

sistemas reticulares

Principios para organizar la tipografía

Kimberly Elam

GG Diseño

4

Editorial Gustavo Gili, SL

Rosselló, 87-89. Tel. 93 322 81 61 **08029 Barcelona**

Valle de Bravo, 21. Tel. 55 60 60 11 **México, Naucalpan 53050**

Praceta Notícias da Amadora, nº 4B. Tel. 21 491 09 36 **Portugal, 2700-606 Amadora**

Sistemas reticulares

Principios para organizar la tipografía

Kimberly Elam

GG[®]

L-2184

RE: 1954

CMC

51,97 CMC

10/4/07

Título original: *Grid systems*
Publicado originalmente por Princeton Architectural Press

Editores del proyecto: Linda Lee y Jennifer N. Thompson
Diseño gráfico: Kimberly Elam

Diseño de la cubierta: Yves Zimmermann
Revisión técnica: Susana Tarancón

Mi especial agradecimiento para: Nettie Alijan, Nicola Bednarek, Janet Behning, Megan Carey, Penny (Yuen Pik) Chu, Russell Fernández, Jan Haux, Clare Jacobson, John King, Mark Lamster, Nancy Eklund Later, Katharine Myers, Jane Sheinman, Scott Tennent, Joseph Weston, y Deb Wood, de Princeton Architectural Press.

—Kevin C. Lippert, editor

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, la reproducción (electrónica, química, mecánica, óptica, de grabación o de fotocopia), distribución, comunicación pública y transformación de cualquier parte de esta publicación —incluido el diseño de la cubierta— sin la previa autorización escrita de los titulares de la propiedad intelectual y de la Editorial. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y siguientes del Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO) vela por el respeto de los citados derechos.

La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

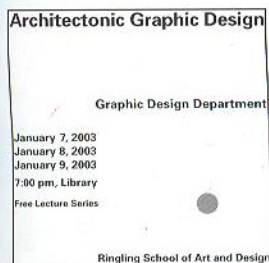
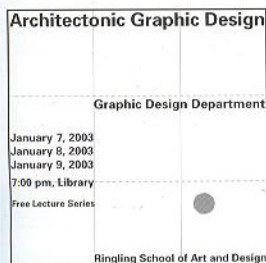
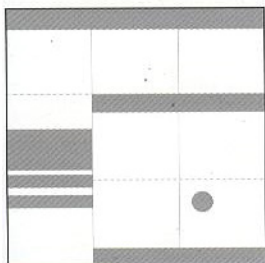
© 2004 Princeton Architectural Press
y para la edición castellana:
© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2006

Printed in Spain
ISBN-13: 978-84-252-2069-2
ISBN-10: 84-252-2069-6
Depósito legal: B. 46.541-2005
Impresión: Vigor, SA, Sant Feliu de Llobregat (Barcelona)

Índice

5	Presentación
7	Elementos y proceso del proyecto
8	Limitaciones y posibilidades
9	Proporción de los elementos
10	Agrupaciones
11	Espacio negativo y agrupaciones
12	Líneas del perímetro y relaciones axiales
13	Ley de los tercios
14	El círculo y la composición
17	Composición horizontal
35	Folleto para <i>Die Neue Typographie</i>
36	Página de título y página de texto de <i>The Isms of Art</i>
37	Doble página del catálogo de productos Bauhaus
38	Anuncio del Theater am Hechtplatz
40	Página web de SamataMason
42	Línea gráfica para el Instituto de Estudios sobre Arquitectura y Urbanismo
44	Línea gráfica para Sotheby's
45	Doble página de índice de <i>The New Urban Landscape</i>
46	Composición horizontal / vertical
63	Cartel de <i>Zürcher Künstler im Helmhaus</i>
64	Catálogo de Nike ACG Pro
66	Programa del 150 Aniversario de la Universidad de Zúrich
67	"Los mejores carteles suizos de 1992"
68	<i>Festival d'été</i> ["Festival de verano"], doble página de programa
69	Carteles para la Escuela Superior de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Columbia
71	Composición diagonal
89	Cartel de Kandinsky
90	Página de <i>Reklama Mechano</i>
91	Serie de carteles para el periódico <i>National-Zeitung</i>
92	Estudios para página de título, Teatro Municipal de Friburgo
94	Carteles sobre un ciclo de conferencias para la Escuela Superior de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Columbia
97	Jerarquía tipográfica
104	Caso de estudio: La identificación del virus del sida
107	Caso de estudio: El principio del comunismo en Cuba
112	Caso de estudio: Los Levi's se ponen de moda
116	Caso de estudio: "Si el guante te queda suelto, debes ser absuelto"
119	Índice de términos
121	Bibliografía
123	Agradecimientos
123	Créditos de las imágenes

Presentación



La tipografía no es sólo información verbal, sino que consiste también en líneas de diversas texturas dentro de una composición. Estas texturas crean a su vez rectángulos de diferentes tonos sobre la página. Y la relación entre las posiciones de estos rectángulos resulta fundamental para percibir orden y unidad en una composición. La dualidad que implican ambos elementos encomienda al diseñador la responsabilidad tanto de la comunicación como de la composición.

El proyecto tipográfico permite al diseñador centrarse en el papel de la composición dentro de un sistema y de una estructura, y analizarlo cuidadosamente. La estructura es un sistema reticular sencillo, de tres columnas por tres filas. Se trata de un sistema que, aunque modesto, ofrece suficientes posibilidades de variación y de investigación profunda. El sistema reticular de 3 x 3 también responde a la ley de los tercios, que enuncia que cuando un rectángulo o un cuadrado se dividen en tercios vertical y horizontalmente, los cuatro puntos de intersección resultantes son los puntos focales óptimos en la composición. El diseñador se sirve de la ubicación y de la proximidad para determinar cuál de estos puntos es el más importante jerárquicamente.

El ejemplo que se muestra a la izquierda es una composición sencilla de seis rectángulos y un pequeño círculo. Los elementos guardan una proporción recíproca y están agrupados y dispuestos en la retícula de tal forma que cada uno de los elementos rectangulares se alinee al menos con otro elemento. Los alineamientos internos, la proporción de los elementos y su ubicación en el formato ofrecen, como resultado, una composición unificada y visualmente satisfactoria. En este ejemplo los rectángulos grises se han sustituido por líneas de texto. Existe una jerarquía evidente en el contenido del mensaje establecida por medio del cuerpo de la fuente, la ubicación del texto y un eje vertical a la izquierda del formato. El análisis de estas tres muestras pone de manifiesto que los principios compositivos relacionados con los mensajes tipográficos son, en general, los mismos. La comprensión de los elementos abstractos en la textura de una composición ayuda al diseñador a comprender mejor la función de los principios compositivos y las fuerzas visuales en el diseño. Este proyecto es un caso de estudio de una metodología determinada que se emplea para enseñar estos principios y fuerzas visuales.

Este libro está en deuda con mis alumnos por todo lo que me han enseñado y aspira a compartir con otras personas una perspectiva y una metodología que puedan resultarles útiles. La educación en diseño es un proceso fluido, sujeto a una evolución constante. Los diseñadores y los profesores de diseño quedan invitados a compartir los resultados de sus experiencias conmigo, para que puedan incluirse en futuras reediciones de esta obra.

Kimberly Elam

Ringling School of Art and Design

Departamento de Comunicación Gráfica e Interactiva, Sarasota, Florida (EE UU)

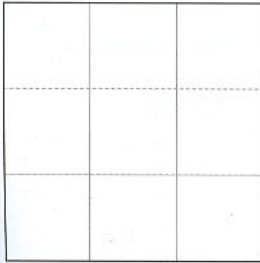
Elementos y proceso del proyecto

Una estructura de tres columnas por tres filas es el formato elegido para analizar la textura y la composición. Este sencillo sistema reticular permite un gran número de variaciones en el contexto de un sistema organizativo controlado. Dado que el formato es un cuadrado, la atención visual se centrará en la composición interior, más que en la forma y la proporción del formato.

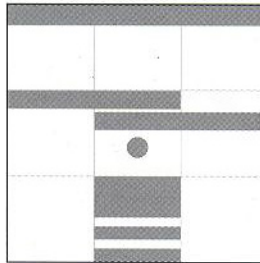
Seis rectángulos grises, que más tarde van a corresponder al tamaño de la tipografía portadora del mensaje visual, constituyen los elementos de la composición. También se emplea un pequeño círculo como elemento de equilibrio, de control visual de la composición y de contraste.

El círculo es el elemento comodín en todas las composiciones. Incluso aunque sea muy pequeño, cuenta con un enorme poder visual. Ello puede decirse de cualquier círculo, con cualquier tamaño y en prácticamente cualquier composición. El contraste de su forma con los elementos rectangulares posee interés visual, además del poder visual inherente al círculo mismo. Su posición en la composición está menos definida que la de los demás elementos y puede aparecer en cualquier parte.

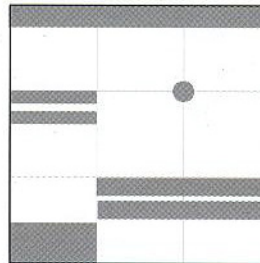
Los estudiantes exploran los principios visuales de la composición, la textura y la interrelación, mediante una serie de ejercicios que aumentan progresivamente su grado de complejidad y de dinamismo.



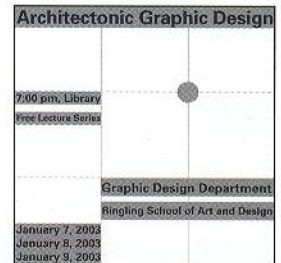
El sistema reticular tiene tres columnas de ancho y tres filas de alto, es decir, nueve campos visuales en total.



Los elementos de la composición son seis rectángulos grises y un pequeño círculo.



Los elementos de la composición se disponen en el sistema reticular.



Las líneas de texto sustituyen a los elementos grises de la composición (arriba) y ofrecen, de este modo, una composición tipográfica (abajo).

Architectonic Graphic Design

7:00 pm, Library
Free Lecture Series

Graphic Design Department
Ringling School of Art and Design

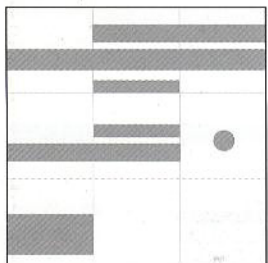
January 7, 2003
January 8, 2003
January 9, 2003

Limitaciones y posibilidades

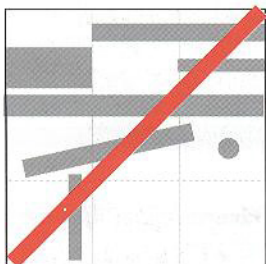
Al estudiante se le indican el formato, los elementos rectangulares y una serie de reglas:

- En la serie horizontal, todos los elementos rectangulares deben ser horizontales; en la serie horizontal/vertical pueden ser horizontales o verticales. En la serie diagonal, todos los rectángulos deben estar en la misma línea diagonal o bien en líneas diagonales que contrasten con ésta.
- Deben utilizarse todos los elementos rectangulares.
- No puede haber elementos rectangulares fuera del formato.
- Estos elementos pueden tocarse, pero no superponerse.

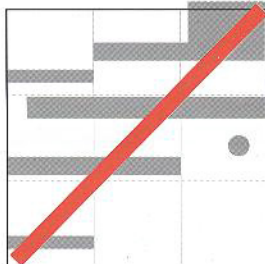
Al ser éste un proyecto de composición formal, las limitaciones son reglas importantes para crear un todo cohesionado. Según el ejercicio, los elementos deben ser horizontales, verticales o diagonales. Hay que utilizar todos los elementos, porque cada uno será sustituido después por la línea de texto correspondiente. Los tamaños de los elementos están pensados para que ocupen uno, dos o tres campos visuales, y deben encajar en las columnas de la retícula.



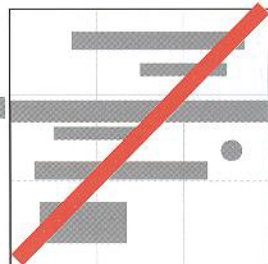
Sí. Todos los elementos rectangulares están en una posición horizontal y todos se utilizan. Los elementos no exceden el formato ni se superponen. El círculo puede colocarse en cualquier lugar dentro del formato, pero no puede superponerse a otros elementos.



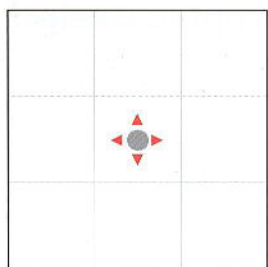
No. Los elementos deben estar en posición horizontal en esta primera serie. En composiciones posteriores se trabajará con elementos en posición vertical o en diagonal.



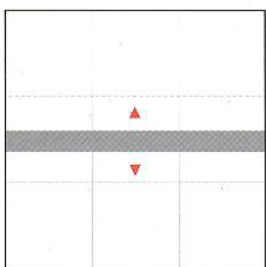
No. Los elementos no pueden superponerse o exceder el perímetro del formato.



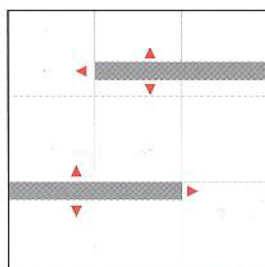
No. Los elementos deben encajar en las columnas de la retícula.



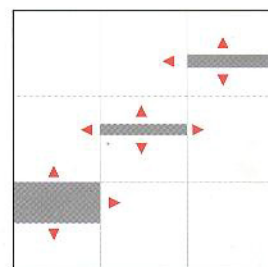
El círculo puede ocupar cualquier posición. Es un elemento comodín en la composición y no tiene que corresponder necesariamente a las líneas de la retícula.



El rectángulo mayor debe encajar en el formato dado, de izquierda a derecha. Puede ocupar cualquier posición de arriba abajo.



Los dos rectángulos que le siguen en tamaño pueden ocupar las dos columnas de la derecha o bien las dos de la izquierda. Pueden situarse en cualquier posición de arriba abajo.




Los tres rectángulos más pequeños pueden ocupar cualquiera de las columnas. Pueden colocarse en cualquier posición de arriba abajo.

Proporción de los elementos

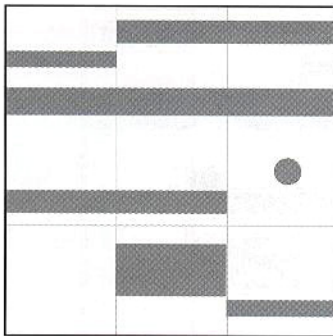
Este proyecto se ha pensado para que ofrezca un potencial considerable de éxito. Existen varias razones para ello. En primer lugar, el estudiante se centra en determinados temas, previamente seleccionados, a lo largo del proyecto y el proceso de toma de decisiones se orienta hacia esos temas. En segundo lugar, el formato cuadrado sirve para centrar la atención del estudiante en los elementos y en la composición, y no en la proporción del formato rectangular. En tercer lugar, existe una jerarquía de tamaño y esta jerarquía está presente en la proporción de los

elementos. Dado que la retícula tiene tres columnas de anchura, la longitud de todos los elementos está en la proporción de 1:2:3. Esta proporción es agradable y lógica en una estructura compositiva sencilla, y resulta tan importante como las demás teorías visuales a la hora de crear una composición cohesionada. También el círculo guarda una proporción respecto de los elementos rectangulares. Tiene un diámetro aproximado de un cuarto de unidad, que equivale, aproximadamente, al ancho del rectángulo más largo.

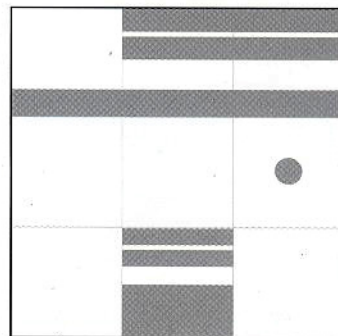
7:00 pm, Library		
Free Lecture Series		
January 7, 2003		
January 8, 2003		
January 9, 2003		
Graphic Design Department		
Ringling School of Art and Design		
Architectonic Graphic Design		
		
- 1 unidad -	- 2 unidades -	- 3 unidades -

Agrupamientos

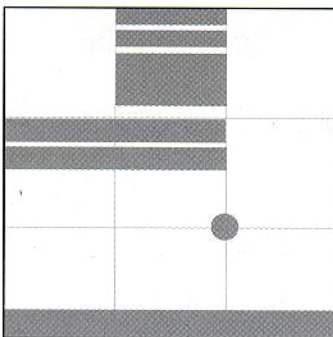
Agrupar los elementos es importante en los mensajes visuales. Un elemento, al agruparse con otro, puede establecer con éste una relación visual inmediata, ya que ambos se situarán muy cerca. Pueden agruparse tanto elementos parecidos como elementos muy diferentes a fin de crear ritmo y repetición, al igual que grandes áreas de textura. La composición se simplifica mediante los agrupamientos de elementos; se potencia el espacio blanco, o espacio negativo, y se consigue intensificar la sensación de orden visual.



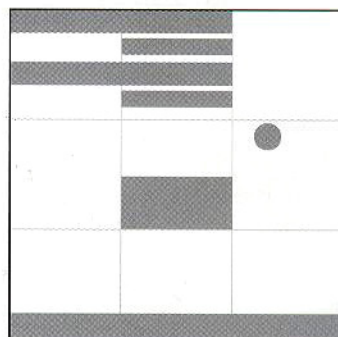
No hay agrupamientos
Sin agrupar los elementos,
el observador tiene que absorber
visualmente siete elementos diversos.
El formato tiene aspecto desorganizado
y los elementos parecen demasiado
complejos.



Elementos agrupados
Al agrupar los elementos se reduce su
número, lo que simplifica la composición
y potencia el espacio blanco.



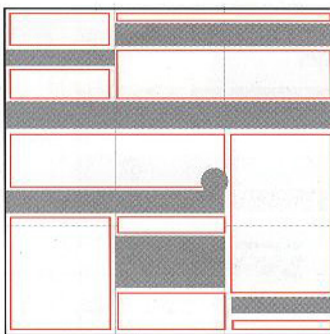
Agrupamiento de elementos similares
Los elementos rectangulares de un
ancho semejante pueden agruparse.



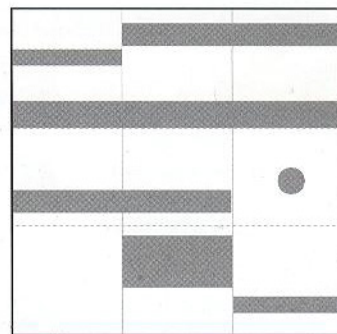
Agrupamiento de elementos diferentes
También pueden agruparse elementos
rectangulares de diferentes anchos.

Espacio negativo y agrupamientos

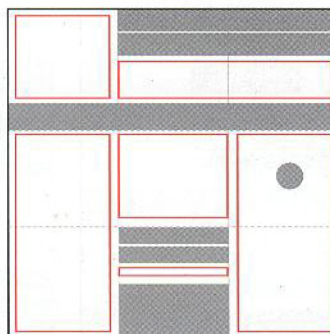
El espacio negativo, o espacio blanco, es el espacio que no está ocupado por los rectángulos de la composición. La forma y la composición de este espacio condicionan directamente el modo en que el observador va a percibir la composición. Cuando los elementos no están agrupados y cada uno de ellos está rodeado de espacio blanco, los espacios que los rodean son muchos y la composición parece caótica y desorganizada. Cuando se agrupan los elementos, los espacios blancos pasan a ser menos y de mayor tamaño; así se crea una percepción del conjunto más sencilla y cohesionada.



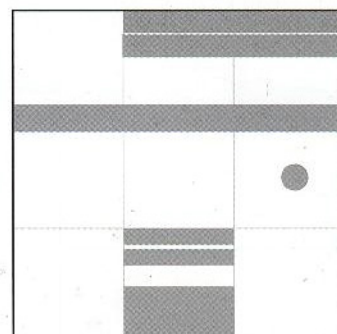
Sin agrupamientos: espacios negativos complejos. En esta composición sin grupos de elementos hay por lo menos diez rectángulos de espacio negativo, tal como muestran los perfiles, con lo que la composición tiene un aspecto caótico y poco atractivo visualmente.



Sin agrupamientos: espacios negativos complejos.



Agrupamientos: espacios negativos simples. En esta composición agrupada hay seis rectángulos de espacio negativo, tal como muestran los perfiles. Estos espacios no son solamente una cantidad menor, sino que además tienen mayor tamaño, por lo que resultan más atractivos visualmente.



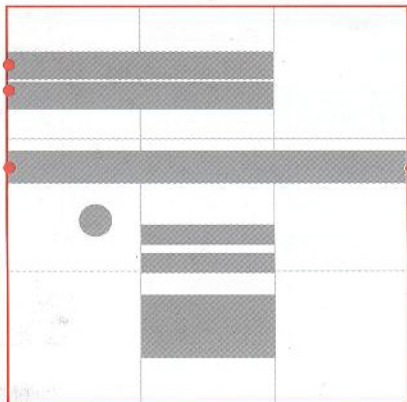
Agrupamientos: espacios negativos simples.

Líneas del perímetro y relaciones axiales

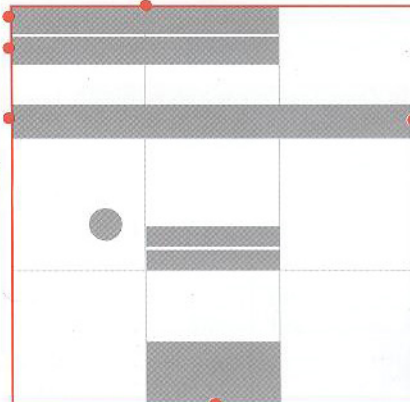
La utilización de las líneas del perímetro del formato es fundamental para crear composiciones cohesionadas. Si ninguno de los elementos está cerca de las líneas superior e inferior del perímetro, como se ve en el ejemplo de "Relaciones con las líneas del perímetro", el espacio blanco oprime los elementos y la composición carece de base. Cuando los elementos se mueven hacia las líneas superior e inferior del perímetro, se optimiza el espacio blanco, y la composición parece mayor y más espaciosa gracias a la expansión visual.

La ubicación de los elementos dentro de la estructura reticular crea alineaciones axiales. Cuando la composición tiene un eje en su interior, se forman potentes relaciones visuales que proporcionan un orden visual. Los ejes en las líneas izquierda y derecha contribuyen a ordenar la composición, pero son más débiles visualmente. Un único elemento no puede crear un eje; se requieren dos o más elementos para crearlo y, en general, cuanto mayor sea el número de elementos alineados que establecen un eje, más potente será dicho eje.

Relaciones con las líneas del perímetro

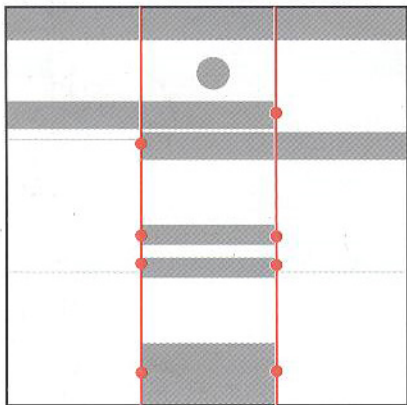


Relación débil con las líneas del perímetro
No hay elementos que toquen el borde superior o inferior del perímetro, por lo que aparecen unas barras de espacio blanco inactivo que constriñen las partes superior e inferior de esta composición.

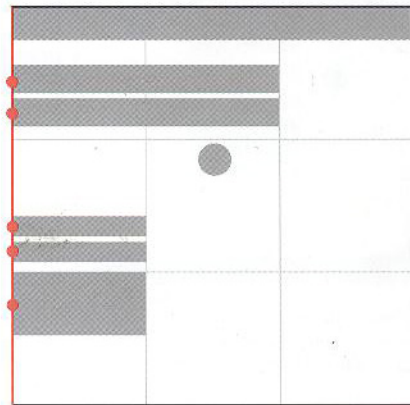


Relación más estrecha con las líneas del perímetro
Al permitir que los elementos toquen los cuatro límites del formato, todos los espacios se activan y el formato se expande visualmente.

Relaciones axiales



Relación axial más potente
Los ejes interiores en la columna central son visualmente más potentes porque hay más elementos alineados con cada uno de dichos ejes.

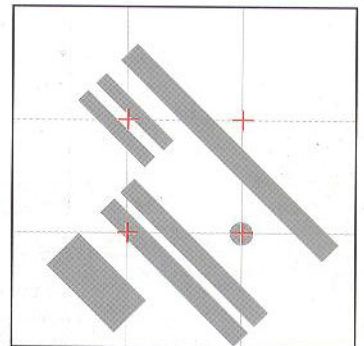
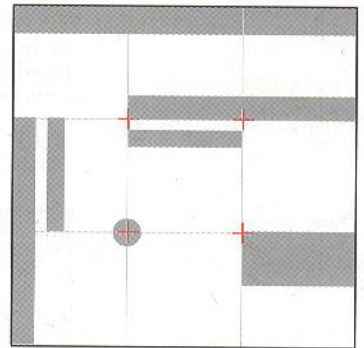
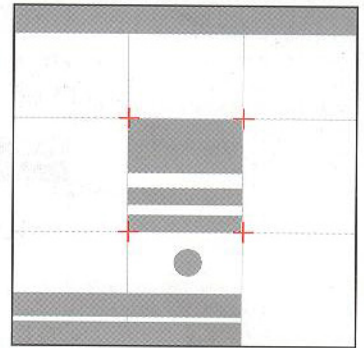
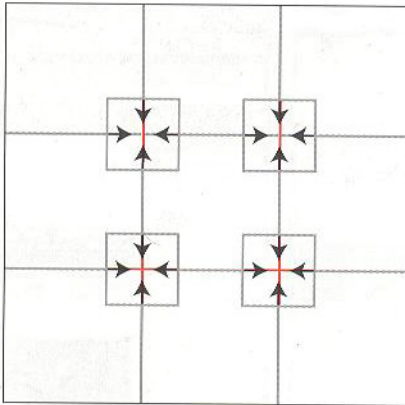


Relación axial débil
La línea roja indica el eje del límite izquierdo en esta composición. Esta relación es débil porque las alineaciones internas son mínimas, y porque la posición de la línea izquierda del perímetro desplaza el ojo hacia fuera de la página.

Ley de los tercios

El sistema reticular de 3 x 3 corresponde a la regla de los tercios, que dice que cuando un rectángulo o un cuadrado se divide en tres tanto vertical como horizontalmente, los cuatro puntos de intersección resultantes en el interior de la composición son los puntos focales óptimos. El diseñador se sirve de la ubicación y de la proximidad para determinar cuál de estos puntos es el más importante jerárquicamente.

Tener en cuenta de que la ley de los tercios ayuda al diseñador a concentrar la atención allí donde resulte más natural, y a controlar el espacio de la composición. Los elementos no necesitan aterrizar directamente en los puntos de intersección, ya que solamente con estar próximos a ellos atraerán más la atención.



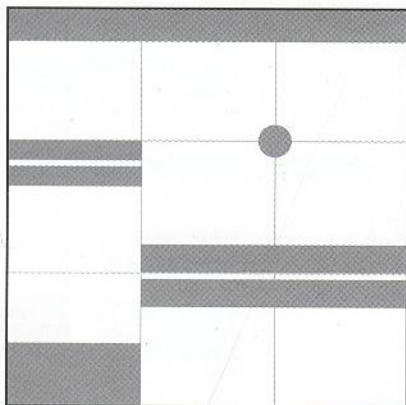
El círculo y la composición

En su condición de elemento comodín, el círculo puede colocarse en cualquier lugar de la composición. Si se aproxima a las líneas de texto, atrae la atención hacia ellas y las modifica. Si se ubica en un lugar alejado de las líneas de texto, atrae el ojo y controla el flujo visual durante la observación del conjunto, y tiende a equilibrar la composición. Cada una de las diferentes posiciones cambia la forma de ver la composición.

En todas las composiciones el círculo constituye un acento y un elemento que contrasta con los rectángulos. Puede ser un punto de pivote, un elemento de tensión, un punto de comienzo o de final, o contribuir a la organización visual o al equilibrio. Es una herramienta para el diseñador con la que controlar de manera consciente la reacción visual deseada.

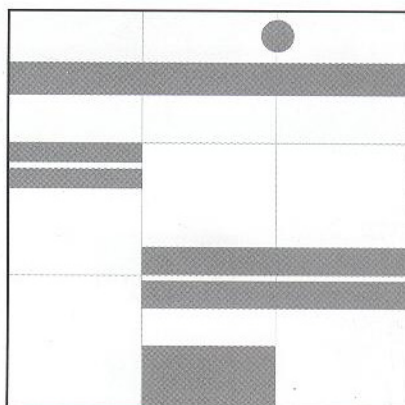
Funciones potenciales del círculo:

- activador del espacio
- punto de pivote
- tensión
- punto de comienzo o de final
- organización
- equilibrio



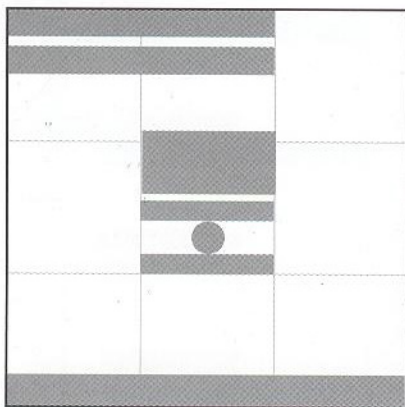
Equilibrio y punto de pivote

Cuando el círculo se coloca alineado de una forma predecible con la retícula, se consigue una impresión de equilibrio visual. El círculo es también un punto de pivote cuando el ojo se mueve para ver la composición.



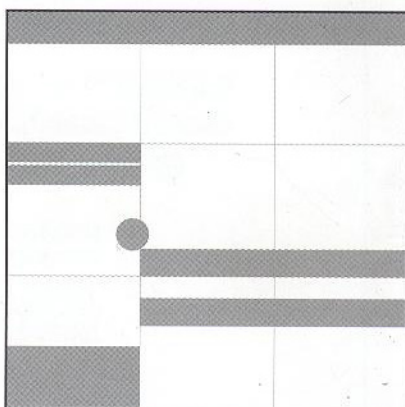
Activador del espacio

Cuando el círculo ocupa una posición en el interior de un espacio blanco cerrado, este espacio se activa. Se consigue así en la composición una marcada sensación de asimetría, al igual que un mayor interés visual.



Tensión

Cuando el círculo se coloca muy cerca de otros elementos visuales, se crea una tensión visual entre ellos.



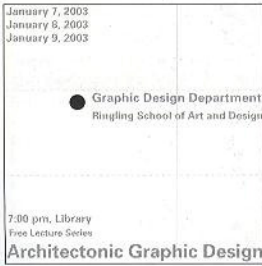
Tensión

La ubicación del círculo cerca de un ángulo recto intensifica el contraste y la tensión entre las formas.

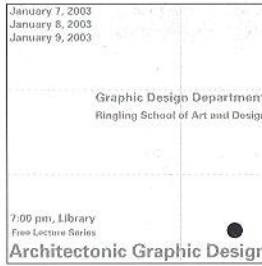
En esta página todas las composiciones son semejantes y en ellas sólo cambia la ubicación del círculo. El color negro del círculo atrae la atención hacia su posición porque su ubicación cambia significativamente el modo en que el ojo del observador se desplaza por la composición.

Colocar el círculo cerca del texto suele hacer que dicho texto reciba más énfasis. Este énfasis cambia la jerarquía, ya que el

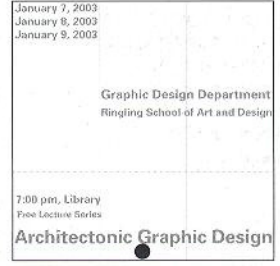
círculo se convierte en un punto de inicio. Si el círculo se ubica entre líneas de texto, separa las líneas y las organiza en grupos individuales, lo que hace que todas ellas reciban un énfasis adicional. En cambio, si el círculo se coloca de tal forma que esté rodeado de un espacio blanco, a menudo se convierte en un punto de pivoteaje. Y si se lo coloca de tal modo que quede atrapado entre el texto y uno de los bordes, aumentan la tensión y el énfasis que recibe la línea de texto.



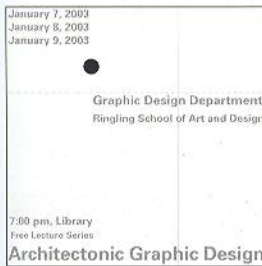
Posición enfática y punto de inicio



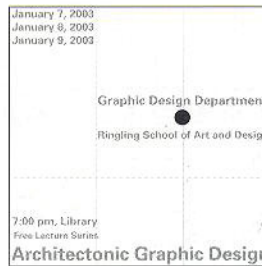
Posición enfática y punto de pausa



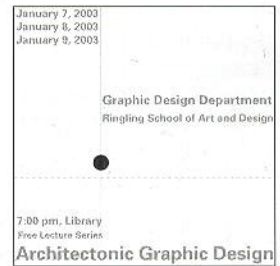
Posición enfática y punto de tensión



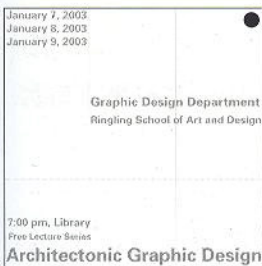
Posición organizativa



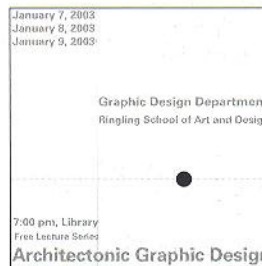
Posición enfática y organizativa



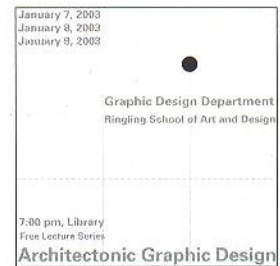
Posición organizativa



Posición de equilibrio



Posición de equilibrio y punto de pivoteaje



Posición de equilibrio

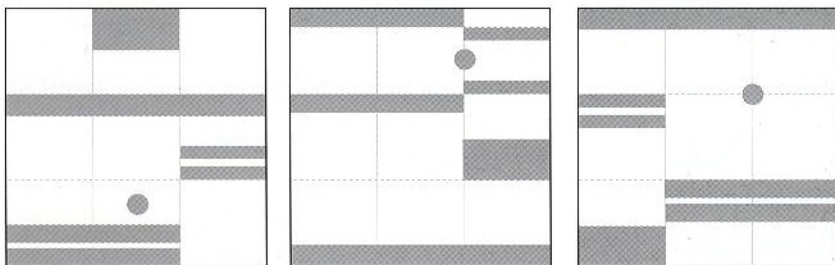
Composición horizontal

El primero de los ejercicios de esta serie es el más sencillo: la composición horizontal. Las composiciones se desarrollan primeramente en miniaturas, como principios visuales de los agrupamientos, relaciones entre las líneas del perímetro, alineación axial y posición del círculo. Durante esta fase de trabajo con miniaturas es cuando comienzan a desvelarse los principios visuales.

Una tarea que es, en apariencia, muy sencilla se vuelve más compleja a medida que el diseñador advierte los matices de la composición y se muestra más sensible a ellos. Las primeras composiciones consisten en las elecciones más obvias. Más tarde, los diversos desarrollos de las composiciones ofrecen cada vez mayor interés, según el diseñador va explorando el territorio que está más allá de lo evidente.

Las composiciones más potentes se refinan en un tamaño mayor y, por último, los elementos rectangulares se sustituyen por líneas de texto. Las composiciones más ordenadas y convincentes en su versión abstracta son también, invariablemente, las más atractivas en su versión tipográfica.

Mediante la asignación de cada línea de texto a unos rectángulos en la estructura reticular dada, ya se ha construido una jerarquía visual en este proyecto. La unidad se refuerza por el uso de la misma tipografía para todas las líneas de texto de la composición. La jerarquía vendrá determinada, sobre todo, por la posición del texto y por la proximidad del círculo.



Al inicio del proyecto, el estudiante tiende a crear miniaturas muy rápidamente y de modo intuitivo. Este método tiene sus méritos, ya que así se exploran las soluciones más predecibles para encontrar organización visual. Sin embargo, hay muchas probabilidades de que se pase por alto uno de los tres planteamientos principales: posición del rectángulo más largo en la parte superior, en la parte inferior o el interior del formato.

Si se organiza el proyecto desde el primer momento, la atención puede centrarse de forma consciente en estos tres planteamientos principales y en los temas clave de la composición dentro de cada uno de ellos.

Énfasis:

- Agrupamientos
- Espacio negativo
- Líneas del perímetro
- Alineación axial
- Ley de los tercios
- Posición del círculo
- Interlineado

Composición horizontal

Serie 1: rectángulo largo en la parte superior

- Énfasis:
- Agrupamientos
 - Espacio negativo
 - Líneas del perímetro
 - Alineación axial

La atención se centra en los aspectos básicos de la composición.

Serie 2: rectángulo largo en la parte inferior

- Énfasis:
- Ley de los tercios
 - Posición del círculo
 - Interlineado

La atención se centra en el control y la potenciación de la composición.

Serie 3: rectángulo largo en la parte interior

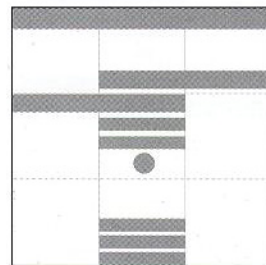
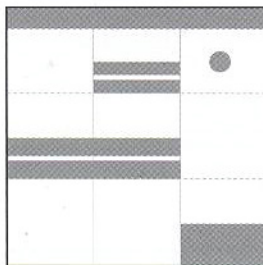
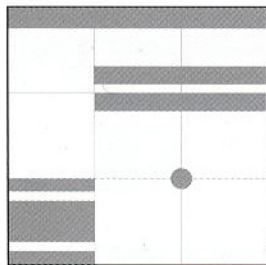
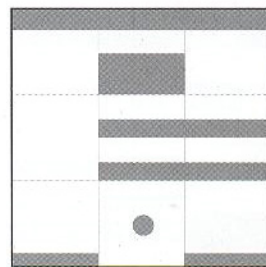
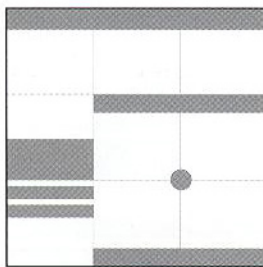
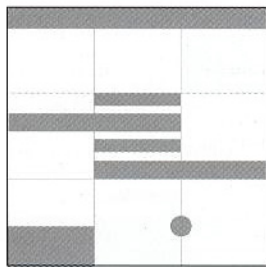
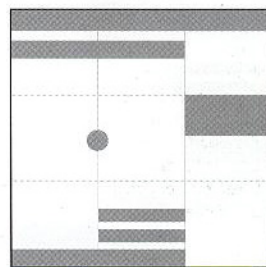
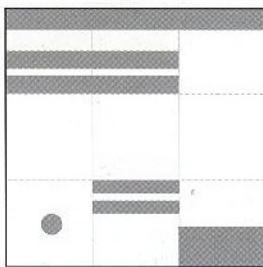
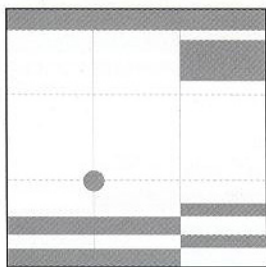
- Énfasis:
- Agrupamientos
 - Espacio negativo
 - Líneas del perímetro
 - Alineación axial
 - Ley de los tercios
 - Posición del círculo
 - Interlineado

Esta serie aúna todos los aspectos de la composición.

Rectángulo largo en la parte superior Miniaturas

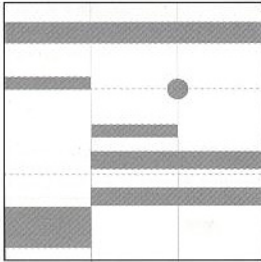
Las composiciones de la serie con el rectángulo largo en la parte superior utilizarán el rectángulo más largo sólo en dicha posición, tocando la línea del perímetro del formato o muy cerca de él. El énfasis de la composición recae en el agrupamiento, el espacio negativo, las líneas del perímetro y la alineación axial. Debe alentarse la experimentación a medida que el estudiante va comprendiendo qué composiciones son las más agradables y por qué.

- **Agrupamientos**
- **Espacio negativo**
- **Líneas del perímetro**
- **Alineación axial**
- Ley de los tercios
- Posición del círculo
- Interlineado

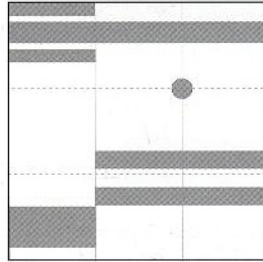


Rectángulo largo en la parte superior Crítica

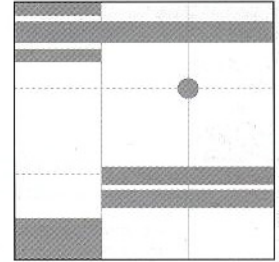
- Agrupamientos
- Espacio negativo
- Líneas del perímetro
- Alineación axial
- Ley de los tercios
- Posición del círculo
- Interlineado



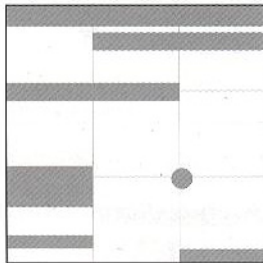
1. Este trabajo tiene menos cohesión compositiva que muchas de las otras miniaturas. El espacio blanco superior no es activado por ningún elemento; muchos elementos están sin agrupar, lo que genera una composición más compleja; y la línea inferior del perímetro no se utiliza.



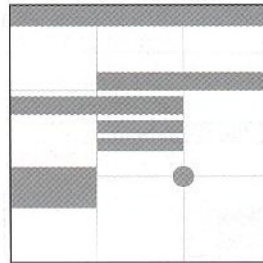
El espacio blanco en la parte superior se activa colocando uno de los rectángulos estrechos sobre el rectángulo largo. Un segundo rectángulo estrecho se agrupa con el primero al ser colocado bajo el rectángulo largo.



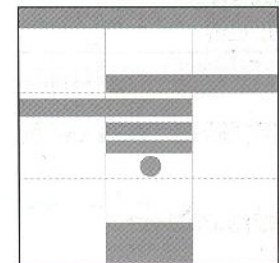
Finalmente, los dos rectángulos medianos se agrupan y se les da un interlineado menor; el rectángulo grueso se coloca sobre el borde inferior para conseguir que la composición tenga un aire más espacioso.



2. Este trabajo presenta problemas similares a los del trabajo que aparece arriba. Los elementos necesitan agruparse más a fin de simplificar la composición y las alineaciones axiales internas tienen que reforzarse.



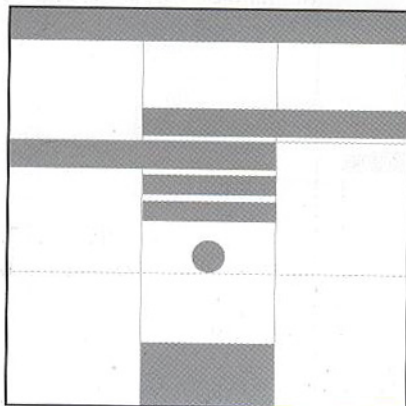
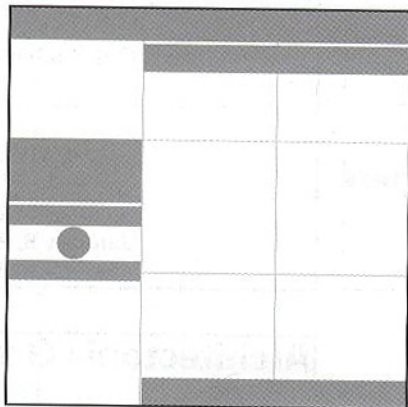
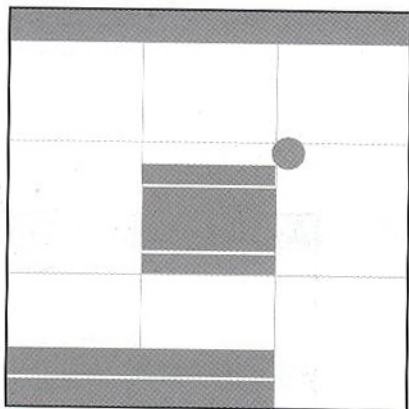
Los dos rectángulos de tamaño mediano siguen estando compensados. Sin embargo, tienen un interlineado más estrecho y se agrupan con los dos rectángulos pequeños.



Por último, el rectángulo grueso se coloca sobre el borde inferior de la composición para darle un anclaje, en tanto que el círculo se coloca en el centro para modificar las marcadas alineaciones axiales sobre la columna central.

Composición horizontal

Ajustes de texto.
Las líneas de texto
sustituyen a los
rectángulos grises en
las miniaturas de las
composiciones más
potentes. Se realizan
diversos ajustes en
el interlineado del
texto para pulir las
composiciones finales.



Rectángulo largo en la parte superior Sustitución de rectángulos por tipografía

Architectonic Graphic Design

Free Lecture Series
January 7, 2003
January 8, 2003
January 9, 2003
7:00 pm, Library

Graphic Design Department
Ringling School of Art and Design

Architectonic Graphic Design Graphic Design Department

January 7, 2003
January 8, 2003
January 9, 2003
Free Lecture Series
7:00 pm, Library

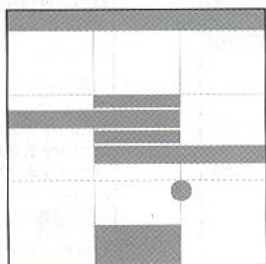
Ringling School of Art and Design

Architectonic Graphic Design

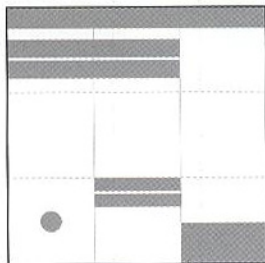
Ringling School of Art and Design
Graphic Design Department
7:00 pm, Library
Free Lecture Series

January 7, 2003
January 8, 2003
January 9, 2003

Rectángulo largo en la parte superior
Sustitución de rectángulos por tipografía



Architectonic Graphic Design		
	7:00 pm, Library	
Graphic Design Department		
	Free Lecture Series	
	Ringling School of Art and Design	
		●
	January 7, 2003	
	January 8, 2003	
	January 9, 2003	



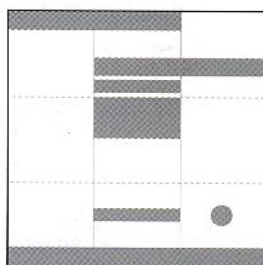
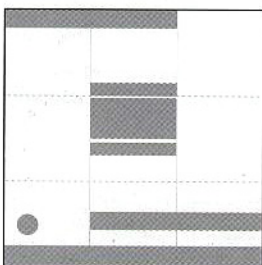
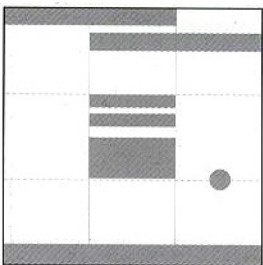
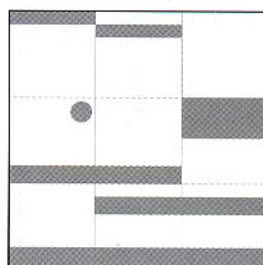
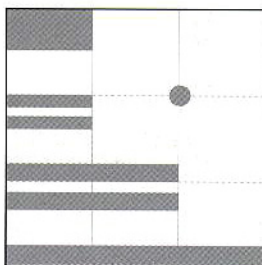
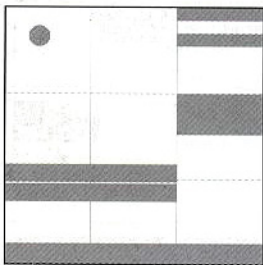
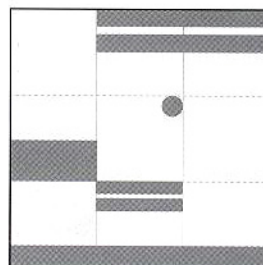
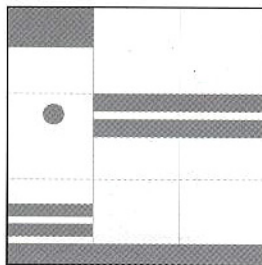
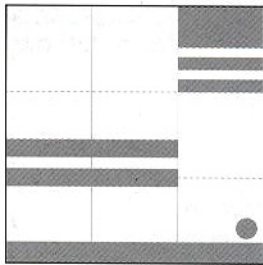
Architectonic Graphic Design		
Graphic Design Department		
Ringling School of Art and Design		
	7:00 pm, Library	
	Free Lecture Series	
		●
		January 7, 2003
		January 8, 2003
		January 9, 2003

Composición horizontal

Rectángulo largo en la parte inferior Miniaturas

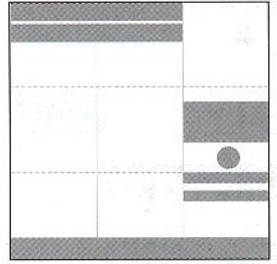
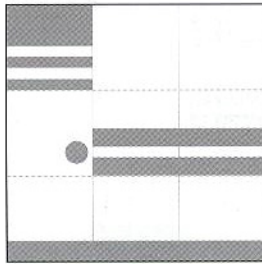
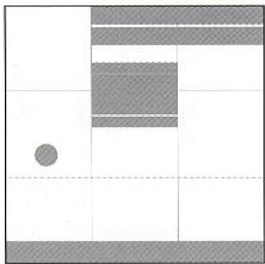
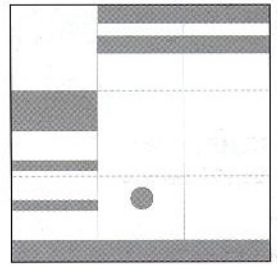
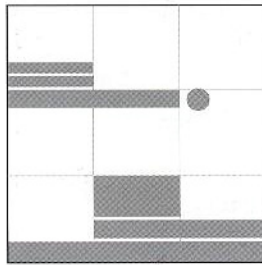
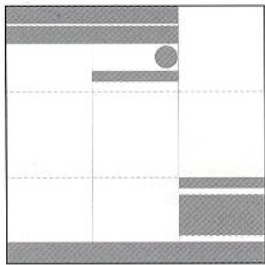
La posición inferior es la colocación compositiva más estable para el rectángulo largo y otorga estabilidad a los demás elementos. Es como si la gravedad hiciera que el elemento más largo, o más pesado, cayese hacia el fondo. Los demás elementos de la composición pueden moverse con libertad en el espacio que queda sobre él, porque ya existe estabilidad en la parte inferior.

- Agrupamientos
- Espacio negativo
- Líneas del perímetro
- Alineación axial
- **Ley de los tercios**
- **Posición del círculo**
- **Interlineado**

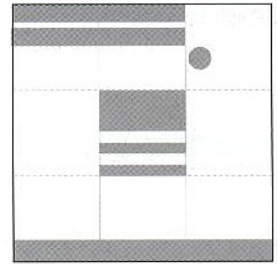
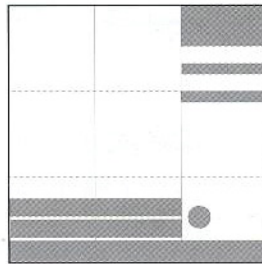
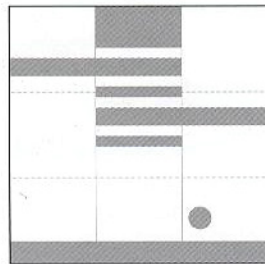


Rectángulo largo en la parte inferior
Miniaturas

- Agrupamientos
- Espacio negativo
- Líneas del perímetro
- Alineación axial
- **Ley de los tercios**
- **Posición del círculo**
- **Interlineado**

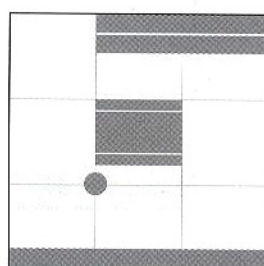
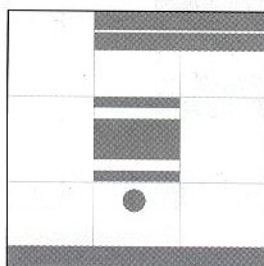
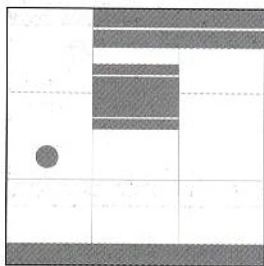


1. **Crítica** (véase la página siguiente)



2. **Crítica** (véase la página siguiente)

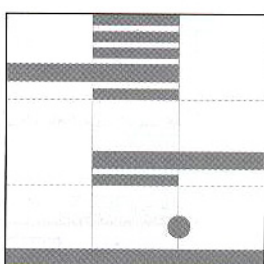
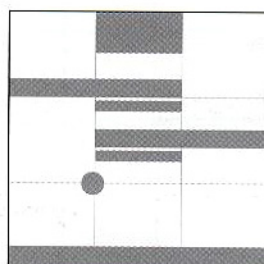
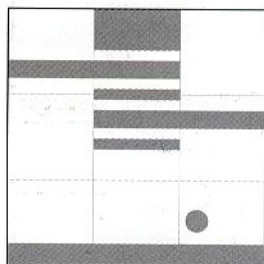
- Agrupamientos
- Espacio negativo
- Líneas del perímetro
- Alineación axial
- **Ley de los tercios**
- **Posición del círculo**
- **Interlineado**



1. Este trabajo tiene una composición bastante cohesionada. Las dos revisiones siguientes emplean intencionadamente la ley de los tercios, para investigar las posibilidades de lograr una composición aún más cohesionada.

La ley de los tercios sugiere que cuando un rectángulo o un cuadrado se divide en tercios vertical y horizontalmente, los cuatro puntos de intersección resultantes dentro de la composición son los óptimos para centrar en ellos la atención.

Las dos variaciones investigan los resultados que tendría un cambio en el interlineado y en la posición del círculo.

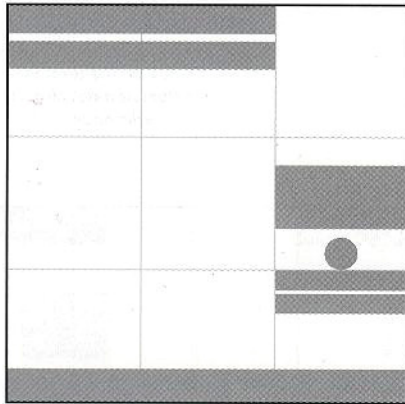


2. Este trabajo tiene también bastante cohesión. Las siguientes dos revisiones emplean intencionadamente las variaciones en el interlineado para tratar de lograr composiciones aún más cohesionadas.

Si el interlineado se reduce, se crean dos grupos bien diferenciados, compuestos por elementos desiguales.

Si estos grupos se separan se vuelven más fáciles de reconocer. Al romper el rectángulo grueso en tres líneas diferentes se consigue un ritmo diferente.

Rectángulo largo en la parte inferior
Sustitución de rectángulos por tipografía

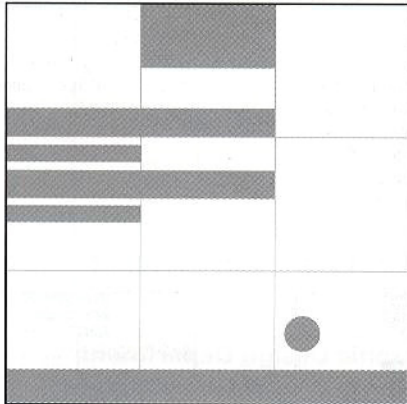


Ringling School of Art and Design
Graphic Design Department

January 7, 2003
January 8, 2003
January 9, 2003

7:00 pm, Library
Free Lecture Series

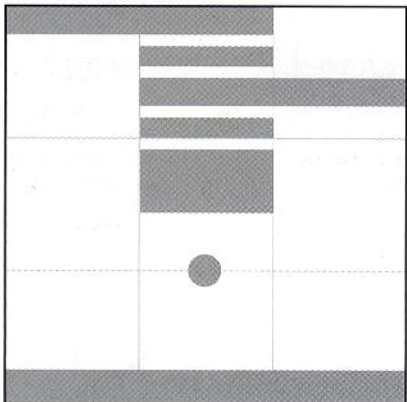
Architectonic Graphic Design



January 7, 2003
January 8, 2003
January 9, 2003

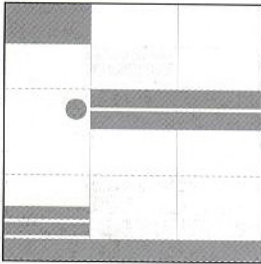
Ringling School of Art and Design
7:00 pm, Library
Graphic Design Department
Free Lecture Series

Architectonic Graphic Design

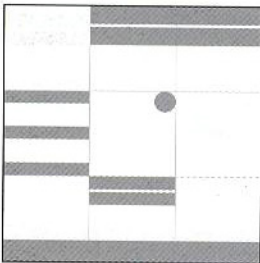


Ringling School of Art and Design
Free Lecture Series
Graphic Design Department
7:00 pm, Library
January 7, 2003
January 8, 2003
January 9, 2003

Architectonic Graphic Design



January 7, 2003 January 8, 2003 January 9, 2003		
	●	Graphic Design Department Ringling School of Art and Design
7:00 pm, Library Free Lecture Series		
Architectonic Graphic Design		

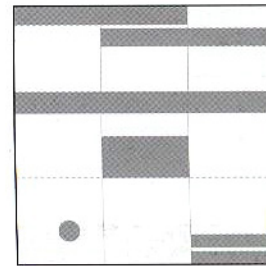
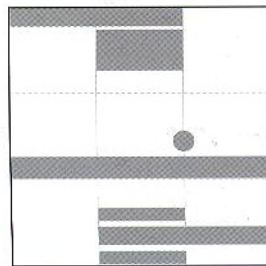
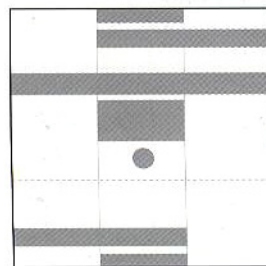
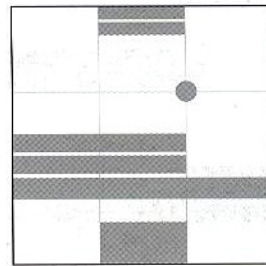
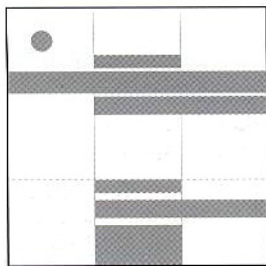
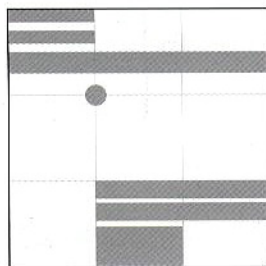
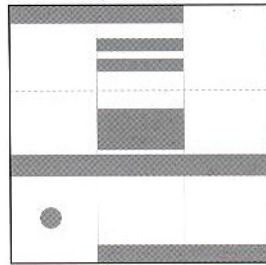
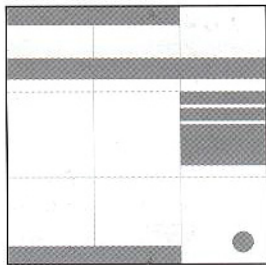
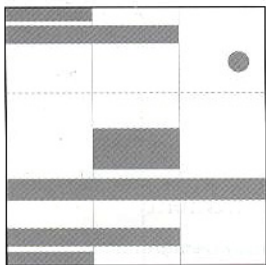


		Graphic Design Department Ringling School of Art and Design
January 7, 2003		●
January 8, 2003		
January 9, 2003		
	7:00 pm, Library Free Lecture Series	
Architectonic Graphic Design		

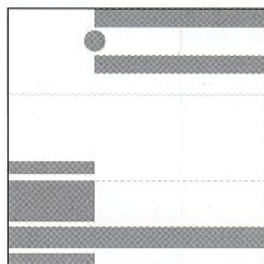
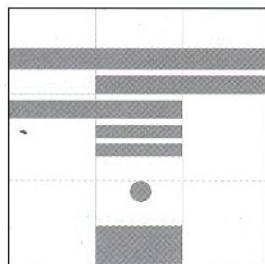
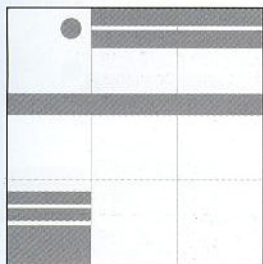
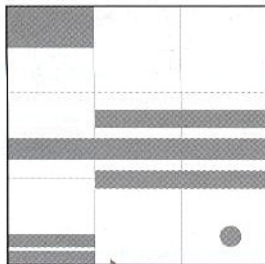
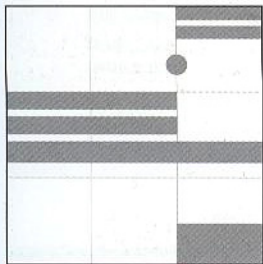
Rectángulo largo en la parte interior Miniaturas

La posición interior es una posición delicada para el rectángulo largo. Éste, al extenderse por toda la anchura del formato, divide el cuadrado en dos rectángulos más pequeños. Si no se colocan otros elementos en una de estas divisiones rectangulares, el espacio se desactiva y se hace desagradable visualmente. Al colocar al menos uno de los elementos en cada una de las divisiones rectangulares, todo el espacio queda activado.

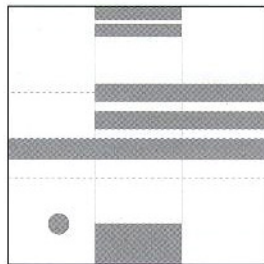
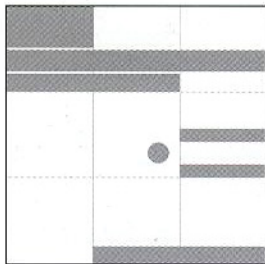
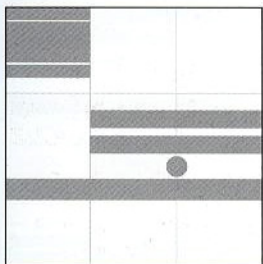
Colocar el rectángulo más largo en la posición interior crea una desventaja estética. Esta desventaja es el resultado de dividir un formato armónico en dos rectángulos menos armoniosos. Incluso aunque se activen los dos espacios, el resultado es, sin duda, menos agradable que en las composiciones que no son divididas en dos por el rectángulo más largo.



- Agrupamientos
- Espacio negativo
- Líneas del perímetro
- Alineación axial
- Ley de los tercios
- Posición del círculo
- Interlineado



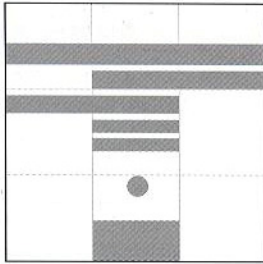
1. Crítica (véase la página siguiente)



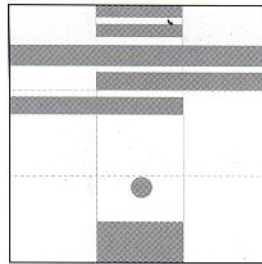
2. Crítica (véase la página siguiente)

Rectángulo largo en la parte interior Crítica

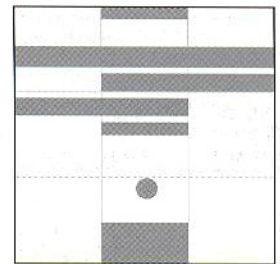
- Agrupamientos
- Espacio negativo
- Líneas del perímetro
- Alineación axial
- Ley de los tercios
- Posición del círculo
- Interlineado



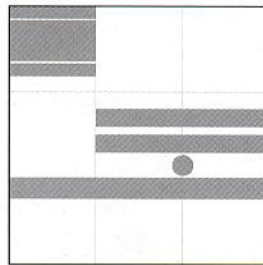
1. La composición tiene una buena alineación interior, pero el rectángulo largo ha aislado y desactivado un espacio en la parte superior. Este espacio blanco resulta extraño y hace que la composición produzca la impresión de que los elementos son pesados y por eso caen.



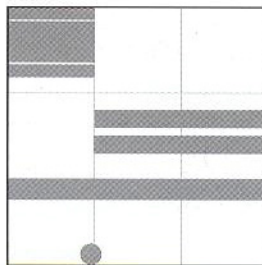
Dado que el ritmo y la repetición de los rectángulos medianos y pequeños resultan atractivos, los rectángulos pequeños se desplazan hacia arriba para que activen el espacio.



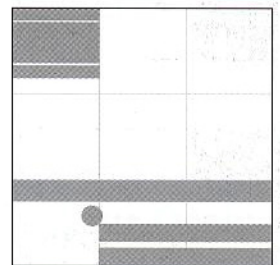
Un único elemento, por ejemplo, un rectángulo pequeño, también puede activar el espacio. Al ser un elemento aislado, atraerá la atención de manera considerable.



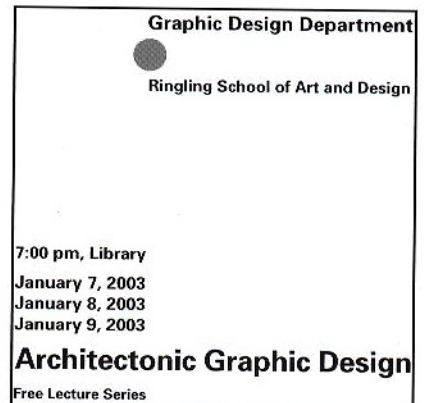
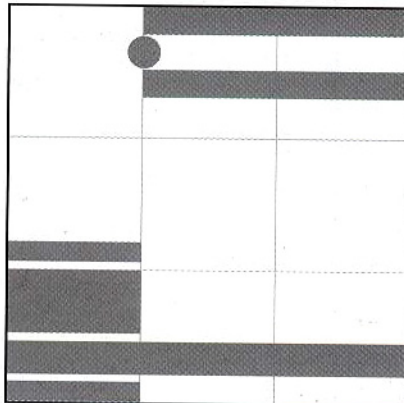
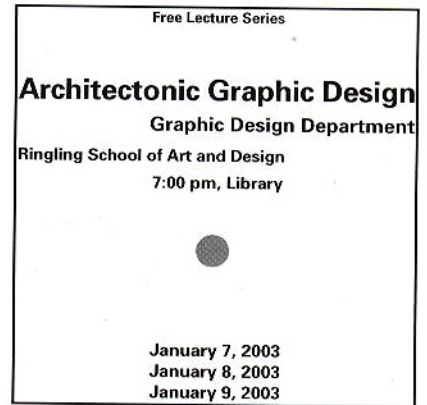
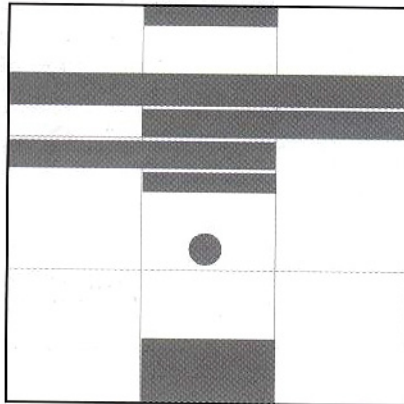
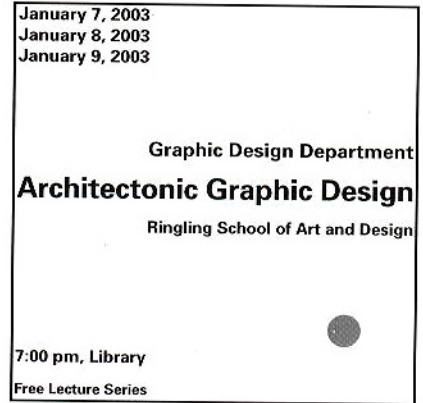
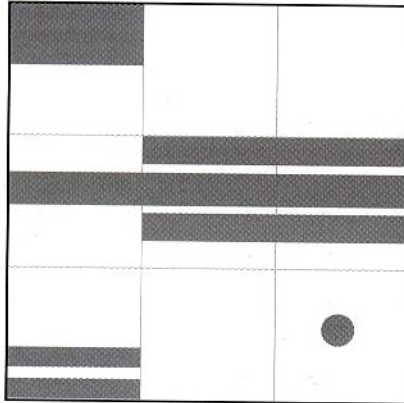
2. De forma semejante al trabajo que se presenta más arriba, esta composición deja atrapado un espacio blanco inactivo. Este espacio blanco resulta extraño y hace que los elementos parezcan flotar hacia la parte superior.



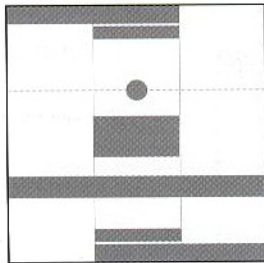
Un único elemento, en este caso el círculo, es suficiente para activar el espacio blanco y ofrecer un anclaje a la composición.



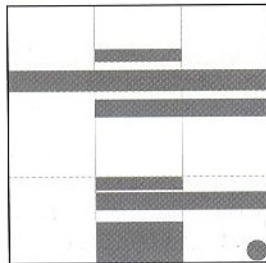
Numerosos elementos activan ahora el espacio blanco, y el círculo crea tensión y atrae la atención del observador.



Rectángulo largo en la parte interior
Sustitución de rectángulos por tipografía



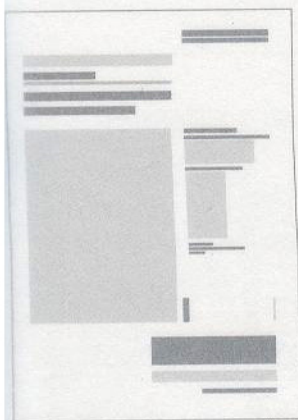
Graphic Design Department	
7:00 pm, Library	
January 7, 2003 January 8, 2003 January 9, 2003	
Architectonic Graphic Design	
Free Lecture Series	
Ringling School of Art and Design	



Free Lecture Series	
Architectonic Graphic Design	
Graphic Design Department	
7:00 pm, Library	
Ringling School of Art and Design	
January 7, 2003 January 8, 2003 January 9, 2003	

Jan Tschichold, a la temprana edad de veintitrés años, escribió un número especial de la revista *Elementare Typographie* dirigida a los profesionales de la impresión. Por medio de esta revista, Tschichold presentó su filosofía junto con la obra y las ideas de El Lissitzky al mundo profesional. En 1928 se publicó el libro *Die Neue Typographie: The New Typography*, que se convirtió en un hito e influyó ampliamente en el diseño y la comunicación. Este libro analizaba el diseño tipográfico, intentaba sistematizar la "nueva tipografía" y defendía la composición asimétrica, los

espacios negativos y el interlineado como elementos relevantes de la estructura base. El folleto realizado para *Die Neue Typographie*, que se muestra abajo, encarna los principios establecidos por Tschichold y es un estudio de sutiles contrastes. La tipografía es una sencilla fuente sin remate compuesta en una retícula de dos columnas que se superponen. Éstas tienen la misma anchura (tal como se muestra en el encarte), y se superponen para crear una columna derecha más estrecha que tiene una columna más corta compuesta en negrita cerca de la parte inferior.



VORZUGS-ANGEBOT

Im VERLAG DES BILDUNGSVERBANDES der Deutschen Buchdrucker, Berlin SW 61, Dreibundstr. 5, erscheint demnächst:

JAN TSCHICHOLD
Lehrer an der Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker in München

DIE NEUE TYPOGRAPHIE

Handbuch für die gesamte Fachwelt und die drucksachenverbrauchenden Kreise

Das Problem der neuem gestaltenden Typographie hat eine lebhaft Diskussion bei allen Beteiligten hervorgerufen. Wir glauben dem Bedürfnis, die aufgeworfenen Fragen ausführlich behandelnd zu sehen, zu entsprechen, wenn wir jetzt ein Handbuch der **NEUEN TYPOGRAPHIE** herausbringen.

Es kam dem Verfasser, einem ihrer bekanntesten Vertreter, in diesem Buche zunächst darauf an, den engen Zusammenhang der neuen Typographie mit dem **Gesamtkomplex heutigen Lebens** aufzuzeigen und zu beweisen, daß die neue Typographie ein ebenso notwendiger Ausdruck einer neuen Gesinnung ist wie die neue Baukunst und die neue Typographie belegt weiterhin eine kritische Darstellung der **alten Typographie**. Die Entwicklung der **neuen Malerei**, die für alles Neue unserer Zeit geistig bahnbrechend gewesen ist, wird in einem reich illustrierten Aufsatz des Buches leicht faßlich dargestellt. Ein kurzer Abschnitt „**Zur Geschichte der neuen Typographie**“ leitet zu dem wichtigsten Teile des Buches, den **Grundsätzen der neuen Typographie** über. Diese werden klar herausgestellt, richtige und falsche Beispiele einander gegenübergestellt. Zwei weitere Artikel behandeln „**Photographie und Typographie**“ und „**Neue Typographie und Normung**“.

Der Hauptwert des Buches für den Praktiker besteht in dem zweiten Teil „**Typographische Hauptformen**“ (siehe das nebenstehende Inhaltsverzeichnis). Es fehlte bisher an einem Werke, das wie dieses Buch die schon bei einfachen Satzaufgaben auftauchenden gestalterischen Fragen in gebührender Ausführlichkeit behandelt. Jeder Teilausschnitt enthält neben **allgemeinen typographischen Regeln** vor allem die Abbildungen aller in Betracht kommenden **Normblätter** des Deutschen Normenausschusses, alte ändern (z. B. postalischen) **Verschriften** und zahlreiche Beispiele, Gegenbeispiele und Schemen.

Für jeden Buchdrucker, insbesondere jeden Akzidenzsetzer, wird „**Die neue Typographie**“ ein **unentbehrliches Handbuch** sein. Von nicht geringerer Bedeutung ist es für Reklamefachleute, Gebrauchstypographen, Kaufleute, Photographen, Architekten, Ingenieure und Schriftsetzer, also für alle, die mit dem Buchdruck in Berührung kommen.

Das Buch enthält über **125 Abbildungen**, von denen etwa ein Viertel **zweifärbig gedruckt** ist, und umfaßt gegen **200 Seiten** auf gutem Kunstdruckpapier. Es erscheint im Format **DIN A 5 (148 x 210 mm)** und ist **biegsam in Ganzeinen gebunden**.

Preis bei Verbefassung bis 1. Juni 1928: **5.00 RM**
durch den Buchhandel nur zum Preise von **6.50 RM**

Bestellschein umstehend →

← correspondencia →

ancho de columna ancho de columna

Jan Tschichold, a la temprana edad de veintitrés años, escribió un número especial de la revista *Elementare Typographie* dirigida a los profesionales de la impresión. Por medio de esta revista, Tschichold presentó su filosofía junto con la obra y las ideas de El Lissitzky al mundo profesional. En 1928 se publicó el libro *Die Neue Typographie: The New Typography*, que se convirtió en un hito e influyó ampliamente en el diseño y la comunicación. Este libro analizaba el diseño tipográfico, intentaba sistematizar la "nueva tipografía" y defendía la composición asimétrica, los

espacios negativos y el interlineado como elementos relevantes de la estructura base. El folleto realizado para *Die Neue Typographie*, que se muestra abajo, encarna los principios establecidos por Tschichold y es un estudio de sutiles contrastes. La tipografía es una sencilla fuente sin remate compuesta en una retícula de dos columnas que se superponen. Éstas tienen la misma anchura (tal como se muestra en el encarte), y se superponen para crear una columna derecha más estrecha que tiene una columna más corta compuesta en negrita cerca de la parte inferior.



Im VERLAG DES BILDUNGSVERBANDES der Deutschen Buchdrucker, Berlin SW 61, Drobundstr. 5, erscheint demnächst:

JAN TSCHICHOLD

Lehrer an der Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker in München

DIE NEUE TYPOGRAPHIE

Handbuch für die gesamte Fachwelt
und die drucksachenverbrauchenden Kreise

Das Problem der neuen gestaltenden Typographie hat eine lebhaft diskutierte Diskussion bei allen Beteiligten hervorgerufen. Wir glauben dem Bedürfnis, die aufgeworfenen Fragen ausführlich behandelt zu sehen, zu entsprechen, wenn wir jetzt ein Handbuch der **NEUEN TYPOGRAPHIE** herausbringen.

Es kam dem Verfasser, einem ihrer bekanntesten Vertreter, in diesem Buche zunächst darauf an, den engen Zusammenhang der neuen Typographie mit dem **Gesamtkomplex heutigen Lebens** aufzuzeigen und zu beweisen, daß die neue Typographie ein ebenso notwendiger Ausdruck einer neuen Gesinnung ist wie die neue Baukunst und alles Neue, das mit unserer Zeit anbricht. Diese geschichtliche Notwendigkeit der neuen Typographie belegt weiterhin eine kritische Darstellung der **alten Typographie**. Die Entwicklung der **neuen Materie**, die für alles Neue unserer Zeit geistig bahnbrechend gewesen ist, wird in einem reich illustrierten Aufsatz des Buches leicht fälschlich dargestellt. Ein kurzer Abschnitt, **Zur Geschichte der neuen Typographie** leitet zu dem wichtigsten Teile des Buches, den **Grundbegriffen der neuen Typographie** über. Diese werden klar herausgeschält, richtige und falsche Beispiele einander gegenübergestellt. Zwei weitere Artikel behandeln **„Photographie und Typographie“** und **„Neue Typographie und Normung“**.

Der Hauptwert des Buches für den Praktiker besteht in dem zweiten Teil **„Typographische Hauptformen“** (siehe das nebenstehende Inhaltsverzeichnis). Es fehlte bisher an einem Werke, das wie dieses Buch die schon bei einfachen Satzaufgaben auftauchenden gestalterischen Fragen in gebührender Ausführlichkeit behandelte. Jeder Teilabschnitt enthält neben **allgemeinen typographischen Regeln** vor allem die Abbildungen aller in Betracht kommenden **Normblätter** des Deutschen Normenausschusses, alle ändern (z. B. postalischen) **Vorschriften** und zahlreiche Beispiele, Gegenbeispiele und Schemen.

Für jeden Buchdrucker, insbesondere jeden Akzidenzsetzer, wird „Die neue Typographie“ ein **unentbehrliches Handbuch** sein. Von nicht geringerer Bedeutung ist es für Reklamefachleute, Gebrauchsgraphiker, Kaufleute, Photographen, Architekten, Ingenieure und Schriftsteller, also für alle, die mit dem Buchdruck in Berührung kommen.

VORZUGS-ANGEBOT

INHALT DES BUCHES

Warden und Wesen der neuen Typographie

Das neue Weltbild
Die alte Typographie (Rückblick und Kritik)
Das neue Kunst
Zur Geschichte der neuen Typographie
Die Grundbegriffe der neuen Typographie
Photographie und Typographie
Neue Typographie und Normung

Typographische Hauptformen

Das Typenset
Der geschichtliche
Der Halbbrief
Stichtypen ohne Fenster
Fensterriefen
Die Postkarte
Die Postkarte mit Klapp
Die Geschichtskarte
Die Bezeichnungskarte
Werbsachen (Karten, Giltler, Prospekte, Kataloge)
Das Typenset
Das Bildplakat
Schiffsmate, Tafeln und Rahmen
Interlinie
Die Zeitschrift
Die Tageszeitung
Die illustrierte Zeitung
Tabellenatz
Das neue Buch

Bibliographie

Verzeichnisse der Abbildungen
Register

Das Buch enthält über **125 Abbildungen**, von denen etwa ein Viertel **zweifärbig gedruckt** ist, und umfaßt gegen **200 Seiten** auf gutem Kunstdruckpapier. Es erscheint im Format **DIN A 5 (148 x 210 mm)** und ist **biegsam in Ganzleinen gebunden**.

Preis bei Vorbestellung bis 1. Juni 1928: **5.00 RM**
durch den Buchhandel nur zum Preise von **6.50 RM**

Bestellschein umstehend ➡

El Lissitzky estaba vinculado estrechamente a la Bauhaus y a los maestros de la Bauhaus, entre los que se contaban Jan Tschichold, László Moholy-Nagy y Theo van Doesburg. Escritor prolífico, además pronunció un gran número de conferencias y suele atribuírsele el haber inspirado a una generación de experimentación tipográfica. Fue pionero en la explotación experimental de las cajas de tipografía impresa mediante el uso de filetes, barras espaciadoras y ornamentos como elementos de composición y como imágenes.

Las páginas de *The Isms of Art* muestran cómo abordó el complejo problema de comunicación que implica el diseño de un libro en tres idiomas. Lissitzky optó por un sistema reticular muy estructurado de columnas y filetes gruesos, que funcionan como elementos que aportan organización y énfasis. Además, los filetes encajaban bien con los movimientos artísticos del constructivismo y el suprematismo, y con un diseño que se centraba en la geometría no representativa y en los colores primarios como elementos puros de la comunicación. El acento en los contrastes entre verticalidad y horizontalidad de los gruesos filetes se convierte en el recurso homogeneizador que organiza la información.

	III
➤ DIE KUNSTISMEN	1924 1923 1922 1921 1920 1919 1918 1917
➤ HERAUSGEGEBEN VON EL LISSITZKY UND HANS ARP	1916 1915 1914
LES ISMES DE L'ART	1924 1923 1922 1921 1920 1919 1918 1917
➤ PUBLIÉS PAR EL LISSITZKY ET HANS ARP	1916 1915 1914
THE ISMS OF ART	1924 1923 1922 1921 1920 1919 1918 1917
➤ PUBLISHED BY EL LISSITZKY AND HANS ARP	1916 1915 1914
 EUGEN RENTSCH VERLAG ERLENBACH-ZÜRICH, MÜNCHEN UND LEIPZIG	

Página de título (arriba).

El sistema organizativo en la página de título es un sistema horizontal que divide la página en tres campos visuales, y el acento visual es horizontal.

Página de texto (a la derecha).

Por el contrario, el sistema organizativo en la página de texto es vertical y divide la página en tres columnas verticales. Las divisiones horizontales aún existen; la página se divide horizontalmente para separar la introducción de Malevich, y las secciones dedicadas al cubismo, el futurismo y el expresionismo.

VII			
Die Gegenwart ist die Zeit der Analyse, das Resultat der Systeme, die immanent entstehen wird. Zu welcher Beobachtung, gerade haben die Individuen die Zeit schon gebracht, in massenweise mit Unsicherheiten ankommen, die auf der Verwirrung und Gegenwärtigkeit stehen. Stattliche werden wir denn, nur die Gegenwart nennen, um das System der Zukunft aufzuheben. MALEWITSCH.	Le temps actuel est l'époque des analyses, le résultat de tout les systèmes qui existent (même ébauchés). Ce sont des idées qui ont apporté les signes de notre façon de observation, nous y nous nous trouvons l'imperfection qui mène à la création et à la contradiction. Pour être tout nous n'en grandissons que les groupes contradictoires pour construire notre système de l'avenir. MALEWITSCH.	The actual time is the space of analyses, the result of all systems that have been established. Gestures brought the signs to our time of demonstration, in them we shall recognize the imperfection that led to the division and contradiction. For, here we have only still have the contradictory to establish the system of our time. MALEWITSCH.	
KUBISMUS Das, was den Kubismus von der älteren Malerei unterscheidet, ist dieses: er ist nicht eine Kunst der Nachahmung, sondern eine Konzeption, welche strebt sich zur Schöpfung herauszuheben. APOLLINAIRE. Statt der impressionistischen Raumillusion, die sich auf Luftperspektive und Farben-naturalismus gründet, gibt der Kubismus die schlichten, abstrahierten Formen in klaren Wesens- und Maßverhältnissen zueinander. ALLARD.	CUBISME Ce qui distingue le cubisme de la peinture précédente c'est qu'il n'est pas un art de l'imitation, mais une conception qui tend à s'élever en création. APOLLINAIRE. Au lieu de l'illusion impressionniste de l'espace basée sur la perspective de l'air et le naturalisme des couleurs, le cubisme donne les formes simples et abstraites en leurs relations précises de caractère et de mesure. ALLARD.	CUBISM What distinguishes cubism from precedent painting is this: not to be an art of imitation but a conception that tends to rise itself as creation. APOLLINAIRE. Instead of the impressionist illusion of space based on the perspective of air and the naturalism of colour, cubism offers the simple and abstracted forms in their precise relations of character and measure. ALLARD.	
FUTURISMUS Die Futuristen haben die Ruhe und Statik demoliert und das Bewegte, Dynamische gezeigt. Sie haben die neue Raumauffassung durch die Gegenüberstellung des Inneren und Äußeren dokumentiert. Die Geste ist für uns nicht mehr ein festgehaltener Augenblick der universalen Beweglichkeit: sie ist entschieden die dynamische Sensation selbst und als solche verewigt. BOCCIONI.	FUTURISME Les futuristes ont démolé la quiétude et la statique et démontré le mouvement, la dynamique. Ils ont documenté la nouvelle conception de l'espace par la confrontation de l'intérieur et de l'extérieur. Le geste pour nous ne sera plus un moment fixé du dynamisme universel: il sera décidément la sensation dynamique éternisée comme telle. BOCCIONI.	FUTURISM Futurists have abolished quietness and statism and have demonstrated movement, dynamism. They have documented the new conception of space by confrontation of interior and exterior. For us gesture will not any more be a fixed moment of universal dynamism: it will decidedly be the dynamic sensation eternalised as such. BOCCIONI.	
EXPRESSIONISMUS Aus Kubismus und Futurismus wurde der falsche Hase, das metaphysische deutsche Beefsteak, der Expressionismus gebackt.	EXPRESSIONISME C'est du cubisme et du futurisme que fut fabriqué le hachis, le mystique beefsteak allemand: l'expressionnisme.	EXPRESSIONISM From cubism and futurism has been chopped the minced meat, the mystic german beefsteak: expressionism.	

El Lissitzky, 1923

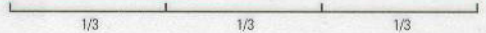
Doble página del catálogo de productos Bauhaus

Herbert Bayer fue un estudiante de la Bauhaus original, Turingia (Alemania), en 1921, donde estudió con Vassily Kandinsky y más tarde con László Moholy-Nagy. En 1925, junto con Marcel Breuer, Joost Schmidt y Joseph Albers, que también habían sido estudiantes de la Bauhaus, fue nombrado profesor de la nueva Bauhaus en Dessau. Muy influido por los "ismos" de la época, fue incluso aún más inspirado por la perspectiva racional y funcional de la tipografía característica de la Bauhaus.

El diseño de Bayer para el catálogo de la Bauhaus desvela un planteamiento sensato a la hora de utilizar elementos abstractos. El cambio de grosor en los filetes, que van desde los extremadamente gruesos hasta los más finos, ofrece un bello contraste. El ritmo y la repetición desempeñan un papel importante, y las formas se repiten para crear tanto una organización visual de los grupos de texto como un marcado acento vertical que acompaña al ojo en dirección a la parte inferior de la página. Cada una de las dos páginas que se muestran aquí termina con un elemento no tipográfico: un grueso filete horizontal en la izquierda y un círculo en la derecha.

<p>Das Bauhaus in Dessau führt in folgenden Abteilungen nach eigenen Entwürfen Modellarbeiten aus:</p>		<p>LIEFER-BEDINGUNGEN</p>	
<p>Tischlerei</p>	<p>Einzelstühle und ganze Zimmereinrichtungen</p>	<p>1</p>	<p>Preise verstehen sich ab Dessau ohne Verpackung</p>
<p>Metallwerkstatt</p>	<p>Wasserröhre aus Metall (Bekochungskörper, Teegeräte, Tafelgeschirr usw.)</p>	<p>2</p>	<p>Zahlung soweit nicht anders vereinbart wird, ein Drittel Anzahlung, Restbetrag nach Erhalt der Ware</p>
<p>Weberlei</p>	<p>Möbel- und Vorhangstoffe Decken, Kissen, Teppiche Textile Ausstattung von Innenräumen</p>	<p>3</p>	<p>Versand erfolgt nur auf Kosten und Gefahr des Empfängers</p>
<p>Wandmalerei</p>	<p>Farbige Ausgestaltung von Räumen und Gebäuden Reklame- und Plakatenwürfe</p>	<p>4</p>	<p>Versicherung erfolgt nur auf besonderen Wunsch des Bestellers</p>
<p>Druckerei</p>	<p>Satz und Druck von Drucksachen aller Art Herstellung von Motoren</p>	<p>5</p>	<p>Gerichtsstand für alle Streitigkeiten ist Dessau</p>
<p>VERVIELFÄLTIGUNG UND VERTRIEB nach diesen Mustern durch die BAUHAUS GmbH</p>			

Herbert Bayer, 1925



Doble página del catálogo de productos Bauhaus

Herbert Bayer fue un estudiante de la Bauhaus original, Turingia (Alemania), en 1921, donde estudió con Vassily Kandinsky y más tarde con László Moholy-Nagy. En 1925, junto con Marcel Breuer, Joost Schmidt y Joseph Albers, que también habían sido estudiantes de la Bauhaus, fue nombrado profesor de la nueva Bauhaus en Dessau. Muy influido por los "ismos" de la época, fue incluso aún más inspirado por la perspectiva racional y funcional de la tipografía característica de la Bauhaus.

El diseño de Bayer para el catálogo de la Bauhaus desvela un planteamiento sensato a la hora de utilizar elementos abstractos. El cambio de grosor en los filetes, que van desde los extremadamente gruesos hasta los más finos, ofrece un bello contraste. El ritmo y la repetición desempeñan un papel importante, y las formas se repiten para crear tanto una organización visual de los grupos de texto como un marcado acento vertical que acompaña al ojo en dirección a la parte inferior de la página. Cada una de las dos páginas que se muestran aquí termina con un elemento no tipográfico: un grueso filete horizontal en la izquierda y un círculo en la derecha.

Das Bauhaus in Dessau führt in folgenden Abteilungen nach eigenen Entwürfen Modellarbeiten aus:	
Tischlerei	Einzelmöbel und ganze Zimmereinrichtungen
Metallwerkstatt	Hausgeräte aus Metall (Beleuchtungskörper, Teegeräte, Tafelgeschirr usw.)
Weberei	Möbel- und Vorhangstoffe Decken, Kissen, Teppiche textile Ausstattung von Innenräumen
Wandmalerei	farbige Ausgestaltung von Räumen und Gebäuden Reklame- und Plakatentwürfe
Druckerei	Satz und Druck von Drucksachen aller Art Herstellung von Matern
VERVIELFÄLTIGUNG UND VERTRIEB nach diesen Mustern durch die BAUHAUS GmbH	

LIEFER-BEDINGUNGEN	
1	Preise ● verstehen sich ab Dessau ohne Verpackung
2	Zahlung ● soweit nicht anderes vereinbart wird, ein Drittel Anzahlung, Restbetrag nach Erhalt der Ware
3	Versand ● erfolgt nur auf Kosten und Gefahr des Empfängers
4	Versicherung ● erfolgt nur auf besonderen Wunsch des Bestellers
5	Gerichtstand ● für alle Streitigkeiten ist Dessau

Herbert Bayer, 1925

Anuncio para el Theater am Hechtplatz

Abajo se muestra la versión del "antes" de la lista de patrocinadores del Theater am Hechtplatz. En esta página, cada patrocinador tiene un pequeño anuncio con un logotipo y un texto descriptivo, lo que da lugar a una página confusa y desbordante. En la página de la derecha se muestra el "después", y en ella se aprecia un sistema de diseño que consolida la información tipográficamente. Cada anuncio se separa y se organiza mediante un filete, mientras que el texto descriptivo se organiza utilizando la misma fuente y una forma sistemática de ubicar el texto.

La estructura viene definida por ocho columnas de doce campos visuales cuadradas cada una. Esta estructura se divide en un tercio, por un lado, y en dos tercios por otro. El tercio superior contiene el título y el texto, y los dos tercios inferiores contienen los anuncios de los patrocinadores. La fila superior de campos visuales se reserva para el título. Cada patrocinador tiene un espacio, bien de cuatro columnas por cuatro campos visuales, bien de cuatro columnas por ocho campos visuales.

THEATER AM HECHTPLATZ

Administration
 Theater am Hechtplatz
 8001 Zürich, Hechtplatz
 Telefon 01 251 11 11

Verwaltungsratsvorsitzender
 Jakob Schuler, 8001 Zürich
 8. Vorstand
 Hans-Peter Kuster, 8001 Zürich
 Hans-Ulrich Frei, Zürich

Die Hauptversammlung der Theatergesellschaft am Hechtplatz hat am 12. März 1974 beschlossen, die Theatergesellschaft am Hechtplatz in eine Aktiengesellschaft umzuwandeln. Die Aktien der Theatergesellschaft am Hechtplatz sind ab dem 1. April 1974 an der Börse in Zürich notiert. Die Theatergesellschaft am Hechtplatz ist eine Aktiengesellschaft mit dem Sitz in Zürich, Hechtplatz 1. Die Theatergesellschaft am Hechtplatz hat den Geschäftssitz in Zürich, Hechtplatz 1. Die Theatergesellschaft am Hechtplatz hat den Geschäftssitz in Zürich, Hechtplatz 1.

Die Theatergesellschaft am Hechtplatz hat den Geschäftssitz in Zürich, Hechtplatz 1. Die Theatergesellschaft am Hechtplatz hat den Geschäftssitz in Zürich, Hechtplatz 1. Die Theatergesellschaft am Hechtplatz hat den Geschäftssitz in Zürich, Hechtplatz 1.

<p>Wir suchen und versetzen Treppen und Bodenbeläge in Granit/Hartkunststein</p> <p>OTTO GAMMA ZÜRICH 38 Kommanditgesellschaft</p>	 <p>EUGEN SCOTONI AG BAUUNTERNEHMEN AG ZÜRICH 11 - TEL. 0031 251 11 11</p>
<p>Maturateile auf allen Maschinen Drehmaschinen, Fräsmaschinen in Holzwerkstoff, Aluminium</p> <p>Bestuhlung ENTWURF UND AUSFÜHRUNG HILFSGES. SCHWEIZ, WERKZEUGEITZ AG EX-ESS-MOBIEL ZÜRICH 11 Telefon 3318</p>	 <p>Eugen Hechtli Söhne, Zürich 4 Telefon 01 251 11 11</p>
 <p>MALERARBEITEN VANNINI ZÜRICH 7, FREIGASSE 10, TEL. 24 50 08</p>	<p>BAUSCHNEIDERARBEITEN</p> <p>KNÜCHEL & KAHL, ZÜRICH Holz- und Metallarbeiten - Tischlerei - Tischler Rohstoffe 17 - Tel. 001 24 50 08</p>
 <p>ERNST WYSS & CO. Bühnenbau Mechanik im Theater</p> <p>Wir suchen Hochleistungs-Isolatoren für die gesamte Schweizerische Anlage eines Bühnenbauwerks und alle Vorarbeiten</p>	<p>Aufträge für geotechnische Untersuchungen</p>  <p>LEHMANN & CIE. AG Helmstrasse 4, Zürich 4</p>
<p>Wasserfeste Isolierung</p> <p>MEYNAIDER + CIE AG Königsplatz 10, Zürich 4, Tel. 24 50 08</p>	<p>Schneckenströmungen auf allen Maschinen in Aluminium Stahlwerke für alle Arten Kraftwerke, Brücken, Anlagen Kleinmaschinen, Transport- einrichtungen Luftschneid-Strahlwerke Hauptwerke, Luftschneidwerke J. BESSLER & CO., Zürich Königsplatz 10 - Tel. 24 50 08 Feldstr. 10 - Hedingen - Tel. 001 24 50 08</p>
<p>ELEKT. INSTALLATIONEN KOWNER ELEKTRO-ANLAGEN auf allen Maschinen SCHALT- & VERTEILANLAGEN</p>	<p>Haarübergänge, Decken Ventilationskanäle in allen Arten Eisenwerkstoffen</p> <p>prod'ecor ZÜRICH Helmstrasse 11, Zürich 4, Tel. 24 50 08</p>

Nombre del patrocinador		
Información descriptiva	Información descriptiva	Información descriptiva

Esta es la página original, antes del rediseño de Christof Gassner (a la derecha).

Theater am Hechtplatz

Sie hat 60 Ze
auf
zwei Punkt durch
ziehen auf 10 Zentim
der halbfett
Akzidenzprotekt acht

der halbfetten Akzid
auf
zwei Punkt durch
grotekt acht
Akziden
zehn Zentimeter. Di
schon
mit zwei Pu
der Akzid
Dies ist a
Sie hat 60 Zeich

Dies ist ein Schriftmuster der halbfetten
Sie hat 80 Zeichen auf 10 Zentimeter. Die
8 Punkt, hier mit zwei Punkt durch
ein Schriftmuster der halbfetten Akziden
hat 60 Zeichen auf zehn Zentimeter.
Punkt, hier mit zwei Punkt durchschossen,
ist ein Schriftmuster der Akzidenzprotekt
50 Zeichen auf zehn Zentimeter. Dies ist
mit zwei Punkt durchschossen. Sie hat
der halbfetten Akzidenzprotekt acht Punkt
auf zehn Zentimeter. Dies ist ein Schrift
zwei Punkt durchschossen. Sie hat
grotekt acht Punkt, hier mit zwei Punkt
Akzidenzprotekt acht Punkt, hier mit zwei
zehn Zentimeter. Dies ist die halbfette
schossen. Sie hat 80 Zeichen auf zehn
mit zwei Punkt durchschossen. Sie hat 60
der Akzidenzprotekt acht Punkt, hier mit
Dies ist ein Schriftmuster der halbfetten
Sie hat 60 Zeichen auf 10 Zentimeter.
8 Punkt, hier mit zwei Punkt durch
ein Schriftmuster der halbfetten Akzidenz
hat 60 Zeichen auf zehn Zentimeter. Dies
Punkt, hier mit zwei Punkt durchschossen,
ist ein Schriftmuster der Akzidenzprotekt
60 Zeichen auf zehn Zentimeter. Dies
mit zwei Punkt durchschossen. Sie hat 60

auf zehn Zentimeter. Dies ist ein Schrift
zwei Punkt durchschossen. Sie hat
grotekt acht Punkt, hier mit zwei Punkt
Akzidenzprotekt acht Punkt, hier mit zwei
zehn Zentimeter. Dies ist die halbfette
schossen. Sie hat 80 Zeichen auf zehn
mit zwei Punkt durchschossen. Sie hat 60
der Akzidenzprotekt acht Punkt, hier mit
Dies ist ein Schriftmuster der halbfetten
8 Punkt, hier mit zwei Punkt durch
ein Schriftmuster der halbfetten Akzidenz
hat 60 Zeichen auf zehn Zentimeter. Dies
Punkt, hier mit zwei Punkt durchschossen,
ist ein Schriftmuster der Akzidenzprotekt
60 Zeichen auf zehn Zentimeter. Dies ist
mit zwei Punkt durchschossen. Sie hat 60
der Akzidenzprotekt acht Punkt, hier mit
Dies ist ein Schriftmuster der halbfetten

ein Schriftmuster der halbfetten Akzidenz
hat 60 Zeichen auf zehn Zentimeter. Dies
Punkt, hier mit zwei Punkt durchschossen,
ist ein Schriftmuster der Akzidenzprotekt
60 Zeichen auf zehn Zentimeter. Dies ist
mit zwei Punkt durchschossen. Sie hat 60
der halbfetten Akzidenzprotekt acht Punkt
auf zehn Zentimeter. Dies ist ein Schrift
zwei Punkt durchschossen. Sie hat
grotekt acht Punkt, hier mit zwei Punkt
Akzidenzprotekt acht Punkt, hier mit zwei
zehn Zentimeter. Dies ist die halbfette
schossen. Sie hat 80 Zeichen auf zehn
mit zwei Punkt durchschossen. Sie hat 60
der Akzidenzprotekt acht Punkt, hier mit
Dies ist ein Schriftmuster der halbfetten
8 Punkt, hier mit zwei Punkt durch
ein Schriftmuster der halbfetten Akzidenz
hat 60 Zeichen auf zehn Zentimeter. Dies
Punkt, hier mit zwei Punkt durchschossen,
ist ein Schriftmuster der Akzidenzprotekt
60 Zeichen auf zehn Zentimeter. Dies ist
mit zwei Punkt durchschossen. Sie hat 60

Eugen Scotoni AG

ie hat sechzig
acht Punkt, hier

8 Punkt, hier mi
ein Schriftmuster de
hat 60 Ze

Kowner

grotekt 8
in Schriftmuste

ein Schriftm
hat 60 Zeichen

Dies ist ein Schr
Sie hat 6
8 Punkt, hier mit

Eugen Hechler Sohn

halbfetten Akzid

Auf zehn Zentime
zwei Punkt durch

Otto Gamma

grotekt
Akzidenzprotekt

Punkt, hier mit zwei
ist ein S
60 Zeichen auf z

Ernst Wyss & Co.

Akzidenz

Schriftmuster der halbf

Sessler & Co.

Punkt, hier mit zwei
ist ein Schr

60 Zeichen
mit zwei Punkt

Punkt, hier mit zwei
ist ein
60 Zeichen auf z

mit zwei Punkt dur
der halbfetten Ak

mit zwei
der halbfetten

8 Punkt, hier mit
ein Schr
hat 60 Zeichen auf

Meynadier & Cie. AG

der halbf
auf zehn Zen

zwei Punkt durc
grotekt acht
Akzidenzprotekt 8

Prodecor AG

der Akzidenzprote
Dies is
Sie hat 60 Zeich

zehn Zentimeter
grotekt acht
mit zwei Punkt dur

durchschos

ist ein Schriftmuster
60 Zeichen auf
mit zwei Punkt dur

J. & A. Kuster

Zeichen auf

Dies ist ein Sc
8 Punkt, hier mit

Knuchel & Kahl

zehn Zentimeter. Di

Punkt, hier mit
ist m
60 Zeichen auf z

Vannini

Schriftmuster de

8 Punkt, hier mi
ein Schr
hat 60 Zeichen a

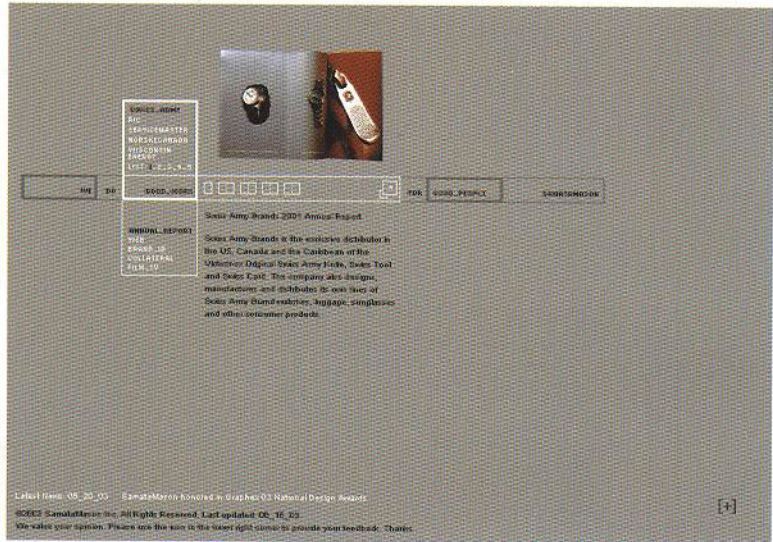
Lehmann & Cie. AG

ER ESS Möbel

Sitio web de SamataMason

La estructura del sitio web de SamataMason es extremadamente flexible y permite numerosas variaciones. El elemento fundamental de esta estructura es un eje horizontal que contiene texto, un icono y el eslogan de la firma, *We do good work for good people* ("Hacemos buen trabajo para buena gente"). Además, este eje contiene los controles de navegación que permiten a los usuarios ver imágenes adicionales. Las imágenes y el texto pueden aparecer encima o debajo de dicho eje, y en formatos tanto cuadrados como rectangulares.

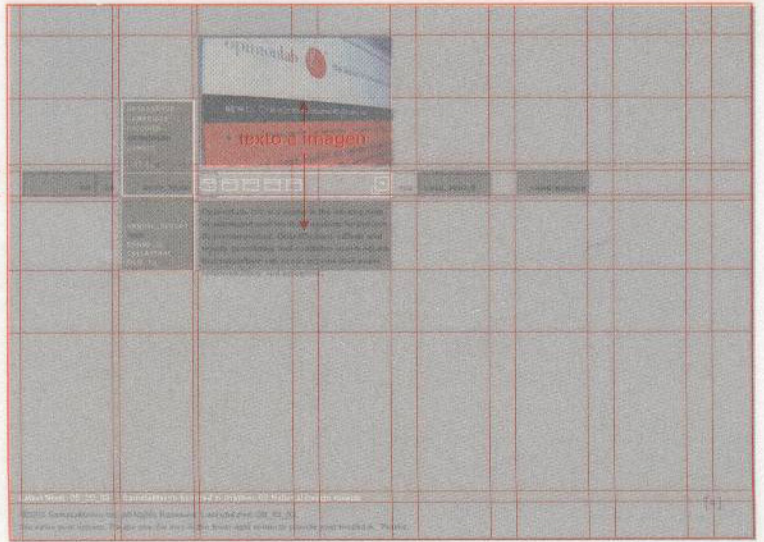
El fondo de color gris cálido permite que el texto y las imágenes destaquen sobre él, tanto en blanco como en negro, lo que es otra muestra de flexibilidad de esta web en cuanto a la organización del contenido y a la manera en que se lee. Asimismo, esta solución formal organiza el espacio y dirige la atención del público allí donde se pretende. Las imágenes aparecen como golpes de color que atraen la vista del usuario.



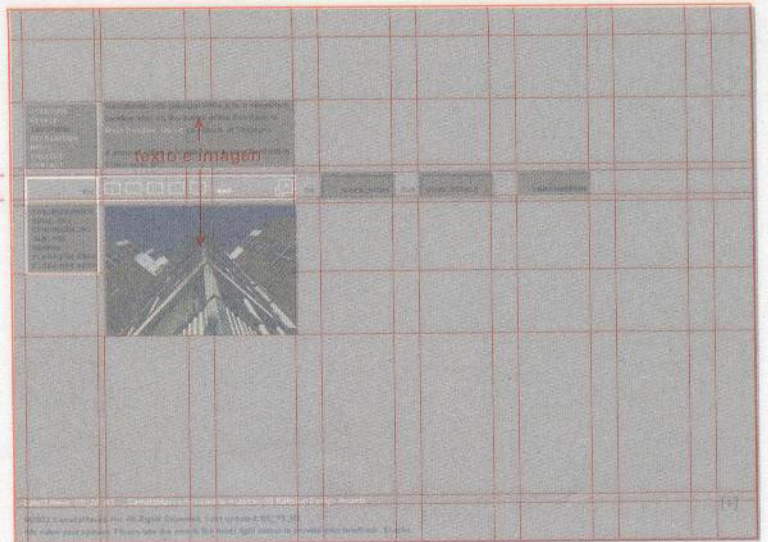
Estudio de diseño
SamataMason, Dundee, Illinois

Directores de arte y diseñadores
Dave Mason, Kevin Krueger,
2001

Eje horizontal [



Eje horizontal [



NEWS: Onded's Online Custom requires 40000 more
 CONTACT

SEND TO: GOOD, NEWS
 FROM: GENERAL PEOPLE
 TEXT: Onded, Inc. is a leader in the development of automated user feedback systems for the web. In an ever-evolving, Online/Offline, culture and require quantitative and qualitative user feedback. How subscriber can use to improve their online communication and processes.

LABEL VIEW: 05_10_03 SEND TO: 03 National Design Assets
 ©2003 Simulab Inc. All Rights Reserved. Last updated: 05_10_03.
 We value your opinion. Please use the form in the lower right corner to provide your feedback. Thanks.

NEWS: Samata's new physical office is a connected building
 CONTACT

SEND TO: GOOD, NEWS
 FROM: GENERAL PEOPLE
 TEXT: Samata's new physical office is a connected building. It is the hub of the five floors in the building. It is the hub of Chicago. A second office is located in a major hub in Vancouver, BC.

LABEL VIEW: 06_20_03 SEND TO: 03 National Design Assets
 ©2003 Simulab Inc. All Rights Reserved. Last updated: 06_10_03.
 We value your opinion. Please use the form in the lower right corner to provide your feedback. Thanks.

Línea gráfica para el Instituto de Estudios sobre Arquitectura y Urbanismo

Estos dos carteles pertenecen a una serie creada para el Instituto de Estudios sobre Arquitectura y Urbanismo (en inglés, IAUS). Los carteles anuncian un ciclo de conferencias y exposiciones sobre diversos temas. Dado que los temas cambiaban radicalmente, el sistema de organización gráfica se convirtió en un rasgo identificativo del IAUS durante 1979 y 1980, ya que permitía múltiples variaciones de la misma estructura. Dicha estructura consiste en cuatro columnas principales que se han subdividido para obtener ocho columnas verticales y ocho campos visuales cuadrados en sentido horizontal. Las filas de campos visuales están separadas por un filete negro que tiene aproximadamente el mismo grosor que el

medianil entre columnas. Los dos campos visuales superiores se reservan para un filete grueso, y el nombre, la dirección y el título de la exposición más reciente, compuesto en tipografía roja de gran tamaño.

La siguiente fila de campos visuales contiene, en rojo, la información principal, por encima y por debajo de un filete negro de separación. La fila de campos visuales que queda justo sobre el centro se reserva para una banda horizontal de imágenes. Las cuatro filas de campos visuales debajo del centro contienen texto descriptivo con la opción de una imagen, tal como se aprecia en el cartel sobre arquitectura austriaca que se muestra en esta página.



Vignelli and Associates, 1979-80

Los carteles economizan recursos al utilizar sólo dos tintas, el rojo y el negro, que parecen más ricas gracias al uso de bitonos para las imágenes. La misma economía de medios también está presente en el sistema de diseño, que permite que el observador pasee su mirada de forma fluida desde los títulos hasta las imágenes, y tenga fácil acceso a la información.

Nombre
Dirección
Teléfono

Título principal

Subtítulo
Texto

Títulos de las
imágenes

Imágenes

Texto

	<p>Produced by Architecture 1, Inc. 1000 111 West First Street, San Francisco, CA 94102 (415) 774-2211</p>			
	<h1>A NEW WAVE OF JAPANESE ARCHITECTURE</h1>			
	<p>U.S. National Architecture Exhibition November 25, 1978 to November 16, 1979</p>			
	<p>Madison, Ohio: The Images, The Story Madison, Ohio: Architecture, History Columbus, Ohio: About the Building Columbus, Ohio: Architecture, History Columbus, Ohio: Architecture, History</p>	<p>London, September 23 to October 20 London, September 27 to October 20 London, September 26 to October 20 London, September 25 to October 20 London, October 1 to November 1 London, October 1 to November 1 London, October 1 to November 1 London, October 1 to November 1 London, October 1 to November 1</p>	<p>Los Angeles, California Los Angeles, California Los Angeles, California Los Angeles, California Los Angeles, California Los Angeles, California Los Angeles, California Los Angeles, California Los Angeles, California</p>	
	<p>The exhibition will be accompanied by an exhibition of original drawings and photographs of the work of Shigeru Ban, Kenzo Tange, Hiroshi Hara, Tadao Ando, Minoru Tomiyama, Tadao Ando, Kenzo Tange, Minoru Tomiyama, Hiroshi Hara, and Tadao Ando.</p>	<p>The exhibition on "A New Wave of Japanese Architecture" is accompanied by a catalogue edited by Kenneth Frampton, with an introduction by Rudolph M. Holtorf and Anna Lupton.</p>	<p>centro</p>	
	<p>Sponsoring Institutions include: San Francisco The University of California, Berkeley University of California and UC Extension Los Angeles University of California, Los Angeles University of Southern California California State Polytechnic University, Pomona Southern California Institute of Architecture Southern California Institute of Architecture</p>	<p>London: The University of Exeter Exeter The Architectural Club of Mexico Mexico City Washington, D.C. University of Maryland New York The Institute for Architecture and Urban Studies The Royal Society</p>	<p>Chicago The Graham Foundation for the Arts Chicago, Ill. University of Illinois The Walker Art Center Metropolitan Society of the Arts Los Angeles, Calif. The University of Utah Utah A&A</p>	<p>Seattle University of Washington The Japan American Society</p>
	<p>United States: Local sponsoring organizations for each arena and dates of lectures and exhibitions.</p>			
	<p>This project is now supported by the National Architecture Exhibition, a program of The Institute for Architecture and Urban Studies. For details and information about the New Wave of Japanese Architecture, or information about other exciting exhibitions, contact us at 111 West First Street, San Francisco, CA 94102.</p>			
	<p>Project Manager: Progress Corporation The project is made possible with funds from the Japanese Government for the Arts, the JFHIB and the Japan U.S. Friendship Commission and the Japan Foundation.</p>			

Los carteles economizan recursos al utilizar sólo dos tintas, el rojo y el negro, que parecen más ricas gracias al uso de bitonos para las imágenes. La misma economía de medios también está presente en el sistema de diseño, que permite que el observador pasee su mirada de forma fluida desde los títulos hasta las imágenes, y tenga fácil acceso a la información.

The Institute for Architecture and Urban Studies
 644 West 107th Street, New York, N.Y. 10028
 Telephone: 212-398-5474

A NEW WAVE OF JAPANESE ARCHITECTURE

IAUS National Architecture Exchange
 September 23, 1976 to November 14, 1976

Five Japanese Architects on Tour to Ten American Cities

Takemasa Aoki: The Image of My Work
 Hiroshi Hara: *Just Traditional* Designs
 Hiroshi Fuga: *Abundant My Material*
 Minoru Takayama: *Revolution in Architecture*
 Arata Isozaki: *Japanese Contemporary*

Monday, September 22 to October 22
 Tuesday, September 23 to October 21
 Thursday, September 28 to October 26
 Friday, September 29 to October 27
 Wednesday, October 4 to November 1
 Tuesday, October 5 to November 2
 Monday, October 6 to November 3
 Wednesday, October 11 to November 6
 Friday, October 13 to November 5
 Monday, October 16 to November 12

San Francisco, California
 Los Angeles, California
 Houston, Texas
 Miami, Florida
 Washington, D.C.
 New York, New York
 Chicago, Illinois
 Minneapolis, Minnesota
 Salt Lake City, Utah
 Seattle, Washington


Takemasa Aoki

Hiroshi Hara

Hiroshi Fuga

Minoru Takayama

Arata Isozaki



The lectures will be accompanied by an exhibition of original drawings and photographs of the work of Takemasa Aoki, Hiroshi Fuga, Hiroshi Hara, Arata Isozaki, Minoru Takayama, Tetsuo Aoki, Togo Ito, Mies van der Rohe, Osamu Nakagami, and Arata Isozaki.

The exhibition on "A New Wave of Japanese Architecture" is documented by a catalogue edited by Kenneth Frampton, with an introduction by Fumihiko Maki and Arata Isozaki.

Sponsoring Institutions include:
 San Francisco
 The University of California, Berkeley
 Western Addition, and Old Center Blocks
 Los Angeles
 University of California, Los Angeles
 University of Southern California
 California State Polytechnic University, Pomona
 Southern California Institute of Architecture
 Southern California Chapter AIA

Houston:
 The University of Houston
 Miami
 The Architectural Club of Miami
 Miami AIA
 Washington, D.C.
 University of Maryland
 New York
 The Institute for Architecture and Urban Studies
 The Japan Society

Chicago:
 The Gertner Foundation for the Arts
 Minneapolis
 University of Minnesota
 The Walker Art Center
 Minneapolis Society of the AIA
 Salt Lake City
 The University of Utah
 Utah AIA

Seattle:
 University of Washington
 The Japan American Society

Contact your local sponsoring organization for exact times and dates of lectures and exhibitions.

This program is one component of the National Architecture Exchange, a program of the Institute for Architecture and Urban Studies. For details and information about the New Wave of Japanese Architecture, or information about other traveling lectures, exhibitions, catalogues, and slide packages, call SARA Pollock at 212-398-5474.

Andrew Mackinnon, Program Director
 This program is made possible with funds from the National Endowment for the Arts, the JFRC III Fund, the Japan AIA Friendship Commission and the Japan Foundation.

Línea gráfica para Sotheby's

Sotheby's es una de las mayores casas de subastas del mundo, con dos galerías en Nueva York, una en Madison Avenue y otra en York Avenue. El sistema de anuncios de Sotheby's necesitaba ser flexible y eminentemente informativo, porque la gran variedad de mercancías subastadas cambiaba cada semana. Una vez definida la estructura de diseño, podrían utilizarse hojas modelo para cambiar rápidamente la información a la vez que se conservaba el aspecto estructurado de los anuncios.

La jerarquía distintiva y bellamente controlada de la información permite que el observador vea, de un vistazo, todo lo que va a subastarse en las dos galerías durante la semana en cuestión. El sistema se mueve con fluidez desde la información más genérica, el título de la subasta y la imagen, hasta la más específica, que es el lugar y la fecha en que se celebrará la subasta. Los gruesos filetes negros horizontales realzan el título, Sotheby's, y separan y organizan con claridad las categorías de las piezas que van a subastarse.

Publications Since 1744

SOTHEBY'S

Madison Avenue Galleries
980 Madison Avenue
New York 10021
(212) 472-3400

York Avenue Galleries
1351 York Avenue
New York 10021
(212) 472-3400

Exhibition Galleries open
Monday through Saturday 10
to 5. Sundays 1 to 5. Tuesday
evenings until 7:30. All
other days view until 3 pm.
The day prior to sale. No
Jewelry, Stamp or Coin
exhibitions on Sundays or
Tuesday evenings.

Catalogues available in both
galleries and may be ordered
by mail. Contact by card
number and catalogue check to
Sotheby's, Dept. NYC, 980
Madison Avenue, New York
10021. For further
information, please contact
the Subscription Department
(212) 472-3414.

Madison Avenue Galleries
Auction: Wednesday, March
14 at 2 pm.

**Exhibition: Saturday, March
14 through Wednesday,
March 18, 10 am to
12 noon.
Other two Saturdays on Tuesday
evening exhibition.**

Illustrated catalogue \$8.50
by mail. Order by card
no. 4556H.

Shown: Pair of eighteenth-
century gold and enamel
caskets, signed M&A,
1841-1851.

York Avenue Galleries
Auction: Thursday, March 15
at 2 pm.

**Exhibition: Saturday, March
14 through Wednesday,
March 18.**

Illustrated catalogue \$7.50
by mail. Order by card
no. 4557H.

Shown: Richard Cooke,
R.C., *Portrait of a girl* circa
1810 in a landscape, oil on
canvas, 785 x 292 inches,
1841-1851.

Madison Avenue Galleries
Auction: Thursday, March 15
at 10:15 am (continuing all
day) and Friday, March 16
at 10:15 am and 2 pm.

**Exhibition: Saturday, March 14
through noon at day prior
to date of sale.**

Catalogue \$4.55 by mail.
Order by card no. 4565F.

Shown: 14 new Francis
Zantwood vase, etched
cristallo, signed J.F. Zantwood,
1801-1805.

York Avenue Galleries
Auction: Thursday, March 16
at 10:15 am (continuing
all day).

**Exhibition: Saturday, March 14
through noon Wednesday,
March 22.**

**Lottery: Sunday, March 22 at
2 pm in conjunction with this
exhibition.**

Catalogue \$4.55 by mail.
Order by card no. 4569F.

Shown: Chinese porcelain
with blue and red, height 15 1/2
inches (39.5 cm).

York Avenue Galleries
Auction: Tuesday, March 21
at 10:30 am and 2 pm.



**Exhibition: Friday, March 21
through Sunday, March 23
from noon to 5 pm each day.**

Illustrated catalogue \$7.50
by mail. Order by card no. 361
with check received to
Sotheby's, Los Angeles, 2660
Beverly Blvd., Los Angeles,
California 90034. Catalogues
also available by mail from New
York Galleries.

Inquire: Ms. Joseph Gill,
333-857-5130 ext. 34.

Shown: Blue and red
porcelain vase, signed gold enamel and
diamond presentation box,
1841-1851.

Vignelli and Associates,
1981-82

	Fine Art Auctioneers	Since 1744
1 Título	SOTHEBY'S	
4 Lugar	Madison Avenue Galleries 980 Madison Avenue. New York 10021 (212) 472-3400	Exhibition Galleries open Monday through Saturday 10 to 5. Sundays 1 to 5. Tuesday evenings until 7:30. All properties on view until 3 pm the day prior to sale. No Jewelry, Stamp or Coin exhibitions on Sundays or Tuesday evenings.
3 Subtítulo	York Avenue Galleries 1351 York Avenue. New York 10021 (212) 472-3400	Catalogues available at both galleries or by mail. Request by sale number and enclose check to Sotheby's, Dept. NYC, 980 Madison Avenue, New York 10021. For further information, please contact the Subscription Department (212) 472-3414.
5 Información títulos	Decorative Works of Art, Judaica, Furniture & Rugs	Auction: Friday, January 16 at 10:15 am (continuing all day).
2 Imagen	Japanese Prints	Auction: Saturday, January 17 at 10:15 am and 2 pm.
6 Texto	Victorian International including Silver, Objects of Vertu, Glass, Pottery and Porcelain, Bronzes and Decorations, Furniture, Rugs and Tapestries.	Exhibition: Friday, January 16, Illustrated catalogue \$6.57 by mail. Order by sale no. 4524Y.
		York Avenue Galleries Auction: Friday and Saturday, January 23 & 24 at 10:15 am and 2 pm each day. Exhibition: Saturday, January 17 through Thursday, January 22. Lecture: Sunday, January 18 at 2 pm in conjunction with this exhibition (open to the public). Illustrated catalogue \$10, \$12 by mail. Order by sale no. 4526Y. Shown: Pair of Vienna vases and covers, late 19th century, lot 166.
	American and European Paintings, Drawings, Prints, and Sculpture	Madison Avenue Galleries Auction: Friday, January 23 at 10:15 am. Exhibition: Saturday, January 17 through Thursday, January 22. Illustrated catalogue \$4.55 by mail. Order by sale no. 4527M. Shown: <i>Charlotte E. Babb</i> , Thermis, signed and dated 1878, watercolor on paper, 14 x 13 inches (thx 225).
		

Sotheby's es una de las mayores casas de subastas del mundo, con dos galerías en Nueva York, una en Madison Avenue y otra en York Avenue. El sistema de anuncios de Sotheby's necesitaba ser flexible y eminentemente informativo, porque la gran variedad de mercancías subastadas cambiaba cada semana. Una vez definida la estructura de diseño, podrían utilizarse hojas modelo para cambiar rápidamente la información a la vez que se conservaba el aspecto estructurado de los anuncios.

La jerarquía distintiva y bellamente controlada de la información permite que el observador vea, de un vistazo, todo lo que va a subastarse en las dos galerías durante la semana en cuestión. El sistema se mueve con fluidez desde la información más genérica, el título de la subasta y la imagen, hasta la más específica, que es el lugar y la fecha en que se celebrará la subasta. Los gruesos filetes negros horizontales realzan el título, Sotheby's, y separan y organizan con claridad las categorías de las piezas que van a subastarse.

Fine Art Auctioneers Since 1744

SOTHEBY'S

Madison Avenue Galleries
410 Madison Avenue
New York 10017
(212) 477-3000

York Avenue Galleries
1331 York Avenue
New York 10021
(212) 473-3000

Exhibition Galleries open Monday through Saturday 10 to 5. Sundays 1 to 5. Tuesday evenings until 7:30. All property on view until 3 pm the day prior to sale. No jewelry, stamps or coins exhibited on Sundays or Tuesday evenings.

Catalogues available at both galleries and may be ordered by mail. Request by sale number and enclosure check to Sotheby's, Dept. NYC, 410 Madison Avenue, New York 10017. For further information, please contact the Subscription Department (212) 473-3000.

Madison Avenue Galleries
Auction: Wednesday, March 10 at 2 pm.

Exhibition: Saturday, March 11, 10 to 5. Tuesday, March 14, 10 to 5. Wednesday, March 15, 10 to 5. Thursday, March 16, 10 to 5. Friday, March 17, 10 to 5. Saturday, March 18, 10 to 5. Sunday, March 19, 10 to 5. All property on view until 3 pm the day prior to sale. No jewelry, stamps or coins exhibited on Sundays or Tuesday evenings.

Illustrated catalogue \$8.50 by mail. Order by size or \$50.00.

Shown: Pair of eighteenth-century painted enamel vases, signed W. G. 1760 (lot 155)

Madison Avenue Galleries
Auction: Thursday, March 9 at 2 pm.

Exhibition: Saturday, March 11, 10 to 5. Wednesday, March 14, 10 to 5.

Illustrated catalogue \$3.50 by mail. Order by size or \$30.00.

Shown: Richard Cosway, R.A., Portrait of a Gentleman in a Landscape, oil on canvas, 20 1/2 x 24 1/2 inches (lot 150)

York Avenue Galleries
Auction: Tuesday, March 9 at 10:15 am (continuing all day) and Friday, March 10 at 10:15 am and 2 pm.

Exhibition: Saturday, March 11 through noon on this particular day.

Lecture: Sunday, March 12 at 2 pm in conjunction with this exhibition.

Catalogue \$6.50 by mail. Order by size or \$50.00.

Shown: Le verre français: cristal plus rose: cristal opaque. Eight 19th century vases (lot 135)

Madison Avenue Galleries
Auction: Thursday, March 25 at 10:15 am (continuing all day).

Exhibition: Saturday, March 27 through noon Wednesday, March 29.

Lecture: Sunday, March 27 at 2 pm in conjunction with this exhibition.

Catalogue \$6.50 by mail. Order by size or \$60.00.

Shown: Chinese porcelain bottle. Four vases, height 15 1/2 inches (lot 54)

Los Angeles Galleries
Auction: Tuesday, March 16 at 10:30 am and 2 pm.

Exhibition: Friday, March 17 through Sunday, March 19, 10 to 5. Tuesday, March 20, 10 to 5. Wednesday, March 21, 10 to 5. Thursday, March 22, 10 to 5. Friday, March 23, 10 to 5. Saturday, March 24, 10 to 5. Sunday, March 25, 10 to 5. All property on view until 3 pm the day prior to sale. No jewelry, stamps or coins exhibited on Sundays or Tuesday evenings.

Illustrated catalogue \$7.50 by mail. Order by album, \$60 with \$15.00 shipping.

Sold by: Los Angeles, 2040 Beverly Blvd., Los Angeles, California 90034. Catalogues are available from New York Galleries.

Requires: Mr. Joseph Gil, (212) 477-3000, ext. 31.

Shown: Russian porcelain vase, yellow and blue and floral decoration, lot 100

Fine Art Auctioneers Since 1744

SOTHEBY'S

Madison Avenue Galleries
980 Madison Avenue
New York 10021
(212) 472-3400

York Avenue Galleries
1331 York Avenue
New York 10021
(212) 472-3400

Exhibition Galleries open Monday through Saturday 10 to 5. Sundays 1 to 5. Tuesday evenings until 7:30. All property on view until 3 pm the day prior to sale. No Jewelry, Stamp or Coin exhibitions on Sundays or Tuesday evenings.

Catalogues available at both galleries or by mail. Request by sale number and enclosure check to Sotheby's, Dept. NYC, 980 Madison Avenue, New York 10021. For further information, please contact the Subscription Department (212) 472-3414.

York Avenue Galleries

Decorative Works of Art, Judaica, Furniture & Rugs
Auction: Friday, January 16 at 10:15 am (continuing all day).

Illustrated catalogue \$4.55 by mail. Order by sale no. 4524Y.

Japanese Prints
Auction: Saturday, January 17 at 10:15 am and 2 pm.

Exhibition: Friday, January 16.

Illustrated catalogue \$6.57 by mail. Order by sale no. 4524Y.

Victorian International

including Silver, Objects of Vetro, Glass, Pottery and Porcelain, Bronzes and Decorations, Furniture, Rugs and Tapestries.

Auction: Friday and Saturday, January 23 & 24 at 10:15 am and 2 pm each day.

Exhibition: Saturday, January 17 through Thursday, January 22.

Lecture: Sunday, January 18 at 2 pm in conjunction with this exhibition (open to the public).

Illustrated catalogue \$10. \$12 by mail. Order by sale no. 4526Y.

Shown: Pair of Vienna vases and covers, late 19th century. (lot 166)

Madison Avenue Galleries

American and European Paintings, Drawings, Prints, and Sculpture

Auction: Friday, January 23 at 10:15 am.

Exhibition: Saturday, January 17 through Thursday, January 22.

Illustrated catalogue \$4.55 by mail. Order by sale no. 4527M.

Shown: Charlotte E. Babb, *Theris*, signed and dated 1878, watercolor on paper, 14 x 13 inches. (lot 238)

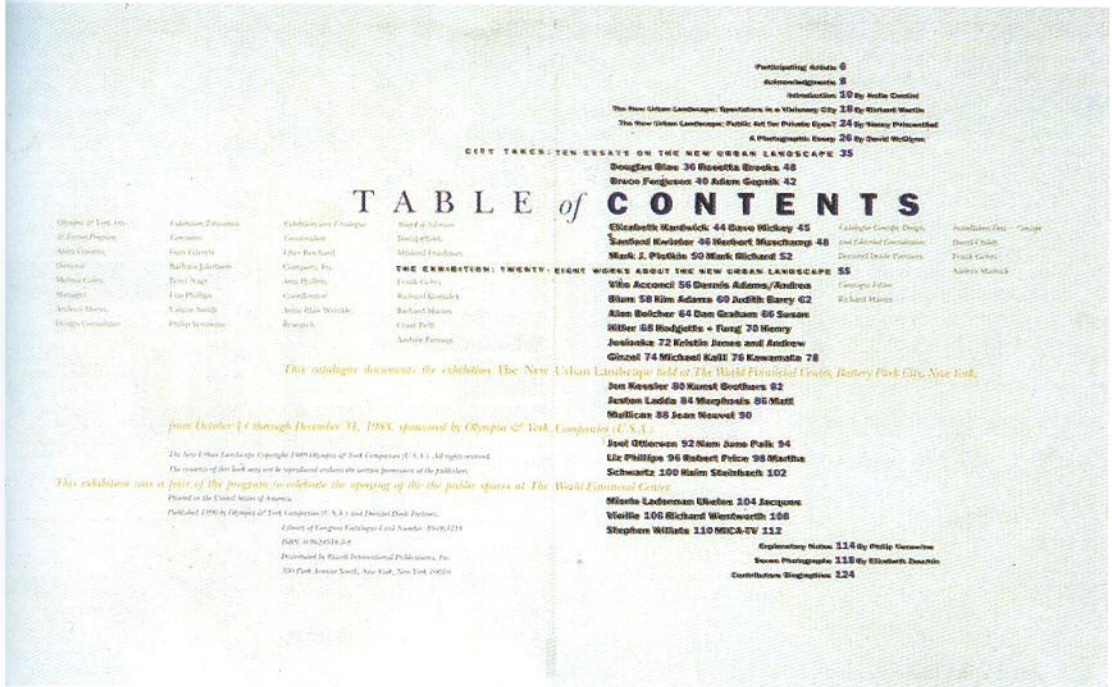
Vignelli and Associates, 1981-82

Doble página de índice para *The New Urban Landscape*

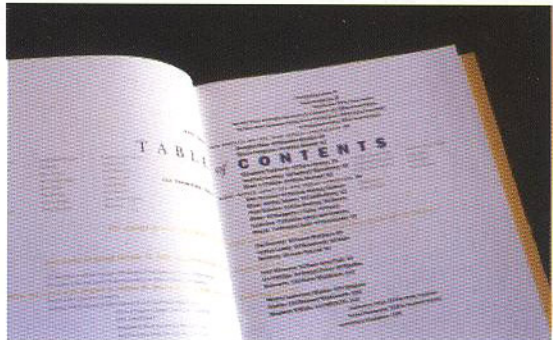
El contraste en las texturas de esta doble página, diseñada por Drenttel Doyle Partners, resulta atractivo de inmediato. El título de la obra es *The New Urban Landscape* [“El nuevo paisaje urbano”] y el uso de toda la doble página para el índice expresa bellamente la idea de paisaje.

La serie de columnas estrechas de texto en fina (*light*) que cruzan la doble página (marcadas con la línea negra en la página

superpuesta) crea un ritmo y una repetición en la composición que producen impresión de orden. La textura más oscura creada por el texto en negrita (*bold*) de la página derecha fluye de arriba abajo y es interrumpida por largas líneas de texto que abarcan las dos páginas. Estas largas líneas horizontales (que se muestran en el encarte en color gris claro) sirven para comunicar contenido y, a la vez, para convertir las dos páginas en una única composición.



Drenttel Doyle Partners, 1988

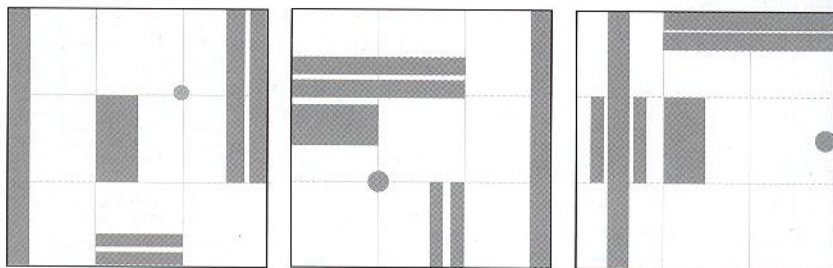


Composición vertical/horizontal

La segunda serie de ejercicios es la composición vertical/horizontal, más compleja. Las miniaturas para este conjunto de composiciones requieren de la teoría visual mencionada previamente y de bastantes más decisiones respecto a la ubicación vertical u horizontal de cada uno de los elementos.

Los mismos principios visuales del agrupamiento, los bordes, la alineación axial y la ley de tercios se aplican también a esta serie. Las composiciones resultantes son más dinámicas debido a los contrastes de dirección de los elementos y a las variaciones que se crean en el espacio blanco. El flujo de la mirada se convierte en una cuestión importante cuando el texto ocupa el lugar de los elementos rectangulares.

Al sustituir los elementos rectangulares por texto, se plantea la cuestión de si éste debería leerse de arriba abajo o viceversa. La dirección de la lectura depende de la composición y del modo en que el ojo se desplace por ella. Con frecuencia, el círculo se convierte en un punto de pivotaje para el ojo cuando éste recorre la composición. Debería señalarse que, si se miran los lomos de los libros reunidos en una biblioteca, una abrumadora mayoría de libros tiene lomos en los que el título se lee de arriba abajo.



Organizar el planteamiento del proyecto

Gracias a que las primeras series de ejercicios se organizaban para guiar al estudiante a través de una investigación exhaustiva de las variables que podía presentar el proyecto, la organización de la segunda serie se desarrolla de un modo más natural. El estudiante ya se ha sensibilizado hacia los matices de la composición y no es necesario centrarse en la teoría compositiva específica durante esta fase. La complejidad del proyecto aumenta a medida que cada uno de los elementos se utiliza vertical u horizontalmente.

Una vez más, el elemento más largo, el rectángulo que cruza los tres campos visuales, controla la composición. Los planteamientos principales siguen siendo su posición en la parte superior, inferior e interior, al igual que las posiciones verticales de izquierda, derecha e interior. La estabilidad compositiva se alcanza más rápido si se sitúa el rectángulo más largo cerca de una de las líneas del perímetro: arriba, abajo, a la izquierda o a la derecha. Del mismo modo, cuando el rectángulo más largo descansa en el interior de la composición, tanto si es horizontal como si es vertical, la composición es menos estable y más asimétrica.

Énfasis:

- Agrupamientos
- Espacio negativo
- Líneas del perímetro
- Alineación axial
- Ley de los tercios
- Posición del círculo
- Interlineado
- Dirección de lectura

Composición vertical/horizontal

Rotación de la composición.

Cada composición puede rotarse para dar lugar a tres composiciones adicionales.

Serie 1, 2, 3, 4

Énfasis:

- Agrupamientos
- Espacio negativo
- Líneas del perímetro
- Alineación axial
- Ley de los tercios
- Posición del círculo
- Interlineado
- Dirección de lectura

Todos los aspectos compositivos se enfatizan mediante la dirección de lectura. La dirección de lectura viene determinada por el conjunto de la composición.

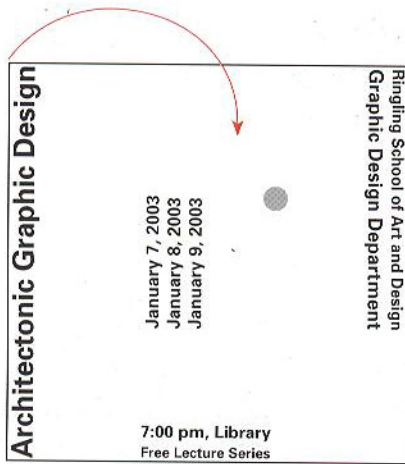
Serie 1: Rectángulo largo en la parte superior

Serie 2: Rectángulo largo en la parte inferior

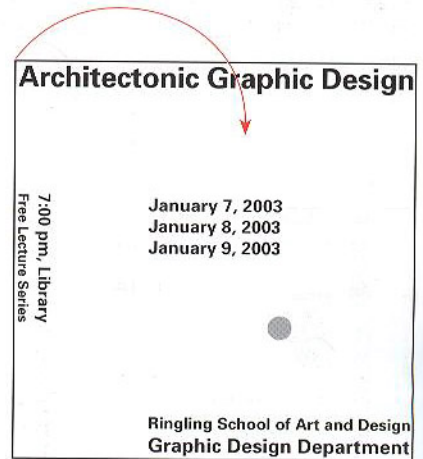
Serie 3: Rectángulo largo en la parte izquierda o derecha

Serie 4: Rectángulo largo en la parte interior

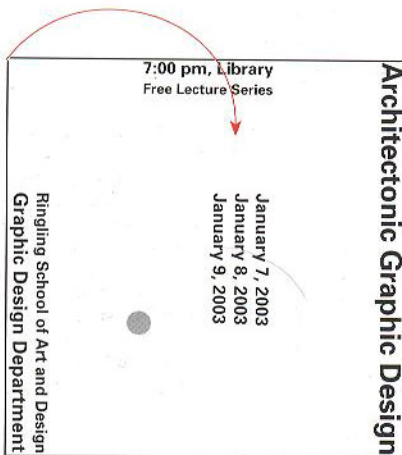
Las composiciones a partir de rectángulos grises se pueden rotar fácilmente, ya que están hechas de elementos abstractos. Este ejercicio de rotación es interesante para determinar si resulta más cómodo el peso visual de la línea más larga, y para comprobar cómo los cambios de posición alteran el orden de la jerarquía. A las líneas de texto que quedan del revés tras la rotación se les ha dado la vuelta para que puedan leerse.



1. Composición original.



2. Segunda composición.
Rotada 90° respecto al original, en el sentido de las agujas del reloj. El texto que hubiera quedado al revés se ha colocado hacia arriba.



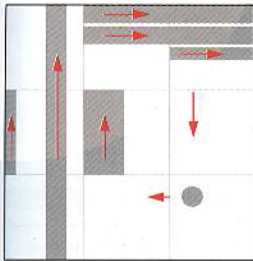
3. Tercera composición.
Rotada 90° respecto a la segunda composición, en el sentido de las agujas del reloj. Las líneas de texto que hubieran quedado al revés se han colocado hacia arriba.



4. Cuarta composición.
Rotada 90° respecto a la tercera composición, en el sentido de las agujas del reloj. Las líneas de texto que hubieran quedado al revés se han colocado hacia arriba.

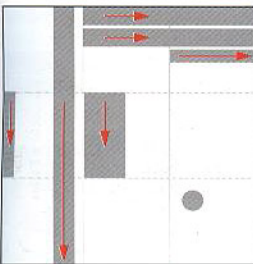
Dirección de lectura

Las decisiones respecto a la dirección del texto, es decir, respecto a si se leerá de arriba abajo o de abajo arriba, deberán tomarse teniendo en cuenta los demás elementos de la composición. En el ejemplo superior, el texto vertical se lee de arriba abajo, lo que crea un orden de lectura cómodo, puesto que adopta el sentido de las agujas del reloj. En el ejemplo inferior, el texto vertical guía el ojo hacia el exterior de la página; se realiza un esfuerzo para regresar a la parte superior de ésta y leer lo que queda del mensaje.



7:00 pm, Library	Architectonic Graphic Design	Graphic Design Department	
		Ringling School of Art and Design	
		Free Lecture Series	
		January 7, 2003 January 8, 2003 January 9, 2003	

Dirección de lectura en el sentido de las agujas del reloj
Las líneas de texto verticales se orientan de tal modo que todos los elementos se lean en el sentido de las agujas del reloj. Ello resulta visualmente cómodo para el lector.



7:00 pm, Library	Architectonic Graphic Design	Graphic Design Department	
		Ringling School of Art and Design	
		Free Lecture Series	
		January 7, 2003 January 8, 2003 January 9, 2003	

Direcciones de lectura opuestas
Las líneas de texto verticales están orientadas para contrastar entre sí. Ello resulta visualmente incómodo para el lector, ya que el ojo se esfuerza por desplazarse de una dirección a la otra. Sin embargo, debido a la brevedad de este mensaje visual, las direcciones de lectura opuestas no son tan incómodas como para descartarlas por completo.

Composición vertical/horizontal

Rectángulo largo en la parte superior Miniaturas

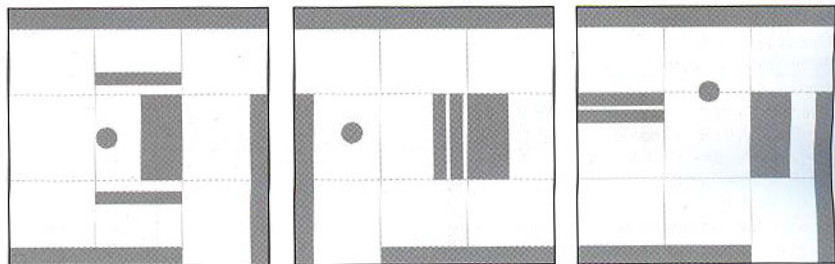
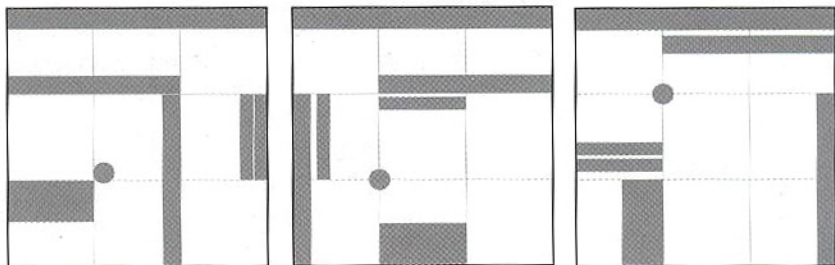
Si el rectángulo largo está en la parte superior, como punto de partida horizontal, cualquiera de los demás elementos puede colocarse verticalmente. Dado que los dos rectángulos de tamaño medio —que tienen dos unidades de anchura—, son los elementos más largos después de dicho rectángulo, se llama la atención hacia su posición en la composición formulando todas sus posibles ubicaciones: una horizontal y otra vertical, las dos horizontales y las dos verticales.

En esta serie también aparecen los mismos objetivos de cohesión compositiva que estaban presentes en la primera serie: el agrupamiento, el espacio negativo, las líneas del perímetro, la alineación axial, la ley de los tercios, la posición del círculo y el interlineado.

Rectángulos medianos.

Uno horizontal, otro vertical.

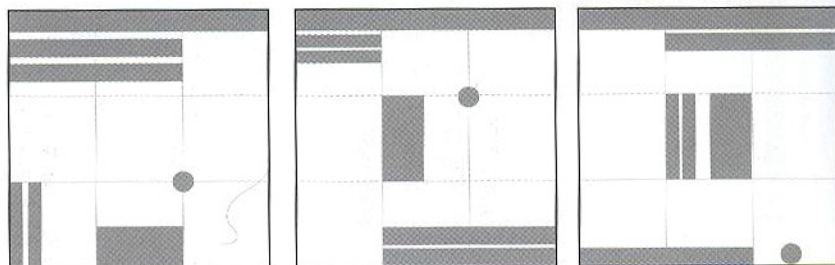
Al disponer los rectángulos en direcciones opuestas, los espacios negativos resultan más complejos y el agrupamiento y la alineación interior se vuelven muy importantes.



Rectángulos medianos.

Ambos horizontales.

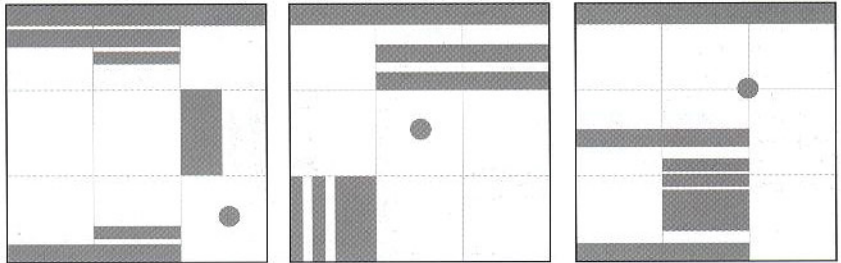
Al disponer los dos rectángulos en la misma dirección, hay menos espacios negativos y éstos son más simples.



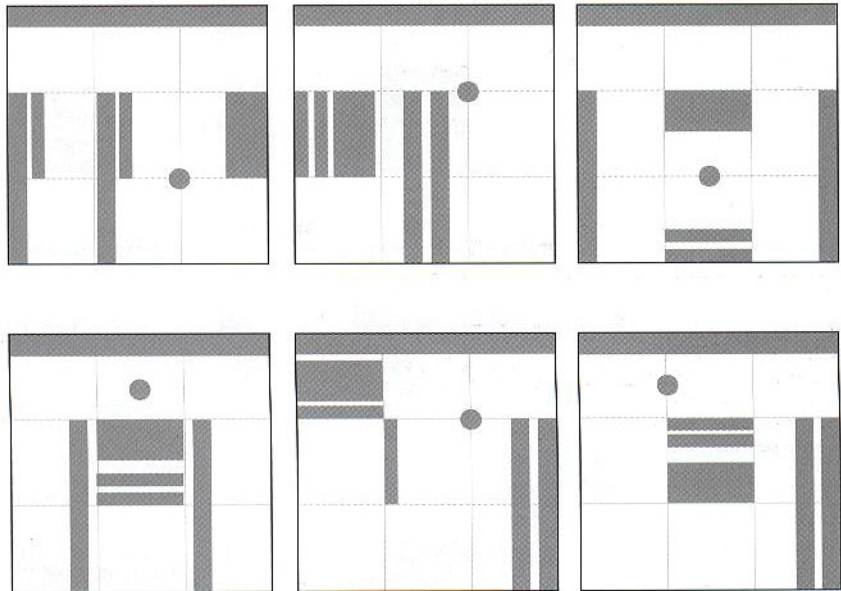
Rectángulo largo en la parte superior
Miniaturas

- Agrupamientos
- Espacio negativo
- Líneas del perímetro
- Alineación axial
- Ley de los tercios
- Posición del círculo
- Interlineado
- Dirección de lectura

Rectángulos medianos.
Ambos horizontales
(continuación).

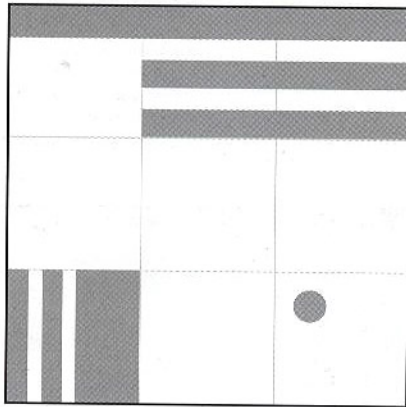


Rectángulos medianos.
Ambos verticales.
Es más difícil alcanzar una
disposición compositiva
agradable porque el ojo se
desplaza más allá del borde
inferior de la página, allí donde
los rectángulos verticales
tocan el borde inferior del
formato. Cuando esto sucede,
la ubicación del círculo y los
pequeños rectángulos de una
unidad de anchura pueden
disponerse de tal modo que
guíen al ojo para volver a la
composición.



Composición vertical/horizontal

Rectángulo largo en la parte superior
Sustitución por tipografía

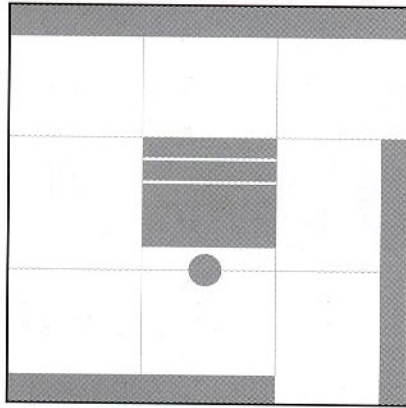



Architectonic Graphic Design

Ringling School of Art and Design

Graphic Design Department


January 7, 2003
January 8, 2003
January 9, 2003
7:00 pm, Library
Free Lecture Series



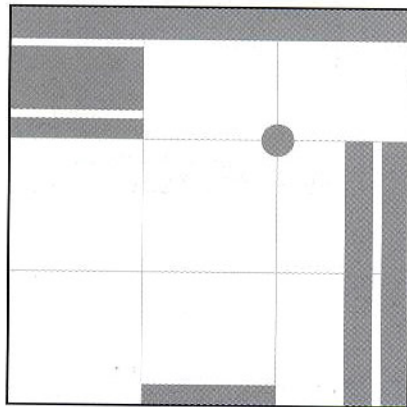
Architectonic Graphic Design

7:00 pm, Library
Free Lecture Series
January 7, 2003
January 8, 2003
January 9, 2003

Graphic Design Department




Ringling School of Art and Design



Architectonic Graphic Design

January 7, 2003
January 8, 2003
January 9, 2003
7:00 pm, Library

Graphic Design Department
Ringling School of Art and Design

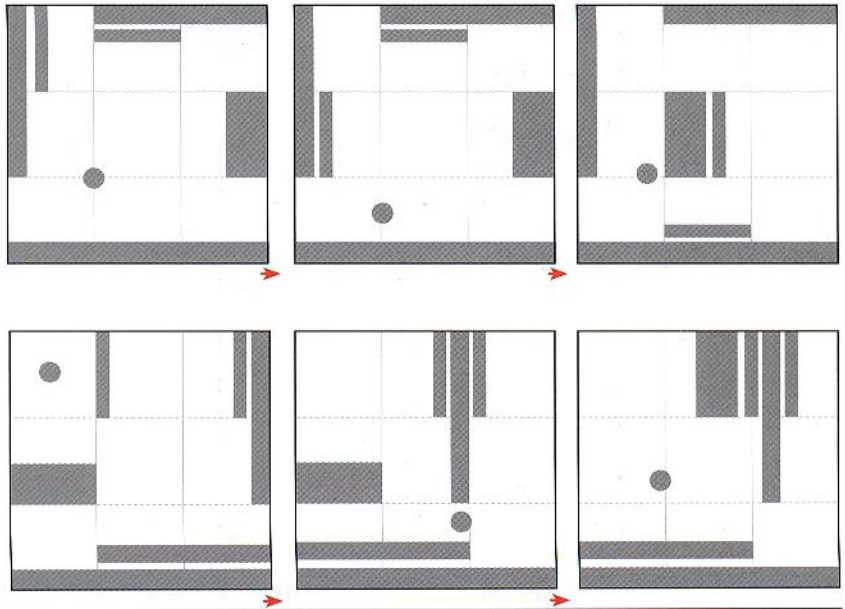


Free Lecture Series

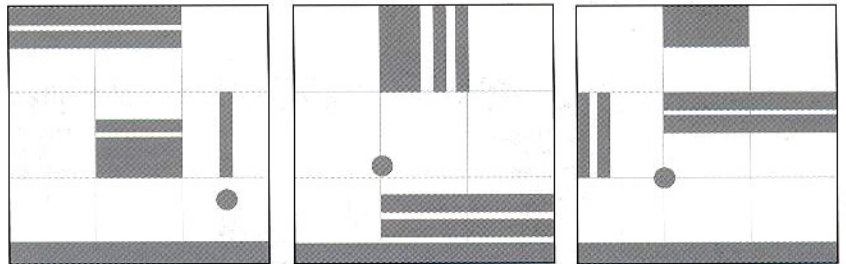
Rectángulo largo en la parte inferior Miniaturas

- Agrupamientos
- Espacio negativo
- Líneas del perímetro
- Alineación axial
- Ley de los tercios
- Posición del círculo
- Interlineado
- Dirección de lectura

Rectángulos medianos, uno horizontal, otro vertical. Cuando se utilizan elementos parecidos en direcciones opuestas, el agrupamiento y la alineación interior se vuelven muy importantes. Cada uno de los ejemplos en miniatura que aparecen a la izquierda va seguido de dos variaciones de la misma composición.

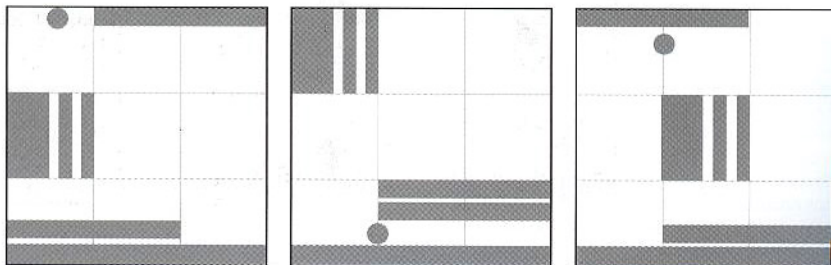


Rectángulos medianos, ambos horizontales. Al disponer ambos rectángulos en la misma dirección, hay menos espacios negativos y éstos son más sencillos.

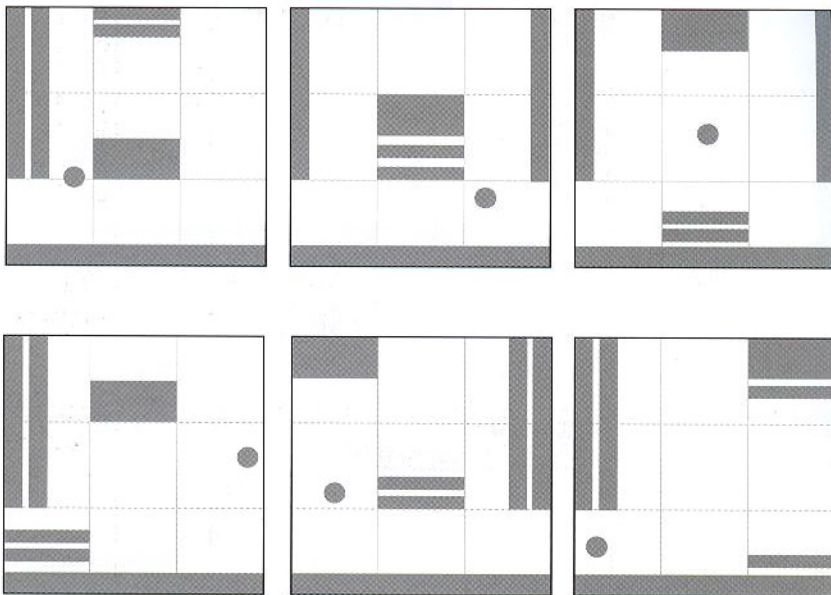


- Agrupamientos
- Espacio negativo
- Líneas del perímetro
- Alineación axial
- Ley de los tercios
- Posición del círculo
- Interlineado
- Dirección de lectura

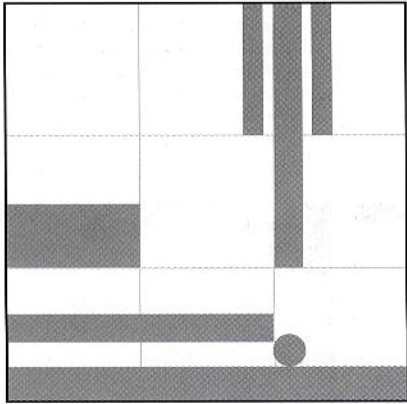
Rectángulos medianos,
ambos horizontales
(continuación).



Rectángulos medianos,
ambos verticales.
Es más difícil alcanzar una
composición agradable y, con
frecuencia, los rectángulos
pequeños de una unidad deben
situarse en la misma dirección,
todos en vertical o todos en
horizontal, para lograr unidad.



Rectángulo largo en la parte inferior
Sustitución por tipografía

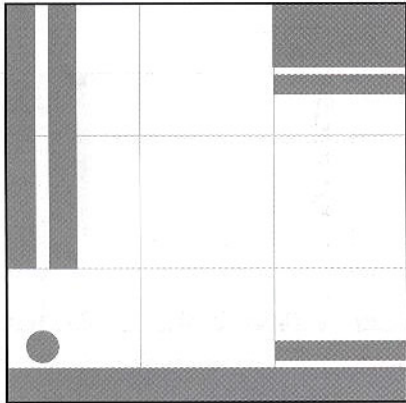


7:00 pm, Library
Graphic Design Department
 Free Lecture Series

January 7, 2003
 January 8, 2003
 January 9, 2003

Ringling School of Art and Design

Architectonic Graphic Design

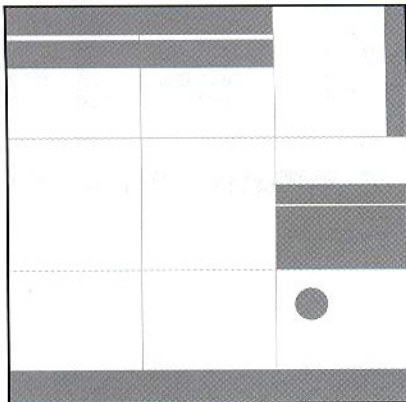


January 7, 2003
 January 8, 2003
 January 9, 2003
 7:00 pm, Library

Graphic Design Department
 Ringling School of Art and Design

Free Lecture Series

Architectonic Graphic Design



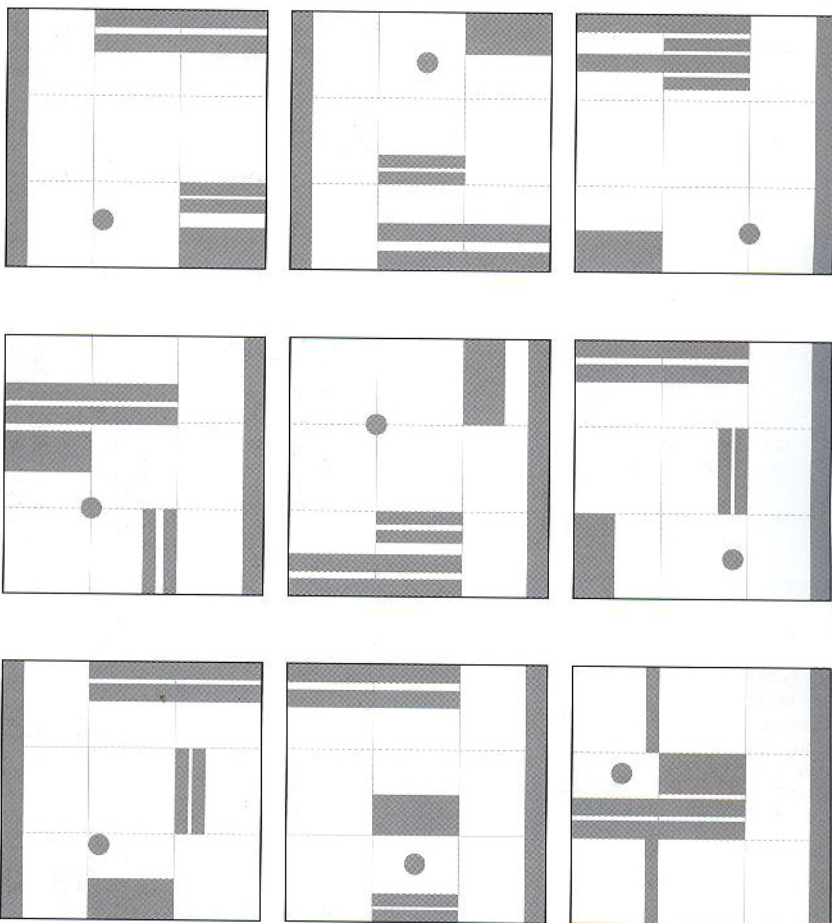
Ringling School of Art and Design
Graphic Design Department
 Free Lecture Series

7:00 pm, Library
 January 7, 2003
 January 8, 2003
 January 9, 2003

Architectonic Graphic Design

- Agrupamientos
- Espacio negativo
- Líneas del perímetro
- Alineación axial
- Ley de los tercios
- Posición del círculo
- Interlineado
- Dirección de lectura

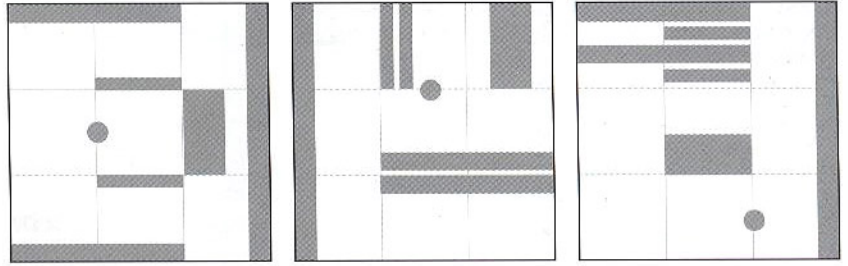
Rectángulos medianos, ambos horizontales. Al disponer ambos rectángulos en la misma dirección, hay menos espacios negativos y se consigue antes una unidad compositiva.



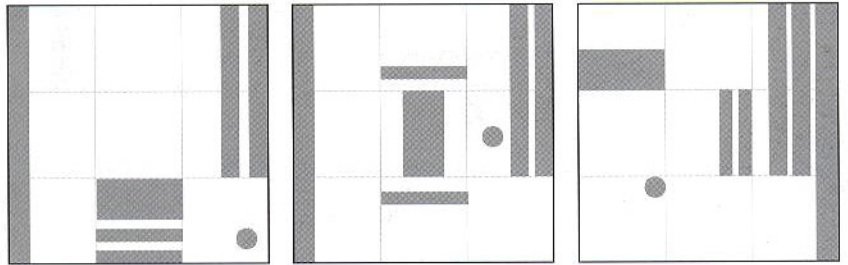
Rectángulo largo en la parte izquierda o derecha Miniaturas

- Agrupamientos
- Espacio negativo
- Líneas del perímetro
- Alineación axial
- Ley de los tercios
- Posición del círculo
- Interlineado
- Dirección de lectura

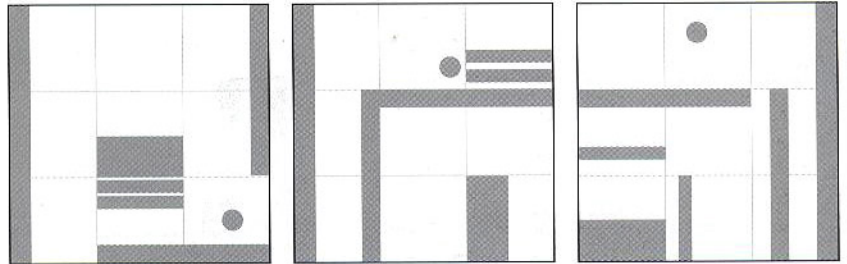
Rectángulos medianos,
ambos horizontales
(continuación).



Rectángulos medianos,
ambos verticales.
Al disponer ambos rectángulos
en la misma dirección, hay
menos espacios negativos
y éstos son más sencillos.

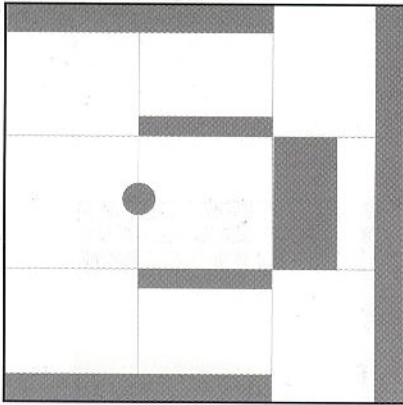


Rectángulos medianos,
uno horizontal y otro vertical.
La composición más sencilla se
logra cuando los rectángulos
medianos se colocan contra
los bordes derecho e inferior.
Cuando los rectángulos
medianos ocupan espacio
en el interior de la composición,
el resultado es más complejo.



Composición vertical/horizontal

Rectángulo largo en la parte izquierda o derecha
Sustitución por tipografía



Graphic Design Department

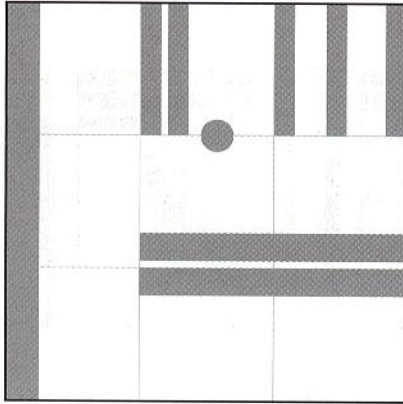
7:00 pm, Library

January 7, 2003
January 8, 2003
January 9, 2003

Free Lecture Series

Architectonic Graphic Design

Ringling School of Art and Design

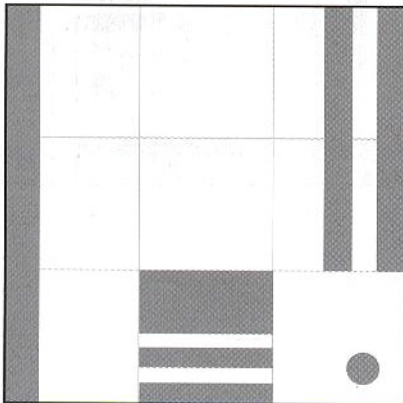


January 7, 2003
January 8, 2003
January 9, 2003

7:00 pm, Library
Free Lecture Series

Graphic Design Department
Ringling School of Art and Design

Architectonic Graphic Design



Graphic Design Department
Ringling School of Art and Design

January 7, 2003
January 8, 2003
January 9, 2003

7:00 pm, Library
Free Lecture Series

Architectonic Graphic Design

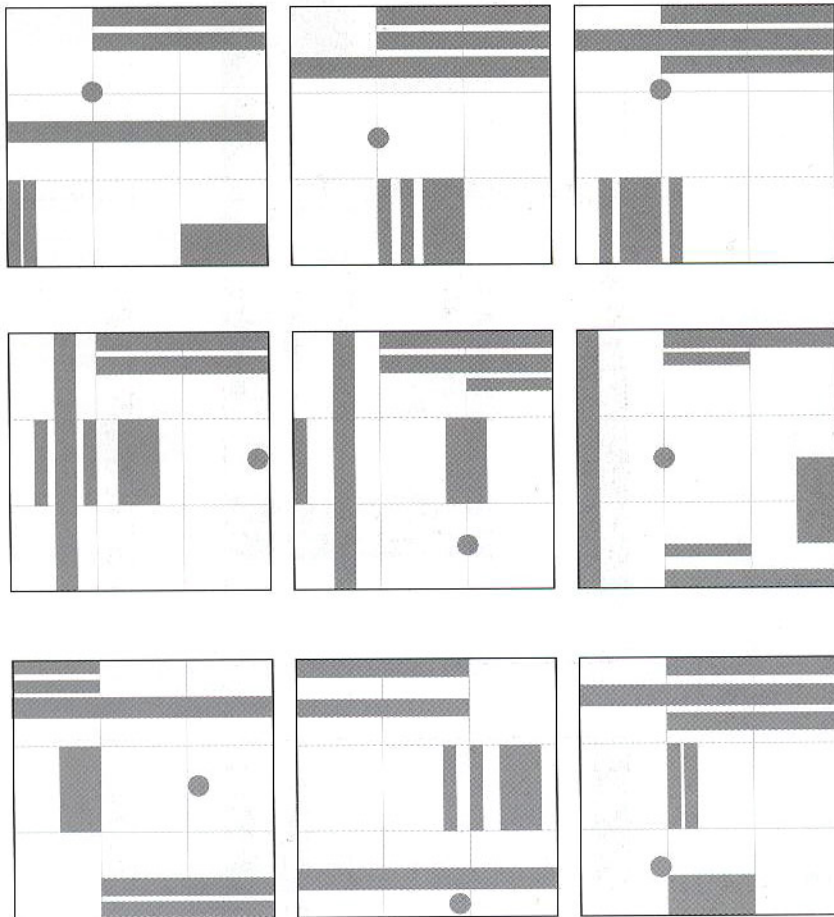
Rectángulo largo en la parte interior Miniaturas

La posición más incómoda para el rectángulo más largo es el centro exacto del formato. Esta posición divide el espacio en dos mitades iguales y resulta menos interesante que las disposiciones asimétricas. Si se desplaza de su posición central, se obtiene una proporción más interesante.

- Agrupamientos
- Espacio negativo
- Líneas del perímetro
- Alineación axial
- Ley de los tercios
- Posición del círculo
- Interlineado
- Dirección de lectura

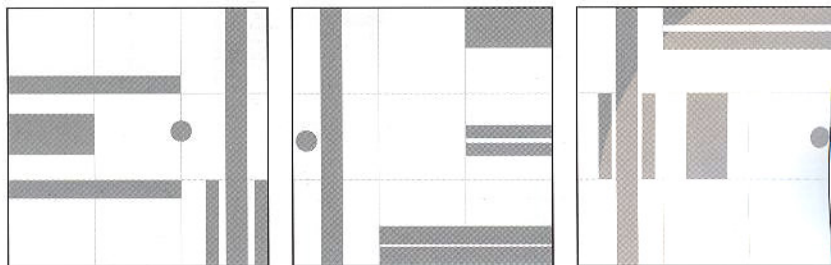
Rectángulos medianos,
ambos horizontales.

Al colocar los dos rectángulos
en la misma dirección, hay
menos espacios negativos,
éstos son más sencillos y se
logra más rápido una unidad
compositiva.

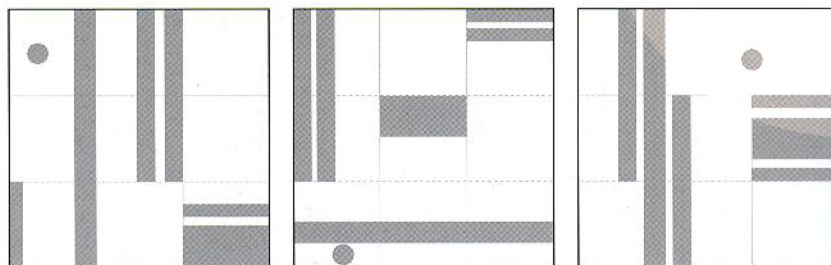


- Agrupamientos
- Espacio negativo
- Líneas del perímetro
- Alineación axial
- Ley de los tercios
- Posición del círculo
- Interlineado
- Dirección de lectura

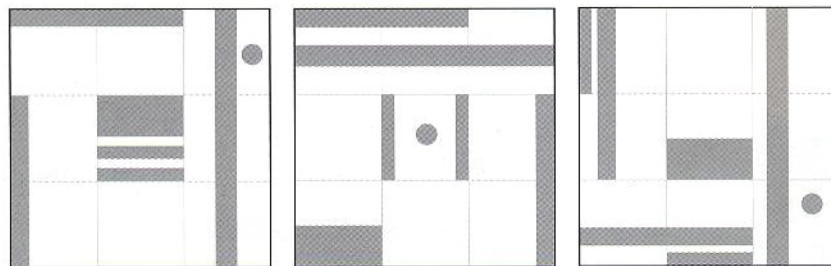
Rectángulos medianos,
ambos horizontales
(continuación).



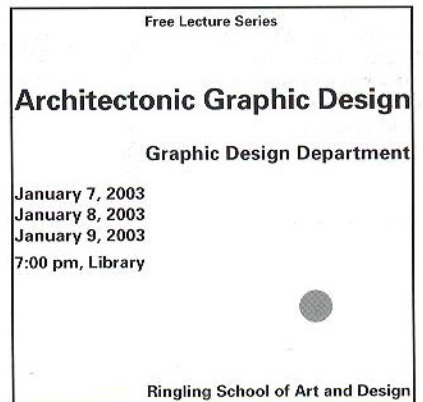
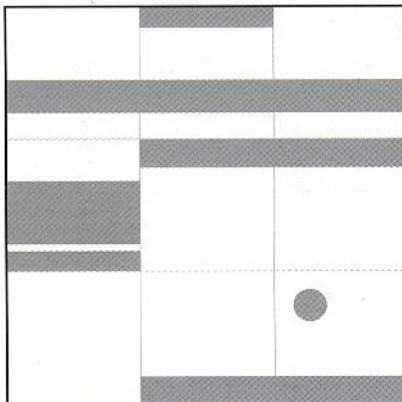
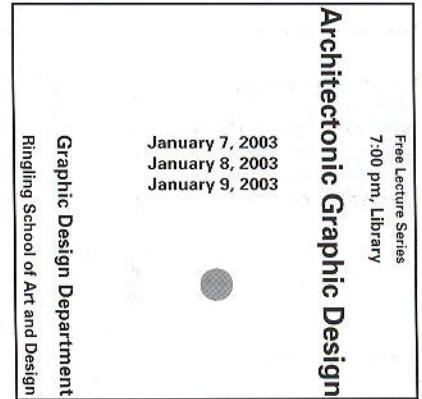
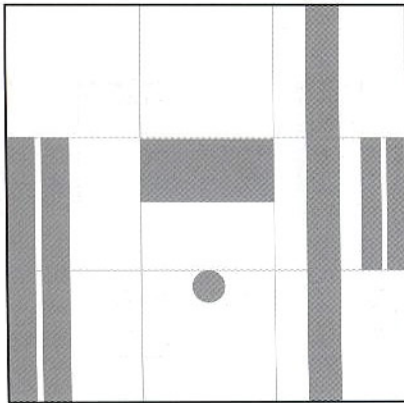
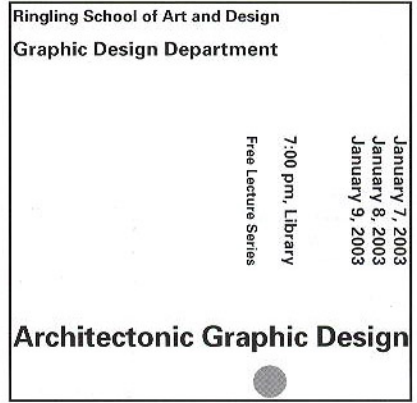
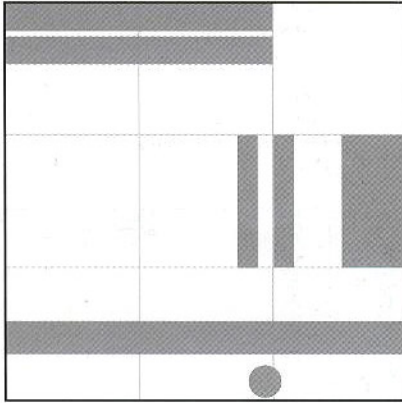
Rectángulos medianos,
ambos verticales.
Al colocar los dos rectángulos
en la misma dirección,
hay menos espacios negativos
y éstos son más sencillos.



Rectángulos medianos,
uno horizontal y otro vertical.
La composición más sencilla se
logra colocando los rectángulos
medianos contra los bordes.
Cuando los rectángulos
medianos ocupan espacio
en el interior de la composición,
el resultado es más complejo.

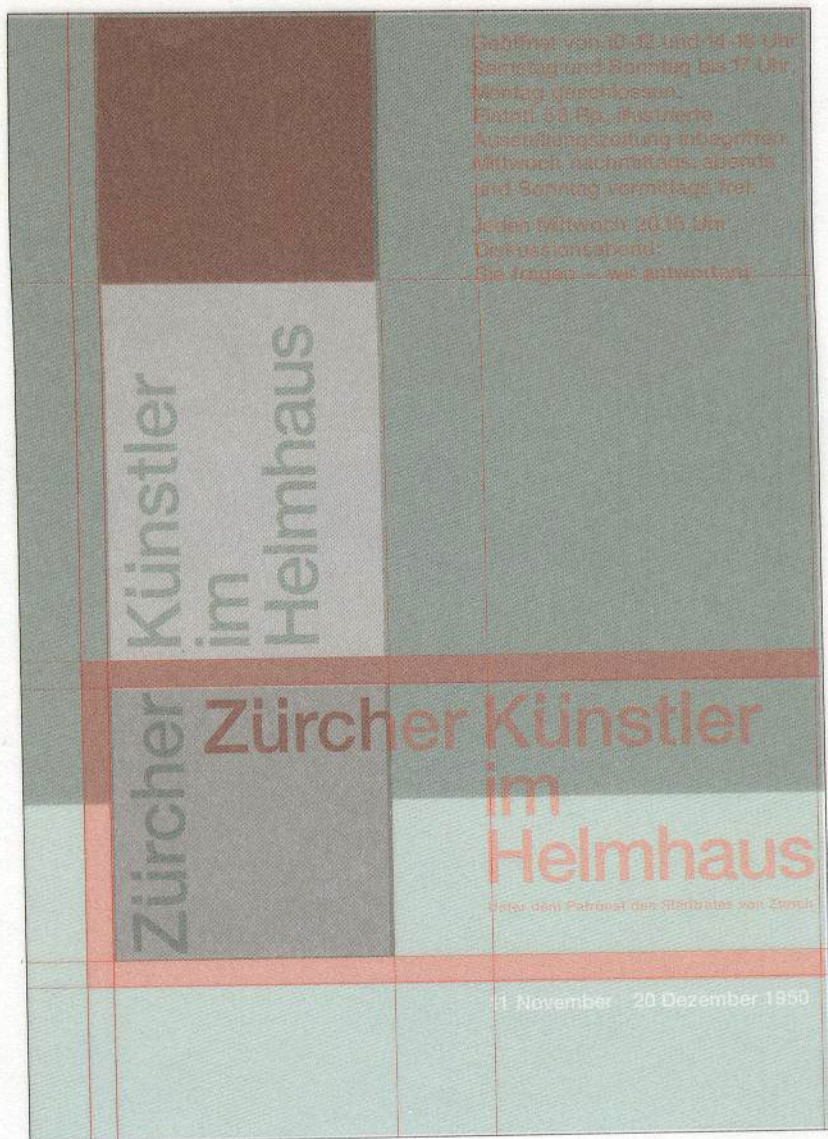


Rectángulo largo en la parte interior
Sustitución por tipografía



Cartel *Zürcher Künstler im Helmhaus*

Tanto el color como el diseño del cartel *Zürcher Künstler im Helmhaus* ["Artistas vieneses en la Helmhaus"], creado por Richard P. Lohse, son sorprendentes. Los colores juegan con el contraste de los complementarios verde y rojo. En lugar de un verde primario se utiliza un verde pastel que se activa mediante un rojo brillante saturado. El texto vertical descansa sobre una ventana de fondo creada con un rectángulo blanco y se repite horizontalmente en primer plano. El grueso filete rojo actúa como marco para el texto en primer plano y a la vez unifica ambos bloques.



Richard P. Lohse, 1950

Cartel Zürcher Künstler im Helmhaus

Tanto el color como el diseño del cartel *Zürcher Künstler im Helmhaus* ["Artistas vieneses en la Helmhaus"], creado por Richard P. Lohse, son sorprendentes. Los colores juegan con el contraste de los complementarios verde y rojo. En lugar de un verde primario se utiliza un verde pastel que se activa mediante un rojo brillante saturado. El texto vertical descansa sobre una ventana de fondo creada con un rectángulo blanco y se repite horizontalmente en primer plano. El grueso filete rojo actúa como marco para el texto en primer plano y a la vez unifica ambos bloques.

Geöffnet von 10-12 und 14-18 Uhr
Samstag und Sonntag bis 17 Uhr,
Montag geschlossen.
Eintritt 55 Rp., illustrierte
Ausstellungszeitung inbegriffen.
Mittwoch nachmittags, abends
und Sonntag vormittags frei.

Jeden Mittwoch 20.15 Uhr
Diskussionsabend:
Sie fragen -- wir antworten!

Künstler
im
Helmhaus

Zürcher
Zürcher Künstler
im
Helmhaus

Unter dem Patronat des Stadtrates von Zürich

11. November - 20. Dezember 1950

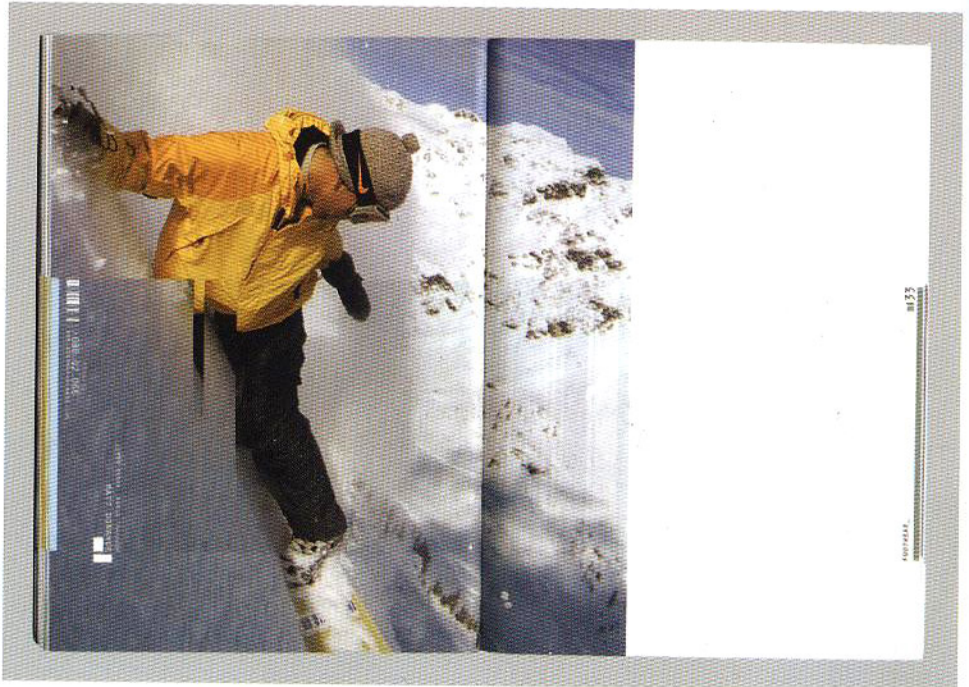
Catálogo de Nike ACG Pro

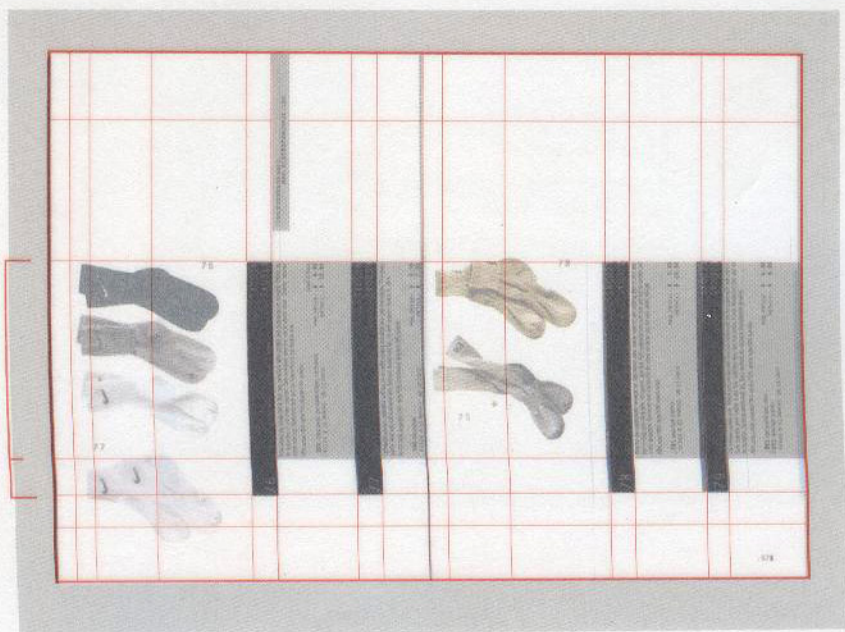
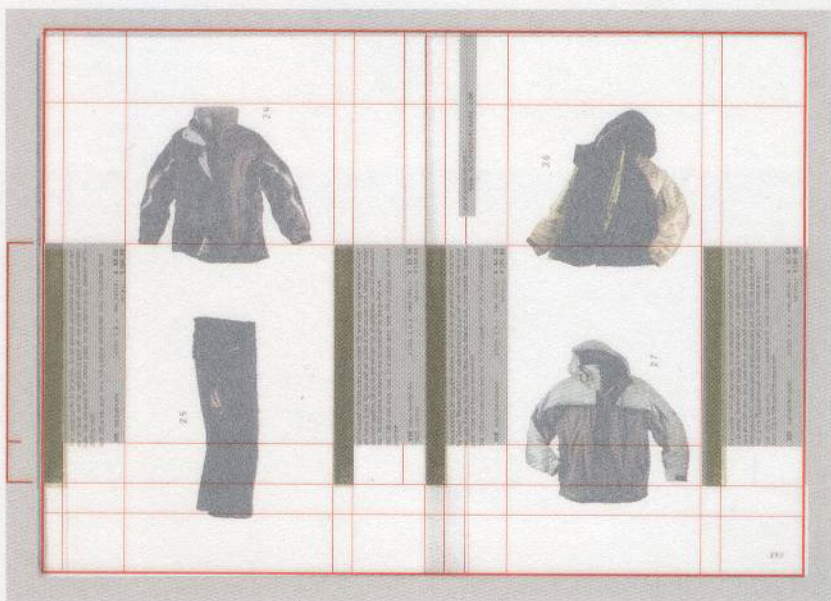
Estas páginas pertenecen al catálogo de productos Nike para la temporada de invierno destinados a profesionales de las actividades al aire libre y atletas. La tipografía aparece en posición vertical, sobre una banda que se extiende a lo largo de toda la doble página. La banda la forman unos gruesos filetes verticales que cambian de color y en los que el nombre del producto aparece en negativo. Un texto descriptivo sigue a cada filete vertical y contiene en negrita los datos relativos a la talla y el precio. Los filetes y el texto tienen la opción de fluir desde la página izquierda hacia la derecha, cruzando los márgenes interiores del catálogo. Las imágenes flotan entre las bandas de texto como si fueran viñetas.

Estudio de diseño
Nike Inc., Beaverton, Oregón

Director creativo
Michael Verdine

Diseñador
Angelo Colletti, 2002

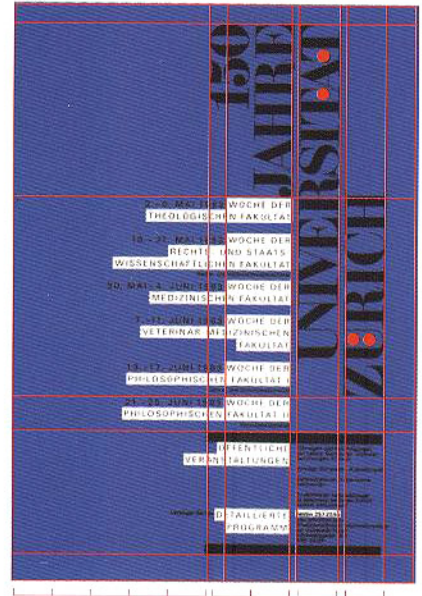
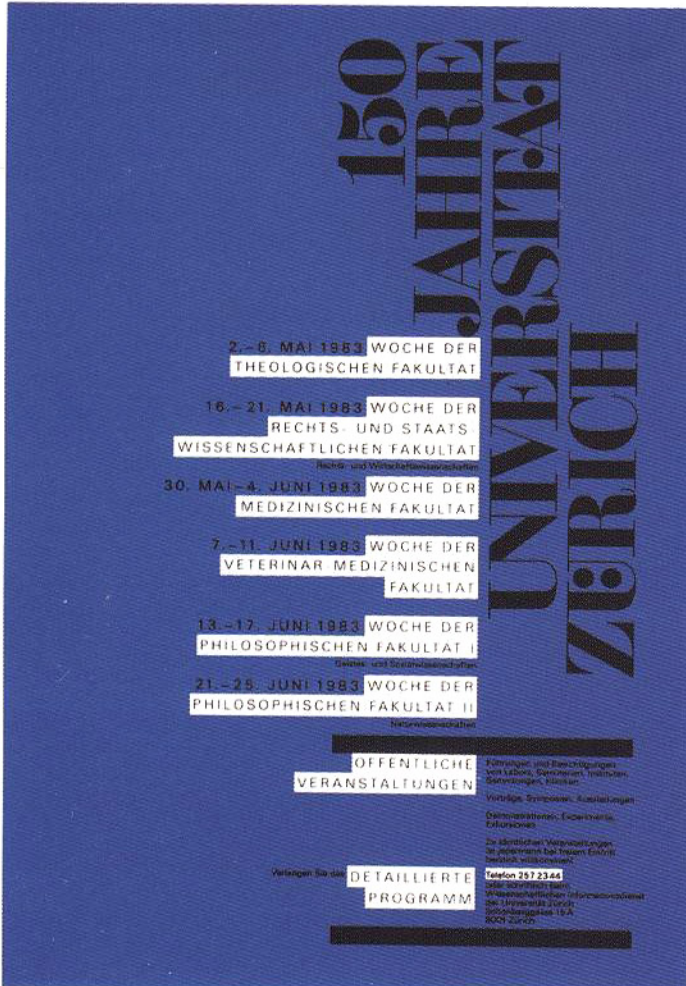




Programa para el 150 Aniversario de la Universidad de Zúrich

Siegfried Odermatt y Rosmarie Tissi —Odermatt & Tissi— utilizan de un modo fresco e innovador las estructuras clásicas de organización tipográfica. El cartel para el 150 Aniversario de la Universidad de Zúrich sólo tiene dos tintas, azul y negra, impresas en papel blanco. Sin embargo, resulta rico y llamativo: de él surgen unas formas irregulares que se recortan en torno a la tipografía. Los trazos en extremo gruesos y finos de la tipografía

Bodoni, que se dispone en vertical, contrastan con las formas más atrevidas. El bloque de tipografía vertical crea las líneas reticulares que determinan la alineación derecha de las formas blancas y la alineación izquierda del texto negro horizontal. La ubicación de las diéresis, a ambos lados de la "A" y dentro de la "U", es un detalle que resulta muy agradable.

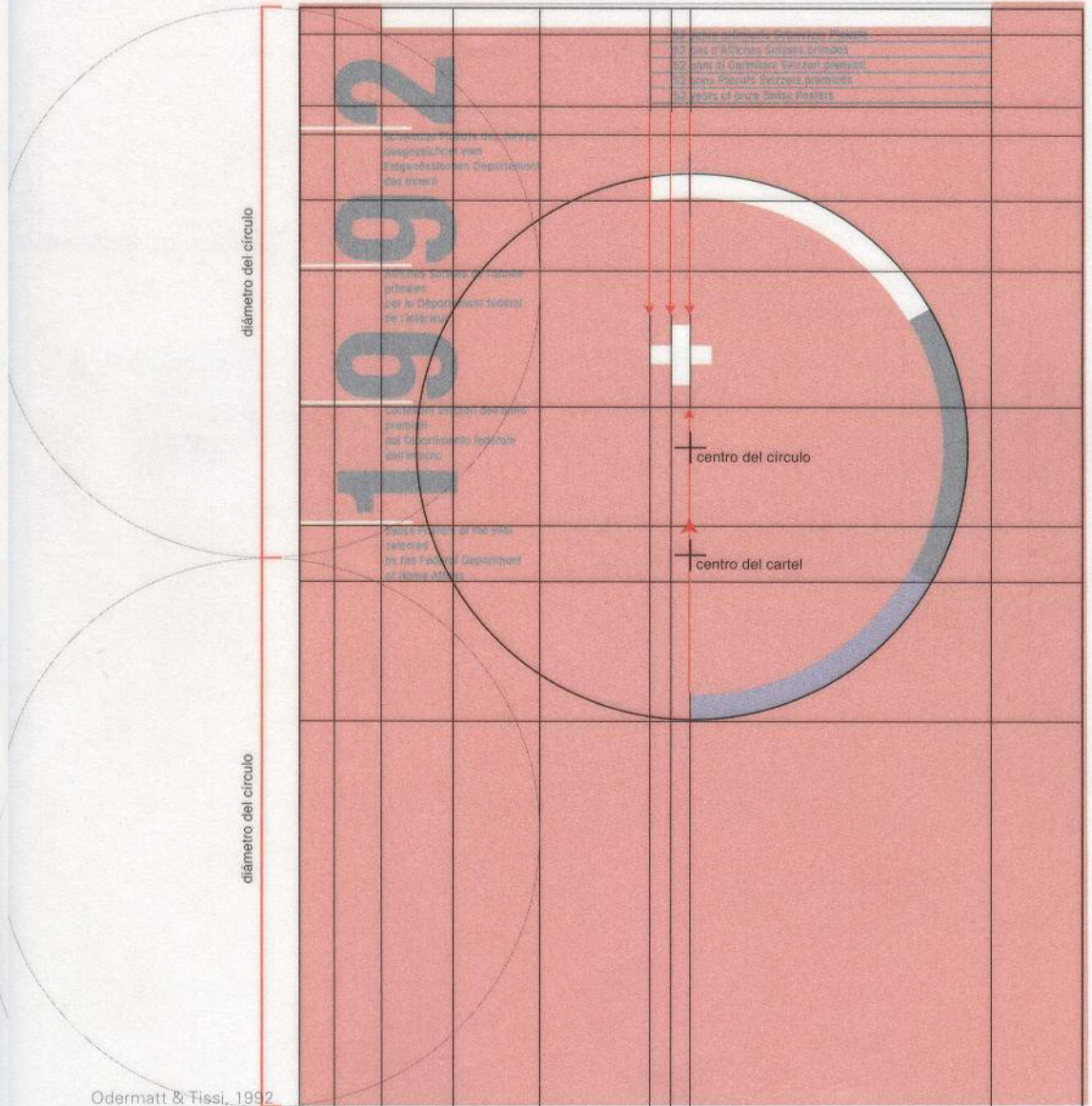


Odermatt & Tissi, 1983

Die Besten Schweizer Plakate des Jahres 1992
"Los mejores carteles suizos de 1992"

El cartel realizado para *Die besten Schweizer Plakate des Jahres 1992* ("Los mejores carteles suizos del 1992"), también diseñado por Odermatt & Tissot, tiene algunos matices sutiles e ingeniosos. La cruz suiza en blanco se alinea con el arco en la parte superior y en la inferior, al igual que el margen izquierdo del texto que aparece en la parte superior del cartel. El diámetro del círculo es la mitad de la altura del cartel. Los finos filetes que se repiten en la parte superior, así como los filetes blancos, más gruesos,

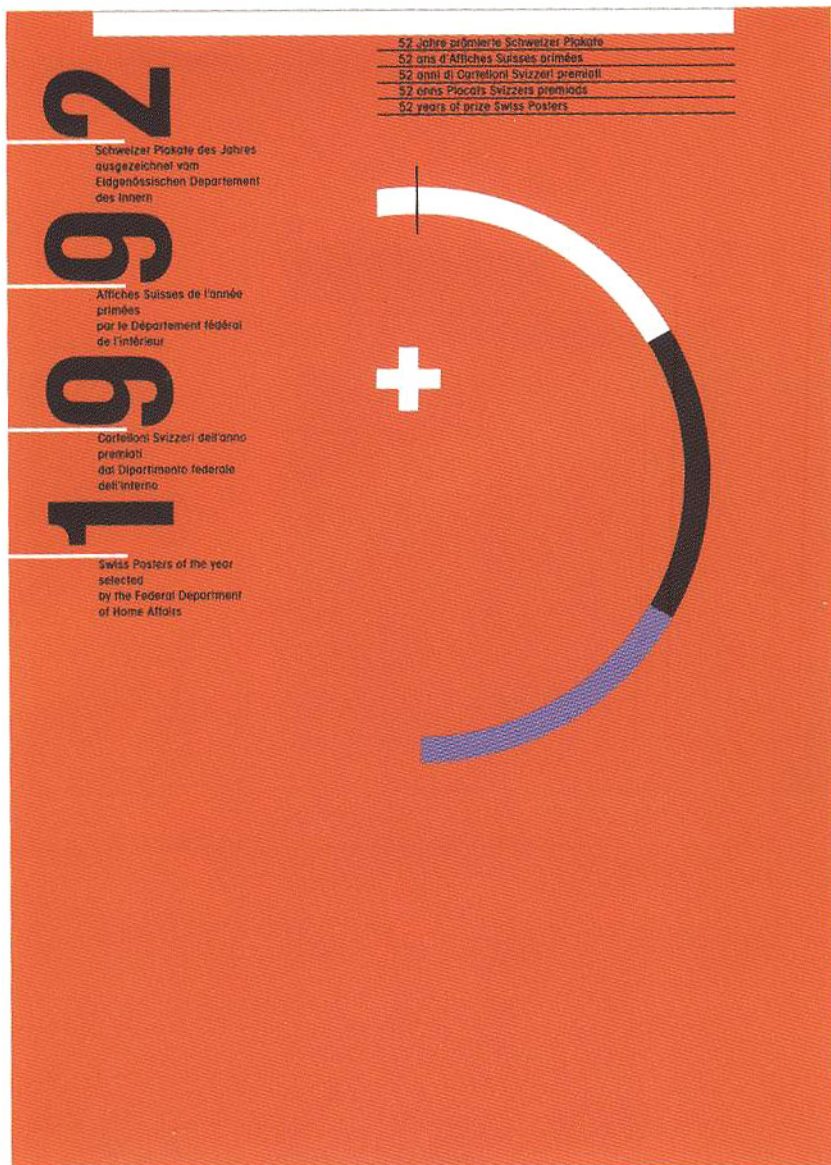
que aparecen a la izquierda, crean ritmos a medida que el ojo se desplaza hacia la parte inferior del cartel y regresa, a través del arco, a la parte superior. La unidad compositiva se alcanza cuando el ojo se desplaza horizontalmente, verticalmente y en un círculo cuyo punto de pivote es la cruz suiza. La función de la cruz es parecida a la del círculo en los ejercicios de composición que se han presentado previamente.



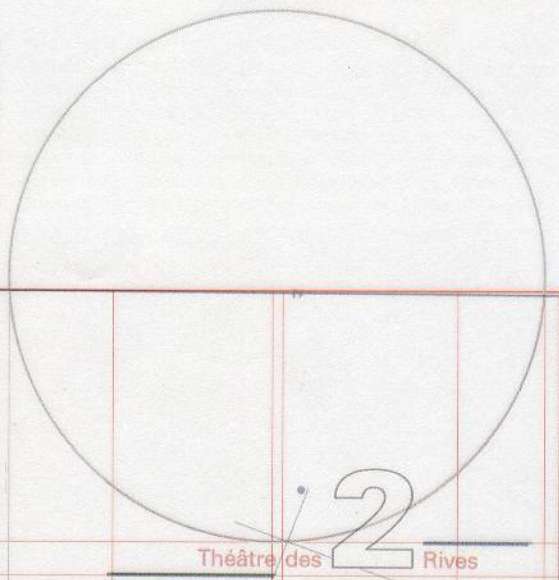
Die Besten Schweizer Plakate des Jahres 1992
"Los mejores carteles suizos de 1992"

El cartel realizado para *Die besten Schweizer Plakate des Jahres 1992* ["Los mejores carteles suizos del 1992"], también diseñado por Odermatt & Tissi, tiene algunos matices sutiles e ingeniosos. La cruz suiza en blanco se alinea con el arco en la parte superior y en la inferior, al igual que el margen izquierdo del texto que aparece en la parte superior del cartel. El diámetro del círculo es la mitad de la altura del cartel. Los finos filetes que se repiten en la parte superior, así como los filetes blancos, más gruesos,

que aparecen a la izquierda, crean ritmos a medida que el ojo se desplaza hacia la parte inferior del cartel y regresa, a través del arco, a la parte superior. La unidad compositiva se alcanza cuando el ojo se desplaza horizontalmente, verticalmente y en un círculo cuyo punto de pivote es la cruz suiza. La función de la cruz es parecida a la del círculo en los ejercicios de composición que se han presentado previamente.



Esta doble página, aunque resulta compleja por la dirección de lectura del texto y los elementos abstractos, se lee con bastante claridad. Las páginas están separadas y, sin embargo, forman parte de un todo. Esta unidad compositiva se debe a la utilización de una retícula parecida en ambas páginas y a la alineación similar de los elementos de las dos páginas. Las cuatro columnas de texto tienen una longitud parecida y comienzan a la misma altura. Los filetes se alinean en ambas páginas y el texto vertical está compuesto dentro de una serie de filetes rítmicos que connotan un contenido musical.



2

Mozarteum de Salzbourg

Le Mozarteum de Salzbourg est le premier théâtre musical européen, dans lequel il y a eu l'apogée intégrale de cette technique qui comprend jusqu'à deux-vingt-cinq musiciens sous la direction de Paul Kletzky de Salzbourg et du festival de Wolfgang Amadeus. Cela existe aux côtés de l'opéra de Vienne depuis aussi longtemps qu'il existe par ses traditions.

La Musiciens fut fondé en 1880 par des amateurs, qui depuis il des instruments les instruments de la Musique de la Cathédrale, respectivement Mozart, Beethoven et Schubert à Salzbourg et Nica Salomon le Festival de Mozart. C'est donc tout naturellement que Salzbourg est parti le premier Festival de Salzbourg en 1920, lorsque Paul Kletzky invita à Salzbourg les premières entreprises Mozart mais sans les autres Festival, des concerts de musique de chambre et des concerts symphoniques. Depuis ce jour, c'est l'habitude régulière de donner les concerts Festival de Salzbourg.

Théâtre des Rives

1981, une grande ville de France se présente au public un lieu de culture de son festival d'été de Alain Méry. Après plusieurs années de collaboration avec le Théâtre des 2 Rives et le Festival d'été, ce projet se concrétise les trois derniers établissements de province de Pierre Corneille réalisent une série de nouvelles représentations. Ces spectacles, qui se déroulent à l'initiative de la région, ont été réalisés pour une partie dans le cadre de la ville de Caen, après l'ouverture de la salle Corneille, et plus particulièrement la salle, qui fut le théâtre de sa création. La salle, tout à fait remarquable, a été conçue par le théâtre corneillien, qui a été conçue par le théâtre corneillien, qui a été conçue par le théâtre corneillien, qui a été conçue par le théâtre corneillien.

W. Amadeus Mozart Salzbourg et 20
 Concerto en la Mineur
 Salzbourg et 20

La Place Royale de Pierre Corneille

La Musique
 Opéra de Vienne
 Samedi 9 Juin 2013

La Musique
 Opéra de Vienne
 Samedi 9 Juin 2013

Philippe Apeloig, 1990

Esta doble página, aunque resulta compleja por la dirección de lectura del texto y los elementos abstractos, se lee con bastante claridad. Las páginas están separadas y, sin embargo, forman parte de un todo. Esta unidad compositiva se debe a la utilización de una retícula parecida en ambas páginas y a la alineación similar de los elementos de las dos páginas. Las cuatro columnas de texto tienen una longitud parecida y comienzan a la misma altura. Los filetes se alinean en ambas páginas y el texto vertical está compuesto dentro de una serie de filetes rítmicos que connotan un contenido musical.

W. Amadeus Mozart Symphonie n. 34
Concerto en la Mayor
Sinfonía n. 30

Mozartium de Salzbourg

La Mozartium de Salzbourg ou le geste de la tradition mozartienne, telle pourrait être sa définition intégrale de cette formation qui comprend jusqu'à quatre-vingt-cinq musiciens tous impliqués de fait: musiciens de Salzbourg et du territoire de Wolfgang Amadeus. Cette scène aux Docks Vauban du Havre pourrait aussi s'appeler "Mozart par des mozartiens".

Le Mozartium fut fondé en 1980 par des professeurs, des élèves et des instrumentistes membres de la Musique de la Cathédrale, appelée également Mozartium, désireux de célébrer à Salzbourg les fêtes données en l'honneur de Mozart. C'est donc tout naturellement que l'orchestre prit part au premier festival de Salzbourg en 1970. Bernard Ringuier fut chargé à l'orchestre les tournées estivales Mozart mais aussi des autres équipes des concerts de musique de chambre et des concerts agricoles. Encore de nos jours, c'est l'orchestre régulier du Havre qui célèbre le festival de Salzbourg.

En 1979, l'orchestre devient professionnel. Vingt ans plus tard, il sera placé sous l'égide et la protection financière (mais, les primes ne seront plus versées de la province et de la ville de Salzbourg).

La vie du Wolfgang Amadeus Mozart fut une succession ininterrompue de voyages. L'orchestre fut ainsi, tant à Vienne pendant quinze ans, que dans le monde par l'honneur de Mozart. La dernière tournée du Mozartium en France date d'il y a trois ans. C'est un chef viennois, Hans Graf, qui dirige désormais le Mozartium. Il a fait une tournée aux côtés de Vienne et de Salzbourg en 1984. Les Français l'ont découvert plus récemment: c'était en 1986 à Aix-en-Provence dans l'Orchestre, puis au Théâtre Municipal de Paris, en 1987, dans la cycle Mozart.

Le génie de la musique sera donc pour nous plus grand s'il est interprété par ses inventeurs.

Théâtre des 2 Rives

1984, une grande fête du théâtre se préparait, un peu un peu comme les autres festivals de Jean Bécu: deux dimensions, années de collaboration entre le Théâtre des 2 Rives et le Festival d'été, un projet de monter les deux derniers comédies de jeunesse du Pierre Corneille recevant une envie neuve de travailler ensemble. Ça, finalement, ça a l'apparence de rassembler toutes les énergies pour que cette idée puisse se réaliser dans la ville de Corneille. Après hésitation, c'est le Théâtre Corneille, et plus précisément la chapelle, qui fut le décor de ce projet. La salle, sous la corniche: quelques murs blancs de théâtre romain; quelques interprètes, la chapelle qui, depuis, a accueilli les multiples formations musicales du monde.

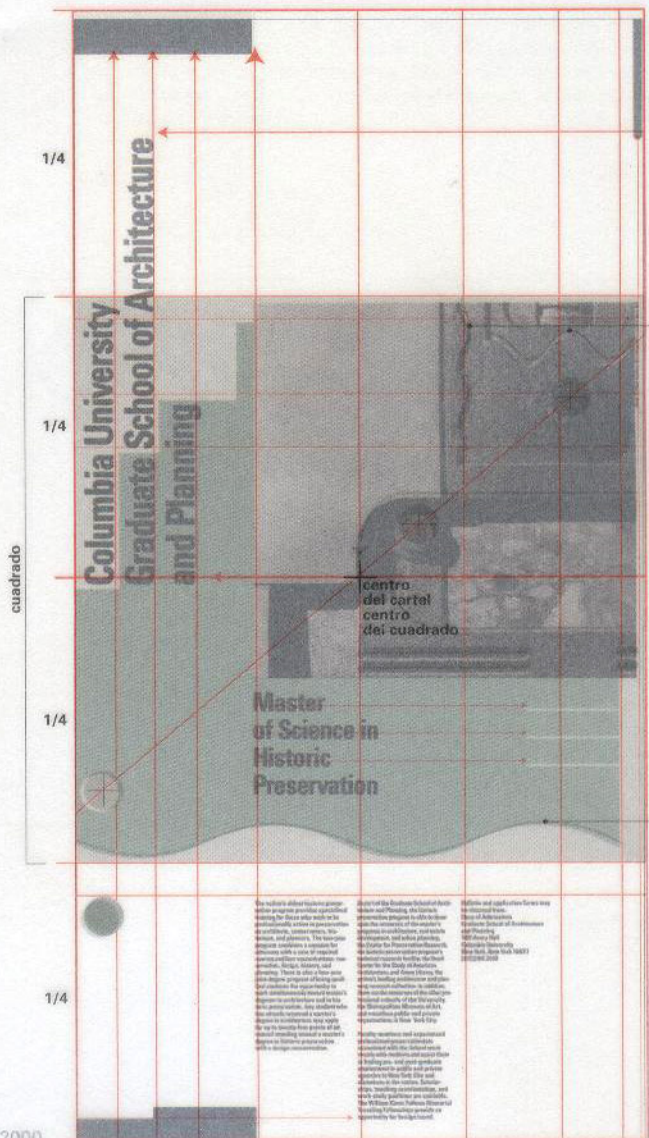
Le Place Royale de Pierre Corneille

Philippe Apeloig, 1990

Carteles para la Escuela Superior de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Columbia.

Willi Kunz realizó este cartel para la Escuela Superior de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Columbia. En él se anuncia un nuevo programa de posgrado sobre conservación del patrimonio histórico. Una fotografía cuadrada de un detalle arquitectónico ocupa el primer plano y contrasta con el formato rectangular. Los elementos abstractos, los círculos y las líneas ondulantes evocan los detalles que se encuentran también en la fotografía.

Se trata de una estética arquitectónica, adecuada para una escuela de arquitectura. Las líneas verticales de tipografía actúan como columnas en contraste con la fotografía cuadrada y con el área verde del fondo. Estas líneas de texto se alinean con la sombra horizontal de la fotografía y con los tres filetes verticales finos que aparecen en el interior de la pastilla negra situada en la parte superior del cartel. En cada elemento de la composición se adivina una intención y cada uno de ellos guarda relación directa con los demás elementos del cartel.



Willi Kunz, 2000

Carteles para la Escuela Superior de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Columbia.

Willi Kunz realizó este cartel para la Escuela Superior de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Columbia. En él se anuncia un nuevo programa de posgrado sobre conservación del patrimonio histórico. Una fotografía cuadrada de un detalle arquitectónico ocupa el primer plano y contrasta con el formato rectangular. Los elementos abstractos, los círculos y las líneas ondulantes evocan los detalles que se encuentran también en la fotografía.

Se trata de una estética arquitectónica, adecuada para una escuela de arquitectura. Las líneas verticales de tipografía actúan como columnas en contraste con la fotografía cuadrada y con el área verde del fondo. Estas líneas de texto se alinean con la sombra horizontal de la fotografía y con los tres filetes verticales finos que aparecen en el interior de la pastilla negra situada en la parte superior del cartel. En cada elemento de la composición se adivina una intención y cada uno de ellos guarda relación directa con los demás elementos del cartel.

**Columbia University
Graduate School of Architecture
and Planning**

**Master
of Science in
Historic
Preservation**

The school's historic features preservation program provides specialized training for those who wish to be professionally active in preservation or scholarly conservation. The program offers a variety of courses and other educational opportunities, including seminars, lectures, and field trips. There is also a focus on research and publication. The program is designed to provide a solid foundation in the field of historic preservation. For more information, contact the Graduate School of Architecture and Planning, Columbia University, New York, New York 10027. (212) 850-3000

Research of the Graduate School of Architecture and Planning. The focus is on preservation research in order to determine the viability of the master's program in education, both in the United States and other countries. The Center for Preservation Research, the Institute for Environmental Studies, and the Center for the Study of Architecture and Urban History, the school's leading architecture and urban planning research center, are also involved in the program. The school is also a member of the American Institute of Architects, the American Institute of Conservation of Historic and Artistic Works, the American Society of Architectural Historians, and the American Society of Preservationists. The school is also a member of the American Society of Historic Preservationists, the American Society of Historic Preservationists, and the American Society of Historic Preservationists.

Faculty members and experienced professional preservationists are involved with the program. They work closely with students and provide them with field trips and practical experience in public and private projects in New York City and throughout the United States. The school is also a member of the American Society of Historic Preservationists, the American Society of Historic Preservationists, and the American Society of Historic Preservationists.

Willi Kunz, 2000

Composición diagonal

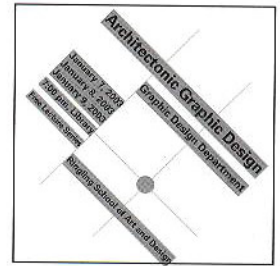
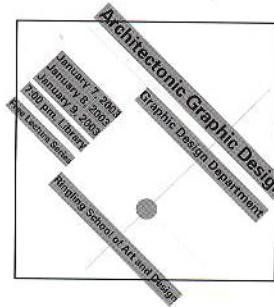
La dirección compositiva más dinámica y compleja es la diagonal. La estructura reticular de tres columnas por tres filas no acoge fácilmente la dirección diagonal, debido a la escala de los elementos. Si se reduce su tamaño un 15 %, se consigue que los elementos encajen en el formato y tengan mayor flexibilidad compositiva.

La retícula diagonal reducida de 3 x 3 se sitúa en el formato, pero cuando el diseñador comienza a trabajar la composición, la alineación de los bordes y de las esquinas tiene preferencia sobre una estructura formal fija. Si bien la estructura sigue utilizándose para la organización y la alineación, es menos importante que en las composiciones previas.

En esta composición se ofrece la posibilidad de colocar elementos en ángulos de 45° o en ángulos de 30°/60°. Además, la rotación de elementos puede hacerse en el sentido de las agujas del reloj y, por lo tanto, el proceso de toma de decisiones es más complejo.

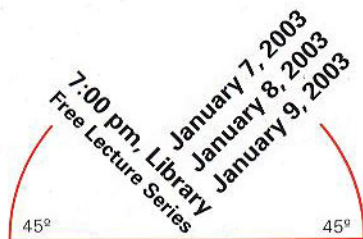
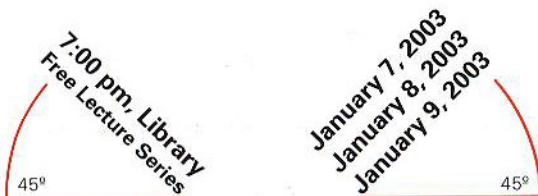
Ahora, lo importante es crear una alineación para cada elemento, de manera que guarde una relación directa con otro elemento. Las composiciones más cohesionadas visualmente tienen muchas alineaciones de elementos y en ellas, al igual que en las composiciones previas, ningún elemento carece de compañero. La excepción de esta norma es la utilización de una anomalía o de un elemento cuya posición y/o rotación están en contraste directo con los demás elementos: la diversidad dentro de la unidad.

Rotación de 45°.
Cuando la escala de los elementos de la composición se reduce un 15 % (a la derecha) y sus posiciones se reajustan, todos los elementos encajan mejor en el formato.

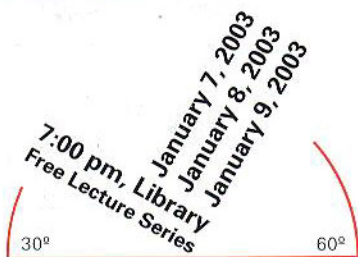
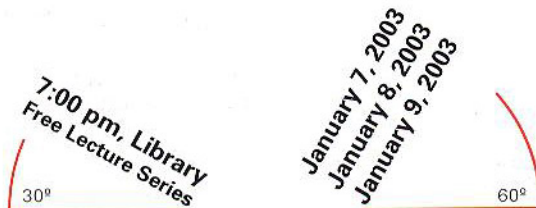


Diagonal de 45°

Los elementos pueden situarse en una diagonal de 45° con respecto a la línea horizontal, rotándolos en el sentido de las agujas del reloj o bien en el sentido contrario.

**Diagonal en 30° / 60°.**

Los elementos pueden situarse en una diagonal de 30° ó de 60°.



Organizar el planteamiento del proyecto

Las composiciones diagonales son las más complejas de toda la serie. Los elementos pueden componerse en una única dirección o en direcciones opuestas, y los espacios negativos que se crean con ello son triángulos. La ubicación de la estructura reticular de 3 x 3 en el formato cuadrado es una variable y brinda la oportunidad de crear tensiones con el perímetro del formato.

Las composiciones que tienen elementos sólo en una dirección, como la diagonal de 45° y la diagonal de 30° que aparecen más abajo, producen una sensación de armonía porque todos los elementos se leen en la misma dirección. Sin embargo, las composiciones que tienen elementos que trazan diagonales opuestas presentan mayor interés visual, debido al contraste de direcciones, como la diagonal de 45°/45° y la diagonal de 30°/60°.

Énfasis:

- Agrupamientos
- Espacio negativo
- Líneas del perímetro
- Alineación axial
- Ley de los tercios
- Posición del círculo
- Interlineado
- Dirección de lectura
- Tensión con los bordes

Composición diagonal

Ubicación de la retícula.

Cada composición puede situarse cerca del borde de un formato a fin de crear tensión.

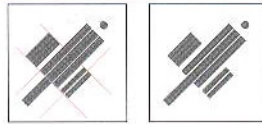
Serie 1, 2, 3, 4

Énfasis:

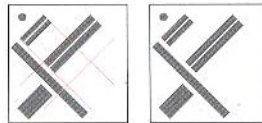
- Agrupamientos
- Espacio negativo
- Líneas del perímetro
- Alineación axial
- Ley de los tercios
- Posición del círculo
- Interlineado
- Dirección de lectura
- Tensión con los bordes

Todos los aspectos compositivos se enfatizan mediante el uso de la tensión con los bordes. Dicha tensión puede crearse situando determinados elementos próximos a los bordes.

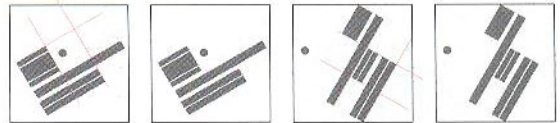
Serie 1: Una sola dirección
45°



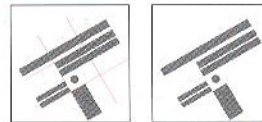
Serie 2: Direcciones opuestas
45°/45°



Serie 3: Una sola dirección
30° ó 60°



Serie 4: Direcciones opuestas
30°/60°

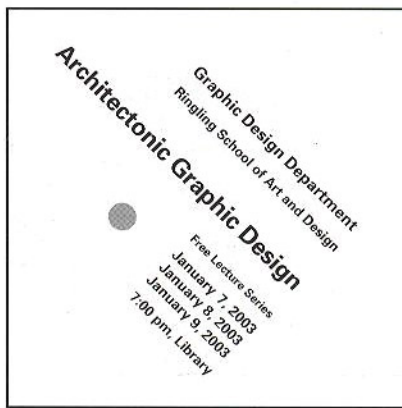
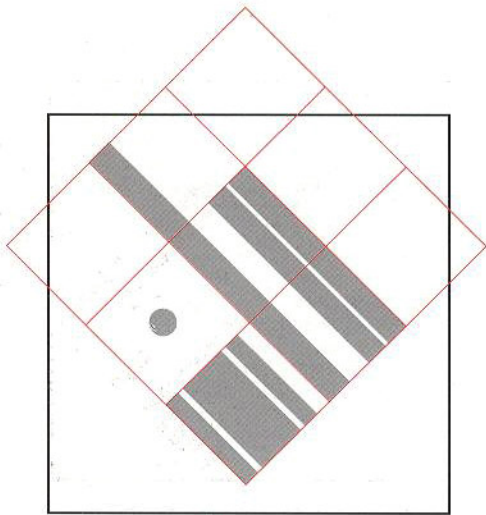


Composición diagonal

Posición de la retícula

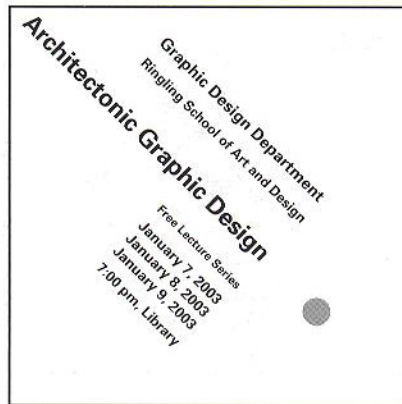
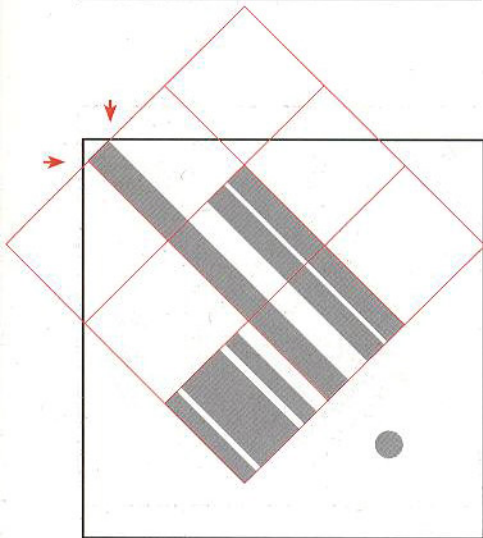
Dado que la retícula y los elementos se reducen a un 85 % de su tamaño original y se sitúan en ángulo, existen diversas opciones respecto al lugar donde se colocan la retícula y sus elementos dentro del formato cuadrado. Pueden crearse tensiones ubicando elementos cerca de los bordes y cambiando la posición del círculo.

Debido a las cualidades dinámicas de la diagonal cuando ésta se sitúa próxima al borde, la composición está dotada de movimiento. Además, el círculo puede resaltar este carácter dinámico convirtiéndose en un punto de partida o bien en un punto final.



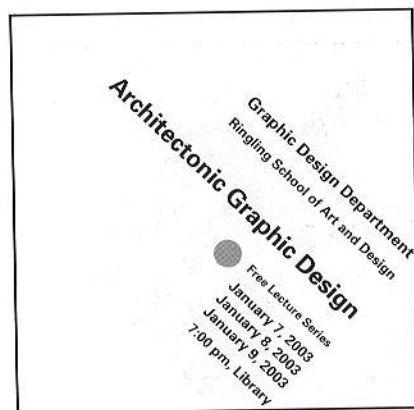
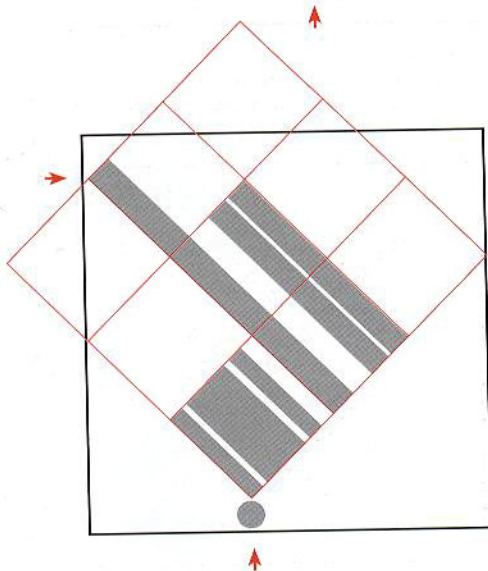
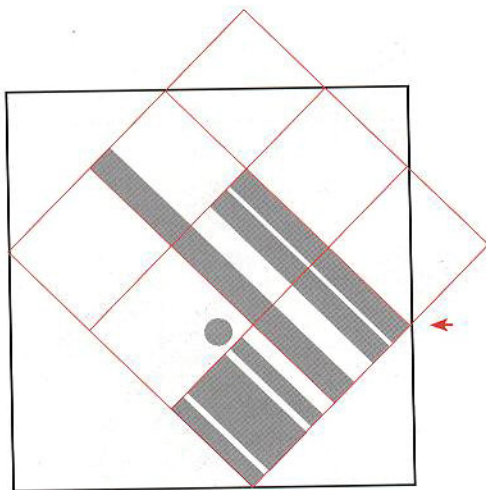
Ninguna tensión.

La composición se inscribe en un formato cuadrado y flota, rodeada por espacio blanco en sus cuatro bordes.

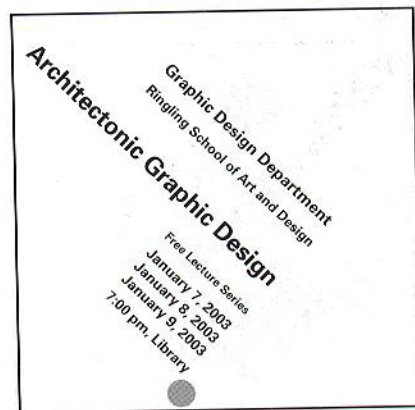


Tensión en la esquina superior izquierda.

Posición de la retícula



Tensión en los bordes derecho e inferior.



Tensión con el círculo en el borde inferior.

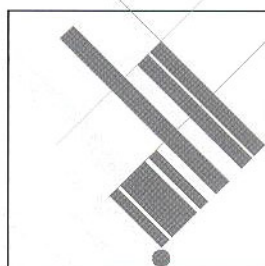
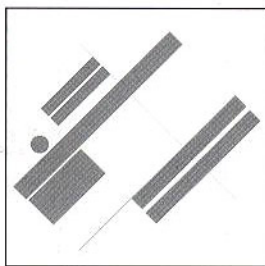
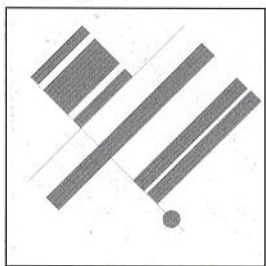
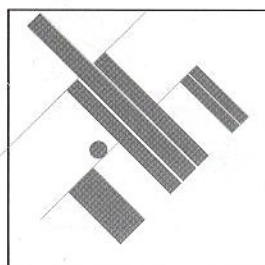
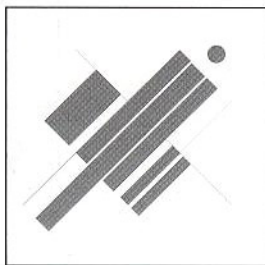
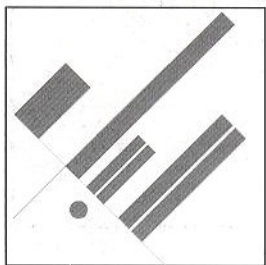
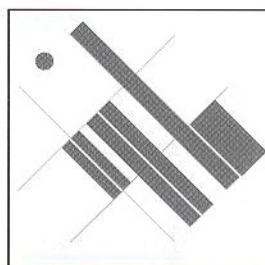
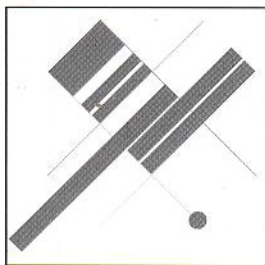
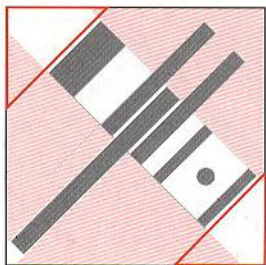
Composición diagonal

Una sola dirección 45° Miniaturas

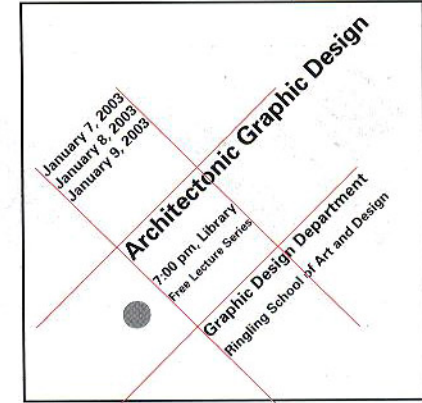
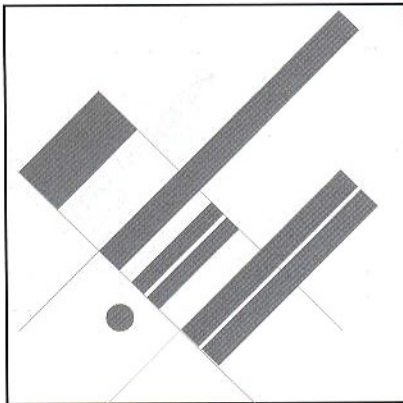
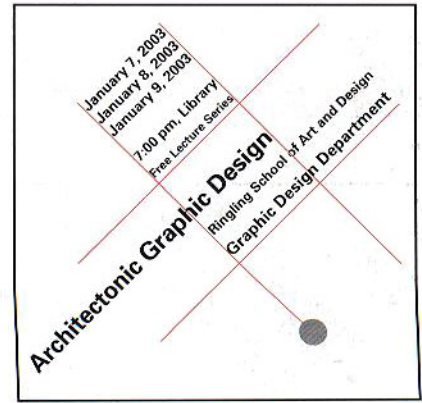
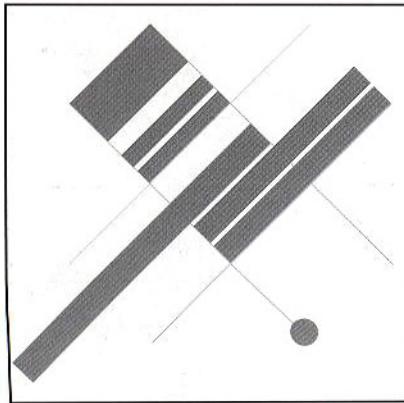
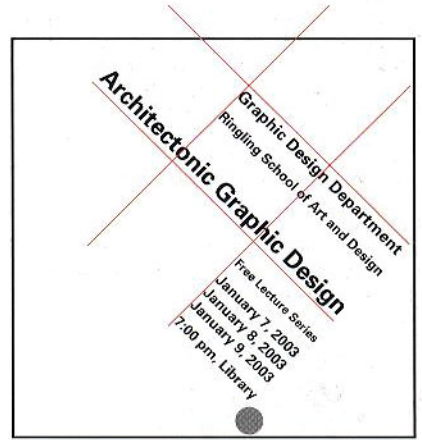
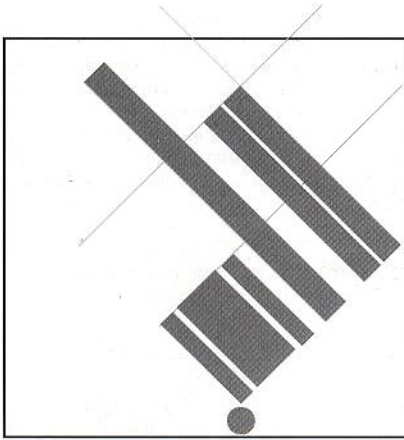
Los elementos rectangulares de una composición de 45° apuntan hacia las esquinas del formato, y los espacios negativos resultantes son, principalmente, triángulos rectángulos con ángulos de 45°, 90° y 45° (véase el ejemplo inferior). Estos triángulos están anclados al formato porque sus lados descansan en los bordes del perímetro. Las composiciones así realizadas son armónicas debido a la repetición del triángulo rectángulo simétrico y al hecho de estar ancladas al formato.

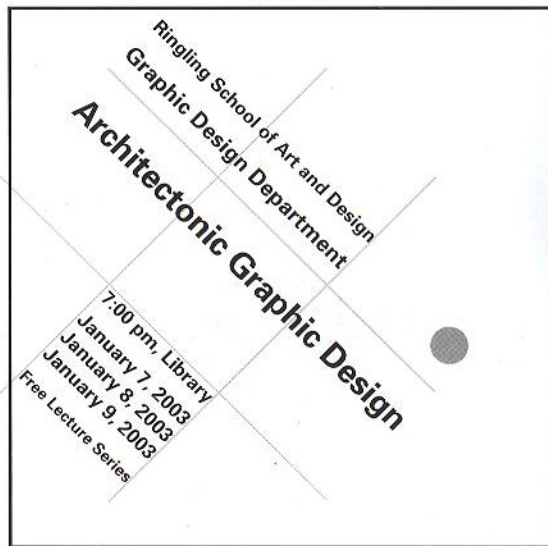
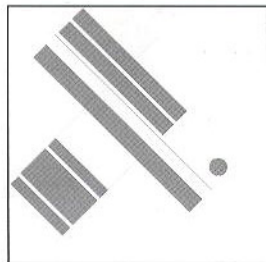
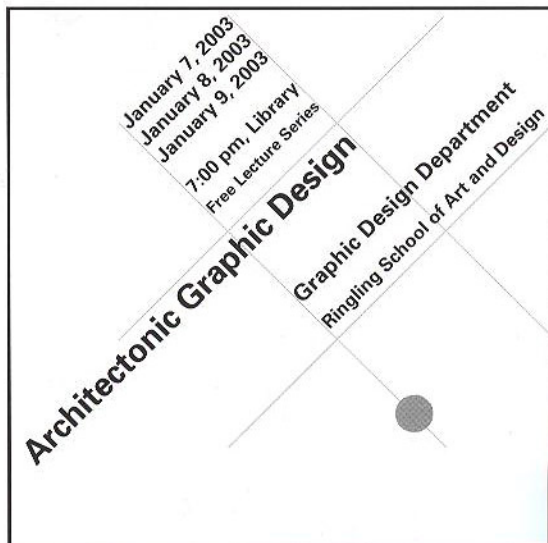
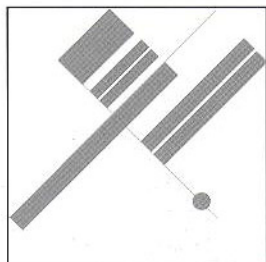
Cuando los rectángulos se colocan en una diagonal de 45°, la primera decisión que hay que tomar es si los rectángulos se rotarán en la dirección de las agujas del reloj o en la contraria. Ninguna de estas dos posibilidades tiene ventajas composi-

vas respecto a la otra, por lo que ambas direcciones ofrecen resultados igualmente válidos. Sin embargo, aparecen diversas direcciones de lectura cuando las líneas de texto sustituyen a los rectángulos grises. Las líneas que se han rotado 45° en el sentido de las agujas del reloj se leen desde el borde superior izquierdo hacia el borde inferior derecho (en la página siguiente, la fila superior). Las líneas que se han rotado 45° en sentido contrario a las agujas del reloj se leen desde el borde inferior izquierdo hacia el borde superior derecho (en la página siguiente, la fila central). Dado que casi todos los textos destinados a la lectura comienzan en el borde superior izquierdo de la página, es algo más fácil leer composiciones que rotan en el sentido de las agujas del reloj.



Una sola dirección, 45°
Sustitución por tipografía

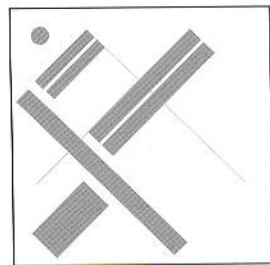
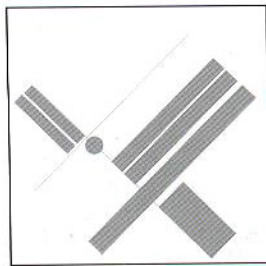
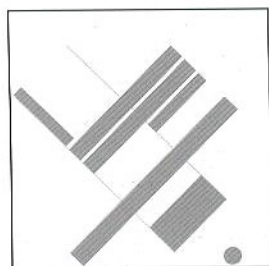
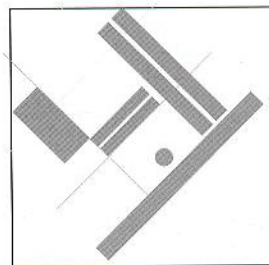
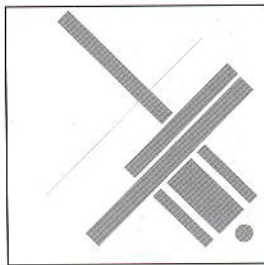
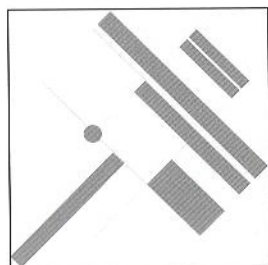
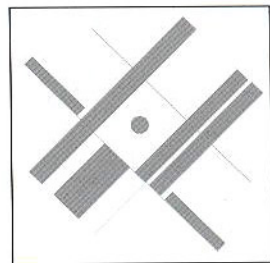
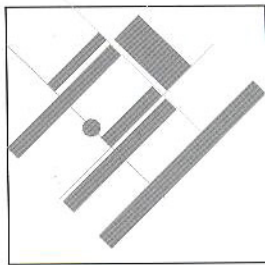
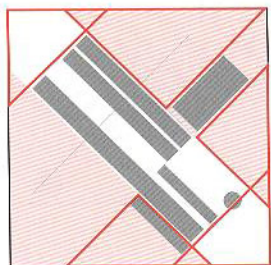


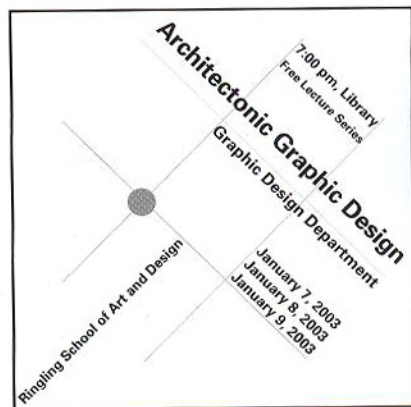
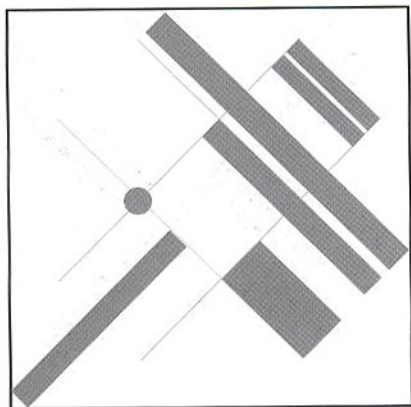
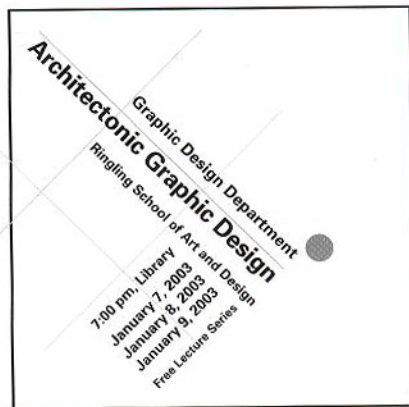
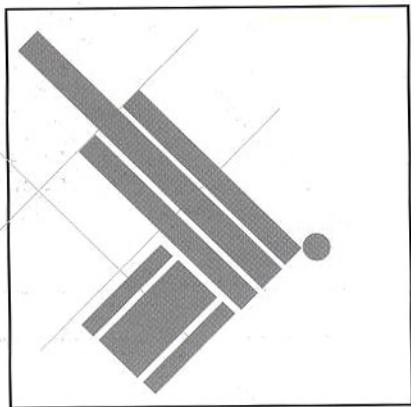
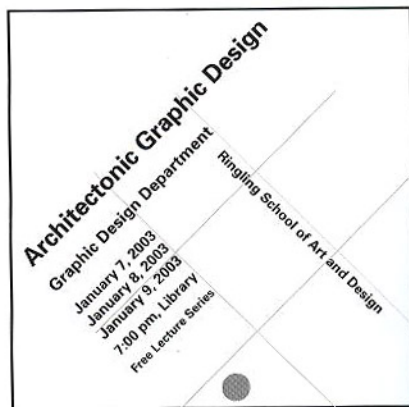
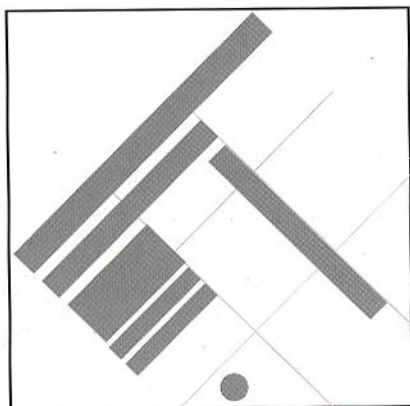


Direcciones opuestas 45°/45° Miniaturas

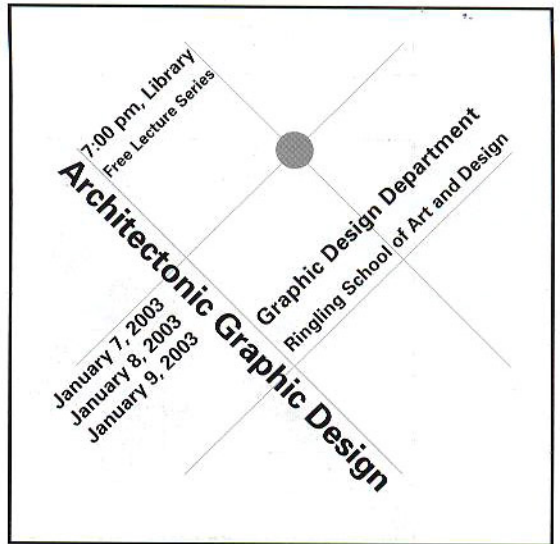
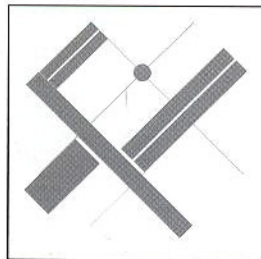
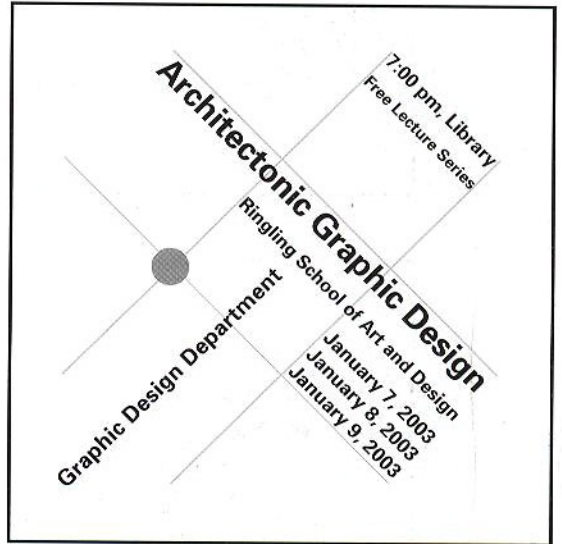
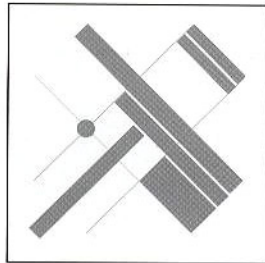
Las composiciones de direcciones opuestas combinan rectángulos que rotan en el sentido de las agujas del reloj y en el sentido contrario. Estas composiciones son más complejas, atractivas y llamativas porque los espacios negativos son divididos por elementos que se mueven en dos direcciones. Los espacios negativos resultantes determinan triángulos y rectángulos, con numerosas intersecciones entre sí.

- Agrupamientos
- Espacio negativo
- Líneas del perímetro
- Alineación axial
- Ley de los tercios
- Posición del círculo
- Interlineado
- Dirección de lectura
- Tensión con los bordes





Direcciones opuestas 45°/45°
Sustitución por tipografía

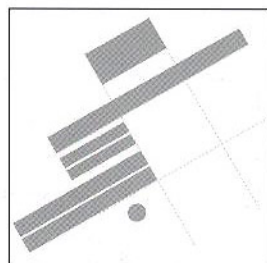
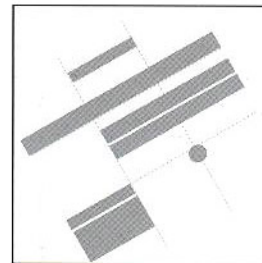
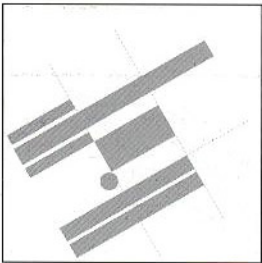
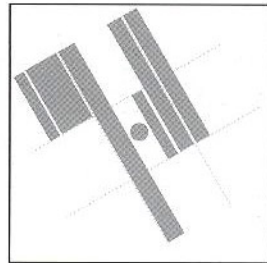
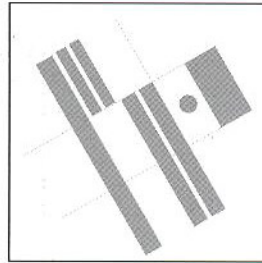
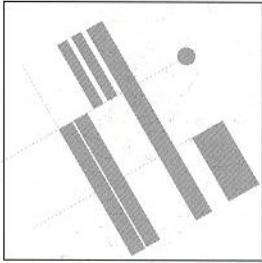
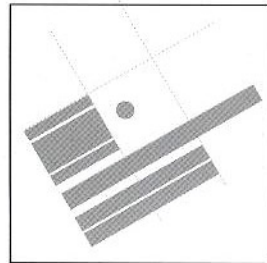
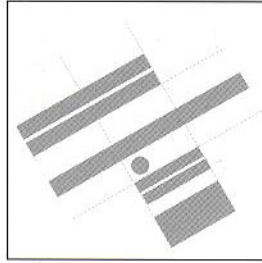
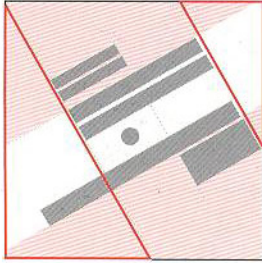


Composición diagonal

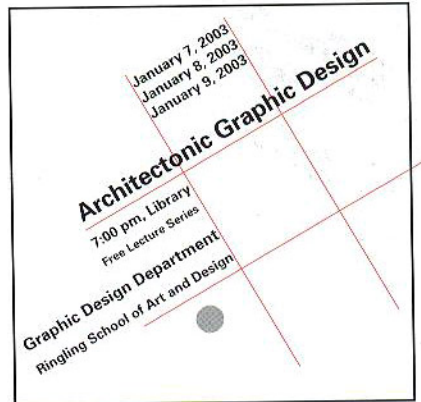
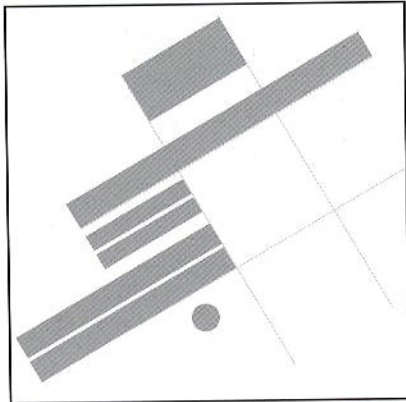
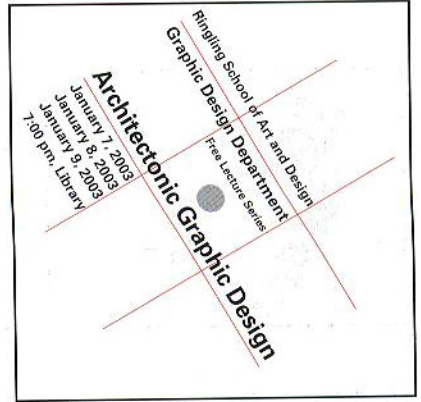
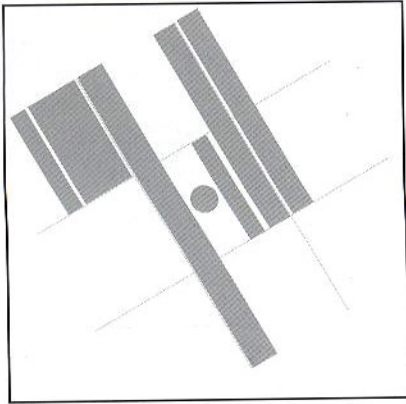
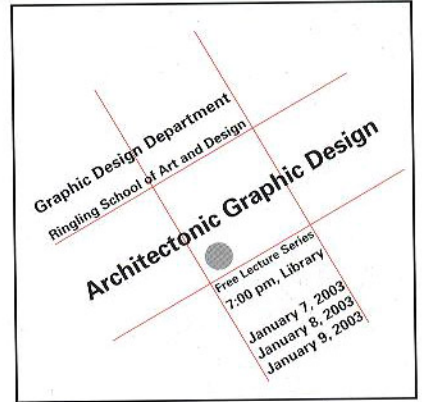
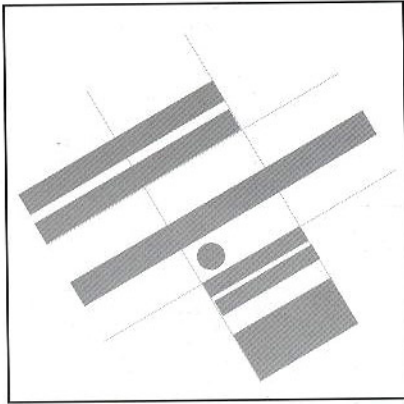
Una sola dirección, 30° ó 60° Miniaturas

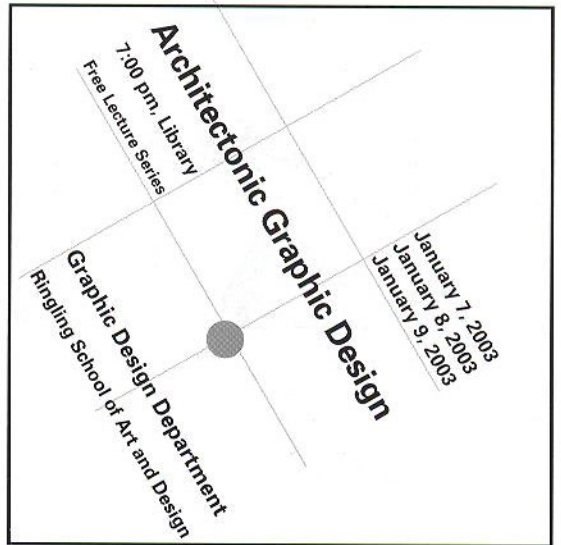
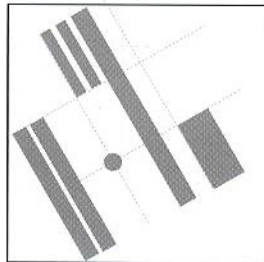
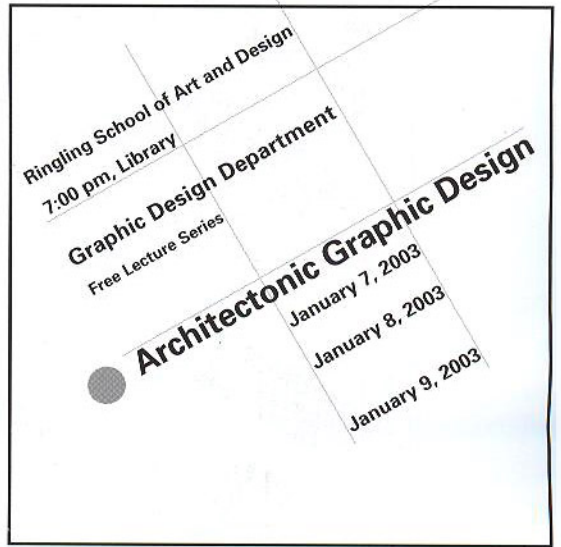
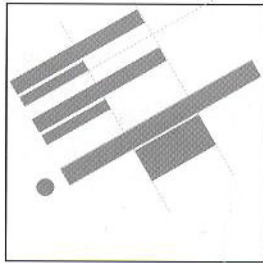
En lugar de los triángulos rectángulos simétricos que surgían en el espacio negativo de las composiciones de 45°, los triángulos que se crean en las composiciones de 30° y de 60° son triángulos rectángulos con ángulos de 30°, 60° y 90°. Estos triángulos son más dinámicos, por ser asimétricos y porque el ángulo de los vértices es más estrecho.

- Agrupamientos
- Espacio negativo
- Líneas del perímetro
- Alineación axial
- Ley de los tercios
- Posición del círculo
- Interlineado
- Dirección de lectura
- Tensión con los bordes



Una sola dirección, 30° ó 60
Sustitución por tipografía

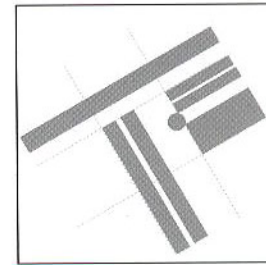
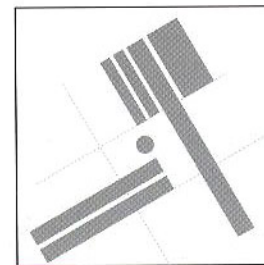
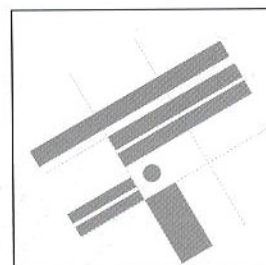
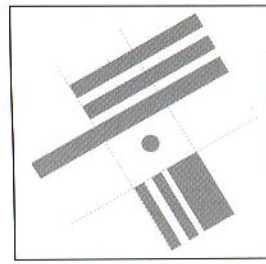
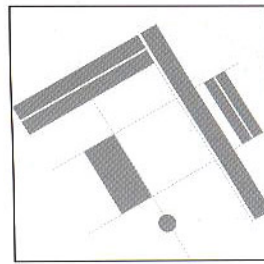
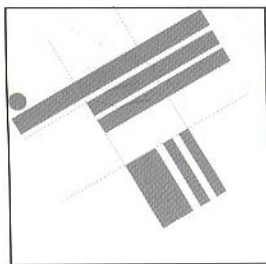
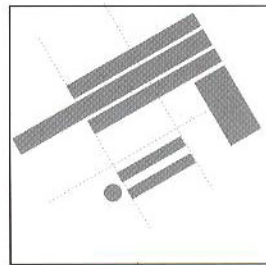
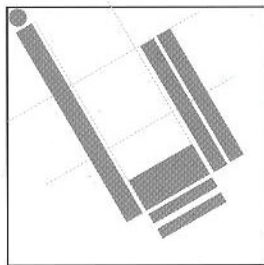
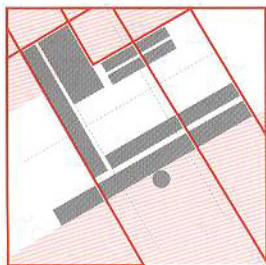




Direcciones opuestas, 30°/60° Miniaturas

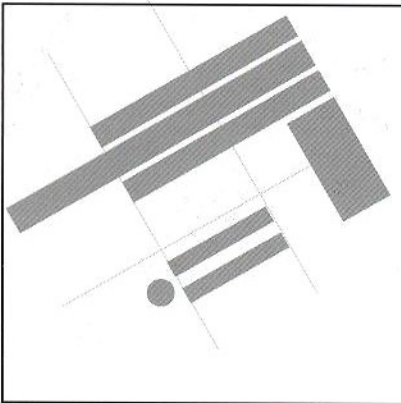
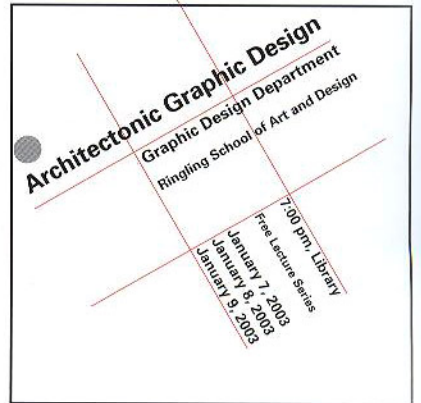
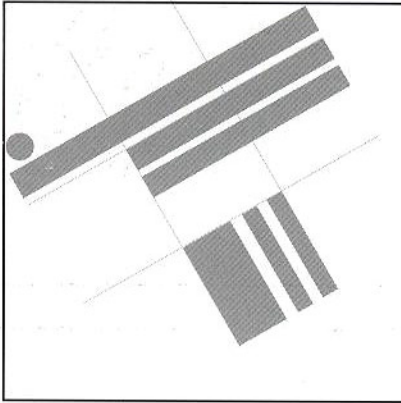
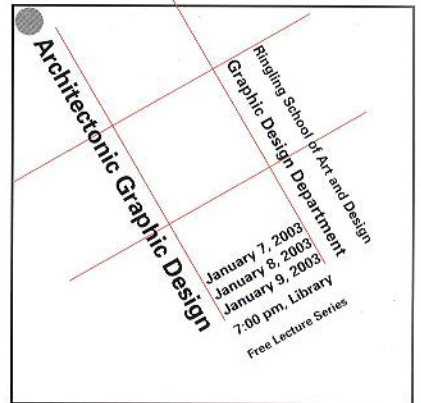
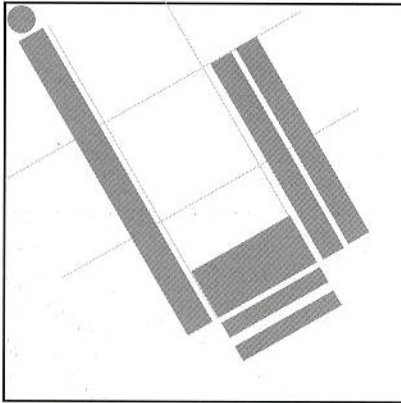
Las composiciones de direcciones opuestas combinan rectángulos que están rotados 30° ó 60° en el sentido de las agujas del reloj y en sentido contrario. Los resultados, parecidos a los de las composiciones rotadas 45°, suelen ser más complejos, atractivos y llamativos porque los espacios negativos están divididos por elementos que se mueven en dos direcciones y en dos ángulos diferentes. Los espacios negativos determinan triángulos y rectángulos entre los que se producen numerosas intersecciones.

- Agrupamientos
- Espacio negativo
- Líneas del perímetro
- Alineación axial
- Ley de los tercios
- Posición del círculo
- Interlineado
- Dirección de lectura
- Tensión con los bordes

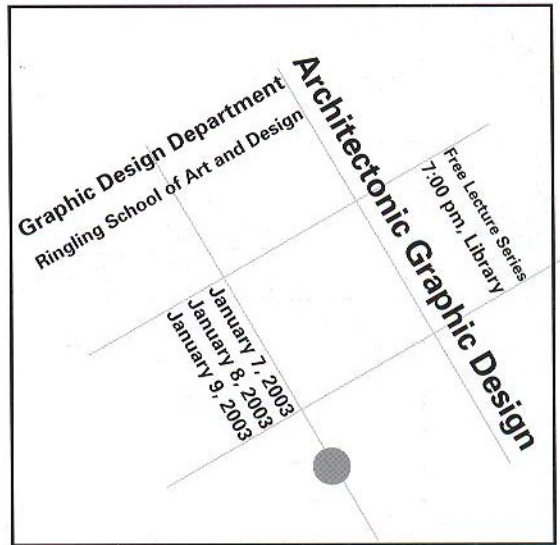
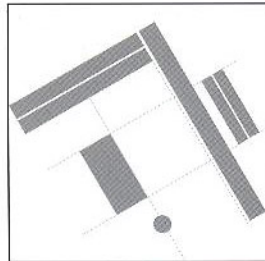
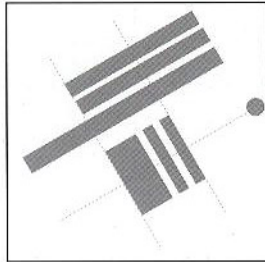


Composición diagonal

Direcciones opuestas 30°/60°
Sustitución por tipografía



Direcciones opuestas 30°/60°
Sustitución por tipografía



Cartel Kandinsky

Herbert Bayer fue un alumno de Vasily Kandinsky en la Bauhaus. Realizó este cartel para una exposición de los cuadros de su maestro con motivo del sexagésimo cumpleaños de éste.

Dado que el cartel se imprimiría con una prensa de tipografía, la composición tenía que ser horizontal. Manipulando digitalmente la imagen, el cartel se ha rotado horizontalmente (se muestra debajo del original). A pesar de que la versión horizontal también resulta atractiva, la diagonal del cartel original intensifica el dinamismo de la composición.

La utilización de colores primarios, tipografía sin remate y filetes rectangulares rojos como recursos formales concuerdan con los principios constructivistas. El uso de la diagonal hace destacar este cartel. Dado que el cartel se produjo con tipos móviles y un fotograbado, es probable que la obra se compusiese en el sistema de impresión tipográfica horizontal/vertical y se rotara 7,5° a la hora de imprimirla.



Herbert Bayer, 1926



Versión horizontal. El cartel original para la exposición de Kandinsky (arriba) se ha manipulado digitalmente para que la composición sea horizontal, con el objetivo de compararlos.

Cartel Kandinsky

Herbert Bayer fue un alumno de Vasily Kandinsky en la Bauhaus. Realizó este cartel para una exposición de los cuadros de su maestro con motivo del sexagésimo cumpleaños de éste.

Dado que el cartel se imprimiría con una prensa de tipografía, la composición tenía que ser horizontal. Manipulando digitalmente la imagen, el cartel se ha rotado horizontalmente (se muestra debajo del original). A pesar de que la versión horizontal también resulta atractiva, la diagonal del cartel original intensifica el dinamismo de la composición.

La utilización de colores primarios, tipografía sin remate y filetes rectangulares rojos como recursos formales concuerdan con los principios constructivistas. El uso de la diagonal hace destacar este cartel. Dado que el cartel se produjo con tipos móviles y un fotograbado, es probable que la obra se compusiese en el sistema de impresión tipográfica horizontal/vertical y se rotara 7,5° a la hora de imprimirla.

ANHALT SCHER
KUNSTVEREIN
JOHANNISSTR. 13

GEMÄLDE AQUARELLE

KANDINSKY

JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG

zum
60.
GEBURTSTAG

Geöffnet:	Wochentage: 2-5 nachm. Mittwoch u. Sonntag 11-1
Eintritt:	Mitglieder: Frei Nichtmitglieder: 60 Pfg.

Herbert Bayer, 1926

ANHALT SCHER
KUNSTVEREIN
JOHANNISSTR. 13

GEMÄLDE AQUARELLE

KANDINSKY

JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG

zum
60.
GEBURTSTAG

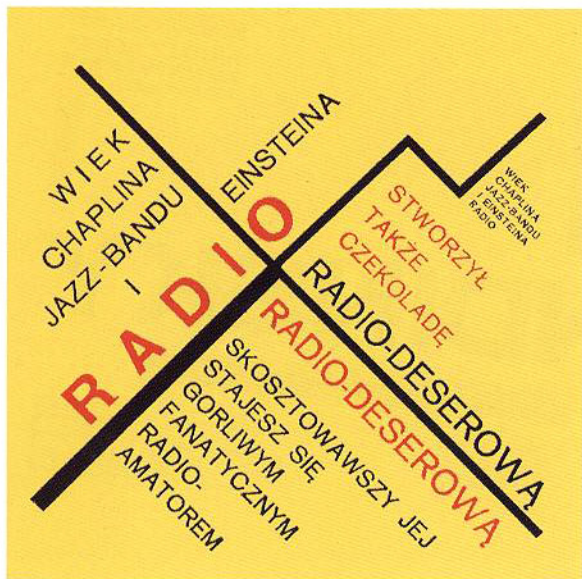
Geöffnet:	Wochentage: 2-5 nachm. Mittwoch u. Sonntag 11-1
Eintritt:	Mitglieder: Frei Nichtmitglieder: 60 Pfg.

Versión horizontal.
El cartel original para la exposición de Kandinsky (arriba) se ha manipulado digitalmente para que la composición sea horizontal, con el objetivo de compararlos.

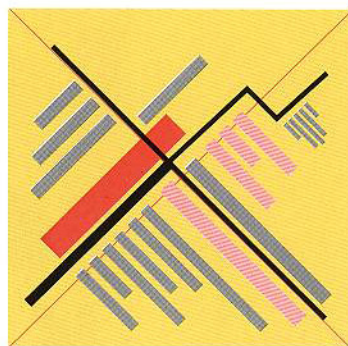
Página de Reklama Mechano
Página de The Next Call

El diseñador polaco Henryk Berlewi fue profundamente influido por una serie de conferencias impartidas por El Lissitzky en Varsovia en 1922. Berlewi se trasladó a Berlín y comenzó a trabajar en experimentos tipográficos que empleaban la geometría y los colores primarios, y que seguían las pautas del "constructivismo mecánico". *Reklama Mechano* es una página de un folleto de trabajos de la agencia publicitaria de Berlewi, que tenía el mismo nombre. Las páginas eran obras bidimensionales en las que se combinaban las composiciones geométricas y matemáticas con texto informativo.

H. N. Werkman también se sintió fascinado por la impresión y la tipografía, porque, según explica: "La impresión ofrece más posibilidades que la pintura. Me permite expresarme con mayor libertad y también de un modo más directo". Ello dio como resultado experimentos en el ámbito de las bellas artes que se revelaron más próximos a la pintura que a la comunicación visual, tan influyente entonces como en la actualidad.



Henryk Berlewi, 1924



Versión abstracta.
 La versión original se reduce a una serie de rectángulos sobre el fondo amarillo.



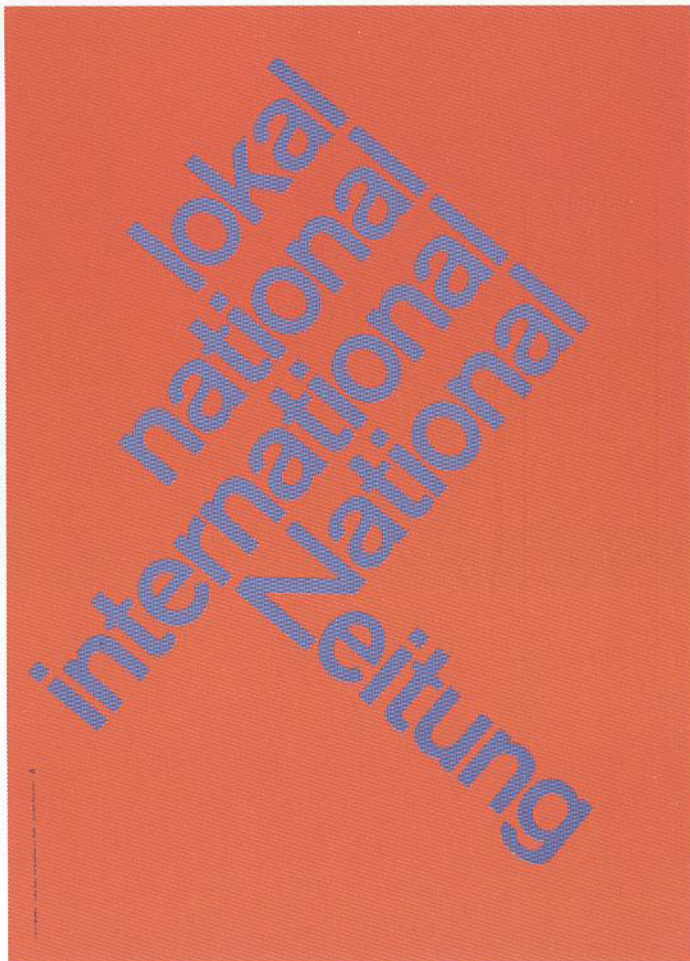
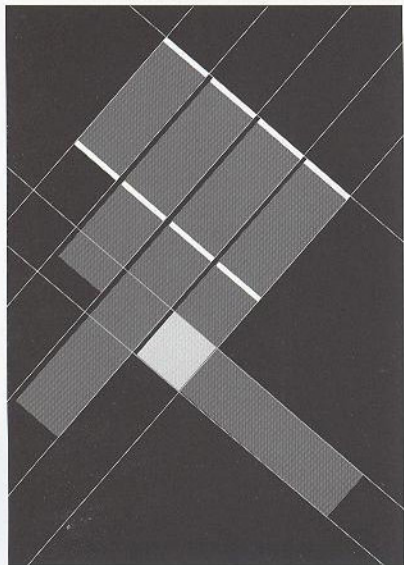
H. N. Werkman, 1924

Serie de carteles para el periódico *National-Zeitung*

La clara simplicidad del cartel *National-Zeitung* ["Periódico nacional"], de Karl Gerstner, constituye un excelente ejemplo del estilo internacional suizo. Dicho estilo, que se inició en la década de 1950, es semejante a obras anteriores de la Bauhaus, ya que se centraba también en la asimetría, una funcional tipografía sin remate, un alto nivel de organización visual y la ausencia de imaginaria decorativa.

El cartel de Gerstner para el periódico *National-Zeitung* muestra de forma clara y sencilla la variedad de noticias que presenta el periódico, las cuales proceden de fuentes locales, nacionales

e internacionales. La retícula diagonal se intensifica al rotar la palabra *Zeitung* 90° y al permitir que la 'N' funcione también como 'Z'. La repetición y la alineación de las letras conforma una trama. La alineación de la letra 'l' al final de las cuatro palabras da lugar a la aparición de un filete largo que potencia la orientación diagonal del texto. La primera 'l' en la palabra *lokal*, y la letra 'i' en el interior de las otras tres palabras, también se alinean y refuerzan la original organización. Por último, el punto sobre la primera 'i' de *international* está próximo al borde izquierdo del cartel, lo que crea tensión visual.



Karl Gerstner, 1960

Estudios para página de título, Teatro Municipal de Friburgo

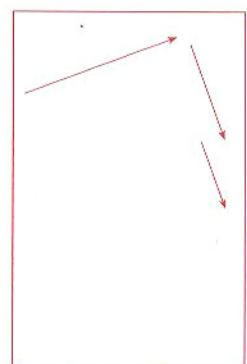
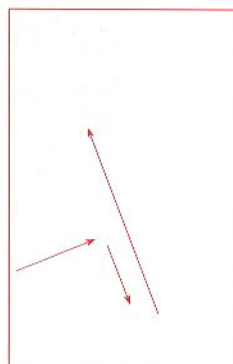
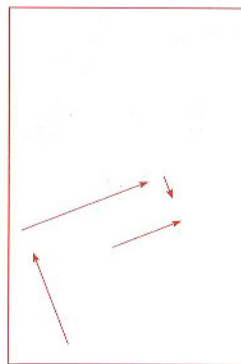
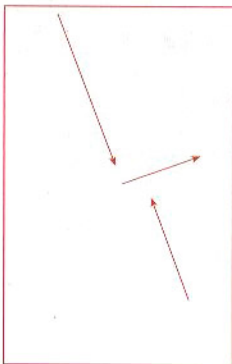
Estas variaciones de un diseño reticular diagonal, realizadas por Emil Ruder, aparecen en su libro *Typography*. Ruder era profesor de tipografía en la Allgemeine Gewerbeschule de Basilea, Suiza, y en sus clases defendía la legibilidad funcional y las estructuras tipográficas sistemáticas. Los ejemplos muestran algunas de las posibles variaciones dentro de una retícula diagonal armoniosa.

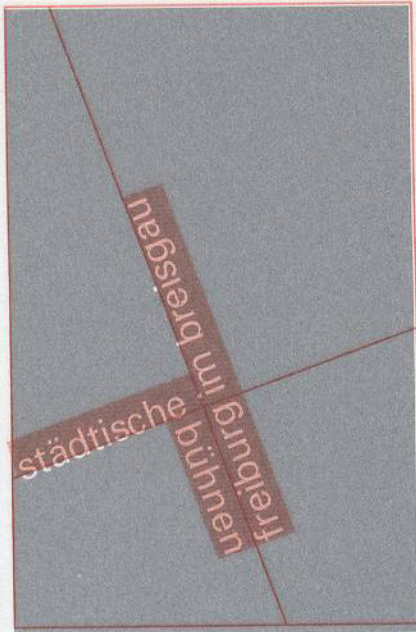
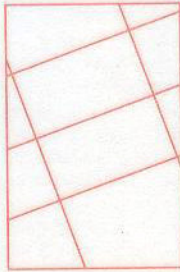
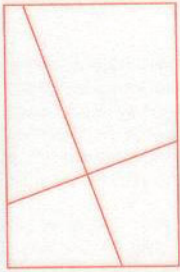
Este estudio, de forma semejante a los ejercicios de este libro, se limita a comunicar el mismo mensaje con una sola tipografía,

de un solo peso y un solo cuerpo. Las variaciones surgen gracias a la composición y todas ellas están organizadas en la misma diagonal de 20°. Debido al formato rectangular, hay flexibilidad para definir la longitud de las líneas en las composiciones. Los grupos de texto pueden estar próximos a cualquier borde y las tensiones entre el texto y los bordes se crean con facilidad. Las líneas se rompen en una, dos o tres palabras, y la dirección de lectura se controla cuidadosamente.



Emil Ruder, 1977





städtische bühnen
freiburg im breisgau

städtische bühnen
freiburg im
breisgau

Carteles para un ciclo de conferencias en la Escuela Superior de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Columbia

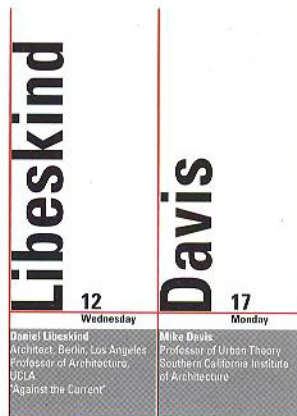
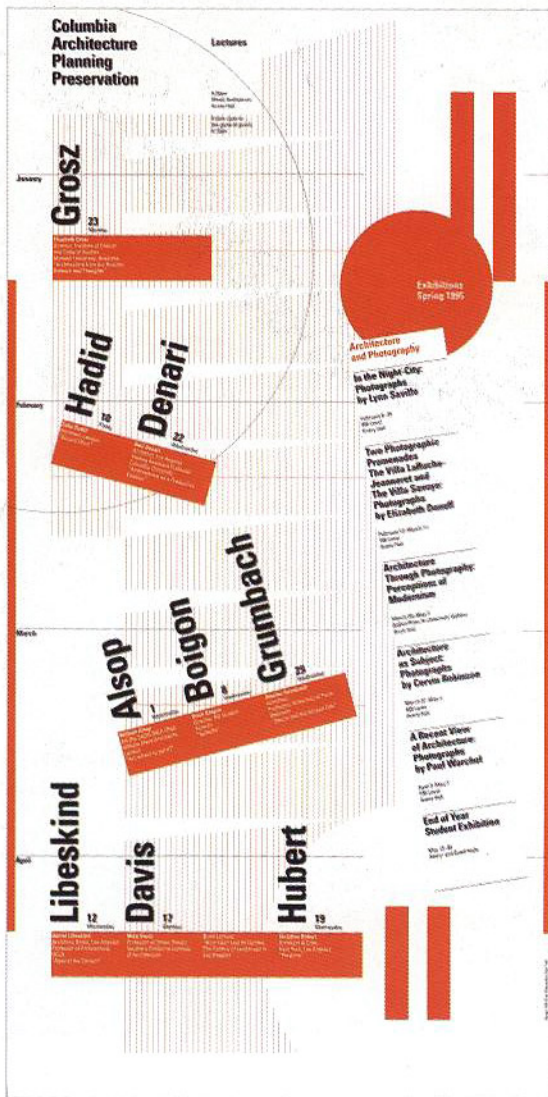
Willi Kunz nació y estudió en Suiza, y desde 1970 reside en Estados Unidos. En su libro *Tipografía. Macro y microestética* explica la crónica de su obra y de su enfoque de la composición tipográfica y expone su visión de la enseñanza de la tipografía. Kunz escribe: "El diseño tipográfico se realiza en dos escalas estéticas: la macro (explícita y obvia) y la micro (sutil, sofisticada, perceptible tal vez sólo de forma subconsciente)".

Aunque es complejo, este cartel comunica su contenido de un modo muy claro. El primer análisis visual del cartel no parece revelar mucha coherencia en cuanto a la estructura de su diseño, debido a la variedad de formas, ángulos y colores. Sin embargo, si se reduce a tres niveles, tal como Kunz hace con otro cartel en *Tipografía*, comienza a entenderse su estructura.

El primer nivel contiene una textura de múltiples filetes finos que en la parte superior y la parte inferior tienen la forma de triángulos obtusos. Este nivel sirve de "pegamento" compositivo que conecta las otras capas. Cada una de las capas del cartel es una composición cohesionada en sí misma y, cuando se combinan, todas las capas se sustentan y se unifican mutuamente.

La segunda capa consiste en los elementos más llamativos, de color naranja: los rectángulos y el círculo. Los rectángulos horizontales fluyen hacia la parte inferior de la página a la vez que cambian su inclinación y aumentan su longitud. Los dos rectángulos largos de color naranja que aparecen en cada uno de los bordes aportan estabilidad a la composición. Los dos rectángulos paralelos verticales encuentran su similar en una versión más pequeña que está cerca del borde inferior.

La tercera capa consiste en la información tipográfica. Los hechos se agrupan de acuerdo con el contenido y, pese a los cambios de ángulo, son de fácil lectura. Cada uno de los grupos tiene una textura diferente y la información más importante dentro de ellos aparece en negrita. Los cuatro grupos de texto que contienen el nombre del conferenciante, la fecha de presentación y la información biográfica están colocados de la misma manera. Este sistema permite que la información se lea y se comprenda con facilidad. Es esta diversidad dentro de la unidad lo que hace que la composición resulte tan armónica.



Sistematización del grupo. Cada grupo de nombres está organizado con un sistema común de cuerpo, peso y color.

**Columbia
Architecture
Planning
Preservation**

Lectures

Other
Special Lectures
Available

Grosz
23
February

Hadid
28
February

Denari
22
February

Alsop
1
March

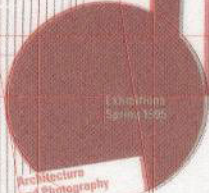
Boigon
1
March

Grumphachi
23
February

Libeskind
12
February

Davis
17
February

Hubert
19
February



**Architecture
and Photography**
**In the High-City:
Photographs
by Lynn Seville**

February 14-25
10:00am
Henry Paul

**Five Photographic
Promenades
The Villa La Roche-
Jouannerot and
The Villa Savoye:
Photographs
by Elizabeth Denoff**

February 22-March 17
10:00am
Richard Ford

**Architectures
Through Photography:
Perceptions of
Modernism**

March 28-May 7
10:00am-12:00pm
Richard Ford

**Architecture
as Subject:
Photographs
by Carvin Robinson**

September 1997-1
10:00am
Henry Paul

**A Recent View
of Architecture:
Photographs
by Paul Warchol**

April 2-May 7
10:00am
Henry Paul

**End of Year
Student Exhibition**

May 12-20
10:00am-5:00pm
Henry Paul

15°

15°

10°

**Columbia
Architecture
Planning
Preservation**

Lectures

©Mark
West Associates
Architect
Build systems
and geographic
plans.

January

Grosz
23
Monday

Richard Grosz
Director, Institute of Cultural
and Historic Studies
Architectural Institute, University
of Pennsylvania
Philadelphia, PA
Lecturer and Designer

February

Hadid
10
Friday

Sheila Hadid
Architect
Zaha Hadid Architects
London, UK
Lecturer and Designer

Denari
22
Wednesday

Neil Denari
Director of Architecture
Department of Architecture
University of Pennsylvania
Philadelphia, PA
Lecturer

March

Alsop
1
Monday

Richard Alsop
Architect
Richard Alsop Architects
London, UK
Lecturer and Designer

Boigon
8
Monday

Richard Boigon
Architect
Richard Boigon Architects
London, UK
Lecturer and Designer

Grumbach
23
Wednesday

Michael Grumbach
Architect
Michael Grumbach Architects
New York, NY
Lecturer and Designer

April

Libeskind
12
Wednesday

Daniel Libeskind
Architect
Daniel Libeskind Architects
New York, NY
Lecturer and Designer

Davis
17
Monday

Mark Davis
Professor of Urban Theory
Department of Architecture
University of California
Berkeley, CA

Hubert
19
Wednesday

Charles Hubert
Architect
Hubert & Hubert
New York, NY
Lecturer and Designer

Exhibitions
Spring 1995

Architecture
and Photography

**To the Night-City:
Photographs
by Lynn Saville**

February 6-23
100 Level
Room 104

**Two Photographic
Promenades
The Villa LaRoche-
Jouannerot and
The Villa Savoye:
Photographs
by Elizabeth Donoff**

February 12-March 12
100 Level
Room 104

**Architecture
Through Photography:
Perceptions of
Modernism**

March 22-May 7
Upper East Administration Building
Room 104

**Architecture
as Subject:
Photographs
by Cerwin Robinson**

March 22-May 7
100 Level
Room 104

**A Recent View
of Architecture:
Photographs
by Paul Warchol**

April 3-May 7
100 Level
Room 104

**End of Year
Student Exhibition**

May 12-26
Architectural School Hall

Jerarquía tipográfica

Todos los mensajes visuales tienen un orden jerárquico en el que se presenta la información, es decir, un orden de lectura de la información según su importancia. Resulta esencial para el diseñador antes de comenzar a diseñar, determinar un orden jerárquico lógico para todos los elementos dentro de un mensaje. El conocimiento y la comprensión del contenido del mensaje son esenciales para este proceso. Una vez organizado el contenido, el diseñador, racionalmente, puede tomar decisiones visuales que refuercen dicho orden.

En esta serie de proyectos, los estudiantes seleccionan una fecha histórica y desarrollan un título y un párrafo de texto descriptivo. Cada selección debe tener un título, un día, un año y un párrafo. Utilizando sólo una tipografía, un cuerpo, un peso, una inclinación y un color, el estudiante explora las distintas posibilidades de colocación de los elementos textuales con relación a la jerarquía, ordenando de un modo consciente el contenido del mensaje.

Contenido del mensaje visual

Título	Identificación del virus del sida
Día	23 de abril
Año	1984
Texto	La identificación del virus al que se atribuía el Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida (SIDA) fue anunciada por investigadores federales el 23 de abril de 1984. La enfermedad destruye el sistema inmunológico natural del cuerpo y se considera mortal. Se estima que en la fecha de su descubrimiento, el sida había matado ya a 4.000 estadounidenses.

Laura Bartello, 1996

A medida que se investigan las variables del proyecto histórico, se descubren los elementos esenciales en el manejo de bloques de texto. Inicialmente, un interlineado automático al 20 % del cuerpo de la tipografía —que es el modo de interlineado predeterminado en el ordenador—, es el único que se utiliza. Mediante la repetición y la experimentación, se hacen patentes la variedad visual de la textura y los consiguientes cambios en el significado y la legibilidad.

Identification of a virus thought to cause Acquired Immunodeficiency Syndrome (AIDS) was announced by federal researchers on April 23, 1984. The disease destroys the body's natural immune system and is considered to be ultimately fatal. By the date of discovery, AIDS was estimated to have killed 4,000 Americans.

Interlineado automático 8/9,6.

Identification of a virus thought to cause Acquired Immunodeficiency Syndrome (AIDS) was announced by federal researchers on April 23, 1984. The disease destroys the body's natural immune system and is considered to be ultimately fatal. By the date of discovery, AIDS was estimated to have killed 4,000 Americans.

Interlineado amplio 8/12.

Las tipografías sin remate como la Helvetica y la Univers 65 —utilizadas en los ejemplos que aparecen más abajo— exigen un buen interlineado para su legibilidad, debido a que tienen una altura x muy grande. Una altura x grande disminuye el espacio entre las líneas, haciendo que el texto esté más apretado y resulte más difícil de leer. Lo mismo puede decirse de las tipografías sin remate que tienen un interlineado muy amplio: el espacio se vuelve tan generoso que el ojo necesita enfocar el texto con mayor cuidado.

Identification of a virus thought to cause Acquired Immunodeficiency Syndrome (AIDS) was announced by federal researchers on April 23, 1984. The disease destroys the body's natural immune system and is considered to be ultimately fatal. By the date of discovery, AIDS was estimated to have killed 4,000 Americans.

Interlineado negativo 8/7,5.

El interlineado negativo produce una textura muy densa y disminuye la legibilidad.

Identification of a virus thought to cause Acquired Immunodeficiency Syndrome (AIDS) was announced by federal researchers on April 23, 1984. The disease destroys the body's natural immune system and is considered to be ultimately fatal. By the date of discovery, AIDS was estimated to have killed 4,000 Americans.

Interlineado muy amplio 8/15.

Un interlineado muy amplio genera una textura muy aireada.

Alineación

El diseñador puede escoger las alineaciones estándar para los párrafos, como son la alineación izquierda, la alineación derecha, el texto centrado o justificado; todas ellas son posibilidades que ofrece cualquier programa de tratamiento de textos. También es posible combinar alineaciones distintas, o escoger una variación dentro de un tipo de alineación.

La alineación izquierda con texto en bandera a la derecha suele considerarse la forma más legible de entre las alineaciones posibles. Esta alineación ofrece al lector un espacio proporcional a lo

largo de todas las líneas de texto y evita los cambios de espaciado que pueden tener lugar si el texto está justificado. Además, el lector tiene un eje vertical a la izquierda al que puede regresar tras cada salto de línea, lo que potencia el ritmo de la lectura.

El texto justificado crea una textura tipográfica rectangular y sólida, que resulta muy agradable para el ojo humano. El ordenador intenta justificar cada una de las líneas y cuando una palabra no puede partirse al final de la línea, el resultado es un espaciado irregular entre palabras (abajo a la derecha).

Identification of a virus thought to cause Acquired Immunodeficiency Syndrome (AIDS) was announced by federal researchers on April 23, 1984. The disease destroys the body's natural immune system and is considered to be ultimately fatal. By the date of discovery, AIDS was estimated to have killed 4,000 Americans.

Alineación izquierda.

Identification of a virus thought to cause Acquired Immunodeficiency Syndrome (AIDS) was announced by federal researchers on April 23, 1984. The disease destroys the body's natural immune system and is considered to be ultimately fatal. By the date of discovery, AIDS was estimated to have killed 4,000 Americans.

Alineación derecha.

Identification of a virus thought to cause Acquired Immunodeficiency Syndrome (AIDS) was announced by federal researchers on April 23, 1984. The disease destroys the body's natural immune system and is considered to be ultimately fatal. By the date of discovery, AIDS was estimated to have killed 4,000 Americans.

Texto centrado.

Identification of a virus thought to cause Acquired Immunodeficiency Syndrome (AIDS) was announced by federal researchers on April 23, 1984. The disease destroys the body's natural immune system and is considered to be ultimately fatal. By the date of discovery, AIDS was estimated to have killed 4,000 Americans.

Texto justificado.

Los rectángulos de color rojo claro tienen el ancho normal de un espacio entre palabras, y muestran que el texto justificado tiene un espaciado entre palabras que es irregular y excesivo.

Limitaciones:

- Una tipografía
- Un cuerpo
- Un peso
- Texto alineado a la izquierda, alineado a la derecha o justificado

Variables:

- Posición
- Interlineado
- Espacio entre palabras
- Espacio entre letras
- Alineación

		Identification of the AIDS Virus		
	April 23			
	1984			
		Identification of a virus thought to cause Acquired Immunodeficiency Syndrome (AIDS) was announced by federal researchers on April 23, 1984. The disease destroys the body's natural immune system and is considered to be ultimately fatal. By the date of discovery, AIDS was estimated to have killed 4,000 Americans.		

Variación 1: Jerarquía

- 1º: título
- 2º: día
- 3º: año
- 4º: texto

			Identification of the AIDS Virus	
			April 23	
			1984	
		Identification of a virus thought to cause Acquired Immunodeficiency Syndrome (AIDS) was announced by federal researchers on April 23, 1984. The disease destroys the body's natural immune system and is considered to be ultimately fatal. By the date of discovery, AIDS was estimated to have killed 4,000 Americans.		

Variación 2: Jerarquía

- 1º: título
- 2º: día
- 3º: año
- 4º: texto

		Identification of the AIDS Virus		
		Identification of a virus thought to cause Acquired Immunodeficiency Syndrome (AIDS) was announced by federal researchers on April 23, 1984. The disease destroys the body's natural immune system and is considered to be ultimately fatal. By the date of discovery, AIDS was estimated to have killed 4,000 Americans.		
		April 23, 1984		

Variación 3: Jerarquía

- 1º: título
- 2º: texto
- 3º: día
- 4º: año

			Identification of a virus thought to cause Acquired Immunodeficiency Syndrome (AIDS) was announced by federal researchers on April 23, 1984. The disease destroys the body's natural immune system and is considered to be ultimately fatal. By the date of discovery, AIDS was estimated to have killed 4,000 Americans.	
	Identification of the AIDS Virus			
	April 23			
		1984		

Variación 4: Jerarquía

- 1º: título
- 2º: día
- 3º: año
- 4º: texto

Composiciones

1	9	8	4		
		Identification of the AIDS Virus	April 23		
		<p>Identification of a virus thought to cause Acquired Immunodeficiency Syndrome (AIDS) was announced by federal researchers on April 23, 1984. The disease destroys the body's natural immune system and is considered to be ultimately fatal. By the date of discovery, AIDS was estimated to have killed 4,000 Americans.</p>			

Variación 5: Jerarquía

- 1º: año
- 2º: título
- 3º: día
- 4º: texto

<p>Identification of a virus thought to cause Acquired Immunodeficiency Syndrome (AIDS) was announced by federal researchers on April 23, 1984. The disease destroys the body's</p>					April 23 1984
<p>Identification of the AIDS Virus</p>					
<p>natural immune system and is considered to be ultimately fatal. By the date of discovery, AIDS was estimated to have killed 4,000 Americans.</p>					

Variación 6: Jerarquía

- 1º: día
- 2º: año
- 3º: texto
- 4º: título

1	9	8	4		
		<p>Identification of a virus thought to cause Acquired Immunodeficiency Syndrome (AIDS) was announced by federal researchers on April 23, 1984. The disease destroys the body's natural immune system and is considered to be ultimately fatal. By the date of discovery, AIDS was estimated to have killed 4,000 Americans.</p>			
<p>Identification of the AIDS Virus</p>			April 23		

Variación 7: Jerarquía

- 1º: año
- 2º: texto
- 3º: título
- 4º: día

<p>Identification of a virus thought to cause Acquired Immunodeficiency Syndrome (AIDS) was announced by federal researchers on April 23, 1984. The disease destroys the body's natural immune system and is considered to be ultimately fatal. By the date of discovery, AIDS was estimated to have killed 4,000 Americans.</p>					April 23, 1984
<p>Identification of the AIDS Virus</p>					

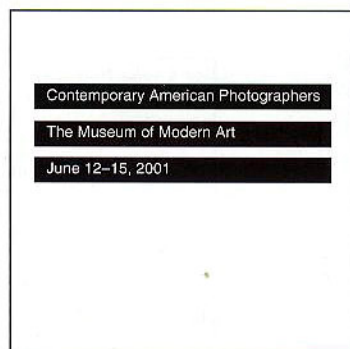
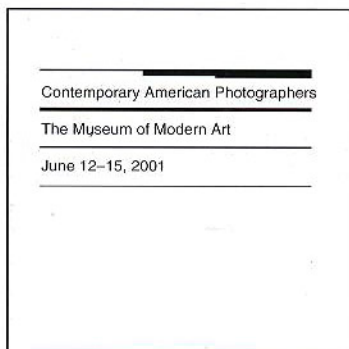
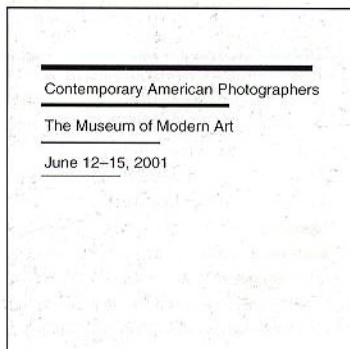
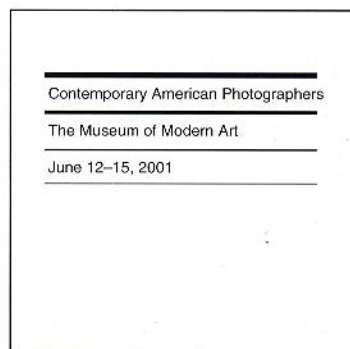
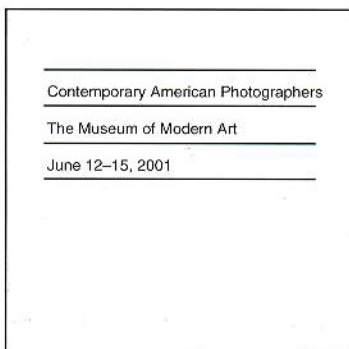
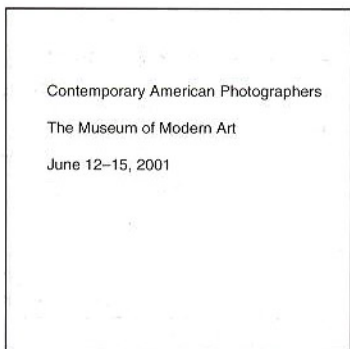
Variación 8: Jerarquía

- 1º: texto
- 2º: día
- 3º: año
- 4º: título

Los elementos abstractos, al igual que los elementos tipográficos, deben tener sentido en lo que se refiere a su jerarquía: posición, fuente, espaciado y ancho de columna. Los elementos abstractos suelen ser formas geométricas que no significan nada, como las líneas rectangulares, denominadas filetes, que se muestran en los ejemplos de esta página. Son tres las razones que impulsan a utilizar elementos abstractos: (1) el énfasis, (2) la organización o (3) el equilibrio. Cuando los elementos abstractos se utilizan funcionalmente, potencian y refuerzan el significado del mensaje tipográfico. Cuando no desempeñan una función,

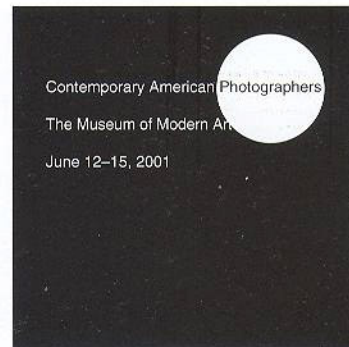
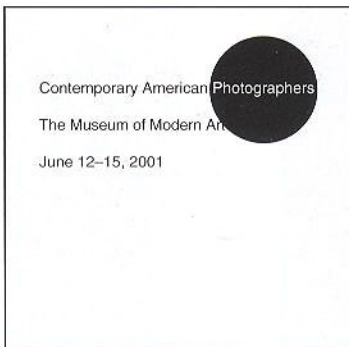
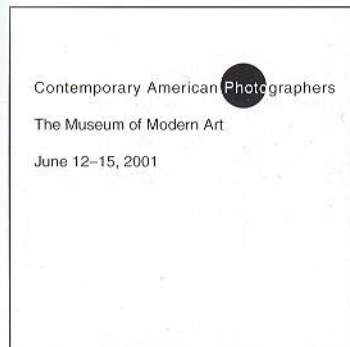
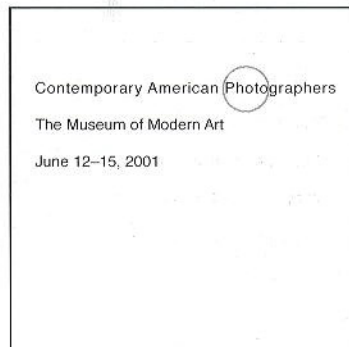
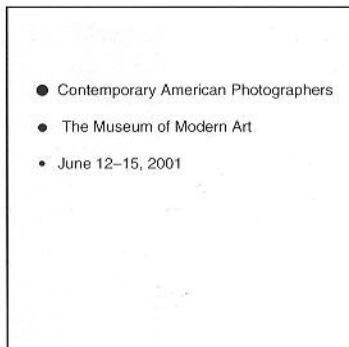
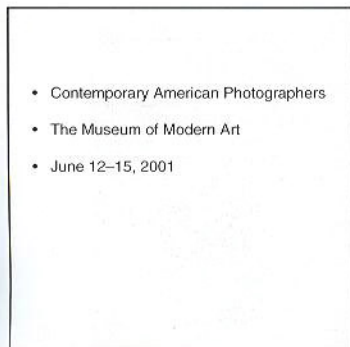
se vuelven elementos decorativos y desvían la atención del significado del mensaje tipográfico.

Cuando los filetes se usan como elementos abstractos, se presta especial atención a la estructura compositiva. En estos ejemplos, la longitud del filete viene determinada por la longitud de la línea de texto. La variación del grosor del filete se usa para potenciar la jerarquía y el paso del filete más grueso al más fino crea un ritmo que anima el recorrido del ojo por la página.



Filetes y elementos abstractos

El círculo es la forma geométrica más potente visualmente, por lo que atrae al ojo de manera indefectible. Incluso los círculos muy pequeños reclaman una atención considerable y deben utilizarse con mesura y cuidado a fin de no desequilibrar la jerarquía de la composición. Los cambios en el tamaño y el número de repeticiones del círculo, al igual que ocurre con los filetes, crean un ritmo y orientan el desplazamiento del ojo. Los círculos de tamaño mayor pueden desviar la atención hacia una parte de una palabra o hacia una palabra completa.

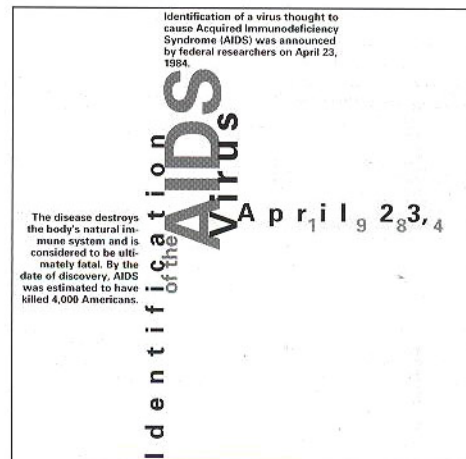
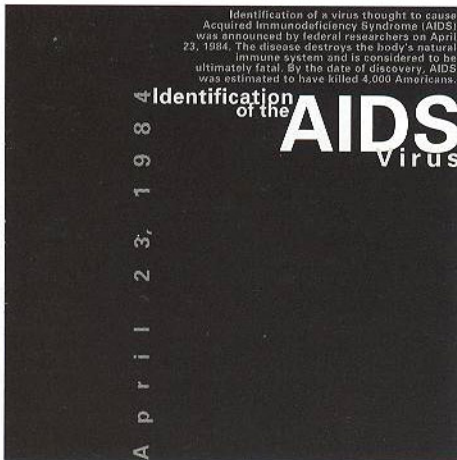
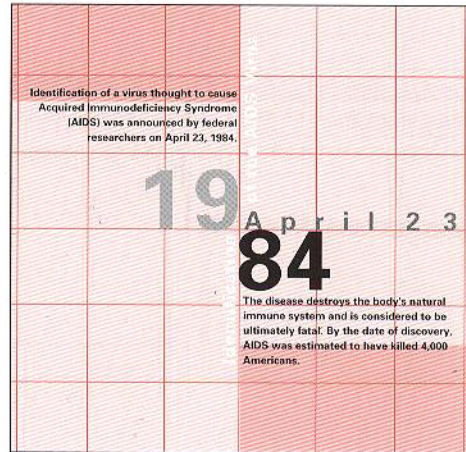
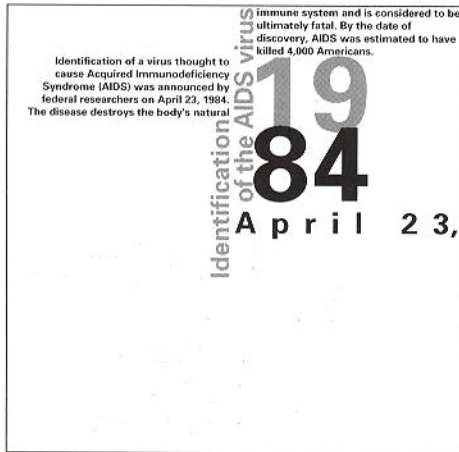


Jerarquía tipográfica

A partir de los ejercicios de jerarquía se desarrolla una intensa sensibilidad respecto a la importancia de cada uno de los elementos en una composición. La siguiente fase del aprendizaje se centra en el desarrollo de contraste en la composición. En este punto son muchas más las posibilidades que las limitaciones. La complejidad de la composición se incrementa, pero también la vitalidad y el dinamismo del trabajo.

Caso de estudio: La identificación del virus del sida

La fase final del proyecto implica la combinación de palabras e imágenes. Unas imágenes previamente seleccionadas se utilizan para potenciar y enfatizar el significado, con el objetivo, otra vez, de mantener cierta jerarquía dentro de la composición.



**Caso de estudio:
La identificación del virus del sida**

Identification of a virus thought to cause Acquired Immunodeficiency Syndrome (AIDS) was announced by federal researchers on April 23, 1984. The disease destroys the body's

Identification of the AIDS Virus

natural immune system and is considered to be ultimately fatal. By the date of discovery, AIDS was estimated to have killed 4,000 Americans.

Identification of the AIDS Virus

Identification of a virus thought to cause Acquired Immunodeficiency Syndrome (AIDS) was announced by federal researchers on April 23, 1984. The disease

1984

destroys the body's natural immune system and is considered to be ultimately fatal. By the date of discovery, AIDS was estimated to have killed 4,000 Americans.

April 23

Identification of a virus thought to cause Acquired Immunodeficiency Syndrome (AIDS) was announced by federal researchers on April 23, 1984. The disease destroys the body's natural immune system and is considered to be ultimately fatal. By the date of discovery, AIDS was estimated to have killed 4,000 Americans.

AIDS Virus

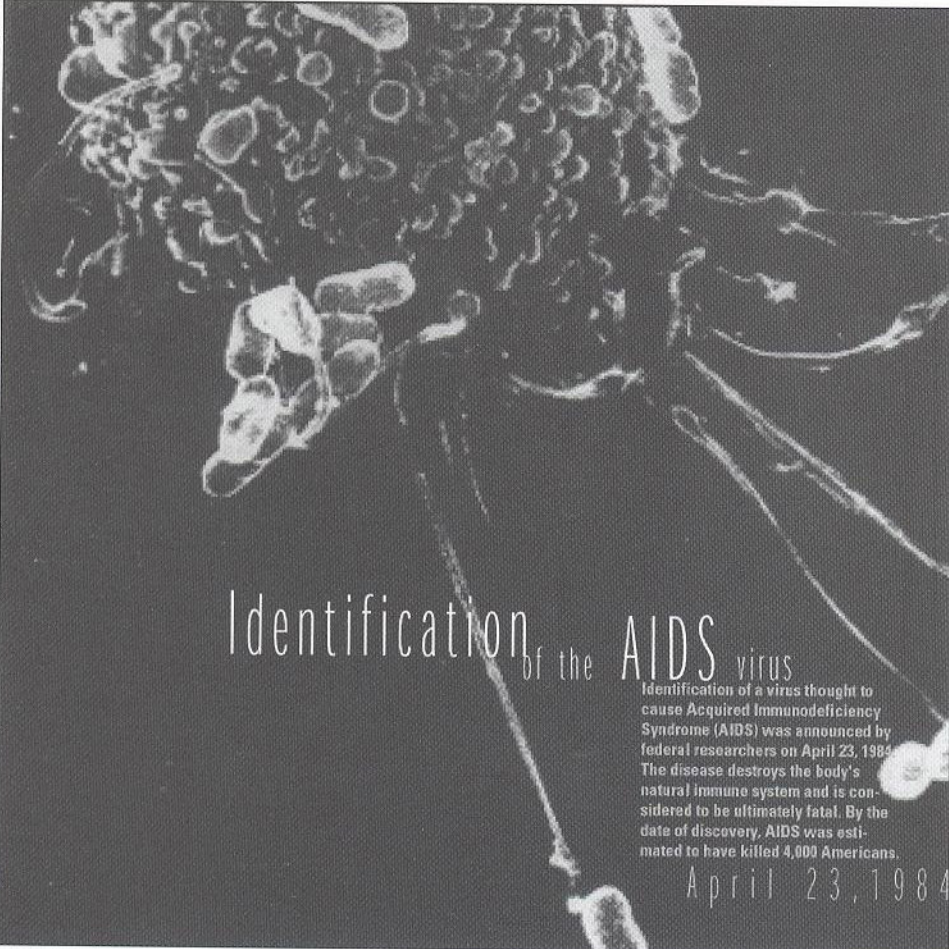
April 23 1984

Identification of a virus thought to cause Acquired Immunodeficiency Syndrome (AIDS) was announced by federal researchers on April 23, 1984.

Identification of the AIDS Virus

The disease destroys the body's natural immune system and is considered to be ultimately fatal. By the date of discovery, AIDS was estimated to have killed 4,000 Americans.

April 23, 4



Identification of the AIDS virus

Identification of a virus thought to cause Acquired Immunodeficiency Syndrome (AIDS) was announced by federal researchers on April 23, 1984. The disease destroys the body's natural immune system and is considered to be ultimately fatal. By the date of discovery, AIDS was estimated to have killed 4,000 Americans.

April 23, 1984

Caso de estudio:
El principio del comunismo en Cuba

Contenido del mensaje visual

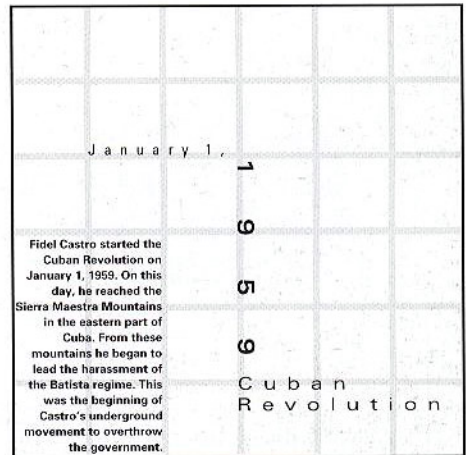
Título: El principio del comunismo en Cuba

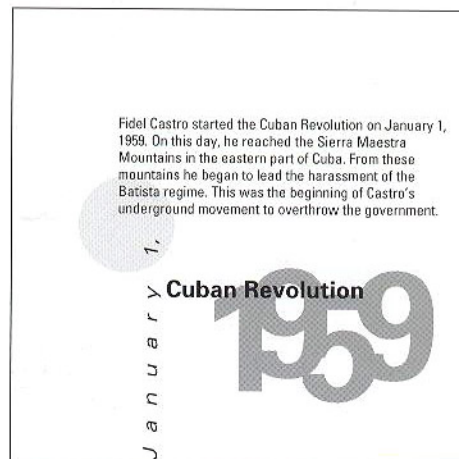
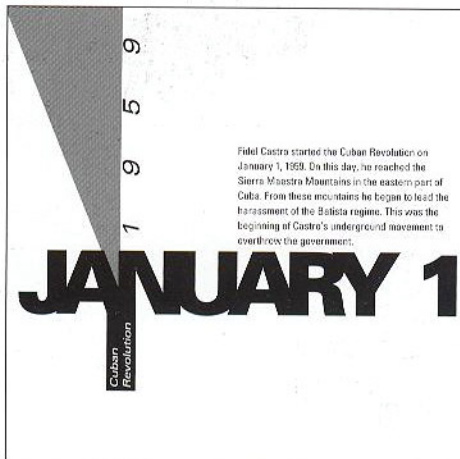
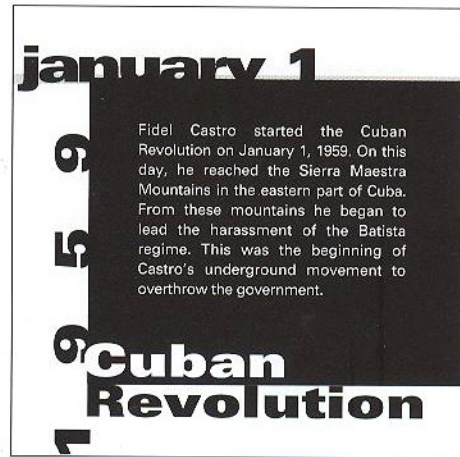
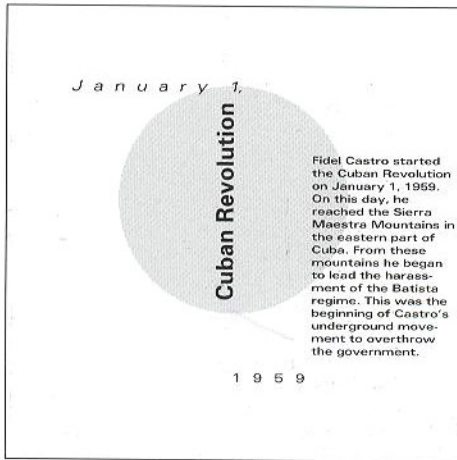
Día: 1 de enero

Año: 1959

Texto: Fidel Castro comenzó la revolución cubana el 1 de enero de 1959. Ese día alcanzó las montañas de Sierra Maestra, en la parte oriental de Cuba. Desde estas montañas inició la persecución del régimen de Batista. Éste fue el comienzo del movimiento clandestino de Fidel Castro para derrocar al gobierno.

Pedro Pérez, 1996



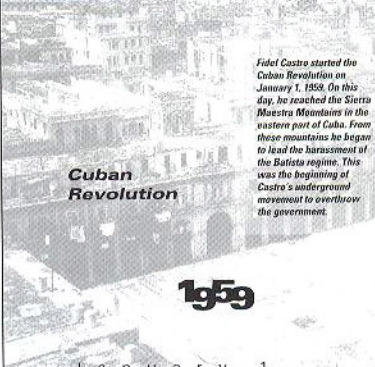


**Caso de estudio:
El principio del comunismo en Cuba**

C
u
b
a
n
R
e
v
o
l
u
t
i
o
n

Fidel Castro started the Cuban Revolution on January 1, 1959. On this day, he reached the Sierra Maestra Mountains in the eastern part of Cuba. From these mountains he began to lead the harassment of the Batista regime. This was the beginning of Castro's underground movement to overthrow the government.

January 1, 1959

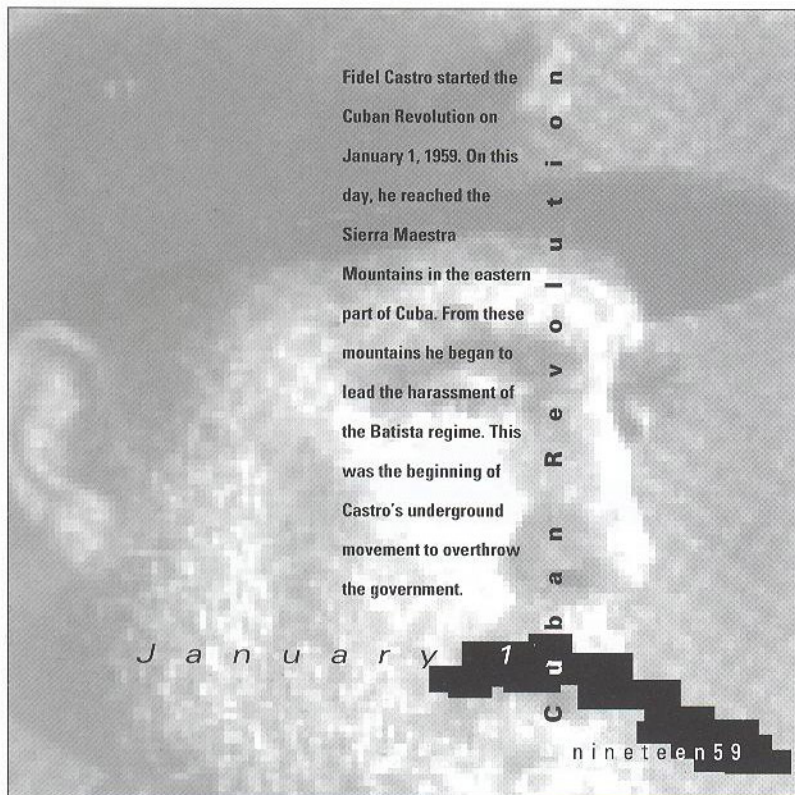


**Cuban
Revolution**

1959

January 1.

Fidel Castro started the Cuban Revolution on January 1, 1959. On this day, he reached the Sierra Maestra Mountains in the eastern part of Cuba. From these mountains he began to lead the harassment of the Batista regime. This was the beginning of Castro's underground movement to overthrow the government.

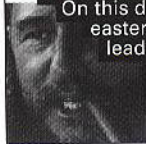


Caso de estudio:
El principio del comunismo en Cuba

january
1, 1959

the beginning of communism in cuba

Fidel Castro started the Cuban Revolution on January 1, 1959. On this day, he reached the Sierra Maestra Mountains in the eastern part of Cuba. From these mountains he began to lead the harassment of the Batista regime. This was the beginning of Castro's underground movement to overthrow the government.



Contenido del mensaje visual

- Título:** Los Levi's se ponen de moda
- Día:** 16 de septiembre
- Año:** 1946
- Texto:** Después de que, durante la fiebre del oro, Levi Strauss comenzase a comercializar para los mineros unos pantalones hechos de una basta tela de algodón, los vaqueros se convirtieron en los pantalones para el trabajo duro. Durante la Primera Guerra Mundial su demanda se incrementó, porque la gente buscaba una prenda de vestir resistente y cómoda. En 1946 Levi's introdujo en el mercado minorista unos vaqueros que se distinguían por una etiqueta roja en el bolsillo trasero derecho.

Christina Archila, 1997

S e p t e m b e r 1 6		<p>Levi's Become Fashion 1946</p> <p>After Levi Strauss introduced rough canvas pants for miners during the gold rush, jeans became the trousers for tough work. During World War I, the demand increased, since people were looking for a sturdy, comfortable garment. In 1946 the Levi Strauss Co. introduced jeans in the retail market that were characterized by a red label on the rear right-side pocket.</p>

		1946		
Levi's Become Fashion	S	t	e	m
	b	e	r	
				1
				6
				<p>After Levi Strauss introduced rough canvas pants for miners during the gold rush, jeans became the trousers for tough work. During World War I, the demand increased, since people were looking for a sturdy, comfortable garment. In 1946 Levi's introduced jeans in the retail market that were characterized by a red label on the rear right-side pocket.</p>

Caso de estudio:
Los Levi's se ponen de moda

1 9 4 6

Levi's Become *fashion*
September 16

After Levi Strauss introduced rough canvas pants for miners during the gold rush, jeans became the trousers for tough work. During World War I, the demand increased, since people were looking for a sturdy, comfortable garment. In 1946 Levi's introduced jeans in the retail market that were characterized by a red label on the rear right-side pocket.

September 16
1 9 4 6

Levi's Become *fashion*

After Levi Strauss introduced rough canvas pants for miners during the gold rush, jeans became the trousers for tough work. During World War I, the demand increased, since people were looking for a sturdy, comfortable garment. In 1946 Levi's introduced jeans in the retail market that were characterized by a red label on the rear right-side pocket.

LEVI'S BECOME
fashion

September 16

After Levi Strauss introduced rough canvas pants for miners during the gold rush, jeans became the trousers for tough work. During World War I, the demand increased, since people were looking for a sturdy, comfortable garment. In 1946 Levi's introduced jeans in the retail market that were characterized by a red label on the rear right-side pocket.

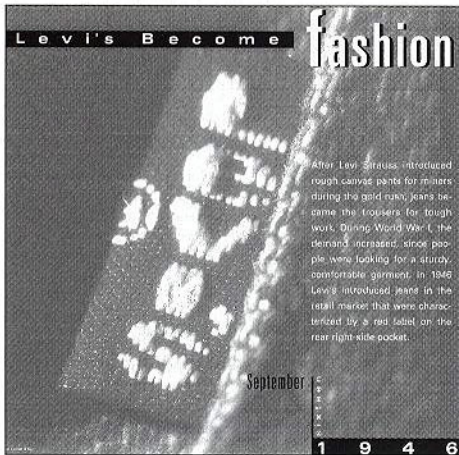
1 9 4 6

LEVI'S become
fashion

September 16

After Levi Strauss introduced rough canvas pants for miners during the gold rush, jeans became the trousers for tough work. During World War I, the demand increased, since people were looking for a sturdy, comfortable garment. In 1946 Levi's introduced jeans in the retail market that were characterized by a red label on the rear right-side pocket.

1 9 4 6

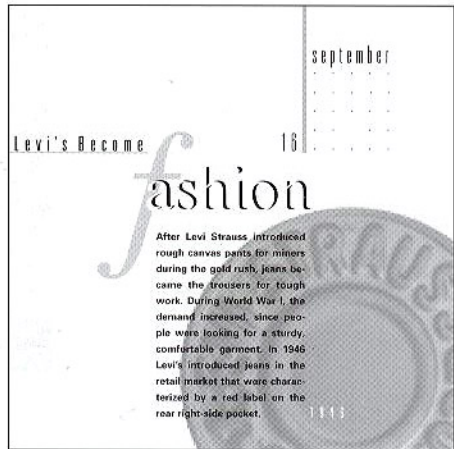


Levi's Become **fashion**

After Levi Strauss introduced rough canvas pants for miners during the gold rush, jeans became the trousers for tough work. During World War I, the demand increased, since people were looking for a sturdy, comfortable garment. In 1946 Levi's introduced jeans in the retail market that were characterized by a red label on the rear right-side pocket.

September 16

1946

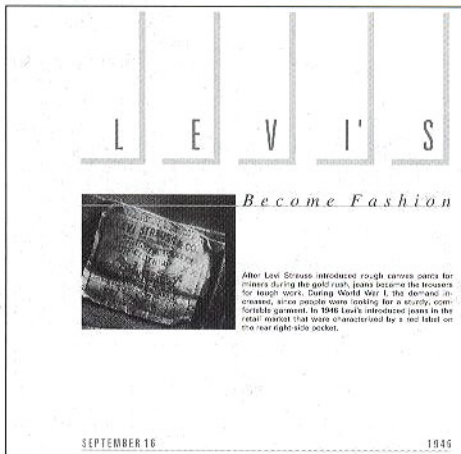


Levi's Become **fashion**

After Levi Strauss introduced rough canvas pants for miners during the gold rush, jeans became the trousers for tough work. During World War I, the demand increased, since people were looking for a sturdy, comfortable garment. In 1946 Levi's introduced jeans in the retail market that were characterized by a red label on the rear right-side pocket.

September 16

1946



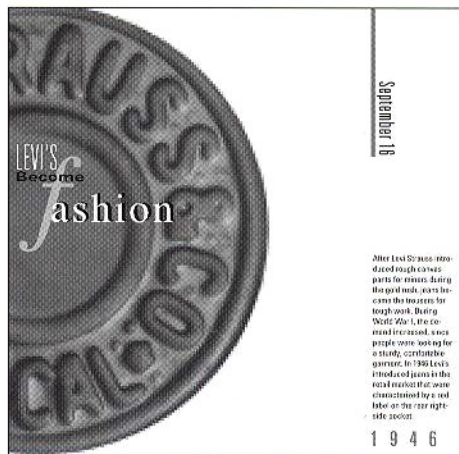
L E V I ' S

Become *Fashion*

After Levi Strauss introduced rough canvas pants for miners during the gold rush, jeans became the trousers for tough work. During World War I, the demand increased, since people were looking for a sturdy, comfortable garment. In 1946 Levi's introduced jeans in the retail market that were characterized by a red label on the rear right-side pocket.

SEPTEMBER 16

1946



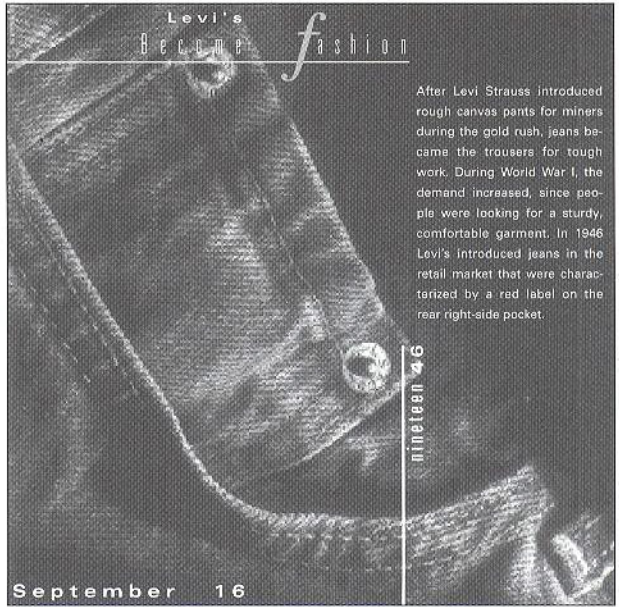
Levi's Become **fashion**

After Levi Strauss introduced rough canvas pants for miners during the gold rush, jeans became the trousers for tough work. During World War I, the demand increased, since people were looking for a sturdy, comfortable garment. In 1946 Levi's introduced jeans in the retail market that were characterized by a red label on the rear right-side pocket.

September 16

1946

Caso de estudio:
Los Levi's se ponen de moda

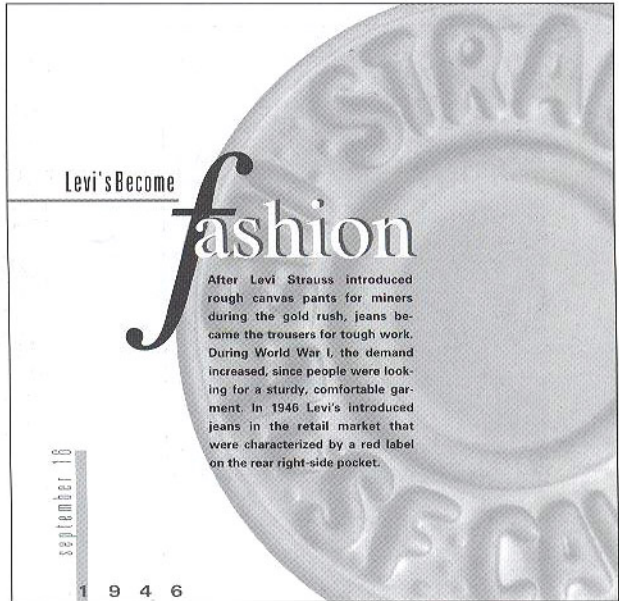


Levi's
Become *fashion*

September 16

nineteen 46

After Levi Strauss introduced rough canvas pants for miners during the gold rush, jeans became the trousers for tough work. During World War I, the demand increased, since people were looking for a sturdy, comfortable garment. In 1946 Levi's introduced jeans in the retail market that were characterized by a red label on the rear right-side pocket.



Levi's Become *fashion*

September 16

1946

After Levi Strauss introduced rough canvas pants for miners during the gold rush, jeans became the trousers for tough work. During World War I, the demand increased, since people were looking for a sturdy, comfortable garment. In 1946 Levi's introduced jeans in the retail market that were characterized by a red label on the rear right-side pocket.

Contenido del mensaje visual

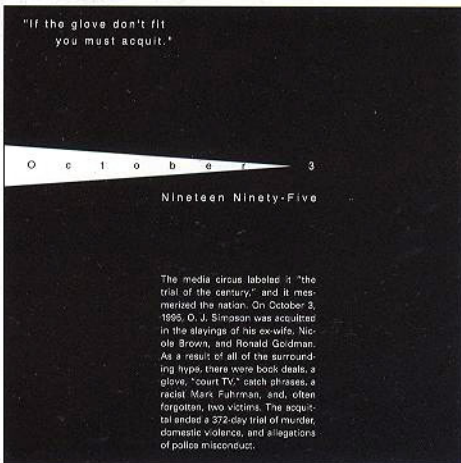
Título: "Si el guante te queda suelto, debes ser absuelto"

Día: 3 de octubre

Año: 1995

Texto: El circo mediático le puso la etiqueta de "juicio del siglo", y tuvo a todo el país en vilo. El 3 de octubre de 1995, O. J. Simpson fue absuelto de la acusación de haber asesinado a su esposa, Nicole Brown, y a Ronald Goldman. Como resultado del revuelo en torno a este juicio, aparecieron en el mercado libros, un guante, juicios paralelos en televisión, frases hechas, un detective racista (Mark Fuhrman) y, aunque suele olvidarse a menudo, dos víctimas. La absolución puso fin a un juicio de 372 días por asesinato, violencia doméstica y alegaciones de comportamiento irregular de la policía.

John Pietrafesa, 1998



Caso de estudio:
"Si el guante te queda suelto, debes ser absuelto"



October 3
nineteen ninety-five

"If the glove
don't fit
you must
acquit!"

Reasonable Doubt

The media circus labeled it "the trial of the century," and it mesmerized the nation. On October 3, 1995, O. J. Simpson was acquitted in the slayings of his ex-wife, Nicole Brown, and Ronald Goldman. As a result of all of the surrounding hype, there were book deals, a glove, "court TV," catch phrases, a racist Mark Fuhrman, and, often forgotten, two victims. The acquittal ended a 372-day trial of murder, domestic violence, and allegations of police misconduct.

Índice de términos

A

- Activador del espacio, círculo, 14-15
- Agrupamientos, 10-11, 18-21, 29-31, 47, 50-51, 53-54, 56-57, 59-60, 73, 79, 82, 85
- Alineación, 99
- Alineación axial, 18-21, 24-26, 29-31, 47, 50-51, 53-54, 56-57, 59-60, 73, 79, 82, 85
- Apeloig, Philippe
 - Festival d'été*, 68
- Archila, Cristina, 112-115

B

- Bartello, Laura, 97, 104-106
- Bayer, Herbert
 - Bauhaus, catálogo de productos, 37
 - Cartel de Kandinsky, 89
- Berlewi, Henryk
 - The Next Call*, 90
 - Reklama Mechano*, 90
- Besten Schweizer Plakate des Jahres 1992*, 67

C

- Caso de estudio
 - El principio del comunismo en Cuba, 107-111
 - Identificación del virus del sida, 97, 104-106
 - "Si el guante te queda suelto, debes ser absuelto", 116-117
 - Los Levi's se ponen de moda, 112-115
- Círculo, elemento comodín, 7
- Círculo, posición del, 18-21, 24-26, 29-31
- Círculo y composición, 14-15
- Colletti, Angelo
 - Catálogo de Nike ACG Pro, 64-65
- Composición diagonal, 71-87
- Dirección y contraste, 72
- Miniaturas
 - Direcciones opuestas 30°/60°, 85
 - Direcciones opuestas 45°/45°, 79
 - Una única dirección, 30° ó 60°, 82
 - Una única dirección, 45°, 76
- Organizar el planteamiento del proyecto, 73
- Posición de la retícula, 74-75
- Sustitución por tipografía
 - Direcciones opuestas 30°/60°, 86-87
 - Direcciones opuestas 45°/45°, 80-81
 - Una única dirección, 30° ó 60°, 83-84
 - Una única dirección, 45°, 77-78
- Composición horizontal, 17-33
- Crítica
 - Rectángulo largo en la parte inferior, 26
 - Rectángulo largo en la parte interior, 31
 - Rectángulo largo en la parte superior, 21
- Miniaturas
 - Rectángulo largo en la parte inferior, 24-25

- Rectángulo largo en la parte interior, 29-30
 - Rectángulo largo en la parte superior, 19-20
 - Organizar el planteamiento del proyecto, 18
 - Sustitución por tipografía
 - Rectángulo largo en la parte inferior, 27-28
 - Rectángulo largo en la parte interior, 29-30
 - Rectángulo largo en la parte superior, 22-23
 - Composición vertical/horizontal, 46-61
 - Dirección de lectura, 49
 - Miniaturas
 - Rectángulo largo en la parte inferior, 53-54
 - Rectángulo largo en la parte interior, 59-60
 - Rectángulo largo en la parte izquierda o derecha, 56-57
 - Rectángulo largo en la parte superior, 50-51
 - Organizar el planteamiento del proyecto, 47
 - Rotación de la composición, 48
 - Sustitución por tipografía
 - Rectángulo largo en la parte interior, 61
 - Rectángulo largo en la parte izquierda o derecha, 58
 - Rectángulo largo en la parte superior o inferior, 56
 - Rectángulo largo en la parte superior, 52
 - Comunismo en Cuba, El principio del, 107-111
- ### D
- Dirección de lectura, 47, 49, 76, 92
 - Drenttel Doyle Partners
 - The New Urban Landscape*, 45
- ### E
- Elementos abstractos, 102-103
 - Equilibrio, círculo, 14-15
 - Espacio negativo, 11, 18-21, 24-26, 29-31, 47, 50-51, 53-54, 56-57, 59-60, 73, 79, 82, 85
 - Espacio negativo y agrupamientos, 11
- ### F
- Festival d'été*, 68
 - Filetes y elementos abstractos, 102-103
 - Friburgo, Teatro Municipal, 92-93
- ### G
- Gassner, Christof
 - Theater am Hechtplatz, 38-39
 - Gerstner, Karl
 - National-Zeitung*, 91

- I
 Identificación del virus del sida, 97-101
 Instituto de Estudios sobre Arquitectura y Urbanismo, línea gráfica, 42-43
 Interlineado, 10-21, 24-26, 29-31, 47, 50-51, 53-54, 56-57, 59-60, 73, 79, 82, 85, 98, 100
Isms of Art, The, 36
- J
 Jerarquía, 9
 Proporción, 9
 Jerarquía tipográfica, 97-117
 Alineación, 99
 Composiciones, 100-101
 Filetes y elementos abstractos, 102-103
 Interlineado, 98
- K
 Kandinsky, cartel de, 89
 Krueger, Kevin
 SamataMason, 40
 Kunz, Willi
 Universidad de Columbia, Escuela Superior de Arquitectura y Urbanismo, 69, 94-95
- L
 Ley de los tercios, 5, 13, 18-21, 24-26, 29-31, 47, 50-51, 53-54, 56-57, 59-60, 73, 79, 82, 85
 Limitaciones y posibilidades, 8
 Lissitzky, El
The Isms of Art, 36
 Lohse, Richard P.
 Cartel *Züricher Künstler im Helmhaus*, 63
 Los Levi's se ponen de moda, 112-115
- M
 Mason, Dave
 SamataMason, 40-41
- N
National-Zeitung, 91
Die Neue Typographie, 35
The New Urban Landscape, 45
The Next Call, 90
 Nike ACG Pro, catálogo de 64-65
- O
 Odermatt & Tissi
 "Los mejores carteles suizos de 1992", 67
 Programa para el 150 Aniversario de la Universidad de Zúrich
 Organización, círculo, 14-15
- P
 Pérez, Pedro, 107-111
 Perímetro, líneas del, 12, 18-21, 24-26, 29-31, 47, 50-51, 53-54, 56-57, 59-60, 73, 79, 82, 85
 Relaciones axiales, 12
 Pietrafesa, John, 116-117
 Proporción de elementos, 9
 Proyecto, elementos y proceso, 7
 Punto de comienzo o final, círculo, 14-15
 Punto de pivotaje, círculo, 14-15
- R
Reklama Mechano, 90
 Relaciones axiales, 12
 Rotación de la composición, 48
 Ruder, Emil
 Teatro Municipal de Friburgo, 92-93
- S
 SamataMason, sitio web de, 40-41
 "Si el guante te queda suelto, debes ser absuelto"
 Sotheby's, línea gráfica para, 44
- T
 Tensión, círculo
 Tensión en los bordes, 73, 79, 85
 Theater am Hechtplatz, 38-39
 Tschichold, Jan
Die Neue Typographie, 35
- U
 Universidad de Columbia, Escuela Superior de Arquitectura y Urbanismo, 69, 94-95
 Universidad de Columbia, Escuela Superior de Arquitectura y Urbanismo, carteles sobre ciclo de conferencias y exposición, 94-95
 Universidad de Columbia, Escuela Superior de Arquitectura y Urbanismo, carteles, 69
- V
 Verdine, Michael
 Catálogo de Nike ACG Pro, 64-65
 Vignelli and Associates
 Línea gráfica de Sotheby's, 44
 Línea gráfica del Instituto de Estudios sobre Arquitectura y Urbanismo, 42-43
- W
 Werkman, H. N.
The Next Call, 90
- Z
 Zúrich, 150 Aniversario de la Universidad de, 66
Züricher Künstler im Helmhaus, cartel, 63

Bibliografía

- Celant, Germano. *Design: Vignelli*, Rizzoli International Publications, Nueva York, 1990.
- Codrington, Andrea (ed.), *AIGA: 365, AIGA Year in Design 22*, Distributed Art Publishers, Nueva York, 2002.
- 50 Years: Swiss Posters Selected by the Federal Department of Home Affairs, 1941-1990*, Societé Generale d’Affichage, en colaboración con Kummerly & Frey AG Berna, Ginebra, 1991.
- Gottschall, Edward M., *Typographic Communications Today*, The MIT Press, Cambridge, Massachussets, 1989.
- Kröplien, Manfred (ed.), *Karl Gerstner, Review of 5 x 10 Years of Graphic Design Etc.*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2001.
- Kunz, Willi, *Typography: Formation + TransFormation*, Niggli AG y Willi Kunz Books, Sulgen (Suiza), 2003.
- Kunz, Willi, *Tipografía. Macro y microestética*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- Müller-Brockmann, Josef, *The Graphic Artist and His Design Problems*, Arthur Niggli, Teufen (Suiza), 1961.
- Müller-Brockmann, Josef, *Historía de la comunicación visual*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- Ruder, Emil, *Typographie, Typography*, Arthur Niggli, Heiden (Suiza), 1977.
- Spencer, Herbert, *Pioneros de la tipografía moderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1995.
- Tschichold, Jan, *Asymmetric Typography*, Cooper & Beatty, Toronto, 1967.
- Waser, Jack y Werner M. Wolf, *Odermatt & Tissi, Graphic Design*, J. E. Wolfensberger, Zúrich, 1993.

Agradecimientos

Expreso mi sincero agradecimiento a Benjamin Watters y Syreeta Pitts por la investigación, la maquetación y la asistencia administrativa que me han prestado, así como a la Ringling School of Art and Design, a su claustro y a los miembros del Comité de Desarrollo de Becas.

Los estudiantes de la Ringling School of Art and Design que han contribuido a este libro con su trabajo son:

Mina Ajrab	Hans Mathre
Christina Archila	Ashley McCulloch
Laura Bartello	Will Miller
Jana Dee Bassingthwaite	Rusty Morris
Drew Chibbaro	Pedro Pérez
Arthur Gilo	Sara Petti
Amy Goforth	John Pietrafesa
Erin Kaman	Drew Tyndell
Lora Kanetzky	Wood D. Mass, Jr.

James De Mass, Jr.

Créditos de las imágenes

"Los mejores carteles suizos de 1992" Siegfried Odermatt.

Columbia University, carteles de la Escuela Superior de Arquitectura y Urbanismo, Willi Kunz, Nueva York.

Columbia University, carteles sobre programa de conferencias y exposición de la Escuela Superior de Arquitectura y Urbanismo, Willi Kunz, Nueva York.

Festival d'été ["Festival de verano"], *doble página del programa*, Philippe Apeloig.

Línea gráfica del Instituto de Estudios sobre Arquitectura y Urbanismo, Massimo Vignelli.

Serie de carteles para el *National-Zeitung*, Karl Gerstner.

Catálogo de Nike ACG Pro, Angelo Colletti, Shellie Anderson.

Programa para el 150 Aniversario de la Universidad de Zürich, Siegfried Odermatt.

Sitio web de SamataMason, Kevin Kruger.

Línea gráfica de Sotheby's, Massimo Vignelli.

1859

Colección GG Diseño

- Otl Aicher y Martin Krampen **Sistemas de signos en la comunicación visual** •
Manual para diseñadores, arquitectos, planificadores y analistas de sistemas
- Otl Aicher **El mundo como proyecto** ✓ 1865
- Bernhard E. Bürdek **Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial** ✓ 1856
- Anna Calvera (ed.) **Arte¿?Diseño**
- Norberto Chaves **La imagen corporativa** ✓
Teoría y práctica de la identificación institucional ✓
- D. A. Dondis **La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual** ✓ 843
- Adrian Frutiger **En torno a la tipografía**
- Adrian Frutiger **Signos, símbolos, marcas, señales** 1855
- Reinhard Gäde **Diseño de periódicos. Sistema y método**
- Karl Gerstner **Compendio para alfabetos. Sistemática de la escritura**
- John Heskett **El diseño en la vida cotidiana**
- Armin Hofmann **Manual del diseño gráfico. Formas, síntesis, aplicaciones**
- Willi Kunz **Tipografía: macro y microestética**
- Harald Küppers **Fundamentos de la teoría de los colores** 325
- Josef Müller Brockmann **Historia de la comunicación visual** 1854
- Bruno Munari **¿Cómo nacen los objetos?** ✓ 453
Apuntes para una metodología proyectual
- Bruno Munari **Diseño y comunicación visual** ✓ 1046
Contribución a una metodología didáctica
- Rafael Ràfols y Toni Colomer **Diseño audiovisual**
- Hans-Peter Willberg y Friedrich Forssman **Primeros auxilios en tipografía**
- Wucius Wong **Fundamentos del diseño** 322
- Wucius Wong **Principios del diseño en color** ✓
Diseñar con colores electrónicos
- Wucius Wong & Benjamin Wong **Diseño gráfico digital**

57

Kimberly Elam es catedrática del departamento de Comunicación Gráfica e Interactiva de la Ringling School of Art and Design de Sarasota, Florida. Es autora de diversos libros sobre diseño que se han convertido en obras de referencia para estudiantes y profesionales.

GG Diseño

Con una amplísima selección de ejemplos el siglo XX –desde el folleto de Jan Tschichold para *Die Neue Typographie* y los carteles de la Bauhaus hasta los catálogos de Nike–, *Sistemas reticulares: principios para organizar la tipografía* ofrece una panorámica de las retículas variada y fácil de comprender, desde una perspectiva basada en el aprendizaje de la composición tipográfica paso a paso. Este libro examina estrategias de diseño que van más allá de la mera función y de las recetas reduccionistas para permitir que las retículas se conviertan en un medio para alcanzar una comunicación verdaderamente dinámica. De este modo, la retícula se defiende en este libro como el sistema de organización visual más importante, aunque tal vez sea considerado el más sutil y el peor comprendido.

Editorial Gustavo Gili, SL
Rosselló, 87-89, 08029 Barcelona
Tel. 93 322 81 61 - Fax 93 322 92 05
e-mail: info@ggili.com
<http://www.ggili.com>

ISBN 84-252-2069-6



9 788425 220692