

Urbanismo tipográfico

Eduardo Herrera Fernández¹

Resumen

Nuestra cultura gráfica sigue afectada por las convulsiones tecnológicas. Aun así, la necesidad de dar sentido a nuestro contexto visual nos requiere procesos de investigación abiertos en el ámbito educativo. En tipografía, estos procesos deben ser de conocimiento abierto que van más allá de los signos alfabéticos. Se debe aplicar, a través de ellos, reconociendo los aspectos del desarrollo cultural, social, ideológico, económico o técnico. Esta reflexión muestra los paralelismos entre la arquitectura y la tipografía, la comparación de los conceptos arquitectónicos con la fundación para la configuración de las fuentes.

Palabras clave: Tipografía, Arquitectura, Diseño Gráfico, Educación.

Typographic urbanism

Abstract

Our graphic culture is still affected by seizures technology. Even so, the need to make sense of our visual context requires us the open research processes in the educational scope. In typography, these processes should be open knowledge that go beyond of alphabetic signs. Should be applied through them, recognizing aspects of cultural, social, ideological, economic or technical development. This reflection demonstrates the parallels between architecture and typography, comparing architectural concepts with foundation for fonts configuration.

Key words: Typography, Architecture, Graphic Design, Education.

La tipografía es, al lado de la arquitectura, el cuadro más característico de una época y el testimonio más severo del desarrollo espiritual de un pueblo. De la misma manera que en la arquitectura, se refleja a plena luz todo el fluctuar de una época y el aspecto exterior de vida de un pueblo. La tipografía manifiesta signos de voluntad interna, habla de soberbia y de humildad, de esperanza y de dudas de las generaciones.

Peter Behrens, arquitecto y diseñador gráfico

¹ Doctor en Bellas Artes. Profesor Titular de Universidad. Imparte Diseño Gráfico en la Facultad de Bellas Artes de la UPV-EHU. Participa como docente en otros centros nacionales e internacionales a través de cursos, másteres, *workshops*, etc. director del Taller de Diseño Gráfico de los Cursos de Verano de la UPV-EHU-San Sebastián. Como resultado de su labor investigadora ha publicado diferentes libros, entre los que pueden destacarse: *La presentación visual del lenguaje. Conexiones entre forma y legibilidad; Ver, oír y sentir letras; o Tradición e innovación del 'Arte Subtilissima' de Juan de Yciar.*

Investigación en tipografía

Del mismo modo que el objetivo de la investigación del ADN es identificar la ubicación y función de todos los aspectos de la vida que se organizan a nivel molecular, el estudio de la tipografía podría considerarse un intento de comprender el aspecto formal y expresivo de la unidad más pequeña de la palabra escrita. Y así como hay escépticos que argumentan que la investigación del genoma no encontrará respuestas sobre la verdadera naturaleza del comportamiento humano, quizá el hecho de investigar sobre tipografía no revele nada sobre la comunicación visual. No obstante, un lugar de reflexión acerca de este campo de la configuración gráfica, frecuentemente marginado, puede ser un ámbito adecuado para ‘transitar’ reflexivamente por la génesis del oficio de diseñar, para investigar y proyectar sobre las nuevas necesidades que plantea el aprendizaje de los fundamentos del diseño tipográfico en la formación de diseñadores y comunicadores.

En nuestro contexto académico inmediato, necesidades reales y apremiantes como la comprensión de las complejidades de la estética tipográfica sólo es posible desde unos planteamientos que consideren el grado de asimilación que ha alcanzado el medio gráfico en general, el mismo que moldeará la cultura previa de los destinatarios de esta propuesta de enseñanza-investigación, en oposición a un pragmatismo acrítico tan común en una disciplina como el Diseño.

Ante las actuales y urgentes revoluciones tecnológicas —y sus implicaciones sociales—, la constante resignificación de las necesidades de comunicación y la eterna fluctuación de los códigos de percepción y representación, implica concebir la investigación en diseño, desde el campo de la tipografía, a partir de una concepción de dicha disciplina más allá del simple conocimiento de los signos alfabéticos, pero que sin embargo se materialice a través de ellos. Así, por ejemplo, el análisis de la ‘arquitectura tipográfica’ de una letra puede permitir el reconocimiento de toda una ideología de la comunicación y de la cultura: cada configuración tipográfica implica un debate entre la palabra y la imagen; a través de una consideración general de la legibilidad podemos apreciar la percepción inconstante del ojo; y es a través del diseño tipográfico como se nos ofrece una ocasión privilegiada de sintetizar —y de reconocer— en un sistema gráfico, todo un proceso de elaboración cultural, social, ideológica, económica o tecnológica, para dotar de forma a una función. De este modo se puede contribuir a la urgente e inexcusable necesidad de significar el contexto de nuestro tiempo.

En la propuesta de este ‘lugar de tránsito’, tal y como definíamos anteriormente, se parte del principio general de que la tipografía es un medio para experimentar metodologías y procesos, cuyo objetivo es la adquisición de conocimientos, de actitudes y de recursos indispensables para una posible futura actividad profesional como explorador y creador de signos expresivos. Para ello se pretende ampliar el ángulo de aproximación a la proyección gráfica, traduciendo la tipografía a un lenguaje arquitectónico y asimilando los procesos de trazado, planificación y recorrido urbano a la práctica de configuración del diseño tipográfico.

La tipografía tienen una perennidad que sobrevive muchas veces al propio artista... quizá cabría intentar una comparación de la tipografía con la arquitectura y establecer sus posibles relaciones estructurales y estéticas.

Ricard Giralt Miracle [citado en Lanclle 1993]

La observación gráfica: ámbito de reconocer la ciudad

Desde una distancia cronológica, el análisis de la evolución de los sistemas escritos supone de alguna manera un ‘examen grafológico’ de los diferentes estadios de evolución cultural, social, lingüística, tecnológica, política, artística...

La comparación de las formas arquitectónicas con las de la escritura se produce con facilidad y sin atisbo de violencia; indiquemos asimismo que lo espiritual e intelectual de cada época también ha encontrado expresión en el estilo de la escritura de los libros, primero caligrafiados y más tarde impresos.

Adrian Frutiger

Así, por ejemplo, el carácter solemne y monumental de las letras inscritas en la columna Trajana del Foro romano –modelo formal de nuestro sistema alfabético de mayúsculas– es acorde con la intención de la arquitectura imperial romana.



El rigor estructural de la solidez y grandiosidad de la arquitectura romana se traduce también a través del alfabeto. Las letras talladas en las inscripciones lapidarias son caracterizadas por una geometría que se fundamenta sobre las formas básicas del cuadrado, del círculo y del triángulo.

Ya en la Edad Media, podemos observar que la concepción espacial de la admirable funcionalidad del arco de medio punto y su disposición consecutiva como fundamento estético de la plácida belleza de la capilla palatina de Aquisgrán, o de las pequeñas basílicas de la época, concuerda formalmente

con un determinado *ductus*, sin ligaduras ni artificios, de las letras observables en la escritura carolingia del siglo IX.



cdeghmop

La escritura carolingia, expresión gráfica de la cultura romano-cristiana, corresponde a un ideal estético de la cultura de la época, en la que no se mira directamente lo clásico, sino a través de la interpretación y el desarrollo de una tradición helenística que había roto la unidad del ser y del espacio, por lo que las formas cerradas no se entendían. Se afirmaba el concepto de la continuidad del espacio y éste no podía ya ser considerado como algo medible. La escritura, incapaz de realizar una nueva concepción espacial, se repliega sobre su propia organización práctica. Al igual que la arquitectura de esta época, la escritura carolingia asumirá un carácter estructurado para alcanzar un fin más trascendente y útil. Sólo era un medio y no un fin en sí misma.

Continuando con estos ejemplos ilustradores de un análisis comparativo entre las estructuras arquitectónicas con los trazos de la escritura, es también pertinente la comparación entre la aparición de la ojiva —característica estructural del estilo de construcción arquitectónica del gótico— y su correlato con la expresión escrita de la Edad Media.



Confiteant̃
l̃ia eius filijs
f̃inũ laudis: 7

Los elementos constructivos góticos obedecían a un primer factor de carácter económico: reducción de la masa pétreo para el logro de una mayor estabilidad. A este fundamento económico/técnico le corresponde también una disposición intelectual y espiritual que ya no valora las edificaciones y los escritos sacros como meros objetos utilitarios, sino como expresión del culto

—elemento de unión entre el Aquí y el más Allá—. A diferencia de la etapa románica, aspectos como la legibilidad de un texto o la funcionalidad de una edificación sufrirán una escasa consideración, pasando a un primer plano el logro de *un ordenamiento del espacio que resulta lleno de espiritualidad y con carácter de celebración* [Frutiger 1999:122].

Será en el Renacimiento donde podemos encontrar, quizá, el más expresivo ejemplo del paralelismo existente entre la arquitectura y la escritura. Los humanistas se liberarán de ataduras dogmáticas ‘humanizando’ la escritura, estableciéndose de esta manera la estructura básica de la expresión escrita occidental, cuya vigencia llega hasta nuestros días. Así, en la búsqueda inconsciente de estabilidad humana, en este periodo se recobrará del pasado clásico un elemento característico en los remates inferiores para su aplicación en el tipo humanístico tradicional: la letra ‘está de pie’ sobre una línea invisible. En la evolución de los estilos arquitectónicos podemos encontrar una analogía entre el refuerzo estabilizador de estos remates iniciales y terminales y las columnas de los diferentes órdenes arquitectónicos —éstas aparecen limitadas en la parte inferior por una basa, y en la parte superior por un capitel—.



En este periodo, los tratados de protagonistas como Giorgio Vasari, Leonardo da Vinci o Luca Pacioli, al referirse a la construcción de signos tipográficos, hablaban de ‘arquitectura tipográfica’, ya que para ellos la letra debía de ser determinada desde similares principios de proporción y armonía con los que se debía concebir a la arquitectura. La correspondencia simbólica entre la terminología de la compaginación tipográfica y la construcción arquitectónica surgió, en esta época, de esta analogía formal entre ambas disciplinas, recurriéndose a la imagen metafórica que une la casa y el libro: la página interior que suele presentar el título de la obra, se denominó anteportada; la página siguiente, donde aparecen los datos referentes al título completo, el nombre del autor, editor... se denominó portada o frontispicio; y el prólogo o introducción se designó como pórtico. Para comprender mejor este origen del vocabulario tipográfico, debemos de tener en cuenta que los principales ordenadores teóricos de la categoría estética italiana fueron, en su mayor parte, arquitectos. Por otra parte, la arquitectura, como soporte físico del texto escrito, será sustituido definitivamente con la invención de la imprenta: los caracteres móviles de Gutenberg relevarán a los caracteres incisos en las piedras de los elementos arquitectónicos antiguos, revolucionando así un modo de comunicación y de expresión entre los hombres. El nuevo medio

impresor aportará al medio escrito el don de la ubicuidad y de su difícil posibilidad de destrucción total, de la rapidez de ejecución, y del bajo costo de su producción y transporte.

En el siglo XV todo cambia, el pensamiento humano descubre un medio de perpetuarse no solamente más duradero y más resistente que la arquitectura, sino también más sencillo y más fácil. La arquitectura es destronada. A las letras de piedra de Orfeo le suceden las letras de plomo de Gutenberg. El libro acabará con el edificio. La invención de la tipografía es el más grande acontecimiento de la historia [Zapf 1970:11]. Desde el revolucionario acontecimiento configurador acaecido en este momento, las resonancias o paralelismos entre arquitectura y escritura pueden ser observadas en el aspecto externo —o como define Adrian Frutiger [1999:123], en el ‘ropaje’ de la expresión escrita— hasta hoy en día.

A través del esquema que se expone a continuación, se pretende reflejar figurativamente esta comparación estructural, esta armonía recíproca entre arquitectura y escritura y así poder apreciar con más claridad la concepción espiritual de una época o, dicho de otra forma, vivirla en su sentido de ‘espacio’ de manera más intensa.



Templete de San Pietro Montorio
Donatello d' Angelo Bramante
Roma, 1502

RQEN
baegn

De “Hypnerotomachia Poliphili”
Aldo Manuzio
1499



Basilica Palladiana
Andrea Palladio
Vicenza, 1549

RQEN
baegn

“Garamond”
Claude Garamond
1546



Senate House
James Gibbs
Cambridge, 1730

RQEN
baegn

“Caslon”
William Caslon
1734



La Madeleine
Guillaume Couture
Paris, 1777

RQEN
baegn

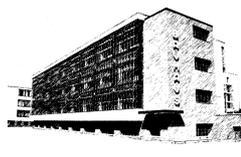
“Bodoni”
Giambattista Bodoni
1818



Galería de máquinas
Victor Contamin
Paris, 1889

RQEN
baegn

“Clarendon”
1903



Edificio de la Bauhaus
Walter Gropius
Dessau, 1925

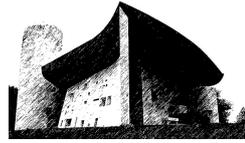
RQEN
baegn

“Futura”
Paul Renner
1927



RQEN
baegn

Casa Tugendhat
Ludwig Mies van der Rohe
Brno, 1930



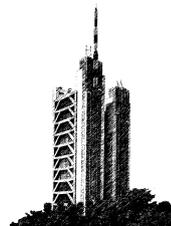
RQEN
baegn

Notre Dame du Haut
Le Corbusier
Ronchamp, 1950



RQEN
baegn

Ópera de Sydney
Jorn Utzon
Sydney, 1959-1973



RQEN
baegn

Century Tower
Norman Foster
Tokyo, 1989

"Industria"
Neville Brody
1989

Eurostile
Aldo Novarese
1964

El análisis de la formas alfabéticas supone un medio importante de ayuda al conocimiento de la 'historia de la forma' debido a la afinidad formal en la práctica tipográfica con otras formas de expresión plástica, mostrando a la vez que esta adecuación formal, a exigencias de diferentes manifestaciones sociales, supone uno de los fundamentos básicos en la proyección de caracteres tipográficos.

Salvatore Gregorietti

Ningún arte es más próximo a la arquitectura que la tipografía. Como la arquitectura, tiene como primera regla la buena elección y la ajusta adaptación de los materiales (...)
De la misma manera que el ordenador de un palacio reparte con sabia medida la sombra y la luz sobre las fachadas, y en la disposición interior compensa para las necesidades del uso la luz y la sombra, igualmente el ordenador de un libro, que dispone de dos fuerzas contrarias (el blanco del papel y el negro de la tinta), asigna a cada una de ellas un papel y combina una armonía. Existen, en la arquitectura, grandes planos serenos que son como los márgenes, del mismo modo que hay, en el libro, simetrías y alternancias que son como las de una construcción. En fin, ¿no es cierto que estas grandes obras del hombre: un libro, una casa, deben tender a una misma virtud esencial, el estilo, es decir, el orden, la gravedad sin tristeza, la majestad sin énfasis, unido a un acento natural y a una noble gracia que complazcan plenamente al espíritu.

Henri Focillon

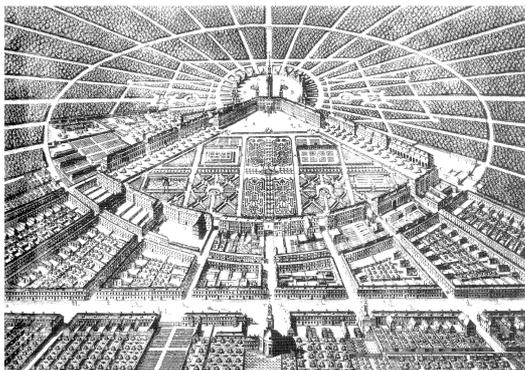
La arquitectura, como concepto, ha sido retomado en los últimos tiempos en el campo de la tipografía para significar buena disposición, construcción e invención de la compaginación tipográfica, y para afirmar que el diseño de un soporte escrito exige consideraciones semejantes a la proyección de un edificio, sea por el hecho de que la estructura de los signos tipográficos es de carácter arquitectónico —proyección y construcción—, sea porque el proceso de diseño puede compararse a una planificación urbana. De este concepto comparado de fundamento de 'urbanismo' podemos establecer que la expresión tipográfica se compone asimismo de varios principios esenciales, en los que el trazo es el material, la letra es la casa, las líneas son las calles, los márgenes son 'las afueras', el espacio es el entorno, el texto es la ciudad, la

retícula es el plano urbanístico, la página es el territorio, la legibilidad es la habitabilidad, o la lecturabilidad es la circulación.

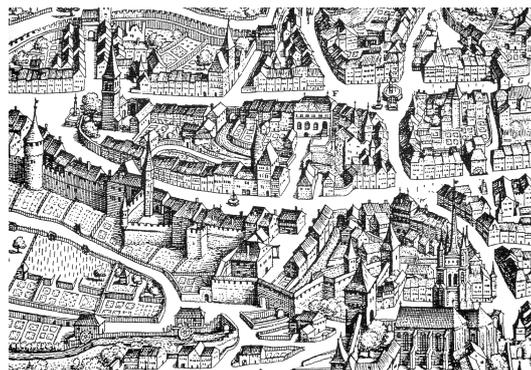
La ciudad como texto

Para el diseñador tipográfico Hermann Zapf, una definición de ‘buena tipografía’ es el complemento adecuado a su convicción de que las letras no son otra cosa que ‘arquitectura bidimensional’. Llevando al límite su interpretación, no sería descabellado considerar a Zapf como un arquitecto; al fin y al cabo es gracias a diseñadores como él que las palabras se levantan de los libros como edificios, dispuestas a cumplir su misión de construir para nosotros espacios reales e imaginarios.

A lo largo de la historia podemos encontrar planteamientos tipológicos, simbólicos, formalistas o comunicativos en la arquitectura y el urbanismo como planteamientos arquitectónicos y constructivos en la tipografía: el espacio construido es legible, se comunica a través de la composición formal:

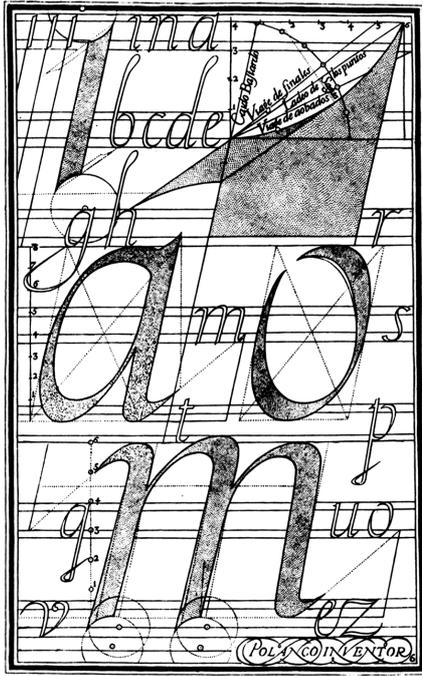


Grabado del castillo-residencia del príncipe de Karlsruhe
[Reproducido de Aicher, 2004:63]

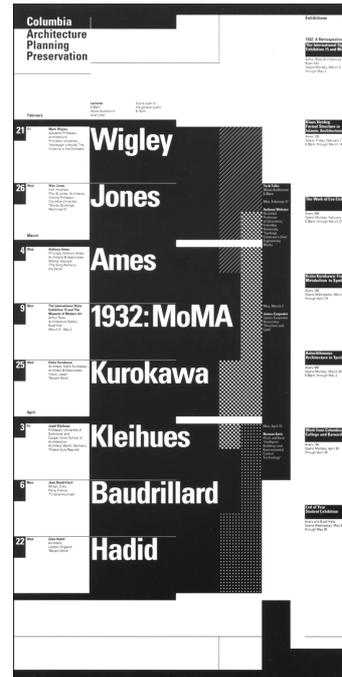


Grabado de la ciudad de Lausana
[Reproducido de Aicher, 2004:61]

Por otro lado, podemos encontrar ejemplos de configuraciones tipográficas que se construyen en un sentido próximo al de la arquitectura:



Página del libro "Arte nuevo de escribir por preceptos geométricos", de Juan Claudio Aznar de Polanco.
[Reproducido de KAPR - SCHILLER, 1983:162]



Cartel de conferencias en la Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad de Columbia.
[Reproducido de Kunz, 2003:162]

Desde la hipótesis de que todo objeto proyectado es susceptible, en cierto sentido, de ser 'textualizado' [Fdez. Iñurrategui 2007], en esta analogía entre texto y forma, entre discurso y entorno, el punto de partida ahora sería el de considerar también a una estructura urbana como un "texto", es decir, que puede ser analizada de acuerdo con el mismo procedimiento que puede ser usado para considerar una configuración gráfica. Continuando con estas correspondencias podríamos plantear, asimismo, que un producto de diseño equivale a un conjunto de frases, una vivienda puede equivaler a algunos párrafos de un texto imaginario, y una ciudad podría equivaler a toda una obra literaria. La historia urbanística de una ciudad es la historia capitular de un complejo texto, en cuya evolución están presentes diferentes autores, estilos, y hasta géneros literarios. Así, por ejemplo, la urbe de Barcelona reúne en su macro-texto urbano el género épico –barrio gótico–, el género lírico –las huellas del modernismo arquitectónico–, el género novelesco –el Ensanche, próximo a la novela realista del XIX– y, según Jordi Llovet [1979:151], el género trágico-cómico –el barrio barcelonés de L'Hospitalet de Llobregat–.

En esto consistiría el ideal del diseño, en poder organizar armónicamente, considerando todos los condicionantes que se puedan encontrar en juego.

Por su génesis, no cabe duda que la ciudad de la civilización industrial constituye un texto pre-fabricado, con absoluta carta de naturaleza en nuestros días, pero a fin de cuentas una carta de pausada escritura artificial, es decir, controlada, dirigida y edificada por la cultura humana, y más especialmente por el conjunto de los proyectistas que han impreso alguna letra en esta carta magna de la ciudad de hoy.

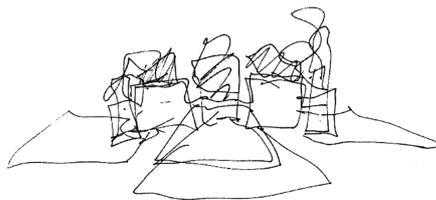
Jordi Llovet

La crónica gráfica: ámbito de editar la ciudad

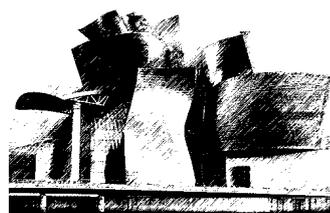
La acción del hombre en el medio, que supone una manifestación cultural que puede expresarse de maneras diversas, alcanza a casi todos los objetos que nos rodean. Esta acción requiere una planificación y un proceso de ejecución cuya complejidad depende de las características del objeto y del grado de desarrollo de las tecnologías y de las relaciones sociales. Esta planificación se origina en el deseo de satisfacer una necesidad, individual o colectiva, y se traduce mediante la creación de un objeto. Dicha creación implica dos fases: la planificación propiamente dicha y la construcción. La primera fase constituye el proceso proyectual o proceso de diseño, y es en este momento cuando aparece el dibujo como factor que nos permite imaginar, conocer y comunicar los aspectos que caracterizan al objeto en vías de creación –la comunicación de las ideas a través del dibujo puede ser con nosotros mismos durante el proceso creativo–. Tanto el dibujo manual como la escritura son formativos y, por lo tanto, pueden actuar como una “interfase” entre la conceptualización y la formalidad del mensaje –sea éste un dibujo o un texto – provocando una simbiosis de constantes estímulos.



Firma de Frank Gehry



Esbozo arquitectónico de Frank Gehry



Museo Guggenheim, Bilbao

Las posibilidades del dibujo para prefigurar objetos y situaciones espaciales que se generan en la mente mediante la ideación, permite a esa persona, o a otros, crear ‘arquitectura’: construcción, proyecto, composición, montaje, constitución, síntesis, organización, armonización, ordenamiento, compatibilidad, sistematización, acoplamiento, ajuste, concordancia, correspondencia, proporción, coordinación, afinación, compaginación...

Los arquitectos deben proyectar espacios habitables para dormir, protegerse, convivir, trabajar, aislarse, etc. a través del dibujo de planos. Los planos sistematizan tanto las relaciones espaciales de las estancias como el proceso de construcción al coordinar los materiales de construcción necesarios. El dibujo posibilita una comprensión espacial y una construcción sistemática, definiendo las proporciones estéticas. En la tipografía, la compaginación posee un papel análogo, constituyendo el principio de ordenación de los materiales gráficos, tanto en la dimensión de su producción como en la de su uso, es decir, el acto de leer.

Contaminación urbana

La gran cantidad de ‘textos’ escritos que intentan organizar el complejo sistema de funcionamiento de nuestra sociedad es un problema de polución visual que la tipografía ha de abordar, al igual que el arquitecto debe solucionar los ‘con-textos’ urbanos desproporcionadamente poblados. Hoy en día, tal y como plantea Otl Aicher [2004:97], asistimos al disparate de un estado de bienestar en el que nuestras vidas ya no coinciden con nuestras propias experiencias y lo que sabemos nos ha llegado a través de la comunicación. Vamos camino de una era de indulgencia en la que el consumismo garantiza una economía en movimiento. Este consumo no está motivado por un sentido lógico sino por la gratificación estética. Las fuerzas productivas, en manos de la tecnología, han impuesto su lógica fetichista, dejando en evidencia la dificultad por la esperanza de un potencial emancipador de los productos que puedan surgir de la industria cultural – incluyendo entre ellos, evidentemente, al diseño y a la arquitectura—. Las relaciones del hombre con su entorno visual y ambiental parecen responder únicamente a la lógica de la novedad.

Así, el diseño y la arquitectura actual parecen concentrarse más en una competición del espectáculo y la atracción, donde la impresión deja de ser expresión. Pensar requiere un esfuerzo ¿para qué pensar? es más gratificante vivir en un mundo insignificante –en el que las cosas no signifiquen—. Así que no es extraño que la estética se desligue del pensamiento. Lógicamente, ésta es sólo una cara de nuestro momento; así, junto a la arquitectura de Ricardo Bofill está la de Norman Foster, o junto al carácter tipográfico ‘Comic Sans’ de Vincent Connare está el carácter ‘Meta’ de Erik Spiekermann.

Ya no es necesario el uso de la propaganda manipuladora o del terror; gracias a la gratificación estética todo funciona sin contradicciones, ni dudas, ni exige siquiera que la gente piense o tome decisiones. La cultura ha degenerado en el envasado del narcisismo, en el que *el arquitecto diseña en azul celeste y el tipógrafo trabaja en oro, plata y verde pálido* [Aicher 2004:99].

Pero evidentemente, no todo el mundo puede soportar un entorno así. Todavía existen individuos anhelantes –que posiblemente han tenido la posibilidad de ser educados– de entornos habitables y de imágenes que sean creíbles. Al igual que existen tipos dignos e indignos de crédito, por extensión, también existe tipografía y arquitectura dignas e indignas. El diseño y la arquitectura no son sólo la consecución de una producción con vistas a satisfacer una demanda, sino fundamentalmente un modo de conocimiento.

Hemos de reconocer que actualmente una parte considerable de la cultura tipográfica sufre un estado de confusión en el que la ‘pirotecnia tecnológica’, el formalismo y el estilo, perseveran en las representaciones gráficas. Frente a una alta cultura de la comunicación gráfica existe una tipografía de la inteligibilidad, en la que la perfección del disfraz es impresionante. La técnica lo posibilita todo: la fachada es la casa. Evidentemente no estamos hablando de conocimiento ni del ejercicio de la inteligencia. Estamos hablando, en todo caso, de supervivencia, y si el asunto

es ganarse la vida, la única regla —como es bien sabido— es que todo vale. El hecho de ser diseñador parece hoy en día estar fundamentado en un acto íntimo: basta con que alguien diga que es diseñador para que nadie pueda objetarlo, ni por supuesto impedirlo. Todo lo que tenga un carácter instrumental, lo que sea, parece estar legitimado para poder ser planteado como producto diseñado.

Hoy en día es más difícil encontrar un texto legible que una estructura atractiva, "un paisaje de letras". El diseño y la arquitectura se han restringido a la mera re-presentación. Si alguna vez hemos considerado a la legibilidad y a la agradabilidad como condiciones indispensables para la sociabilidad humana, éstas se han transformado en objetivos sistemáticos. Las configuraciones perturbadoras, impenetrables o ilegibles, se han convertido en dominantes; y por el contrario, aquellas que están expuestas a juicios comunes se han debilitado. La manipulación de la incertidumbre es lo que en la actualidad está en juego. Así, en estos momentos, gran parte de la torpemente denominada 'tipografía experimental' pretende ser una 'tipografía libre'; pero no debemos de olvidar que la libertad es una conquista, no un punto de partida. En realidad esta actitud no debe ser considerada más que el resultado de un carácter arcaico y regresivo —un regreso a la infancia en actitud lúdica— cuyo único objetivo parece ser la producción desde la pura práctica onanista y no el consumo reflexivo.

Ante esto, en tipografía, es necesario recurrir a un principio de 'urbanidad' en el sentido de su significado más amplio: 'educación', 'cultura', 'corrección', 'honestidad', 'atención', 'respeto', 'sociabilidad', 'buenas maneras', etc. que no sólo esté relacionado con estructuras y principios sobre selección y disposición de tipos sobre la página, sino también con la semántica y la sintaxis, ya que los diseñadores están implicados en la forma de la comunicación visual y, además, en la organización de los contenidos. Para ello es preciso adquirir conocimientos sobre principios fundamentales para el establecimiento de presentación de contenidos y determinar, por lo tanto, la jerarquía informativa. El diseñador funcionaría en este caso, por lo tanto, como un 'arquitecto de la información'.

Referencias

- AICHER, O. *Tipografía*, Campgràphic, Valencia 2004, p. 99.
- FERNÁNDEZ, L. *El discurso del diseño gráfico*, Diseño. Ikus Komunikazioa, Bilbao 2007.
- FOCILLON, H. *Art d'Occident*, Librairie Armand Colin, Paris 1963, p. 211.
- FRASSINELLI, C. *Trattato di architettura tipografica*, Editrice Raggio, Roma 1955.
- FRUTIGER, A. *Signos, Símbolos, Marcas, Señales*, Gustavo Gili, Barcelona 1999, p. 122.
- FRUTIGER, A. *En torno a la tipografía*, Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- GREGORIETTI, S. "La forma della scrittura" en *Línea Gráfica* nº 2, 1989, p. 52.
- KAPR, A./SCHILLER, W. *Gestalt und Funktion der Typografie*, VEB Fachbuchverlag,

Leipzig 1983.

LANCLE, C. “Amor por la letra” en *Experimenta* núm. 22, Madrid 1993, p. 22.

LLOVET, J. *Ideología y metodología del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona 1979, p. 153.

ZAPF, H. *Manuale tipographicum*, The Mit Press, s.l. 1970.