



**Alfabeto para niños | Separata: una ciudad
No me libro de escribir sobre el libro | Poesía visual**



UNIVERSIDAD ORT
Uruguay

Facultad de Comunicación
y Diseño



redactor responsable: Óscar Aguirre. Cuareim 1451, Montevideo, Uruguay / **coordinación general:** María Laura Fernández / **coordinación de contenidos:** Rosana Malaneschi / **escriben para este número:** Luis Echeveste, Vicente Lamónaca, Viviana Barletta, Andrea Grossy, Gabriel Pasarisa, Daniel Wolkowicz, Gustavo Wojciechowski (Maca), Ma. Fernanda Núñez, Andrés Takach, Rosana Malaneschi, Cecilia Ortiz / **corrección:** Virginia Silva y Ana Solari / **diseño:** Ariana Lusim, Leticia Pérez, Mariana Oronoz, Beatriz Fernández / **foto de tapa:** Alfredo de Torres / **diseño tapa:** Ma. Fernanda Núñez / **diseño dossier:** Ma. Fernanda Núñez / **fotos y collages digitales:** Víctor Cabo / **web:** Martín Irazoqui, Virginia Da Costa, Pablo Araújo, Sergio Figares / **diseño de logotipo:** Lucía Martínez / **agradecimientos:** Ma. Fernanda Núñez, Vicente Lamónaca, Typeworks Fotomecánica Digital / **Impresión:**

Esta publicación es entregada en forma gratuita, como material didáctico de apoyo a carreras y cursos dictados por la Universidad Ort Uruguay. Las opiniones vertidas en los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores, y no necesariamente reflejan o comprometen la responsabilidad de la Escuela. Toda referencia a Marcas Registradas es propiedad de las compañías respectivas.
Febrero 2004.

En este segundo número, nuestra revista académica de diseño le toma el pulso a la tipografía.

El análisis de la tipografía puede tener tantas miradas como la cantidad de observadores que le pongan atención, y seguramente aun estando todos de acuerdo, cada uno percibirá un sentimiento distinto al de los demás al observar un estilo tipográfico. Lo innegable es lo relevante que resulta realizar una buena elección tipográfica en el momento de buscar transmitir el mensaje. Cada mensaje tiene su público objetivo, al que debemos seducir su atención al máximo para que nuestra comunicación sea más efectiva. El carisma de la tipografía que utilicemos puede ser la primera acción gravitante que deje a la persona abierta para recibir de forma más atenta el contenido del mensaje.

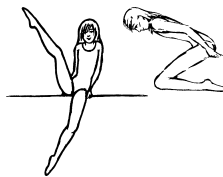
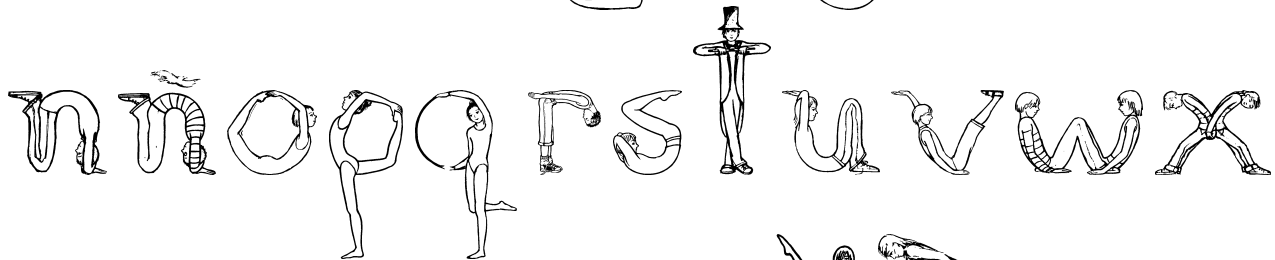
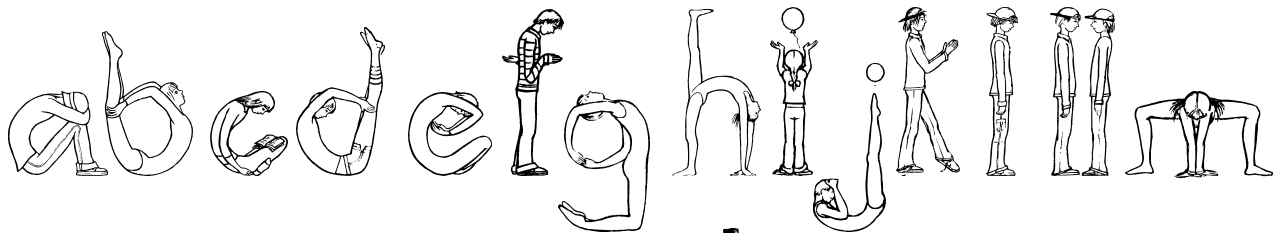
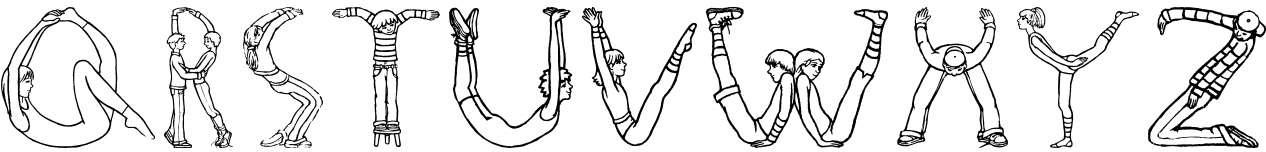
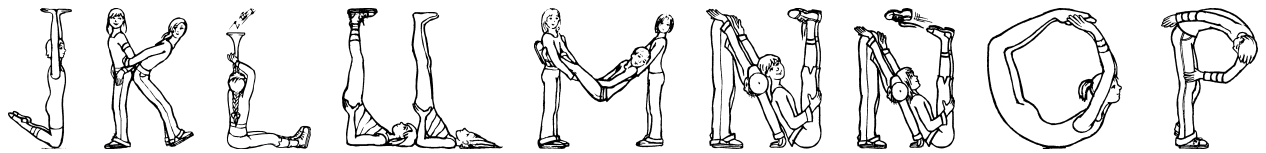
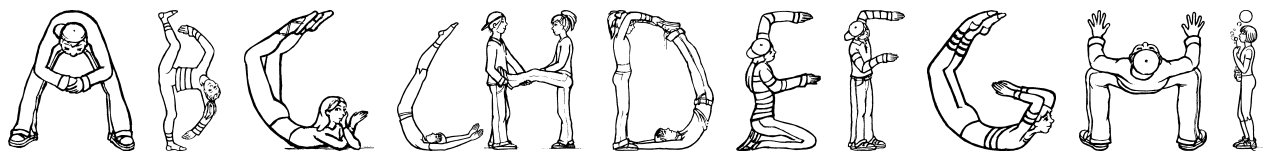
El hecho de que los académicos hayan colocado a la tipografía como el centro de su interés en esta publicación permite, en tanto comunicadores visuales que son, observar el valor que le asignan a la tipografía en la producción del lenguaje gráfico. Resulta muy interesante el análisis de los usos tipográficos en algunas de las múltiples facetas donde se aplica el diseño gráfico; aquí lo vemos en artículos donde se analiza su uso en la construcción de logotipos, en el diseño de empaques, en la poesía o en la educación para niños.

Si bien existen decenas de miles de tipografías en el mundo, parece pertinente poner la mirada en la creatividad de nuestros profesores y alumnos diseñadores que no sólo dejan un aporte al conocimiento en el presente trabajo, sino que nos hacen ver por dónde van algunas de sus inquietudes académicas, personales y profesionales.

Eduardo Hipogrosso

Decano





alfabeto



A la mar baja
la pájara mañana.
Plumas del alba.



Al sanar almas
la maga mar encanta.
Callan las hadas.



alfabeto para niños

un proyecto educativo - recreativo multisensorial

Durante los años de trabajo en talleres de lenguajes visuales en **Escuela de Lenguaje¹** fue que surgió la idea de crear un alfabeto adecuado al tratamiento de las dificultades de aprendizaje.

Concretamente, el ver los esfuerzos que los niños disléxicos hacen para no enredarse con las diferencias y similitudes entre **p, q, d, b, m, n, e** y **a** fue lo que me impulsó a buscar *una alternativa original y lúdica* para contribuir a *la resolución de este problema*.

Los niños disléxicos presentan una disfunción de origen genético que perturba el aprendizaje (y la autoestima) . Esta problemática se hace evidente recién cuando empiezan a aprender a leer y escribir, porque son de inteligencia normal y muchas veces superior a la normal.



Los disléxicos confunden palabras similares («*caso*» por «*paso*»), presentan dificultades en relacionar una letra con un sonido, tienen una ortografía inconsistente (*en una página escriben la palabra de tres modos diferentes*) y no pueden recordar el orden en el que vienen las letras en una palabra. En lo que hace a la lectura, omiten sílabas y palabras en un texto; agregan letras a una palabra, cambian la b por la d (*entre otras*) y utilizan tanta energía para decodificar cada palabra que pierden el sentido en un texto breve².

El problema es severo si tenemos en cuenta que estos niños no solamente demoran más de lo normal en incorporar la lectoescritura, sino que *pasan años en tratamientos psicopedagógicos desarrollando estrategias compensatorias para poder cumplir con los requerimientos curriculares básicos*.

Todo el que fue a la escuela sabe que ésta se vuelve realmente difícil si, además, las tareas domiciliarias se hacen ETERNAS. A pesar de tener una inteligencia normal, los niños disléxicos, para terminarlas, demoran hasta tres veces más que los otros niños.

MIENTRAS... LA HORA DEL JUEGO PASA.

Desde mi formación plástica y de diseño,
sentí la necesidad de ayudarlos.
Así nació el alfabeto; **pensando en ellos.**

Todos los que trabajan en el campo del diseño gráfico saben que **si la imagen se relaciona con los intereses del receptor cumple un papel importante en cuanto a la atracción y a la retención de la atención.** Con ese objetivo, la necesidad de aumentar la implicación de los lectores y a partir de allí producir una participación activa de los usuarios, es que las imágenes de las letras representan a **niños de entre 6 y 13 años.**

El material está pensado para la franja que está aprendiendo el alfabeto desde el punto de vista formal, su ordenamiento secuencial y su sonido.

Dado que estos niños presentan problemas de memoria a corto plazo o de memoria operativa, los tratamientos multisensoriales son imprescindibles (*se ha demostrado que las personas recuerdan 10% de lo que leen, 20% de lo que oyen; 30% de lo que ven; 50% de lo que oyen y ven; 70% de lo que dicen y escriben; 90% de lo que hacen!*)³.

El enfoque multisensorial ayuda a asegurar una memoria automática -difícil para aquellos que carecen de facilidad natural para aprender el lenguaje escrito-. Por ese motivo, me pareció interesante **agregar al juego tipográfico** -desde una perspectiva de ilustración más que como de diseño de tipografía- **la palabra.**

La idea de **lograr una vía integral** me llevó a incorporar al trabajo a **Rosana Malaneschi**⁴. A su creatividad corresponde el que las letras puedan recordarse no sólo al representarlas como un juego del cuerpo -*asociándolas al movimiento*- sino a través de la memoria visual. A partir del texto escrito, cada letra se asocia con nociones de ritmo mediante rimas, *haikus*, juegos de palabras, adivinanzas, y genera un sentido propio.

En el caso de los más pequeños -los que están recién aprendiendo a leer- es importante el acompañamiento de educadores o padres en la tarea de facilitar los procesos ordenadores que el sistema perceptual/cognitivo requiere para asignar significados, comprender signos y establecer conexiones entre ellos.

Los niños disléxicos enfrentan un mundo no pensado para ellos.

Las tipografías usuales en los libros de texto ignoran al (aproximadamente) 7% de la población escolar que presenta esta disfunción. Seguramente habrá tipografías más **adecuadas** que otras a la hora de decidir el diseño de un libro destinado a los más chicos, **que evite o atenué** las confusiones posibles entre letras de fisonomía similar.

EL PROBLEMA SE AGIGANTA cuando enfocamos a los más desfavorecidos económicamente, porque seguramente serán los que ante las dificultades reiteradas,
la repetición de años de escuela,
la falta de diagnóstico y
de acceso a algún tipo de tratamiento
se verán empujados al abandono de toda instrucción.

Desde el campo del diseño gráfico hay todavía mucho por hacer si pensamos en cuánto se podría mejorar la vida de la gente -facilitándole el acceso a la educación, a la información, al aprendizaje- creando material visualmente atractivo, de ritmo dinámico, de contenidos adecuados y que sobre todo despierte la voluntad de ir más lejos, de aprender más.

¹ Instituto psicopedagógico interdisciplinario de atención a las dificultades de aprendizaje (Caramurú 5774, Montevideo).

² Material de la Sociedad Internacional de Dislexia.

³ Material de la Sociedad Internacional de Dislexia.

⁴ Escritora y poeta, socióloga. Docente de Teoría de la Comunicación en la Universidad ORT Uruguay / Licenciatura de Diseño Gráfico.

Logo tipo(s) gráficos

del lenguaje oral al visual[©]



El ¿por qué? y ¿para qué? de cualquier diseño implica el análisis de ciertos presupuestos, establecidos a priori por el diseñador, los que serán columna vertebral de su trabajo y objetivo a verificar. Esto se trasluce en la necesidad metodológica, propia de cualquier disciplina, de definir y enunciar aquello que se debe conocer, para poder trabajar en o con él. El objeto de conocimiento de este artículo son los logotipos tipográficos, por lo tanto, se comenzará por definirlos.

Logotipo de logo –la palabra o el verbo– y tipo –del latín y el griego *typus*, modelo, forma–, es decir manera de representar una palabra, que se define como sonido o conjunto de sonidos articulados que expresan una idea, a través de signos codificados. Esto se vincula con la tipografía: señal impresa por un golpe que se puede comprender como símbolo representativo de un sonido.

Hoy, el número de bienes de consumo y de servicios ha crecido espectacularmente, y todos los productos se ven obligados a competir ferozmente entre sí para

conquistar una parte del mercado. Esta competencia ha estimulado la proliferación de imágenes y palabras que tienen como fin hacernos observar “esto” en lugar de “aquello otro”.

El número de palabras que vemos en un solo día es colosal pero, a pesar de todo, casi siempre somos capaces de poner sentido a ese maremagnum que fluye ante nosotros sin orden ni control. Asumiendo que un logotipo es un mensaje que se proyecta de la organización a la sociedad, y que en principio la nombra y por lo tanto la define, es posible preguntar: ¿de qué forma comunica este tipo de mensajes su contenido?

La confusión es tal que hay que convenir en que las palabras no se leen, sino que se ven. En estas circunstancias, una opción es pensar que si el bombardeo es suficientemente intenso el mensaje acabará por llegar a su destinatario, aunque éste no sea muy consciente de ello. Por el contrario, el objetivo de un logotipo es, a pesar de que materializa ideas complejas y condensa una considerable cantidad de

información, conseguir que esta última se comunique de la manera más clara posible. Por lo tanto, lo más importante de estos símbolos, los logotipos, es la sencillez asociada casi siempre con la síntesis y el impacto visual para lograr, entonces, memorabilidad y recordación.

La individualidad visual de algunos nombres y productos es tan marcada que basta ver una pequeña parte de su imagen para identificarla. Así, basta ver las letras “Co” en blanco sobre rojo para reconocer que es “Coca-cola”. Esto es posible porque se ha adquirido la costumbre de asociar esa bebida con un determinado estilo de escritura y un determinado color, propio y característico.

Son muchos los factores que actúan como disparadores del significado y la asociación. Una marca comercial es mucho más que un simple nombre, se constituye en el inconsciente colectivo como una idea, un concepto. Si tiene una representación visual solo textual (logotipo) va a estar definida por la tipografía. Esta última se puede generar especialmente o utilizar familias regularizadas y sus variables; es decir, tipos, cuerpos, espaciados, amplitudes, posición, color, transparencia. En esencia cada letra es una forma y por lo tanto se puede operar con ellas de igual manera.

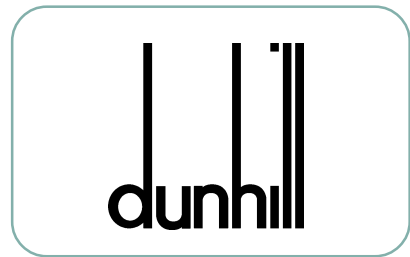
Las posibilidades que ofrecen las familias tipográficas son muchas, por lo cual se debe tener muy en claro cuáles son los objetivos de comunicación, los que darán las jerarquías y prioridades a la hora de la toma de decisiones. Como por ejemplo variables de distancia de lectura, tamaños de utilización, connotaciones de la forma tipográfica en relación al mensaje, soportes de utilización, pertinencia, pregnancia, originalidad, impacto visual.

Asimismo, es preciso considerar el o los métodos de producción y utilización de la marca (logotipo tipográfico) para elegir los

métodos de creación del tipo más efectivos, caligráfico, geométrico, digital y sus combinaciones.

Existen infinidad de ejemplos de buenas resoluciones visuales y conceptuales de marcas que apelan a la representación exclusivamente tipográfica para concretar su comunicación primaria de identidad. Algunos son el logotipo del MoMA, de rediseño de M. Carter en este año, en el que se plantea un ajuste geométrico de la tipografía casi imperceptible en un golpe visual, objetivo primario del rediseño. También el de Kellogg’s donde aparece una tipografía creada especialmente para la marca, orgánica y modulada, apropiada al producto que nombra. En el caso Dunhill se usa un tipo lineal que plantea una asociación abstracta entre la forma del producto (cigarrillos) y la extensión de las ascendentes de las letras d, h y l. Por último, IBM es una contracción del nombre de la compañía compuesta en una tipografía de tipo egipcio con un aspecto técnico que sugiere su especialidad.

De los ejemplos precedentes y de la consideración acerca de tipografía y logotipos textuales se puede concluir, entonces, que la tipografía es uno de los códigos que nos permite, en su acepción morfológica, cromática y fonética, establecer representaciones visuales particulares, de mucho carácter y por lo tanto de alta pregnancia y recordación, objetivos de cualquier marca. Pero se debe trabajar con ellas con el respeto y cuidado que merecen tanto para los tipos regulares como para los creados especialmente. Los diseñadores deberíamos entonces ejercitar la observación detenida de los detalles que hacen a cada tipo lo que es, y conocerlos antes de trabajar con ellos para lograr el máximo rendimiento a la hora de una nueva propuesta.



la tipografía:

VANGUARDIA del sXXI



Entre los meses de setiembre y diciembre del 2002 se realizó el seminario de diseño tipográfico en la Universidad Ort.

Una actividad particular prevista para docentes de la Licenciatura en Diseño Gráfico, que contó con la participación de:

Martín Abud,

María Laura Fernández,

Andrea Grossy,

Vicente Lamónaca,

Marcos Larghero,

Andrea Montedónico,

Fernanda Nuñez,

Jorge Sayagués,

Ruth Slomovitz,

Martín Sommaruga,

Ramiro Ozer-Ami y

Gustavo Wojciechowski.

El concepto del seminario proponía la experimentación en el diseño tipográfico, que generara encuentros de análisis y reflexión acerca del signo, la letra y su función, su estética y las adecuaciones a la tecnología multimedial actual.

Mi participación en el grupo fue como un integrante más, sólo hice la coordinación del cronograma y me ocupé de que se cumplieran las etapas propuestas.

La tipografía es el fiel reflejo de una época. Por ello la evolución de su diseño responde a proyecciones tecnológicas y artísticas. El signo tipográfico ha sido miembro activo de los cambios culturales del hombre.

Desde la invención de la imprenta de tipos móviles hasta 1950, se deben de haber diseñado menos de 1000 fuentes tipográficas. Desde la aparición de los sistemas digitales, en la década del '60 hasta hoy, se contabilizan más de 150.000 diseños de fuentes tipográficas. Esto habla también de la apertura que la tecnología ha posibilitado al respecto.

Nada hace suponer que la calidad, estética, legibilidad y funcionalidad de esas 150.000 fuentes sean aceptables, probablemente la mayor parte de ellas no puede echar sombra a las 20 fuentes nobles con que los diseñadores seguimos trabajando, aunque muchas de ellas tengan centenares de años. Pero es cierto también que el tema se ha desestructurado y lo que la ortodoxia y el rigor de la letra manejaban hace 100 años está mutando a sistemas de mayor permisividad, **nuevos usos, en nuevos medios, en situaciones de movimiento y acción que se imponen demandados por la reconsideración de la letra en los medios masivos de comunicación.**

Diseñar un alfabeto es sin duda uno de los problemas más complejos de abordar.

Por una parte hay una serie de factores a considerar:

La funcionalidad del alfabeto

La legibilidad

La estética

La originalidad (considerando que existen 150.000 variables de la letra "A", es muy difícil no caer en repeticiones)

Por otra parte están:

Las características del sistema para que cada signo armonice con el otro (cada letra puede ser muy bella por separado, pero no funcionar en conjunto, en la palabra, la línea o en el párrafo).

Resolver las situaciones de tracking y kerning

Regular la variabilidad del trazo, la inclinación, determinar las variables si es que las tendrán. Optimizar las contraformas, las superficies de negro, el tono, la altura de "x", las características de minúsculas y mayúsculas.

Etc, etc, etc.

■
■
■

Sin duda en su pequeña escala de ocupación de superficie, el diseño de un alfabeto se parece en complejidad al de un conjunto urbano, donde la visión de la totalidad y el detalle más mínimo debe estar optimizado.

Además existen todas las convenciones que la historia de la tipografía generó, aporte que nutre, influencia y condiciona.

Si diseñamos una romana, cómo negar la columna trajana y la sutileza del serif de la garamond. Si optamos por una palo seco, cómo no abreviar en la Bauhaus, en Paul Renner y en Gill o Frutiger.

A pesar de todo ello la consigna de la experiencia fue intentarlo y llevar el trabajo al desarrollo que se obtuviera después de doce encuentros.

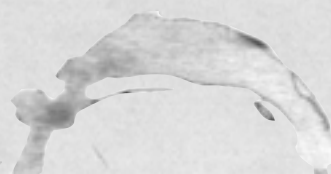
Algunos optaron por retomar proyectos que ya estaban en curso y precisaban de ajustes, como el caso de Jorge Sayagués con su tipografía Del Sur, y Maca con su Yaugurú; otros ejercitaron el antiguo signo caligráfico y el gesto, como Marcos Larghero. Las diseñadoras industriales Andrea Grossy y Andrea Montedónico junto a María Laura Fernández y Ruth Slomovitz propusieron un sistema tipográfico tridimensional a partir de varillas de acrílico de sección rectangular plegadas que generaron un volumen. Martín Abud y Ramiro Ozer-Ami trabajaron sobre las nuevas concepciones de la digitalidad y el pixel como módulo. Fernanda Núñez desarrolló un interesante trabajo sobre las ligaduras, mientras Vicente Lamónaca generó un diseño sutil, prolijo y estético para utilización en cuerpos mínimos. Martín Sommaruga propuso un tipo a partir de tres existentes con la finalidad de optimizar la lectura en cuerpos pequeños. En mi caso en particular opté por experimentar con la fusión de dos fuentes clásicas: la frutiger y la garamond para generar un híbrido entre serifas y palo seco (Frutimond).

Si bien la experiencia fue breve, permitió una aproximación al tema.

Diseñar tipografía requiere de mucho estudio, histórico y técnico, profundos análisis y pruebas en un proceso laborioso y arduo. Todo esto no garantiza que el resultado sea brillante, lo que sí se puede asegurar es que experiencias de este tipo redundan en un mejor manejo tipográfico por parte de los diseñadores gráficos.

Como decía el maestro Juan Andralis:
"la tipografía es la probidad de la gráfica"

Estos signos no son nada más ni nada menos que la transcripción del lenguaje. Si podemos regocijarnos en la poesía y en la prosa, nada mejor que generar la visualidad más armónica para aquello que el hombre se ha dado en merecer: el don de la palabra, y por qué no, el don de la letra.



abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 aabbccddeeffggghijklmnopqr
 sttuvwxyzz
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

/1

ceda ceda
 ceda

bace bace
 bace

e fe efe
 efe

agenda agenda
 agenda

CAECILIA

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 0123456789

ROTIS

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 0123456789

THE SANS

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 0123456789

/2

1/ Gustavo Wojciechowski (Maca)

Yaugurú

Mi proyecto en el taller fue profundizar lo que en el libro "Tipografía, poemas & polacos" estaba bocetado o mínimamente planteado. La creación de la YAUGURÚ, tipografía oriental que remite de alguna manera al código de barras: país en venta. En el libro sólo estaban las mayúsculas, en el taller se incorporaron las minúsculas con variantes y se ajustaron algunos detalles de las mayúsculas.

2/ Martín Sommaruga

El ejercicio consistió en generar un nuevo alfabeto mediante la conjunción de propiedades de tres tipografías existentes. Se tomaron como fuentes base: la Caecilia, la The Sans y la Rotis.

El proyecto se encuentra en la primera etapa de investigación en la cual se busca "serifar" a la tipografía The Sans. Acoplarle un "Semi Serif" oblicuo que proporcione un mayor cuerpo de base. A continuación en un trazado muy básico se muestran los primeros caracteres del alfabeto. El uso de la tipografía a crear resulta apropiado para bloques de texto de cuerpo pequeño.

3/ Jorge Sayagués

Del Sur

La fuente DelSur fue creada para ser usada exclusivamente en titulares, en cuerpos superiores a 24 pts. En su momento se había tomado como base la Bodega Sans Bold, alivianándola con los calados internos, que habían sido generados matemáticamente. El rediseño corrigió inconsistencias de la familia original, y se rigió más por cuestiones ópticas que matemáticas.

Arriba: las mayúsculas en su versión original, derivada de la Bodega Sans Bold.

Abajo: El rediseño hecho de la familia para darle mayor coherencia al conjunto, y que permite además su uso en cuerpos un poco menores que en la versión anterior.

4/ Daniel Wolkowicz

Frutimond.

Experimenté con la fusión de dos fuentes clásicas: la Frutiger y la Garamond para generar un híbrido entre serifas y palo seco.

A B C D E F G

H I J K L M N

Ñ O P Q R S T

U V W X Y Z

A B C D E F G

H I J K L M N

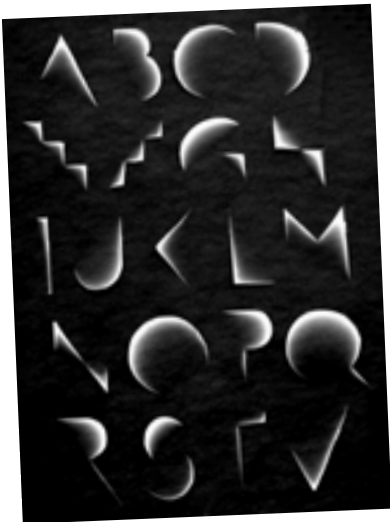
Ñ O P Q R S T

U V W X Y Z

/3

Frutiger	Garamond	Frutimond
A	A	A
V	V	V
W	W	W
M	M	M

/4



5/ Marcos Larghero

Mi propuesta consistió en rescatar una vieja idea que había llevado a la práctica hacía ya tiempo y que consistía en cortar parcialmente en un soporte rígido y opaco los caracteres que ligeramente levantados del plano permitieran el pasaje de la luz y así, por este medio, sugerir su forma. Si bien por las características del proyecto los caracteres se diseñaron geoméricamente, requieren de la tecnología digital para su adecuada reproducción.

El segundo intento es sin duda más ambicioso y pretende llenar el vacío existente entre el clasicismo elegante de las romanas con sus serifas y la austera practicidad, clara y actual, de las palo seco. O sea, generar una palo seco con trazos sugestivamente modulados que aporten elegancia sin perder contundencia. Todo esto se está elaborando para el futuro como expresábamos en el principio. Lo que aquí se muestra es parte de lo presentado como idea, a nivel de esbozo, en el taller.

Quetzal
abcde fgh
ijklmno
pqrstuy
wxvz

Quetzal

abcde fghij
klmñopqrst
uvwxz

Equis

6/

6 / Vicente Lamónaca *Equis y Quetzal.*

Equis es un tipo que explora las posibilidades de diferenciación de los signos a través de la variación de la altura "x"

Quetzal es también un ejercicio de diferenciación tipográfica, pero que atiende a las variantes morfológicas.

Ambas tipografías se diseñaron a partir de un sistema modular ajustado, luego, ópticamente.

7/ Martín Abud

Tipografía para pantalla.

El punto básico en el desarrollo de esta tipografía es generar una fuente para pantalla casi exclusivamente. Además se sumaron dos premisas; que mantenga buena lectura en tamaños pequeños tomando como base los tamaños 1, 2 y 3 para internet y que minimice las variaciones morfológicas en los tamaños recién mencionados.

Por estos motivos el esqueleto base de esta tipografía se construye a partir de cuadrados blancos o negros ubicados en una grilla de 5 x 10 ancho y alto respectivamente. A partir de aquí se trazaron las distintas letras que en esta etapa de desarrollo se limitan sólo a minúsculas excluyendo mayúsculas, números y signos de puntuación.

tipografía para pantalla
para utilizar en tamaños
pequeños busca legibilidad
y mantener básicamente la
morfología de la letra en los
diferentes tamaños

tipografía para pantalla
para utilizar en tamaños
pequeños busca legibilidad
y mantener básicamente la
morfología de la letra en los
diferentes tamaños

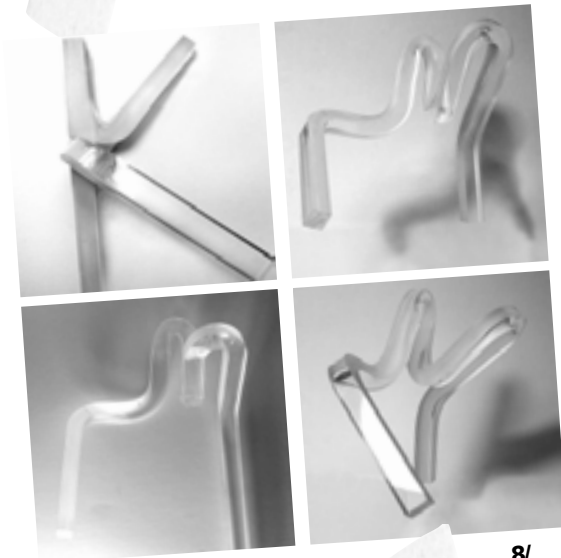
tipografía para pantalla
para utilizar en tamaños
pequeños busca legibilidad
y mantener básicamente la
morfología de la letra en los
diferentes tamaños

tipografía para pantalla
para utilizar en tamaños
pequeños busca legibilidad
y mantener básicamente la
morfología de la letra en los
diferentes tamaños

w a b c d
y j e q f p
i k n h
o g l u
x m
z r s
v t

7/

**8/ María Laura Fernández,
Andrea Grossy,
Andrea Montedónico,
Ruth Slomovitz**



8/

Como objetivo de trabajo en el taller de tipografía se optó por el diseño de ésta en volumen.

Dadas las condiciones de tridimensionalidad, nos planteamos como desafío explotar las diferentes vistas técnicas que nos brinda cada una de las letras en el espacio.

Para ello, trabajamos sobre dos elementos constantes: la vista frontal como único punto de vista representativo de cada letra, y la línea continua que la define en sus vistas laterales.

Elegimos para trabajar la tipografía Futura Light, en mayúsculas (dadas sus condiciones de construcción de base geométrica y rasgos regulares), y diseñamos para cada letra un modelo que cumpliera con los objetivos planteados.

Como material para los prototipos utilizamos varillas de acrílico de sección cuadrada de 10mm; eso nos permitió una altura de caja de 10 cm que generó así una nueva fuente de escala manual, además de un resultado estéticamente muy interesante.

ABCDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklm
nopqrstuvwxyz

no
no3

hue hie hwi
hiena huevo hwiija

rb bd bs bn br bl bf bf
objuso abnegado blanco bruma

mp mb
imposible timbre

tr
ferrocarril

cci in acción
acción

91

9/ Ma. Fernanda Núñez

Ligaduras

Para la realización de las ligaduras se trabajó con la Gill sans en versión itálica. La idea era agrupar letras que se encuentran habitualmente unidas por las reglas ortográficas. Además de este criterio, se trató que la ligadura mostrara visualmente las características de sonido que generaba la unión de letras.

Alfabeto

Núñez sans es una fuente para texto con gran aprovechamiento del espacio y de palo seco, con una elevada altura de "x", y carente de modulación. Se buscó mejorar la legibilidad en tamaños pequeños.

TIPOGRAFÍA EN LOS EMPAQUES

Al encarar el tema de este artículo decidí centrar la atención en aquellos casos en los que el uso de la tipografía en el diseño de empaques asume el rol de actor protagonista en forma exclusiva, en tanto imagen y no sólo como texto, y como factor condicionante y definitorio del criterio de composición visual de aquéllos, todo esto a partir del máximo aprovechamiento del potencial de las formas tipográficas y sus particulares características.

No se tomaron en cuenta, por tanto, los casos en que la tipografía aparece como mero vehículo de información –asumiendo formato bloque de texto–, o aquellos ejemplos en los que los elementos tipográficos adoptan configuraciones que copian las características morfológicas de otras imágenes conocidas (por deformación o por interrelación).

Al intentar lograr una muestra representativa de empaques que cumplieren con las características buscadas, la colecta de ejemplos resultó, aquí en Uruguay, prácticamente nula. Pero esto bien podría ser extensible también al resto del mundo.

Las razones posibles:

1) En el uso del elemento tipográfico tiene prioridad su carácter de vehículo de información (cumpliendo con aquello de que la tipografía ha nacido para **leerse**).

Así, su legibilidad descansada, buen contraste, su efectividad en la lectura, o su rendimiento espacial serán preferentes por sobre cualquier valor estético.

2) Los empaques han de satisfacer una serie de necesidades que les son propias, relativas a requerimientos **comunicacionales**, funcionales, estéticos, estructurales y materiales que los hagan útiles.

La tipografía resulta en muchas ocasiones un obstáculo en este sentido.

Ya que considerados como imagen:

3) los signos tipográficos son **formas con alto grado de abstracción**. Esto le insume al receptor un tiempo extra para la decodificación del mensaje y complejiza la relación.

4) Como en general están potencialmente cargados de mayor polisemia que una imagen altamente denotativa, la dificultad –por los diferentes significados posibles– se acrecienta.

5) Los receptores destino de la comunicación **no** cuentan aún con una cultura visual suficientemente educada, familiarizada y entrenada en la decodificación de imágenes abstractas en el proceso de referenciar **productos**.

6) Por lo mismo, existe una fuerte valoración (por parte de los receptores) de las imágenes de carácter figurativo en el momento de la **elección de compra**. Esto provoca un extendido uso de aquéllas (por parte de **diseñadores**) como forma de establecer el nexo adecuado entre el consumidor, **el empaque** y el producto.

Principalmente por estas causas el rendimiento estratégico del uso de formas tipográficas en la gráfica de los empaques no parece ser **una solución demasiado funcional**, en tanto afecta negativamente la viabilidad en los aspectos comunicacionales. Por lo tanto, la iniciativa de generar diseño basado en signos tipográficos –como lo considera este artículo– resulta algo complejo en lo que refiere al proceso proyectual.

¿Es defendible, es posible, es viable esta opción? Se me ocurren dos fuertes razones por las cuales es posible que ésta sea al menos un camino a explorar:

1- La belleza y el poder

Debí decir “El poder de la belleza”, y me refiero al grado en que incide en la comunicación. La belleza, entendida aquí como **armónica resolución que establece un vínculo empático positivo con el receptor**, está íntimamente relacionada con la función de **atracción** en los empaques.

Si bien es cierto que el partido estético no debe condicionar la funcionalidad, también es verdad que junto a la simplicidad e inteligencia generalmente da como resultado diseños de gran belleza.

Y esto es parte del carácter ergonómico del diseño en sus aspectos visuales, en tanto que una mala resolución puede provocar disfunciones en el vínculo con el receptor, lo que trae aparejado un displacer durante el proceso de percepción y/o uso.

Según Freud y de acuerdo con la Teoría de la Gestalt, el ser humano adoptará el camino que permita reducir esas tensiones.

Y elegirá, como consecuencia, lo que le resulte más armónico consigo mismo.

Convengamos en que las formas tipográficas son en muchos casos visualmente armoniosas, así pues su uso (como se lo ha considerado desde el principio de este artículo) debiera poner en juego ese **poder de la belleza**.

2- La responsabilidad del diseñador

A lo largo de la historia, las culturas consideradas **avanzadas** muestran un claro recorrido -en lo que refiere al desarrollo de sus manifestaciones visuales- (considerado el gradiente polar: figurativo-abstracto) desde estadios fuertemente figurativos a otros más abstractos.

Como decíamos antes, las formas tipográficas son elementos básicamente abstractos.

A los diseñadores nos es inherente la **responsabilidad** de incentivar mediante propuestas con espíritu de cambio una evolución cultural, sea ésta rumbo a la abstracción o no.

Está claro que no en todos los casos es viable desarrollar empaques resueltos únicamente a partir de la tipografía según el criterio de este artículo, y que no hay que perder de vista la eficacia y pertinencia del diseño ante los requerimientos que cada proyecto plantea.

Sin embargo creo firmemente que resulta importante considerarla como una opción a tener en cuenta, tanto durante el proceso de aprendizaje como en la vida profesional.

Hace falta enfrentar el desafío, ya sea en la búsqueda de la diferenciación o por un mero ejercicio creativo que nos permita vislumbrar otras opciones.





TrueType otros tipos

La posibilidad de poder manipular caracteres tipográficos en forma individual, y que a su vez puedan ser reutilizados (tipo móvil) dio origen a lo que históricamente conocemos como «el nacimiento de la imprenta» (Gutenberg 1397-1468).

1445 Confección de los primeros tipos móviles en madera. (técnica de xilografía)

1450 Impresión de “La biblia de los pobres” utilizando tipos en madera.

Podemos decir que a partir de este momento histórico se produce una carrera tecnológica multidisciplinaria en las Artes Gráficas, donde descubrimientos en disciplinas como Física, Química, Mecánica, Electrónica y Comunicaciones permiten el desarrollo de nuevas técnicas y herramientas para el sector.

1455 Consolidación del sistema tipográfico como el primer sistema de impresión.

1796 Alois Senefelder inventa la litografía, como un proceso de “reproducción química” en comparación a la transferencia puramente física de la tipografía.

1830 Daguerre y Niepce inventan la fotografía.

1865 Primera prensa rotativa.

1881 Surgimiento del mediotono en la impresión.

1886 Mergenthaler patenta su máquina compositora Linotipo; en forma simultánea surge el Monotipo para la producción de tipos metálicos.

1950 Surgen los primeros Fototipos (fotocomponedoras).

1960 Introducción de las computadoras en las Artes Gráficas, desarrollándose nuevas generaciones de fotocomponedoras con almacenamiento digital de texto.

{ True }
Type }

Paralelamente al nacimiento del concepto de texto digital, surge un nuevo vocabulario para referirse a las familias tipográficas y a su forma de interactuar con los sistemas operativos de diferentes plataformas de trabajo.

Nuestro “Tipo de letra”, léase familia tipográfica, en el ambiente digital de un computador se compone de formas definidas por algoritmos matemáticos (gráficos vectoriales), que además se almacenan como archivos con formatos específicos en el disco duro del computador. Para diferenciar e identificar los archivos dentro de un sistema operativo es necesario darles un formato, por ejemplo un archivo generado con un software gráfico como Adobe Illustrator utiliza como formato de almacenamiento la extensión (.ai) luego de su nombre.

Con los archivos de tipos de letra pasa exactamente lo mismo y se encuentran disponibles en varios formatos, siendo los más comunes son Tipo 1, TrueType y OpenType entre otros.

En la actualidad existen varias empresas de-

dicadas al diseño, creación y comercialización de familias tipográficas, por ejemplo Linotype, Agfa, Monotype producen con licencia de Adobe Systems.

Tipo 1 / Formato también conocido como PostScript Tipo1 desarrollado por Adobe Systems.

Se caracteriza por:

- Definir sus formas vectoriales a través de “curvas bezier”
- Imprimir bien en baja y alta resolución
- Ser compatibles en impresoras PostScript
- Almacenarse en doble fichero (.pfb/.pfm)
- Gestionarse a través de software (Adobe Type Manager)

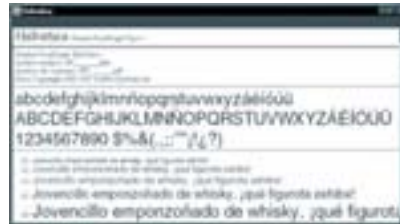
TrueType / Este formato es un desarrollo de alianza de las empresas Apple y Microsoft.

Se caracteriza por:

- Definir formas vectoriales a través de “curvas cuadráticas B-spline”
- Imprimir bien en baja y alta resolución
- Convertirse en Tipo1 al imprimirse en impresoras PostScript
- Almacenarse en un único archivo (.tff)
- No es necesario utilizar software de gestión para su instalación
- Ser más económicas que las Tipo 1

otros tipos... OpenType / Este formato, también conocido como «tipos inteligentes», es la última tecnología desarrollada por Adobe Systems en manejo tipográfico.

Su principal característica es poder aplicar efectos y funciones tipográficas como por ejemplo “ligaduras” en forma selectiva a los



textos. Llamamos ligaduras a sustituciones tipográficas entre algunos pares de caracteres, por ejemplo «fh» (ver ilustración).

También podemos manipular:
fracciones
ordinales
números antiguos
caracteres decorativos
caracteres alternativos para títulos
creación de estilos OpenType

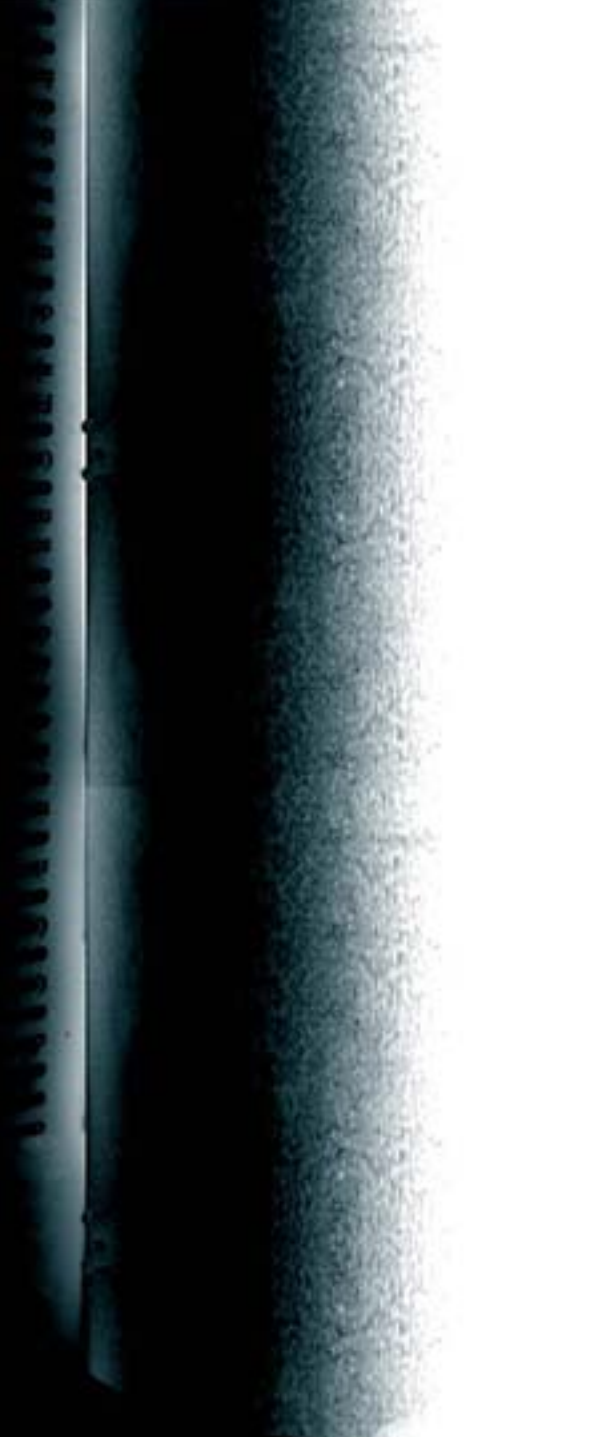
Y una característica que quizás sea la más interesante para los que nos movemos en ambientes multiplataforma, ique es totalmente compatible entre MacOs y Windows! Y se almacena en un único archivo bajo la extensión (.otf).



fh fh

liqui, cliqui:

liqui, cliqui, liqui, cliqui, liqui,
liqui, cliqui, liqui, cliqui, liqui, cliqui,
liqui es probar cliqui cliqui es haber probado





*Tiqui, tiqui, tiqui, tiqui, tiqui,
tiqui, tiqui, tiqui, tiqui, tiqui,
tiqui, es probar. Cliqui cliii-qui
es haber pensado.*

El diseño tipográfico, entendido como aplicación de tipografía, requiere el saber y el pensar (y el saber-pensar) en vez del probar. Cuando dejamos una elección tipográfica librada al tiqui, tiqui, tiqui sencillamente no diseñamos. Cliqui implica haber previsualizado el resultado tipográfico, y para esto tuvimos, primero, que haber diseñado. Para hacer cliqui tuvimos que pensar y saber.

Pensar, en tanto realizar una elección que valore las características históricas, formales y técnicas de la letra en el marco de la comunicación requerida. Y *saber*, como herramienta ordenadora en el abordaje del universo tipográfico.

En un aspecto más general estamos diciendo que el diseño precede al acto de diseñar. La operativa es un acto mecánico que ejecuta lo diseñado, lo pensado previamente. Dar configuración visual al producto gráfico es, la mayoría de las veces, sencillo y rápido. Establecer la lógica de ese producto es lo complejo. Y eso es diseñar: dotar de lógica

Cuando la elección tipográfica se realiza en el momento de operar, mediante el proceso de tiqui, tiqui, tiqui, el diseño desaparece o, mejor dicho, se demuestra que nunca existió. El grado de legibilidad, por ejemplo, se libra a la disponibilidad de archivos de fuente, a la tenacidad del operador para llegar hasta la Zurich, a la representatividad que tengan AaBbCc y Dd de toda la fuente, etc.

Es que el diseño tipográfico muchas veces se entiende como un conjunto de rectángulos grises paralelos entre sí y del ancho de una columna. En los programas de autoedición tenemos seteada una visualización del documento que hace que Helvetica sea igual a Garamond. Que 9 y 10 sea lo mismo. Que itálica sea *lo mismo*. Suelto o apretado. Y lo peor es que no importa. No se diseña el uso de la tipografía. Tan solo se usa. Como si el humano no hubiera llegado hasta aquí gracias a ella. Hemos minimizado el respeto por las normas tipográficas. La facilidad en el manejo ha degenerado en la irrespetuosidad en el uso.

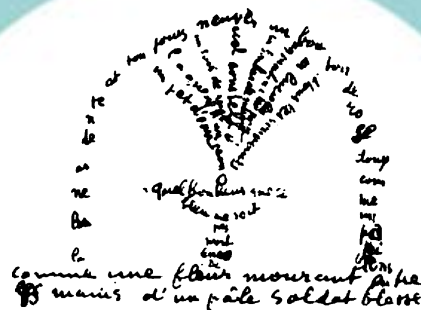
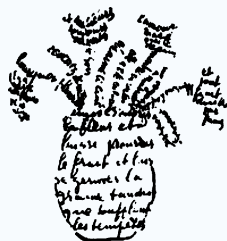
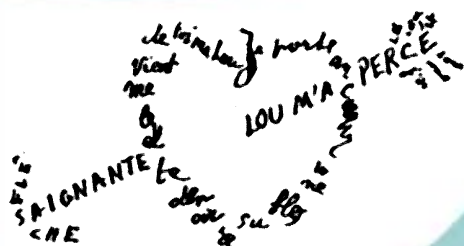
Volvamos a tiqui, tiqui, tiqui: nuestra metodología de selección tipográfica se ha reducido a oprimir la flechita para abajo. Tiqui, tiqui, tiqui. Entonces elegimos una tipografía por la representación pixelar de su forma. Mejor dicho: por la representación pixelar de algunos signos de la fuente. Aquí no podemos considerar los detalles del serif, la relación fino grueso, etc. Además consideramos la selección de la fuente como una variable aislada, cuando deberíamos asociarla al resto de los parámetros: interlínea, interletra, interpalabra, ancho de columna, etc. En este cuadro de diálogo tampoco podemos visualizar el color y ritmo tipográficos, características que, en definitiva, conformarán el primer aspecto visual de nuestro trabajo; la primera evaluación; el primer uso.

*Si primero diseñamos
únicamente debemos
hacer cliqui cliii-qui.*

Poesía visual

la tipografía
auxiliando a la
literatura

rarrezas y extravagancias literarias?



1.

Desde hace más de dos milenios algunos poetas han necesitado recurrir a algo más que al manejo del idioma como única herramienta para la materialización de sus creaciones. Han necesitado de las letras y de las palabras escritas no sólo como vehículos sostenedores del lenguaje—que es como todos las utilizamos— sino también como “vasijas visuales” que pretenden transmitir, a partir de determinadas configuraciones, pensamientos y sentimientos adicionales a los expresados por las palabras de la obra en cuestión y así reforzar, resaltar, magnificar, complementar, enriquecer, etc. los contenidos de sus creaciones literarias. En una palabra; han utilizado las letras para dibujar. ¿Y qué han dibujado? Pues, objetos, paisajes, animales, personajes, en fin, cualquier elemento imaginable relacionado de una forma u otra con el contenido del poema en cuestión. Un simple vistazo al caligrama que actúa como presentación de este artículo (figura 1), obra de Guillaume Apollinaire, creador, además, del término “caligrama”, será suficiente para una inmediata comprensión de lo dicho.

El caligrama no es más que uno de los tantos géneros que integran la llamada “poesía visual” o “experimental”, vasto territorio para el asombro, la sorpresa y la admiración, verdadera “isla de la fantasía” de la producción literaria de la humanidad, exaltada por unos, denigrada y despreciada por otros pero, y precisamente por todo esto, interesantísimo campo por el cual pasear nuestro espíritu observador dejándonos llevar y quizás hasta inspirar ante tan exultante florilegio en el que nuestra materia prima, la letra, parece encontrar el más propicio de los terrenos para multiplicarse en embriagadoras coreografías figurativas.

Es ineludible, entonces, hacer, aunque más no sea, una descripción general y rápida de los alcances y los contenidos de la poesía visual.

Un intento ordenador

El amplio espectro de las distintas modalidades que han sido recogidas en los tratados de poética desde la antigüedad nos permite llegar a una clasificación por lo menos básica conformada por el reconocimiento de tres grandes áreas temáticas.

Área 1: Juegos

En este primer agrupamiento podríamos dar cabida a composiciones como los juegos adivinatorios, los enigmas conceptuales y formales, los jeroglíficos, los anagramas, los monogramas, los talismanes, los retrógrados, etc.

Área 2: Estructuras visuales

Aquí trataríamos de nuclear aquellos tipos de poemas basados en una estructura fundamentalmente visual y que, además, exigen este tipo de percepción. Afinando los criterios clasificatorios podemos llegar a distinguir hasta tres grupos.

El primero incluiría: **Formas figuradas y geométricas, objetos, textos en los que se incluyen dibujos.**

Caerían aquí formas como emblemas, jeroglíficos, laberintos, caligramas, etc. El segundo abarcaría: **Formas letrísticas que, aunque no constituyen objetos visuales, exigen una lectura visual.**

Estarían aquí incluidos los poemas alfabéticos, lipogramas, tautogramas o letreados, acrósticos y pentacrósticos, etc.

El tercero comprendería únicamente los **Juegos aritméticos.**

Su contenido específico serían los poemas numéricos, cabalísticos, cronológicos, etc.

Área 3: Funciones acústicas

Finalmente tendríamos los poemas basados en funciones acústicas, las cuales suelen desarrollarse a partir de la repetición de elementos. El contenido sería el siguiente:

Poemas sonoros, poemas en eco, aliteraciones y demás posibilidades que se engloban en la jitanjáfora.

Y bien, parados ahora frente al tema con una mejor información acerca de su radio de alcance y antes de pasar a otras consideraciones podemos hacer un redondeo conceptual y decir que caligramas, emblemas, jeroglíficos, laberintos, acrósticos y pentacrósticos, lipogramas, poemas musicales, centones, etc., son todos ellos fórmulas de integración sobre todo entre la literatura, las artes plásticas y la música. El centón, por ejemplo, que designa en la época romana a una especie de saco de dormir y escudo a la vez, hecho a partir del ensamblaje de trapos, designa en la literatura un poema construido con fragmentos de versos de otros poetas, lo que lo convierte en un antecesor claro del collage.

1. Caligramas de Guillaume Apollinaire.



La poesía visual en la picota

Ante este panorama parece lógica la pregunta ¿Cómo han sido juzgadas y valoradas todas estas inquietudes poéticas que se sitúan más allá del límite de la poesía formal tradicional? Exceptuando a los fanáticamente adictos a este tipo de expresiones, los juicios no son muy favorables. Los calificativos de *“rarezas”* y *“extravagancias”* que hemos utilizado en el título de esta nota han sido frecuentes; *“meros juegos de ingenio”* parece ser un juicio mucho más piadoso pero no menos despectivo; *“nada más que fórmulas de fusión entre las artes”* y *“simples antecedentes del formalismo vanguardista”* parecen intentar explicaciones pero no en un tono francamente aprobatorio; *“manierismos literarios”*, *“artificios”*, e incluso *“puerilidades de la retórica”* vuelven a llevar nuevamente los juicios al terreno de la descalificación.

Pero más allá de los juicios generales y populares ¿qué dicen la crítica especializada, los eruditos y la historia de la literatura acerca de estas modalidades “desfleadas” del grueso de la producción literaria, o sea de las formas aceptadas tradicionalmente, y que vienen sucediéndose de forma continua nada menos que desde las raíces mismas de la cultura occidental? La respuesta se resume en una sola palabra: despreocupación. Y realmente es así. No se trata de un rechazo franco a este tipo de expresión artística aunque, como vimos, ésta ha sido la actitud predominante, sino de desconocimiento, de verdadera ignorancia acerca del papel que estas manifestaciones pueden haber jugado en diferentes regiones, países, tiempos y culturas.

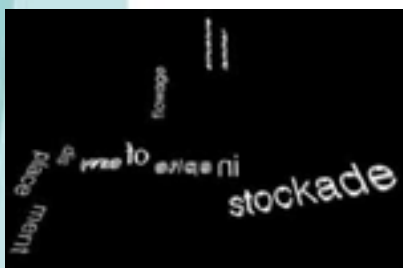
Sin embargo, algo parecería estar cambiando en el presente, por lo menos hasta cierto punto. La explicación podría venir por el lado de la proximidad que podría estar advirtiéndose entre algunas de las modalidades y fórmulas del pasado lejano con muchas de las expresiones actuales iniciadas principalmente a partir de las vanguardias poéticas de principios del siglo XX y el advenimiento de la posterior poesía visual y experimental.

Por ejemplo, el auge del caligrama, sobre todo a partir del cubismo, evidencia el reconocimiento de esta forma y también el de su detenido estudio desde sus raíces griegas hasta el presente. Este tema será tratado en la segunda parte de esta nota y en el siguiente número de la revista Pulso.



2.

3.



La poesía visual o experimental en Uruguay

Como breve referencia al cultivo de este arte en nuestro país corresponde citar la labor poética del artista Ernesto Cristiani autor de "Estructuras", una serie de poemas concretos de carácter simbólico-metafísico.

También mencionaremos a Clemente Padín, poeta, artista y diseñador gráfico, nacido en 1939 en Lascano, Uruguay.

A comienzos de 1971, Padín difunde, vía postal, cuatro manifiestos en donde expone sus ideas y, más tarde, en 1975, compendia y analiza su propuesta en el libro *De la Representación a L'Action* (Edic. Polaires, Marsella, Francia). Su primera performance o "poema público" titulado *La Poesía Debe ser Hecha por Todos*, data de 1970 y, la que mejor resume sus ideas, titulada *El Artista Está al Servicio de la Comunidad*, fue realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de San Pablo, Brasil, en 1975 y, más tarde, con importantes cambios, en la XVI Bienal de la misma ciudad, en 1981. Padín parte de la comprobación de que "el arte le brinda un sustituto de la realidad para que Ud. pueda escapar de ella. Arte es lo que Ud. hará en relación directa con lo que le rodea y no en relación a un sistema representativo de esa realidad" (Inobjetal 1, Abril, 1971, Montevideo, Uruguay). Luego analiza lo que pudiera definirse como el lenguaje de la acción e intenta describir el signo de tal lenguaje que, según sus palabras, actúa "Por una parte, a nivel de significativa, obrando sobre la realidad y, por otro, a nivel de significado, obrando ideológicamente", aunque no valorizando el "acto en sí", ciego e impulsivo, sino el acto proyectado e ideado en la búsqueda de un propósito comunicativo -en cuanto lenguaje- y en la búsqueda de la transformación real del mundo exterior -en cuanto acción-.

2. Composición de Ernesto Cristiani.

3. Clemente Padín.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.



12.

"Juegos tipográficos" en la ORT

Estrechamente emparentados con la llamada poesía visual se encuentran aquellas creaciones de nuestros alumnos de Diseño Gráfico a las que en la jerga del aula hemos dado en llamar "juegos tipográficos".

En ellos la palabra y el texto no están presentes. Se trata tan solo de composiciones figurativas logradas a partir de letras de libre y caprichoso manejo. Si se nos exigiera una ubicación en el cuadro clasificatorio presentado anteriormente diríamos que correspondería colocarlos en el primer grupo de la segunda área por su condición de formas figuradas y objetos.

Son trabajos pertenecientes al área de la expresividad tipográfica y su finalidad primera y esencial dentro de nuestros cursos es completar la fijación de las peculiaridades estilísticas de cada grupo tipográfico en la memoria del alumno, pero en este caso, y como broche de oro del proceso de identificación y recordación, elaborándolos desde un terreno creativo y lúdico.

Quizás el más próximo parentesco que pueda establecerse entre estos "juegos tipográficos" y otros importantes aportes al terreno de la poesía visual, y salvando las lógicas distancias, sea con el constructivista ruso El Lissitzky y sus creaciones gráficas y tipográficas de valor educativo, expresamente concebidas como instrumentos de lucha inscriptos dentro de un programa revolucionario

Continuará en el próximo número...



13.

4. Florencia Antía. "Caballero soñador". Dibujo con manuales y escrituras. 2001.
5. Cecilia Jaureguy. "Cara". Dibujo con lineales. 2001.
6. Paula Kolenc. "Rostro de hombre serio". Dibujo con góticas. 2001.
7. Federico Pereyra. "Tanque de guerra". Dibujo con egipcias. 2001.
8. Florencia Antía. "Caballo". Dibujo con garrafas. 2001.
9. Cecilia Jaureguy. "Violín". Dibujo con garrafas. 2001.
10. Paula Kolenc. "Músico alegre". Dibujo con fantasías. Diseño Editorial 2001.
11. Federico Pereyra. "Lámpara de Aladino". Dibujo con escrituras. Diseño Editorial 2001.
12. Florencia Antía. "Gato perezoso". Dibujo con góticas. Diseño Editorial 2001.
13. El Lissitzky. Composiciones figurativas.

NO ME LIBRO DE ESCRIBIR SOBRE EL LIBRO

T Me cuesta escribir sobre lo que ya escribí. Lo dicho, dicho está... y si uno escribe arriba se embadurna la letra, se apelmaza todo. Sin embargo me pulsan, me invitan a hacerlo: Sobre "el proceso de creación, metodología, etc." Aceptaría escribir sobre ETC.

I En apariencia, y si tuviera que definir este libro ("TIPOGRAFÍA, poemas&polacos", Editorial Argonauta, Biblioteca de diseño, Buenos Aires, 2002) diría que es un libro de poemas. Pero eso es sólo la cáscara o la piel. Las definiciones son deficitarias.

P Desde hace un buen tiempo que no me interesa el poema que sea sólo y enteramente poema, me interesa en tanto (también) otra cosa: oralidad, canción, escenificación, visualidad. Que la cosa no sea sólo la cosa, un algo más. Espacio de la duda, límite, borde, inestabilidad. Desconfío del soporte/forma poema. Creo que se ha desgastado, se ha vaciado. Ya no me seduce, siento que no tengo nada que decir con él. Por supuesto que se trata de una cuestión personal. Pero, lo siento. Siento que el poema (vanguardia de la literatura) perdió la palabra, se la robó la novela... o la publicidad. Todas las convulsiones de la invención se dieron en el

A B C D E F G H I I
J K L M N O P Q R !
S T U V W X Y Z [?]

la modernidad a veces es **Un** A
caricatura de la antigüedad

Ahora que vuelvo a mirar los bocetos me doy cuenta: estaba buscando una **Q** un poco en el entorno de la FUTURA y pasó lo que habitualmente pasa : pasó en falso y uno ya está en otro país, otro castillero, para salir de un lado indeliblemente tiene que entrar en otro : sin querer así en Neville Brody [que en 1986 diseñó para la revista The Face la SIX, para reemplazar la Futura] : obviamente ya no me acordaba de esa tipografía, o por lo menos no la tenía presente : mi intención estaba lejos del diseñador inglés [lejos de cualquier intención de crear una tipografía concreta, para un problema concreto, no pretendía más que ensayar unas formas que pudieran con mucha voluntad leerse como **Q**, nada más] : sin embargo me topé inesperadamente con Brody : el mundo de la tipografía es circular y siempre se termina dando la vuelta... como cualquier **Q** : lo que está atrás puede en cualquier momento estar adelante : pasado & presente : ahora miro la **Q** de SIX y me doy cuenta que mis bocetos son una simple variante : la originalidad a veces es una simple manifestación de la ignorancia :

cuadratinas sueltas



1 presuroso pasa el tiempo
2 rumbo al pasado
3
4 lentamente nos damos cuenta de la maravilla
5 de la vueltita de la e
6 del sorprendente desenlace de una consonante

futuro se escribe con f de frutiger, pero eso no es más que una obviedad

hay 21 universos en la palabra universo
valores hay

múltiples viajes aún sin salir del aeropuerto
es la señal de la ética

dar a la máquina la calma profunda del pulso
la precisión de un reloj
suizo

la presión de la pluma

del plomo, la frialdad

empecinadamente
buscando el carácter del silencio
la acentuación del viento
ese hombre
encanecido y de alborotado pelo
que quería ser escultor
empecinadamente
dibujando una letra
una y otra vez la misma letra

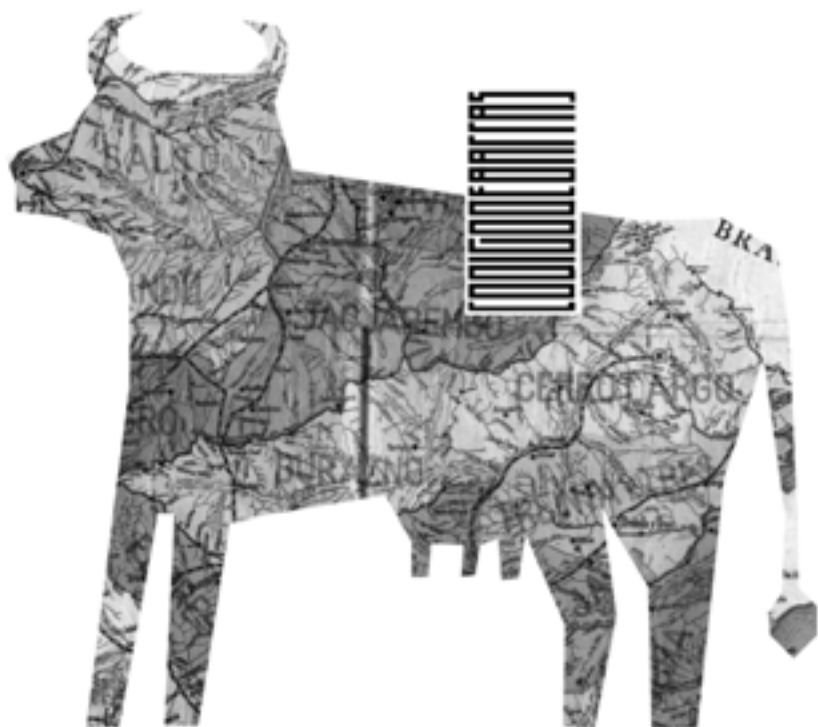
83

7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18

poema, se reinventaron todos los discursos, los lenguajes todos. Julio Herrera y Reissig, Vallejo, Huidobro, Gironde. La obra era el mundo. Hoy, el poema es el fragmento del fragmento. El mundo está hecho pedazos. La primera mitad del Siglo XX fue poética, la segunda novelesca. García Márquez, Cortázar, el boom latinoamericano. La poesía está más en la narrativa que en el poema. No confundir el poema con la poesía, el poema no es más que el empaque de la poesía. La poesía ES más allá del poema y puede manifestarse en cualquier otro lugar de la expresión, o en la vida misma. Algo así decía Octavio Paz, haciendo sonar el arco, tensando la lira. Se trata del sentimiento poético, del pensamiento poético, la poesía.

O

Si lo fuera, el libro de poemas (no sería. Prefiero mantener la denominación de mi anterior libro "M. Textículos & contumacias". Es decir, en vez de poemas: textículos) serían sobre mis antepasados, mi padre, mis abuelos. El trasiego de la crisis: la inmigración. La guerra. Europa del ESTE país... porque en definitiva, me interesan esos extranjeros en tanto venidos a Yaugurú, país patas parriba. "Uno / que se crió acá / mirando el mar / porque es hijo de emigrantes / o simplemente por pura costumbre".



Durante el espectáculo se realizaba un pequeña «performance»: se desplegaba un gran mapa del Uruguay, se mostraba como un mago muestra un pailuelito (*-nada por aquí / nada por allí-*), y tomando unas tijeras se recoetaba con el mapa una vaca.

una **k** clavada en el tiempo **2** diagonales, perfectas
perfecto diálogo que altera la linealidad del texto o la línea apoyada **una k**
cortando el plano / ^{rojo} ~~dis~~idiendo / ^{negro} ~~se~~parando los **1s** de los **Otros**
^{blanco}
el poeta de camisa amarilla resplandeciente
y el **otro** también era un ^{hombre} ~~hombre~~ de **let r a s** / distinto El **Lissitzky**
aplomado [por la foto] me lo imagino
un hombre de sí mismo
como todo hombre de letras **es**
(del mundo de la comunicación)
con una bandera roja por **lenin**grado por san **petersburgo** por **petrogrado**
los **bolcheviques** peladas cabezas descubiertas como **poetas revolucionarios**
una **k** clavada en la primera 1/2 del siglo / del **XX** / de los años **20**
el poeta arrojado a su tiempo **tempestuoso**, ruso **totalmente**
suicida también tristísimo por las revoluciones la burocracia sus cosas suicida
el otro judío de clase media 1/2 medio ingeniero **ingreoso**
proyectando **-proyectos para la afirmación de lo nuevo-**
el diseñador el **tipógrafo** de pulmones como papel frágil
El **Lissitzky** (Lasar Markowitch) y el poeta de la **revolución**: **Vladimir Vladimirovich Maiaikovski**

a**K** no / se a**K**ba

(11)



[seguramente a alguien ya se le debe de haber ocurrido una **K** así, de todas maneras este es mi homenaje]

G

Entonces si el libro no es un libro de poemas, poco importaría decir que la particularidad es que cada poema tiene que ver con una letra del alfabeto y cada letra con un tipógrafo o con una corriente tipográfica. No son poemas.

R

En realidad, todo esto no es más que un pretexto para tener un texto y disponerlo en la página. Entonces podemos decir que el tema es la puesta en página, o más aún: la intervención tipográfica. Con qué tipografía decir qué cosa. Cómo crece, salta, se(re)duce. Se juntaleja. Significa. Significa. La tipográfica significa. El cómo es el qué. **ES**. Es en ese ir y venir de los significados donde me quise ubicar. No en el texto, sino en su representación. Por tanto parece lógico que el textículo se escribiera diseñándolo y se diseñara escribiéndolo. Simultánea/mente. No me interesan los textos fuera de su tipográfica, sin su relación con el espacio de la página. Esos ingredientes no son —o no pretenden ser un agregado, un maquillaje, un adorno— sino el texto mismo. Insisto.

A

La mayor parte de estos textos fueron escritos a partir de enero del 2002. Dejando de lado “Uno (que se crió acá)” (que fuera musicalizado por Abel García, 1978), los pertenecientes a “El ganado está perdido” (espectáculo realizado junto a Fernando Cabrera y Gabriela David, 1996), los pertenecientes a “Latiendo por detrás de tu respiración” (exposición junto a Cecilia Vignolo y Fermín Hontou -Ombú-, 1997). Enero me encontró con la obligación de escribir una especie de tesis o proyecto para el “Certificado en docencia universitaria” (Instituto de Educación, Universidad ORT). Y me pasó que

en vez de redactar la tesis me puse a escribir estos textículos un poco por capricho, otro poco por aburrimiento. Además me fui dando cuenta de que esos textículos en definitiva sustentaban mi tesis: “la incorporación del humor y el juego en nuestra práctica docente”. Y si bien el libro no es una clase o una tesis, tampoco podría haber existido sin el ámbito académico que compartimos.

F
El primero de la serie fue escrito a partir de una foto que me mostró Daniel Wolkovicz de su tía Matilde. Fue a mediados del año pasado, creo. Quedé conmovido por esa fotito y lo escribí pensando en la i minúscula de Bodoni. A partir de ahí, se me ocurrió la posibilidad de escribir un libro donde hubiera un textículo por cada letra y que, de alguna manera, homenajeara a algunos tipógrafos. Pero no tenía ni el tiempo ni el espacio, sólo me quedó la idea persistiendo por debajo de todas las actividades, como esperando su momento, latiendo.

I
Hablando de Daniel, debo decir que sin su empuje, sin su gestión en principio desinteresada y luego generosa, este libro no estaría impreso. Para mí es un orgullo estar en esta editorial e inaugurar la colección que dirige mi amigo. Lo disfruto mucho. Es un placer.

A
Ese es mi viaje. Ahora que cada cual realice el suyo, con las valijas que tenga. El libro está a disposición con su vida independiente de lo que yo...



IIIQ : don las al mes de jubilarse se murió. no podía vivir sin la escalera de doble hoja : subir, cuchara y balde. ya no sabía quién era. **IIOS** : el mundo durante la obra estaba perfectamente partido en mitades inocables [como los alfabetos **stencil**, el de **josef albers** un suponer, el mundo reducido a tres figuras fundamentales, sin tocarse] [un semicírculo su mundo así como un semicírculo el capitalismo] [sin semicírculo es decir una D] sin embargo el mundo se cayó sin revoque. **IIIC** camaradas llevaban el cojón, la cuarta manija iba solita, como una mano, saludando

mi patria es el renglón

L E V A E L A T V E N D O A L O J I A E L A Y A N P O U A N Q A E S U S C H A N O S
L E V A E L A T V E N D O A L O J I A E L A Y A N P O U A N Q A E S U S C H A N O S



notype



santotipo



tipografia.cl



letraslatinas

Dirección



[http:// www.links tipograficos.pulso.uy](http://www.links.tipograficos.pulso.uy)

LETRAS LATINAS: Este espacio digital tiene como objeto ejemplos representativos del campo del diseño de fuentes, desarrollados en América latina. Para abril del 2004 está prevista la Biental Letras Latinas, que se hará en forma simultánea en Argentina, Brasil, Chile y México.

SANTOTIPI El proyecto SANTOTIPI es un emprendimiento abierto que trabaja por el desarrollo de la experimentación en torno a la tipografía. Destacamos la propuesta de arranquismo que busca relevar de los espacios públicos los procesos de diseño espontáneos, accidentales o ingenuos. Un proyecto desarrollado por Mauro Oliver y Claudio Pousada, con la colaboración de Javier Bernardo.

UNOS TIPOS DUROS Práctica y teoría sobre la tipografía; su objetivo es el de proporcionar un lugar de encuentro para todos aquellos interesados en la tipografía con hincapié en su evolución histórica pero sin olvidar las propuestas actuales.

TIPOGRAFÍA.CL Diseño tipográfico chileno. Encontrarás tipografías desarrolladas por diseñadores chilenos además de investigaciones tipográficas muy interesantes.

NOFONT.COM Experimentaciones tipográficas, el valor de la tipografía como imagen. Altamente recomendable

www.fontomas.com/

www.planet-typography.com

abc.planet-typography.com/index.html

www.oneart.com/briarpress/index.shtml

www.mediumbold.com/04_thinking/type/

<http://web.uflib.ufl.edu/spec/rarebook/art3283c/index.htm>

<http://cccw.adb.bton.ac.uk/schoolofdesign/MA.COURSE/LPioneers.html>

www.proyectovenus.org/ramona/

www.fontshop.com

www.type-o-tones.com

www.emigre.com

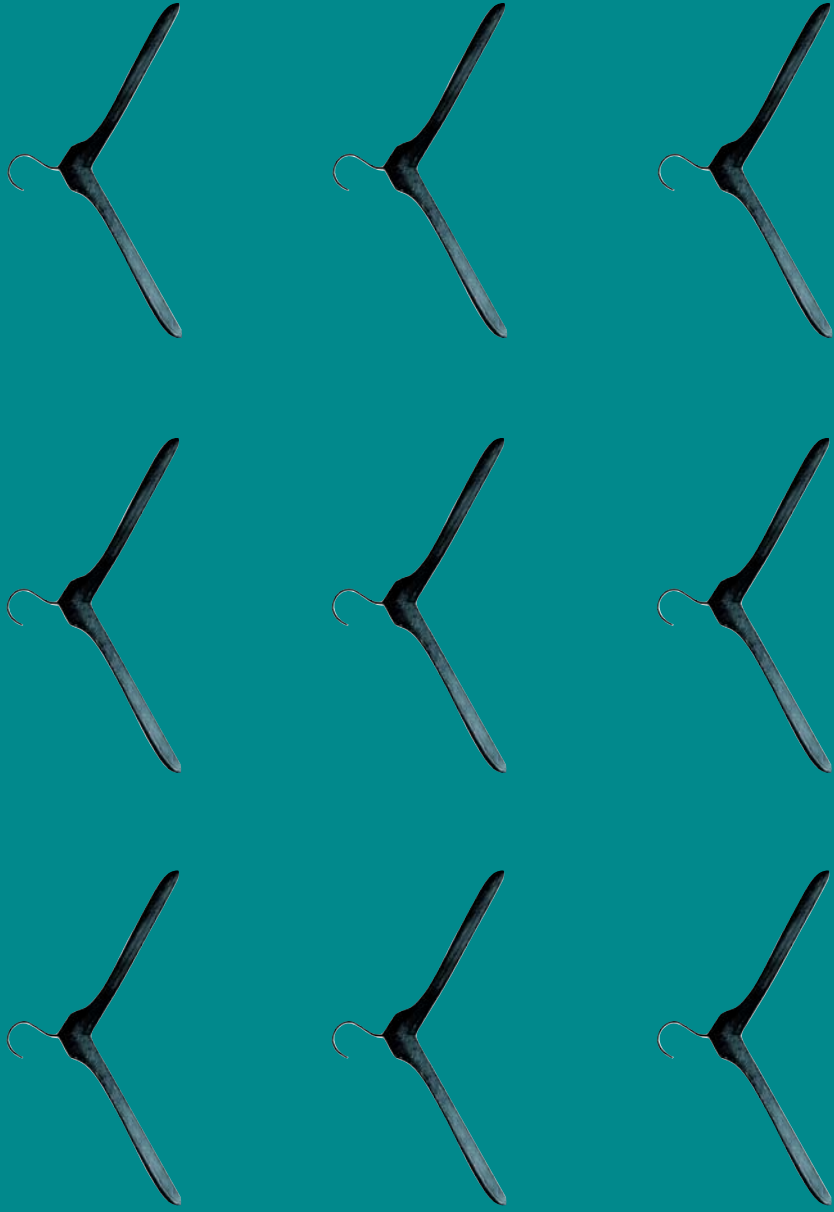
www.emodigi.de/emodigi_site/links.html

<http://cgm.cs.mcgill.ca/~luc/fonts.html>



*colgá
tus
trabajos*





La facultad te invita a participar del ciclo de exposiciones previstas para el 2004 con motivo del 10º aniversario de la carrera de Diseño

Presentáte con tus trabajos de:

Ilustración, comic, fotografía / Diseño Editorial, Corporativo, y Multimedia / Proyectos finales

todos los viernes de noviembre y diciembre de 8 a 13 hs

Contacto: Andrea Grossy - grossy@ort.edu.uy / Ma. Laura Fernández - fernandez_@ort.edu.uy

¿Una forma **rápida, económica**
y más **profesional** de ver el resultado
de un trabajo **antes de imprimirlo?**
Matchprint Digital de Kodak

TYPEWORKS
fotomecánica digital

Lo invitamos a visitar nuestro nuevo sitio web www.TYPEWORKS.com.uy
Envíos de Trabajo para PC trabajospc@typeworks.com.uy / Envíos de Trabajo para MAC trabajosmac@typeworks.com.uy



Escuela de Comunicación | Uruguay 1185, Cp 11.100 | Tel: 908 0677
Escuela de Diseño | Cuareim 1451, Cp 11.100 | Tel: 902 1505

www.ort.edu.uy