

Typotheque type specimen & OpenType feature specification. Please read before using the fonts.

Amalia Std

OpenType font family supporting Latin based languages with their own small caps, with extensive typographic features.

Lat Łąť

OpenType features in Amalia

B̂B̂ aA 1st ff cŧ 7/8 H₂ x²
i-F 00 123 123 619 ¥\$

Designed by Nikola Djurek, 2006-2018

What is OpenType?

OpenType is a cross-platform font format developed by Adobe and Microsoft. It has a potential to provide advanced typographic features such as multilingual character sets, ligatures, small capitals, various numeral styles, and contextual substitutions.

OpenType, as the new industry standard, supports Unicode, which enables the fonts to contain a large number of characters. While PostScript fonts are a technically limited to a maximum of only 256 characters, OpenType fonts can have more than 65,000 glyphs. This means that a user does not need to have separate fonts for Western, Central European, Baltic, Cyrillic or Greek languages, but could have one single file which supports all these encodings.

OpenType fonts work in all applications, however only some applications take advantage of the advanced OpenType features. Other applications will only use the first 256 characters.

Amalia

Light

Light Italic

Regular

Regular Italic

Medium

Medium Italic

Bold

Bold Italic

About the typeface

AMALIA is a text typeface based on the pointed pen, with a moderate contrast typical of modern typefaces such as Bodoni and Didot. Its wedge serifs and graceful proportions make it especially suitable for setting text at small sizes. Formally, Amalia is rooted in the tradition of Dutch classical typography without following any one historical precedent, and it features an italic that is rhythmic and confidently exuberant.

About the designer

NIKOLA DJUREK was born in Croatia, studied in Croatia, Italy and finally in The Netherlands at postgraduate master course Type and Media at Royal Academy of Art in The Hague, he earned his PhD degree in the graphic and type-design field. Nikola is a partner at Typotheque, and teaches at Art Academy - DVK, University of Split and University of Zagreb, Faculty of Design.

AMALIA ITALIC

AMALIA is a text typeface based on the pointed pen, with a moderate contrast typical of modern typefaces such as Bodoni and Didot. Its wedge serifs and graceful proportions make it especially suitable for setting text at small sizes. Formally, Amalia is rooted in the tradition of Dutch classical typography without following any one historical precedent, *and it features an italic that is rhythmic and confidently exuberant.*

AMALIA REGULAR 9PT

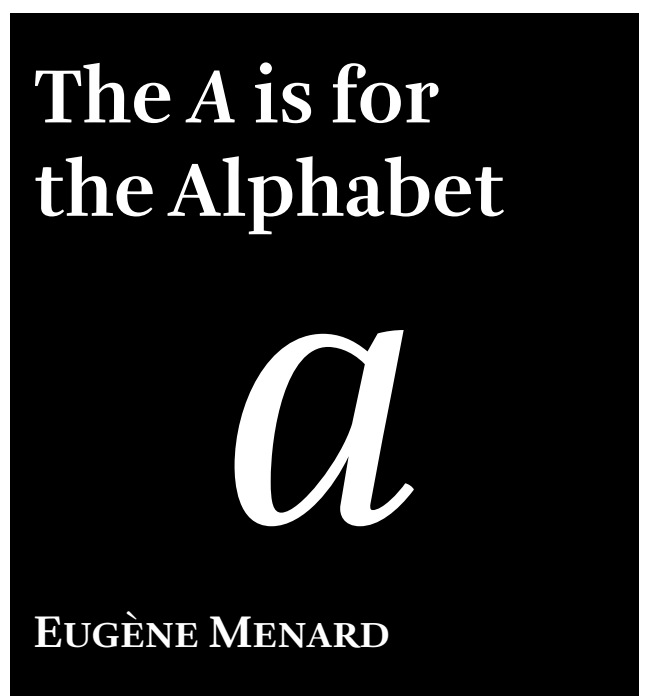
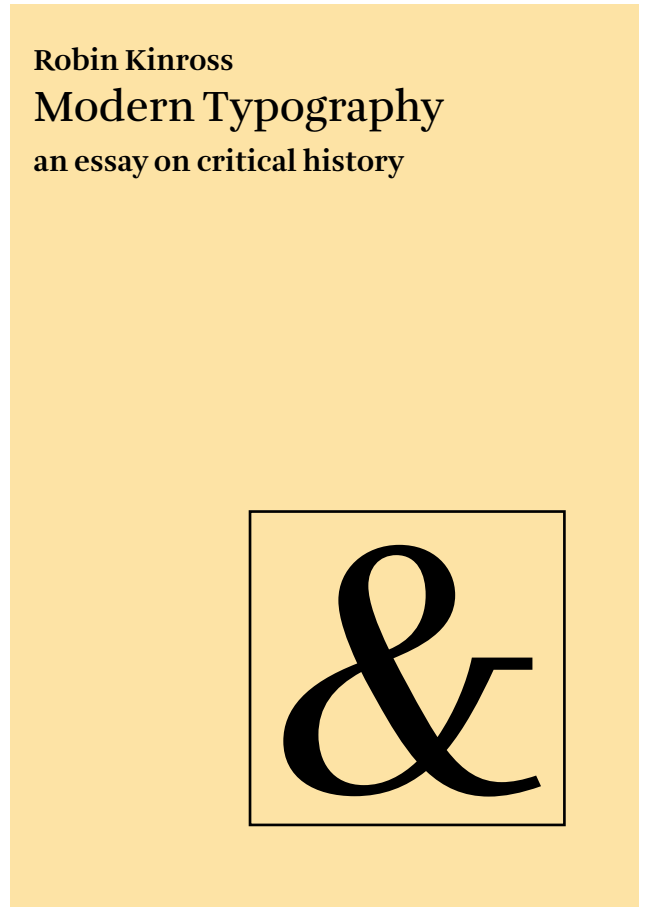
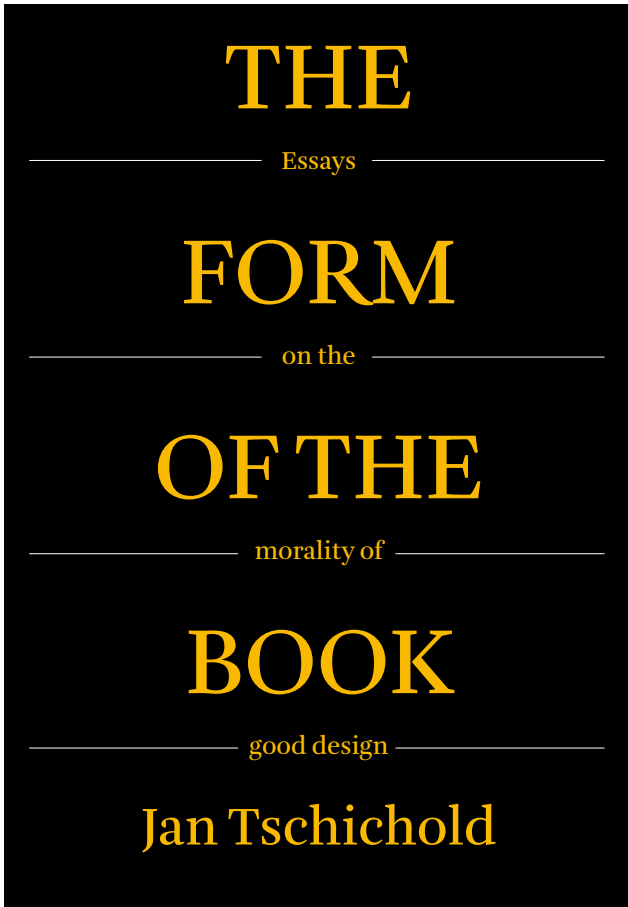
ENSCHEDÉ WERE THE LARGEST PRINTERS in the Netherlands, and had recently celebrated their two hundred and fiftieth anniversary. In the twentieth century they had achieved added lustre with the appointment as head of typography of Jan van Krimpen, who designed books for them as well as typefaces, which were cast in the firm's own foundry, often from punches hand-cut by their resident craftsman Paul Radisch. Several of them, of course, were also issued by Monotype in Britain, notably Lutetia, Romulus and Spectrum. Van Krimpen had set the Enschedé style, which was nevertheless flexible enough for his two successors, Sem Hartz and De Does, to use in their own ways.

Van Krimpen died in the year De Does arrived in Haarlem, 1958, and the two men never met. Bram worked with Sem Hartz, who himself had worked with Van Krimpen, and the two relationships proved not dissimilar, with a mixture of admiration and resentment. Hartz, who had trained as an intaglio engraver, felt that Van Krimpen did not sufficiently appreciate his typographical skills, although his one commercially-released face, Linotype Juliana, was a

considerable success in Britain. He also designed a privately cut foundry type, Emergo, which Bram greatly admires, and used in the book of Hartz's Essays printed at his own press, the Spectatorpers, in 1992, and also in a book of essays on the closure of the Enschedé foundry, produced the following year. It still rankles with Bram that Hartz resisted giving him Emergo for further use at Spectatorpers, but instead gave it to another printer.

Bram also worked extensively in collaboration with Hendrik Clewits in the composing room, whose skill with Monotype machines had been acknowledged by the Mono-type technical experts George Westover and R C Elliott. Clewits had been responsible for seeing many of Van Krimpen's books into print.

Bram confesses that he was a bit of a misfit at Enschedé, a traditional firm where senior staff were expected to wear jacket and ties: Sem Hartz was always a snappy dresser, while Bram was happier in a sweater. Further, while his design skills were acknowledged and praised, it was felt that he lacked managerial drive. His high standards led to



THE THEME

☛ The theme of this book is Typography, and Typography as it is affected by the conditions of the year 1931. The conflict between industrialism & the ancient methods of handicraftsmen which resulted in the muddle of the 19th century is now coming to its term.

☛ But tho' industrialism has now won an almost complete victory, the handicrafts are not killed, & they cannot be quite killed because they meet an inherent, indestructible, permanent need in human nature. (Even if a man's whole day be spent as a servant of an industrial concern, in his spare time he will make something, if only a window box flower garden.)

☛ The two worlds can see one another distinctly and without recrimination, both recognising what is good in the other — the power of industrialism, the humanity of craftsmanship. No longer is there any excuse for confusion of aim, inconsistency of methods or hybridism in production; each world can leave the other free in its own sphere.

☛ Whether or no industrialism has 'come to stay' is not our affair, but certainly craftsmanship will

Caratteri concettuali?

AMALIA 10 PT

PER COMINCIARE, sia chiaro che l'espressione carattere concettuale è un ossimoro. Un carattere non può essere realmente concettuale, perché dipende dalla sua esecuzione. Il type design è un mestiere, quindi il procedimento che trasforma la pura idea in una font funzionale è una parte cruciale della disciplina.

Prima che un carattere sia realizzato, non è un carattere, è semplicemente un'idea. Qualche anno fa feci parte di una giuria di una scuola d'arte ad Anversa, dove uno studente propose una font concettuale. Invece di definire le forme, si presentò con un set di istruzioni scritte; di conseguenza la E maiuscola era definita come 'tre linee orizzontali equamente spaziate che incrociano una linea verticale'. Fu divertente e molto intelligente, ma tecnicamente si trattava di una semplice descrizione (per quanto brillante) di un alfabeto, non di una font, che è basata sulla ripetizione di forme.

La nota affermazione di Sol Lewitt *'Le idee banali non possono essere salvate da un'esecuzione impeccabile'*, non si può applicare al type design. Ci sono numerosi esempi di caratteri ben disegnati e utilizzati con successo, basati su modelli banali. In nessun'altra disciplina il revival è popolare quanto nel type design, e versioni riciclate di modelli collaudati sembrano formare il cuore della maggior parte delle librerie di font. Per esempio, di quante versioni del Garamond o di quanti cloni dei sans serif neutri svizzeri abbiamo realmente bisogno?

Diamo uno sguardo a cosa significa il termine 'concettuale' in altre discipline. Possiamo tralasciare la musica, l'architettura, l'illustrazione, la ceramica o la danza, che similmente alla tipografia sono anch'esse dipendenti dalla performance o dall'esecuzione. Ovviamente, ci sono alcune eccezioni — l'opera 4'33" di John Cage, per esempio, o alcuni progetti di Rem Koolhaas o di Peter Eisenman — ma essenzialmente tutte le discipline basate su un'abilità dipendono dalla trasformazione di idee astratte in forme concrete. Se l'idea restasse nella sua forma semantica, bisognerebbe ripensare l'intera struttura della disciplina. Contattereste un idraulico 'concettuale' per riparare il vostro lavello?

Dove il termine 'concettuale' prospera realmente è nell'ambito dell'arte moderna. Il termine è entrato in uso alla fine degli anni '60 per descrivere una filosofia dell'arte che rifiutava l'oggetto d'arte tradizionale inteso come bene prezioso. Invece, la

tipica opera d'arte concettuale è più semantica che illustrativa, un meta-oggetto autoreferenziale e immateriale, arte della mente più che dei sensi. L'opera di Yves Klein, Robert Rauschenberg, Joseph Kosuth, Sol LeWitt o del collettivo *Art & Language* sfidava le aspettative degli osservatori riguardo i limiti di cosa può essere considerato arte. Ha provato persino a essere anti-arte.

Il type design, al contrario, inizialmente era legato alle competenze dell'artigiano: la buona fattura del carattere finale era dettata unicamente dall'abilità del punzonista. I primi esempi di type design svincolato dalla perizia realizzativa risalgono al periodo Illuministico. Il Romain du Roi, un esclusivo carattere commissionato dal Re di Francia Luigi XIV, si allontanò dalle tradizioni della calligrafia e fu elaborato seguendo i principi analitici e matematici nel disegno dei caratteri. Questo quindi, se vogliamo, può essere considerato il primo carattere 'concettuale'. La Commissione dell'Académie des Sciences propose una griglia di 48×48 moduli, inventando il concetto di contorni vettoriali, definendo i caratteri secondo termini geometrici più che di massa fisica. La commissione inventò anche la nozione di metrica tipografica e suggerì l'idea di font bitmap. Passarono circa 50 anni dall'ideazione del carattere all'esecuzione di un set completo di suoi punzoni.

Più recentemente, un progetto di type design che si è avvicinato alla definizione di arte concettuale è stato FUSE, lanciato da Neville Brody e Jon Wozencroft agli inizi degli anni '90. FUSE consisteva in un set di quattro font originali con i corrispettivi poster, e un saggio di accompagnamento. Ogni numero aveva un tema come la religione, l'esuberanza, la (dis)informazione, la realtà virtuale etc etc., ma i designer avevano completa libertà nell'interpretare il tema. Sul primo numero Wozencroft descrisse FUSE come 'una nuova sensibilità nell'espressione visiva, basata sulle idee, non solo sull'immagine'. Portando avanti gli ideali dell'avanguardia, Brody e Wozencroft scrissero con un'incalzante retorica contro l'establishment repressivo della tipografia creando font che rifiutavano la funzionalità come ragione fondante per la progettazione di caratteri. Le font, che andavano dai puri esercizi formali alle forme completamente astratte indipendenti dalla costruzione latina, rivendicavano 'nuove forme di scrittura'. I caratteri di FUSE erano curiosamente diversi, rendendo difficile capirne i criteri di selezione.

OVERVIEW OF SUPPORTED OPENTYPE LAYOUT FEATURES

ı̂ab?! (H75) ▶ ı̂AB?! (H75)



Case Sensitive forms (CASE)

When function 'change to caps' is applied from within an application (not when text is typed in caps) appropriate case-sensitive forms are automatically applied. Regular brackets, parenthesis, dashes and hyphens are replaced with their capital forms, as well as alternative set of numerals and currency symbols matching the height of capitals.

Small Caps ▶ SMALL CAPS
All Small Caps ▶ ALL SMALL CAPS

fig.1



Small Capitals & All Small Caps (SMCP & C2SC)

In Adobe applications there are two methods of applying small capitals. The first one, Small Caps (ç#H) fig. 1 replaces only lower case letters with small caps. The second method, All Small Caps, fig. 2 replaces also capital letters with small capitals, and replaces regular quotation marks, exclamation points and question marks, slashes and asterisk with lowered small caps variations.

fig.2



012345 ▶ 0̂12345
012345 ▶ 0̂12345



Slashed Zero (ZERO)

Because in some circumstances '0', can be mistaken for an 'O', alternative forms of 'slashed zero' are available for all styles of figures

21/2 31/10 ▶ 2½ 3¼



Arbitrary Fractions (FRAC)

Typotheque OpenType fonts already include a number of pre-designed fractions. Other arbitrary fractions are easily made by using the fraction feature.

{{[012-3456-789]}}
{{[o12-3456-789]}}
{{[012-3456-789]}}
{{[012-3456-789]}}



Tabular Lining Figures (TNUM+LNUM)



Tabular Oldstyle Figures (TNUM+ONUM)



Proportional Oldstyle Figures (PNUM_ONUM)



Proportional Lining Figures (PNUM+LNUM)

Changes figures to any selected style: Lining figures which fit better with all-capital text, old-style figures, for use in a flow of lowercase and upper case text, or tabular (fixed width) versions.

-> -^ ^- ▶ → ↑ ↓



Discretionary Ligatures (DLIG)

The discretionary ligature feature creates real arrows when you type the combination -> (right arrow), <- (left arrow), -^ (up arrow) or ^- (down arrow). Type numbers between parenthesis or brackets for circled numerals. Discretionary ligatures are off by default in Adobe applications.

(r) (p) (u) (1) [2] ▶ ® ™ Ū ① ②

C2O2 ▶ C²O²



Superscript / Superiors (SUPS)

Replaces all styles of figures (old style, tabular, lining) and letters with their superior alternates, which can be used for footnotes, formulas, etc. Superior characters are more legible than mathematically scaled characters, have a similar stroke weight, are spaced more generously, and better complement the rest of the text.

H2O ▶ H₂O



Subscript / Inferiors (SINF)

Replaces all styles of figures (old style, tabular, lining) and letters with their inferior alternates, used primarily for mathematical or chemical notation. Inferior characters are more legible than mathematically scaled characters, have a similar stroke weight, are spaced more generously, and better complement the rest of the text.