

FRANK BLOKLAND

heden | verleden | & perceptie

De Ponsoen



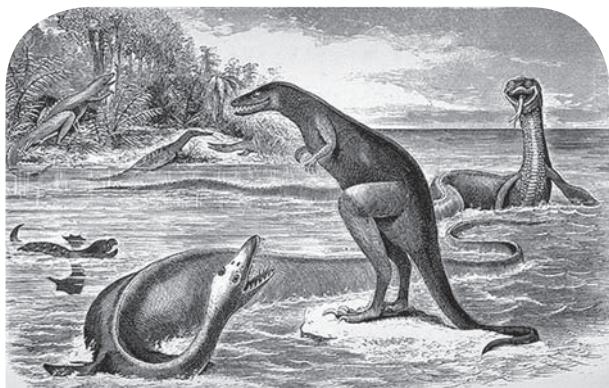
Deze plaquette verschijnt naar aanleiding van de diploma-uitreiking en de uitreiking van het attest van posthogeschoolvorming van de Hogeschool Antwerpen aan de aggregeerden van het Plantin Genootschap promotie 2007-2009 in het Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet.

Dit exemplaar wordt u aangeboden door het
PLANTIN GENOOTSCHAP VZW
Hoger Instituut voor GrafischeKunsten.

Een MiniDVD hoort bij deze plaquette.
Hij bevat de plaquette in pdf en
acht orgelwerken (in MP3 formaat) van J.P. Sweelinck,
in 2004 gespeeld door Leo van Doeselaar
op het Van Hagerbeer orgel uit 1643
in de Pieterskerk te Leiden.
De opnames zijn gemaakt in verband met
het 'Type & Music Project' van de Dutch Type Library.

DTL Fontmaster Light software

De tekst werd gezet uit de DTL VandenKeere
door De Diamant Pers nv, Herentals
naar de vormgeving van Louis Van den Eede, Hove
en gedrukt op tweehonderd exemplaren
door Bema-Graphics, Wommelgem
op GO-matt! 100 gr., gesponsord door Epacar, Kontich.



1 Negentiende eeuwse gravure waarop links de Elasmosaurus is afgebeeld met de kop op de staart.

|1| Kop en staart

Een Elasmosaurus was van het type dinosaurus dat bij Loch Ness weleens wordt waargenomen. 'Nessie' was ongeveer 14 meter lang en ongeveer 2000 kilo zwaar en behoorde tot de groep der Plesiosaurussen. De paleontoloog Edward Drinker Cope reconstrueerde deze dinosaurus in de negentiende eeuw en plaatste daarbij abusievelijk de kop op de staart, die korter was dan de nek. Later werd de kop op het goede uiteinde gemonteerd en kreeg het dier een slangennek toegemeten. Die slangennek is volgens moderne paleontologen weer onjuist.

Het valt ook niet mee om als paleontoloog op basis van een veelal incomplete verzameling botten een beeld te vormen van een dinosaurus. Zoals het ook niet meevalt voor een letterontwerper om heroptekeningen te maken van historische lettertypen, ook al is er vaak meer en toegankelijker materiaal voor handen dan waarmee de paleontoloog het moet stellen. Verkeerde interpretaties van de details van historische lettertypen en onjuiste beeldvorming van de stijlperioden waarin ze werden gemaakt, kunnen leiden tot – figuurlijk gesproken – het plaatsen van de kop op de staart.



2 Uitvergroete afdruk van de B
van Van den Keeres Parangon romain uit 1575.

|2| Truly outstanding

De huisletter van de stad Antwerpen, het Museum Plantin-Moretus en het Plantin Genootschap is DTL VandenKeere, een digitale versie van de Parangon romein die Hendrik van den Keere in 1575 voor Christoffel Plantin sneed. Professor H.D.L. Vervliet noemt in *Sixteenth-century Printing Types of the Low Countries* (Amsterdam, 1968) de Parangon romein '[...] one of the truly outstanding designs originating in the Low Countries'.

Hendrik van den Keere werd rond 1540 te Gent geboren en hij is ook bekend onder de naam Henry du Tour, waaraan hij zelf de voorkeur gaf. Professor Vervliet beschouwt hem in voornoemd standaardwerk als de beste stempelsnijder van de Lage Landen in de zestiende eeuw: 'Hij is de schakel tussen de Franse school die in de zestiende eeuw domineerde en de Nederlanders die Europa een eeuw later aanvoerden'. Van den Keere sneed vanaf 1568 letters voor Christoffel Plantin (1514–1589) en vanaf 1570 tot aan zijn dood in 1580 was hij Plantins exclusieve leverancier van lettertypen.

De onderkast cursief van DTL VandenKeere heb ik gebaseerd op de Ascendonica cursief van François Guyot. Guyot was een Franse stempelsnijder die in 1539 werd ingeschreven als inwoner van Antwerpen en vanaf 1558 tot aan zijn overlijden in 1570 leverde hij stempels en matrijzen aan Plantin. Voor de kapitalen bij de cursief werden niet Guyots ontwerpen gebruikt, maar schuin-gezette, versmalde, en vervolgens bijgewerkte varianten van de kapitalen van de Parangon romain.



3 Studenten van het Plantin Genootschap
werkend aan een digitale revival van letters van Van den Keere.

|3| Interpretaties

De basis voor een digitale heroptekening, ofwel revival, van letters uit het loden tijdperk vormen stempels, matrijzen en drukken. Lang niet altijd is al het materiaal bewaard gebleven. Mede door de populariteit van de lettertypen van Johann Michael Fleischmann (1707–1768) raakte bijvoorbeeld het oeuvre van Christoffel van Dijck (1605–1670) in de tweede helft van de achttiende eeuw uit de mode. Aan het begin van de negentiende eeuw verdween bijna al het door Van Dijck vervaardigde materiaal in de smeltkroes, om daarna dienst te doen als grondstof voor nieuw te gieten letters. Gelukkig is veel werk van Hendrik van den Keere wel bewaard gebleven en te vinden in het Museum Plantin-Moretus.

Het maken van een revival is op het eerste gezicht misschien een gemakkelijke opgave. Het lijkt een kwestie van het uitvergrooten, oppoetsen en digitaliseren van het oorspronkelijke lettermateriaal. In werkelijkheid liggen de zaken echter een stuk complexer. Een afdruk van een loden letter kan bijvoorbeeld op

het oorspronkelijke formaat een duidelijk letterbeeld geven, maar eenmaal uitvergroot blijkt er onverwacht veel ruimte te zijn voor interpretaties. Hoeken en schreven die op klein formaat redelijk scherp lijken, blijken bij uitvergroting afgerond, onder meer door de kraalrand. Door de bij boekdruk uit de moet geperste inkt neemt ook het gewicht van de letter toe; de mate waarin kan per druk verschillen.

Voor DTL VandenKeere heb ik in eerste instantie verschillende reeksen contourtekeningen (outlines) laten maken om te bepalen in hoeverre hoeken en schreven moesten worden afgerond. Deze tekeningen werden handmatig gedigitaliseerd met het IKARUS systeem om proefzetsel te kunnen maken. Na bestudering van de verschillende testversies kwam ik tot de conclusie dat afrondingen de lettervormen verzwakten en besloot ik de hoeken en schreven scherp te maken. Niet dat afrondingen per definitie onjuist zijn; een aantal jaren later nam ik op voorstel van Erhard Kaiser bij de productie van DTL Fleischmann wél het besluit om de schreven rond te maken, omdat dit het idioom van Johann Michael Fleischmann versterkte.

Voor DTL VandenKeere is het merendeel van de letters op papier getekend en vervolgens handmatig gedigitaliseerd in het IKARUS formaat. Op die manier konden allerlei originele details behouden blijven en werd een al te grote standaardisatie van de letters voorkomen.

Hoe complex het maken van een revival is, ondervinden de studenten van het Plantin Genootschap tijdens het college *Digitaal letterontwerpen*, wanneer zij aan de slag gaan met historische letters van Van den Keere of van Jacques François Rosart (1714–1777). Op basis van uitvergrotingen van oude drukken moeten de studenten contourtekeningen van de letters maken om deze vervolgens handmatig te digitaliseren met het IKARUS systeem. De eerste stap is het bepalen van de mate van standaardiseren van letterhoogtes, stokdiktes en schreven. Daarbij moet bijvoorbeeld collectief worden beslist in hoeverre de kraalrand in de digitale versie moet worden meegenomen.



4 Student van het Plantin Genootschap bezig met het handmatig digitaliseren van een letter in het IKARUS formaat.

Niet het tekenen op zich, noch het invoeren van de letters in de computer leveren de meeste problemen op, maar het interpreteren van de modellen. Het is namelijk bijzonder lastig om hetgeen wordt waargenomen te definiëren in een vorm. Niet alleen omdat de nodige kennis op het gebied van het letterontwerpen ontbreekt, maar ook omdat er geen inzicht is in wat kenmerkend is voor bepaalde stijlperiodes, de technische aspecten van het stempelsnijden en het idioom van de stempelsnijders. Maar zelfs als kennis en inzicht wel aanwezig zijn, dan blijft het interpreteren van historische lettermodellen lastig en speelt perceptie een belangrijke rol, ook bij professionals.

|4| **Harmonische Systemen**

Letterontwerpers maken varianten op in conventies vastgelegde lettervormen. Die conventies verschillen feitelijk per deelgebied van het letterontwerpen, zoals bijvoorbeeld voor tekstletters en displayletters. Voor tekstletters zijn de conventies minder rekbaar dan voor letters bedoeld voor boekomslagen en affiches. Als letters puur illustratief worden toegepast, is de tolerantie het grootst.

De conventies voor tekstletters vinden hun basis in de vijftiende eeuw toen door de introductie van de boekdrukkunst in Italië, het beeld van de op de humanistische modellen gebaseerde romein en cursief totstand kwam en werd vastgelegd. Sindsdien maakten stempelsnijders en maken letterontwerpers varianten op deze thema's. Feitelijk gaat het hier niet zozeer om conventies maar om regels die direct voortvloeien uit de constructie van de lettermodellen zelf. Letters die afwijken van de conventies, zoals die van Wim Crouwels *New Alphabet*, onttrekken zich aan de gangbare regels en creëren op hun beurt nieuwe conventies, die standaard kunnen worden zodra ze door anderen worden nagevolgd.

Als onderdeel van mijn promotieonderzoek naar de Harmonische Systemen in het Latijnse schrift aan de Universiteit Leiden, probeer ik de onderliggende Harmonische Modellen en bijbehorende parameters te definiëren. De Harmonische Systemen in het Latijnse schrift kennen we onder de noemers kapitaal, romein en cursief. Wat bij mijn onderzoek duidelijk naar voren komt, is dat de modellen die in de Harmonische Systemen zijn samengebracht lang niet altijd even logisch in elkaar zitten en verre van perfect zijn. Dit is verklaarbaar omdat in de loop van de tijd verschillende lettermodellen zijn verenigd in de Harmonische Systemen. Onder andere door evolutie maar ook door direct ingrijpen van geleerden, zoals in de achtste eeuw onder leiding van Alcuinus van York.

|5| **Kunstmatig**

Als er een beschrijving te maken is van de Harmonische Systemen in het Latijnse schrift en van de parameters die letterontwerpers daarop loslaten, dan moet het ook mogelijk zijn om dit als basis te gebruiken voor het ontwikkelen van software voor het (deels) automatiseren van het letterontwerpproces. Het DTL LetterModeller (LeMo) programma is daartoe een eerste aanzet. De huidige versie van LeMo maakt het mogelijk om het Harmonische Model voor de romein te modificeren en te transformeren in de varianten die in de late middeleeuwen en in de renaissance



5 DTL LetterModeller is een poging om te komen tot (deels) geautomatiseerd letterontwerpen.

werden gebruikt. Ook kunnen schreven worden toegevoegd, die reageren op de instellingen van de verschillende parameters.

Omdat letterontwerpers feitelijk variëren op een thema, maken gedetailleerde beschrijvingen van de Harmonische Systemen het ook mogelijk om de kenmerken van die variaties, c.q. het idioom van letterontwerpers, te beschrijven. De voorwaarde hiervoor is wel dat het idioom van de letterontwerpers karakteristiek genoeg is. Theoretisch is het dan mogelijk om kunstmatig letters te genereren in de stijl van een bepaalde letterontwerper, bijvoorbeeld die van Jan van Krimpen of van Gerard Unger.

In de muziekwereld wordt al langer gewerkt aan programma's waarbij kunstmatige intelligentie wordt ingezet bij het componeren. Een voorbeeld daarvan is het *Experiments in Musical Intelligence* (EMI) project van David Cope, professor emeritus aan de universi-



6 Een muziekstuk gegenereerd met een digitale variant van het Musikalisches Würfelspiel.

teit van Californië. Het EMI project startte in 1981 en kan worden omschreven als een methode om nieuwe composities te maken via hergebruik van delen uit bestaande muziekstukken. Dit vereist dat het EMI programma in staat is om muziek diepgaand te analyseren.

Bij EMI grijpt Cope terug op het Musikalisches Würfelspiel, een dobbelspel waarbij de gegooide ogen de volgorde van geprefabriceerde muziekmaten bepaalt. Deze maten sluiten altijd op elkaar aan en vormen steeds weer nieuwe composities.

Het Musikalisches Würfelspiel was een populair tijdverdrijf in de achttiende eeuw, waarmee onder andere ook Haydn en Mozart zich bezighielden. Aan laatstgenoemde wordt ook (maar waarschijnlijk ten onrechte) een boek over het Musikalisches Würfelspiel toegeschreven dat de uitgever Nikolaus Simrock in 1792 op de markt bracht.

Natuurlijk roept een project als EMI weerstand op, alleen al omdat het de creatieve kant van de mens relativeert. Soms worden negatieve opinies over EMI ook weer bijgesteld. De Amerikaanse wetenschapper Douglas Hofstadter, bekend van onder meer *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid* (1979), beschrijft in zijn artikel *Sounds Like Bach* (datum onbekend) zijn oorspronkelijke bedenkingen tegen door de computer gegenereerde muziek: 'Back when I was young – when I wrote *Gödel, Escher, Bach* – I asked myself the question “Will a computer program ever write beautiful music?”, and then proceeded to speculate as fol-

lows: “There will be no new kinds of beauty turned up for a long time by computer music-composing programs... To think –and I have heard this suggested– that we might soon be able to command a preprogrammed mass-produced mail-order twenty-dollar desk-model “music box” to bring forth from its sterile circuitry pieces which Chopin or Bach might have written had they lived longer is a grotesque and shameful misestimation of the depth of the human spirit. [...]’.

Een kwart eeuw later speelt Hofstadter op de piano een mazurka in de stijl van de door hem bewonderde Chopin, dat is gegenereerd door het EMI programma: ‘[...] Though I felt there were a few little glitches here and there, I was impressed, for the piece seemed to “express” something. Had I been told it had been written by a human, I would have had no doubts about its expressiveness [...]’.

Eigenlijk verwacht ik een vergelijkbare of zelfs grotere weerstand tegen het LeMo project als David Cope bij EMI ondervindt. Het idee dat letters ‘kunstmatig’ kunnen worden ontworpen, zal niet iedereen aanstaan. Om Hofstadter nogmaals te citeren uit *Sounds Like Bach*: ‘[...] I was going to face this paradox straight on; I was going to grapple with this strange program that was threatening to upset the apple cart that held many of my oldest and most deeply cherished beliefs about the sacredness of music, about music being the ultimate inner sanctum of the human spirit, the last thing that would tumble in AI’s headlong rush towards thought, insight, and creativity [...]’.

Met het EMI programma heeft Cope composities gegenereerd in onder meer de stijlen van Van Beethoven, Chopin, Mahler en Bach. Zo genereerde Cope met EMI vijftien nieuwe inventies in de stijl van Bach als aanvulling (en gebaseerd) op hetzelfde aantal authentieke inventies.

|6| Perceptie

In onze tijd viert het eclecticisme hoogtij. Niet alleen kunnen hendaagse typografen gebruik maken van lettertypen die hun oorsprong vinden in verschillende stijlperioden, ook in de muziekwereld is het verleden meer ontsloten dan ooit tevoren. Partituren uit de middeleeuwen, renaissance, barok, classicisme en romantiek zijn online te vinden en uitgevoerde muziek uit die stijlperioden is ‘gewoon’ dagelijks te beluisteren via de radio, CD-speler of mp3.

Het beeld dat typografen van historische letterontwerpen hebben, is niet zelden gebaseerd op revivals. Daarbij wordt niet altijd stilgestaan bij het feit, dat deze revivals interpretaties zijn en net zoveel een beeld geven van de tijd waarin ze werden gemaakt als van de oorspronkelijke modellen. Onze kijk op het verleden verandert continu en wordt grotendeels bepaald door de beschikbare informatie en de interpretatie daarvan; perceptie speelt een belangrijke rol.

In de muziekwereld is dat de afgelopen halve eeuw aangetoond door de overgang van de traditionele naar de authentieke uitvoeringspraktijk. Ook dat blijkt een doorlopende ontwikkeling te zijn, waarbij nieuw verworven inzichten snel plaats maken voor nog nieuwere. Orkestbezettingen en koren expanderen en krimpen als gevolg daarvan. Bij bijvoorbeeld de cantates van Bach is de meest recente ontwikkeling dat de koorpartijen worden gezongen door de solisten.

Een ander voorbeeld van hoe de kijk op het verleden kan veranderen en in welke mate dit afhankelijk is van de beschikbare informatie, vormen de vervalsingen in de stijlen van de zeventiende eeuwse meesters als Johannes Vermeer en Frans Hals, die Han van Meegeren (1889–1947) maakte in de eerste helft van de twintigste eeuw. Van Meegeren nam op slimme wijze wraak op de kunstkenners die hem naar zijn mening niet serieus genoeg namen. Hij voorzag de kunstmarkt van de schilderijen die volgens de kenners door de jonge Vermeer in een door Carravaggio beïnvloede stijl moesten zijn gemaakt en die totdantoe ontbraken. Van Meegeren schilderde dus wat de connoisseurs wilden zien en die zagen hun deskundigheid hierdoor bevestigd.



7 *De Emmaüsgangers* (1935–1937) van Han van Meegeren.

Dat in de jaren dertig en veertig van de vorige eeuw anders aangekeken werd tegen het werk van Johannes Vermeer, laat vooral het beroemde schilderij *De Emmaüsgangers* zien. Het is voor ons moeilijk voor te stellen dat dit voor een Vermeer moet doorgaan; het mist de finesse en brille van de zeventiende eeuwse meester en het doet vooral erg jaren dertig aan. Dit doorwerkende tijdsbeeld, dat ik het *Van Meegeren aspect* zou willen noemen, is ook zichtbaar in revivals van lettertypen. De lettertypen die bijvoorbeeld de Monotype Corporation maakte op basis van werk van Francesco Griffo (Bembo en Poliphilus), Claude Garamond en John Baskerville zijn naar mijn mening typerend voor de manier waarop in de eerste helft van de twintigste eeuw werd aangekeken tegen de letters uit de Italiaanse en Franse renaissance en het classicisme. De in die tijd onder de noemer 'Garamond' uitgebrachte lettertypen, inclusief de versies van de Lanston Monotype Machine Company en de Monotype Corporation, waren in veel gevallen sowieso niet gebaseerd op het werk van Garamond maar op de letters die Jean Jannon (1580–1658) in de zeventiende eeuw sneed op basis van die van de zestiende eeuwse meester. De Stempel Foundry baseerde in 1924 haar 'echte' Garamond op de Egenolff-Berger letterproef uit 1592. Beatrice Warde schreef in 1925 over de Garamond-revivals het beroemde artikel in de *Fleurton* (nr. 5): *The*

Garamond types: 16th & 17th century sources considered, dat overigens volgens James Mosley is gebaseerd op een essay over Garamond uit 1914 van de in letterkringen verder onbekende Fransman Jean Paillard. Maar dat is een ander verhaal.

|7| Inspiratie

In 1989, een paar jaar voordat DTL VandenKeere verscheen, kwam het lettertype Adobe Garamond op de markt. Het werd gemaakt door de Amerikaanse letterontwerper Robert Slimbach, die later onder andere ook Minion voor Adobe heeft ontworpen. Slimbach baseerde zijn ‘Garamond’ op afbeeldingen uit dezelfde Egenolff-Berger letterproef als die door de Stempel Foundry was gebruikt, met name die van de Paragon Roman. Om werk van Claude Garamond te bestuderen en fotograferen bezocht Slimbach het Museum Plantin-Moretus. Op basis van het verzamelde materiaal tekende hij letters met potlood. In tegenstelling tot de productie van DTL VandenKeere, waarbij de letters handmatig werden gedigitaliseerd, werden Slimbachs tekeningen gescand en voorzien van contouren in Adobe Illustrator.

De cursief van Adobe Garamond is gebaseerd op werk van Robert Granjon (†1579). Granjons ontwerpen stonden ook model voor de cursief die de Monotype Corporation in 1922 sneed voor de Monotype Garamond. De verschillen tussen de cursieven van de versies van Adobe en Monotype zijn bijna net zo groot als die tussen de romeinen.

Het lijkt voor mij geen twijfel dat Hendrik van den Keere bij het ontwerpen van zijn Paragon romein zich heeft laten leiden door Garamonds Paragon roman. Met name de onderkastletters zijn gemaakt in het idioom van de Franse meester. Een vergelijking van de romeinen van de Adobe Garamond en DTL VandenKeere laat die overeenkomsten ook goed zien, maar er zijn ook grote verschillen tussen beide digitale lettertypen. De Garamond van Adobe toont afgeronde hoeken en schreven, terwijl de schreven bij DTL VandenKeere juist haaks eindigen. Waar ik besloot om op basis van proeven afrondingen te vermijden, bracht Slimbach deze bewust aan. Daardoor ontstaat er toch een behoorlijk ver-

schil in beeld tussen de twee lettertypen die allebei tegen het einde van de twintigste eeuw zijn gemaakt en allebei hun oorsprong vinden in de Franse renaissance.

In de Garamond Premier uit 2005 ging Slimbach een stap verder door hoeken en schreven nog ronder te maken.

Het beeld dat Robert Slimbach heeft of wil hebben van de letters uit de zestiende eeuw verschilt dus duidelijk van dat van ondergetekende. Dat Slimbach een inwoner is van de Nieuwe Wereld en daardoor wellicht anders aankijkt tegen wat de Oude Wereld heeft voortgebracht, zou een verklaring kunnen zijn voor het verschil in interpretatie. Mogelijk dat ook de toegepaste productiemethoden (IKARUS versus Illustrator) hebben bijgedragen aan de verschillen.



8 Links de onderkast a van Adobe Garamond en rechts de onderkast a van DTL VandenKeere

|8| **Kop en staart**

Op basis van de beschikbare informatie proberen paleontologen dinosaurussen te reconstrueren en letterontwerpers revivals te maken. Ook voor andere disciplines geldt dat inzichten en percepties continu aan veranderingen onderhevig zijn. De studenten van het Plantin Genootschap hebben gedurende twee jaar – met succes – ongelooflijk veel informatie op grafisch gebied verwerkt. Dit zorgt voor een stevig fundament voor hun verdere ontwikkeling. Hopelijk voorkomt dit dat ze –figuurlijk gesproken– de kop ooit op de staart zullen plaatsen. In ieder geval: proficiat!

GEAGGREGEERDEN CURSUS 2007–2009

Jan De Bruyn

Sophie Fortemps

Marij Hereijgers

Bieke Olemans

Filip Proost

Rickey Tax

Jan Van der Linden

Pieter-Jan Vandeweerd