schocken/>; lesedato 19.07.16) Bokdesigneren Peter Mendelsund i Schocken Books “bruker sterke farger og slående enkle grafiske virkemidler i sitt formspråk. Typografien i bøkene heter “Mister K” og er inspirert av Kafkas egen håndskrift.” (*Bokvennen* nr. 1 i 2011 s. 6)

Den typografiske utformingen har konnotative betydninger. De utgjør et “konnotativt innholdssystem” (s. 86) ved siden av det “egentlige” innholdet i en tekst. Susanne Wehde viser hvordan den historiske utviklingen endrer oppfatningen av hva bestemte skrifttyper konnoterer. Hun bruker uttrykket “mangfoldet av historisk-kulturelle semantiseringsprosesser” (s. 13). Skrifttyper har en konnotativ semantikk (Wehde 2000 s. 148). Skrifttypene kan oppfatte som “semantiske størrelser” som bærer mening i måten de er utformet på og måten de inngår i tekststrukturene på (Wehde 2000 s. 11). Skriftens form og “materialitet” påvirker oppfatningen og tolkningen av tekstinholdet (s. 12). Typografis konnoterende mening er et komplekst kulturelt og historisk problemområde.

Wehde legger til grunn at lesere ønsker å oppleve koherens i tekster (bl.a. samsvar mellom utforming og innhold). Derfor tillegger de typografiske trekk mening: “Vi

kan gå ut fra at en mottaker søker etter en overordnet meningsammenheng, slik at en rekke heterogene tegnforekomster kan relateres til hverandre på en koherent måte” (2000 s. 189). Det å bryte med prinsippet om koherens mellom form (typografi) og innhold (innholdet i teksten), fører til at leseren leter etter koherens på et høyere nivå.

Den haitiske dikteren Franketienne (kunstnernavn for Frank Étienne) ga ut *Fugl Schizohone* (1993), en marerittaktig tekst på 812 sider med mange typografiske finesser (Bouby 2001). Den amerikanske kunstneren Jenny Holzer skapte i 1993 en tekst- og bildesyklus med tittelen *Lystmord*. Setningen “Der hvor kvinner dør, er jeg lys våken” var i dette verket skrevet med en rødfarge som inneholdt blod fra kvinner (Wehde 2000 s. 167).

Innen avantgarderetninger som dadaismen og futurismen ble det eksperimentert mye med typografisk layout: ulike skrifttyper/fonter, ord med bokstaver i ulike størrelser, ord i bølgeform på papiret osv.

“In the 1930s, typefaces were announced with the same hype and hullabaloo as a popular song. Contempo names like Ultra Modern, Streamline, Cubist Bold, Broadway, Vulcan, and Novel Gothic appeared like song titles on the covers of specimen sheets designed to look like sheet music. But, because of wartime shortages of hot metal, by the forties type specimens became austere and by the fifties they were densely packed line or word showings. The exuberant prewar spirit returned only somewhat in the sixties, when Photolettering Inc. introduced its alphabet encyclopedias stuffed with hundreds of new photofaces on pages that approximated old Victorian theater bills, but even these did not totally recapture the energy of the thirties. For most of the seventies and eighties specimens were more or less functional and usually lackluster [= glansløs], but the dawn of type’s digital age in the mid-eighties marked a new inventiveness” (Heller 1999 s. 124).

I Mette Newths historiske roman *Bortførelsen* (1987), som handler om skjebnen til et grønlandsk inuit-par som bortføres til Bergen på 1600-tallet. I denne ungdomsromanen brukes det to forskjellige skrifttyper i hovedteksten: én for perspektivet til ei ung, grønlandsk jente, og én for ei norsk tjenestejente. Bokas tema er etnisk overgrep og sammenstøtet mellom to menneskesyn.

Det har blitt eksperimentert svært mye med typografi etter den digitale revolusjonen på 1990-tallet. Blant dem som har blitt kjent for sine typografiske innovasjoner, er briten Neville Brody og amerikaneren David Carson. Brody har understreket hvordan eksperimentene ofte “innhentes” på en ufarliggjørende måte og etter hvert blir mainstream: “Eksperimentet blir mote. Det som er farlig for samfunnet, blir absorbert av samfunnet.” (sitert fra SPoKK 1997 s. 267)

“Sigmund Freuds stil kan bli din: Huffington Post melder om et prosjekt som vil samle inn penger til å konvertere Freuds håndskrift til en digital font. På det viset

kan hvermannsen bruke dataens komfortable muligheter, men likevel få tilgang til fortidens patina. Ideen skal ha oppstått da den tyske typografen Harald Geisler leste Freuds brev: Du kan føle hans styrke og besluttomhet gjennom skriften, hevder Geisler. De ber nå om økonomisk støtte på Kickstarter, under slagordet “Sigmund Freud Typeface – A Letter to your Shrink”. (Klassekampen 6. april 2013 s. 2) “When I first saw Freud's century old letters, I was fascinated by the beauty of these historic manuscripts. It made me smile to imagine a person writing his or her shrink a letter set in Freud's handwriting. I started to plan creating a font based on his manuscripts. The Sigmund Freud Museum in Vienna kindly supports this project by providing digital images of Freud's manuscripts. [...] I have the opportunity to work at a friend's apartment in Vienna. This apartment is a 30 minute walk away from Berggasse 19, where Freud lived for over 50 years. (Now home of the Freud Museum.) To work near the Museum will enable me to look at the original Letters during the creation. Also I hope it will be inspiring to view the writing in the rooms where it was written.” (Harald Geisler i <http://www.kickstarter.com/projects/201030759/sigmund-freud-typeface-a-letter-to-your-shrink>; lesedato 06.05.13)

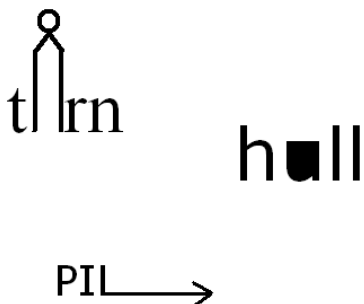
Den amerikanske skriftdesigneren Jeffery Keedy skrev i 1998: “Perhaps the Internet will simply co-opt graphic design, incorporating it into its operating system. Maybe graphic design will cease to exist as a discreet practice and just become another set of options on the menu. Or is graphic design just a lubricant that keeps everything on the info highway moving – are we just greasing the wheels of capitalism with style and taste? If graphic designers play a major role in building the bridge to the twenty-first century, will they be recognized for their efforts? Do you remember typesetters? Graphic design's ephemeral nature has practically disqualified it from serious consideration as an important cultural practice. For most non-designers, historical graphic design is valued as nostalgic ephemera, while contemporary design is viewed as sometimes amusing, but mostly annoying, advertising. Graphic design is not generally accepted as having the cultural significance of other less ephemeral forms of design like architecture, industrial design, and even fashion. This is due largely to its short life-span and its disposable ubiquity. Will the even more ephemeral and ubiquitous media of film titles, television graphics, and the Internet create greater awareness and respect for graphic design, or will such familiarity only breed contempt?” (Keedy 1998)

“With the perfection of the digital font technology came the era of font designers. In the previous centuries, designing a typeface was primarily a technical challenge; through the use of specialized software, font design turned into graphic art. Today, there exist more than 25,000 different typefaces and hundreds of new ones are created every year. [...] it is possible to type using fonts based on one's own handwriting. There are even fonts that use random number generators to randomly modify shapes of letters. When using such fonts, every letter and every printout is slightly different – and in that sense even the computer has its own style. The explosion in typeface design also introduced decorative fonts (for example letters

composed of flowers, etc.) – and artistic fonts that move away from a classic shape to explore what the abstract idea of a letter is. As long as we can identify the key parts of the letter the rest of the shape may be completely unrecognizable. It is technically possible to automatically transplant a font style (thickness of letters, shapes, serifs, etc.) from Latin letters to Cyrillic or even Chinese alphabets – but because font design is rooted in traditions, computer-generated results have to be adjusted by a human hand. The fundamental shapes of the Latin alphabet glyphs can be found in the minimalist style of fonts – but there is no way of pinpointing the “core” font, the original, unmediated shape of a letter.” (Xavier Tatarkiewicz i <http://humstatic.uchicago.edu/faculty/wjtm/glossary2004/typeprint.htm>; lesedato 03.10.16)

“Hver skrift har sin egen sjarm og inneholder – også gjennom hvordan den blir satt og ordnet – et utsagn. Dette utsagnet må tilsvare innholdet og dets funksjon. [...] Prøv derfor nøye om det optiske utsagnet stemmer overens med det innholdsmessige.” (Jürgen Gulbins og Christine Kahrman sitert fra Wehde 2000 s. 145)

Et typogram er en visuell utforming i skrift/typografi av innholdet i et ord.
“Typogrammer vil framstille på en optisk måte innholdet i et ord” (Weller 1977 s. 34). Eksempler:



Amerikaneren Gary Hustwits dokumentarfilm *Helvetica* (2007) “er noe så uvanlig som en dokumentar om en font, skapt av Max Miedinger i samarbeid med Eduard Hoffmann i 1957. Denne fonten ble svært populær, og har derfor påvirket utseendet på verden rundt oss, ved å bli brukt av alt fra NASA til American Apparel, Tupperware og Apple.” (tidsskriftet *Cinematket* nr. 6 i 2015 s. 65)

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>