

Praca doktorska, napisana pod merytoryczną opieką profesora Tomasza Bierkowskiego na Wydziale Artystycznym Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, stanowi próbę zdefiniowania kryteriów doboru krojów pisma w pracy projektanta komunikacji wizualnej. Odnosząc się do dostępnej literatury przedmiotu oraz teoretycznych rozważań Ferdynanda de Saussure'a na temat semiotyki oraz teorii metafory George'a Lakoffa i Marka Johnsona, doktorantka otwiera dyskusję dotyczącą doboru i interpretacji krojów pisma opartego zarówno na obiektywnych przesłankach projektowych i technicznych, jak i na płaszczyźnie interpretacji wynikającej z kodów kulturowych, w których jesteśmy zanurzeni.

Geneza tematu

Potrzeba przeanalizowania problemu doboru i interpretacji krojów pism jest wynikiem kilkunastu lat praktyki zawodowej w obszarze projektowania graficznego (w szczególności projektowania publikacji), oraz prowadzonej równolegle pracy naukowo-dydaktycznej w zakresie podstaw projektowania graficznego, podstaw typografii, grafiki edytorskiej i grafiki książki. W obydwu wymienionych dziedzinach autorka dysertacji ma na co dzień kontakt z osobami, które nie posiadają adekwatnej wiedzy na temat projektowania komunikacji wizualnej, ze szczególnym uwzględnieniem jej nieodłącznego elementu – krojów pism.

W przytoczonych przypadkach rozwiązanie problemów komunikacyjnych na linii projektant–odbiorca (klient), wykładowca–student, możliwe jest dzięki edukowaniu i dyskutowaniu na temat sposobów projektowania komunikatów typograficznych. Obydwa te działania wymagają zdobycia określonych zasobów wiedzy. W zależności od stopnia uświadomienia rozmówcy, może być to operowanie pojęciami specjalistycznymi, przynależnymi teorii projektowania komunikacji wizualnej, lub próby opisywania krojów ze względu na funkcjonalny kontekst ich użycia, oraz – równie często – walory estetyczne i przypisane krojów do familiarnych dla obydwu stron kodów wizualnych. Istotnym czynnikiem jest również hierarchia interesariuszy, biorących udział w procesie komunikacji. O ile od studentów można (i należy) wymagać zdobycia i nieustającego pogłębiania wiedzy na temat dyscypliny, w przypadku klientów nastawionych na rezultat, z pominięciem szczegółów procesu projektowego, wykorzystywane słownictwo musi być przystępne dla obydwu stron aktu komunikacji.

Motywacją do ponownego opisanie kryteriów doboru pism i cech krojów było rozpoznanie ograniczeń zakresu funkcjonującego dookoła krojów pism słownictwa i jego hermetyczny, często trudny do szybkiego wyjaśnienia charakter. Typografia, rozumiana w ogólnym kontekście jako dyscyplina projektowa zajmująca się całą problematyką związaną z projektowaniem

i użyciem krojów pism, zarówno na poziomie makro- (layout) jak i mikrotypograficznym (detale litery, projektowanie krojów), pomimo bogatej literatury podmiotu nie posiada ukonstytuowanej, spójnej teorii naukowej. Doświadczenie w pracy projektowej oraz analiza rynku krojów pism pokazuje jego ciągle przeobrażenia i niespotykany wcześniej gwałtowny rozwój. Rodzi to pytania o stopień profesjonalizacji twórców i jakość setek tysięcy dostępnych krojów pism. Ocena ich technicznej przydatności przez projektantów graficznych, pośredniczących w procesie komunikacji między projektantami krojów i odbiorcą końcowym oraz decydujących o kształcie komunikatu typograficznego, wymaga zdobycia wiedzy fachowej.

Kryteria doboru krojów pism oparte na wiedzy od dawna opisane są w książkach dotyczących projektowania komunikacji wizualnej i projektowania krojów pism, a niniejsza praca stanowi próbę ich podsumowania. Jak zostało zaznaczone w treści dysertacji, utworzona lista kryteriów pozostaje otwarta, obejmuje jednak najważniejsze z punktu widzenia autorki problemy, zidentyfikowane w trakcie kwerendy dostępnej literatury przedmiotu, wskazanej w załączonej bibliografii. Uwzględnione zostały zarówno tematy ogólne, na stałe obecne w programach nauczania kierunków projektowych, jak również tematy specjalistyczne, ściśle związane z projektowaniem krojów, których znajomość pomaga otworzyć projektantom komunikacji wizualnej nowe drogi adekwatnego do celów komunikacyjnych doboru krojów pism. Przykładem takiej tematyki może być powiązanie cech kroju pisma ze skalą jego wdrożenia, wiążące się z tematyką projektowania inkluzywnego, wciąż w mniejszym stopniu opisywane w dostępnej literaturze. Każdy z poruszanych tematów zasługuje na odrębne opracowanie, którego nie sposób zawrzeć w niniejszej pracy; na rynku wydawniczym dostępne są pozycje rozwijające większość przywoływanych zagadnień. Ich skondensowane podsumowanie zawarte w części II umożliwia projektantom zidentyfikowanie nurtujących ich problemów i pogłębienie wiedzy dzięki odwołaniu do wskazanych źródeł.

Dodatkowo na początku pracy została postawiona teza, zgodnie z którą typografia, będąca jednym z komponentów komunikatu wizualnego, jest jego najbardziej egalitarną częścią, ze względu na swoją wszechobecność i niemożliwą do zastąpienia przez jakiekolwiek inne medium rolę w przekazywaniu informacji. Jej ranga wzrasta wraz z redukowaniem w codziennym życiu funkcji tradycyjnie pełnionych przez pismo odręczne. Jednocześnie niedoceniana i niezrozumiana rola krojów pism w projektowaniu komunikacji wizualnej wymaga ciągłego edukowania i pogłębiania wiedzy. Kroje pisma często traktowane są jako element warstwy estetycznej komunikatu, podczas kiedy ich inherentną cechą jest czytelność (rozumiana zarówno na poziomie legibility jak i readability), decydująca o skuteczności procesu komunikacji, a możliwa do osiągnięcia jedynie dzięki celowemu wykorzystaniu krojów pism.

Funkcja estetyczna nie może być pomijana w procesie projektowania, a jej wykorzystanie często okazuje się decydującym czynnikiem w oddziaływaniu przekazu typograficznego na odbiorcę i osiągnięciu zamierzonego celu komunikacyjnego. Nie powinna jednak być pierwszym i jednym rozpatrywanym kryterium.

	Obszarem, który nie został do tej pory kompleksowo opracowany, jest podświadome, oderwane od wiedzy projektowej, nadawanie formie kroju pisma dodatkowych znaczeń i łączenie ich z komunikatem. Autorka podjęła próbę wskazania dyscyplin i teorii spoza obszaru projektowania komunikacji wizualnej, które mogą stać się narzędziem do zbadania tego terytorium. Dzięki rozwojowi technologicznemu nie ma znaczenia, czy komunikaty typograficzne wdrażane są w formie druku, czy na ekranach urządzeń mobilnych i komputerów. Kroje pisma funkcjonują jako metanarzędzie komunikowania, przynależne do wszystkich dyscyplin projektowania graficznego, dlatego tak ważne jest położenie nacisku na przekazywanie wiedzy na ich temat i rozwój typografii jako dyscypliny naukowej.
Odbiorca	Publikacja kierowana jest z założenia do projektantów graficznych, niezależnie od tego, czy łączą swoją rolę z pracą dydaktyczną. Ze względu na stopień uszczegółowienia problematyki praca nie stanowi podręcznika i nie kompiluje podstawowej wiedzy na temat typografii i jej standardów. Stara się wskazywać na źródła i badania, na podstawie których obowiązujące w projektowaniu komunikatów typograficznych normy zostały sformułowane. W kolejnych częściach porusza tematykę teorii językoznawczych (semiotyka w ujęciu Ferdinanda de Saussure’a – część I) szereg kwestii technicznych wkraczających na pole projektowania krojów pism (część II) oraz przedstawia interpretowane konotacje krojów pism (część III). Praca zawiera również opis przeprowadzonych wywiadów badawczych, dających pole do konfrontacji postaw i poglądów na temat projektowania komunikacji wizualnej i projektowania krojów pism (część IV). Obszerna i zróżnicowana bibliografia może stanowić dla odbiorców punkt odniesienia dla dalszych badań nurtujących ich zagadnień.
Cele pracy i proces projektowy	Pierwszym etapem pracy nad dysertacją było zebranie bibliografii i rozpoznanie stanu badań nad zagadnieniem, które ułatwiło dobór analizowanych w części II problemów. Poza literaturą dotyczącą projektowania graficznego autorka sięgnęła po sprawdzone, podstawowe źródła z zakresu semiotyki/semiologii, a zawarte w nich teorie zostały powiązane z problematyką projektową. Następnie przeprowadzone zostały wywiady badawcze z projektantami krojów pism i projektantami graficznymi. Staranny dobór próby i przeprowadzenie pogłębionych wywiadów pozwoliło na uzupełnienie analizowanych wcześniej zagadnień o nowe aspekty i spostrzeżenia oraz skonfrontowanie postaw i poglądów projektantów reprezentujących bardzo zróżnicowane dyscypliny projektowe (wayfinding, branding, projektowanie publikacji, projektowanie krojów pism, projektowanie produktów cyfrowych, plakat, ilustracja, projektowanie wystaw, tworzenie strategii marki). Ostatnim etapem pracy było opracowanie formy i wdrożenie publikacji. Ważnym elementem na tym etapie pracy było zebranie i opracowanie ilustracji.

Celami przyświecającymi dysertacji są:

- otworzenie dyskursu na temat oddziaływania formy kroju pisma na odbiorcę końcowego,
- próba określenia relacji oddziaływania kroju na użytkownika z intencjami projektantów komunikacji wizualnej,
- oraz poszukiwanie sposobów komunikowania podświadomego oddziaływania krojów, zrozumiałego dla laików.

Do ich osiągnięcia konieczne jest zidentyfikowanie, zebranie i uporządkowanie opisanych w specjalistycznej literaturze kryteriów doboru i interpretacji krojów pism. Kolejnym celem jest wskazanie obszarów, w których teoria projektowania krojów pism i projektowania komunikatów wizualnych może zostać poszerzona, uszczegółowiona lub wymaga stworzenia nowych definicji i pojęć.

Dodatkowo, dzięki przeprowadzonym wywiadam, możliwe jest sondowanie postaw i poglądów projektantów związanych ze zróżnicowanymi dyscyplinami projektowymi.

Ostatnim celem pracy jest wskazanie teorii proponujących odmienne niż techniczne słownictwo, do wykorzystania przy opisywaniu krojów pism. Dzięki ich krytycznej analizie może wywiązać się dyskusja na temat nowych zasobów terminologii, służącej do komunikowania cech i właściwości krojów na wielu płaszczyznach, nie tylko w profesjonalnym dyskursie.

Zarys problematyki

Formułując autorskie pytania badawcze projektantka wskazuje zakres ujętej problematyki. Obejmuje on stałe i zmienne przesłanki stojące za wyborem kroju pisma, ich hierarchię i zastosowanie w praktyce, wskazanie na aspekty dominujące w projekcie, określenie potrzeby doprecyzowania lub zdefiniowania elementów omawianego relacje pomiędzy krojem pisma a budowanym komunikatem, sposób dekodowania komunikatu przez odbiorcę, świadomość projektantów co do znaczenia dokonywanych wyborów kroju pisma, oraz pytanie o typograficzne i pozatypograficzne aspekty odbioru komunikatu przez użytkownika.

Poruszana tematyka obejmuje kluczowe aspekty, takie jak rozróżnianie podstawowych pojęć (typografia/liternictwo/kaligrafia, *legibility/readability* etc.), identyfikowanie i różnicowanie podstawowych dyscyplin komunikacji wizualnej i nośników, definiowanie odbiorcy, ekonomia i ergonomia, relacja między komunikatem a jego celem, rola estetyki w budowaniu komunikatu typograficznego. Przedstawiona jest również część spekulatywna, identyfikująca subiektywne względem kanonu i historii rozwoju typografii kryteria doboru krojów (np. relacje treści i tekstu, subiektywna percepcja przez pryzmat kręgu kulturowego).

Wywód rozpoczyna się od zdefiniowania podstawowych pojęć niezbędnych do zrozumienia i pełnego odczytania dysertacji: typografia, komunikat typograficzny, komunikacja wizualna oraz projektowanie graficzne.

We wstępie omówione zostają kwestie funkcjonalności w odniesieniu do krojów pisma. Syntetyzując różne źródła informacji doktorantka określa jej

warunki, takie jak wpływ charakteru komunikatu typograficznego na proces komunikacji bez zakłócania jego czytelności, *legibility* i *readability*, współgranie typografii ze wszystkimi środkami makrotypograficznymi, oraz funkcjonalność jako przeciwwagę dla estetyzacji. Wyjaśnia również rolę typografii w podejściu projektowym zgodnym z *human-centered design*.

Przechodząc do omawiania strategii projektowania komunikatu typograficznego i ich charakterystyki doktorantka opisuje dychotomię strategii typograficznych, obejmujących z jednej strony potrzebę ograniczenia wpływu kroju pisma na odbiorcę (typografia transparentna), a z drugiej zdecydowanego zwrócenia uwagi i podkreślenie wydźwignię komunikatu. Wskazane zostają kryteria doboru kroju pisma, z naciskiem na zdefiniowanie celów i odbiorcy komunikatu oraz dyscypliny projektowej.

W części I pracy, będącej podsumowaniem wykorzystanych teorii językoznawczych oraz projektowych, doktorantka omawia elementy semiologii/semiotyki jako podstawę do dyskusji nad typografią. Analizowane w pracy teorie językoznawcze obejmują definiowane przez Ferdynanda de Saussure'a pojęcia „znaczącego” (fr. *signifiant*) „znaczonego” (fr. *signifié*), denotacji i konotacji, jak również „kodu/języka” w zakresie przystającym do rozważań na temat interpretacji krojów pism. Poprzez wykorzystanie elementów teorii semiotycznej/semiologicznej praca wpisuje się także w metatematyczny nurt badań projektowania (*research into design*), definiowany przez Christophera Fraylinga. Na bazie teorii semiotycznej typografia umieszczona zostaje na przecięciu znaczącego i znaczonego, odnosząc się do polskiego autora, Teodora Zbierskiego. Szczegółowo opisane są również proces komunikacji i proces czytania oraz ich konsekwencje dla doboru parametrów typograficznych.

W kolejnych rozdziałach części II opisane zostają stałe elementy typografii podporządkowane znaczącemu oraz powiązania krojów. Posługując się definicją denotacji zaproponowaną przez Annę Burzyńską przedstawia ją jako podstawowy zakres znaczeniowy pojęcia znaku.

Dysertacja poddaje analizie kryteria doboru krojów oparte o przesłanki wynikające z wiedzy i doświadczenia projektowego odnoszące się do funkcji użytkowych, określane jako kryteria stałe. Są to m.in. kwestia zachowania podstawowej konstrukcji glifów oraz odróżnialności znaków od siebie, ekonomia i ergonomia druku, projektowanie multiskryptowe i jego wpływ społeczny, wernakularyzm i skeumorfizm, moda i antyestetyka, typografia w projektowaniu włączającym oraz skala wdrożenia w relacji do doboru kroju pisma.

Przechodząc do zmiennych elementów typografii podporządkowanych znaczonemu (część III) praca definiuje metafory wizualne, czyli konotacje, jako poszerzone pole znaczeniowe znaku oraz ideę, że znaki mogą być przeniesione z jednego kontekstu do innego wg. Theo van Leeuwena. Praca szeroko omawia pojęcie i rodzaje metafor w ujęciu Lakoffa i Johnsona, przechodząc następnie do teorii Adriana Frutigera, systematyzującego elementy znaku zaczynając od najmniejszych modułów, poprzez znaki podstawowe, aż po ich kombinacje, aby wskazać na relacje pomiędzy fizycznymi cechami elementów, a ich podświadomym odbiorem. Następnie przedstawiona jest angażująca wykorzystanie semiotyki do interpretacji cech formalnych typografii

teoria Theo van Leeuwena. Doktorantka wymienia i omawia proponowane przez niego klasyfikacje dystynktywnych cech krojów oraz przypisanie im pól interpretacyjnych.

Część IV dysertacji zawiera wywiady badawcze przeprowadzone z projektantami i projektantkami komunikacji wizualnej oraz krojów pism. Rozmówcy są absolwentami większości znaczących ośrodków w Polsce i za granicą kształcących projektantów komunikacji wizualnej i projektantów krojów pism (Katowice, Kraków, Warszawa, Łódź, Gdańsk, Poznań, Wrocław, KABK Haga, University of Reading). Skonfrontowanie ich z postawionymi w pracy tezami z założenia miało wskazać nowe, nieoczywiste i wymagające dalszej analizy wątki związane z poruszaną problematyką. Sformułowane na podstawie wywiadów wnioski podsumowują płynące z doświadczenia aspekty doboru i interpretacji krojów pism w zróżnicowanych dyscyplinach projektowych.

Podsumowaniem pracy doktorskiej są wnioski i rekomendacje. Autorka formułuje pięć wniosków i trzy rekomendacje odnoszące się do procesu kształcenia projektantów komunikacji wizualnej i projektantów krojów pism, perspektyw rozwoju komunikacji wizualnej, rozwój teorii projektowania komunikacji wizualnej jako dyscypliny naukowej oraz sposobów komunikowania specjalistycznej wiedzy z zakresy typografii.

Forma – medium
(nośnik)

Sformułowana przez autorkę teoria zawarta została w kompleksowo zaprojektowanej książce o wymiarach 170×245 mm, co stanowi pomniejszony format B5, dzięki czemu możliwe jest jej wydrukowanie zarówno w druku cyfrowym, jak i offsetowym. Ze względu na dużą objętość publikacji (200 stron), jest ona oprawiona w oprawę twardą, szyto-klejoną, półpłócienną z otwartym grzbietem (szwajcarską). Na okładce wykorzystane zostało płótno introligatorskie połączone z zadrukowaną okleiną i hotstampowaniem. Wyklejkę stanowi papier barwiony w masie. Książka wydrukowana została na niepowlekanym papierze Munken Lynx 130 g w odcieniu naturalnej bieli, dla zachowania najlepszej czytelności i optymalnego kontrastu między rysunkiem litery a podłożem.

Siatka publikacji

Strony publikacji zostały przeliczone na moduł o wielkości 15 pkt, stanowiący jednocześnie podstawową interlinię tekstu ciągłego i skok siatki linii bazowych. Wykorzystana została asymetryczna siatka podzielona na 7 szpalt i 5 modułów poziomych. Tekst ciągły zawiera się na zewnętrznych 5 szpaltach, dwie wewnętrzne zostały wykorzystane do umieszczenia śródtytułów i elementów ilustracji. Dzięki zastosowaniu oprawy szwajcarskiej, zapewniającej pełne rozwarście rozkładówki, możliwe było zaprojektowanie wąskich marginesów wewnętrznych. Na marginesie dolnym umieszczona została paginacja i żywa pagina składająca się z dwóch elementów: oznaczenia części pracy (na wewnętrznych 2 szpaltach) oraz tytułu rozdziału (poniżej tekstu ciągłego). Na stronach tytułowych rozdziałów tekst główny opuszczony został o jeden moduł poziomy. Siatka modułowa reguluje również proporcje zamieszczanych ilustracji.

Tekst podzielony jest na 4 główne części: przedmowę, wstęp oraz wnioski i rekomendacje. Treść każdej z części rozpoczyna się na stronie *recto*, na stronie *verso* umieszczona jest informacja o otwierającej się sekcji, opcjonalnie z umieszczonymi kluczowymi definicjami (dla części II i III). W tekście pojawiają się liczne śródtytuły, umieszczone w osobnej kolumnie (obejmującej dwie szpalty) po stronie wewnętrznego marginesu. Wewnętrzna kolumna służy również w wywiadach do umieszczania nazwiska osoby cytowanej lub formułującej podkreślone w tekście tezy. Stosowanym w tekście wyróżnieniem typograficznym jest podkreślenie istotnych pasażów. Przypisy bibliograficzne opracowane zostały w systemie harwardzkim (z pominięciem przypisów dotyczących źródeł internetowych – te stanowią przypisy dolne), towarzyszące przypisy rzeczowe umieszczone są u dołu kolumny tekstowej. Kolejne wątki tekstu ciągłego, oprócz umieszczenia śródtytułu, oddzielane są liniami akapitowymi. W strukturze tekstu większym stopniem pisma wyróżnione zostały pytania badawcze.

Na dolnym marginesie umieszczona została paginacja i żywa pagina, podzielona na dwie kolumny: jedną zawierającą informacje o części, drugą – o rozdziale. Na końcu publikacji została umieszczona bibliografia (z podziałem na publikacje książkowe i źródła internetowe) oraz źródła ilustracji.

W publikacji zostały wykorzystane dwa kroje pisma: szeryfowy krój pisma Lyon Text oraz bezszeryfowy Neue Haas Grotesk Text.

Rodzina krojów Lyon, do której należy Lyon Text, dystrybuowana jest przez oficynę Commercial Type. Krój ten zaprojektowany został w 2006 roku przez Kai Bernau na kierunku Type and Media królewskiej Akademii (KABK) w Hadze. W 2009 roku został wdrożony do składu tekstu w „New York Times Magazine”. Jest to antykwa szeryfowa, inspirowana twórczością renesansowego typografa Roberta Granjona, zaprojektowana z myślą o składzie tekstu dziełowego w małym punkcie pisma¹. Lyon Text wykorzystany jest do składu tekstu ciągłego w stopniu 10 pkt na interlinii 15 pkt.

Drugi użyty w książce krój Neue Haas Grotesk Text autorstwa Christiana Schwartza i Maxa Miedingera zaprojektowany został jako współczesna adaptacja kroju Helvetica, dostosowana do nowych technologii i uwzględniająca poczynione przez Miedingera w latach 80. zmiany w oryginalnym kroju, poprawiające jego czytelność².

Neue Haas Grotesk wykorzystany został do: tytułów (14 pkt), pytań badawczych (11 pkt), śródtytułów (9,1 pkt), długich cytatów (9,1 pkt), podpisów do ilustracji (9,1 pkt), przypisów (8,4 pkt), żywej paginy i paginacji (8,4 pkt), oznaczenia cyfr porządkowych w listach numerowanych, oraz innych wyróżnionych elementów tekstowych.

1 https://commercialtype.com/catalog/lyon_text

2 https://www.myfonts.com/collections/neue-haas-grotesk-text-font-linotype?gad_source=1&gclid=CjwKCAjw8fu1BhBsEiwAwDrSjEcXbantXsSWHs9UoT_E2grp0zwbfBwqKVYX60Q-GeFzPiF6kQcSepxoC1zIQAvD_BwE#aboutThisFont

Obydwa kroje na poziomie technicznym uzgodnione zostały pod kątem stopnia pisma i czytelności. Na poziomie ideowym połączenie antykwy renesansowej, będącej od wieków podstawą składu tekstów dziełowych i kroju nawiązującego wprost do kroju Helvetica, symbolizującego XX-wieczną rewolucję modernistycznego szwajcarskiego projektowania, spina klamrą szerokie spektrum omawianych problemów, a co za tym idzie – krojów pism.

Ponadto obydwie te kroje spełniają warunki dostosowania do skali wdrożenia, opisane w części II dysertacji. Krój Neue Haas Grotesk posiada dwie rodziny – Display i Text różniące się między sobą szerokością litery (szersza dla tekstów ciągłych), grubością elementu (grubsze dla tekstów ciągłych) i trackingiem (mniejszy dla wersji tytułowej).

Szeryfowy krój dziełowy Lyon, poza dwoma rodzinami, w wersji Text posiada dwie odmiany Regular, przystosowane do druku na papierach powlekanych i niepowlekanych, charakteryzujące się różnym stopniem przyrostu punktu rastrowego w druku. Posiadająca cieńsze elementy litery odmiana Regular może zostać wykorzystana do druku na papierze niepowlekany, bez ryzyka zalania detalu litery. Odmiana Regular No. 2, o mocniejszym rysunku, sprawdzi się w druku na papierze powlekany oraz w druku w inwersji koloru.

Ilustracje

Tekstowi towarzyszą ilustracje w formie zdjęć, wykresów oraz przykładów krojów pism. Każda z ilustracji opatrzona jest podpisem w celu rozszerzenia kontekstu lub wskazania istotnych detali umieszczanego zdjęcia/kroju. Ilustracje wyrównane zostały do górnego marginesu, a ich podpisy – do dolnego. Wykresy oraz zestawienia krojów zostały opracowane przez autorkę, podczas gdy ilustracje pozyskano ze źródeł internetowych. Kolorystyka ilustracji i wykresów została ograniczona do czerni i bieli – podstawowym analizowanym w nich elementem jest typografia, dlatego kolor stanowiący w kontekście poruszanej problematyki drugorzędną cechą, został zredukowany. Zabieg ten ma pomóc odbiorcy w skupieniu się na formie litery/obiektu, będącego przedmiotem ilustracji. Wykorzystany papier, dedykowany do druku publikacji, gwarantuje dobre odwzorowanie szczegółu i nasycenie czerni.

Pomimo starań, aby wszystkie obrazy należały do domeny publicznej, część przykładów historycznych, będących nieodzownym wątkiem w narracji, została przywołana na prawach cytatu. Na końcu publikacji znajduje się szczegółowy wykaz pozyskanych zdjęć ze wskazaniem źródła i statusu praw autorskich. Wszelkie prawa autorskie do zdjęć i krojów pozostają przy projektantach lub ich spadkobiercach oraz instytucjach rozporządzających spuścizną twórców.

Kataryna Welny - Inpudiel