

---

Mateusz Machalski – **Opis pracy doktorskiej**

---

**42 // 168**

---

**W poszukiwaniu tożsamości – Typografia jako medium wypowiedzi artystycznej**

---

**Pismo**

Pismo stanowi zdecydowanie jeden z najważniejszych wynalazków ludzkości. Umożliwia nam zapis myśli i przekazywanie informacji – a sama umiejętność pisania i czytania rozwijała się wszędzie tam, gdzie tylko pojawiała się cywilizacja.

W „Alfabecie” David Diringer opisuje, jak dużym szacunkiem darzony był wynalazek pisma: „Starożytni Egipcjanie uważali za jego twórcę Thota, boga, który wynalazł niemal wszystkie składniki kultury. [...] Babiloński bóg pisma Nebo, syn Marduka, był zarazem bogiem ludzkiego przeznaczenia. Według dawnej tradycji żydowskiej wynalazcą pisma był Mojżesz, według mitów greckich zaś Hermes lub inni bogowie. Również starożytni Chińczycy i Hindusi [...] wierzyli w boskie pochodzenie pisma”. Pismo dla badaczy może być jednym z najważniejszych źródeł, na podstawie których mogą oni rekonstruować losy i historię danych ludów oraz ich kultury. To wynalazek pisma pozwolił na utrwalanie komunikatów i pokonanie upływającego czasu. Pismo jest graficzną odbitką języka i przez setki lat było uznawane za jego uszlachetnioną formę.

Związek pisma z typografią jest nierozłączony. W większości kultur ewolucja znaków dokonywała się w zbliżony sposób, niezależnie od tego, czy mówimy o piśmie piktograficznym, ideograficznym, analitycznym, czy jego najpóźniejszej formie – piśmie fonetycznym. W gruncie rzeczy pismo to zawsze umowne, abstrakcyjne formy, które są nośnikiem komunikatów.

**Czy potrzebujemy nowych krojów?**

Każdemu projektantowi krojów pisma towarzyszy pytanie – czy w ogóle potrzebujemy jeszcze nowych projektów? Platformy zajmujące się dystrybucją fontów codziennie prezentują kolejne, nowe rodziny, każda większa firma posiada własną, sztytą na miarę typografię, a biblioteka Google Fonts liczy ponad 800 darmowych zestawów fontów.

Z podobnymi twórczymi rozterkami spotykają się na pewno także i malarze, graficy, muzycy, architekci oraz inni szeroko pojęci twórcy.

Dzisiejsi typografowie i graficy mają dostęp do setek tysięcy różnych krojów pisma – każdy z nich ma inne przeznaczenie. Potrzeba posiadania nowych krojów jest spowodowana niekończącymi się poszukiwaniami nowych środków ekspresji. Jest też odpowiedzią na realnie zmieniające się zapotrzebowania użytkowników oraz rozwój technologii.

To nieustanne poszukiwanie kolejnych środków wyrazu ma, moim zdaniem, podłoże w ludzkiej naturze i w potrzebie zmiany i rozwoju. Podobnie jest w muzyce – ciągle szukamy nowych brzmień, przychodzą kolejne mody – czasem nawiązujące do przeszłości, a czasem będące w zupełnej opozycji do obecnych czasów. W 2019 roku nadal powstają zespoły, które swoje brzmienie stylizują na kapele z lat 80. – i znajdują to odbiorców.

**Writing**

Writing is one of humanity's key inventions. It enables us to record thoughts and convey information – and literacy developed wherever civilization appeared.

In "The Alphabet," David Diringer describes how much reverence was attached to the invention of writing: "The ancient Egyptians attributed the creation of writing either to Thoth, the god who invented nearly all the cultural dements, or to Isis. The Babylonian god of writing, Nebo, Marduk's son, was also the god of man's destiny. An ancient Jewish tradition considered Moses as the inventor of the script. Greek myths attributed writing to Hermes or to other gods. The ancient Chinese and Indians [...] also believed in the divine origin of the script."

For researchers, writing may be one of the most important sources based on which they can reconstruct the history of given peoples as well as their culture. It was the creation of writing that made it possible for information to withstand time. Writing is a graphic representation of a language and, for hundreds of years, was considered its refined form.

Writing and typography are inseparably connected. In most cultures, the evolution of signs took place in a similar way, regardless of whether pictographic, ideographic, analytical writing or its latest form – phonetic writing are being considered. In essence, writing is always conventional, abstract forms that convey information.

**Do we need new typefaces?**

Each typeface designer faces a question – are new projects still needed? Font distribution platforms present new families every day, each large company has its custom-made typography, and the Google Fonts library has over 800 free font sets.

Painters, graphic designers, musicians, architects and other artists are surely challenged with similar dilemmas.

Today's typographers and graphic designers have easy access to hundreds of thousands of different typefaces – each of them with a different purpose. The unceasing demand for new typefaces stems from the endless search for new means of artistic expression. This is also an answer to the constantly changing requirements of users as well as the development of technology.

In my opinion, this continuous search for means of expression has its roots in human nature and the need for change and development. Music is a good example of this phenomenon – there is a constant search for new sounds, trends come and go – with many being retrospective in character, while other completely subverting existing ones. In 2019, bands were still formed that had a distinctly 80s sound – and which attracted large audiences.

---

## W poszukiwaniu tożsamości

Te zjawiska obecne są również w typografii. Mamy twórców eksperymentujących z samą formą liter, są „koderzy”, którzy ekspresji twórczej poszukują w nowoczesnych rozwiązaniach, dotyczących sposobu działania kroju od strony technicznej. Są też twórcy, którzy odnoszą się do renesansowych kanonów piękna i reinterpretują formy znaków powstałych 500 lat temu. Niezależnie od tego, w jakim segmencie branży kreatywnej pracują, dla każdego znajdzie się miejsce na rynku oraz odbiorcy zainteresowani ich projektami.

Projektowanie liter możemy określić mianem sztuki ciągłości – to wieczna lekcja historii, w której, aby zrobić kolejny krok, należy zrozumieć przeszłość. Ma to związek z wtórnością samego szkieletu liter, którego nie da się wymyślić zupełnie na nowo. Dlatego typografia jest rodzajem wiecznej reinterpretacji i ciągłego odnoszenia się do tego, co było wcześniej. Typograf stylizuje istniejący szkielet i stara się zdefiniować go na nowo w zgodzie z założeniami danego projektu. W ten sam sposób możemy myśleć o innych aktywnościach artystycznych. Jonathan Hoefler we wstępie do książki „Revival” trafnie porównał ze sobą typografię, architekturę i muzykę: „Czy jakikolwiek krój pisma jest digitalizacją? Może wszystkie kroje pism są rewitalizacją? [...] Nawet twórcy najbardziej progresywnych i oryginalnych form graficznych muszą brać pod uwagę to, co czytelnicy uważają za szkielet każdej z liter i mierzyć się z oczekiwaniami ukształtowanymi przez setki lat komunikacji za pomocą pisma. [...] Architekci odróżniają od siebie renowację i konserwację; muzycy mają «based on a theme by», a oprócz tego remixy, sample i mashupy”. To pokazuje, że we wszystkich dziedzinach twórczych trudno jest stworzyć coś zupełnie nowego i niezwiązanego z tym, co było, ponieważ te dyscypliny cechuje przyczynowo-skutkowość, która rozgrywa się w czasie.

Łacińskie kroje pisma są zestawami abstrakcyjnych form, które swoją dzisiejszą konstrukcją nie odbiegają zbyt od tego, co wynaleziono w starożytnym Rzymie. To dowodzi, jak powolny i złożony jest proces budowy zapisu liter oraz ich przemiany. Przez te 2000 lat powstała mała forma liter – minuskuła oraz kilkadziesiąt znaków. Oczywiście ma to związek z jednością kulturową Europy. W tym samym czasie w Azji Południowo-Wschodniej powstawały, wymierały i ulegały transformacjom dziesiątki skryptów.

### Przeznaczenie litery

Nie ma czegoś takiego jak zły albo dobry krój pisma. Możemy powiedzieć tylko, że dany projekt zawiera błędy w sposobie kreślenia czy programowania. Litery są w projekcie graficznym tym, czym podkład muzyczny w piosence albo kolor korekcja w filmie – jeśli jest użyta lub wykonana w sposób niewłaściwy, użytkownik od razu to zauważy.

Z tego powodu, możemy mówić raczej o złym wykorzystaniu kroju w projekcie, niż o estetycznych aspektach kroju sensu stricto. O tym, czy krój pisma jest dobry czy zły decyduje osoba, która z daną literą pracuje i fakt, czy umie go wykorzystywać. W obecnych czasach redefiniowanych jest wiele wartości z dziedziny sztuki i projektowania. To, co w modzie robi Demna

These phenomena also occur in typography. We have creators experimenting with the form of letters themselves; there are "coders" who seek means of artistic expression in modern solutions, which affect the way typefaces work from a technical standpoint. Some artists employ Renaissance canons of beauty and reinterpret forms created some 500 years ago. Regardless of which segment of the creative industry they represent, there are openings for everyone on the market; as well as there are consumers interested in their work.

Literary design can be called an art of continuity - it is an everlasting history lesson in which, to take the next step, one must understand the past. This is because the anatomy of letters cannot be reinvented completely. Therefore, typography is a kind of eternal reinterpretation; constantly referring to what was before. A typographer stylizes an existing anatomy and tries to redefine it following the design guidelines. In the same way, we can think about other artistic activities. In the introduction to the book "Revival," Jonathan Hoefler aptly compared typography, architecture and music: "Is any typeface a revival? Isn't every typeface a revival? [...] Even the creator of a progressive, original font has to contend with reader's interpretations of what letterforms are supposed to mean, expectations that are shaped by centuries of communication through type. [...] Architects distinguish between renovation and conservation projects; musicians have 'based on a theme by', as well as remixes, samples and mash-ups." This shows that in all creative disciplines it is difficult to create something entirely new and unrelated to what was before, because all of these areas are characterized by a cause-effect cycle that takes place over time.

Latin typefaces are sets of abstract forms that, in their present design, do not differ much from what was invented in ancient Rome. This proves how slow and complex the process of letter writing is, as well as their transformation. During these 2000 years, a small form of letters – minuscule, as well as several dozen characters – were created. Of course, this has to do with Europe's cultural unity. At the same time, dozens of scripts were created, transformed, and died out in Southeast Asia.

### The purpose of the letter

There is no such thing as a bad or good typeface. We can only say that the project contains errors in plotting or programming. Letters to graphic design are what instrumental background is to a song or color correction in film - if it is used or created improperly, the user will immediately notice.

For this reason, we can speak of an incorrect use of a typeface in design rather than of the aesthetic aspects of a typeface in the strict sense. Whether a typeface is good or bad is decided by the person who works with the letter in question and whether he knows how to use it. Nowadays, many values in the field of art and design are being redefined. What Demna Gvasalia,

## W poszukiwaniu tożsamości

Gvasalia, MISBHV, Virgil Abloh czy Alessandro Michele z Gucci jeszcze niedawno uznalibyśmy za anty-projektowanie i antyestetyzm. Tego rodzaju działania trafiają jednak do mainstreamu i stają się codziennością. Podobnie w typografii – to, co jeszcze dwa lata temu uznalibyśmy za amatorski projekt, teraz trafia na warsztat Ludovica Ballanda albo Eike Königa, którzy robią z niego wysmakowane dzieło.

Istotne jest też przeznaczenie każdego z krojów. Obecnie spełniają one coraz więcej specjalistycznych funkcji. Inaczej wygląda litera dostosowana do potrzeb osób z ADHD, a inaczej wayfindingowy krój na lotnisku, mający pomóc sprawnie odszukać odpowiedni gate. Ten stan rzeczy można porównać do oferty producentów samochodów, którzy sprzedają zarówno małe, elektryczne samochody do jazdy po mieście, duże auta dostawcze, SUV-y, jak i tiry. Jest to oczywiście podyktowane segmentacją rynku, która ma miejsce nie tylko w przemyśle samochodowym, ale też modzie i muzyce. Podobne zjawisko dotyczy nowo powstających krojów, z których każdy będzie miał nieco inne zastosowanie.

Projektowanie krojów pism jest w dużym stopniu zdeterminowane przez rozwój technologii. W historii typografii możemy wyróżnić kilka istotnych momentów, które zmusiły twórców do zdefiniowania swojego podejścia do pracy oraz warsztatu twórczego. Pierwszym z nich było stworzenie w Korei drewnianych matryc, dzięki którym typografia została zautomatyzowana i zaczęła polegać na tworzeniu powtarzalnych odbitek w formie grafik warsztatowych. Następną rewolucją było oczywiście wynalezienie ruchomej czcionki przez Gutenberga. Prawie 400 lat później pojawiły się pierwsze kroje cyfrowe, kreślone za pomocą krzywych Béziera – typografowie otrzymali zupełnie nowe narzędzie, dzięki któremu mogli jeszcze lepiej zapanować nad swoim projektem. Rok 2016 przyniósł kolejną dużą zmianę – było nią wprowadzenie krojów wariacyjnych, czyli takich, w których grubości liter oraz ich szerokości są modelowane pomiędzy masterami. Dzięki temu użytkownik sam może dostosować dokładnie taką odmianę, jakiej potrzebuje w projekcie. W klasycznej, zecerskiej typografii, osoby odpowiadające za przygotowanie metalowych matryc z dużą dbałością podchodziły do tego, żeby krój wyglądał dobrze zarówno w 6, jak i 48 punktach. Ta sama litera była poddawana licznym korektom optycznym, dzięki którym małe stopnie pisma miały mniejszy kontrast oraz ograniczoną ilość detali – natomiast im stopień był większy, tym glyfy otrzymywały więcej kontrastu oraz rozpracowania formy. Podczas technologicznej rewolucji w latach 60. i 70. pierwsze formaty fontów nie były w stanie sprostać podobnemu zadaniu. Litery zapisane jako wektorowe krzywe wyglądały identycznie zarówno w 6 pt., jak i 48 pt. Oznacza to, że komputery w jakiś sposób ograniczyły wówczas możliwości typografów.

W tym kontekście bardzo interesujący jest powrót wariantów optycznych we współczesnych krojach pism. W ten sposób historia zatoczyła koło, ponieważ już Gutenberg w swoim kroju przewidywał, między innymi, różne szerokości litery „a”, by w składzie osiągnąć idealną szarość tekstu. Dzięki variable fonts technologia dogoniła warsztat twórców, którzy wreszcie otrzymali narzędzie niekierujące ich projektów.

MISBHV, Virgil Abloh or Alessandro Michele from Gucci are doing would until recently be considered anti-design and anti-aestheticism. However, such endeavors end up in the mainstream and thus become conventional and commonplace. Similarly in typography - what two years ago would be considered an amateur project now goes to the workshop of Ludovic Balland or Eike König, who make it a sophisticated work of art.

The designation of each typeface is also important. Currently, they perform more and more specialized functions. A letter adapted to the needs of people with ADHD differs from, say, a wayfinding typeface at the airport, which is designed to help efficiently navigate the facility. This state of affairs can be compared to car manufacturers who sell small, electric city cars, large vans, SUVs, as well as trucks. This is of course dictated by market segmentation, which is taking place not only in the automotive industry but also in fashion and music. A similar phenomenon applies to newly crafted typefaces, each of which will have a slightly different application.

The process of designing typefaces is largely determined by the development of technology. In the history of typography, we can distinguish several important moments that forced the creators to redefine their approach to work and creative workshop. The first was the creation of wooden matrices in Korea, thanks to which typography became automated and began to rely on creating repetitive prints in the form of workshop graphics. The next revolution was the invention of the movable type by Gutenberg. Almost 400 years later, the first digital typefaces appeared, drawn using Bézier curves – and thus typographers received a completely new tool that allowed them to better control their designs. In 2016, another big change was brought about - the introduction of typeface variations, i.e. ones in which letter thicknesses and widths are modeled between masters. This allows the user to customize exactly the variation he needs in the project. In classic work of a typesetter, people responsible for preparing metal matrices had to exercise great care to make sure the typeface looked well in both 6 and 48 points. The same letter was subjected to numerous optical corrections, which led to small sizes of writing having less contrast and a limited amount of details - while the higher the size, the more contrast was applied and the form more developed. During the technological revolution in the 60s and 70s, the first font formats were not able to cope with a similar task. The letters saved as vector curves looked identical in both 6 points and 48 points. This means that computers somehow limited the capabilities of typographers at that time.

In this context, the return of optical variants in modern typefaces is a remarkable thing. In this way, the story came full circle, because Gutenberg in his typeface, among other things, predicted different widths of the letter "a" to achieve perfect grayness of the text. Thanks to variable fonts, the technology caught up with the workshop of the creators who finally received a tool that did not impose any restrictions on their projects.

---

## W poszukiwaniu tożsamości

---

### Typografia a sztuka

Główną różnicą pomiędzy sztuką a dyscypliną projektowania krojów jest fakt, że typografia jest jak powietrze, z którego wszyscy korzystamy automatycznie, nawet nie zastanawiając się skąd się ono bierze. Niszowość tej dziedziny sprawia, że często nawet projektanci nie wiedzą, że za abstrakcyjnymi formami używanymi w edytorach tekstowych stoją ludzie oraz wieloletni proces twórczy. W większości przypadków typografowie są całkowicie schowani z swoimi pracami.

Podobnie jak w innych dziedzinach sztuki, w typografii też możemy znaleźć trudne biografie, skandale, plagiaty oraz zaobserwować tendencje artystyczne, które pojawiły się zarówno w architekturze, muzyce, jak i malarstwie. Wystarczy porównać przekrój gotyckiej katedry z wersalikami z tego okresu – korelacje są bardzo wyraźne – ta sama ażurowość form, delikatnie podgięte łuki przyporowe oraz kontrasty grubości elementów. Podobne powiązania znajdziemy także w baroku, rokoku, secesji czy Bauhausie – wszędzie tam, gdzie powstawała nowa myśl wizualna, znajdowała ona również swoje odzwierciedlenie w typografii.

Żeby lepiej zrozumieć to zjawisko, warto zestawić ze sobą na przykład architekturę i skrypt z tego samego kręgu kulturowego. Porównując ze sobą chińskie znaki i tradycyjną, chińską architekturę, odkrywamy, że są one ze sobą formalnie powiązane – widać podobne kontrasty kierunków i napięcie łuków.

### Type Character

Samo angielskie określenie Type Character każe nam myśleć nie tylko o utylitarnym narzędziu pozwalającym przyswajając niewerbalne komunikaty, ale też o nośniku informacji i emocji. Dukt narzędzia oraz sposób pisania może być materiałem, na podstawie którego grafolog będzie w stanie zbudować cały portret psychologiczny danej osoby – wskaże, czy napisaliśmy prawdę, czy byliśmy zestresowani, czy jesteśmy introwertyczni lub napisaliśmy dane słowo pod wpływem emocji. Dokładnie z tym samym mamy do czynienia przy używaniu krojów cyfrowych – litera może być miękka, twarda, zadziorna, budząca zaufanie albo dziecinna i infantylna.

Jeszcze przed zapoznaniem się z komunikatem, użytkownik dostaje informację o charakterze danego tekstu, która wyrażona jest za pomocą liter oraz ich formy. „Obrona Sokratesa” Platona złożona krojem Comic Sans od razu traci powagę, ponieważ dziecinne i zarysowane w obły sposób formy stoją w sprzeczności z charakterem tego dzieła. Natomiast tekst piosenki disco-polo zapisany Trajanem staje się zdecydowanie bardziej wyrafinowany, ponieważ wizualnie zaczyna on kojarzyć się z kulturą antyku. Dobry krój pisma jest w stanie wzmocnić wagę komunikatu, natomiast dobrany niewłaściwie zupełnie go osłabić.

Jako użytkownicy przyzwyczajeni jesteśmy do konkretnych kodów wizualnych – na przykład do tego, jak wyglądają nagłówki w gazetach. Zazwyczaj są one składane mocnymi, „blokowymi” for-

### Typography and art

The main difference between the art and the discipline of typeface design is the fact that typography is like air, which we all use spontaneously, without thinking about where it comes from. The niche nature of this field means that often even designers do not know that the abstract forms in text editors have been crafted by people over a long-term creative process. Typographers are often completely hidden behind their work.

Like in other fields of art, in typography we can also find difficult life stories, scandals, plagiarisms and observe artistic trends that have appeared in architecture, music and painting. It should be enough for one to compare the cross-section of a Gothic cathedral with the caps from the period - the correlations are very clear - the same openwork forms, slightly bent buttresses and contrasts in the thickness of the elements. Similar links can also be found in Baroque, Rococo, Art Nouveau or Bauhaus - wherever a new visual thought arose, it was also reflected in typography.

To better understand this phenomenon, it is worth juxtaposing i.e. architecture and script from the same culture. By comparing Chinese characters with traditional Chinese architecture, we find that they are formally interconnected - similar contrasts of directions as well as arc tension can be observed.

### Type Character

The English term Type Character makes us think not only about a utilitarian tool that allows us to absorb non-verbal messages, but about a carrier of information and emotions as well. Ductus and writing method may be the substance on basis of which a graphologist will be able to construct an entire psychological portrait of a person – and indicate whether what was written had been true, whether the subject was stressed, or is an introvert, or wrote a particular word under the influence of emotions. Same rules apply to digital typefaces - a letter can be soft, hard, feisty, trustworthy or childish and immature on the other hand.

Even before decoding the message, the user receives information about the nature of the text, which is expressed by letters and their form. Plato's "Apology of Socrates" in Comic Sans typeface immediately loses its gravity, because the infantile and rounded forms are in conflict with the character of this work. In contrast, the lyrics of a disco-polo song in Trajan become more sophisticated, since, visually, it becomes associated with the culture of antiquity. A good typeface can emphasize the substance of the message, while one improperly chosen weakens it completely.

As users, we're accustomed to specific visual codes – i.e. what headlines look like in newspapers. Those are usually composed of strong, "blocky" forms that we immediately associate

---



## W poszukiwaniu tożsamości

mami, które od razu kojarzą nam się z prasą – a co za tym idzie, z autentycznością komunikatu. Ten sam nagłówek złożony krojem Papyrus zupełnie traci swoją moc, ponieważ zachodzi konflikt pomiędzy charakterem komunikatu a jego wizualną formą. Łatwo zauważyć, że krój pisma jest w stanie uwiarygodnić albo ośmieszyć komunikat.

### Litera a narzędzie

W większości systemów alfabetycznych i ikonograficznych znaki naśladują narzędzie, które w danej kulturze wykorzystywane jest do pisania. Sprawą kluczową staje się więc powiązanie grafemów liter z narzędziem.

W kręgu kultury łacińskiej informacje o tego rodzaju narzędziowości odnaleźć możemy na Kolumnie Trajana, która stała się wzorcem harmonijnych proporcji, ale również utylitarne-go procesu, w którym formy zostały narzucone przez materiał oraz technologię reprodukcji. Szeryfy oraz proporcje znaków umożliwiały nie tylko łatwe wykuwanie ich w kamieniu, ale również wpisywanie liter w jasne moduły, dzięki czemu znacznie prościej było ustawiać światła międzyliterowe. Innym przykładem jest minuskuła karolińska, która, jak opisał to Hendrik Weber w książce „Kursywa”, odegrała istotną rolę w zwiększeniu „wydajności pisma”, ze względu na powiązanie z narzędziem – piórem. Majuskuła, którą wymyślili Rzymianie, nie nadawała się do szybkiego pisania, ponieważ jej formy służyły do kucia w kamieniu.

To właśnie narzędzie dyktowało charakter i szkielet abstrakcyjnych znaków we wszystkich kulturach – od pisma klinowego poprzez wczesno-semicką kaligrafię, misternie wykonane khmerskie inskrypcje na świątyni Angkor-Wat, aż po współczesny skrypt arabski – wszędzie widzimy to, jak materiał oraz sposób trzymania narzędzia determinował finalne formy znaków pisańskich.

### Globalna wioska

Przeglądając katalogi i wydawnictwa związane z projektowaniem graficznym, coraz trudniej na podstawie prac przypisać twórców do danych regionów czy narodowości. Jeszcze kilkanaście lat temu, na Międzynarodowym Biennale Plakatu w Warszawie, z łatwością byłam w stanie rozpoznać, czy dany projektant pochodził z Chin, Japonii, czy z Ekwadoru.

Jako projektanta zawsze ciekawiło mnie, jak miejsce wychowania wpływa na późniejsze wybory estetyczne. Nie uważam, żeby regionalizm miał jakąś nadzwyczajną wartość, jednak jest dla mnie zjawiskiem bardzo interesującym.

W tym kontekście zawsze interesowało mnie, że w świecie typografii właściwie nie występuje zjawisko globalnej wioski. Przeglądając oferty różnych domów typograficznych, z łatwością możemy zauważyć, jak lokalne tendencje we wszystkich formach wypowiedzi artystycznej przekładają się na formy glifów. Pampa Type – argentyński dom typograficzny – korzysta całymi garściami z postko-

with press – and therefore a certain legitimacy of the message. The same headline in Papyrus typeface completely loses its power because a conflict emerges between the nature of the message and its visual form. It is easy to see that typefaces can render the message authentic or ridicule it.

### Letter and tool

In most alphabetic and iconographic systems, script imitates the tool that is used for writing in a given culture. Therefore, linking letter graphs with the tool becomes crucial.

In Latin culture, information about this kind of instrumentality can be found on the Trajan's Column, which has not only become a model of harmonious proportions, but also of a utilitarian process in which forms were imposed by available materials and reproduction technology. The serifs and the proportions of the characters made it possible not only to carve them in stone but also to organize them in clear-cut modules, therefore making it much easier to set letter spacing. Another example is the Carolingian minuscule, which, as Hendrik Weber described in his book entitled "Italic," played an important role in increasing the "writing efficiency" due to its linkage with the tool – the pen. The majuscule, which was invented by the Romans, was not suitable for fast writing, because its forms were designed to be carved in stone.

It was the tool that dictated the character and basis of abstract characters in all cultures – from cuneiform writing through early Semitic calligraphy, intricate Khmer inscriptions at the Angkor-Wat temple, all the way to the modern Arabic script – in all of these examples it is easy to notice how the material and even a particular way of handling the tool determined the final forms of writing characters.

### Global village

While browsing catalogs and publications related to graphic design, I found that it has become increasingly difficult to assign authors to regions or nationalities based on their work. Around a dozen years ago, at the International Poster Biennale in Warsaw, I was easily able to tell whether a designer was from China, Japan or Ecuador.

As a designer, I have always been fascinated in how the place of one's childhood influences future aesthetic choices. I don't consider regionalism to have some extraordinary value, but I find it a very interesting phenomenon.

In this context, I find it interesting that there is essentially no global village phenomenon in the world of typography. Looking through the offers of various type design companies, we can easily see how local trends in all forms of artistic expression translate into glyph forms. Pampa Type – a company from Argentina – uses lots of postcolonial, hand-painted signboards mixed with plen-

## W poszukiwaniu tożsamości

lonialnych, ręcznie malowanych szyldów oraz południowo-amerykańskiego luzu, podczas gdy projektanci z Niemiec szukają jakości wizualnej w siatkach i modułach. W opozycji do tego wszystkiego można postawić Szwajcarów, którzy zawsze kojarzą się z niewymuszonym eksperymentem i odważnym podejściem do form glifów. W tym kontekście typografia staje się w moim odczuciu papierkiem lakmusowym, za pomocą którego jesteśmy w stanie zrozumieć daną kulturę czy region na świecie. A może i więcej – staje się tego regionu lustrzanym odbiciem.

### Podróżnicze powidoki

W moim procesie twórczym ważną rolę zawsze odgrywało podróżowanie – uważam, że potrzeba zmieniania miejsca pobytu jest naturalna dla człowieka, który na samym początku prowadził koczowniczy tryb życia. W przemyśle kreatywnym ten ciągły ruch, nowe bodźce oraz zmiana otoczenia odgrywają bardzo istotną rolę rzutującą na proces twórczy. Ciężko mi wyobrazić sobie pobudzanie kreatywności i potrzeby tworzenia przez przebywanie codziennie w tym samym miejscu, w otoczeniu tych samych ludzi.

Nigdy nie miałem potrzeby prowadzenia pamiętnika z podróży ani nawyku tworzenia rozbudowanych relacji zdjęciowych – natomiast z perspektywy czasu widzę, jak doświadczenie w postaci styczności z innymi kulturami przełożyło się na moje poszukiwania twórcze oraz rozwiązania projektowe. Czasami jest to celowy zabieg, za którym kryje się chęć „przywłaszczenia” czy „zacytowania” zauważonych zjawisk, niekiedy zaś działanie, którego intencją jest poszerzenie horyzontów twórczych.

Wiele z moich projektów typograficznych powstawało z inspiracji jakimś konkretnym, wizualnym zjawiskiem, które zaobserwowałem w danym regionie świata. Raz bodźcem tym był wernakularny szyld z arabizującą cyrylicą, znaleziony na bazarku w Kirgistanie. Innym zaś razem przepiękna kaligrafia znajdująca się na meczetach w Omanie lub hebrajskie liternictwo w regionie Svanetii w Gruzji. Proces ten nazywam Visual Diary. Zaliczam do niego projekty, które stają się rodzajem podróżniczych powidoków i kształtują mnie jako twórcę.

Myślę, że potrzeba podróży ma również związek z potrzebą kolekcjonowania. Niektórzy z wyjazdów przywożą magnesy, inni banknoty, a jeszcze inni zdjęcia. Dla mnie kolekcję pamiątek z podróży stanowią projekty, które powstają po powrocie do domu.

Wyjazdy, oprócz swojego stricte inspirującego charakteru, pozwalają mi spotkać się z zupełnie innymi problemami obecnymi w kulturze wizualnej oraz nowymi dla nich kontekstami, różniącymi się znacząco od tych, które poznałem pracując na co dzień w Europie.

Jednym z miejsc, które wywarło na mnie największe wrażenie jest Azja Centralna oraz słynna Dolina Fergany, gdzie graniczą ze sobą Kirgistan, Uzbekistan i Tadżykistan. Przez lata, te były republiki związkowe stały się niezwykle kulturową mozaiką, w której możemy zaobserwować zarówno

ty of South American cool. German designers are on a constant lookout for visual qualities in grids and modules. On the other hand, we have the Swiss, who have always been associated with unaffected experimentation as well as a bold approach to glyph forms. In this context typography becomes a kind of a litmus test, with which we can better grasp understanding of a given culture or region in the world. And maybe even more - it becomes a mirror image of the region.

### Travelling afterimages

Traveling has always played an important role in my creative process - I consider the need to change one's whereabouts comes naturally, for people led nomadic lives at the very beginning. In the creative industry, this continuous commotion, new stimuli and changing environment play a key role that affects the creative process. I could not imagine stimulating ingenuity and the sole need to create by staying in the same place every day, surrounded by the same people.

I have never had the urge to keep a travel diary, nor a habit of creating an extensive photographic coverage - but in retrospect, I see how experience in the form of contact with other cultures translated into my creative pursuit and design solutions. Sometimes it is a deliberate practice, behind which lies a desire to "appropriate" or "cite" the observed phenomena, sometimes it becomes an action of which intention is to broaden the creative horizon.

Many of my typography projects were inspired by some specific visual phenomenon that I observed in a given region of the world. One time, the stimulus was a vernacular signboard with arabized Cyrillic found at a marketplace in Kyrgyzstan. Other times, it was beautiful calligraphy found on mosques in Oman, or Hebrew lettering in the Svaneti region of Georgia. I dubbed this process Visual Diary. In the process, I include projects that over time become sorts of traveling afterimages and shape me as a creator.

I think the urge to travel is linked to the need for collecting as well. Some trips bring magnets, others banknotes, and other bring photos. Instead of a collection of souvenirs from travels, I nourish the projects which I embark on after returning home.

Travels, in addition to their strictly inspirational character, allow me to encounter completely different problems present in visual culture and their contexts, which vary considerably from those I got to know working in Europe.

One of the places that captivated me the most is Central Asia and the famous Fergana Valley, where Kyrgyzstan, Uzbekistan and Tajikistan border. Over the years, these former federal republics have become an amazing cultural mosaic in which we can observe the influences of the USSR, as well as Muslim and Chinese cultures. Visiting the cemetery in Osh, we see both traditional arabesques contrasted with Chinese porches, and Cyrillic with inverted contrast appearing on the tombstones - just like in Arabic script.

## W poszukiwaniu tożsamości

wpływy ZSRR, kultury muzułmańskiej, jak i chińskiej. Odwiedzając cmentarz w Osz, widzimy zarówno tradycyjne arabeski skonstrastowane z chińskimi gankami, jak i pojawiającą się na nagrobkach cyrylicę z odwróconym kontrastem – zupełnie jak w skrypcie arabskim.

Oprócz aspektu wizualnego, od strony badawczej zainteresował mnie fakt, jak litera i język uwikłane są w poważne konflikty polityczne. Państwa regionu coraz częściej starają się rezygnować z cyrylicy na rzecz łaciny. W szkołach zaś nauka języka rosyjskiego jest zastępowana angielskim. W Kazachstanie już wkrótce będą mieszkali ludzie pamiętający aż dwie zmiany systemu pisemnego – najpierw ze skryptu arabskiego na cyrylicę – a teraz, z cyrylicy na łacinę. Jeszcze jaskrawiej widać ten typo-polityczny konflikt na Bałkanach. Przemierzając Bośnię wiele razy możemy zauważyć przydrożne tablice, na których nazwy miejscowości zamalowane zostały sprayem. Na południu zasprayowane będą nazwy miejscowości w cyrylicy – na północy te po łacinie. Ma to oczywiście związek z ekspresją przynależności narodowej oraz podziału Bośni na część proserbską – prawosławną oraz muzułmańską.

Na rodzimym podwórku również możemy zaobserwować zjawisko multiskryptowości. Na przykład w północno-wschodniej Polsce w wielu miejscowościach występują tablice drogowe z użyciem cyrylicy. Jest nawet specjalna ustawa, w myśl której w gminach, w których liczba osób należących do mniejszości przekracza 20%, należy używać dwuskryptowych tablic.

Historia zna wiele przypadków, gdy sposób zapisu był dostosowywany do zaistniałej sytuacji geopolitycznej. Za przykład posłużyć może zapis języka hiszpańskiego w skrypcie hebrajskim, którego używali iberyjscy Żydzi. Do dziś trwają też spory dotyczące zapisu języka polskiego. Wielu badaczy uważa, że do zapisu naszego rodzimego języka dużo lepiej niż łacina nadaje się cyrylica. Jednak po przyjęciu przez Polskę chrztu w 966 r. wraz z wiarą zaadaptowany został też zachodni sposób zapisu. Pismo jest rodzajem dowodu tożsamości danej kultury. Te przykłady pokazują nam, jak wielką moc ma ten sposób komunikacji.

Oczywiście problemy projektowe spotykane w podróży mogą dotyczyć w sposób dużo bardziej oczywisty niż polityka. W 40-milionowej metropolii Mexico City mieszka duży odsetek analfabetów – przez co władze zdecydowały się wprowadzić w metrze oznaczenia z piktogramami. Mimo że zostały one stworzone dla konkretnej grupy odbiorców, to uszczęśliwiły mnie jako osobę niemówiącą po hiszpańsku. Ustalenie trasy za pomocą obrazków („na orle przesiądź się w kolumnę, a potem wysiądź na stacji wąż”) było dużo prostsze, niż zapamiętywanie hiszpańskich nazw stacji metra. Możliwe też, że ten ikonograficzny sposób komunikacji staje się dla nas coraz bardziej naturalny, ze względu na dynamiczny rozwój kultury emoji. W codziennych rozmowach dostrzegam, jak często ludzie zastępują konkretne przedmioty czy emocje odpowiednią ikonką, która staje się w ich sposobie ekspresji rodzajem ligatury.

Jako grafik wyedukowany w kulturze europejskiej, od samego początku uczyłem się, jak ważną rolę w typografii odgrywa czytelność i funkcjonalność. Liczni badacze pracują nad tym, jak na-

In addition to the visual aspect, I was captivated by the fact of how letter and language are involved in serious political conflicts. Countries in this region are increasingly trying to give up Cyrillic in favor of Latin. In schools, Russian lessons are being replaced with English. Soon, in Kazakhstan there will be people who remember two changes of the written system - first from the Arabic script to the Cyrillic alphabet - and now, from Cyrillic to Latin.

This typo-political conflict is even more visible in the Balkans. Crossing Bosnia, we are bound to spot roadside boards with town names which have been painted over with spray paint. In the south, names in Cyrillic are sprayed - in the north, Latin ones. This, of course, is related to the expression of nationality and the fact that Bosnia is divided into the pro-Serbian - Orthodox and Muslim parts.

We can also observe the phenomenon of multi-script in Poland. For example, in north-eastern parts of the country there are road signs that use Cyrillic. There is even a special law according to which in areas where the number of people belonging to a minority exceeds 20%, two-script tables have to be used.

Of course, history knows many cases in which the way of writing was adapted to a geopolitical situation. A good example is the Spanish language in Hebrew script used by Iberian Jews. To this day, there are disputes regarding the writing of the Polish language as well. Many scholars believe that Cyrillic is much better suited than Latin for the purpose of writing our native language. However, after Poland was baptized in 966, Western method of scripting was adapted along with faith. The letter is an identity card of sorts for a given culture. These examples show us how powerful this way of communication is.

Without a doubt, design problems encountered during travel can be infinitely more obvious than ones linked to politics. Mexico City, a 40-million metropolis, is inhabited by a large percentage of illiterate people - which is why the authorities decided to introduce pictograms on the subway. Despite the fact that they were created for a specific audience, they made me happy because I do not speak Spanish. Determining your route using pictures ("change into column on the eagle, and then get off at snake station") was much easier than remembering Spanish names. It is also possible that this iconographic method of communication is nowadays becoming more and more natural for us due to the dynamic development of the emoji culture. In everyday exchanges, I observe how people often replace specific objects or emotions with a corresponding icon, which then becomes a kind of ligature in their way of expression.

As a graphic artist educated in European culture, I learned from the very beginning how important legibility and functionality are in typography. Research teams work on how to best optimize visual messages so that they could be grasped by the widest audience possible. Although during a 1.5-month visit to South America, I observed the complete opposite. A unification of bus signs in Nicaragua is replaced by expressive paintings created by drivers - most names are practically



## W poszukiwaniu tożsamości

lepiej optymalizować komunikaty wizualne, by były one zrozumiałe dla jak najszerszego grona odbiorców. Podczas 1,5-miesięcznej wizyty w Ameryce Południowej zauważyłem jednak zupełnie odwrotne zjawisko. Unifikację oznaczeń autobusów w Nikaragui zastępują ekspresyjne malunki wykonywane przez kierowców – większość nazw jest praktycznie niemożliwa do zapamiętania, jednak wszyscy bez trudu potrafią znaleźć drogę i przesiąść się we właściwym miejscu. W tamtej chwili zacząłem zastanawiać się, czy unifikacja i wieczne ugrzecznianie są nam w ogóle potrzebne. Dopiero wtedy dotarło do mnie znaczenie słynnego stwierdzenia Davida Carsona: „nigdy nie myl czytelności z komunikatywnością”.

W nawiązaniu do rozważań Davida Diringera na temat boskiego pochodzenia pisma, warte omówienia jest zjawisko, które można zaobserwować w Armenii, gdzie oprócz pomnika alfabetu w samym Erywanu, możemy zaobserwować liczne murale czy instalacje ku chwale skryptu ormiańskiego – co doskonale pokazuje, że sposób zapisu może stać się elementem dumy narodowej.

Samo pismo, a co za tym idzie typografia, jest coraz częściej traktowana z należytą powagą przez polityków. W Maroku od lat z powodzeniem działają trójskryptowe tablice drogowe, które pomagają odnaleźć drogę zarówno w urzędowym francuskim, arabskim, jak i berberyjskim. Berberzy to koczownicze ludy, które przybyły na tereny dzisiejszego Maroko oraz Algierii ze wschodniej Afryki. Oprócz niesamowitych wzorów tkackich i ciekawej kultury, wykształcili oni także odmienność od innych sposobów znakowania. Dzięki wysiłkom UNESCO skrypt ten został uznany za jeden z języków urzędowych i w ten sposób został uchroniony od wymarcia. Działania UNESCO przyczyniły się do tego, że powstał nawet obsługiwany w skrypcie berberyjskim system Windows.

Wszystkie doświadczenia podróżnicze determinowały moje późniejsze poszukiwania w sztuce projektowania. I nie chodzi tu wyłącznie o pracę z literą, ale również o projekty identyfikacji wizualnych, plakatów czy wydawnictw. Poznając biografie wielkich twórców zacząłem coraz wyraźniej dostrzegać korelacje między ich dziełami a wpływami danej kultury lub miejsca na ziemi. Pierwszy raz zetknąłem się z tym jeszcze w podstawówce, oglądając w Paryżu prace Paula Gauguina. Zaskoczyło mnie, że jego charakterystyczny sposób obrazowania nie mógłby powstać bez zetknięcia się z kolorami oraz kulturą Polinezji Francuskiej. Wpływy i relacje tego rodzaju są często dużo mniej oczywiste. W 2018 roku oglądałem wystawę Eschera w Muzeum Sztuki Współczesnej w Porto. Kurator dużą część ekspozycji poświęcił architekturze islamskiej i sztuce ornamentu, z którą artysta zetknął się podczas swojej podróży do Andaluzji. Od tamtej pory nie jestem w stanie patrzeć na Eschera inaczej niż na artystę, który zaimplementował arabizujące powidoki do swojej twórczości graficznej. Historia sztuki zna tysiące podobnych przykładów, co tylko utwierdza mnie w przekonaniu, że podróż może stać się ważnym elementem procesu twórczego.

### Typografia jako medium wypowiedzi artystycznej

Dla grafików-typografów projektowanie liter jest tym samym, czym płótno dla malarza. To medium, za pomocą którego możliwe jest zbudowanie wypowiedzi artystycznej. Typografia jest oczy-

impossible to remember, but everyone can easily find the way and change buses at the right stop. At that moment, I began to wonder if we needed this unification which is accompanied by an eternal struggle to make everything polite, tame and bland. It was only then that I understood the meaning of David Carson's famous statement: "don't mistake legibility for communication."

Referring to David Diringera's musings about the divine origin of the letter, it is worth discussing the phenomenon that can be observed in Armenia, where in addition to the alphabet monument in Yerevan, we can see numerous murals or installations glorifying the Armenian script - which perfectly shows that a way of writing can become an element of national pride.

Writing itself, and thus typography, is increasingly being treated with due seriousness by politicians. In Morocco, road signs with three scripts have been successfully operating for years, and help find the way in official French, Arabic and Berber. Berbers are nomadic peoples who came to today's Morocco and Algeria from East Africa. In addition to remarkable weaving patterns and fascinating culture, they also developed a unique scripting method. Thanks to the efforts of UNESCO, this script was recognized as one of official languages and was thus saved from extinction. UNESCO's successful actions resulted in the fact that Windows operating system in Berber script was created.

All travel experiences determined my subsequent pursuit in the art of design. And it's not just about working with the letter, but also about visual identification projects, posters and publications. Reading the biographies of great artists, I began to notice more clearly the correlations between their work and the influence of a given culture or place on earth. I first encountered this when I was in elementary school, and admiring the works of Paul Gauguin in Paris. I was surprised to find out that his characteristic way of imaging could not have arisen without contact with the colors and culture of French Polynesia. Influences and relationships of this kind are often much less apparent. In 2018, I saw Escher's exhibition at the Museum of Contemporary Art in Porto. The curator devoted a large part of the exhibition to Islamic architecture as well as ornamental art, which the artist encountered during his trip to Andalusia. Since then, I have been unable to look at Escher in any other way than as an artist who has implemented Arabizing afterimages into his graphic work. The history of art knows thousands of similar examples, which only confirms my belief that travel can become an important element of the creative process.

### Typography as a medium of artistic expression

For graphic designers-typographers, designing letters is like a canvas to a painter. It is a medium through which it is possible to create an artistic expression. Typography is, of course, a much more utilitarian field than painting, but in my opinion there is apt opportunity in every project to employ one's signature style.

In this narrow specialization, which is typeface design, you can find dozens of subcategories - there are typeface engineers, there are people who locate oriental scripts, and even typo-

## W poszukiwaniu tożsamości

wście dziedziną dużo bardziej utylitarną niż malarstwo, jednak moim zdaniem w każdym projekcie jest miejsce na przemycenie swojego charakteru.

W tak wąskiej specjalizacji, jaką jest projektowanie krojów pisma, znaleźć można dziesiątki podkategorii – są inżynierowie krojów, są osoby zajmujące się lokalizowaniem orientalnych skryptów, a nawet typograficzni archeologowie, którzy przypominają o nieistniejących skryptach lub walczą o zachowanie tych, z których korzystają tylko niewielkie grupy ludzi. Trudno byłoby mi znaleźć inną gałąź projektowania graficznego, która rozwijałaby się równie szybko, a jednocześnie pozostawałaby w zupełnym cieniu. Wydaje mi się, że graficy nie doceniają typografii, podobnie jak zwykli użytkownicy nie doceniają wynalazku pisma. Typografia i pismo po prostu są – i wydają się przezroczyste.

### Change

Patrząc z perspektywy czasu, każdy artysta jest w stanie wyróżnić w swojej twórczości kilka przełomowych momentów. Jeden z nich miał dla mnie miejsce 5 lat temu, gdy podczas obrony pracy magisterskiej zaprezentowałem rodzinę krojów pisma Adagio. Miała ona być wprowadzeniem w świat profesjonalnej typografii. Chciałem, by prezentacja pracy zwróciła uwagę grafików z innych środowisk na proces powstawania kroju pisma – od pierwszych ekspresyjnych szkiców, po finalne testy i postprodukcję.

Z dzisiejszej perspektywy widzę, że Adagio było obarczone wieloma studenckimi błędami. Na projekty graficzne realizowane jeszcze 5 lat temu jestem w stanie patrzeć – na kroje nie. To tylko utwierdza mnie w przekonaniu, jak dużą rolę w edukacji artystycznej i wyczuleniu na formę ma praca z literą. Nie chodzi tylko o uwrażliwienie na „stawianie” ładnych krzywych Béziera – a raczej o kontrolę nad dużym zestawem znaków w wielu odmianach, który powiązany jest z narzędziem, jego przeznaczeniem oraz założeniami projektu.

Podczas branżowych konferencji wielokrotnie byłem świadkiem ciekawego zjawiska. Mimo, że w programie było wiele wykładów o przyszłości typografii i nowych technologiach, gdy tylko pojawiała się prelekcja dotycząca historii, na przykład francuskiej typografii z XV wieku, wszyscy na sali słuchali jak zahipnotyzowani. Podczas kongresu Atypi największą popularnością cieszyły się oczywiście wycieczki do Muzeum Plantina Moretiusa oraz warsztaty prowadzone przez Gerrego Leonidiasa. To pokazuje, jak bardzo sztuka typografii zakorzeniona jest w tradycji i jak trudno od niej uciec.

Myślę, że na tej podstawie bardzo łatwo przedstawić proces edukacji typografia. Na początku przyswajają się wiedzę oraz dużo pracuje, żeby zrozumieć, jak wygląda anatomia i zależności w krojach pisma. Często ten etap może wydawać się monotony, dlatego projektanci bardzo szybko zaczynają eksperymentować z formą samych znaków. Finalnie projektant wraca do początków i ponownie rozplątuje się nad pięknem XVI-wiecznych składów oraz bogactwem dawnych projektów. Dopiero wtedy jest według mnie pełnoprawnym twórcą.

Podczas studiów wielokrotnie zastanawiałem się, dlaczego każdy typograf ma w swoim portfolio zarów-

graphic archaeologists who remind about extinct scripts or struggle to preserve those that are only used by small groups of people. It would be challenging for me to find another branch of graphic design that would develop just as quickly while remaining in shadow. It seems to me that graphic designers underestimate typography, just like ordinary users underestimate the invention of writing. Typography and writing are simply there – and they seem transparent.

### Change

In retrospect, each artist can single out several breakthrough moments in his/her life's work. For me, one of those moments took place 5 years ago, when during the defense of my master's thesis I presented a family of Adagio typefaces. The thesis was meant to be an introduction to the world of professional typography. I wanted the presentation to draw the attention of graphic designers from different environments to the process of creating a typeface – from first, expressive sketches to final tests and post-production.

From today's perspective, I see that Adagio was burdened with numerous student errors. I can look at graphic design projects from 5 years ago – but not typefaces. This only confirms my faith in the significance of working with letters in artistic education as well as sensitivity to form. It is not just about being super-conscious while drawing nice Bézier curves – but rather about maintaining control over a large set of characters in many variations, which set is associated with the tool, its purpose and the design tasks.

During industry conferences, I have many times witnessed an interesting phenomenon. Although the program had many lectures on the future of typography and new technologies, only when a history lecture, concerned with topics such as French typography from the 15th century, took place, only then everyone in the room listened in eerie silence. During the Atypi conference, trips to the Plantin-Moretus Museum and workshops led by Gerry Leonidas were the most popular choices. It further proves how much the art of typography is rooted in tradition and how problematic it is to avoid it.

I think that on this basis it is very easy to present a typographer's education process. At the beginning, one absorbs knowledge and works a lot in order to understand what anatomy and relationships in typefaces look like. This stage may often seem monotonous, which is why designers soon begin to experiment with the form of the characters. Lastly, the designer returns to the beginning and becomes once again mesmerized with the beauty of the 16th-century typesets as well as richness of old designs. Only then, in my opinion, does he become a fully-fledged creator.

During my studies, I have often wondered why every typographer has in his portfolio variations on a geometric grotesque, a serif body typeface, as well as handwriting. Now I understand that even if the world does not need these projects, typographers need them to be able to start

## W poszukiwaniu tożsamości

no wariację geometrycznego groteska, dzielowego kroju szeryfowego, jak i ręcznej pisanki. Teraz rozumiem, że nawet jeżeli świat nie potrzebuje tych projektów, to są one potrzebne samemu typografowi, by zaczął on wreszcie sprawnie poruszać się po różnego rodzaju stylizacjach. Można to porównać do pracy XVII-wiecznych francuskich mnichów, którzy potrafili pisać ponad 40 stylami kaligraficznymi.

### Początek prac

Po rozpoczęciu studiów doktoranckich wiedziałem, że to, co będzie przedmiotem mojej pracy, musi mieć związek z literą i komunikacją wizualną – jednak nie mogłem znaleźć problemu projektowego i artystycznego, który mógłbym rozwiązać.

Od samego początku mojemu projektowi doktoranckiemu towarzyszyło zagadnienie, o którym dowiedziałem się od użytkowników pracujących przy transkrypcjach tekstów oraz skomplikowanych składach naukowych. Wielu z nich wykorzystuje znaki, które praktycznie nie występują w ogólnodostępnych krojach pisma. Chodzi zarówno o archaiczne znaki z łaciny, samokotwiczące się znaki diakrytyczne oraz setki znaków interpunkcyjnych.

Założeniem mojego doktoratu było w pierwszej fazie zaprojektowanie multiskryptowej rodziny Change, składającej się z cyklu 12 odmian grubościowych. Całość zawierać miała zestaw znaków do wszystkich skryptów, używających zapisu w alfabecie łacińskim (języków europejskich, wietnamskiego, afrikaans, international phonetic alphabet i wielu innych – łącznie około 2500 znaków w każdej odmianie), w cyrylicach (rosyjskiej, ukraińskiej, serbskiej, mołdawskiej, bułgarskiej i ich odmianach azjatyckich) oraz grece (włącznie z jej archaicznymi formami).

Projekt zakładał również przygotowanie setek znaków, które do dziś nie doczekały się cyfrowej adaptacji, co powoduje olbrzymie problemy przy tworzeniu specjalistycznych tekstów, w których są używane. Są to glyfy, które występują jedynie przy transkrypcjach oryginalnych dzieł sprzed setek lat oraz pojedyncze znaki, które pojawiają się, na przykład, w zapisach nutowych psalmów. Transkrypcje oraz specjalistyczne prace z zakresu filologii wykorzystują w zapisie setki rzadko występujących znaków. Pierwsze szkice zaczęły powstawać już w 2015 roku pod opieką Michała Jarocińskiego.

Dzięki pomocy prof. Stanisława Wiczorka, nawiązałem współpracę z badaczami z Uniwersytetu Warszawskiego. Po rozmowach z profesorami i studentami dowiedziałem się, że istnieje jedynie kilka fontów, obejmujących pełen wachlarz znaków, który wynosi ponad 4000 glifów w każdej odmianie. Po dokładnej analizie okazało się, że kroje te są zlepkami kilku różnych rodzin i w niemal wszystkich przypadkach są one niespójne stylistycznie. Na przykład – skrypt łaciński pochodzi z jednej odmiany, do której w nienaturalny sposób dodana została cyrylica oraz greka z innych odmian, dając nieestetyczny i eklektyczny efekt końcowy. Dodatkowo, znaki matematyczne zostały w większości przypadków zaprojektowane niestarannie, co przekłada się nie tylko na ograniczony komfort pracy użytkowników, ale również na późniejszy wygląd publikacji. Największy problem stanowią znaki, które do dziś nie doczekały się cyfrowej adaptacji – są to czę-

navigating seamlessly between different styles. This can be compared to the work of seventeenth-century French monks who were able to write in more than 40 calligraphic styles.

### The beginning of work

After starting my PhD studies, I knew that the subject of my project had to be linked to the letter and visual communication – but I could not find a design and artistic issue that I could solve. From the very start, my project was accompanied by a question that I learned from users working on transcripts and complex scientific typesets. Many of them use characters that virtually do not appear in mainstream typefaces. These are archaic Latin characters, self-anchoring diacritical characters as well as hundreds of punctuation marks.

The premise of my PhD thesis was in the first phase to design a multi-script font family named Change, which consisted of a cycle of 12 thickness varieties. The entire family was to contain a set of characters for all scripts that use the Latin alphabet (European, Vietnamese, Afrikaans, international phonetic alphabet and many others – a total of around 2500 characters in each variation), in Cyrillic (Russian, Ukrainian, Serbian, Moldavian, Bulgarian and their Asian varieties) and Greek (including its archaic forms).

The project also involved preparing hundreds of characters that have not yet been digitally adapted, which results in massive complications when creating specialized texts in which they are used. The glyphs in question occur only in transcriptions of original works dating from hundreds of years ago as well as individual characters that appear, for instance, in notation of psalms. Transcriptions and specialist philology works employ hundreds of rare characters. The first sketches emerged in 2015 under the supervision of Michał Jarociński.

Thanks to professor Stanisław Wiczorek, I established cooperation with scholars from the University of Warsaw. After talks with professors and students, I found that there are only a few fonts which cover a full range of characters, which is over 4000 glyphs in each variation. After a careful investigation, it turned out that these sets are clusters of several different families and in nearly all cases they are inconsistent in style. For example – the Latin script comes from one variety, to which Cyrillic and Greek from other varieties have been added in an abnormal way, resulting in an unappealing and eclectic final product. Besides, in most cases mathematical signs have been designed without sufficient attention, which translates not only into a limited comfort for users, but also to the subsequent appearance of the publication.

The main issue is the characters that have not been digitally adapted yet – these are generally glyphs from the Old Romanian script, Asian Cyrillic scripts, but also characters found in the Old Polish notation. While conducting research, I eyed hundreds of antique prints in virtual museums in order to be able to trace the changes in the form of characters I was interested in, and then developed the best version of those.

## W poszukiwaniu tożsamości

to glyfy pochodzące ze skryptu starorumuńskiego, cyrylic azjatyckich, ale również znaki występujące w staropolskim zapisie łaciny. Prowadząc prace badawcze obejrzałem na stronach wirtualnych muzeów setki starodruków. Prześledziłem w ten sposób zmiany w formie interesujących mnie znaków, a następnie przygotowałem najlepszą ich wersję. Dla współczesnego odbiorcy te archaiczne litery wyglądają często zupełnie abstrakcyjnie, co pozwoliło mi jeszcze lepiej zrozumieć, jak należy patrzeć na pismo przy projektowaniu liter. Podobne doświadczenia towarzyszyć mogą osobie, która przygląda się skryptom hebrajskiemu lub arabskiemu nie rozumiejąc jego znaczenia – w ten sposób może ona skupić się wyłącznie na samej formie znaków.

Od strony artystycznej – każdy skrypt inspirowany był najbardziej klasyczną formą zapisu, dlatego dla odmiany łacińskiej punktem wyjścia były francuskie kroje renesansowe, dla cyrylicy – XIX-wieczne proporcje, natomiast dla greki – ekspresyjne formy wynikające z odręcznego zapisu. Taka metodyka pracy pozwoliła mi zauważyć, jak zróżnicowane mogą być powiązania między minuskułą a wersalikiem w każdym z tych skryptów. W cyrylicy małe litery nie odbiegają formami od wielkich – dlatego w tym skrypcie mało popularne były kapitaliki. W łacinie forma minuskuły dużo bardziej naśladuje dukt narzędzia, a co za tym idzie, delikatnie kontrastuje z wielkimi literami. W grece natomiast majuskuła wygląda tak, jak w łacinie, zaś małe litery często mają bardziej kaligraficzne i kontrastujące formy. Dzięki tym obserwacjom zrozumiałem w końcu szereg pokrewieństw. Dobrym ich przykładem może być cyrylica bułgarska, która mając formy znane z cyrylicy rosyjskiej, zdradza też mocne wpływy alfabetu greckiego.

Nazwa rodziny krojów pisma – Change odnosi się do pewnego etapu w mojej projektowej twórczości. Dzięki pracy nad tym projektem w moich działaniach twórczych zaszła znacząca zmiana, odczuwalna zarówno na poziomie warsztatu, rozumienia litery, jak i świadomości projektowej.

Ze względu na temat, wiedziałem, jak istotna będzie prezentacja tego, ponad 5-letniego, procesu pracy. Wyjściowym formatem prezentacji są klasyczne plansze w formacie B1, na jakich zazwyczaj podczas wystaw pokazywane są fonty. Jednak na potrzeby realizacji projektu, postanowiłem zaprzeczyć klasycznej formie prezentacji specyfikacji technicznej – moje plansze nie prezentują ani uroku, ani funkcji, ani zalet kroju Change – są wyłącznie zapisem czasu oraz rodzajem muzealnej prezentacji tysięcy pojedynczych glifów. Dodatkowo, proces oglądania zostaje utrudniony przez nadrukowanie liter białą farbą na lustrze, w którym odbija się odbiorca. Całość ma formę pulsujących z różną częstotliwością rastrów. Oczywiście inspiracją były dla mnie „Obrazy liczone” Romana Opałki. Wydaje mi się, że podobna determinacja towarzyszy twórcom krojów pisma, których czarno-biały świat może patrzącym z zewnątrz osobom wydawać się nieco monotonny.

Projekt pod tytułem „W poszukiwaniu tożsamości” był dla mnie istotny z kilku względów. Proces pracy nad rodziną krojów Change, podróże, które miały wpływ na poszukiwania oraz finalna instalacja prezentująca krój, pozwoliły mi zobaczyć, że moja tożsamość jako artysty jest oparta na pracy z literą – niezależnie od tego, czy maluję obraz, czy tworzę identyfikację wizualną dla firmy, zawsze pryzmatem, przez który spoglądam, jest forma abstrakcyjnego znaku wynikającego z pisma.

To a modern user, these archaic characters often look utterly abstract, which as a result allowed me to better understand how to look at writing when designing letters. A person who looks at Hebrew or Arabic scripts without understanding its meaning can have a similar experience – and be able focus only on the form of characters.

From an artistic side – each script was inspired by the most classic form of writing, hence for the Latin variety, the point of departure was French Renaissance typefaces, for Cyrillic – nineteenth-century proportions, while for Greek – expressive forms stemming from handwriting. This methodology has allowed me to observe how varied the connections between the minuscule and the upper case can be in each of these scripts. In Cyrillic, minuscule does not differ from capital letters – and that's why it was not popular in this script. In Latin, the shape of the minuscule imitates the ductus of the tool much more, therefore gently contrasting with the upper case. In Greek, on the other hand, the majuscule looks like in Latin, while minuscule often features more calligraphic and contrasting forms. Thanks to these observations, I finally understood a number of connections. A good example is the Bulgarian Cyrillic, which, while having forms known from the Russian Cyrillic, also reveals a strong influence of the Greek script.

The name of the typeface family – Change – refers to a certain stage in my work as a designer. After working on this project, a significant change took place in my creative activities, a change I could feel at the level of the workshop, understanding the letter as well as design awareness. Because of the nature of the topic, I knew just how crucial the presentation of this work process, which spanned over more than 5 years, would be. The output format of the presentation is standard B1 boards, on which fonts are typically shown during exhibitions. However, for the needs of this project, I decided to abandon the usual form of technical specification presentation – my boards are meant to display neither the charm, nor the function, nor the advantages of the Change typeface – they are only a record of time and a sort of a museum presentation of thousands of individual glyphs. Moreover, the viewing process is hampered the fact that the letters are printed with white paint on the mirror in which the viewer is reflected. The whole has the form of rasters pulsating in different frequencies. Roman Opałka's "Counted Pictures" were an evident inspiration for me. It appears to me that similar determination accompanies typeface designers whose black-and-white world may look slightly monotonous to outsiders.

The project named "In search of identity" was important to me for several reasons. The process of working on the Change typeface family, travels that took their toll on the search and the final installation presenting the typeface have all allowed me to acknowledge that my identity as an artist is based on working with the letter; and regardless of whether I paint an image or design a visual identity for a company, I always look through the prism of an abstract form of a sign which results from writing.