

Trabajo en preparación **Arquitectura y tipografía:** **confluencias a través de la experiencia**

Pablo Rey Mazón (ETSAM Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid)
contacto: pablo@basurama.org

Índice

Arquitectura y tipografía: confluencias a través de la experiencia

1. Introducción	3
¿por qué?, dificultades, hacia dónde	
2. Método de trabajo	5
¿por qué entrevistas?, bibliografía, destinatario-utilidad	
3. Entrevistas	6
arquitectos, diseñadores, tipógrafos.	
4. Conclusiones	37
5. Bibliografía específica comentada	39
6. Bibliografía general	43

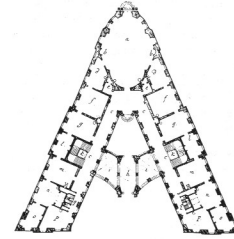
Introducción a la tipografía

a. Introducción a la tipografía	49
b. Biblioteca selecta para iniciarse en tipografía	51
c. Glosario de términos	53
d. Cronología de la Historia de la tipografía. Clasificación de tipos	55

Agradecimientos a Silvia Sfligiotti por compartir su investigación desde Milán.

Salí a la calle.
También estaba llena de tipografías.
Joseph Hunter

Introducción



Letra A del alfabeto del alfabeto arquitectónico de Johan David Steingrüber, 1773

"El tipo es uno de los más elocuentes medios de expresión de cada época o estilo. Próximo a la arquitectura, proporciona el más característico retrato de un periodo y el más severo testimonio del nivel intelectual de una nación"
Peter Behrens

Este trabajo explora la aplicación de la tipografía a la arquitectura en la actualidad, cómo la tipografía puede llegar a configurar la imagen de la arquitectura y cómo se desarrolla ese proceso. Estudia dos grandes áreas de la utilización de la tipografía: cómo se relaciona con la **arquitectura** construida y cómo contribuye a formar la **imagen de la ciudad**.

Arquitectura

La historia de la tipografía ha estado siempre ligada a las corrientes arquitectónicas de su tiempo, ha dependido de los materiales y técnicas de cada época. Si bien la historia de la tipografía comienza en el siglo XV con la invención de los tipos móviles, manejamos aquí la palabra tipografía con un significado más amplio: como el arte/oficio de usar letras, habitualmente estandarizadas.

Los primeros ejemplos nos remiten a la Antigüedad y a su uso en inscripciones lapidarias. Es entonces cuando la letra se empieza a diseñar y alcanza un rigor formal. Es en la escritura lapidaria en la que se basa Todo el diseño tipográfico, «la relación de forma y proporción entre las letras, la alineación y el espaciado, la interlínea y la composición del bloque de texto»¹. Es en Grecia y posteriormente en Roma donde se aplica la tipografía a la arquitectura como un elemento más de ésta. Las inscripciones pasan a formar parte de la arquitectura monumental: arcos del triunfo, estatuas, columnas... La columna de Trajano, de 114 d. C., tiene grabada en su base una inscripción que «es el prototipo perfecto de toda la tipografía desarrollada hasta hoy en el mundo occidental»². Con la invención de la imprenta, en el Renacimiento, tras muchos siglos de caligrafía, se estandariza la forma de la letra y se empiezan a fundir, según la técnica desarrollada por Gutenberg, los primeros alfabetos romanos. Se produce así el rescate de estilos de la antigüedad, tanto en arquitectura como en tipografía (recordemos el estilo gótico utilizado hasta entonces en la escritura).

Otras corrientes arquitectónicas también tuvieron familias tipográficas ligadas a ellas como por ejemplo las modernas (Bodoni) en el neoclasicismo, el rescate de la Gótica de Morris o las curvilíneas y ornamentales letras del *Art Nouveau*. Llegado el siglo XX las diferentes vanguardias artísticas contribuyeron a formar el nuevo panorama gráfico y tipográfico. Es en ese momento cuando la arquitectura racionalista del movimiento moderno vio en las letras de palo seco (*sans serif*)³ su análogo a nivel gráfico, despojadas de toda característica historicista, con un tinte industrial y racional y acorde con el *Esprit Nouveau*. Este revolucionario movimiento tipográfico alemán se conoce como la *Nueva Tipografía*, nombre que pone título al ensayo-manifiesto de Jan Tschichold.

Desde entonces la relación entre arquitectura y tipografía ha devenido en algo más difuso. A mediados de los 80, con la llegada de la *revolución digital*, se pusieron en circulación muchas nuevas herramientas que han cambiado el modo de trabajar de arquitectos y diseñadores.

La arquitectura se ha acercado desde entonces a conceptos propios del mundo del diseño. En ciertos proyectos el diseño toma un papel protagonista frente a otros valores de la arquitectura como la construcción, el espacio o la luz.

¿Ha integrado realmente la arquitectura los conceptos de diseño de nuestra época o es simplemente una pegatina que se pone una vez terminada la construcción del edificio? ¿Cuándo se hace necesaria la tipografía en un edificio? ¿Cómo se desarrolla el trabajo conjunto entre arquitectos y tipógrafos? ¿Quién se encarga de estudiar los problemas de la tipografía en las tres dimensiones? ¿Es necesario crear una tipografía para cada proyecto?

Imagen de la ciudad

A otra escala la ciudad también presenta temáticas interesantes que relacionan tipografía y arquitectura. Existen estudios sobre la imagen de la ciudad desde un punto de vista perceptivo y por escenas como hicieron Camilo Sitte a finales del siglo XIX y Kevin Lynch en los años 60. En la segunda mitad del siglo XX Gordon Cullen en *Townscape* y Venturi en *Learning from Las Vegas* estudian fenómenos ligados a la percepción, donde carteles y letras entran ya a formar parte de las investigaciones.

¿Quién o cómo se controla la imagen de la ciudad? ¿Qué papel juegan los rótulos de los comercios e instituciones en la ciudad contemporánea? ¿Podría la invasión y homogenización de los espacios públicos suponer la pérdida de la identidad real de las ciudades?

1. Enric Satué, *El diseño gráfico, desde los orígenes hasta nuestros días*, Alianza Forma, Madrid 1997 7ª Ed. (1988)

"La belleza del diseño del tipo, la relación de forma y proporción entre las letras, la alineación y el espaciado, la interlínea y la composición del bloque de texto, articulan la sintaxis formal y expresiva tan sólida que ha constituido los cimientos de todo el diseño tipográfico"

2. Enric Satué, op. cit.

3. Las tipografías de palo seco (sin remates), llamadas según el lugar: Antiguas, Grotescas, *San Serif* o Góticas no fueron inventadas como comunmente se piensa, y como también se pensaba por entonces, en el siglo XX. Aparecen ya en los catálogos tipográficos a principio del siglo XIX y hunden sus raíces en las inscripciones lapidarias griegas de la Antigüedad.

Método de trabajo

Entrevistas

Una vez definida la línea de investigación se plantea el problema de cómo abordarlo. La aplicación de la tipografía a la arquitectura plantea límites difusos para ambas disciplinas y tiene como consecuencia una bibliografía específica escasa o no claramente definida. La ausencia de un nombre o temática claras dificultan la búsqueda de información¹ como tampoco está claro la formación que conjuga ambas disciplinas (lo que se denomina en los EE.UU. *enviromental graphics*). ¿Quién se encarga de estudiar la correcta aplicación del signo y la letra a la arquitectura?

Tras un primer rastreo bibliográfico se toma la decisión de hacer un acercamiento a través de la experiencia de profesionales que trabajan o estudian con la tipografía y la arquitectura, conocer el estado actual de la cuestión. Para ello se han realizado entrevistas a tipógrafos, arquitectos, diseñadores gráficos e investigadores. La entrevista es un método directo para poder conocer y comparar los diferentes puntos de vista de los entrevistados, para vislumbrar posibles vías de apoyo entre ambas disciplinas.

Bibliografía

Conjuntamente con la realización de las entrevistas se ha realizado una búsqueda de documentación de todo lo que pueda concernir al tema: libros, artículos, estudios, páginas web... Para no hacer de esa bibliografía general una lista extensa difícil de abordar se han seleccionado los libros más importantes en una bibliografía específica que puede servir de introducción al tema. La bibliografía es una parte muy importante de este trabajo donde se hace una brevíssima reseña de cada título.

Por la duración de esta investigación y lo limitado de los recursos seguro que han quedado fuera referencias actuales y pasadas. Esperamos que sirva como documento y punto de partida para una investigación de más largo recorrido.

Marco de realización y difusión del trabajo

Este trabajo se enmarca dentro de una beca de colaboración del Ministerio de Educación y Ciencia y se desarrolla dentro del Departamento de Ideación Gráfica y Arquitectónica de la ETS de Arquitectura de Madrid de la Universidad Politécnica de Madrid bajo la tutela del profesor Javier Girón.

La idea de solicitar esta beca nace de la inquietud por tratar un tema que suele pasar desapercibido para la mayoría de los estudiantes de esta escuela y que a penas se toca en toda su formación. Un conocimiento básico tipográfico se esboza a veces en la asignatura de Dibujo, Análisis e Ideación 3, pero no siempre da tiempo a abordarlo. Por esa razón, complementariamente, el objetivo del proyecto es elaborar un documento de referencia para los estudiantes de arquitectura que se quieran introducir en el mundo de la tipografía. Un acercamiento genérico que explique resumidamente la historia de la tipografía, la clasificación de las familias tipográficas y su terminología. Se pretende que el estudiante pueda usar las diferentes tipografías con un mínimo conocimiento. El trabajo va acompañado de un glosario y de una bibliografía seleccionada para iniciarse en la tipografía.

1. A modo de ejemplo: un término de extendido uso como "señalética" (*signalétique*) no viene recogido en el diccionario de la RAE, y, según Joan Costa fue él quien en 1987 introdujo ese término al castellano que ya existía en italiano y francés en su libro *Señalética*, Ceac Colección: Enciclopedia del diseño, Barcelona, 1987.

Entrevistas

Se han clasificado las entrevistas teniendo en cuenta la actividad que desarrollan los entrevistados. En algunos casos, cuando no es posible adscribirlos a un solo apartado, se les ha colocado en el apartado por el cual se les ha invitado a participar en este proyecto. La mayoría de las preguntas son comunes a todos los entrevistados variando en algunos casos según su actividad profesional e intentando adaptarse a la experiencia de cada uno.

Entrevistados

Tipógrafos	pag.
Andreu Balius, tipógrafo.	7
Pepe Gimeno, diseñador y tipógrafo.	11
Jose María Ribagorda, tipógrafo.	16
Diseñadores	
Alberto Corazón, diseñador gráfico.	19
Joan Costa Solà Senegales, diseñador e investigador.	25
Historiadores	
Enric Satué, diseñador e historiador.	30
Arquitectos	
Andrés Cánovas, arquitecto.	33

Andreu Balius.

Tipógrafo

Trayectoria

Barcelona, 1962. Es diseñador gráfico y tipógrafo, creador del proyecto tipográfico Garcia fonts & co. y fundador del estudio Typerware (1996-2001) en Barcelona. Estudió Sociología en la Universidad Autónoma de Barcelona i realizó estudios de Diseño Gráfico en el Institut d'Estudis Politécnics de Barcelona (IDEP). Es Profesor Asociado en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra, en Barcelona. Es miembro fundador del colectivo Grrr, en Barcelona. Delegado para España de la Association Typographique Internationale (ATypI), de la que forma parte desde 1996.

Ha obtenido premios a la excelencia tipográfica otorgados por el Type Directors Club de Nueva York en 2002 y 2005; y por la Association Typographique Internationale (ATypI) en 2001.

Especializado en el diseño de tipografía, algunos de sus alfabetos forman parte de los catálogos de Typerepublic, FontFont (FontShop International) e ITC (International Typeface Corporation).

www.andreubalius.com

Entrevista realizada por escrito.

En su ámbito de actividad, ¿cómo es o debería ser el trabajo en colaboración con los arquitectos? ¿Cómo se ha desarrollado el trabajo conjuntamente con los profesionales de otras disciplinas?

El trabajo en colaboración es una buena fórmula para poder abarcar territorios en los que uno no es especialista. Es enriquecedor por definición y gratificante. Se trata de una colaboración de respeto mutuo, donde cada cual aporta sus conocimientos y experiencia. Ello no es diferente para el caso de un arquitecto, un diseñador industrial o un interiorista. Es importante una primera valoración conjunta. Así como mantener un intercambio de impresiones durante los procesos de trabajo individual.

Cuando trabajo en colaboración —o para otros diseñadores— que deberán aplicar el resultado de mi trabajo, intento mantener contacto con ellos en cada uno de los momentos en los que tomar una decisión pueda tener una consecuencia directa con el resultado. Aunque mi decisión sea la definitiva, me gusta que los demás puedan participar de ella e incluso influir en ella.

¿Cómo fue la colaboración con Josep Lluís Mateo en el proyecto para el Centro de convenciones del Forum de Barcelona?

Mi trabajo se limitó al diseño de una tipografía para la señalización del espacio. Supongo que el contacto directo con el arquitecto, en este caso, lo tuvo Mario Esquenazi que fue quien me encargó el diseño de dicha tipografía.

¿Cual es su método de trabajo cuando comienza un trabajo de tipográfico/de señalética? ¿Cómo selecciona un tipo de letra adecuada al edificio/entorno?

Señalizar es contextualizar información. Se trata de disponer texto en un espacio determinado y con una utilidad —o finalidad— informativa determinada. Es extremadamente delicado. Y no sólo

el diseño de la tipografía (o su elección entre los repertorios existentes) sino la manera como ésta va a ser empleada en la composición y su ubicación. De ello va a depender la efectividad de todo el sistema (señalético).

Antes de trabajar en el diseño de una tipografía (en este caso, para resolver un problema de señalización), debemos plantearnos "el problema" desde el punto de vista del usuario. Ponernos en la piel del usuario e interrogarnos acerca de sus necesidades. Hay que entender el problema de señalización dentro de un contexto determinado. Nada es absolutamente universal. Por lo tanto hay que entender este problema de comunicación dentro de un determinado contexto.

Entenderlo es básico a la hora de tomar decisiones.



Universidad de Salamanca y
caracteres de la tipografía
Universitas

00PQRSTVVWXYZ

© Ç Ñ Ñ i i i i o o o o o l v y w ®

MERCATVS

VNIVERSIDAD DE SALAMANCA

¿Cómo fue el proceso de diseño de la tipografía Universitas diseñada para la Universidad de Salamanca?

Cuando recibí el encargo de diseñar una tipografía para la señalización del campus universitario de Salamanca tomé en consideración (como punto de partida) aquellas formas que durante siglos se habían rotulado sobre la pared. Se trata de unos tipos de corte clásico, algunos de los cuales se remontan a los orígenes de la universidad. Opté por primar los valores culturales —y de contexto— de la tipografía por encima del valor funcional. Un tipo, como por ejemplo, la Frutiger, puede funcionar sin problemas para resolver problemas de señalización. Pero en el caso de Salamanca, si bien un tipo de esas características —funcionales— hubiera resultado correcto, no obstante un tipo basado en aquellos rótulos universitarios son mucho más cercanos y resultan más familiares para la gente del lugar. Con ello podemos conseguir cierta complicidad con los habitantes locales —usuarios, en definitiva— que van a reconocer como suya esa tipografía. Esto puede ser mucho más interesante que el hecho de escoger una tipografía funcional "por defecto".

Para un edificio actual/contemporáneo (o una imagen corporativa) ¿es necesario crear una tipografía específica para cada proyecto? ¿Qué variables se manejan para decidirlo? ¿Y en su diseño?

No es necesario diseñar un tipo específico para todos y cada uno de los proyectos. Aunque sí todo proyecto necesita encontrar la tipografía adecuada. No todas valen para todo. Aunque las hay mucho más versátiles que otras. Es importante saber encontrar, dentro de nuestros repertorios tipográficos, aquella familia tipográfica que se adapta mejor para tal o cual problema de comunicación. Aquel tipo capaz de aportar aquellos valores que tal o cual producto necesita. O aquel tipo que mejor funciona para comunicar esto o aquello... Claro que si no encontramos el tipo ideal habrá que "inventarlo" o, mejor dicho, diseñarlo.

¿Es necesario usar una de las tipografías clásicas para estar seguros de un buen funcionamiento?

Podemos trabajar a partir de referentes ya conocidos. Los tipos clásicos son los buenos referentes, aunque no los únicos.

La tipografía y la rotulación. ¿Cómo afecta la diferencia de escala en el uso de la tipografía en la arquitectura? ¿implica su rediseño? ¿Cómo se llevan a cabo las pruebas de aplicación?

La escala tiene que ver con la distancia de lectura y la velocidad, básicamente. Lo podemos com-

probar cuando circulamos por la autopista. O cuando leemos un panel informativo en una exposición, o cuando nos movemos por el interior de un aeropuerto con cierta prisa. En la aplicación de tipografía para arquitectura hay que trabajar a escala real (siempre que ello sea posible) pensando siempre desde todos los puntos de vista en que se leerá la información. Podemos simular fácilmente la posición de una señal mediante el retoque fotográfico o las simulaciones digitales. Con ello podemos hacernos una idea del resultado final de manera mucho más exacta.

La imagen de la ciudad contemporánea se define, en parte, a través de los rótulos publicitarios, comerciales e institucionales. ¿Qué papel pueden jugar en ella las comunidades de diseñadores, arquitectos y políticos? ¿Cómo se puede normativizar/controlar la imagen de la ciudad sin perder su viveza y espontaneidad? ¿debe hacerse?

No creo que se deba intervenir demasiado. Lo justo y necesario. Se puede intentar establecer una normativa mediante la cual regular las cuestiones referentes a la contextualización/ubicación de los rótulos. De manera que no se degraden visualmente aquellos edificios considerados de interés público.

Preservar algunas zonas para que queden libres de intervenciones publicitarias demasiado agresivas... Pero poco más.

Creo que la variedad da color y vida a la ciudad. No considero adecuadas las políticas que tienden a homogeneizar, unificar criterios de imagen.

Quizás para algunos casos muy especiales...

Parece que en la era de las marcas y de la globalización las ciudades tienden a homogeneizarse ¿Podría suponer la pérdida de la identidad de las ciudades?

Es posible. Pero creo que siempre habrán elementos que la convertirán en singular. Y, por ello, susceptibles de configurar su identidad.

¿Qué implica que una ciudad tenga una tipografía asociada? ¿Mejora la comunicación con el ciudadano?

Sólo en la medida en que se establezca una complicidad con el ciudadano. Que se sienta identificado con ella por formar parte de su mismo contexto cultural. De todas maneras la efectividad de esta tipografía asociada dependerá también de la manera como ésta se aplique en los diferentes soportes de comunicación.

¿En qué ámbito académico, según usted, deberían estudiarse los problemas de la aplicación del signo y de la letra en la arquitectura?

En las escuelas de diseño gráfico. En principio, lugares donde se forman especialistas en la comunicación gráfica. En ellas se enseña a utilizar el signo tipográfico sobre cualquier soporte de comunicación.

Pienso que podría ser materia para un curso de especialización o un postgrado.

¿Podría citar ejemplos interesantes de adecuada integración de tipografía en arquitectura?

Me parece muy interesante el trabajo de Ruedi Baur. También algunos de los trabajos realizados por el estudio londinense Why Not Associates.

anexo

¿Cómo ve el estado del diseño tipográfico actualmente?

En España estamos un poco lejos todavía de que se valore el trabajo del diseñador de tipografía. Y de que se valore la tipografía como una herramienta, no solo para la composición de textos, sino también como herramienta para la creación de identidad.

¿Cómo valora un diseño tipográfico?

Depende. Hay que valorar sus aspectos utilitarios, sus aspectos formales, sus aspectos culturales y tecnológicos. Si se trata de un encargo, habrá que valorar si cumple con los objetivos previstos.

¿Qué importancia le da a la utilización de pictogramas para hacer más universal el entendimiento de la señalética?

El pictograma es un buen complemento para acompañar a la información textual. Permite simplificar la información, haciendo que sea mucho más visual, de fácil comprensión y más rápida de lectura. De todas maneras el pictograma, como sistema de representación simbólico, no es tan universal como pudiera parecer. No es visto (o entendido) de manera igual para todas las culturas. Una representación simbólica solamente es inteligible dentro de un contexto cultural determinado. Éste puede ser muy amplio, pero difícilmente será universal.

Por tanto, volviendo al comienzo, un programa de señalización debe poner su atención en el contexto en el cual se ubica.

Pepe Gimeno

Diseñador y tipógrafo

Trayectoria

Entrevista realizada por escrito Pepe Gimeno dirige su propio estudio de diseño. Ha trabajado en el campo editorial y en el de identidad corporativa para empresas públicas y privadas.

Ha diseñado además varias tipografías así como el libro *Grafía callada*.

www.pepegimeno.com

Entrevista realizada por teléfono.

¿Cómo es o debería ser el trabajo en colaboración con los arquitectos? ¿Cómo se ha desarrollado el trabajo conjuntamente con los profesionales de otras disciplinas? (por ejemplo, con los diseñadores que aplican sus diseños)

La mayoría de los arquitectos con los que he colaborado no ha tenido conocimientos de tipografía. Al intentar poner un rótulo sobre un edificio parecía que era aquello lo que le iba a estropear el edificio. Ellos hacen un edificio y parece que todo lo que se va a poner encima lo va a estropear. En ese sentido les pasa como a los que son ilustradores y que hacen carteles, que cuando hacen una ilustración muy bonita y no dominan la tipografía, cuando llega la hora de poner la tipografía en el cartel es cuando lo estropean. Cuando está bonito el cartel es cuando le quitan la tipografía. Cuando un tipógrafo hace un cartel si le quitas la tipografía es cuando se queda desnudo. Si una tipografía está bien aplicada en un edificio es como el remate, le da muchísimo nivel [...] Es como en la moda que siempre se fija mucho en los zapatos, es lo que le da calidad a un traje, acaba de darle nivel. Si está bien puesta está perfecta y si no lo arruina todo.

¿Cómo se trabaja con un arquitecto?

Se trabaja igual que con todo el mundo que está en cualquier proceso creativo. Como con alguien que está haciendo un producto y tienes que hacer un folleto explicativo para explicar qué es. Tienes que entender cual es el proyecto, qué es lo que tratan de decir y desde dónde se sitúa el proyecto. A partir de ahí se hacen unas propuestas y se define cuál es la solución. Se elige el tipo de letra; el material en función de las distancias los cuerpos de letra y la situación en el edificio según la funcionalidad en cada caso. Si es cuestión de señalización hay muchísimos factores que hay que trabajar, es bastante complejo.

El arquitecto suele tener un capítulo dentro del presupuesto general que es señalética. Cuando el proyecto ya está muy adelantado llama a un diseñador, por lo menos en las veces que yo he participado en proyectos de ese estilo, y entonces, a partir de cómo se estructura la planta y de cuales van a ser los usos, se hace el proyecto de señalización a medida. [...]

¿Qué le parece ese método de trabajo?

En principio creo que se debería contar antes con el diseñador. A veces cuando te dispones a utili-

zar y a aplicar las placas de señalización no tienes espacio ni pared en los sitios fundamentales. Se debería hacer el proyecto a partir de un concepto general y mientras se está planificando, por ejemplo las bajantes o la electricidad, planificar la señalización y no como un añadido al final. Siempre he colaborado cuando el proyecto estaba prácticamente acabado.

**¿Cual es su método de trabajo cuando comienza un trabajo de tipográfico/de señalética?
¿Cómo selecciona un tipo de letra adecuada al edificio/entorno? ¿Y el tamaño, material y color? ¿Hasta qué punto puede la señalética resolver los problemas de orientación en un edificio/entorno?**

Mis intervenciones sobre edificios siempre han sido mucho más complejas que las de la señalética. Los trabajos de señalética son muy laboriosos y largos, pero tocar un edificio tiene una dificultad bastante grande, el arquitecto está de tuñas contigo.

Tuve una experiencia donde estaba de muy de acuerdo con el arquitecto pero no con el cliente. Un proyecto de un edificio de turismo de Valencia para la Agencia Valenciana de Turismo. Querían que la palmera, que diseñé hace tiempo para la Comunidad Valenciana, firmara el edificio. Había, por la estructura de la fachada, un espacio indicado para poner el rótulo. Además era una zona bastante limpia con acabado de metal. Le propuse al arquitecto hacer unas letras en relieve retroiluminadas del mismo material que la fachada. Como el relieve era potente de día se vería bien y por la noche también ya que la figura quedaba todo recortada. Pero tuvimos problemas con el cliente: lo quería más alto y en colores. [...] No sólo el arquitecto impone si no el cliente impone sus criterios, dependiendo del poder del arquitecto. Prevalció el criterio del cliente contra nuestra voluntad y al final fue bastante perjudicial para la fachada.

Un rótulo o un elemento extraño en la fachada se la puede cepillar.

El método es el siguiente. Hablas con el arquitecto del proyecto y a partir de ahí trabajas. Es muy diferente aplicar un nombre a aplicar un proyecto de identidad que ya tenga una trayectoria. Una cosa es firmar un edificio que tenga un nombre determinado y ese nombre sea nuevo, ya que no tienes ese bagaje de una tipografía o símbolo que ya has trabajado con él previamente. Eso es más elástico y más fácil buscar una solución. El problema generalmente viene a ser cuando el edificio debe responder a una identidad determinada y tú tienes que aplicar esa identidad al edificio. Eso es más difícil: tienes que conjugar el estilo del edificio con el de la identidad. Cuando se construye un edificio tiene que estar acorde con la imagen y los valores de la empresa. [...] Si el proyecto se ha hecho bien y están de acuerdo los valores de la marca y los del edificio es más sencillo hacer la aplicación. A veces, cuando no pasa eso, como en el caso de los edificios rehabilitados, es más complicado.

Para un edificio actual o para una imagen corporativa ¿es necesario crear una tipografía específica para cada proyecto? ¿Qué variables se manejan para decidirlo? ¿Y en su diseño? ¿Es necesario usar una de las tipografías clásicas para estar seguros de un buen funcionamiento?

Crear una tipografía es un proceso muy complejo. La tipografía es una cosa que parece sencilla, que todo el mundo puede hacer, pero creo que es fruto de la ignorancia, que es algo muy atrevido. Es un proceso muy difícil y complejo y además existen en la actualidad miles y miles de tipos de letra. Prácticamente la letra que tú necesitas existe. Lo cierto es que hay gente que quiere personalizar su tipografía, que su tipografía tenga un sello propio. Necesidad de rotular algo con tipografía nueva no existe, quizás sí la de adecuar una de las que ya existe para personalizarla. Hacer todo un alfabeto nuevo para un edificio es un lujo. Hacer unas letras nuevas, desde el punto de vista tipográfico, con una serie de valores y con un nivel es difícil. Creo que no hace falta a no ser que quiera uno diferenciarse.

Hay alfabetos nuevos que están acabados de hacer que son de tipografías clásicas y alfabetos de los años 50 y 60 que son absolutamente modernos. A veces, por ejemplo, las grandes firmas tienen tipografías que están hechas en el siglo XVIII. Por ejemplo la que utiliza Armani que es del siglo

XVIII. Y muchas otras que usan las de Frutiger y Futuras de los 50.

La tipografía y la rotulación. ¿Cómo afecta la diferencia de escala en el uso de la tipografía en la arquitectura? ¿implica su rediseño?

No creo que afecte mucho porque al final es una cuestión de proporciones. Al final es como cuando haces un rótulo y te lo alejas. La visión se vuelve proporcional. La cuestión está en encontrar la proporción y la distancia y encontrar el tamaño adecuado para que se lea a la distancia que deba ser. Yo creo que las tipografías no necesitan un rediseño para ser aplicadas en ningún sitio. Lo que sí que deben de estar es estudiadas para que se lean a las distancias que lo requieren.

¿Cómo se llevan a cabo las pruebas de aplicación?

Esas pruebas las he realizado siempre in situ con ampliaciones sobre papel. Viendo cómo se lee uno de los caracteres impresos y a partir de ahí ajustas el resto. En tráfico sí hay unas normas que indican el tamaño exacto del grosor y cuerpo de la letra: según el tramo de visión y la velocidad del vehículo. Pero para edificios no la conozco.

La imagen de la ciudad contemporánea se define, en parte, a través de los rótulos publicitarios, comerciales e institucionales. ¿Qué papel pueden jugar en ella las comunidades de diseñadores, arquitectos y políticos? ¿Cómo se puede normativizar/controlar la imagen de la ciudad sin perder su viveza y espontaneidad? ¿debe hacerse?

En general hay una polución brutal en la ciudad a nivel de rótulos de calle. En la calle la mitad de los rótulos sobra, por ser benevolente. Todo es absolutamente basura y sobra. Lo que se debería hacer es dignificar el rótulo. El problema de los rótulos es como cuando hablas en un bar y todo el mundo está hablando. Cuando uno habla más alto, los otros tienen que gritar más llega un momento en el que nadie escucha nada. Con el rótulo pasa lo mismo. Todo el mundo necesita magnificarse en la calle y llega un momento de saturación donde no se puede leer nada. De todo eso se ha hecho una estética, hay ciudades que son así. Cuando lo llevas a un nivel más popular y de rótulo malo es un caos. Detrás de la mayoría de esos rótulos no hay diseñador.

Desde que está la informática los rótulos se han dignificado relativamente: por lo menos proceden de familias tipográficas buenas. Antes se hacían a mano. Había rotulistas que tenían una cierta gracia pero otros que eran malísimos: utilizaban diferentes criterios en cada letra. Creo que el trabajo del diseñador es hacer un buen rótulo, una cosa limpia con la mínima polución posible, y el del político el de no permitir que la gente haga esos rótulos. Creo que debería existir una normativa de rótulos en la calle. Añadiría que incluso a nivel de calidad: rótulos que se estropean y que no quita nadie, que se obligara a retirarlos.

Parece que en la era de las marcas y de la globalización las ciudades quieren también tener el status de identidad corporativa e imagen de marca para venderse como un producto más. ¿Está de acuerdo en que este fenómeno de invasión y homogenización de los espacios públicos podría suponer la pérdida de la identidad real de las ciudades?

La globalización tiende a que todo sea igual. Cada vez las cosas son más semejantes en todo el mundo. [...] La primera vez que fui a Londres me quedé asombrado de lo bien que estaba rotulado todo en todo el país. Se nota que ha habido una escuela de tipógrafos y de rotulistas. Gente que ha ido a aprender a hacer rótulos. Aquí han sido pintores de brocha gorda que han tenido más o menos gracia los que han acabado haciendo letras. Aquí no conozco nadie que lo haya estudiado. Allí veías rótulos bien realizados, la pintura estaba muy bien dada, el soporte bien preparado, las letras eran de un alfabeto bueno, con buena proporción, con espaciado e interletrado cuidados: eran rótulos perfectos y en cambio eran muy ingleses utilizando tipografías normales. El acabado era un aspecto muy importante. Hay tantas cosas que se pueden añadir a una tipografía para darle un toque personal y especial... Naturalmente si al final coges una letra, digamos muy globalizada, como pueda ser

la Helvética y la pones a palo seco sin ninguna cosa más, sin darle un toque especial... eso tienes que personalizarlo de alguna manera. Cada vez nos estamos haciendo todos más iguales pero ahí está la labor de cada uno, la de darle un pequeño acento a lo que hagamos.

¿Qué implica que una ciudad tenga una tipografía asociada? ¿Mejora la comunicación con el ciudadano?

Que yo conozca sólo Milán tiene una tipografía, creo que es una Bodoni que ha rediseñado un diseñador contemporáneo. Es como el proyecto de identidad corporativa de una marca. [...] Todo lo que emane de la institución sí puede tener una tipografía, no lo que emane de la gente. No creo que pueda valer un tipo de letra para señalización y para hacer unos dossiers, debería ser una tipografía específicamente desarrollada para esos usos.

¿En qué ámbito académico, según usted, deberían estudiarse los problemas de la aplicación del signo y de la letra en la arquitectura?

El arquitecto debe tener una formación básica de tipografía para romper la ignorancia y que llegue a saber que es un ejercicio difícil de realizar y que tenga una base para encargarse de un rótulo. No creo que el arquitecto deba ser un tipógrafo, son dos disciplinas diferentes. Ha de tener los conceptos básicos claros de familia, interlineado, interletrado. Debería estar ligado a las escuelas de diseño gráfico.

¿Podría citar ejemplos interesantes de adecuada integración de tipografía en arquitectura? ¿algún contraejemplo?

Los más interesantes que recuerdo son los de las grandes marcas en Alemania, como la BMW, pero no recuerdo ahora un ejemplo concreto. Las tiendas de moda lo cuidan mucho últimamente, se aprecia un avance. Ahora la marca se cuida mucho, sobre todo en las de nivel más alto.

Pregunta abierta: Además de los aspectos que hemos comentado, ¿quiere hacer algunas reflexiones acerca de aspectos que no hayamos tocado?

Los arquitectos se suelen atrever bastante a rotular como están acostumbrados a dibujar. Todo el mundo parece que pueda dibujar letras y de hecho lo hacen muchos arquitectos.

Se nota mucho cuando ves un rótulo en una fachada y lo ha dibujado un arquitecto y no lo ha hecho un tipógrafo. Un tipógrafo lo nota a la legua. Me gustaría que perdieran un poco ese sentimiento de que lo que mejor le puede pasar a un edificio es que no se rotule nada encima. Yo también tengo esa opinión si va a estar mal, pero si a estar bien no. Un buen rótulo bien puesto creo que le da mucho caché a un edificio o a un espacio. Que se pierda el miedo a la tipografía que ahora hay muy buenos tipógrafos.

Creo que la tipografía es lo más cercano a la arquitectura del diseño gráfico. Eso y la maquetación de páginas. Son cosas muy estructurales.

anexo

¿Cómo ve el estado del diseño tipográfico actualmente?

Desde hace muchos años no hay un movimiento tan importante sobre la tipografía en este país.

¿Cómo valora un diseño tipográfico?

Cuando veo una tipografía en cualquier proyecto valoro:

1. La elección de la tipografía para el uso que se va a hacer y para el espacio donde va a estar.
2. La ubicación, depende de que sea papel, fachada, dónde esté situada.
3. Los tamaños que se utilizan.

¿Qué importancia le da a la utilización de pictogramas para hacer más universal el entendimiento de la señalética?

Un pictograma es un código internacional. Crear pictogramas nuevos es difícilísimo, por que los tiene que entender todo el mundo sin haber tenido ningún tipo de información venga de donde venga. Pictogramas así hay muy pocos. Hay conceptos que son muy difíciles de representar. [...]

¿Cómo afronta los problemas de modulación y estandarización en sus proyectos?

Todo lo gráfico está muy asociado a la estandarización. Debes intentar evitar todos los problemas. [...]

José María Ribagorda.

Tipógrafo

Trayectoria

Crea el estudio de diseño gráfico "Arquetipo Gabinete de Diseño". Trabaja para clientes como Repsol, Arthur Andersen, El Almendro, Estampa y el Círculo de Bellas Artes.

Como tipógrafo inicia su trayectoria con la tipografía Hispana en 1996, tipografía corporativa de Estampa y Sociedad Estatal España Nuevo Milenio. En 1998 dirige el proyecto de recuperación de la tipografía Ibarra de Richard Gans redibujado por Mario Sánchez en la escuela de arte diez.

En 2002 crea y dirige el proyecto tipografos.com. Un proyecto realizado junto a la empresa Cromotex de promoción de la tipografía.

Diseña el proyecto MAD de creación mediante módulos de tipografías u otros símbolos, de donde nace la tipografía Cromotex, tipografía corporativa de dicha empresa.

Organiza la exposición "Calles" en Edición Madrid, exposición galardonada por el ayuntamiento de Madrid, donde se exponen trabajos de artistas urbanos de Madrid.

En 2003 crea la tipografía Arquetipo, que sustituye la caja alta y baja por un sistema de planta y alzado para la creación modular de espacios.

Del año 2002-2004 organiza los "Encuentros alrededor de la tipografía" en la Universidad Complutense de Madrid.

en 2004 es miembro fundador del "I congreso de tipografía en España"

En la actualidad Dirige el proyecto de la Calcografía Nacional de recuperación de la tipografía de Gerónimo Gil fundida para la Imprenta Real y utilizada para la realización del Quijote de 1780 impreso por Joaquín Ibarra.

Es profesor de diseño en la Facultad de Bellas Artes y en los estudios superiores de diseño de la escuela de arte diez de Madrid

Entrevista realizada por escrito

En su ámbito de actividad, ¿cómo es o debería ser el trabajo en colaboración con los arquitectos o con los profesionales de otras disciplinas?

Generalmente y en cualquier campo donde trabajan varias personas en equipo, el trabajo debe tener las siguientes características:

- Respeto. Todos deben respetar el trabajo de los demás
- Humildad. Todos pueden aprender de los demás
- Solidaridad. El trabajo es de todos
- Responsabilidad. El fracaso es de todos

¿Cuál es su método de trabajo cuando comienza un trabajo de tipográfico/de señalética? ¿Cómo selecciona un tipo de letra adecuada al edificio/entorno? ¿Y el tamaño, material y color?

El método de trabajo generalmente no corresponde a lo que los manuales definen como tal. Generalmente las fechas y los presupuestos marcan el primer límite. El trato con el cliente el segundo límite.

Lo mejor es que el cliente tenga confianza en tu trabajo y que se acabe integrándose en el proyecto desde una posición de respeto.

El tamaño: Dependerá del entorno, pero como norma general deberá ser reconocible y legible

desde los puntos de decisión de recorrido más importantes que haya en los alrededores. Si la función es publicitaria. El tamaño y la posición son diferentes que si la señalización solo pretende informar e identificar.

El material: El material tiene propiedades connotativas y de resistencia. No es lo mismo señalar con neón que con lonas de tela.

Eso en cuanto a significado. El neón se asocia a bar o discoteca, la lona a evento cultural etc...

Por otra parte el material tiene que ser limpiable y resistente a los cambios de clima

El color: El color generalmente se asocia a la identidad corporativa en el caso de señalética de empresa

¿Hasta qué punto puede la señalética resolver los problemas de orientación en un edificio/entorno?

Problemas de orientación: La señalética ayuda en la orientación en sistemas de mucho flujo de movimiento y diversidad de rutas como el metro por ejemplo. En el caso de empresas también sirve de organigrama en cuanto a que define actividades y servicios.

La orientación, a mi juicio, depende más de la arquitectura. Los parkings son un claro ejemplo. Es difícil que alguien no se pierda en un parking, por muy bien señalizado que esté. La repetición arquitectónica del espacio es un problema. La señalética solo lo puede resolver en parte.

Para un edificio actual / contemporáneo (o una imagen corporativa) ¿es necesario crear una tipografía específica para cada proyecto? ¿Qué variables se manejan para decidirlo? ¿Y en su diseño? ¿Es necesario usar una de las tipografías clásicas para estar seguros de un buen funcionamiento?

La tipografía debe ser específica si queremos una identidad global que vaya más allá de la marca y que atienda a los productos o a las comunicaciones. En el caso de Cromotex parecía lógico porque centraba la mirada sobre la propia actividad de la empresa. En el caso de las marcas de coche, porque refuerzan el sistema de comunicaciones corporativas frente a una política de producto.

Las tipografías clásicas lo que permiten es asociar a la marca una serie de atributos y connotaciones que aunque son conservadores dan seguridad y calidad no mediatizadas por la moda o las tendencias del momento.

La tipografía y la rotulación. ¿Cómo afecta la diferencia de escala en el uso de la tipografía en la arquitectura? ¿implica su rediseño? ¿En qué se diferencia del diseño de tipografía para papel? ¿Cómo se llevan a cabo las pruebas de aplicación? ¿Cómo han cambiado las nuevas tecnologías las condiciones de trabajo en su profesión?

Del papel a la realidad el cambio de escala es muy difícil de controlar sin simulación real. Las nuevas tecnologías permiten hacer estas pruebas con plotters de gran tamaño y sin costes espectaculares así como hacer los retoques necesarios a la fuente.

La imagen de la ciudad contemporánea se define, en parte, a través de los rótulos publicitarios, comerciales e institucionales. ¿Qué papel pueden jugar en ella las comunidades de diseñadores, arquitectos y políticos? ¿Cómo se puede normativizar/controlar la imagen de la ciudad sin perder su viveza y espontaneidad? ¿debe hacerse?

Hoy la ciudad es además de arquitectura soporte de comunicación. Ser consciente de esto ya es un avance. Como cualquier sistema debe normalizarse y controlarse desde líneas genéricas, permitiendo ciertos grados de libertad que deberían ser parte del trabajo cotidiano de urbanistas y diseñadores. Quizás lo más problemático es tomar conciencia del entorno visual de la ciudad como parte del trabajo colectivo de profesionales y políticos.

Parece que en la era de las marcas y de la globalización las ciudades quieren también tener



el status de identidad corporativa e imagen de marca para venderse como un producto más. ¿Está de acuerdo en que este fenómeno de invasión y homogenización de los espacios públicos podría suponer la pérdida de la identidad real de las ciudades? ¿Qué implica que una ciudad tenga una tipografía asociada? ¿Mejora la comunicación con el ciudadano? No puedo dejar de referirme a la lamentable "marca madrid" que actualmente ha realizado el ayuntamiento de Madrid y las cámaras de comercio. El fenómeno de la identidad no solo depende de marcas como tampoco ocurre en las empresas, sino de muchos más factores y más importantes como demostró la campaña que Tierno Galván hizo con el término de "movida madrileña".

La tipografía de una ciudad debe identificarse con ella. Por poner un ejemplo cotidiano, todos podemos reconocer a Londres en la tipografía de su Metro, pero también en la forma de sus autobuses o la estructura de sus viviendas. Esto es lo que construye la identidad de una ciudad. La tipografía es una más de las variables que configuran la identidad, pero además tiene la función de trasladar información, lo que es más útil para los ciudadanos. Refiriéndonos de nuevo a la nueva "marca madrid" esta marca solo se entiende como propaganda, y tiende a comunicar la ciudad como un mero objeto de consumo, no como un espacio de convivencia o como una organización de ciudadanos. De nuevo el concepto de "valor añadido" tan usado por el marketing, confunden envoltura y moda con diseño y olvida así la tradicional función constructiva y cultural de una actividad como la nuestra tan comprometida con la construcción del entorno artificial. La tipografía es un sistema de signos. Dichos signos no solo trasladan palabras, sino que también trasladan identidad y significado como cualquier tipo de imagen.

¿En qué ámbito académico, según usted, deberían estudiarse los problemas de la aplicación del signo y de la letra en la arquitectura?

En una Escuela Superior de Diseño.

¿Podría citar ejemplos interesantes de adecuada integración de tipografía en arquitectura? ¿algún contraejemplo?

Pondré ejemplos cercanos:

Buena integración: Los trabajos de why not associates.

Mala integración: La señalización del mundial de fútbol del 82

anexo

¿Cómo valora un diseño tipográfico?

Como referente histórico y teórico de lo que llamamos diseño gráfico.

¿Qué importancia le da a la utilización de pictogramas para hacer más universal el entendimiento de la señalética?

Alta si nos atenemos a los pictogramas normalizados.

¿Cómo afronta los problemas de modulación y estandarización en sus proyectos? Como un sistema que debe dotarse de mayor o menor grado de libertad en su aplicación y uso

Como un sistema que debe dotarse de mayor o menor grado de libertad en su aplicación y uso.

Alberto Corazón.

Diseñador

Trayectoria

Madrid, 1942. Premio Nacional de Diseño. Gold Medal Award del Arts Directors Club (New York). Gold Award del The Designers Association of London. Premio del American Institute of graphic Arts. Ha sido fundador y presidente de la Asociación Española de Diseñadores Profesionales.

www.albertocorazon.com

Entrevista realizada por teléfono

En su ámbito de actividad, ¿cómo es o debería ser el trabajo en colaboración con los arquitectos?

Yo creo que la respuesta es doble, una es cómo es y otra como debería ser. Yo creo que desafortunadamente, no sé por qué razón, el arquitecto se ve a sí mismo como único responsable de todo lo que tiene que ver con el proyecto y eso hace que sea muy difícil la colaboración.

En mi experiencia profesional, y tengo muchísimos amigos arquitectos, entre ellos mi hermano, incluso con él me ha resultado casi imposible colaborar. Hay en primer lugar una visión muy personal por parte del arquitecto y que no se corresponde para nada con la experiencia de alguien que la tiene con la señalización en espacios abiertos o públicos. Yo creo que hay un problema de formación en la propia escuela de arquitectura y sería muy interesante que se prestara atención a estas cuestiones y que hubiera unas asignaturas y algunas áreas dedicadas a todos estos temas que cada vez también además son importantes.

La respuesta es que en la actualidad la realidad de esa relación es muy pobre pero debería ser muy rica. Para mí la tipografía es una iconografía particularmente interesante de nuestra propia cultura occidental por lo tanto me parece que debe manejarse con un repertorio muy amplio de intervenciones. Desde luego la arquitectura es un soporte teórico de tipografías y de desarrollos tipográficos interesantísimo. De hecho las veces que ves ejemplos en los que los problemas de señalización y problemas de identidad de los edificios están bien resueltos tipográficamente te das cuenta de que es un valor estético importante añadido al a propia arquitectura. Lo que sucede, insisto, es que del mismo modo que del mismo modo que se recurre a un calculista para calcular las estructuras y a un ingeniero cuando se necesita un trabajo de ingeniería, cuando se necesitan estas aportaciones de desarrollos tipográficos o de señalización debería recurrirse también a especialistas. A diferencia de lo que sucede en estos momentos en los que el arquitecto se ve capaz de afrontar y resolver estos problemas.

En concreto, ¿cómo se desarrolló el trabajo conjuntamente con los profesionales de otras disciplinas en los proyectos, por ejemplo, de CERCANÍAS (1988)?

El proyecto de Cercanías, que es además muy complejo e interesante en todos sus desarrollos, es un buen ejemplo. El director de cercanías sencillamente me dijo: tú eres el responsable de esto y tienes que resolverlo. Todos los ingenieros del ferrocarril estaban a disposición del estudio para resolver los problemas que nosotros les planteábamos. En los momentos iniciales se trataba de uti-



lizar la estaciones de la red regional y adaptarlas. Hicimos unos manuales de normas para que los diferentes arquitectos pusieran la señalización y el equipamiento del modo que nosotros les indicá- bamos. De cada estación se ocupó un estudio. Luego, cuando ya se normalizó la situación y efecti- vamente se empezaron a hacer encargos de arquitecturas para estaciones nuevas nos pidieron exac- tamente lo mismo: un manual de normas que les iban dando a los diferentes estudios de arquitect- tura. Cuando alguien no entendía algo nos hacía una llamada, pero siempre sobre la base de que la relación era al revés. Tenían que hacer lo que nosotros les decíamos.

¿Cual es su método de trabajo cuando comienza un trabajo de señalética?

El concepto de señalética va ampliando cada vez más sus fronteras. De ser inicialmente un pro- blema de resolver sistemas de orientación e información está pasando a ser un territorio en el cual estás incluso generando un tipo de paisaje, digamos así entre comillas, muy particular. La señalética cumple una función evidente pero va mucho más allá de esa función. De hecho, yo insisto muchí- simo, en que la presencia de la señalética en el paisaje urbano y por lo tanto en la modificación de éste es importantísima. Gran parte de nuestras ciudades son ciudades históricas con centros histó- ricos en las cuales es prácticamente casi imposible intervenir desde el punto de vista arquitectónico salvo intervenciones muy puntuales. De modo que lo que es el equipamiento, y el concepto de seña- lética abarca ya al equipamiento, es muy probablemente la intervención propia de nuestro tiempo. Lo que es posible hacer en estos momentos para mejorar las condiciones de uso de esos espacios. Naturalmente esa intervención es también estética y sobre el paisaje de la ciudad , que desgracia- mente numerosas veces se ve alterado y afeado por los soportes de señalización, de alumbrado, el propio equipamiento, etc. De modo que, a mi me parece que estos momentos estamos en condi- ciones, tanto desde el punto de vista conceptual, como desde el punto de vista práctico, como desde el punto de vista de fabricación de afrontar cada uno de los encargos y de los trabajos con una pers- pectiva única, yo creo que es lo que debemos hacer.

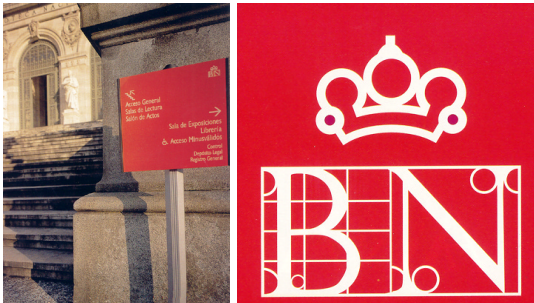
No hay método, lo que hay es una análisis de cual es el encargo, de cuales son las condiciones y a partir de ahí entonces se crea el propio método. Por ejemplo en estos momentos estoy haciendo intervenciones en el casco viejo de Bilbao y en su ensanche, unas zonas amplias y de un uso urbano muy concreto. Por otro lado estamos comenzando a trabajar en Caravaca, una pequeña población de Murcia de carácter histórico, que tiene con unas condiciones completamente diferentes de trá- fico y de visibilidad. En cada situación era necesario adecuarse al propio encargo.

¿Cómo selecciona un tipo de letra adecuada al edificio/entorno? ¿Y el tamaño, material y color?

En el proyecto de Bilbao. Son siempre adecuaciones. El modelo de mi estudio está quizá un poco obsoleto. Los estudios que se van creando en estos momentos son más especializados que efecti- vamente desarrollan unas metodologías que van aplicando. Nosotros somos un poco un estudio muy creativo en ese sentido, incluso si tengo que repetir un encargo lo rechazo. Me interesa muchí- simo más la posibilidad de afrontar de un nuevo modo los problemas.

De modo que hay, por ejemplo en el caso de Bilbao, un análisis de qué condiciones se van a dar. En el ensanche hay una utilización de la señalética prácticamente desde el punto de vista del

tráfico, del vehículo y de la movilidad. En cambio, en el casco viejo, es un uso prácticamente peatonal. Por lo tanto en uno y en otro las escalas, las tipografías, incluso los propios materiales cambian. En estos momentos tenemos unos repertorios tecnológicos y conceptuales amplísimos. Incluso los sistemas industriales de fabricación nos permiten fabricar ya en cantidades muy pequeñas y a costes muy bajos. Con los sistemas de estampación digital sucede exactamente lo mismo, ya no necesitas esos estándares de producción. Lo cual hace que prácticamente los sistemas que están vigentes en estos momentos en los medios urbanos estén todos absolutamente obsoletos de tamaño, de métodos, de mantenimiento, de colores y de tipografía. Ahí debería haber una gran renovación en este aspecto. En la medida en que los encargos me lo permiten lo voy haciendo. De hecho en Bilbao hemos prescindido incluso de los propios códigos de señalización que teóricamente, antes el MOPU y ahora Fomento, quieren utilizar. Están clarísimamente desfasados.



¿Hasta qué punto puede la señalética resolver los problemas de orientación en un edificio/entorno? Por ejemplo en el caso de la Biblioteca Nacional.

Es muy diferente si tienes un tipo de arquitectura nueva en el que tienes que facilitar la orientación dentro del edificio o en un tipo de edificio como la Biblioteca Nacional en el que incluso tienes unas limitaciones de utilización de materiales, ya que pertenece a patrimonio. Por ejemplo, en la biblioteca, no necesitas señalar para nada. Es un edificio que tiene una consistencia arquitectónica y que pertenece al paisaje de la ciudad sin la menor duda. ¿Qué es lo que hemos hecho para señalar una nueva etapa de la biblioteca? Hemos generado unas banderolas en la parte exterior. Hemos hecho una serie de intervenciones en el espacio previo al edificio sin tocarlo. No necesitas poner rótulos, a lo mejor basta con unas señales estéticas y unas grandes banderolas atractivas y un sistema: la biblioteca tiene dos usos básicamente: o bien vas a ver exposiciones o algún acto en el salón de actos o bien vas como lector. Cada señal es única, con un tamaño diferente realizada mediante estampación digital. Por lo tanto la hemos utilizado casi como un soporte estético, también como un elemento de estimulación estética de la propia entrada. [...]

Está cambiando todo muchísimo. Cada vez más, las razones de seguridad hacen que tu no vayas a un edificio y tengas que empezar a orientarte en él, porque en realidad a lo que vas es a un edificio donde tienes un mostrador donde te identificas y donde te dicen planta quinta despacho x. Entonces la señalización se convierte en un soporte de identidad del propio edificio y a veces tiene más esa función que no una función literalmente informativa, a veces es más una excusa. Nosotros estamos terminando ahora una señalización de un complejo de oficinas gigantesco en Miami y en realidad lo hemos utilizado para dar identidad al edificio, pero en el fondo su utilidad funcional se ha reducido muchísimo. En cambio hemos cambiado completamente el concepto del parking. Como sabes, en estos edificios americanos, el hall se cuida especialmente como si fuera la representación del poder del propio edificio y en este de Miami hemos convencido a los promotores que en realidad ya los halls de los edificios, y sobre todo en una ciudad como Miami, no entran más que los mensajeros, o sea todo el mundo donde entra es en el Parking. Lo que hemos hecho ha sido cambiar completamente el concepto y hemos tratado el parking como un espacio de representación, por lo tanto en la señalización del Parking hemos hecho desarrollos realmente espectaculares y hemos dejado un poco de lado la del propio edificio, más tradicional.

Para un edificio actual/contemporáneo (o una imagen corporativa) ¿es necesario crear una

tipografía específica para cada proyecto? ¿Qué variables se manejan para tomar esa decisión? ¿Y qué variables se manejan a la hora de diseñarla?

En estos momentos no es necesario a no ser que se den unas condiciones muy particulares de carácter cultural. La única razón por la cual se puede no utilizar cualquiera de las tipografías disponibles es si tu quieres dar una connotación cultural específica a un espacio. Por ejemplo he estado haciendo unos ensayos de adaptación de la escritura ibérica para crear una tipografía ibérica, sobre todo entre comillas. Pero porque era un encargo para una red de museos, era una cosa que podía tener su interés hacer ese experimento, ese ensayo. Pero en general disponemos de tal cantidad de recursos, de repertorio que es bastante absurdo. Sí puedes hacer reelaboraciones tipográficas si estás trabajando con logotipos. Si estás trabajando en señalización sigues teniendo dos principios: -una adecuación estética a la propia estética del espacio y - unas necesidades funcionales de legibilidad, y esas están en este momento lo suficientemente testadas y dejan repertorios más que suficientes.



Sin embargo usted ha desarrollado tipografías para otros proyectos como el de la Junta de Andalucía, 1984 ¿Se trata quizás porque son proyectos de gran envergadura? No había ninguna necesidad como tal, lo que sí había era una ansia de identidad. Es más una excusa que no una necesidad. En el caso de la Junta lo que se trataba era que hubiera esa asociación entre todo lo que se está realizando y que eso está siendo realizado por la junta. Pero era más una excusa que no una verdadera necesidad. Eso es lo que yo llamo exigencias de carácter cultural. Te piden que tenga un valor añadido. Pero funcionalmente no hay necesidad en absoluto. [...] Nota: se diseñaron dos alfabetos hermanos que señalaban las obras en curso por un lado y las tareas realizadas por otro.

La tipografía y la rotulación. ¿Cómo afecta la diferencia de escala en el uso de la tipografía en la arquitectura? ¿Implica su rediseño? ¿Cómo han cambiado las nuevas tecnologías las condiciones de trabajo en su profesión?

Ha cambiado sustancialmente, radicalmente. En general los diseños tipográficos están hechos para texto o en algunos casos para rotulación en formatos pequeños. Cuando tienes que aumentar mucho las escalas tienes que hacer modificaciones, darles tratamientos específicos, específicos al propio lugar. Es muy diferente según las condiciones de luminosidad y de complejidad del entorno. Insisto en que cada caso es un caso único. En muchos casos, sobre todo en arquitectura, en tamaños grandes y en espacios abiertos es muy fácil equivocarse. En general se debe hacer algún tipo de prototipo a escala real. Que el test sea prueba y error pero que se realice in situ: con cartón pluma, unos tableros, unos cables. Hacer algún tipo de simulación es el único modo. Creo que tengo bastante experiencia pero si no hago eso tengo muchas probabilidades de equivocarme. Es un grave problema de esta profesión que para evitar el error se suele sobredimensionar. En general todo lo que es tipografía en arquitectura está sobredimensionado. [...]

La imagen de la ciudad contemporánea se define, en parte, a través de los rótulos publicitarios, comerciales e institucionales. ¿Qué papel pueden jugar en ella las comunidades de diseñadores, arquitectos y políticos? ¿Cómo se puede normativizar/controlar la imagen de la ciudad sin perder su viveza y espontaneidad? ¿debe hacerse?

Claro que debe hacerse. Te lo comentaba antes en una pregunta anterior: creo que es precisamente

el tipo de intervención propia de nuestro tiempo. Creo que eso es importantísimo y en ningún sitio eso se está haciendo. Hay ahora un embrión de propuesta de la recién creada Asociación de diseñadores de Madrid (di_madrid) que ha iniciado unas conversaciones con el ayuntamiento en ese sentido para crear unos grupos de trabajo. Porque efectivamente es una necesidad imperiosa y por otro lado todas las soluciones que se están dando son inadecuadas y obsoletas. Creo que es un gran campo de desarrollo en el futuro inmediato.

Pasados más de 25 años de la publicación de *El sol sale para todos: un análisis de la iconografía comercial de Madrid* muchos de los rótulos y dibujos allí retratados, como casi se pronosticaba en el propio libro, han desaparecido. ¿Ha cambiado en algo la mirada de la sociedad desde entonces o continúa igual?

Continúa muchísimo peor. En uno de los textos iniciales, me parece recordar, se decía que esos rótulos son la respuesta de una generación que ocupó la ciudad. Toda esa etapa de rótulos comerciales, relativamente corta en el tiempo, es el momento del primer gran crecimiento de Madrid. Es toda una generación de comerciantes y pequeños industriales que asumen ese papel y que efectivamente encuentran soluciones creativas e interesantes, contratan a los ilustradores importantes de la época. Ese cambio es el que nosotros no hemos hecho y efectivamente deberíamos. Tiene un gran responsabilidad, por ejemplo, El Corte Inglés. Es un agente cultural del paisaje urbano. Ese sentido de la responsabilidad de toda esa generación no ha sido traspasada a la siguiente. Simplemente se van a la tienda de rótulos y dicen "me pongan un neón aquí un poco más grande".

¿Está de acuerdo en que este fenómeno de invasión y homogenización de los espacios públicos podría suponer la pérdida de la identidad real de las ciudades? ¿Qué implica que una ciudad tenga una tipografía asociada?

No, yo creo que es al contrario. Lo que no puede ser es aceptar ningún tipo de rigideces. En el caso de Bilbao hemos creado una tipografía institucional por así decirlo, pero la utilizamos de forma muy discreta y muy puntual. Luego en cada caso concreto utilizas las tipografías que necesitas para cada caso. El problema de la identidad de las ciudades es un problema real, evidente en estos momentos, yo insisto mucho en que nuestras ciudades, sobre todo en Europa, las tenemos prácticamente hechas ya. Llega un momento en que no es ya la arquitectura lo que define, la arquitectura de Londres o de París ha definido ya la ciudad. Nuestras intervenciones contemporáneas tienen que ir por estos otros lados. En megalópolis como pueden ser Madrid o París es muy difícil hacer intervenciones sobre la ciudad. Puedes hacer intervenciones en barrios o en zonas, tienes que fragmentar, pero asociar el espacio urbano a una cierta necesidad de identidad yo creo que sí es una reflexión interesante, una operación interesante.

¿En qué ámbito académico, según usted, deberían estudiarse los problemas de la aplicación del signo y de la letra en la arquitectura?

En las escuelas de arquitectura. Como lectores, por ejemplo, no somos conscientes de la importancia que tienen las tipografías. Unas tipografías te hacen más legibles o más dificultosas la comprensión de un texto. La tipografía, tanto desde el punto de vista iconográfico como desde el punto de vista conceptual es un producto extraordinariamente refinado y sofisticado, muy característico de nuestra cultura y por lo tanto debería estudiarse en todos los ámbitos en donde su aplicación es necesaria. [...] La señalética es una disciplina propia de las escuelas de diseño. Existe actualmente un problema de definición, muy probablemente académica, entre lo que sería una escuela de arquitectura y una de diseño. Sería un interesante asunto a debatir.

¿Podría citar ejemplos interesantes de adecuada integración de tipografía en arquitectura?

Ayer pasé por el 104 de Castellana con un104 en la fachada. Una aplicación con los 3 números tremendamente interesante que aporta a la identidad del edificio. Por el contrario en frente El Corte

Inglés que es un verdadero despropósito o el atentado a la arquitectura de Oiza en el BBV.

¿Quiere hacer algunas reflexiones acerca de aspectos que no hayamos tocado?

Para mi lo esencial cuando hablo de estas cosas es que en estos momentos, tanto desde el punto de vista conceptual, como desde el punto de vista de fabricación y de mantenimiento no hay ninguna razón para que cada proyecto no tenga soluciones específicas y no recurrir a estándares, los estándares no nos sirven para nada ya.

anexo

¿Cómo ve el estado del diseño tipográfico actualmente?

Efectivamente las herramientas de las que disponemos ahora son tremendamente versátiles e interesantes y deberíamos estar afrontando una nueva etapa en la generación y en la utilización de la tipografía. Hasta ahora no tenía mucho sentido innovar demasiado y todo el repertorio de tipografías clásicas era más que suficiente para resolver prácticamente todos los problemas. Pero en estos momentos disponemos ya de herramientas que son lo bastante versátiles, el ordenador, programas, como para que sea interesante replantearse una nueva vida para la tipografía. Hay un campo muy interesante a condición de que sea un trabajo serio y riguroso.



¿Qué importancia le da a la utilización de pictogramas para hacer más universal el entendimiento de la señalética?

Creo que el diseño tipográfico va a tener cada vez más protagonismo frente al pictográfico. En el diseño del teléfono Domo para Telefónica encontramos que utilizar pictogramas dificultaba la comprensión y en cambio utilizar palabras la facilitaba. Y eso está sucediendo cada vez más. Tenemos que entender que los pictogramas hay que entenderlos. No hay pictogramas que tengan un sentido inequívoco. Nos encontramos con que la flecha en zonas agrarias con alfabetización muy pobre de Galicia, cuando hacíamos el proyecto de FEVE, no indicaban dirección para un analfabeto. No hay ninguna necesidad de aprender todos esos repertorios que cada vez son más extensos y complejos, yo creo que todos tenemos la experiencia, desde el móvil hasta el DVD, la mitad de las cosas no hay modo de entenderlas. No hay una comprensión gráfica, en cambio el texto sigue siendo un procedimiento absolutamente inequívoco. Yo creo que la proliferación de la cultura pictográfica, que se da fundamentalmente en los medios de comunicación cuando los aeropuertos se convierten en espacios multilingües tiene sentido sólo en esos espacios. En los demás es simplemente que el fabricante americano o alemán de turno quiere ahorrarse hacer la reconversión de las instrucciones, de los paneles o de lo que sea. Creo que desde el punto de vista funcional debemos ir reduciendo los repertorios pictográficos y reclamando los repertorios tipográficos.

Joan Costa

Diseñador, investigador de la comunicación visual

Trayectoria

Es diseñador, comunicólogo, sociólogo, consultor de empresas, investigador, profesor universitario, catedrático de Comunicación Visual, Universidad Iberoamericana, México.

Ha creado la primera Enciclopedia del Diseño del mundo (10 volúmenes) y ha publicado más de 30 libros y centenares de artículos.

Ha impartido cursos y seminarios en 25 universidades. Recientemente ha creado el "Master DirCom on-line" y el "Diplomado Internacional on-line de Creación y Estrategia de Marcas". Dirige la colección editorial Paidós Diseño.

Actualmente es profesor de la European Communication School, de Bruselas y del Instituto Europeo de Diseño, Barcelona.

www.terra.es/personal3/jcostass

Entrevista realizada por escrito.

Desde su experiencia como profesional ¿cómo es y cómo debería ser el trabajo en colaboración con los arquitectos?

Debe ser un trabajo *transdisciplinar* (ni multi, ni pluri, ni inter), es decir, donde la actitud de todos los miembros del equipo no sólo es de colaboración, sino que trasciende voluntariamente la especialización de cada uno. Esta actitud genera una mentalidad abierta al conocimiento compartido. Se trata no sólo de solucionar un problema, sino de "aprender unos de otros" sin encerrarse en sus respectivos "ámbitos de competencia", que casi siempre son defensivos de un saber hiperespecializado.

¿Cuál es su método de trabajo cuando comienza un trabajo de señalética o de identidad corporativa?

Depende de la magnitud y la complejidad del proyecto. Y, por supuesto, que no se aborda un trabajo señalético como se enfoca uno de identidad corporativa. Son dos problemas radicalmente diferentes en sus funciones y en sus elementos.

Pero le responderé con un ejemplo señalético complejo. Cuando se nos confió la creación del sistema para la nueva Terminal del Aeropuerto Internacional de Ciudad de México, éste estaba en obras de construcción ya avanzada, y el plan de gestión del aeropuerto se modificaba sobre la marcha con bastante frecuencia, lo cual incidía en las estructura y en los planos de la obra. En nuestro método de trabajo, habíamos propuesto que mientras la obra seguía llevaríamos a cabo un trabajo de investigación participante sobre la conducta del usuario *in situ*, lo que llevamos a cabo en grandes aeropuertos como Barajas, Montreal y Houston.

El proyecto mexicano era muy grande; el aeropuerto, inmenso y complejo. Y yo no quise abordar un proyecto de tal responsabilidad sin tomar en cuenta el elemento principal, que es obviamente el usuario, el pasajero y su acompañante. Empleamos para la encuesta los métodos de la Micropsicología, de la que soy uno de los fundadores. La investigación fue una fuente de enseñanzas como no se puede imaginar, porque descubrimos los porqués de la conducta del usuario en situación. Son enseñanzas reales, vitales, que no se encuentran en los planos, en la obra, en la disciplina de diseño, ni en los libros.

Mi formación como diseñador está realimentada por mi interés por la sociología de la comuni-

cación. Por eso no le extrañe que ponga siempre en primer lugar al destinatario y utilizador de los proyectos.

¿Cómo selecciona un tipo de letra adecuada al edificio/entorno? ¿Y el tamaño, material y color?

Hay dos puntos de partida diferentes. El primero, incorporar libremente una información escrita sobre un edificio. El segundo, aplicar a ese edificio una determinada información preexistente.

En el primer caso, hay que tener en cuenta dos condicionantes: el *significado de la información*, pues no es lo mismo un centro médico que un multiplex. En ello interviene el elemento semiótico: pues la forma de la letra debe significar el *sentido de ese lugar*. Entonces apelamos ya no al significado del conjunto de las palabras, sino a lo que las formas de las letras y la grafía evocan (no escribiríamos la palabra “terremoto” con la misma tipografía que la palabra “ballet”). El tercer condicionante a la hora de elegir el tipo de letra es el *significado* del edificio en el aspecto formal, o sea, su estilo arquitectónico, o su imagen. También las formas y los materiales evocan ideas, con las cuales hay que contar.

En el segundo caso, la cuestión cambia, pues ya existe de antemano un elemento determinante que es el tipo de letra, el logotipo o el diseño, es decir, la forma que posee esta información gráfica, y a veces también su color. Lo cual, generalmente fue diseñado sin tener en cuenta ese edificio en concreto. Pero aquí estoy hablando de un edificio que puede ser institucional (la sede central de Coca-Cola) o comercial (un punto de venta). Tenemos, pues, tres ingredientes: el logo con su color; el estilo arquitectónico del edificio; y el destino o función de esa construcción. Se trata entonces de adaptar un elemento al otro para encontrar una adecuada fusión, una integración perfecta. La adaptación del logo, respetando la forma, puede hacerse por medio de la selección de los materiales, la iluminación.

En cualquier caso, se encuentran en esta encrucijada, por lo menos tres elementos de significación: lo que el edificio *significa* por sus proporciones, su estructura y su acabado incluidos los materiales. Lo que se hace en ese edificio: Bolsa de Valores, hospital, museo, galería comercial. Lo que la tipografía, o la caligrafía, debe *significar*. Estamos ante un problema semiótico.

¿Cómo se llevan a cabo las pruebas de aplicación sobre la arquitectura? ¿Cómo han cambiado las nuevas tecnologías las condiciones de trabajo en su profesión?

En edificios y grandes fachadas (y hasta en el caso de comercios medianos), utilizando el instrumento infográfico. Pero en algunos casos con la ayuda de maquetas tridimensionales. Y en otros, con maquetas ficticias de los rótulos ensayándolas sobre el terreno.

La tipografía y la rotulación. ¿Cómo afecta la diferencia de tamaño en el uso de la tipografía en la arquitectura? ¿implica su rediseño?

En el Renacimiento, la perspectiva de los grabados lapidarios en columnas y arcos triunfales, llevó a considerar la deformación óptica de las letras dependiendo de la altura donde iban situadas y de las distancias de visión. Durero y Leonardo realizaron diseños de este tipo en perspectiva. Y aquí se aplicaron las ideas de las *anamorfosis*, que abundaban en la época, con el fin de corregir las deformaciones. Hoy el problema es el mismo.

¿Hasta qué punto puede la señalética resolver los problemas de orientación y de presencia de un edificio?

Me gusta hablar de señalética, y aprovecho para reivindicar que fui yo mismo quien introdujo el término en español, que ya existía en francés e italiano, y al mismo tiempo propuse la metodología (que no existía). En 1987 publiqué el libro *Señalética*, que estoy reescribiendo de nuevo y que ahora tendrá dos volúmenes.

La señalética resuelve dos problemas a la vez: el de la *orientación* para el uso de espacios públicos y semipúblicos, y el de la identidad de estos lugares. La señalética es, también, la identidad del

lugar, o el lugar de la identidad. En este sentido, volveríamos a su pregunta anterior.

Para un edificio actual y/o para una imagen corporativa ¿es necesario crear una tipografía específica para cada proyecto? ¿Qué variables se manejan para decidirlo? ¿Y en su diseño?

Para un edificio no tiene sentido crear una tipografía específica, entendiendo el término tipografía en el sentido exacto gutenberguiano de “escritura con tipos” (de imprenta). Sí puede tener sentido diseñar la información escrita si se trata de un rótulo comercial. También se pueden reproducir letras de imprenta. Pero depende de la cantidad de información textual que se requiera incorporar a ese edificio. No es lo mismo señalarlo simplemente con una o unas palabras, o con un símbolo gráfico de marca, que aplicarle un número considerable de informaciones en diferentes partes de la obra.

Usted ha dirigido muy diversos programas de identidad corporativa por todo el mundo que al final son aplicados en multitud de edificios. Dento de un proyecto para una gran empresa, ¿hasta que punto se puede controlar la imagen final de cada uno de los edificios que la componen? ¿Se gana o se pierde calidad en los detalles cuando se trabaja con proyectos de gran envergadura?

Como decía Guyé, “Es la escala la que hace el fenómeno”. Mi equipo ha llegado a señalar una red nacional de más de mil puntos de venta financieros, o de telefonía móvil, con lo que uno se encuentra con el problema de la diversidad arquitectónica, tanto formal y estructural como estilística, unida a la diversidad de los entornos (centro urbano, puntos emblemáticos, periferia, suburbios, pequeños pueblos). Todo este conjunto de variables constituye un mundo de complejidad considerable. Entonces, el control de la imagen no puede pretenderse que sea exhaustivo y perfecto. Se trata de establecer una especie de “memoria visual” de esa imagen, de modo que sea su pregnancia y su coherencia en las aplicaciones la que configure una imagen mental en el recuerdo del público, al margen de la variabilidad de sus soportes arquitectónicos y del entorno de éstos.

La imagen de la ciudad contemporánea se define, en parte, a través de los rótulos publicitarios, comerciales e institucionales. ¿Qué papel pueden jugar en ella las comunidades de diseñadores, arquitectos y políticos? ¿Se debe controlar la imagen de la ciudad? ¿cómo debe hacerse?

Con ocasión de los Juegos Olímpicos de Barcelona, se hizo una labor ejemplar capitaneada por el Ayuntamiento. Y aunque con el tiempo todo se degrada si no hay constancia en aplicar las normas, todavía hoy quedan señales de aquella política. Espero que a propósito de los Juegos Olímpicos de Madrid, el Ayuntamiento tome una iniciativa de este tipo.

Porque el problema primero no es de diseño ni de arquitectura: es de limpieza. Primero hay que desmontar marquesinas, paneles que están superpuestos a las fachadas, luminosos gigantes y rótulos que sobresalen y destrozan las perspectivas de la ciudad. Y es sobre una buena operación de limpieza como hay que rediseñar la ciudad. La imagen urbana debe controlarse con normas restrictivas severas que frenen los excesos, y después esto, con la intervención del trabajo de diseño gráfico y arquitectónico.

Parece que en la era de las marcas y de la globalización las ciudades tienden a homogenizarse ¿Podría suponer la pérdida de la identidad de las ciudades?

Por supuesto que sí. Por eso hay que aplicar criterios y normas que impidan esa desafortunada invasión de rótulos comerciales, pero también de un mobiliario urbano excesivo o mal conservado, que a menudo es víctima de las agresiones vandálicas.

Las ciudades quieren también tener el status de identidad corporativa e imagen de marca para venderse como un producto más. ¿Qué implica que una ciudad tenga una tipografía asociada? ¿Mejora la comunicación con el ciudadano?

En un sistema de identidad para una ciudad, una tipografía original no es un elemento indispensable, puesto que su presencia discreta es dentro del conjunto diverso de los componentes que definen la imagen de la ciudad, predominantemente volumétricos, icónicos y cromáticos. En mi opinión, basta con que exista un criterio consistente en la elección de los tipos de letra y una aplicación juiciosa. Pueden establecerse normas que indiquen las familias tipográficas a utilizar, con el fin de evitar el exceso de desorden. Pero el problema se sitúa más allá de la cuestión tipográfica: en la política de comunicación de la Administración en cuestión.

Lo que mejora la comunicación con el ciudadano es una buena calidad de los servicios y de las informaciones visuales. Una buena tipografía conlleva connotaciones positivas y mejora la legibilidad de los mensajes. Este es su rol. Pero también su limitación.

¿En qué ámbito académico, según usted, deberían estudiarse los problemas de la aplicación del signo y de la letra en la arquitectura?

En el campo del diseño gráfico, tal como entiendo que debe enseñarse, que difiere bastante de cómo se enseña, en general.

Pregunta abierta: Además de los aspectos que hemos comentado, ¿quiere hacer algunas reflexiones acerca de aspectos que no hayamos tocado?

Sí. Me gustaría diferenciar la señalización *vial* y *urbana* por relación con la *señalización comercial* y la *rotulación arquitectónica*, y ambas por comparación con la *señalética*. Poner en claro estas tres ideas no es una cuestión teórica. Lo que define estas tres actividades de comunicación visual -que tienen mucho en común desde el punto de vista formal- es, en primer lugar, sus razones funcionales o sus usos sociales.

Así, la función primera de las *señales de tráfico* es la *seguridad* de peatones y automovilistas, es decir, la regulación del tráfico, y al mismo tiempo, la orientación para la circulación urbana y vial.

En cambio, la *señalización comercial* y la *rotulación arquitectónica*, que operan sobre los mismos soportes: los edificios, las construcciones, se definen por la función *publicitaria*, ya se trate de rótulos de comercios o de anuncios de productos. Y a su vez se define por la función *identitaria*, que es propiamente señalizadora en el sentido que señala y designa al mismo tiempo.

Finalmente, la *señalética* consiste en sistemas de señales creados expresamente para la orientación de los individuos en espacios acotados, o cerrados, de uso público o semipúblico, ya sean éstos un parque natural, un aeropuerto o un museo. Y a su vez reflejan, como he dicho, la *identidad propia del lugar*.

Si tenemos bien claras estas especificidades que caracterizan las tres problemáticas, evitaremos muchas confusiones teóricas y semánticas, tan frecuentes entre los estudiantes, porque a menudo los diseñadores privilegian las formas, en detrimento de sus usos sociales. Como ejemplo de tales confusiones veamos el concepto de *señal*, o de *signo*, e incluso el de *identidad*, que son comunes aunque en medidas diferentes a los ámbitos que comentamos, ya que todas estas informaciones identifican: ya sean unos lugares en la ciudad, unos productos, unos comercios, unos servicios. Es por esto que cualquier problema de comunicación debe ser considerado desde el punto de vista de *sus relaciones y sus interacciones con los individuos*. Por eso algunos de mis cursos tratan de la Sociología de la Comunicación.

anexo

¿Qué importancia le da a la utilización de pictogramas para hacer más universal el entendimiento de la señalética?

Los pictogramas tienen una importancia primera en señalética, en la misma medida que son *instantáneos*, pues se perciben de un vistazo (no necesitan ser decodificados) y son universales, porque no requieren ser traducidos, como las palabras. Sin embargo, muchos “diseñadores-estrella” arremeten contra los pictogramas porque, dicen, son deshumanizados y no permiten la creatividad pues están “muy estandarizados”. Lo que no dicen, en cambio, es lo principal: que funcionan. Y lo de la creatividad es pura tontería, ¿no están estandarizadas palabras como “salida”, “planta 1ª” o “sala de espera”? ¿Es que, por esto, no se puede hacer un trabajo gráfico creativo? De todos modos, la señalética no es *en primer lugar* un problema creativo, sino un problema funcional, utilitario. Aparte de lo dicho, cito de nuevo mi actual trabajo sobre señalética, que tiene dos tomos; el segundo se titula precisamente “Señalética creativa”.

Enric Satué

Historiador y diseñador

Trayectoria

Satué fue el primer diseñador en recibir el Premio Nacional de Diseño, en 1988. Entre sus trabajos destacan las cubiertas de la editorial Alfaguara y Colección Austral, Taurus, Espasa Calpe, Grijalbo o RBA, además de la identidad visual del Instituto Cervantes, el cartel oficial de los Juegos Olímpicos de Barcelona 92 o la señalización del Aeropuerto de Sevilla. También es historiador y ha publicado diversos libros sobre historia del diseño.

Entrevista realizada por escrito

Desde su experiencia como profesional ¿cómo es y cómo debería ser el trabajo en colaboración con los arquitectos?

Pues como son todos los trabajos de carácter interdisciplinar. Trabajando en equipo y aportando cada parte sus conocimientos específicos. Una vez puestos sobre la mesa, las soluciones suelen encajar con una sombrosa coherencia y naturalidad, tomando a menudo derroteros más interesantes de los que habíamos previsto en solitario, cada uno por su lado. La sinergia resulta, en estos casos, tan inevitable como imprescindible.

¿Cómo fue la experiencia en proyecto del aeropuerto de Sevilla con Rafael Moneo?

Para mí, fue una experiencia sumamente interesante. Lástima que el organismo aeronáutico competente condenara el proyecto al requerir, hacia el final del proceso, que se homologara lo más posible con el tratamiento tipográfico y pictográfico que acababan de aprobar para el resto de aeropuertos españoles. Así que del proyecto original tan sólo quedó en pie la estructura, el color y la secuencia de los soportes (proyectados en colaboración con el arquitecto Marc Cuixart), cuyo entramado le pareció a Moneo especialmente dialogante con el ámbito arquitectónico monumental que él había proyectado. Pero, insisto, el interesante programa tipo-pictográfico que había diseñado, con un tratamiento funcional e innovador a un tiempo, quedó convertido en un híbrido insatisfactorio.

¿Cuál es su método de trabajo cuando comienza un trabajo de señalética o de tipografía en un entorno? ¿Cómo selecciona un tipo de letra adecuada al edificio/entorno? ¿Y el tamaño, material y color?

En relación a la arquitectura, la tipografía debe tratarse formalmente desde su riquísimo acervo cronológico y simbólico. El diseño de cada tipo pertenece a un periodo explícito determinado de la historia (renacentista, neoclásico, romántico y racionalista, en sus cuatro órdenes principales) y a una simbología implícita determinada por la cultura y el país de origen (humanista, tecnológica o digital), y ambas son referencias que deben tenerse en cuenta al adaptar la morfología del tipo al estilo de la arquitectura a la que se acomoda una señalización sobrevenida. Asimismo, el tamaño y peso de la letra, el material y el color, deben considerarse partes integrantes de un todo que hay que implantar con la mayor armonía estilística posible.

¿Cómo se llevan a cabo las pruebas de aplicación sobre la arquitectura? ¿Cómo han cambiado las nuevas tecnologías las condiciones de trabajo en su profesión?

En la fase de proyecto, los programas informáticos permiten hoy día aplicar cualquier señalización al espacio arquitectónico correspondiente inmediatamente, sin mayores dificultades y con un resultado virtual rotundo, sugestivo y eficaz.

La tipografía y la rotulación. ¿Cómo afecta la diferencia de escala en el uso de la tipografía en la arquitectura? ¿Implica su rediseño?

Afecta en la arquitectura como afecta en las páginas de un libro. Es una cuestión, básicamente, de proporción. Los rótulos comerciales, por ejemplo, que son los más estentóreos, suelen sobrepasar en mucho los límites razonables, y el conjunto que forman con la arquitectura que les enmarca es, casi siempre, deficiente y desproporcionado. Teniendo en cuenta que los tratados de oftalmología establecen que una letra de 7,5 cm. de altura es legible a 50 m., la inmensa mayoría de rótulos podrían reducirse tres o cuatro veces y encajarían, sin ninguna duda, mucho más favorablemente a los edificios a los que están adheridos que en su actual desmesura.

¿Hasta qué punto puede la señalética resolver los problemas de orientación y de presencia de un edificio?

El diseño de un programa de señalización debe ser, ante todo, pragmático. No tiene que ver con la decoración, principalmente, sino con la información. Por sí sola, la información que pueda sugerir un espacio arquitectónico es insuficiente para señalar correctamente a los usuarios los itinerarios y servicios. Eso es cometido del programa señalético, y en función de su eficacia, debe facilitar los recorridos y localizaciones en los edificios de servicios complejos, desde un aeropuerto a un hospital, un edificio público o una gran superficie comercial. Si, además de accesible, la información resulta bella, mejor que mejor.

Para un edificio actual y/o para una imagen corporativa ¿es necesario crear una tipografía específica para cada proyecto? ¿Qué variables se manejan para decidirlo? ¿Y en su diseño?

Por lo que respecta al diseño de imagen corporativa, su definición objetiva responde, en parte, a la pregunta. Si un logotipo es una secuencia de letras característica, ello otorga al diseñador la licencia de crearlas de nuevo, si así lo desea. Aunque la razonable coherencia con un determinado edificio puede también sugerir el uso de una tipografía estilísticamente afín, e incluso la manipulación de una clásica, siempre que se haga todo con la suficiente sensibilidad e inteligencia. Como siempre, el talento del diseñador es lo que importa, y si lo tiene, en cada caso sabrá cómo resolver mejor un encargo.

La imagen de la ciudad contemporánea se define, en parte, a través de los rótulos publicitarios, comerciales e institucionales. Su libro *El paisaje comercial de la ciudad: letras, formas y colores en la rotulación de comercios de Barcelona* (2001), lejos de ser una ordenanza de carácter rígido, quiere ser un libro blanco que puedan utilizar los comerciantes a título consultivo para conseguir un paisaje urbano menos estridente. ¿Cómo ha sido la acogida de la propuesta por parte de los comerciantes, políticos y diseñadores? ¿ha funcionado? ¿Cómo si no se puede normativizar/controlar la imagen de la ciudad sin perder su viveza y espontaneidad?

La relación de la tipografía con la ciudad es, hoy por hoy, de una indiferencia ciertamente caótica. Tarde o temprano será inevitable una especie de planificación urbanística de la tipografía, porque esa responsabilidad cívica y cultural no puede quedar eternamente en manos de los comerciantes, sobre todo desde que han delegado los poderes decisorios a expertos en publicidad y marketing. Sin la menor delicadeza, la vociferación estridente y chillona de los rótulos, con excesos en los tama-

ños, los colores y los soportes, no hace más que aumentar la polución visual del entorno. Y esa plaga, intrínseca a las sociedades desarrolladas, afecta malignamente el paisaje informativo urbano y rural. Exceptuando el caso de Munich (del que hablo más adelante), confío más en que algún día organizaciones no gubernamentales, como Greenpeace o el Foro de Porto Alegre, incluyan la polución visual entre sus reivindicaciones, que en las medidas municipales, siempre demasiado contemporizadoras con los excesos y libertinajes del poder económico.

Parece que en la era de las marcas y de la globalización las ciudades tienden a homogeneizarse ¿Podría suponer la pérdida de la identidad de las ciudades?

Efectivamente, puede suceder, puesto que la tendencia indica la proliferación interminable de marcas. Ya se llama al siglo XXI “el siglo de las marcas”, y no ha hecho más que empezar. Por cierto, los arquitectos han madrugado, reparando en la cuestión mucho antes que los demás colectivos. He leído declaraciones de Herzog / De Meuron y Siza Vieira muy precisas al respecto, porque dicen que los clientes actuales no les encargan edificios, sino logotipos. Y como la fuerza del dinero es cada día más decisiva, me temo que el peso de las marcas en nuestro entorno será determinante. Sólo es una cuestión de tiempo.

¿En qué ámbito académico, según usted, deberían estudiarse los problemas de la aplicación del signo y de la letra en la arquitectura?

Los ámbitos más pertinentes son las escuelas de diseño (donde se imparte regularmente), las escuelas de arquitectura (donde algunas empiezan a incorporarla tímidamente), algunas universidades (especialmente en los estudios de periodismo y comunicación audiovisual) y en bastantes posgrados y masters. De todos modos, si consideramos que el arte plástico lleva un siglo incorporando tipografía a la pintura y la escultura, podría impartirse también en las facultades de Bellas Artes.

Desde su perspectiva como historiador, ¿podría citar ejemplos interesantes de adecuada integración de tipografía en arquitectura? ¿y algún contraejemplo?

Desde luego, como historiador, no veo mejor ejemplo que la base de la columna trajana, en Roma. Jan Tschichold, el diseñador gráfico más experto en tipografía de nuestra modesta historia, destacaba esa soberana muestra de entre toda la inmejorable escritura lapidaria de la Antigüedad diciendo que era “el mejor catálogo de letras de la historia”.

Como aportaciones contemporáneas, cabe citar la plausible medida tomada por el ayuntamiento de Munich, al normalizar la rotulación de los establecimientos comerciales del centro histórico con unas tipografías romanas, de caja alta, en tamaños moderados y cromadas, fijadas a la pared, una a una, así como el espectacular envoltorio del edificio de la imprenta Venmann, en la ciudad holandesa de Ede, donde sobre un fondo de plástico transparente Karel Martens ha diseñado una bella composición con grandes tipos de palo.

En cambio, un contraejemplo flagrante y desmoralizador en la rotulación de edificios públicos, en general bastante correctos, es la Audiencia Nacional de Madrid, en cuyo rótulo de tipografía romana fijada con letras sueltas sobre la puerta, las tres N están colocadas ¡cabeza abajo!

Andrés Cánovas.

Arquitecto

Trayectoria

Es profesor de la asignatura de Proyectos arquitectónicos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Entrevista realizada por escrito

En su actividad profesional, ¿cómo es o debería ser el trabajo en colaboración con los diseñadores?

Mi actividad profesional empezó siendo también una actividad relacionada con el diseño en el sentido de que trabajábamos con temas de diseño gráfico e industrial. Aparte he sido profesor de diseño gráfico e industrial. Habría que distinguir.

Creo que cualquier relación con otro profesional no se basa en la subordinación sino, muy al contrario, en conocer el grado de independencia de cada uno. En algún sentido pensar que lo que enriquece el proyecto son distintas las versiones sobre el proyecto y no una versión sesgada por la cual el arquitecto impone ciertas condiciones que otros profesionales desarrollan. O lo que es lo mismo, el grado de colaboración tiene que ver con el espíritu del trabajo, entendiendo que el trabajo es algo que queda enriquecido por los distintos comentarios. Es más, a mi me da la impresión de que cuando esas perspectivas son "desde otras disciplinas" el trabajo resultante será mejor porque los modos en los cuales uno tiene de analizar las distintas condiciones que aparecen en los proyectos lo enriquecen, ya sean de diseño gráfico o arquitectura. Creo que al final el proyecto es todo.

[...] A mi no me interesa el trabajo del diseño aplicado a la arquitectura, me interesa cómo el diseño puede aportar datos para hacer variar la arquitectura, que es un tema radicalmente distinto. No me interesa tampoco decir que fulanita de tal haya puesto unas letras en el edificio que yo he hecho. Las pondrá mejor o peor pero es que no tiene más historia, me interesa pensar cómo la reflexión que se hace sobre el diseño puede interactuar en la arquitectura. Y yo creo que así es cómo las disciplinas se complementan, lo otro es un corta y pega, desde mi punto de vista, absurdo.

¿Cómo selecciona un tipo de letra adecuada al edificio/entorno? ¿Y el tamaño, material y color?

Yo no selecciono absolutamente nada. Trabajo con determinados profesionales y confío absolutamente en ellos. Por lo tanto, si tengo que implementar un edificio hago lo que me digan los profesionales. Me parece que hay que eliminar esa imagen del arquitecto que lo controla todo, que sabe todo, que puede tomar las decisiones sobre todo. Yo creo que eso es mentira. De la misma manera que tú mandas al calculista de estructuras y discutes las cosas y sabes lo que quieres pero al final él da la soluciones y el proyecto se modifica de la misma manera con los diseñadores gráficos. Confío absolutamente y creo que lo van a hacer mejor que yo porque ellos conocen su disciplina. Yo no cedo mi responsabilidad en la arquitectura, pero ellos tampoco deben ceder su responsabilidad en el diseño.

¿En qué momento del proyecto de arquitectura empiezan a intervenir factores señaléticos/visuales?

Según el tipo de proyecto. Si fuese un proyecto de implementar señalización pues evidentemente es

prácticamente un tema de final de proyecto pero temas como montajes de exposiciones o relacionados con la arquitectura de pequeña escala desde el principio. Con Cesar Ávila he hecho trabajos en los cuales la imagen del proyecto es la imagen del diseño. En ciertos pequeños museitos que hicimos hace un par de años me propuso cierto tamaño de letras de dos tres metros de alto para las entradas y al final resulta que la bondad o maldad del espacio está precisamente en la potencia del diseño gráfico y no tanto en la potencia de la arquitectura que quedaba absolutamente absorbida por el diseño. Es un problema del tipo de proyecto y de la magnitud del proyecto.

Para un edificio actual / contemporáneo (o una imagen corporativa) ¿es necesario crear una tipografía específica para cada proyecto?

Yo creo que no hay que crear nada específico para nada. En el mercado y en la industria existen temas absolutamente fantásticos y sistemas que es posibles implementar. No creo que sea necesario a no ser que alguien piense que lo sea. Ahora, hay gente que lo que hace es investigar y por lo tanto esa labor de investigación quiere desarrollar la sobreimplementación en edificios, eso es otra historia, pero yo no necesito que lo que hago sea nuevo, en mi arquitectura lo que hago tampoco es nuevo. Hacer algo nuevo en este momento es difícil. Seguro que cuando uno está pensando en cualquier cosa hay 150.00 tios en Australia que están pensando lo mismo. ¿Qué significa lo nuevo en un mundo en que en dos segundos tu información está a 7.000 kilómetros? No tiene ningún sentido.

La tipografía y la rotulación. ¿Cómo afecta la diferencia de escala en el uso de la tipografía en la arquitectura? ¿implica su rediseño?

Yo creo que los buenos tipógrafos trabajan las variaciones de las letras o de los signos en función de sus tamaños, lo que se plantean son sistemas de ajustes para que un tema pueda funcionar a bajas escalas, como un membrete de carta y que eso pueda funcionar en un edificio. Eso esta relacionado también con el color, con la percepción, con las texturas de los materiales, me parece que ahí hay muchas más variables distintas, incluso con el material. No me gusta hablar de rotulación, me gusta hablar de materiales sobre materiales o de materiales con materiales, o sea la pintura es un material y no algo que se coloca sobre otro material. Uno puede pensar, por ejemplo, en temas tan tontos como barnizar el hormigón y la propia textura del hormigón cambiando el brillo ya es distinta. No me interesa la palabra rotulación porque me parece que es otorgarle un sentido menor al hecho de implementar cosas.

La imagen de la ciudad contemporánea se define, en parte, a través de los rótulos publicitarios, comerciales e institucionales. ¿Qué papel pueden jugar en ella las comunidades de diseñadores, arquitectos y políticos?

Yo creo que la imagen de la ciudad no la controla ni San Pedro. La imagen de la ciudad la controla ella misma y la controlan fundamentalmente los rotulistas en ese sentido peyorativo de la palabra rotulación. Sólo un 5% de las imágenes que vemos en la ciudad están pensadas para la ciudad, la complementan y la hacen mejor. Habitualmente están destinadas al más puro consumo sin tener ningún otro valor. Evidentemente la publicidad está destinada al consumo pero bueno, hay matices. Hay publicidad inteligente y otra que no lo es. Igual que hay diseño y arquitectura inteligente y otra que no lo es. O lo que es lo mismo, personas inteligentes y otras que no lo son. Entonces en función de las manos en las que cae el proyecto saldrá un buen o mal proyecto. Creo que por ahí van los tiros, siempre pienso más en las personas que en los hechos.

¿Cómo se puede normativizar/controlar la imagen de la ciudad sin perder su viveza y espontaneidad? ¿debe hacerse?

Creo que las normativas están para ser llevadas al límite. Las viviendas de protección oficial tienen normativa y no son peores, o no deben de ser peores. Simplemente hay que saber hasta que punto

la normativa es vehículo para hacer que el proyecto sea mejor. Yo creo que lo es. Creo que lo que no tiene norma, no tiene por qué ser mejor, habitualmente es peor. Cuantas más condiciones haya los proyectos son mejores, siempre.

Parece que en la era de las marcas y de la globalización las ciudades quieren también tener el status de identidad corporativa e imagen de marca para venderse como un producto más. ¿Está de acuerdo en que este fenómeno de invasión y homogenización de los espacios públicos podría suponer la pérdida de la identidad real de las ciudades? ¿Qué implica que una ciudad tenga una tipografía asociada? ¿Mejora la comunicación con el ciudadano?

Esto hace referencia a la pérdida del carácter de las ciudades, a la conversión de las ciudades en una sola ciudad y por lo tanto a una heterotopia. No hay nada más parecido a un aeropuerto que otro aeropuerto, no hay nada más parecido a un campo de fútbol que otro campo de fútbol, al final son una panda de gente chillando. Yo creo que las ciudades en algún sentido deben preservar una cierta identidad pero a mi no me da miedo ese fenómeno de globalización en el cual hay arquitectos y diseñadores a los que se le llama para que hagan su arquitectura o diseño específicos. Para que identifiquemos las cosas que hacen. ¿Que eso hace la ciudad más plana? Pues posiblemente. Pero es la ciudad que tenemos, la que posiblemente deberíamos cambiar, pero tampoco me parece un fenómeno extraño al de la propia cultura contemporánea. Creo que hay que escribirlo siempre en ese tipo de marcos.

¿Este fenómeno es un fenómeno que se puede pensar en términos de cultura? Se puede pensar en ese sentido, una cultura posiblemente distinta, más universal, de repetición, de marca, más global, en una cultura más de consumo, en el sentido de que consumimos aquello que creemos que es apto para ser consumido y por lo tanto en algo que conocemos. Por lo tanto vamos al Guggenheim y nos parece bueno porque hemos visto otra cosa de Gehry en otro sitio. Tomamos la Coca-Cola, no porque nos guste más o menos la Coca-Cola sino por que confiamos en la marca de la Coca-Cola. Eso es un fenómeno sobre lo que hay poco que discutir. Que nos puedan gustar más las ciudades antiguas con su carácter, su autenticidad... bueno, no es menos auténtico el logo de McDonalds que un catedral gótica. ¿Por qué es menos auténtico eso? Es distinto. Es más, las catedrales góticas también eran sistemas muy similares. Cuando uno ve siete catedrales góticas queda absolutamente aburrido porque la siguiente es la misma. Ya sé que esto para los historiadores es un horror, y que debo ser un tipo tremendamente inculto pero pregúntale al tipo e la calle.

La arquitectura publicada, la de revista, nos presenta edificios vacíos de personas, mobiliario, carteles. ¿Hasta qué punto la arquitectura debe prever la actuación del usuario-cliente, por ejemplo, a la hora de poner mamparas, publicidad en fachada, carteles indicativos?

Esto se resume con un frase: La arquitectura es vida y si no s vida no es nada. Esta obsesión que tenemos de presentar los edificio como objetos es simplemente desnaturalizadora. A mi me gustaría siempre ver los edificios publicados en uso, los edificios llenos de gente, los edificios como realmente son. El edificio se activa porque tiene uso, porque las personas viven mejor o peor en él . La buena arquitectura siempre ha hecho que las personas vivan mejor. El problema es que las personas damos mal las fotos.

Esa otra versión también es interesante: el conocimiento abstracto de las cosas. El entender que con los planos se puede medir la calidad de la arquitectura. Creo que las cosas se miden con la vida. Esto posiblemente tiene que ver con un cierto sentimiento de posromanticismo en el sentido más cultural y filosófico del término. No podemos separar la ciudad de la vida. ¿Que las personas estropean los edificios? Pues vaya una mierda de edificio que queda estropeado por el uso, creo que cuando están bien los edificios son 5 años después de construirlos. Uno va allí y ve si se utilizan, cómo se ha variado el edificio en función de las necesidades que el arquitecto no ha previsto. El edificio siempre es mejor en su uso, cuando el edificio aguanta todas las adaptaciones y modificaciones. [...] El asunto es si resultan mejores por eso. El resto son estupideces de arquitectos y dise-

ñadores donde los objetos deben permanecer prístinos a la mirada. Esto es el egoísmo de querer que el hijo sea como el padre o que nuestros hijos sean como nosotros hemos pensado que tienen que ser. Por eso existen los conflictos, porque los hijos son como quieren ser y nosotros hemos sido como hemos querido ser. Y cuando tú has querido ser lo de tu padre al final has tenido que ir al psiquiatra. Pues los edificios muchas veces tienen que pasar por el psiquiatra. El psiquiatra es la vida.

Según algunas líneas del movimiento moderno, que aún se venera en las escuelas de arquitectura, el edificio es inteligible por naturaleza. En él la señalización no es necesaria: el usuario sabe dónde está todo. ¿Deberían añadirse principios de señalética a la idea de una arquitectura de fácil legibilidad? ¿Cómo hacerlo? ¿Quién se encarga actualmente de estudiar y resolver esos problemas?

[...] Estamos viendo constantemente que toda esa imaginación del diseño se ha convertido en una imaginación ya propia de la arquitectura. En lo "moderno", lo moderno de hace 10 años, es precisamente que el diseño gráfico se ha convertido en protagonista y no en subsidiario de la arquitectura. Igual que cuando uno va al panteón de Agripa hay una placa maravillosa que te dice a quien está dedicado. La placa es tan fantástica como el edificio. O cómo el pavimento te señala cual es el centro ¿eso no es señalización? Eso es señalización pero desde otros componentes. Pero por qué negar que la tipografía puede señalar tanto como un pavimento, como una altura que te baja, todo son componentes que hacen mejor el edificio.

El cuidado con que se trata la tipografía en los planos del proyecto ¿se traslada de algún modo a la construcción final del edificio?

Los que tienen cuidado sí y los que no, creo que nada.

¿Qué efecto tiene en la labor del arquitecto la ausencia de una mínima educación tipográfica? ¿En qué ámbito académico, según usted, deberían estudiarse los problemas de la aplicación del signo y de la letra en la arquitectura?

Creo, de nuevo, que los arquitectos no tenemos que saber de todo y por lo tanto tenemos educación tipográfica cero porque no somos tipógrafos, somos otra cosa. Lo que tenemos que hacer es eliminar el buen gusto y acentuar el criterio. Hay gente que piensa que con su gusto puede solucionarlo todo. El conocimiento está por encima de eso e implica criterio. La tipografía debe enseñarse en las escuelas de bellas artes, de diseño, que son los sitios específicos para una formación rigurosa. Que nosotros debiésemos tener conocimientos de esas cosas bien. La que te da la conversación con la gente, con tus colaboradores, diseñadores, tipógrafos, te expliquen el por qué de las cosas. Igual que un tipo de aire acondicionado te explique el por qué del sistema de aire acondicionado. Tú lo entiendes y lo sabes valorar. Eso se llama criterio.

¿Podría citar ejemplos interesantes de adecuada integración de tipografía en arquitectura?

Las adecuaciones de Cesar Ávila para Mansilla y Tuñón en el MUSAC. Un trabajo hecho desde la naturalidad, situaciones en absoluto forzadas.

Las que no son interesantes son las cuales la tipografía se sobrepone a la arquitectura aparece como una etiqueta que se pega sobre algo ya hecho y no participa en el espíritu de las cosas. Cuando todo es lo mismo está bien. Cuando las cosas se superponen empiezan a chirriar.

Conclusiones

Estas conclusiones se extraen en parte de las entrevistas realizadas y de la bibliografía consultada.

La aplicación de la tipografía en la arquitectura es un asunto complejo. Como en el resto de aplicaciones tipográficas no se trata sólo de escoger una tipo adecuada al entorno de estudio, sino también de aplicarla correctamente en términos de lugar, tamaño, visibilidad, uso y de aspectos culturales. Existe entre todos los entrevistados una preocupación común por el usuario y por la funcionalidad de sus intervenciones. Por ejemplo Joan Costa realiza encuestas a los usuarios para el proyecto de la señalética del aeropuerto de Mexico para tomar datos reales. Ribagorda añade que en cuanto al método, aparte de las variables ya indicadas, hay otras que definen en la práctica el proyecto, como son el presupuesto, las fechas y el trato con el cliente ¹.

Casi todos los profesionales consultados coinciden en que es necesario realizar pruebas in situ con rótulos impresos a tamaño real para poder apreciar su adaptación en el edificio. Los medios infográficos ayudan, pero no pueden sustituir a los experimentos realizados en tamaño real. Satué llega a aconsejar sobre tamaños y colores específicos según el ancho de las calles para los rótulos comerciales según estudios de legibilidad y oftalmológicos ². Sin embargo no existe coincidencia cuando hablamos sobre si la diferencia de escala implica un rediseño de los tipos. Un campo que podría ser interesante estudiar en el futuro.

Según opinan mayoritariamente los entrevistados, para que el proyecto señalético o de identidad funcione mejor dentro del proyecto arquitectónico sería deseable que se considerara al proyecto de tipografía como una partida más, como lo son las instalaciones, y desde etapas tempranas en la generación del proyecto. De esta forma el diseño no sería una pegatina que se pone acabado sino parte integrante del proyecto.

Sobre la imagen de la ciudad contemporánea ha yuna coincidencia en torno a su imagen descuidada, muchas veces mal diseñada, en mal estado y caótica. En cuanto a intentar regular la situación existen diversas posturas: los hay que piensan que el fenómeno es incontrolable y los que creen que una normativa ayudaría a clarificar y mejorar la imagen de la ciudad.

¿En qué ámbito académico deberían estudiarse los problemas de la aplicación del signo y de la letra en la arquitectura? Existe un consenso generalizado en que el arquitecto debe tener, al menos, conocimientos básicos sobre tipografía. De este modo podrá contar con la colaboración de diseñadores partiendo de una base.

El problema tipográfico, como se ha repetido frecuentemente en las entrevistas, no gira sólo alrededor cómo seleccionar la tipografía, sino en saber cómo y dónde utilizarla, en tener criterio.

1. Si bien este hecho parece ser extrapolable a casi todos los trabajos realizados por encargo, cuando hablamos de aplicaciones señaléticas el problema parece ser más acuciente o al menos así se critica desde el mundo del diseño. Se reservan unas partidas pequeñas y en fases muy avanzadas (incluso acabadas) de la construcción del edificio, lo cual no deja mucho margen al diseñador, tanto económico como de maniobra para proponer cambios en la arquitectura.

2. Enric Satué, El paisaje comercial de la ciudad: letras, formas y colores en la rotulación de comercios de Barcelona, Píados 2001, 220 p. : il. col. ; 24x17 cm.

Bibliografía específica comentada

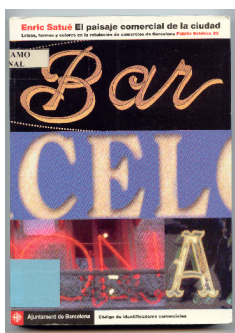
Se recogen a continuación una selección de los títulos que tratan el tema de la tipografía y la arquitectura. En orden cronológico empezando por el más reciente. Se quiere que sea esta una bibliografía usable, y para ello se indica entre corchetes dónde se pueden encontrar los diferentes publicaciones.



·Phil Baines and Catherine Dixon, *Signs: Lettering in the Enviroment*, Laurence King 2003

[naos]

Compilación de letras en/dentro de/alrededor de edificios, señales de carretera y de todo tipo de todo el mundo con la diferencia sobre otros libros recopilatorios gráficos en que se discute la función y la ejecución de cada señalización.



Enric Satué, *El paisaje comercial de la ciudad: letras, formas y colores en la rotulación de comercios de Barcelona*, Piados 2001, 220 p. : il. col. ; 24x17 cm.

[UAM]

En colaboración con el ayuntamiento de Barcelona y a modo de recomendación para los comerciantes y rotulistas es una guía práctica y completa de cómo manejar tipos, colores, materiales y tamaños que configuran el paisaje urbano. Se ponen ejemplos específicos de qué tamaños, familias y colores adoptar en las letras de los rótulos según el tamaño de las calles y tipos de edificaciones. Promueve el uso discreto del rótulo en la ciudad actual: que los carteles no griten al ciudadano. Todo ello enmarcado en la ciudad de Barcelona con ejemplos específicos de ésta, si bien la mayor parte de sus instrucciones y enseñanzas son generalizables y de gran ayuda.



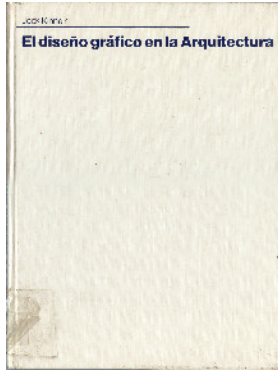
Mitzi Sims, *Gráfica del entorno*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1991 (1991) [Sign Design. Grafics, Material, Techniques] 176p. 21,5x30cm

[ETSAM]

Una introducción generalista al mundo del diseño de rótulos. Expone los diferentes temas y no llega a entrar en profundidad en ninguno. Resulta interesante su repaso de los materiales para rótulos, en especial los luminosos, que se queda en una enumeración con breve explicación. Los ejemplos son insuficientes.

"No es sorprendente que la Society os Graphic Design Education Foundation (SEGDEF) haya descubierto que no existen programas de enseñanza de diseño gráfico de entorno" pag 12

Cuatro periodos de rotulismo arquitectónico: imperio romano, renacimiento/barroco, siglos 18 y 19 en Inglaterra, Italia fascista.



Jock Kinnear, *El diseño gráfico en la arquitectura*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1982 (1980) [*Words and Buildings, The art and practice of public lettering*] 192p. 17x28,5 cm [ETSAM]

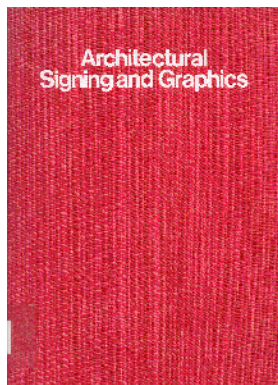
Capítulos: 1. Antecedentes 2. Criterios 3. Práctica 4. Mise-en-scène

1 Repaso rápido a la aparición de los diferentes alfabetos en su aplicación a la arquitectura con ejemplos de su aplicación.

2 Consideraciones breves, generales y someras sobre legibilidad, diseño de letras, palabras y el espacio que ocupan

3. Pequeña disquisición sobre la integración de letras al edificio (pag 149-150). Ejemplos de todos los tiempos (y lugares) y materiales aplicaciones de letras a nivel superficial, en relieve, tridimensionales e integradas.

Numerosos de ejemplos (blanco y negro).



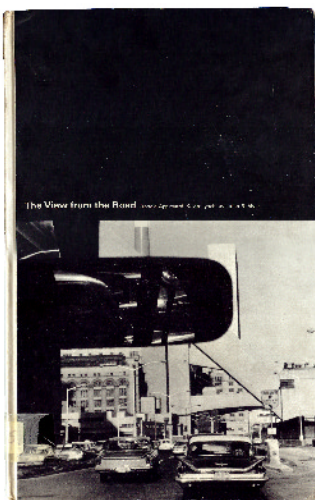
John Folli and Dave Hammer, *Architectural Signing and Graphics*, The Architectural Press Ltd., Londres 1979 (1979 por la Whitney Library of Design, New York). 232 p. : mucha ilustración b/n; 23,5 x 31 cm [ETSAM]

Interesante libro sobre señalética. Trata diversos temas como la importancia de la velocidad del observador en la percepción, con datos; modos de abordar el proyecto de señalética; tipos de elemento a utilizar; pictogramas; breve noción de tipografía; ejemplos ilustrados de los años 70; materiales y construcción de la señalética. Al final incluye un ejemplo completo de un proyecto de señalización con toda la documentación.



Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Gustavo Gili, Barcelona 1998 3ª ed. (1972, revisado 1978) [*Learning from Las Vegas, Revised Edition: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*] 228p.

[ETSAM]

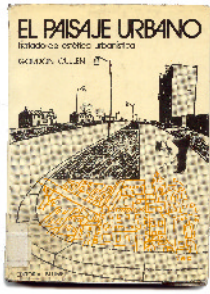


Donald Appleyard, Kevin Lynch, John R. Myer, *The view from the road*, MIT Press, Cambridge, 1964 64p.

[ETSAM]

Cómo hacer el paisaje desde la autopista mejor (recomendaciones para el ingeniero).

Se analizan las especificidades de la percepción desde el coche y se genera todo un sistema anotación respecto a la percepción del espacio, de entorno, sensaciones. Un sistema de notación que el alumno de urbanismo "inventa" en cada entrega. El libro recoge el estudio sobre una autopista urbana en Boston.

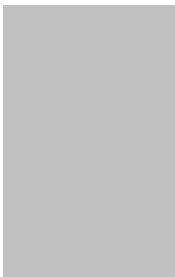


Gordon Cullen, *El paisaje urbano: tratado de estética urbanística*, Editorial Blume, Barcelona 1977 2ª ed. (1971) [*Townscape*] 200p.

[ETSAM]

Un libro que analiza visualmente el paisaje de la ciudad a través de ejemplos de todos los tiempos a través de un contenido gráfico-fotográfico. Un análisis de cómo todos los elementos del espacio público (paredes, texturas, siluetas...) ayudan a configurar el espacio público. La ciudad como secuencia de espacios relacionados percibidos en serie: la visión serial. La ciudad ha aceptado ya a la publicidad, falta que sea aceptada por los que la construyen: arquitectos y urbanistas.

"Si recorremos los proyectos elaborados de nuevas ciudades, lo último que encontramos en ellos es un lugar para anuncios" p151



Dana, Karine, "Informer dans l'espace" [interview], *Moniteur architecture AMC*, entrevistas a Baur, Ruedi.; Lionni, Pippo.; Barjini, Laurence.; Plénacoste, Gérard.; Reysat, Jérôme, Kaminagai, Yo., no.115, pp.90-125, Apr 2001

[ETSAM]

Una serie de entrevistas a diversos diseñadores sobre sus diferentes actuaciones en entornos arquitectónicos y sobre su relación con los arquitectos. Bien documentadas e ilustradas le sigue unas páginas sobre materiales usualmente utilizados en rotulación y señalética.

Bibliografía general

Esta bibliografía está clasificada por apartados para facilitar su uso. Dentro de cada apartado se clasifica cronológicamente empezando por el más reciente. Como ya se comentaba en otro capítulo, se pretende que esta bibliografía sea útil y por ello, a riesgo de ser algo localista madrileño, se indica por medio de la información entre corchetes dónde se puede consultar cada publicación.

[ETSAM] Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

[BA] Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid

[Municipales] Red de bibliotecas municipales de Madrid

[naos] librería Naos

Libros

-Arquitectura: imagen de la ciudad y de la arquitectura

-Tipografía general

-Compilaciones de imágenes urbanas

-Práctica tipográfica, manuales

-Clásicos modernos meditados

-Varios

Revistas

Links

Libros

Arquitectura: imagen de la ciudad y de la arquitectura

·Enric Satué, *El paisaje comercial de la ciudad: letras, formas y colores en la rotulación de comercios de Barcelona*, Piados 2001, 220 p. : il. col. ; 24x17 cm.[UAM Filosofía en LIB-ACCESO]

En colaboración con el ayuntamiento de Barcelona y a modo de recomendación para los comerciantes y rotulistas es una guía práctica y completa de cómo manejar tipos, colores, materiales y tamaños que configuran el paisaje urbano. Se ponen ejemplos específicos de qué tamaños y colores adoptar en las letras de los rótulos según el tamaño de las calles y tipos de edificaciones. Promueve el uso discreto del rótulo en la ciudad actual: que los carteles no griten al ciudadano. Todo ello enmarcado en la ciudad de Barcelona con ejemplos específicos de ésta, si bien la mayor parte de sus instrucciones y enseñanzas son generalizables y de gran ayuda.

·Mitz Sims, *Gráfica del entorno*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1991 (1991) [Sign Design. Graphics, Material, Techniques] 176p. 21,5x30cm [ETSAM]

Una introducción generalista al mundo del diseño de rótulos. Expone los diferentes temas y no llega a entrar en profundidad en ninguno. Resulta interesante su repaso de los materiales para rótulos, en especial los luminosos, que se queda en una enumeración con breve explicación. Los ejemplos son insuficientes.

"No es sorprendente que la Society os Graphic Design Education Foundation (SEGDEF) haya descubierto que no existen programas de enseñanza de diseño gráfico de entorno" pag 12 || 4 periodos de rotulismo arquitectónico: imperio romano, renacimiento/barroco, siglos 18 y 19 en Inglaterra, Italia fascista pag 14

·Joan Costa, *Señalética: de la señalización al diseño de programa*, 1987 [BA . Libre acceso La 659.12 coseñ]

·Joan Costa, *Señalética*, Ceac Colección: Enciclopedia del diseño, Barcelona, 1987 256 p. : il. col. y n. ; 27 cm [Biblioteca Nacional]
Libro básico que introduce en España el término y los métodos de trabajo de la señalética.

·Kevin Lynch, *The image of the City*, The MIT Press, Cambridge 1960 - La imagen de la ciudad, Gustavo Gili, Barcelona 1984 [ETSAM]

Lynch habla de la importancia de la imagen en el espacio para crear los lugares en los que vivimos, como un elemento esencial de la sensación de identidad y pertenencia, seguridad y un modo de vida más satisfactorio.

·Jock Kinneir, *El diseño gráfico en la arquitectura*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1982 (1980) [*Words and Buildings, The art and practice of public lettering*] 192p. 17x28,5 cm [ETSAM]

Capítulos: 1. Antecedentes 2. Criterios 3. Práctica 4. Mise-en-scène

1. Repaso rápido a la aparición de los diferentes alfabetos en su aplicación a la arquitectura con ejemplos de su aplicación. 2. Consideraciones breves, generales y someras sobre legibilidad, diseño de letras, palabras y el espacio que ocupan. 3. Pequeña disquisición sobre la integración de letras al edificio (pag 149-150). Ejemplos de todos los tiempos (y lugares) y materiales aplicaciones de letras a nivel superficial, en relieve, tridimensionales e integradas.

Numerosos de ejemplos (blanco y negro).

·Camilo Sitte, *Construcción Artística de Ciudades según principios artísticos*, Gustavo Gili 1980

·John Folli and Dave Hammer, *Architectural Signing and Graphics*, The Architectural Press Ltd., Londres 1979 (1979 por la Whitney Library of Design, New York). 232 p. : il. b/n; 23,5 x 31 cm [ETSAM]

Interesante libro sobre señalética. Trata diversos temas como importancia de la velocidad del observador en la percepción, con datos; modos de abordar el proyecto de señalética; tipos de elemento a utilizar; pictogramas; breve noción de tipografía; ejemplos ilustrados de los 70; materiales y construcción de la señalética. Al final incluye un ejemplo completo de un proyecto de señalización con toda la documentación.

·Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Gustavo Gili, Barcelona 1998 3ª ed. (1972, revisado 1978) [*Learning from Las Vegas, Revised Edition: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*] 228p. [ETSAM]

·Gordon Cullen, *El paisaje urbano: tratado de estética urbanística*, Editorial Blume, Barcelona 1977 2ª ed. (1971) [*Townscape*] 200p. [ETSAM]

Un libro que analiza visualmente el paisaje de la ciudad a través de ejemplos de todos los tiempos a través de un contenido gráfico-fotográfico. Un análisis de cómo todos los elementos del espacio público (paredes, texturas, siluetas...) ayudan a configurar el espacio público. La ciudad como secuencia de espacios relacionados percibidos en serie: la visión serial. La ciudad ha aceptado ya a la publicidad, falta que sea aceptada por los que la construyen: arquitectos y urbanistas.

"Si recorremos los proyectos elaborados de nuevas ciudades, lo último que encontramos en ellos es un lugar para anuncios" p151

·Donald Appleyard, Kevin Lynch, John R. Myer, *The view from the road*, MIT Press, Cambridge, 1964 64p.[depósito ETSAM]

Cómo hacer el paisaje desde la autopista mejor (recomendaciones para el ingeniero). Se analizan las especificidades de la percepción desde el coche y se genera todo un sistema anotación respecto a la percepción del espacio, de entorno, sensaciones. Un sistema de notación que el alumno de urbanismo "inventa" en cada entrega. El libro recoge el estudio sobre una autopista urbana en Boston.

Tipografía: General

·Friedrich Friedl, Nicolaus Ott, Bernard Stein, Philipp Luidl, *Typographie, wann wer wie; Typography, when who how; Typographie, quand qui comment*, Könemann, Köln 1998, 592 p.[ETSAM]

Enciclopedia muy completa y cómo su título indica: un compendio de fechas, nombres de autores, tipos y ejemplos gráficos. Muy recomendable como libro de consulta y muy asequible su relación peso/precio

·José María Cerezo, *Diseñadores en la nebulosa, el diseño gráfico en la era digital*, Biblioteca Nueva 1997

[ETSAM + bibliotecas municipales]

Sobre el impacto de los avances informáticos en el mundo del diseño en los años 90. Se estudia también cómo las nuevas tecnologías han modificado el modo de hacer tipografía, el fenómeno de la tipografía digital.

·Enric Satué, *El diseño gráfico, desde los orígenes hasta nuestros días*, Alianza Forma, Madrid 1997 7ª Ed. (1988) 500 p. [ETSAM + Bibliotecas municipales]

Libro ya clásico que resume por apartados la historia del diseño gráfico en el mundo. Es una guía de gran utilidad para hacer una lectura a la historia del diseño gráfico desde sus inicios hasta el siglo XX. Portada de Daniel Gil.

Compilaciones de imágenes urbanas

·Phil Baines and Catherine Dixon, Signs: *Lettering in the Environment*, Laurence King 2003[naos]

Compilación de letras en/dentro de/al rededor de edificios, señales de carretera y de todo tipo de todo el mundo con la diferencia sobre otros libros en que se discute la función y la ejecución de esa señalización. Mucho de ello se incluye en www.publiclettering.org.uk

·Leandro Lattes, *Hasta fin de existencias 1*, Aldeasa ediciones, Madrid, 2003, 21 x 10,5 cm. 228 p.:

Trabajo de recopilación fotográfica de objetos dediseño, texturas y tipografías de los bares de Madrid. www.hfde.com

·America Sánchez, *Barcelona Gráfica*, Gustavo Gili, Barcelona 2001 (catalán, inglés, castellano, japonés) 469p. 27x19cm

Compilación ordenada de unas de 1800 fotografías a color de las piezas gráficas de todos los tiempos de la ciudad de Barcelona: rótulos comerciales, números de portales, viñetas, alegorías, emblemas, pictogramas, que se hacen legibles e ilustran los usos de la ciudad. .

·Luis Agromayor, *Tiendas de Madrid*, Susaeta ediciones Madrid 1992 Madrid

·Luis Agromayor, *Tabernas de Madrid*, Ed. Lunwerg. 1991Madrid

·Alberto Corazón, *El sol sale para todos: un análisis de la iconografía comercial de Madrid*, Banco Urquijo, Madrid 1979 121 p. : principalmente il. col. ; 31 cm [Biblio Nacional]

Antes de entrar en la década de los ochenta Madrid ya iba perdiendo parte de su identidad gráfica. En este libro se recogen muestras de comercios tradicionales de la ciudad de los que muchos ya han desaparecido. Cómo los que llegaron a la ciudad tras la guerra cuidaron con esmero la imagen de sus comercios contando con la colaboración de los mejores profesionales de la época. Fotos de lo que el viandante ve y una muestra de números y materiales utilizados. Concluye con una reseña de Alfonso Romero, importante azulejista-ceramista de Madrid (Las Ventas, E.T.S.I. de Minas de Madrid, Cine Saboy). Primera compilación de imágenes de los comercios de Madrid.

Práctica tipográfica, manuales

·Phil Baines, Andrew Haslam, *Tipografía, función, forma y diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 21,5x15cm 192 p [*Type & Typography*] [bibliotecas municipales]

Libro muy bien ilustrado y completo.

·Juan Martínez del Val, *Tipografía práctica, usos, normas, tecnologías y diseños tipográficos en los inicios del siglo XXI*, Laberinto 2002 [BA]

Nivel práctico de tipografía acompañado con textos de tipógrafos de renombre.

·José Luis Montesinos, Montse Mas Hurtuna, *Manual de Tipografía, del plomo a la era digital*, Campgráfic 2000 [B.A.]

Incluye consejos de quark.

·Lewis Blackwell, *Tipografía del siglo XX: Remix*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998 [20th century type: Remix] 192p. [ETSAM]

·Kenneth J. Hiebert, *Graphic design sources*, Yale University Press, 1998, New Haven and London. 224 p. 28.5 x 21cm [ETSAM]

Ilustrado a color. Exposición del proceso de diseñar. En uno de sus capítulos: ejemplo de aplicación de un logo concreto a diferentes edificios de un entorno universitario atendiendo al carácter, forma, tamaño, tiempo y uso de las diferentes arquitecturas. páginas 172-192. Páginas finales sobre el uso de lo vernáculo en el diseño.

·Christopher Perfect, *Guía completa de la tipografía, manual práctico del diseño tipográfico*, Blume 1994 Barcelona 224 p. 26x26cm (The complete typographer, Quatro Publishing, London, 1992) [BA 655.26 PER GUI acceso libre]

Resumen de la historia de la tipografía con ilustraciones muy interesante. Directorio de tipos clasificados según familias: con ejemplos de sus aplicaciones, de cómo funcionan los diferentes cuerpos e interlineados en la práctica.

·John Dreyfus y François Richaudeau, *Diccionario de la edición y las artes gráficas*, Fundación Germán Sánchez, 1990, Madrid 724 p. 20x25,5cm. (*La Chose Imprimée. Histoire, techniques, esthétique et réalisations de l'imprimé*, Retz, Paris, 1985). [biblio municipal]

Completo diccionario enciclopédico sobre artes gráficas en castellano (con las traducción de los términos al inglés y al francés). Se complementan las 400 entradas con artículos sobre historia y técnica con ilustraciones. Muy completo. Falto de actualización en cuanto a las técnicas digitales actuales.

·Ruari Mclean, *Manual de Tipografía*, Herman Blume 1987 (1980) [*Typography*] 216p. 15,5x24cm [cualquier biblioteca]

El manual más famoso y ampliamente distribuido. Visión general falto de actualización.

Clásicos Modernos Reeditados. Manuales de la nueva tipografía

·Jan Tschichold (1902-1974), traduce Ruari McLean, *The new typography, a hand book for modern designers*, University of California Press: Berkley, Los Angeles , London 1995. (*Die Neue Typographie, ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, Berlin 1928) [BA acceso libre]

Reimpresión en facsímil del original de 1928 (no del texto limpiado por el propio Tschichold en 1967). Nacimiento de la nueva tipografía: historia de la antigua tipografía y el surgimiento de la nueva. Conceptos de asimetría y del uso del San Serif. Ejemplos ilustrados de la nueva tipografía (y contraejemplos de lo que parece moderno y bueno y es peor que lo antiguo): el símbolo, la carta, la postal, el poster. Compuesto originalmente en Aurora Grotesk (el facsímil en imagio Light extended). Existe una versión en castellano disponible en la Facultad de Ciencias de la Información: La nueva tipografía, Campgràfic, 2003, Valencia, 291 pag, 21cm, a cargo de Josep M. Pujol.

·Stanley Morrison (1889-1867), *Principios fundamentales de la tipografía*, Ediciones Bronce 1998 125p. 20,5x13 (First Principles of Typography 1929) [BA acceso libre]

Artículo para la 14ª edición de la Encyclopaedia Britannica, reimpreso en las siguientes ediciones. Revisado por el propio Morrison en 1966 le añadió una posdata reafirmando en sus posiciones. De los manuales de este apartado el más breve y menos concreto pero por ello más directo.

Así comienza: "La tipografía puede definirse como el arte de disponer correctamente el material de imprimir con un propósito específico: el de colocar las letras, repartir el espacio y organizar los tipos con vistas a prestar al lector la máxima ayuda para la comprensión del texto."

En su Posdata (Postscript):

"Hay dos características de organización comunes a la arquitectura y a la construcción y a la tipografía y la imprenta que deben tenerse como principios esenciales y obedecerse como tales por ambas partes: el respeto a los materiales que se usan y su uso coherente con los objetivos sociales, que son lo esencial en ambas partes. La actividad tipográfica, como la arquitectura, está al servicio de la sociedad. Son artes que, por su naturaleza, están predestinadas a servir a la civilización."

Y así termina:

"Así pues, la palabra tradición es otra manera de expresar la unanimidad en los aspectos fundamentales establecidos a base de pruebas, errores y correcciones de muchos siglos. Experiencia docet."

·Eric Gill, *Un ensayo sobre tipografía*, Campgràfic 2004 (1931) 125p [BA]

Libro pequeño, facsímil, tipo editorial. La introducción en la www.tipografica.com/65

·Paul Renner, *El arte de la tipografía*, Campgràfic 2000 (1932?) 17x24cm 314 pag [BA libre acceso 655.29 REN ART]

Tratado general y extenso sobre tipografía. Elección del formato de papel, del cuerpo y el tipo de letra, el uso de la mayúscula/minúscula, espaciado. El diseño de la página, el libro, la revista, el periódico, enumeraciones y tablas. Glosario, clasificación de tipos y nomenclatura. Compuesto en Futura, letra del propio autor.

Varios

· Enric Satué, *El diseño gráfico en España, Historia de una forma comunicativa nueva*, Alianza Forma 1997 462p. 17,5x23cm [ETSAM + Municipales]

Una historia de la evolución del diseño en España. Cómo el exilio tras la guerra y las diferentes características de las ciudades (la Barcelona industrial y el Madrid casposo) explican fenómenos que aun experimentamos: los rótulos caligráficos, la incultura gráfica... Una muestra muy amplia de lo más relevante en cuanto a diseño en todos los campos en España. Desde los inicios a los últimos años noventa en todos los campos del diseño: imagen corporativa, producto, señalización, tipografías, editorial... En el capítulo tercero [señalización] se estudia la historia de la imagen de los comercios en las ciudades españolas (pag 85-112).

· Joan Costa, *La imagen de marca, un fenómeno social*, Paidós, 2004, Barcelona 17x23cm 202 pag texto con ilustraciones pequeñas [BA libre acceso]

· Joan Costa, *Imagen pública, una ingeniería social*, FUNDESCO (Fundación para el Desarrollo Social de las Comunicaciones), 1992. 17x23,5cm [UAM Económicas DEPOSITO]

· Joan Costa, *Imagen Global*, Ediciones CEAC, Centro internacional de Investigación y Aplicaciones de la comunicación. 24x27cm 264pag [BA libre acceso]

Con ejemplos ilustrados y fotos. Se explican al final del libro tres proyectos de identidad corporativa: Olivetti, Braun y el Banco de Bilbao.

· Andreu Balius, *Type at work, Usos de la tipografía en el diseño editorial*, Indexbook 2003, [BA]
Ejemplos de colectivos actuales implicados en tipografía

Revistas

· *Eye*, artículos: Premade letters; Forensic types; Letter rich Lisbon vol.14 winter 2004 n° 54 [BA]

Artículos sobre la presencia de la tipografía en la ciudad contemporánea: ejemplos de Lisboa, estudio del uso de la tipo Mistral en Montreal

· Dana, Karine, "Informer dans l'espace " [interview], *Moniteur architecture AMC*, entrevistas a Baur, Ruedi.; Lionni, Pippo.; Barjini, Laurence.; Plénacoste, Gérard.; Reyssat, Jérôme, Kaminagai, Yo., no.115, pp.90-125, Apr 2001

Serie de entrevistas a diseñadores sobre sus intervenciones tipográficas en entornos arquitectónicos: Pippo Lionni, fundador de L Design en 1997; Ruedi Baur de Intégral Ruedi Baur & associés; Laurence Barjini, Gérard Plénacoste. Bien documentadas e ilustradas les sigue unas páginas sobre materiales usualmente utilizados en rotulación y señalética.

· Steven Heller, "Making buildings talk: using her flair for flamboyant type", Paula Scher reinvigorates architecture, *Metropolis*, vol.21, no.11, pp.[104]-107, 165, July 2002

Scher es diseñadora gráfica con Pentagram/New York y se enseñan sus diferentes proyectos. donde utiliza principalmente la palabra.

Links

·Public Lettering. No funciona últimamente.

<http://www.publiclettering.org.uk/>

·Written Europe con una interesante sección de libros y links

<http://www.written-europe.org/>

·Alfonso Meléndez en revista Experimenta (publicado en unostiposduros.com) hace un listado de libros comentado para aprender tipografía.

<http://www.unostiposduros.com/paginas/articul2.html>

·Artículo sobre Nuove prospettive di comunicazione nello scenario urbano

di Francesca Oddo <http://www.architecture.it/hp/copertina/29/default.htm>

Francesca Oddo, francesca@architecture.it

Introducción básica la tipografía

Guía para el estudiante de arquitectura

"Hay dos características de organización comunes a la arquitectura y a la construcción y a la tipografía y la imprenta [...]: el respeto a los materiales que se usan y su uso coherente con los objetivos sociales, que son lo esencial en ambas partes. [...] Son artes que, por su naturaleza, están predestinadas a servir a la civilización."

Stanley Morrison

Existen multitud de libros de introducción a la tipografía, que recogemos en la bibliografía para iniciarse. Este texto pretende introducir muy brevemente al alumno de arquitectura los conceptos básicos de la tipografía.

Habitualmente la tipografía pasa desapercibida. Estamos tan acostumbrados a las letras que no reparamos en cómo son. Todas han sido inventadas y posteriormente rediseñadas una a una. Estas que lees ahora pertenecen realmente a dos alfabetos y no uno: el de MAYÚSCULAS (o caja alta, de los romanos) y el de minúsculas (o caja baja, del siglo VIII). Hubo que inventar ambos y han sufrido una evolución a lo largo de los siglos. Cada letra es un símbolo que permite variaciones. Vemos "a" y "A" y entendemos lo mismo. [Nuestro alfabeto es fonético: cada letra representa un sonido, los ideogramas chinos, por ejemplo, representan conceptos, que unidos entre sí dan lugar a palabras]. Pero el diseño de una tipografía requiere mucho más trabajo. No sólo se dibuja cada letra, también se piensa el espacio que hay entre ellas. No será igual el espacio que hay a la derecha de una A cuando va con una V: AV que cuando va con una E: AE.

La caligrafía es la historia de la palabra escrita. La tipografía es la historia de la palabra impresa a partir de tipos móviles. El invento de Gutenberg (s. XV) consistía en fundir, con una determinada aleación de su invención, cada letra por separado y luego unir las manualmente para formar un texto completo que pudiera ser estampado con la imprenta. Hasta ese momento se tallaban en madera páginas enteras o partes de ellas. Esa primera tipografía intentaba imitar a la escritura alemana de la época: la letra gótica. En Italia se imitó el estilo de escritura manual llamado humanista, que fue el origen de lo que ahora conocemos como tipos romanas. Los tipos, por tanto, tienen su origen en la escritura manual carolingia para las minúsculas y en la escritura lapidaria romana para las mayúsculas. En los más de cinco siglos de imprenta se han desarrollado muchas otras familias tipográficas de características muy diferentes pero en las que es reconocible la forma de las letras. La tipografía supone la estandarización de la forma de las letras en familias. Un conjunto de tipos móviles con similares características (diseño, altura de los caracteres, tipo de remates) conforma una familia tipográfica: por ejemplo la conocida Times New Roman.

Las diferentes características de las familias vienen dadas por las modas/épocas, las técnicas y los materiales (ver apartado d. clasificación de tipos). Se ha pasado de la mejora de las aleaciones de metal para fabricar los tipos y la fotocomposición a las fuentes True Type de nuestros ordenadores actuales. Depende también su forma del uso que vayan a tener: para un libro, un cartel, un edificio, un monumento, para la pantalla de un ordenador... Cada letra será diseñada para formar un diseño conjunto con todas las de su familia y ser legible en el medio que se vaya a utilizar.

Cabe resaltar que el factor óptico es determinante a la hora de diseñar una tipografía. Requiere de una construcción más o menos geométrica que tendrá que ser modificada de acuerdo a criterios visuales y de legibilidad. Existen multitud de ejemplos que pasan desapercibidos al lector no iniciado. Valgan estos tres ejemplos: la letra "O" sobresale por encima y por debajo de las alturas estándar de las letras, la X, M, K, para crear el efecto óptico de tiene el mismo tamaño que las demás; el trazo horizontal intermedio de la E está situado por encima del eje horizontal central *real* de la altura de la letra para crear la sensación de que está en el centro; para que una tipografía aparente tener un grosor constante en todos sus trazos, tendrá que afinarse en algunos puntos, sobre todo los de unión de varios trazos. Por ejemplo, en la unión de la parte curva de la n con el asta vertical de la izquierda se hace más estrecha para dar una sensación de que el trazo es uniforme. Este tipo de correcciones ópticas se han usado también en la arquitectura para corregir perspectivas.

En la escuela de arquitectura el debate en torno a la tipografía se centra casi exclusivamente en qué tipo elegir para tal o cual plano, si la cartela va en la que está de moda o en una "antigua". La falta de cultura tipográfica hace que no se distingan las diferentes utilidades y usos de los distintos alfabetos, lo que lleva muchas veces a un mal uso. La tipografía abarca todo lo que concierne a la letra estandarizada: la creación de cada uno de sus caracteres; el correcto espaciado entre ellos o entre las líneas de texto que conforman; su disposición sobre la hoja de un libro o sobre cualquier superficie; su adecuado tamaño, material, forma, connotación.

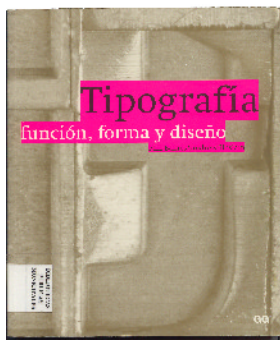
Así dice Stanley Morrison en su Postdata para su publicación de 1929 *Principios fundamentales de la tipografía* relacionando tipografía y arquitectura:

«Hay dos características de organización comunes a la arquitectura y a la construcción y a la tipografía y la imprenta que deben tenerse como principios esenciales y obedecerse como tales por ambas partes: el respeto a los materiales que se usan y su uso coherente con los objetivos sociales, que son lo esencial en ambas partes. La actividad tipográfica, como la arquitectura, está al servicio de la sociedad. Son artes que, por su naturaleza, están predestinadas a servir a la civilización.»

Bibliografía para iniciarse en tipografía

Existen numerosos libros que tratan el tema de la tipografía. Aquí se recogen los más interesantes y que a la vez son fáciles de encontrar tanto en tiendas como en bibliotecas. Volvemos a incluir entre corchetes] donde encontrarlos en el ámbito de la ciudad de Madrid.

Manuales de práctica tipográfica y libros de introducción



Phil Baines, Andrew Haslam, *Tipografía, función, forma y diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 192 p [Type & Typography]

[bibliotecas municipales]

Una visión muy actual que incorpora todos los últimos avances tipográficos con muy buenas ilustraciones de todos los tiempos. Incluye varios glosarios interesantísimos y una bibliografía comentada y clasificada. Da una visión muy completa del tema.



Lewis Blackwell, *Tipografía del siglo XX: Remix*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998 [20th century type: Remix] 192p.

[ETSAM]

Segunda edición de Tipografía del siglo XX. Una visión de conjunto de la historia del tipo en relación con el contexto más amplio del diseño gráfico. Interesantes ejemplos. y epílogo de muestra de caracteres ordenados por familias.



Christopher Perfect, *Guía completa de la tipografía, manual práctico del diseño tipográfico*, Blume 1994 Barcelona 224 p. 26x26cm (*The complete typographer*, Quatro Publishing, London, 1992)

[ETSAM, BA 655.26 PER GUI acceso libre]

Resumen de la historia de la tipografía con ilustraciones muy interesante. Directorio de tipos clasificados según familias: con ejemplos de sus aplicaciones, de cómo funcionan los diferentes cuerpos e interlineados en la práctica y de esquemas explicativos de sus características. Muy útil y recomendable.

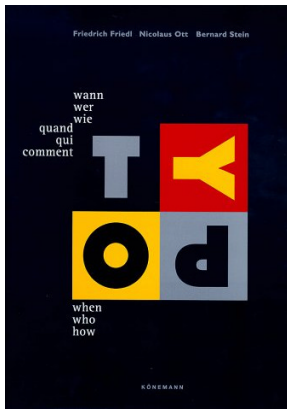


Ruari Mclean, *Manual de Tipografía*, Herman Blume 1987 (1980) [Typography] 216p. 15,5x24cm

[cualquier biblioteca]

El manual más famoso y ampliamente distribuido. Visión general falto de actualización.

Conocimientos generales de tipografía



Friedrich Friedl, Nicolaus Ott, Bernard Stein, Philipp Luidl, *Typographie, wann wer wie; Typography, when who how; Typographie, quand qui comment*, Könemann, Köln 1998, 592 p.

Enciclopedia muy completa y cómo su título indica: un compendio de fechas, nombres de autores, tipos y ejemplos gráficos. Muy recomendable como libro de consulta y muy asequible su relación peso/precio.



José María Cerezo, *Diseñadores en la nebulosa, el diseño gráfico en la era digital*, Biblioteca Nueva 1997

[ETSAM + bibliotecas municipales]

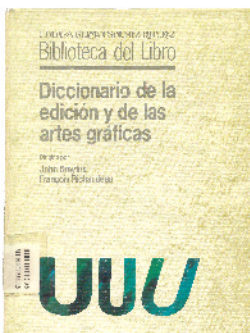
Sobre el impacto de los avances tecnológicos en la tipografía en los años 90.



Enric Satué, *El diseño gráfico, desde los orígenes hasta nuestros días*, Alianza Forma, Madrid 1997 7ª Ed. (1988) 500 p.

[ETSAM]

Libro ya clásico que resume por apartados la historia del diseño gráfico en el mundo. Es una guía de gran utilidad para hacer una lectura a la historia del diseño gráfico desde sus inicios hasta el siglo XX. Portada de Daniel Gil.



John Dreyfus y François Richaudeau, *Diccionario de la edición y las artes gráficas*, Fundación Germán Sánchez, 1990, Madrid 724 p. 20x25,5cm. (*La Chose Imprimée. Histoire, techniques, esthétique et réalisations de l'imprimé*, Retz, Paris, 1985).

[biblio municipal]

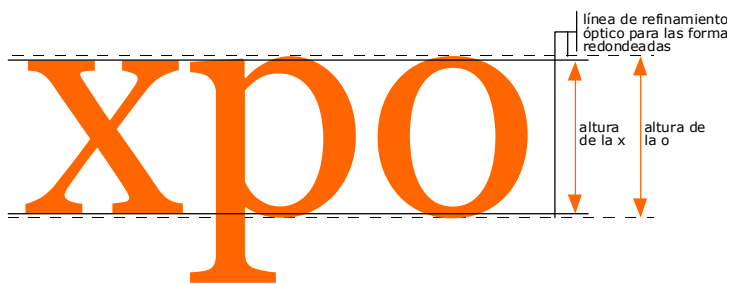
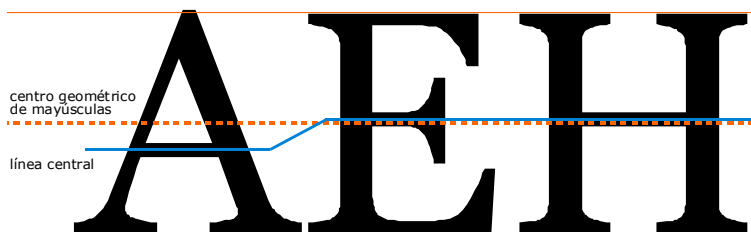
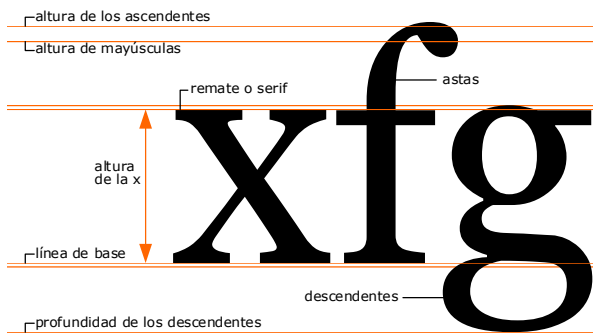
Completo diccionario enciclopédico sobre artes gráficas en castellano (con las traducción de los términos al inglés y al francés). Se complementan las 400 entradas con artículos sobre historia y técnica con ilustraciones. Muy completo. Falto de actualización en cuanto a las técnicas digitales actuales.



Artículo sobre libros y revistas de tipografía comentados para aprender tipografía. Alfonso Meléndez en revista *Experimenta* (publicado en unostiposduros.com) .

www.unostiposduros.com/paginas/articul2.html

Glosario de términos tipográficos



Formas de igual altura y con corrección óptica para igualar tamaño aparente



Historia de la tipografía. Cronología.

Clasificación de tipos

Aquí se recoge una cronología resumida de la historia de la tipografía para poder entender a grandes rasgos su evolución en sus cinco siglos y medio de historia. Esta evolución no es totalmente lineal (los tipos *Antiguos*, por ejemplo, que se empiezan a fabricar en Italia hacia 1450 no llegan a su esplendor hasta 1734 con William Caslon, cuando los de Transición están en su apogeo) como no lo son los ejemplos que se muestran. La mayoría de ellos son interpretaciones de las creaciones originales rediseñadas en la actualidad. Por otro lado, y al contrario de lo que se piensa, no existe un tipo único, por ejemplo, de Garamond o de Baskerville. Cada fundición ha hecho su propia versión a partir de los originales e impresiones de Claude Garamond o John Baskerville.

La tipografía ha sido a lo largo de la historia un modelo para la industria. La invención de los tipos móviles supone el primer paso de una producción sistematizada de objetos estandarizados e intercambiables. Además, su uso ha permanecido vigente; un objeto que ha seguido funcionando durante estos casi seis siglos. Muchas de sus modificaciones formales están motivadas por el progreso de la técnica. Así, cuando la calidad del papel mejoró fue posible trazar letras con rasgos más finos que hasta entonces había sido imposible reproducir en papeles rugosos.

En la bibliografía para iniciarse se recomiendan títulos que amplían y precisan toda esta información.

Cronología

1455 Gótica de Gutenberg en Maguncia, Alemania. Adaptación de la escritura gótica de la época a métodos mecanizados.

1470 Jenson de Nicholas Jenson en Venecia. Utilizando las técnicas desarrolladas por Gutenberg se adaptan a la escritura manual humanística de Italia del siglo XV. De estilo **Humanístico**, parte de la columna Trajana para las mayúsculas y de la escritura carolingia para las minúsculas.

Humanístico. Características: basada en los trazos de la pluma caligráfica: modulación oblicua, contraste pobre y gradual entre los trazos gruesos y finos, caja alta y ascendentes de la misma altura, filete de la e de caja baja inclinado, peso y color intenso en su apariencia general.

1495 *Bembo* (reedición del tipo de Griffo en 1929) de Aldo Manucio. Publica con ella el *De Aetna*. De tipo **Antiguo** (también llamado Garalde u Old Face).

Antiguo. Características: se refina el manejo de la técnica de tallar, mayor contraste entre trazos gruesos y finos, modulación oblicua, trazos terminales más ligeros y encuadrados, filete horizontal de la e de caja baja, peso y color medio en su apariencia general.

1499 Nace la cursiva para poder comprimir más los textos en una serie de ediciones de bolsillo. Tipo tallada por Griffo para Manucio donde mantenía las letras de caja alta verticales. También denominado itálico derivado del lugar donde se originó. En 1523 Arrighi mejoró la cursiva de Griffo.

1530 *Garamond* de Claude Garamond en Francia. Se basaba en la *De Aetna* de Manucio y la cursiva de Arrighi. De tipo **Antiguo**. Llegado a este punto se empiezan a distinguir el trabajo del que talla los tipos y el impresor. Garamond será el primero que comercie sus propias tipografías. A finales de este siglo XVI aparecen unas fuentes más robustas en Holanda que son importadas desde Inglaterra. En 1734 William Caslon, en Inglaterra, realizará, con clara influencia holandesa, la cumbre de la tipografía Antigua. Con mayor contraste entre sus trazos y con una modulación más vertical. La Times New Roman de Stanley Morrison, diseñada para el periódico The Times London en 1932 es la tipografía Antigua más conocida en la actualidad.

1692 Roman du Roi de Philippe Grandjean. Trazos terminales planos y encuadrados, menor anchura, mayor contraste entre trazos que las anteriores, y una modulación casi vertical. De tipo **Transición**, es decir entre Antiguo y Moderno. Primer tipo creado de forma matemática sobre una cuadrícula para obtener un corte más refinado y preciso.

(1737 Pierre Fournier inventa el sistema europeo de puntos como unidad de medida para tipos.)

1757 *Baskerville* de John Baskerville. Tipos redondeados, de tono claro, buen contraste entre gruesos y de modulación casi vertical. De **Transición**

Transición. Características: Mayor precisión en su trazado gracias a los nuevos materiales empleados tanto para los tipos, cobre, como los papeles más lisos que permitían mayor grado de detalle. Modulación casi vertical, contraste entre trazos gruesos y finos entre medio y alto, los trazos terminales ascendentes son ligeramente oblicuos y los inferiores son casi horizontales, los trazos terminales son angulosos y encuadrados.

1784 Firmin Didot. Basado en Fournier de 1750 y la Baskerville. La invención de la herramienta de grabado permitió la talla de las delicadas formas de las letras y el papel más liso poder reproducirlas adecuadamente. Establecimiento totals las características de los tipos **Modernos**

1787 Bodoni de Giambattista Bodoni. Contraste muy abrupto entre los trazos gruesos y los finos con una fuerte modulación vertical con trazos terminales muy delgados y encuadrados. **Moderno**. El criterio de Bodoni era crear por sí mismos imágenes hermosas e impresionantes, aunque eso supusiera peor legibilidad. La fuerte modulación vertical se contrapone a la lectura horizontal.

Moderno. Características: Modulación vertical, contraste abrupto entre trazos, trazos terminales de ascendentes y de pies son horizontales y delgados y usualmente encuadrados,

s.XIX Con la llegada de la revolución industrial se produce un incremento de la producción con la mecanización de muchos procesos de la impresión y un parejo descenso de su calidad. La tipografía se usa en más soportes: periódicos, carteles, catálogos y de ahí surge el requerimiento de nuevos tipos que solicitan los clientes. Se empiezan a fabricar tipos más grandes y de mayor impacto. Se produce una ruptura y los modelos en que se basan los diseños son las letras vernáculas de rotulación más que la letra caligráfica tradicional. Distinguimos cuatro tipos: **Letra Gruesa**, **Egipcias**, **Palo seco** y **Fantasía**.

1800 La primera **Letra Gruesa** (Fat face) diseñada por Robert Thorne. Tipos que engrosaban los trazos de los tipos modernos para aumentar su fuerza, sobre todo se utilizaron en rotulación. Se añadieron sus variantes con contorno, tridimensionales y cursivas.

1817 El estilo **Egipcio** aparece por primera vez en un muestrario de Vicent Figgins (según Satué

la primera egipcia es diseñada por Rocert Thorne entre 1804 y 1805). La nombre escogido viene probablemente por el interés hacia los estudios arqueológicos de la época. Letras con poco o nulo contraste en el grosor de sus trazos, con trazos terminales encuadrados potentes del mismo grosor que las astas. Eran tipos de rotulación diseñados específicamente para publicidad y similares. En principio sólo se hicieron en caja alta. La más conocida es la Clarendon de 1845, que creó todo un subgrupo dentro de las egipcias.

1816 Las letras de Palo Seco (Sans Serif, Gótico, Grotesque) no llevan trazos terminales y son monolineales.

1891 William Morris funda la Kelmscott Press en Londres. La industria tipográfica, durante el siglo XIX, estaba centrada en la producción de tipos para la rotulación y la calidad de la impresión era bastante baja. Lo más usual era utilizar tipos Modernos que dadas sus características y junto a una deficiente composición dificultaban su lectura. Desde la Kelmscott Press Morris promueve la vuelta a una impresión de calidad y rescata y rediseña los tipos **Humanísticos** del siglo XV del inicio de la imprenta. Un fenómeno que se extiende y provoca un resurgimiento del interés por los tipos **Antiguos**. En los inicios del siglo XX se reeditaron y crearon múltiples tipos romanos basados en los tipos de los siglos XV y XVI.

Clasificación de tipos

La clasificación de tipos es un asunto complejo que aún no se ha resuelto definitivamente. La clasificación por categorías se inició durante el siglo XIX coincidiendo con una expansión masiva de la producción tipográfica (según Baines y Haslam. La clasificación más conocida es el de Maximilien Vox (1954-55) que recibió la aceptación de la Association Typographique Internationale (ATypI). Su propuesta fue la base para otros sistemas como el de la norma británica: British Standard o BS de 1967. Ambos sistemas presentan problemas a la hora de clasificar tipos que no encajan perfectamente en algunos de los apartados. A ello hay que sumar el aumento de la producción de todo tipo de tipografías con la llegada de la revolución digital.

Comparación de nomenclaturas (fuente Baines y Haslam):

Vox	explicación	BS	Francia	Alemania	EEUU	Otros
(Medievas)			Blackletter	Gebrochene Schriften	Text Gothic	
Garaldes	Garmond y Aldo Manuzio	Old face	Elzevir		Antiqua	Old Style
Lineales	palo seco	(Sans serif)	Antique	Grotesk	Gothic	Grotesque
Mécanes	egipcias	Slab serif	Egyptienne	Egyptienne		

Observamos los problemático de algunas denominaciones. Gótica se refiere a las letras góticas de la biblia de Guttenberg si hablamos de ello en España y a una tipo sin remates estamos en Estados Unidos.

El número de tipos disponibles por aquel entonces representaba el 10% del número actual, si el sistema era manejable entonces ahora ha quedado obsoleto.

Cuadro cronológico de personajes relevantes

