

Ivar Sakk  
MONOGRAAFIA „Aa KUNI Zz.  
TÜPOGRAAFIA ÜLEVAATLIK AJALUGU”  
KONTSEPTUALISEERIMINE



**Ivar Sakk**

**MONOGRAAFIA „Aa KUNI Zz.  
TÜPOGRAAFIA ÜLEVAATLIK  
AJALUGU”  
KONTSEPTUALISEERIMINE**

DOKTORITÖÖ  
DOCTORAL THESIS

CONCEPTUALIZATION OF THE MONOGRAPH  
”FROM Aa TO Zz. THE CONCISE  
HISTORY OF TYPOGRAPHY”

Eesti Kunstiakadeemia  
Disainiteaduskond  
Kunsti, disaini ja arhitektuuri doktorikool  
2012

Ivar Sakk

MONOGRAAFIA "Aa KUNI Zz.  
TÜPOGRAAFIA ÜLEVAATLIK AJALUGU"  
KONTSEPTUALISEERIMINE

Doktoritöö

Juhendaja: Mart Kalm, PhD  
Eelretsensent: Virve Sarapik, PhD  
Eelretsensent: Merle Talvik, PhD  
Oponent: Marcel Benčík, PhD

*Tõlge inglise keelde*

Ene Tšetörkina

*Kujundus*

Indrek Sirkel

*Küljendus*

Ivar Sakk

*Kirjatüüp*

Georgia

*Paber*

Munken Print White 115 g/m<sup>2</sup>

Carta Integra 235 g/m<sup>2</sup>

*Trükk*

Tallinna Raamatutrükikoda

*Doktoritöö väljaandmist on toetanud*

Eesti Kunstiakadeemia

Eesti Kultuurkapital

Eesti Kujundusgraafikute Liit



EESTI  
KUNSTIAKADEEMIA

*Väljaandja*

Eesti Kunstiakadeemia

Kunsti, disaini ja arhitektuuri doktorikool

© Eesti Kunstiakadeemia

2012

ISBN 978-9949-467-24-2

ISSN 1736-2261

<b>Eessõna</b>	<b>7</b>
<b>Sissejuhatuseks</b>	<b>9</b>
<b>1. Doktoritöö eesmärkidest</b>	<b>11</b>
<b>2. Tüpopograafia terminoloogiast</b>	<b>13</b>
2.1 Tüpopograafia mõõtsüsteem	17
<b>3. Tüpopograafia kaasaegsest retseptisioonist</b>	<b>19</b>
<b>4. Eesti taust ja traditsioonid</b>	<b>23</b>
<b>5. Milleks meile veel üks tüpopograafia ajaloo käsitus?</b>	<b>27</b>
<b>6. Kogemused, kirjandus, kontaktid ja kolleegid</b>	<b>29</b>
<b>7. Teoreetilise mõtte areng: uurijad renessansiajastust tänapäevani</b>	<b>33</b>
<b>8. Publikatsioonide sisu ja vorm</b>	<b>37</b>
<b>9. Kontseptsioonid, ideed, otsingud ja tulemused</b>	<b>51</b>
9.1 Kas paber- või elektrooniline raamat?.	52
<b>10. Makett, formaat, köide ja materjalid</b>	<b>55</b>
<b>Kokkuvõtteks</b>	<b>59</b>
 <b>KIRJANDUS / BIBLIOGRAPHY</b>	 <b>61</b>
 <b>LISA</b>	 <b>67</b>
 <b>Lisa 1</b>	
Inglise–eesti tüpopograafiterminite sõnastik	69
<b>Lisa 2</b>	
Ajalooliste kirjakodade tabel	72
<b>Lisa 3</b>	
Nõukogude kirjatüübid	74
<b>Lisa 4</b>	
Letraseti kirjatüübid	75
<b>Lisa 5</b>	
International Typeface Company kirjatüübid	77
<b>Lisa 6</b>	
Doktoritööga seotud publikatsioonid	79
 <b>SUMMARY</b>	 <b>81</b>



## EESSÕNA

Käesoleva doktoritöö teema ja vormi on initsieerinud praktika. Olen töötanud aastakümneid vabakutselise disainerina ning oma töös igapäevaselt tüpograafiaalaste küsimustega kokku puutunud. Fontide valiku, nende omavahelise balansi, teksti *layouti*, trükise kompositsiooni ning pildilise ja tekstilise informatsiooni vahekorraga seotud otsustused on ülesanded, millele graafikaga tegelevad erialainimesed pidevalt lahendusi otsivad. Viimasel ajal, kui graafiline disain on muutunud tehnoloogilistest vahenditest tingituna massierialaks, teeb neid otsustusi hulga laiem ringkond kui vastava hariduse saanud. Sageli on need valikud empiirilised ja baseeruvad lihtsal meeldib/ei meeldi skaalal.

Minugi tüpograafiaalased teadmised moodustusid kogemuse baasil ning ma ei juurelnud nende pädevuse ja päritolu üle nagu ka enamik mu kolleege, kes olid hariduse saanud Eestis.

Järgmine etapp kirjade maailmaga suhestumisel saabus 2003. aastal seoses pedagoogitöö algusega Eesti Kunstiakadeemias. Enam ei saanud kirja puudutavatele küsimustele vastata voluntaristlikult. Hakkas moodustuma teemakohane isiklik arhiiv ning formeeruma tervikpilt kättesaadavast teoreetilisest pagasist. Siiski leidis küsimusi, millele olemasolevad materjalid vastust ei andnud, ajalooperioode, mille kohta käsitlused puudusid, loomingulisi isiksusi, kelle panus oli siiani tähelepanuta jäänud ning kelle autorluse tuvastamine võis võtta nädalaid. Enamik vastuseta küsimusi puudutas tüpograafia lähiajalugu. Uurimisteema võttis kuju ning nüüdseks on tulemused teie ees.





## SISSEJUHATUSEKS

Minu doktoritöö koosneb kolmest osast: näitusest, trükisest ning seda kontseptualiseerivast saatetekstist. **Näitus** pealkirjaga “Laboratori di carattere” toimus Eesti Tarbekunsti- ja Disainimuuseumis 30. aprillist kuni 7. augustini 2011. aastal ning esitas pildilise kokkuvõtte minu kirjaalases uurimistööst. Itaaliakeelne pealkiri lõi mõttelise sideme 2010. aasta sügistalve kahekuulise resideerimisperioodiga Mazzano Romano kunstnikukorteris Rooma-lähedases väikelinnas. Sealses miljöös leidis “laboratoorium” tegelikult aset. Seal valmisid eri variandid monograafia maketist ning tüpograafiast, kristalliseerus trükise struktuur ning sai küljendatud veerand tulevases teosest. Oluline koht oli dokumenteerimisretkedel antiiksete raidkirjade otsinguil, rohke illustratiivse materjali valikul ning süstematiseerimisel. Ilma Itaalia rikkaliku kultuurikihi läheduseta oleks ladina kirja kujunemislugu jäänud poolikuks. Näitusel oli eksponeeritud fotodokumentidena hulk kirju linnakeskkonnas, mis imaginaarseid tänavaseinu moodustades löid näitusesaali sekundaarse ruumi. Värvikoodi pidi oli seotud praktika ja teooria – huvilised võisid identifitseerida fotode neonkirjade aluseks olnud fondi ning saada ülevaate selle päritolust ning kasutamisest tekstiplanšetidelt. Seose tüpograafia “objektiivsuse” ning “personaalsuse” vahel moodustasid minu viimasel kümnendil loodud tüpokesked plakatid.

Doktoritöö teine koostisosa on **monograafia** “Aa kuni Zz. Tüpograafia ülevaatlik ajalugu”. Trükis ilmus detsembris 2011, selle tiraaž oli tuhat eksemplari ning maht 448 lehekülge. Mustvalge suureformaadilise raamatu struktuur kujunes praktika käigus; katsetuste tulemusena formeerus optimaalne koostis ning ülesehitus. Teos peatub vaid ladina kirja kujunemisel

**Viijamaade sünniloori aresti**  
 vüaualne eetil – arvan, et kontre-  
 risede eesmärgid puhal on osa  
 ja Kristjan Jagomise sünnipäe-  
 la disainil. Martin Rästla loomad  
 failina filiarmonia plakadid  
 ristuvad igaväest Eesti Kont-  
 reri reklaamidest.

— Milline on graafilise disaini  
 tulevikuvisioon?

— Ilmselt liigub ta ikkagi üha  
 rohkem virtuaalskeskkonda. Kõik  
 jäavad ju netis ja Facebookis,  
 samuti kui fütüüline fenomen  
 ja noorte jaoks tänu viihimisele.  
 Kuid ma ei usu, et see kaoks. See  
 areneb auku, et kino tuleb  
 täpselt teatri.

— Kuid infovahetus on muutus-  
 nud

Ivar Sakk  
 LABORATORI DI CARATTERE' ON  
 EESTI TARBELIIGI- JA DISAINI-  
 SEELIUM AVATUD KUNTI 7. AUGUSTINI.

Meil on ja palju vanni kogumak-  
 plante, kuid me teame tina vaid  
 üht-kahit hana ning olejaleitud on  
 kadunud ajaloost hämarikku. Kus  
 on loogika, mis ostab seletada  
 tähendus?

— Selles mõttes on kirjatüüpid  
 selgeline maailm, mis mingil  
 inimeste alateadvuse keelel.

— Graafilise disaini on midagi,  
 kuidas püüdnud kõik arene-  
 nud maailmas inimesed pidevalt  
 kokku. Ja onet ei ole meil aamu,  
 kus Times New Roman või  
 Arial kohe – erinevalt poppistid.  
 Kui seotaks pead graafilist  
 disaini popkultuuriga?

— Ilmselt on tu seotud pigem  
 väime keskonnaga ja preeg-

loogiga. See on peik manipuleer-  
 leimine. Graafilist disaini ei  
 tohiks samastada reklaamiga.  
 Meie sedu sin koobis ei open.  
 Võib-olla on see viiga?

— Kuid kui rääkida plakati-  
 kunstist, mida te siiski õpetate,  
 siis ka see on ju manipuleer-  
 stsoon?

— Me lihtuame pahalit süüst ja  
 kommunikatsioonist ega mõde,  
 kuidas vanajaga manipuleerida.  
 Reklaam on nii või teisi – hoo-  
 laendav võtta vabamaine  
 graafilist disaini. Sest kui püü-  
 mujale tööle ei saa, siis sinna  
 ikka. Ning erialaorganistatsoon  
 on neil die 20 000 liikme.

— Seest vabadates vüa ülla  
 FOTO: TALEUP

liberaalne õhkkond! Aga vanda-  
 tes õhkkonna tõmbuultes  
 lapevadine inimeste liikumisi,  
 uun, et selline kaardistamine  
 võiks olla vajalik.

— Graafilist disaini on eriala,  
 millega tegelevad ka Eestis  
 sajad, kui mitte tuhanded eha-  
 ridusteta inimesed. Selles mõtes  
 on see tõesti üsna ehitaja või  
 taksojuhi elukute sarnane...

— Ameerikas näitaks üritavad  
 kunstilikeskoides mis talies eria-  
 la esindajad võtta vabamaine  
 graafilist disaini. Sest kui pü-  
 mujale tööle ei saa, siis sinna  
 ikka. Ning erialaorganistatsoon  
 on neil die 20 000 liikme.

— Seest vabadates vüa ülla  
 FOTO: TALEUP

plid, millest maal oled.

— Oled koostanud vüga r-  
 saformandilised kodu-  
 väljandid. Eesti mõde,  
 „Läti mõisad“, varsti on  
 mas „Eesti kirikud“. K  
 need raamatud on siinid  
 õnnist, kuid ma andin da-  
 rinu koondada informats-  
 et see siis pakendata.

— Meil oli seotkond, k  
 pigem Eesti reisis nii, et  
 prandil oli raamatuid täis  
 tüütu oli seali siis lapata. C  
 tsein, et teen midagi, mis r  
 isegi taskusse!



**Kes ta on?**

Ivar Sakk  
 SÜNNINUD 1962. AASTAL  
 LÕPETANUD 1986. AASTAL EES-  
 KUNSTIKADE EMIA ITOLLASE I  
 TOOSTUSDISAINERINA.

— Peale vabakutselise kunst-  
 laaduse on ta tähtsamad  
 maits disainerina Vaala kü-  
 õpetajana Eesti kunstiak-  
 mias, kus täidab praeguq  
 lise disaini osakonna prof-  
 kohuseid.

— Rahvusvahelisel roheret  
 plakatikunstnikuna:  
 plakateid on eksponeeritud  
 maailmsetel biennaalidel  
 Varsausis, Moskvas, Color  
 Hongkongis jms.

— Isikunäitusid on toln  
 Vaala galerias (1994, 1996)  
 pinäitusi Helsingis, Berlini  
 Jandis, Ralveres jms.

— Sakk on avaldanud gra-  
 disaini ja tüpograafia alase  
 jutlusi ning teinud etteke-  
 Eesti ja välismaa disaini-  
 rentseid.

— Lühemalt on tuntud  
 koolitoolitööd välismaal „I  
 mõisad“ ja „Läti mõisad“,  
 mas on „Eesti kirikud“

**1. Meediakajastus näitusest "Laboratori di carattere": Tanel Veenre, Ivar Sakk ja maailm tähtede taga. Eesti Päevaleht. 11. juuni 2011.**

**Teenäitaja kirjatüüpide maailma**

**Ivar Sakk** monograafia «Aa kuni Zz. Tüpograafia ülevaatlük ajalugu» pealkiri avab lühidalt huvitava raamatu sisu.

TEKST **TIINA KOLK**  
 FOTOD **PEETER LANGOVITS**

**N**alaitamist võikselda, et Eesti Kuns-  
 tikakadeemia graafilise disaini pro-  
 fessor Ivar Sakk hakkas mulu trü-  
 kivalgust näinud ja aasta 25 kaune-  
 ma raamatu hulka valitud teose tarbeks mater-  
 jali koguma juba koolipoisina.

«Mõistan, kuidas võisn pikapeeviühmas  
 ette «Kalevipoja» lasteväljaande ja kirjutasin  
 sealt tähti ümber,» lausub Sakk. «Olin vist kol-  
 mandas klassis, kui ostsin raamatupoest Villu  
 Toosti «Laiuskirjand» ja «Plokk-kirjad». Neis  
 olid samamoodi eri tähestikud sees, mida sai  
 timber joonistada ja kirjutada.»

Aastakümnete jooksul on Saki koduraama-  
 tukokku lisandunud kümneid erialaväljaan-  
 deid. Kuna arvutiajastul on kirjatamis- ja trü-  
 kiprotsess tohutult kiibustunud, ilmub maail-  
 mas igal aastal arvukalt trükkkunst- ja tü-  
 pograafiateoseid. «Aga ühel raamatul on üks,  
 teisel teine puudus, kolmas käsitel vaid te-  
 tseid ajastud, neljas valitud piirkondi,» räägib  
 kirjatunustik. «Valitselise jleab tänapäevae  
 ingliskeelne maailm Saksamaa ja Itaalia hoopis  
 tähelepänu. Tundsin, et on õige aeg oma ar-  
 vamusid summeerides kirjutada kõiki ajastuid  
 — alates antiigist ja lõpetades tänapäevaga —  
 hõlmav kirjatüüpide kokkuvõte. Kirjeidän  
 raamatus nende arengut, püütun  
 ajaloolise konteksti ja tutvustan  
 autoreid. Teoses on käsitlitud  
 vaid lühne kultuuriareali kui  
 meie kodupärikkonda, kus on kasu-  
 tuseel laadna tähestik.»

Varaukult kirjat(kunst)kurideid sõrme  
 andu tunnistab, et kui hakkad kirjut märka-  
 ma, saab sellest üks tahk elus. «Siitdie, plaka-  
 tite, kuulustate, rahatähed jms frifrid anna-



Kirjatamis on mitmeid raamatuisse.  
 Ivar Sakk esitab tüpograafia ajalugu.

gu oled need vööded tekiti illustreeri-  
 va, aga selguse mõttes pidin pildid eraldi  
 ja tooma, sest müüda oeteks olnud raske 773 kir-  
 ja näidiseelbeid ja lõpuks kirjaajao peatu  
 kid.»

Maailmas loodud tuhandete kirjatüüpide k-  
 fontide seast on Sakk raamatuid kujundades  
 fongeli esitandan inglise kirja Monotype Gro-  
 tesque – sellega on ka «Aa kuni Zz» tekst ja-  
 tud –, samuti Adobe Garamond ja Akziden-  
 Groteski. Plakati kirju vormistades on raken-  
 dust leidnud sadu šrifte ja fonte.

«Fondi kirjatüüdi valikuga annab kujunda-  
 ja lugelise mingi viihe,» räägib Sakk. «Tänapäe-  
 val teosed raamatuid nii õppimud, isopõnnas  
 kui täiesti õppimata persoonid. Raamatuisse va-  
 litud kirjad kõnelevad palju ka kujundajast –  
 kuidas ta mõtleb, milline tegelane on jne. Tih-  
 teltis sealtub hiljem, et mul oliigi õigus.»

Tüpograafia ajalugu kavandades tahtis  
 Sakk teha idelprast ja lergeat raamat, aga ee-  
 juhul poleks kogematu silm suutnud kirja  
 tüüpe eristada. «Välja tuli kompromiss esi-  
 dusteosa ja lihtsal paberil taskuraamatu va-  
 hel,» tunnistab mees. «Ülevaates kaarditeku-  
 dus laoti käsiti Polymeeri trükklohas. Muja  
 maailmas on kirjatuse päasta sajast vanusest  
 puu- ja tinatähtede komplektid. Tudegud saad  
 vaid neid tähti käsiti laadida ja võrvi rullida.»

Kogu mu üü monograafia juures tegi kir-  
 jakunustik ise: kirjatuse tekstid ja teigi pildid  
 joonistas maketi ja külendas kõiki 498 lehekül-  
 ge.

Ka Saki varasemad raamatud – Eesti ja Lä-  
 ti mõisate reisiühid – näitavad, et teed käidat  
 kodu- ja ajalugu. Tegelikult saiki need ilme-  
 nukad taskuväljaanded alguse ühele ajakirja-  
 le lubatud mõisatöel. «Alustasin arhitektu-  
 rist, siis huvitusin suguvõsades: kes mõisad  
 omasid, mis reisis sai, kes on hellega suguluses,  
 kuidas nad Eesti elu mõjutasid,» räägib aja-  
 oisuse. «See koduleoone aspekt muutis aia-  
 tähtsamaks. Nüüd olen juba aastaid tegelnud  
 Eesti luteri kirikuks reisiühid koostamisega, see

**2. Meediakajastus monograafiast "Aa kuni Zz. Tüpograafia ülevaatlük ajalugu": Tiina Kolk. Teenäitaja kirjatüüpide maailma. Postimees: Arter. 25. veebruar 2012.**

ja kasutamisel, algne plaan kaasata mitteladina kirjad nagu araabia, kirillitsa, devanagaari jt hägustas fookust ning oleks viinud raamatu mahu liiga suureks. Tekstiosa käsitleb ladina kirja kujunemist enne trükikunsti leiutamist, kirjeldab renessanss- ja barokkmeistrite tööd tänaseni üldlevinud tähevormide loomisel ning liigub poliitilisi, kultuurilisi ning tehnoloogilisi murranguid markeerides 21. sajandi esimese kümnendini. Illustreeriv osa esitab kronoloogilises järjestuses fotodena kirjatüüpe igapäevases keskkonnas ning tekstinäidetena 236 kirjatüüpi, mis reflekteerivad nende loomisaja vaimset ruumi ja keelekeskkonda.

**Kolmas**, käesolev osa doktoritööst selgitab eelnevate loominguliste ning uurimuslike tegevuste tausta, tegeleb eestikeelse erialaterminoloogia fikseerimisega, peatub tüpograafia kaasaegsel retseptisioonil ning selgitab samal teemal uurimistöö publitseerinud kolleegide trükiste sisulisi ning vormilisi küsitavusi. Eelneval taustal seletan lahti isiklike uurimistemade ja disainiotsustuste tagamaad ja põhimõtted.



3. Vaade näitusele "Laboratori di carattere" Eesti Tarbekunsti- ja Disainimuseumis 30.4.2011–7.08.2011.

## 1. DOKTORITÖÖ EESMÄRKIDEST

Minu doktoritöö eesmärki võib defineerida läbi kolme erineva tööprotsessi kirjelduse.

**Esiteks.** Koondada tüpograafia-alane teoreetiline teadmine eestikeelseks funktsionaalseks kogumikuks, mis informeeriks professionaali eriala arengust ning selle ajaloolisest “rasvakihist”. Selles läbikirjutamise protsessis selgusid nn valged laigud, mis vajasid täiendavat uurimist ning vormistamist (totalitarismiperiood 20. sajandi Euroopas, popkunstile toetunud modernistlikud liikumised 1970. aastatel, “raudse eesriide” tagune tegelikus aastatel 1945–1990, maailma tüpograafiaskeene 21. sajandil). Nimeetatud teemade monograafias publitseeritud käsitlused võivad pälvida huvi ka rahvusvahelises erialaringkonnas. Eesti tüpograafia ajalugu kajastavad peatükid, mis on lisatud hilisemas tööprotsessis, on esimene katse kirjeldada ja fikseerida Eesti kodumaise tüpograafia arengut. 20. sajandi eelset Eestit puudutavad peatükid toetuvad eelnevatele uurimustele; 20. sajandi teise poole käsitlused on algupärased.

**Teiseks.** Esitada kogutud ja läbikirjutatud materjal visuaalselt adekvaatsel ja ülevaatlikul kujul. Informatsiooni struktureerimine, gradueerimine ja visualiseerimine on disaineri oluline ülesanne, seetõttu pöörasin sellele etapile tõsist tähelepanu. Informatsiooni suur hulk tingis range enesetsensuuri selle esitlemisel – siit tulenevad ka monograafia “Aa kuni Zz” kokkutõmmatud maht, trükise mustvalge värviskaala ja näituse “Laboratori di carattere” lihtne, suurtel geomeetrilistel vormidel põhinenud ruumilahendus.

**Kolmandaks.** Kontseptualiseerida eelnevad etapid, kaardistades maailma tüpograafiauuringute tausta, võrreldes uurijate ja kolleegide-praktikute publitseeritud ning vormistatud nii Eestis kui rahvusvahelises plaanis ning avades isiklike uurimiseelistuste ja disainitöö printsiipide tagamaad.

Käesoleva doktoritöö uudsus seisneb seni väheuuritud peatükkide lisamises maailma tüpograafia ajalukku, esmakordses Eesti ainese käsitlemises ning monograafia materjali kokkuvõtmises ökoloogilise ja funktsionaalse trükise näol, mis sai Eesti 2011. aasta 25 kaunima raamatu konkursi laureaadiks ning Balti raamatumessi parimate trükiste konkursi laureaadiks.

## 2. TÜPOGRAAFIA TERMINOLOOGIAST

Paljud klassikalises tüpograafias kasutatud mõisted pärinevad Saksa- maalt, mis on olnud vastava distsipliini lipulaevaks läbi ajaloo. Eestis kui saksa kultuuri mõjualal kasutati erialatermineid saksakeelsetena, eestlased sekkusid sellesse professioni alles 19. sajandi viimasel veerandil. Esimese vabariigi ajal, mil eestlaste poolt juhitud tööstus vallutas positsioone, üritati praktikute poolt luua vastav omakeelne terminoloogia, mida levitati nii erialaringkondades kui vastavate väljaannete kaudu.<sup>1</sup> Kaasajal mõjutab terminoloogiat arvutite kaudu inglise keel, mis lükkab kõrvale kinnistamata ja harvakasutatud omakeelse sõnavara<sup>2</sup>, samas on digitaalne revolutsioon põhjustanud ka ümbervaatamisi ning tähendusnihkeid väljakujunenud terminoloogiaga keeltes.<sup>3</sup> Järgnevalt üritan formuleerida ja täpsustada eestikeelseid asjakohaseid termineid.

**Tüpograafia** on visuaalse kommunikatsiooni haru, mis tegeleb keelele nähtava kuju andmisega läbi märgisüsteemi ehk kirja. Tüpograafia nimi tuleneb kreeka keelest: *typos* 'löökk, jäljend' + *grapho* 'kirjutama'. See jaguneb kaheks suunaks – teoreetiliseks ja praktiliseks tüpograafiaks.

**Praktiline tüpograafia** hõlmab kirjatähe mikrovormi kujundamist ning sellest süsteemide ehk tekstide moodustamist. Praktiline tüpograafia jaguneb omakorda kaheks: mikrotüpograafia ja makrotüpograafia.

1 1930. aastail ilmusid ajakirjad Eesti Graafika ja Trükitehnika. 1937. aastal avaldati Paul Truupere õppevihik „Trükikirjast, tema sünnist ja valmimiskäigust“, mis oli välja antud Frankfurdi tähevalamisvabriku Bauersche Giesserei rahadega ning refereeris Konrad F. Baueri ja Heinrich Hoffmeisteri vastavasisuliselt väljaandeid.

2 Käesoleva doktoritöö vormistamise käigus olen tähele pannud, et tegelikult valitseb eestikeelses terminoloogias teatud segadus visuaalse maailma produktide (artefaktide) nimetamise osas. Isegi eesti keelde kinnistunud mõiste nagu graafika – vaba kunsti liik – kommunikatsioonivalesti (inglise keeles *printmaking* – graafika, *graphics* – graafiline disain). Suurem peataolek valitseb aga järgnevate mõistete kasutamises: joonis, joonistus, illustatsioon, pilt, kujund, kujutus, kujutus, kujundus, kuju, kujund, vorm, kuvand, kujutamine, kujundamine, kuvamine, kavand, kavatis, sketš, skits, visand, visuaal, vinjett, silt, märk, märgis, sümbol, embleem, logo. Segadus paistab silma eelkõige tõlketeostes, kus need mõisted esinevad.

3 Näiteks inglisekeelse termin *fount* (ameerika *font*) tähendas algselt metallist valatud trükitehete kogumit, mis sisaldas ühe kirjatüübi kujuga tähestiku füüsilisi tähti vajaliku ladumisvaru piires st kõige sagedamini tarvisminevaid vastavalt rohkem kui harvaesinevaid. Eesti keeles nimetati sellist komplekti kirjagarnituuriks. Nüüdseks on termin nihkunud digitaalse kirjatüübi tähisteks, säilinud on aga endisele füüsilisele olekule (*fount* – valatud) viitav nimi. Mõned väljaanded teavad ekslikult, et *typeface* tähendab tinast garnituuri ja *font* kirja virtuaalset kuju (vt näit Gwyn Headley. *The Encyclopedia of Fonts*. London 2006. lk 9).

Mikrotüpoograafiat võib nimetada ka loovaks tüpoograafiaks ning makrotüpoograafiat rakenduslikuks tüpoograafiaks.

**Mikrotüpoograafia** tegeleb üksiku tähe vormi genereerimisega, selle kujundamisega ning tähevormide omavaheliste suhete ja proportsioonide määramisega. Eesti keeles võib seda distsipliini kutsuda kirjakujuanduseks, fondidisainiks või tähedisainiks (ingl *type design*, saksa *Schriftgestaltung* – kirjatüübi kujundamine). Ükski neist termineist pole päris täpne ja ei kõla adekvaatselt, sest eesti keeles on *kiri* ja *täht* mitmetähenduslikud sõnad ning *font* omastavas käändes assotsieerub käibeloleva sõnaga *fond*. Praegu alal üldtunnustatud eestikeelne nimetus puudub. Pakuksin välja kompromissvariandi *fondikujundus* või *kirjatüübidisain*, kuna *kirjakujundus* assotsieerub kalligraafiaga ning *tähedisain* või *tähekujundus* on liiga paljutähenduslikud.

Mikrotüpoograafia võib omakorda jagada **loominguliseks** ja **reproduktiivseks**. Loominguline mikrotüpoograafia tegeleb disaineri poolt eelistatud individuaalse kirjatüübi kavandamise ja tehnilise teostamisega, aga ka kliendi tellitud või ühiskondliku, “kollektiivse idee” poolt nõutud šrifti realiseerimisega. Reproduktiivse mikrotüpoograafia pärusmaa on eksisteerivale kirjatüübile digitaalse vormi andmine, näiteks arvutitehnoloogia-eelse ajastu professionaalide poolt kavandatud šrifti digitaalvariandi loomine, kunstniku projekteeritud, kindlale objektile mõeldud kirja digitaalkujule viimine jne.

**Makrotüpoograafia** tegeleb süsteemiga – kirjatähga tekstis ehk tekstide formeerimisega, tekstimassiivide komponeerimisega, erinevate šriftisuuruste ja erinevate kirjatüüpide omavahelise suhtega. Makrotüpoograafiat võib tinglikult nimetada ka rakenduslikuks tüpoograafiaks, sest tegevuse objekt – kiri (šrift, font) – on varem olemas ning sellest tekstide moodustamine tähendab olemaoleva substantsi rakendamist. Makrotüpoograafia avaldumisvorm on enamasti tegevus, mida nimetatakse küljendamiseks (inglise k *desktop publishing*). Eestikeelne termin *küljendamine* viitab praeguseks unustatud protsessile, kui tinatähtedest ja klišeedest laoti käsitsi kokku üks ajalehe “kül” ehk lehepind, kuid kuna see omakeelne sõna on juurdunud ja siiani kasutusel, pole põhjust seda ignoreerida.

**Teoreetiline tüpoograafia** tegeleb kirja ajaloo, funktsionaalsuse, esteetika, semantika jt küsimustega. Enamlevinud on pühendumine kirja ajaloole, aga ka funktsionaalsusele, mis keskendub loetavuse uurimisele. Kui eesti keeles tähendab *loetavus* nii lugemishuvitavust kui lugemismugavust, siis inglise keeles on loetavusel rohkemgi tähendusi: ingl *legibility* – tähtede eristuvus, üksiktähe selgus; *readability* – lugemise kergus, mis tuleneb kirjatüübi vormist, tema tähevahedest, veeru pikkusest, reavahe laiuselt jm teguritest. Loetavus on seotud optika, tajupsühholoogia ja vormiteooriaga.

Tüpoograafia ei samastu sõnaga **kirjakunst** (inglise k *lettering art*, saksa k *Schreibkunst*), mille all mõeldakse käsitsi kirjade joonistamist ja kirjutamist, nn kunstilist kirja. Kirjakunst võib olla pigem üks tüpoograafia avaldumisvorme.

Selguse huvides peab peatuma ka paljukasutatud terminitel nagu kiri ja täht, kirjatüüp, font ning šrift.

**Kiri** – tüpograafias kasutusel kui üldnimetus kirjatüübi kohta (inglise k *type, script*, saksa k *Schrift*). Eesti keeles sünonüüm sõnadele font, šrift, kirjatüüp.

Samas märgib see sõna meil rohkem tähendusi:

kiri – adressaadile läkitatud sõnum (inglise k *letter*, saksa k *Brief*),

kiri – pinna kaunistamiseks kasutatud ornament, näiteks tikand (inglise k *pattern*, saksa k *Muster*),

kiri – tekstiga kaetud pind (inglise k *text*, saksa k *Text*).

**Täht** – kirjatäht ehk tähemärk (inglise k *character*, saksa k *Buchstabe*). Märk, mida kasutatakse kõnes ilmuva hääliku või häälikuühendi kirjas tähistamiseks. Saksa laenuna *Buchstabe* arhailises eesti keeles tuntud kui *pookstav*, Johannes Aaviku uudissõnana *aabe* (ei ole laialt juurdunud). Samas on sõna eesti keeles väga mitmetähenduslik: täht kui taevatäht (inglise k *star*, saksa k *Sterne*), täht kui lubatäht (inglise k *note*, saksa k *Zettel*), täht kui rahatäht (inglise k *banknote*), täht kui staar ehk tuntud isik (inglise k *star*), täht kui geomeetriline kujund – viisnurk (inglise k *pentagon*, saksa k *Fünfeck*), kuusnurk – Taaveti täht, juudi sümbol (inglise k *hexagon*, saksa k *Sechseck*).

Tüpograafia kontekstis tähistab *täht* ühte tähemärki. Emakeelse arvutiterminoloogia – nn agurismide nagu *raal* ja *teek* – loomise laines on tähemärgi asemele pakutud uudissõna **tärk**<sup>4</sup>. See on senini juurdumata, olen täheldanud selle kasutamist ainult ühes graafilisele disainile pühendatud tõlketeoses.<sup>5</sup>

**Kirjatüüp** – kirja välimus, selle nähtav kuju, selle väline vorm. Inglise k *typeface*, saksa k *Schrift*. Eesti keeles kasutatakse kirjatüübi sünonüümina ka saksa laenu *šrift*. Kirjatüüp Times New Roman on eeldatavalt kõigile tuttav ja kui me seda näeme, tunneme selle ära hoolimata meetodist, kas see reprodutseeriti tinatähtedena, fotonegatiivina, kleepetähtedena, digitaalse fondina või lihtsalt käsitsi joonistatuna. Kirjatüüp on tuntav hoolimata tehnoloogilisest lahendusest sõltuvast esitlusviisist.

**Font** – digitaalne kirjatüüp (ingl *fount* – 'valu, valatud'; am *font*; viitab ajale, mil kõik kirjatüübid olid metallist valatud). Kasutaksin eesti keeles sõna *font* küll ainult digitaalse tehnoloogia abil leviva kirjatüübi tähistamiseks, kuid noorema põlvkonna jaoks on kõik kirjatüübid fondid. Tõenäoliselt ei ole enam võimalik elimineerida arvutikeele mõjul laiatarbekeelde imbutunud sõna ning *font* jääb eesti keeles tähistama kõiki eelnevaid termineid nagu kiri, šrift, kirjatüüp ja kirjagarnituur. Kirjatüüp Times New Roman

4 Tärk – täht, number, vahemärk vm kirjamärk andmetöötluses. Tiit Erelt, Tiina Leemets, Sirje Mäearu, Maire Raadik. Eesti keele sõnaraamat. ÕS 1999. Eesti keele Sihtasutus. Tallinn 1999. Lk 848.

5 Terminid tärk kasutas tõlkija teoses: David Dabner, Sheena Calvert, Anoki Casey. Graafilise disaini kool. Tlk Mart Kalvet. Kirjastuskeskus. Tallinn 2010. Lk 76.

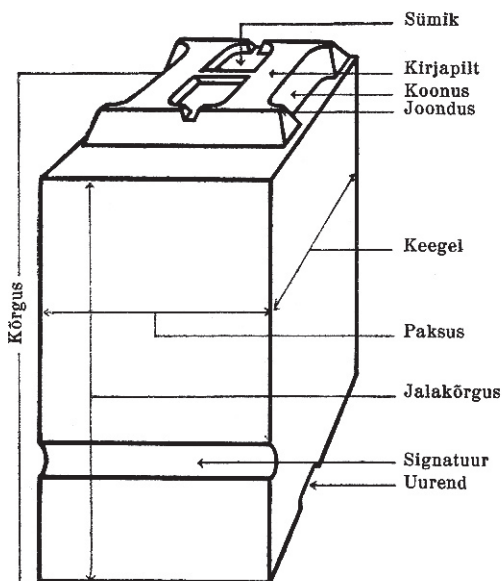
võib fondina kanda erinevaid nimetusi (Times, Toronto, Dutch 801, Vremya jne), aga tema kuju on tuntav hoolimata erinevatest digitaliseeringutest.

**Trükitüüp** – metallist valatud või puust lõigatud täht, mida laoti üks-teise kõrvale, et koostada sõnu. Inglise k *letterface*, saksa k *Bleibuchstabe*. Tänapäeval ajalooline termin.

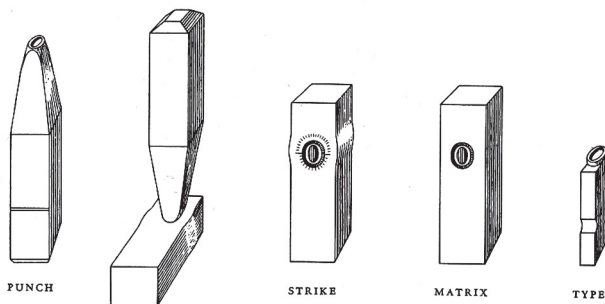
**Kirjagarnituur** – teatud kirjatüübi metallist valatud tähtede ehk trükitüüpide kogum, mis sisaldab tähestiku kõiki tähti, diakriitilisi märke, tühikudetaile ning kõiki neid piisavas ladumisvarus (näiteks a-tähte kümme korda rohkem kui z-tähte). Ei tähista otseselt kirja kuju. Oluline 19. ja 20. sajandil trükikodade varustuse puhul, tänapäeval arhailine termin.

**Punsoon** – inglise k *punch*. Graveeritud kirjatähekujulise otsaga tugevast metallist torn, mida kasutati jäljendi (matriitsi) löömiseks pehmemasse metalli.

**Matriits** – inglise k *matrix*, punsooni poolt pehmesse metalli löödud jälg, millesse valati sulametall, et saada trükitüüp.



4. Trükitüüp. Joonis Hans Treumanni trükisest "Tüpopograafiline materjal".



5. Punsoon, matriits ja trükitüüp. Joonis Sebastian Carteri raamatust "Twentieth century type designers".



A		B		C		D		E		F		G		H		I		J	
K		L		M		N		O		P		Q		R		S		T	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	—	U		V		W	X	Y	Z	
Ä	Ö	Ü	Õ	„		ä	ö	ü	õ	§	'	*	№	[	(				
Č	Š	Ž	&											w	:	:	!	?	
č	š	ž	c	s		t		u		r		v		j		-		1 p.	1 1/2 p.
akts.			k		l		m		i		n		o		1/3 kand.			2 p.	3 p.
akts.															p	,		1/1 kand.	
ligat.	a varu		h				a		1/2 kand.	e		d		q	x	y	z	kvad- raadid	
ligat.	e varu		b										g		f				

6. Eesti keele ladumiskast sisaldab ühte kirjagarnituuri – teatud kirjatüübi metallist valatud tähtede ehk trükitüüpide kogumit. Selles on piisavas ladumisvarus tähestiku kõik tähed, diakriitilised märgid ja tühikudetailid. Joonis Hans Treumanni trükisest "Tüpoograafiline materjal".

## 2.1 Tüpoograafia mõõtsüsteem

Kirja suurust mõõdetakse siamaani **punktides**, mis on samuti ajalooline termin. Väljakujunenud mõõtsüsteemid ja -ühikud pärinevad ajast, kui tähed olid käegakatsutavad metallist esemed, mida laoti sõnade moodustamiseks ridadele. Siis oli iga täht moodustatud punsooni poolt (inglise k *punch*). Valatud täht paiknes metallkehamil. Ka metallist tähte ümbritsev trükkimata jäänud ruum oli reaalne suurus, kokku moodustasid need **keegli** ehk tähekehami (inglise k *body*).

Kuigi tänapäeva digitaalses tüpoograafias on tähekeham vaid kujuteldav mõõde, on tootjad jäänud vana mõõdusüsteemi juurde. **Punkt** (inglise k *point*) on siiani kasutatav mõõtühik. Eristatakse kahte sorti punkte: DTP (Desktop Publishing) punkt ja Didot' punkt. DTP punkt moodustab 1/72 tolli. Kuna inglise toll on 25,4 mm, siis tüpoograafiline punkt on  $25,4:72 = 0,352$  mm. DTP punkt on tuntud ka kui PostScript punkt.

DTP punkt                      pt                      0,352 mm

Didot' punkt                    dd                    0,375 mm

Kuna tänapäeva arvutisüsteemid on pärit Ameerikast, siis kasutavad nad alati DTP punkti. Veel 20. sajandi lõpus olid Eesti kõrgrüki puhul valdavalt didot' süsteemi ühikud. Viimasel ajal on olulised ka pixel-punktid. Klassikalises tüpoograafias on erinevatel punktisuurustel – kirjakeeglitel (nimetatud ka kirjakraadideks) – järgmised nimed:

3 punkti – briljant  
 4 punkti – teemant  
 5 punkti – pärl  
 6 punkti – nonpareil  
 7 punkti – kolonel  
 8 punkti – ptii  
 9 punkti – borgis  
 10 punkti – korpus  
 11 punkti – mediaan  
 12 punkti – tsiitsero  
 14 punkti – mittel  
 16 punkti – tärtsia  
 18 punkti – parangon  
 20 punkti – tekst  
 24 punkti – kaksiktsiitsero  
 28 punkti – kaksikmittel  
 32 punkti – väike kanoon  
 36 punkti – kanoon  
 40 punkti – suur kanoon  
 48 punkti – väike missaal  
 54 punkti – missaal  
 60 punkti – suur missaal  
 72 punkti – väike saboon  
 84 punkti – suur saboon  
 96 punkti – reaali<sup>6</sup>

Nonpareil	Hh	keegel	6 punkti
Ptii	Hp	„	8 „
Korpus	Hh	„	10 „
Tsiitsero	Hp	„	12 „
Tärtsia	Hh	„	16 „
Tekst	Hp	„	20 „
Kaksiktsiitsero	Hh	„	24 „
Kaksikmittel	Hp	„	28 „
Kanoon	Hh	„	36 „
Väike missaal	Hp	„	48 „

Monograafias kasutatud inglisekeelsete terminite eestikeelsed vasted on ära toodud käesoleva teksti lisas 1.

### 3. TÜPOGRAAFIA KAASAEGSEST RETSEPTSIOONIST

Tüpoграфия kui rakenduslik disaini haru, loominguvaldkond, teoreetiline distsipliin ja harrastus pole kunagi varem ajaloo vältel olnud nii laialt rambivalguses kui viimastel kümnenditel pärast personaalarvuti kasutuselevõtmist ning selle laialdast levikut. Kiri on küll olnud inimkonna tõsiseks tööriistaks juba kolme tuhande aasta vältel, kuid kirjatähe kuju on püsinud suhteliselt muutumatuna nii käekirjas kui ka trükileheküljel. Selle välimus ning ilmnemine on olnud vaidlustamatu ja iseenesestmõistetav ning sageli väljaspool indiviidi otsustuste skaalat, määratud kultuuriareaalis pika aja jooksul kujunenud esteetilise ja tehnoloogilise ruumi poolt. Kiired muutused on hakanud toimuma alles viimastel kümnenditel, mil klaviatuurid ning ekraanid on põhjalikult teisenanud inimese poolt kirja moodustamise meetodeid. Uutest meediumidest tingituna on ajalooline käeline (kirjutus)osavus kadumas. Kümnel sõrmel või ainult pöidlal põhinevad kirjutamise meetodid ning väikesed puuteekraanid teevad revolutsiooni tekstide genereerimisel. Sõnade asemel lühendite ning märkide – emotikonide<sup>7</sup> – sissetung, mis on tingitud ühest küljest kiirusest ja mugavusest, teisest küljest väikeste ekraanide poolt piiratud tekstipinnast, muudavad sõna ja teksti välimust. Joone asemel koosneb digitaalne kirjatäht pikslitest. Hääletundlikud tehnoloogilised süsteemid ning kõne edastamise võimaluste plahvatuslik areng võivad saada harjumuspärasele kirjutamisele saatuslikuks. Liikuvate ja staatiliste kujutiste hõlbus salvestamine ja vahendamine on muutnud kommunikatsiooni visuaalseks. Distantsilt toimiva kirjutatud teksti keskse suhtluskeskonna kõrvale ilmus 20. sajandi alguses telefoni leiutamisega seoses kõnel

---

<sup>7</sup> Emotikon – ingl k *emotion + icon*. Kirjavahemärkidest ja tähtedest koosnevad emotsiooni väljendav sümbol, digitaalses kommunikatsioonis kasutusel alates 1982. aastast.

põhinev asukohast sõltumatu suhtluskeskkond, millele lisandus 20. sajandi lõpus pärast digitaalsete visuaalse kommunikatsiooni vahendite (skanner, digifotograafia, video) võidukäiku pildiline suhtluskeskkond.

Eelmainitud protsesside kulgemisele vaatamata on kirjatähed meile endiselt tuttavad. Nende mikrovorm ei ole muutunud antiigist tänaseni. 1960. aastate disainerite algatused käsitsikirjutamisel põhinevate tähekujude reformimiseks kineskoopmonitoridele ja maatriksprinteritele sobivamate geomeetriliste vormide kasutuselevõtuks lõppesid tulemuseta.<sup>8</sup> Inimkäe loomulikust kulgemisest tulenenud kirjatähtede diagonaalsetest ja kaarjatest koostisosadest loobumine ei vaimustanud insenere, kes liikusid edasi tehnoloogia täiustamise teel. Selle tulemusena ei ole kaasaegsele sidevahendile tuhande aasta vanuste tähekujude kuvamine ja väljaprintimine probleemiks. Ainsaks kirjapildi tegelikkust reforminud ilminguks tundub siimaani olevat kirjavahemärkide kasutamine emotsioonide väljendami-seks. Emotikonide ilmumine, nagu näiteks ;-):-o :-P, on otseselt seotud klaviatuuripõhise kirjutamisega. Analoogne tendents võiks viia ka tähemärkide ambivalentsele kasutamisele, kuid siiani pole sellest tõendeid olnud. Nii võibki täheldada erakordset intensiivsust klassikalisel, st ladina kujul põhinevate uute kirjatüüpide lisandumisel, mille soodustavaks teguriks on muidugi arvutil baseeruva tehnoloogia kättesaadavus ja levik. Tarkvara-programmid nagu Fontographer ja FontLab on avanud tee tüpograafilise loomingu juurde kümnetele tuhandetele huvilistele, kelle töö tulemusel lisandub virtuaalsesse keskkonda pidevalt uusi digitaalseid kirjatüüpe ehk fonte.

Varasemal perioodil, isegi veel 20. sajandi viimasel poolel, puudutas tüpograafia kui käsitöö, kunsti ja tööstuse piirimail olev eriala vaid vähesteid professionaale, kes jagunesid kalligraafideks (kirjakunstnikeks) ning tööstustüpograafideks. Kalligraafid kirjutasi käsitsi, tüpograafid kavandasid (ja sageli ka ise graveerisid) polügraafiamasinatena jaoks vajalikke kirjagarnituure. Kõik see muutus täielikult digitaalse revolutsiooni tõttu. Pärast 1985. aastat leidsid tuhanded arvutikasutajad end olukorrast, kus nad oma uute töövahendite – klaviatuuri, hiire ja monitori – vahendusel manasid ekraanile kirjaridasid, millel oli senitundmatu kuju ja vorm.<sup>9</sup> Monitoriekraanilt rippmenüüst võis valida kümneid erinevaid fonte, mille välimuse sarnasus

8 Hollandi disainer Wim Crowel kavandas 1967. aastal väiketähtedest koosneva alfabeedi, kus kõik tähed olid ruudukujulised ning konstrueeritud võrdselt 45 kraadi all nurkadest kärbitud nelinurgale. Kirjatüübina New Alphabet all tuntus saanud šriftis diagonaale ja kaarjoooni ei kasutatud ning tähed olid ühelaiused, et vastata masinlugevate aparatuuride fotosilma ühele sammule. 1968. aastal kavandas Crowel kirjatüübi Stedelijk, milles tähed olid ehitatud 4 x 5 ruudust koosnevale võrestikule, mis viitas pikslitest koosneva tähekujule. USA disainer Bradbury Thompson tegi 1950. aastal ettepaneku loobuda suur- ja väiketähtede eristamisest ning võtta kasutusele 26 tähest koosneva tähestiku, kus esinesid koos nii majusklite kui minusklite tunnuslikumad vormid. Ta esitles seda nimetuse Alphabet 26 all.

9 1985. aastal töid tarkvaratootjad välja esimesed graafilise kasutajaliidesega operatsioonisüsteemid: ilmus Microsofti korporatsiooni Windows IBMi personaalarvutile ning Amiga OS nimetatud tootja arvutile. 1984. aastal oli Apple'i korporatsioon tutvustanud oma Mackintosh-arvutit.

ning nimetuste tundmatus mõjus võõristavalt ning segadusseajavalt. Valdav enamus arvutikasutajatest ei soovinud sellesse uude valdkonda süveneda ning leppis üldlevinud tarkvara poolt sooritatud vaikiva (*default*) valikuga – fondiga Times New Roman, suurusega 12 punkti.<sup>10</sup> Mingi osa ühiskonnast oli oma ameti tõttu sunnitud sellesse sisse elama. See puudutas trükiettevõtteid, ajakirjanikke ja leheküljendajaid, reklaamivalmistajaid, teletöötajaid, poliigrafiste jne. Interneti levikuga seoses kaasati šriftialaste otsustuste subjektideks ka infotehnoloogid ja programmeerijad. Rakenduslik tüpograafia muutus argiseks distsipliiniks. Orienteerumine tarkvaras nagu Microsoft Word, Microsoft Powerpoint, Aldus PageMaker, QuarkXPress või Adobe InDesign sai osaks kaasaegse kvalifitseeritud tööjõu vajalikust oskustepagasist.

Tüpoograafilised otsustused selles igapäevases kavandamisprotsessis on sageli pragmaatilised, ja kuigi tihti põhjendatakse konkreetse fondi valikut kui stiililist otsustust, siis mõiste “stiilne” kannab selles kontekstis hoopis teist, subjektiivset tähendust kui traditsioonilises kunstiajaloo. “Stiilseteks” kvalifitseeritakse tavaliselt rikkaliku vormiga kirjatüübid, pärinegu need siis historisismiajastust, juugendist või *art déco*-perioodist. Tüpoograafiaalane segadus ja teadmatus valitseb tihtipeale ka professionaalsete disainerite hulgas, kes on saanud hariduse mõnel teisel erialal peale graafilise disaini, kus kirjade kujundamist ja kasutamist käsitletakse tavaliselt osana õppekavast. Kuid leidub kõrg- ja rakenduskõrgkooli, kus vaatamata vastava tiitliga ainete sisaldumisele graafilise disaini õppekavas puudub nende õpetamise kompetents. Kirjeldatud olukord oli üheks ajendiks käesoleva doktoritöö osaprojektide – näituse<sup>11</sup> ja monograafia<sup>12</sup> – sündimiseks.

Nende mõlema akti puhul on üheks tähtsaks teguriks pedagoogiline aspekt. See on Eesti kultuurikontekstis ja ühiskonnas tervikuna minu meelest oluline, sest siinses kultuuritraditsioonis on visuaalsed distsipliinid olnud ajalooliselt tagaplaanil. Vaatamise võimalus ei taga veel nägemise oskust – seda on viimaste aastate arhitektuuri- ja keskkonnakujundamise alased diskussioonid<sup>13</sup> veenvalt tõestanud. Eesti kultuur on traditsiooniliselt toetunud sõna jõule, 19. sajandi talupojaühiskonnas oli talus leiduv ajaleht ja raamat tunnistus haritusest ning kultuursusest. Järgmisteks kunstiloomingu ja -tarbimise vahenditeks olid kodune muusikainstrument ja näitering või laulukoor koolis või seltsimajas. Teater ja muusika said Eesti noort

10 See puudutas algul Apple'i Mackintoshi kasutajaid; Windowsis areneb sama tendents välja 1990. aastateks, kui ilmub operatsioonisüsteem Windows 3.0.

11 Ivar Sakk. Laboratori di carattere. Näitus Eesti Tarbekunsti- ja disainimuuseumis 30.04.–7.08.2011. Vt kajastusi: Tanel Veenre. Ivar Sakk ja maailm tähtede taga. Eesti Päevaleht 11.06.2011. Tõnu Kaalep. Kirjatähtede labor. Postimees 29.06.2011.

12 Ivar Sakk. Aa kuni Zz. Tüpoograafia ülevaatlik ajalugu. Sakk & Sakk. Tallinn 2011. Vt ka: Tiina Kolk. Teenäitaja kirjatüüpide maailma. Postimees, Arter. 25.02.2012.

13 Mõeldud on eelkõige Vabadussõja võidu mälestusmärgi püstitamisega seotud ühiskondlikku diskussiooni 2008. ja 2009. aastal, aga ka Tallinna linna skulptuuripoliitikat, kunstiakadeemia uue majaga seonduvat jne.

ühiskonda tsementeerivaks fenomeniks.<sup>14</sup> Kui rahvuslikud teatriseltsid loodi juba 19. sajandil ning kapitaalsed hooned ehitati Vanemuisele ja Estoniale vastavalt 1906. ja 1913. aastal, siis kunstimuuseumile mõeldud hoone rajamiseni jõudis sinne ühiskond alles sada aastat hiljem. Vastava muuseumi puudumine ei pruugi olla otseses seoses visuaalse harimatusega, aga see on siiski riigi prioriteetide hierarhiat peegeldav tõsiasi. Siiani arvatakse, et muusika ja teater on Eesti kultuuri visiitkaart maailmas, paljuski selle tõttu, et vaatleja perspektiiv on keskendunud vaid etenduskunste skaalale. Viimasel ajal on kahtluse alla pandud ka kunstiakadeemia vajalikkus ja leitud mitmeid põhjendusi, miks riik peaks selle finantseerimise lõpetama.<sup>15</sup> Kõigi nende tegurite tõttu leian, et 21. sajandi üha visuaalikesksemaks muutuvasse reaalsusesse sisenemisel on sinne järeleaitamistund kohane.

---

14 Ilmar Talve. Eesti kultuurilugu. Keskaja algusest Eesti iseseisvuseni. Ilmamaa. Tallinn 2004. Lk 477. Ea Jansen. Carl Robert Jakobson muutuv asjas. Eesti Raamat. Tallinn 1987. Lk 71.

15 Aaviksoo riputab kunstiakadeemia olemasolu kohale küsimärgi. Eesti Päevaleht: 17. juuni 2011. Kunstiakadeemia taevas sõuavad mustad murepilved. Eesti Päevaleht: 18. juuni 2011. Ärimehed koliksid kunstiakadeemia odavamale pinnale. Postimees: 28. juuni 2011. Signe Kivi tühjad pihud. Ekspress.ee: 22. juuni 2011. Kas kunstiakadeemiat ähvardab sulgemine? Eesti Ekspress: 8. september 2011.

## 4. EESTI TAUST JA TRADITSIOONID

Tüpopraafia temaatikat pole Eesti kunstiteadus siimaani käsitletud, sest kiri on kunstiteadlaste uurimisobjektiks saanud alles lähiminekis. Olles visuaalkultuuri perifeerne nähtus, on ka mujal maailmas käsitletud eri riikide tüpopraafia ajaloost ilmunud 21. sajandil või alles koostamisel.<sup>16</sup> Eestis on kirja vaadeldud tihedas seoses raamatukujundusega, näiteks Rein Loodus mitmes raamatukunsti ajalugu kirjeldavas teoses.<sup>17</sup> Neis on siiski peamist tähelepanu pööratud illustratsioonile ning kui kujutav element teoses puudub, on nende käsitletute kohaselt puudu ka “kunst”. Meil on olemas küll oma kirjaraamatute väljaandmise traditsioon. 20. sajandi kolmandal kolmandikul ilmunud teoste autoriteks on viljakas kalligraaf Villu Toots<sup>18</sup> ning omaaegse ENSV Riikliku Kunstiinstituudi graafika kateedri juhataja Paul Luhtein.<sup>19</sup> Neis väljaannetes vaatlevad autorid kirja kujunemist praktikku seisukohast, kellele on oluline kursis olla kesk- ja renessanssiaja skribentide tehnoloogia ja esteetikaga. Arengud alates Gutenbergi poolt trükikunsti leitudamisest Tootsi eriti ei huvita, sest need ei anna tuge käsitsikirjutamisele tehnilise poole pealt. Võib lausa öelda, et Toots ignoreerib tüpopraafia ajalugu alates trükikunsti sünnist. Ta väldib kirjade joonistamist, mis on ainus

16 Anna Perälä. Suomen typografinen atlas 1642–1872. Helsingin yliopiston kirjasto. Helsinki 2000. Jan Middendorp. Dutch Type. 010 Publishers. Rotterdam 2004. Hispaania tüpopraafia ajalugu on tänapäeval koostamisel (vestlus Andreu Baliusiga Bologna tüpopraafiakongressil märtsis 2009).

17 Rein Loodus. Eesti raamatugraafika. Estnische Buchgraphik. Estonian book designing. Kunst. Tallinn 1968. Rein Loodus. Nõukogude Eesti raamatugraafika. Eesti Raamat. Tallinn 1976. Rein Loodus. Eesti raamatukunsti teke ja areng. Eesti Raamat. Tallinn 1982.

18 Villu Toots. Tänapäeva kiri. Raamat kirjade kujundamisest. Eesti Riiklik Kirjastus. Tallinn 1956. Villu Toots. 300 burtu veidi. Latvijas Valsts Izdevniecība. Rīga 1960. Виллу Тоотс. Современный шрифт. Книга. Москва 1966. Villu Toots. Kirjakunsti ABC: laisulekirjad. Eesti Raamat. Tallinn 1969. Villu Toots. Kirjakunsti ABC: grotesk. Eesti Raamat. Tallinn 1972. Villu Toots. Kalligraafilisi etüüde. Kunst. Tallinn 1976. Villu Toots. Eesti kirjakunst 1940–1970. Kunst. Tallinn 1973.

19 Paul Luhtein. Mõnda trükikunstist. Tallinn 1941. Paul Luhtein. Vene initsiaal. ERKI. Tallinn 1964. Paul Luhtein. Kirjast ja kirjakunstist Eestis. ERKI. Tallinn 1965. Paul Luhtein. Initsiaal: ehistähti IV sajandist kaasajani. ERKI. Tallinn 1967. Paul Luhtein. Laisulega kirjutatud alfabeete. Eesti Raamat. Tallinn 1977.

võimalus 19. sajandi ning uuemate groteskide reprodutseerimiseks väljaspool polügraafiat, ning innustub alles 20. sajandi alguses kalligraafia renessansi põhjustanud Londoni Royal College of Arts'i õppejõu Edward Johnstoni töödest.<sup>20</sup> Johnstoni pöördumise tööstusliku tüpograafia poole jätab Toots mainimata. Tõenäoliselt on selle suhtumise põhjuseks individuaalne andelaad, aga ka poliitilised olud ja Eesti geopoliitiline asend. Valdavatel juhtudel pidi šriftikujundaja asukohamaal olema tootmisbaas kirjagarnituuride realiseerimiseks – see tähendas riigi piisavat rahvaarvu, kultuurilist arengutaset ja tehnoloogilist potentsiaali. Seetõttu pärineb enamik 20. sajandi kirju juhtivatelt tööstusmaadelt. Maailma kirjagarnituuridega varustamises oli esikohal Saksamaa oma rohkete “metalliajastu” kirjakodadega, millest tuntumad olid H. Berthold AG Berliinis ja D. Stempel AG Frankfurdis, Bauersche Schriftgiesserei Frankfurdis ja Schriftgiesserei Klingspor Offenbachis.<sup>21</sup> Kuid ka fotolao ja digitaalse kirjakujuanduse sünni juures säilitas Saksamaa oma positsioone (Rudolf Hell Digiset, Agfa Compugraphics). Saksamaale sekundeerisid USA, Prantsusmaa, Holland, Suurbritannia ja Itaalia.<sup>22</sup> Väiksemad Euroopa riigid, rääkimata kolmandast maailmast, kasutasid nende pakutavat. Raudse eesriide taga idablokis säilitasid enne kommunistlikku invasiooni loodud kirjakojad Tšehhoslovakkia, Ungari ja Saksa Demokraatlik Vabariik.<sup>23</sup> Nõukogude Liidus oli šriftide kavandamine ja tootmine tsentraliseeritud Moskvasse.<sup>24</sup> Eesti disaineritel sellesse riiklike teaduslike-uurimisinstituutide poolt monopoliseeritud loome- ja tööstusharusse asja ei olnud, kuna kõik käibesse tulnud šriftid kavandati sealsete koosseisulistest töötajate poolt.

Põhjalikuma ülevaate maailma tüpograafia ajaloost on Villu Toots andnud oma Moskvast ilmunud kogumikus,<sup>25</sup> kus ta esitab muuhulgas oma ainsa dokumenteeritud ehk trükkis avaldatud katsetuse luua algupärast mittekalligraafilist šrifti. Selles teoses on publitseeritud majuskelantiikva nimega Estonia.<sup>26</sup> Ainult suurtähtedena esitatud alfabeedis on ilmseid kaasaegse saksa kirjameistri Hermann Zapfi šrifti Palatino (1950) mõjusid. Õunakujuliste ümarvormidega Estonia mõjub paljutõotava, kuid üksikuks jäänud katsetusena. Selle ilmutamise fakti on kahjuks raske jälgida, sest Eesti raa-

20 Toots sai ülevaate Edward Johnstoni töödest tema õpilase Anna Simonsi koostatud väljaandest “Edward Johnston und die englische Schriftkunst”, mis anti välja Berliinis 1938. aastal ja oli olemas Pallase Kõrgema Kunstikooli raamatukogus.

21 Klassikaliste kirjakodade loetelu on ära toodud käesoleva teksti lisan 2.

22 USA tähtsaim kirjakoda oli American Typefoundes (ATF), mis loodi 1892. aastal. Prantsusmaal tegutses Deberny & Peignot (loodud 1914). Suurbritannias Monotype ja Linotype, Hollandis DTF – Dutch Type Foundry ning Itaalias Nebiolo. Rootsisis Lundis asus Berlingska Stilgjuteriet.

23 Prahast töötas Tšehhoslovakkia Sotsialistliku Vabariigi ainus kirjakoda Grafotekna, Saksa Demokraatlikus Vabariigis Dresdenis VEB Typoart ning Ungari Rahvavabariigis Budapesti kirjakoda.

24 Kõik imperiumis kasutatud tööstuslikud kirjagarnituurid kavandas NSV Liidu Kohaliku Tööstuse Ministeeriumi juures asuv Üleliiduline Teaduslik Uurimisinstituut – Всесоюзный Научно-Исследовательский Институт Министерства Местной Промышленности СССР.

25 Виллу Тootс. Современный шрифт. Книга. Москва 1966.

26 Nimetuse Estonia all publitseeritud tähestik leidub Villu Tootsi teoses „Современный шрифт”. Selle on digiteerinud Mart Anderson 2005. aastal fondina Piano.

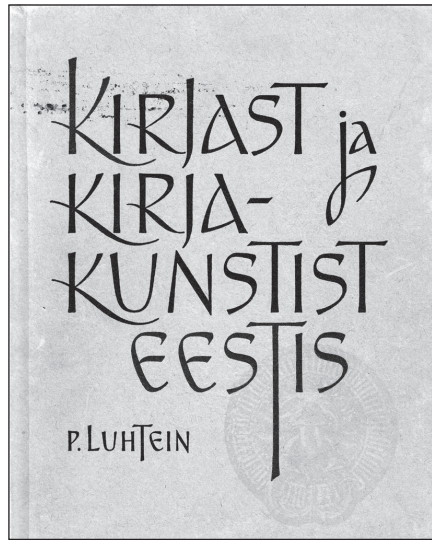


matukogudes ei leidu ainustki eksemplari Tootsi vastavast raamatust ning see on rariteetne ka erakogudes. On teadmata, miks Tootsi nimetatud teost Eesti NSVs välja ei antud ning ühtegi venekeelsetki eksemplari Eesti raamatukogudesse ei muretsetud.

Eestikeelse tüpograafia-terminoloogia ja oskusteabega tegeles Hans Treumann, kes koondas oma teadmised väikeses tiraažis publitseeritud trükistesse. Treumann töötas pikka aega Riiklikus Kunstiinstituudis graafika kateedri õppetrukikoja meistrina. Tema tööd<sup>27</sup> on praktilise suunitlusega, nende eesmärgiks on olla abivahendiks tinalao ja kõrgrükipressi kasutamisel.



7. Villu Toots. Eesti kirjakunst 1940–1970. Tiitel-leht. Tallinn, 1970.



8. Paul Luhtein. Kirjast ja kirjakunstist Eestis. Kaas. Tallinn, 1965.

27 Hans Treumann. Väikemanuaal trükikirjadest. Riiklik Tarbekunsti Instituut. Tallinn 1946. Hans Treumann. Tüpoograafiline materjal. ENSV Riiklik Kunstiinstituut. Tallinn 1957.



## 5. MILLEKS MEILE VEEL ÜKS TÜPOGRAAFIA AJALOO KÄSITLUS?

Trükikunsti ja tüpograafia ajalugu on aegade jooksul küllalt palju uuritud. Sellele teemale on soliidse aluse pannud ajaloolised kirjameistrid ise, kes ühest küljest oma loomingu jäädvustamise ning leviku huvides andsid välja katalooge ning populariseerivaid väljaandeid oma tegevuse kohta, teisest küljest seisid nad lähemal tollasele komplitseeritud raamatute kirjutamise ja trükkimise protsessile, mistõttu oli neil lihtsam erialaste väljaannete publitseerimist korraldada ja toetada. Esimesed trükitud käsitlused kirja kohta pärinevad juba renessansiajast, mil need moodustasid tavaliselt osa üldisest kujutamiseõpetusest, mis käsitles perspektiivi, plastilist anatoomiat, kompositsiooni jne.<sup>28</sup> Baroki- ja klassitsismiajastul leidis mitmeid loomingulisi isiksusi, kes koondasid oma teadmised ja kogemused vastavatesse teostesse.<sup>29</sup> Sel perioodil oli kirjaoskus ning trükikunst otseselt seotud kuningakoja, akadeemia ja kõrgkooliga. Ülikooli asutamine tähendas automaatselt ka sellele oma trükikoja asutamist.<sup>30</sup> 19. sajandil muutus kirjataloogide publitseerimine tavaliseks, historitsismi ajaloolembus initsieeris eelnevate perioodide vastava loomingu uurimist, mille eesmärgiks on tavaliselt mõne kirjatüübi uuskuju loomine. 20. sajand näeb juba erialase perioodika sünni ning hulgaliste süvendatud uurimuste avaldamist.

21. sajandi algul on tüpograafia temaatika aktuaalsus plahvatuslikult kasvanud. See on seotud digitaalajastusse jõudmisega, mil kirjakaasutus ja -loome on demokratiseerunud ning liikunud arvutikasutajate laia ringi

28 Luca Pacioli. *De Divina proportione*. Venezia 1509. Geoffrey Tory. *Champ Fleury, ou l'Art et Science de la proportion des lettres*. Paris 1529. Albrecht Dürer. *Underweisung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheit*. Nürnberg 1525.

29 Pierre Simon Fournier *le jeune*. *Table des proportions qu'il faut observer entre les caractères*. Paris 1737. Pierre Simon Fournier *le jeune*. *Manuel typographique*. Paris 1764, 1766. Giambattista Bodoni. *Manuale tipografico*. Parma 1818. Pierre Didot. *Specimen des nouveaux caractères de Pierre Didot l'ainé*. Paris 1819.

30 1632. aastal asutatud Tartu Ülikooli juurde oli trükikoda kuningas Gustav Adolfi käsul rajatud juba aasta varem – 1631. aastal. Samal aastal anti välja esimene teadustöö – Heinrich Boismanni „Disputatio sexta de miraculosa et salutifera servatoris nostri conceptione et nativitate.” Ka Tallinna esimene trükikoda, mis loodi kaks aastat hiljem, 1633. aastal, oli seotud kooliga – gümnaasiumiga.

pärusmaale, samuti on muutunud kirjastamisvõimalused (materjali digitaalne ettevalmistus, trükiprotsessi lihtsustunud tehnoloogiline skeem) võimaldanud suurema hulga temaatilise kirjanduse ilmumise kui kunagi varem.

Vaatamata rohkele teadustööde ja populaarteaduslike käsitluste hulgale on eriti 20. sajandi tüpograafia arengu käsitlustes mitmeid lünki, mida olen üritanud täita. 1970. aastate suveräänne mõjutaja – kleepetähtede tootja ning kirjakujuanduse novaator Letraset<sup>31</sup> – on käsitlemist leidnud vaid paari kaasaegse artikliga perioodikas.<sup>32</sup> International Typeface Corporation kui ajastu graafilise disaini globaalne subjekt ning laialtlevinud ajakirja Upper & Lower Case publitseerija<sup>33</sup> on samuti väärt süvenenumat lähenemist, kui ülevaatlilik album<sup>34</sup> ning kaasaegsed perioodikaartiklid.<sup>35</sup> Läbi uurimata on totalitarismiperioodi tüpograafia, nii natsiaegse Saksamaa kui Nõukogude Liidu ideoloogiline surve kirjakasutuse politiseerimiseks.<sup>36</sup> USA varase digitaalajastu kirjakujuanduse monopoliseerinud Emigre on küll välja andnud enesereflektiivseid käsitlusi<sup>37</sup>, kuid puudub kontekstuaalne hinnang nende tegevusele. Uue millenniumi rohkest fondiloomingust on võimalik ülevaadet saada vaid internetis paiknevate ettevõtete või loomeisiksuste kodulehtede kaudu, ajastu fenomeni kokkuvõtvaid artikleid on ilmunud vaid üks.<sup>38</sup> Kõiki neid nimetatud teemasid olen püüdnud monograafias puudutada, et saavutada adekvaatsemat panoraami. Ning loomulikult on oluliseks teose koostamise tõukejõuks see, et Eesti kontekstis kõnealune käsitlus puudus.

Lõpuks tuleb tunnistada, et peamine väljakutse minule kui disainerile oli info struktureerimine ja selle esitamine materiaalse objekti kujul – trükkise sisu ja vormi vahekorra optimaalse suhte leidmine. See tähendas kogutud materjali hierarhiseerimist, visualiseerimist ning sellest funktsionaalse terviku moodustamist käepärase raamatu näol.

31 Letraseti produtseeritud kirjatüüpide nimistu on ära toodud käesoleva trükise lisan 3.

32 Anthony Wenman. The Letraset story. – The Penrose Annual. 1976. Lund Humpries. London 1976. Mark Batty, James Mosley et al. Letraset and Stencil Cutting. ITC New York, St Bride Library. London 1996. Proto, Peter. Letraset International Typeface Competition results 1973. – Typographic Writing. Ed by David Jury. ISTD. Randwick, Stoud, 2001.

33 International Typeface Corporation'i kirjatüüpide nimistu on ära toodud käesoleva teksti lisan 4.

34 John D. Berry. U&L: influencing design and typography. Mark Batty Pblsh. 2005.

35 Wallis, L. W. International Typeface Corporation. – Type design. Developments 1970 to 1985. National Composition Association. Arlington 1985. Steven Heller. U&L: a case study in Art Direction. – U&L, vol 20 No 1. 1993. Kinser, Bill; Sommese, Lanny. Herb Lubalin and the journal of typographics U&L. – Novum Gebrauchsgrafik 6/1981. Mason, Stanley. Herb Lubalin. – Graphis 204. Volume 35. Zürich 1979/80.

36 Nõukogude tsentraliseeritud polügraafiatööstuses toodetud kirjagarnituurid on loetletud käesoleva teksti lisan 5.

37 Rudy Vanderlans, Zuzana Licko, Mary E. Gray. Emigre: Graphic Design into the Digital Realm. Van Nostrand Reinhold. 1993.

38 Filip Blažek. Sans-serif fonts for the 21<sup>st</sup> century. – Typo 24. Praha 2006.

## 6. KOGEMUSED, KIRJANDUS, KONTAKTID JA KOLLEEGID

Monograafia „Aa kuni Zz” koostamisel on kasutatud eelnevalt trükis ilmunud käsitlusi, erialakonverentsidel saadud teavet, praktilises disaineriitöös omandatud kogemusi ja pedagoogilises protsessis absorbeeritud. Olu-line osa tänapäeva kirjaloome analüüsis põhineb isiklikel kontaktidel kaasaja tüpograafiadisaineritega.

Tüpograafia ajaloo vanem osa, mis hõlmab perioodi antiiksetest raidkirjadest kuni trükikunsti sünnini ning nn metalliajastu arenguid kuni 20. sajandi teisel poolel eluõiguse võitnud fotolaoni, on küllaltki hästi kaardistatud ning uurimustega kaetud.<sup>39</sup> Enamus seda perioodi kajastavast tekstist nimetatud monograafias on referatiivne, allikateks mulle keeleoskuse tõttu kättesaadavamad inglise-, saksa-, soome- ja venekeelsed tekstid,<sup>40</sup> millest

39 Harry Carter. *A View to Early Typography*. Hyphen Press. London 2002. Frank Denman. *The shaping of our alphabet. A study of changing type styles*. Alfred A. Knopf. New York 1955. Fritz Ehmcke. *Die historische Entwicklung der abendländische Schriftformen*. Otto Maier Verlag. Ravensburg 1927. Albert Kapr. *Schriftkunst. Geschichte, Anatomie und Schönheit der lateinischen Buchstaben*. VEB Verlag der Kunst. Dresden 1976. Sebastian Carter. *Twentieth century type designers*. Trefoil Publications. London 1987. Lewis Blackwell. *20th century type*. Laurence King Publishing. London 1998. Simon Loxley. *The Secret History of Letters*. I. B. Tauris. London, New York 2004. Robin Dodd. *From Gutenberg to Opentype*. Ilex. Lewes 2006.

40 Ballance, Georgette; Heller, Steven. *Graphic Design History*. Allworth Press, New York 2001. Bertheau, P., Hanebutt-Benz, E., Reichardt, H. *Buchdruckschriften im 20. Jahrhundert*. Technische Hochschule Darmstadt 1995. Blackwell, Lewis. *The End of Print: the graphic design of David Carson*. Laurence King. London 1995. Bringhurst, Robert. *Elements of typographical style*. Hartley & Marks. Vancouver 2004. Burke, Christopher. *Active literature*. Jan Tschichold and New Typography. Hyphen Press. London 2007. Burke, Christopher. *Paul Renner*. Hyphen Press. London 1998. Day, Lewis F. *Alte und neue Alphabete*. Karl W. Hiersemann. Leipzig 1926. Ehmcke, F. H. *Die historische Entwicklung der abendländische Schriftformen*. Otto Maier Verlag. Ravensburg 1927. Eskilson, Stephen J. *Graphic Design. A New History*. Laurence King. London 2007. Friedl, Friedrich; Ott, Nicolaus; Stein, Bernhard. *Typography – when who how. Typographie – wann wer wie. Typographie – quand qui comment*. Köemann Verlag. Köln 1998. Heller, Steven; Meggs, Philip B. *Texts on Type*. Allworth Press. New York 2001. Hollis, Richard. *Graphic Design. A concise history*. Thames & Hudson. London 2001. Jaspert, Berry & Johnson. *Encyclopaedia of type faces*. Blandford Press. London 1970. Jubert, Roxane. *Typography and Graphic Design. From Antiquity to the Present*. Flammarion. Paris 2006. Jury, David (ed). *Typographic Writing*. ISTD. Randwick, Gloucestershire, 2001. Kelly, Rob Roy. *American wood type*. Van Nostrand Reinhold Co. New York 1969. Kuusela, Tuija. *Taitelijät kirjaimiä piirtämässä*. Helsinki: Suomalainen Kirjallisuuden Seura; Espoo: Gallen-Kallelan Museo. Helsinki 2004. Livingston, Alan and Isabella. *The Thames & Hudson Dictionary of Graphic Design and Designers*. Thames and Hudson. London 2003. Lupton, Ellen. *Mixing messages. Contemporary graphic design in America*. Cooper-Hewitt National Design Museum, Smithsonian Institution, Thames and Hudson. London 1996. Lupton, Ellen. *Thinking with Type*. Princeton Architectural Press. New York 2004. Macmillan, Neil. *An A-Z of type designers*. Laurence King. London 2006. McLean, Ruary. *The Thames and Hudson Manual of typography*. Thames and Hudson. London 1980. Meggs, Philip B. *A History of Graphic Design*. John Wiley & Sons. New York 1998. Middendorp, Jan. *Dutch Type*. 010 Publishers. Rotterdam 2004. Paaer, G(ermund). *Tekstaustaide*. Otava. Helsinki 1933. Paris, Muriel. *Petit manuel de composition typographique*. Version 2. Muriel Paris. Soisy-Bouy 2003. Polano, Sergio; Vetta, Pierpaolo. *Abc of 20<sup>th</sup>-century graphics*. Electa. Milano 2002. Simons, Anna. *Edward Johnston und die englische Schriftkunst*. Heintze und Blanckertz. Berlin-Leipzig 1938. Zapf, Hermann. *Über Alphabete. Gedanken und Anmerkungen beim Schriftentwerfen von Hermann Zapf*. D. Stempel AG, Linotype GmbH. Frankfurt am Main 1960. Владимиров, Лев. *Всёобщая история книги*. Книга. Москва 1988.

olen üritanud „välja puhastada” kaasaja paradigmat enamõjutanud protsessid ja loomingulised isiksused. Erandi moodustab totalitarismiaegne tüpograafia, mis on siiani vähe käsitlemist leidnud. Gooti kirja glorifitseerimine 1930. aastate Saksamaal ja Teise maailmasõja aegse kirjakasutuse ülevaade toetub mõnele üksikule avaldatud artiklile<sup>41</sup>, nõukogude perioodi ülevaade omaaegsetele Moskva publikatsioonidele.<sup>42</sup> Üldistused ja järeldused on tehtud autori isiklike kogemuste ja teadmiste alusel. Ka skriptide (käekirjal põhinevate šriftide) kvalifitseerimine totalitaarsete režiimide poolt genereeritud esteetika ja tehnoloogia resultaadina viljeldud tüpograafiliseks nišiklastriks peaks olema originaalne.

20. sajandi viimase veerandi ning 21. sajandi esimese kümnendi tüpograafilise *skeene* kaardistused toetuvad sageli minu empiirilistel vaatlustel ja kogemustel. Erinevatel põhjustel pole 1970. aastate šriftikujunduse arenguid disainiajaloo seisukohalt eriti käsitletud. Peamiseks huvipuuduse argumentiks on arvatavasti nn tüpograafiline degeneratsioon, mis modernismi põhjale toetuvaid uurijaid muutis kahtlevaks, kas popkunstist ja vernakulaarsest ainesest toetuvaid loojaid tuleks kvalifitseerida senise modernistliku arengujoonise jätkajateks. Tõenäoliselt ei tulegi – postmodernismi perifeerse ja vernakulaarse paradigma saabus tüpograafiasse paralleelselt arhitektuuriga. Ajastu kirjajakunduse mõjutajad, Letraset ja International Typeface Corporation, ei ole pälvinud märkimisväärset tähelepanu uurijate poolt, sest ka Londonis asuva St Bride’s Library arhiivid, mis on maailma täiuslikem tüpograafia-alane varamu, ei sisalda ühtegi põhjalikumat käsitlust nende tegevuse kohta. Leidub vaid kaasaegsete poolt kirjutatud populariseerivaid artikleid.<sup>43</sup> Seetõttu loen ma 1970. aastate arenguid kirjeldavaid peatükke algupärasteks.

Millenniumivahetuse tüpograafia kajastamisel olen toetunud mitmete, peamiselt jooksvas ajakirjanduses publitseeritud artiklitele. Autorite eneserefleksiooni najal saab ülevaate Emigre rühmituse tegevusest, peamiselt nende endi ajakirjas avaldatud materjalide põhjal. Ka Emigre koolkonna kohta ei ole siiani ilmunud kokkuvõtlikku uurimust, mis formeeriks selle liikmeskonna rolli digitaalse ajastu lipukandjatena. Samuti puudub põhjanev käsitlus varase Microsofti šriftidisainerite (või programmeerijate) ringkonna kohta, kes kujundasid suuresti 1990. aastatel alanud digitaalse disaini ajastu kirjaipildi oma massidele kättesaadavate fontide laialdase leviku tõttu. Kuidas Arial ja Times New Roman said maailma levinumateks kirjatüüpideks, on siiani teadmatuse looriga varjutatud. Tõenäoliselt õnnestuks sobiva aja- ja

41 Steven Heller. Gothic horror. The Nazi party’s obsession with cultural dominance extended far into calligraphy, lettering and type.– Eye No 62. London 2006.

42 Большаков, Михаил; Гречихо, Георгий; Шницгал, Абрам. Книжный шрифт. Книга. Москва 1964. Шницгал, Абрам. Русский типографический шрифт. Москва 1985. Козубов, Георгий; Ефимов, Владимир. Фотонаборные шрифты. Москва 1983.

43 Wenman, Anthony. The Letraset story. – The Penrose annual 1976. Lund Humphries. London 1976. Wallis, L. W. Typography Transfer. – Type design. Developments 1970 to 1985. National Composition Association. Arlington 1985.

finantsilise ressursi olemasolul küsitleda siiani tegevaid tarkvaraarendajaid Californias, kuid see väljuks käesoleva monograafia formaadi raamidest. Ühtegi sellele küsimusele ammendavat vastust andvat publikatsiooni pole mulle siiani kättesaadavaks osutunud.

Ülevaade viimase kümnendi tüpograafilistest arengutest põhineb isiklikel kogemustel. Toetunud on paarile vastavateemalisele artiklile ja kataloogile,<sup>44</sup> kuid oluline osa on ka rahvusvaheliste erialaste konverentside ja biennaalide külastustel.<sup>45</sup>

Üksikteemade lahtikirjutused võivad ammutada ainet vestlustest kaa- saegsete tüpograafidega, mis on kahjuks dokumenteerimata, kuna on toimunud enamasti informaaalses olustikus. Eestis on monograafia koostamise perioodil viibinud Luc(as) de Groot, Andreu Balius, Gerard Unger, Urs Lehni, Radim Peško, Peter Biřak, Pavol Balik, Sami Kortemäki, Saku Heinänen ja Robert Bringhurst, kelle hinnangud ja arvamused on kindlasti mind mõjutanud. Üheks oluliseks publitseeritud allikaks viimase kümnendi kohta on Filip Blažeki vastavateemaline artikkel ajakirjas Typo<sup>46</sup> ning vestlused selle autoriga. Loomulikult ei saa käesoleva teksti autor vältida personaalseid esteetilisi eelistusi, mis peegelduvad kirjeldatavate teoste (fontide) nomenklatuuris, sest kaasaegses valikute paljususes ei ole võimalik teha objektiivseid otsustusi – millised tänased kirjatüübid või koolkonnad vastu- kaja leiavad ning ajalukku lähevad, määravad irratsionaalsed tegurid.

Vaieldamatult on tähtis koht igapäevasel erialaringkonnasisesel dis- kussioonil. Vestlused kolleegide Anton Kooviti, Indrek Sirkli, Kristjan Mändmaa, Kristjan Jagomäe, Mart Andersoni, Tõnu Kaalepi, Mikk Hein- soo, Kaarel Nõmmiku ja paljude teistega on kujundanud minu teadmisi ja arusaamasid kaasaegsest tüpograafia-*skeenest* ning muutnud angloamee- rika-keskseid rõhuasetusi, mis eelkõige interneti (keelevaliku) mõjul võiksid mõjule pääseda.

Eesti ainese integreerimine koguteosesse oli peamiselt kolleegide soov, põhjenduseks “kas nüüd või mitte kunagi”. Kuna süvendatud teadmised eesti tüpograafia ajaloost puuduvad, on see osa küllalt ebahomogeenne nii allikate ebahütluse kui ka allakirjutanu suutlikkuse tõttu. Tegelikult ei olnud

44 Jan Middendorp. Read me. A selection of font descriptions and type samples to accompany the travelling exhibition Fifteen. FontFont and FUSE: 15 years of type for independent minds. FSI FontShop International. Berlin 2004. Helmling, Akiem. Varjeltu salaisuus. – Muoto 2.02. Image Kus- tannus. Helsinki 2002. Owens, Sarah. Electrifying the alphabet. – Eye 62 vol 16. London 2006. Pool, Albert-Jan. DIN: industrial archeology. – Typo 17. Praha 2005. Riggs, Tamy; Coles, Stephen (toim.). Font 004. FontShop. San Francisco 2005. Sandelin, Marita. Underware vei Saunan ja saunan TypoBer- liniin. – Grafia. Jäsenlehti 3/02. Helsinki 2002. Twemlow, Alice. Forensic types. – Eye 54 vol 14. Lon- don 2004. Littlejohn, Deborah. Practice and process. – Eye 62 vol 16. London 2006. Tedesco, Giuliano. Un carattere per Lorem Ipsum. – Abitare 408. Milano 2001. Rubinstein, Ronda. Zuzana Licko. – Eye 43 vol 11. London 2002.

45 Külastatud biennaalide ja sümposiumide hulka kuuluvad Brno graafilise disaini biennialid 2000., 2004. ja 2008. aastal, mil need olid tüpograafikesksed, ATYPi aastakonverents Helsingis 2005. aastal, ImagineIt konverents Bolognas 2006. aastal, konverents Kupé Žilinas 2008. aastal jt.

46 Filip Blažek. Groteski pro 21. století. Sans-serif fonts for the 21st century. – Typo 24, December. Praha 2006.

raamatu koostamise algsaasis kodumaist ainekst üldse plaanis kajastada, need peatükid on kogumikku integreeritud hiljem, mille tõttu mõjuvad nad mõnevõrra irdsetena. Varasema perioodi, 17. sajandi puhul, on oluliseks allikmaterjaliks uurimused Eesti esimeste trükikodade ja trükkalite kohta<sup>47</sup>, mida osaliselt hõlmas ka Anton Kooviti magistriastme lõputöö Haagi Kuninglikus Kunstiakadeemias.<sup>48</sup> 18. ja 19. sajandi käsitlused toetuvad Villu Tootsi arhiivmaterjalidele<sup>49</sup>, Tallinna Ülikooli ja Eesti Akadeemilise Raamatukogu ja Rahvusraamatukoguga seotud uurijatele<sup>50</sup> ning Friedrich Puksoo<sup>51</sup> ja Jüri Haini kirjutistele.<sup>52</sup> 20. sajandi esimese poole kaardistamisel olen kasutanud Rein Looduse ülevaateid<sup>53</sup> ja allakirjutanu enda artikleid.<sup>54</sup> Nõukogude aja esimese poole kokkuvõttes on allikateks kaasaegsete küllalt arvukad publikatsioonid.<sup>55</sup> Kõige skemaatilisemaks on jäänud viimase nelja aastakümne käsitus, mis jääb ootama persooni- ja perioodikäsitlusi. Et mitte jätta lünka Eesti temaatikasse, olen kommunismiperioodi teise poole iseloomustamisel peatunud vaid kahel kunstnikuisiksusel, Tõnu Sool ja Villu Järmutil. Need tekstid baseeruvad allakirjutanu varasematel artiklidel<sup>56</sup>, mis on avaldatud aastatel 2000–2011 erinevates väljaannetes. Tänapäeva temaatika kajastus baseerub isiklikel teadmistel ja suhtlusel kaasaegsete autoritega, mõneti toetudes ajakirjas Kunst.ee jm perioodikas avaldatud artiklitele.<sup>57</sup>

Teose üldkontseptsiooni ning materjali detailsusastme kalibreerimisel on mulle eeskujuks olnud Krista Kodrese disainiajaloo käsitus.<sup>58</sup>

47 Friedrich Puksov. Tartu ja Pärnu rootsiaegse ülikooli trükikoda. Tartu 1932. Friedrich Puksov. Eesti raamatu arengulugu. Tallinn 1933.

48 Anton Koovit. Tüüpograafia Eesti kultuuriloos 17. sajandil. Tõlkinud ja toimetanud I. Sakk. – kunst.ee 1/2006, graafilise disaini lisa 17.

49 Villu Toots. Kiri Eesti kultuuriloos kõige varasemast ajast kuni 1940. aastateni. Koostanud Rein Loodus. Eesti Entsüklopeediakirjastus. Tallinn 2002.

50 Tiiu Reimo. Raamatukultuur Tallinnas 18. sajandi teisel poolel. TPÜ Kirjastus. Tallinn 2001. Kyrä Robert ja J. Kari. 350 aastat trükikunsti Tallinnas. Näituse kataloog. Eesti Raamat. Tallinn 1988. Mare Lott, Aile Möldre. Lühike eesti raamatu ajalugu. Eesti Rahvusraamatukogu. Tallinn 2000. Lea Kõiv, Mare Luuk, Larissa Petina, Tiiu Reimo, Urve Sildre. Eesti vanimad raamatud Tallinnas. Die ältesten estnischen Bücher in Tallinn (Reval). Eesti Akadeemiline Raamatukogu, Eesti rahvusraamatukogu, Tallinna Linnaarhiiv. Tallinn 2000.

51 Friedrich Puksoo. Raamat ja tema sõbrad. Valgus. Tallinn 1973.

52 Jüri Hain. Sajand eesti puugravüüri klotsidel. Eesti Rahvusraamatukogu. Tallinn 2006.

53 Rein Loodus. Eesti raamatugraafika. Estnische Buchgraphik. Estonian book designing. Kunst. Tallinn 1968. Rein Loodus. Nõukogude Eesti raamatugraafika. Eesti Raamat. Tallinn 1976. Rein Loodus. Eesti raamatukunsti teke ja areng. Eesti Raamat. Tallinn 1982. Villu Toots, Rein Loodus. Kiri Eesti kultuuriloos kõig varasemast ajast kuni 1940. aastateni. Eesti Entsüklopeediakirjastus. Tallinn 2002.

54 Ivar Sakk. Kirja teekond rahvusliku vormi otsinguil. – Eesti kunsti ajalugu 5. 1900–1940. Lk 571–582. Eesti Kunstiakadeemia. Tallinn 2010. Ivar Sakk. Eesti stiil – kas vene või saksa? – kunst.ee 3/2004 graafilise disaini lisa 12. Ivar Sakk. Estonian style: fact or fiction? – Typo 26. Praha 2009.

55 Paul Luhtein. Kirjast ja kirjakunstist Eestis. ENSV Riiklik Kunstiinstituut. Tallinn 1965. Villu Toots. Tänapäeva kiri. Raamat kirjade kujundamisest. Eesti Riiklik Kirjastus. Tallinn 1956. Villu Toots. Eesti kirjakunst 1940–1970. Eesti Raamat. Tallinn 1973.

56 Ivar Sakk. Baselist Californiasse ja seal Tallinna. – kunst.ee 1/2001 graafilise disaini lisa 1. Ivar Sakk. Kummitoast kostnud karjed. – kunst.ee 4/2001 graafilise disaini lisa 3. Ivar Sakk. Tüüpograafiline kontraband. – Sirp 6.3.2009. Typographic Contraband: Tõnu Soo and the design of newspaper Sirp ja Vasar. – Typo 36. Praha 2009.

57 Mart Anderson. Viru kiri. – kunst.ee graafilise disaini lisa. Tõnu Kaalep. Mart Anderson ja eesti loova tüüpograafia taassünd. – Eesti Ekspress 9.6.2005. Ivar Sakk. E smiles funnily in most type styles. Interview with Anton Koovit. – Typo 36. Praha 2009.

58 Krista Kodres. Ilus maja, Kaunis ruum. Kujundusstiile Vana-Egiptusest tänapäevani. Prisma Print. Tallinn 2001.



## 7. TEOREETILISE MÕTTE ARENG: UURIJAD RENESSANSIAJASTUST TÄNAPÄEVANI

Pöördumine tüpograafia ajaloo süsteemsema käsitlemise poole on toimunud 20. sajandi esimesel veerandil. Eelnenud perioodidel anti välja peamiselt isiku ja kollektiivi tegevust fikseerivaid või pedagoogilise suunitlusega erialaseid väljaandeid. Haridusliku eesmärgiga publitseeritud trükised pärinevad juba renessanssiajast ning neid on välja andnud Geoffrey Tory, Albrecht Dürer, Luca Pacioli jt. Alates 16. sajandist on praktikud üritanud ilmutada katalooge oma loomingust või perioodil nomenklatuuris olnud kirjatüüpidest. Esimene selletaoline ilmus Christoph Plantini väljaantuna, samalaadseid koostasid ka Pierre Simon Fournier *le jeune*, Giambattista Bodoni, Pierre Didot, William Caslon IV jt. Pelga müügikataloogi funktsiooni kõrval on nende trükiste ülesandeks olnud ka anda ülevaade loomingulise isiksuse tegevusest, olla omalaadseks portfoolioks. Nimetatud väljaanded on olnud olulisteks dokumentideks kirjatüüpide evolutsiooni jälgimisel ning ajastute tüpograafilise panoraami fikseerimisel. 19. sajandi teisel poolel sai kirjakevadade poolt šriftikataloogide väljaandmine üldlevinud tavaks, nende abil levisid trendid ja vormiuuendused kiiresti üle maailma. Alates 20. sajandi algusest muutus traditsiooniks uue kirjatüübi väljatoomist märkida spetsiaalse trükisega – brošüüri, voldiku või plakatiga.

20. sajandi alguses ergutasid meetoodilist tegevust tüpograafilise pärandi kaardistamisel eelkõige ettevõtted nagu American Type Founders, Monotype ja Linotype. ATFi juhtiv kujundaja Frederic Goudy (1865–1947) avaldas ülevaate oma loomingulisest kreedost<sup>59</sup>, aga põhjapanevamaid

---

59 Frederic W. Goudy. *A Half Century of Type Design and Typography 1895–1945*. Typophile Chapbooks XIII, XIV. 1946. Frederic W. Goudy. *The Alphabet and Elements of Lettering*. University of California Press 1952.

uuringuid arendas ATFi raamatukogus töötanud **Beatrice Warde** (1900–1969). 1921. aastal American Type Founders'i raamatukogu hoidjaks saanud Warde osutus üheks laiema silmaringiga teoreetikuks, kes tol perioodil üldse saadaval oli. Euroopas hakkas ta kirjutama ajakirjale The Fleuron ning et meesšovinistlikus maailmas teda tõsiselt võetaks, otsustasid nad koos tol-lase toimetaja Stanley Morisoniga anda talle pseudonüümi Paul Beaujon. „Tal oli pikk hall habe, neli lapselast, huvi antiikmööbli vastu ja elukoht kus-kil Montparnasse'il,” meenutas Warde hiljem oma *alter ego*.

„Paul Beaujon” oli muuhulgas ka see, kes ajaloolisi originaale võrreldes tuvastas, et renessanssmeisteri Claude Garamondi kirja asemel olid American Type Founders ja teised kaasaegsed kirjakojad garnituuride ilmutami-sega kiirustades eeskujuks võtnud 17. sajandi trükkali Jean Jannoni šrifti.<sup>60</sup> See seik tekitas tüpogokogukonnas avastuse teinud detektiivi isiku vastu tõsise huvi ning „Beaujon” kutsuti Monotype'i peakorterisse, et pakkuda talle pea-toimetaja kohta kompanii väljaandes The Monotype Recorder. Selle ta ka sai ning toimetas nimetatud almanahhi kuni 1960. aastani.

Beatrice Warde on tunnistanud, et tüpograafiast ta huvitatud ei olnud. Teda huvitas kommunikatsioon, sõnumi edastamine ning „tõde” selles protsessis. Tüpograafia oli vaid vahend selleks. Samuti ei kulutanud ta aega modernistliku šrifti jaoks – see oli tema sõnul „liiga hõivatud leheküljele pildi joonistamisega”.<sup>61</sup> 1955. aastal avaldas ta esseekogumiku<sup>62</sup>, milles ta kinnitab taas läbivaieldud ja paljukorratud seisukohta, et trükkitekst peab olema nähtamatu: „Transparentse lehekülje taotluses pole midagi lihtsus-tatut ega igavat. Labast suurejoonelisust on kaks korda kergem saavutada kui ennast distsiplineerida. Kui te saate aru, et inetu tüpograafia ei saa jääda märkamatuks, olete teel ilu tabamisele, nagu targad saavutavad õnnesei-sundi, seda otseselt püüdmata...”<sup>63</sup>

**Stanley Morison** (1889–1967) saavutas erialaringkondades silma-paistva kuulsuse, hoolimata sellest, et oma elu jooksul kujundas ta vaid ühe kirjatüübi – Times New Romani, mis praeguseks on üldtuntud. 1913. aastal kandideeris ta polügraafiaajakirja The Imprint asetoimetajaks ning sai selle koha. Sealt liikus ta edasi Monotype'i tüpograafianõustajaks ning paralleel-selt ka Cambridge University Pressi tehniliseks toimetajaks. Tema käe all täiendati Monotype'i nomenklatuuri selliste ajalooliste šriftide uusversi-oonidega nagu Bembo, Baskerville, Ehrhardt, Fournier, Bell ja Garamond.

Morison kasutas oma topeltpositsiooni ära. Selleks, et ta saaks tegelda oma soovitud kirjatüüpide reprodutseerimise ja tootmisega, oli Monotype'i kompaniil vaja, et need müüksid. Cambridge University Press oli suur ja olu-line kirjastus ning Morison soovitas sel muretseda just nimelt neid šrifte,

60 Simon Loxley. *The Secret History of Letters*. I. B. Tauris, London–New York 2004. Lk 41.

61 John Dreyfus 1970. *Beatrice Warde, the First Lady of Typography*. – *The Penrose Annual*, vol 63. New York.

62 Beatrice Warde. *The Chrystal Goblet – Sixteen Essays on Typography*. London 1955.

63 Simon Loxley 2004. *Type. The Secret History of Letters*. I. B. Tauris, London, New York. Lk 135.

mida ta Monotype'is lansseeris. Tema mõjukus suurenes veelgi, kui ta 1923. aastal asutas tüpograafiaajakirja *The Fleuron*. See ilmus aastatel 1923–1930, Morisoni peatoimetatuna kuni 1925. aastani. Oma viljaka elu jooksul andis ta välja mitmeid tüpograafia teemalisi teoseid.<sup>64</sup> 1954. aastal valiti ta Briti Akadeemia liikmeks ning 1960. aastal pälvis ta tiitli *Royal Designer for Industry*.

Modernismi perioodi oluliseks teoreetikuks oli **Jan Tschichold** (1902–1974), kes sai tõuke kirjaalaseks uurimistööks 1923. aastal Weimaris Bauhausi üliõpilastööde näitusel. Tema jaoks oli see ilmutuslik kogemus ning noormehest sai modernistliku tüpograafia veendunud kuulutaja nii oma tööde kui kirjutiste kaudu. 1925. aastal avaldas Tschichold almanahhi *Typographische Mitteilungen* erinumbri *Elementare Typographie*, kus kuulutas Bauhausis väljatöötatud põhimõtteid ning trükkis ära Schwittersi, Moholy-Nagy, Bayeri, El Lissitzky, Baumbergeri, Stami ja enda töid. Tema enda artiklitele lisaks leidis ka Moholy-Nagy „Typophoto” ja El Lissitzky „Die Reklame”. Tschichold manifesteeris: „Uuel tüpograafial on objektiivsed põhjused. Üldine põhjus on kommunikatsioon, mis peab ilmnema kõige paremal, lihtsamal ja täpsemal moel... Uue tüpograafia põhielementide hulka kuulub objektiivne kujutis: foto. Kirja põhivorm on *sans serif*”.<sup>65</sup>

Sisseelamine teemasse ning tutvumine Moholy-Nagy kaudu teiste avangardse liikumise tegelastega viis Tschicholdi järgmise sammuni. 1928. aastal avaldas ta Berliini juba põhjalikuma teose „Die neue Typographie”, kus ta avaldas põhjaliku analüüsi modernistliku tüpograafia kohta, saatetuna Vladimir Tatlini, El Lissitsky, Theo van Doesburgi, Lajos Kossaki, Herbert Bayeri, Piet Zwarti, Walter Dexeli jt töödest. See teos sai oluliseks infoallikaks 20. sajandi disaineritele, hoolimata sellest, et kuni 1995. aastani oli ta kättesaadav ainult saksa keeles.<sup>66</sup> Tschichold ise pühendus õpetajatööle Müncheni trükikunstikoolis ning valmistas modernistlikke plakateid ning raamatukujundusi. 1933. aastal ta vangistati natside poolt kui „kultuurbolševismi” tegelane ja Saksamaa slaavi vähemusrahvuse sorbide esindaja. Kindlasti ei meeldinud võimudele ka see, et oma uue kirjatüübi väljatöötamise protsessis 1929. aastal tegi Tschichold ettepaneku minna saksa keeles üle foneetilisele ehk häälduspõhisele kirjavärvile.

Pärast teist maailmasõda töötas Tschichold Londonis Penguini kirjastuse peakunstniku kohal kuni 1949. aastani, kujundades seal umbes kakskümmend laiatarberaamatute sarja, luues neile reeglid maketi ja kaanekujunduse jaoks. Lisaks kavandas üksikteostena umbes viissada kaanekujundust. Tema põhiteos tõlgiti inglise keelde 1995. aastal ning avaldati

64 Stanley Morison. *Four Centuries of Fine Printing*. Ernest Benn 1924. Stanley Morison. *A Tally of Types*. Cambridge 1953. Stanley Morison. *First Principles of Typography*. Cambridge University Press 1936, 1967.

65 Jan Tschichold. *Die neue Gestaltung and elementare Typographie*. – *Typographische Mitteilungen*. Leipzig 1925.

66 Jan Tschichold. *Die neue Typographie*. Berlin 1928.

California ülikoolis.<sup>67</sup> Nüüdseks on sellest olemas ka prantsuse ja hispaania-keelsed tõlked.

20. sajandi kõige autoriteetsema ja levinuima käsitluse tüpograafia ajaloost ja praktikast on andnud Kanada uurija **Robert Bringhurst**, kelle “The Elements of Typographic Style” on ilmunud seitsmes trükis.<sup>68</sup> Bringhurst käsitleb selles nii mikro- kui makrotüpograafia küsimusi; luuletaja ja filosoofina on tema positsioon piisavalt “kaugel”, et vaadelda ainet generaalspektiivist, kunstiajaloolase ja tüpograafina piisavalt “lähedal”, et vallata professionaalseid üksikasju.

Tänapäeva olulisemad tüpograafia uurijad on **Jan Middendorp** ning **Christopher Burke**. Middendorp on avaldanud põhjaliku monograafia Hollandi kirjadest ja kirjakunstnikest<sup>69</sup> ning kureerinud mitmeid näitusi ja trükiseid, mis on pühendatud Berliini kirjakoja FontFont loominguale. Christopher Burke on praktiku staatusest liikunud edasi teadlase positsioonini. Readingi ülikoolis Inglismaal kaitses ta 1995. aastal filosoofiadoktori kraadi uurimusega Paul Renneri elust ja loomingu, uurimistöö põhjal koostatud raamat ilmus kolm aastat hiljem.<sup>70</sup> Modernistliku tüpograafia esimese laine esindajad on pärvinud Burke'i tähelepanu jätkuvalt: 2007. aastal publitseeris ta Jan Tschicholdi loominguilist tegevust kajastava monograafia.<sup>71</sup> Paralleelselt uurimistööga kureeris Burke Readingi Ülikooli tüpograafia ja fondikujunduse magistriprogrammi.

20. sajandi filosoofidest on kirjutamise ja kirja kui märgisüsteemiga tegelenud Jacques Derrida. Oma strukturalismiga seotud töödes<sup>72</sup> püüab Derrida selgitada metafüüsilist tasandit, mis moodustab süstemaatilise teooria aluse. Tema jaoks on šrift “erinevuse” (différance) mudel, mis paikneb märgi ja kirjeldatava objekti või kontseptsiooni vahel. Kirja tugevuseks on mitte tema selgus, vaid tema võimalus olla avatud erinevatele interpretatsioonidele.

67 Jan Tschichold. *The New Typography: A handbook for Modern Designers*. Tõlkinud Ruary McLean. University of California Press. Berkeley 1995.

68 Robert Bringhurst. *The Elements of Typographic Style*. Hartley & Marks, Vancouver. Esmatrükk ilmus 1992, kordustrükid 1996, 2001, 2002, 2004, 2005 ja 2008.

69 Jan Middendorp. *Dutch Type*. 010 Publishers. Rotterdam 2004.

70 Christopher Burke. Paul Renner. *The art of typography*. Hyphen Press. London 1998.

71 Christopher Burke. *Active literature*. Jan Tschichold and *New Typography*. Hyphen Press. London 2007.

72 Jacques Derrida. *L'écriture et la différence*. Editions du Seuil. Paris 1967. *De la grammatologie*. Paris 1967. *La voix et le phénomène*. Paris 1967.

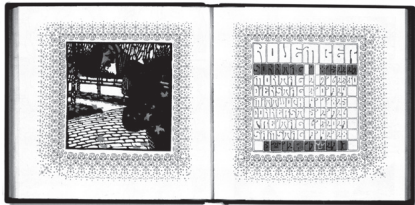
## 8. PUBLIKATSIOONIDE SISU JA VORM

Üheks olulisemaks graafilise disaini ning tüpograafia ajaloo käsitluseks on 1983. aastal publitseeritud Virginia Ülikooli professori **Philip B. Meggsi** koostatud graafilise disaini ajalugu.<sup>73</sup> Sellest on siiaaani ilmunud viis kordustrükki, mis näitab antud teose positsiooni eriala eneserefleksiooni seni hektiliselt kaetud panoraamil. Virginia ülikooli kunstiajaloo professori uurimistöö baseerub ligi tuhandel allikal ning on tähelepanuväärne oma esmakordselt rakendatud meetodi poolest, mis toob esile disaini mõjutanud sotsiaal-majanduslikud tegurid. Kompetentne monograafia on väga hästi jälgitav, vastupidiselt senini saadaolnud Royal College of Arts'i professori Richard Hollise käsitlusele<sup>74</sup>, milles autor pühendab väsitavalt palju ruumi teoste kirjeldamisele. Erinevalt Hollisest, kes alustab oma ajalookäsitlust 20. sajandiga, on Meggs valinud oma monograafia stardipunktiks umbes 12 000 aasta vanused Lascaux' koopamaalid, väites, et nende puhul pole tegemist mitte ürginimese varase kunstilise eneseväljenduse, vaid graafilise kommunikatsiooni aktidega. Seda printsiipi rakendab Meggs küll ebajärjekindlalt – samas jätab ta orbiidilt välja kogu kesk- ja uusaegse kirikukunsti, kus on samuti valdavalt tegemist graafilise kommunikatsiooniga. Need teosed, mis illustreerivad ja seletavad religioosseid pärimusi, peaksid eelneva loogika seisukohalt samuti kvalifitseeruma kommunikatsioonidisaini või illustratsiooni, aga mitte kunsti valdkonda. Kitsamalt tüpograafiaalaseks võib pidada Meggsi temaatikat alates keskaegsest raamatust, trükikunsti leiutamisest ja

---

73 Philip B. Meggs. *A History of Graphic Design*. John Wiley & Sons. New York, Brisbane, Toronto. Esmatrükk 1983, kordustrükiid 1992, 1998, 2005.

74 Richard Hollis. *Graphic design. A concise history*. Thames & Hudson. London 1994 ja 2001. Eestikeelne väljaanne: *Graafiline disain. Ülevaatlik ajalugu*. Eesti Kunstiakadeemia 2007. Tõlkija Katrin Kivimaa.



14-20

century, Loos located the nineteenth-century love of decoration and adherence of empty spaces. To him, "organic" meant not curvilinear but the use of human needs as a standard for measuring utilitarian form. His 1903 Villa Karma, built in Switzerland, forecast the simple geometric forms of the 1920s avant-garde.

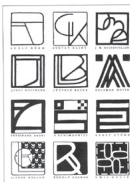
While the personal monographs by Secession artists convey a common aesthetic (Fig. 14-21), various members specialized in one or more disciplines: architecture, crafts, graphic design, interior design, painting, printmaking, and sculpture. Moser played a major role in defining the approach to graphic design. His Frohenberg calendar poster (Fig. 14-22) combined mystical symbols with simplified two-dimensional space. The transcendental overtones of the Glasgow School yielded to a fascination with geometry. Moser's poster (Fig. 14-23) for the first Vienna Secession exhibition is a masterpiece of the mature phase. The evolution toward elemental geometric forms in design was diagrammed by Walter Crane in his book *Line and Form* (Fig. 14-24). When Vienna Secession artists rejected the French formalists, they turned toward flat shapes and greater simplicity. Design and craft became increasingly important as the metamorphosis culminated in an emphasis on geometric patterning and modular design construction. The resulting design language used squares, rectangles, and circles in repetition and combination. Decoration and the application of ornament depended on similar elements used in parallel, complementary, sequence. The geometry was not mechanical and rigid but subtly organic.

Adolf Hölzer (1864-1938) also made significant innovations in graphic design with a mastery control of complex line, tone, and form (Fig. 14-25). As a designer and scene painter for theater, Hölzer's principal work as a graphic designer and illustrator was for the Secession and Secessionist exhibition posters. Custom and art deco are anticipated in his 1902 poster for the fourteenth Vienna Secession exhibition (Fig. 14-26). His poster for the sixteenth exhibition, later that same year (Fig. 14-27), sacrificed legibility in order

to achieve an unprecedented textural density. Berthold Löffler (1874-1960) also anticipated later developments with his reductive symbolic images of black contours and simple geometric features. Figures in his posters and illustrations became elemental signifiers rather than reactions (Fig. 14-28).

By the turn of the century, both Koloman Moser and Josef Hoffmann had been appointed to the faculty of the Vienna School for Applied Art. Their ideas about object, geometric design, formed when they stepped the Glasgow influence of its vigors, symbolic notes, and mystical overtones, captured the imagination of their students. With financing from the industrialist Friedl Watzdorf, Hoffmann and Moser launched the *Wiener Werkstätte* (Vienna Workshops) in 1903 (pp. 14-29 and 14-30). An outgrowth of Secessionism, this spiritual continuum of William Morris workshops sought a close union of pure and applied arts in the design of lamps, fabrics, and similar objects for everyday use, including books, greeting cards, and other printed matter (Fig. 14-31). Originally formed to produce designs for Moser and Hoffmann, the Vienna Workshops flourished, and many other collaborations participated. Several buildings were executed as total works of art. The goal was to offer an alternative to poorly designed, mass-produced articles and the historicism. Function, honesty to materials, and harmonious proportion were important concerns; decoration was used only where it served these goals and did not violate them. Master carpenters, bookbinders, metalmiths, and leatherworkers were employed to work with the designers. In an effort to elevate crafts to the standards of the arts, Moser left the Vienna Workshops in 1907, and his death at age fifty in 1918 cut short the career of a major design innovator.

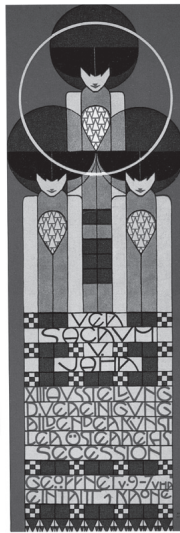
After 1910 the creative momentum in Vienna declined. But the gulf between nineteenth-century ornament and art nouveau on the one hand and the rational functionalism and geometric formalism of the twentieth century on the other had been bridged. The Vienna



14-21



14-22



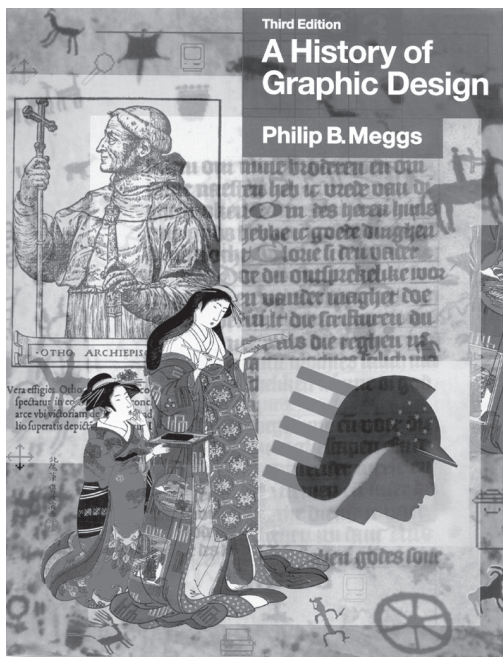
14-23

14-20: Adolf Hölzer (designer and illustrator), *Ver Secession exhibition for November 1903*. An enlaid border treats sets a seasonal illustration, "Ladies Ballroom" ("Les Leaves"), and hand-lettered, rectangular numbers and letters.

14-21: Various designers, personal monographs, 1903. Monographs designed by Secession artists were reproduced in a 1902 exhibition catalogue.

14-22: Koloman Moser, poster advertising Frohenberg's calendar, 1898. Used by the client with color changes for fifteen years, Moser's design depicts a goddess of personification holding a snake ring and hourglass, symbols for the eternal circle of life and the passing of time.

14-23: Koloman Moser, poster for the first Vienna Secession exhibition, 1902. Mathematical patterns of squares and rectangles correlate with the circular forms of the figures and letterforms.



9. Topeltlehküll ja kaas. Philip B. Meggs. *A History of Graphic Design*. John Wiley & Sons. New York 1998. Autori kujundus.

selle arengust kuni 19. sajandi tööstusrevolutsioonini, mille kestel peatählepanu pälvivad manuskriptid ning trükitud teosed. Ehk siis kolmandikku nimetatud monograafiast võib pidada kirja kuju ning kasutamise seotud artefaktide presentatsiooniks ja analüüsiks. Suurt tähelepanu osutab Meggs Johannes Gutenbergile, Peter Schöfferrile, Johann Fustile ja teistele polügraafia pionieridele, peatudes põhjalikult inkunaablite ajastul ja trüükunsti levikul Saksamaalt Itaaliasse, Prantsusmaale, Šveitsi ja Madalmaadesse. Ammendavalt käsitleb uurija barokiaegsete tüpograafide (Fournier, Caslon, Baskerville) ning klassitsismi olulisemate esindajate (Bodoni, Didot) tegevust. 19. sajandi teisel poolel, mil lisandub uusi graafilise disaini artefakte nagu foto, litograafiaillustratsioon, plakat jm, Meggsi senine tüpograafiale suunatud fookus hajub. 20. sajandi arenguid kirjeldades leiab tähelepanu vaid peamine, paralleelsed suundumused ning eriti angloameerika maailmast väljaspool toimunu jääb sageli tähelepanuta.

Käesoleva doktoritöö seisukohalt on aga oluline analüüsida Meggsi monograafia vormi. 510-leheküljeline teos peaks olema oma graafilise vormistuse ning kasutamise funktsionaalsuse poolest tasemel, mida selle rolleriala teoreetilise baasi loomisel eeldab. Suureformaadiline raamat on külluslikult illustreeritud, kasutatud on nii erakogusid kui muuseumite arhiive, märkimisväärne kogus illustratsioone pärineb USA Kongressi Raamatukogust ja Bostoni Kunstmuuseumist. Peamise pitseri monograafia kujundusele on jätnud arvutielne tehnoloogia – selle trükiettevalmistusprotsessis 1982. aastal on kasutatud reprokaamerat ja tasafilmi, millest on manuaalselt kokku monteeritud lehekülgede pinnad. Seetõttu on tekst ja pilt ajastupäraselt rangelt lahus. Kõige segavamalt mõjub nimetatud asjaolu fotoallkirjade leidmisel, mis paiknevad eraldi tekstiplokina illustatsioonide läheduses, kuid pole seotud konkreetse illustatsiooniga. Sisutekst on laotud 12-punktilises Helveticas, kahes veerus, lahtise realõpuga. See on ka maksimaalne veerulaius, mida inimsilm on võimeline haarama – Helvetica moodustab siinkohal küllalt monotoonseid plokkke, mis ei ole kahjuks kõige lugejasõbralikumad. Kasuks oleks tulnud väiksem veerulaius, mis oleks leheküljele enam tühja ruumi jätnud ning liigendanud inforohkeid tekstilõike. Autor ise on loonud maketi, nii et süüdistused ignorantse kujundaja aadressil pole siinkohal asjakohased. Kõige häirivam on aga lihtne liimköide, mille kirjastaja on valinud tõenäoliselt majanduslikel kaalutlustel. 500-leheküljelist liimköites kriitpaberil albumit ei kohta just sageli, õigupoolest on see mulle ainus teadaolev näide. Kuigi suure omakaaluga kriitpaber langeb lehekülgedeks enamasti probleemideta, on nii paksu raamatu puhul köitesse kaduvate illustatsioonide ja teksti hulk häiriv, hoolimata sellest, et raamat püsib keskest avatuna rahuldavalt lahti, kaanele lähemal on see kahtlasem. Katmata paberi puhul sulguks köide tõenäoliselt paberi jäigema struktuuri tõttu iseneslikult. Kirjastaja kokkuvõid köiteviisi valikul mõjub saatuslikult monograafia funktsionaalsusele.

Univers: *the Typeface Itself*

ABCDEF GHIJ KLMN OPQRST UVWXYZ  
 abcdefghijklmnopqrstuvw xyz& 1234567890  
 abcdefghijklmnopqrstuvw xyz& 1234567890

Non-grotesque  
 As a sans-serif, Univers is classified as a neo-grotesque, implying its form is influenced, directly or indirectly, by the Grotesques of the 19th century.

Univers  
 the quick brown fox jumps over the lazy dog

Helvetica  
 the quick brown fox jumps over the lazy dog

Akzidenz Grotesque  
 the quick brown fox jumps over the lazy dog

Futura  
 the quick brown fox jumps over the lazy dog

Gill Sans  
 the quick brown fox jumps over the lazy dog

LIGHT  
 AaBbCcDd

ROMAN  
 AaBbCcDd

BOLD  
 AaBbCcDd

BLACK  
 AaBbCcDd

EXTRA BLACK  
 AaBbCcDd

EXTENDED  
 AaBbCcDd

CONDENSED  
 AaBbCcDd

D e spite its divergence from Helvetica and Akzidenz-Grotesk, Univers is essentially a neo-grotesque, but with a humanist touch. The earliest version of Univers was designed for use on the Linotype/Polychrome typesetting machine, which was a second-generation photocomposer. However, its popularity increased when, in 1961, Monotype released it for Monospaced and hot-metal machines. The size for hot metal was actually continental (24 pts) even size cast in larger Anglo-American point bodies, as the 24-pts point was larger than the Anglo-American point. This was possibly an oversight, since the demise of the hot-metal Monospaced system had already been signalled by the first Monospaced Elementar's introduction in 1977.

A comparison with Helvetica and Akzidenz shows Univers to be narrower, more noticeably in the capitals. The circular characters are neutral, with a slight squariness to the curves, suggesting a less mechanical form. However, the letters are more generous in that one for one, even though the x-height is smaller. Univers will set up more space than Helvetica. The range of variants follows carefully balanced

increases in weight that do not match those of Helvetica and Akzidenz.

The slight slanting of horizontal curves, more associated with serif forms, is intended to overcome the optical illusion that makes horizontal strokes appear thicker than vertical ones. In addition to the overall general character of Univers, there are some individual letters which identify it: the "C" has a wide mouth, and "G" is without a spur at the foot (this is characteristic of Frutiger's sans-serif) although more common in serif faces. The arms of "K" join each other at a single point on the vertical stem, and "Q" has a tail that lies along the baseline. Among the lowercase characteristics, the "w" has no spur on the vertical stem, the ascender of "r" is cut diagonally, and "y" has a tail rather than a bowl—a common characteristic of the generation of sans-serifs.

During the late 1970s, in addition to their existing range of Univers, Linotype took on the task of finally updating the 40-year-old design. This involved a return to the original drawings of the 1930s to check up on the anomalies that might have accumulated during the years Univers had been in circulation. Linotype has updated the design by

carrying out refinements to the letterforms and the character weight relationships, and the range of weights and widths has been increased. Bold letters become oblique and the angle of slant has also been increased. The original two-digit numbering system has been revised and three-digit variants replace it. In the new system, the first digit denotes the weight, the second denotes the width, and the third digit denotes whether it is roman or italic.

Univers's great quality is its modesty. What it may lack as an assertive display face, it makes up for in its quietly efficient range of weights, enabling it to function as a true face. Typefaces intended for substantial lengths of text should not be too characterful. A typeface may be attractive as a few lines in the catalogue, but can have shortcomings which are annoying on the screen or over pages of sustained reading.

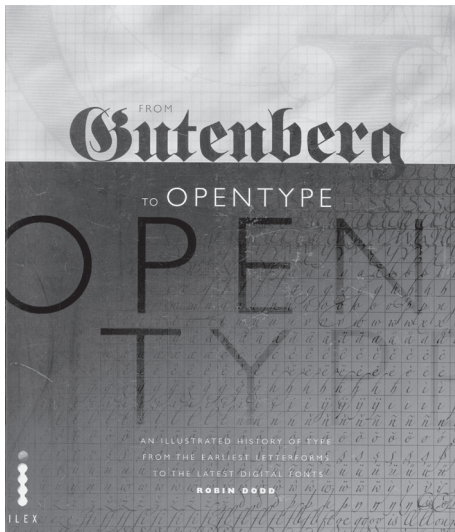
Univers and Helvetica  
 Both the above typefaces appeared in the 1930s. The subtle variation of the thickness stems in against Helvetica right above Univers left is more obvious in detail.

Dated on Anglo-American 24 pt spacing before is of Helvetica Univers 17 Condensed, and above a display size of 48 point. Dated on a 48 point Anglo-American body size. This character extends before photographing case into common use.

© 1984 by Linotype

ABCDEFGHIJKLMN OPQRST UVWXYZ  
 abcdefghijklmnopqrstuvw xyzæœ;:-;

UNIVERS: THE TYPEFACE ITSELF 1



10. Topeltlehekülj ja kaas. Robin Dodd: From Gutenberg to opentype. Ilex 2006. Kujundajad Julie Weir, Andrew Milne ja Kate Haynes.



Silmapaistva panuse tüpograafia ajalugu käsitlevatesse publikatsioonidesse on andnud **Robin Dodd**, kellelt ilmus 2006. aastal tüpograafia illustreeritud ajalugu.<sup>75</sup> Autor on London College of Communication'i disainiajaloo lektor, kelle pedagoogiline kogemus on olnud initsiaatoriks seni puudunud ülevaateteose koostamisele. Dodd on kindlakäeliselt valinud olulised peatükid tüpograafia arenguteelt ning need lahti kirjutanud, takerdumata vähemolulistesse detailidesse ning andes sirgjoonelise käsitluse alates 15. sajandist kuni digitaalse tüpograafia sünnini 20. sajandi viimasel kümnendil. Dodd liigub sissetöötatud rada pidi – Gutenberg, Manutius, Garamond, Plantin, Caslon, Fournier, Baskerville, Didot, Bodoni, Morris, Benton, Bauhaus, Renner, Morison, Gill, Miedinger, Frutiger, Zapf, Lubalin. Kui ajaloolise osa refereerimisel Doddil erilisi probleeme ei esine, siis ainese tänapäevale lähenedes saab ilmseks toetumine vaid angloameerika kultuuriareaalis tuntule ja kajastatule. Antud juhul tähendab see eelkõige teadmatust ning möödavaatamist saksakeelses kultuuriruumis toimuvast, kus eelkõige Šveitsi 20. sajandi lõpu tüpograafia arengute ignoreerimine mõjub autori tüüpiliselt enesekindlate hinnangute taustal vähekompetentsena.

Sisuline ühekülgus on aga vaid köömes teose tõelise vajakajäämise taustal – nimelt on raamat loetamatu. Ligi kakssada lehekülge olulist informatsiooni on pakendatud ülimalt kapriissesse kesta, mille allikad tulenevad digitaalse revolutsiooni alguse poolt võimendatud 1980. aastate postmodernismi vormilialdustest. Kõikide lehekülgede tausta lillakas tonaalsus koos seal eksponeeritud läbisegi paisataud hiiglaslike tähekujudega viivad lugeja tähelepanu kõrvale ning segavad keskendumist teksti mõttele.

Ruudukujulistel lehekülgedel on lahtistes kaheveerulistest tekstitulpades kasutatud klassikalist Stempel Garamondi, mis oma konfiguratsioonilt oleks hästi loetav, kui kujundajad Julie Weir ja Andrew Milne ei oleks rakendanud selle ladumisel kaheksakümnendate lõpuaastate mastaapselt laia reavahet. Selline printsiip võitis eluõiguse *desktop publishing*'i alguses 1987.–1988. aastatel, kui selle eesmärgiks oli diferentseerida tekstilise informatsiooni erinevat hierarhiat – hiiglasliku reavahega tekst pidi markeerima sissejuhatava info patriarhaalset iseloomu ning looma kontrasti sisuteksti asjaliku karakteriga. Loomulikult erines see ajalooliste ladumismasinat pakutud tehnoloogilistest võimalustest ning kuulutas uue tehnoloogia triumfi. Millegipärast sai aga laia reavahe rakendamine osaks ajastu tüpograafilisest ilmast ning muutus levinud võtteks kaasaegsete disainerite portfellis, mida kasutati, mõtlemata informatsiooni gradueerimise funktsionaalsusele. Sama tendentsi, vormi iseseisvumist funktsioonist, on ju täheldatud varemgi, kas või Bauhausi poolt kultiveeritud funktsioonist tulenenud vormi formaliseerumise puhul juba 1930. aastatel.

---

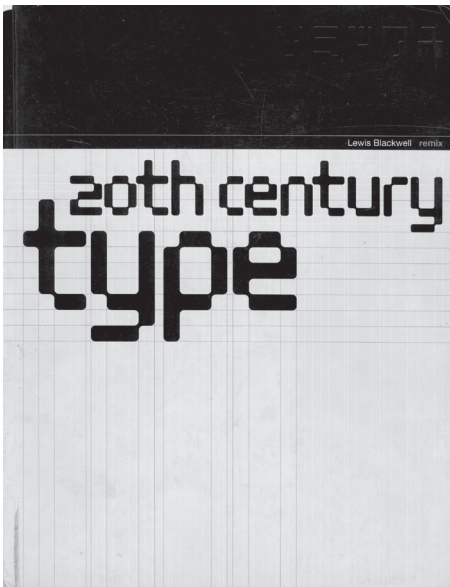
75 Robin Dodd. *From Gutenberg to OpenType. An Illustrated history of type from the earliest letterforms to the latest digital fonts.* The Ilex Press Ltd. Lewes 2006.

Antud trükiteose puhul on ebaadekvaatne reavahe aga vaid üks halva loetavuse põhjustest. Eelnimetatud kujundajad on otsustanud dekoreerida raamatu lehekülgi “asjakohase” taustapildi sissetoomisega, mis muudab niigi vaevaliselt loetavad tekstiveerud veelgi raskemini jälgitavateks. Lehekülgedel paiknevad taustana hiiglaslikud kirjatähtede kujutised, mis on küll valitud heas usus ajastupärased, st teksti peegeldavad. Tegelikult ei suuda lugeja jälgida, kas mainitud tähevormid seostuvad sisuga või mitte. Need formeerivad üksteisest läbi põimudes ning metakujundeid moodustades kireva tausta, milles tekst ja illustratsioon lahustuvad ja kaduma lähevad. Tausta konfiguratsioon loob silmale liikumiseks iseseisvaid vorme, mis lõhuvad täielikult horisontaalse kulgemise, mida oleks vaja lugemisoptika seisukohalt. Sellegi kujundusprintsiiibi juured peituvad postmodernistlikus paradigmas, mis võrdsustas “primaarse” ja “perifeerse”. Kui arhitektuurses praktikas oli nimetatud seisukohal oluline roll, siis rakendatuna tasapinnalise vormi teenistusse, võis formaalne võrdsustamise printsiiip anda kahe-tisi resultaate. Pildi pinna jagamine kontrapunktsete dominantide kaudu, mida modernism oli edukalt viljelenud, muutus juba 1970. aastatel kahtlaselt šabloonseks. Informatsiooni grupeerimine kohalikesse “tõmbekeskustesse” ning pildipinna (ruumi) efektiivne täitmine võrdsete infoühikutega andis adressaadile (kasutajale) võimaluse luua personaalne ruum, vorm või infokogum individuaalsetest eelistustest lähtuvalt. Kahjuks formaliseerus see meetod kiiresti, eriti graafilises disainis. Juba 1990. aastate alguses, tehnoloogilisest arengust tulenevalt, ei olnud graafikutel enam mingit takistust täita edastatava sõnumi poolt täitmata “ruum” dekoratiivse ballastiga. Seda võimalust kasutati agaralt eriti reklaamitööstuses – kliendi primitiivne sõnum rüütati graafiliselt soliidsesse professionaalsesse kuube, millel polnud aga edastatava informatsiooniga rohkem seost, kui labane eesmärk muuta see väärkamaks ja tõsiseltvõetavamaks ehk siis adressaadile valetada (eufemismina: ilustada).

Eelnimetatud põhjendamatut ilustamist on Robin Doddi teose kujundajad rakendanud osavalt ja järjekindlalt, kuigi antud juhtumil pole absoluutselt mingit põhjust informatsiooni peita, dekoreerida või “õhku täis pumbata”. Selle meetodi rakendamise tulemusena on kindla struktuuriga teos muutunud amorfseks albumiks, kus isegi teemat valdaval spetsialistil on raske infot kätte saada, rääkimata huvilisest. Tõenäoliselt on konkreet- sed disainerid täitnud autori või kirjastuse kujunduskontseptsiooni-alaseid juhtnöore, sest samalt autorilt ja kirjastuselt on ilmunud analoogseid kujunduspõhimõtteid järgiv teos veel 2009. aastal.<sup>76</sup>

---

76 Bob Gordon, Graham Davis, Robin Dodd, Keith Martin. 1000 fonts. Ilex Press. Lewes 2009.



11. Topellehekülg ja kaas. Lewis Blackwell: 20th Century type / remix. Laurence King 1998. Kujundanud Angus Hyland.

Laialt levinud on **Lewis Blackwelli** ülevaade 20. sajandi kirjakasutusest, mida on korduvalt välja antud.<sup>77</sup> Blackwell esitab oma tüpograafia ajaloo kümnenditeks jaotatult, keskendudes illustratiivsele materjalile, mida ta eksponeerib digitaalsele ajastule vastavalt suurejooneliselt, kõrgeima resolutsiooniga skanneeritult. Raamatu lehekülgedel on fotod paigutatud dominantsetena, piisava paspartuurumiga ning värvilahutuse kvaliteet on maksimaalne. Mitmed tüpograafia ajaloo seisukohalt olulised artefaktid on esmakordselt säärase kõrge reproduktsioonitasemega kättesaadavaks tehtud, mitmed neist on publitseeritud esmakordselt. Niimoodi moodustub album, mida kannavad nimetatud illustratsioonid ja toetavad käsitletavate kirjatüüpide reproduktsioonid. Fondid on esitatud tähestikena, mis on traditsiooniline meetod šriftide esitlemiseks. Järjekindlalt on eksponeeritud inglise kirjakoja The Foundry 1990. aastatel digiteeritud 20. sajandi esimese poole varamodernistlikke kirjatüüpe, isegi siis, kui nende seos teose pealiiniga nõrgaks jääb – esindatud on kogu tolleks hetkeks kättesaadav fondivaramu Architype, mis sisaldab De Stijli, Bauhausi, šveitsi koolkonna jt modernismi lipukandjate loomingut. Täiendava väärtuse annavad teosele 20. sajandi viimase kümnendi tuntud disainerite poolt kujundatud vahetiitlid. Nende autorite ringis on esindatud Vince Frost, Irma Boom, Cyan, M+M jt tollased staarid.

Blackwell on oma käsitluses liikunud “õielt õiele” ehk esitlenud kirjatüüpe, mille kohta ta on leidnud efektseid reproduktsioone ning kättesaadavaid digitaalseid versioone. Nagu angloameerika autoritele tavaks, on vähemat tähelepanu pööratud muukeelsele, eelkõige saksa kultuuriruumile.

Eelpool mainitud tunnustatud disainerite kavandatud tiitellehed ning õhuline makett kuuluvad Blackwelli teose positiivsesse poolusesse. Kujunduse seisukohalt on kõige küsitavam sisuteksti representatsioon – kirjatüübi, selle suuruse ning teksti veerulaiuse valik. Kujundaja Angus Hyland on tekstifondiks valinud 1990. aastate lõpu absoluutse esinumbri – kirjatüübi Helvetica Light kümnepunktise suurusega. Helvetica mikrovorm on vaieldamatult elegantne, kuid pikad tekstiplokid selle fondiga mõjuvad antud juhul monotoonselt ja väsitavalt; lugemisjärg kipub kaduma minema. Kümme punkti *light*-versiooni puhul on ka minimaalne inimsilma haaramisvõime. Parema loetavuse huvides on Hyland kaheveerulist teksti liigendanud taandridade asemel lõiguvahedega, milline lahendus toimib hästi valdavalt teksti sisaldavate lehekülgede puhul, aga illustratsioonilehekülgedel paikneva vähese teksti lõhub nimetatud lähenemine liiga väikseteks plokkideks. Seega on kujunduslikud otsustused muutnud raamatu illustratsioonidele keskendatud kogumikuks, mille tekst on pudistatud laiaili pildilehekülgi pidi ning seetõttu selle mõtte jälgimine raskendatud. Raamatu lugemine on pigem vaevaline kui nauditav.

---

<sup>77</sup> Lewis Blackwell. *20th century type*. Laurence King. London 1998. Täiendatud korduustrükk ilmus 2004.

Oodatud kaasandena annab Blackwell oma teoses täienduse senikehtinud Maxmilian Vox' kirjatüüpide klassifikatsiooni süsteemile. Lisaks pakub Blackwell välja mitmeid uusi lahtreid eelkõige groteskide liigitamiseks (Lineale A: grotesque, Lineale B: neo-grotesque, Lineale C: geometric, Lineale D: humanist). Ta lisandab kategooriad *Black-letter*, *Decorative*, *Contemporary* ning ilmselt kimpu jäänuna lahtri *BC – beyond classification*.<sup>78</sup> Blackwell tunnistab ka ise, et nimetada šrifte „tänapäevasteks” ja „klassifikatsioonivälisteks” on pigem ironiline kui teaduslik samm ja tunnistab, et 1990ndate fontide liigitamisega oli tal suuri raskusi.<sup>79</sup>

Blackwelliga sarnaselt keskendub 20. sajandi tüpograafilisele *skeenele Sebastian Carter*, kelle teost on samuti välja antud mitmes kordustrukis.<sup>80</sup> Autor on valinud isikukeskse lähenemise ning annab ülevaate sajandi kahekümne nelja olulise loomingulise isiksuse<sup>81</sup> biograafiast ja portfooliost, kellest vanima, Frederic W. Goudy loometee algas küll juba 19. sajandi viimasel veerandil. Isikuartiklite juures on ära toodud ka koolkonda kuuluvate või ajastu pilti laiendavate disainerite loomingu näiteid. Silmapaistva asjatundlikkusega võtab Carter kokku nimetatute loomingutee ning viitab nende õpetajate ja kolleegide panusele, jätmata reprodutseerimata kõrvalkäijate olulisi saavutusi. Carteri lähenemise puhul on tervitatav, et on eksponeeritud tõesti kõik käsitletava isiksuse loodud mainitud kirjatüübid – ka vähemtuntud ning tänapäeval kättesaamatud variandid. Praktikust autori kompetentsed ülevaated polügraafiatööstuse arengust 20. sajandi vältel on asendamatud. Iseasi on see, et 1987. aastal publitseeritud teos pretendeerib esindama kogu 20. sajandi tüpograafilist loomingut, kuid vaevalt võis Sebastian Carter aimata, et eriala ootab ees seninägematu buum, mis kaasneb personaalarvuti tulekuga.

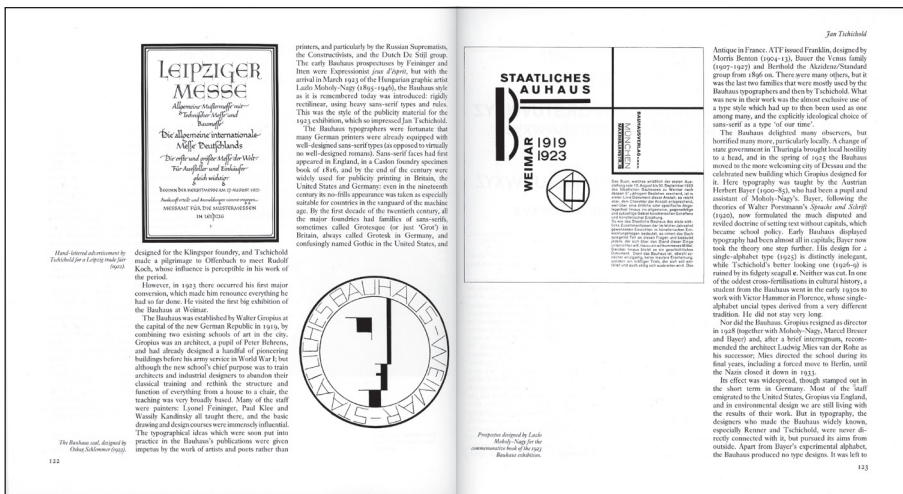
Sellegi monograafia vormilist külge mõjutab, nagu eelpool Philip B. Meggsi puhul mainitud, arvutieelse ajastu tehnoloogiline piiratus: kirjatüüpide reproduktsioonid sõltuvad kättesaadud fotode formaadist ja kvaliteedist, nii et tegelikkust – saatuse ja tehnoloogia poolt määratud šriftide leviku ja tuntuse hierarhiat – illustreeriv materjal ei kajasta. Portreteeritava kunstniku marginaalne šrift võib täita pool lehekülge, samas tema loodud populaarne, tänapäeval oluline kirjatüüp võib repro väiksuse tõttu kaduma minna. Ometigi on hinnatav autori püüd näidata kõiki disaineri poolt loodud šrifte, ka neid, mis on jäänud tundmatuks ning on nüüd paraku ilma selle teoseta „nähtamatud”.

78 Blackwell, Lewis 1998. *20th century type*. Laurence King, London. Lk 167–183.

79 Ibid. Lk 183.

80 Sebastian Carter. *Twentieth century type designers*. Lund Humphries. Aldershot 1987. Ilmunud kolmes trükis, kordustrukid aastatel 1995 ja 2002.

81 Käsitletavat on Frederic Goudy, Bruce Rogers, Rudolf Koch, William Addison Dwiggins, Eric Gill, Victor Hammer, Stanley Morison, Hans Mardersteig, Jan van Krimpen, Georg Trump, Joseph Blumenthal, Robert Hunter Middleton, Jan Tschichold, Berthold Wolpe, Roger Excoffon, Hermann Zapf, Aldo Novarese, Jose Mendoza y Almeida, Adrian Frutiger, Matthew Carter, Gerard Unger, Sumner Stone, Robert Slimbach, Carol Twombly.



Head internal advertisement by Tschichold for a Leipzig trade fair (1912)

designed for the Klippner foundry, and Tschichold made a pilgrimage to Offenbach to meet Rudolf Koch, whose influence is perceptible in his work of the period.

However, in 1912 there occurred his first major conversion, which made his resources everything he had so far done. He visited the first big exhibition of the Bauhaus at Weimar.

The Bauhaus was established by Walter Gropius at the capital of the new German Republic in 1919, by combining two existing schools of art in the city. Gropius was an architect, a pupil of Peter Behrens, and had already designed a handful of pioneering buildings before his army service in World War I but although the new school's chief purpose was to train architects and industrial designers to abandon their classical training and rethink the structure and function of everything from a house to a chair, the teaching was very broadly based. Many of the staff were painters: Lyonel Feininger, Paul Klee and Wassily Kandinsky all taught there, and the basic drawing and design courses were immensely influential.

The typographical ideas which were soon put into practice in the Bauhaus's publications were given impetus by the work of artists and poets rather than

printers, and particularly by the Russian Suprematism, the Constructivism, and the Dutch De Stijl group. The early Bauhaus proponents by Feininger and Itten were Expressionist *poes d'opzet*, but with the arrival in March 1922 of the Hungarian graphic artist László Moholy-Nagy (1895-1946), the Bauhaus split as it is remembered today was launched: rigidly rational, using heavy sans-serif types and rules. This was the style of the publicity material for the 1923 exhibition, which so impressed Jan Tschichold.

The Bauhaus typographers were fortunate that many German printers were already equipped with well-designed sans-serif types (as opposed to ornate no well-designed romans). Sans-serif faces had first appeared in England in a Caxton family specimen book of 1466, and by the end of the century were widely used for publicly printed in Britain, the United States and Germany; even in the nineteenth century in no fully appropriate way than in retrospectively suitable for the context in the vanguard of the machine age. By the first decade of the twentieth century, all the major foundries had families of sans-serif, sometimes called grotesque (or just 'Gros') in Britain, always called Grotesk in Germany, and containing named Gothic in the United States, and



**STAATLICHES BAUHAUS WEIMAR 1919 1923**

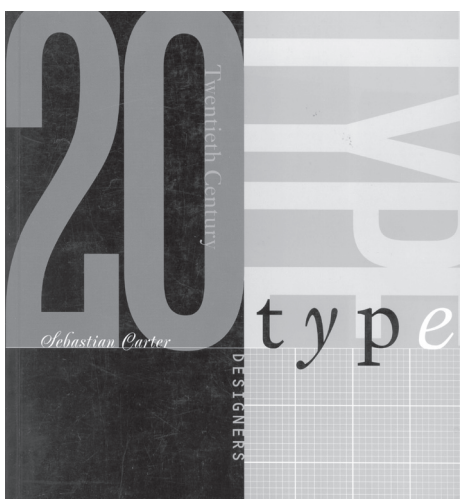
Posters designed by László Moholy-Nagy for the Bauhaus exhibition.

Jan Tschichold  
 Janus in France. ATF issued Franklin, designed by Morris Benson (1914-15). Even the Verne family group from 1916 on. There were more others, but it was the last two families that were mostly used by the Bauhaus typographers and then by Tschichold. What was new in their work was the almost exclusive use of a type style which had up to then been used as one among many, and the explicitly ideological choice of sans-serif as a type of our time.

The Bauhaus delighted most observers, but horrified many more, particularly locally. A change of state government in Thüringen brought local hostility to a head, and in the spring of 1925 the Bauhaus moved to the more welcoming city of Dessau and the celebrated new building which Gropius designed for it. Here typography was taught by the Austrian Herbert Bayer (1899-84), who had been a pupil and assistant of Mikuláš Nagy's. Bayer, following the theories of Walter Pater's *Style and Style* (1920), now formulated the much disputed and revised doctrine of setting text without capitals, which became without policy. Early Bauhaus displaced typography had been almost all in capitals; Bayer now took the theory one step further. His design for a single-alphabet type (1922) is distinctly ungodlike, while Tschichold's letter looking one (1921-2) is named by a fairly ungodly 'Neither was it. In one of the oddest cross-fertilizations in cultural history, a student from the Bauhaus went to the early 1930s to work with Victor Hammer in Florence, whose single-alphabet metal types derived from a very different tradition. He did not stay very long.

Nor did the Bauhaus. Gropius resigned as director in 1928 together with Moholy-Nagy, Marcel Breuer and Bayer, and after a brief intermission recommended the architect Ludwig Mies van der Rohe as his successor. Mies directed the school during its final years, including a forced move to Berlin, until the Nazis closed it down in 1933.

In effect, was widespread, though stamped out in the short term in Germany. Most of the staff emigrated to the United States, Gropius via England, and an environmental design we are still living with the results of their work. But in typography, the designers who made the Bauhaus widely known, especially Bayer and Tschichold, were never directly connected with it, but pursued its aims from outside. Apart from Bayer's experimental alphabet, the Bauhaus produced no type designs. It was left to



12. Topellehekülj ja kaas. Sebastian Carter: Twentieth Century type designers. Lund Humphries 2002. Sisuleheküljed autori kujundatud, kaanekujundus Philip Lewis.

Fotolao perioodi mehhaanilist montaaži esindavad tekstileheküljed on oma aja lapsed – esmatrükk raamatust ilmus aastal 1987. Need on aga paremini loetavad, kui mõnelgi tehnoloogilise piiranguta vormistatud trükisel, mis tõestab, et funktsionaalsus pole otseselt sõltuv tehnoloogilisest tase-  
mest, vaid konkreetse disaineri ülesandepüstitusest, oskustest ja kogemus-  
test. Autori enda poolt küljendatud tekst on antud 11-punktilises Monotype  
Caslonis, mis on kergelt haaratav ning lugemiseks mugav.

Entsüklopeedilise ülevaate tüpograafiast on andnud **Friedrich Friedl, Nicolaus Ott ja Bernard Stein**.<sup>82</sup> Kolmekeelne teos sisaldab kronoloogilist osa, isikute ja institutsioonide annotatsioone ning töövahendite ja tehnoloogiale pühendatud peatükki. Silmapaistvalt põhjalik on illustratsioonide hulk ja valik, mille hulgas on enamus originaalsed, varem mitte reprodutseeritud teoste näited. Positiivne on autorite saksa taust, mis asetab ümber raskuspunkti angloameerika-keskselt erialanägemiselt mandri-Euroopa kasuks. Erinevate stiiliperioodide käsitlemise puhul on igale ajastukirjeldusele jäetud topeltlehekülj ning need on järjestatud alustades 20. sajandi lõpust suunaga kaugema ajaloo poole. Tagurpidi kulgema pandud ajatelg on harvaesinev ning tegelikult mõistetav – lähem ajalugu, millest on rohkem detailset informatsiooni, on selgemalt välja joonistuv ning väiksema mõttelise distantsiga kui kaugem. Samas on ajastute lineaarne reastamine kaugemast lähedasemani niivõrd sisse harjunud, et vähemalt minul nõuab antud teose puhul näiteks futurismile ühendatud paarislehekülje leidmine rohkem pingutust kui tavapärase antiigist-modernismini joonduse korral.

Isikuartiklid on faktitäpsed ja kompetentsed, küsimusi tekitab vaid see, et tavaliselt on tüpograafi loomingust näitena toodud vaid üks-kaks kirjatüüpi. Lisaks on need esitatud piisavalt väikese punktiga, mis mittedetsi-  
alistide puhul raskendab šrifti äratundmist.

Kuid jällegi on muidu nii kiiduväärse teose puhul tegemist vormiliste vajakajäämistega. Kolmes keeles paralleelselt jooksev tekst on proovikiviks igale raamatukujundajale, kuna keeleti erineb teksti pikkus alati: inglise keel on tavaliselt lühem kui muud keeled (antud juhul lühem kui saksa ja prantsuse keel, tavaliselt lühem ka kui eesti keel). Nimetatud teose maketi puhul on autoritest kujundajad loonud šveitsi internatsionaalse stiili kohase võrgustiku, mis koosneb neljast võrdsest veerust leheküljel. Ühtse pildipinna käsitatakse topeltlehekülje, nii et fotode ja tekstide paigutamiseks pildipinnale on kaheksa veergu. Illustratsioonid on paigutatud pinnalaotusele tsentraalselt ning need hõlmavad kuus keskmist veergu ehk moodustub kompositsioon, kus keskse fotodeploki ümber on külgedel, üleval ja all tekstiveerud. See, muidu lehekülgede ühtset visuaali toetav läbiv skeem segab aga teksti lugemist. Eri keeled algavad eri kohtadest, kuid inimsilm otsib

---

82 Friedrich Friedl, Nicolaus Ott, Bernard Stein. *Typography – when who how. Typographie – wann wer wie. Typographie – quand qui comment.* Könemann Verlag. Köln 1998.





lehekülje pöördele automaatselt teksti jätkumist üleval vasakul, mis aga toimib vaid saksa keele puhul. Muude keelte kasutamise korral algab igal uuel leheküljel silma navigatsiooniprotsess järje leidmiseks, mis ei ole lihtne, sest prantsusekeelsed veerud paiknevad vasak- ja parempoolse lehekülje servades ja neid eraldab fotoplokk, inglise keel lehekülgede alaosas. Tekstikirjaks on valitud 9-punkiline Rotis Serif, sakslase Otl Aicheri looming, mis 1990. aastatel kehastas Saksamaal “uue ajastu” šrifti imidžit.

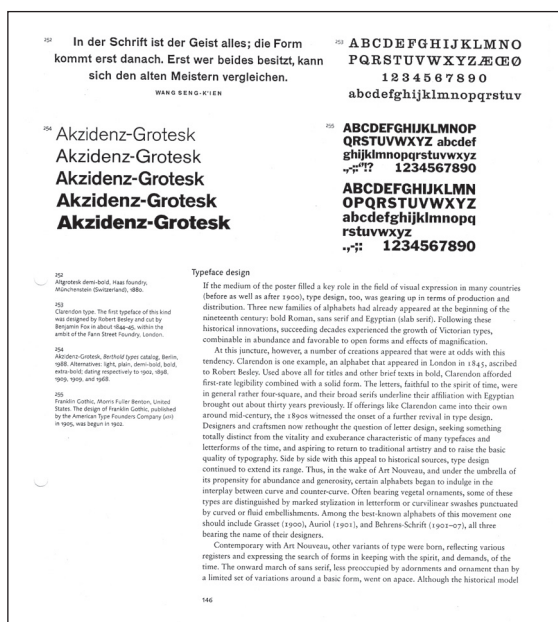
Raamatu funktsionaalsuse seisukohalt on aga kõige problemaatilisem trükise paberi valik. 130-grammise kriitpaberi (130 grammi ruutmeetri kohta) kasutamine kuuesajaleheküljelise raamatu puhul ilmselt ebaadekvaatne otsus. Trükis kaalub 3,3 kg ja hoolimata kvaliteetsest köitest ja pakust eeslehest kipuvad tekstiili rüütatud kaaned üliraske sisuploki küljest lahti rebenema. Millisest kasutamismugavusest saab rääkida antud raamatu korral, kui spordipoodides kaaluvad naistele pakutavad hantlid ühe kilo? Tegemist on entsüklopeedilise väljaandega, mis peaks olema mõeldud pidevaks kasutamiseks, õppejõududel ja üliõpilastel ka kaasas kandmiseks.

Prantsuskeelse maailma tähtsamaks graafilise disaini ja tüpograafia ajaloo alaseks väljaandeks on 2005. aastal ilmunud **Roxane Jubert'i** mahukas monograafia. Flammarioni kirjastuse poolt üllitatud “Graphisme, Typographie, Histoire” tõlgiti operatiivselt inglise keelde ning juba aasta hiljem oli see saadaval kogu maailmas. Doktoritööna valminud uurimus paisab silma oma ladusalt loetava teksti poolest. Tekstilehekülgi pole viidetega ära pudistatud, vaid need on esitatud kompaktsena peatükkide lõpus, kus nad vajadusel leitavad on. Tsitaate ning sulgudesse asetatud viiteid on läbivalt välditud. Tunnustusena sisuka ja ergonoomilise monograafia eest sai L'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris professorist autor oma teose eest 2007. aastal Prantsuse sotsiaal- ja humanitaarteaduste instituudi uurijapreemia.

Autor käsitleb oma töös kirja ajalugu paralleelselt graafilise disaini ajaloo – mida lähemale kaasajale, seda enam pühendatakse kirja kõrval ruumi kujutisele ja kujundile. See näitab, kuidas tehnoloogia arenedes muutub kommunikatsioon visuaalsemaks. Raamatu makett on traditsiooniline – albumiformaadis ruudukujulisel leheküljel on üks laiem tekstiveerg, mille kõrval on illustratsioonide ja nende allkirjade tarvis kitsam veerg. Kuigi kujundaja püüab sellise skeemiga illustratiivset materjali tekstiga sünkroonis hoida, on siiski aeg-ajalt vaja appi võtta lehekülgi illustratsioonide “kuhjamiseks”. Sagel sõidavad illustratsioonid ka teksti sisse, mis näitab valitud maketi ebapraktilisust. Kitsama veeru puhul ei näidata kirjatüüpe tähestikena, vaid lausefragmentidena ning sageli on tähed vilumatu silma jaoks liiga väikesed.

Kõike eelkirjutatud resümeeerides võib sedastada, et hoolimata asjaosaliste parimatest kavatsustest ei ole kaasajal olemas tüpograafia ajalugu peegeldavat väljaannet, mis vastaks paarilegi elementaarse funktsionaalsuse

kriteeriumile: katta ajastut, mil ladina kirja vorm euroopalikus kultuuris on tekkinud ja arenenud, ning olla hõlpsasti kasutatav (loetav, visuaalselt haaratav, portatiivne) oma vormi poolest. Allkirjutanu rõhutab just publitseeritud teoste kasutamismugavuse vajakajäämisi. Trükiste ergonomilised parameetrid on jäänud tähelepanuta. See tõdemus kipub olema eriti irooniline fakti tõttu, et tüpograafid ja disainerid on just need, kelle kompetentsi nimetatud vormiliste külgedele – loetavus, esteetilisus, funktsionaalsus – arvestamine ja elluviimine peaks kuuluma. Sisulised rõhuasetused ning käsitletav periood jäävad nii või teisiti rohkem kunstiajaloolaste-teoreetikutete kompetentsi. Tahes-tahmata tuleb mõttesse paralleel historitsistliku arhitektuuriga, mille hindamisel kaasajal pöörati tähelepanu vaid dekoori rohkusele ja meisterlikkusele, jättes tahaplaanile ehitise funktsionaalsuse kriteeriumid. Raamatu ergonomika küsimustele on, hoolimata modernismi peaaegu saja-aastasest ajaloost, isegi tänapäeval ebaõiglaselt vähe tähelepanu pööratud.



#### 14. Lehekülj Roxane Jubert'i monograafia "Graphisme, Typographie, Histoire". Flammarion, Paris. 2006.

## 9. KONTSEPTSIOONID, IDEED, OTSINGUD JA TULEMUSED

Eelkirjeldatud arvestades püstitasin endale ülesande luua kompleksne disainiobjekt, mis vastaks nii sisuliselt kui vormiliselt nõ heuristilisele tellimusele: koostada ülevaade õhtumaade kultuuriarealis kasutatavate kirjatüüpide päritolust ja arengust ning esitada see graafiliselt adekvaatses vormis.

Esimese, ehk ka olemusliku probleemina kerkis üles visuaalse ja tekstilise info vahekorra doseerimine. Tõenäoliselt puudutab see tänapäeval kõiki, kes üritavad visuaalseid fenomene kirjeldada – praeguse tehnoloogilise taseme juures on permanentselt aktuaalne küsimus, mida ja kui palju näidata ja mida sõnadega kirjeldada. Traditsiooniline logotsentriline kultuur põhines tehnoloogilisel piiratusel, mis vältas praktiliselt kuni digitaalajastu alguseni 20. sajandi viimasel kümnendil. Sõna ja selle representatsioon trükitud või auditiivsel kujul võimutses kuni pildi digitaalse vormi standardite kehtestamiseni seoses skännerite ja videosalvestite levikuga. Kuigi kujutise edasiandmise revolutsiooni algatas fotograafia leiutamine 19. sajandi esimesel poolel, oli foto trükiks ettevalmistamise tehnoloogia enne arvutiajastu algust piisavalt komplitseeritud (kontaktkopeerimine, klišeerimine, montaaž jne). *Desktop publishing* (arvutiküljendus) 1990. aastatel võimaldas kujutisi piiramatult produtseerida, töödelda ning neid tekstiga integreerida. 21. sajandi esimesel kümnendil on lisandunud digifotograafia ja -video, mille poolt genereeritud liikuvad ja liikumatud kujutised on transformeeritavad nähtamatu lairibaühenduse kaudu hetkega suvalise adressaadini. Nüüdisajal on tegemist uue, visiotsentristliku kultuuri kujunemisega, mille puhul traditsioonilised kommunikatsioonivahendid nagu sõna

ja tekst, võivad oma juhtiva rolli kaotada. E-raamatu levik on algusjärgus ja tegeleb eelkõige tekstilise info kasutajasõbraliku edasikandmisega. Suured visuaalse informatsiooni kogumid, mille failimahud on hiiglaslikud võrreldes digitaalse tekstiga, alles ootavad oma järge. Siiani pole leitud sobivat transformeerimise formaati lõpptarbijani, sest internetipõhine pildiedastus, kus iga vajaliku visuaali üleslaadimisel võetakse ühendust võimsa serveriga, digitaalse “laoga”, mis visuaalset infot säilitab, ei ole kompaktsed müügifaili puhul võimalik. Kirjeldatu on kehtiv raamistik, milles tegutsedes antud raamat on koostatud.

### **9.1. Kas paber- või elektrooniline raamat?**

Sellest tuleneb ka küsimus, kas traditsioonilist paberile trükitud raamatut oli üldse mõtet teha. Siiamaani on vastus jaatav, sest praeguseni tundub see veel olevat protsess, mille elluviimist ning mille tulemuse levikut on võimalik hallata. Kogu teoses sisalduv informatsioon on ju niikuinii digitaalsena olemas, nii tekst kui illustratsioonid, ning nende esitamine vajaduse korral digitaalses vormis ei ole probleem.

Iseasi on konkreetse trükise vorm – kogutud materjalist oleks saanud kujundada 800-leheküljelise prestiižse suureformaadilise kriitpaberil entsüklopeedia, mis kaaluks viis kilogrammi, või ka sama paksu, ent õhkkerge riisipaberil taskuraamatu. Tavaliselt valitakse autorite edevuse ja kirjastajate müügile orienteerituse survele esimene tee. Selline turunduskeskne käitumine on viinud traditsioonilise raamatu oma priiskavas ebaökoloogilisuses kriitilisele piirile, kus elektroonilise raamatu apologetidele on raske vastu astuda. Kriitikud, kes kuulutavad paberraamatut raiskavat metsamassiive ja risustavat ruumi, on õigel teel. E-raamatu tekkimise ja levikuga seoses vaadatakse kindlasti üle traditsioonilise raamatu vorm. Arvatavasti jäävad paberile sisult kvaliteetseted kujutisekesksed teosed, sest peale pildifaili pakkimise on oluline tegur ka e-lugeri ekraanil. Praegused ekraanilahendused ei suuda veel võistelda mitmevärv-ffsettrükis toodetud trükitud fotode kvaliteediga. Igasugune tekstipõhine eneseväljendus ja informatsioon, nagu näiteks ilukirjandus, mida viimase kümnendi jooksul on ka audioraamatutena välja antud, kolib eeterlikku maailma. Klastrid nagu meelelahutus-, ajaviite, tarbe-, teatmekirjandus jne hakkavad dikteerima konkreetse väljaande vormi.

Mina alustasin monograafia koostamist tekstist, mis tagantjärele vaadatuna tundub vale sammuna – selleks, et presenteerida teemat, mis on olemuselt visuaalne, tuleks alustada visuaalide kollektioneerimisest. Mõttetu on kirjeldada seda, mida ei saa näidata, samas võib näidatava jätta saatekstita, kui visuaalne pool on piisavalt kõnekas. Paralleelselt tekstiga oli kogunenud hulgaliselt illustreerivat materjali. Sellelt kohalt lahknes ka tee trükise vormikujunduse poolelt. Illustratsioonid ning tekst ei olnud sünk-

roonis: praktiliselt kunagi ei olnud teksti ja visuaali suhe võrdne, mis tähendanuks konkreetsete lehekülgede kujunduses tegelemist “kompenseerimisega”: tavaliselt tekstiinfo lisamisega, et hoida näidatavat ja kirjeldatavat tasakaalus. See tundus vägivaldse sammuna, ning sellest otsustusest tulevalt sai monograafia struktuur lõpliku vormi. Jagasin materjali kolme mahult võrreldavasse plokki:

- 1) fotoplokk, mis sisaldab kirjade kujunemise ajaloolises järjestuses illustatsioone tüpograafilistest objektidest keskkonnas,
- 2) tüpograafiakeskne plokk, mis koosneb 247 kirjatüübi esitlusest kromoloogilistes järjekorras, ning
- 3) tekstiplokk, mis võtab kokku šriftide ajaloolise evolutsiooni.

Sellisele otsusele eelnes pikk kavandamise ja katsetuste periood. Kuna olin otsustanud esitleda võimalikult palju kirjatüüpe, siis ei tundunud miski loomulikumana kui kasutada neid tekstitüüpidega, st kogu väljaande tekst oleks koosnenud sadadest erinevatest šriftidest, mis esindavad kirjeldatavat stiiliperioodi ja loomungulist isiksust. Kontseptuaalselt pädev idee osutus katsetuste käigus ebafunktsionaalseks – niimoodi kujundatud leheküljed olid intensiivsed ja ornamentaalsed, kuid raskestiloetavad. Eriti kaugemate ajastute puhul moodustasid vastavad untsiaalid, tekstuurid, *schwabacherid* ja fraktuurid küll atraktiivseid tekstipindu, kuid kuna nende kirjade lugemisharjumus on jäänud ajalukku, siis tundus vale vahetada selge kommunikatsioon sisuliselt pädeva, kuid ebafunktsionaalsema variandi vastu. Samas – kui uhke kunstiprojekt see oleks olnud! Mind takistas seda ellu viimast alahoidlik ning praktiline meel, tõenäoliselt oleks mõni suveräänsem kunstnikuisiksus selle idee võidukalt lõpuni viinud. Alles hiljem, kui küljendusprotsess oli poole peal, leidsin 1955. aastal USAs välja antud kirjateemalise teose, kus mainimata jäetud kujundaja oli läbivald kasutanud eri stiiliperioodide peatükkide puhul erinevaid kirjatüüpe.<sup>83</sup> Analoogete idee poolest – anda kirjepildile veel täiendav funktsioon peale teksti representatsiooni – paistab silma ka Ellen Luptoni ja J. Abbot Milleri artikkel, milles nad selgitavad kirjamärkide evolutsiooni – majusklite kõrvalde minuskliite tekkimist, sõnavahede ja kirjavahemärkide kasutuselevõttu.<sup>84</sup>

Kolme iseseisva ploki tingis materjali heterogeensus. Illustreerivat matejali oli kolmes erinevas kategoorias:

- a) fotod kirjatüüpidest linnakeskkonnas. Olin valmistanud neid Lewis Blackwelli tüüpi vahetiitlite<sup>85</sup> jaoks neli aastat. Fotod olid võetud meetodilise eesmärgiga illustreerida teatud ajastut, mitte leida originaalseid motiive

83 Frank Denman. *The shaping of our alphabet. A study of changing type styles.* Alfred A. Knopf. New York 1955.

84 Ellen Lupton, J. Abbot Miller. *Design Writing Research: Writing on Graphic Design.* Phaidon. London 1999. Artikli tekst algab sõnavahedeta suurtähtedes, vastava sisulise uuenduse lisandudes hakatakse sõnu kirjavahemärkidega liigendama, siis ilmuvad sõnavahed, väiketähed jne. Tekstikirja vorm järgib artikli sisulist evolutsiooni.

85 Lewis Blackwelli teoses „20th Century type” eraldavad iga käsitletavat kümnendit eri disainerite kujundatud topelttiitelhed, mis peegeldavad ajastu olemust läbi personaalse loomungulise prisma.

või edasi anda spetsiifilist meeleolu. Kuid kuna monograafia struktuur kujunes teistsuguseks (Blackwellil mehhaaniline jaotus kümnenditeks), siis vahetiitleid ei olnud vaja ning fotod liitusid teksti illustreeriva materjaliga.

b) Erinevate kirjatüüpide esitlused. Enamikus analoogsetes väljaannetes on šriftid esitatud tähestikena. See on metoodiliselt pädev, kuid alfabeedi mehhaanilisus samas nivelleerib eri kirjatüüpide mõjuvälju. Kogenematu vaatleja on seetõttu raskustes, kui on vaja sarnaseid kirjatüüpe eristada, seda eriti väikese punkti korral. Kui tahta näidata ka fondi eri löikeid (*italic*, *bold*, *heavy* jne), muutuvad sarnased tähestikumassiivid liiga suurteks ja monotoonseteks.

c) Kirjatüübi mikrovormi selgitavad joonised ning näited nende ajaloolisest kasutamisest. Teksti otseselt toetav materjal oli iseloomult kõige ebahütlasem – joonoriginaalidest kuni skanneeritud raamatulehekülgedeni.

## 10. MAKETT, FORMAAT, KÕIDE JA MATERJALID

Monograafia "Aa kuni Zz" puhul oli peamiseks eesmärgiks selle funktsionaalsus – kasutamismugavus, loetavus, portatiivsus, ökonoomsus. Seda kriteeriumi rõhutada tundub mõnevõrra kohatu, silmas pidades, et modernismiga koos on veedetud üheksakümmend viimast aastat, kuid elu on näidanud, et sageli asetatakse raamatu loomise puhul esiplaanile teised karakteristikud – esinduslikkus, müüdavus, ülespuhutatus, näivus. Nii sünnivad trükised, milles vähene sisu on pakendatud luksuslikku kesta; tekstid, kus tagasihoidlik maht on maksimaalse reavahe, äärste ja suure grammkaaluga paberi kasutamisega mitmekordistatud; teosed, kus soliidsed kõvad kaaned varjavad sisulist marginaalsust. Eelmainitu ei kehti ainult kommertstrükiste kohta, vaid sageli talitatakse nii ka väärtuslike väljaannete puhul. Inimene on edev, tema saavutused, sealhulgas trükiteos, vajavad väärilist representatsiooni. Paks ja värviline raamat on sageli eeltingimuseks uurijate töötlemuste fikseerimisel. Oma üledimensioneeritud albumitega paistab silma lugupeetud ja kõrgeltkoteeritud kirjastus Phaidon, mille väljaannete jaoks on disainitud spetsiaalsed plastist kohvrid, millega neid transportida saaks.<sup>86</sup> Kõike eelmainitud üritasin ma oma monograafia vormi andes vältida.

Raamatu lehekülje mõõt on 170 x 275 mm. See on kompromiss "suure" (A4) ja "väikese" (A5) raamatu vahel.<sup>87</sup> Nimetatud formaadiga lehele oli vaja mahutada kirjatüüpide näidised, mis liiga väikese punktisuuruse juures

<sup>86</sup> The Phaidon Atlas of Contemporary World Architecture (Phaidon Press, New York 2004) paistab silma oma ülepaistatud mahu poolest – 800-leheküljelise raamatu mõõt on 310 x 450 mm ning selle transportimiseks on vaja spetsiaalset kohvrit.

<sup>87</sup> A4 ja A5 on tööstuslikult kehtestatud formaadid, mis tulenevad paberipogna suuruselt ja selle voltimise astmest. ABC standardiseeritud paberisuurused võeti kasutusele Saksamaal sealse DIN (Deutsche Industrie Norme) raames ning võeti üle Šveitsi ISO (International Standards Organisation) süsteemi poolt. A-seeria baseerub riskülkilul A0, mille pindala on 1 m<sup>2</sup>, mõõtudega 1189 x 841 mm. Kõik ülejäänud A-süsteemi parameetrid põhinevad selle pogna kokkuvoltimisel proportsioonis 1:1,4142.

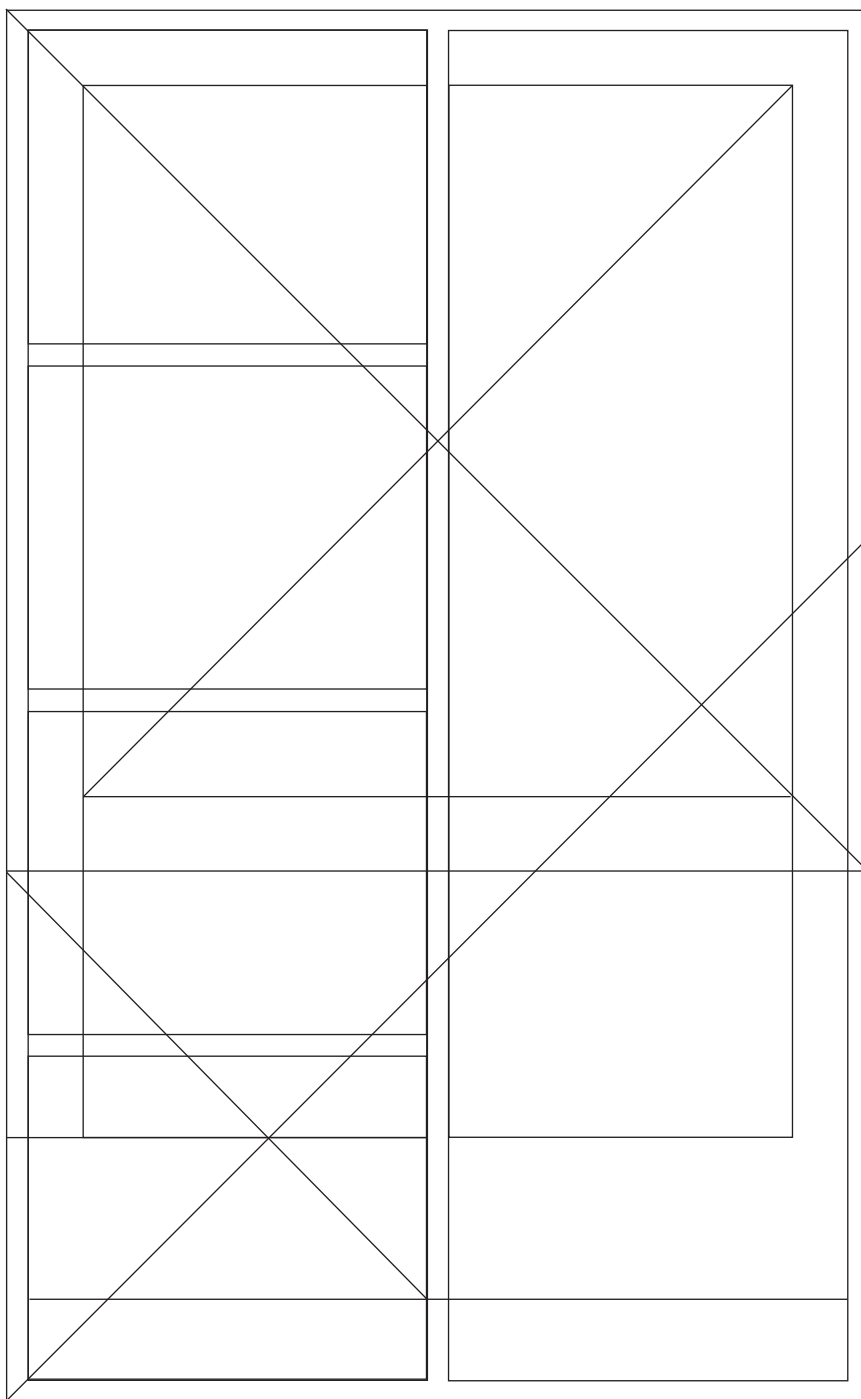
on väheinformatiivsed isegi treenitud silmale, samuti kaheveeruline tekst koos minimaalse mõõduga illustratsioonidega. Lehekülje makett põhineb 45-kraadise nurga all paiknevate diagonaalide poolt määratud erineva laiusega veergude konstruktsioonil, kusjuures läbi teose on kasutatud kolme eri skeemi. Kuuekümnest leheküljest koosnev fotoplokk raamatu alguses on tihedalt liigendatud – lehekülj koosneb kaheksast võrdsest pildipinnast, mida eraldab kõigist külgedest 4-millimeetiline veeris. Kirjatüüpide näidiste plokk (178 lehekülge) on üheveeruline, kusjuures kirjatüübid paiknevad ruudu pinnal, allkirjade veerg on võrdne tekstikülgede veeruga. Leheküljed on suure “õhuruumiga”, mis eraldab ning rütmistab šriftinäidiste keeruliselt liigendatud pinda. Kronoloogiliselt järjestatud kirjatüüpide esitlemisel olen järginud järgmisi printsiipe:

- näidislauseid peegeldavad kultuuriruumi, milles antud tüpograaf töötab ning on valdavalt esitatud looja emakeeles
- esitatud on kirjatüübi eri perekonnaliikmed (*normal*, *bold*, *italic*, *condensed* jne)
- majuskliid ja minuskliid on võrdselt esindatud
- kui enamike tekstikirjade mikrovormi uurimiseks on ette nähtud üks lehekülj, siis ajastuomaste ja kergemini äratuntavate jooniskirjade puhul olen koondanud neid ülevaatlikesse plokkidesse, kus ühele kirjatüübile on pühendatud üks rida (näiteks historitsismi, juugendi, *art déco* jne leheküljed).

Kolmanda ehk tekstiploki puhul (196 lehekülge) on rakendatud kaheveerulist skeemi, kus lehekülje alumine veeris annab kõigile tekstikülgedele viis sentimeetrit vaba pinda. Valge pind seob tekstiplokki eelneva šriftinäidiste osaga ning loob intensiivsetele tekstiveergudele “hingamispausi”. Teksti ja illustratsioonide järgnevus põhineb arvutikasutusest tuttavatel “kerimisel” – kui tekstis jõuab kätte illustreeritav koht, siis ilmub vastav illustratsioon. Selline mehhaaniline printsiip peaks vältima lugeja tähelepanu hajumist jooniste otsingul. Kõik tekstis esitletavat kirjatüübid on näidatud enamasti oma nimetuse kujul, st puudub tähestik või mingi täiuslikum fondi presentatsioon.

Tekstifondiks on Monotype Grotesque, mõnikord tuntud ka kui Grotesque 216, inglise plokk-kiri, mille tõi välja Monotype'i kirjakoda 1926. aastal. Tähe suurus on 9 punkti, reavahe 10,8 punkti. Mitmete eri kirjatüüpide katsetamisel selgus, et tihedalt illustratsioonidega liigendatud veerud vajasisid groteski, sest antiikva jätis liiga ornamentaalse kirjapildi. Suurte pindadena oleks MT Grotesque tõenäoliselt olnud liiga monotoonne, kuid lühikeste lõikude jaoks tundus paras. Oma 19. sajandi pärase tähejoonisega on see ka mikrovormilt lopsakam kui 20. sajandi teise poole tuntud groteskid nagu Helvetica, Frutiger, Univers, Avenir vm. 9-punktiline suurus sai valitud peale mitmeid katsetusi. See oli maksimaalne suurus, mis suhteliselt kitsa, 67 mm laiuse veeru puhul teksti liigselt hakkima ei hakanud.





15. Monograafia "Aa kuni Zz" lehekülje maketi skeem

Raamatu materjalide valikul pidasin silmas ökoloogilisust, ökonoomsust ning kasutajaõbralikkust. Sisupaber Ensoclassic white on mahuline paber kaaluga 80 grammi ruutmeetrile, mis on piisavalt läbipaistmatu, et sellele fotosid trükkida, kuid samas nii õhuline, et raamat säilitaks oma pakuse juures käepärase kerguse. Koos pappkaantega kaalub trükis 1038 g.<sup>88</sup> Kaanele oli algselt mõeldud Rápina Paberivabriku pruun jõupaber, mille trükkimine oli planeeritud Polymeri trükikoja ajaloolise kõrgtrükipressi ja puutähtedega. Kahjuks kohalike materjalide ja tehnoloogia kasutamise kavatsus ei teostunud täielikult – trükikoda muutis viimasel hetkel meelt, oletades, et Rápinas 19. sajandi sisseseadega makulatuurist valmistatud paber võib olla liiga tolmune ning rikkuda kallid ja täpsed kaanetamismasinad. Selle asemele leidsime alternatiivina Rootsi makulatuurpaberi Kvistpapper grammkaaluga 120 g/m<sup>2</sup>. See on oma struktuurilt ja värvilt jõupaberi sarnane, kuid ühelt poolt kaetud liimikihiga ning vähem tolmune. Kaas on laotud ja trükitud käsitsi, kasutades endisest Ühiselu trükikojast pärinevaid puu- ja tinatähti. Suuremad puutähed on enamikus pärit tsaariaegsest Riiast 20. sajandi algusest, tinalaogarnituurid Žurnalnaja Rublennaja ja Gazetnaja Leningradi Polügraafiamasinate tehast 1960. aastate algusest. Trükise kavandatud imidž – käepärane naturaalse materjalide ja kohaliku tehnoloogiaga valmistatud raamat – realiseerus suurel määral.

Professionaalseks tunnustusena tuleb võtta, et "Aa kuni Zz" oli eksponeeritud Brno rahvusvahelise graafilise disaini biennaali peanäitusel 2012 ning laureadikohti 2011. aasta Eesti ja Baltimaade kaunimate raamatute konkurssidel.

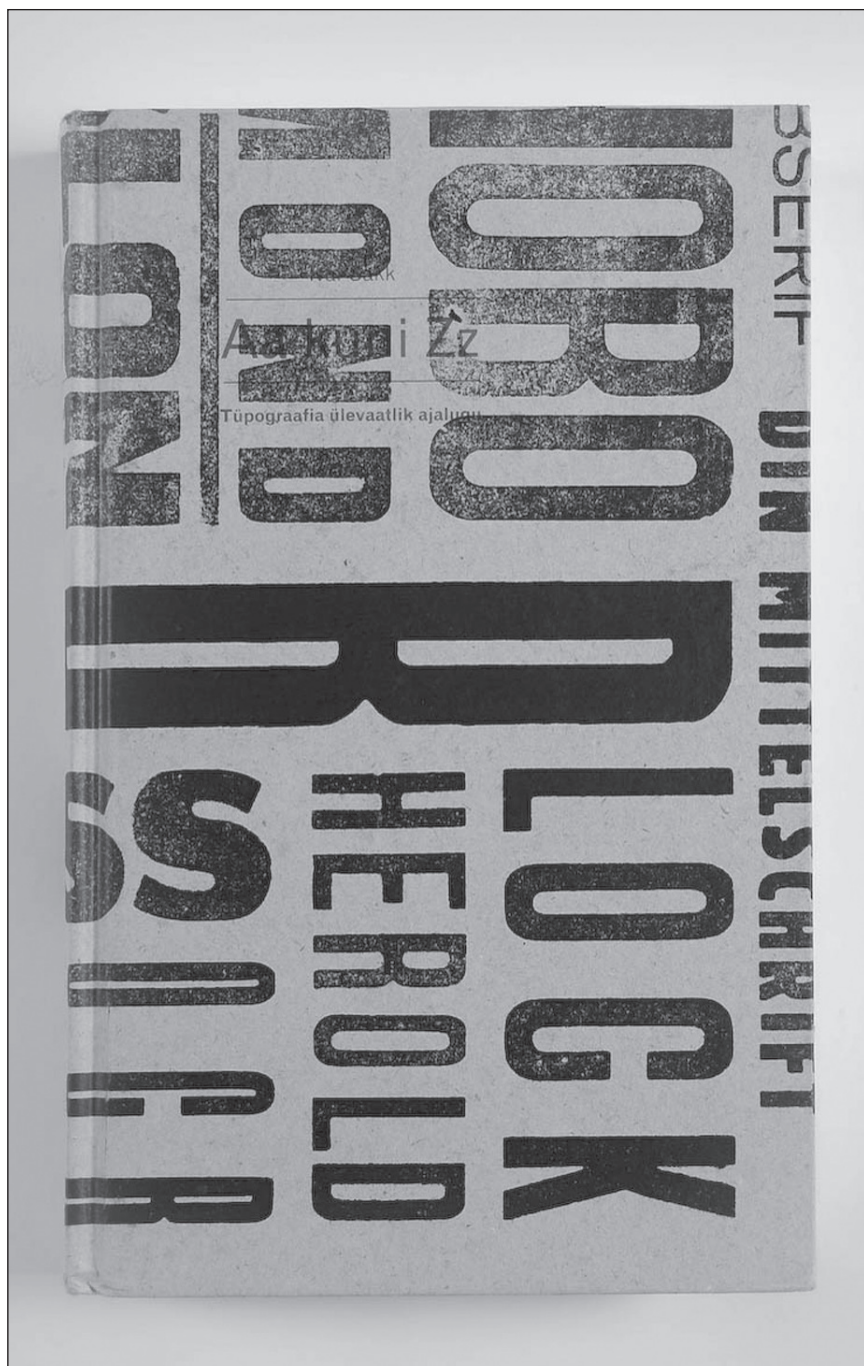
---

88 Võrdluseks umbes sama mahuga monograafiate trükiväljaanded: Ants Heina "Eesti mõisaarhitektuur. Historitsismist juugendini" 1900 g, Mart Siilivase "Tartu arhitektuur 1830–1918. Historitsism ja juugend" 2100 g, kurioosumina Jaanus Plaadi/Arne Maasiku "Õigeusu kirikud, kloostrid ja kabelid Eestis" 4415 g (viimase maht on küll üle 1000 lehekülje).

## KOKKUVÕTTEKS

Eelkirjeldatud pika protsessi käigus oli mitmeid toetajaid ning abilisi, keda siinkohal tahaksin ära märkida. Andres Tali ning teised Kunstiakadeemia juhtpersonid, kes minu tööd on soosinud. Doktoritöö juhendaja Mart Kalm, kellelt olen saanud nii positiivset tagasisidet kui ka kasulikku kriitikat. Kolleegid ja sõbrad Anton Koovit, Kristjan Mändmaa, Indrek Sirkel, Mikk Heinsoo, Jan Tomson ja Ott Metusala, kes on nõustunud vastama minu lõpututele küsimustele ning teoga kaasa aitama trükise sünnile. Maria Jürisson ja Maria Goltsman on toetanud resideerumisvõimaluste leidmist. Linda Kudrnovska ja Filip Blažek Typo ajakirja toimetusest on lahkelt jaganud oma teavet. Markus Itkonen, Tapio Vapaasalo, Kai Rentola ja Saku Heinänen Helsingi Aalto ülikoolist on laiendanud minu perspektiivi põhjapoolsete reaalsuste tundmaõppimisel. Tiina Põldaru Raamatutrukikojast on paindlikult reageerinud minu soovide ja trükkimise ajakava muutustele.

Institutsioonidest olen tänulik Eesti Kultuurkapitalile, Kultuuriministeeriumile, Kujundusgraafikute Liidule, Archimedese Sihtasutusele ja Väinö Tanneri Sihtasutusele majandusliku toetuse eest. Täna ka oma perekonda taluvuse eest, sest eelnevad viis aastat pole mulle ega neile olnud kõige kergem aeg.



16. Monograafia "Aa kuni Zz. Tüpoograafia ülevaatlik ajalugu" kaas. Trükitud käsitsilaotud tina- ja puutähtedega Polymeri trükikojas

## KIRJANDUS BIBLIOGRAPHY

- Ballance, Georgette; Heller, Steven.** Graphic Design History. Allworth Press, New York 2001.
- Barbarus, Johannes.** Jaan Vahtra. Tartu 1933.
- Batty, Mark; Mosley, James** et al. Letraset & Stencil Cutting. ITC New York and St Bride Library. London 1996.
- Bertheau, P., Hanebutt-Benz, E., Reichardt, H.** Buchdruckschriften im 20. Jahrhundert. Technische Hochschule Darmstadt 1995.
- Blackwell, Lewis.** 20th century type / remix. Laurence King Publishers. London 1998.
- Blackwell, Lewis.** The End of Print: the graphic design of David Carson. Laurence King. London 1995.
- Blažek, Filip.** Sans-serif fonts for the 21<sup>st</sup> century. – Typo 24. Praha 2006.
- Большаков, Михаил; Гречихо, Георгий; Шицгал, Абрам.** Книжный шрифт. Книга. Москва 1964.
- Bringhurst, Robert.** Elements of typographical style. Hartley and Marks. Vancouver 2008.
- Bunke, Horst.** Schrift- und Buchkünstler Albert Kapr. Deutsche Bücherei. Leipzig 1988.
- Burke, Christopher.** Active literature. Jan Tschichold and New Typography. Hyphen Press. London 2007.
- Burke, Christopher.** Paul Renner. Hyphen Press. London 1998.
- Carruthers, Grant.** Typostalgie. – Eye 56 vol. 14. London 2005.
- Carter, Harry.** A View to Early Typography. Hyphen Press. London 2002.
- Carter, Sebastian.** 20th Century Type Designers. Aldershot, Hampshire. Lund Humphries 2002.

- Černe Oven, Petra.** The ABCs of J-FP. – Eye 45 vol 12. London 2002.
- Chudley, John.** Letraset – a lesson in growth. Business Books Ltd. London 1974.
- Ciavarella, Angelo.** Bodoni museum. Artegrafica Silva. Parma 1979.
- Das Ständebuch. 114 Holzschnitte von Jost Amman mit Reimen von Hans Sachs. Insel Verlag. Leipzig.
- Day, Lewis F.** Alte und neue Alphabeten. Karl W. Hiersemann. Leipzig 1926.
- De Jong, Cees W.; Alston W. Purvis.** Type. A Visual History of Typefaces and Graphic Styles. Volume 1, 1628–1900. Taschen. Köln 2009.
- De Jong, Cees W.; Alston W. Purvis.** Type. A Visual History of Typefaces and Graphic Styles. Volume 2, 1901–1938. Taschen. Köln 2010.
- Denman, Frank.** The shaping of our alphabet. A study of changing type styles. Alfred A. Knopf. New York 1955.
- Dodd, Robin.** From Gutenberg to Opentype. Lewes, East Sussex. Ilex 2006.
- Dürer, Albrecht.** О шрифте. Тоим V. Lazurski. Kniga. Moskva 1981.
- Ehmcke, F. H.** Die historische Entwicklung der abendlaendische Schriftformen. Otto Maier Verlag. Ravensburg 1927.
- Eskilson, Stephen J.** Graphic Design. A New History. Laurence King. London 2007.
- Feierabend, Peter; Macho, Peter.** Best of Graphis advertising I. Page One. Zürich 1993.
- Fiell, Charlotte & Peter.** Design of the 20<sup>th</sup> Century. Taschen. Köln 2005.
- Friedl, Friedrich; Ott, Nicolaus; Stein, Bernhard.** Typography – when who how. Typographie – wann wer wie. Typographie – quand qui comment. Könemann Verlag. Köln 1998.
- Garamond Premier Pro: A Contemporary Adaption. Adobe Systems. San Jose 2005.
- Garner, Philippe.** Sixties Design. Taschen. Köln 2001.
- Gordon, Bob.** 1000 fonts. Ilex. Lewes 2009.
- Hain, Jüri.** Sajand eesti puugravüüri klotsidel. Eesti Rahvusraamatukogu. Tallinn 2006.
- Hain, Jüri.** Veel “Uue kunsti raamatust” ja Theo van Doesburgist. – Kunst 69/1. Tallinn 1987.
- Heller, Steven.** Gothic horror. The Nazi party’s obsession with cultural dominance extended far into calligraphy, lettering and type. – Eye 62 Vol 16. London 2006.
- Heller, Steven.** U&lc: A Case Study in Art Direction. U&lc, vol. 20 No 1, 1993.
- Heller, Steven; Meggs, Philip B.** Texts on Type. Allworth Press. New York 2001.

- Heller, Steven; Schwast, Seymour.** Graphic Style: from Victorian to Postmodern. New York 1988.
- Helmling, Akiem.** Varjeltu salaisuus. – Muoto 2.02. Image Kustannus. Helsinki 2002.
- Hollis, Richard.** Graphic Design. A concise history. Thames & Hudson. London 2001.
- Howes, Justin.** Johnston Sans. – Typo 08. Praha 2004.
- Janser, Andreas; Reble, Christina.** Frische Schriften. Fresh Type. Museum für Gestaltung Zürich. Zürich 2004.
- Jaspert, Berry & Johnson.** Encyclopaedia of type faces. Blandford Press. London 1970.
- Jubert, Roxane.** Typography and Graphic Design. From Antiquity to the Present. Flammarion. Paris 2006.
- Jury, David** (ed). TypoGraphic Writing. ISTD. Randwick, Stoud, Gloucestershire, 2001.
- Kaalep, Tõnu.** Mart Anderson ja Eesti loova tüpograafia taassünd. – Eesti Ekspress 9.6.2005.
- Kaalep, Tõnu; Liivrand, Harri.** Ajast ees. Kultuuriväljaannete kujundus ENSV-s, rõhuga 1970. Kataloog. Eesti Kujundusgraafikute Liit 2006.
- Kapr, Albert.** Schriftkunst. Geschichte, Anatomie und Schönheit der lateinischen Buchstaben. VEB Verlag der Kunst. Dresden 1976.
- Kelly, Rob Roy.** American wood type. Van Nostrand Reinhold Co. New York 1969.
- Kinser, Bill; Sommese, Lanny.** Herb Lubalin and the journal of typographics U&lc. – Novum Gebrauchsgrafik 6/1981.
- Koch, Rudolf.** Merkkien kirja. Otava 1984. 94 lk RR 8 k G17.046/6
- Kodres, Krista.** Ilus maja, kaunis ruum. Kujundusstiile Vana-Egiptusest tänapäevani. Prisma Print. Tallinn 2001.
- Koovit, Anton.** Tüpograafia Eesti kultuuriloos 17. sajandil. – kunst.ee 1/06. Tallinn 2006.
- Козубов, Георгий; Ефимов, Владимир.** Фотонаборные шрифты. Москва 1983.
- Kuusela, Tuija.** Taiteilijat kirjaimiä piirtämässä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura; Espoo: Gallen-Kallelan Museo. Helsinki 2004. Linotype Matrix Volume 4, Issue 1. Mergenthaler Linotype. Bad Homburg 2005.
- Littlejohn, Deborah.** Practice and process. – Eye 62 vol 16. London 2006.
- Livingston, Alan and Isabella.** The Thames & Hudson Dictionary of Graphic Design and Designers. Thames and Hudson. London 2003.
- Loodus, Rein.** Eesti raamatugraafika. Kunst. Tallinn 1968.
- Lott, Mare; Möldre, Aire.** Lühike eesti raamatu ajalugu. Eesti Rahvusraamatukogu. Tallinn 2000.

- Loxley, Simon.** Type. The secret History of Letters. I. B. Tauris. London 2004.
- Luhrein, Paul.** Kirjast ja kirjakunstist Eestis. Eesti NSV Riiklik Kunsti-instituut. Tallinn 1965.
- Lupton, Ellen.** Mixing messages. Contemporary graphic design in America. Cooper-Hewitt National Design Museum, Smithsonian Institution, Thames and Hudson. London 1996.
- Lupton, Ellen.** Thinking with Type. Princeton Architectural Press. New York 2004.
- Luuk, Mare (toim).** Eesti vanimad raamatud Tallinnas. Die ältesten estnischer Bücher in Tallinn (Reval). Eesti Akadeemiline Raamatukogu, Eesti Rahvusraamatukogu, Tallinna Linnaarhiiv. Tallinn 2000.
- Macmillan, Neil.** An A–Z of type designers. Laurence King. London 2006.
- Majoor, Martin.** Inclined to be dull. – Eye 63 vol 16. London 2007.
- Mason, Stanley.** Herb Lubalin. – Graphis 204. Volume 35. Zürich 1979/80.
- McDermott, Catherine.** Designmuseum. C20th design. Carlton. London 2003.
- McLean, Ruary.** The Thames and Hudson Manual of typography. Thames and Hudson. London 1980.
- Meggs, Philip B.** A History of Graphic Design. John Wiley & Sons. New York 1998.
- Middendorp, Jan.** Dutch Type. 010 Publishers. Rotterdam 2004.
- Middendorp, Jan.** Read me. A selection of font descriptions and type samples to accompany the travelling exhibition. FSI Fontshop International. Berlin 2004.
- Owens, Sarah.** Electrifying the alphabet. – Eye 62 vol 16. London 2006.
- Oxborough, H.; Lovegrove, W. T.** Alphabets for Signwriters, Artists and Illuminators. The Technical Press. London 1956.
- Paaer, G(ermund).** Tekstaustaide. Otava. Helsinki 1933.
- Paris, Muriel.** Petit manuel de composition typographique. Version 2. Muriel Paris. Soisy-Bouy 2003.
- Perälä, Anna.** Suomen typografinen atlas 1642–1827. Helsingin yliopiston kirjasto. Helsinki 2000.
- Polano, Sergio; Vetta, Pierpaolo.** Abc of 20<sup>th</sup>-century graphics. Electa. Milano 2002.
- Pool, Albert-Jan.** DIN: industrial archeology. – Typo 17. Praha 2005.
- Proto, Peter.** Letraset International Typeface Competition results 1973. – Typographic Writing. Ed by David Jury. ISTD. Randwick, Stoud, 2001.
- Puksoo, Friedrich.** Raamat ja tema sõbrad. Valgus. Tallinn 1972.
- Puksov, Friedrich.** Eesti raamatu arengulugu. Tallinn 1933.
- Re, Margaret.** A typographic jubilee for Matthew Carter. – Typo 18. Praha 2005.



- Riggs, Tamyé; Coles, Stephen** (toim.). Font 004. FontShop. San Francisco 2005.
- Robert, Kyra; Lott, Mare.** Trükikunsti arengust Tallinnas. – 350 aastat trükikunsti Tallinnas. Eesti Raamat. Tallinn 1988.
- Rubinstein, Ronda.** Zuzana Licko. – Eye 43 vol 11. London 2002.
- Sakk, Ivar.** Baselist Californiasse ja sealt Tallinna. – kunst.ee 1/2001, graafilise disaini lisa 1.
- Sakk, Ivar.** E smiles funnily in most type styles. An interview with type designer Anton Koovit. Ve vitšini abeced se e trochu podivni usmívá... – Typo 36. Praha 2009.
- Sakk, Ivar.** Estonian style: fact or fiction? Estonský styl: skutečnost nebo fikce? – Typo 36. Praha 2009.
- Sakk, Ivar.** Jüri Kaarma ja kaks triviaalset kirjatüüpi. – Sirp
- Sakk, Ivar.** Kirja teekond rahvusliku vormi otsingul. – Eesti kunsti ajalugu 5. 1900–1940. Eesti Kunstiakadeemia. Tallinn 2010.
- Sakk, Ivar.** Kummitoast kostnud karjed. Intervjuu Tõnu Sooga. – kunst.ee 4/2001, graafilise disaini lisa 3.
- Sakk, Ivar.** Max Miedinger ja tema Helvetica. – Eesti Ekspress 25.10.2007.
- Sakk, Ivar.** Mis on šveitsi stiil? – Eesti Ekspress 25.10.2007.
- Sakk, Ivar.** Mõtteid tüpograafia õpetamisest. – kunst.ee 2/2005, graafilise disaini lisa 14.
- Sakk, Ivar.** Tüpograafiline kontraband. – Sirp 6.3.2009.
- Sakk, Ivar.** Typographic contraband: Tõnu Soo and the design of newspaper Sirp ja Vasar. Typografický kontraband: Tõnu Soo a design casopisu Sirp ja Vasar. – Typo 36. Praha 2009.
- Sandelin, Marita.** Underware vei Saunan ja saunan TypoBerliniin. – Grafia. Jäsenlehti 3/02. Helsinki 2002.
- Sarabjanov, Dmitri.** Stilj modern. Isskusstvo. Moskva 1989.
- Schulz, Hans-Peter; Johanna Teller.** Bauhaus 6. Katalog 28. Staatlicher Kunsthandel der DDR. Leipzig 1983.
- Simons, Anna. Edward Johnston und die englische Schriftkunst. Heintze und Blanckertz. Berlin-Leipzig 1938.
- Soar, Matt.** Excoffon's autograph. – Eye 54 vol 14. London 2004.
- Solpera, Jan.** Classification of typefaces of Latin origin. Relvover Revue and Academy of Arts, Architecture and Design in Prague. Prague 2009.
- Stiebner, Erhardt.** Bruckmann's Handbuch der Schrift. Bruckmann Verlag 1985.
- Sturm, Heribert.** Unsere Schrift. Einführung in die Entwicklung ihrer Stilformen. Degener & Co. Neustadt an der Aisch 1961.
- Шицгал, Абрам.** Русский типографический шрифт. Москва 1985.
- Zapf, Hermann.** Über Alphabete. Gedanken und Anmerkungen beim Schriftentwerfen von Hermann Zapf. D. Stempel AG, Linotype GmbH. Frankfurt am Main 1960.

- Zelenka, Pavel.** Helvetica. – Typo 30. Praha 2007.
- Tedesco, Giuliano.** Un carattere per Lorem Ipsum. – Abitare 408. Milano 2001.
- Tiefenthaler, Martin.** Typedesign and Austria. – Typo 41. Praha 2010.
- Toots, Villu.** Eesti kirjakunst 1976. Näituse kataloog. ENSV Kunstifond. Tallinn 1976.
- Toots, Villu.** Kalligraafilisi etüüde. Kunst. Tallinn 1976.
- Toots, Villu.** Tänapäeva kiri. Raamat kirjade kujundamisest. Eesti Riiklik Kirjastus. Tallinn 1956.
- Toots, Villu; Loodus, Rein.** Kiri Eesti kultuuriloos kõige varasemast ajast kuni 1940. aastateni. Eesti Entsüklopeediakirjastus. Tallinn 2002.
- Treumann, Hans.** Tüpoograafiline materjal. ENSV Riiklik Kunstiinstituut. Tallinn 1957.
- Twemlow, Alice.** Forensic types. – Eye 54 vol 14. London 2004.
- U&lc: influencing design & typography. Mark Batty Pblsh.
- Wallis, Lawrence W.** Type design. Developments 1970 to 1985. National Composition Association. Arlington 1985.
- Walters, John L.** Korrektne klassik. Intervjuu Gerard Ungeriga. – Kunst. ee 1/02. Tallinn 2002.
- VanderLans, Rudy** (ed). If we're standing on the shoulders of giants, what are we reaching for? Émigré #65. Princeton Architectural Press. New York 2003.
- VanderLans, Rudy; Licko, Zuzana; Gray, Mary E.** Émigré: Graphic Design into the Digital Realm. Van Nostrand Reinhold. 1993.
- Wenman, Anthony.** The Letraset story. – The Penrose Annual 1976. Lund Humphries. London 1976.
- Whitford, Frank.** Bauhaus. Thames & Hudson. London 2006.
- Владимиров, Лев.** Всеобщая история книги. Книга. Москва 1988.

# LISA



## LISA 1

### Inglise–eesti tüpograafiaterminite sõnastik

**Ampersand** sümbol sidesõna ‘ja’ tähistamiseks, &, tuletatud prantsusekeelsest sõnast *et*

**Apex** kirjatähe diagonaaljoonte kohtumispunkt (näiteks A, M, W)

**Arm** kirjatähe diagonaalselt ülespoole suunduv osa (näiteks K)

**Ascender** väiketähe ülapiendus (näiteks k, b, d)

**Baseline** alusjoon

**Bastard** *lettre bastarde* segatud kiri, gootika ja antiikva segakiri

**Bezier curve** Bezier’ kõver, vektoriaalse arvutijoonistuse põhimõte

**Blackletter** gooti kiri

**Bleed** ülekate

**Body type** tekstikiri, pikkade tekstide edasiandmiseks mõeldud kirjatüüp

**Bowl** paun, kirjatähe ümar osa (näiteks B, b, P, p)

**Bracket** seriifi ja posti vaheline raadius

**Crossbar** rõhtkriips (näiteks H)

**Descender** väiketähe alapikendus (näiteks g, y, j)

**Display type** pealkirjakiri

**dpi** *dots per inch*, punkti ruuttolli kohta; termin, mis kirjeldab kujutise resolutsiooni, näiteks skänneri eraldusvõimet või rastri tihedust

**Ear** kõrv, tähega liituv lühike rõhtjoon (näiteks r, g)

**Egyptian** egiptienn, antiikva ja groteski vahepealne kiri, mille seriifid on täheposti jämedusele lähedased

**Font** (fount) font, digitaalne kirjatüüp

**Footer** jalus, jalustiitel, tekst lehekülje alaservas

**Foundry** kirjakoda, tähevabrik

**Gothic** grotesk, plokk-kiri

**Header** päis, tekst lehekülje ülalervas

- Hot metal composition** masinladumine, kus sulametall valatakse rittalaotud tähevormidesse (näiteks Linotype)
- Humanist typeface** renessanss-kirjatüüp (näiteks Garamond)
- Hyphen** poolituskriips
- Inclined stress** kirjatähe kaldrõhk, st ümarvormide teljed on nurga all
- Italic** kursiiv, kaldkiri
- Kerning** koondamine, naabertähtede vahe vähendamine kirja visuaalseks ühtlustamiseks
- Leader** 1) pilgujuht (näiteks punktiir sisukorras) 2) alljoon tekstiplokkide vahel
- Leading** (hääldus: *leding*) = **line spacing** reavahe, alusjoonte vahekaugus
- Leg** kirjatähe diagonaalselt allapoole suunduv osa (näiteks K)
- Legibility** loetavus, märkide eristatavus
- Letterpress** kõrgtrükk, tinaladu
- Ligature** ligatuur, ühendtäht
- Lower case** väiketähed
- Modern typeface** klassitsistlik antiikva, mille täheposti ja rõhtjoone kontrast on maksimaalne (näiteks Bodoni)
- Monospace** kirjatüüp, kus iga täht võtab enada alla võrdse pindala (näiteks kirjutusmasina šrift)
- OCR** *optical character recognition*, masinloetav kiri
- Old style** termin antiikvakirjade tähistamiseks, mille tähe posti ja rõhtjoone kontrast on väike (näiteks Cheltenham)
- Opentype** Adobe ja Microsofti koostöös sündinud failiformaat fondi kirjeldamiseks
- Pantograph** pantograaf, mehhaaniline seade joonise suuruse ülekanamiseks
- Pica** tüpograafia mõõtühik, võrdne 12 punktiga
- Pixel** piksel, kujutise väikseim koostisosa (*picture + element*)
- Point** punkt, tüpograafia mõõduühik, 0,0138 tolli ehk 0,351 mm
- PostScript** printimistehnoloogia, Adobe'i poolt välja töötatud programmeerimiskeel, mis loodi graafiliste objektide kvaliteetseks trükkimiseks
- Punch** punsoon, metallist kirjatähekujulise otsaga torn, millega löödi negatiivne vorm tinatähe valamiseks
- Punchcutter** graveerija, kes lõikas kirjatähe kuju punsooni ehk metallitüki otsa
- Readability** loetavus, lugemishuvitavus
- Roman** antiikva, ladina kiri
- Sans serif** grotesk, plokk-kiri, seriifideta kiri
- Serif** seriif, juusjoon, täheposti otsa rõhtjoon, jalake
- Slabserif** egiptienn, ka klarendon, antiikva ja groteski vahepealne kiri,

mille seriifid on täheposti jämedusele lähedased

**Stem** tähepost, tähe püstjoon (näiteks I)

**Tail** saba, kirjatähe osa, mis läheb alusjoonest allapoole (näiteks Q)

**Transitional typeface** termin barokkantikva tähistamiseks, üleminek renessansilt klassitsismile (näiteks Baskerville)

**TrueType** Adobe'i ja Microsofti ühine failiformaat fondi kirjeldamiseks

**Type 1** Adobe'i failiformaat, mis põhineb PostScripti programmeerimiskeelel

**Typeface** kirjatüüp, šrift; tähestiku väljanägemine, kirjatähtede kuju

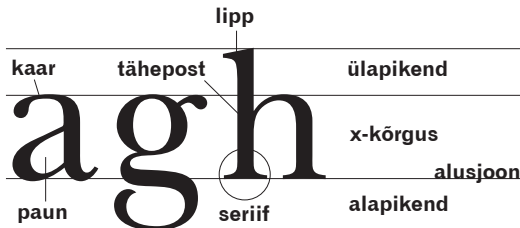
**Upper case** suurtähed

**Vertical stress** kirjatähe kuju omadus, kui ümarvormide telg paikneb täisnurga all

**Woodtype** puutähtedelt trükkimine

**Wysiwyg** *what you see is what you get*, arvutitehnoloogia, mis simuleeris monitori ekraanile tarkvara poolt genereeritud lehekülje

**x-height** x-kõrgus, väiketähe kõrgus



## LISA 2

### Ajaloolised kirjakojad

Kirjakoja nimetus	Asukoht	Aeg	Tüpoograaf
American Type Founders	Elizabeth, NJ	1892–1993	Morris Benton
Bauersche Giesserei	Frankfurt	1837–1972	Paul Renner
Benjamin Krebs	Frankfurt	1816	
Brötz & Glock	Frankfurt	1892	
C. E. Weber	Stuttgart	1927–1970	Georg Trump
Cincinnati Type Foundry	Cincinnati	1826–	
D. Stempel AG	Frankfurt	1895–1986	Hermann Zapf
Deberny & Peignot	Paris	1923–1972	A. M. Cassandre
Elsner + Flake	Hamburg	1986	Günther Flake
Enschede & Zonen	Haarlem	1743	Jan van Krimpen
Ferd. Theinhardt	Berlin	1849–1908	
Fonderie Olive	Marseille	1836–1979	Roger Excoffon
Fonderie S. Berthier	Paris		
Franklin Type Foundry	Cincinnati		
G. Renault Fils	Paris		
Gebrüder Klingspor	Offenbach	1906–1956	Rudolf Koch
Genzsch + Heyse	Hamburg	1833–1963	
Georg Bruce & Co	New York		
H. Berthold AG	Berlin	1858–1993	Her Hoffmann
Haas'sche Giesserei	Basel	1790–1989	Max Miedinger
Heinrich Hoffmeister	Leipzig	1898–1918	
J. H. Rust & Co	Wien		



Johannes Wagner	Berlin	1921–	
Julius Klinkhardt	Leipzig	1871–1920	
Karl Tauschnitz	Leipzig	1800–1865	
Lettergijterij Amsterdam	Amsterdam	1901–	Sjöerd H. de Roos
Linotype	USA	1886–2006	William A. Dwiggins
Ludwig & Mayer	Frankfurt	1875–1984	Jakob Erbar
Monotype	London	1887	Eric Gill
Nebiolo	Torino	1880	Aldo Novarese
Roos & Junge	Offenbach	1868–1917	
Rudhard'sche Giesserei	Offenbach	1842–1892	
Schelter & Giesecke	Leipzig	1819–1946	Georg Belwe
Schniedewend & Lee Co	Chicago		
Schriftgiesserei Flinsch	Frankfurt	1859–1916	
Schriftguss AG	Dresden	1922	
Stephenson Blake	Sheffield	1819–2005	Robert Harling
The Marr Co	Edinburgh		
Typoart	Dresden	1946–1989	Herber Thannhäuser
Wilhelm Woellmer	Berlin	1854–1938	

## LISA 3

### Nõukogude kirjatüübid

Kirjatüübi nimetus	Autor	Aasta
Akademitseskaja	Anatoli Štšukin	1941
Baikonur	Galina Bannikova	1960
Baltika	Vera Tšiminova, Isai Slutsker	1952
Bannikovskaja	Galina Bannikova	1947
Bažanovskaja	Mihhail Rovenski	1953
Bodoni knižnaja	V. Kulkov, L. Stepanova	1954
Bruskovaja	A. Korobkova, Issai Slutsker	1949
Bukvarnaja	Jelena Tsaregorodtseva	1965
Gazetnaja	Nikolai Kudrjašov, Zinaida Maslennikova	1951
Kama	Galina Bannikova	1967
Ladoga	Anatoli Štšukin	1968
Lazurskaja	Vadim Lazurski	1957
Literaturnaja	Anatoli Štšukin	1936
Mysl	Issai Slutsker (loodud kirjastusele „Mõsl”)	
Novaja gazetnaja	Nikolai Kudrjašov, Zinaida Maslennikova	1945
Obõknovennaja		1938
Obõknovennaja novaja	Anatoli Štšukin, Nikolai Kudrjašov	1939
Politizdatovskaja	Vera Tšiminova	1965
Severnaja	Zinaida Maslennikova	1953
Slovarnaja	Nikolai Kudrjašov	1953
Svetlana	Mihhail Rovenski	1976
Školnaja	Jelena Tsaregorodtseva, Anatoli Štšukin	1949
Zagolovotšnaja	Iraida Tšepil, Anatoli Štšukin	1962
Žurnalnaja	Mihhail Štšelkunov, Nikolai Kudrjašov	1936
Žurnalnaja Rublennaja	Anatoli Štšukin, V. Sidelnikov	1947
Tonkaja rublennaja	Nikolai Kudrjašov, Zinaida Maslennikova	1950

## LISA 4

### Letraseti kirjatüübid

Kirjatüübi nimetus	Autor	Loomise aasta
Aachen Bold	Colin Brignall	1969
Aachen Medium	Alan Meeks	1977
Algerian	Philip Kelly	1968
Artone	Seymour Schwast	1968
Baby Teeth	Milton Glaser	ca 1970
Balmoral	Martin Wait	1978
Belwe	Alan Meeks	1975–1976
Block Up	Sally Ann Grover	197?
Bombere	Carla Bombere Ward	1973
Bottleneck	Tony Wenman	1972
Bramley	Alan Meeks	1980
Brighton	Alan Bright	1980
Buster	Tony Wenman	1972
Camellia	Tony Wenman	1972
Candice	Alan Meeks	1978
Caslon 540	Freda Sack	1981
Caxton	Leslie Usherwood	1981–1982
Churchward	Joseph Churchward	1970
Cirkulus	Michael Neugebauer	1970
Compacta	Frederick Lambert	1963
Cortez	Philip Kelly	1977
Countdown	Colin Brignall	1965
Croissant	Philip Kelly	1978
Data 70	Bob Newman	1970
Davida	Louis Minott	1965
Edwardian	Colin Brignall	1983
Filmsense	Milton Glaser, Seymour Schwast	1968
Frankfurter Highlight	Alan Meeks	1978
Frankfurter	Alan Meeks	1970

Freestyle Script	Martin Wait	1986
Galadriel	Alan Meeks	1975
Gillies Gothic	Philip Kelly, Freda Sack	1980
Glastonbury	Alan Meeks	1979
Good Vibrations	Trevor Hatchett	1973
Harlow	Colin Brignall	1977
Harlow Shadow	Colin Brignall	1979
Horatio	Bob Newman	1971
Horndon	Martin Wait	1984
Lazybones		1972
LCD	Alan Birch	1972
Le Griffe	Andre-Michel Lubac	1973
Magnificat	F. Friedrich Peter	1973
Neon	Tom Carnase, Ronne Bonder	1970
Octopuss Shaded	Colin Brignall	1974
Octopuss	Colin Brignall	1970
Odin	Bob Newman	1972
Optex	Michel Waxman	1970
Oxford	Michel Waxman	197?
Piccadilly	Christopher Mathews	1973
Plaza	Alan Meeks	1975
Premier Lightline	Colin Brignall	1969
Premier Shaded	Colin Brignall	1970
Princetown	Alan Meeks	1981
Proteus	Freda Sack	1983
Pump	Philip Kelly	1975
Quicksilver	Dean Morris	1976
Revue	Colin Brignall	1969
Roco		1973
Romic	Colin Brignall	1979–1980
Shatter	Vic Carless	1973
Squire	Michael Neugebauer	1980
Stack		
Stilla	Francois Boltana	1973
Stripes	Tony Wenman	1972
Sunshine		
Zipper	Bob Newman, Philip Kelly	1970
Tango	Colin Brignall	1975
Tonal		1973
Traffic	Tom Hultgren	1973
University Roman	Philip Kelly, Michael Daines	1972–1977
Vincent		1973
Yagi Link Double	Robert Trogman	197?

## LISA 5

### International Typeface Company kirjatüübid

<b>Kirjatüübi nimetus</b>	<b>Autor</b>	<b>Loomise aasta</b>
Avant Garde Gothic	Herb Lubalin, Tom Carnase	1970
Souvenir	Edward Benguiat	1970 (1914)
Fat Face	Herb Lubalin, Tom Carnase	1970
Busorama	Tom Carnase	1970
Pioneer	Ronne Bonder, Tom Carnase	1970
Friz Quadrata	Ernst Friz (normal), Victor Caruso (bold)	1973
Serif Gothic	Herb Lubalin, Antonio DiSpigna	1974
Tiffany	Edward Benguiat	1974
Korinna	Edward Benguiat, Victor Caruso	1974 (1904)
Newtext	Ray Baker	1974
Lubalin Graph	Herb Lubalin, Antonio DiSpigna, Joe Sundwall	
American Typewriter	Joel Kadan, Tony Stan	1974
Avant Garde Condensed	Edward Benguiat	1974
Bauhaus	Edward Benguiat, Victor Caruso	1975
Century Book	Tony Stan	1975
Cheltenham Book	Tony Stan	1975
Garamond Book	Tony Stan	1975
Bookman	Edward Benguiat	1975
Zapf Book	Hermann Zapf	1976
Kabel	Photo-Lettering Inc.	1976
Eras	Albert Boton, Albert Hollenstein	1976 (1969)
Zapf International	Hermann Zapf	1977
Garamond	Tony Stan	1977
Quorum	Ray Baker	1977
Korinna Kursiv	Edward Benguiat	1977
Avant Garde Oblique	Andre Gurtler, Christian Mengelt, Erich Gschwind	1977

Italia	Colin Brignall	1977
Benguiat	Edward Benguiat	1978
Zapf Dingbats	Hermann Zapf	1978
Cheltenham	Tony Stan	1978
Benguiat Condensed	Edward Benguiat	1979
Clearface	Victor Caruso	1979 (1904)
Zapf Chancery	Hermann Zapf	1979
Benguiat Gothic	Edward Benguiat	1979
Novarese	Aldo Novarese	1980
Franklin Gothic	Victor Caruso	1980
Fenice	Aldo Novarese	1980
Century	Tony Stan	1980
Isbell	Dick Isbell, Jerry Campbell	1981
Tiffany Italic	Edward Benguiat	1981
Lubalin Graph Oblique	Edward Benguiat	1981
Barcelona	Edward Benguiat	1981
Galliard	Matthew Carter	1982
Cushing	Vincent Pacella	1982 (1904)
Modern No. 216	Edward Benguiat	1982
New Baskerville	Mergenthaler Linotype	1982
Caslon No. 224	Edward Benguiat	1983
Berkeley Old Style	Tony Stan	1983 (1938)
Weidemann	Kurt Weidemann	1983 (Biblica)
Usherwood	Leslie Usherwood	1984
Veljovic	Jovica Veljovic	1984
Symbol	Aldo Novarese	1984
Leaewood	Leslie Usherwood	1985

## LISA 6

### Doktoritööga seotud publikatsioonid

#### Artiklid

40 aastat disainiharidust Eestis. Näitus Tarbekunsti- ja Disainimuseumis 18.8.–17.9.2006. – kunst.ee 4/2006, graafilise disaini lisa nr 18.

Baselist Californiasse ja sealt Tallinna. – kunst.ee 1/2001, graafilise disaini lisa nr 1.

Brno päikese all. – kunst.ee 4/2002, graafilise disaini lisa nr 6.

Design education. – Typo 43. Praha 2011.

E smiles funnily in most type styles. An interview with type designer Anton Koovit. Ve většině abeced se e trochu podivně usmívá... – Typo 36. Praha 2009.

Eesti stiil – kas vene või saksa? – kunst.ee 3/2004, graafilise disaini lisa nr 12.

Eighties coming back. – kunst.ee 1/2003, graafilise disaini lisa nr 7.

Estonian style: fact or fiction? Estonský styl: skutečnost nebo fikce? – Typo 36. Praha 2009.

Jüri Kaarma ja kaks triviaalset kirjatüüpi. – Sirp, 7.05.2010.

Kauneimad vs parimad raamatud ehk 25 kauneimat kui raamatute Eurovisioon. – kunst.ee 3/2006, graafilise disaini lisa nr 17.

Kirja teekond rahvusliku vormi otsingul. – Eesti kunsti ajalugu 5. 1900–1940. Eesti Kunstiakadeemia. Tallinn 2010.

Klaaspärlid ja kuldpannlaga ridikül. – Sirp, 9.2.2007.

Kummitoast kostnud karjed. Tõnu Soo. – kunst.ee 4/2001, graafilise disaini lisa nr 3.

Max Miedinger ja tema Helvetica. – Eesti Ekspress 25.10.2007.

Milleks meile tüpograafikonverentsid? On the Edge, ATypI Helsinki 2005. – kunst.ee 4/2005, graafilise disaini lisa nr 16.

Mis on šveitsi stiil? – Eesti Ekspress, 25.10.2007.

Mõtteid tüpograafia õpetamisest. – kunst.ee 2/2005, graafilise disaini lisa nr 14.

Märkide keel ja Eesti nägu. – kunst.ee 3/2001, graafilise disaini lisa nr 2. Rahvusliku ornamendi tõus on osa baroki võidukäigust. – Eesti Päevaleht, 2.11.2010.

The Estonian book and its appearance. – Estonian Art 1/2005.

Tundmatu eesti disain. – Sirp, 15.9.2006.

Tüpograafiline kontraband. Tõnu Soo näitus “Barbarkiri: kvisling” Tallinna Kunstihoone galeriis 27.2.–8.3.2009. – Sirp, 6.3.2009.

Typographic contraband: Tõnu Soo and the design of newspaper Sirp ja Vasar. Typografický kontraband: Tõnu Soo a design časopisu Sirp ja Vasar. – Typo 36. Praha 2009.

### **Koostatud ja toimetatud teosed**

Richard Hollis. Graafiline disain. Ülevaatlik ajalugu (tõlkinud Katrin Kivimaa, kaastoimetaja Eva Näripea). Eesti Kunstiakadeemia. Tallinn 2007.

Artikleid graafilisest disainist (toimetanud Eva Näripea). Eesti Kunstiakadeemia. Tallinn 2011.

### **Avaldatud loomingu reproduktsioonid ajakirjades ja kataloogides**

Print's European Design Annual 2007. Lk 108. – Print. May/June 2007. New York.

Communication Arts. 2007.

Design education. Typo 43. Praha 2011.

The 2nd Korea International Poster Biennale. Kataloog. Lk 102. Korea Institute of Design Promotion. Seongnam 2005.

22nd International Biennale of Graphic Design Brno 2006. Kataloog. Lk 88. Moravska Galerie. Brno 2006.

24th International Biennial of Graphic Design Brno 2010. Kataloog. Lk 137. Moravska Galerie. Brno 2010.

21st International Poster Biennale Warsaw 2008. Kataloog. Lk 178. Muzeum Narodowe w Warszawie. Varssavi 2008.

Fifteenth Colorado International Invitational Poster Exhibition. Kataloog. Lk 86. Colorado State University. Fort Collins 2007.

Fourteenth Colorado International Invitational Poster Exhibition. Kataloog. Lk 80. Colorado State University. Fort Collins 2005.



**CONCEPTUALIZATION OF  
THE MONOGRAPH  
”FROM Aa TO Zz. THE CONCISE  
HISTORY OF TYPOGRAPHY”**

DOCTORAL THESIS

**Summary**

Estonian Academy of Arts  
Faculty of Design

## SUMMARY

## **Introduction**

My doctoral thesis is evidently initiated by practice. I have worked as a free-lance graphic designer for decades and dealt with the typographical tasks on a regular basis. Choosing fonts, balancing different typefaces, producing text layout, compiling text with visual images – these procedures are common to all graphic designers. Recently, since the digital revolution, choosing fonts and producing layout have become easy tasks for wider public as much as the graphic designers. Decisions in this process are often arbitrary, based on the scale of „like/don't like“. My earlier typographical knowledge was also experience-based and I did not think about its competence as most of my colleagues who were educated in Estonia do.

The next phase in my typographical education took place in 2003 when I was invited to teach at the Estonian Academy of Arts. Theoretical base was formed, professional archive gathered. But there were questions which had no answers in the existing literature, there were personalities not mentioned by theoreticians, periods not researched thoroughly by authors. The task of research was formed. The results of the four-year work are now available.

## **The objective of the doctoral thesis**

The objective of my doctoral thesis could be presented by three different descriptions of working process.

**First.** To gather the available theoretical information about the history of typography and to form a functional database. During this process „black

holes” were discovered – periods or movements that were inadequately researched, such as the totalitarian era in the 1940s Europe, developments in the 1970s (Letraset and International Typeface Corporation), Soviet period, and the typographical scene of the 21st Century. The chapters dealing with type history in Estonia were added in the later working process and this is the first attempt to describe the domestic typographic scene.

**Second.** To present the gathered and studied material in an adequate shape. Choosing, structuring, graduating, visualizing and publishing the information is a significant task of graphic designers. For that reason I paid a substantial amount of attention to this process. The results were monograph „Aa kuni Zz. Tüüpograafia ülevaatlik ajalugu” (From Aa to Zz. The concise history of typography) and the exhibition *Laboratori di carattere*. As there was huge amount of information, it was carefully selected and processed.

**Third.** To conceptualize the previous phases, mapping the background of typographical research in the world, comparing the results of colleges-practitioners and publicizing the principles of personal research and design methods.

### Current reception of typography

Typography as an applied branch of design, a creative sector, a theoretical discipline or a hobby has never enjoyed as much limelight as it has during the last few decades since the widespread use of personal computers. Even though the written word has been a significant tool for the human-kind during the past three thousand years, the form of the written character has remained relatively unchanged. Fast changes have started to occur only recently when keyboards and screens have seriously altered the methods of producing text. Due to the new media, handwriting skills are disappearing. Methods based on writing with ten fingers or with just thumbs and small touch screens are revolutionising the generation of texts. The invasion of abbreviations and symbols instead of words, caused partly by speed and convenience, partly by restricted text space on small screens, is changing the appearance of text. Instead of a line, the digital letter is made up of pixels. Easy storage and exchange of moving and static images has turned communication visual.

Despite the aforementioned processes taking place, written letters are still familiar to us. Their microform has not changed since antiquity. The only phenomenon which has reformed spelling has been the usage of punctuation marks in order to express emotions. The appearance of emoticons such as ;-) :-o :-P is clearly linked to keyboard based writing.

Today we can see constant addition of typefaces which is encouraged by the availability and abundance of computer based technology. Software

programmes such as Fontographer and FontLab have opened up a route to typographical creativity for tens of thousands of followers and as a result of their work, new fonts are constantly added into the virtual environment.

As late as the second half of the 20th century typography, as a speciality bordering between handicraft, art and industry, affected few professionals. After the 1984 digital revolution, thousands of computer users found themselves producing lines of text on screen for which they could choose among dozens of different fonts from the dropdown menu. Vast majority of the computer users were not interested in delving into this new area and were happy with the default choice made by majority of software – Times New Roman, font size 12. Certain amounts of people were forced to explore this because of their profession. For example, journalists and layout editors, advertisement producers, television workers, polygraphs, etc. With the expansion of Internet, information technology specialists and programmers were also involved in the decision making process regarding fonts. Applied typography became an everyday discipline. Decisions regarding design in such an everyday process are often arbitrary and pragmatic. Confusion and ignorance about type is quite common even among professional designers. This situation was one of the incentives for the creation of two parts of this doctoral thesis - exhibition<sup>1</sup> and monograph<sup>2</sup>.

### **Do we need another approach to the history of typography?**

There are a number of publications dedicated to the history of printing and typography. Solid base was laid by the practitioners themselves, starting from the times of Renaissance. Letterpress printers published catalogues to distribute their typefaces and to present their printed specimens. Printing was directly linked with universities, academies and royal courts. In the 19th century type foundries became independent from the printer's offices and lot of them published their type specimens. The 20th century saw the genesis of professional magazines and specialist publications.

The meaning and importance of typography have risen significantly since the digital revolution in the last decade of the 20th century. Using type and designing fonts has gone to the wide public thanks to the computer technology and special software. Desktop publishing and advanced technology enables publishing of typography books more than ever. Internet has spread the knowledge, digital foundries and independent designers produce thousands of new fonts every year.

---

**1** Ivar Sakk. *Laboratori di carattere. Exhibition in Estonian Museum of Applied Art and Design* 30.04.–7.08.2011. See reviews: Tanel Veenre. *Ivar Sakk ja maailm tähtede taga. Eesti Päevaleht* 11.06.2011. Tõnu Kaalep. *Kirjatähtede labor. Postimees* 29.06.2011.

**2** Ivar Sakk. *Aa kuni Zz. Tüüpograafia ülevaatlük ajalugu. Sakk & Sakk. Tallinn 2011.*

## Experience, literature, contacts and colleagues

Previously published work, information gathered at professional conferences, experiences gained during practical design work and educational processes have been used when compiling the monograph „Aa to Zz“. A significant part of the analysis of the modern creative lettering is based on personal contacts with contemporary typography designers.

The earlier part of the history of typography which covers the period from the origins of printing until photocomposition which was born in the second half of the 20th century, has been thoroughly covered by research.<sup>3</sup> The majority of the text detailing this period is abstract, based on texts in English, German, Finnish and Russian<sup>4</sup> which are available to me because of my language skills. The exception is typography of the totalitarian era which has had little coverage until now. The love of gothic writing by Nazi Germany and the overview of the use of typefaces during World War II are based on a few published articles<sup>5</sup>, overview of the Soviet era on contemporary publica-

3 Harry Carter. *A View to Early Typography*. Hyphen Press. London 2002. Frank Denman. *The shaping of our alphabet. A study of changing type styles*. Alfred A. Knopf. New York 1955. Fritz Ehmcke. *Die historische Entwicklung der abendlaendische Schriftformen*. Otto Maier Verlag. Ravensburg 1927. Albert Kapr. *Schriftkunst. Geschichte, Anatomie und Schönheit der lateinischen Buchstaben*. VEB Verlag der Kunst. Dresden 1976. Sebastian Carter. *Twentieth century type designers*. Trefoil Publications. London 1987. Lewis Blackwell. *20th century type*. Laurence King Publishing. London 1998. Simon Loxley. *The Secret History of Letters. I. B. Tauris*. London, New York 2004. Robin Dodd. *From Gutenberg to Opentype*. Ilex. Lewes 2006.

4 Ballance, Georgette; Heller, Steven. *Graphic Design History*. Allworth Press, New York 2001. Bertheau, P., Hanebutt-Benz, E., Reichardt, H. *Buchdruckschriften im 20. Jahrhundert*. Technische Hochschule Darmstadt 1995. Blackwell, Lewis. *The End of Print: the graphic design of David Carson*. Laurence King. London 1995. Bringhurst, Robert. *Elements of typographical style*. Hartley & Marks. Vancouver 2004. Burke, Christopher. *Active literature*. Jan Tschichold and New Typography. Hyphen Press. London 2007. Burke, Christopher. Paul Renner. Hyphen Press. London 1998. Day, Lewis F. *Alte und neue Alphabete*. Karl W. Hiersemann. Leipzig 1926. Ehmcke, F. H. *Die historische Entwicklung der abendlaendische Schriftformen*. Otto Maier Verlag. Ravensburg 1927. Eskilson, Stephen J. *Graphic Design. A New History*. Laurence King. London 2007. Friedl, Friedrich; Ott, Nicolaus; Stein, Bernhard. *Typography – when who how*. *Typographie – wann wer wie*. *Typographie – quand qui comment*. Könemann Verlag. Köln 1998. Heller, Steven; Meggs, Philip B. *Texts on Type*. Allworth Press. New York 2001. Hollis, Richard. *Graphic Design. A concise history*. Thames & Hudson. London 2001. Jaspert, Berry & Johnson. *Encyclopaedia of type faces*. Blandford Press. London 1970. Jubert, Roxane. *Typography and Graphic Design*. From Antiquity to the Present. Flammarion. Paris 2006. Jury, David (ed). *TypoGraphic Writing*. ISTD. Randwick, Stoud, Gloucestershire, 2001. Kelly, Rob Roy. *American wood type*. Van Nostrand Reinhold Co. New York 1969. Kuusela, Tuija. *Taitelijat kirjaimiä piirtämässä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura; Espoo: Gallen-Kallelan Museo. Helsinki 2004. Livingston, Alan and Isabella. *The Thames & Hudson Dictionary of Graphic Design and Designers*. Thames and Hudson. London 2003. Lupton, Ellen. *Mixing messages*. Contemporary graphic design in America. Cooper-Hewitt National Design Museum, Smithsonian Institution, Thames and Hudson. London 1996. Lupton, Ellen. *Thinking with Type*. Princeton Architectural Press. New York 2004. Macmillan, Neil. *An A–Z of type designers*. Laurence King. London 2006. McLean, Ruary. *The Thames and Hudson Manual of typography*. Thames and Hudson. London 1980. Meggs, Philip B. *A History of Graphic Design*. John Wiley & Sons. New York 1998. Middendorp, Jan. *Dutch Type*. o10 Publishers. Rotterdam 2004. Paaer, G(ermund). *Tekstaustaide*. Otava. Helsinki 1933. Paris, Muriel. *Petit manuel de composition typographique*. Version 2. Muriel Paris. Soisy-Bouy 2003. Polano, Sergio; Vetta, Pierpaolo. *Abc of 20th-century graphics*. Electa. Milano 2002. Simons, Anna. *Edward Johnston und die englische Schriftkunst*. Heintze und Blanckertz. Berlin-Leipzig 1938. Zapf, Hermann. *Über Alphabete*. Gedanken und Anmerkungen beim Schriftentwerfen von Hermann Zapf. D. Stempel AG, Linotype GmbH. Frankfurt am Main 1960. Владимиров, Лев. *Всеобщая история книги*. Книга. Москва 1988.

5 Steven Heller. *Gothic horror*. The Nazi party's obsession with cultural dominance extended far into calligraphy, lettering and type. – Eye No 62. London 2006.

tions from Moscow.<sup>6</sup> Generalisation and conclusions have been made based on personal experiences and knowledge. The mapping of the last quarter of the 20th century and the first decade of the 21st century typography scene has largely been made based on my empirical experiences. For example, for various reasons the development of font design in the 1970s has not really been covered. The influencers of the era in lettering design, Letraset and International Typeface Corporation, have not received notable attention from researchers. I tried to take particular care in reflecting this period.

In the case of typography at the turn of the millennium, I have mainly relied on articles published in the press. Overview of the developments in typography over the past decade is based on personal experiences. I have relied on a couple of relevant articles and catalogues<sup>7</sup> but visiting international specialist conferences and biennials has also played a significant part.<sup>8</sup>

Breakdown of specific topics may draw on elements from discussions with contemporary typographers which are not, unfortunately, documented as they have mainly taken place in an informal setting. Luc(as) de Groot, Andreu Balius, Gerard Unger, Urs Lehni, Radim Peško, Peter Biľak, Pavol Balik, Sami Kortemäki, Saku Heinänen and Robert Bringhurst have visited Estonia during the compilation of the monograph and their judgement and opinions have definitely influenced me. One of the most significant published sources about the last decade has been an article on this subject by Filip Blažek and an interview with the author in *Typo* magazine.<sup>9</sup> Integration of the Estonian material into the collection was largely due to a request from colleagues, the argument being that it was „now or never“. As in-depth knowledge about the history of the Estonian typography is lacking, this part is not very homogeneous due to the inconsistency of sources as well as the ability of the author. In fact, in the early stages of drafting of the book there was no intention of covering domestic material; these chapters have been integrated into the collection at a later date which is why they appear somewhat detached.

6 Большаков, Михаил; Гречихо, Георгий; Шницгал, Абрам. Книжный шрифт. Книга. Москва 1964. Шницгал, Абрам. Русский типографический шрифт. Москва 1985. Козубов, Георгий; Ефимов, Владимир. Фотонаборные шрифты. Москва 1983.

7 Jan Middendorp. Read me. A selection of font descriptions and type samples to accompany the travelling exhibition Fifteen. FontFont and FUSE: 15 years of type for independent minds. FSI FontShop International. Berlin 2004. Helmling, Akiem. Varjeltu salaisuus. – Muoto 2.02. Image Kustannus. Helsinki 2002. Owens, Sarah. Electrifying the alphabet. – Eye 62 vol 16. London 2006. Pool, Albert-Jan. DIN: industrial archeology. – Typo 17. Praha 2005. Riggs, Tamy; Coles, Stephen (ed.). Font 004. FontShop. San Francisco 2005. Sandelin, Marita. Underware vei Saunan ja saunan TypoBerliniin. – Grafia. Jäsenlehti 3/02. Helsinki 2002. Twemlow, Alice. Forensic types. – Eye 54 vol 14. London 2004. Littlejohn, Deborah. Practice and process. – Eye 62 vol 16. London 2006. Tedesco, Giuliano. Un carattere per Lorem Ipsum. – Abitare 408. Milano 2001. Rubinstein, Ronda. Zuzana Licko. – Eye 43 vol 11. London 2002.

8 Biennials and symposiums visited include Brno graphic design biennials in 2000, 2004. and 2008, when they were focused on typography, ATypI annual conference in Helsinki in 2005, ImagineIt conference in Bologna in 2006, conference Kupe in Žilina, Slovakia in 2008 and others.

9 Filip Blažek. Groteskí pro 21. století. Sans-serif fonts for the 21st century. – Typo 24, December. Praha 2006.

Finally, I must admit that the main challenge for me as a designer was the structuring of information and presenting it as a material object – finding the optimal ratio between written content and form. This meant categorisation, visualisation and formation of a functional unit in a form of a handy book.

### **Development of theoretical thought: researchers from Renaissance until today**

A more systematic approach to the history of typography took place in the first quarter of the 20th century. Previously, professional publications recording mainly the activities of a person or groups had been published. Educational publications originate from the Renaissance onwards and these have been published by Geoffrey Tory, Albrecht Dürer, Luca Pacioli and others. Since the 16th century practitioners have exhibited catalogues of their work. First of such catalogues was published by Christoph Plantin, similar catalogues were compiled by Pierre Simon Fournier *le jeune*, Giambattista Bodoni, Pierre Didot, William Caslon IV and others. Besides being purely sales catalogues, these publications have also functioned as an overview of the work of a creative individual, a distinctive portfolio. During the second half of the 19th century, publications of type catalogues by printing houses became commonplace; trends and form innovations quickly spread across the world with their help. Since the beginning of the 20th century it has become traditional to mark a launch of a new typeface with a special publication – brochure, leaflet or a poster.

The most significant researchers of typography today are **Jan Middendorp** and **Christopher Burke**. Middendorp has published a comprehensive monograph on Dutch type and type designers<sup>10</sup> and curated several exhibitions and publications dedicated to the creations of the Berlin foundry FontFont. Christopher Burke has progressed from being a practitioner to the position of a scientist. He defended his doctorate in philosophy at the Reading University in England with a research about the life and work of Paul Renner; a book based on the doctoral thesis was published three years later<sup>11</sup>. Representatives of the first wave of modern typography have continued to attract Burke's attention: in 2007 he published a monograph reflecting the creative work of Jan Tschichold.<sup>12</sup>

Of the 20th century philosophers, **Jacques Derrida** has dealt with writing and type as a system of symbols. In his works related to structura-

---

10 Jan Middendorp. *Dutch Type*. 010 Publishers. Rotterdam 2004.

11 Christopher Burke. *Paul Renner. The art of typography*. Hyphen Press. London 1998.

12 Christopher Burke. *Active literature*. Jan Tschichold and New Typography. Hyphen Press. London 2007.



lism<sup>13</sup> Derrida tries to explain a metaphysical level which forms the basis to the theory of systematic approach. For him, a font is a model for the “difference” (différance) between a symbol and the object or concept described. The strength of the script lies not in its clarity but in its possibility to be open to various interpretations.

## Content and form of typography related publications

One of the most significant approaches to the history of graphic design and typography is the history of graphic design<sup>14</sup> by a University of Virginia professor **Philip B. Meggs** published in 1983. A competent monograph is easily followed, as opposed to a previously available approach by a Royal College of Arts professor Richard Hollis<sup>15</sup> in which the author dedicates a tedious amount of space to the descriptions of artefacts.

From the perspective of this doctoral thesis it is very important to analyse the form of Meggs’ monograph. The 510-page publication has been abundantly illustrated. An overriding stamp on the design of the monograph has been made by the pre-computer technology wherefore the text and picture are strictly separate. The aforementioned fact causes most confusion when finding the captions for photographs which are located separately as a block of text near the illustrations. The most distracting aspect, however, is the adhesive binding which the publisher has chosen for economic reasons. It is not often you see a 500-page album on coated paper, with adhesive binding. Economising with the binding has a serious impact on the functionality of the monograph.

A significant contribution to the publications covering the history of typography has been made by **Robin Dodd** who, in 2006, published an illustrated history of typography.<sup>16</sup> The author has firmly chosen the significant chapters in the evolution of typography, offering a straightforward approach from the 15th century until the birth of digital typography in the 20th century. Being very Anglo-American centred is a small drawback in the face of the real shortcoming – namely, the book is unreadable. Nearly 200 pages of essential information have been packaged into an extremely capricious casing, the sources of its design resulting from the exaggerations of form characteristic to the 1980s postmodernism.

The purplish background of all the pages, along with the huge, jumbled up letters displayed on them, distract the reader and interfere with the focus

---

13 Jacques Derrida. *L'écriture et la différence*. Editions du Seuil. Paris 1967. *De la grammatologie*. Paris 1967. *La voix et le phénomène*. Paris 1967.

14 Philip B. Meggs. *A History of Graphic Design*. John Wiley & Sons. New York, Brisbane, Toronto. First print 1983, reprints in 1992, 1998, 2005.

15 Richard Hollis. *Graphic design. A concise history*. Thames & Hudson. London 1994 ja 2001.

16 Robin Dodd. *From Gutenberg to OpenType. An Illustrated history of type from the earliest letterforms to the latest digital fonts*. The Ilex Press Ltd. Lewes 2006.

on the meaning of the text. The configuration of the page background creates separate forms for eye movement; this breaks the horizontal motion completely which is necessary from the point of reading optics.

**Lewis Blackwell's** overview of the usage of typefaces in the 20th century is also popular.<sup>17</sup> Blackwell presents his history of typography in ten parts, concentrating on illustrative material which he exhibits magnificently. Photos have been placed on dominant positions on the pages. Thus an album is formed which is carried by illustrations and supported by reproductions of typefaces.

From the point of design, the most questionable aspect is the choice of typeface for the text layout. The designer Angus Hyland has chosen the typeface of Helvetica Light font size 10. Long blocks of text in this typeface appear monotonous and tiring; one tends to lose the thread easily. Hence the design decisions have made the book into a collection of illustrations the text of which has been crumbled up on various pages and this makes it hard to follow its meaning.

Similar to Blackwell, **Sebastian Carter** also concentrates on the 20<sup>th</sup> century and his work has also been reprinted a few times.<sup>18</sup> The author has chosen an individual-based approach and gives an overview of twenty four significant creative personalities<sup>19</sup> biographies and portfolios. With a remarkable competence Carter summarises their creative path and refers to the contributions of their teachers and colleagues, without leaving out the significant achievements of their contemporaries.

The pages representing the mechanical montage of the photosetting period are the product of its generation – the first edition was printed in 1987. However, these are easier to read than some of the other publications which have been put together without any technological limitations and this proves that functionality is not directly dependant on the level of technology but on the task setting, ability and experience of the specific designer.

An encyclopaedic overview of typography has been provided by **Friedrich Friedl, Nicolaus Ott and Bernard Stein**.<sup>20</sup> A trilingual publication contains a chronological section, annotations from persons and institutions and a chapter dedicated to tools and technology. The amount and choice of illustrations is remarkably thorough and most of these are original. Articles about people are factual and competent.

17 Lewis Blackwell. *20th century type*. Laurence King. London 1998. Improved reprint published in 2004.

18 Sebastian Carter. *Twentieth century type designers*. Lund Humphries. Aldershot 1987. Has been printed three times, reprints published in 1995 and 2002.

19 Frederic Goudy, Bruce Rogers, Rudolf Koch, William Addison Dwiggins, Eric Gill, Victor Hammer, Stanley Morison, Hans Mardersteig, Jan van Krimpen, Georg Trump, Joseph Blumenthal, Robert Hunter Middleton, Jan Tschichold, Berthold Wolpe, Roger Excoffon, Hermann Zapf, Aldo Novarese, Jose Mendoza y Almeida, Adrian Frutiger, Matthew Carter, Gerard Unger, Sumner Stone, Robert Slimbach, Carol Twombly.

20 Friedrich Friedl, Nicolaus Ott, Bernard Stein. *Typography – when who how. Typographie – wann wer wie. Typographie – quand qui comment*. Könemann Verlag. Köln 1998.

But yet again, an otherwise commendable publication lacks in form. Text which runs in parallel in three languages is a test for any book designer: English is normally shorter than other languages.

The illustrations have been positioned in a way where the text columns are on either side, above and below the central block of photos. This principle, however, interferes with the reading. Different languages start in different places but the human eye automatically looks for the continuation of text on the top left hand corner when turning the page but this only applies to the German text. In the other languages the eye starts a navigation process to find the continuation each time the page is turned.

From the point of view of functionality the biggest problem is the choice of printing paper. The decision to use 130 gsm coated paper for a 600 page book is wrong. The publication weighs 3,3 kg and despite a good quality binding the covers tend to rip from the heavy contents.

By summarising all the aforementioned it can be claimed that despite the best intentions of the authors, currently there is no publication about the history of typography which covers an era where the Latin text was born and developed and which is easily usable – readable, clear and portable. I particularly stress the lack of usability of the published works. The issue of the ergonomics of a book has received unfairly little attention.

## **Concepts, ideas, searches and results**

Considering all that has been mentioned above, I set myself a task to create a complex design object which would meet the requirements of a heuristic commission with content as well as form: to compile an overview of the origins and development of typefaces used in the western cultural area and present it in a graphically adequate form.

First problem to arise was the metering of the relation between the visual information and text. This will probably affect anyone these days who tries to describe visual phenomena – with the current level of technology there is a permanently topical question as to what and how much to show and what to describe with words. The traditional logo-centred culture was based on technological limitations which lasted virtually until the beginning of the digital age during the last decade of the 20th century. Desktop publishing in the 1990s made it possible to produce and process images and integrate them with text without any limits. In the first decade of the 21st century digital photography and video have been added and moving or still images generated by these can be transferred in an instant to any addressee. Nowadays we are dealing with a development of a new, vision based culture where traditional means of communication such as word and text may lose its leading role. The spread of e-books is in its early stages and deals mainly

with the user friendly transmission of textual information. Large collections of visual information which file sizes are enormous compared to digital text, are only waiting for their turn.

I have described an existing framework which has given room for the drafting of this book.

### **A paper or an electronic book?**

Hence a question whether there is any point in producing a traditional book printed on paper. So far, the answer has been affirmative. All the information contained in the publication is digitally available, text as well as illustrations, and presenting these in a digital form is not a problem. The form of the publication is another matter – all the gathered material could have been combined into an 800-page, prestigious, large format encyclopedia on coated paper which weighs five kilos or a pocket size book which is just as thick but on lightweight paper. Usually, under the pressure from the vanity of the authors and the sales orientated publishers, the first option is chosen. Such a marketing-centred behaviour has taken the traditional book in its provident unecological entirety to such a critical point where it is hard to argue with the electronic book apologists. Critics who proclaim a book being wasteful of forest mass and littering are on the right path. With the inception and expansion of e-book the form of the paper book will certainly be reviewed.

I started drafting the monograph with text which, in hindsight, seems to be the wrong move – in order to present a topic that is visual in nature, one should start with collecting visuals. It is pointless to describe something you cannot show, while there is no need for accompanying text if the visual side is sufficiently expressive. Parallel to the text I have accumulated a wealth of illustrative material. From this point the publication's design path diverged. The illustrations and text were not synchronised. Therefore I divided the material into three units equal in size:

- 1) Photo unit which presents texts in historical order of the development of letters in urban environment,
- 2) unit centered on typography which consists of 247 typefaces presented in chronological order,
- 3) text unit which summerises the historical evolution of fonts.

This decision was preceded by a long drafting and testing period. As I had decided to present as many typefaces as possible, nothing seemed more natural than to use them as text types, i.e. the whole text of the publication would have consisted on hundreds of different fonts which present the described style period.

During the course of experimentation, the conceptually competent idea proved nonfunctional – pages designed in such a way looked intensive and

ornamental but were difficult to read. Especially when it came to earlier periods, the relevant uncials, textures, *schwabachers* and fractures formed attractive text layouts but because the reading practice has stayed in history, it seemed wrong to exchange clear communication with a relevant but non-functional version. Mind you, what a gorgeous art project this would have been! I was prevented from carrying it out by the conservative and practical sense; a more sovereign artistic individual would have most probably seen through the idea to its triumphant end.

The reason for three independent units was the heterogeneity of the material. Illustrating material was in three separate categories:

a) Photos of typefaces in urban environment. Photos had been taken with the methodical purpose of illustrating a specific era and not to find original motifs or to convey a specific mood.

b) Presentations of various typefaces in sentences. In most similar publications the fonts have been presented as an alphabet. This is methodologically relevant but the mechanical tone of the alphabet cancels out the effects of the different typefaces. Therefore, an untrained observer gets into difficulties when trying to distinguish between similar typefaces. Also, when showing the various examples of a font (*italic*, *bold*, *heavy* etc), similar alphabet masses became too big and monotonous.

c) Figures explaining the microform of a typeface and examples of its historical use. This material is the most inconsistent – from diagrams to reproductions of whole pages.

## Layout, format, binding and materials

The main intention of this publication was to be its functionality – usability, readability, portability, economic efficiency. It seems a bit strange to emphasise these criteria but life has shown that often other characteristics are brought to the forefront when creating a book – presentability, saleability, pretentiousness, appearance. Thus publications are born where lacking content has been packaged in a luxury casing; texts with modest volume have large line spacing and have been doubled by using margins and heavy paper; publications where respectable hard covers conceal the marginality of the content. A thick and colourful book is often required to fix the results of the researchers' work. One of the publishers that stands out with its over-dimensioned albums is a reputable and highly quoted Phaidon which has had special plastic suitcases designed for transporting its publications<sup>21</sup>. I tried to avoid all the above when planning the form of my monograph.

---

<sup>21</sup> The Phaidon Atlas of Contemporary World Architecture (Phaidon Press, New York 2004) stands out with its over-dimensioned volumes – an 800-page book measures 310 x 450 mm and it needs a special plastic suitcase to transport it.

The measurements of the page are 170 x 275 mm. This is a compromise between a „large“ (A4) and „small“ (A5) book. To a page in this format, I needed to fit the examples of typefaces which in a font size that is too small, are uninformative; also a two-column text with illustrations in minimal size. The model of the page is based on the construction of columns of different width determined by diagonals at a 45 degree angle, whereby three different layout schemes have been used throughout the publication. A 60-page photo unit at the beginning of the book is tightly sectioned – a page consists of eight equal picture spaces. The unit of typeface examples (178 pages) is single column, whereby typefaces are placed on squared surface; the subtitle column is the same as the text column. Pages have a lot of „air space“ which gives accent to attractive text spaces. When presenting typefaces in a chronological order I have observed the following principles:

- example sentences reflect the cultural space where a given typographer was working and have mainly been presented in the native language of the author
- different members of the typeface family have been presented (*normal, bold, italic, condensed*, etc)
- upper- and lower case letters have been equally represented
- while most typefaces have been assigned one page, when it comes to display typefaces easily recognisable and characteristic to an era, I have combined them to summarising blocks where one typeface has one line dedicated to it (for example the pages of Historicism, Art Nouveau, *art déco*, etc).

On the third, text unit (196 pages), a two column layout has been used where the lower margin of the page gives all sides of the text five centimetres of free space.

White space binds the block of text with the previous section of font examples and creates some „breathing space“ in the intense text columns. The succession of text and illustrations is based on „scrolling“, familiar from computer usage – when you reach the point in text which is illustrated, a corresponding illustration appears. Such a mechanical principle should keep the reader from losing interest when searching for the illustrations. All typefaces introduced in the text have been mainly presented in the form of its name, i.e. there is no alphabet.

When choosing the materials for the book I kept in mind how ecological, economical or user friendly they were. The paper for the content Enso-classic white is a bulk paper with a weight of 80 grams per square meter which is sufficiently opaque to print photos on, while being sufficiently lightweight for the book to retain a handy lightness despite its thickness. With its cardboard covers, the publication weighs 1038 g. Initially, the intention was to use the brown kraft paper produced in Rāpina paper mill for the covers, the printing of which was to be done with the historical letterpress equip-

ment and wooden letterfaces of the Polymer printing house. Unfortunately, the plan to use local materials and technology did not work out in its entirety – the printing house changed its mind at the last minute assuming that the recycled paper produced by the 19th century equipment in R pina may be too dusty and ruin the expensive and precise covering machines. As an alternative, we found a Swedish recycled paper Kvistpapper with a weight of 120 gsm. This is similar to the kraft paper from the point of view of its structure and colour but is covered with a layer of glue on one side and less dusty. The cover has been set and printed manually, using wooden and lead letters from a former printing house  hiselu. Larger wooden letters mainly originate from the Tzarist era Riga at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, the hot-metal typesettings from Zhurnalnaya Roublennaya and Gazetnaya polygraph machine plants in Leningrad at the beginning of the 1960s. The intended image of the publication – a handy book produced with natural materials and local technology – was largely realised.

## Summary

The novelty of this doctoral thesis lies in the additions of chapters to the history of world typography which, until now, have been researched very little or not at all, dealing with the Estonian material for the first time and combining the material of the monograph in the form of an ecological and functional publication which became the winner of the contest for the most beautiful book in Estonia in 2011. It was also honoured as one of the best designed books of the Baltic countries in 2011 and was exhibited at the International Biennial of Graphic Design Brno 2012.

