

Trabajo Final de Graduación

**El Diseño de página editorial:
William Morris & Jan Tschichold**

Universidad Empresarial Siglo 21

Trabajo Final de Graduación

**El Diseño de página editorial:
William Morris & Jan Tschichold**

Sebastián Campos
Universidad Empresarial Siglo 21

Quiero agradecerles a Dios y a mi abuela por brindarme esta excelente posibilidad, a toda mi familia y particularmente a Cocó Campos que estuvo presente en todo momento.
Simplemente gracias.

Índice

1) Tema.

El diseño de página del libro: William Morris y Jan Tschichold.

2) Introducción.

3) Fundamentación y objetivos del trabajo.

4) Marco Metodológico.

5) Marco Contextual:

5.1. Panorama político desde mediados del siglo XIX hasta el período de entreguerras del siglo XX

5.2. Panorama económico-social.

5.3. La ciencia y la técnica en la era industrial.

5.4. El diseño tipográfico en la Inglaterra victoriana.

5.5. El arte y el diseño gráfico.

6) Marco Teórico: Introducción.

6.1. El diseño gráfico.

6.2. Elementos del diseño del libro.

6.3. Semiótica:

6.3.1. El signo.

6.3.2. El signo gráfico.

6.3.3. El signo icónico.

6.3.4. La letra: signo gráfico de la escritura alfabética.

6.4. Estilos de diseño que inspiraron el diseño del libro en William Morris.

6.4.1. El estilo manuscrito medieval.

6.4.2. El Prerrafaelismo.

6.5. William Morris.

6.6. Estilos de diseño que influyeron en Jan Tschichold.

6.6.1. Las vanguardias artísticas.

6.6.2. De Stijl.

6.6.3. Suprematismo y Constructivismo.

6.6.4. La Bauhaus.

6.7. Jan Tschichold.

7) Desarrollo:

Análisis de página, de piezas de diseño editorial de Morris y Tschichold.

8) Conclusiones.

9) Bibliografía.

1 - Tema

El diseño de página del libro: **William Morris y Jan Tschichold.**

Problema: Tanto William Morris como Jan Tschichold elaboran, cada uno en su época, una propuesta de diseño del libro en un contexto impregnado por la dicotomía arte-técnica. **¿De qué manera resuelven dicho conflicto en sus respectivas propuestas de diseño?**

2 - Introducción

El presente trabajo "El diseño del libro: William Morris y Jan Tschichold", es un estudio comparativo de la concepción del diseño en dos personajes emblemáticos en el campo del diseño editorial y de la historia de la tipografía, William Morris y Jan Tschichold.

Con este trabajo nos proponemos analizar la propuesta de estos diseñadores, atendiendo a los cánones vigentes en el diseño editorial de sus épocas, el grado de aceptación y/o rechazo que dichas convenciones tuvieron por parte de ambos. Además nos proponemos observar, reflexionar, de qué modo resuelven el conflicto arte-técnica en sus respectivas propuestas.

Para comprender las ideas que, tanto uno como otro, plasmaron en sus diseños, se reseña en un primer momento el período que va desde mediados del siglo XIX al período de entreguerras mundiales del siglo XX, se explica el estado del diseño editorial en la era industrial y las convenciones vigentes en dicho período, contexto histórico en el que hacen su aparición y actúan los mencionados diseñadores, Morris a fines del siglo XIX y Tschichold en la segunda y tercera décadas del siglo XX.

En el marco teórico, se definen conceptos relacionados con el análisis semiótico y se describen los elementos que componen el diseño del libro. Se analizan los estilos de diseño que influyeron en Morris y su concepción del diseño editorial, así como el grado de influencia de éste en las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX. Este proceso de revisión histórica

continúa con los movimientos de vanguardia en el arte y en el diseño de comienzos del siglo XX y la influencia que los mismos, especialmente el Suprematismo, el Constructivismo y la Bauhaus, tuvieron en Jan Tschichold y la tipografía emergente en las décadas posteriores a la Primera Guerra Mundial y anteriores al estallido de la Segunda Guerra Mundial.

El estudio comparativo, desde el punto de vista semiótico, de unas piezas de la obra de William Morris y de Jan Tschichold, analiza semejanzas y/o diferencias en el diseño de cada uno de ellos, y sus respectivas propuestas de diseño.

3- Fundamentación

El conflicto arte-técnica instalado por la automatización afectó el diseño del libro. William Morris y Jan Tschichold elaboraron, cada uno en su tiempo, una propuesta diferente de diseño del libro. Comprender en qué consistió esa propuesta y si la misma logró resolver el problema generado por el uso intensivo de las máquinas, es decir, la separación del arte y la técnica, es la razón de este trabajo.

El libro es, de hecho, un producto técnico que permite formas estandarizadas para la lectura y como producto tipográfico dirigido a un público lector, supone ser concebido con el fin de conseguir la máxima comprensión del texto por parte de éste. Consecuentemente, se supone que la tipografía de libros requiere formas legibles, no decorativas, en las que cada elemento tiene una significación para el mensaje. Esto quiere decir que todo objeto impreso tiene la necesidad de cumplir un propósito común: que cualquier lector corriente visualice formas de letras y palabras que le sean familiares (dominio del código) y en consecuencia, que las pueda interpretar.

Creemos que tanto Morris como Tschichold demostraron un alto grado de compromiso con el diseño tipográfico y que ese compromiso les llevó a establecer pautas para el diseño, promoviendo esencialmente la armonía de la composición y la legibilidad en la medida en que cada elemento, en sus respectivas concepciones del diseño, tiene una significación para el mensaje.

Revisar las ideas predominantes en el diseño editorial de su tiempo equivale a inquirir las razones que llevaron a estos diseñadores a elaborar nuevas propuestas, a conocer sus aportes concretos al diseño de páginas, incluidos los aspectos tipográficos; a analizar en qué medida su concepción del diseño influyó en sus contemporáneos y en el diseño posterior, destacando el compromiso ético y estético de cada uno de ellos, compromiso que los llevó a preocuparse desde la construcción del tipo hasta la medida del formato del papel y de la forma de los caracteres.

En la escena editorial contemporánea, los libros se diseñan con un enfoque utilitarista, no obstante ello, los amantes del diseño gráfico procuran llegar al lector con un producto editorial que sea la síntesis del equilibrio y la armonía entre el arte y la técnica.

Objetivo General:

Analizar comparativamente el diseño de la página del libro en William Morris y en Jan Tschichold.

Objetivos específicos:

- 5.1** Identificar y describir los estilos de diseño que influyeron en William Morris.
- 5.2** Analizar semióticamente el diseño de página del libro de William Morris.
- 5.3** Identificar y analizar los movimientos de vanguardia que influyeron en el diseño de Jan Tschichold.
- 5.4** Analizar semióticamente el diseño de página del libro de Jan Tschichold.

4- Marco metodológico

El objeto de estudio de este trabajo es analizar las propuestas de diseño realizadas por Morris y Tschichold, indagar qué llevó a William Morris a fines del siglo XIX y a Jan Tschichold, en el período de entre guerras, a proponer

diseño que sustentó cada uno; el grado de aceptación y/o rechazo de las normas (escritas o consuetudinarias) que rigieron el diseño, especialmente tipográfico y editorial a fines del siglo XIX y en el período entre las guerras mundiales del siglo XX. En definitiva, investigar cómo resolvieron el conflicto arte-técnica en sus propuestas de diseño.

Es una investigación monográfica desarrollada a partir del análisis bibliográfico y del análisis del diseño del libro que proponen Morris y Tschichold.

Atendiendo a los conceptos expresados por Rut Vieytes (2004: 265), podemos afirmar que este estudio es una investigación secundaria, por cuanto se utilizó bibliografía de otros investigadores; es explicativa, en tanto da a conocer, interpretativamente, las razones que llevaron a Morris y a Tschichold a proponer nuevas pautas en materia de diseño.

En el estudio de casos (Vieytes, 2004: 623), se analizaron: el contexto histórico; los estilos vigentes en el diseño gráfico; los movimientos artísticos y sus influencias; la obra de ambos diseñadores.

Para efectuar el análisis comparativo del diseño de página, se consideraron las siguientes variables: **1-** composición de la página: **a-** implantación puntual (márgenes; estructura general; bloques; retícula; columnas; forma y contraforma); **b-** implantación zonal (jerarquía de los textos e imágenes; títulos; bloques; tipografía y variables tipográficas); **c-** implantación lineal (cuerpo tipográfico; interlineado; justificación; análisis tipográfico); **2-** forma; **3-** función; **4-** textura; **5-** denotación; **6-** connotación; **7-** estilos de diseño que se recrea; **8-** sistema de impresión. Las siguientes imágenes de página fueron seleccionadas para el análisis:

De William Morris, se seleccionó una página de **"The Works of Geoffrey Chaucer"**, publicado por la imprenta Kelmscott en 1896 y dos páginas de **"The Story of the Glittering Plain"** (1894).

En tanto de Jan Tschichold, se seleccionaron tres piezas de análisis, de su libro **"Tipografía Elemental"** publicada en 1925, reproducida en Philips Meggs, Historia del diseño gráfico, Ed. Trillas. México. 2000, pág.286.

5- Marco Contextual.

5.1) Panorama político europeo desde mediados del siglo XIX hasta el período de entreguerras del siglo XX.

El historiador británico Eric Hobsbawm (1995:57) sostiene que en el plano político, la primera mitad del siglo XIX osciló entre la revolución y la restauración, entre las repúblicas o monarquías constitucionales y las monarquías o imperios absolutistas. Ya en la segunda mitad del siglo, la revolución política se desvanece y lo que predomina es el despliegue del capitalismo en el mundo.

En consecuencia, el período que se inició en Europa a mediados del siglo XIX, estuvo signado, desde el punto de vista político, por el surgimiento de la democracia liberal. El sistema liberal, que hasta entonces garantizaba los derechos de un grupo privilegiado, y la democracia, dejaron de ser nociones contrapuestas. El enorme desarrollo económico y social, que favoreció la aparición de grandes masas obreras y el fortalecimiento de su organización, empujó hacia la extensión progresiva de las bases del liberalismo.

En la segunda mitad del siglo XIX Europa Occidental, y especialmente Inglaterra, al amparo de la democracia liberal vivieron una época de prosperidad económica relacionada con la segunda revolución industrial y con la expansión colonial.

Bajo el gobierno de la reina Victoria (1837-1901) Gran Bretaña conoció una etapa de desarrollo y bonanza interna y una pujanza extraordinaria en el exterior. Por ello este período se conoce como “época o era victoriana”. La apertura del canal de Suez, de los puertos chinos al comercio europeo, la coronación de la reina Victoria como emperatriz de la India, el descubrimiento de valiosas minas de oro en Australia y la importante corriente inmigratoria que se produjo hacia ese país y otros sucesos vinculados a la expansión colonial, abrieron horizontes nuevos a la actividad inglesa, asegurando su supremacía industrial. Este período brillante de la historia inglesa culmina hacia fines del siglo XIX, afirma Hobsbawm (1995:60).

La hegemonía de Europa, iniciada a principios de la Edad Moderna, se había ido acrecentando a lo largo de los siglos y llegó a su apogeo durante la Revolución Industrial. La transformación de la sociedad humana iniciada a principios de la Era Maquinista fue en constante progreso a lo largo de todo el siglo XIX, hasta alcanzar su mayor desarrollo en las décadas de la Paz Armada (1880-1890).

El sistema del "equilibrio europeo" o sistema Bismarck, dice Alonso (2002: 122), fomentaba las buenas relaciones, alentaba la expansión colonial y evitaba la competencia marítima con Inglaterra. Pero este "equilibrio" o "paz armada" entre potencias coloniales, no duraría mucho tiempo. La Europa de fines de siglo XIX bullía bajo la efervescencia de la lucha nacional, por lo cual entre 1850 y 1914, muchos de los Estados europeos se transformaron.

En cuanto a las relaciones de poder, un nuevo panorama se abrió después de la Gran Guerra: Europa y su potencia más poderosa, Inglaterra, perdieron la hegemonía que hasta entonces habían detentado.

Puede afirmarse que el siglo XX comienza después de la primera guerra mundial (Hobsbawm, 1995:65). En el período anterior a 1914, sólo los socialistas hablan de colapso del capitalismo y en los círculos burgueses, no creen en las "contradicciones internas" de la economía capitalista. La primera Guerra Mundial clausuró una etapa en la cual el progreso técnico había superado los sueños de las generaciones anteriores, y mostraba al mundo las ruinas de las naciones devastadas y cuantiosos recursos destruidos.

En Europa, la monarquía fue reemplazada por la democracia, el socialismo y el comunismo soviético (Meggs, 1998:301) y el continente europeo se abocó en el período de posguerra a la reconstrucción de sus respectivas naciones y simultáneamente comienzan a surgir ideologías totalitarias basadas en el culto al líder: Benito Mussolini en Italia, Adolf Hitler en Alemania, Stalin en la Unión Soviética y Francisco Franco en España.

El saldo de la primera guerra mundial – millones de muertos, heridos y mutilados- no impidió el estallido de un segundo y más destructor conflicto en 1939, cuando fracasó en sus propósitos pacifistas la Sociedad de las Naciones, ante el avance incontenible del nacional socialismo alemán.

5.2) Panorama económico-social.

En lo económico-social, el siglo XIX es la época de la consolidación del desarrollo industrial iniciado en la segunda mitad del siglo anterior, con la aplicación en gran escala de la máquina de vapor a las comunicaciones y la producción. A diferencia de la primera época de la revolución industrial, en la que se habían instalado pequeñas empresas privadas, en esta segunda etapa se formaron grandes empresas que influyeron en la marcha política de los Estados, llevándolos al colonialismo y al imperialismo (Hobsbawm, 1995:60).

Meggs (2000:126) afirma que la Revolución Industrial, aunque se inició en Inglaterra, fue un proceso radical de cambio social y económico desde el momento que masas de gente abandonaron la tierra como medio de subsistencia y buscaron empleo en las fábricas. En consecuencia, con la Revolución Industrial se desarrolla un nuevo sector social, el proletariado o clase obrera, que trabaja en las minas de carbón y en las fábricas y que va a llevar adelante importantes luchas sociales, que en algún momento se transformarán en luchas políticas.

El período está marcado por el ascenso constante de la burguesía en todos los países europeos. El capitalista reemplazó al terrateniente y la inversión de capital en máquinas para la producción en masa se convirtió en la base del cambio de la industria tras la industrialización, afirma Meggs (2000:126). El criterio que situaba a los individuos dentro o fuera de esta clase social, era el monto de capital invertido en la industria y el comercio. La alta burguesía estaba constituida por los grandes banqueros y capitanes de industria. Según Alonso (2000: 98), esta burguesía por una parte se opone a la nobleza y por otra, se opone a las reivindicaciones obreras y populares, siendo ella misma heterogénea y tejiendo alianzas alternativamente con uno u otro sector social. El predominio de la alta burguesía, que adoptó una actitud conservadora frente a las demandas obreras, es la característica sobresaliente en este período.

Alonso (2002:57) afirma que el burgués estableció una franca separación entre el ámbito público y privado, por lo que el hogar se constituyó en el

paraíso del burgués, donde era amo y señor, descansando de las “insatisfacciones” de la vida pública.

La otra cara de esta realidad dice Meggs (2000:126), la constituyeron los trabajadores que cambiaron las áreas rurales superpobladas por fábricas urbanas, quienes trabajaban jornadas extensas a cambio de salarios miserables y habitaban en viviendas inmundas e insalubres. Es decir, el costo social de la industrialización creciente fue enorme, puesto que esta enorme fuerza laboral de hombres, mujeres y niños, sufría permanentes recortes causados por la sobreproducción, depresiones económicas, quiebras de bancos y negocios, así como la pérdida del trabajo debido al desarrollo de nuevas tecnologías.

El maquinismo, al expulsar mano de obra, creaba mayores masas de desocupados y en consecuencia, un aumento progresivo de la miseria urbana. El desempleo, el hambre y el hacinamiento en los suburbios de gran parte de la población obrera, constituían un gravísimo problema social, aparentemente sin solución (Meggs, 2000:126).

La respuesta, o salida que dieron las grandes potencias a esta problemática (proveerse de materias primas, lograr nuevos mercados y aquietar la agitación social provocada por las grandes desigualdades), afirma Hobsbawm (1995:62), fue el imperialismo moderno, la expansión colonial y la emigración de millones de europeos hacia América del Norte y del Sur, Australia, África. Aquí las potencias europeas, lideradas por Inglaterra en el contexto de una industrialización creciente y un capitalismo en expansión, compitieron por la obtención de mayor cantidad de materias primas para sus industrias y por nuevos mercados donde colocar el excedente de producción y conseguir mano de obra barata.

A mediados del siglo XIX y comienzos del XX, como consecuencia de todo este proceso, Hobsbawm (1995:62) sostiene que Europa era indiscutiblemente el continente más poderoso. Su cultura, su comercio y su poderío militar se hacían sentir sobre el resto del mundo.

En el mundo de las ideas, el cientificismo y la segunda revolución industrial condujeron al socialismo científico – marxismo- y a la definición de la

posición de la Iglesia respecto a la cuestión social, a través de las Encíclicas del Papa León XIII.

Europa, a fines del siglo XIX, se dividía en alianzas, competía por los mercados coloniales, y adhería a la carrera armamentista entre las grandes potencias. La compleja trama de intereses, más un exaltado nacionalismo, fueron factores favorables para el estallido de la Primera Guerra Mundial en la segunda década del siglo XX.

Aquella época que terminaba -la "bella época", como se la llamó- albergaba la ilusión de un progreso ilimitado, en el que las grandes miserias humanas - hambre, epidemias, guerras, opresiones- pasarían a ser cosa del pasado. Pero aquella ilusión se hizo añicos en los campos de batalla: todo el inmenso avance tecnológico fue empleado para hacer la guerra y perfeccionado en el período de entre guerras.

Según Alonso (2002:152), en la etapa de posguerra, mientras la Unión Soviética iniciaba la experiencia de la economía comunista, Francia e Inglaterra reordenaron sus economías gracias a reparaciones de guerra y préstamos norteamericanos. Por el contrario, en Alemania, la derrota y la debilidad política acentuó la crisis económica arruinando a la mayoría de la población, coyuntura ésta que posibilitó el ascenso del nazismo. En líneas generales, Europa se encontró en la posguerra sumida en la depresión económica.

Los países que no habían sido perjudicados por la Primera Guerra Mundial se industrializaron, dice Alonso (2002:151), pero la sobreproducción y la especulación financiera provocaron graves crisis como la de 1929. La Gran Depresión provocada por el colapso financiero en Estados Unidos, tuvo enorme impacto en todo el mundo y en Europa, privada de los fondos estadounidenses, recién ahora se empezó a hablar en todos los sectores sociales de la crisis del capitalismo, del fallo de la economía libre y de la sociedad liberal.

La coyuntura constituyó una oportunidad propicia para la propaganda de masas y la crítica social. Fue una época de tensiones, de revueltas obreras, de inestabilidad de la burguesía, de fortalecimiento del capitalismo industrial,

enmarcada por el ascenso creciente de regímenes totalitarios en la Europa central.

5.3) La ciencia y la técnica en la era industrial.

La ciencia y la técnica, desde comienzos del siglo XIX estaban dedicadas a la investigación para mejorar las tecnologías aplicadas en la industria y el comercio. Sin embargo, el capitalismo industrial vio aparecer un nuevo tipo de crisis cuya característica no era la escasez sino la sobreproducción, sostiene Alonso (2002:55), lo que originaba períodos de estancamiento. El estancamiento se superó recién hacia fines de la década de 1840 con la generalización de la construcción de ferrocarriles. Los ferrocarriles tenían un efecto multiplicador sobre un gran número de industrias y un impacto directo en la vida cotidiana de millones de habitantes de Europa, y posteriormente, del resto del mundo.

Si bien las décadas de la Paz Armada fueron para Europa una etapa de tensión política y de enfrentamiento entre las potencias colonizadoras, no es menos cierto que también fueron los años en que la Cultura materializó creaciones extraordinarias. Desde 1860 hasta 1914, se produjo en toda Europa una verdadera revolución intelectual que comprendió todas las manifestaciones de la actividad humana, especialmente en la ciencia, la técnica, las artes y el diseño.

Entre 1860 y 1914, la ciencia imprimió a la técnica tan formidable impulso, que las portentosas conquistas logradas entonces significaron para la humanidad una verdadera "segunda revolución", sólo comparable a la ocurrida en la Era Maquinista. El mundo industrial del siglo XIX se movía a fuerza del vapor de agua producido por la combustión de la hulla y la madera. Pronto ambas fueron relegadas por la aparición de dos nuevos productos energéticos, convertidos desde entonces en los mayores aliados del progreso humano: el petróleo y la electricidad (Alonso y otros. 2002:93).

Petróleo, electricidad y nuevos productos como el acero, hicieron posible la aparición de nuevas industrias y, con las nuevas explotaciones que ampliaron

notablemente la producción de los más variados artículos, se adoptaron también nuevos sistemas laborales: la especialización y la producción en serie. Las artesanías casi desaparecieron por completo. La unidad de diseño y producción terminó (Alonso y otros, 2002:93).

El campo de las comunicaciones, sumamente favorecido por el avance de la técnica, contó con nuevos y asombrosos medios de acercamiento humano: el ferrocarril, el automóvil, la navegación marítima, la navegación aérea, la telecomunicación, la telegrafía inalámbrica, la radiodifusión, la fotografía, el cinematógrafo y el fonógrafo, interconectaron el mundo: a las potencias capitalistas entre si y a las grandes metrópolis europeas con sus colonias de ultramar (Alonso y otros, 2002:93).

La Primera Guerra Mundial clausuró una etapa en la cual el progreso técnico mostraba al mundo la realización de los sueños de las generaciones anteriores, como por ejemplo, las máquinas de volar o las de hablar con otras personas a miles de kilómetros de distancia. Al mismo tiempo, aquellas invenciones deslumbrantes llegaban a los hogares a través de la bombita eléctrica o de la máquina de coser, mientras los ricos se daban el gusto de pasear en automóvil (Alonso y otros, 2002:133). Sin embargo, una nueva etapa se iniciaba en la posguerra: una nueva revolución se produjo en los transportes cuando la mayoría de las grandes fábricas automotrices reorientaron su producción para lograr productos más económicos, de consumo masivo y se perfeccionaron los restantes medios de transporte terrestre y aéreo. Estos cambios se proyectaron, dice Alonso (2002:135), en un mercado consumidor en expansión, con lo cual la sociedad de masas del siglo XX, una vez superada la crisis de posguerra, conoció una nueva etapa de crecimiento y desarrollo.

Los críticos de la nueva era industrial se quejaban de que el progreso de la civilización estaba sustituyendo el interés en los valores humanos hacia una preocupación por los bienes materiales, y que la gente estaba perdiendo su comunicación con la naturaleza, la experiencia estética y los valores espirituales (Meggs, 2000:126).

5.4) El diseño tipográfico en la Inglaterra victoriana.

El largo reinado de la reina Victoria comprendió dos tercios del siglo XIX y se conoce como la "era victoriana". Fue una época de rígida moral, caracterizada por los valores tradicionales del hogar, la religión y el patriotismo. La época victoriana fue una era en constante búsqueda de un estilo. La confusión estética llevó a diversos estilos de diseño, a menudo contradictorios, así como a filosofías que se entremezclaban entre sí sin orden alguno, sostiene Meggs (1998:202).

Inglaterra emprendió el proceso de mecanización de la antigua industria artesanal y el siglo XIX comenzó a transcurrir bajo el signo de la automatización en toda Europa, por lo que la industria de la impresión también se mecanizó. La especialización del sistema de fábricas, dividió la comunicación gráfica en dos sectores diferentes, diseño y producción. La naturaleza de la información visual cambió, afirma Meggs (1998:176).

El siglo XIX fue una época de grandes inventos que, bajo un perfil técnico, aceleraron los procesos productivos en los sectores fundamentales de la actividad gráfica. Todo lo que se había ejecutado manualmente fue entonces mecanizado. En consecuencia, la organización asumió todos los términos del capitalismo, ya que surgieron los grandes complejos y el trabajo se vio cada vez más dividido. La producción tendía a un aumento vertiginoso a los efectos de recuperar el capital invertido en el plazo más corto posible. Al ampliarse la difusión, el producto ya no era objeto de particular cuidado y consecuentemente, en pro de la cantidad, decayó la calidad (Fioravanti, 1988: 64).

Hasta el siglo XIX el rol predominante de las comunicaciones tipográficas había sido la difusión de la información por medio de libros. A partir del siglo XIX, en una sociedad urbana e industrializada, las necesidades masivas de comunicación originaron la expansión de imprentas industriales, anuncios y carteles (Meggs, 1998:176).

El amor victoriano por lo complejo y minucioso se expresó por medio de los "adornos superfluos" tallados en madera aplicados a la arquitectura

doméstica, el ornato extravagante y el embellecimiento de los productos manufacturados, desde las vajillas de plata hasta los grandes muebles y el ornato de ribetes y letreros en los diseños gráficos (Meggs, 1998:204).

La mecanización exigía que las letras del alfabeto se transformaran en formas visuales abstractas que proyectaran formas concretas de fuertes contrastes y de gran tamaño, para que pudieran leerse a distancia, afirma Meggs (1998:176).

Los tipos de madera solucionaron los problemas originados por los caracteres de gran tamaño y tuvieron una repercusión significativa en el diseño para la impresión de carteles y hojas sueltas. El delineador lateral y el pantógrafo, combinados, permitieron presentar los nuevos estilos con facilidad. El resultado de esas innovaciones fueron las letras gruesas. Un estilo de letra gruesa, es un estilo de letra romana cuyo contraste y peso ha sido acrecentado al aumentar el grosor de sus rasgos fuertes en relación con la altura de las mayúsculas (Meggs, 2000: 127).

La sustitución de las viejas prensas por nuevos ingenios mecánicos permitió la ampliación de los formatos de papel a imprimir. La cantidad de tipos nuevos a los que se somete en dicho siglo a toda posible variación, añadiendo sombreados, punteados, rayados, motivos florales, antropomorfos, u ornamentales, así como la talla de grandes cuerpos en madera para el cartelismo, integra al diseño tipográfico una vasta gama de profesionales que poco o nada tienen que ver con el proceder riguroso y metódico del clásico grabador de punzones para tipos metálicos (Meggs, 1998:176).

Mayor tamaño, mayor impacto visual, caracteres diferentes, tangibles y expresivos, fueron requeridos a la tipografía de libros. Esto abrió nuevas expectativas al diseñador de letras. La naturaleza de la información visual cambió: se expandió la escala de medidas tipográficas y el estilo de los tipos de letras.

En este siglo surgen las tipologías finas, negras y supernegras (por lo que se refiere al grueso del palo), así como las estrechas o chupadas (por lo que respecta al ojo de la letra) (Satué, 1988: 68).

Según Meggs (1998:178), los tipos elaborados a principios del siglo XIX

se basaron en formas de letras con una estructura tradicional. Las sombras, las siluetas y adornos se aplicaron mientras se conservaba la estructura clásica de la letra. En la segunda mitad del siglo, los avances de la tecnología industrial permitieron que las fundidoras de tipos impulsaran su elaboración, incluyendo la distorsión lujosa de las formas de letras básicas, hasta un grado extremo.

Los tipos de letra ornamentada florecieron como producto tipográfico de la Revolución Industrial. Su calidad en términos de diseño y manufactura se fue deteriorando y dio como resultado tipos que a menudo no eran más que un desborde sobreelaborado de ornamentación.

Los tipos antiguos (egipcios: este tipo reemplaza los paréntesis angulares por un ángulo abrupto), se constituyeron en la segunda innovación más destacada en el diseño de letras del siglo XIX, incluyendo los caracteres tridimensionales. Las letras tridimensionales proyectaban la ilusión de tres dimensiones (volumen) y semejaban objetos más que signos bidimensionales. El sentido mecánico de estas letras antiguas se caracteriza por patines rectangulares y gruesos, uniformidad de peso en todo su formato y trazos ascendentes y descendentes cortos.

La tercera innovación tipográfica fue el tipo Sans serif, caracterizado por la ausencia de patines, remate o serif. Los primeros tipos sin patines eran poco elegantes, se usaban para subtítulos y material descriptivo y se ubicaban por debajo de la fuerza de las negritas y de las egipcias (Meggs, 2000:129).

A mediados del siglo XIX, el uso de los abecedarios de letras rectas se había extendido. Estos modelos lograron gran armonía y claridad, constituyéndose en la base de los tipos rectos de la segunda mitad del siglo XX.

Según Satué (1988: 70), el caos morfológico que constituye el siglo XIX en cuanto a diseño tipográfico se refiere, se agudiza al comparar diseño gráfico y arquitectura en ese siglo, una arquitectura funcional que se aleja de los estilos históricos tradicionales. No obstante, la gran variedad tipográfica de tamaños, estilos, pesos y efectos decorativos novedosos, dio fuerza al diseño horizontal y vertical, principio básico de la organización del diseño.

La calidad del diseño editorial –especialmente en la producción de libros-

desde mediados del siglo XIX, fue decayendo hasta tornarse vulgar. Hay quienes responsabilizan del mal gusto de los impresos, a las exposiciones universales. La vulgaridad o mal gusto encuentra sus razones en la negligencia del dibujo, composición y diseño de tipos, en la mala calidad de los papeles, en lo pretencioso y superficial de la ornamentación y en los imperfectos procedimientos de impresión fotomecánicos (Satué, 1988: 91).

Al acercarse el siglo XX, la producción de nuevos tipos de rotulación continuaba incesantemente, aunque la manufactura de nuevos diseños de tipos de texto se había detenido y los estándares de los tipos producidos, así como la calidad de la impresión, iban en retroceso. Por más de tres siglos el libro había sido el escenario del estándar más elevado y de las últimas novedades en el diseño tipográfico y la impresión. A finales del siglo XIX, se había limitado a desempeñar un papel secundario en el material comercial impreso de todos los tamaños y formas.

Lo más utilizado en la impresión de textos era el tipo Moderno, que se había diseñado más de cien años antes. Por razones de rapidez, su deficiente legibilidad para una lectura continua se había reforzado por una mala composición, un mal espaciado y una mala impresión, que se debía por lo general, a una impresión litográfica de baja calidad (Meggs, 1998:178).

Hubo pocas excepciones, afirma Meggs (1998:225), como lo fuera el editor inglés W.Pickering. Este editor desempeñó un papel importante en la separación del diseño gráfico de la producción impresa, pues mantuvo control sobre el diseño del formato, la selección de tipos, las ilustraciones y todas las demás consideraciones visuales. En los libros de prosa y en verso, su sentido del diseño lo inclinó hacia la simplicidad clásica, destacándose la clara legibilidad de los tipos, ejemplo de la renovación de las formas góticas que plagaron el siglo XIX.

Durante el período victoriano, los libros aparecían como un objeto de arte de edición limitada y de producción comercial, solíéndose grabar los tipos en una gama muy restringida, a veces en un solo tamaño y un solo espesor.

La producción de libros populares, especialmente los libros infantiles y las novelas-folletín, habían determinado un imprevisto incremento del

producto editorial que fue, consecuentemente, en detrimento de la calidad original de un objeto que desde el siglo XVII hasta el XIX fue degradándose paulatinamente (Satué, 1988:92).

La pasión por los tipos victorianos adornados comenzó a declinar en la década de 1890.

En Inglaterra, (Blackwell, 1993:20) existía entre ciertas figuras influyentes –al margen de la corriente comercial- gran preocupación por la pérdida de calidad en el nivel tipográfico. Estos críticos argumentaban que las presiones del campo comercial, y la sustitución de las anteriores prácticas manuales por métodos menos comprobados de vaciado e impresión, habían hecho descender el nivel de los estándares de impresión. Esta preocupación se canalizó, a través de la obra de pequeñas imprentas independientes de alta calidad en Europa y en Estados Unidos.

El libro, además de producto tipográfico, es también un producto editorial, que lanza al mercado el producto resultante de un proceso de elaboración estética de lo impreso, vinculado con las normas, los estilos y modalidades del arte de una época, y en consonancia con las ideas o filosofía que sustenta e impulsa al editor.

En el caso de las pequeñas imprentas privadas que surgen hacia fines del siglo XIX, el diseño editorial refleja la filosofía del diseño sustentada por William Morris y el Movimiento de Artes y Oficios que se desarrollara en Inglaterra.

El efecto de largo alcance de su filosofía editorial constituyó un mejoramiento significativo del diseño del libro y de la tipografía en todo el mundo, efecto que se prolongaría ya iniciado el siglo XX.

5.5) El arte y el diseño gráfico.

La revolución industrial inicia la despiadada competencia entre productos de fabricación artesanal y de fabricación industrial, mostrando la incompatibilidad de ambos sectores: uno manual y otro fabril, por ello, como ya se manifestó, la producción artesanal casi desaparece. Hasta principios

del siglo XIX, el trabajo de los fundidores de tipos e impresores, en Gran Bretaña, había estado orientado a la producción de libros, pero la Revolución Industrial transformó sus actividades artesanales en una verdadera lucha por la supervivencia comercial. La tipografía se convirtió en un arma poderosa en la batalla por el éxito comercial (Meggs, 1998:176).

La calidad estética de un impreso ha sido siempre valorada por una reducida minoría de promotores y consumidores, por lo cual no es de extrañar la decadencia que sobrevino, a medida que se vulgarizaba el libro, merced a una dura ecuación impuesta por el capitalismo en expansión: a mayor cantidad, menor calidad.

Algunos artistas, diseñadores y teóricos sociales hicieron público su rechazo a las convenciones de la Inglaterra victoriana. Entre éstos se destaca William Morris, que inicia una auténtica cruzada contra el "virus" de la fealdad que amenaza el entorno cotidiano (Hauser, 1961:1121). Morris protestó contra la inhumana forma de trabajo imperante y contra la vulgaridad de los artículos que salían de las máquinas.

En la práctica, Morris creó un "revival" cultural, basado en las artes y los oficios de la época medieval, como modelo de la supremacía del ser humano sobre la máquina y a la vez, de un trabajo hecho en función de la excelencia artística. El movimiento de "Artes y Artesanías" constituye el punto de partida de lo que actualmente se conoce como "design", la búsqueda formal aplicada a objetos corrientes, es decir, las aspiraciones de Morris de superar el conflicto arte-técnica, favoreció el desarrollo del "arte aplicado" (Dulière, 1990:15).

Esto, sumado a la convicción de que el progreso se mostraba incapaz de solucionar los problemas que traía aparejados (explosión demográfica, injusticia social, explotación humana, y problemas medioambientales serios), fueron las condiciones indispensables para una renovación del hombre, y sentaron las bases del movimiento europeo generalizado en el Modern Style, el Arte Nuevo (Dulière, 1990:15).

El Arte Nuevo (Modern Style en Inglaterra, L'Art Nouveau en Francia, Jugendstil en Alemania), postula la reunificación de toda la creación artística y su lema era: transformar el medio ambiente con el fin de transformar la

sociedad.

Se puede considerar (Duliére, 1990:15) que el nacimiento del Art Nouveau se produce en 1893, año en que aparece en Londres la revista *The Studio*, difusora de las ideas inglesas sobre el arte en la decoración interior, y en que el arquitecto Víctor Horta construye en Bruselas la mansión Tassel, primera residencia particular concebida en un estilo técnico y plástico radicalmente nuevo, como una obra de arte total.

La denominación "arte nuevo" implica que los contemporáneos, de un modo u otro, percibían una ruptura. Este fenómeno artístico guarda una estrecha relación con la revolución industrial, que transformó el paisaje y el modo de vida. Este "arte nuevo" - estilo decorativo que dejó huellas en todo el mundo- se desarrolló entre 1890 y 1910, al invadir la explosión de las formas, todas las artes del diseño. La cualidad visual que identifica a dicho estilo es una línea parecida a una planta orgánica, que define, modula y decora un determinado espacio. Zarcillos de vid, rosas y lirios, pájaros y figuras femeninas eran motivos frecuentes en donde se adaptaba esta línea fluida.

Meggs (1998:246) sostiene que el Art Nouveau al reemplazar el historicismo por la innovación se convirtió en la fase inicial del movimiento moderno. Así la arquitectura moderna, el diseño industrial y gráfico, el surrealismo y el arte abstracto echan raíces en sus conceptos y teorías fundamentales. En lugar de decorar la estructura aplicando ornamentos a la superficie de un edificio u objeto, como se hacía en los estilos anteriores, la forma básica y la configuración del diseño del Art Nouveau se subordina al diseño del ornamento y evoluciona con él. Esto determinó según Meggs (1998:247), un principio nuevo del diseño, puesto que la decoración, la estructura y la función propuesta están unificadas. Debido a que las formas y líneas del Art Nouveau eran a menudo inventadas en lugar de copiarse de la naturaleza o del pasado, se revitalizó el proceso de diseño que apuntaba hacia el arte abstracto.

El movimiento simbolista francés en la literatura, durante las décadas de los años 1880 y 1890, con su rechazo del realismo a favor de lo metafísico y placentero, constituyó una influencia importante puesto que condujo a la

toma de actitudes simbólicas y filosóficas por parte de los artistas.

Francia se constituyó en el centro del movimiento artístico mundial y las Artes alcanzaron su completa maduración, expresada en el cultivo de las más variadas tendencias modernistas

El ascendente artístico de Francia sobre Inglaterra durante el último tercio del siglo XIX quizá fue la causa de que la versión modernista francesa, el Art Nouveau prosperara como el movimiento colectivo que prevaleció en toda Europa y se extendió internacionalmente.

La ornamentación que caracteriza al Art Nouveau genera interpretaciones contradictorias, sostiene Meggs (1998:247), puesto que mientras algunos lo ven como una expresión de la decadencia de finales del siglo, otros por el contrario, ven en él una reacción contra la decadencia y el materialismo de dicha época.

Desde esta última postura, afirma Gillette (1990:21) que el Art Nouveau surgió hacia fines del siglo XIX como un rechazo a la pomposidad y al conformismo que caracterizaban a la arquitectura oficial europea. En esos años de rápida urbanización, los magnates de la ciudad ostentaban sus riquezas recientemente adquiridas en imponentes palacetes sin alma. El Art Nouveau fue una reacción impulsiva contra la uniformidad y la monotonía del entorno. Va a manifestarse en la arquitectura, el mobiliario, la vajilla y en todos aquellos objetos cotidianos que influyen en el estilo de vida. Los diseñadores gráficos y los ilustradores del Art Nouveau trataron de hacer del arte parte de la vida cotidiana.

Este arte mira hacia el pasado. Siente nostalgia de la naturaleza y de un mundo preindustrial; de ahí su gusto por las líneas sinuosas de las viñas y de los tallos entrelazados, por la asimetría. También está en consonancia con el medievalismo estético de fines del siglo.

El Art Nouveau (Gillette, 1990:21) es, sin embargo, un movimiento de vanguardia en tanto utiliza los materiales de su tiempo, como la piedra, como si fuese arcilla. Infundiendo vida a la materia inerte, la transforma en vegetación exuberante, en animales míticos, y figuras humanas de expresión angelical. Se enriquece empleando nuevos materiales y fuentes de

inspiración novedosas como el exotismo.

El Movimiento de las Artes y los Oficios inglés representaba una influencia importante en el Arte Nuevo de ese país, donde el movimiento del Art Nouveau se preocupaba más por el diseño gráfico y las ilustraciones que por el diseño arquitectónico y de productos. En Francia, el diseño gráfico, influido por las curvas ligeras y fluidas del Rococó francés del siglo XVIII, comenzó a codificar hacia la fase floral del Art Nouveau (Meggs, 1998:263).

Satué (1988:102), afirma que en el campo específico del diseño gráfico, la habilidad integradora del movimiento francés, conciliando la caligrafía ornamental inglesa con la tendencia simbolista francesa, concluye en la articulación de una vanguardia gráfica que no pretende oponerse a los planteamientos de la cultura burguesa convencional, sino acomodarse a ella.

Según Satué (1988:120), el movimiento modernista descansa sobre una vaga filosofía de la utilidad, y su falta de compromiso social es lo que lleva a la burguesía industrial a apadrinar el ecléctico movimiento. Bajo esta perspectiva, quien representa la actitud más homogénea de todo el movimiento es la demanda.

Por lo tanto, continúa Satué (1988:102) el estilo sembrado por Morris se redujo a una intensificación de la experiencia meramente estética, fenómeno que el propio Morris deplorara en los últimos años de su existencia. La joven industria europea encontró en el Modernismo una forma de representación orgánica que, desde la arquitectura al libro, proporciona una respuesta plástica coherente y amable, a la exacta medida de sus ambiciones pequeño burguesas. Históricamente constituye la primera alianza estética que la industria emprende globalmente en oposición a los sucesivos movimientos (Realismo, Prerrafaelismo, Impresionismo, Dandysmo, etc.) que se levantaron durante el siglo XIX contra el gusto establecido, bajo la forma sistemática de vanguardias artísticas.

La función conciliadora que se advierte en el Modernismo como estilo, observa Satué (1988:102), es más claramente visible en Francia, que en ningún otro país, al ser inmediatamente aceptado no sólo por el sector privado sino también por el sector público que confía el diseño y

señalización de los accesos a los transportes subterráneos a la tendencia Art Nouveau. Esta absorción inmediata del Modernismo por parte de la industria y la administración francesas favorece la asimilación de nuevas tendencias visuales por parte del colectivo social urbano (Satué, 1988:102).

En 1900 y durante los años inmediatamente anteriores y posteriores, Europa y Estados Unidos vieron surgir a una oleada de artistas y movimientos que cuestionaban los valores de la sociedad moderna, criticando en especial los efectos de las presiones comerciales sobre el nivel de las artes y oficios artísticos, así como la elaborada ornamentación y las rígidas convenciones de la sociedad victoriana, que llegaron a ser consideradas por muchos como incompatibles con el nuevo mundo industrializado en el que vivían. Esta tensión entre la antigua y la nueva tecnología tomó muy diversas formas (Meggs, 1998:301). La transición de los gráficos victorianos al estilo del Art Nouveau fue gradual y en esta transición desempeñaron un rol importante los artistas gráficos Jules Chéret (1836-1933) y Eugène Grasset (1841-1917).

Según el historiador de arte inglés, Herbert Read (Meggs, 1998:295), el Art Nouveau, después de finales del siglo, comenzó paulatinamente un proceso de decadencia conforme fue falseado en manos de aquellos que sólo entendían las manifestaciones estilísticas de este movimiento. El diseño gráfico y las publicaciones periódicas difundieron el Art Nouveau, aumentando la demanda de objetos. En consecuencia, los objetos fueron fabricados en líneas de bajo precio y en cantidad, lo que provocó el deterioro inevitable del diseño. No obstante, el Art Nouveau se mantuvo, decayendo lentamente, hasta la segunda década del siglo XX.

Su resultado, afirma Meggs (1998:195), son los diseñadores del siglo XX que adoptaron, no su estilo, sino sus actitudes hacia los materiales, los procesos y también los valores.

El modernismo gráfico no fue la única corriente importante del diseño gráfico en Europa. Con la invención de la forma pura, el arte visual avanzó más allá del umbral del conjunto de las imágenes gráficas. Las figuras y las ideas acerca del espacio compositivo desarrolladas en la pintura y en la escultura fueron aplicadas también a problemas de diseño. Un espíritu

de innovación estaba presente en todas las artes visuales y para fines de la Primera Guerra Mundial, los diseñadores gráficos, los arquitectos y los diseñadores de productos comenzaron a desafiar con vehemencia las ideas prevalecientes acerca de la forma y la función (Meggs, 1998:341).

La experiencia de la Primera Guerra Mundial hizo que el cambio fuese aún más urgente. Algunos sugerían volver al pasado en la búsqueda de perdidos valores y modas de expresión, hecho especialmente evidente en el trabajo de las pequeñas imprentas en Gran Bretaña y Estados Unidos y en ciertos movimientos artísticos artesanales como el movimiento Secesión en Austria y Alemania. Al mismo tiempo hubo nuevas tendencias derivadas de las presiones de las cambiantes técnicas y la producción en masa. Empezaba a aflorar una sensibilidad derivada de las bellas artes y de los movimientos literarios.

La secuela de horrores de la guerra había perturbado hasta los cimientos, las tradiciones y las instituciones de la civilización occidental. En respuesta a esta turbulencia, las artes visuales experimentaron una serie de revoluciones creativas que cuestionaron sus valores, sistemas de organización y funciones sociales. Los puntos de vista tradicionales respecto del mundo fueron desarticulados. La representación de las apariencias externas no satisfacía las necesidades y la visión de la naciente vanguardia europea, de carácter testimonial, que se opone a lo establecido, lo critica y rechaza (Meggs, 1998: 301).

Mientras que la máquina había forzado a William Morris y a sus seguidores a retroceder en el tiempo, muchos jóvenes vieron en él el símbolo de un nuevo mundo moderno y depositaron, por ello, sus esperanzas en la novedad. Los más entusiastas por lograr "cambios" eran los grupos de artistas europeos, diseñadores, escritores y arquitectos que iniciaron los "movimientos de arte moderno" tales como el Cubismo, el Futurismo, el Dadaísmo, el Surrealismo, el Constructivismo, el Suprematismo y De Stijl. Cada uno a su modo, retó al status quo creativo, rechazó cualquier idea que no perteneciera a la era de la máquina moderna y las reemplazó por otras que sí lo eran. Tuvieron un impacto directo sobre el lenguaje gráfico de la

forma y la comunicación visual del siglo XX (Satué, 1988:133).

Según Meggs (1998:341), el cambio de siglo introdujo, entre otras cosas, la preocupación por compaginar la enseñanza de las llamadas artes visuales con la tipografía. Los miembros de estos movimientos no eran tipógrafos y carecían de los más elementales conocimientos sobre la impresión, pero reconocieron que la tipografía era una herramienta dinámica y poderosa para expresar sus nuevas ideas y que la impresión suponía el medio por el cual sus teorías podían extenderse a las masas. En el proceso, sacudieron los cimientos de las industrias de la impresión y la tipografía en Europa, las que eran consideradas por ellos como estáticas, superficiales, y pertenecientes al pasado.

“La tipografía moderna que emplearon estos movimientos rompió los moldes impuestos por las reglas incuestionables de los tipos móviles metálicos. Crearon un nuevo lenguaje visual en el cual las palabras se convirtieron en formas abstractas incluidas en una pintura tipográfica y no sólo en un conjunto de signos escritos como representación de un lenguaje fonético. La nueva tipografía era dinámica y agresiva y el único tipo permitido era el Palo Seco (Sans Serif), considerado paradigma del trazo puro y en armonía visual con la era de la máquina. La simetría fue calificada de ilógica y meramente decorativa, y fue reemplazada por los conceptos de funcionalidad asimétrica, que crearon nuevas tensiones y contrastes visuales, las características de la tipografía moderna.

Si bien gran parte de la innovación creadora durante las primeras décadas del siglo XX tuvo lugar como parte de los movimientos de arte moderno, varios diseñadores con su trabajo independiente hicieron aportes significativos al desarrollar lo que se ha denominado “la nueva tipografía” (Meggs, 1998:374).

La evolución del diseño tipográfico del siglo XX está íntimamente relacionada con la pintura, la poesía y la arquitectura modernas. Casi podría decirse, afirma Meggs (1998:302), que el antagonismo entre la pintura cubista y la poesía futurista dio origen al diseño gráfico del siglo XX. El cubismo, al crear un concepto del diseño independiente de la naturaleza

inició una nueva tradición artística, con un enfoque diferente que terminó con 400 años de influencia renacentista en el arte pictórico, constituyendo una nueva propuesta en el manejo del espacio y en la expresión de las emociones humanas. El futurismo, por su parte, animó sus páginas con una composición dinámica, no lineal, realizada por medio de palabras y letras pegadas, rompiendo la estructura horizontal y vertical que había tenido hasta entonces la mayor parte del diseño gráfico (Meggs, 1998:304).

La búsqueda de lo nuevo representaba parte de las actitudes subyacentes tras movimientos tales como la Nueva Objetividad, un replanteamiento radical del diseño bi y tridimensional, incluyendo la tipografía.

6- Marco Teórico.

Al plantearnos de qué manera resuelven el conflicto arte- técnica en sus respectivas propuestas de diseño William Morris y Jan Tschichold, estamos reconociendo la existencia de un problema cuyos orígenes se encuentran en la mecanización de los oficios y de las artes.

El maquinismo, caracterizado por el uso intensivo de las máquinas en la industria textil inglesa en el siglo XVIII, devino en poco tiempo en "Revolución Industrial"; extendiéndose la mecanización a otras ramas de la industria. Hasta ese momento, tanto los oficios como las artes eran en esencia trabajo manual, artesanal.

En el trabajo artesanal no existe la división del trabajo, porque el artesano constituye el "todo" del objeto a producir, desde el diseño a la obtención del producto final. Todo esto pasando por la selección de cada uno de los materiales y de las técnicas y procedimientos seguidos para la confección del objeto.

La industrialización divide ese todo, desde el momento en que el que diseña el objeto no es necesariamente el que lo produce y que esta producción va a estar signada por mecanismos que reemplazan la labor humana. La industrialización instala el conflicto a partir de una nueva filosofía que se expande y consolida en el siglo XIX, el capitalismo. El mercado, en

constante expansión, demandó mayor cantidad de productos. Grandes capitales se invirtieron en la industria y en el comercio, y la recuperación de los capitales invertidos se logró aumentando la cantidad de productos fabricados, en detrimento de la calidad de los mismos (Fioravanti, 1988:64).

El libro fue uno de los productos afectados por este proceso de división del trabajo propio de la mecanización, en una economía y sociedad capitalistas, porque, al ampliarse la difusión, el libro ya no era objeto de especial cuidado y por tanto decayó la calidad. Lo que importaba era producir en gran cantidad para un público que aún no tenía capacidad para apreciar específicos valores estéticos.

¿Belleza o utilidad?; ¿arte o técnica?. Equiparamos los conceptos belleza-arte y utilidad-técnica, para analizar la dicotomía tal como era percibida por los protagonistas de la época. Podríamos pensarlo también, siguiendo a Hauser (1961:1108), como tradición versus progreso.

En el trabajo riguroso, minucioso, el artesano de excelencia procuraba integrar materia y espíritu en cada objeto, en pos de lograr calidad en el diseño, en los materiales empleados, belleza en el producto. Todas las fases del proceso de elaboración del producto eran llevadas a cabo por el artesano: el trabajo artesanal constituía en si mismo una totalidad, un arte. Las piezas producidas son piezas únicas y el valor estético de la belleza es el que reivindica el equilibrio, la armonía de las formas y la excelencia de los materiales empleados y de las técnicas y procedimientos aplicados en la producción. Al decir "técnicas y procedimientos aplicados en la producción" no hacemos otra cosa que reconocer que la técnica no está dissociada de la labor artesanal, como no tiene por qué estarlo del arte, porque éste está ligado a algo concreto fuera de si, ya sea una técnica, un instrumento, o cualquier otro elemento de índole material.

Los principios económicos del capitalismo estaban representados por el utilitarismo, que anteponía la economía a todo otro sector de la vida social (Hauser, 1961: 1109). En un contexto económico por antonomasia, como lo es la sociedad capitalista, los valores utilitarios se imponen por sobre los valores estéticos.

La supremacía de los valores utilitarios se puso de manifiesto en el trabajo fabril, que exigía alta productividad y bajo costo. Ruskin atribuía a esto, que el obrero efectuara su tarea de forma rutinaria y deshumanizante, ya que la especialización no le permitía integrar materia y espíritu, porque el trabajo repetitivo impide una relación auténtica entre el obrero y su obra, por cuanto aleja al productor del producto de sus manos (Hauser, 1961:1118).

No todo trabajo artesanal es artesanía de calidad, ni reivindica los valores estéticos. Las artes y artesanías victorianas, por ejemplo, utilizaban materiales espúreos, formas absurdas, ejecución barata y tosca (Hauser, 1961:1119). Esto nos lleva al planteo inicial, a preguntarnos si belleza y utilidad se excluyen una a la otra o no necesariamente. El error según Hauser (1961:1120), es no reconocer la naturaleza técnica de toda producción material.

El conflicto arte- técnica instalado en la sociedad victoriana del siglo XIX llega al siglo XX a través del cuestionamiento ¿arte por el arte o arte puesto al servicio de la sociedad?, ¿la función sigue a la forma o la forma sigue a la función?, ¿más es menos o menos es más?.

Para analizar de qué manera William Morris-a fines del siglo XIX- y Jan Tschichold en las primeras décadas del siglo XX abordan y cómo resuelven, en sus respectivas propuestas de diseño, esta cuestión que afecta especialmente al diseño gráfico, consideramos de interés trabajar los siguientes aspectos relacionados al tema en estudio: en primer lugar el diseño gráfico y la página como componente del diseño del libro. En segundo lugar, la semiótica, y en relación a ésta: el signo; el signo gráfico; signo icónico; la letra en tanto símbolo gráfico de la escritura alfabética. Luego continuamos con los estilos de diseño que inspiraron el diseño del libro en William Morris; el estilo manuscrito medieval y los incunables alemanes; el prerrafaelismo; William Morris.

Los estilos de diseño que influyeron en Jan Tschichold; las vanguardias artísticas, destacando especialmente el Suprematismo y Constructivismo rusos; la Bauhaus y por último Jan Tschichold.

6.1) El diseño gráfico.

Maite Alvarado define el diseño como el ordenamiento y combinación de formas y figuras, y específicamente, define el diseño gráfico como la manipulación del texto, la ilustración y los márgenes con vistas a su impacto visual.

Dentro del diseño gráfico dice, que el diseño tipográfico es la elección y distribución de los tipos de letras a lo largo del libro. Las diferencias entre caracteres pueden ser de cuerpo o de tamaño, de grosor y de estilo.

Roger Chartier (Frascara, 1990:56) por su parte, asegura que en el diseño tipográfico se encuentra inscrita la representación que el editor se hace de las competencias lectoras del público al que se dirige.

En el libro de texto es donde el diseño se vuelve doblemente significativo, ya que permite jerarquizar la información según grados de importancia y facilitar la comprensión.

Según Jorge Frascara (1990:56), el diseño gráfico, tal como se lo conoce en la actualidad, desarrolla sus elementos esenciales hacia 1920 y llega a obtener su perfil actual hacia 1950, cuando, a raíz de nuevos conocimientos desarrollados en psicología, sociología, lingüística y comercialización, el objetivo del diseñador deja de ser la creación de una obra artística y pasa a ser la construcción de una comunicación eficaz. Entre 1920 y 1950 se evoluciona desde una actitud que enfatiza lo estético hacia una que se concentra en lo comunicacional.

La palabra "diseño" refiere al proceso de programar, proyectar, coordinar, seleccionar y organizar una serie de factores y elementos con miras a la realización de objetos destinados a producir comunicaciones visuales. La palabra "gráfico" califica a la palabra "diseño" y la relaciona con la producción de objetos visuales destinados a comunicar mensajes específicos. De considerar juntos los conceptos "diseño" y "gráfico" resulta el "diseño gráfico", o sea, la acción de concebir, programar, proyectar, y realizar comunicaciones visuales, producidas en general por medios industriales y destinadas a transmitir mensajes específicos a grupos determinados (Frascara, 1990:19).

En consecuencia, el diseñador gráfico es un especialista en comunicaciones visuales y su trabajo se relaciona con todos los pasos del proceso comunicacional, en cuyo contexto – dice Frascara- la acción de crear un objeto visual es sólo un aspecto de ese proceso, dado que el aspecto más esencial no es el de crear formas, sino el de crear comunicaciones.

La razón de ser de una pieza de diseño gráfico es la comunicación que se produce cuando el receptor interactúa con el diseño, por lo que no sólo es importante la interacción de formas visuales entre sí, sino más importante aún es la interacción receptor- mensaje.

La composición plástica es importante, pero sólo en tanto herramienta, una manera de controlar la secuencia comunicacional (Frascara, 1990:103).

El campo del diseño gráfico abarca, según Frascara (1990:103), cuatro áreas básicas cuyos límites se superponen parcialmente: diseño para información, diseño para persuasión, diseño para educación, y diseño para administración. Una quinta área es considerada en la actualidad, la de diseño para identificación. En todos los casos el receptor es un elemento activo en el proceso de comunicación, muy alejado de la connotación de pasividad implicada en la definición del mismo término.

El diseño para información incluye diseño editorial (libros, revistas, diarios); tablas alfanuméricas; gráficos y diagramas; láminas murales; señalización; etc. El diseño de información requiere habilidad para procesar, organizar, y presentar información en forma verbal y no verbal.

El diseño persuasivo es el diseño destinado a convencer, a influir sobre la conducta del público e incluye: publicidad (comercial y no comercial), propaganda (política e ideológica) y comunicaciones de interés social (salud, higiene, seguridad, etc.). El diseñador en este campo trabaja con poco texto y con mensajes de alto impacto visual.

El diseño para administración contribuye a organizar ciertas comunicaciones, dentro de sistemas o estructuras, destinadas a garantizar el orden y pertinencia en los mensajes requeridos (Frascara, 1990:104).

El diseño para identificación es el diseño destinado al reconocimiento de una marca, empresa, corporación etc. a través del "logotipo" de la misma.

El adjetivo "nostálgico", califica al diseño que evoca estilos de diseño de otros tiempos.

Diseño Racional, es todo diseño elaborado a partir de las relaciones que debe guardar la estructura de la hoja.

6.2) Elementos del diseño del libro.

Según Ruari Mclean (1998:120), "el libro está escrito. Convertir un libro manuscrito en un libro impreso es tomar una serie de decisiones, referentes a la ortografía, la puntuación y la coherencia del estilo; las ilustraciones, si las hubiera, y el aspecto de la página impresa, que pueden ser tomadas por más de una persona, pero todas ellas forman parte de un solo proceso: el de imprimir un libro.

Los libros son objetos funcionales: su función es ser leídos, consultados o contemplados. La primera tarea del diseñador es diseñar el libro de manera que éste cumpla la función que se pretende del modo más correcto. La comunicación de las palabras y pensamientos del autor al lector son responsabilidad directa del diseñador. El diseño editorial de libros es un diseño pensado para información.

La persona dedicada al arte y la técnica de imprimir a partir de caracteres alfabéticos realzados y fundidos en bloques de metal, recibe el nombre de tipógrafo. Ser tipógrafo o diseñador de libros supone trabajar tanto con palabras como con imágenes, por lo que no resulta sorprendente el hecho de que los grandes tipógrafos fuesen maestros en ambos campos.

No todo el diseño tipográfico se preocupa por la claridad del texto. No toda tipografía tiene como objetivo primero y último conseguir que el texto sea legible; a veces pretende hacerse notar, llamar la atención sobre sí. Mclean (1998:121) afirma que en el diseño de libros, tiene cabida para que el diseñador desarrolle un estilo propio y que el libro debe tener un estilo tipográfico: decir que un libro carece de estilo, significa que su diseño es muy pobre. Pero también afirma que así como existe el diseño pobre, sin estilo, también se da el caso del "sobre diseño". El estilo tipográfico "bien hecho",

según Mclean, es aquél que no se interponga entre el lector y el texto.

El diseñador de textos trabaja en la interpretación, el ordenamiento y la presentación visual de mensajes. No ordena tipografía, sino palabras: organiza visualmente la disposición de las letras, las palabras, los párrafos. Es decir, organiza las masas textuales, de manera tal que las torna visibles para que puedan leerse.

La preparación de las palabras escritas para la impresión recibe el nombre de "edición" o "sub-edición" y el acto de decidir cuál será el carácter de imprenta que va a utilizarse, la longitud de la línea, y el tamaño de la página, se conoce como "diseño". Una actividad es complemento de la otra. Todo diseño tipográfico depende de tener en cuenta, por ejemplo, las relaciones entre los tamaños de los tipos, las formas de las letras, la longitud de las líneas, las zonas impresas y los espacios en blanco.

Según Buen Unna (1988:151), la mayoría de los libros se compaginan según una serie de reglas, costumbres y convenciones que son tenidas en cuenta internacionalmente. En ocasiones pueden observarse ligeras variantes, sea con la finalidad de reducir los costos de producción o para distinguir el libro como un artículo suntuoso. Pero en líneas generales, los libros constan de cuatro partes principales: **exteriores, pliego de principios, texto o cuerpo de la obra y finales.**

Muchos impresores, antiguamente, se limitaban a tirar los pliegos eludiendo las tareas de acabado. Coser los pliegos y poner las cubiertas eran labores que se dejaban en manos de especialistas.

Exteriores del libro:

El objetivo fundamental de los exteriores es proteger el libro, lo cual puede lograrse de muchas maneras.

Cada una de las cubiertas rígidas de un libro se llama **tapa**. Generalmente las tapas se construyen con cartón grueso forrado de papel, tela o piel o bien combinando estos materiales. Las tapas surgieron de la necesidad que tenían los bibliotecarios de conservar en buen estado los manuscritos, especialmente aquellos cuyos decorados eran obras artísticas de gran valor.

Las tapas se colocan cuando el libro ya ha sido desbarbado, pues se les deja

una ceja que sirve para proteger los bordes de las hojas. (Buen Unna, 1994: 352).

Las **cubiertas** se dividen en cuatro partes llamadas primera, segunda, tercera y cuarta de forros o "de cubierta", según corre la numeración de las páginas. En consecuencia, la cuarta de forros es la cara posterior del libro, mientras que la segunda y la tercera son las caras interiores del conjunto de las tapas. En la mayoría de los libros, la única cara impresa es la primera y a veces también la cuarta, puesto que las internas van normalmente ocultas bajo las guardas. La información que aparece impresa en la primera (llamada cubierta o plano de adelante) consiste en el título del libro, el nombre del autor y el logotipo, nombre o sello de la casa editorial. La cuarta (contracubierta o plano de atrás) solía dejarse sin impresión alguna, afirma Buen Unna (1994:353), pero por razones comerciales en los últimos años esto ha cambiado: por un lado, muchos editores descubrieron que la contracubierta es un medio excelente para colocar publicidad y por otro lado, los libros actualmente se entregan a las librerías forrados con una película plástica transparente, que permite ver las caras exteriores a la vez que impide hojear el volumen con lo cual se evita el desgaste de la pieza y la correspondiente pérdida de su valor comercial. Para que se pueda conocer de qué trata la obra, se imprime en la cuarta de forros un texto sucinto que expone el contenido de la misma, o una breve descripción acompañada de comentarios favorables de los críticos. Según Buen Unna (1994:353), todos los exteriores son prescindibles y a veces ni siquiera se consideran como parte del volumen.

La cubierta rústica predomina actualmente en el encuadernado de la mayoría de los libros, y es la realizada con cartulina delgada protegida con una lámina de plástico translúcido, encolada al canto del paquete de pliegos. El costo de encuadernar con tapas es muy elevado por lo que éstas se dejan para los libros de muy alto costo o para obras de tiradas considerables que permiten prorratear adecuadamente la inversión.

A diferencia de los libros encuadernados con tapas, los de cubierta rústica llevan generalmente el corte recto y por lo tanto, su lomo es plano. La

mayoría se encuadernan antes de desbarbarlos para luego desvirarlos con todo y cubiertas en una guillotina trilateral (Buen Unna, 1994:353:354).

El **lomo** es la parte del libro que queda opuesta al corte de las hojas, cubriendo el peine de encuadernación. Para editores y bibliotecarios es una pieza fundamental puesto que es la única que puede verse del libro cuando éste se encuentra colocado verticalmente en el estante. El lomo contiene el nombre del autor, el título de la obra, el nombre o el sello de la casa editorial y según el caso, el número del tomo. Si se trata de obras lexicográficas separadas en varios volúmenes, lleva impresa también la primera y la última palabra de que se ocupa el tomo. En las encuadernaciones clásicas se incluían además florones, grecas, filetes, y algunos otros motivos de decoración.

En las encuadernaciones antiguas bajo la piel del lomo resaltaban los bramantes con que eran cosidos los pliegos, los cuales eran aprovechados por los encuadernadores como elementos distributivos y ornamentales, que permitían distribuir la información en campos bien definidos (Buen Unna, 1994:355:356).

La pieza denominada **sobrecubierta** o funda es una banda de papel con la que se envuelve el libro, usada para exponer las características de la edición en una forma un poco más fastuosa que la tapa. Su objetivo es proteger las tapas y llamar la atención. El diseño de la sobrecubierta no suele estar sujeto a las convenciones que se siguen en las tapas y otras piezas del libro (Buen Unna, 1994:357).

Las **solapas** son casi siempre los extremos de la sobrecubierta aún puesta o extensiones de las tapas. Es común que las solapas lleven un texto, ya sea explicación de la obra, un retrato del autor o publicidad de la colección (Buen Unna, 1994:358).

La **faja** es una cinta estrecha que se coloca igual que la sobrecubierta, envolviendo al libro. Sirve como elemento publicitario para anunciar que el libro que la luce es una edición nueva o que se trata de una nueva obra de un autor consagrado (Buen Unna, 1994:359).

Las **guardas** son hojas de papel que se pegan por dentro de la cubierta y la contracubierta. Su función es la de brindar una protección adicional

a los interiores a la vez que refuerzan la adhesión de los interiores con los exteriores. Se pegan al bloque de papel, llamado tripa, y con el conjunto ya desvirado, se encolan para adherirse a las tapas (Buen Unna, 1994:360).

El pliego de principios del libro:

El pliego de principios o simplemente principios, dice Buen Unna (1994:361), es la primera parte del bloque de papel de un libro. En esta primera parte van los primeros contenidos esenciales del libro.

En relación a los folios de principios o folios prologales, la costumbre de numerarlos de forma diversa tiene su origen en el siglo XVI. La pragmática de 1558 exigía a los impresores imprimir el libro empezando por la primera página del texto general, sin preliminares, los que se añadían después de que el texto fuera presentado al Consejo Real para que el corrector oficial cotejase el texto con el original. Al devolverse el texto corregido, los principios se numeraban de forma distinta, añadiéndose al resto de los pliegos numerados con cifras arábigas y se encuadernaba el libro.

Esta forma de numerar las páginas ha prevalecido en muchas ediciones hasta la actualidad, pero no encuentra justificación en la gran mayoría de los libros modernos (Buen Unna, 1994:361).

Las **páginas de cortesía o páginas de respeto** (primera hoja del primer pliego, en blanco, sin imprimir) surgieron por la necesidad de los impresores de proteger el libro, especialmente la portada, si se daba el caso que el propietario del libro careciese de dinero para hacerlo encuadernar. Al generalizarse el comercio de libros encuadernados, se incluyó ya por costumbre las llamadas hojas de respeto, que se suprimen en casi todos los libros actuales excepto en algunas ediciones de lujo (Buen Unna, 1994:362).

La **portadilla, falsa portada o anteportada**, es la primera página impresa de un libro y por lo común contiene sólo el título de la obra. En ocasiones se agrega el nombre de la colección y el símbolo de la casa editorial, pero en si la portadilla debe parecerse a la portada, aunque para sus textos se utilizan letras de cuerpo más reducido. Esta página siempre es impar (derecha) y no lleva folio. Las ediciones económicas de la actualidad suelen carecer de portadilla (Buen Unna, 1994:363).

La **contraportada, portada ornada, portada ilustrada o frontispicio** es el reverso de la portadilla y por lo tanto, una página izquierda (par). Lo usual es que la contraportada se deje en blanco, pero algunos editores imprimen en ella adornos o ilustraciones como complemento de la portada. De ahí su denominación de portada ornada o ilustrada. La contraportada solía usarse para imprimir el retrato del autor o, en el caso de las biografías, el del personaje biografiado (Buen Unna, 1994:363).

La **portada o fachada** es la verdadera cara de un libro, por ello rigurosamente es una página impar (derecha). Debe contener el título de la obra, el subtítulo y todos los complementos; el nombre del autor; el número de la edición (en letras); el número del tomo; y si se trata de una enciclopedia, las referencias al tema que abarca; el pie editorial, que incluye el nombre de la casa editorial y su símbolo o logotipo; por último, el año de la edición y a veces, la ciudad donde se hizo (Buen Unna, 1994:363:364).

La portada tradicional consta de dos cuerpos: en el cuerpo superior se colocan el nombre del autor y el título de la obra. La costumbre española es escribir primero el nombre del autor, al contrario de lo que se hace en países como Inglaterra, Alemania, y los Estados Unidos, que siguen el modelo antiguo. En el pie o cuerpo inferior se incluyen los datos del editor y el año de la edición. Entre ambas partes suele aparecer un monograma, emblema, símbolo o logotipo del editor, o bien adornos o ilustraciones (Buen Unna, 1994:365).

La página detrás de la portada se denomina **página de propiedad o página de derechos**, y contiene datos técnicos de importancia como el número y fecha de la edición; las fechas de anteriores ediciones; el título de la obra en el idioma original si se trata de una traducción; el nombre de la casa editorial que hizo el libro de donde se sacó la traducción y el nombre del traductor; la reserva de derechos; etc. (Buen Unna, 1994:365:366).

El **índice de contenidos** es la o las páginas en las que se escriben los títulos de las partes, capítulos y artículos que contiene el libro, seguidos del número de la página donde se encuentra cada uno. Generalmente esta información se escribe en un cuerpo ligeramente más pequeño que el del texto, pero con

el mismo interlineado. La primera página del índice siempre debe ser impar. En las obras literarias, el índice comúnmente va al final. Además del índice de contenido, algunos libros deben llevar un índice de cuadros. Por su parte las obras lexicográficas y otras similares deben incluir un índice de abreviaturas entre los principios (Buen Unna, 1994:367).

El índice es un listado ordenado, y un libro técnico se complementa con diversos índices para facilitar su consulta. En los finales, se destacan por su importancia el índice de nombres o índice onomástico que consiste en una lista ordenada alfabéticamente de todos los nombres (tanto de personas como geográficos) y el índice de materias, analítico o temático, que es una lista ordenada de los asuntos que trata el libro. El índice de contenido sólo forma parte de los finales en las obras literarias que los llevan.

Hay obras en las que se incluye otra clase de índices como el cronológico o de fechas, donde se presentan hechos históricos catalogados desde el más remoto hasta el más reciente (Buen Unna, 1994:374).

En cuanto a **la lista de ilustraciones**, su inclusión depende del tipo de libro y el tipo de ilustración. Cuando las ilustraciones corresponden a diferentes artistas, éste es el lugar más adecuado para ofrecer dicha información (Mclean, 1998:155).

Las **notas previas** son de dos clases: las que escribe el propio autor y las que escriben otros. Las que escribe el propio autor suelen colocarse inmediatamente antes del texto, mientras que las que escriben otros se insertan entre la página de propiedad –antes o después del índice de contenido- y la dedicatoria. Las notas previas pueden ser numerosas y tener diferentes títulos: prólogo, prefacio, proemio, preámbulo, preliminar, exordio, al lector, advertencias, aclaración, introducción, presentación, plan de la obra, etc. Su función es explicar al lector los alcances de la obra, los conocimientos que hacen falta para comprenderla, el ambiente histórico, geográfico o económico en el que se escribió, el orden en el que ha de consultarse, etc. Todas las notas previas se componen de acuerdo con el diseño del texto. La primera página de cada una debe ser similar a las páginas titulares de los capítulos. En las obras lexicográficas estas partes se pueden escribir con

letras ligeramente más grandes así como en muchas obras literarias, las notas previas se ponen en cursivas (Buen Unna, 1994:367:368).

La **dedicatoria** incluye el nombre o los nombres de las personas a quienes se ofrenda el libro y va siempre en página impar. Antiguamente se dedicaba los libros a personajes distinguidos por lo que el escritor, para verse favorecido, escribía una carta en la que exponía los motivos y adulaba al destinatario. Este tipo de dedicatoria se denomina de carta. Actualmente las dedicatorias son muy breves, de ahí que se llamen epigráficas o lapidarias (Buen Unna, 1994:368).

En ocasiones, después de la dedicatoria, en la siguiente página impar, se incluye un **lema** que consiste en una muy breve explicación de la obra o, lo más frecuente, una frase, un poema, un aforismo o pensamiento de otro escritor que haya inspirado al autor. A veces, para economizar, el lema se coloca en la misma página que la dedicatoria (Buen Unna, 1994:369).

En cuanto al **prólogo**, sólo las notas preliminares escritas por el autor, se colocan después de la dedicatoria (Buen Unna, 1994:369).

Los finales del libro:

Luego del cuerpo de la obra, en los libros técnicos y científicos, se encuentran los finales.

Los finales presentan información supletoria que facilita la consulta del libro.

En las obras escritas para un público muy amplio y de intereses heterogéneos, hay información (números, fórmulas, gráficas, etc.) que siendo interesante para algunos lectores, es irrelevante o incomprensible para otros. Por ello esta información se coloca al final del libro de modo que no interrumpa la lectura (Buen Unna, 1994:373).

El **apéndice** es una parte que incluye información no esencial, aunque su aspecto tipográfico es el mismo de cualquier otro capítulo. Este complemento generalmente es un agregado del editor y si no se incluye, la obra no se ve afectada en absoluto (Buen Unna, 1994:373)

La **bibliografía** es una parte importante de las obras científicas. En ella se consignan las fuentes que el autor consultó para la composición de su texto,

ya sea que haya tomado de ellas citas literarias o no (Buen Unna, 1994:374).

El **glosario** es un vocabulario donde se definen ciertas palabras, especialmente los términos en desuso, regionalismos, modismos, jerga científica, etc. que se incluye en algunas obras (Buen Unna, 1994:374).

La **fe de erratas** ha sido prácticamente erradicada de los libros actuales. Antiguamente, en las obras científicas, la fe de erratas era indispensable para reflejar la puntualidad y la escrupulosidad del editor, quien reservaba una o dos páginas del último pliego o imprimía una hoja suelta que luego insertaba dentro del libro. Esto era así puesto que en la composición tipográfica se invertían meses de trabajo y una errata complicaba sobremanera el trabajo (Buen Unna, 1994:375).

Colofón se denomina a la nota que suele ir al final de los libros en la que se registran algunos datos de la tirada y en el caso de los libros relacionados con las artes gráficas también incluye a veces la marca del papel y el nombre de la casa que lo fabricó, los tipos de letra, los cuerpos usados y los nombres de los programas de autoedición (Buen Unna, 1994:376).

El tamaño o el formato del libro:

El tamaño y la forma de la página de un libro (formatos) se determina - cuando no hay limitaciones, como por ejemplo adecuarse a las planchas y clisés de que ya se disponen- atendiendo a la intención del libro, cómo va a ser usado, o cuáles son las exigencias de las ilustraciones si las hubiera.

Las formas básicas son verticales, cuadradas o apaisadas. Lo normal es que los libros sean verticales porque es la forma ergonómica más adecuada para sostenerlo en la mano, abierto, cuando se va a leer (Mclean, 1998:127).

El formato cuadrado puede justificarse cuando se trata de un libro ilustrado, cuando las fotografías son importantes, o cuando aparecen fotografías de distintas formas: verticales, cuadradas, circulares, horizontales; este formato encarece la impresión por el desperdicio.

El formato apaisado (poco práctico) se emplea cuando todas las ilustraciones son apaisadas, y sobre todo, cuando es preciso colocar dos ilustraciones apaisadas, la una junto a la otra (Mclean, 1998:129).

El cuerpo de la obra:

Cuando el tipógrafo recibe un libro debe comenzar por hacer un diseño de la página, la unidad básica a partir de la cual evolucionará el resto del conjunto.

La página:

Página es el nombre que se da a cada una de las caras de una hoja impresa. Según Blanchard (1990:141) la página puede ser definida como un plano mensurable.

La compaginación:

La compaginación consiste en organizar coherentemente (implantar) en una página elementos que tienen relación mutua, que son los diferentes componentes que habrá que ordenar, estructurar. Toda compaginación es una ordenación puesto que es la decisión de poner en evidencia las relaciones lógicas del sentido de un discurso (Blanchard, 1990:156).

Toda compaginación determina la manera de ocupar un espacio de la página (plano mensurable), es decir, determina la situación de un conjunto de elementos impresos (textos o imágenes) que también son mensurables. En la compaginación entran en juego la invención, que incorpora a los impresos su atractivo, y la convención, que permite establecer un cierto consenso, base de toda comunicación. Las dos coordenadas ortogonales del plano son las que, en lo referente a las variables visuales, permiten la compaginación, es decir, la implantación de los textos y de las imágenes en la página (Blanchard, 1990:151).

Las modas segregan sus propias convenciones y éstas llegan a constituir las características propias de un "estilo" determinado, dice Blanchard (1990:141), y es a través de las modas o estilos que pueden hallarse ciertas constantes:

El aspecto de la impresión, condicionada por la calidad del soporte papel; el "color tipográfico" del texto, que depende del carácter empleado; los adornos, intermediarios entre los caracteres y las ilustraciones de la misma época o del mismo estilo; los márgenes, externos a los textos, definen las proporciones indispensables para el equilibrio de los conjuntos. Igual función cumplen los "blancos" internos que separan los subconjuntos.

ya sea que haya tomado de ellas citas literarias o no (Buen Unna, 1994:374).

El **glosario** es un vocabulario donde se definen ciertas palabras, especialmente los términos en desuso, regionalismos, modismos, jerga científica, etc. que se incluye en algunas obras (Buen Unna, 1994:374).

La **fe de erratas** ha sido prácticamente erradicada de los libros actuales. Antiguamente, en las obras científicas, la fe de erratas era indispensable para reflejar la puntualidad y la escrupulosidad del editor, quien reservaba una o dos páginas del último pliego o imprimía una hoja suelta que luego insertaba dentro del libro. Esto era así puesto que en la composición tipográfica se invertían meses de trabajo y una errata complicaba sobremanera el trabajo (Buen Unna, 1994:375).

Colofón se denomina a la nota que suele ir al final de los libros en la que se registran algunos datos de la tirada y en el caso de los libros relacionados con las artes gráficas también incluye a veces la marca del papel y el nombre de la casa que lo fabricó, los tipos de letra, los cuerpos usados y los nombres de los programas de autoedición (Buen Unna, 1994:376).

El tamaño o el formato del libro:

El tamaño y la forma de la página de un libro (formatos) se determina - cuando no hay limitaciones, como por ejemplo adecuarse a las planchas y clisés de que ya se disponen- atendiendo a la intención del libro, cómo va a ser usado, o cuáles son las exigencias de las ilustraciones si las hubiera.

Las formas básicas son verticales, cuadradas o apaisadas. Lo normal es que los libros sean verticales porque es la forma ergonómica más adecuada para sostenerlo en la mano, abierto, cuando se va a leer (Mclean, 1998:127).

El formato cuadrado puede justificarse cuando se trata de un libro ilustrado, cuando las fotografías son importantes, o cuando aparecen fotografías de distintas formas: verticales, cuadradas, circulares, horizontales; este formato encarece la impresión por el desperdicio.

El formato apaisado (poco práctico) se emplea cuando todas las ilustraciones son apaisadas, y sobre todo, cuando es preciso colocar dos ilustraciones apaisadas, la una junto a la otra (Mclean, 1998:129).

El cuerpo de la obra:

Cuando el tipógrafo recibe un libro debe comenzar por hacer un diseño de la página, la unidad básica a partir de la cual evolucionará el resto del conjunto.

La página:

Página es el nombre que se da a cada una de las caras de una hoja impresa. Según Blanchard (1990:141) la página puede ser definida como un plano mensurable.

La compaginación:

La compaginación consiste en organizar coherentemente (implantar) en una página elementos que tienen relación mutua, que son los diferentes componentes que habrá que ordenar, estructurar. Toda compaginación es una ordenación puesto que es la decisión de poner en evidencia las relaciones lógicas del sentido de un discurso (Blanchard, 1990:156).

Toda compaginación determina la manera de ocupar un espacio de la página (plano mensurable), es decir, determina la situación de un conjunto de elementos impresos (textos o imágenes) que también son mensurables. En la compaginación entran en juego la invención, que incorpora a los impresos su atractivo, y la convención, que permite establecer un cierto consenso, base de toda comunicación. Las dos coordenadas ortogonales del plano son las que, en lo referente a las variables visuales, permiten la compaginación, es decir, la implantación de los textos y de las imágenes en la página (Blanchard, 1990:151).

Las modas segregan sus propias convenciones y éstas llegan a constituir las características propias de un "estilo" determinado, dice Blanchard (1990:141), y es a través de las modas o estilos que pueden hallarse ciertas constantes:

El aspecto de la impresión, condicionada por la calidad del soporte papel; el "color tipográfico" del texto, que depende del carácter empleado; los adornos, intermediarios entre los caracteres y las ilustraciones de la misma época o del mismo estilo; los márgenes, externos a los textos, definen las proporciones indispensables para el equilibrio de los conjuntos. Igual función cumplen los "blancos" internos que separan los subconjuntos.

Los espacios de la compaginación:

Blanchard afirma que existen tres tipos diferentes de espacios de la compaginación: el espacio de la hoja, no enrollada ni plegada (su lectura es global y su tipografía "visible"); el espacio códice, que corresponde al del libro de hojas plegadas; y el espacio "rollo", que es el más antiguo.

Aquí nos interesa centrarnos en el espacio códice. El pliego es determinante en la compaginación, pues marca la diferencia entre la página de la derecha y la página de la izquierda. La hoja doblada forma un "cuadernillo", de formato más o menos amplio. La unión de cuadernillos hace el libro.

La zona activa, delimitada por los márgenes, es la parte de la página reservada para la colocación de los elementos gráficos impresos. En general suele coincidir con la caja de texto.

La compaginación se organiza con respecto al espacio y al tiempo. El reparto del espacio diversifica los tiempos de lectura (Blanchard, 1990:143). La tipografía de obra (que es la del libro) corresponde a textos y lecturas diferentes: continua o lineal (novelas clásicas) o discontinua o fragmentaria (diccionarios, guías, etc.).

La lectura continua (textos lineales) está poco señalizada y tiende a ser homogénea. Cada género literario posee su propia estructura por lo que entre los géneros se producen influencias permanentes. El autor de la obra y el compaginador, ponen de manifiesto o disimulan dicha estructura apelando a diversos recursos según el estilo sea oral, epistolar o novelesco.

La lectura discontinua (textos fragmentarios o separados) impone la utilización de contrastes y de numerosos puntos de referencia. Una jerarquización visible de la información permite lecturas fragmentarias a diferente nivel en el caso de las enciclopedias, los diccionarios y los catálogos.

El margen:

El margen es la zona de blancos que rodea la mancha; el espacio vacío que rodea la zona impresa. Los márgenes tienen distintos fines: enmarcan el texto o las ilustraciones, separándolos del fondo que soporta al libro; crean un contraste estético de quietud con respecto de la zona impresa; ofrecen al lector la posibilidad de anotar ideas o marcar pasajes; dejan espacio

para que los dedos sujeten el libro sin tapar el texto; protegen al libro de cualquier desperfecto, impidiendo que éste llegue al texto y si es necesario reencuadernar la obra, gracias a los márgenes es posible recortar los bordes de las páginas sin tocar el texto. No es necesario que tengan las proporciones convencionales, como tampoco es preciso que sean simétricos, es decir, que las páginas izquierda y derecha sean correspondientes (Mclean, 1998:126: 127).

La estructura de la página:

Revivida por el Renacimiento, la estructura de la página de estilo tradicional (inspirada en la tradición griega y romana) o clásico ha perdurado durante siglos bajo diferentes variaciones puramente ornamentales. Esta estructura se basa en la construcción de los márgenes y la zona viva a partir de principios matemático-geométricos. En ella las medidas pasan a un segundo plano. Esta estructura fue utilizada en los manuscritos del medioevo y también por los primeros tipógrafos en sus incunables, quienes dividían el conjunto de la doble página mediante la ley de la diagonal y su perpendicular, considerando su intersección.

La estructura de la página de estilo germano-suiza (estilo suizo o moderno), organiza sus elementos basándose en una subdivisión geométrica del espacio pero con un concepto estructural distinto al de la página tradicional. En la página germano-suiza, el espacio que ofrece la página es considerada como un todo. Esta página se estructura a partir de una subdivisión general de todo el espacio mediante una retícula formada por campos e intervalos.

Las medidas de los campos y de los intervalos se definen según el sistema de medidas tipográficas con la finalidad de encajar con el texto. El sistema de medidas tipográficas es un sistema duodecimal que se basa en la relación de uno a doce. El texto se mide en "Cíceros" (sistema francés Didot: 1 Cíceros= 4,51mm) y en "Picas" (basado en pulgadas: 1 Pica=4,21 mm).

En la estructura germano-suiza, las características del texto marcan los espacios del intervalo y de los campos. El intervalo es la distancia entre el asta descendente de la línea anterior al intervalo hasta el asta ascendente de la línea después del intervalo. El ancho de la línea de texto marca la anchura

de los intervalos.

Los márgenes se subordinan a esta estructura y se deciden después de ella, a diferencia de la página tradicional que parte de la configuración de los márgenes y éstos forman ya la base de su estructura (Mclean, 1998:129).

Una **retícula** es la estructuración del espacio en subespacios que obedecen a una función preestablecida y que sirven de guía para la colocación y la ordenación de los elementos.

Según Blanchard (1990:151) el módulo cuadrado de la retícula básica (milimétrica) permite situar con facilidad cualquier elemento en el plano.

La cuadrícula ancha (en sentido propio) consiste en subdividir la superficie en un determinado número de cuadrados independientes, separados entre sí por un margen blanco cuya anchura será la prevista para el espacio que separará las columnas del texto.

La cuadrícula rectangular, utiliza como módulo básico un rectángulo cuya anchura y altura están en estrecha relación con las dos dimensiones del plano.

La retícula de compaginación establece, a partir de la retícula milimétrica y/o de la rectangular, algunas constantes de armonización visual entre todos los elementos. La utilización de la retícula corresponde a una estética de homogeneización de elementos dispares, dice Blanchard (1990:151).

En la compaginación hay estructuras determinadas, las cuales hacen que todas las combinaciones de la compaginación se efectúen en ángulo recto.

Simetría y disimetría como estructuras básicas:

La tipografía de una página tiende a establecer, a partir de la retícula de compaginación, un cierto equilibrio simétrico que logre poner de manifiesto ciertos elementos notables mediante el juego de los contrastes, dice Blanchard (1990:159).

La simetría es un factor de orden, estabilizador, construido formalmente alrededor de un eje que se distingue fácilmente. La simetría alienta la repetición, y la repetición crea el ritmo de un libro, como por ejemplo las columnas de texto: el eje de simetría se sitúa en el interior de la columna.

En el caso de la simetría organizada (composición en espejo) el eje de

simetría se sitúa entre las columnas. Así, el pliegue central entre dos páginas de un "códice" es un eje "natural" de simetría.

Verticalmente la simetría organiza el equilibrio izquierda / derecha y horizontalmente, organiza una relación arriba / abajo que suele ser disimétrica.

La disimetría como factor dinámico: Blanchard (1990:159) dice que es más difícil hallar el equilibrio de una compaginación disimétrica, ya que ésta favorece más los factores dinámicos que los estáticos, la oposición y el contraste más que la repetición. El eje de simetría se encuentra sistemáticamente desplazado. El reparto de los diferentes ejes en el espacio de la compaginación crea tensiones antagónicas.

La noción de estructura tiende a romper el factor estático de elementos equivalentes, por medio de la introducción de la dinámica de las relaciones en una configuración determinada. En el extremo opuesto a una implantación por zonas de áreas textuales, la noción de configuración permite comprender mejor el papel de las variables visuales de la tipografía en una implantación puntual que corresponde a una lectura fragmentada y parcial de una compaginación con abundancia de textos (exuberante) (Blanchard, 1990:160).

La configuración de los textos:

La configuración pretende una compaginación tipográfica no a partir de ejes sino de ciertos puntos de impacto visual desde los cuales el ojo reconoce una especie de figura (figura de configuración). Según Blanchard (1990:160), entre el conjunto de textos, el ojo descubre los sentidos, más o menos aleatorios, del recorrido posible o de la circulación.

En una compaginación "exuberante" es necesario establecer recorridos mediante la jerarquización de los puntos de impacto visuales (recorrido balizado) lo que se consigue aplicando los criterios de las variables visuales. En la compaginación, una fotografía, una letra adornada, o una palabra pueden desempeñar el papel de punto de impacto visual (atrae la atención del ojo).

Proporciones entre la mancha impresa y la página:

En cuanto a las proporciones armónicas ideales entre la masa impresa y la superficie del papel en blanco, el diseñador cuenta desde el Renacimiento con la "divina proporción tipográfica ternaria", apta para resolver compositivamente todas las particiones, superficies y proporciones por múltiplos de tres de manera constante y sin contradicción. De esto surge la valoración del "punto áureo" y el establecimiento de la "sección áurea" como la de máxima visibilidad e importancia (Satué, 1988:36).

El número de oro que fija la proporción armónica establece la relación de 1 a 1,618, lo que significa aproximadamente una relación de 5/8. La relación 2/3 se ha utilizado y utiliza como equivalente porque es más fácil de calcular (Blanchard, 1990:153).

Las proporciones aceptadas como armónicas por el ojo son las de 1/2, 2/3, 4/5 y 5/9. Son válidas para determinar el formato del plano, el del texto y la relación entre éste y el plano.

Las variables visuales:

La compaginación establece "herramientas de lectura", elementos ópticos que rigen sobre las letras y sobre sus uniones en textos. Esta unión (la compaginación) manipula sobre un espacio dado unos bloques o conjuntos más o menos lógicos, los cuales a su vez pueden dividirse en subconjuntos, estableciendo relaciones de diferencia, de equivalencia o de subordinación, (de exclusión, de pertenencia o de importancia) entre dichos bloques.

Cada uno de estos conjuntos y subconjuntos debe ser considerado a partir de la materialidad textual que podríamos llamar su "textura". Esta textura es la extensión de las seis variables visuales de la letra llevada a los fragmentos de texto de los que forma parte, afirma Blanchard (1990:146):

Variación de forma de la letra mayúscula en el título que compone. Esto implica una sobrestimación "mayúscula" con respecto al resto del texto en "minúscula".

Variación de orientación, que multiplica los índices cursivos de una determinada bastardilla y proporciona al texto un particular "trémolo".

Variación de valor: una composición en caracteres gruesos tiene más

impacto que una composición en caracteres finos.

Variación de medida: un texto en grandes caracteres es de importancia más evidente que un texto compuesto en caracteres pequeños. Un texto con caracteres anchos, para la misma longitud de línea, comprende menos letras que en caracteres estrechos. Ninguno de los dos busca la legibilidad sino el efecto.

Variación de grano: un carácter disminuye de valor según su trama. Un texto grueso y tramado puede ser tan "ligero" como uno delgado. Una trama excesiva puede destruir el texto.

Variación de color: un texto en color puede buscar un efecto estético o intentar que se establezca, mediante un código cromático, una relación de unión, de subordinación, de contraste, etc.

Además de estas seis variables visuales (Blanchard, 1990:146), hay dos variables esenciales para la compaginación: las que se refieren a las coordenadas ortogonales del plano (alto y ancho del rectángulo).

La hoja simple permite determinar la implantación exacta de los textos con respecto a los límites del plano. El orden de sucesión de los mensajes depende de la articulación de los planos (sucesivos plegados).

La implantación:

Existen tres tipos de implantación con relación a las dos variables de las coordenadas ortogonales del plano: puntual, lineal y por zonas, según se trate en cada ocasión de un punto (una letra), de una línea o de un bloque de texto.

La implantación puntual es la unidad de la tipovisión. Existe una puntuación del blanco (el vacío), la carencia manifiesta. La implantación lineal (la línea) es la unidad de tipolectura. La llamada "justificación" es la longitud total de la línea tipográfica. La línea está sometida a variables visuales. La implantación por zonas es la implantación del bloque tipográfico en el texto corriente. La forma de estos bloques es regular y las líneas son alineadas a la derecha y a la izquierda en el caso de que se trate de una composición justificada. El texto puede no estar justificado, en ese caso se habla de una composición en "bandera" (no alineado por la derecha o por la izquierda) (Blanchard,;

1990:147).

Estructuras de la compaginación:

En relación a las estructuras de la compaginación dice Blanchard (1990: 147), que la utilización de implantaciones puntuales, lineales y por zonas está determinada en el plano formal, por estructuras, y en el plano del sentido por estrategias que dependen del tipo de mensaje. Las estructuras de tipo sociocultural tienen prioridad puesto que no existe estructura sin historia.

La compaginación tradicional corresponde a las diferentes estructuras de la historia del libro y la compaginación moderna se sitúa con respecto a dos influencias determinantes, por un lado la "americana", que pone de relieve las leyes del efecto y da prioridad a las variables visuales contrastadas y por otro la "suiza" que reduce idealmente la tipografía a un tipo único (palo seco) y a un único cuerpo. Da prioridad a los blancos y les hace desempeñar el papel de aislantes entre los diferentes elementos del texto (Blanchard, 1990:147).

La compaginación empieza por la línea. El filete es la línea tipográfica más simple; puede ser de distinto espesor, anchura o longitud, compuesto de uno o de varios rasgos y con adornos o sin ellos. Las variables visuales permiten definirlo. A partir del siglo XVIII cobra interés, formando pequeños adornos compuestos en líneas de trazo uniforme o modulado, lo que confiere al filete un considerable "grano" (Blanchard, 1990:148).

El rol del filete en la tipografía va desde subrayar determinadas palabras hasta enmarcar ciertos pasajes, separándolos de otros textos y dándoles realce. De acuerdo con su grosor, el filete desempeña el rol de separador (corondel) tanto en los cuadros o tablas como entre columnas o párrafos. El interlineado (blanco entre las líneas) puede considerarse como un "filete blanco" para separar entre sí los diferentes bloques lógicos de texto, que reemplazó definitivamente el empleo de pequeñas porciones de filete que cumplían dicho rol.

La línea de texto cambia de valor con el espaciado entre letras que forman una palabra, colocando blancos entre ellas. Es un procedimiento poco utilizado actualmente, aunque existe quien lo emplea en reemplazo de la bastardilla o de otros recursos de diferenciación (Blanchard, 1990:148). Los

defectos de aproximación irregular, que se hacen más visibles en las letras mayúsculas (mayor tamaño) que en las minúsculas (menor tamaño), se subsanan con un mayor espaciado. Un espaciado muy marcado puede llegar a convertirse en una verdadera característica de estilo.

El texto en verso y el texto en prosa implican, en lo que respecta a las líneas, dos tipos de compaginación diferentes. Esto obedece a que en el sistema tipográfico, la línea no corresponde necesariamente a la frase, sino a una unidad de medida que no se toma en consideración en el texto en prosa, pero que se halla reforzada en el "verso" de la poesía.

Composición de la prosa:

Justificación por la izquierda: la alineación a la izquierda, más cómoda, pone de relieve lo que sobresale o lo que se retrae.

Una línea que se retrae constituye una composición "sangrada". La sucesión de líneas retraídas (en relación a una que sobresale) constituye una composición "en sumario".

Justificación por la derecha: la alineación a la derecha, en tipografía, debe recurrir a cortar las palabras para conservar la regularidad de la escritura. La escritura mecanográfica al generalizarse, habitó a leer textos no justificados por la derecha, justificación que sí se daba en los manuscritos. En ellos se conservaba la regularidad empleando abreviaciones.

La no justificación por la derecha permite un espaciado regular y hace posible no cortar o cortar poco las palabras. En este tipo de justificación es necesario que previamente se hayan definido las reglas de corte y se haya justificado las dos longitudes entre las que podrían variar los finales de las líneas (la máxima y la mínima).

Composición en "bandera": se denomina así a la no justificación por la derecha o por la izquierda.

Composición en bloque simétrico: es un tipo de composición justificada (alineada) por la derecha y por la izquierda. Es la más común y la que mejor se adapta a las máquinas de tipografía y de fotocomposición. En el caso de los libros, un promedio de 12 palabras por línea hace la lectura cómoda (Blanchard, 1990:150).

Composición de los versos:

La poesía forma líneas desiguales y funda una composición asimétrica, que también puede ser utilizada en el texto corriente o prosa: la composición en bandera, alineada a la izquierda; la composición descentrada (difícil de regular pero de gran efecto dinámico), que utiliza varios ejes centrales según se trate de líneas cortas o largas; la composición simétrica (centrada), que consiste en componer líneas de longitud diferente a partir de un eje central (Blanchard, 1990:150).

Los bloques lógico-semánticos:

Los bloques lógico-semánticos son unidades iconográficas cortadas de acuerdo con el sentido y son físicamente mensurables, por lo que pueden ser transportados y desplazados en el cuadro de doble entrada que es la retícula de compaginación.

Según que estos bloques contengan textos en prosa o en verso, muestran de forma diferente la extensión de la noción de línea a la noción de párrafo (para la prosa), o a la de líneas regulares o irregulares (para los textos cortos o la poesía) (Blanchard, 1990:154).

El **párrafo** es una unidad visual que indica y separa un bloque semántico más o menos homogéneo. Un punto y aparte señala el final de una línea y su incidencia sobre la línea siguiente que puede empezar sangrada o en el margen (señalización lineal); también determina un párrafo (señalización de un bloque de texto).

Los párrafos se agrupan en capítulos, precedidos por títulos o números de orden, por letras floridas, grabados con motivos diversos, conjuntos de viñetas puramente decorativas o filetes más o menos adornados. El fin de cada capítulo puede estar marcado por viñetas e incluso la propia composición del texto puede adoptar una forma particular (casi siempre simétrica), llamada "en culo de lámpara". Los capítulos pueden formar partes y éstas a su vez, libros (en varios tomos) (Blanchard, 1990:154).

6.3) Semiótica.

La semiótica es la disciplina que estudia las relaciones entre el código y el mensaje, y entre el signo y el discurso (Ecco, 1994:19).

6.3.1. El signo:

El signo surge por la necesidad humana de comprender y comunicarse. Charles Sanders Peirce (1839- 1914) definió al signo o "representante" como "toda cosa que sustituye a otra, representándola para alguien, bajo ciertos aspectos y en cierta medida".

Dallera (1995:5), define al signo como cualquier objeto sensible que sirve para sustituir o representar a cualquier otra cosa ausente de nuestra percepción, es decir, todo signo es una cosa y toda cosa es un signo si cumple con la función de significar, si logra dar sentido a las cosas. Por lo tanto, el signo es un compuesto: hablar de signo implica la existencia de una cosa significante, otra cosa significada y un ser humano que establezca la relación entre ambas, pues el signo requiere ser interpretado. Los signos cumplen con la función de significar, y significar es lograr que los signos y las cosas adquieran sentido.

Según Andacht (1987:15), la comunicación es todo intercambio voluntario de mensajes (lenguaje, oral y escrito, y sistemas derivados de él). Significación y comunicación abarcan la totalidad del sentido que producimos a diario. Las distinciones tienen que ver con las formas de organizar el universo de sentido. La realidad es vista de diferentes maneras y categorizada diversamente por los participantes de diferentes culturas, del mismo modo que diferentes aspectos de esa realidad son notados por ellos o presentados a ellos.

La ciencia del sentido, la semiótica, puede devolvernos una percepción renovada del mundo. Para la semiótica, toda práctica social tiene idéntico valor en cuanto informa sobre el universo discursivo en el que vivimos.

Para el discurso del sentido común su realidad, lo conocido, es siempre la

realidad por excelencia, lo que es posible conocer. Las realidades concretas, materiales, adquieren para nosotros la dimensión de signo.

Según Dallera (1995:6) los signos que usamos para comunicarnos con los demás y los que procuramos interpretar son tales, si somos nosotros quienes establecemos la relación entre la señal emitida o recibida y la cosa que la señal sustituye para significarla. Pero para poder establecer dicha relación es necesaria la competencia, es decir, poseer un conjunto de conocimientos que nos permitan darnos cuenta de la función que cumple un signo en un momento dado. Si somos competentes, relacionaremos dos planos diferentes: el plano de la expresión (la señal misma en su manera de manifestarse) y el plano de contenido (pertenencia a una cultura en la que tiene sentido el signo). La relación entre ambos planos está establecida por una convención entre los miembros de una cultura dada. En consecuencia, las relaciones establecidas entre significantes y significados se dice que es arbitraria.

Es la sociedad misma la que, seleccionando determinados signos y dejando de lado otros, elabora los sistemas de significación (conjunto de signos y códigos) con un fin práctico: permitir la comunicación estable entre sus miembros. Entre los elementos de un mismo sistema de significación existe un orden establecido (reglas convencionales) que permiten que quienes usan el sistema interpreten los signos que utilizan. A esas reglas convencionales se las llama Código. Detrás de cualquier sistema de significación, en consecuencia, hay información para ser transmitida, con el fin de ser comunicada (Dallera, 1995:7).

Pignatari (1977:23) dice que un proceso sígnico puede ser estudiado analizando las relaciones que se establecen con ellos y entre ellos, por lo que pueden señalarse tres niveles o tipos de relaciones que, en la realidad concreta se interrelacionan isomórficamente (identificación fondo-forma):

En una primera instancia, las relaciones formales de unos signos con otros signos. A esta manera de estudiar la relación que los signos tienen entre sí se la denomina dimensión sintáctica y sirve para formar nuevas unidades o para formar expresiones más complejas.

Aquí los signos nos interesan por lo que son, independientemente de lo que significan o de aquello que designan. El interés es saber cómo están formados o para saber cómo podemos formar nuevos signos a partir de los existentes. En ambos casos utilizamos reglas de formación y de transformación, combinando unidades elementales, sean éstas letras o imágenes (signos icónicos).

En una segunda instancia, analizamos las relaciones de los signos con contenidos, con aquello que designan. Es decir, se estudia al signo con la relación que establece con la cosa o cosas que designa. El nivel semántico engloba las relaciones de significado entre signo y referente (es el nivel denotativo, del significado primero consignado en diccionario o código) y tiene dos tipos de reglas que regulan la relación del signo con su significado.

Mediante las reglas de designación, se asigna a cada signo del sistema un determinado designado, de modo que pueda saberse a qué se hace referencia cuando se lo usa. Por otra parte, mediante las reglas de verdad puede verificarse si la relación establecida entre el signo y el designado es verdadera.

En una tercera instancia, se analizan las relaciones de los signos con quienes los usan. El nivel pragmático implica las relaciones significantes con el intérprete, con aquel que utiliza los signos (en términos lingüísticos, es el nivel de la connotación, de los significados deflagrados por el uso efectivo del signo).

Las reglas pragmáticas enuncian las condiciones sociológicas, políticas, psicológicas, biológicas que se dan en la relación entre los usuarios y los signos. Aquí se da una vinculación con todas aquellas características y circunstancias que rodean y condicionan a quienes usan los signos. Esta dimensión, denominada pragmática (de uso) es importante porque nos indica cómo debe interpretarse un signo a partir de las condiciones que lo rodean, o cómo hay que proceder para verificar un enunciado del lenguaje, para emplear correctamente el signo.

Según Pignatari (1977:23), la expresión peirceana "interpretant" es normalmente traducida por "intérprete", pero esta palabra no designa sólo

al intérprete o usuario del signo, sino más bien una especie de Supersigno o Supercódigo, individual o colectivo, que reelabora constantemente su repertorio de signos en confrontación con la experiencia, confiriendo a los signos su significado real, práctico. El interpretante por lo tanto, es el proceso relacional por el cual los signos son absorbidos, utilizados y creados.

Dallera (1995:12), afirma que todo signo forma parte de la cultura en que se usa, entendiendo por cultura cualquier cosa, hecho o manifestación producto del quehacer del hombre en su relación con otros hombres o con la naturaleza en un tiempo y espacio determinado.

La realidad es concreta y las cosas y los hechos que la componen tienen una existencia independiente de la función que pueden cumplir como signos. Es decir, los signos con los cuales se explica la realidad, no siempre tienen la realidad que pretenden explicar como referente, ya que los signos tienen siempre un contenido que es significado por el significante, pero ese contenido no tiene necesariamente que ser real, concreto o verdadero. Dicho de otro modo, todo signo tiene designado, pero no todo signo tiene denotado. La realidad misma es usada a veces como signo, lo cual significa que nos sirve para explicarnos algo (Dallera, 1995:14).

Las cosas materiales, las conductas que usamos para expresarnos, y los valores que las personas y las cosas portan, pueden ser analizados como expresiones posibles de posibles comunicaciones. Los fenómenos culturales forman parte de estructuras que además de ser lo que son, sirven para significar otras cosas.

Comprender la cultura a la que pertenecemos desde la semiótica crea la posibilidad de desentrañar qué pretende significar cada signo o cada cosa que funciona como signo y por ende, posibilitará lograr una visión más crítica de la realidad. Como instrumento para la interpretación de signos, la semiótica permite desempeñar la función de crítica social a partir del conocimiento: reconocer el significado que las cosas adquieren a partir de las convenciones culturales vigentes en la sociedad a la que pertenecen y optar por la búsqueda de la transformación o la continuidad de esa realidad.

En cuanto a los signos y su estructura interna, Dallera (1995:14) afirma que

género y etnicidad. Tanto las denotaciones como las connotaciones están sujetas no sólo a la variabilidad socio-cultural sino también a los factores históricos y éstos cambian a través del tiempo.

Las herramientas usadas para la elaboración de signos son los códigos y las reglas que nos sirven para establecer las relaciones.

En cuanto a los materiales de los signos, podemos clasificarlos dice Dallera (1995:18) de la siguiente manera:

Según su forma: verbales (lenguajes naturales, imágenes) y no verbales (gestos, música, cosas, hechos, conductas).

Según el canal y el soporte por el que se transmiten: visuales (carteles, libros, películas), sonoros (música, ruidos), táctiles (materiales ásperos, lisos, rugosos, suaves), olfativos (olores agradables, olores desagradables), gustativos (dulces, salados, ácidos, picantes).

Según su procedencia: naturales (cosas de la naturaleza que usamos para significar), y artificiales (hechos por el hombre).

Según su finalidad: contruidos específicamente para significar (señales de tránsito, gestos), y de función significante subsidiaria (un lápiz, una corbata, etc.).

6.3.2. El signo gráfico:

Aunque la palabra "texto" tenga como referente "conjunto verbal", podemos extenderla a los signos en general, definiendo texto como un proceso de signos que tienden a eludir sus referentes, convirtiéndose en referentes de sí mismos y creando un campo referencial propio. El texto, en consecuencia, desde el diseño gráfico puede ser considerado como una estructura sintáctica llamada "forma" (Scott, 1985:10).

La forma surge de la relación particular entre tres factores: configuración, tamaño y posición.

La configuración implica cierto grado de organización en el objeto, que permite percibirlo como algo definido. El tamaño es en si una cuestión relativa e implica comparación, y en un diseño gráfico los tamaños se

relacionan unos con otros. La configuración y el tamaño son propiedades de todas las formas y partes de las formas en un esquema, mientras que la posición debe describirse sobre la base de la organización total, pues carece de significado salvo en relación con el campo mismo.

Scott (1985,10) afirma que la percepción de la forma es el resultado de diferencias en el campo visual. Las partes de contraste débil se funden y constituyen el fondo. Las partes de mayor contraste se organizan en lo que se denomina figura. El contraste figura-fondo es continuamente necesario para que podamos ver las formas.

La forma en cuanto composición, es la organización total, incluyendo la figura y el fondo, de cualquier diseño. Todas las formas individuales y las partes de las formas tienen no sólo configuración y tamaño sino posición en él. El concepto de composición, por tanto, implica lograr una organización que posea unidad orgánica.

Las formas son plasmadas en ese plano de la imagen, pero debido a ilusiones espaciales pueden parecer situadas arriba, debajo u oblicuas a dicho plano. La percepción de la forma es producto de diferencias en el campo visual (González Ruiz, 1985:131).

Según la psicología de la forma la percepción se refiere a cómo las señales visuales son recibidas por la psiquis. El proceso de la percepción visual se compone de tres fases: sensación, selección y percepción propiamente dicha.

La sensación consiste en la recepción de las señales como manifestación de los fenómenos y objetos que nos rodean. La selección es el proceso por el cual una parte del campo visual es discriminado y separado del resto. La percepción propiamente dicha comienza con la captación de los rasgos estructurales destacados de las cosas.

La forma es una de las características esenciales que la vista capta, dice González Ruiz (1985:131) pero el aspecto no sólo se determina por la imagen sino por lo que la memoria visual aporta al acto de ver. Para la psicología de la forma, la verdadera forma se constituye por sus características esenciales (principio de simplicidad). Simplicidad, u ordenamiento basado en la comprensión de lo esencial a lo cual debe subordinarse todo lo demás.

La simplicidad favorece la percepción y expresa siempre una correspondencia semiótica entre la forma y el significado. Ante un cierto número de unidades dispersas en nuestro campo visual, nuestro cerebro tiende a que todas o algunas se conecten de la manera más simple posible. El efecto depende del grado de simplicidad del todo en relación a las partes. Cuando más simples son éstas, tanto más claramente tienden a separarse como entidades independientes. A los todos constituidos (por partes) los llamamos todos separados o todos definidos.

La Psicología de la Forma sostiene que antes de percibir el significado de los signos, nuestra psiquis capta los todos constituidos (principio de unidad), y que los todos con formas simples y regulares se constituyen más fácilmente que los irregulares (González Ruiz, 1985:139).

Por otra parte, el todo de cualquier configuración se verá más integrado y con mejor estructura formal si se cumplen ciertas reglas de similitud entre las partes:

La similitud de tamaño, que establece que las partes se agrupan perceptivamente según sus respectivas dimensiones; la similitud de formas, según la cual el agrupamiento perceptivo entre las partes de un todo se establece a partir de sus características morfológicas; la similitud de color, que regla el agrupamiento entre las partes por su familiaridad cromática; y la similitud de ubicación, la cual determina que en una configuración se crean naturalmente grupos visuales según su parecido o igualdad de situación en el espacio.

González Ruiz (1985:142) afirma que del principio de similitud emerge el de consistencia: cuanto más simple y neta sea una forma, más rápida y claramente se destacará de su derredor.

La forma es una propiedad de todos los definidos. Una entidad es un todo, una estructura, en la que cada parte no puede subsistir sin las restantes. Los miembros de una estructura se caracterizan por su articulación en forma total, su interacción, su compenetración funcional y su solidaridad (principio de estructura).

La forma de un objeto visual no consiste sólo en la parte exterior. Ésta debe

tender a evidenciar la estructura fundamental de las cosas con la mayor claridad para que sean el resultado de su esqueleto estructural.

Toda estructura visual es un campo de fuerzas en el que cada parte tiene energía propia, sostiene González Ruiz (1985:152). Esa energía atrae o rechaza a las demás partes, que también ejercen la suya. En consecuencia se producen centros de atracción y repulsión que mantienen la estructura total en permanente estado de tensión.

La estructura puede mantenerse en equilibrio (reposo) o bien desequilibrarse (movilidad tensional). Ambas situaciones se originan, en primer término porque el acto de percibir se produce en nuestra psiquis y por ende se constituye en un juicio visual, y en segundo término, porque toda configuración visual es dinámica, dándose una relación dialéctica entre el sujeto que percibe y el objeto percibido (percepto).

El principio de equilibrio, dice González Ruiz (1985:152) establece que en una obra de Diseño o de Arte (toda estructura visual tiene un centro de gravedad), todas las partes deben distribuirse de tal manera que la estructura total, la forma resultante, sea equilibrada. El equilibrio visual es el estado de distribución de las partes por el cual el todo ha llegado a una situación de reposo.

Los dos factores que determinan el equilibrio son el peso y la dirección. El peso depende de la posición de las partes en el conjunto, del tamaño y del color de éstas. La dirección está determinada por la configuración misma. Los ejes que poseen las formas establecen sus direcciones.

La interacción entre las partes y el todo de una forma se manifiesta también entre un conjunto de formas y el campo de apoyo de éstas. En determinadas condiciones en el acto perceptual, lo que es figura pasa a ser fondo y el fondo se transforma en figura, estableciéndose entre ambos una relación mutua de interdependencia.

El principio de figura y fondo establece que, en general, la superficie rodeada tiende a convertirse en figura (llenos) (forma), y la superficie que rodea en fondo (vacíos) (contraforma). Este principio se da en casos en los que la figura y el fondo se encuentran en un mismo plano. El efecto se

produce porque no percibimos ninguna de las partes de la estructura visual como situada delante o detrás de la otra (González Ruiz, 1985:153).

Por el contrario, si la línea del contorno de la forma que está adelante no cambia su dirección en el punto de encuentro con la que está detrás, se logra diferenciar a ambas y lo que sucede en un punto de intersección es independiente del otro. La unidad cuyo contorno continúa, siempre se ve adelante y la que se interrumpe, se ve detrás (principio de superposición).

El fondo es más grande que la figura y, por lo común, más simple. No obstante, se dan casos en los que las partes que corresponden a la figura son mucho más simples que los fondos, muy trabajados. Tienen valor de figura porque su misma simplicidad establece un fuerte contraste con el resto del campo.

La figura se percibe habitualmente en la parte superior o delante del fondo. El fondo puede percibirse como una superficie o como un espacio. Las áreas de fondo también tienen forma, si bien en este caso se trata de la forma negativa del espacio no ocupado. Uno de los aspectos de las relaciones figura-fondo es la manera en que el fondo puede asumir valor de figura (González Ruiz, 1985:154:155).

El objeto que sobresale es siempre figura (partes de energía más alta y mayor contraste) y los que quedan atrás se convierten en fondo (partes de baja energía o contraste débil). La figura y el fondo no son estáticos. Una figura se distingue de su fondo porque la intensidad de luz y sus diferencias de brillo establecen la distinción entre objetos y superficies. A su vez, una figura se percibe correctamente cuanto más simple sea la forma del objeto. Tienden a ser "figura" las zonas del campo cuyos ejes coinciden con las direcciones principales del espacio, la vertical y la horizontal. Todos los espacios vacíos tienen la misma cualidad tonal (sin contraste), por lo tanto los percibimos como fondo.

Con respecto a las formas positivas y formas negativas, Wicius Wong, (1997: 47) explica que a la forma se la ve como ocupante de un espacio, pero también puede ser vista como un espacio blanco, rodeado de un espacio ocupado. Cuando se la percibe como ocupante de un espacio, se denomina

“forma positiva”, mientras que cuando se la percibe como un espacio en blanco, rodeado por un espacio ocupado, se denomina “forma negativa”.

En el diseño en blanco y negro, tendemos a considerar al negro como ocupado y al blanco como vacío. Consecuentemente, una forma negra es reconocida como positiva y una forma blanca como negativa. Pero tales formas no corresponden siempre a la realidad, sobre todo cuando las formas se penetran o interfieren entre sí. En dicho caso, no es fácil separar lo que es positivo y lo que es negativo.

La forma, sea positiva o negativa, continúa Wong (1997:47), es mencionada comúnmente como la “figura”, que está sobre un “fondo” y en este caso, el “fondo” designa a la zona cercana a la forma o “figura”.

En relación a la forma y la distribución del color, sin cambiar ninguno de los elementos en un diseño, la distribución de colores -dentro de un esquema definido de colores- puede adoptar una gran escala de variaciones. Si aumenta la complejidad del diseño, aumentan también las distintas posibilidades para la distribución del color.

Las formas pueden encontrarse entre sí de diferentes maneras. Wong (1997:49) distingue ocho maneras diferentes de interrelación de las formas:

Distanciamiento: ambas formas quedan separadas entre sí, aunque puedan estar muy cercanas.

Toque: cuando acercamos ambas formas quedando anulado el espacio que las mantenía separadas.

Superposición: cuando una forma se cruza sobre la otra y parece estar por encima, cubriendo una porción de la que está por debajo.

Penetración: ambas formas parecen transparentes. No existe una relación obvia de arriba y debajo entre ellas y los contornos de ambas siguen siendo enteramente visibles.

Unión: ambas formas quedan reunidas y se convierten en una forma nueva y mayor, perdiendo cada una de ellas, cuando están unidas, una parte de su contorno.

Sustracción: se produce cuando una forma invisible se cruza sobre otra visible. La porción de la forma visible que queda cubierta por la invisible se

convierte asimismo en invisible. Esta interrelación puede ser considerada como la superposición de de una forma negativa sobre una positiva.

Intersección: en este caso solamente es visible la porción en que ambas formas se cruzan entre si. Como resultado surge una forma nueva y más pequeña.

Coincidencia: se produce cuando ambas formas coinciden plenamente y se convierten en una sola.

La consecuencia generada por cada tipo de interrelación de formas, es la producción de diferentes efectos espaciales:

En el distanciamiento, ambas formas pueden parecer equidistantes del ojo, o una más cercana y otra más lejana. En el toque, la situación espacial de ambas formas es también flexible por lo que el color desempeña un papel importante para determinar la situación espacial. En la superposición, una forma está delante o encima de la otra. En la penetración, la situación espacial es algo vaga, pero con la manipulación de colores es posible colocar una forma sobre la otra. En la unión, las formas aparecen como equidistantes del ojo porque se convierten en una forma nueva. En la sustracción, nos enfrentamos a una forma nueva y ninguna variación espacial es posible. Por último, en la coincidencia, solamente tenemos una forma si las dos anteriores son idénticas en figura, tamaño y dirección (Wong, 1997:49).

6.3.3. La imagen o signo icónico:

En el campo artístico y gráfico, una composición se juzga no sólo por la calidad y la forma de las imágenes elegidas sino también por su relación armoniosa y equilibrada con la superficie sobre la cual se disponen.

Los elementos prácticos subyacen el contenido y el alcance de un diseño y constituyen la representación, el significado y la función.

La representación (realista, estilizada o abstracta), es el sistema adoptado para materializar el signo. Entre todos los elementos de la representación, dice Justo Villafaña (1985:97) que los elementos morfológicos que poseen una naturaleza espacial son los únicos que poseen una presencia material y

tangible en la imagen.

El significado se hace presente cuando el diseño transporta un mensaje y la función se hace presente cuando un diseño debe servir a un determinado propósito.

Estos elementos existen dentro de límites denominados "marco de referencia," que señala los límites exteriores de un diseño y define la zona dentro de la cual funcionan juntos los elementos creados y los espacios que se han dejado en blanco. El marco debe ser considerado como parte integral del diseño. La forma básica de una hoja impresa es la referencia al marco para el diseño que ella contiene.

Dentro de la referencia al marco está el plano de la imagen, que no es otra cosa que la superficie plana del papel o material en el que el diseño ha sido creado.

Todos los elementos visuales conforman lo que se denomina generalmente "forma". La forma no es sólo una forma que se ve, sino una figura de tamaño, color y textura determinados. A su vez, la estructura gobierna e incluye a los elementos de relación.

Los elementos conceptuales no son visibles. Así, el punto, la línea y el plano, cuando son visibles se convierten en forma. Un punto sobre el papel, por pequeño que sea, debe tener una figura, un tamaño, un color y una textura si se quiere que sea visto. Lo mismo acontece con la línea y el plano. En un diseño bidimensional, el volumen es imaginario.

Villafañe (1985:97) dice que la complejidad objetiva de cada uno de estos elementos es variable, y sólo es analizable en función de la capacidad que algunos de ellos tienen de asimilar otros más sencillos. Como por ejemplo, la forma puede estar integrada por líneas, y éstas a su vez, por puntos; el color implica en muchos casos la textura, etc.

Dentro de los elementos morfológicos existen también diferencias cualitativas, las cuales pueden ser expresadas subdividiéndolas en dos categorías: superficiales (las cuales implican un espacio en dos o en tres dimensiones como por ejemplo el plano, la textura, el color y la forma) y unidimensionales (se refieren, como su nombre lo indica, a una sola

dimensión).

En cuanto a la sintaxis de la imagen (elementos morfológicos), podemos mencionar, siguiendo a Villafañe (1985:97), el punto; la línea; el plano; la textura; el color. Son la materia prima, los elementos básicos de toda comunicación visual, que está formada por elecciones y combinaciones selectivas. La estructura del trabajo visual es la fuerza que determina qué elementos visuales están presentes y con qué énfasis.

Una forma es reconocida como **punto** porque es pequeña, aunque esta pequeñez es relativa. La forma más común de un punto es la de un círculo simple, compacto, carente de ángulos y de dirección. Tamaño comparativamente pequeño y forma simple, caracterizan el punto.

El punto es el elemento icónico más simple que no necesita estar gráficamente representado para que su influencia plástica se haga notar. El centro geométrico de una superficie, sobre todo si ésta es regular, aunque no esté señalado físicamente condiciona el espacio del plano porque constituye uno de los centros de atención. Las propiedades que definen al punto como elemento plástico son: la dimensión, la forma y el color (Villafañe, 1985:98).

La materialidad del punto puede constituir una escala que vaya desde el nivel cero- éste objetivamente no existe- hasta unos niveles máximos en los que el punto adquiere una superficie susceptible de ser medida. Este aspecto dimensional del punto es un hecho relativo ya que varía en función de la distancia. En lo que se refiere a la forma y el color que pueda adoptar este elemento, es su capacidad de variación. La característica más importante del punto no tiene nada que ver con su aspecto gráfico o morfológico, sino con su naturaleza dinámica. Al situar un elemento puntual sobre el plano se crean tensiones visuales que dependen de su ubicación. Además de estas características estrictamente formales, el punto posee un poder de constitución en algunos tipos de imagen. Las tramas de puntos son el fundamento de los medios mecánicos de reproducción de la imagen (Villafañe, 1985:99).

Una forma es reconocida como línea por dos razones: la primera, porque su ancho es extremadamente estrecho y la segunda, porque su longitud es

prominente. En una línea deben considerarse tres aspectos separados: la forma total, el cuerpo y las extremidades.

La forma total se refiere a la apariencia general de la línea: recta, curva, quebrada, irregular, o trazada a mano. En cuanto al cuerpo, como una línea tiene un ancho, su cuerpo queda contenido entre ambos bordes. Las formas de estos bordes y la relación entre ambos determinan la forma del cuerpo. Por lo general los bordes son lisos y paralelos, pero a veces, hacen que el cuerpo de la línea aparezca afilado, nudoso, vacilante o irregular. En relación a las extremidades, éstas pueden carecer de importancia si la línea es muy delgada, pero si la línea es ancha, la forma de sus extremos puede convertirse en prominente (cuadrados, redondos, puntiagudos, o de cualquier otra forma simple) (Villafañe, 1985:103).

La línea es un elemento visual de primer orden. Es el medio indispensable para visualizar lo que no puede verse, lo que existe en la imaginación.

Sus usos en la comunicación visual son múltiples. La línea posee dos grandes funciones que son, señalar y significar.

Señalar, es la capacidad de la línea para crear vectores de dirección que aportan dinamicidad a la imagen. No hay otro elemento icónico que satisfaga esta función de una manera tan simple. Los vectores direccionales creados mediante líneas o por cualquier otro procedimiento, además de crear las relaciones plásticas entre los elementos de la composición, condicionan la dirección de lectura de la imagen.

Significar, cuando una línea separa dos planos entre sí. Sobre todo los contornos lineales que diferencian cualitativamente dos áreas de distinta intensidad visual.

Además existen otros agentes para la separación de planos como el caso del contraste cromático, aunque la línea no exista como tal, fenoménicamente se percibe igual que si tuviera una presencia objetiva.

Otra función de este agente es la de dar volumen a los objetos bidimensionales mediante el sombreado, que se consigue superponiendo líneas curvas casi tangentes a la línea de contorno que delimita la superficie plana del objeto al cual se quiere dotar de tridimensionalidad.

La línea es un elemento dinamizador cuando se aloja sobre la diagonal del plano. Hay que recordar que es un elemento plástico con fuerza suficiente para vehicular las características estructurales (forma, proporción, etc.) de cualquier objeto. La modalidad de transmitir el concepto de dinamismo mediante la línea es frecuente en la comunicación gráfica (Villafañe, 1985: 103:104).

Básicamente se distinguen tres tipos de línea: la línea objetual, la línea de sombreado y la línea de contorno.

La línea objetual, que se percibe como un objeto unidimensional. Aquí la línea no es un componente más de la imagen, sino que constituye –además de su estructura formal- la propia materialidad de ésta. Para que un conjunto de líneas se perciba como un objeto independiente, deben formar una estructura más simple que la suma de las mismas sin una ley de ordenación.

La línea de sombreado, que forma tramas que sirven para dar volumen a los objetos y aportar profundidad al plano de representación.

Por último, la línea de contorno: este tipo de línea constituye su definición formal. La línea de recorte, perfectamente nítida, pertenece a un espacio bidimensional y se asocia mucho más fácilmente a un espacio con profundidad (Villafañe, 1985:105).

Hay tres contornos básicos afirma Dondis (1994:58:59): el cuadrado, el círculo y el triángulo equilátero. Cada uno de ellos tiene su carácter específico y rasgos únicos. Todos los contornos básicos son figuras planas y simples y expresan tres direcciones visuales básicas y significativas: el cuadrado, la horizontal y la vertical; el triángulo, la diagonal; el círculo, la curva. Cada una de las direcciones visuales tiene un fuerte significado asociativo y es una herramienta importante para la confección de mensajes visuales. Todas las fuerzas direccionales son importantes para la intención compositiva dirigida a un efecto y significado finales.

En una superficie bidimensional, todas las formas lisas que comúnmente no sean reconocidas como puntos o líneas, son **planos** (Wong, 1997:45).

Una forma plana está limitada por líneas conceptuales que constituyen los bordes de la forma, y su figura está determinada por las características de

estas líneas conceptuales y sus interrelaciones.

Las formas planas tienen una variedad de figuras clasificadas como: geométricas (construidas matemáticamente); orgánicas (rodeadas por curvas libres, que sugieren fluidez y desarrollo); rectilíneas (limitadas por líneas rectas no relacionadas matemáticamente entre sí); irregulares (limitadas por líneas rectas y curvas no relacionadas matemáticamente entre sí); manuscritas (caligráficas o a mano alzada); accidentales (resultado de accidentes, o de procesos o materiales especiales) (Wong, 1997:47).

La palabra plano puede hacer referencia, ya sea al plano de la representación, que es un espacio físico identificado con el soporte de la imagen en el que se construye el espacio plástico, es decir, la estructura espacial de la imagen que constituye un parámetro de significación, o bien al plano como elemento morfológico bidimensional limitado por líneas u otros planos (Villafañe, 1985:108).

El plano básico o plano material que recibe el contenido de la obra está limitado por dos dimensiones de su superficie. Es de por sí una totalidad organizada y por ello denota una relación entre sus partes. El plano básico esquemático está delimitado por dos líneas horizontales y dos líneas verticales.

El cuadrado presenta dos parejas de líneas límites que tienen idéntica fuerza. El mapa estructural está formado por líneas diagonales y medianas, que crean puntos notables y fuerzas o tensiones que influyen en la composición. El centro de mayor atracción de fuerza (zona de mayor estímulo) es el punto de cruce de tales ejes, y fuerzas semejantes aunque menores se encuentran en los ángulos, bordes y diagonales. La partición interna del rectángulo áureo, establece una red interior en la cual se destacan puntos armónicos, ubicados en los puntos de corte de dos diagonales: esta red apoya los elementos de la composición.

El plano como elemento icónico tiene una naturaleza absolutamente espacial. No sólo queda ligado al espacio de la composición, sino que, además implica otros atributos como los de superficie bidimensional, por lo que, generalmente se presenta asociado a otros elementos superficiales

como el color o la textura. Son elementos idóneos para compartimentar y fragmentar el espacio plástico de la imagen, Villafañe (1985:108) dice que sugieren la tercera dimensión a partir de la articulación de espacios bidimensionales que normalmente se hallan superpuestos. En la historia de las representaciones visuales, el plano se ha constituido como el elemento icónico más relevante pese a su evidente simplicidad.

La textura es también un elemento morfológico superficial y por ello, normalmente asociado al color y en ocasiones al plano (Villafañe, 1985: 108). La textura está relacionada con la composición de una sustancia a través de variaciones diminutas en la superficie del material. Un material puede definirse en función de cuatro elementos: estructura, textura, aspecto superficial, y por el agrupamiento de las masas (Dondis, 1994:70).

Las formas planas pueden ser sugeridas mediante el dibujo. En este caso debe considerarse el grosor de las líneas. Los puntos o líneas dispuestos en forma densa y regular, pueden sugerir formas planas. Se convierten en la textura del plano. Es la misma materia de la textura la que forma las imágenes, al densificar o espaciar el fondo.

Según Villafañe (1985:108:110), la textura es un elemento visual idóneo para dilatar o comprimir el espacio y crear nuevas relaciones plásticas. Las diversas cualidades de los valores texturales se han convertido en los únicos signos visibles que pueden indicar las relaciones espaciales. Como elemento plástico, en la textura coexisten cualidades táctiles y ópticas.

La textura, junto con la luz, es el elemento visual necesario para la percepción espacial y la visión en profundidad depende de ella en gran medida, ya que ésta es el producto de la conjunción de dos imágenes dispares: si no existe disparidad, la percepción es más dificultosa. Para que exista es necesaria una cierta textura en las superficies. La textura colabora en la construcción y articulación del espacio porque crea superficies y planos. Un espacio limitado por una forma no significa plásticamente lo mismo que si su superficie interior aparece texturada. Este agente depende del soporte empleado en la representación de la imagen, ya sea de la estructura material o de la propia textura del material que se trabaje (Villafañe, 1985:110:111).

El color, una de las más complejas naturalezas plásticas entre los elementos morfológicos, se puede definir como una forma visible de energía luminosa, que constituye uno de los atributos de definición de los objetos, o, que es el resultado de la excitación de las células fotorreceptoras de la retina. Además, son posibles otras conceptualizaciones de este elemento basadas en aspectos más subjetivos del mismo, relacionados con la experiencia del observador.

Existen dos naturalezas cromáticas distintas, lo que podría denominarse el "color de la paleta" y el "color del prisma," o dicho de otro modo, el color pigmentario y el color luz. Si se habla de la experiencia cromática, el color es una experiencia sensorial que para reproducirse necesita de tres elementos: un emisor energético, un medio que module esa energía y un sistema receptor específico. Las tres fuentes de la experiencia cromática son: la luz, la superficie de los objetos y la retina del ojo (Villafañe, 1985:111:112).

El color no es energía luminosa ni es algo que posean los objetos en sí mismos, tampoco surge espontáneamente en los conos de las retinas. Sólo hay color cuando se produce la experiencia sensorial, por ello, hasta ese momento su existencia es sólo potencial.

En la banda visible del espectro están comprendidas todas las variedades cromáticas de la luz, que pueden ser observadas haciendo pasar un rayo de luz blanca a través de un prisma; éste se fragmenta en sus componentes y aparecen los colores espectrales; si a continuación se hacen pasar de nuevo por otro prisma, se obtiene otra vez la luz blanca, que es la que contiene la totalidad de las gamas cromáticas del espectro.

La longitud de las ondas luminosas y su amplitud, son las magnitudes que definen un color físicamente, pero la experiencia sensorial que produce esa luz es mucho más tangible e inmediata que esas formalizaciones científicas y requiere ser expresada a través de sus propiedades sensoriales: el matiz, el brillo y la saturación del color (Villafañe, 1985:113).

El matiz (color mismo o croma), de un color coincide más o menos con un cierto valor de longitud de onda, pero éste puede variar manteniendo la longitud de onda constante al cambiar la intensidad.

El brillo, se corresponde con la intensidad, pero esto resulta ambiguo debido a que el brillo no sólo depende de la intensidad de la luz, sino también a la sensibilidad de la retina, que sensibilice determinada luz.

Podemos concluir entonces, que un color queda definido a partir del matiz, el brillo y la saturación. A la hora de establecer cuáles son los colores primarios, es cuando surge el problema entre la paleta y el prisma. Los colores primarios de naturaleza lumínica son el rojo, el verde y el azul, y los que mezcla el pintor en su paleta para obtener nuevos colores son el rojo, el azul y el amarillo. Se consideran colores secundarios en la paleta, el naranja, el verde y el violeta (Villafañe, 1985:113:114).

El color está cargado de información por lo que constituye una valiosa fuente de comunicadores visuales. Los grupos o categorías de colores comparten efectos comunes. Cada uno de los tres matices primarios o elementales, representa cualidades fundamentales.

El amarillo es el color que se considera más próximo a la luz y al calor; el rojo es el más emocional y activo; el azul es pasivo y suave. El amarillo y el rojo tienden a expandirse, el azul a contraerse. Cuando se asocian en mezclas se obtienen nuevos significados. El rojo, que es un matiz provocador, se amortigua al mezclarse con el azul y se activa al mezclarse con el amarillo. Los mismos cambios en los efectos se obtienen con el amarillo que se suaviza al mezclarse con el azul (Villafañe, 1985:114:115).

6.3.4. La letra: signo gráfico de la escritura alfabética.

De la palabra hablada desciende la palabra escrita y de ésta, la tipografía. La palabra escrita es visible, es una representación de los sonidos del habla.

Ruari Mclean (1998:121) dice que la unidad sígnica irreductible de la escritura alfabética, es la letra. Es la unidad visual mínima de la grafía de una palabra, con grafismo autónomo de su función textual y materia visual de la representación fónica. El trazo es emanación gestual de un complejo movimiento energético y creativo del hombre. Es el tronco común del que nacen sus dos formas como voluntad de comunicación: el dibujo y la

escritura.

La importancia de la letra como signo gráfico de la escritura alfabética, deriva de las ventajas concretas que este modo de notación ofrece, tanto en el aspecto de la mayor economía de los signos utilizados como en el de la mayor precisión semántica y su más amplio campo combinatorio.

La evolución formal de la letra en el transcurso de la historia del escrito y de la estética, es otra cuestión diferente. En el terreno del arte -debido a su contenido sobre todo estético y no funcional-, la presencia de la letra se manifiesta como elemento ya sea puramente gráfico o estético, como signo significante, como textura, o como simples juegos de letras y palabras. Desde el punto de vista esencialmente funcional del diseño, cabe centrarse en el grafismo y la tipografía, la caligrafía, el diseño de caracteres de imprenta, los fototipos del foto-grafismo y las fantasías tipográficas (Mclean, 1998:135).

La estructura de cada letra (sea ésta mayúscula o minúscula), se compone de rasgos, en la extremidad de los cuales se encuentran los trazos terminales. Los rasgos pueden ser uniformes o modulados: se llaman uniformes los rasgos que mantienen constante su grosor; se llaman modulados aquéllos que lo varían. Los trazos terminales, las colas y las puntas de las letras, pueden en cambio asumir cuatro tipo de conformaciones (en gota, en botón, en bandera y en pico o gancho) y no tienen función estructural sino decorativa.

Los caracteres delimitan con sus perfiles una superficie bien precisa: la imagen de las letras nace de la equilibrada relación entre "blancos" y "negros", es decir, de la exacta definición tanto de la forma cuanto de la contraforma o superficie de fondo (Mclean, 1998:137).

Cada letra tiene forma a causa de su relación de figura con respecto al fondo. La forma de las letras determina figuras abiertas cuya superficie interna se funde directamente con la externa, y figuras cerradas que circundan vacíos muy amplios.

La legibilidad es una de las funciones primarias que se persigue en el diseño de caracteres. A veces, se considera más importante que el alfabeto tenga particulares características decorativas, aún en desmedro de su legibilidad. Es posible distinguir los caracteres más o menos legibles teniendo en

cuenta la zona fisonómica de la letra, que es su mitad superior, por lo que resultan más legibles los alfabetos con los trazos acentuados y con formas más articuladas. Las letras más articuladas se reconocen mejor que aquéllas con perfiles simples. También son más legibles los caracteres que presentan gracias tales que no disturben la forma canónica de las letras y ascendentes y descendentes bien definidas respecto del ojo medio de la misma (McClean: 1998:138).

Las letras son figuras percibidas por el ojo cuyo diseño se somete a leyes físicas precisas. La sola construcción geométrica no le garantiza a la letra una forma armoniosa y proporcionada. Las particulares siluetas de los caracteres provocan en quien los lee, reacciones distintas, independientemente de su grado de legibilidad. El ojo, frente a un texto escrito no tiene necesidad de controlar minuciosamente el contorno de las letras: la forma completa pasa inadvertida porque para reconocerlas le es suficiente la lectura de pocos trazos. En el caso de las letras su morfología nace de la justa proporción entre "negro" y "blanco", entre figuras y fondo (McClean (1998:138).

Cuando formamos una palabra, combinamos esas letras o unidades elementales para formar un signo más complejo. Lo mismo sucede con las imágenes o signos icónicos.

6.4) Estilos de diseño que inspiraron el diseño del libro en William Morris.

El medievalismo formal que alentaría una gran parte de la temática inicial del Modernismo (Arts & Crafts y Modern Style en las Islas Británicas) tuvo un origen bicéfalo en Inglaterra y Francia, representado por las figuras paralelas y en cierto modo complementarias de John Ruskin y Eugène Viollet-le-Duc, respectivamente (Satué, 1988:92).

.Entusiastas ambos del gótico y la naturaleza, propagaron su ascético ideario desde plataformas bien distintas. Ruskin, espiritual, teórico y de un socialismo crítico pasivo, predicaba además la unidad de las artes y el revisionismo social, influyendo decisivamente a través de sus líricos textos

y su distinguida presencia en la génesis del Movimiento Prerrafaelista y en la base de las primeras formulaciones del joven William Morris, mucho más violentas y radicales.

En 1892 Morris reedita su famosa utopía *News from Nowhere*. Del testamento ético-político que constituye este sugestivo texto, en el que se condensan las principales ideas y proyectos sociales que mantuvo a lo largo de su existencia emana, según Satué (1988:94), un socialismo utópico de raíz inequívocamente marxista.

Sea cual fuere el valor literario objetivo de este texto, continúa Satué (1988:94), en esta romántica pastoral socialista Morris recoge su personal preocupación ante el estado de la tipografía de su época. Morris teme que la tosquedad en las impresiones convencionales lleve consigo el desprecio colectivo del lector ante productos tan degradados estéticamente y, en consecuencia augura, para un porvenir no muy lejano, la definitiva desaparición de esta forma cultural. Enfatiza por lo tanto la necesidad del retorno al amor por el trabajo manual, tal y como creían que se concebía en la sociedad medieval del siglo XIV, de la que abundan en el libro las referencias (Satué, 1988:94).

Morris, al fundar la Kelmscott Press, en 1890, confiesa sus propósitos: ***“Empecé a imprimir libros con la esperanza de reivindicar con ellos la belleza, al mismo tiempo que la facilidad de su lectura no ofuscara los ojos ni turbase la mente del lector con la excéntrica forma de las letras. He sido siempre un gran admirador de la caligrafía de la Edad Media, así como de las primeras tipografías que la sucedieron. Advertí que los libros del siglo XV eran sencillamente hermosos a causa de su tipografía, incluso sin los clásicos ornamentos, algunos de los cuales eran excesivos. Mi empeño esencial al producir libros fue que constituyeran un placer para la vista, al contemplarlos como piezas de tipografía y composición de tipos. Bajo este punto de vista, comprendí que había que considerar, prioritariamente, las siguientes cosas: el papel, la forma del tipo, el pertinente espaciado de letras y palabras, y los*”**

márgenes” (Satué, 1988:95:96).

6.4.1. El estilo manuscrito medieval.

El estilo gótico desarrollado durante el siglo XIII produjo obras como el volumen titulado Douce Apocalypse, escrito e ilustrado alrededor del 1265, considerado una obra maestra del período. El Douce Apocalypse es uno de los libros ilustrados que conforman una nueva generación que estableció el enfoque del diseño gráfico de los libros impresos en bloques de madera del siglo XV después de que la imprenta llegó a Europa. (Meggs, 2000:50).



La multitud adorando a Dios del Douce Apocalypse, ca. 1265 d.C. En muchas de las imágenes, San Juan, el reportero errante del juicio final, se representa a la izquierda de la escena espiando con curiosidad la imagen rectangular.

En los primeros años del siglo XV los libros eran hechos enteramente a mano. Los amanuenses escribían el cuerpo de la obra dejando los blancos para la ornamentación y las iniciales. Los crisógrafos realizaban los dibujos (capitales, frisos y demás adornos) y los miniaturistas los pintaban o iluminaban.

Los resultados eran libros hermosos, que no formaban parte del mundo cotidiano de cualquier individuo.

El estilo de escritura de estos libros, denominado gótico, se caracteriza por la rígida repetición de trazos verticales, rematados con agudos bigotillos. Este estilo era bastante funcional para el escribiente, ya que primero se dibujaban todos los trazos verticales de una palabra, y después se agregaban los bigotillos y otros trazos necesarios para transformar el grupo de trazos verticales en una palabra, sin embargo no era funcional para quien debía leerlo debido a la textura compacta del texto. Los trazos redondeados casi se eliminaron y tanto las letras como los espacios entre una y otra se condensaron, en un esfuerzo por ahorrar espacio en el preciado pergamino. El efecto total es el de una textura en un negro muy intenso (Meggs, 2000:50).

La ilustración y la ornamentación en estos libros medievales no constituían un simple adorno: los amanuenses eran conscientes del valor educativo de la pintura y de la utilidad de los adornos para crear matices místicos y espirituales en los lectores.

Satué (1988:45) destaca que, en los manuscritos medievales se aprecia la preocupación por el control compositivo de la página: el canon ternario dispone ya la página en una proporción 2:3. La altura de la superficie escrita corresponde al ancho del papel de la página; una novena parte del papel será el margen interior o de lomo y dos novenas partes constituirán el margen exterior o de corte; una novena parte de altura para el margen de cabeza o superior y dos novenas partes para el margen de pie o inferior. En tal módulo la superficie de la caja de texto es igual a la suma de la superficie de todos los márgenes blancos.

Otra variante conocida como "proporción ideal de los manuscritos medievales" (Satué, 1988:45), plantea la relación 2:3 para la mancha escrita

respecto de la página y la relación 1:1:2:3 para los márgenes. En este modelo la superficie negra o masa escrita se corresponde al llamado número de oro (1:1,6187). Multiplicando cualquier cantidad por él, se obtiene la proporción áurea sin necesidad de recurrir a métodos geométricos.

Posteriormente, los innovadores del Renacimiento- a principios del siglo XV- alteraron la percepción de la información creando dos sistemas visuales, por lo cual la tendencia gótica hacia la abstracción y la presentación estilizada cayó en desuso. La pintura evocaba ilusiones del mundo natural en superficies planas, a través de medios como la fuente de luz individual y el modelo de luz y sombra, el punto de vista fijo, la perspectiva lineal y la perspectiva atmosférica, que colocaba los planos y los volúmenes en espacios profundos. La tipografía creó un orden secuencial y repetitivo de información y espacio (Meggs, 2000:50).

En la Europa renacentista se utilizaban dos tipos de escritura: una, que tomaba como referencia los caracteres góticos, repite en muchos aspectos la de los amanuenses o escribas medievales y otra, más flexible en el diseño, denominada "redonda latina" o "humanística", porque era la más empleada por los escritores de ese tiempo. Los primeros tipógrafos adoptaron ambos alfabetos. El gótico se empleó en los países de lengua germánica y en los demás países -para introducir elementos clásicos- el romano.

El libro tipográfico conservó las características del manuscrito en sus primeros tiempos, porque no se podía concebir otra forma de libro que no fuese la establecida.

La palabra incunabula en latín significa "cuna" o "pañales". Sus connotaciones de nacimiento o inicio causaron que los escritores del siglo XVII la adoptaran como nombre para los libros impresos con la invención de la tipografía de Gutenberg, desde la segunda mitad del siglo XV hasta principios del siglo XVI. Dichos libros reciben la denominación de "incunables" porque fueron realizados cuando la imprenta se hallaba aún en su primera fase, que se extiende en realidad hasta mediados del siglo XVI, ya que los tipógrafos no cambiaron hasta entonces su modalidad de trabajo. La prensa reemplazó al copista en la producción del texto corrido, pero la rubricación, la decoración

e iluminación de los primeros libros se hizo a mano. El libro ilustrado surgió en Alemania debido al trabajo conjunto de artistas grabadores en madera e impresores tipográficos (Meggs, 2000:71).

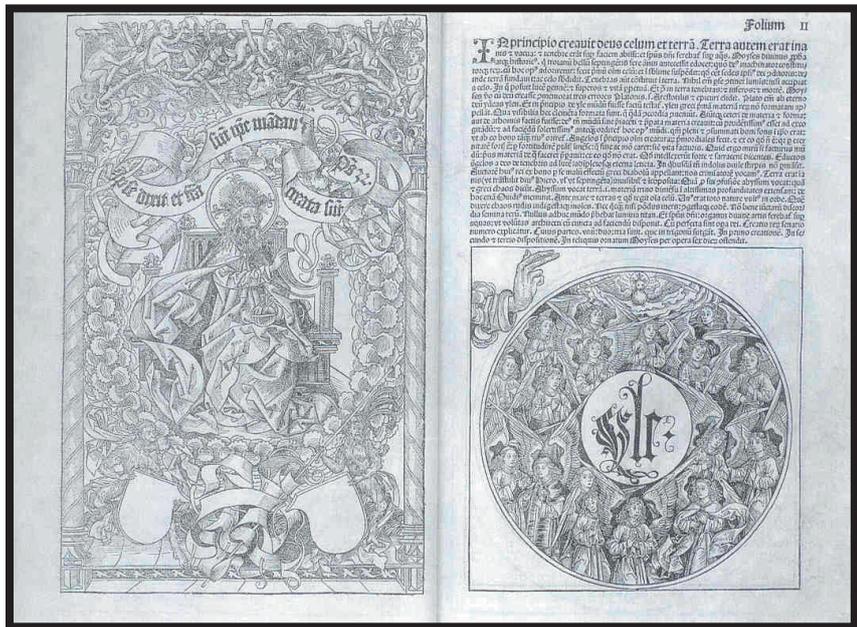
Los incunables se reconocen por la irregularidad de la composición tipográfica, la falta de foliación y signaturas, el título del libro escrito en los cantos, la filigrana del papel, las oraciones corridas separadas con calderones de capítulos y párrafos y distinguidas alternativamente en rojo y en azul, ciertas expresiones al comienzo y fin del texto, falta de colofones, etc. La tendencia objetiva de estos impresos era presentar el aspecto de un manuscrito.

Para Satué (1988:45) se da el nombre de incunable a todo libro impreso antes del año 1500, fecha en que se sistematiza en la portada o en el colofón, el pie de imprenta del libro, donde consta el editor, el tipógrafo, la ciudad y el año o años de la edición.

En el período de los incunables alemanes, especialmente en Maguncia y Nürenberg, el diseño de página se caracterizaba por el uso de letras capitales, orlas, filetes, tipos góticos gruesos de textura densa y trazos redondeados, contrastando con los grabados de las ilustraciones. Los grabados solían estar insertos en el texto o alineados en columnas horizontales. Las ilustraciones rectangulares generalmente se colocaban abajo o arriba del área con texto. Visualmente en estos incunables alemanes se destacan el volumen, la profundidad, luz y sombra, así como la textura y la profundidad.

Este enfoque de la arquitectura gráfica del libro impreso y una tipografía de gran calidad en el perfil y mancha de las letras, representó el origen de una actitud estética y racional en el tratamiento de la página impresa.

Podemos concluir que, el manuscrito medieval y los incunables alemanes publicados durante los primeros cincuenta años de la imprenta de tipos móviles, contienen las ideas de disposición de la página, proporción, espaciado tipográfico y ubicación de las ilustraciones que inspiraron el diseño de página en William Morris. A continuación se puede observar un ejemplo de la Crónica de Nerumberg.



Anton Koberger, páginas de *Liber Chronicarum* (Crónica de Nuremberg), 1493.

En la ilustración inicial la mano levantada de Dios se convierte en varias páginas siguientes que narran la historia bíblica de la creación.

6.4.2. El prerrafaelismo.

En Inglaterra a mediados del siglo XIX, la tendencia dominante es positivista, es decir, correspondiente a los principios del racionalismo y naturalismo, no obstante, la literatura de la época está llena de una nostalgia romántica, de un anhelo por el medioevo y la utopía, en el que no tienen valor alguno las leyes de la economía capitalista, la comercialización, la objetivación y eliminación de la magia de la vida. La nostalgia romántica niega el liberalismo y el racionalismo y busca refugio ante los problemas del presente en un orden superior, sobrepersonal, sobrenatural, en un estado que dura y no está sometido a la anarquía de la sociedad liberal e individualista. (Hauser, 1961: 1113).

La Hermandad de los Prerrafaelistas fue fundada hacia 1848 en Londres,

por los pintores Dante Rosetti, Holman Hunt y John Millais. Animador de la escuela fue Dante Gabriel Rosetti (1828-1882), seguido por Edward Colley Burne-Jones (1833-1898), William Morris (1834-1896) y John Ruskin (1819-1900), portavoz del movimiento.

Este movimiento estético, al proclamar la superioridad de los primitivos sobre el clasicismo pregonó el retorno a la pureza original. Esto es: volver a los días del pasado de la pintura, anteriores a Rafael, en un solo punto, en el de querer representar las cosas tal como son, o como debían haber sido, prescindiendo en absoluto de todo convencionalismo y regla de pintura.

La llamada Hermandad Prerrafaelista, retorna al pasado escogiendo como modelos a los pintores italianos del Quattrocento (anteriores al Renacimiento), de los que imitan la pureza de la línea, la religiosidad, el sentimiento, el aspecto artesanal y meticuloso y el brillante colorido.

John Ruskin se opone al industrialismo y el liberalismo, comparte el entusiasmo por la Edad Media y la cultura comunal del occidente cristiano y hace culto de la belleza en un idealismo estético con misiones concretas y objetivos claramente definibles.

Las doctrinas de Ruskin y el arte de los prerrafaelistas se expresan en la misma protesta contra la mentalidad y las opiniones artísticas convencionales de la Inglaterra victoriana. Lo que Ruskin entiende por degeneración del arte, afirma Hauser (1961:1113), desde el Renacimiento lo ven y lo combaten los prerrafaelistas en el academicismo de su tiempo. Su lucha, sostiene Hauser (1961:1113), "es en primer lugar contra el clasicismo, contra el canon de belleza de la escuela de Rafael, esto es, el vacío formalismo y la superficial rutina de una práctica artística con la cual quiere presentar la burguesía de la época la prueba de su respetabilidad, de su moral puritana, de sus altos ideales y de su sentido poético". La burguesía victoriana está poseída de la idea del "arte sublime" y el mal gusto que domina su arquitectura, su pintura y su artesanía, es en sí mismo consecuencia del autoengaño y la presuntuosidad que impiden la expresión espontánea de su modo de ser.

El prerrafaelismo profesó el culto extremado de la belleza, una

fundamentación de la vida sobre la base del arte, no obstante no ha de identificarse con el "arte por el arte" en mayor medida que la propia filosofía de Ruskin. La tesis de que el supremo valor del arte consiste en la expresión de un "alma buena y grande" estaba de acuerdo con la convicción de todos los prerrafaelistas.

Hauser (1961:1114), manifiesta que en los prerrafaelistas hay gran contradicción entre su esteticismo y su moralismo como entre su arcaísmo romántico y su tratamiento naturalista de los pormenores. Dice que es la misma contradicción victoriana, que también produce un hiato en los escritos de Ruskin; su entusiasmo epicúreo por el arte no es siempre en modo alguno compatible con el evangelio social que proclama. Según Hauser, (1961:1114), de acuerdo con este evangelio, la belleza perfecta es posible sólo en una comunidad en la que la justicia y la solidaridad reinen de un modo supremo. El gran arte es la expresión de una sociedad moralmente sana; en una época de materialismo y mecanización, el sentido de la belleza y la aptitud para crear arte de alta calidad deben marchitarse.

Ruskin repite las palabras de Carlyle al afirmar que la sociedad capitalista moderna embota y mata las almas de los hombres con su "vínculo del cobro" y sus métodos mecánicos de producción. Las lamentaciones sobre la decadencia del arte tampoco son nuevas, pero la decadencia artística nunca había sido considerada sino hasta ahora, como síntoma de una enfermedad que involucrase el cuerpo entero de la sociedad y nunca había existido tan clara certeza de la relación orgánica entre arte y vida como a partir de Ruskin. Ruskin fue la primera persona en Inglaterra en subrayar el hecho de que el arte es una cuestión pública y su cultivo, una de las más importantes tareas del Estado. También fue el primero en proclamar el evangelio de que el arte no es un privilegio de los artistas, los entendidos y las clases educadas, sino que forma parte de la herencia y el patrimonio de todo hombre.

Según Hauser (1961:1114), el estado platónico de los filósofos, en el que reinaban de modo supremo la belleza y la sabiduría, es lo que estaba más cerca de su ideal, y su "socialismo" estaba limitado a la creencia en la educabilidad de los seres humanos y en su derecho a disfrutar de la belleza

de la vida.

Según Ruskin (Meggs, 1998:226), después del Renacimiento se había iniciado un proceso de separación del arte y la sociedad. La industrialización y la tecnología causaron esta gradual separación hasta alcanzar un grado crítico, aislando al artista. Las consecuencias fueron el eclecticismo de los modelos históricos, una declinación en la creatividad y el abandono del diseño en manos de ingenieros sin ninguna preocupación por la estética.

Ruskin atribuía la decadencia del arte al hecho de que la fábrica moderna, con su modo mecánico de producción y división del trabajo, impide una relación auténtica entre el obrero y su obra, es decir, que expresa el elemento espiritual y aleja al productor del producto de sus manos (conflicto arte-técnica). La lucha contra el industrialismo, en Ruskin, se transformó en un entusiasmo romántico por algo irrecuperable, la artesanía, la industria doméstica, el gremio: las formas medievales de producción. Con esta actitud, Ruskin atrajo la atención hacia la fealdad de las artes y artesanías victorianas, recordando a sus contemporáneos los encantos de la habilidad manual, cuidadosa frente a los materiales espúreos, las formas absurdas y la ejecución barata y tosca de los productos victorianos (Hauser, 1961:1119).

La producción dentro del marco de un taller relativamente pequeño, que mantiene la relación personal de los trabajadores entre sí y el predominio absoluto de la artesanía, con las tareas personales concentradas en una obra individual, con contenido propio, se convirtieron en el ideal en la producción del arte moderno y del arte aplicado. La función práctica y la solidez de la arquitectura moderna y del arte industrial son en gran medida, según Hauser (1961:1119), el resultado de los afanes y doctrinas de Ruskin, aunque su influjo directo condujo a un culto más bien exagerado del trabajo manual, que se negaba a reconocer las tareas y posibilidades de la industria con máquinas y llegó a despertar esperanzas irrealizables. Era puro romanticismo, puro idealismo, creer que los logros de la técnica, surgidos de verdaderas necesidades económicas y que aseguraban ventajas económicas tangibles, podían simplemente ser dejados de lado.

Ruskin y sus discípulos tenían razón en cuanto a que el hombre realmente

había perdido su dominio de la máquina, la técnica se había hecho autónoma y producía, especialmente en el campo de las artes industriales, todo tipo de objetos de dudosa calidad y gusto.

Para Hauser (1961:1120), el error lógico que cometieron consistió en una definición demasiado estrecha de la técnica, en no reconocer la naturaleza técnica de toda producción material, de todo contacto con la realidad objetiva. El arte siempre hace uso de un medio material, técnico, instrumental, de un aparato, una "máquina" y lo hace de modo tan claro que hasta este carácter indirecto y material de los medios de expresión puede describirse como una de sus más esenciales características. En definitiva, que no había otro modo de dominar la máquina que aceptarla y conquistarla espiritualmente.

El arte es quizá la expresión más sensible y sensual del espíritu humano, explica Hauser (1961:1120) y como tal, ya está ligado a algo concreto fuera de sí, a una técnica, a un instrumento, lo mismo si este instrumento es el telar del tejedor que la máquina de tejer, un pincel que una cámara, un violín que un órgano mecánico.

Toda la historia de las artes industriales puede ser representada como la continua renovación y mejora de los medios técnicos de expresión, y cuando esto se desarrolla gradualmente, pueden definirse la explotación plena y el dominio de estos medios, como el armonioso ajuste de habilidad y finalidad en los medios y en el contenido de expresión. La obstrucción que se ha producido en este progreso desde la revolución industrial, la ventaja que los logros técnicos han ganado sobre los logros intelectuales, dice Hauser (1961:1121), debe ser atribuida no tanto al hecho de que comenzaron a usarse máquinas más complejas y diferentes, cuanto al fenómeno de que el avance técnico, espoleado por la prosperidad, se hizo tan rápido que la mente humana no tuvo tiempo de ponerse al mismo ritmo que él. Es decir, aquellos elementos que podían haber transferido la tradición de artesanía a la producción mecánica, los maestros independientes y sus aprendices, fueron eliminados de la vida económica antes de que tuvieran ninguna oportunidad

de producción.

En conclusión, John Ruskin fue una figura clave para el desarrollo del pensamiento ético-filosófico de Morris puesto que su influencia inspiró el idealismo estético, la filosofía del movimiento Arts & Crafts, del que sería fundador William Morris, que apuntaba hacia la unión del arte y del trabajo al servicio de la sociedad, rechazando la economía mercantil y las opiniones artísticas convencionales de su época.

Morris será mucho más consecuente que Ruskin y avanza mucho más que éste en la práctica, al sacar, según Hauser (1961:1117), la última conclusión de la doctrina ruskiniana de la implicación del destino del arte en el de la sociedad y se convenció de que "hacer socialistas" era tarea más urgente que hacer buen arte. Prosiguió hasta su fin la idea de Ruskin de que la inferioridad del arte moderno, la decadencia de la cultura artística y el mal gusto del público eran sólo los síntomas de un mal más profundamente arraigado y de mayor alcance, y comprobó que no tiene interés intentar mejorar el arte y el gusto dejando la sociedad sin cambiar. Según Hauser (1961:1118), Morris llegó a saber que todo lo que se puede hacer, es crear condiciones sociales que faciliten una mejor apreciación del arte.

6.5) William Morris.

En la Inglaterra industrializada y colonialista nace William Morris (1834-1896), diseñador inglés y teórico social, figura influyente en el diseño del siglo XIX, el tercero en la serie de críticos sociales representativos de la era victoriana (Hauser, 1961:1117).

Morris comparte las ideas de Ruskin acerca de la producción mecánica, lo mismo que su entusiasmo por la artesanía, pero reconoce el valor de la máquina de manera más progresista y racional que su maestro; es más consecuente en su pensamiento y avanza mucho más que Ruskin en la práctica. Morris criticó a la sociedad de su época usar mal las invenciones técnicas, haciendo hincapié en la necesidad de un cambio en las condiciones del proceso entre trabajo y productor.

Puede decirse, afirma Hauser (1961:1117), que es el más intransigente de los victorianos, si bien ni aún él está absolutamente libre de sus contradicciones y compromisos. Para Morris el arte no es sólo una fuente de felicidad, sino ante todo, el resultado de un sentimiento de felicidad. Su valor real consiste en el proceso creador y es la alegría de la obra la que es artísticamente productiva.

La permanente atención que William Morris dedicó al diseño gráfico, en especial al diseño tipográfico y al aspecto visual del libro como objeto, al que consideraba una obra de arte, lo llevó a alzar su voz contra el deplorable estado de la tipografía victoriana, caracterizado por tipografías convencionales desconectadas del contenido ideológico al cual servían.

Morris lideró el movimiento Arts & Crafts (Artes y Oficios), que cobró importancia debido a su particular visión del diseño, de la que surgió posteriormente el estilo homogéneo que caracterizó a la industria gráfica europea y americana, en el período que va desde la fundación del movimiento, en 1888, hasta 1907. (Meggs, 2000:162).

El año 1891 marcó el comienzo del último proyecto realizado por William Morris, la impresión de libros perfectos. A pesar de su sana concepción de la realidad social y de la función del arte en la vida de la sociedad, es un enamorado de la Edad Media y del ideal medieval de belleza.

Su admiración por los libros medievales iluminados y los primeros libros impresos (incunables) era grande y se había propuesto producir libros similares. Los libros creados por Morris están basados en los incunables del siglo XV de los que imita su estructura, disposición, y tipos de letra y conviene destacar el tratamiento que hace del libro como un todo en el cual cada parte debe ejercer su función de forma satisfactoria: impresión, tipos, disposición de la "mancha," encuadernación, papel, tinta. Contempla de manera unitaria el diseño del libro.

Se trataba del renacimiento del arte impreso, es decir, de una etapa que comenzó por tratar al libro como objeto de arte de edición limitada y después como producto comercial influyente. Los libros volvían a ser de nuevo un objeto de arte. Nada en común tienen los libros de Morris, a las

publicaciones de esos años del siglo XIX, con una pobre impresión, pobre encuadernación y papel de baja calidad (Meggs, 1998:227).

Hauser (1961:1121) dice que Morris predica la necesidad de un arte creado por el pueblo y dirigido a él, pero es y se empeña en seguir siéndolo un productor de cosas que sólo los ricos pueden adquirir y sólo pueden disfrutar los bien educados.

En Gran Bretaña William Morris abrió este camino con la imprenta Kelmscott, en Hammersmith, Londres, quizás la más famosa de las imprentas privadas, y sus diseños de nuevos tipos, de carácter nostálgico, para los libros que en ella se producían. Los tipos Kelmscott respondieron a la idea de que el tipo podía ser hermoso, y no los populares, rechonchos y ostentosos caracteres victorianos, de motivación casi exclusivamente comercial (por ejemplo, los Clarendon).

La Kelmscott Press fue fundada por Morris en enero de 1891. Entre ese año y 1898 salieron de sus prensas 53 títulos con un total de 18.234 volúmenes. El primer libro que editó fue *The Store of the Glittering Plain*. El libro tenía un borde y veinte iniciales decoradas. Debido a su extensión, si bien su primera página fue impresa el 31 de enero de 1891, sería el séptimo trabajo de la imprenta en publicarse. Con él Morris establece el estilo definitivo para todos sus libros, el diseño de los bordes y las iniciales fueron realizados por él mismo y las ilustraciones por Burne-Jones, Walter Crane y Charles March Gere (Meggs, 1998:231).

El estilo de diseño propuesto por Morris es un diseño nostálgico en cuanto añora el estilo de los manuscritos medievales y de los incunables alemanes, y racional en las relaciones estructurales del mismo. Las escrupulosas impresiones a mano, el papel hecho a mano, los bloques de madera cortados a mano y las iniciales y los ribetes similares a los usados por Ratdolt, convirtieron la pintoresca cabaña en una máquina del tiempo que oscilaba entre el presente y retrocedía cuatro siglos hacia el pasado (Meggs, 1988:233).

Morris diseñó tres tipos que intentaban combinar las ideas de claridad y utilidad, con un carácter personal que expresara su oposición a la industrialización y su exaltación de la depurada técnica artesanal.

William Morris denominó Golden (Dorado-1890) a su primer tipo de letra. Este tipo está basado en el tipo utilizado por Jacobus Rubeus en Venecia en el año 1476 para imprimir la Historia de Florencia de Leonardo de Arezzo y que es una romana muy similar a la de Nicolás Jenson y en el tipo utilizado por el propio Jenson para su edición de Plinio de 1476. Morris le añadió un peso adicional (era más grueso), con el propósito de recrear la sensación de un manuscrito de la época medieval (tipos pesados y de aspecto sólido) y con el fin de igualar el peso de las ilustraciones marginales y de la letra inicial (Meggs, 1998:231).

La primera producción en la imprenta Kelmscott fue la "Historia de la planicie resplandeciente", de Morris, con ilustraciones de W. Crane, en 1894. En su necesidad de ornamentar todo el espacio, Morris originó una escala luminosa de valores contrastantes y utilizó un elevado número de palabras divididas al final de una línea para lograr una composición justificada. El alfabeto de letra "Dorado" utilizado en los caracteres impresos de esta obra, muestra el renovado interés por la tipografía de estilo Antiguo y Veneciano del siglo XV (Blackwell, 1993:20).

En 1892 Morris desarrolló el tipo Troy, inspirado en los impresores alemanes del siglo XV, Peter Schoeffer de Mainz, Gunther Zainer de Ausburgo, y Anthony Koburger de Nuremberg y debe su nombre a su utilización para la edición de The Recuyell of the Histories of Troye (1892). Es un estilo de letras góticas, cuyos caracteres son notablemente legibles, ya que son más anchos que la mayor parte de los tipos góticos; aumentó las diferencias entre los caracteres similares e hizo más redondos los caracteres curvos. Una versión más pequeña del tipo Troy, fue llamada Chaucer (1893).

La imprenta Kelmscott se encargó de volver a captar la belleza de los incunables y el libro surgido del estilo de diseño de esta imprenta llegó a ser una obra de arte. Sin embargo, según expresa Blackwell (1993:20), dichos libros mostraban cierta confusión en la ilustración de la página (iniciales, bordes y ornamentos), que casi llegaba a enterrar al tipo. A primera vista esto podía contradecir el hecho de que Morris y sus colegas se oponían a lo que consideraban un exceso de decoración inútil en los libros. Sin embargo,

el objetivo eran las interrelaciones entre todas las partes (texto, ilustración, papel, encuadernación, etc., todo ello compuesto e impreso manualmente), con el fin de crear un libro que pudiera compararse con los libros primitivos que tanto admiraban.

Blackwell (1993:20) afirma que la excelencia de la ejecución artesanal de los libros de Kelmscott podría considerarse como irónica, en el sentido en que buscaba elevar mediante la obra bien acabada las degradadas condiciones de trabajo sufridas por la clase obrera.

La aparición de la imprenta Kelmscott y de otras privadas como Vale, Eragny, Essex House, y Doves, constituyó una ínfima parte del crecimiento editorial y por ello, tal vez, mostraron el nivel de la obra de artesanía más refinada al que debían aspirar el diseño y la ejecución, para que los avances en la impresión pudieran ser considerados como verdadero progreso. Estas imprentas eran idealistas, desde el momento en que sus productos no podían llegar al gran público, pues los libros que editaban, sólo estaban al alcance de los ricos.

La influencia de Morris sobre el diseño gráfico y en especial el libro, no fue la imitación de estilo de los modelos de tipos, las iniciales y los ribetes. Es decir, en palabras de Blackwell: su influencia fue la concepción del libro bien hecho, su sentido total de la unidad del diseño de la pieza gráfica. Lo que destaca de este proceso es su filosofía del diseño y la precisión con que estaban producidas las pequeñas tiradas.

Los libros de la imprenta Kelmscott conforman un todo armonioso, en el que se destacan las mejoras en la calidad y en la variedad de los caracteres de imprenta disponibles para el diseño y la impresión.

Podemos concluir, de acuerdo con Meggs (1998:233), que en lo referente a la historia del libro y la tipografía, hay un antes y un después de la Kelmscott Press. Su aparición supuso un toque de atención sobre la baja calidad de la imprenta y la falta de rigor sobre el producto final. Su vuelta al pasado propuso un tipo de libro abigarrado, compacto, con páginas que mostraban miedo al vacío. Constituyó una propuesta de ruptura involucionista en pro de la toma de conciencia de que la edición del libro debía y podía hacerse con calidad. Su trabajo sirvió de ejemplo a otras imprentas que dotaron al

libro de una nueva dignidad que posteriormente tuvo su reflejo en el trabajo de las imprentas comerciales. La imposible adecuación de esta utópica disposición del trabajo en un contexto social y económico como el de la declinante Inglaterra victoriana dio como resultado la grotesca paradoja de que los libros salidos de la Kelmscott Press fueran demasiado caros y por ende producto de consumo de reducidas elites económicas o intelectuales, contraviniendo brutalmente la idea moral de sus promotores. Aún así, la Kelmscott Press logró inculcar en sus sucesores europeos su concepto utilitario de la forma a través de una obstinada fidelidad a los principios básicos de la nueva relación arte-industria, que constituirán el eje teórico en torno al cual girarán las vanguardias formales del primer tercio del siglo XX .

6.6) Estilos de diseño que influyeron en Jan Tschichold.

6.6.1. Las vanguardias artísticas.

Dice Hauser (1961:1267) que el gran movimiento reaccionario del siglo XX se realiza en el campo del arte rechazando el Impresionismo, cambio que en algunos aspectos forma una cesura en el arte más profunda que todos los cambios de estilo desde el Renacimiento, dejando básicamente sin tocar la tradición naturalista. El impresionismo fue la cumbre y el fin de un desarrollo que ha durado más de cuatrocientos años. El arte post-impresionista es el primero en renunciar por principio a toda ilusión de realidad y en expresar su visión de la vida por la deliberada deformación de los objetos naturales. Cubismo, Futurismo, Expresionismo, Dadaísmo, Surrealismo, Constructivismo, se apartan del impresionismo naturalista y afirmador de la realidad, dice Hauser (1961:1268). El propio impresionismo prepara las bases de este desarrollo en cuanto no aspira a una descripción integradora de la realidad, a una confrontación del sujeto con el mundo objetivo en su conjunto, sino más bien marca el comienzo de aquel proceso que ha sido llamado por André Malraux, la "anexión de la realidad por el arte".

El arte Post-Impresionista no puede ya ser llamado reproducción de la naturaleza (Hauser, 1961:1268); su relación con la naturaleza es la de

quebrantarla. Más allá de las diferencias que pudieran percibirse entre los artistas pertenecientes a diferentes movimientos de vanguardia, percibimos un supermundo que, por muchos rasgos de la realidad común que pueda exhibir, representa una forma de existencia que sobrepasa y es incompatible con esta realidad.

El arte moderno es antiimpresionista también en otro aspecto, cuando huye de todo lo puramente decorativo. La intención es escribir, pintar y componer con la inteligencia, escapar a toda costa del complaciente esteticismo sensual de la época impresionista. El arte postimpresionista entabla la lucha sistemática contra el uso de los medios de expresión convencionales, según Hauser (1961:1267), y la consiguiente ruptura con la tradición artística del siglo XIX, acentuando lo grotesco y mendaz de esta cultura. Es una lucha por una expresión directa.

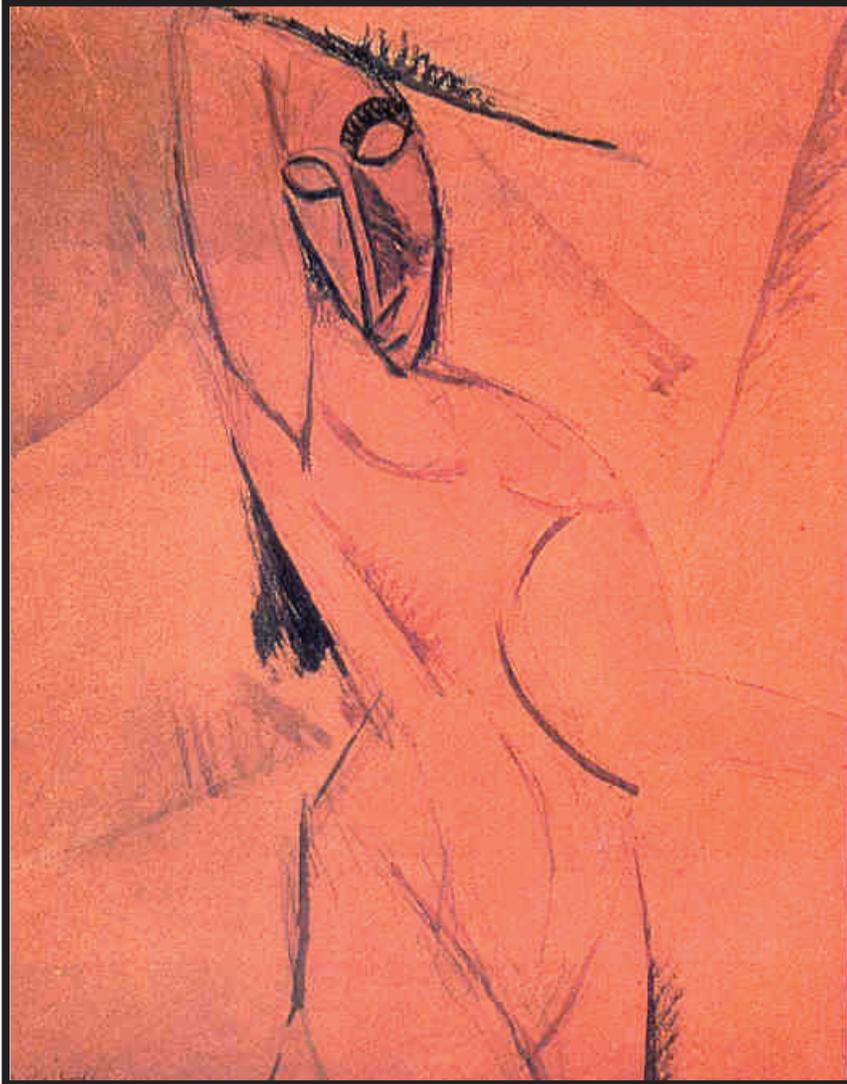
La finalidad de todo el movimiento consiste en su resistencia a los atractivos de las formas ya hechas de antemano, sin valor, en cuanto ya estaban gastadas, destruyendo la espontaneidad de la expresión.

Enric Satué (1988:131:132) expresa respecto a las siguientes vanguardias artísticas:

“El Cubismo”:

El Cubismo nace como vanguardia artística hacia 1908, en un período en el cual el Art Nouveau está todavía en plena producción, por lo que invalida todo intento de subvertir los valores formales establecidos. El Cubismo no será integrado al repertorio del diseño gráfico convencional sino hasta muchos años después, previamente asimilado el aparato formal con que se expresara el Cubismo, convertido en fundamento de las vanguardias posteriores.

A continuación se puede observar un ejemplo de una obra cubista.



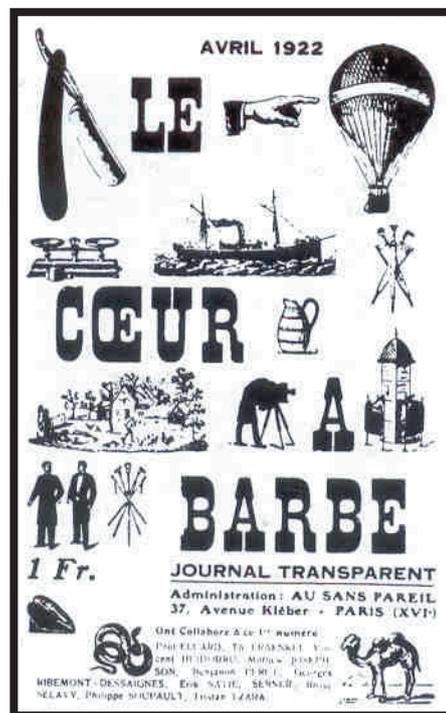
Pablo Picasso, Nude (Desnudo), ca. 1906 - 1907. Las semilolas del cubismo están contenidas en la fragmentación de la figura y de los espacios del fondo en planos abstractos geométricos.

“El Futurismo”:

El Futurismo fue el primero de los “ismos.” Su manifiesto, publicado en 1910 por el italiano Filippo Tommaso Marinetti, establecía la determinación del movimiento de encontrar nuevas expresiones visuales en el arte y en

“El Dadaísmo”:

En 1916 en Zurich, arribaron a escena los dadaístas. El Dadaísmo surge como protesta contra el absurdo universal y con la voluntad de contestar el valor y la existencia de todas las formas artísticas. Este movimiento artístico y literario se caracterizaba por el empleo de la técnica gráfica del collage y del fotomontaje; su tipografía se diferencia de la del Futurismo por el uso excesivo de signos y filetes tipográficos.



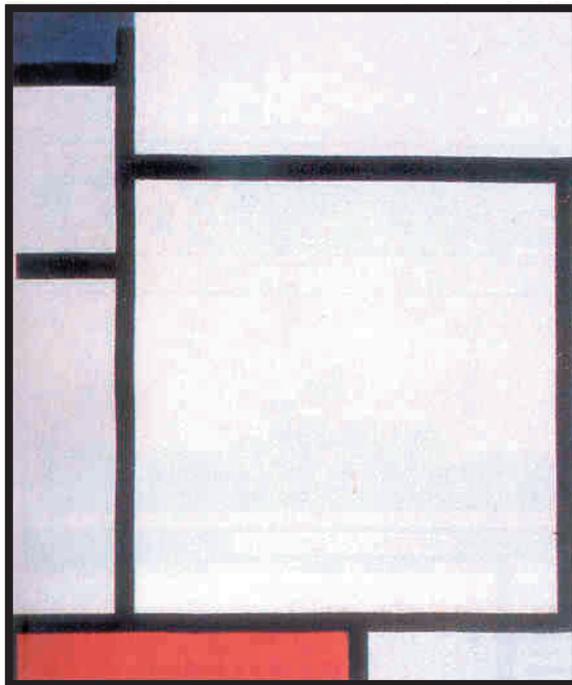
Portada de una revista dadaísta Le Coeur a Barbe (El corazón barbado), 1922. Una organización casual del espacio ha encontrado ilustraciones dispersas aleatoriamente respecto a la página sin ningún intento comunicativo en particular.

6.6.2. De Stijl:

El movimiento De Stijl (o movimiento neoplástico), que surgió paralelamente al Dadaísmo, centró sus objetivos en un plano teórico casi

exclusivamente estético (Satué, 1988:129). Este movimiento fue fundado en 1917 por el arquitecto, pintor, diseñador y escritor holandés Theo Van Doesburg, (1883-1931) a quien se unieron los pintores Piet Mondrian (1872-1944), Bart Van der Leck (1876-1958) y otros artistas y arquitectos.

Figuras geométricas planas de color puro, diseños gráficos con franjas negras sencillas, estilo simbólico que elimina todo elemento representativo, abstracción geométrica pura, vocabulario visual reducido a los colores primarios (rojo, amarillo y azul) con blanco y negro, figuras y formas limitadas a líneas rectas, cuadrados y rectángulos, composiciones de balance asimétrico, constituyen la filosofía del movimiento (Meggs,1998:350:351).



Piet Mondrian, Composition with red, yellow and Blue, 1922. La búsqueda de la armonía universal se convierte en el tema, y la presencia concreta de la forma pintada sobre la tela se convierte en el vehículo para expresar una nueva realidad visual.

Los artistas de De Stijl buscaron una expresión de la estructura matemática del universo y de la armonía universal de la naturaleza. Para ellos, la belleza provenía de la pureza absoluta de la obra. De Stijl abogaba por la absorción

del arte puro por medio del arte aplicado. El espíritu del arte podría pernearse en la sociedad por medio de la arquitectura el diseño gráfico y los productos. El arte no se subyugaría al nivel de los objetos cotidianos dice Meggs (1998:354); el objeto cotidiano (y por medio de éste la vida diaria) sería elevado al nivel del arte. A principios de los años veinte comenzó el impacto De Stijl en la arquitectura, en el diseño industrial y en la tipografía. (Meggs, 1998:354).

De Stijl y la Bauhaus entrelazaron sus ideales de integrar el arte a la vida diaria. Para lograr que diera fruto esta visión idealizada, debían necesariamente operarse cambios culturales y sociales.

6.6.3. Suprematismo y Constructivismo:

En el amplio movimiento de la vanguardia ideológica y revolucionaria guiada por el poeta Maiakovsky, dos corrientes caracterizaron el arte soviético de los años veinte: el Suprematismo y el Constructivismo.

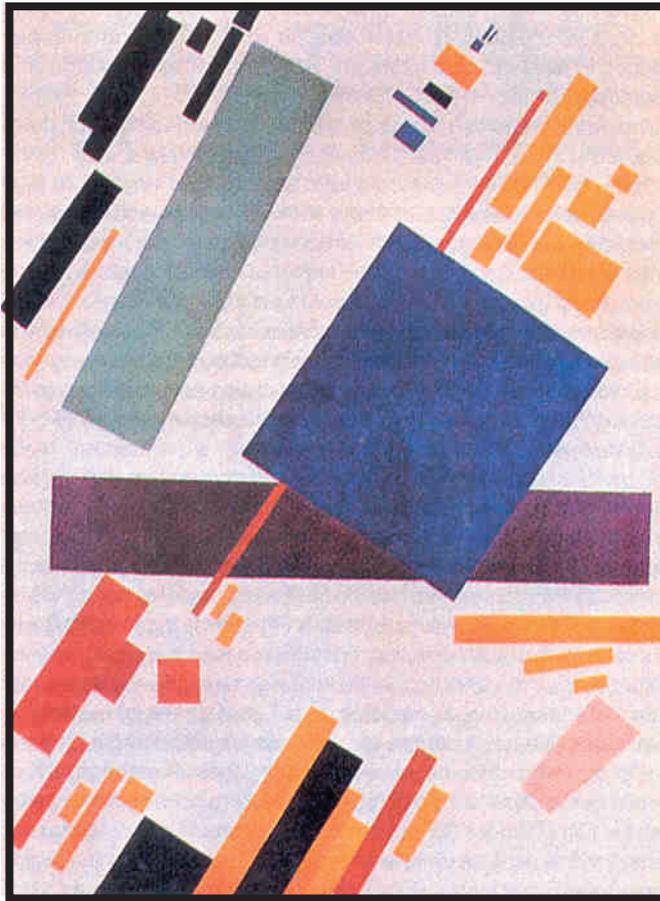
La presencia rusa en la gestación de la revolución plástica de las primeras décadas se manifiesta en las figuras de Casimir Malevich y Vladimir Tatlin y a la experiencia de Wassily Kandinsky.

Los precedentes del Cubo-Futurismo y del Rayonismo, la propia presencia de Marinetti en Moscú en 1914 y los esfuerzos individuales de Malevich y Tatlin por hallar un lenguaje propio y nuevo para el arte, enmarcan el clima creativo que se vivía en Rusia.

Meggs (2000:262) afirma que Casimir Malevich (1878-1935) fundó un estilo de pintura de formas básicas y color puro que él llamó Suprematismo. Influido por el estilo del futurismo y del cubismo, Malevich creó una abstracción geométrica elemental, que fue nueva, no objetiva y pura. Rechazó tanto la función utilitaria como la representación pictórica. Creía que la esencia de la experiencia del arte era el efecto perceptual del color. Malevich vio el trabajo del arte como una construcción de elementos concretos de color y forma. La forma visual se convierte en el contenido y las cualidades expresivas se desarrollan de la organización intuitiva de las formas

y colores.

Algunos artistas, incluyendo a Malevich y a Kandinsky, afirmaban que el arte debería permanecer como una actividad esencialmente espiritual lejos de las necesidades utilitarias de la sociedad. Rechazaron una función social o política del arte, ya que según ellos su único objetivo debía ser la realización de las percepciones del mundo inventando formas en el espacio y el tiempo.



Kasimir Malevich, Suprematist Composition, 1915. Un arreglo sinfónico de formas elementales de color sobre un campo blanco se convierte en una expresión de sentimiento puro.

En 1921, veinticinco artistas encabezados por Vladimir Tatlin y Alexander Rodchenko, desarrollaron el punto de vista de oposición al renunciar al "arte por el arte" para dedicarse al diseño industrial, a las comunicaciones visuales y a las artes aplicadas al servicio de la nueva sociedad comunista. Estos constructivistas demandaron que los artistas dejaran de producir cosas inútiles y cambiaran al cartel, considerando ese trabajo un deber del artista.

Meggs (2000:264) asegura que Aleksei Gan en un folleto de 1922, se jactó de que el constructivismo había cambiado el trabajo de laboratorio por aplicaciones prácticas. Gan escribió que las artes constructivas, la textura y la construcción son los tres principios del constructivismo. Las artes constructivas representaban la unificación de la ideología comunista con la forma visual; la textura, significaba la naturaleza de los materiales y la manera en que éstos se usaban en la producción industrial, y la construcción simbolizaba el proceso creativo y la búsqueda de leyes de la organización visual.

El mejor exponente del ideal del constructivismo, dice Meggs (2000:264), fue el pintor, arquitecto, diseñador gráfico y fotógrafo El (Lazar Markovich) Lissitzky. Las propiedades matemáticas y estructurales de la arquitectura se convirtieron en las bases de su arte. El Lissitzky, uno de los padres de la revolución del diseño gráfico soviético partió, en sus composiciones gráficas, del Suprematismo, que suele fecharse en 1915 en la obra de Malevich Negro sobre blanco. El Suprematismo, orientado por Casimir Malevich, se proponía la síntesis de la idea y de la percepción en la combinación de los símbolos geométricos para llegar a la abstracción absoluta. El sencillo estilo geométrico de diseño utilizado en su propaganda se convirtió en el catalizador para el comienzo de la pintura abstracta en Europa.

El Lissitzky, influenciado por la obra de Malevich, desarrolló un estilo de pintura al que llamó "proyos" proyectos para el establecimiento de un arte nuevo. En contraste con la planicie absoluta del plano pictórico de Malevich, Prouns introdujo ilusiones tridimensionales que retrocedían (profundidad negativa) hacia atrás del plano pictórico (profundidad neutra), o se proyectaban hacia delante (profundidad positiva) desde el plano pictórico.

Prouns señaló el camino para la aplicación de los conceptos de la pintura moderna del balance, de la forma y el espacio al diseño aplicado.

Prouns era en sí mismo un método de trabajo en armonía total con los modernos medios tecnológicos. A través de este proceso de formación, todos los elementos esenciales de la forma: masa, el plano recto, espacio, proporción, ritmo, las propiedades naturales de los materiales particulares empleados, sumados a las exigencias planteadas por la función última del objeto, alcanzarían su plenitud en el objeto final mismo.

Según Meggs (2000:267). Lissitzky se rebelaba contra las restricciones de la tipografía metálica por lo que utilizaba a menudo la construcción con instrumentos y maqueta para realizar sus diseños. Como diseñador gráfico no decoraba el libro, lo construía programando visualmente el objeto total.

Uno de los diseños gráficos más influyentes de los años veinte fue el libro *The Isms of Art 1914-1924*. El formato de Lissitzky para este libro fue un paso importante hacia la creación de un programa visual para la organización de la información. La estructura de la red horizontal de tres columnas empleada en la portada, la estructura de la red vertical de tres columnas usada para el texto, y la estructura de dos columnas de la página del contenido se convirtieron en un armazón arquitectónico para la organización del muestrario de 48 páginas ilustrado pictóricamente. El balance asimétrico, las siluetas de medio tono, y un sentimiento sensitivo por el espacio en blanco son otras consideraciones importantes del diseño. Al emplear números en bold (negrita) y sans serif para enlazar las figuras con los pies de ilustración listadas anteriormente, Lissitzky permite que estos números se conviertan en elementos de composición y expresa una actitud acerca del número y la letra como una forma concreta, tanto como una señal verbal. Este tratamiento de la tipografía sans serif y líneas gruesas es una temprana expresión de la estética modernista.

Por primera vez en el siglo XX la vanguardia deja de estar en la oposición tras los acontecimientos de 1917 en la URSS. Aquí la vanguardia se identifica con las ideas revolucionarias y los fundamentos de la nueva sociedad y propone convertir el arte en un arma para transformar la realidad, para

construir esa sociedad nueva que promueve la revolución de octubre. Según Satué (1988:187) este inédito impulso colectivo se aglutina bajo el nombre de Constructivismo, aunque el mismo integra a artistas de otras específicas vanguardias, nacidos en el dinámico enfrentamiento de tendencias culturales y movimientos artísticos de comienzos de siglo en la Rusia zarista.

El arquitecto Tatlin, por su parte, orientó sus experimentaciones hacia una práctica formal constructiva y hacia una pintura espacial, ordenando los elementos estéticos bajo criterios esencialmente matemáticos. Su influencia, según Satué (1988:127) determinaría el nombre que tomó el estilo conjunto que la Revolución Rusa asumió como lenguaje visual de masas, tanto en diseño gráfico como en arquitectura simbólica y propagandística: el Constructivismo. El constructivismo recupera, como vanguardia, el arte de construir y la Unión Soviética primero y luego el resto del mundo, asiste a un cambio social sin precedentes.

El Constructivismo basó su programa en la eliminación del concepto de representación del arte, para sustituirlo por el de construcción del arte: el artista debía expresar y visualizar la función del propio arte. La acción artística se manifestaba tanto en la arquitectura como en la impresión gráfica. Aleksandr Rodchenko y El Lissitzky fueron representativos de estos movimientos, que en el plano formal tuvieron en cuenta toda la temática suprematista para transformarla en auténtico arte popular.

Lissitzky consideró que el comunismo y la ingeniería social crearían un nuevo orden, la tecnología resolvería las necesidades de la sociedad y el artista/diseñador forjaría una unidad entre el arte y la tecnología al construir un mundo nuevo de objetos que proporcionarían a la humanidad una sociedad y un medio ambiente más ricos. Este idealismo lo llevó a poner un énfasis cada vez mayor en el diseño gráfico, al ir de la experiencia estética privada hacia el flujo principal de la vida comunal.

Podemos concluir, siguiendo a Aaron Scharf, que hasta que surgió el constructivismo, ningún movimiento de la historia del arte moderno había sido expresión tan directa de la ideología marxista. El constructivismo era ante todo, la expresión de la convicción de que el artista podía contribuir a

hacer más elevadas las necesidades materiales e intelectuales de la sociedad en su conjunto, estableciendo un contacto directo con la producción a base de máquinas, con la ingeniería arquitectónica y con los medios de comunicación gráficos y fotográficos. Satisfacer las necesidades materiales, expresar las aspiraciones, organizar y sistematizar los sentimientos del proletariado revolucionario, tal era su objetivo: no un arte político, sino la socialización del arte.

6.6.4. La Bauhaus:

En 1919 se fundó en Weimar (Alemania) una nueva escuela de artes visuales, la Bauhaus, resultado de la fusión de dos escuelas de arte tradicionales: una academia de arte y una escuela de artesanía. El arquitecto Walter Gropius fue su primer director y definió el amplio objetivo de la escuela como la reunión de las artes visuales y la industria. La divisa era "la técnica no necesita del arte, pero el arte necesita en gran medida de la técnica." Esta divisa estaba relacionada con un objetivo social, el de dejar la impronta del arte en el pueblo.

Los objetivos de la Bauhaus se centraban en establecer contacto con la producción industrial y formar jóvenes en el trabajo manual y mecánico, simultáneamente, así como en la elaboración de proyectos. Estos objetivos apuntaban a sustraer a la clase dirigente y productora de un decaimiento creciente, de reorganizar técnicamente la producción y de crear efectivas y objetivas condiciones para el progreso de la vida social: que la autoridad de la clase dirigente derive de la capacidad de producir del mejor modo, es decir, de una segura preparación técnica (Meggs, 1998:361).

Bürdek (1982:35) sostiene que el espíritu de la actividad creadora en la Bauhaus estaba centrado en alcanzar una nueva síntesis estética, mediante la integración de todos los géneros del arte y todas las ramas de la artesanía bajo la primacía de la arquitectura, alcanzando simultáneamente una síntesis social, mediante la orientación de la producción estética hacia el espectro mayoritario de la población: la producción a gran escala debía ser diseñada

y fabricada de forma exquisita y al mismo tiempo ser barata, accesible al pueblo.

La Bauhaus se apropió algunas tendencias del constructivismo soviético: la búsqueda de la funcionalidad, la precisión y la teorización de la forma seriada, en una época en que se desarrollaba a gran escala la producción industrial. Muchos de los líderes de los nuevos movimientos artísticos (Wassily Kandinsky, Laszlo Moholy-Nagy, Paul Klee) se convirtieron en tutores de esta escuela (Meggs, 1998:361:362).



Kasimir Malevich, Suprematist Composition, 1915. Un arreglo sinfónico de formas elementales de color sobre un campo blanco se convierte en una expresión de sentimiento puro.

Hacia 1920 cobra importancia en la Bauhaus el estudio tipográfico, explorado como abstracción, puesta en práctica y componente de los pensamientos artístico y arquitectónico. La búsqueda de una mayor pureza y

simplicidad de tipos (en su doble acepción de elemento formal y de vehículo intelectual), y composiciones a través de conversiones geométricas (Meggs, 1998:362). La nueva tipografía del período de la Bauhaus era ante todo revolucionaria, una protesta contra el viejo modo de hacer las cosas, contra los errores del siglo XIX, contra la política y las filosofías que condujeron a Europa a una guerra mundial; era además una reivindicación de la máquina y la producción mecanizada: se afirmaba que la tipografía al igual que la arquitectura, ha de ser funcional, y se introdujo la idea de “tensión” en tipografía (Blackwell, 1993:122).

Durante la década de 1930 se instaló la represión política desatada por el nazismo sobre las nuevas ideas del arte y el diseño. El ataque generalizado hacia el Movimiento Moderno condujo, entre otras cosas, al cierre de la Bauhaus. En esta época se sitúan los orígenes del estilo suizo o tipografía helvética, que habría de imponerse durante el siglo.

La segunda guerra mundial interrumpe el avance de las ideas vinculadas al mundo del arte e impulsa la integración de los racionalistas europeos exiliados, en Estados Unidos.

El cartelismo bélico unió las corrientes divergentes del grafismo del siglo XX. A mediados del siglo, los principios revolucionarios de los tipógrafos y artistas de las vanguardias de comienzos de siglo pasaron a formar parte de lo establecido y absorbidos por el estilo suizo se propagaron hasta llegar al rango de fórmula universal (Blackwell, 1993:122).

Para Satué (1988:163:164) la Bauhaus dejó un balance positivo para el diseño gráfico puesto que el método interdisciplinar de la enseñanza en dicha escuela supuso la progresiva actuación del diseño gráfico en diversos campos. La estructura pedagógica permitió la orgánica relación del diseño gráfico con la arquitectura, con el diseño industrial, con el teatro, y le permitió adquirir una categoría específica dentro del cuerpo de enseñanzas académicas, siendo considerado no sólo como un factor exclusivamente comercial sino también como una contribución cultural que debía manifestar y expresar el espíritu de su época.

6.7) Jan Tschichold.

La figura más influyente del mundo tipográfico involucrada en los movimientos de arte moderno es el alemán Jan Tschichold (1902-1974). Tschichold, nacido en Leipzig (Alemania), a comienzos del siglo XX, se dedicó al dibujo y más tarde se convirtió en calígrafo y rotulista, y a diferencia de otros contemporáneos, había recibido una educación formal en rotulación y en caligrafía. Era un diseñador tipográfico experto y desde muy joven enseñaba tipografía y rotulación en Munich.

Comenzó a sentirse impresionado por la ruptura que representaban los movimientos de vanguardia: hacia 1923 se interesó por el Suprematismo y el Constructivismo y conoció la primera gran exposición de la Bauhaus en Weimar y el catálogo que para la ocasión había diseñado Herbert Bayer. Había sido un atento observador de la obra de El Lissitzky en la Bauhaus y en otros lugares, y poco a poco, se va alejando de la tipografía tradicional.

Tschichold es considerado como el principal iniciador de la nueva tipografía. Fue el primero en mostrar cómo el Movimiento Moderno iniciado en las artes podía ser aplicado al mundo del impreso. Es el principal responsable del desarrollo de las teorías sobre la aplicación de las ideas constructivistas a la tipografía logrando una estructura cerrada y matemática.

En 1925 publica un artículo titulado "Tipografía Elemental" en el que resume su ideario respecto del uso de la tipografía por parte del diseñador: ***"La tipografía debería subordinarse enteramente a la función, transmitir la información clara y diferencialmente, seguir las normas DIN introducidas en la época y crear en relación con su misión social, un orden estético a nivel de contenido. Todo formalismo intuitivo debería ser evitado y la forma debería derivar, lógicamente, del contenido"***. (Satué, 1988:180).

En su obra Historia de la Tipografía, Christopher Perfect sostiene que Tschichold en su manifiesto tipográfico, ensalza los méritos de los tipos de Palo Seco (Sans Serif) y de la tipografía asimétrica. La nueva tipografía fue, además de una tipografía radical que rechazaba la decoración a favor de un diseño racional, una reacción contra el caos y la anarquía en la tipografía

alemana (y suiza) del año 1923.

La nueva tipografía proponía un diseño racional, planeado únicamente para efectos de comunicación. Sin embargo, funcionalismo no es un sinónimo exacto de la nueva tipografía. Tschichold observó que, aunque el utilitarismo evidente y el diseño moderno tienen mucho en común, el movimiento moderno buscaba un contenido espiritual y una belleza más estrechamente ligada a los materiales empleados. Sentía que la organización simétrica era artificial porque la forma pura existió antes del significado de las palabras. Dio a conocer la tipografía asimétrica. El diseño asimétrico dinámico de elementos contrastantes expresaba la nueva era de las máquinas (Meggs, 1998:375).

Meggs (1998:375) dice que los tipos sans serif (palo seco), en una gama de pesos (luminoso, medio, negrita, negrita extra, cursiva) y tamaños (condensada, normal, seminegra, negra, extendida), fueron declaradas como el tipo moderno. Su amplia gama de colores en la escala blanco y negro dio lugar a la imagen abstracta, expresiva, buscada por el diseño moderno.

La radical actitud de Tschichold para con la tipografía impresa se enmarca en el espíritu vanguardista de la época: a semejanza de los constructivistas, elige el tipo de palo seco que reduce el alfabeto a sus formas elementales básicas. Propone la asimetría de los bloques y líneas de texto, para eludir cualquier resabio decorativo y figurativo que evocara la composición centrada (Satué, 1988:180).

Los diseños eran elaborados a partir de una red geométrica subyacente. El tipo sans serif "geométrico" son tipos que siguen las reglas de las formas geométricas minimalistas círculo y cuadrado, y obedecen al lema de que la forma sigue a la función. Carecen de modulación y el grosor de los rasgos tiende a ser constante (monolineales).

Reglas, barras y cajas se usaron a menudo para dar estructura, balance y énfasis. Para la ilustración prefería la precisión y la objetividad de la fotografía. Tschichold demostró cómo los movimientos de arte moderno podían relacionarse con el diseño gráfico al sintetizar con experimentos nuevos su concepción práctica de la tipografía y sus tradiciones.

A la par que criticaba las tradiciones, cuyos resultados eran los degradados niveles de impresión y la gris naturaleza de los bloques normalizados de texto, también renegaba de algunas de las variaciones de la forma impresa derivadas de tipos y arreglos tipográficos exóticos, que habían adoptado los impresores de la década de 1920 en busca de nuevas cualidades decorativas.

Todos los conceptos claves de Tschichold apuntaban a la creación de un más puro y elemental funcionalismo en la tipografía: asimetría sin remate, puesto que la esencia de la nueva tipografía era la claridad. Asimetría, en tipografía significa una filosofía del diseño particular, conocida como "Nueva Tipografía". La Nueva Tipografía del período de la Bauhaus era una reivindicación de la máquina y la producción mecanizada.

La propia obra de diseño de Tschichold supuso una notable contribución a la difusión de sus ideas, tanto en su forma experimental como comercial. El diseño de su libro y su material promocional establecía rigurosamente conceptos sobre la retícula, que servirían de base para los diseñadores suizos de casi veinte años más tarde.

Los libros y otras obras diseñadas por Jan Tschichold durante este período, son exponentes de una sutileza y una sensibilidad extremas, no sólo en cuanto a la tipografía en sí, sino en la elección del papel y los materiales para imprimir y encuadernar. Los Clásicos Birkhauser, diseñados por Tschichold tenían un tamaño considerado el más adecuado para libros de bolsillo, dotados de una extraordinaria elegancia. Según Mclean (1998:130), la palabra "elegante" aplicada al tamaño de un libro hace referencia al tamaño conocido como "proporción áurea" o "canon áureo". Tschichold descubrió los métodos utilizados por los escribas medievales para determinar los márgenes, así como el tamaño de las hojas que utilizaban. Las proporciones del texto y la página son idénticas. La altura del texto es igual a la anchura de la página.

Más que ningún otro diseñador de este movimiento, Tschichold era consciente de que todo trabajo impreso es tridimensional, y además de contemplado, debía ser tocado.

En 1928 diseñaría y publicaría su primer libro, *Die Neue Typographie*, la primera obra sobre los principios del diseño tipográfico. Estaba compuesta

en A 5, encuadernado en negro con una parte del lomo en plata y compuesto en "palo seco", utilizando versales y caja baja.

Según palabras de Tschichold (Die Neue Typographie, 1928), "La forma y el estilo de la tipografía antigua, estaba adaptada a las necesidades de sus lectores, que disponían del tiempo suficiente para leer línea a línea con tranquilidad. Para esta tipografía, la función aún no jugaba ningún rol significativo. Por tal motivo, la tipografía antigua tenía menos que ver con la función que con lo que era conocido como "belleza" o "arte" y por esto, los problemas estéticos (elección del tipo, mezcla de tipos y ornamentos) prevalecían por sobre toda otra consideración acerca de la forma".

Jan Tschichold proclamaba que la vieja tipografía era "estática", "inflexible", "puramente ornamental" y "enteramente afuncional": la nueva armonizaba con la producción mecanizada y las ideas exploradas en el campo del arte abstracto y la escultura durante las décadas de 1920 y 1930. Claridad, simplicidad, legibilidad: virtudes que reivindicaban al tipo de palo.

Más tarde abandonaría su anterior creencia de que la tipografía asimétrica era la única solución posible a todos los problemas tipográficos del siglo XX. Descubrió que este tipo de tipografía no funcionaba con muchas obras literarias. Tschichold abandonó por completo el uso exclusivo de la caja baja hacia 1930.

La nueva tipografía fue asociada en la Alemania de los años treinta, con el "arte degenerado" que trataron de eliminar los nacional socialistas, en consecuencia, Hitler persiguió a la mayoría de sus impulsores, entre ellos, Tschichold. Alemania no sólo había mantenido, desde Gutenberg, la tradición gótica en los libros de texto, sino que con la explosión nacionalista que se produjo tras el estallido de la Primera Guerra Mundial, recobró fuerza la forma tipológica nacional, como medio retórico-formal de propaganda ideológica. Con el nazismo en el poder, se produce un nuevo renacimiento de la tipografía gótica, imagen del patriotismo colectivo.

Tschichold en esta nueva etapa repudió los valores que tan ardientemente había defendido con anterioridad y dio la bienvenida a un tradicionalismo respetuoso de algunos de los elementos más profundamente conservadores

de la práctica tipográfica, contra los que antes había practicado una radical revisión. Admitió que existía una época y un lugar para ambas tipografías: asimétrica y simétrica. Tschichold se alejó de la nueva tipografía durante los años treinta y en sus diseños comenzó a utilizar los estilos romano, egipcio y manuscrito.

Según Lewis Blackwell (1993:82) Tschichold trataba de rechazar cualquier filosofía arrogante y dictatorial que intentara prescribir un juego de principios intolerantes en lugar de la rica variedad de las prácticas humanas. La adopción de Suiza como nueva patria por parte de Tschichold, permitió que desde ahí se empezaran a filtrar a los diseñadores jóvenes los nuevos principios. En los años treinta se hicieron visibles los primeros resultados de la nueva tipografía que iba a influir sobre una generación entera de diseñadores de la posguerra: el sello emergente de lo que más tarde se llamaría International Style. El establecimiento de un sistema de proyecto basado en una flexible, pero firme estructura subyacente tras la composición tipográfica, complementaba la tendencia a simplificar y purificar las formas del tipo.

Según palabras de Enric Satué, (1988:181): "La unión entre tipografía de palo seco y diseño moderno, se extiende entre los años 1918 y 1939. Fuera de ese período temporal, su identidad como expresión formal y medio de representación de un determinado y colectivo pensamiento europeo, se ha diluido por completo."

Durante los años cuarenta, Tschichold condujo la tipografía tradicional al renacimiento internacional. Usaba la organización simétrica y estilos de tipo serif clásicos; abogaba por la libertad de pensamiento y de expresión artística.

La tipografía asimétrica, no el estilo centrado o "asimétrico", u "ornamental", continúa siendo el modo básico y primordial de abordar la tipografía industrial y la información actual.

7-Desarrollo:

El análisis comparativo de la concepción del diseño del libro en William Morris y Jan Tschichold considera las siguientes variables: 1- Disposición de la página: a) implantación puntual (márgenes; estructura general; bloques; retícula; columnas); b) implantación zonal (jerarquía de los textos y de las imágenes; títulos; bloques; tipografía; variables tipográficas); c) implantación lineal (cuerpo tipográfico; interlineado; justificación; análisis tipográfico); 2- Forma; 3- Función; 4- Textura; 5-

Las piezas seleccionadas son:

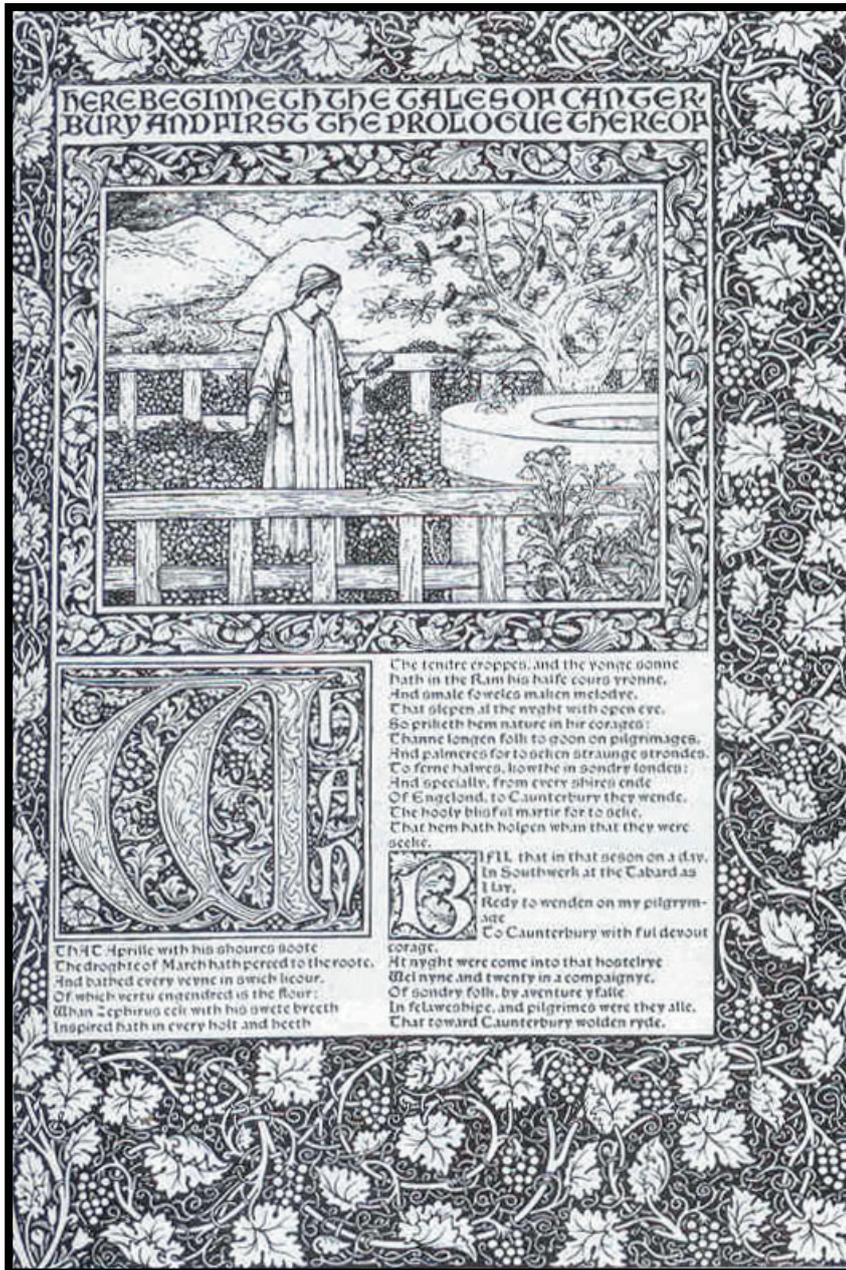
De William Morris: una página de "The Works of Geoffrey Chaucer", publicado por la imprenta Kelmscott en 1896 y dos páginas de "The Story of the Glittering Plain" (1894).

De Jan Tschichold: tres páginas de "Elementare Typographie" 1925.

A continuación se podrán observar las imágenes con sus respectivos cuadros comparativos y la justificación de los mismos.

Análisis de las imágenes Nº 1, 2 y 3 de William Morris (ver Justificación en imágenes anexas). Y posteriormente se analizarán las imágenes Nº 1, 2 y 3 de Jan Tschichold (ver Justificación en imágenes anexas).

William Morris (Imagen nº 1)
 "Works of Geoffrey Chaucer" (1896)

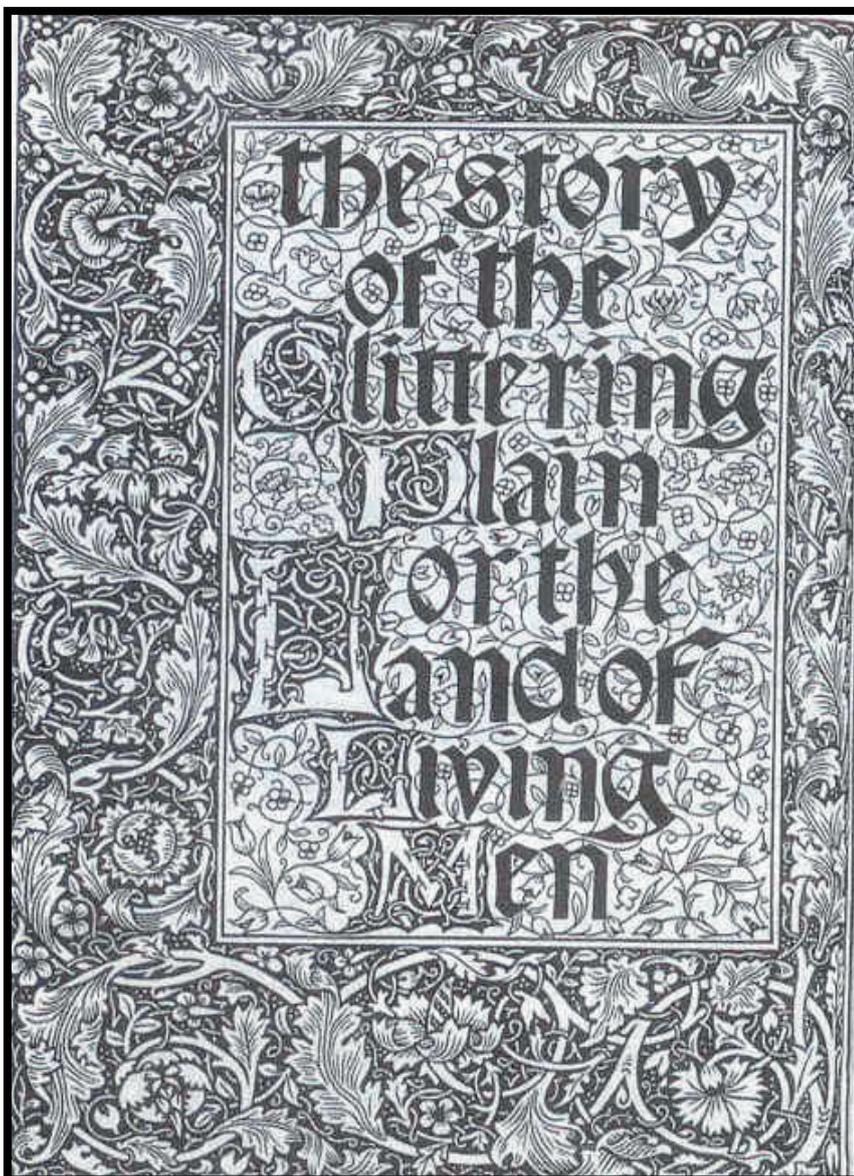


William Morris (Imagen nº 2)
"The Story of the Glittering Plain" (1894)

Sea-eagle said to him: "Here am I well honoured and measurelessly happy; and I have a message for thee from the King" ¶ "What is it?" said Hallblithe; but he deemed that he knew what it would be, and he reddened for the joy of his assured hope. ¶ Said the Sea-eagle: "Joy to thee, O shipmate! I am to take thee to the place where thy beloved abideth, & there shalt thou see her, but not so as she can see thee; & thereafter shalt thou go to the King, that thou mayst tell him if she shall accomplish thy desire" ¶ Then was Hallblithe glad beyond measure, & his heart danced within him, & he deemed it but meet that the others should be so joyous and blithe with him, for they led him along without any delay, and were glad at his rejoicing; and words failed him to tell of his gladness.

BUT as he went, the thoughts of his coming converse with his beloved curled sweetly round his heart, so that scarce anything had seemed so sweet to him before; & he fell apondering what they twain, he and the Hostage, should do when they came together again; whether they should abide on the Glittering Plain, or go back again to Cleveland by the Sea and dwell in the House of the Kindred; and for his part he yearned to behold the roof of his fathers and to tread the meadow which his scythe had swept, and the acres where his hook had smitten the wheat. But he said to himself: "I will wait till I hear her desire hereon" ¶ Now they went into the wood at the back of the King's pavilion and through it, and so over the hill, and beyond it came into a land of hills and dales exceeding fair and lovely; and a river wound about the dales, lap-

William Morris (Imagen nº 3)
"The Story of the Glittering Plain" (1894)



<p>Variables</p>	<p>1) William Morris "Works of Geoffrey Chaucer" (1896)</p>	<p>2) William Morris "The Story of the Glittering Plain"</p>	<p>3) William Morris "The Story of the Glittering Plain"</p>
<p>1-Disposición de la página: a) Implantación Puntual:</p>	<p>Márgenes: se dan por las diagonales y estos se pueden ajustar siguiendo la diagonal. Las ilustraciones marginales de motivos florales, acompañan los cuatro márgenes de la página. El canon ternario dispone ya la página en una proporción 2:3. La altura de la superficie escrita corresponde al ancho del papel de la página; una novena parte del papel será el margen interior o de lomo y dos novenas partes constituirán el margen exterior o de corte; una novena parte de altura para el margen de cabeza o superior y dos novenas partes para el margen de pie o inferior. En tal módulo la superficie de la caja de texto es igual a la suma de la superficie de todos los márgenes blancos.</p>	<p>Márgenes: se dan por las diagonales y estos se pueden ajustar siguiendo la diagonal. La implantación de ésta se organiza a partir de los márgenes. Esta página parte de los márgenes. En tal módulo la superficie de la caja de texto es igual a la suma de la superficie de todos los márgenes. Márgenes blancos, carentes de ornamentación. La proporción de los márgenes responde a la proporción ternaria.</p>	<p>Márgenes: una novena parte del papel es el margen interior o de lomo y dos novenas partes constituyen el margen exterior o de corte; una novena parte de altura para el margen de cabeza o superior y dos novenas partes para el margen de pie o inferior. Márgenes profusamente ornamentados con motivos botánicos.</p>

	<p>Estructura General: la estructura de la página es de estilo tradicional o clásico. Divide el conjunto de la doble página mediante la ley de la diagonal y su perpendicular, considerando su intersección. Simetría organizada, composición en espejo.</p>	<p>Estructura General: estructura de la página de estilo tradicional o clásico. Divide el conjunto de la doble página. mediante la ley de la diagonal y su perpendicular, considerando su intersección. Simetría organizada, composición en espejo. Repetición.</p>	<p>Estructura General: la estructura de la página es de estilo tradicional o clásico. Divide el conjunto de la doble página mediante la ley de la diagonal y su perpendicular, considerando su intersección.</p>
	<p>Bloques: tres, uno para el título, uno para la imagen y uno para el texto.</p>	<p>Bloques: uno, para el texto. Comprende toda la zona viva de la página.</p>	<p>Bloques: un solo bloque en el cual plasma con grandes caracteres el título de la obra.</p>
	<p>Retícula: retícula: Surge de la construcción de los márgenes y de la zona viva.</p>	<p>Retícula: surge de la construcción de los márgenes y de la zona viva.</p>	<p>Retícula: determinada a partir del trazo de las diagonales de la caja de texto, a fin de lograr su mitad. Cada una de ellas se subdivide nuevamente por las diagonales, generando los espacios donde aplica la tipografía.</p>
	<p>Columnas: dos, como elementos equivalentes.</p>	<p>Columnas: una sola columna central.</p>	<p>Columnas: una sola columna en la que figura el título de la obra.</p>
<p>b) Implantación Zonal:</p>	<p>Jerarquía de los textos e imágenes: predominio de las imágenes y de las letras</p>	<p>Jerarquía de los textos e imágenes: no hay imágenes, sólo texto y una capitular que separa</p>	<p>Jerarquía de los textos e imágenes: predominio de la imagen que genera la</p>

	<p>capitulares. Los bloques tipográficos están colocados debajo de la imagen. Repetición.</p>	<p>ambos párrafos. Intercala en el texto un elemento botánico al que da valor de signo de puntuación (punto y aparte).</p>	<p>ornamentación destacándose los caracteres tipográficos de gran cuerpo.</p>
<p>Títulos: colocado en la parte superior de la página, en un bloque de texto.</p>	<p>Títulos: esta página carece de títulos.</p>	<p>Títulos: colocado en la totalidad de la zona viva de la página, en un bloque de texto.</p>	
<p>Bloques: de formas rectangulares, colocados en la parte superior e inferior de la zona viva.</p>	<p>Bloques: de formas rectangulares, colocados en la parte superior e inferior de la zona viva.</p>	<p>Bloques: de formas rectangulares, colocados en la parte superior e inferior de la zona viva.</p>	
<p>Tipografía: Troy para los títulos y Chaucer para el texto. Capitulares para comienzo de párrafo.</p>	<p>Tipografía: tipo Troy. Capitular para comienzo de párrafo.</p>	<p>Tipografía: Troy y capitulares de gran cuerpo.</p>	
<p>Variables tipográficas: mayúsculas y minúsculas redondas. Capitulares.</p>	<p>Variables tipográficas: mayúsculas y minúsculas redondas (estilo de letras góticas, pero más anchas). Capitulares.</p>	<p>Variables tipográficas: capitulares y minúsculas redondas.</p>	
<p>c) Implantación Lineal:</p>	<p>Cuerpo tipográfico: cuerpo de 14 puntos para los títulos y cuerpos de 10 puntos para los textos. Aproximadamente.</p>	<p>Cuerpo tipográfico: cuerpo de 14 puntos para los títulos y cuerpos de 10 puntos para los textos. Aproximadamente.</p>	<p>Cuerpo tipográfico: cuerpo tipográfico de 10 puntos aproximadamente para el texto.</p>

	<p>Interlineado: reducido (2 puntos de interlínea).</p> <p>Justificación: justificado a la izquierda (en bandera derecha). No hay sangrías. Inserta renglones en blanco para separar los párrafos.</p>	<p>Interlineado: reducido (2 puntos de interlínea).</p> <p>Justificación: justificado por la izquierda y por la derecha. No hay sangrías. No inserta renglones en blanco para separar los párrafos, sino que emplea letra capitular.</p>	<p>Interlineado: reducido.</p> <p>Justificación: centrada simétricamente, generando equilibrio entre las capitulares y la tipografía.</p>
<p>Análisis Tipográfico: la tipografía empleada por William Morris en esta pieza corresponde a uno de los tres tipos por él diseñados, que intentaban combinar las ideas de claridad y utilidad. El tipo Troy fue desarrollado en 1892, inspirado en los impresores alemanes del siglo XV; Meter Schoeffer de Mainz, Gunther Zainer de Ausburgo y Anthony Koburger de Nuremberg. Es un estilo de letras góticas cuyos caracteres son bastante legibles en relación a la tipografía gótica. En relación a la ley de legibilidad son caracteres ilegibles, debido al pobre contraste entre los trazos gruesos y finos; aumentó</p>	<p>Análisis Tipográfico: la tipografía empleada por William Morris en esta pieza corresponde a uno de los tres tipos por él diseñados, que intentaban combinar las ideas de claridad y utilidad. El tipo Troy fue desarrollado en 1892, inspirado en los impresores alemanes del siglo XV; Meter Schoeffer de Mainz, Gunther Zainer de Ausburgo y Anthony Koburger de Nuremberg. Es un estilo de letras góticas, cuyos caracteres son bastante legibles ya que son más anchos que la mayor parte de los tipos góticos porque aumentó las diferencias entre los caracteres similares. Sus tipos se caracterizan por detalles como la barra en</p>	<p>Análisis Tipográfico: La tipografía empleada por William Morris en esta pieza corresponde al tipo Troy. Estilo de letras góticas, más anchos que la mayor parte de los tipos góticos. Sus tipos se caracterizan por detalles como la barra en diagonal de la e minúscula (flete inclinado), los remates amartelados y los remates oblicuos de los rasgos ascendentes de las letras de caja baja, y la modulación de las letras curvas, cuyos ejes están inclinados hacia la izquierda, rasgos todos ellos que remiten a los caracteres trazados a pluma, si bien los caracteres no son cursivos.</p>	<p>Análisis Tipográfico: La tipografía empleada por William Morris en esta pieza corresponde al tipo Troy. Estilo de letras góticas, más anchos que la mayor parte de los tipos góticos. Sus tipos se caracterizan por detalles como la barra en diagonal de la e minúscula (flete inclinado), los remates amartelados y los remates oblicuos de los rasgos ascendentes de las letras de caja baja, y la modulación de las letras curvas, cuyos ejes están inclinados hacia la izquierda, rasgos todos ellos que remiten a los caracteres trazados a pluma, si bien los caracteres no son cursivos.</p>

	<p>las diferencias los caracteres similares e hizo más redondos los caracteres curvos que se utilizó para los encabezamientos. Una versión más pequeña del tipo Troy llamada Chaucer se utilizó para el texto.</p> <p>Sus tipos se caracterizan por detalles como la barra en diagonal de la e minúscula (filete inclinado), los remates amartelados y los remates oblicuos de los rasgos ascendentes de las letras de caja baja, y la modulación de las letras curvas, cuyos ejes están inclinados hacia la izquierda, rasgos todos ellos que remiten a los caracteres trazados a pluma, si bien los caracteres no son cursivos.</p> <p>En cuanto a la estructura de cada letra (mayúscula o minúscula) se observa modulación oblicua, esto quiere decir, que varía su grosor. Los trazos terminales, realizados en pico o gancho, son oblicuos con fuerte inclinación. Sólo tienen función decorativa, no interlineado.</p>	<p>diagonal de la e minúscula (filete inclinado), los remates amartelados y los remates oblicuos de los rasgos ascendentes de las letras de caja baja, y la modulación de las letras curvas, cuyos ejes están inclinados hacia la izquierda, rasgos todos ellos que remiten a los caracteres trazados a pluma, si bien los caracteres no son cursivos.</p> <p>Existe un contraste pobre y gradual entre los trazos gruesos y finos.</p> <p>En cuanto a la estructura de cada letra (mayúscula o minúscula) se observa modulación oblicua, esto quiere decir, que varía su grosor. Los trazos terminales, realizados en pico o gancho, son oblicuos con fuerte inclinación. Sólo tienen función decorativa, no interlineado.</p> <p>La tipografía crea un orden secuencial y repetitivo de información y espacio.</p> <p>Los caracteres presentan ascendentes y descendentes bien definidas respecto del ojo medio</p>	<p>Existe un contraste pobre y gradual entre los trazos gruesos y finos.</p> <p>En cuanto a la estructura de cada letra (mayúscula o minúscula) se observa modulación oblicua, esto quiere decir, que varía su grosor. Los trazos terminales, realizados en pico o gancho, son oblicuos con fuerte inclinación. Sólo tienen función decorativa, no estructural. Los caracteres presentan ascendentes y descendentes bien definidas respecto del ojo medio de la misma.</p> <p>Emplea letras capitulares de distintos tamaños que se caracterizan por una minuciosa ornamentación tanto en la figura, como en el fondo, que adquiere rango de figura en tanto está más elaborado que la propia letra. Las letras iniciales muestran una masa arremolinada de adornos florales.</p> <p>Las letras de caja alta tienen la misma altura que las ascendentes. El espaciado de las letras es generalmente amplio. Las descendentes son cortas y por ello no se observa un interlineado</p>
--	---	---	--

	<p>no estructural. La tipografía crea un orden secuencial y repetitivo de información y espacio. Los caracteres presentan ascendentes y descendentes bien definidas respecto del ojo medio de la misma por lo que resultan legibles. Letra armoniosa y proporcionada. Emplea letras capitulares de distintos tamaños en el inicio de cada párrafo. Estas letras, diseñadas y construidas por el propio Morris, se caracterizan por una minuciosa ornamentación tanto en la figura, como en el fondo, que adquiere rango de figura en tanto está más elaborada que la propia letra, por eso ilegible como "letra". Las letras iniciales muestran una masa arremolinada de adornos florales. Las letras de caja alta tienen la misma altura que las ascendentes. El espaciado de las letras es generalmente amplio. Las descendentes son cortas y por</p>	<p>de la misma por lo que resultan legibles. Letra armoniosa y proporcionada. La letra capitular en el inicio del segundo párrafo, se caracteriza por una minuciosa ornamentación tanto en la figura, como en el fondo, que adquiere rango de figura en tanto está más elaborado que la propia letra. Las letras de caja alta tienen la misma altura que las ascendentes. El espaciado de las letras es generalmente amplio. Las descendentes son cortas y por ello no se observa un interlineado amplio.</p>	<p>generoso.</p>
--	--	---	------------------

	<p>ello no se observa un interlineado generoso.</p>		
<p>2-Forma:</p>	<p>Con respecto a la forma, la página constituye un todo de formas simples y regulares: rectángulos. El todo se ve integrado y saturado. Similitud de formas; similitud de color. La forma es una figura de tamaño, color y textura determinados. La forma en este diseño de página es abigarrada y compacta. En consecuencia es poco legible. En la configuración de esta página se crean naturalmente grupos visuales, por una parte, según su parecido y por otra, por su igualdad de situación en el espacio. Formas simples y netas que se destacan claramente. En esta imagen se puede observar a los bloques de texto y a la los bloques de texto y a la ilustración, como figuras debido a que la intensidad de la luz y sus diferencias de brillo, las diferencias como objeto, en un fondo constituido por los amplios márgenes</p>	<p>Con respecto a la forma, la página constituye un todo de forma simple y regular: un rectángulo. El todo se ve integrado. Similitud de formas; similitud de color. La forma es una figura de tamaño, color y textura determinados. La forma en este diseño de página es compacta. En la configuración de esta página se crean naturalmente grupos visuales, por una parte, según su parecido y por otra, por su igualdad de situación en el espacio. Formas simples y netas que se destacan claramente. En cuanto a la figura correspondiente al bloque de texto, tiene fondo en cuanto espacio vacío de misma cualidad tonal. A la forma se la ve como ocupante de un espacio, una forma negra (forma positiva). Las formas en esta página quedan separadas entre sí, a pesar de estar muy cercanas. Su interrelación es de</p>	<p>Con respecto a la forma, la página constituye un todo integrado. Similitud de formas; similitud de color. La forma es una figura de tamaño, color y textura determinados. La forma en este diseño de página es abigarrada y compacta. El fondo del bloque, zona cercana a la forma o figura, al estar muy trabajado adquiere también valor de figura porque establece un fuerte contraste con el resto del campo. A la forma se la ve como ocupante de un espacio, una forma negra (forma positiva).</p>

	<p>ornamentados, que se perciben como superficie. En cuanto a la figura correspondiente al bloque de texto, es la única que tiene fondo en cuanto espacio de misma cualidad tonal. El fondo de la ilustración, zona cercana a la forma o figura, al estar muy trabajado, al carecer de espacios en blanco adquiere también valor de figura porque establece un fuerte contraste con el resto del campo. La ilustración está rodeada por una orla decorada con motivos florales al igual que los márgenes. La imagen es una representación icónica "realista" conformada por una línea de contorno que genera volumen y diferencias de tamaño creando idea de perspectiva, tanto como figura y fondo. La imagen refuerza el texto, el mensaje. En la ilustración, los objetos bidimensionales adquieren volumen mediante el sombreado, que se consigue</p>	<p>distanciamiento. Las formas aparecen equidistantes del ojo. La estructura, disposición y tipos de letra; la forma y el estilo de este diseño de página, revive el estilo manuscrito.</p>	
--	---	---	--

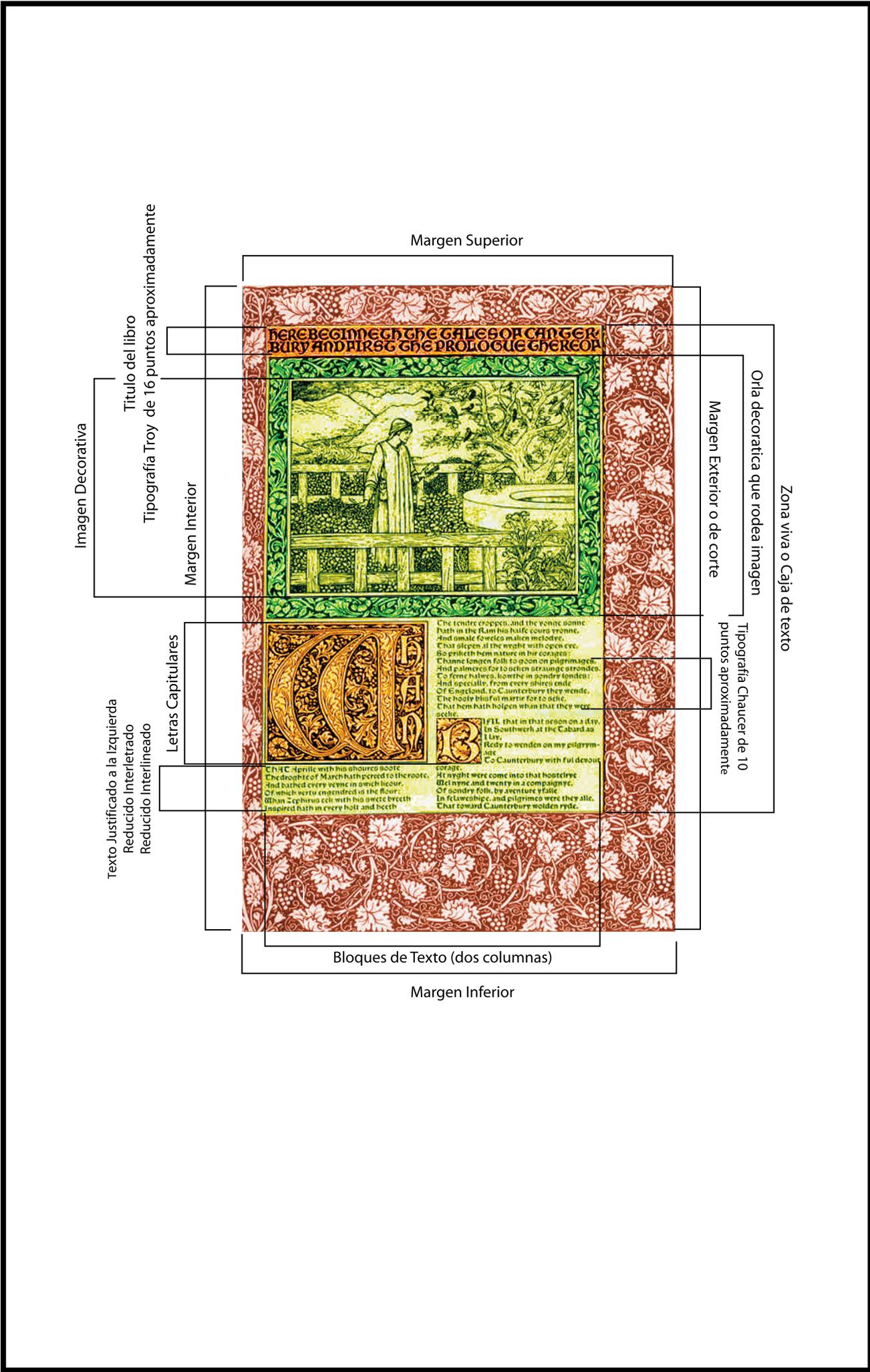
	<p>superponiendo líneas curvas a la línea de contorno que delimita la superficie plana del objeto. La línea en este caso confiere dinamismo. La línea de sombreado forma tramas para dar volumen a los objetos y aporta profundidad. A la forma se la ve como ocupante de un espacio, una forma negra (forma positiva). Las formas en esta página quedan separadas entre si, a pesar de estar muy cercanas. Su interrelación es de distanciamiento. Las formas aparecen equidistantes del ojo. La estructura, disposición y tipos de letra; la forma y el estilo de este diseño de página, revive el estilo manuscrito.</p>		
<p>3-Función:</p>	<p>En este diseño de página, la cuestión estética (elección del tipo, mezcla de tipos y ornamentos) es relevante. Cada parte debe ejercer su función con lo que era conocido como "belleza" o "arte" del manuscrito alemán: impresión, tipos,</p>	<p>En este diseño de página, la cuestión estética es relevante. No se observa ornamentación. La función se subordina a la forma.</p>	<p>En este diseño de página, la cuestión estética (tipografía y ornamentos) es relevante. Se observan distintos niveles de ornamentación (dentro de la caja de texto, en los márgenes y dentro de las capitulares). La función está subordinada a la</p>

	<p>disposición de la mancha, son considerados un arte. Se observan distintos niveles de ornamentación - abundantes letras iniciales, palabras iniciales, orlas e ilustraciones - El ribete que enmarca la ilustración central es de un tono más claro que ésta, más oscura. La ilustración y la ornamentación no constituyen un simple adorno, sino que refuerzan visualmente el significado del texto. Forman parte de la página. Para esta tipografía, la función aún no jugaba ningún rol significativo. La legibilidad para Morris fue tan importante como la decoración.</p>		<p>forma puesto que subordina la comunicación a la estética.</p>
<p>4-Textura:</p>	<p>Los elementos que utiliza para el diseño de la página generan una gran textura visual y carencia de legibilidad: la ornamentación prácticamente deja en segundo plano a la tipografía. La textura de esta página recuerda la textura medieval: compacta. La ilustración evoca ilusiones del mundo natural en superficies</p>	<p>La tipografía empleada en la página genera un gris subido que contrasta con el blanco de la página.</p>	<p>Los elementos que utiliza para el diseño de la página generan una gran textura visual: la ornamentación prácticamente deja en segundo plano a la tipografía. La textura de esta página recuerda la textura medieval: compacta. Las capitulares, que si bien tienen mayor peso visual debido a la</p>

	<p>planas, a través de medios como la fuente de luz individual y el modelo de luz y sombra, el punto de vista fijo, la perspectiva lineal y la perspectiva atmosférica, que coloca los planos y los volúmenes en espacios profundos. Visualmente se destacan el volumen, la profundidad, luz y sombra, así como textura y superficie.</p>		<p>ornamentación, se ven compensadas con el color negro de la tipografía generando un equilibrio simétrico en la composición.</p>
<p>5-Estilos de diseño que recrea</p>	<p>Recrea el estilo manuscrito; toma como referencia los caracteres góticos de los amanuenses o escribas medievales. La ilustración y la ornamentación refuerzan el texto. Página que imita la estructura, disposición, y tipos de letra de los incunables alemanes especialmente los de Maguncia y Nürenberg. El diseño de página de estos incunables se caracteriza por el uso de letras capitales, orlas, filetes, tipos góticos gruesos de textura densa y trazos redondeados, contrastando con los grabados</p>	<p>Recrea el estilo manuscrito; toma como referencia los caracteres góticos de los amanuenses o escribas medievales. Página que imita la estructura, disposición, y tipos de letra de los manuscritos medievales, e incunables alemanes, en los que es común el uso de las letras capitales, orlas, filetes, y tipos góticos gruesos de textura densa.</p>	<p>Recrea el estilo manuscrito; toma como referencia los caracteres góticos de los amanuenses o escribas medievales.</p>

	<p>de las ilustraciones. Las ilustraciones rectangulares generalmente se colocaban abajo o arriba del área con texto. Visualmente se destacan el volumen, la profundidad, luz y sombra, así como textura y superficie.</p> <p>Morris admira este enfoque de la estructura gráfica del libro impreso y la tipografía de gran calidad en el perfil y mancha de las letras, es decir, el origen de una actitud estética y racional en el tratamiento de la página impresa. El producto es de una notable riqueza estética.</p>		
<p>6-Denotación</p>	<p>El diseño de esta página acuerda unidad total al diseño de la pieza gráfica: tono, textura, orden y claridad.</p> <p>Influencia de la tipografía y la composición de la página propia del medioevo.</p> <p>A pesar de la sensibilidad medieval, las características repetibles, modulares e intercambiables de los marcos ribeteados de las ilustraciones y</p>	<p>Influencia de la tipografía y la composición de la propia página del medioevo.</p> <p>Trabajo artesanal, minucioso y muy elaborado.</p>	<p>El diseño de esta página acuerda unidad total al diseño de la pieza gráfica: tono, textura, orden y claridad.</p> <p>Influencia de la tipografía propia del medioevo.</p>

	las iniciales ornamentales, establecen continuidad en los trazos y reflejan la uniformidad del industrialismo.		
7-Connotación	El diseño de esta página sugiere que es un libro de producción artesanal de gran calidad y de alto costo, dirigida por ende a una clase alta, rica. Buen gusto y trabajada elaboración. Reivindica la estética. Sugiere vuelta al pasado: involuación. Estilo de diseño racional, de carácter nostálgico.	Sugiere vuelta al pasado: involuación. Estilo de diseño racional, de carácter nostálgico.	Trabajo artesanal, minucioso y muy elaborado. Sugiere involuación: vuelta al pasado. Diseño de carácter nostálgico.
8-Sistema de impresión	Mecánico artesanal, ya que utiliza el sistema de impresión tipográfica. Compone de forma manual cada párrafo tipográfico (tipo móvil de metal). Para las imágenes y letras capitulares utiliza grabados tallados en madera. Utiliza impresora plano contra plano (manual).	Mecánico artesanal, ya que utiliza el sistema de impresión tipográfica. Compone de forma manual cada párrafo tipográfico (tipo móvil de metal). Utiliza impresora plano contra plano (manual).	Mecánico artesanal. Composición manual de la línea tipográfica. Impresión plano contra plano. Bloque de madera para las letras capitales.



Margen Superior

Interletrado Reducido

Seaveagle said to him: "Here am I well honoured and
measurably happy; and I have a message for thee
from the King" ¶ "What is it?" said Hallblithe:
but he deemed that he knew what it would be, and he
reddened for the joy of his assured hope. ¶ Said the
Seaveagle: "Joy to thee, O shipmate! I am to take thee
to the place where thy beloved abideth, & there shalt
thou see her, but not so as she can see thee: & there-
after shalt thou go to the King, that thou mayst tell
him if she shall accomplish thy desire" ¶ Then was
Hallblithe glad beyond measure, & his heart danced
within him, & he deemed it but meet that the others
should be so joyous and blithe with him, for they
led him along without any delay, and were glad at
his rejoicing; and words failed him to tell of his
gladness.

Interlineado Reducido

Texto Justificado

Margen Exterior o de corte

Bloque de texto (una columna)

Zona Viva o Caja de Texto

Margen Interior

Letra Capital

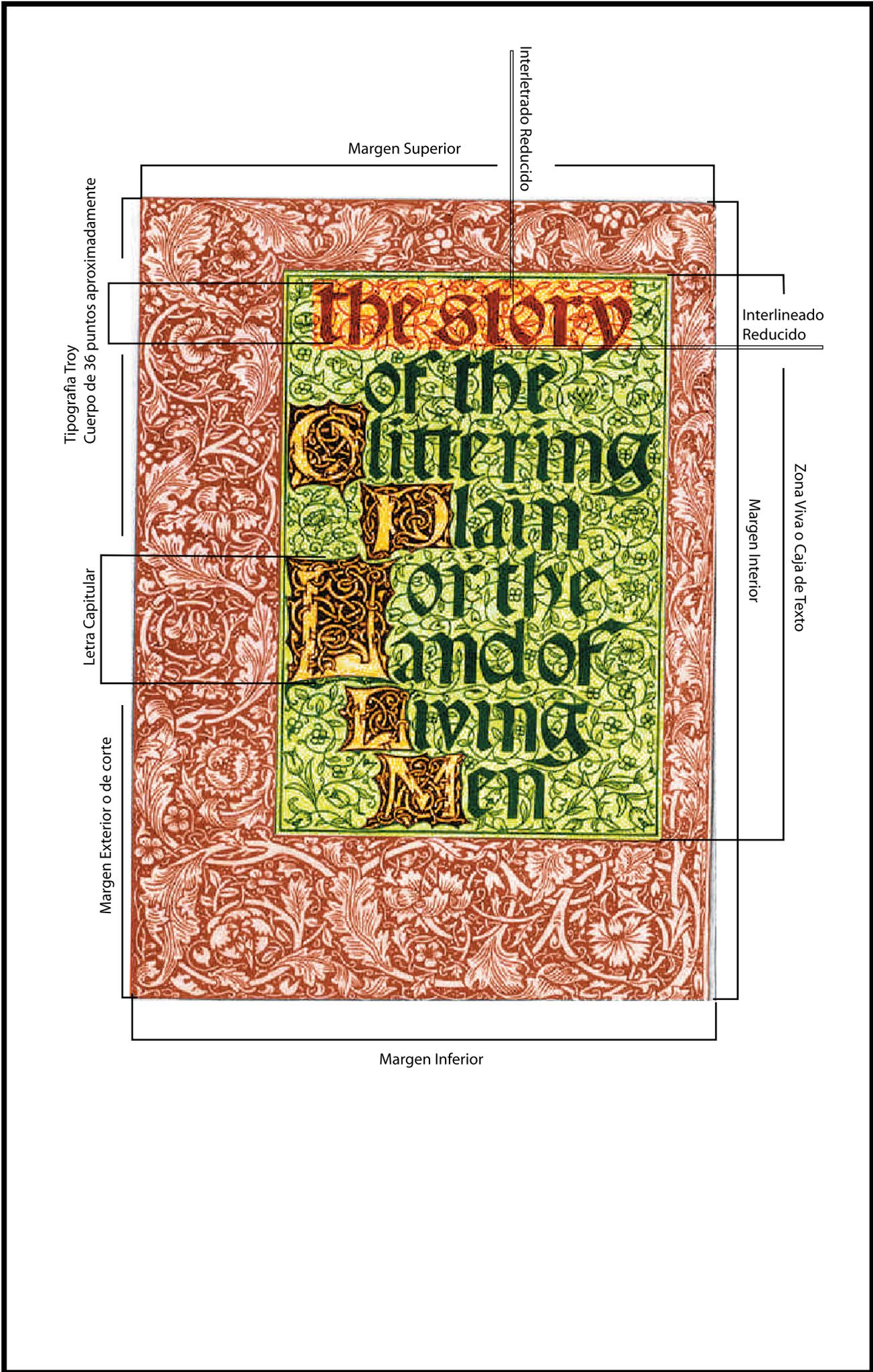
BUT as he went, the thoughts of his coming
converse with his beloved curled sweetly
round his heart, so that scarce anything had
seemed so sweet to him before; & he fell a-ponder-
ing what they twain, he and the Hostage, should do
when they came together again; whether they should
abide on the Glittering Plain, or go back again to
Cleveland by the Sea and dwell in the House of the
Kindred; and for his part he yearned to behold the
roof of his fathers and to tread the meadow which
his scythe had swept, and the acres where his hook
had smitten the wheat. But he said to himself: "I
will wait till I hear her desire hereon" ¶ Now they
went into the wood at the back of the King's pavil-
ion and through it, and so over the hill, and beyond
it came into a land of hills and dales exceeding fair
and lovely; and a river wound about the dales. lap-

Tipografía Chaucer
de 10 puntos aproximadamente

83

85

Margen Inferior



Margen Superior

Interletrado Reducido

Tipografía Troy
Cuerpo de 36 puntos aproximadamente

Interlineado Reducido

Letra Capitular

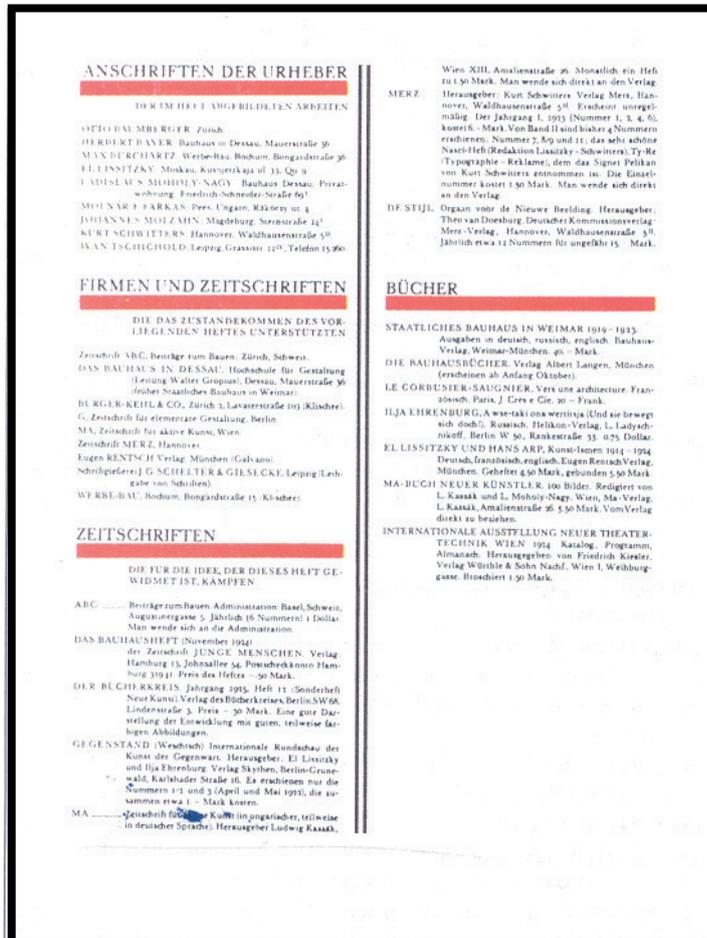
Margen Interior

Zona Viva o Caja de Texto

Margen Exterior o de corte

Margen Inferior

Jan Tschichold (Imagen n° 1)
 "The elementary typographie" (1925)



Jan Tschichold (Imagen n° 2)
 "The elementary typography" (1925)

DIE NEUE GESTALTUNG

IVAN TSCHICHOLD

Die Neue Typographie, der sich dieses Sonderheit der »Typographischen Mitteilungen« widmet, baut sich auf den Erkenntnissen auf, die die konsequente Arbeit des russischen Suprematismus, des holländischen Neoplastizismus und insbesondere die des Konstruktivismus vermittelt haben. Diese drei Bewegungen sind keineswegs plötzliche, unvorhergesehene Erscheinungen, sondern die Endpunkte einer künstlerischen Bewegung, die schon im vorigen Jahrhundert beginnt. Die folgenden Zeilen sollen eine gedrängte, nur andeutende Übersicht über die Stadien dieser Entwicklung geben.

Im neunzehnten Jahrhundert war das Bild der letzten Reste einer ursprünglichen sozialen Zwecke (als Kult- und Freikommalerei) entkleidet worden. Es erlangt Selbstständigkeit, die es als *L'art pour l'art*-Kunst (Kunst der Kunst wegen) außerhalb des wirklichen Lebens stellt. Die Malerei, längst schon nicht mehr *erzählend* (wie im Mittelalter), wird, als *Darstellung der Wirklichkeit*, durch die bessere, weil exakte, Photographie abgelöst. In der Folgezeit etwa der Mitte des vorigen Jahrhunderts, vollzieht sich nun eine künstlerische Umwälzung von großer Eigenart und außerordentlichem Tempo.

Diese Bewegung setzte mit großer Kraft im Impressionismus ein. Der seitdem ein immer schneller werdendes Tempo annehmende stete Wechsel oft scheinbar entgegengesetzter Kunstströmungen, die schließlich einem bestimmten Freiheitsgefühl heute bewußt gewordenen Zielzustreben, ließ den passiv Erlebenden glauben, daß der Wechsel der Stile (als solche erschienen dem Laien diese Richtungen) in unserer Zeit ein früher nicht gekanntes Tempo angenommen habe. In Wirklichkeit sind aber alle diese Kunstströmungen keineswegs Stile (solche wurzeln in einer Gesamtkultur, die heute noch fehlt), sondern lediglich verweirte Versuche der Maler, das Tafelbild zu retten. Abbilder der krampfartigen letzten Zuckungen einer untergehenden Gesellschaft.

Dennoch ist das revolutionisierende und destruktive (zerstörende) Schaffen dieser Malergenerationen eine wesentliche Voraussetzung unserer heutigen Arbeit. Niemals bricht eine neue Epoche — und wir stehen erst am Anfang einer solchen — mit einem Schlage an. Eine solche Wandlung vollzieht sich allmählich, doch mit unendlicher Sicherheit. Die IMPRESSIONISTEN (*Claude, Liebermann*) vermitteln ein völlig neues, farbiges Sehen der sichtbaren Welt, sie gaben dem Bild, das von ihnen vorzugsweise *Nur-Darstellung* war, die Farbe in einer neuen Form wieder. Sie entnahmen ihre Vorbilder aber noch der Natur. Ihre Schöpfungen sind im wesentlichen *fähig*. Die KUBISTEN (*Liger, Picasso*) und FUTURISTEN (*Boccioni, Carrà*) gingen zwei Schritte weiter — sie verwarfen das Vorbild der zufälligen Natur in der bildenden Kunst, in der Erkenntnis, daß ein so gerichtetes Schaffen zutiefst reproduktiv (nachbildend), nicht produktiv (schöpferisch) sei, begannen mit der Abstraktion (Ermännlichung) des Bildinhalts, schufen geometrische, Maschinen- und primitiven Ornamenten ähnelnde, einen

plastisch gesehenen Raum vertauschende Gebilde. An Stelle der Zufälligkeit der Natur und des Durcheinanders unklarer Gefühle versuchten sie exakte Formen und gesetzmäßiges Denken zu setzen, ohne jedoch das Abstrakte der Mechanik, dem im Grunde ihre Sehensweise galt, zu erreichen. Seit dem ersten Auftreten der Kubisten wird in der bildenden Kunst eine fortschreitende Geometrisierung und Abstraktion fühlbar.

Eine bedeutende Einzelercheinung, der Russe *Kandinsky* versucht eine Wandlung der Bildform dadurch, daß er in seinen abstrakten Malereien musikalisch wirkende Gestaltungen schuf.

Eine im wesentlichen platonische Äußerung deutscher Kunst — eine Art Mischung von Kubismus und Futurismus, stellt die deutsche EXPRESSIONISMUS (*Marc, Campendonk*) dar, der zwar das Vorbild der Natur formal und farbig ganz frei gestaltet, doch ohne den Grad der Logik und Konsequenz des Kubismus zu erreichen, ein typisches Produkt aus deutschem Individualismus und deutscher Romantik.

Der Krieg ist der Wendepunkt der Entwicklung. Die ihm folgende Ermüchtung brachte den klaren Blick für das Durcheinander der Formen auf allen Gebieten, Folge des Mangels eines einheitlichen Gestaltungsprinzips. Ihr künstlerischer Niederschlag ist der DADAISMUS (Frankreich: *Tzara*, Schweiz: *Ap*, Deutschland: *Schariters, Huelsenbeck, Grosz*). Dada hat destruktiven Charakter. Er zeigt mit herzerloser Offenheit dem Spießbürger die brutale Wirklichkeit, ihr Durcheinander, stellt ihn und sie auf den Kopf.

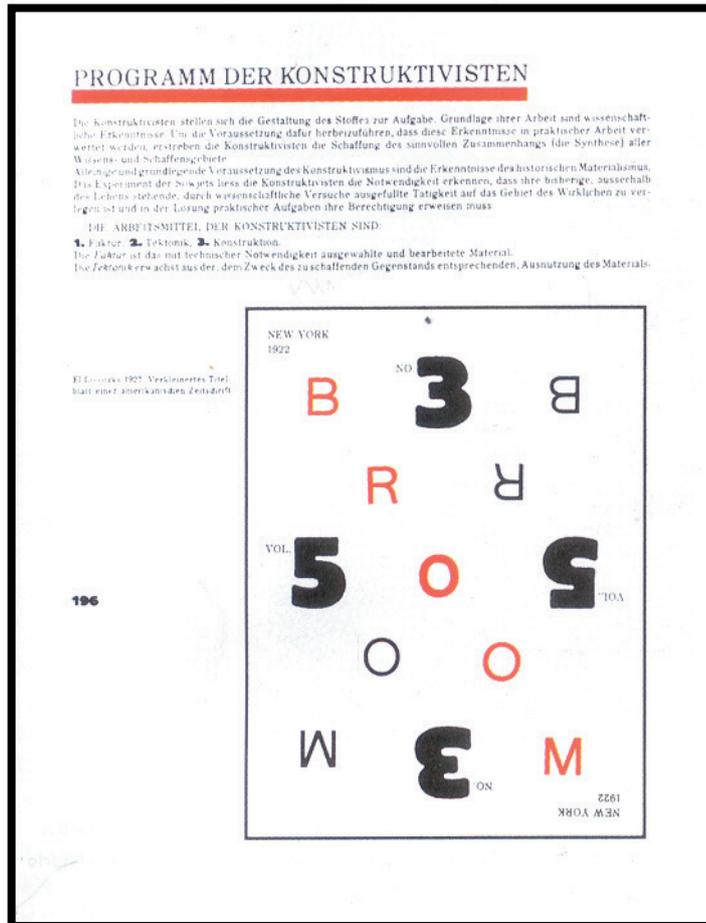
Vereinzelt kommt die Besinnung, das einzige, was in diesem Chaos restlos überreigt, sinken liebt, der Geheißwart gehört, sind die Werke der Ingenieure und Techniker, die Ingenieurbauten und Maschinen. Man versucht, von diesen Gegenständen das Wesentliche, die mathematische Folgerichtigkeit, zu übernehmen.

So beginnt das Ringen einzeln um eine Gestaltung der Gesamtsituation des Lebens aus elementaren Verhältnissen.



Kunstschwaben, Typographische Mitteilungen

Jan Tschichold (Imagen nº3)
 "The elementary typographie" (1925)



<p>Variables</p>	<p>1) Jan Tschichold "Página de elementare typographie" (1925)</p>	<p>2) Jan Tschichold "Página de elementare typographie" (1925)</p>	<p>3) Jan Tschichold "Página de elementare typographie" (1925)</p>
<p>1-Disposición de la página: a) Implantación Puntual:</p>	<p>Márgenes: se deciden después de subdividir todo el espacio por medio de una retícula formada por campos e intervalos. Están subordinados a esta estructura.</p>	<p>Márgenes: Márgenes: establecidos matemáticamente, subordinados a la estructura.</p>	<p>Márgenes: medidas equivalentes en los márgenes superior e inferior, así como en los márgenes interior y exterior, determinados por la retícula. Sin ornamentación.</p>
	<p>Estructura General: página de estilo germano-suiza; organiza sus elementos basándose en una subdivisión general del espacio, que es considerado como un todo, mediante una retícula formada por campos e intervalos cuyas medidas se definen según el sistema de medidas tipográficas con la finalidad de encajar con el texto. Las características del texto marcan los espacios del intervalo y de los campos. Composición disimétrica. Oposición y contraste.</p>	<p>Estructura General: página de estilo germano-suiza. Composición disimétrica. Oposición y contraste. El balance asimétrico, las siluetas de medio tono, y un sentimiento sensitivo por el espacio en blanco son otras consideraciones importantes del diseño de la página.</p>	<p>Estructura General: estructura de estilo germano-suizo. Composición disimétrica. Oposición y contraste.</p>

	<p>Bloques: Cinco bloques de texto repartidos en dos columnas.</p>	<p>Bloques: Dos bloques de texto de extensión desigual (verticales).</p>	<p>Bloques: Dos bloques, uno para texto en la parte superior de la zona activa y otro con elementos alfanuméricos ubicado en la parte inferior-interna de la página.</p>
	<p>Retícula: formadas por campos e intervalos, subdivide todo el espacio. Repetición.</p>	<p>Retícula: formadas por campos e intervalos, subdivide todo el espacio.</p>	<p>Retícula: Subdivide todo el espacio matemáticamente.</p>
	<p>Columnas: dos, separadas por un corondel, o reglas negras.</p>	<p>Columnas: dos, rematada la primera con un filete negro en su base. Y la segunda por un conjunto de elementos geométricos y tipográfico bicolor generando un área de tensión y dinamismo en la composición.</p>	<p>Columnas: Una columna ancha ubicada en la parte superior de la zona activa.</p>
<p>b) Implantación Zonal:</p>	<p>Jerarquía de los textos e imágenes: carece de imágenes (sólo texto).</p>	<p>Jerarquía de los textos e imágenes: prevalece el texto por sobre el conjunto de elementos geométricos y tipográfico bicolor.</p>	<p>Jerarquía de los textos e imágenes: predomina la imagen alfanumérica por sobre el texto, ya que ocupa gran parte de la zona activa generando un punto de impacto visual: por la disposición en diagonal de los elementos, por su contrastes tonales y distinto grosor en los trazos. El filete en este diseño juega un rol protagónico por sus dimensiones y color.</p>

	<p>Títulos: encabezando cada uno de los bloques de texto. Subrayados por filetes rojos gruesos.</p> <p>Bloques: de formas irregulares, colocados a lo largo de ambas columnas.</p> <p>Tipografía: caracteres lineales: geométricos con ligeros remates en bandera.</p> <p>Variabes tipográficas: mayúsculas (títulos) y minúsculas (textos).</p> <p>Cuerpo tipográfico: 10 puntos aproximadamente.</p> <p>Interlineado: Reducido.</p> <p>Justificación: Predomina la composición "en sumario" excepto en el primer bloque que está justificado a la izquierda.</p>	<p>Títulos: título en caracteres en mayúscula, subrayado por un filete rojo grueso del mismo ancho que la columna de texto.</p> <p>Bloques: de formas regulares, colocados a lo largo de ambas columnas.</p> <p>Tipografía: caracteres lineales: geométricos con ligeros remates en bandera.</p> <p>Variabes tipográficas: mayúsculas (títulos) y mayúsculas - minúsculas (textos).</p> <p>Cuerpo tipográfico: 10 puntos aproximadamente.</p> <p>Interlineado: Reducido.</p> <p>Justificación: Presenta párrafos justificados aplicados en dos columnas, utiliza el guionado para la separación en sílabas. No hay sangrías. No inserta renglones en blanco para evidenciar la</p>	<p>Títulos: encabezando el bloque de texto y subrayado por un filete rojo grueso.</p> <p>Bloques: de formas regulares, colocados uno en la parte superior y otro en la inferior derecha de la página.</p> <p>Tipografía: caracteres lineales: geométricos con ligeros remates en bandera.</p> <p>Variabes tipográficas: mayúsculas (títulos) y mayúsculas y minúsculas (textos).</p> <p>Cuerpo tipográfico: 10 puntos aproximadamente.</p> <p>Interlineado: Reducido.</p> <p>Justificación: Centrada simétricamente. Justificado por izquierda y por derecha.</p>
c) Implantación Lineal:			

	<p>Análisis Tipográfico: Caracteres de estilo austero y funcional llamado geométrico. Son tipos monolineales, carentes de modulación, contruidos a partir de la línea recta, el círculo y el rectángulo. Trazos puros, claros, simples, legibles.</p> <p>Es una tipografía asimétrica de caracteres geométricos con pequeños remates con terminación en bandera. Filete de la letra e minúscula horizontal.</p> <p>Las letras de caja alta tienen la misma altura que las ascendentes. Letras de caja baja presentan ascendentes verticales y carecen de trazos terminales. El espaciado de las letras es amplio. Peso y color moderado en su apariencia general.</p> <p>Imagen abstracta, despojada de elementos no esenciales, el tipo sans serif reduce el alfabeto a sus formas elementales básicas. Diseño elaborado a partir de una red geométrica subyacente. El</p>	<p>separación entre párrafos.</p> <p>Análisis Tipográfico: Caracteres de estilo austero y funcional llamado geométrico. Son tipos monolineales, carentes de modulación, contruidos a partir de la línea recta, el círculo y el rectángulo. Trazos puros, claros, simples, legibles.</p> <p>Es una tipografía asimétrica de caracteres geométricos que armoniza la relación entre tipo y espacio en blanco. Filete de la letra e minúscula horizontal.</p> <p>Las letras de caja alta tienen la misma altura que las ascendentes. Letras de caja baja presentan ascendentes verticales y carecen de trazos terminales. El espaciado de las letras es amplio. Peso y color moderado en su apariencia general.</p> <p>Imagen abstracta, despojada de elementos no esenciales. Diseño elaborado a partir de una red geométrica subyacente. El tipo sans serif "geométrico" son tipos que siguen las reglas de las formas geométricas minimalistas</p>	<p>Análisis Tipográfico: Caracteres monolineales, carentes de modulación, contruidos a partir de la línea recta, el círculo y el rectángulo. Trazos puros, claros, simples, legibles.</p> <p>Tipografía asimétrica de caracteres geométricos con pequeños remates que armoniza la relación entre tipo y espacio en blanco. Filete de la letra e minúscula horizontal.</p> <p>Las letras de caja alta tienen la misma altura que las ascendentes. Letras de caja baja presentan ascendentes verticales y carecen de trazos terminales. El espaciado de las letras es amplio. Peso y color moderado en su apariencia general.</p> <p>Imagen abstracta, despojada de elementos no esenciales. Diseño elaborado a partir de una red geométrica subyacente. El tipo "geométrico" es minimalista y obedece al lema de que la forma sigue a la función. Carece de modulación y el grosor de los</p>
--	--	--	---

	<p>tipo sans serif "geométrico" son tipos que siguen las reglas de las formas geométricas minimalistas círculo y cuadrado, y obedecen al lema de que la forma sigue a la función. Carecen de modulación y el grosor de los rasgos tiende a ser constante. Usa las cajas para dar estructura, balance y énfasis.</p>	<p>círculo y cuadrado, y obedecen al lema de que la forma sigue a la función. Carecen de modulación y el grosor de los rasgos tiende a ser constante. El diseño asimétrico de equilibrio dinámico de elementos contrastantes expresa la nueva era de las máquinas. Usa las cajas para dar estructura, balance y énfasis.</p>	<p>rasgos tiende a ser constante.</p>
2-Forma:	<p>Esta tipografía moderna crea un nuevo lenguaje visual en el cual las palabras se convierten en formas abstractas, incluidas en una pintura tipográfica, no sólo en un conjunto de signos escritos como representación de un lenguaje fonético. La forma ocupa todo el plano. Es una forma simple y regular. El todo se ve integrado, se observa similitud de formas y similitud de color, así como similitud de ubicación. La mancha del texto se ve equilibrada dentro del espacio gráfico. El fondo es más grande y más simple que la figura y se</p>	<p>Esta tipografía moderna crea un nuevo lenguaje visual en el cual las palabras se convierten en formas abstractas, incluidas en una pintura tipográfica, no sólo en un conjunto de signos escritos como representación de un lenguaje fonético. La forma ocupa todo el plano. Es una forma simple y regular. El todo se ve integrado, se observa similitud de formas y similitud de color, así como similitud de ubicación. La mancha del texto se ve equilibrada dentro del espacio gráfico, generando tensión los elementos geométricos aplicados</p>	<p>Las palabras se convierten en formas abstractas. La forma ocupa la mayor parte del plano. Es una forma simple y regular. La mancha del texto no se ve equilibrada dentro del espacio gráfico, ya que los elementos que la componen se encuentran dispuestos de manera asimétrica, brindando una tensión a la composición visual. El fondo es más grande y más simple que la figura y se percibe como un espacio gráfico. La figura se percibe delante del fondo. Los elementos geométricos acentúan el espacio. La forma visual se convierte en el</p>

	<p>percibe como un espacio gráfico. La figura se percibe delante del fondo.</p> <p>La masa textual sobresale, y por tanto transforma en figura las zonas del campo cuyos ejes coinciden con la vertical. El diseño de la página nos hace percibir una forma negra reconocida como positiva y una forma blanca, negativa.</p> <p>La forma visual se convierte en el contenido y las cualidades expresivas se desarrollan de la organización intuitiva de las formas y colores.</p> <p>Todos los elementos esenciales de la forma: masa, el plano recto, espacio, proporción, ritmo, las propiedades naturales de los materiales particulares empleados, sumados a las exigencias planteadas por la función última del objeto, alcanzan su plenitud en el objeto final mismo.</p>	<p>en la parte derecha inferior de la composición.</p> <p>El fondo es más grande y más simple que la figura y se percibe como un espacio gráfico. La figura se percibe delante del fondo.</p> <p>La masa textual sobresale, y por tanto transforma en figura las zonas del campo cuyos ejes coinciden con la vertical. El diseño de la página, en blanco y negro con inclusión de elementos geométricos en rojo y negro, nos hace percibir una forma negra reconocida como positiva y una forma blanca, negativa. Los elementos geométricos acentúan el espacio.</p> <p>La forma visual se convierte en el contenido y las cualidades expresivas se desarrollan de la organización intuitiva de las formas y colores.</p>	<p>contenido y las cualidades expresivas se desarrollan de la organización intuitiva de las formas y colores.</p>
<p>3-Función:</p>	<p>Organización visual de mensajes. Desarrollo de una lectura organizada. Pone lo estético al</p>	<p>Todos los elementos esenciales de la forma: masa, el plano recto, espacio, proporción, ritmo, las</p>	<p>Todos los elementos esenciales de la forma: masa, el plano recto, espacio, proporción, ritmo, las</p>

	<p>servicio de la comunicación. Organización tipográfica como un problema funcional de organización visual, sobre todo en los textos largos.</p>	<p>propiedades naturales de los materiales particulares empleados, sumados a las exigencias planteadas por la función última del objeto, alcanzan su plenitud en el objeto final mismo. La forma se subordina a la función: comunicación.</p>	<p>propiedades naturales de los materiales particulares empleados, sumados a las exigencias planteadas por la función última del objeto, alcanzan su plenitud en el objeto final mismo. La forma se subordina a la función: comunicación.</p>
4-Textura:	<p>La simplicidad que posee, hace que la textura sea "regular", monótona, un gris parejo, poco legible, destacándose los filetes rojos generando puntos de atracción en la totalidad de la mancha.</p>	<p>La simplicidad que posee, hace que la textura sea "regular", monótona, que produce un gris parejo y poco legible.</p>	<p>La simplicidad que posee, hace que la textura sea "regular", monótona, que produce un gris parejo y poco legible.</p>
5-Estilos de diseño que recrea	<p>Esta página de Elementare Typographie está basada en las ideas sustentadas por el Suprematismo y el Constructivismo: llegar a la abstracción absoluta. Expresa y visualiza la función del propio arte: comunicar. Abstracción geométrica elemental: la forma visual se convierte en el contenido y las</p>	<p>Actitud acerca de la letra como una forma concreta, tanto como una señal verbal. Este tratamiento de la tipografía y líneas gruesas es una temprana expresión de la estética modernista. Denota influencia del Constructivismo y Suprematismo rusos y del movimiento De Stijl: abstracción, simplicidad, rasgos geométricos, minimalismo.</p>	<p>Actitud acerca de la letra como una forma concreta, tanto como una señal verbal. Este tratamiento de la tipografía sans serif y líneas gruesas es una temprana expresión de la estética modernista. Denota influencia del Constructivismo y Suprematismo rusos y del movimiento De Stijl: abstracción, simplicidad, rasgos geométricos, minimalismo.</p>

	<p>calidades expresivas se desarrollan de la organización intuitiva de las formas y colores. Al igual que El Lissitzky, no decora la página, la construye programando visualmente el objeto total. Se observa su influencia en la estructura de dos columnas de la página, el balance asimétrico, las siluetas de medio tono y el espacio en blanco.</p> <p>El tratamiento de la tipografía y líneas gruesas (rectángulos) remite a la estética de las vanguardias (Constructivismo, Suprematismo, De Stijl). Ordena los elementos estéticos bajo criterios esencialmente matemáticos.</p>		
6-Denotación	<p>Actitud acerca de la letra como una forma concreta, tanto como una señal verbal.</p> <p>Este tratamiento de la tipografía geométrica y líneas gruesas es una temprana expresión de la estética modernista.</p> <p>Denota influencia del Constructivismo y Suprematismo</p>	<p>Diseño racional elaborado atendiendo a las relaciones estructurales. Funcionalidad asimétrica, que crea nuevas tensiones y contrastes visuales: asimetría sin remate, claridad. La ornamentación es inexistente. Rechaza la decoración a favor de un diseño planeado únicamente</p>	<p>Diseño racional elaborado atendiendo a las relaciones estructurales. Funcionalidad asimétrica, que crea nuevas tensiones y contrastes visuales: asimetría sin remate, claridad. La ornamentación es inexistente. Rechaza la decoración a favor de un diseño planeado únicamente</p>

	<p>rusos y del movimiento De Stijl: abstracción, simplicidad, rasgos geométricos, minimalismo.</p>	<p>para efectos de comunicación. Subordinación de la forma a la función: en este caso la comunicación.</p>	<p>para efectos de comunicación. Subordinación de la forma a la función: en este caso la comunicación.</p>
7-Connotación	<p>Producción con gran economía de recursos. Diseño moderno que posee gran dinamismo y simplicidad.</p>	<p>Esta página de Elementare Typographie está basada en las ideas sustentadas por el Suprematismo y el Constructivismo, especialmente la obra de El Lissitzky; síntesis de la idea y de la percepción en la combinación de los símbolos geométricos, para llegar a la abstracción absoluta: sencillo estilo geométrico de diseño. Expresa y visualiza la función del propio arte: comunicar. Abstracción geométrica elemental: la forma visual se convierte en el contenido y las cualidades expresivas se desarrollan de la organización intuitiva de las formas y colores. Al igual que El Lissitzky, no decora la página, la construye programando visualmente el objeto total. Se observa su influencia en la estructura de dos columnas de la página, el balance</p>	<p>Esta página de Elementare Typographie está basada en las ideas sustentadas por el Suprematismo y el Constructivismo, especialmente la obra de El Lissitzky; síntesis de la idea y de la percepción en la combinación de los símbolos geométricos, para llegar a la abstracción absoluta: sencillo estilo geométrico de diseño. Expresa y visualiza la función del propio arte: comunicar. Abstracción geométrica elemental: la forma visual se convierte en el contenido y las cualidades expresivas se desarrollan de la organización intuitiva de las formas y colores. Al igual que El Lissitzky, no decora la página, la construye programando visualmente el objeto total. Se observa su influencia en la estructura de dos columnas de la página, el balance</p>

		<p>asimétrico, las siluetas de medio tono y el espacio en blanco. El tratamiento de la tipografía y líneas gruesas (rectángulos) remite a la estética de las vanguardias (Constructivismo, Suprematismo, De Stijl). Ordena los elementos estéticos bajo criterios esencialmente matemáticos.</p>	<p>asimétrico, las siluetas de medio tono y el espacio en blanco. El tratamiento de la tipografía y líneas gruesas (rectángulos) remite a la estética de las vanguardias (Constructivismo, Suprematismo, De Stijl). Ordena los elementos estéticos bajo criterios esencialmente matemáticos.</p>
<p>8-Sistema de impresión</p>	<p>Mecánico en serie, mediante el empleo del linotipo.</p>	<p>Mecánico en serie, mediante el linotipo. Para la impresión de elementos geométricos de gran cuerpo, utiliza el grabado o clisé.</p>	<p>Mecánico en serie, mediante el linotipo. Para la impresión de elementos geométricos de gran cuerpo, utiliza el grabado o clisé.</p>

Margen Superior

Filete

Titulo

DIE NEUE GESTALTUNG

IWAN TSCHECHOLD

Tipografía geométrica con pequeños remates
Interlineado reducido
Interletrado reducido

Margen Interior

Filete

Die Neue Typographie, der sich dieses Sonderheit der Typographischen Mittelungen widmet, baut sich auf den Erkenntnissen auf, die die konsequente Arbeit des russischen Typographen, des tschechischen Neoplatonismus und insbesondere die des Konstruktivismus vermittelte. Diese drei Bewegungen sind keineswegs plötzliche, unvorhergesehene Erscheinungen, sondern die Endpunkte einer kontinuierlichen Bewegung, die schon im vorigen Jahrhundert beginnt. Die folgenden Zeilen sollen eine gedrängte, nur andeutende Übersicht über die Stadien dieser Entwicklung geben.

Im neunzehnten Jahrhundert war das Bild der letzten Jahre seiner ursprünglichen sozialen Zwecke (als Kultur- und Präzisionsarbeit) entwickelt worden. Es erlangt Beständigkeit, die es als *l'art pour l'art*-Kunst (Kunst der Kunst wegen) außerhalb des wirklichen Lebens stellt. Die Malerei, längst schon nicht mehr erzählend (wie im Mittelalter), wird, als Darstellung der Wirklichkeit, durch die bessere, wohlhabende, Photographie abgelöst. In der Folgezeit, etwa der Mitte des vorigen Jahrhunderts, vollzieht sich eine künstlerische Umwälzung von großer Eigenart und außerordentlichem Tempo.

Diese Bewegung setzte mit großer Kraft im Impressionismus ein. Der seitdem ein immer schneller werdendes Tempo annehmende stete Wechsel oft sich abwechselnd entgegengesetzter Konstruktivismen, die schließlich in bestimmten Bereichen erst heute bewußt gewordenen Zeitstrahlentendenz den passiven, Ertelenden glauben, daß der Wechsel der Stile (als solche erschienen dem Leser diese *Richtungen*) in unserer Zeit ein früher nicht gekanntes Tempo angenommen habe. In Wirklichkeit sind aber alle diese Konstruktivismen keineswegs Stile (solche wurzeln in einer Gesamtkultur, die heute noch fehlt), sondern lediglich verweilte Versuche der Maler, das Tatsächliche zu retten. Abbilder der kampfartigen letzten Zustände einer untergehenden Gesellschaft.

Dennoch ist das revolutionäre und destruktive (zerstörerische) Schaffen dieser Malergeneration eine wesentliche Voraussetzung unserer heutigen Arbeit. Niemand bricht eine neue Epoche — und wir stehen erst am Anfang einer solchen — mit einem Schlage an. Eine solche Wandlung vollzieht sich allmählich, doch mit unersetzlicher Sicherheit. Die IMPRESSIONISTEN (Cézanne, Lehmbruck) vermitteln ein völlig neues, farbiges Sehen der sichtbaren Welt, sie gaben dem Bild, das von ihnen vorzugsweise Naturdarstellung war, die Farbe in einer neuen Form wieder. Sie entnahmen ihre Vorbilder aber noch der Natur. Ihre Schöpfungen sind im wesentlichen *Adaptiv*. Die KUBISTEN (Léger, Picasso) und FUTURISTEN (Boccioni, Carrà) gingen zwei Schritte weiter — sie verwarfen das Vorbild der zufälligen Natur in der bildenden Kunst, in der Erkenntnis, daß ein so gerichtetes Schaffen zuletzt reproduktiv (nachbildend), nicht produktiv (schöpferisch) sei, begannen mit der Abstraktion (Entmenschlichung) des Bildbegriffs, schufen geometrische, Maschinen- und primitiven Ornamenten abnelnde, einen

plastisch gesehenen Raum vortäuschende Gebilde. An Stelle der Zufälligkeit über Natur und des Durchwandelns unklarer Verhältnisse versuchten sie exakte Formen und geometrischen Linien zu setzen, um die bildliche Abstraktion der Mechanik, dem im Grunde die Natur selbst gilt zu erreichen. Seitdem ersten Auftreten des Kubismus wird in der bildenden Kunst eine fortschreitende Generalisierung auf Abstraktion fühlbar.

Eine bedeutende Entzweiung, der Russen Kunstanschauung versucht eine Wandlung der Bildform, dadurch, daß er in seinen abstrakten Malereien musikalisch wirkende Gestaltungen schuf.

Eine im wesentlichen gleichartige Äußerung des konstruktivistischen Art-Machung von Kubismus und Futurismus stellt der deutsche EXPRESSIONISMUS (Macke, Fahrenholtz) dar, der zwar das Vorbild der Natur betont und fast ganz frei gestellt, doch ohne den Grad der Logik und Konsequenz des Kubismus zu erreichen, ein typisches Produkt aus deutschem Individualismus und deutscher Romantik.

Der Krieg ist der Wendepunkt der Entwicklung. Die dem folgenden Entzweiung lehrte den klaren Blick für das Durchwandelnde der Formen auf allen Gebieten. Folge des Mangels eines einheitlichen Erziehungsregimes. Ihr künstlerischer Niederschlag ist der DADAISMUS (Frankreich: Tzara, Schwiz: Ap, Deutschland: Abrahams, Hasenpflug, Gropius). Dada hat durch seinen Charakter, Erzeugt mit herkömmlicher Offenheit dem, was die bewährte Wirklichkeit, die Dadaisten, stellt die und so auf den Kopf.

Verwirrt kommt die Erkenntnis, dass es gibt, was in diesem Chaos rasch überzogen, wirklich nicht der Gegenstand gehört, und die Werke der Ingenieure und Techniker, die Ingenieure haben und Maschinen (Man sieht, von diesen Gegenständen das Wesentliche, die unheimliche Folgeschichtigkeit, zu übernehmen).

Sobald das Ringen zwischen unserer Geistigung der deterministischen des Lebens aus elementaren Verhältnissen

Margen Exterior o de corte

Zona Viva o Caja de texto

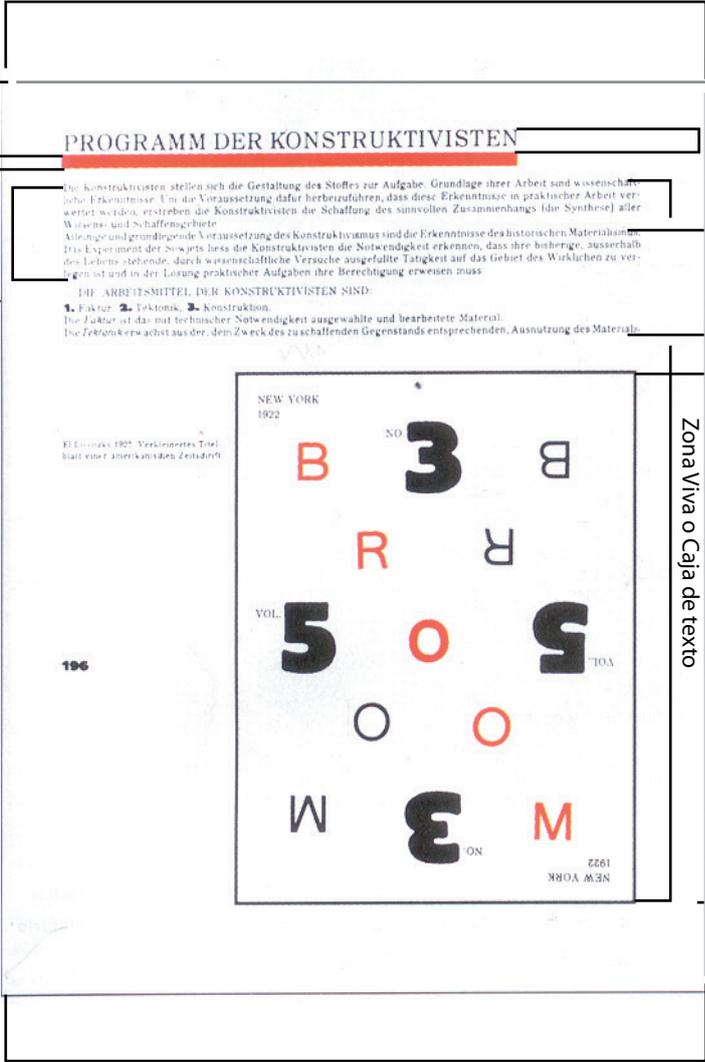
Elementos Geométricos



Columna o Bloque de texto

Margen Inferior

Margen Superior



PROGRAMM DER KONSTRUKTIVISTEN

Die Konstruktivisten stellen sich die Gestaltung des Stoffes zur Aufgabe. Grundlage ihrer Arbeit sind wissenschaftliche Erkenntnisse. Um die Voraussetzung dafür herbeizuführen, dass diese Erkenntnisse in praktischer Arbeit verwertet werden, erstreben die Konstruktivisten die Schaffung des sinnvollen Zusammenhangs (die Synthese) aller Wissens- und Schaffungsgebiete.

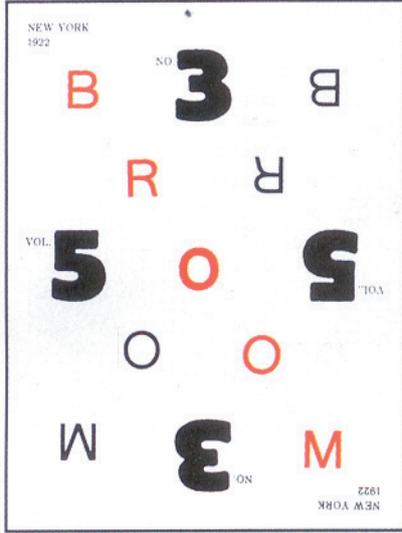
Allenge und grundlegende Voraussetzung des Konstruktivismus sind die Erkenntnisse des historischen Materialismus. Das Experiment der Sowjets liess die Konstruktivisten die Notwendigkeit erkennen, dass ihre bisherige, ausserhalb des Lebens stehende, durch wissenschaftliche Versuche ausgefüllte Tätigkeit auf das Gebiet des Wirklichen zu verlagern ist und in der Lösung praktischer Aufgaben ihre Berechtigung erweisen muss.

Die ARBEITSMITTEL DER KONSTRUKTIVISTEN SIND:

1. Faktor: 2. Faktorisierung, 3. Konstruktion.

Die Faktorisierung ist die mit technischer Notwendigkeit ausgewählte und bearbeitete Material.

Die Faktorisierung erschafft aus der dem Zweck des zu schaffenden Gegenstands entsprechenden, Ausnutzung des Materials.



Filete

Columna o Bloque de texto

Margen Interior

Título

Zona Viva o Caja de texto

Tipografía geométrica con pequeños remates

Interlineado reducido

Elementos Alfaméricos

Margen Exterior o de corte

Margen Inferior

8- Conclusiones.

La Revolución industrial instaló en el transcurso del siglo XIX, en la sociedad y particularmente en el diseño de libros, el conflicto arte-técnica. La automatización en boga llegó también a los procesos de impresión, los cuales aceleraron la fabricación de libros. Esta aceleración en los tiempos de producción, estaba directamente relacionada con la creciente demanda de libros por parte de una sociedad que aumentaba y se alfabetizaba con igual celeridad, y con las reglas del mercado que exigía abaratar costos y aumentar el margen de ganancias en la industria editorial.

Quienes estudiaron exhaustivamente el diseño gráfico y editorial corrutlado la vulgaridad, la fealdad. El libro pasó a reflejar en su diseño, salvo pocas excepciones, esta filosofía secular que cantaba loas a la industrialización y a la producción mecánica.

En la Inglaterra victoriana de fines del siglo XIX el diseño de página y el diseño tipográfico era caótico debido a la implantación tipográfica utilizada y a los innumerables caracteres y estilos tipográficos que inundaban el diseño editorial. Arte y técnica aparecían como dos opuestos irreconciliables.

La filosofía del movimiento Arts & Crafts, del que fue fundador William Morris, apuntaba hacia la unión del arte y del trabajo al servicio de la sociedad, rechazando la economía mercantil y las opiniones artísticas convencionales de su época.

William Morris veía en la máquina un obstáculo para elaborar productos de excelencia, por el mal uso que se hacía de ella, por lo tanto se volcó decidido hacia la reivindicación de la composición manual, artesanal, atendiendo a cada detalle del proceso, en especial al diseño tipográfico y al aspecto visual del libro, procurando la mayor calidad incluso en los materiales empleados en la elaboración del libro.

Morris, al reflexionar sobre el destino del arte en la sociedad (Hauser, 1961: 1117), llegó a la conclusión de que lo urgente era transformar la sociedad para que el arte recuperara su lugar y fuera apreciado debidamente, en vez de pretender hacer buen arte. No podía pretenderse hacer buen arte desde

el momento en que el capitalismo industrial había dividido a la sociedad en ricos y pobres como nunca antes se había visto. La desigualdad social provocaba que, tanto los más ricos y poderosos (la burguesía) -debido a su afán por ostentar la riqueza obtenida en la industria, el comercio y las finanzas-, como los más pobres y débiles (los obreros) -debido a que carecían de educación, tiempo y dinero- no apreciaran el arte. Esta realidad de la sociedad capitalista industrial (Hauser, 1961:1118) lleva a Morris a concluir que la única salida que la sociedad tiene para apreciar el arte es cambiar el orden social existente por un orden social más justo, lo cual equivale a crear condiciones sociales que faciliten una mejor apreciación del arte.

El análisis comparativo del diseño de página del libro de William Morris nos ha permitido arribar a las siguientes conclusiones:

En cuanto a la disposición de la página, y particularmente en cuanto a la implantación puntual, la estructura general es de estilo tradicional o clásico. Divide el conjunto de la doble página mediante la ley de la diagonal y su perpendicular, considerando su intersección, en todos los casos analizados. La composición es en espejo: simetría organizada caracterizada por la repetición. La página diseñada por Morris parte de la implantación de los márgenes, que se dan por las diagonales y se pueden ajustar siguiendo la diagonal, respetando la proporción ternaria que dispone la página en una proporción 2:3. En consecuencia, la superficie de la caja de texto es igual a la suma de la superficie de todos los márgenes. La altura de la superficie escrita corresponde al ancho del papel de la página; una novena parte del papel es el margen interior o de lomo y dos novenas partes constituyen el margen exterior o de corte; una novena parte de altura para el margen de cabeza o superior y dos novenas partes para el margen de pie o inferior. Predominan los márgenes profusamente ornamentados en relación a los márgenes blancos. En cuanto al tipo de ornamentación, se imponen los motivos botánicos.

La retícula, determinada a partir del trazo de las diagonales de la caja de texto, surge de la construcción de los márgenes y de la zona viva, generando los espacios donde se aplica la tipografía.

En cuanto a los bloques y columnas se observa que los primeros están dispuestos abarcando la totalidad de la zona viva de la página y las segundas se presentan como una única columna central o como elementos equivalentes, evidenciando la organización simétrica de la estructura clásica.

En relación a la implantación zonal, se destacan los bloques de formas rectangulares colocados en la parte superior e inferior de la zona viva. Los bloques con imágenes están colocados en la parte superior y los bloques tipográficos en la parte inferior de la página. Los títulos también se localizan en un bloque de texto, pero en este caso, en la parte superior de la página. Destaca el empleo de letras capitulares de gran cuerpo en el inicio de los párrafos. Emplea una tipografía de estilo gótico (Troy y Chaucer) en mayúsculas y minúsculas redondas.

En relación a la implantación lineal, la página de Morris se caracteriza por el empleo de cuerpos tipográficos para los textos de 10 puntos – aproximadamente-. La tipografía empleada, diseñada a partir de la tipografía gótica (tipos Troy y Chaucer, más anchos que la mayor parte de los tipos góticos) da como resultado un tipo de letra redonda poco legible debido a lo compacto de los rasgos, los remates amartelados y los remates oblicuos de los rasgos ascendentes de las letras de caja baja, y la modulación de las letras curvas, cuyos ejes están inclinados hacia la izquierda. El interlineado reducido (2 puntos de interlínea) se relaciona con las descendentes cortas, coadyuvando a la ilegibilidad del texto, al igual que el pobre contraste entre los trazos gruesos y finos. Son caracteres cuya función es esencialmente decorativa. No obstante resultan caracteres legibles en tanto presentan ascendentes y descendentes bien definidas respecto del ojo medio de la tipografía, que crea un orden secuencial y repetitivo de información y espacio. Las letras de caja alta tienen la misma altura que las ascendentes. El espaciado de las letras es generalmente amplio.

Morris no emplea sangría en ninguna de las líneas del párrafo y para separar párrafos inserta renglones en blanco, o emplea frecuentemente la letra capitular, minuciosamente ornamentada en la figura y en el fondo, en el inicio del mismo.

En las páginas analizadas se pudo observar que Morris justifica el texto de diversos modos: por la izquierda (en bandera derecha), por la izquierda y por la derecha, y centrándolo simétricamente generando equilibrio entre las capitulares y la tipografía.

Con respecto a la forma, cada una de las páginas constituye un todo integrado de formas simples y regulares (rectángulos). Se observa similitud de formas abigarradas y compactas, y similitud de color. Son formas negras (formas positivas) que crean grupos visuales por su parecido y por su igualdad de situación en el espacio.

Para Morris la cuestión estética es muy importante, en tanto considera un arte cada parte de la arquitectura gráfica y esta convicción se expresa en el diseño de la página. La elección del tipo, la mezcla de tipos y ornamentos demuestra que la función (comunicación) está subordinada a la forma (estética). No obstante, en las páginas que tienen ilustración y ornamentación, éstas no constituyen un simple adorno sino que refuerzan visualmente el significado del texto. La representación de la imagen es realista, al igual que los motivos botánicos que emplea en la ornamentación, utilizando la línea de contorno y el sombreado para generar volumen, diferencias de tamaño y perspectiva, aportando profundidad.

Para Morris la legibilidad era tan importante como la ornamentación, sin embargo podemos afirmar que sus tipos no lograron ser legibles porque subordinó la función a la forma.

Los elementos que utiliza para el diseño de la página generan una gran textura visual, dejando- la ornamentación- en un segundo plano a la tipografía, la que a su vez genera una mancha oscura. La textura compacta de la página afecta la legibilidad de los caracteres.

Morris, en tanto toma como referencia los caracteres góticos de la Edad Media, y el preciosismo en la ornamentación de la página, recrea el estilo manuscrito medieval. Las páginas diseñadas por él reflejan la especial influencia de los incunables alemanes de Maguncia y Nürenberg en la disposición de la página (canon ternario), la estructura (estilo clásico), y los tipos de letra y ornamentación (letras capitales, orlas, filetes, y tipos góticos

gruesos de densa textura y trazos redondeados).

El diseño de página en William Morris evidencia un trabajo artesanal, minucioso, muy elaborado. Reivindica la producción artesanal y la estética, con un estilo de diseño de carácter nostálgico, romántico y a la vez racional, que propone una vuelta al pasado, a la forma pura. La ética y la estética son valores que van de la mano en la propuesta de Morris.

El desafío era conciliar el arte y la técnica; la utopía, lograr revertir el estado de postración del diseño del libro, replanteando el rol que éste tuvo en otros tiempos y debía continuar teniendo.

Morris resolvió el conflicto arte-técnica, subordinando la máquina a la labor artesanal, dando importancia a su sensibilidad estética. Se vuelca hacia el "arte", regresando a la artesanía y dejando de algún modo el contexto técnico. Consecuentemente, utilizó para la impresión de sus libros el sistema de impresión tipográfica (impresora plano contra plano) y compuso manualmente cada párrafo con el tipo móvil de metal, utilizando grabados en madera para las imágenes y letras capitulares.

Con la distribución de la mancha impresa sobre la página en blanco, demuestra cómo debe priorizarse la legibilidad del tipo, constituyéndose por ello en uno de los pioneros del Movimiento Moderno.

Su tipografía, basada en tipos góticos, presenta caracteres armónicos, proporcionados, que crean un orden secuencial de información y espacio, bastante legible si se la compara con los tipos góticos que sirvieron de modelo, pero ilegible desde el punto de vista de la ley de legibilidad.

Siguiendo a Satué (1988:98), el concepto utilitario de la forma y los principios de la nueva relación arte-industria, promovieron el posterior estilo homogéneo (orgánico) en la industria gráfica europea y americana durante los últimos años del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

Jan Tschichold, vinculado al Movimiento Moderno e imbuido de los principios del Suprematismo y Constructivismo rusos- especialmente de la obra de El Lissitsky-, rechaza las normas clásicas de la impresión tipográfica a favor de una organización más libre y desestructurada, acorde con los nuevos

tiempos de la posguerra. Esta postura de Tschichold adquiere relevancia puesto que, en Alemania hacia 1923, en el ámbito del diseño de página y diseño tipográfico las convenciones habían generado la degradación de los caracteres, estilos tipográficos e implantación tipográfica utilizados en el diseño editorial.

El análisis comparativo del diseño de página de Tschichold nos ha permitido llegar a las siguientes conclusiones:

La disposición de la página presenta en cuanto a la implantación puntual, una estructura de estilo germano-suiza que organiza sus elementos basándose en una subdivisión general del espacio mediante una retícula formada por campos e intervalos, cuyas medidas se definen según el sistema de medidas tipográficas con la finalidad de encajar con el texto. Los márgenes están subordinados a esta estructura dado que se establecen matemáticamente. La composición resultante es disimétrica, de oposición y contraste.

Los bloques en este diseño son generalmente de extensión desigual, observándose el uso de reglas negras o filetes que separan o rematan las columnas de texto, así como la presencia de elementos generadores de tensión y dinamismo en la composición.

La implantación zonal permite observar, en cuanto a la jerarquía de los textos e imágenes, que predomina ampliamente el texto por sobre las imágenes. Los títulos cobran protagonismo al estar subrayados por filetes rojos gruesos.

La tipografía resalta los caracteres de palo seco, monolineales, geométricos con ligeros remates en bandera. Emplea mayúsculas para los títulos y minúsculas para los textos.

En cuanto a la implantación lineal podemos concluir que el cuerpo tipográfico utilizado por Tschichold es de 10 puntos -aproximadamente-. Los caracteres son de estilo austero y funcional, carentes de modulación, de grosor constante, contruidos a partir de formas geométricas. A pesar del interlineado reducido, los trazos claros, netos, hacen que estos caracteres sean legibles, no obstante el gris parejo que genera la mancha. Es una

tipografía asimétrica que armoniza la relación entre tipo y espacio en blanco. Las letras de caja alta tienen la misma altura que las ascendentes y las de caja baja presentan ascendentes verticales y carecen de trazos terminales. Tschichold usa las cajas para dar estructura, balance y énfasis. El espaciado de las letras es amplio y la imagen que genera es abstracta, despojada de elementos no esenciales. La forma (estética) se subordina a la función (comunicación).

Las palabras, en esta tipografía moderna, se convierten en formas abstractas. La forma, simple y regular, ocupa todo el plano. La mancha del texto dentro del espacio gráfico se percibe como figura delante del fondo, que se observa más grande y más simple que la figura: la masa textual sobresale. El diseño de la página permite percibir formas positivas y negativas.

La funcionalidad de este diseño de página se manifiesta en la organización visual de los mensajes que permiten una lectura organizada, puesto que la organización tipográfica es abordada como un problema funcional de organización visual. La simplicidad que posee, hace que la textura sea "regular", monótona, que produce un gris parejo poco legible. Los filetes rojos, muy utilizados por Tschichold, generan puntos de atracción en la totalidad de la mancha.

Tschichold recrea en su diseño de página del libro el estilo desarrollado por el Constructivismo y el Suprematismo rusos, De Stijl y la Bauhaus. En ellos la abstracción absoluta (tratamiento de la tipografía y líneas gruesas), expresa y visualiza la función del propio arte: comunicar. Ordenan los elementos estéticos bajo criterios esencialmente matemáticos y tienen una actitud acerca de la letra como una forma concreta tanto como una señal verbal.

Tschichold, al igual que El Lissitzky, caracteriza su diseño de página por la estructura de dos columnas, el balance asimétrico, las siluetas de medio tono, el espacio en blanco, la carencia de ornamentación, los rasgos geométricos y el minimalismo, subordinando en consecuencia, la estética a la comunicación.

Podemos afirmar que el diseño de la página del libro de Tschichold es una producción con gran economía de recursos, moderna, simple, funcional.

Consecuentemente, realiza la impresión mediante el empleo del linotipo, reivindicando el papel que los ingenios mecánicos tienen en la sociedad contemporánea.

Tschichold demostró cómo el movimiento de cambio iniciado en las artes era aplicable al mundo del impreso. La adopción de las formas geométricas, la tipografía monolineal, el rechazo a la decoración, caracterizan su estilo de diseño. La dicotomía función-forma (lenguaje moderno) se integra desde una concepción racionalista. En consecuencia, erradica la representación figurativa, reduce los símbolos a formas abstractas de gran poder visual (dinámica y agresividad); es riguroso.

Para Tschichold la forma del tipo depende de la función, es decir el propósito. Las palabras se convierten en formas abstractas. La forma visual se convierte en contenido. La mancha del texto resulta equilibrada. La estructura gráfica es racional, un todo integrado.

¿Arte o técnica, belleza o utilidad; "arte por el arte" o arte puesto al servicio de la sociedad?

Morris hizo ver la estrecha senda existente entre el arte, la artesanía, la industria, la economía y la justicia social, y estableció una creación estrictamente referida al uso, funcional. La utopía residía en el afán del diseño por un mundo mejor, más bello, digno de vivir, y no en la huida de éste hacia el mundo artificial del arte. Dice Hauser (1961:1121) que Morris tenía muchos prejuicios acerca de la producción mecánica, y un encendido entusiasmo por la artesanía, pero no negó el valor de la máquina, pues sabía que en ciertas circunstancias éstas podían significar un gran beneficio para la humanidad. Morris resuelve el conflicto volcándose hacia el "arte" considerando que éste debe estar al servicio de la sociedad. Pero este volcarse hacia el arte no significaba excluir a la técnica, sino hacer de ella un instrumento propicio para promover la excelencia en toda producción.

El funcionalismo de comienzos del siglo XX poseía una dimensión utópica y este concepto de utopía se perfeccionó en la Bauhaus, al creer que se

podía alcanzar una democratización de la sociedad a través de los objetos de uso cotidiano. Es decir, objetos útiles, estéticamente irreprochables y de bajo costo, accesibles a todos los sectores sociales. Tschichold compartía esta convicción y resuelve el conflicto arte- técnica, subordinando el arte, la forma, a la función. Considera que arte y técnica no necesariamente se excluyen, sino que es posible conciliarlos logrando la excelencia.

Podemos concluir finalmente, que la utopía de creer que un producto cultural, o de otra índole, por si mismo sería capaz de cambiar la sociedad estuvo presente en las propuestas alternativas, no convencionales, que se hicieron tanto a fines del siglo XIX como en las primeras décadas del siglo XX. No obstante, esa utopía dejó de ser tal desde el momento en que las dicotomías generadas en el ámbito del diseño gráfico - en el marco del industrialismo y la sociedad burguesa en expansión -se resuelven y que esa resolución implica la adopción de nuevas conductas en el campo del diseño gráfico y editorial. Esas nuevas conductas y/o convicciones adoptadas en torno al diseño, trascendieron, en tanto fueron generadoras de cambio.

Estudiar de qué manera resuelven Morris Y Tschichold los conflictos creados en el campo del diseño gráfico y editorial -por la industrialización en su apogeo-, es sumamente interesante debido a la multiplicidad de sucesos de índole revolucionaria que acontecen desde fines del siglo XIX hasta el período de entreguerras del siglo XX.

En este tipo de investigación, el no poder contar con fuentes primarias genera mucha incertidumbre acerca del objeto estudiado, que en nuestro caso es el diseño de la página del libro en William Morris y en Jan Tschichold. Es sabido que las obras (originales) de estos destacados diseñadores gráficos se encuentran debidamente protegidas y conservadas en distintas bibliotecas y universidades europeas. Consecuentemente, el desafío consistió en abordar el tema a partir de fuentes secundarias, constatando que la oferta disponible de libros especializados en el estudio del diseño gráfico y editorial de William Morris y Jan Tschichold es reducida, y que otro tanto sucede en los libros que reseñan la historia general del Diseño Gráfico.

9 - Bibliografía.

- Alonso y otros. *Historia mundial contemporánea*. Ed. Puerto de Palos S.A. Buenos Aires. 2002
- Andach, Fernando. *El paisaje de los signos*. Monte Sexto. Montevideo. 1987.
- Asti Vera, Armando. *Metodología de la investigación*. Ed. Kapelusz. Bs. As. 1973.
- Blackwell, Lewis. *La Tipografía del siglo XX*. Versión castellana de Carlos Sáenz de Valicourt. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1993.
- Blanchard, Gérard. *La letra*. Ed. Sirven Gráfico. Barcelona. 1990.
- Buen Unna, Jorge. *Manual de Diseño Editorial*. Ed. Madrid. 1994.
- Chandler, Daniel. *Semiótica para principiantes*. Quito. Ecuador. 1999. 2º edición.
- Dallera, Osvaldo. *Signos, comunicación y sociedad*. Ed. Don Bosco. 1995.
- Dondis, D.A. *La sintaxis de la imagen*. Ed. G. Gili. Barcelona. 1994.
- Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. Versión castellana de Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez. Ed. Gedisa. Barcelona. 1980.
- Eco, Humberto. *Signo*. Ed. Labor. Barcelona. 1994.
- Frascara, Jorge. *Diseño y comunicación*. Ed. Infinito. Bs. As. 1990.
- Frutiger, Adrián. *Signos, símbolos, marcas, señales*. (Trad. Sánchez Rodrigo). México. Ed. Gustavo Gili. 1994.
- Fioravanti, Giorgio. *Diseño y reproducción*. Versión castellana de Esteve Rimbau i Saurí. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1988.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo III. Ed. Guadarrama. Madrid. 1961.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Crítica-Grijalbo. Barcelona. 1995.
- Mclean, Ruari. *Manual de Tipografía*. Ed. Herman Blume. 1998.
- Meggs, Philip B. *Historia del Diseño Gráfico*. Ed. Trillas. México. 1991. (Reimpresión 1998).
- Meggs, Philip B. *Historia del Diseño Gráfico*. Ed. Trillas. México. 2000. (2º edición).
- Satué, Enric. *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Alianza

Editorial. Madrid. 1988.

Scott, Robert. *Fundamentos del diseño*. Ed. Víctor Lerú SRL. Bs. As. 1985. 1° edición en español.

Pignatari, Décio. *Información, lenguaje, comunicación*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1977 (Trad. Basilio Losada Castro).

Vieytes, Rut. *Metodología de la investigación en organizaciones, mercado y sociedad: epistemología y técnicas*. Ed. De las Ciencias. Bs.As. 2.004.

Villafañe, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Ed. Pirámide. Madrid. 1985.

Wong, Wicius. *Fundamentos de diseño bi y tridimensional*. Ed. Gili S.A. Barcelona. 1997.

Duliére, Cécile. *Un lenguaje de todas las artes* artículo de la revista El correo de la UNESCO. 1990.

Gillette, Arthur. *El art nouveau: una estética con vocación universal* artículo de la revista El correo de la UNESCO. 1990.

