

**ESSAY 2:** Grei ut om mellomkrigstidens «nye typografi» Hva var det som karakteriserte mellomkrigstidens modernistiske «nye typografi», og hva representerte den et brudd med? I hvilken grad representerte den et helhetlig fenomen, og i hvilken grad ikke? I hvilken sosial, teknologisk og stilhistorisk kontekst oppstod den?

Noen sentrale personer og institusjoner:

Jan Tschicholdt, Paul Renner, Piet Zwart, Moholy-Nagy, Bauhaus, avantgardistiske kunstretninger.

Hvordan kom den nye typografien til Norge? Inkluder illustrasjoner i essayet.

# Den nye typografien

Eivind Arnstein Johansen • Typografihistorie • Bachelor i mediedesign • Høgskolen i Gjøvik • høsten 2005

## Typografien som fag

Typografi (fra det greske ordet «typos» som betyr form, og «graphein» som betyr å skrive) dreier seg om kunsten å formidle et budskap på en lett leselig og visuelt tilfredsstillende måte, altså design for lesing.

Typografien som fagområde oppsto rundt 1450 som et resultat av Johann Gutenbergs nye teknikk for oppbygging av trykkformer ved hjelp av løse blytyper. Gutenbergs 42-linjers bibel (1450–1455) er et godt eksempel på god utnyttelse av ny teknologi. Gutenberg/Schoeffer gjorde en god og forholdsvis lett leselig etterligning av en kalligrafisk skrift til denne bibelen.

Fra Gutenbergs typografiske revolusjon skjedde lite innen de typografiske fremstillingsmetodene inntil Linotype og Monotype lanserte sine settemaskiner på slutten av 1880-tallet. Denne teknologiske omstillingen reflekterte automatiseringen som fant sted innen de fleste fagområder i forbindelse med andre industrielle revolusjon.

## Grunnlaget for den nye typografien

Den nye typografien sto i ganske stor kontrast til den tidligere tradisjonelle typografien. Denne hadde i stor grad basert seg på skriffter med trekk fra penn og penselskrifter og satsflatene var gjerne konstruert med utgangspunkt i det gyldne snitt. Den nye typografien utviklet seg i en tid hvor mange avantgardistiske kunstnere og arkitekter prøvde å bryte ut av de tidligere tradisjonsbundne mønstre.

Den russiske konstruktivismen, den nederlandske de Stijl-bevegelsen og sveitsiske dada-bevegelsen var ville alle bryte med de kunstneriske og faglige normene i samfunnet. Théo van Doesburgs de Stijl – med sine rene fargeflater, bruk av rette vinkler



Théo van Doesburgs de Stijl baserte seg på bruk av groteske skriffter og kraftige streker for å skille logiske elementer. Dette ga også en enhetlig visuell stil. Illustrasjon: Meggs 1998, side 273.

og tykke linjer – kan spesielt trekkes frem som en kilde for mange av Bauhaus-stilens visuelle særtrekk. Mange av disse virkemidlene kan også spores i det som etter hvert ble den nye typografien.

Piet Zwart (1885–1977) var en nederlandsk designer som hadde sansen for de Stijl-bevegelsens formspråk, og hans tidlige arbeider viser tydelig påvirkning fra stilens markante bruk av kraftige flater og bruk av rette vinkler. Zwart ble også senere påvirket av dada-stilen og kombinerte disse to stilretningene på en lekende og kommunikativ måte. Zwart hadde ingen formell design-utdannelse, noe som gjorde ham i stand til å utvikle sitt eget formspråk med minimalt hensyn til de konvensjonelle designtradisjonene.

## En ny typografi blir til

Den ungarske konstruktivisten László Moholy-Nagy (1895–1946) kom til Bauhaus i 1923. Moholy-Nagy hadde en allsidig bakgrunn og hadde tidligere drevet

abcdefghijklmnopqr  
 rstuvwxyzàáéîõö  
 abcdefghijklmnopq  
 rstuvwxyzàáéîõö  
 &1234567890(\$£.,!?)

Herbert Bayers universelle alfabet fra 1925 inneholdt bare minuskler. Tegnene var stilistisk konstruerte geometriske former. Denne skriften vitner om deler av Bauhaus-skolens filosofi om funksjonell design.

med bl.a. fotografi, film, skulptur og grafisk design. Moholy-Nagy underviste på Bauhaus fra 1923 og var ansvarlig for designet av katalogen til den første Bauhaus-utstillingen i Weimar, 1923. Denne katalogen hadde mange konstruktivistiske trekk med sin utstrakte bruk av rette vinkler, åpne flater, groteske skrifter og asymmetriske komposisjonsprinsipper. Moholy-Nagys ukonvensjonelle stil var avgjørende for det visuelle uttrykket som i ettertiden har blitt koblet mot Bauhaus (Carter 2002).

Omslaget til denne første Weimar-katalogen ble designet av en student ved skolen, Herbert Bayer



En side fra Tschicholds bilag til Typographische mitteilungen i oktober 1925. Dette bilaget var mange av de tyske grafiske fagarbeidernes første møte med den nye typografien. Bilaget var komponert etter asymmetriske prinsipper og brukte aktivt tykke linjer og luft som designelementer. Illustrasjon: Meggs 1998, side 286.

(1900–1985). Walter Gropius (1883–1969) hadde tidlig merket seg Bayers interesse for typografi og grafisk design og oppmuntret Bayer til å spesialisere seg innen dette feltet. Bayer ble etter skolens flytting fra Weimar til Dessau i 1925 oppnevnt til professor ved skolens nyopprettede avdeling for typografi og grafisk design (Meggs 1998).

Bayer tegnet samme år en ny skrift basert på Gropius sine designprinsipper. Disse prinsippene gikk i all hovedsak ut på at form skal følge funksjon. Bayer stilte spørsmålstegn ved bruken av både versaler og minuskler. Hvorfor skulle eksempelvis lyden «a» kunne visuelt beskrives med to vidt forskjellige tegn (A og a). Ut i fra denne problemstillingen tegnet han en skrift basert utelukkende på minuskler. Skriften tok utgangspunkt i rene geometrisk konstruerte former. Tegnene skulle være enkle med stor kontrast seg i mellom for å lette lesbarheten. Denne skriften ble først publisert som et forskningsprosjekt i 1926. Skriften ble derimot ikke implementert som en trykkskrift/font (Kinross 2004).

## En ny typografi i praksis

Jan Tschichold (1902–1974) hadde studert ved *Hochschule für Grafik und Buchkunst* i Leipzig og lært seg bl.a. å beherske kalligrafiske teknikker og tradisjonell bok-design. I 1923 endret derimot



Denne brosjyren for Tschicholds utgivelse *Die neue Typographie* viser den grafiske stilen Tschichold prøvde å fremme. I forhold til Tschicholds bilag til venstre ser vi at Tschichold nå har rennyrkert sin nye stil og nå gjennomfører bruk av groteske skrifter. Illustrasjon: Meggs 1998, side 288.

Tschichold stil ganske brått. Han hadde besøkt Bauhaus-utstillingen i Weimar og var imponert over Moholy-Nagys grafiske arbeider. Denne stilen overbeviste Tschichold og han begynte nå å arbeide aktivt med luft og asymmetrisk flatebehandling.

Bauhaus-skolens nye stilretning var kontroversiell og hadde lite respekt i de grafiske fagmiljøene. Dermed var også dens gjennomslag i samfunnet ennå minimal. Den nye tilnærmingen til grafisk formgivning oppnådde ikke noen form for troverdighet før Tschichold – som gjesteskribent i *Typographische Mitteilungen*, oktober 1925 – kom ut med et eget innstikk kalt *elementare typographie*.

I dette innstikket – som var brukket om på et asymmetrisk vis etter Tschicholds nye typografiske prinsipper – beskrev han løsninger på vanlige designproblemstillinger ut fra de nye prinsippene. Innstikket var også krydret med mange avantgardistiske eksempler og illustrasjoner, og krydret med Tschicholds lettfattelige kommentarer (Meggs 1998).

Dette magasinet nådde ut til store deler av Tysklands grafiske fagarbeidere og var for mange av disse deres første eksponering for den nye typografien.

Inntil nå hadde de aller fleste basert sine arbeider utelukkende på symmetriske komposisjoner og bruk av antikvaskrifter. Tschichold var praktiker og hans artikler la på en god måte frem løsninger på designmessige problemstillinger forbundet med den nye typografien.

### **Die neue Typographie**

Jan Tschichold forfattet en lærebok hvor han beskrev retningslinjene og fundamentene i den nye typografien. *Die neue Typographie* – som ble den nye lærebokens navn – kom ut i Tyskland i 1928.<sup>1</sup> I forhold til Tschicholds artikkel i 1925 om «elementær typografi» hadde nå stilen hans blitt mer moden og rendyrket. Det typografiske snittet fra «Elementare typographie» var asymmetrisk og i stor grad basert på blokksets, men skriften var en antikvaskrift.

I Tschicholds nye bok var formspråket mer gjennomført ved bruk av groteske skrifter, som Tschichold fremholdt som mer moderne. De groteske skriftene hadde gjerne flere varianter og kunne ha flere varianter med variabel fethet og bredde. Disse variasjonene ga designerne stort spillerom og muliggjorde en dynamisk og kontrast-

rik design, samt en større mulighet til å artikulere budskapets indre struktur.

Tschichold poengterte det som enhver typografis oppgave å formidle et budskap på en kortest, mest konsis og effektiv måte. Selv om dette kunne gi assosiasjoner til funksjonalisme understreket Tschichold at selv om funksjonalismen og modernismen hadde mange likhetstrekk var estetiske verdier innenfor den nye typografien tillagt stor vekt. Som virkemidler innen den nye typografien dro Tschichold frem viktigheten av underliggende grid-systemer med godt definerte spalteaavstander og praksisen med å bruke luft aktivt som et designelement. Bruken av streker var også anbefalt for å skille logiske enheter og aktivt fremheve åpne flater – om enn ikke i samme utstrekning som Moholy-Nagy og konstruktivismen forutsa.

### **Paul Renner og skriften Futura**

En av de første utøverne av den nye typografiske praksisen var den modernistiske Paul Renner (1878–1956). Renner var aktiv som bok-kunstner fra 1907 og hadde en litt annen innfallsvinkel til boktrykkerfaget enn de tradisjonelle trykkerne. Renner hadde en fortid som kunstmaler. I 1917 utga Renner typografi- og trykk-læreboken *Typografie als Kunst* til stor frustrasjon for Tysklands trykkere. Hvem var vel Renner til å fortelle dem hvordan de skulle utøve sitt yrke (Burke 2005).

Renner startet i 1926 sin egen skole for boktrykkere i München, «Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker». Han inviterte blant annet Tschichold til å undervise ved skolen. Tschichold ble der til han flyttet til Basel i 1933 (Carter 2002).

Renner var som nevnt en modernist og argumenterte mot at skriftdesignere stadig prøvde å gjenskape tidligere skrifter. Han mente det var viktigere for skriftdesignere å utvikle skrifter som kunne gjenspeile tidens formspråk.

Renner tok utgangspunkt i Bayers Universal og Jacob Erbars skrift Erbar fra 1925 og begynte på designet av sin egen Futura. I tillegg til å designe Futura ut fra geometriske prinsipper tok Renner hensyn til kvetsj-fenomenet (utpressing av trykksverte i tegnenes spisse innerkonturer). Han kompenserte for dette ved å smalne strektykkelsen der hvor strekene møttes i vinkler. Futura var en av de første geometriske skriftene som tok hensyn til dette problemet.

Den første utgaven av Futura var klar i 1927, men Renner fortsatte utviklingen av denne med mange fethetsgrader og skråstilte varianter. I 1930 var Futura blitt en hel skriftfamilie og fremsto som en tidsriktig og moderne grotesk skrift.

<sup>1</sup> *The new Typography: A Handbook for Modern Designers* var en engelsk oversettelse av Tschicholds *Die neue Typographie*. Denne oversettelsen, gjort av Ruari McLean, kom ut i England så sent som i 1996.



«Den frie retning» innenfor typografien ble praktisert på begynnelsen av 1900-tallet i Norge. Stilen var dominert av dekorative elementer og løs typografi. Denne annonsen er et godt eksempel på den dominerende tradisjonelle ornamentale typografien (men allerede ofte med en viss asymmetrisk karakter) som eksempelet viser.

Illustrasjon: *Norsk Grafia*, nr. 5, 2005.

Renner hadde en del problemer med de første versjonene av Futura. Problemene dreide seg om leseligheten og de estetiske kvalitetene i forhold til minuskel a og g. Minuskel a hadde fått et spisst «tak» og likeledes hadde minuskel g fått en spiss vinkel i bunn for å konformere med den geometriske grunntanken. I senere versjoner av Futura hadde Renner utviklet alternative versjoner av a og g som bedre passet inn med resten av skriften og ga et bedre og renere skriftbilde.

Den totale skriftfamilien Futura besto etterhvert av hele femten skriftsnitt, hvorav fire var kursive snitt og to var særegne tittelsnitt.

### Norsk typografi i endring

Arthur Jean Nelson (1878–1957) startet sin læretid hos W. C. Fabritius & sønner i Kristiania i 1893. På denne tiden var «Den frie retning» den dominerende typografiske stilen i Norge. Det faglige nivået var godt under middels, men Nelson var heldig og fikk gå i lære hos en dyktig og usedvanlig innflytelsesrik faglærer, Hermann August Scheibler (1854–1929). Som syttenårig læregutt deltok Nelson i en skandinaviske annonsekonkurranse og

vant som han selv uttalte «[...] 5te præmie paa et fuldstændig aandløst produkt [...]» (Eng 2005). Nelson beskrev denne tiden i Norge som «Smakløshetens tid». Dette på grunn av, iflg. Nelson, grafiske produkter som alle var overtynget av dekorasjoner og skrifter i alle fasonger og med forsiringer som varierte i det uendelige.

Nelson var ferdig utlært i 1897 og virket i Norge som aksidenssetter, faktor og bestyrer i en del forskjellige trykkerier inntil han reiste til USA i 1902. I første omgang ble Nelson kun to år i USA, men han dro tilbake allerede i 1906 etter en kort tur tilbake i Norge. I USA fikk Nelson med seg en god porsjon faglig ballast og nye inntrykk. Han

endte på tredje plass i en konkurranse arrangert av *The American Printer*, og som resultat av dette endte han opp med jobb hos det prestisjetunge forlagstrykkeriet *The Oswald Press*. Nelson returnerte for godt til Norge i 1920.

I Norge hadde det faglige nivået økt betraktelig siden Nelson forlot landet i 1906. Det ble derimot savnet en nasjonal norsk typografi. Nelson var med på å påvirke den norske typografien vekk fra den germanske stilen gjennom sin utgivelse av *Nelsons Magasin for Grafisk Kunst* fra 1927. Oslotrykkeren



Arthur Nelson var reklamemann. Denne annonsen viser Nelsons praksis av den nye typografi. Stilistiske dekorelementer og blokkformet tekst var gjennomført. For å fylle ut linjer brukte Nelson gjerne geometriske symboler.

Illustrasjon: *Norsk Grafia*, nr. 6, 2005.

Max Rich. Kirste imøtegikk Nelson og hevdet at Nelson ikke var noen god representant for norsk typografi. Dette fordi han hadde vært såpass lenge i USA. Kirste hevdet også at Nelsons klassiske amerikanske Caslon-typografi var et fremskritt, men ikke nødvendigvis det riktige fremskrittet. Den faglige diskusjonen tilspisset seg og Nelson besvarte Kirstes argumentasjon med å hevde at en ny typografisk stil burde formes etter tidens smak og ikke legge for stor vekt på nasjonalistiske verdier.

### Den nye typografien i Norge

Nelson var den nye typografiens første og fremste talsmann i Norge. I 1928 endret Nelson navnet på sitt magasin til Norsk trykk: Magasin for Grafisk Kunst og Håndverk. Han omtalte stadig Tschicholds nye typografi men la samtidig stor vekt på egne oppfatninger og laget seg en egen stil med Tschicholds nye typografi som grunnlag. Nelson kalte sin stil for en geometrisk typografi. Han la stor vekt på blokkforming av all tekst og bruk av sterke kontrastvirkninger. Nelson mente sterke kontraster var viktig i norsk typografi for – som han kommenterte i *Nelsons magasin for grafisk kunst* nr. 1, 1928 «Vi nordmenn ferdes nu engang i en natur som ikke er ensformig eller grå, og hvorfor skulde vår typografi være det?».

Til tross for sin praktisering av den nye typografien, var Nelson i starten til dels tilbakeholden og argumenterte for bruk av antikva tittelskrifter idet han syntes de groteske skriftene ble for harde mot leseren. Dette var imidlertid et syn han gikk bort fra i løpet av de neste årene ettersom den nye typografien ble mindre kontroversiell og tatt i bruk av flere.

I 1930 fikk Nelsons Norsk trykk konkurranse som grafisk fagmagasin i Norge av de skandinaviske typografforbundenes faglige tidsskrift *Grafisk Revy*. Dette tidsskriftet hadde den nye typografien som grunnlag, og Nelsons posisjon i det norske grafiske miljøet var ikke lenger like dominerende. Nelsons posisjon i Norge ble heretter stadig svekket og Nelson undergravde seg selv ved å angripe andre fagerbeider og påstå plagiat.

1930 var den nye typografiens høydepunkt i Norge. Etter denne tiden opplevde man at den nye typografien kunne fungere som et supplement til – og ikke kun stedfortreder for – den klassiske og symmetriske typografien.

Den nye typografiens prinsipper er grunnlaget for den største formmessige revolusjonen innen typografiens historie.

### Kilder

- Burke, Christopher 2005. Forelesning ved Høgskolen i Gjøvik
- Carter, Sebastian 2002. *Twentieth century type designers*. London. Trefoil Publications
- Eng, Torbjørn 2005. *Norsk Grafia*, utg. 5, 2005 «Del 1: Fra <den frie retning> til klassisk typografi» side 14–17
- Eng, Torbjørn 2005. *Norsk Grafia*, utg. 6, 2005 «Del 2: Arthur Nelson: den første modernist innen norsk boktrykk» side 16–19
- Eng, Torbjørn 8.11.2005. «Typografi i Norge, Torbjørn Eng's sider om typografi» *Typografi i en revolusjonær tid*. [http://home.no.net/toeng/funkis/art1/revolusjon\\_1.html](http://home.no.net/toeng/funkis/art1/revolusjon_1.html)
- Eng, Torbjørn 8.11.2005. «Typografi i Norge, Torbjørn Eng's sider om typografi» *Arthur Nelson og bladet Norsk Trykk*. <http://home.no.net/toeng/funkis/art2/nelson.html>
- Eng, Torbjørn 8.11.2005. «Typografi i Norge, Torbjørn Eng's sider om typografi» *Fra høydepunktet i 1930 – til ettertanken* <http://home.no.net/toeng/funkis/art3/hoyde.html>
- Kinross, Robin 2004. *Modern typography, an essay in critical history*. London. Hyphen
- Meggs, Philip B. 1998. *A History of Graphic Design, Third edition*. New York. John Wiley