Los elementos del diseño

Manual de estilo para diseñadores gráficos

Timothy Samara

GG

Índice

Prefacio 006
Qué es el diseño gráfico

Introducción 008
Veinte reglas para crear un buen diseño

Capítulo 1 [illegible]
La forma y el espacio

Visualizar la forma y el espacio [illegible]

Categorías de la forma [illegible]

Cómo ocupar el espacio [illegible]

Estrategias de composición [illegible]

Una base para el significado [illegible]

Capítulo 2 080
Los fundamentos del color

La identidad del color 082
Interacción cromática 092
Los sistemas de color 104
Emociones y mensajes 110

Capítulo 3 114
Elegir y utilizar los tipos

Estructura y características ópticas de los tipos 116
Aspectos estilísticos 124
El funcionamiento del texto 132
La textura y el espacio 146
Los tipos como información 154
La influencia del color en los tipos 160

Capítulo 4 164
El mundo de la imagen

Lo real, lo irreal y todo lo demás 166
Los medios de comunicación y sus métodos 172
Opciones de presentación 184
El contenido y los conceptos 188

Capítulo 5 196
La organización del conjunto

La lógica visual 198
La estructura de la página 202
La disposición intuitiva 218
Integrar tipos e imágenes 226
Sistemas de maquetación 236

Apéndice A 246
Elegir bien a la hora de diseñar
Veinte pautas para diseñadores

Apéndice B 248
Un poco de revolución
Cuándo y por qué cuestionar cualquier punto de este libro

Colaboradores 270
Agradecimientos 272
Acerca del autor 272

Créditos de los proyectos de la doble página siguiente

A AdamsMorioka *Estados Unidos*
B Mutabor *Alemania*
C LSD *España*
D BBK Studio *Estados Unidos*
E Muller *Reino Unido*
F Form *Reino Unido*

Qué es el

El diseñador gráfico es un comunicador: toma una idea y le da forma visual para que otros la entiendan, la expresa y organiza en un mensaje unificado sirviéndose de imágenes, símbolos, colores y materiales tangibles, como una página impresa, e intangibles, como los píxeles de un ordenador o la luz en un vídeo. Los diseñadores gráficos realizan esta labor para una empresa u otra organización con el fin de ayudarlas a llevar su mensaje al público y con ello provocar en éste una respuesta determinada. ■ El diseño gráfico como industria es primo de la publicidad y ambos nacieron del tumultuoso periodo de la Revolución Industrial de finales del siglo XVIII y principios del XIX, cuando la clase trabajadora comenzó a disponer de tiempo y dinero para emplear en compras y otras actividades. El diseño gráfico y la publicidad comparten un objetivo común: informar al público de los bienes, servicios, acontecimientos o ideas que alguien cree que les pueden interesar. Pero el diseño gráfico se distingue de la publicidad en lo que respecta a su objetivo: la publicidad, una vez que ha informado al público de su producto o espectáculo, intenta engatusarlo para que gaste dinero. Sin embargo, el diseño gráfico busca únicamente aclarar el mensaje y transformarlo en una experiencia emocional. Claro que el diseño gráfico es utilizado a menudo por la publicidad como un instrumento para vender, pero el diseño del mensaje es, en sí mismo, un logro. ■ Este propósito es lo que diferencia al diseño gráfico de las demás artes visuales pues se trata de un propósito definido por el cliente y manifestado por el diseñador, más que de un propósito generado por éste. Aunque históricamente el mecenas fue a menudo un cliente de los grandes maestros, lo cierto es que, hasta el siglo XIX, la creación artística se entendía intrínsecamente

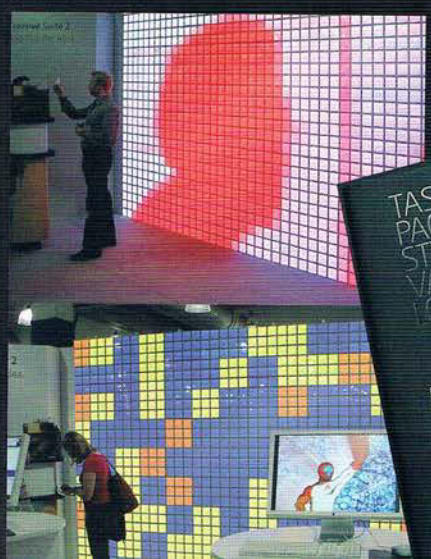
Entender el significado del diseño es no sólo entender el papel que desempeñan la forma y el contenido, sino descubrir que el diseño es también un comentario, una opinión, un punto de vista y una responsabilidad social. Diseñar es mucho más que simplemente ensamblar, ordenar, incluso editar: es añadir valor y significado, iluminar, simplificar, aclarar, modificar, teatralizar, persuadir y, quizá, incluso entretener.

Diseño es un sustantivo y una forma verbal. Es el principio, el fin, el proceso y el producto de la imaginación.

Paul Rand Diseñador gráfico.
Design, Form, and Chaos,
Yale University Press, New Haven, 1993.

Dis

A



como una industria de servicios. La mística de la "autoexpresión", del artista bohemio, no surgió hasta la década de 1830 y la idea del diseñador gráfico como "autor" no apareció hasta la década de 1970. ■ En los casi cincuenta años transcurridos desde que la industria del diseño empezó a exigir que se considerara al diseñador gráfico como profesional, a éste se le han colocado múltiples etiquetas: desde estratega visual hasta mediador cultural. Mientras tanto, el diseñador daba forma no sólo a las bases del mundo corporativo mediante ingeniosos recursos visuales, sino también al más amplio lenguaje visual del entorno posmoderno. Todas estas funciones son importantes para el diseño gráfico, pero, si no queremos correr el riesgo de olvidar la verdadera naturaleza del diseñador, recordemos qué es lo que hace un diseñador gráfico. ■ Un diseñador gráfico asimila conceptos verbales y les da forma. Un diseñador organiza esa forma resultante y la convierte en una experiencia tangible y comunicable. La calidad de esa experiencia depende de la pericia y habilidad del diseñador para crear o seleccionar formas con las que manifestar conceptos o mensajes. Un diseñador es responsable de la vitalidad intelectual y emocional de la experiencia que transmite al público con dichos mensajes. La misión del diseñador es elevar la experiencia del mensaje por encima de una banal transmisión literal, del mero placer visual producto de su egoísmo confuso e indulgente o de su afán de realización personal. No obstante, éstos pueden resultar importantes para el diseñador ya que la belleza es, al fin y al cabo, una de las funciones de cualquier mensaje visual relevante; así como la prosa puede ser o aburrida y seca o elaborada y poética, también un objeto útil puede ser diseñado para no reducirse sólo a su realidad física. ■ Hacia 1932, Adolf Loos, el notable arquitecto vienés, decía: "Existe una gran diferencia entre una urna y un orinal y es en esta diferencia donde se abre un margen para la cultura". Este margen es muy amplio. Diseñar es una disciplina que integra grandes cantidades de conocimientos, aptitudes e intuición, pero es más que la suma de los diversos elementos que lo conforman: es comprender los fundamentos de la forma y la composición, aplicar dichos fundamentos para evocar emociones y simbolizar conceptos de mayor alcance, manipular los mensajes del color, comprender la semiótica y la relación entre los distintos tipos de signos visuales, controlar el ritmo de la jerarquía material e informativa, integrar tipos e imágenes para producir un mensaje unificado y coherente, planear la elaboración del trabajo y, finalmente, asegurar la calidad física de éste como objeto, ya sea impreso, digitalizado o construido.

eño Gráfico

Veinte reglas para crear un buen diseño

Cuando la gente habla de un diseño "bueno" o "malo", utiliza las nociones de calidad que ha asumido a través de su educación, experiencia y, a menudo, de la experiencia de miles de diseñadores y críticos del pasado. Unas veces, estas nociones son estéticas: "La asimetría es más bella que la simetría", por ejemplo, o: "Una fuente neutra es lo único que te hace falta"; y otras veces, estrictamente funcionales: "No inviertas un tipo con remates sobre un fondo sólido si es menor de 10 puntos porque el fondo se lo comerá". Ambos tipos de observaciones pueden ayudar a salvar escollos y a la búsqueda de soluciones, a la vez que a no seguir provocando impedimentos y dificultades irritantes. Pueden ayudar a que un diseño sea todo lo que puede ser. ■ Sin embargo, cada vez que se intentan especificar algunas reglas que gobiernan la calidad, hay personas que se escandalizan y exclaman: "¡Eso son limitaciones!". A estas personas les digo lo siguiente: superadlo. ■ Las reglas, sobre todo las que se incluyen a continuación, existen como pautas y están basadas en experiencias diversas. Las reglas siempre tienen su excepción y pueden romperse en cualquier momento, aunque no sin consecuencias. Una consecuencia de romper una regla es el fortalecimiento de otra, lo que supondrá una verdadera innovación en el contexto adecuado, un contexto en el que ocurrirá una revelación que, a su vez, establecerá otra regla. Así funciona la creatividad humana. ■ La importancia de conocer qué reglas se consideran importantes y por qué, al menos desde un punto de vista histórico, es que así se comprende la consecuencia de romperlas y no se incurre en un efecto desafortunado a causa de la ignorancia. Además, las reglas son una guía para interpretar y evaluar el trabajo creativo. Si todo es "bueno", entonces nada lo es realmente. El relativismo es, hasta cierto punto, estupendo, pero a veces se interpone en el camino del juicio sincero con el resultado de la celebración de la mediocridad ubicua. ■ Bajo ningún concepto se debería tomar una regla, incluidas las que se explican a continuación, como Ley Cósmica. Si dudas de esto, pasa a la página 248 en donde se defiende acaloradamente la ruptura de toda regla incluida en este libro. Pero éstas son un punto de partida, una excelente lista de consideraciones para tu trabajo. Al final, tú decidirás cómo y cuándo aplicar o no las reglas y comprenderás los resultados de ambas opciones.

1

Ten un concepto.

Si no hay mensaje, ni historia, ni idea, ni narración, ni experiencia útil, no es diseño gráfico. Por muy impresionante que sea a la vista, el objeto sin un mensaje definido es una cáscara, hermosa, pero vacía. Así de sencilla es esta regla. Pasemos a la siguiente.

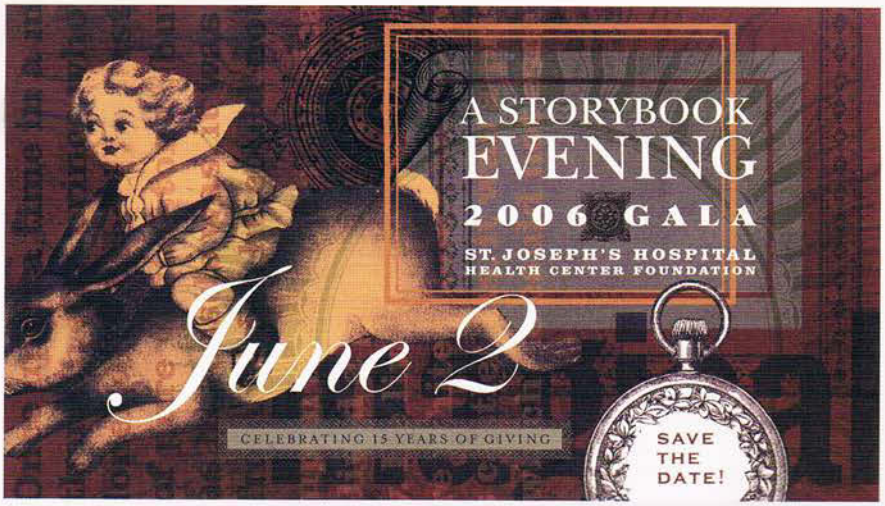
Para transmitir la calidad de estos productos de cubertería de alta gama se ha elegido una composición contenida en un contexto suntuoso fotografiado con estilo. Los materiales de las fotografías (en este caso, una espiral de granos de café) se repiten de forma sutil en la tipografía del texto.

Jelena Drobac *Serbia*

One su kašike za zaljubljene - unikatne, vredne i u paru.

Las bolsas de plástico con cierre hermético y etiquetas policiales envuelven los libros pertenecientes a una serie de novelas detectivescas. Los mismos libros se convierten en objeto del tema de la novela.

Thomas Csano *Canadá*



Cada detalle de esta postal rica y decorativa comunica la experiencia que aguarda en una gala benéfica, cuyo tema es la literatura fantástica: el reloj sugiere urgencia, el niño y el conejo son un guiño a las historias infantiles y el grabado y la textura tipográfica crean un espacio misterioso en el que cobran vida los recuerdos de los participantes.

Lexicon Graphix y SITM Visual Communication
Estados Unidos

En este folleto, el color y la geometría proporcionan las únicas formas visuales para apoyar el mensaje sobre la eficiencia en la práctica empresarial. Los elementos circulares, aunque abstractos, gracias únicamente a su disposición, color y relación de tamaño, transmiten el significado de la cita: "Después de actuar con eficacia, medita con tranquilidad. A la meditación tranquila le seguirán más acciones eficaces". No hace falta más.

Kiel Partners
Estados Unidos

Hay que comunicar no decorar.

"¡Oh, es precioso! Pero ¿qué es?". Relacionada con la número 1, esta regla trata de cómo apoyar ese vital concepto. La forma expresa un significado, no importa lo sencilla o abstracta que sea, y una forma que no sea apropiada para un mensaje determinado comunicará mensajes que no pretendías comunicar (además del mensaje de que no sabes escoger formas significativas para tu público o que te da igual lo que ésta significa para ellos). Está muy bien experimentar con figuras, detalles y efectos "alucinantes", pero si sólo los pegas por todas partes sin considerar su significado y cómo subrayan o debilitan el mensaje, acabarás con una mezcolanza de cosas raras que ya no se puede llamar diseño.

Haz que todas las partes se hablen entre sí... y en el mismo idioma. Contempla todo, desde el plano general hasta el más mínimo detalle, y pregúntate: "¿Se relaciona todo con todo de forma armoniosa?". Un buen diseño resuelve el lenguaje visual de la pieza, su lógica interna, de tal modo que todas sus partes se refuerzan, se acentúan y establecen relación entre sí en cuanto a su forma, peso, situación y concepto. Desde el momento en que un elemento queda fuera de lugar o no se le presta la debida atención, se desconecta de lo demás y el mensaje se debilita.

3

Habla con un único lenguaje visual.

El uso coherente del color, la tipografía y el logotipo del cliente en todas las comunicaciones impresas de la compañía crea una presencia unificada de una entidad empresarial que será identificada fácilmente entre los competidores.

Templin Brink Design
Estados Unidos

4

Utiliza dos familias tipográficas como máximo. Bueno, o tres.

Escoge un tipo para cada finalidad. Para hacerlo, deberás haber definido esa finalidad y entonces probablemente te des cuenta de que sólo hay dos o tres en cada texto de un proyecto. Un cambio en la familia tipográfica suele ser indicador de un cambio en significado o función, así que contente. Una sola familia con diferentes pesos y sus cursivas debería ser suficiente; añadir una segunda familia es bueno para lograr más consistencia, pero no te excedas. Demasiados tipos son motivo de distracción, dan una imagen de inseguridad y pueden confundir o cansar al lector.

Este folleto de una orquesta consigue el equilibrio entre unas formas abstractas y envolventes y una tipografía discreta. El texto en un tipo de palo seco facilita su uso y el elegante texto en un tipo con remates añade calor y un contraste que visualmente complementa las imágenes.

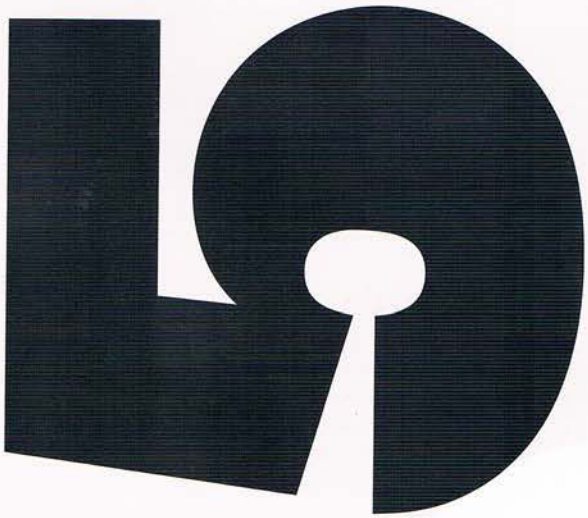
Diseño: Australia

Una sola familia de tipos puede utilizarse para crear un gran efecto, como se puede ver en este informe anual. Cambiando únicamente de tamaño y de color, el diseñador consigue presentar la información de forma clara, elegante y accesible.

C. Harvey Graphic Design
Estados Unidos

Un espectador podrá ver el título de este cartel de teatro a treinta pasos de distancia, después del nombre del teatro y, en una secuencia tipográficamente decreciente de contraste, peso y tamaño, el resto de la información. Este tratamiento tipográfico, junto con el movimiento creado por el título y las formas de apoyo, ayuda a dirigir la mirada desde el elemento de mayor importancia hasta el de menor.

Design Rudi Meyer *Francia*



Golpea en dos tiempos: ¡un, dos!

Atrae la atención del espectador hacia un elemento importante y después condúcela por lo demás. Una vez que has captado al público con una gran forma, una imagen sorprendente, un tipo impactante o un color atrevido, reduce la actividad de cada uno de los elementos de menor importancia gradualmente, de una forma lógica, para ayudar al espectador a recorrerlos. Así estableces una jerarquía, el orden en que quieres que se contemple el material y facilitas sustancialmente que éste sea accesible y de fácil utilización. Estás diseñando tu proyecto para que capte la atención, para entregar la información necesaria y para ayudar a que se recuerde después. Si no ofreces un punto en el que el público pueda concentrarse desde el principio, ya has perdido la batalla.

6

Escoge los colores con un propósito.

No utilices los colores que primero se te ocurran. Has de tener presente qué hacen esos colores cuando los combinas y, lo que es más importante, qué pueden evocar en el público. El color comporta toda una serie de significados psicológicos y emocionales, y éstos pueden variar enormemente de unos grupos culturales a otros e incluso entre individuos. Los colores afectan a la jerarquía visual, a la legibilidad del tipo y a cómo las personas conectan objetos dispares entre sí, así que escógelos con cuidado. Tampoco supongas que un determinado color o combinación de colores son adecuados para un encargo guiándote por convencionalismos. El azul para los servicios financieros, por ejemplo, es un famoso tópico del color de los últimos cincuenta años. Elige colores por su idoneidad, no porque sean los previsibles.

Los apagados tonos rosas en el *packaging* de esta fragancia son femeninos sin ser infantiles y un ligero cambio hacia el marrón en la tipografía crea una interacción sutil y rica. El verde dorado complementario (casi directamente complementario, pero no del todo) presenta un rico contraste y sugiere complejidad y atractivo.

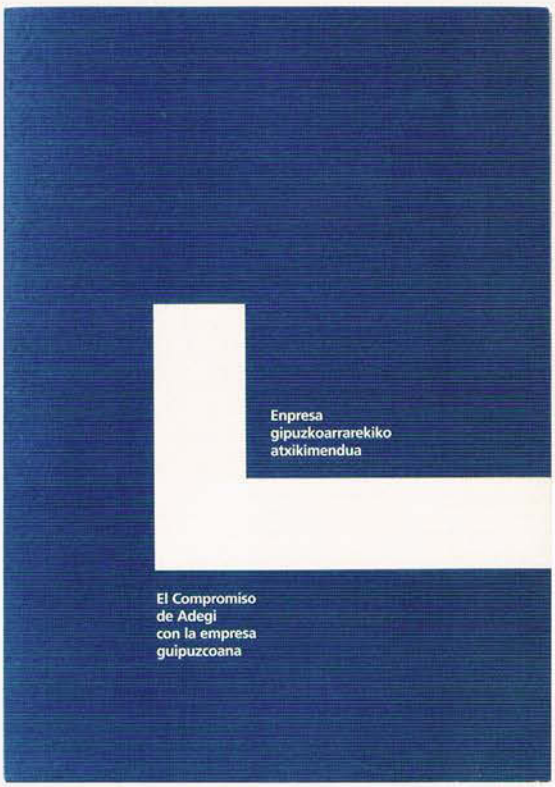
Ato Design *Brasil*

Ésta es una variación del adagio moderno: "Menos es más". Ahora no se trata tanto de un dogma estético como de sentido común: cuantos más elementos se concentren en un espacio determinado, más difícil es para un espectador medio ver lo que se supone que debe ver. Además, es una horterada: cualquiera puede juntar un puñado de cosas, añadir un mensaje insulso y considerarlo una obra de arte compleja, pero hay una gran diferencia entre "complicado" y "complejo". Lo complejo a menudo es producto de un contexto sencillo.

El verdadero arte radica en la convergencia armónica de creatividad y reflexión aplicadas a lo mínimo. Si el concepto y la forma son bellos, habrá muy, muy poco que mirar sin obtener una valiosa experiencia. Piensa en cuánta basura visual cae cada día sobre cualquiera que pase por la calle y pregúntate si no tendría mucho más sentido librarse de parte de ese batiburrillo y sustituirlo por algo elegante, claro y que llame la atención. Realza el significado de lo que ya tienes, no lo llenes de porquería. Si la idea está clara sin necesidad de añadir nada, es innecesario recargarla; si la idea no está ahí y además no interesa visualmente, añadir algo más es hacer mucho ruido para pocas nueces.

Un exquisito y decisivo control de los elementos y alineaciones minimalistas y de los espacios entre y alrededor de ambos crea un espacio dinámico y casi arquitectónico que resulta activo y tridimensional. Y es todo lo que hace falta en un folleto de un estudio de arquitectura contemporánea.

LSD *España*



7

Si puedes hacerlo con menos, adelante.

8

El espacio negativo es mágico: no lo rellenes, ¡créalo!

Desde el espacio restringido que enmarcan los ángulos visuales creados por el titular y el cuerpo del texto, las manos se extienden hacia fuera para liberar a una mariposa simbólica. El mensaje de la imagen se refuerza sutilmente mediante la composición del espacio con el que interactúa.

Loewy *Reino Unido*

Se dice a menudo que el espacio negativo, también llamado espacio en blanco (aun cuando no haya nada de blanco en él), es más importante que lo que se contiene en él. En la mayor parte de los casos, es cierto. El espacio llama la atención sobre el contenido, lo separa de los demás elementos que no tienen relación con él y proporciona un lugar de descanso para la vista. El espacio negativo también es una forma y tienes que tratarla del mismo modo que tratas las formas positivas, ya sean imágenes o tipos. Cuando no haces nada con él, el espacio negativo se queda inerte y desconectado del material visual que lo rodea. Si lo llenas, el resultado será una presentación opresiva que nadie querrá contemplar. La falta de espacio negativo apabulla y confunde al público y le provocará una reacción negativa.

Tanto el estilo (negrita, mayúsculas, de palo seco) como la situación del texto ayudan a completar la composición de este cartel. El título tiene la doble función de pista de aterrizaje y de identificador; el mismo logotipo aparece como avión (con la panza del número 5 haciendo las veces de hélice); la cualidad angular de los números contrasta directamente con las curvas de las nubes, mientras que el pequeño texto de la parte superior atrae el movimiento ascendente procedente de los demás elementos y activa así la parte superior del cartel.

C-G Partners *Estados Unidos*

Trabaja la tipografía como si tuviera la misma importancia que la imagen.

9

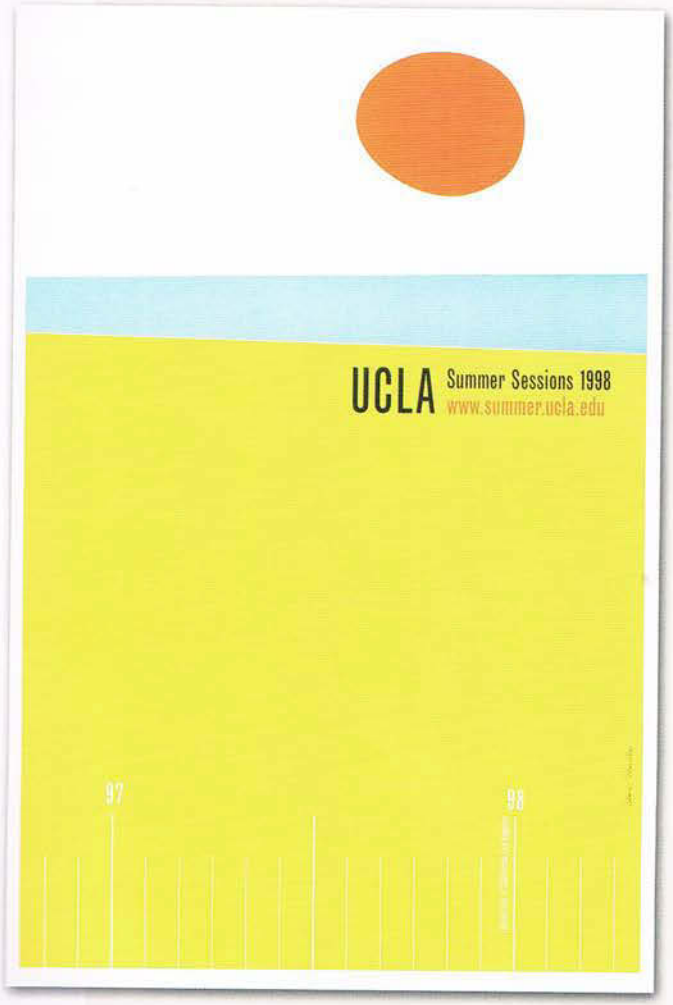
Una triste característica de la tipogra
hoy en día es que la mayoría de las ve
fracasa en este empeño: o bien está
separada de la fotografía conforme a
típica y poco original estrategia de
"titular, imagen, texto" que hemos v
en innumerables campañas publicit
durante los últimos sesenta años, o
se han desparramado con alegría tip
estrafalarios sobre todas las imágen
según la creencia de que si es grand
y está sobre la foto, el tipo está inte
Ya es hora de abrir los ojos: la tipog
es material visual, compuesta de lí
y puntos, formas y texturas, y com
su composición necesita relacionar
todos los demás elementos del dise
aunque parezcan muy diferentes.

Legible, inteligible, accesible o como quieras llamarlo. No debería hacer falta decir que los tipos que no se pueden leer no tienen función alguna, pero, desgraciadamente, hay que repetirlo. Sí, la tipografía puede ser expresiva; sí, se puede manipular para que produzca ingeniosas interconexiones de elementos estructurales del lenguaje; y, sí, la tipografía puede comunicarse con el público de cierta subcultura y hacer referencia a este o aquel *Zeitgeist* [espíritu de época] de la cultura popular. Lo que tú digas: sigue siendo un transmisor de información. Cuando en el pasado la tipografía se trataba de una manera muy rígida y siempre con buen gusto, la inglesa Beatrice Ward, crítica de tipografía, la comparó a una copa de vino de cristal: un recipiente transparente diseñado para alcanzar la claridad máxima, no la belleza. Aunque Beatrice esté muerta y su copa de cristal haya sido reemplazada por un campechano tarro de mermelada, el tarro sigue dejando ver qué tipo de vino estás bebiendo.

Los tipos sólo son tipos cuando son agradables.

Los cambios radicales de tamaño en el tipo, los bloques de color y la atención a detalles como la división de palabras y la alineación no justificada hacen que la tipografía de estos folletos resulte no sólo interesante, sino también fácil de seguir. Las pastillas de color y las negritas ayudan a resaltar la información importante.

Cobra Noruego



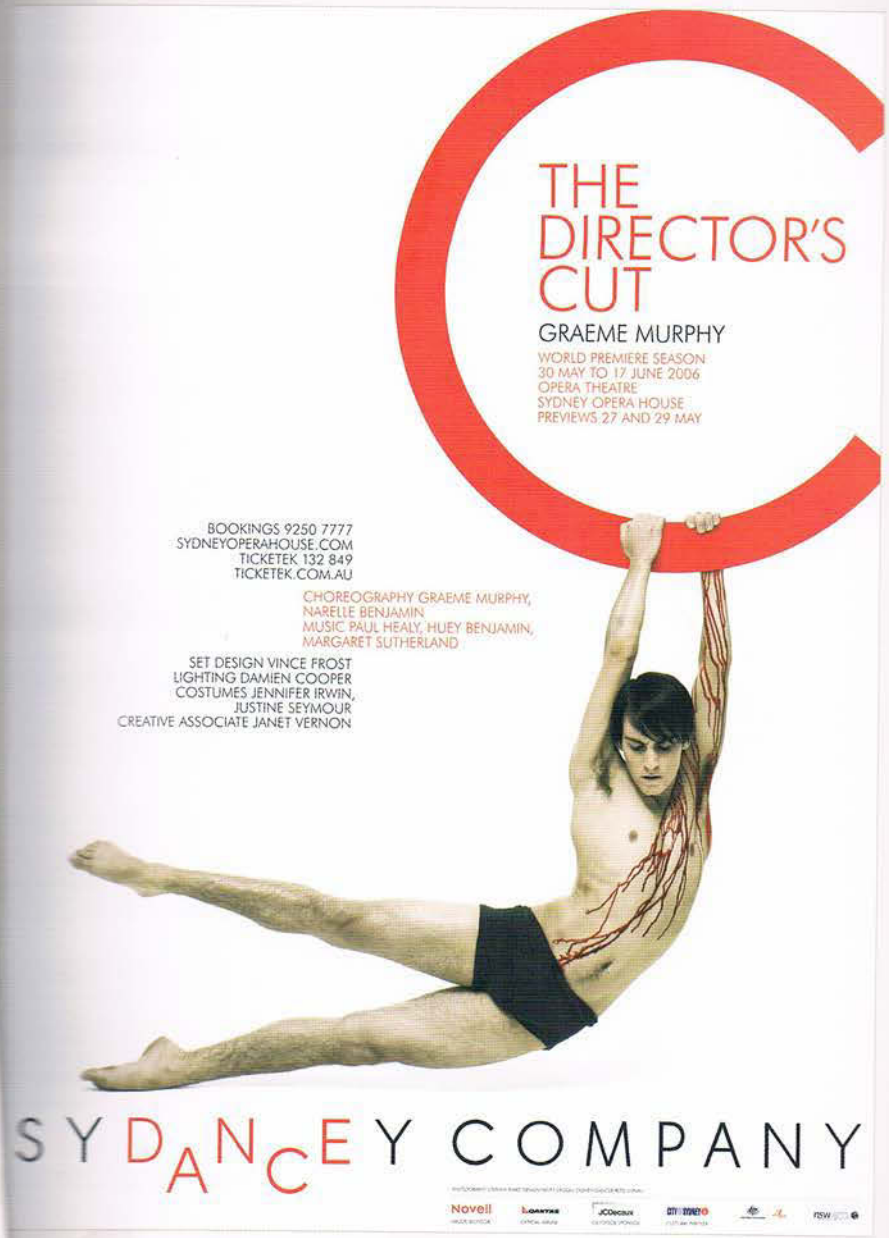
Una de las razones por las que te gusta tanto este cartel es porque se dirige de manera muy clara a nuestro saber común, parece casi como si no hubiera sido diseñado. Un círculo de un color cálido que flota sobre un fresco horizonte color azul con el que contrasta un refrescante campo amarillo se explica perfectamente por sí mismo.

AdamsMorioka *Estados Unidos*

Su propia individualidad es el dominio del artista plástico, pero lo universal es el dominio del diseñador. Es el gran público, y no unos pocos escogidos, quien tiene que saber qué es lo que quieres decir con esas formas, ese color y esa imagen que has elegido. El diseño gráfico tiene un propósito: a veces pequeño, como conseguir que el público acuda a un festival de cine, y a veces importante, como ayudar a la gente a salir de un edificio en llamas. En el mismo momento en que olvidas este sencillo hecho, o pasas olímpicamente de él, estás poniendo en peligro la claridad del mensaje. Aunque no es probable que muera nadie, de todos modos, miremos esto con un poco de perspectiva: lo peor que puede suceder es que millones de personas piensen que tu cartel era realmente increíble, pero no recuerden de qué trataba y que tus clientes del festival de cine no te vuelvan a contratar para que te realices como artista a su costa. Pero imagina que hubieras estado diseñando un sistema para encontrar la salida de emergencia y esa tinta tan chula que te empeñaste en utilizar no alcanzara el suficiente contraste cuando el aire está cargado de humo: la consecuencia es que doce personas se asfixiaron intentando salir del edificio.

Tienes que ser universal; recuerda tu trabajo no es para ti.

11



...uno de los espacios de este ...tiene un tamaño distinto, ...elemento tiene una relación ...con todos los demás. ...del material es denso y ..., mientras que otras zonas ...abiertas y redondeadas. ...ángulos se yuxtaponen ...con curvas, ...conjuntos con los ...os. El resultado es una ...de contrastes visuales ...la mirada en un tira ...entre los elementos.

...Design Australia

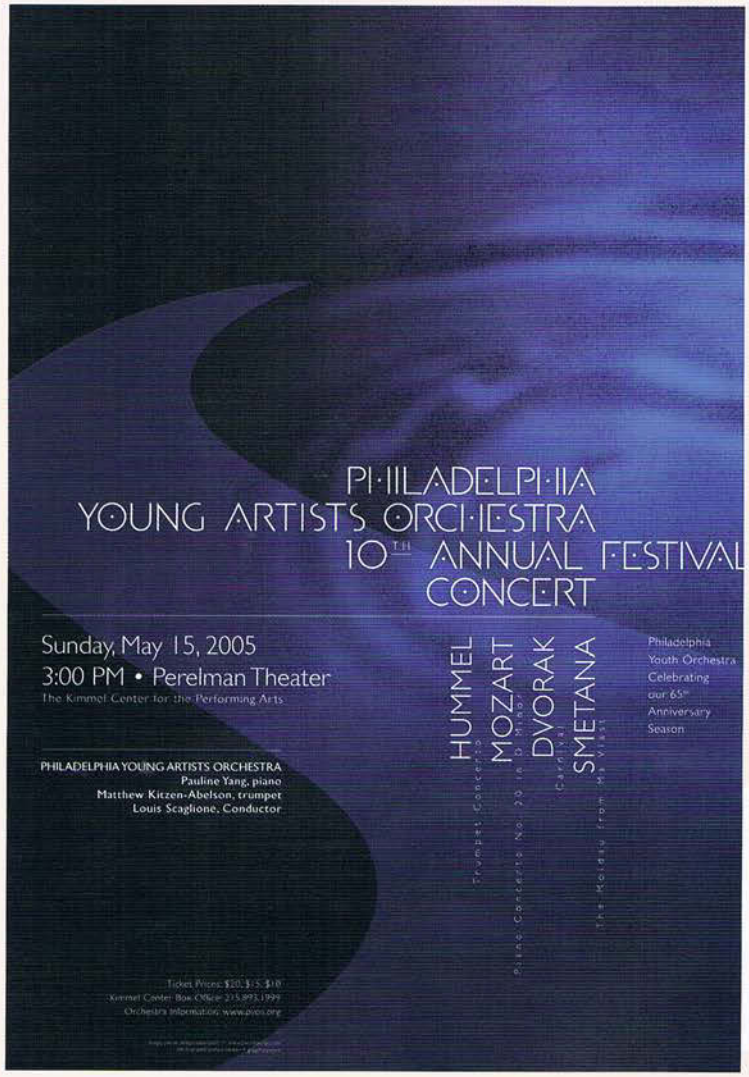
12

Comprime y separa.

Puedes crear contrastes en la densidad y el ritmo juntando unos elementos y separando otros. Hazlo con ritmo: haz que el espacio entre ellos cobre vida agrupando algunos de ellos más estrechamente y otros con más holgura, a no ser claro que intentes hacer algo insulso, sin vida y sin interés. En tal caso, todo debería tener el mismo tamaño, peso, color y distancia del resto. No hay nada que destroce una gran idea tanto como una composición sin tensiones. Paul Rand ha afirmado: "Sin contraste, estás muerto".

Las transiciones suaves y ondulantes desde un negro profundo a un azul luminoso proporcionan un sensual telón de fondo a la tipografía clara y brillante de este cartel. Al cambiar el tamaño de los grupos de tipos, así como los espacios entre ellos, el diseñador también introduce transiciones en su valor que se corresponden con las transiciones de la imagen.

Paone Design Associates
Estados Unidos



Adopta una estrategia del mundo de la fotografía: asegúrate de que hay una amplia gama de valor tonal. El célebre fotógrafo de paisajes Ansel Adams defendía un sistema de nueve zonas de valor tonal y sugería que cualquier fotografía que no incluyera las nueve zonas era insuficiente y no alcanzaba todo su potencial. No disperses la gama tonal por toda la página: concentra zonas de oscuridad o luminosidad extrema en distintos lugares, crea explosiones de luz y profundas corrientes de oscuridad, haz contrastar éstas con sutiles transiciones entre valores de la misma familia. Y, sobre todo, que las distinciones entre luz y oscuridad sean claramente perceptibles.

13

Distribuye la luz y la oscuridad como fuegos artificiales o un amanecer.

Sé contundente: hazlo a conciencia o no lo hagas.

4

Las cosas han de ser de una manera o de otra. Gran parte del proceso de comprender el material visual consiste en distinguir las cosas entre sí. Hemos heredado esta estrategia tras milenios de supervivencia en la naturaleza, tras advertir que el gran objeto que tenemos delante es una gran roca y no un depredador que nos ataca. Sitúa tu material visual con confianza y escoge con decisión su tamaño, su disposición, su distancia con respecto al resto del material, etc. La decisión aumenta las probabilidades de que el espectador crea que el mensaje significa lo que dice y no otra cosa; la debilidad o la inseguridad en la composición abren paso a todo tipo de sentimientos negativos en el espectador. Aun cuando éste no sea activamente consciente de cuál es la razón, hay algo que le resulta extraño, inacabado o no del todo apropiado, así que, de repente, el espectador se encuentra intentando descifrar de qué se trata y no está prestando atención al mensaje mismo. Y eso no puede ser.

Cada atributo de los elementos, relativamente simples, de este cartel se ha resuelto de manera clara y decidida. Las diferencias en el tamaño del tipo son inconfundibles, así como las diferencias en su color; la posición del tipo se ha alineado con las sólidas estructuras verticales y horizontales de la imagen. Los espacios negativos resultantes son visualmente dinámicos.

Stress Design Estados Unidos

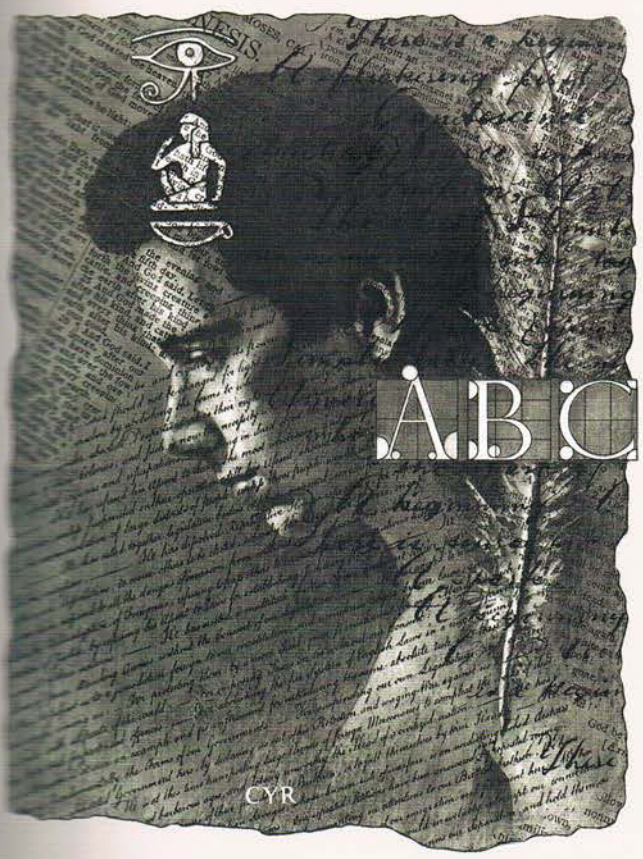
La cualidad tosca y visceral de esta página central oculta una meditada colocación de las formas. El diseñador ha percibido de manera muy objetiva la presencia visual (peso, textura, movimiento, angulosidad, transparencia, contorno) de cada elemento y ha resuelto su alineación y relación armoniosamente.

Andreas Ortag *Austria*

15

Mide con los ojos: el diseño es visual.

Un objeto es lo que parece ser, así que dale el aspecto que debería tener. El ojo humano es algo extraño, le engañan a menudo los estímulos visuales, la famosa ilusión óptica. Sin embargo, las ilusiones ópticas forman el noventa por ciento de la lógica visual de la composición. Por ejemplo, las líneas horizontales parece que se caen, así que hay que desplazarlas un poco hacia arriba para que parezcan estar centradas verticalmente. Las formas circulares siempre parecen de menor tamaño que las cuadradas aunque tengan la misma altura matemática, así que hay que hacer trampa y agrandarlas para que parezcan iguales. Toma decisiones poniéndote en el lugar de tu público: ¿Son ambos elementos del mismo tamaño o no? ¿Está tocando la forma el límite del formato o no? ¿Están esos dos elementos alineados o no? Si quieres que un elemento esté alineado con otro, hazlo a ojo, no los midas. Si el espectador percibe que los objetos están alineados, asumirá que así es. Si alineas los objetos midiéndolos y no parecen estar alineados, no importa que lo estén realmente, el espectador verá dos objetos que deberían haber estado alineados y recordará que un diseñador chapucero se olvidó de asegurarse de que fuera así.



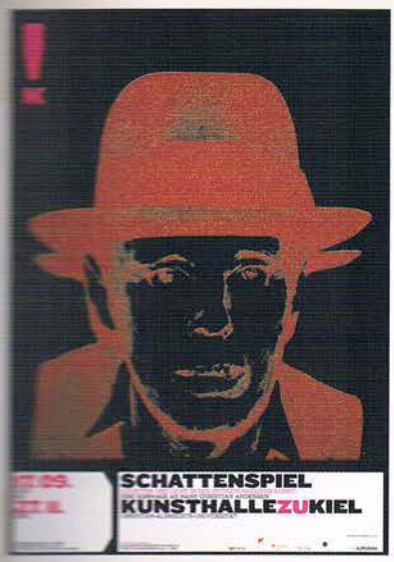
Encargar una ilustración es algo que le permite a un diseñador personalizar completamente la apariencia de un proyecto. Además, la ilustración (ya sea ésta un dibujo o pintura convencional o una creación digital) no está restringida por las leyes de la naturaleza.

Cyr Studio *Estados Unidos*

No rapiñes las imágenes, créalas.

16

Haz tú mismo aquello que necesites y hazlo lo mejor posible, o paga a alguien para que te lo haga. No hay nada más banal y más carente de significado que una imagen de un banco de fotografías que aparezca por todas partes. Intenta no depender de lo que ya existe, aunque resulte más barato o más sencillo. A veces una solución más sencilla y con más significado se reduce a un par de puntos y líneas, o a un garabato personalizado —aunque sea menos elegante, brillante y a todo color que esa imagen existente e inferior en significado para tu proyecto puesto que apareció la semana pasada en un anuncio de periódico de un centro comercial, en una valla publicitaria que anunciaba coches usados o en la publicidad de un producto para potenciar la virilidad— conectará más poderosamente con tu público. Además, podrás decir con todo el orgullo del mundo que lo has hecho tú mismo.



Lo único que hace falta para que una imagen sea nueva y original, incluso una mala imagen proporcionada por el cliente, es un poco de manipulación. Sea cual fuere la fuente de este retrato, se le ha dado una nueva vida muy distintiva con un cambio de color y algo de textura.

Mutabor *Alemania*

¿No tienes ninguna fotografía o ilustración a mano? ¿No sabes dibujar? No importa, un diseñador con una buena comprensión del potencial de comunicación de la forma abstracta y del significado de la sencillez (en este caso, un *software* de dibujo y un filtro borroso) puede transformar elementos visuales nada complicados en imágenes bastante originales y conceptualmente apropiadas.

Este cartel desafía todas las tendencias tan de moda actualmente: no es fotográfico ni ilustrativo, no es llamativo ni glamuroso, no es complejo técnicamente, no parece digital y es casi simétrico. Pero expresa energía y movimiento y, ópticamente, es muy poderoso.

Apeloig Design *Francia*

17

Ignora las modas. En serio.

Reconozco que ésta puede ser una regla difícil de seguir porque tu trabajo es comunicarte con tu público, el cual, excepto en el caso de que pueda viajar en el tiempo, existe hoy y sólo hoy, en el presente. Estas personas del presente tienen gustos y expectativas particulares sobre el aspecto que quieren que tengan sus comunicaciones. A otros diseñadores se les está prestando una atención considerable porque su trabajo es súper actual, súper *fashion* y súper *in*. Olvídate de todo eso y míralo desde este punto de vista: si tú diseñas el proyecto y lo configuras según su significado y no según expectativas ajenas sobre conceptos estilísticos, pueden salir varias cosas buenas de todo ello. En primer lugar, probablemente tendrá mucho más significado para el público y su utilidad será más prolongada, de modo que no acabará en la basura tan rápidamente como otros (con lo que eso contamina el ecosistema). En segundo lugar, puede que incluso posea esa cualidad duradera que le permita pasar a los libros de historia. Nadie mira al Panteón de Roma, construido hace casi 2.000 años, y dice: "Puaj, qué anticuado".

Aunque la popularidad de la ilustración va en aumento, ésta en particular es todo lo que ahora no está de moda: plana, posterizada, claramente digital y de textura y detalles complejos. Esta imagen, en honor al tema que ilustra, tiene un aspecto casi artesanal y nos remite a un tiempo pasado.

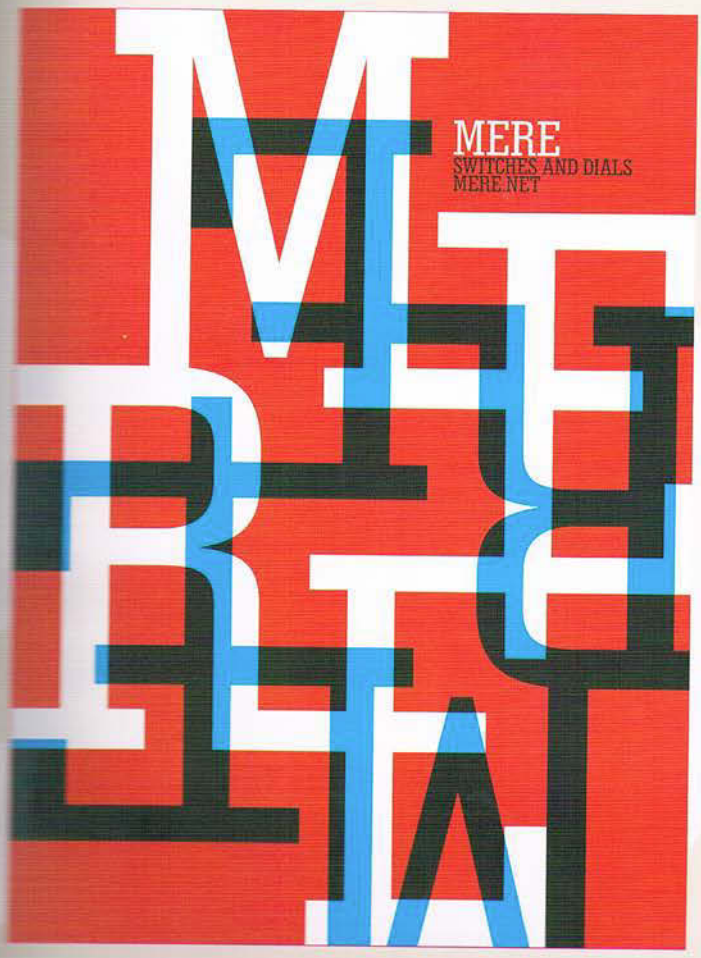
Ames Brothers *Estados Unidos*

El tipo extremadamente grande y la textura del fondo parecen moverse hacia la izquierda hacia el borde de la página, mientras que el bloque blanco parece moverse hacia la derecha. La alineación del texto a la izquierda crea un movimiento vertical, por no hablar de los ambiguos textos en primer plano y al fondo.

Coma *Países Bajos*

Al colocar las letras en intervalos escalonados alrededor del formato y rotar la formación en el fondo, el diseñador no sólo crea un conjunto dinámico entre los intervalos positivos y negativos, sino también un movimiento óptico y una alternancia entre el fondo y el primer plano.

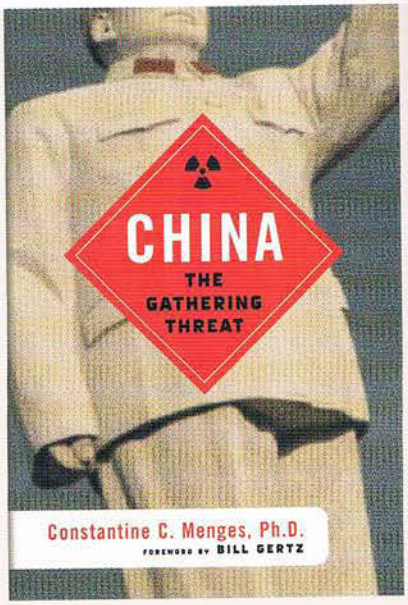
Stereotype Design *Estados Unidos*



18

¡Muévelo! Estático es igual a aburrido.

Hay quienes llegan a una extraña conclusión acerca del material visual bidimensional: que es plano e inerte. Qué cosas. Por esta razón, los pintores y los diseñadores han estado trabajando como mulas durante mil años para crear la ilusión del movimiento tridimensional sobre una superficie plana: para convencer al espectador de que está teniendo una experiencia de movimiento. Si un diseño es descaradamente plano y no consigue ofrecer una sensación de movimiento o de interacción espacial, algo que es relativamente fácil de conseguir, el cerebro del espectador probablemente perderá el interés necesario para prestar atención y ver de qué va el mensaje. Las composiciones estáticas dicen: "Esto es lo que digo ahora, dispérsense, no hay nada que ver aquí".

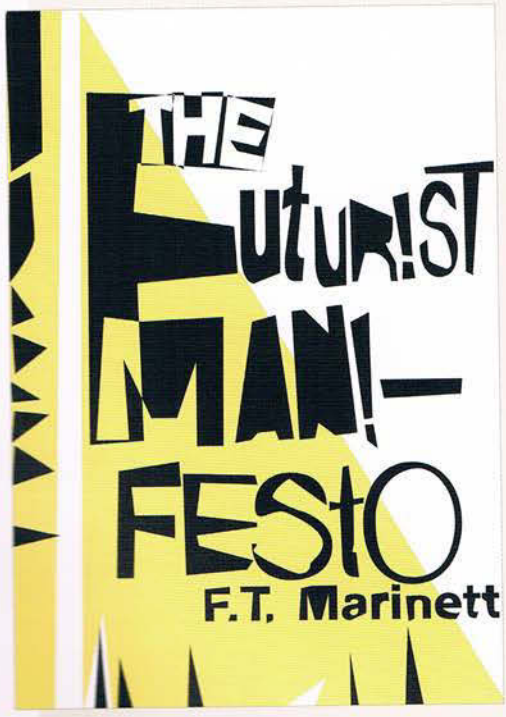


A la imaginería tosca y ligeramente descolorida de los carteles de propaganda comunista se le ha ajustado el encuadre y se le han añadido otros elementos para crear la portada de este libro. El resultado es algo nuevo que se alimenta a la vez del poder de la historia para comunicar la magnitud del tema.

Red Canoe *Estados Unidos*

61 Busca en la historia, pero no la repitas.

El diseño del pasado tiene su lugar. Sirve de inspiración y es importante para que el diseñador considere cómo han cambiado la estética y las estrategias de comunicación a lo largo del tiempo, al igual que para que comprenda cómo encaja su trabajo en el devenir del pensamiento y la práctica. Es aún más útil darse cuenta de que, en algún momento de la historia, otros diseñadores han encontrado y han resuelto un problema similar. Reproducir ciegamente el estilo de un periodo en particular porque es muy "guay" (o, peor aún, porque los clientes crean que la invitación de su "fiesta del circo" debería ser un cartel con un grabado de madera al estilo de 1846) es simplemente inaceptable. Aprende del trabajo de los demás, pero haz tú mismo los deberes.



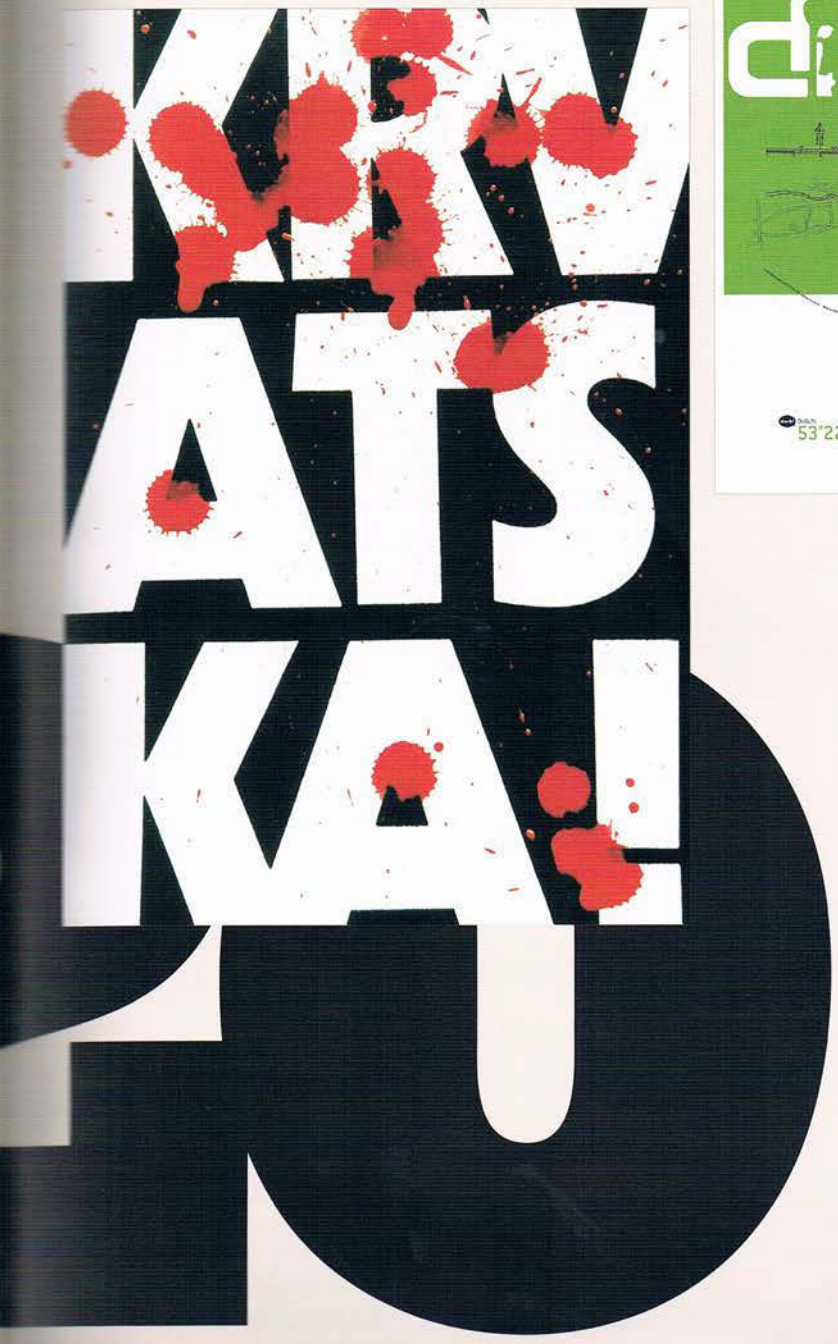
La portada de esta reimpresión de un texto sobre un movimiento artístico muy significativo representa sin imitarlos la energía, la irreverencia y el estilo del periodo; el tipo, en lugar de presentar la repetición y superposición características del estilo, ha sido distorsionado y deformado.

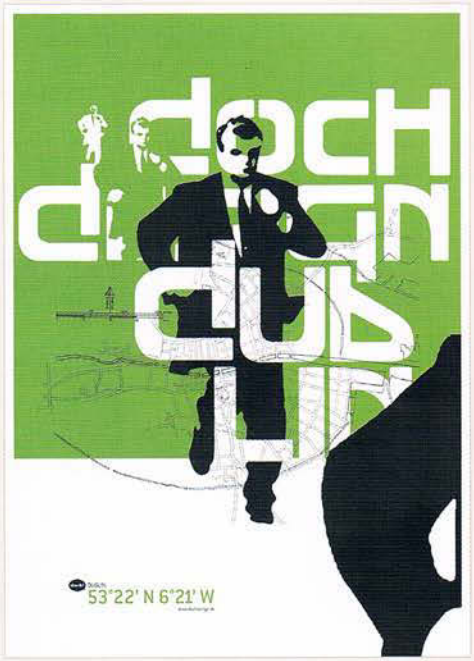
Marek Okon *Canadá*

2

Cada letra tiene su propia forma y, en la enorme escala de este cartel, esas formas se ven exageradas. Como resultado, la estructura repetida de tres letras se convierte en algo intrincado y asimétrico, mientras que el espectador es capaz de apreciar los diversos contornos de espacio negro alrededor de cada forma. Una salpicadura de puntos rojos dinámica e irregular introduce un movimiento aleatorio y una inesperada sensación de violencia.

Studio International *Croacia*





Aunque, esencialmente, la figura negra está centrada dentro del formato, participa en un conjunto asimétrico de formas (tanto positivas como negativas) que dirige los elementos de la composición en una ruptura diagonal del espacio, desde la esquina superior izquierda a la inferior derecha. La línea tipográfica en la parte inferior izquierda resalta la cualidad asimétrica de esta composición.

Dochdesign *Alemania*

Es cierto que la simetría existe en la naturaleza (sólo hay que ver nuestro cuerpo), pero eso no significa que sea una buena estrategia de diseño. Las composiciones visuales simétricas son por lo general estáticas y ofrecen poco movimiento (ver regla número 18). Lo que es peor aún es que las disposiciones simétricas dificultan mucho la integración del material visual asimétrico y limitan la flexibilidad del diseñador a la hora de integrar y manipular un contenido que no tiene deseos de encajar en el molde simétrico. Por último, la simetría anuncia a gritos que el diseñador ha sido perezoso y ha preferido dejar que el formato dicte el diseño. El formato tiene un eje central, eso ya lo puede ver todo el mundo. ¿Por qué dejar que el formato te diga qué hacer? Demuéstrale al formato quién manda.

La simetría es el mayor de todos los males.

LA FORMA ES

Visualizar la forma y el espacio
Categorías de la forma
Cómo ocupar el espacio
Estrategias de composición
Una base para el significado

Capítulo 1

Estoy convencida de que la forma abstracta, las imágenes, el color, la textura y el material transmiten el mismo o más significado que las palabras.

Katherine McCoy

Diseñadora gráfica y ex directora de la Cranbrook School of Design

EL ESPACIO

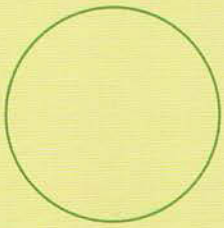
> Ya no hay ningún consenso en el arte. En estas circunstancias, debemos volver a los principios, ocuparnos de los puntos, las líneas, los círculos y todo lo demás.

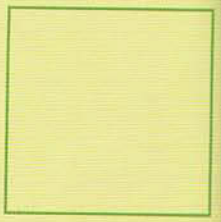
Armin Hoffmann

Diseñador gráfico y ex director de la Basel School of Design (1946–1986)

Lo primero es lo primero Todo diseño gráfico, toda creación de imágenes, independientemente del medio y de la intención, giran en torno a la manipulación de la forma. Se trata de crear algo que se pueda mirar, que tenga buen aspecto y que ayude al público a comprender no sólo qué es lo que está viendo, sino qué significa para ellos el hecho de verlo. La "forma" es ese algo: figuras, líneas, texturas, palabras e imágenes. La forma que se escoge o se crea, sea cual sea su propósito, debería considerarse con el máximo cuidado posible porque cada forma, independientemente de su abstracción o de su aparente sencillez, supone un significado. Nuestro cerebro se sirve de las formas para identificar las cosas: la forma es un mensaje. Cuando vemos un círculo, por ejemplo, nuestras mentes intentan identificarlo: ¿es el Sol? ¿es la Luna? ¿La Tierra, una moneda, una perla? Ninguna forma es mejor comunicadora que otra, pero la elección de la forma es vital si ésta ha de comunicar el mensaje deseado. ■ Además, crear esa forma con la mayor belleza posible supone la diferencia entre el diseño y el amontonamiento de

Las formas son cosas, incluidas las imágenes y los tipos.





Cada forma, independientemente de lo abstracta que parezca, tiene un significado. Por ejemplo, un círculo es una línea continua y su redondez es un rasgo muy específico. Un círculo es por lo tanto infinito, orgánico, rotativo, celular y una totalidad. Por el contrario, el cuadrado tiene ángulos y lados de igual medida y es estático. Un cuadrado es por lo tanto analítico, matemático, antinatural y finito.

La idea de la belleza formal es altamente subjetiva. Estas dos imágenes pueden considerarse bellas, a pesar del hecho de que una es sensual y "limpia", mientras que la otra es agresiva y "sucia".

Visualizar la forma y el espacio

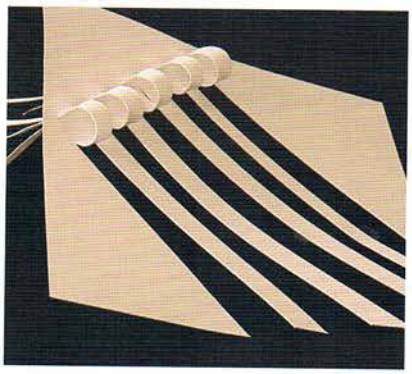
Categorías de la forma

Cómo ocupar el espacio

Estrategias de composición

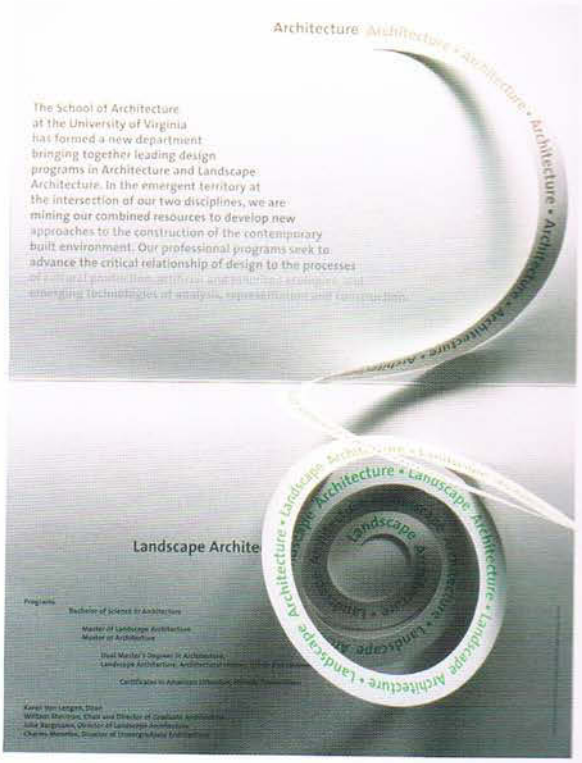
Una base para el significado

cosas delante de un público y dejar que éste se las arregle solo, como hienas en torno a un cadáver destrozado. El término 'bello' tiene un sinfín de significados, dependiendo del contexto. Aquí no estamos hablando de belleza en el sentido de algo bonito, sereno, delicado o sensual, o en un sentido académico, propio de las Bellas Artes o de un catálogo de decoración. Las ilustraciones agresivas, destrozadas, los *collages* son bellos; los bastos tipos tallados en madera son bellos; las imágenes toscas de toda índole pueden ser bellas. Aquí, 'bello', como adjetivo, podría reemplazarse por el término 'resuelto': significa que las partes de la forma están relacionadas entre sí y que no hay ninguna que no haya recibido consideración o que sea ajena a cualquier otra. O por el término 'decidido', en el sentido de que la forma posee confianza, credibilidad, está hecha con un propósito. Es una gran consideración que tener en cuenta para empezar, así que prestaremos más atención a estas ideas en breve. ■ La forma cumple su función determinada en un lugar y ese lugar se llama, simplemente, "espacio". Este término, que describe una realidad tridimensional, se refiere a algo que en la mayoría de los casos es una superficie bidimensional. Esa superficie puede ser una tarjeta de visita, un cartel, una página web, una pantalla de televisor, el lateral de una caja o un escaparate acristalado de un comercio. Independientemente de la superficie de la que se trate, es un espacio bidimensional sobre el que se va a actuar, por medio de la forma, para darle la apariencia de un espacio tridimensional. En la pintura, a este espacio se le llama "plano pictórico" y los pintores lo han imaginado, históricamente, como una extraña ventana entre el mundo físico y la profundidad ilusoria del entorno pintado. Este sentido de profundidad ilusoria por detrás o debajo del plano pictórico se puede aplicar igualmente tanto a la imaginería figurativa como a la abstracta.



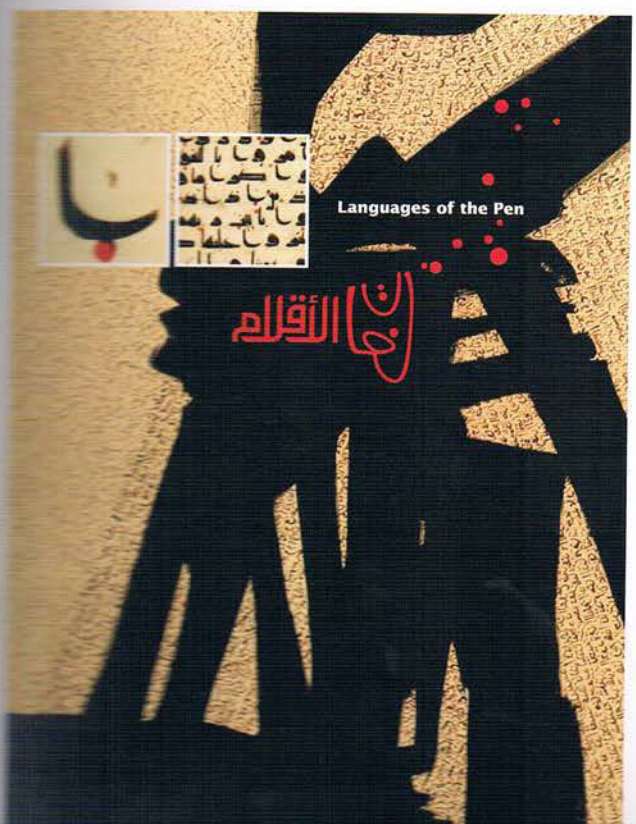
A MENUDO SE IGNORA el potencial de la forma abstracta, o las cualidades visuales abstractas, de las imágenes como las fotografías. Este estudio de la forma utiliza el papel para investigar esa misma idea de una manera muy abstracta. ¿Qué podría ser esto? ¿A quién le importa? Se trata de la relación entre un rulo y un ángulo, espacio negativo con relación a una tira positiva. Para comprender cómo funciona la forma, primero hay que ver la forma.

Jhoss Design *Estados Unidos*



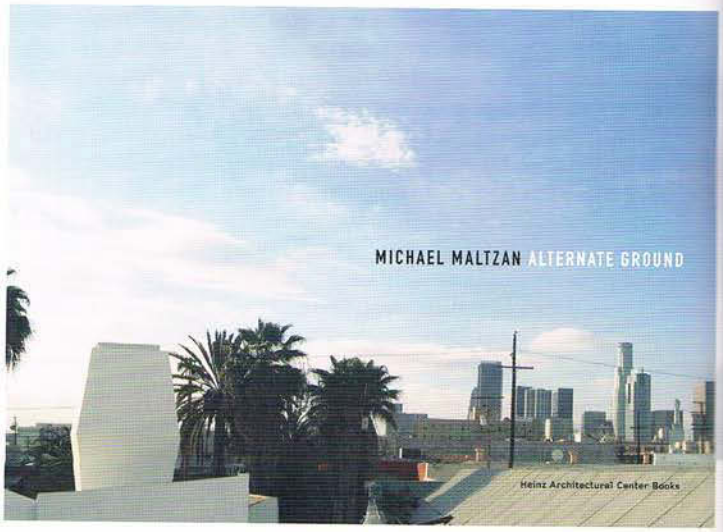
EL USO INNOVADOR DE un troquelado en este cartel crea un mensaje sorprendente e imaginativo sobre la estructura y el diseño orgánicos. La tira en espiral que aloja el tipo verde se convierte en el zarcillo de una planta y en un objeto estructural que apoya el mensaje del cartel. La espiral dimensional, junto con su sombra, comparte una cualidad lineal con el tipo impreso, pero contrasta con lo plano de su horizontalidad y su diagonalidad.

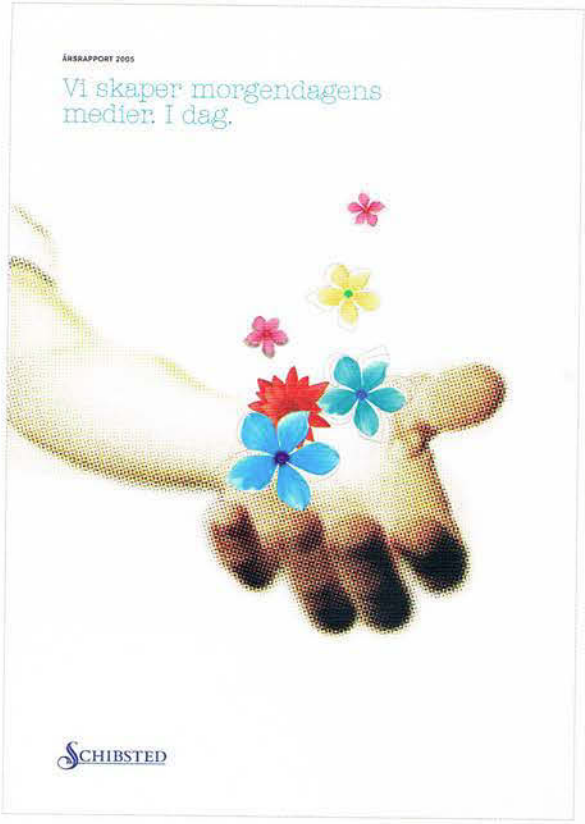
Studio Works *Estados Unidos*



LÍNEA, MASA Y TEXTURA Comunican más que las palabras o que una imagen reconocible. En esta invitación para una exposición de caligrafía, la sensación que evoca el gesto de una pluma, el fluir de las marcas y el fondo desértico con una sombra y una textura muy contrastadas son muy evidentes en su composición abstracta.

VCU Qatar *Qatar*

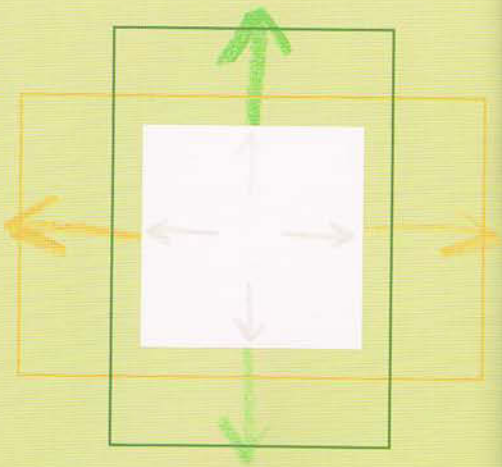




EL FORMATO VERTICAL de este informe anual intensifica simultáneamente el elemento humano y el movimiento vertical de las flores. La imagen muestra literalmente la idea de crecimiento, pero la expresa de manera visceral gracias al empuje vertical y hacia arriba del formato.

Cobra *Noruega*

Visualizar la forma y el espacio
Categorías de la forma
Cómo ocupar el espacio
Estrategias de composición
Una base para el significado

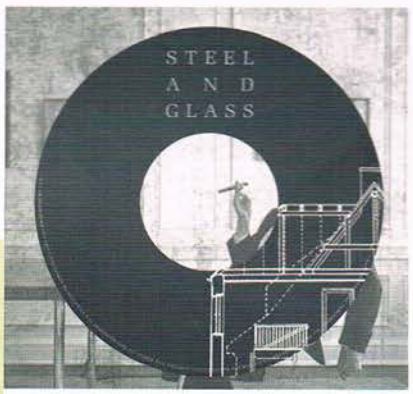


La forma física de un espacio produce efectos visuales globales que tendrán un profundo impacto en la percepción de la interacción de la forma que contiene. Un formato cuadrangular tiene un énfasis neutro, no hay ningún lado que ejerza una influencia mayor que otro. Un formato vertical es provocador y crea un empuje hacia arriba y hacia abajo. Un formato apaisado produce un movimiento más tranquilo y lateral que resulta relativamente inerte comparado con el del formato vertical.

La forma del espacio Las dimensiones proporcionales del espacio en el que la forma va a desempeñar su función específica, también llamadas "formato", son un factor a tener en cuenta. El tamaño del espacio que ocupa el formato, comparado con la forma en su interior, cambiará el modo en que se percibe la presencia de la forma. Una forma pequeña dentro de un formato espacial grande transmitirá una presencia relativamente contenida —se percibirá de manera diferente que una forma grande en el mismo formato— y transmitirá una presencia más provocadora. La percepción de esta diferencia es, intrínsecamente, un mensaje que hay que controlar.
La configuración del formato también es un aspecto de importancia. Un formato cuadrado es neutro porque todos los lados tienen la misma longitud; no existe empuje o énfasis en ninguna dirección y el espectador puede concentrarse en la interacción de las formas sin tener que prestar atención al formato. Sin embargo, un formato vertical es muy provocador: su forma ejerce simultáneamente un empuje hacia arriba y hacia abajo, empuje que el espectador recorrerá una y otra vez con la mirada, como si lo midiera. En algún lugar de la programación sutil y ancestral del cerebro, un objeto vertical se percibe como una persona, ya que imita la verticalidad de un cuerpo erguido. Los formatos horizontales son generalmente pasivos, producen una sensación de calma e implican un movimiento lateral, derivado de una percepción igualmente remota que lo relaciona con el horizonte. Si no estás convencido, fíjate en la raíz misma de la palabra "horizontal".

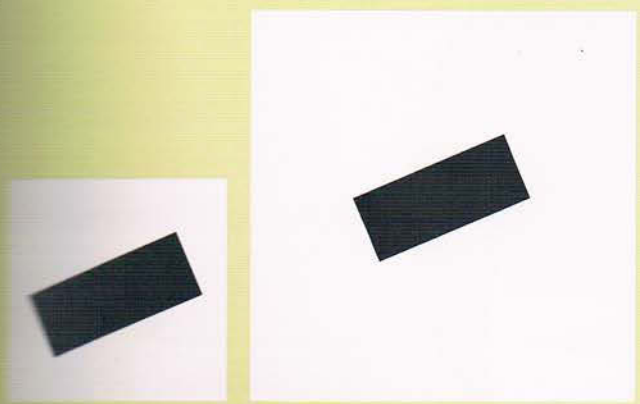
UNA FORMA APAISADA de este libro hace referencia al horizonte, presente en las fotografías del paisaje urbano que documenta. El marco horizontal, relativamente reposado y contemplativo, se centra en el objetivo de la cámara.

Brett Yasko *Estados Unidos*



LA CAJA CUADRADA PARA CD es un formato adecuadamente neutro y modular, teniendo en cuenta el tema en cuestión: el pionero arquitecto Ludwig Mies van der Rohe. El CD circular oculta partes de la imagen en la bandeja, pero también añade de su propia capa.

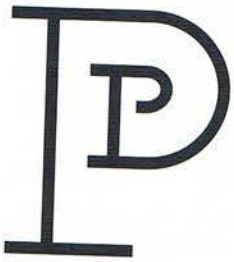
Thomas Csano *Canadá*



Un formato menor realza la presencia, o la masa aparente, de un elemento; un formato mayor reduce la presencia de un elemento que tenga el mismo tamaño físico.

EL ESPACIO NEGATIVO dinámico y angular contrasta con la solidez de los trazos de las letras y realza las estrechas y afiladas franjas de espacio que los unen.

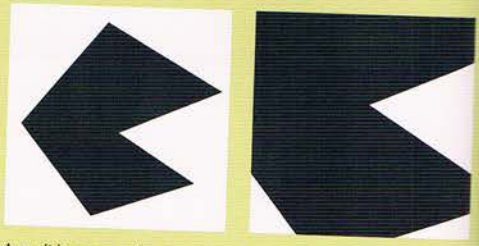
Research Studios *Reino Unido*



LA LETRA P NEGRA Y LIGERA de este logotipo, una forma positiva, encierra un espacio negativo alrededor de una réplica menor de sí misma; pero la réplica de menor tamaño se convierte en la contraforma del contorno de una P blanca. Fíjate en el "tallo" sólido y blanco entre ambas.

Apeloig Design *Francia*

Una forma positiva (negra) sobre un fondo negativo (blanco), y su inverso, conserva su identidad como positiva si no hay ninguna otra forma o ruptura espacial para definirla como cualquier otra cosa. Observa también cómo una figura blanca sobre fondo negro parece más grande que la misma figura negra sobre un campo blanco.



A medida que una forma negra (positiva) crece dentro de un campo negativo (blanco), los espacios negativos restantes van disminuyendo y, finalmente, pueden aparecer como positivos (formas blancas) en el contexto de un campo negro.

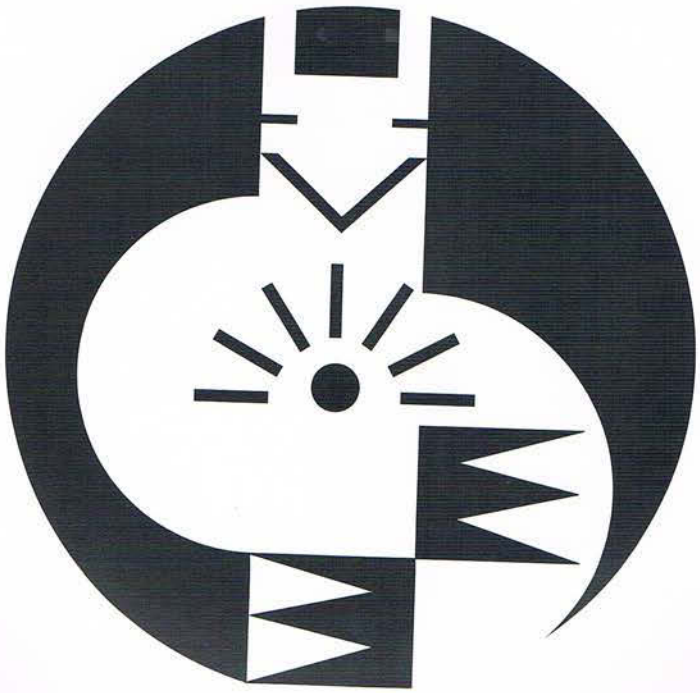
Visualizar la forma y el espacio

Categorías de la forma

Cómo ocupar el espacio

Estrategias de composición

Una base para el significado



LA VARIACIÓN DE CONTRASTES dentro de zonas positivas y negativas (como las que existen en el pico anguloso y lineal, el punto redondo, los hombros curvados y las garras afiladas de esta imagen de un grifo) despierta el interés y capta la atención del espectador.

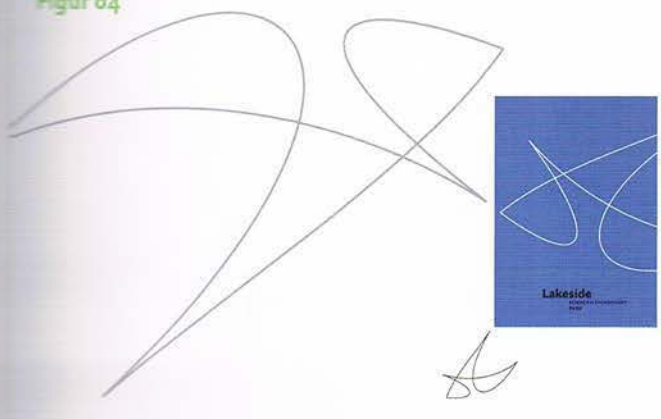
Vicky Li *Iowa State University, Estados Unidos*

Positivo y negativo La forma se considera un elemento positivo, un objeto o cosa sólida. El espacio se considera negativo, no en un sentido peyorativo, sino en el de ausencia, u opuesto, de la forma. El espacio es el fondo en el cual la forma se convierte en "figura". La relación entre la forma y el espacio, o entre la figura y el fondo, es de dependencia completa y mutua: es imposible alterar la una sin alterar el otro. La confrontación entre la figura y el fondo define el tipo de actividad visual, el movimiento y la apariencia de tridimensionalidad que percibe el espectador. Todas estas cualidades son comunicativas; resolver la relación entre la figura y el fondo es el primer paso para crear un mensaje sencillo que trascienda el contenido del trabajo diseñado, antes de que el espectador registre la identidad de una imagen o el contenido de cualquier texto incluido en él. Por lo tanto, organizar la figura, lo positivo, con relación al fondo, lo negativo, es uno de los aspectos visuales más importantes del diseño porque afecta a todos los demás, desde la respuesta emocional general a la jerarquía de la información. ■ La relación figura/fondo debe ser comprensible y presentar algún tipo de lógica al espectador; debe estar compuesta de tal forma que la sensación que genere la lógica compositiva o visual se considere apropiada para el mensaje que el diseñador intenta expresar. La lógica de la composición, es decir, el orden y las relaciones visuales entre figura y fondo, es completamente abstracta, pero depende en gran medida de cómo el cerebro del espectador interpreta la información que está viendo. La lógica visual por sí misma también puede poseer un significado. Una relación extremadamente activa entre la figura y el fondo puede ser apropiada para un tipo de comunicación que exprese energía, crecimiento y agresión; una relación estática, para otro que exprese mensajes

LOS CAMPOS DE COLOR CLARO Y OSCURO se utilizan alternativamente para representar luz y sombra y definir un espacio tridimensional.

LSD *España*

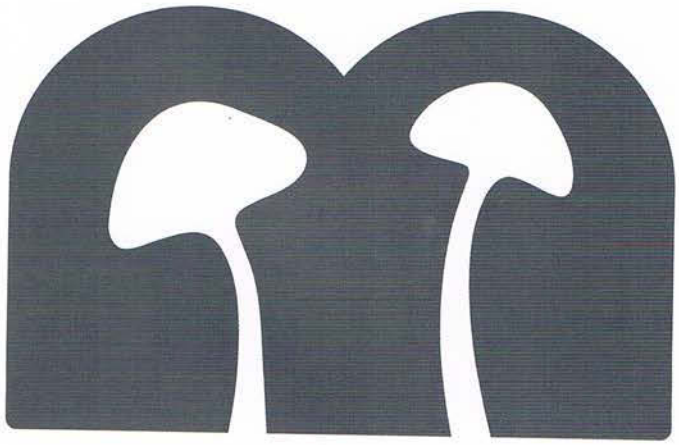
Fünftes Element
Figur 04



CUANDO LAS LÍNEAS DE esta forma gráfica se entrecruzan, la distinción entre lo positivo y lo negativo se hace ambigua. Algunas zonas que parecen ser negativas a primera vista se convierten en positivas al cabo de un rato.

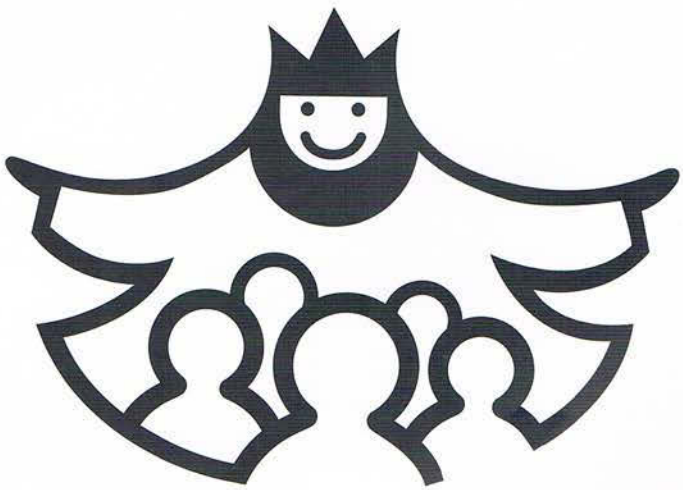
Clemens Théobert Schedler
Austria

comunicativos como la quietud, la contención o la contemplación. ■ El grado de actividad puede depender de la cantidad de formas que se relacionen en un espacio determinado, del tamaño de las formas con respecto al espacio, o de lo elaborada que sea la alternancia entre positivo y negativo. Sin embargo, una composición puede tener cualidades estructurales relativamente simples (es decir, contener dos formas con una interacción relativamente contenida), pero presentar relaciones inusuales que parezcan ser más activas o más complejas, a pesar de la sencillez aparente de la composición. ■ En algunas composiciones, la relación figura/fondo puede llegar a ser muy compleja, hasta el extremo de que cada elemento parezca ser, simultáneamente, él mismo y el otro. Este efecto, según el cual lo que parece ser positivo en un momento es negativo al siguiente, se llama "inversión figura/fondo". Esta rica experiencia visual resulta muy atractiva, ya que, gracias a ella, el cerebro comienza a jugar con la imagen y así el espectador contempla la composición durante más tiempo e investiga más aspectos para ver qué otras diversiones puede encontrar. Si recuerdas uno de los dibujos de M. C. Escher (en el que, por ejemplo, unos pájaros blancos que vuelan en formación revelan unos pájaros negros en los espacios entre ellos), tendrás un ejemplo clásico de cómo funciona la inversión figura/fondo. La aparente inversión del fondo y del primer plano es también un complejo efecto visual que puede reproducirse con relaciones figura/fondo muy sencillas, por ejemplo, superponiendo dos formas de distintos tamaños o dejando que el elemento negativo cruce inesperadamente por delante de un elemento positivo.



ESTAS DOS FIGURAS DE HONGO parecen ser elementos positivos, pero son en realidad contraformas negativas de una particular letra M, la cual, por cierto, tiene algún parecido con un montón de tierra.

Frost Design *Canadá*



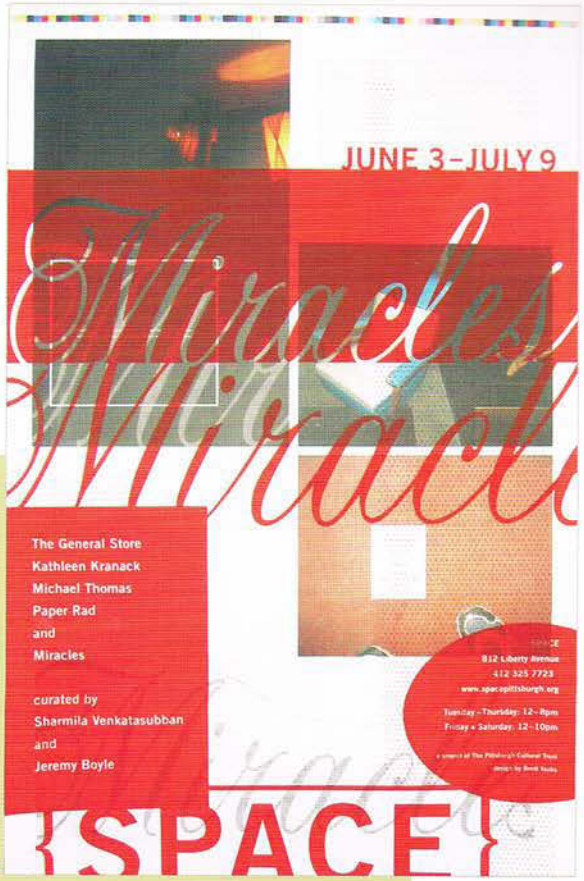
A PESAR DE QUE la mayoría de los elementos de este símbolo es lineal y parece ocupar el mismo plano espacial liso, las pequeñas figuras de abajo dan la impresión de estar en primer plano porque una de ellas conecta con el espacio negativo fuera del límite y las líneas que forman del contorno de estas figuras tienen más peso que las de la figura mayor con la corona.

Sunyoung Park *Iowa State University, Estados Unidos*

Laminar

LAS FLECHAS NEGATIVAS se convierten en positivas en contraste con la figura del ángulo de mayor tamaño.

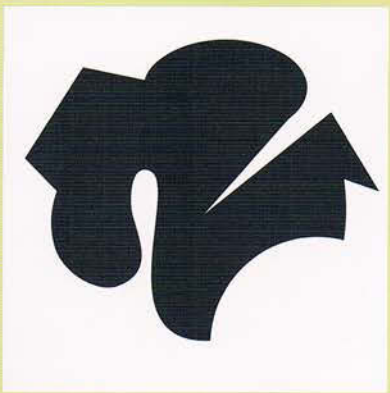
John Jensen *Iowa State University, Estados Unidos*



EL ESPACIO POSITIVO Y NEGATIVO, relacionado con el tipo y la tinta, se utiliza con una interesante repetición para crear un espacio más ambiguo en este cartel. La barra roja se hace plana contra las fotografías, pero el tipo invertido parece salir hacia fuera, igual que la repetición en positivo de más abajo. Aunque las fotografías están planas en la parte superior, caen aparentemente en un espacio más profundo un poco más abajo cuando contrastan con la cualidad lineal y también plana de la caligrafía.

Brett Yasko *Estados Unidos*

La comparación entre una relación figura/fondo activa (a la izquierda) y una relación figura/fondo inactiva (a la derecha) apunta al potencial de significado que se puede percibir incluso en un entorno muy simple y abstracto. Compara estos dos ejemplos con estos pares de sencillas ideas opuestas: ruido/silencio, agresivo/pasivo, nervioso/sedado, complejo/simple, enérgico/débil, vivo/muerto.



Como hemos mostrado antes, encajar formas grandes dentro de un espacio menor puede dar lugar a la percepción de nuevas formas que se han convertido en positivas, un sencillo ejemplo de inversión figura/fondo.

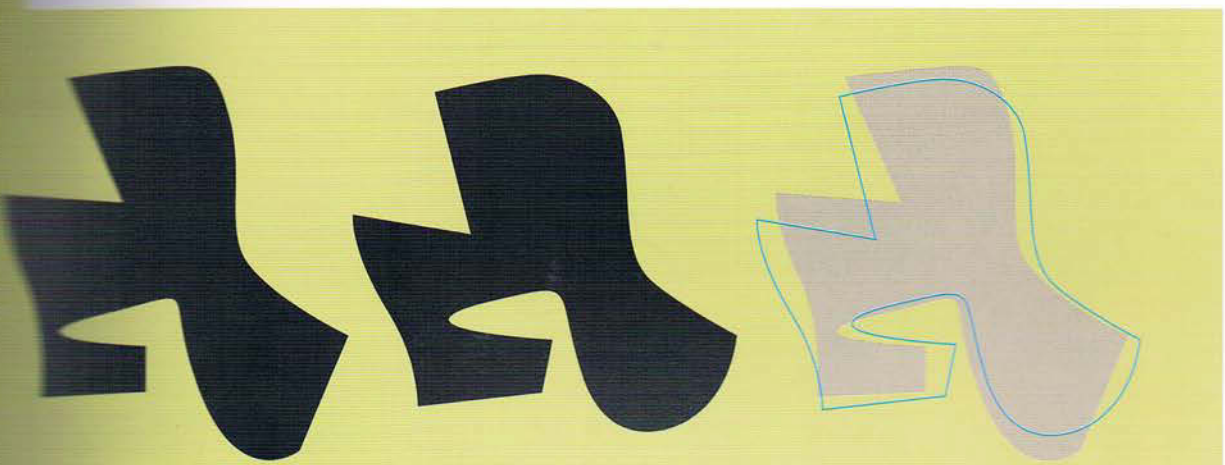
La intrusión de una pequeña porción de espacio exterior negativo dentro de la forma positiva hace que el espacio negativo asuma la cualidad de una forma blanca positiva, pero sin que el ojo deje de percibir la forma negra como positiva. Esta compleja inversión figura/fondo presenta numerosas posibilidades ópticas para la composición, incluso entre elementos formales relativamente sencillos (o relativamente escasos).

CONSIDERA CADA ELEMENTO de esta doble página abstracta. ¿Cuál de las formas está bajando? ¿Cuál de ellas está situada más al fondo? ¿Cuál de ellas desciende desde la derecha hacia la izquierda? ¿Qué otra contrarresta ese movimiento? ¿Cuál es la forma que se mueve de arriba a abajo? ¿Qué triángulos están alineados entre sí y cuáles no lo están? ¿Qué efecto parece tener la textura sobre la relativa bidimensionalidad o profundidad del color de fondo predominante? Ser capaz de describir qué formas parecen estar haciendo todo esto es vital para comprender cómo lo hacen y cómo hacer que hagan lo que tú quieras.

Andreas Ortag *Austria*

Es lo que parece ser. Toma decisiones sobre las formas teniendo en cuenta su aspecto y no el aspecto que pretendes conseguir o, peor aún, medidas. La forma engaña al ojo y por lo tanto se la debe juzgar conforme a su apariencia: es lo único que tendrá el espectador. En este ejemplo, las tres figuras (círculo, cuadrado y triángulo) tienen la misma altura matemática en la hilera superior. Como te darás cuenta, el cuadrado parece ser más grande que el círculo y el triángulo, así que, a todos los efectos, lo es. Esta ilusión óptica demuestra cómo interpreta nuestro cerebro las imágenes redondeadas, angulares y cuadradas al compararlas (ver "La forma geométrica", página 54). Para que todas las formas parezcan iguales, el círculo y el triángulo se deben ajustar hasta que sea así (hilera inferior). Sólo cuando las tres figuras parezcan tener el mismo tamaño, habremos conseguido que tengan el mismo tamaño en lo que respecta al espectador.

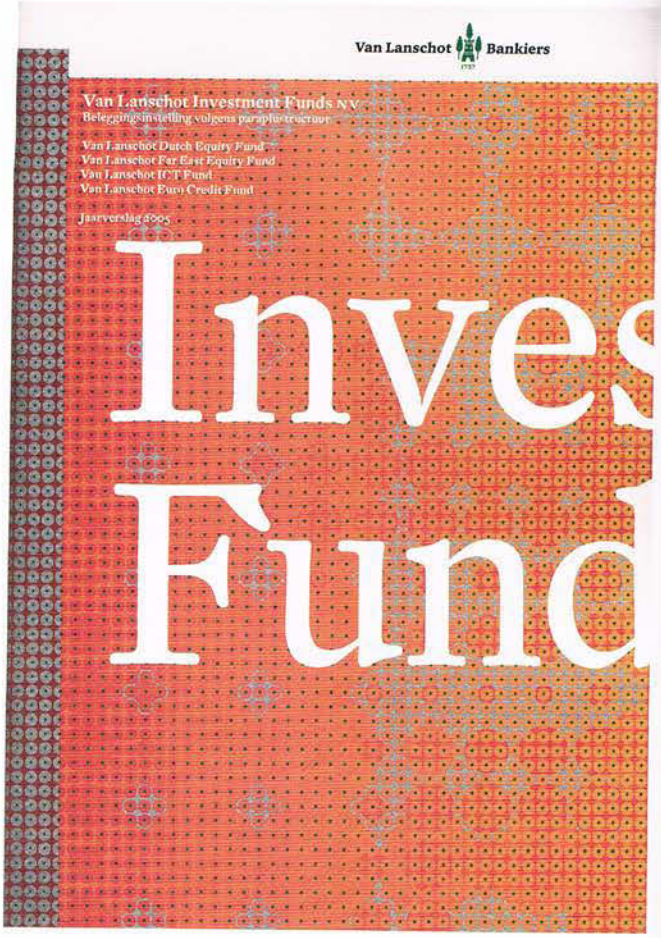
Claridad y decisión Las composiciones resueltas y refinadas crean mensajes visuales claros y accesibles. Resolver y refinar una composición significa comprender el mensaje que aporta una forma determinada, cómo se comporta ésta en el espacio y qué efecto tiene la combinación de estos aspectos sobre el espectador. ■ En primer lugar, veamos algunas definiciones más. Decimos que una composición "ha sido resuelta" cuando se percibe claramente el porqué de la situación de todos los elementos y de su tamaño, cómo se relacionan éstos entre sí y con el espacio (la lógica visual), y que todas las partes se han considerado con respecto a todas las demás. 'Refinado' es un término algo extravagante para describir una forma o una composición, pero en este contexto significa que la forma o la composición se han creado para ser más ellas mismas: con más claridad, más sencillez y comunicando más indisputablemente una cualidad determinada. Del mismo modo que el término 'bello', la cualidad de "refinamiento" puede aplicarse a formas toscas, orgánicas y agresivas así como a otras sensuales, elegantes y limpias. No es un término cualitativo, sino un indicador de si la forma es todo lo clara que puede ser. ■ Por supuesto, esto nos lleva a la cuestión de la "claridad", referida a la cuestión de si la composición y las formas dentro de ella son rápidamente comprensibles. Esta comprensibilidad depende en parte del refinamiento de las formas y en parte de la resolución de las relaciones entre forma y espacio y de si éstas son "intencionadas", a propósito y claras. Una forma de relación espacial es decidida si es claramente una cosa y no otra: por ejemplo, ¿es una forma mayor o menor que la que tiene a su lado, o son ambas del mismo tamaño? Si la respuesta a esta pregunta es rápida y nadie puede discutirla ("La de la izquierda es más grande", o: "Las dos tienen el mismo tamaño"), entonces la relación formal o espacial es decidida. Las cualidades visuales decididas son importantes en diseño porque la credibilidad del mensaje que se expresa depende de la confianza con la que se han resuelto las formas de la composición. Una composición débil o indecisa produce desazón en el espectador, además de aburrimiento. La desazón no es una buena plataforma sobre la cual construir un complicado mensaje que pretenda persuadir.



El grado de refinamiento de una imagen se refiere a lo mucho que se parece a sí misma, a lo nítida y ajena que sea con respecto a elementos que la distraigan o en conflicto con ella (y no a lo "limpia" o "acabada" que pueda parecer). Aquí tenemos en primer lugar una forma aún no refinada: sus relaciones internas no están claras, son algo confusas o no están bien resueltas. Unos ligeros ajustes definen sus características intrínsecas para que sean más pronunciadas. Una superposición de la figura original (en gris) y de la refinada proporciona una comparación detallada de estas alteraciones.

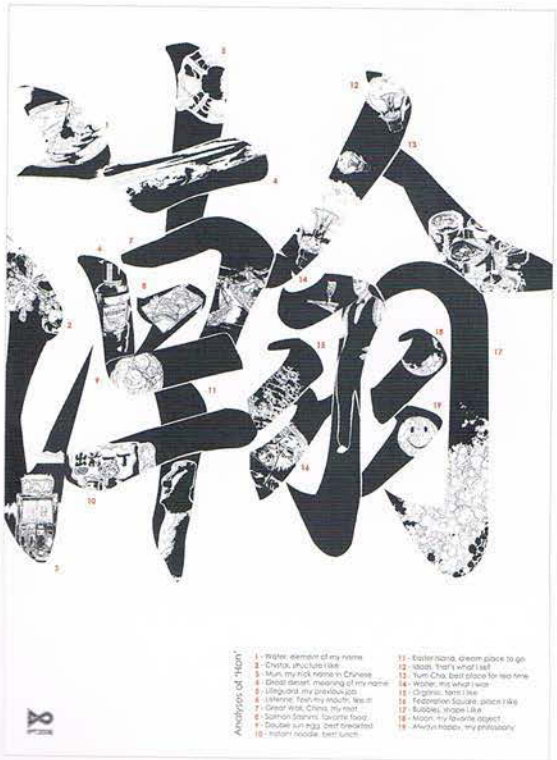
LA ABSTRACCIÓN DEL LOGOTIPO se expande para crear un entorno gráfico claramente definido por la marca cuyas formas ondulantes evocan la cualidad protectora, orgánica y envolvente del cuidado de la salud. Las líneas que crean la tipografía contrastan con las formas planas líquidas, pero responden a su movimiento lateral a lo ancho del formato.

Monigle Associates *Estados Unidos*



EL MOTIVO DE PUNTOS PERSONIFICA las ideas relacionadas con la inversión financiera, dado el contexto por la tipografía: una organización gráfica, crecimiento, fusión y separación, red de conexiones, etc.

UNA (Ámsterdam) Designers
Países Bajos



LA LÍNEA CONTRASTA con la textura; las agrupaciones orgánicas, con el texto geométrico y los elementos grandes, con los pequeños en este cartel promocional.

Munda Graphics *Australia*

Cada una de estas cosas es diferente a las demás Las formas básicas son de varios tipos y cada una actúa de una manera. O, mejor dicho, el ojo y el cerebro perciben cada tipo de forma como si hicieran algo distinto, con una identidad propia. La percepción de estas diferencias y de cómo afectan a la relación entre la forma y el espacio, y entre otras formas distintas a su alrededor, es lo que constituye su significado percibido. El contexto en el cual aparece una forma determinada (el espacio o campo que ocupa y su relación con las formas adyacentes) cambiará el significado con el que se perciba, pero su identidad intrínseca y su efecto óptico siempre serán una verdad inalterable. Los tipos más básicos de formas son el punto, la línea y el plano. De éstos, la línea y el plano también cabe clasificarlos como geométricos u orgánicos; el plano puede ser liso, con textura, o bien parecer un volumen tridimensional, con relieve.

ES CIERTO QUE ESTA DOBLE PÁGINA es una fotografía de lo que parece ser un escritorio. Pero es en realidad una composición de puntos, líneas, rectángulos y espacios negativos, todos de distinto tamaño y orientación, relacionados entre sí.

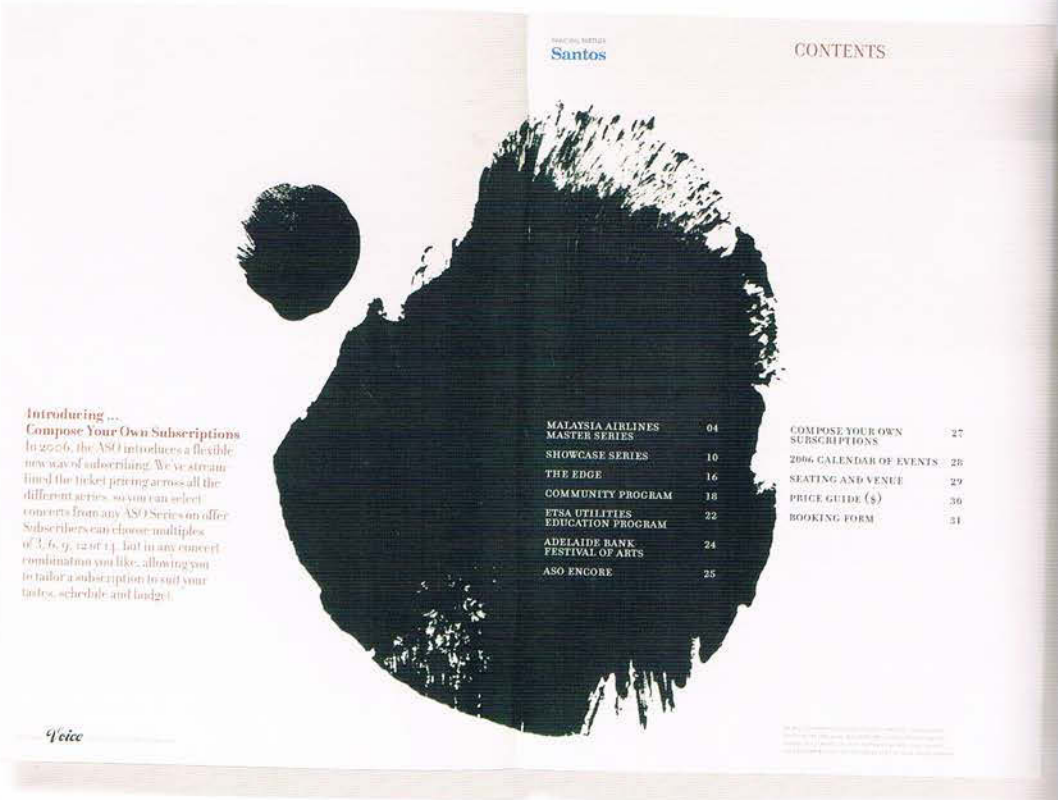
Finest Magma *Alemania*

AUNQUE LAS FIGURAS DE LOS MÚSICOS son imágenes reconocibles, se comportan como un sistema de líneas en ángulo relacionadas con un sistema secundario de planos de bordes duros y suaves. Además del ir y venir creado por la geometría de todos estos ángulos, el diseñador ha considerado con mucha atención la alternancia de las formas entre positivo y negativo para resaltar su cualidad rítmica y crear la sensación de cambio de posición entre primer plano y fondo.

Niklaus Troxler *Suiza*

LA MAYORÍA DE LOS ELEMENTOS VISUALES de este folleto son puntos; algunos lo son de manera evidente, como el borrón y las manchas, y otros no tanto, como las letras y el logotipo de la parte superior. A pesar de no ser puntos en el sentido físico, estos elementos comparten el mismo tipo de cualidad concentradora o radiante que tienen los puntos y se relacionan entre sí igual que éstos. En términos del mensaje, estos puntos representan los gestos, golpes primarios y espontaneidad. Y también, más concretamente, la música.

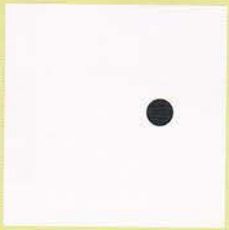
Voice *Australia*



El punto La identidad de un punto es la de un foco donde se concentra la atención. El punto se contrae hacia dentro e irradia hacia fuera simultáneamente. Un punto se ancla en cualquier espacio en el que se lo introduce y proporciona una referencia visual con respecto a todas las demás formas que lo rodean, incluidos otros puntos, y a su proximidad con los límites del espacio de un formato. Por sencilla que parezca esta figura, un punto es, sin embargo, un objeto complejo, el bloque de construcción básico para todas las demás formas. A medida que aumenta el tamaño de un punto, empieza a cubrir un área mayor y su contorno se hace más evidente, pero sigue siendo un punto. Cada figura o masa con un centro reconocible (un cuadrado, un trapecio, un triángulo, un manchón) es un punto, no importa lo grande que sea. Es cierto que el contorno exterior de una figura se relacionará con el espacio que la rodea de una manera más intensa cuanto mayor sea, pero la figura sigue siendo esencialmente un punto. Incluso sustituir una figura gráfica "plana" con un objeto fotográfico, por ejemplo, la silueta de un reloj, no cambiará su identidad fundamental de punto. Reconocer la cualidad esencial de la figura del punto, independientemente de las características que adquiera circunstancialmente en casos específicos, es de vital importancia para comprender su efecto visual en el espacio y su relación con las figuras adyacentes.

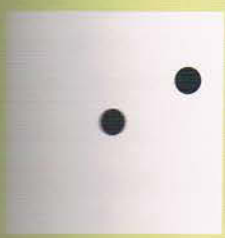
Cuando un punto entra en un espacio, establece una relación inmediata con él. La proporción del punto con respecto al área circundante es la consideración de mayor importancia; la segunda es su posición relativa con respecto a los límites del espacio.

El punto rompe el espacio de una manera neutra, ya que no posee peso y tiene un equilibrio interno, pero por sí mismo crea diferencias notables en áreas espaciales si se coloca descentrado. El punto centrado está asentado, cómodo y



estático, predomina sobre el espacio a su alrededor; a medida que se aleja del centro, se produce un cambio de poder, el fondo se reafirma y surge la tensión.

Tanto el punto plano como las imágenes fotográficas son puntos.

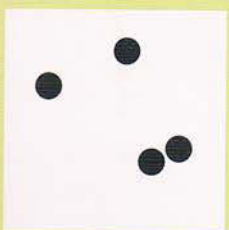


Introducir un segundo punto provoca atención de la relación con el espacio circundante en la relación entre los dos puntos. Se relacionan entre sí e implican una estructura, un camino invisible que los conecta y que divide el espacio.

A medida que los puntos se acercan entre sí, la tensión entre ellos aumenta. Si el espacio entre ellos es sólo un poco mayor que cero, su presencia asume una mayor importancia que los puntos mismos y tiene incluso más

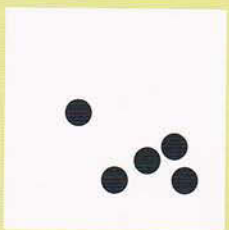
importancia relativa que cualquier otro intervalo espacial. Si los puntos se superponen, sobre todo si son de distinto tamaño, la tensión que crea su cercanía se alivia en cierta medida. Sin embargo, surge una nueva tensión:

la dicotomía de la forma gráfica plana y la apariencia de una profundidad tridimensional al ocupar aparentemente uno de los puntos el primer plano y el otro una posición en el fondo.

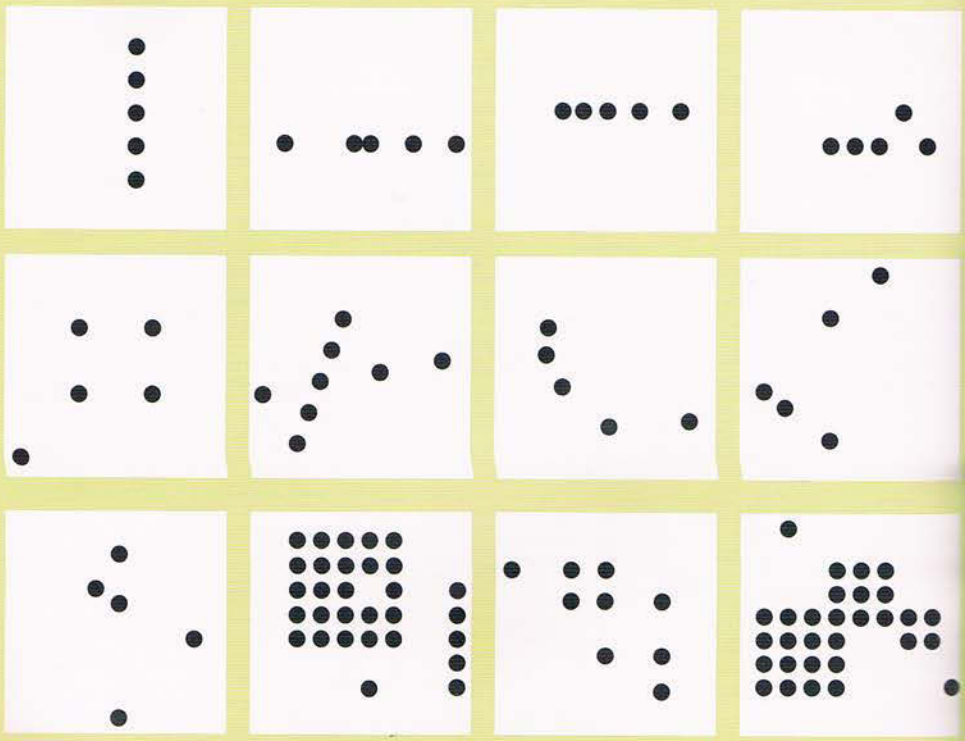


Cuanto más próximos están los puntos entre sí, más poderosa es la sensación de su identidad única como objetos; cuanto más alejados, más pronunciada la sensación de estructura, inducida por el camino invisible entre ellos.

Sin embargo, añadir puntos muy cerca de un par reduce la atención sobre la identidad y aumenta la atención sobre su relación recíproca y, por lo tanto, una sensación de estructura o de significado.



¿A qué distancia están los puntos entre sí? ¿Está cada punto a la misma distancia de sus semejantes? ¿Cuál es su configuración y cuál es el contorno que forman? ¿Qué significa esta forma?



Juntos, los puntos crean una infinita variedad de combinaciones y una complejidad cada vez mayor: una sola hilera vertical u horizontal, una línea inclinada, un punto solitario en contraste con un grupo, progresiones en intervalo, filas ordenadas en una estructura de retícula, ángulos y figuras geométricas, curvas, etc.

¡NO TODOS LOS PUNTOS SON CIRCULARES! Excepto unos pocos elementos que son claramente líneas, muchos puntos dentro de las páginas de este libro en ventana son [illegible] circulares. Sin embargo, han sido tratados como puntos planos, [illegible] distancias desde [illegible] vista, de la [illegible], variando en [illegible] tamaño, [illegible] la tensión los [illegible] negativos entre ellos. [illegible] contrasta la [illegible] del texto con los [illegible] páginas.

[illegible] Estados Unidos

LA AGRUPACIÓN DE LOS PUNTOS crea una especie de masa ondulante. El contorno exterior del conjunto es muy activo, con una proximidad y tensión variables con respecto a los bordes del formato. La B inicial complementa al grupo y contrasta con su escala. La lógica compositiva es clara y decidida.

Leonardo Sonnoli *Italia*

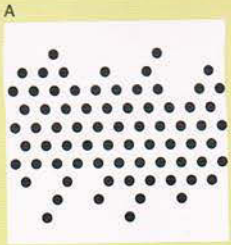
El punto negativo surge por la inversión de la convergencia de las demás formas.

La agrupación de puntos de distintos tamaños crea un contorno más variado, pero el grupo conserva su identidad como punto.

La percepción de profundidad espacial se da entre puntos de distintos tamaños: un punto mayor se adelanta con respecto a uno menor. Sin embargo, cambiar los valores tonales

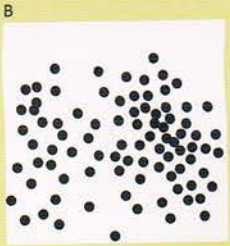
relativos de los puntos puede crear una tensión espacial ambigua entre ellos, aunque sus tamaños relativos sigan siendo los mismos.

A



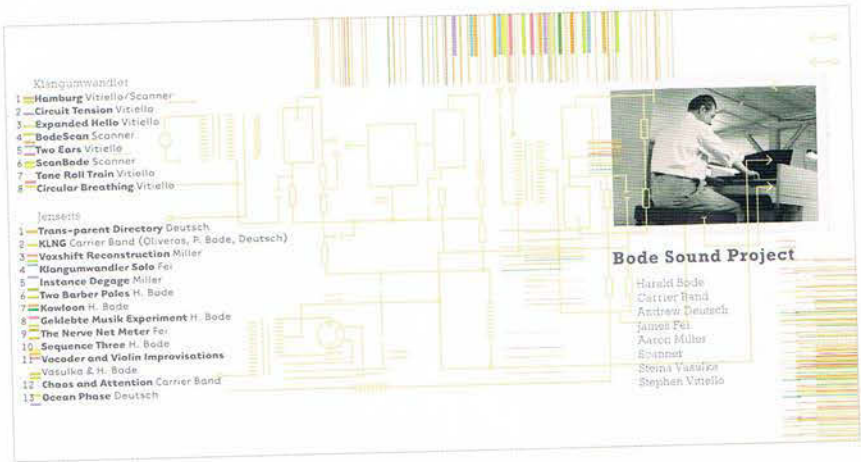
Un gran número de puntos pequeños crea por un lado un motivo irregular y, por otro, una textura aleatoria. La

B



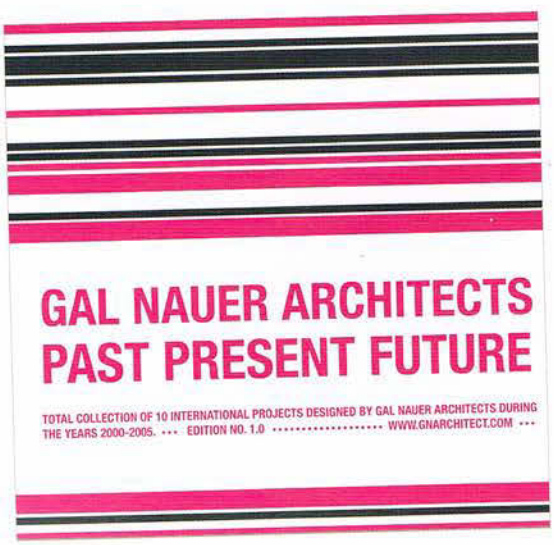
oscuridad o claridad de estos puntos depende de la densidad, es decir, de lo cerca que estén los puntos entre sí.

La línea La personalidad esencial de una línea es la conexión: une distintas zonas dentro de una composición. Esta conexión puede ser invisible, como en el efecto de atracción que existe entre dos puntos en el espacio, o visible como un objeto tangible que se desplaza entre un punto de salida y otro de llegada. ■ A diferencia del punto, el carácter de la línea es de movimiento y dirección; una línea es intrínsecamente dinámica antes que estática. La línea puede comenzar en un lugar y continuar indefinidamente, o puede recorrer una distancia finita. Mientras que los puntos son lugares en los que concentrarse, las líneas cumplen otras funciones: separan y unen espacios y objetos, crean barreras protectoras, encierran o constriñen, marcan una intersección, etc. Cambiar el grosor de una línea con respecto a su longitud tiene un impacto mucho mayor en su cualidad de línea que el que tiene cambiar el tamaño de un punto. A medida que la línea se hace más gruesa o va adquiriendo más peso, se comienza a percibir como una superficie plana o masa; para mantener la identidad de la línea, ha de ser alargada proporcionalmente.



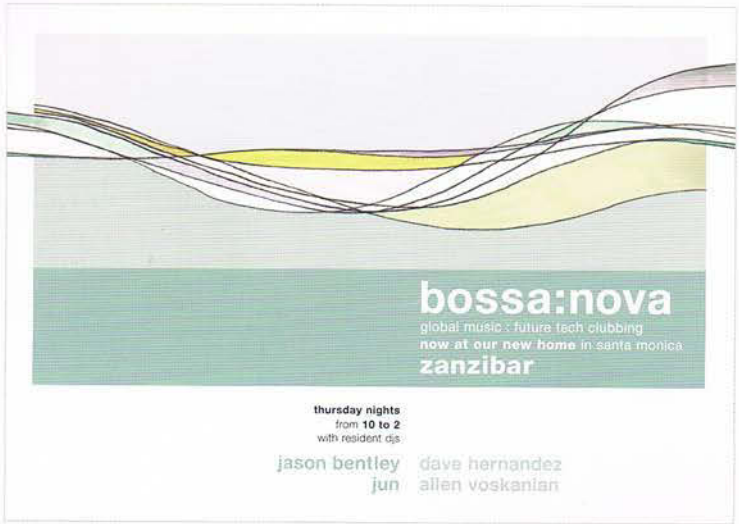
LAS LÍNEAS TIENEN UN DOBLE PAPEL en esta portada de CD: unas crean un movimiento alrededor del perímetro del formato, en contraste con la fotografía rectangular, y otras son más pictóricas y representan la banda sonora musical y los circuitos.

JRoss Design *Estados Unidos*



A MEDIDA QUE CAMBIA EL PESO DE LAS LÍNEAS de la secuencia y éstas se aproximan o separan entre sí, crean un ritmo. En esta portada, el ritmo es más abierto y expansivo en la parte inferior, se acelera en el centro, se abre ligeramente, titubea y después se acelera de nuevo. El ritmo entre las líneas se torna más complejo gracias al cambio de color del blanco al fucsia. Observa cómo participa la tipografía en la composición: los diseñadores hablan de "líneas" de texto por algo.

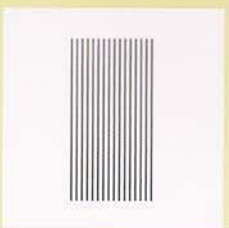
Not From Here *Estados Unidos*



LAS TRES LÍNEAS ESTÁTICAS, lo estático y lo activo contrastan entre sí. La tipografía recoge este movimiento en el cambio de la alineación desde la izquierda a la derecha.

Una única línea delgada no tiene ni centro ni masa; expresa únicamente dirección y un efecto sobre el espacio que la rodea.

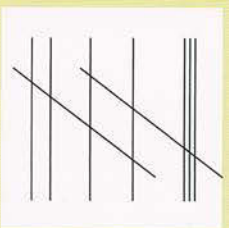
Romper la línea aumenta su actividad superficial sin distraer de su movimiento o dirección.



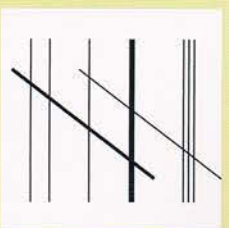
Varias líneas delgadas juntas crean una textura, parecida a la que crea una agrupación densa de puntos de tamaño similar.

Separar las líneas aumenta la tensión sobre sus identidades individuales, también sobre los intervalos entre ellas y sobre la variación que pueda haber.

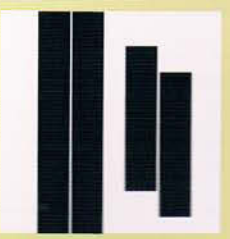
Cambiar el grosor de una línea en un grupo de líneas, así como cambiar los intervalos entre ellas, crea la ilusión de profundidad espacial. Las líneas más próximas ejercen tensión la una sobre la otra y avanzan en el espacio,



mientras que las que están más separadas retroceden. Si se gira cualquiera de las líneas para que cruce a las demás, la percepción de profundidad espacial aumenta, y aún más si también se cambia su grosor.

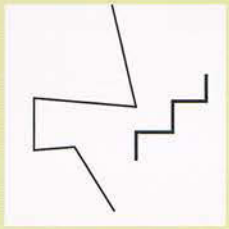


Aunque una línea fina generalmente parece retroceder con respecto a una línea más gruesa, la mente es capaz de convencerse de que la línea fina está cruzando por delante de la gruesa.

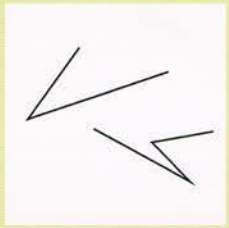


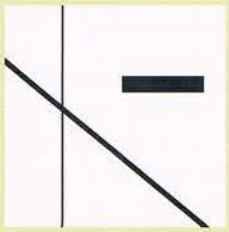
Dos líneas muy pesadas muy próximas entre sí crean una tercera línea negativa entre ellas. El efecto óptico de la línea blanca negativa es el de un elemento positivo sobre un único elemento negro, incluso cuando la línea negativa termina en ambos extremos en espacios abiertos.

Dos líneas que se unen crean un ángulo, el cual se convierte en un punto de partida para dos movimientos direccionales; los ángulos múltiples entre líneas crean una sensación de



dirección cambiante en un solo movimiento. Un ángulo muy agudo también se puede percibir como un movimiento rápido de una dirección hacia otra.





Las líneas que entran y abandonan un formato refuerzan la sensación de movimiento en la dirección en la que lo hacen. Si el punto inicial o final de la línea está contenido dentro del formato, su movimiento direccional cambia de continuo a

específico; el resultado es que la tensión entre ellas y el espacio o las formas que las rodean aumenta considerablemente a medida que el ojo es capaz de centrarse en el punto en el que comienzan o se detienen.

Unas líneas blancas (negativas) que cruzan por delante de, y detrás de, líneas negras (positivas) crean relaciones espaciales complejas.

Las líneas producen ritmo al juntarse. Un conjunto de líneas equidistantes produce un ritmo uniforme y relativamente estático; introducir diferencias de espacio produce un ritmo

dinámico y sincopado. El tipo de diferencia espacial que se introduce entre las líneas afecta al ritmo percibido y puede crear un significado: progresión, secuencia,

repetición o sistema. Estos cambios rítmicos en el intervalo crean un movimiento direccional: cuanto más complejos sean los cambios y mayor variación haya en el

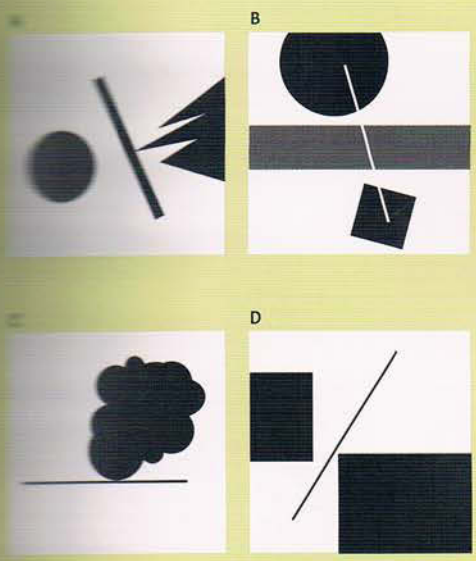
peso de las líneas, más complejos serán el ritmo y el movimiento.

EN ESTA DOBLE PÁGINA del programa de un concierto se han utilizado líneas de distinto peso para separar canales horizontales de información. Cambiar el grosor de las líneas, así como el grado en que sus valores contrastan con el fondo, no sólo añade interés visual, sino que realza la jerarquía de la información.

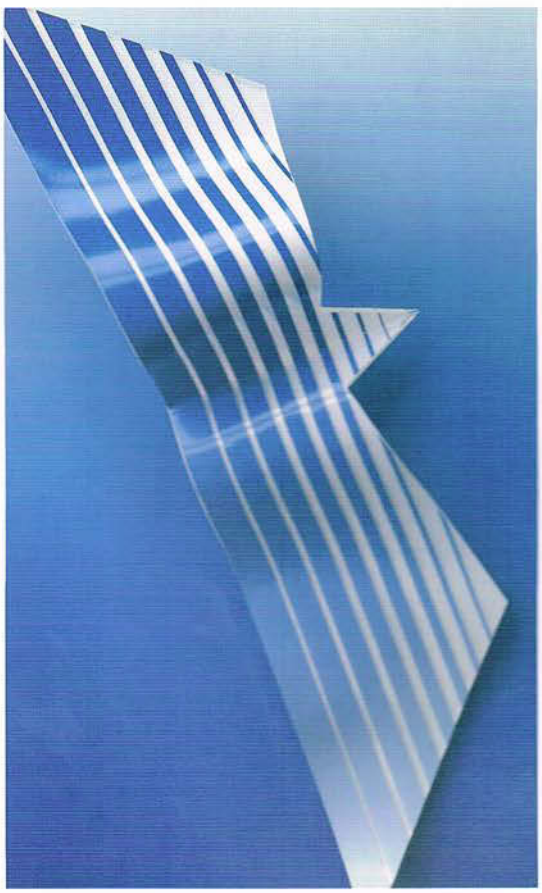
E-Types Dinamarca

EN ESTE FOLLETO TURÍSTICO, las líneas azules poco definidas forman un canal alrededor de las imágenes de la izquierda, mientras que las afiladas líneas de color amarillo llaman la atención sobre el texto de la derecha y ayudan a unir más páginas en una sola composición. Las líneas escalonadas que crea el texto en la esquina inferior izquierda, así como las delgadas líneas verticales que se utilizan en la división del título, reúnen tipo e imagen con un lenguaje visual que se corresponde con ellas.

C. Harvey Graphic Design
Estados Unidos



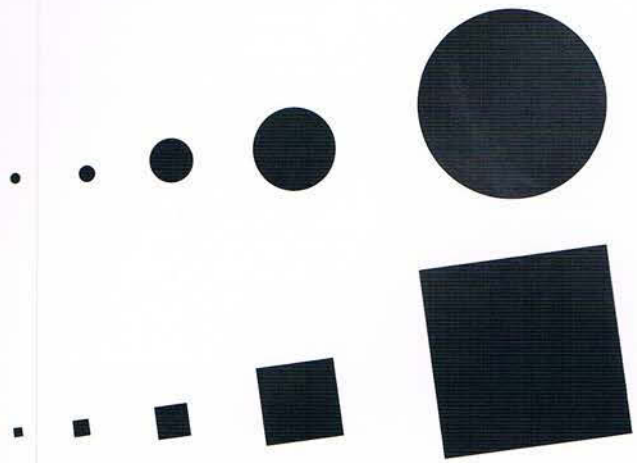
Las líneas pueden dividir o unir espacios dentro de un formato. Alternativamente, pueden realizar otras funciones con respecto a las demás formas dentro del mismo formato. (A) La línea protege la forma circular. (B) La línea blanca une las formas a cada lado de la barrera. (C) La línea ofrece un contraste con respecto a la forma, pero le proporciona un apoyo. (D) La línea une los espacios.



LAS LÍNEAS SON rítmicas, por eso se pueden utilizar para crear o realzar el significado de una imagen o composición. En este caso, la idea del movimiento se imprime en el pájaro abstracto gracias a la progresión del peso de las líneas desde el lado de la "cola" hacia el frente.

Studio International *Croacia*

Plano y masa Un plano es simplemente un gran punto cuyo contorno exterior (lo que lo caracteriza como figura) se convierte en un atributo de importancia; por ejemplo, puede ser angular en lugar de redondeado. Su cualidad de punto se vuelve tanto más secundaria cuanto mayor sea el objeto. Esta variación depende del tamaño del plano con relación al espacio en el cual existe; en un cartel grande, incluso un objeto plano relativamente grande (un cuadrado o un triángulo, por ejemplo) seguirá actuando como punto si



A medida que un punto aumenta de tamaño, su contorno exterior resulta ser un aspecto más notable de su forma, hasta que la apreciación de su contorno prevalece sobre su poder de concentrar la atención y se convierte en una figura o plano. Compara las dos secuencias de formas crecientes de izquierda a derecha. ¿En qué momento deja cada forma de ser un punto y se convierte en un plano?

LA ROTACIÓN DE LOS PLANOS RECTANGULARES crea un movimiento (además de masa, ya que sus densidades se acumulan en la parte inferior) y una disposición asimétrica en esta carpeta promocional. En este caso, los planos reflejan una forma específica de la marca además de hacer alusión a una pantalla.

Form *Reino Unido*

Visualizar la forma y el espacio

Categorías de la forma

Cómo ocupar el espacio

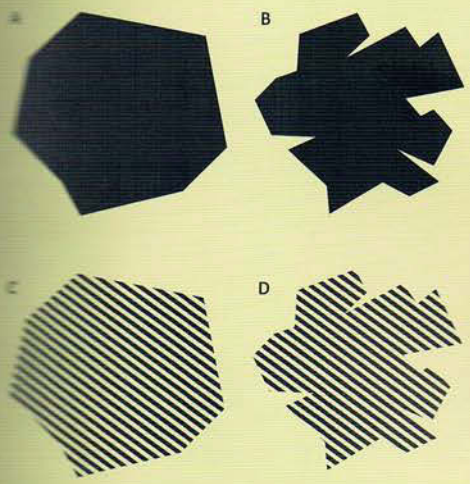
Estrategias de composición

Una base para el significado

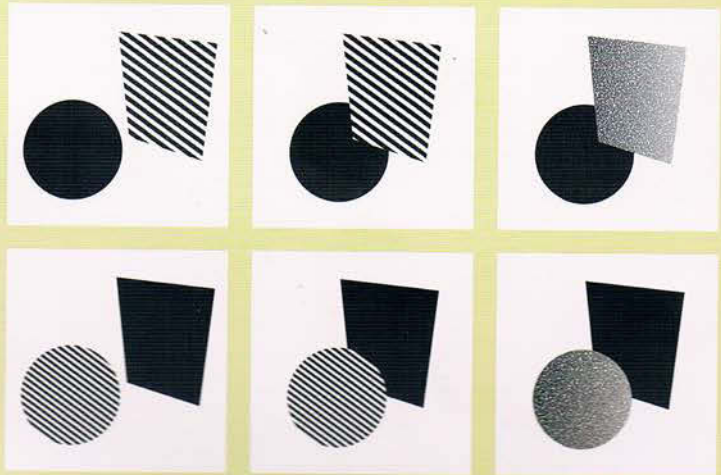
Una superficie plana podrá ser más o menos definida como punto dependiendo del volumen del espacio que la rodee. El contorno angular del plano en este primer ejemplo no es importante porque la figura se encuentra abrumada por el gran espacio a su alrededor y por lo tanto funciona como un punto.

En el segundo ejemplo, el formato ha perdido tamaño con relación al plano, lo que provoca que la figura cobre mayor importancia y por lo tanto deje de ser un simple punto.

el volumen del espacio que lo rodea es mucho mayor que él. En el momento en que un objeto plano se agranda tanto dentro de un formato que su forma empieza a afectar a la forma del espacio negativo que lo rodea, entran en juego el carácter de su contorno exterior, así como la textura de su superficie. ■ Todas estas figuras aparecen en un principio como superficies planas, su contorno exterior debe estar definido por la mente para identificarlo como un tipo u otro de figura y, en consecuencia, determinar el significado que tendrá. Cuanto más activo sea el contorno del plano, más dinámica aparecerá la figura (sobre todo si el contorno es cóncavo, porque permite que el espacio negativo que lo rodea entre en la superficie dimensional que define la figura) y menos irradiará y concentrará como lo hace un punto de contorno simple y homogéneo. ■ El tamaño y la simplicidad relativos de la figura tienen un impacto en su masa o peso percibidos. Una forma grande con un contorno simple conserva sus propiedades de punto y presenta un gran peso óptico; una forma con un contorno complejo y una abundante interacción entre las áreas interna y externa, positiva y negativa, se vuelve más débil, más lineal y presenta una masa más ligera. En cuanto aparece la textura en la superficie del plano, su masa disminuye y aumenta su cualidad de plano (a no ser que la textura reproduzca el efecto de luz y sombra, con la consecuente creación de un efecto tridimensional o de volumen). Aunque parezca tridimensional, el plano o volumen sigue conservando su identidad original de punto.



Un plano con un contorno sencillo (A) parece ser más pesado (es decir, con mayor masa) que un plano con un contorno complicado (B). Ambos planos parecen menos pesados cuando adquieren textura superficial. El plano sencillo con textura (C) parece más ligero que su versión sólida, más complicado, mientras que el plano complicado y texturizado (D) parece aún más ligero.



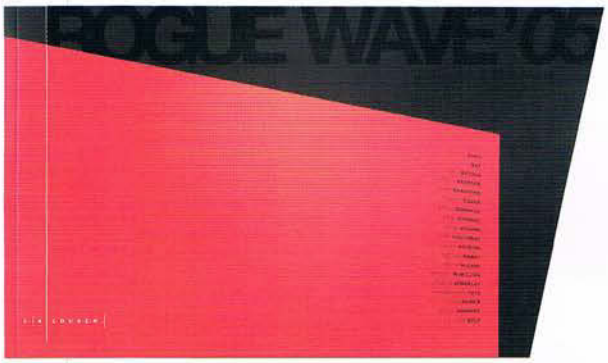
Un plano cuya masa es aligerada mediante una textura consistente parece más activo, pero también más liso que un plano sólido adyacente.

El plano sólido parece avanzar debido a su mayor peso aparente. Superponer el plano sólido y el plano texturizado crea una tensión ambigua entre el primer y el segundo plano. Un plano cuya textura imita el efecto de luz y sombra adquiere un volumen aparente.

LAS DISTINTAS ZONAS DE CONTENIDO de esta página web se pueden considerar como un conjunto de planos rectangulares en el espacio. Son planos las imágenes encima y debajo de la franja horizontal de navegación, el logotipo de la izquierda, las ventanas emergentes de navegación y el área de contenido de la parte inferior derecha. Los cambios de color y textura ayudan a establecer una presencia en primer y segundo plano, y afectan a la jerarquía de la página.

Made In Space, Inc. Estados Unidos

Forma geométrica Nuestro cerebro, al igual que lo hace con todo tipo de formas, intenta establecer un significado identificando el contorno exterior de una figura. Hay dos categorías generales de figura, cada una con sus características formales y comunicativas, que tienen un efecto en el mensaje: figura geométrica y figura orgánica. Se considera geométrica una figura si su contorno está regularizado, si sus medidas exteriores son matemáticamente similares en múltiples direcciones y, de manera muy general, si parece ser angular o con bordes bien definidos. Es una asunción antigua y muy arraigada el considerar que todo lo que sea irregular, blando o texturizado es similar a lo que se experimenta en la naturaleza. Del mismo modo, nuestra asunción de la geometría como algo antinatural es el resultado de haber aprendido que los humanos la han creado; por lo tanto la geometría no debe ser orgánica. La extraña excepción a esta idea es el círculo o punto, que puede reconocerse como geométrico o natural: tierra, sol, luna, perla. También las líneas pueden tener una cualidad geométrica u orgánica, dependiendo de sus cualidades



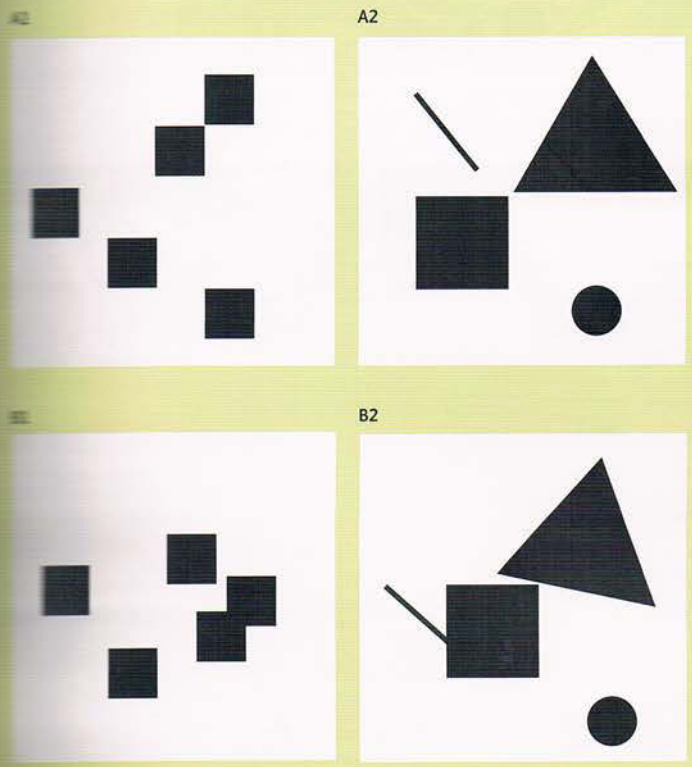
LA ZONA ROSA impresa en esta cubierta troquelada crea dos planos trapezoidales en intersección dentro de un espacio ambiguo en la portada de un folleto.

344 Design *Estados Unidos*

Visualizar la forma y el espacio
Categorías de la forma
Cómo ocupar el espacio
Estrategias de composición
Una base para el significado

Hay tres tipos esenciales de forma geométrica: círculo, polígono y línea. De los polígonos, los más sencillos son el cuadrado y el triángulo, de cuatro y tres lados respectivamente. El cuadrado es más estable y presenta mayor masa, el triángulo es el polígono menos estable e introduce un gran movimiento óptico alrededor de su contorno. El círculo es casi tan estable como el cuadrado, aunque su curva continua sugiere rotación. Su cualidad curva es completamente opuesta al cuadrado. Las líneas rectas, escalonadas o en ángulo también son geométricas.

específicas. Las formas geométricas se pueden disponer de manera muy orgánica, lo que crea una tensión entre sus cualidades matemáticas y la irregularidad del movimiento. Aunque es evidente que las figuras y las relaciones geométricas ocurren en la naturaleza, una figura geométrica transmite el mensaje de ser algo artificial, construido o sintético.



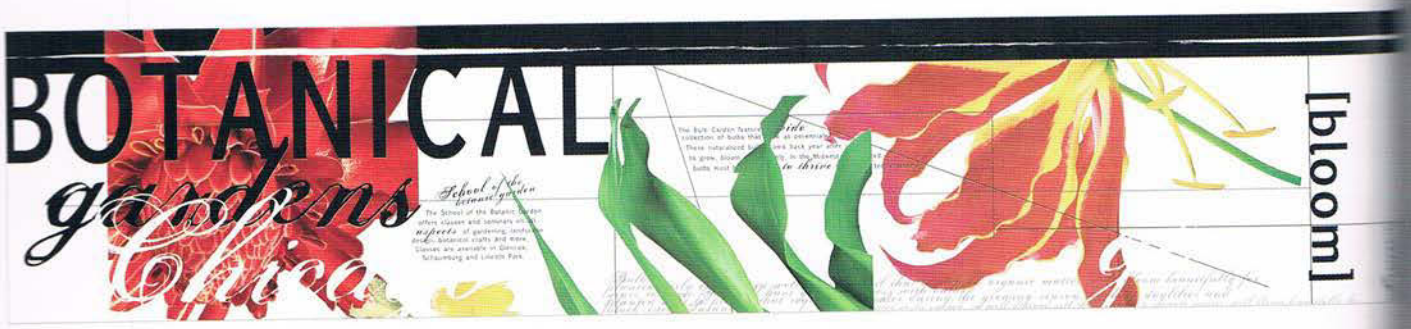
Composición de formas geométricas en relaciones espaciales geométricas y matemáticas (A1 y A2) contrastan con la cualidad irregular y orgánica de las composiciones con relaciones irregulares (B1 y B2).

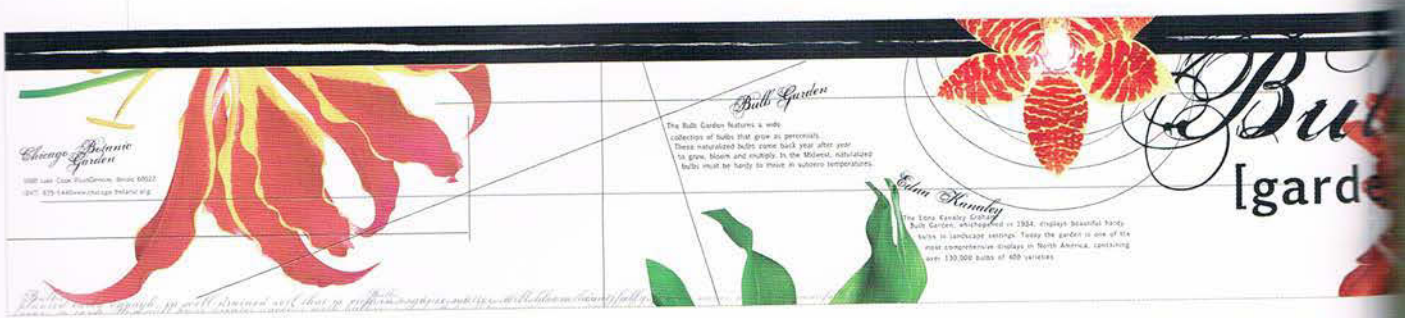
LOS BLOQUES DE ESTE cartel son puramente geométricos. La luz que se utiliza para cambiar su color también altera a sus dimensiones aparentes: las zonas azules de la parte superior izquierda parecen planas.

Studio Telegramme *Francia*

LAS FORMAS GEOMÉTRICAS BÁSICAS (el plano rectangular de las fotografías, el círculo de la taza y el triángulo de la etiqueta para plantas) proporcionan un sencillo contrapunto frente a las hojas orgánicas y a las escenas representadas en las fotografías.

Red Canoe *Estados Unidos*



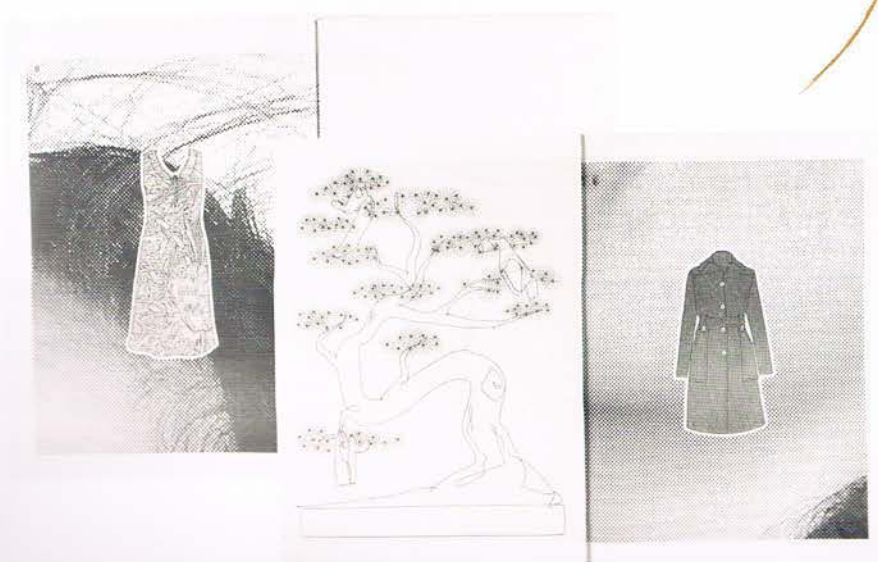


EL CONTORNO EXTERIOR DE LAS FLORES, irregular, espontáneo y en constante movimiento, es característico de la forma orgánica. Estas cualidades contrastan dinámicamente con los elementos lineales (incluyendo los textos, tanto el de palo seco como el caligráfico) y crean impactantes formas negativas.

Pamela Rouzer *Laguna College of Art, Estados Unidos*

ALGUNAS LÍNEAS SON ORGÁNICAS en lugar de geométricas. El dibujo lineal con pincel de este logotipo exagera el movimiento espontáneo de la alfarería y hace referencia a su humanidad y a su naturaleza orgánica.

StressDesign *Estados Unidos*



LOS DIBUJOS Y TEXTURAS que apoyan las imágenes de los vestidos en este catálogo de moda suscitan una sensación de artesanía y delicadeza, y le dan un toque personal.

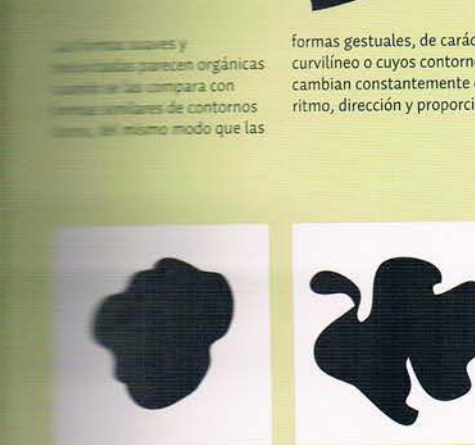
Sagmeister *Estados Unidos*

Visualizar la forma y el espacio
Categorías de la forma
Cómo ocupar el espacio
Estrategias de composición
Una base para el significado

Forma orgánica Las figuras irregulares, complejas y con muchas diferencias se consideran orgánicas: esto es lo que nuestro cerebro nos dice después de millones de observar formas orgánicas alrededor en la naturaleza. Como se explicaba anteriormente, la geometría existe en la naturaleza, pero de una manera tan sutil que nuestra percepción de ella suele verse ensombrecida por la irregularidad dominante. La estructura de la mayoría de las plantas frondosas, por ejemplo, es triangular y simétrica, pero sus ramas crecen a distintos ritmos y esto hace que la geometría intrínseca queda oculta. Por lo tanto, expresar un mensaje "orgánico" implica reforzar estos aspectos irregulares en una forma, a pesar de la verdad geométrica subyacente que exista en realidad. La naturaleza se presenta en términos de variaciones de estructuras esenciales, así que una figura puede parecer orgánica si su contorno exterior es una variación sobre una lógica sencilla (por ejemplo, una multitud de variedades de curvas cambiantes). La naturaleza también se presenta con gran irregularidad o de manera imprevista, así que la regularidad en las medidas o en los intervalos expresa asimismo una identidad orgánica. La naturaleza no es refinada, es espontánea, irregular y compleja. Por eso, las figuras que presentan estos rasgos también comportarán un mensaje orgánico.

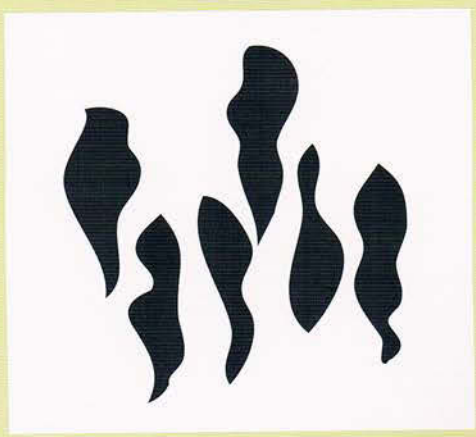
La geometría existe como base de las formas naturales y orgánicas. En esta fotografía de una hoja, las líneas y los puntos (sus nervios y los agujeros producidos por insectos u hongos) son evidentes. El contorno exterior de la hoja también presenta una estructura simétrica.

Destilada y estilizada (A), esta forma conserva su identidad pictórica pero pierde su cualidad orgánica. Al introducir medidas diferentes entre los componentes internos (B) se aumenta su cualidad orgánica, mientras se conserva su estilización.



Las formas suaves y redondeadas parecen orgánicas cuando se las compara con formas similares de contornos duros, del mismo modo que las formas gestuales, de carácter curvilíneo o cuyos contornos cambian constantemente en ritmo, dirección y proporción.

Las figuras que aquí mostramos (la izquierda, una con un contorno relativamente simple, y la derecha, otra con un contorno claramente diferenciado) son orgánicas, aunque en menor y mayor medida. La primera figura, a pesar de su contorno irregular, conserva básicamente una identidad circular o de punto (y, por lo tanto, más geométrica); la segunda figura, con un complejo contorno que cambia constantemente de medida y de dirección, es considerablemente más orgánica.

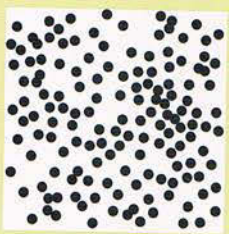


La variación es un aspecto inherente a la forma orgánica de la naturaleza. Todas estas figuras esencialmente iguales se han variado ligeramente con respecto a las demás y transmiten un mensaje orgánico, a pesar de su similitud estructural.

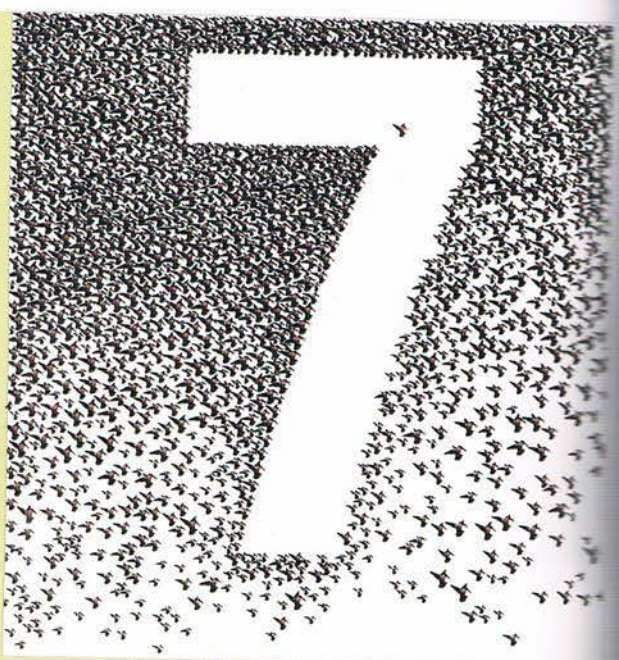
UNA OLA ENCRESPADA Y ORGÁNICA se integra con la letra curva, aunque geométrica, de este logotipo.

LSD *España*

Actividad superficial La cualidad de la actividad superficial ayuda a diferenciar unas formas de otras, del mismo modo que ayudan los contornos definidos de la forma. Una vez más el punto es la pieza esencial de esta cualidad formal. Los grupos de puntos de diferente tamaño, forma y densidad, crean la percepción de actividad superficial. Hay dos categorías básicas de actividad superficial: textura y motivo. ■ El término 'textura' se refiere a las superficies que tienen una actividad irregular sin una repetición aparente. El tamaño de los elementos que crean la actividad superficial puede cambiar, o la distancia entre los componentes, o el número relativo de componentes en un lugar y otro de la superficie. Debido a esta aleatoriedad intrínseca, la textura se percibe generalmente como orgánica o natural. Agrupaciones y superposiciones de líneas (puntos en una alineación específica) también son texturales, pero sólo si son relativamente aleatorias, es decir, si no son paralelas o aparecen a intervalos variables o entre direcciones cruzadas. ■ Sin embargo, el "motivo" tiene una cualidad geométrica, es una textura en la cual los componentes están dispuestos en una estructura reconocible y repetida: por ejemplo, una trama de puntos. La existencia de una estructura planeada dentro del motivo significa que no se considera algo orgánico, sino algo

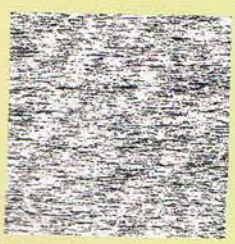


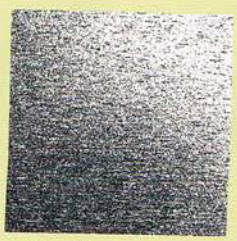
La actividad visual en una superficie plana se considera textura si parece aleatoria o si su calidad cambia de un lugar a otro. Aunque por lo general de origen orgánico (ilustración superior), estas texturas también se pueden crear a partir de puntos o de líneas (inferior).



AL MIRAR DE CERCA, la textura irregular alrededor del número resulta ser una bandada de colibríes. Aunque no lo parezca, su disposición aparentemente aleatoria ha sido estudiada con cuidado para controlar el cambio de densidad.

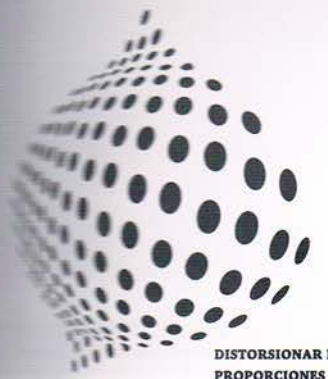
Studio Works *Estados Unidos*





Cuanto más constante e irregular sea la densidad de una textura dentro de un área determinada, menor es el contraste y, por lo tanto, más plana y bidimensional parece la superficie, y será menos orgánica y natural.

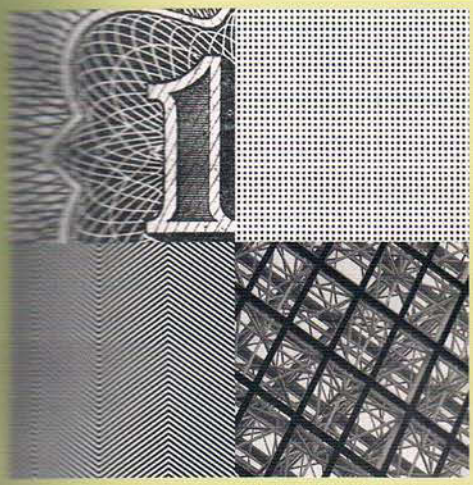
Por el contrario, un fuerte contraste en la densidad de una textura dentro de un área determinada, junto con una cierta aleatoriedad en su distribución, aumenta la cualidad dimensional de la textura así como su carácter orgánico. Una transición homogénea de claridad a oscuridad dentro de un área determinada será percibida a menudo como el efecto de la luz sobre un volumen.



DISTORSIONAR LAS PROPORCIONES de una retícula de puntos crea un motivo tridimensional de gran efecto. Esta cualidad se refiere a la actividad del cliente, una organización de imagen y contactos médicos.

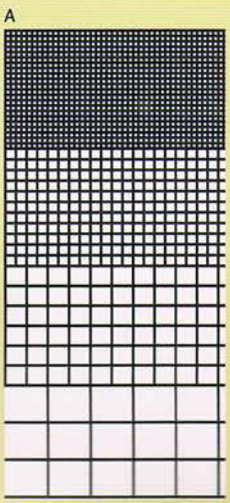
LSD *España*

sintético, mecánico, matemático o producido en masa. ■ Cuando consideramos la textura, es importante no pasar por alto la selección y los procesos de manipulación del papel, ya que éste también crea una actividad superficial en un diseño. Un papel estucado puede ser brillante y reflectante, o mate y relativamente poco reflectante. El papel estucado es excelente para reproducir el color y el detalle porque la tinta permanece en la superficie, en lugar de ser absorbida parcialmente por las fibras de papel. Sin embargo, el aspecto relativamente pulido del papel estucado puede parecer frío e impersonal, aunque también refinado, lujoso y moderno. Por otro lado, el papel sin estucar presenta toda una gama de cualidades de textura, desde muy lisa a muy rugosa. A veces se incluyen fragmentos de otros materiales, como astillas de madera, hilos u otras fibras, para añadir un determinado efecto. El papel sin estucar suele considerarse orgánico, más personal o artesano, y más cálido. El gramaje o la transparencia del papel también influirán en la calidad general de un proyecto. ■ Explotar las propiedades físicas de un papel mediante el plegado, cortado, gofrado y rasgado crea una actividad superficial de una manera tridimensional. Las técnicas de impresión especial, como son los barnices, las tintas metálicas y opacas, o la estampación,

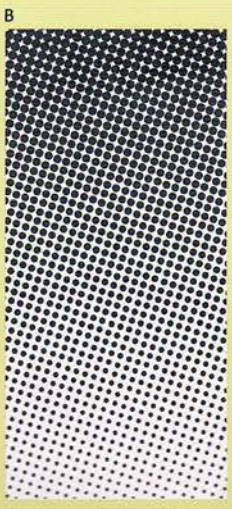


La actividad visual en una superficie plana debería considerarse motivo si muestra una relación repetida y coherente, como una estructura de retícula, entre los elementos que la componen.

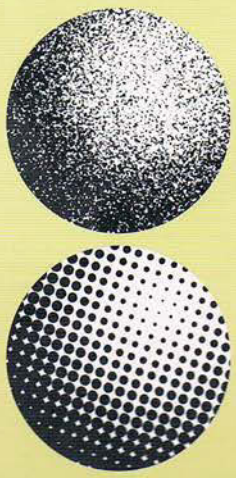
En el sentido de las agujas del reloj, tenemos un grabado, un entramado de puntos cuadrados, un motivo creado al fotografiar la arquitectura y un sencillo diseño de espiga.



Aumentar la densidad de los componentes de un motivo cambia su oscuridad o valor. Los cambios en la densidad, o valor, del motivo pueden estar escalonados como en el ejemplo (A) o ser continuos como el entramado de puntos (B).



Mientras que la transición continua de valores más claros a más oscuros en el entramado de puntos es muy suave y menos geométrica en apariencia, el motivo conserva su cualidad mecánica en contraste con la textura.



En una superficie con motivo, crear la percepción de tres dimensiones y el juego de la luz también es posible, pero la cualidad geométrica del motivo presenta una versión muy estilizada de la apariencia del volumen. Compara el volumen del motivo con el volumen de la textura.

EL MOTIVO SE CONSIDERA algo decorativo y manufacturado, y utilizarlo demasiado es por lo general una mala idea. Sin embargo, en el caso de este libro sobre una técnica de diseño llamada *maximalismo* su uso como tratamiento total del fondo realza la comunicación del exceso.

Loewy *Reino Unido*

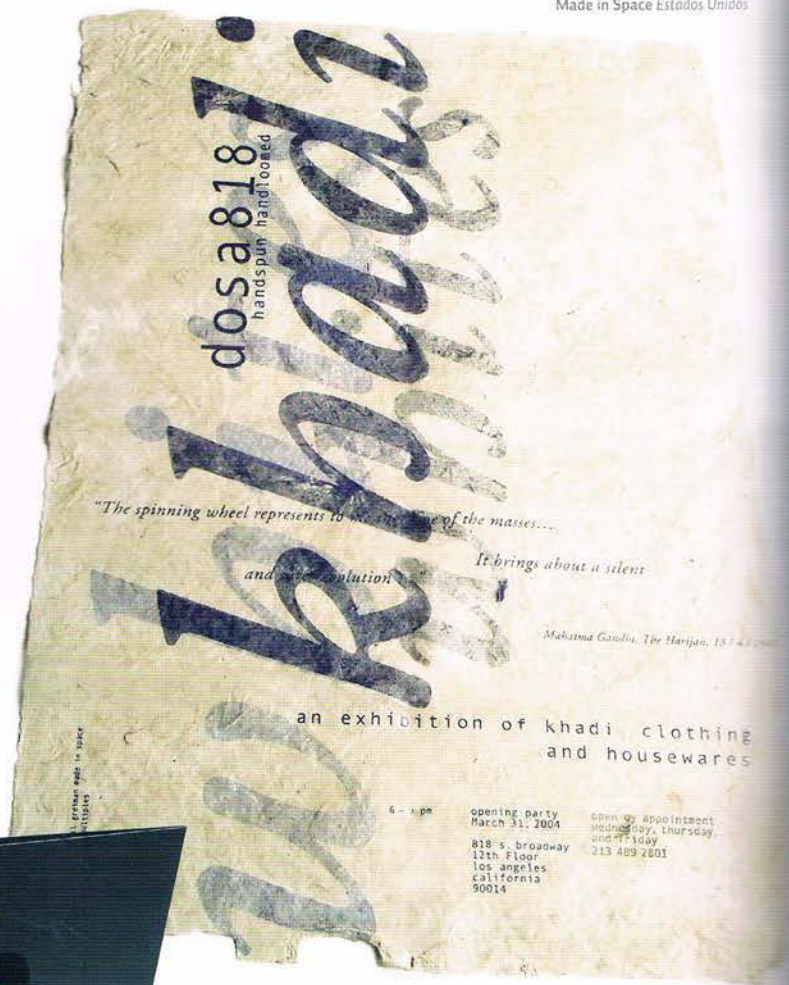
aumentan la actividad superficial al cambiar las cualidades táctiles de la superficie de un papel. Por ejemplo, las tintas opacas resultarán mates y viscosas sobre un papel estucado brillante y crearán un contraste superficial entre las zonas impresas y las no impresas. Una tinta metálica sobre un papel rugoso y sin estucar añadirá una apreciable cantidad de brillo, pero no tanto como si hubiera sido impresa en papel liso. La estampación, disponible en mate, metálico, perlado e irisado, produce una superficie pulida tanto en papel estucado como no estucado y tiene una textura ligeramente elevada.

AL IMPRIMIR ESTE CARTEL SOBRE un papel translúcido artesanal se crea un potencial poco común de textura para la tipografía y añade una cualidad indiscutiblemente orgánica a la composición.

Made in Space *Estados Unidos*

UNA CAJA FORRADA EN PIEL hace contrastar su textura y un color apagado y neutro con los tonos vibrantes y saturados y las superficies lisas de este objeto promocional para un estudio de diseño.

Roycroft Design *Estados Unidos*



Visualizar la forma y el espacio

Categorías de la forma

Cómo ocupar el espacio

Estrategias de composición

Una base para el significado

EL DELICADO BARNIZ BRILLANTE de esta invitación crea la suficiente actividad superficial para que el espectador la aprecie y su ligero agrandamiento con respecto a la imagen original crea una sensación de expansión.

There *Australia*

LOS TROQUELADOS SON una manera muy popular de integrar el papel en el diseño de una pieza impresa. Los troquelados pueden revelar un color o imágenes sorpresa, o pueden utilizarse para orquestar elementos emergentes complejos que añaden otra dimensión.

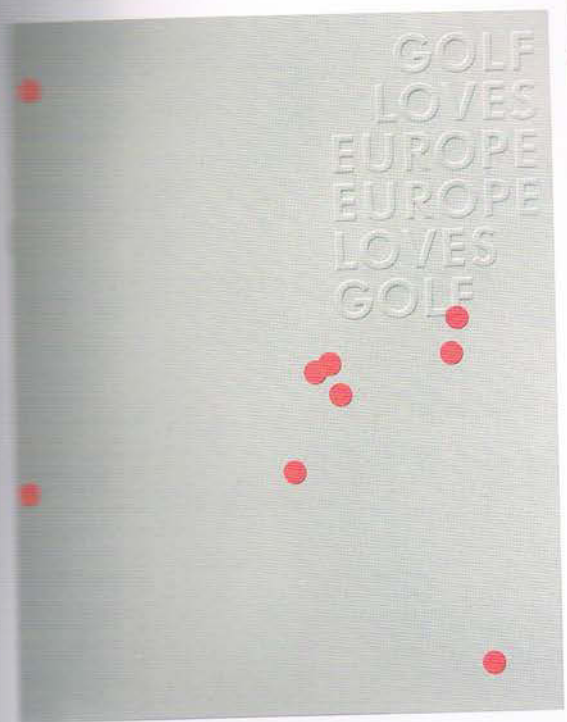
A C+G Partners *Estados Unidos*

B Voice *Australia*

C, D Thomas Csano *Canadá*

ESTA SERIE DE INVITACIONES explota las cualidades táctiles de la estampación metálica y la interacción entre tintas coloreadas. La estampación metálica es perlada y algo transparente, su efecto refractario cambia de color dependiendo del tono de la superficie sobre la que se estampe.

Form *Reino Unido*



EL RELIEVE AÑADE una actividad visual y una cualidad táctil muy sutil a esta cubierta, mientras que los adhesivos de color, aplicados sobre toda la superficie, aportan una variación aleatoria al diseño de cada ejemplar, además de aludir al tema del título.

Mutabor *Alemania*

Romper el espacio El espacio, el campo de una composición, es neutro e inactivo hasta que lo rompe la forma. Pero ¿cómo rompe el diseñador el espacio y qué ocurre cuando lo hace? Considerar cuidadosamente estas cuestiones fundamentales ofrece al diseñador una poderosa oportunidad de involucrar al espectador y de empezar a transmitir mensajes importantes, literales y conceptuales, antes de que el espectador tenga la oportunidad de asimilar el contenido. ■ El espacio se define y adquiere significado en el instante en que una forma aparece en él, sin importar lo sencilla que ésta sea. La ruptura del vacío que así se produce crea un nuevo espacio: las áreas que rodean la forma. Cada elemento introducido en el espacio añade complejidad, pero también disminuye la cantidad literal de espacio, aun cuando crea nuevos tipos de espacio y los transforma en formas distintas que encajan alrededor de la forma como piezas de un rompecabezas. Estos espacios no se deberían considerar ni vacíos ni "sobrantes", sino vitales para conseguir fluidez alrededor de los elementos de la

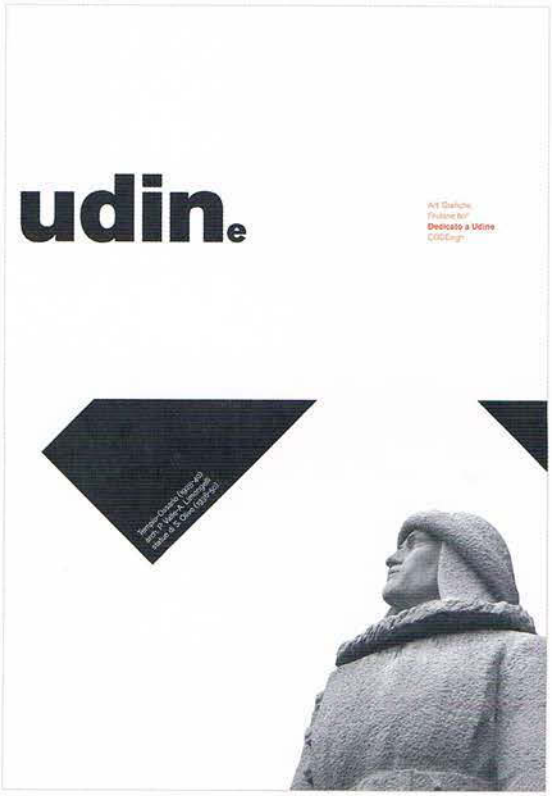
Visualizar la forma y el espacio

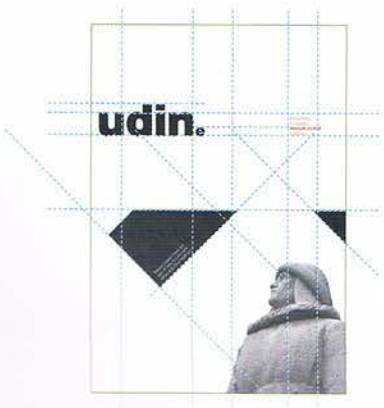
Categorías de la forma

Cómo ocupar el espacio

Estrategias de composición

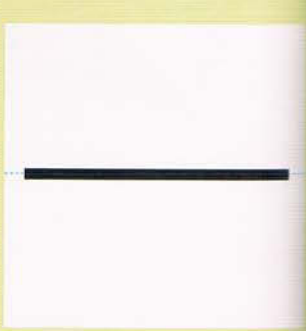
Una base para el significado



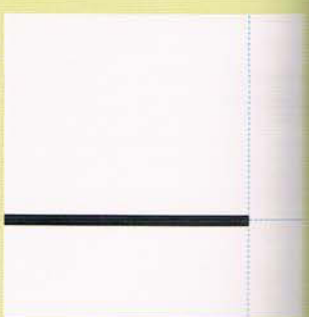


LAS FORMAS DE ESTE CARTEL rompen el espacio con decisión; es decir, que las proporciones entre los espacios negativos guardan una definida relación mutua. La ubicación de los elementos establece una conexión óptica a través de dichos espacios. El diagrama inferior presenta estos importantes aspectos de la maquetación.

Leonardo Sonnoli *Italia*



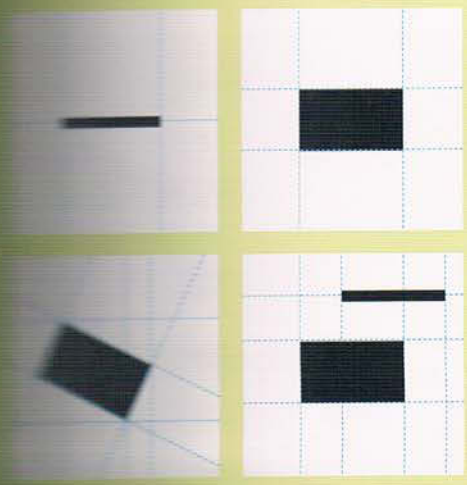
Tan pronto como una forma se introduce en un espacio dado, éste se transforma y aparece una estructura. Ahora existen dos espacios, de características, forma y volumen similares, creados por la ubicación de la forma en el centro del formato.



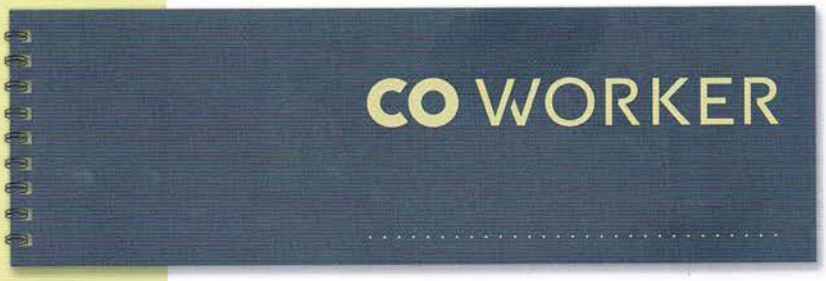
Sin cambiar la forma, salvo por una ligera reubicación, se introducen diferencias en el volumen, forma y características inherentes de los espacios que la rodean.

forma y un sentido de orden y unidad en el conjunto de la composición. Cuando las figuras, tamaños, proporciones y empujes direccionales de estos espacios muestran relaciones evidentes con los elementos de la forma a los que rodean, se resuelven como conjunto con respecto a la forma y la composición.

Estático y dinámico Las proporciones de positivo y negativo pueden ser generalmente estáticas o dinámicas. Debido a que la superficie pictórica constituye ya un entorno plano donde el movimiento y la profundidad han de crearse como una ilusión, es importante luchar contra la tendencia de la forma bidimensional a mostrarse estática. Los espacios dentro de una composición se presentarán por lo general estáticamente, en un estado de descanso o de inercia, cuando sean ópticamente iguales entre sí. Aunque no es necesario que los espacios tengan la misma forma física para ser percibidos como iguales en cuanto a presencia o peso con respecto al conjunto. La manera más segura de evitar que una composición resulte estática es forzar las proporciones de los espacios entre las formas, así como entre las formas y los bordes del formato, para que sean lo más diferentes posible.

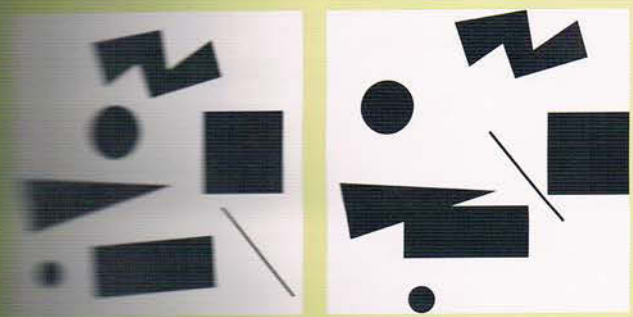


se crean espacios diferenciados con relaciones nuevas y más complejas entre sí.



LA RUPTURA DECIDIDA DE UN ESPACIO puede ser contenida y aun así presentar gran riqueza visual. La inclusión del tipo y de la línea de puntos crea cuatro franjas horizontales y dos canales verticales de espacio.

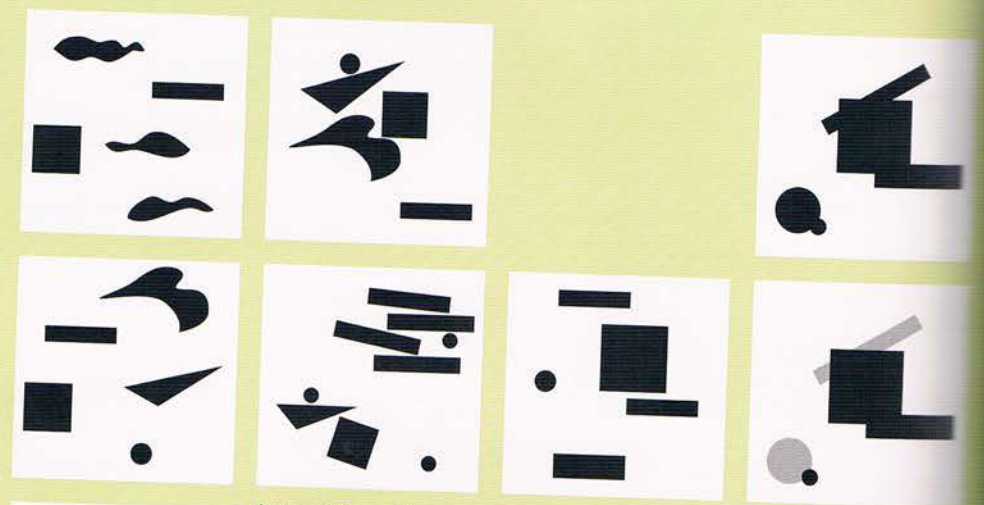
AdamsMorioka *Estados Unidos*



Al alterar los intervalos de posición entre las formas o entre éstas y los bordes del formato, obtenemos una composición dinámica. El movimiento del ojo se incrementa a medida que el contraste entre intervalos aumenta. Aquí destacan áreas en las que los espacios negativos se comprimen o muestran un empuje direccional.

Distribuir las formas El diseñador dispone de varias estrategias básicas para organizar las formas dentro del formato de una composición. Cada estrategia que utilice, creará relaciones claramente distintas entre las formas y entre éstas y el espacio que las rodea. Del mismo modo que las formas seleccionadas generan mensajes para el espectador, sus posiciones relativas dentro del formato, los espacios creados entre ellas y las relaciones entre sí contribuyen a crear mensajes adicionales. Por ejemplo, las formas agrupadas sugieren una relación mutua, igual que las formas alineadas. Las formas separadas por diferentes intervalos espaciales implicarán un significado distinto.

Cerca y lejos Además de la organización lateral de las formas en el plano pictórico (unas junto a otras), cabe también la organización en un espacio dimensional ilusorio, es decir, el definir elementos como si existieran en un primer plano, en un fondo, o en un lugar intermedio entre ambos. Normalmente, el campo se considera el fondo y las formas se sitúan automáticamente en el primer plano. Sin embargo, al superponer las formas, éstas se sitúan ópticamente más cerca o más lejos del espectador. El diseñador puede aumentar esta apariencia de profundidad



Distinguir Introducir a la fuerza una separación distintiva entre elementos formales individuales, tanto si sus identidades son similares o no, aumenta la sensación de diferencia entre ellas. A pesar de esta distinción, las formas con identidades similares conservarán esa sensación de similitud. Sin embargo, uno de los resultados de distinguir mediante la separación espacial es que los intervalos de espacio negativo pueden llegar a regularizarse más y, por lo tanto, hacerse estáticos. Este efecto se puede aliviar en cierta medida rotando los elementos para crear un movimiento direccional.

Agrupación Agrupar los elementos formales puede simplificar una composición, así como crear la idea de relación entre los elementos cercanos (y también la de diferencia entre un grupo y un elemento separado de él o entre distintos grupos). Como resultado de la agrupación, en la que las formas no se superponen necesariamente sino que simplemente se acercan, surge un contraste entre los espacios intrincados, de menor tamaño, que se dan entre las formas agrupadas y los contornos sencillos, de mayor tamaño, que se producen alrededor del contorno exterior del grupo. Cuanto mayores sean los cambios proporcionales en el contorno exterior del grupo, más dinámico parecerá dicho grupo, así como los espacios que lo rodean.

Alinear Alinear los elementos formales entre sí (de arriba abajo, de izquierda a derecha, colocados en paralelo, etc.) puede crear superestructuras geométricas y repeticiones o sistemas rítmicos.

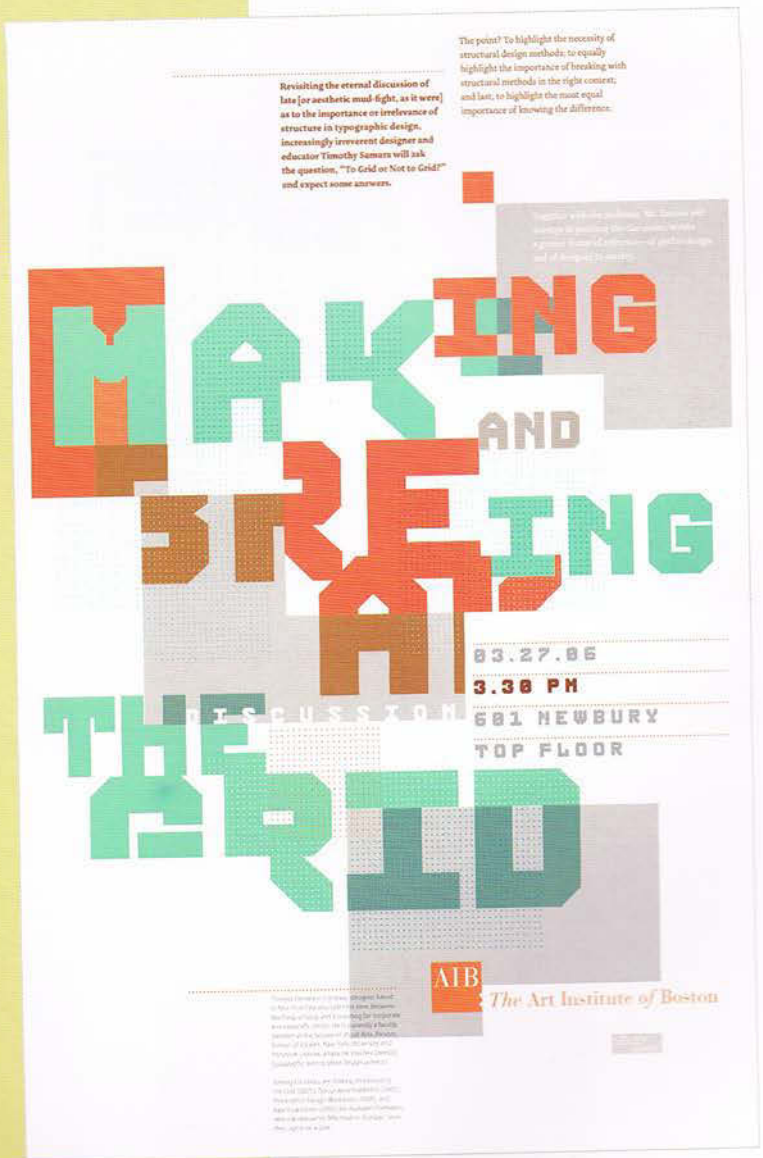
Superposición Dejar que una forma cruce por delante de otra, aun cuando ambas sean del mismo color, crea la ilusión de un primer y un segundo plano. Al introducir cambios de tamaño entre las formas que se superponen, así como cambios en sus valores relativos o colocar formas negativas sobre las positivas, aumentará considerablemente la ilusión de que las formas existen en un espacio tridimensional.

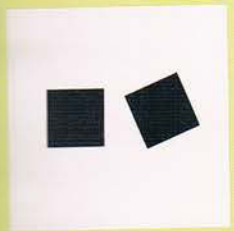
combinando los valores relativos de las formas, otorgándoles transparencia y enmascarando las diferencias entre sus tamaños. Colocar formas que se han hecho negativas, o del mismo valor que el fondo negativo del formato, y se han superpuesto sobre formas positivas exagerará también el efecto de profundidad espacial, además de crear, potencialmente, una inversión momentánea de figura y fondo. La aparente cercanía o lejanía de cada forma también contribuirá a la apreciación de su importancia por parte del espectador y, por lo tanto, de su significado con respecto a las demás formas que se presentan en el mismo espacio.

Movimiento La superposición, la composición a sangre y la rotación de unos elementos con respecto a otros pueden inducir una sensación de movimiento cinético. Los elementos que parecen ocupar un espacio dimensional a menudo se perciben como si se movieran en uno u otro sentido, avanzando o retrocediendo. Al yuxtaponer una forma estática, por ejemplo una línea horizontal, con un homólogo más activo, como una línea diagonal, se está estableciendo una comparación y, por extraño que parezca, asumimos que una es estática y que la otra se mueve. Cambiar los intervalos entre los elementos también incita a la comparación y extraer la sorprendente conclusión de que los espacios cambiantes significan que las formas se mueven la una con respecto a la otra. El grado de movimiento creado por los efectos de superposición y sangrado y por la separación espacial rítmica evocará distintos grados de dinamismo o reposo: el diseñador debe controlar estos mensajes igual que cualesquiera otros.

LOS TIPOS, EL MOTIVO DE RETÍCULA y los bloques geométricos (algunos de ellos blancos) presentan estrategias principalmente de agrupación, alineamiento y superposición.

STIM Visual Communication
Estados Unidos





Secuencia cinética Cualquier elemento que sea rotado más allá de la orientación ortogonal (horizontal y vertical) parecerá moverse, sobre todo si se le puede comparar con otras formas de orientación ortogonal. Al introducir cambios en el tamaño, la rotación y los intervalos entre los elementos, ya sean del mismo tipo o no (y mucho más si estos cambios parecen ser progresivos de un elemento al siguiente) creará la impresión de movimiento y de progresión, una secuencia cinética, entre estos elementos particulares.

ESTE CARTEL JUEGA peligrosamente con la simetría. Sin el dinamismo y el movimiento óptico que generan las líneas en diagonal y sus relaciones de color, la disposición del texto resultaría muy estática y las proporciones de todos los espacios serían las mismas en las cuatro direcciones.

Apeloig Design *Francia*

Department Store on Broadway

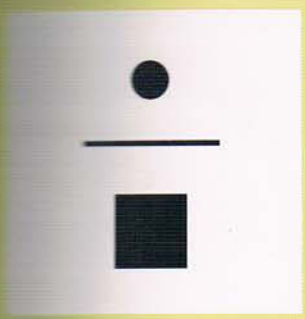
Twentieth-century design cognoscente Dorian LaPadura has lived in architectural gems by Frank Lloyd Wright, Frank Gehry, and Gregory Ain since selling his mural business in 1995 and moving west from New York City. He was feeling the itch to move again in the late '90s when a friend told him about a loft with lots of space, reasonable rent, and an intriguing location.

When he saw the 1919 five-story Kress Building on Broadway in the Historic Theater District, LaPadura was as excited by the neighborhood as by the space. His fourth-floor loft, shared with Museum of Contemporary Art store manager Fran Vincent, overlooks the 1911 Orpheum Theater (now the Palace) and directly abuts the 1931 Los Angeles Theater. Iconic Clifton's Cafeteria, also established in 1931, is across the street. St. Vincent's Court, a colorful back alley lined with

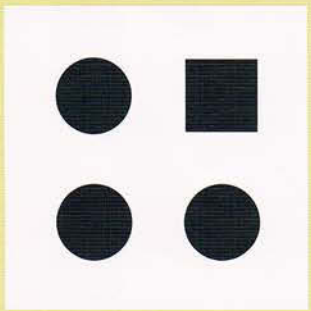
EL CONTENIDO ES SIEMPRE diferente y cambiante, y un enfoque asimétrico otorga flexibilidad al diseñador para resolver las necesidades espaciales de contenido y para crear relaciones visuales entre distintos elementos basándose en sus cualidades espaciales. La línea horizontal de la habitación, la columna vertical, el titular rojo, el texto de la página y la pequeña fotografía insertada: cada elemento responde al tamaño, color y situación de los demás y los espacios negativos entre ellos establecen un diálogo entre sí.

ThinkStudio *Estados Unidos*

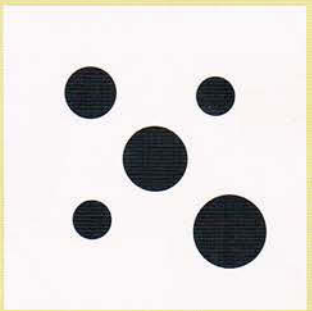
Simetría y asimetría El resultado de hacer que las proporciones de los elementos de la forma de una composición y de su entorno sean diferentes es que se minimiza la posibilidad de simetría. La simetría de la composición proviene de la disposición de las formas en torno al eje central (horizontal o vertical) del formato; también se puede dar el caso de que las formas estén dispuestas con relación a los ejes centrales de otras formas. En las disposiciones simétricas, algunos espacios que rodean a las formas, o los contornos de las formas alrededor del eje, son iguales, lo que significa que también son estáticos, en reposo. El reposo inherente a la simetría puede ser un problema con respecto a los objetivos de la comunicación que estamos diseñando pues supone que el espectador no tiene opción de comparar diferencias entre las proporciones y, así, acabará por recorrer el material con la vista hasta llegar rápidamente a un reposo intelectual, en lugar de investigar la obra con más detenimiento. Si el espectador pierde el interés porque la presentación visual del diseño no le ofrece un reto apetecible, su atención cambiará de lugar antes de haber asimilado el contenido del mensaje. ■ Una falta de investigación visual, y por lo tanto cognitiva, no dejará mucha huella en el espectador y, desgraciadamente, no dejará nada para el recuerdo. Las disposiciones asimétricas provocan una participación más exigente, requieren que el cerebro evalúe las diferencias que existen en el espacio y estimula un movimiento visual mayor. Desde el punto de vista de la comunicación, una disposición asimétrica puede mejorar la capacidad de diferenciar, catalogar y recordar el contenido porque la investigación del espectador acerca de la diferencia espacial se une a la ordenación, o cognición, del contenido mismo.



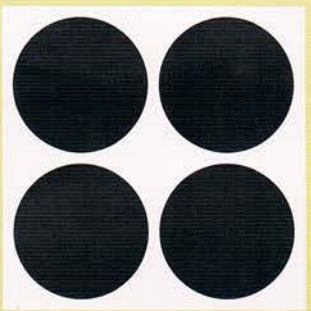
Los intervalos espaciales simétricos son inherentemente estáticos, y esa cualidad es mayor cuanto menor sea el tamaño de los elementos que lo separan o cuanto menor sean éstos mismos.



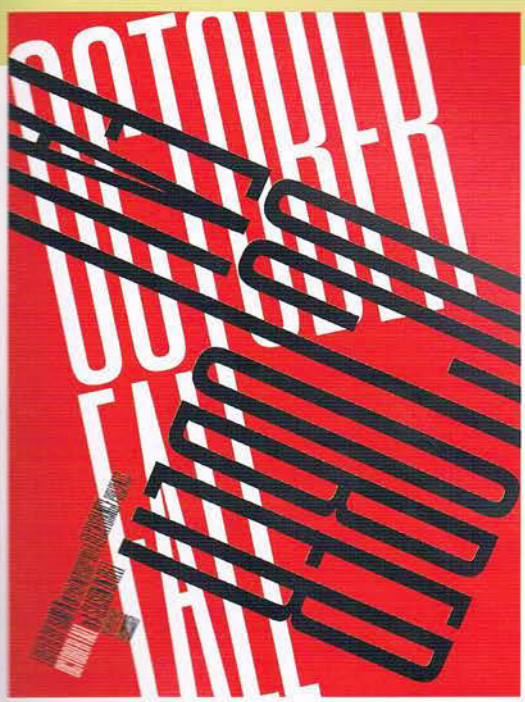
Los elementos formales y los intervalos espaciales que comparten una presencia semejante en cuanto a volumen o peso producen la configuración más estática posible.



Cuando aumentan el tamaño o el número relativo de los elementos dentro de una disposición simétrica, disminuye su cualidad estática, si bien sigue presente.



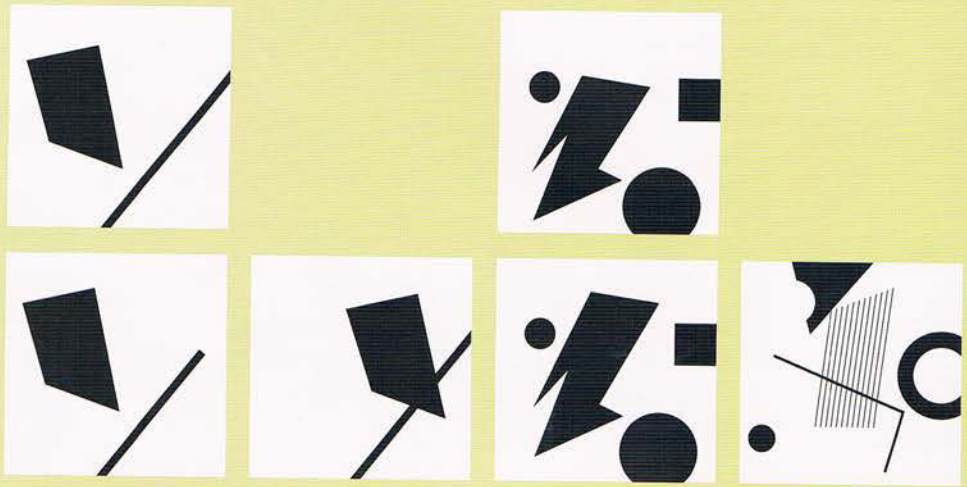
Cuando las formas organizadas simétricamente se agrandan tanto que resultan mayores que los espacios simétricos restantes, su confrontación con el formato adquiere una gran tensión y se reduce sustancialmente su cualidad estática.



LA ASIMETRÍA ES INHERENTEMENTE dinámica. El movimiento de los tipos, generado por su repetición y rotación, crea diagonales marcadas y muy diversas figuras negativas triangulares. El movimiento se ve resaltado considerablemente por la linealidad rítmica del tipo de palo seco ultracondensado.

Stereotype Design *Estados Unidos*

Activar el espacio Durante el proceso de composición de la forma dentro de un espacio determinado, partes de éste se desconectan de otras. Una sección puede ser separada o bloqueada físicamente con respecto a otra si un elemento cruza el espacio desde un límite hasta el otro; o puede ser separada ópticamente porque un conjunto de formas ha sido alineado de tal forma que se disuade al ojo de pasar al espacio contiguo. Centrar la mayor parte de la actividad visual en un área de la composición (por ejemplo, mediante agrupaciones) es una manera excelente de crear énfasis y otra zona de contraste como descanso. Pero esta estrategia también puede dar como resultado espacios vacíos o aislados de la actividad. En todos estos casos, el espacio puede considerarse "inerte" o "inactivo".



La línea diagonal en la composición superior separa un espacio triangular del resto del formato; este espacio se desconecta de la composición y, por lo tanto, queda desactivado. Al hacer que la línea termine antes de llegar al límite del formato, aunque sea sólo un poco, el ojo se siente estimulado a viajar ópticamente alrededor de su punto final y unir ambos espacios, lo que los activa y los relaciona entre sí.

En este ejemplo, de nuevo tenemos una línea en intersección con el formato, pero, debido a la superposición de una figura, los espacios a cada lado de la línea se conectan y ambos son activados.

La disposición de estas formas crea una alineación óptica que, si bien está abierta al espacio en la parte superior a la composición también impide el movimiento que el ojo ha comenzado en la parte inferior; este mismo espacio se presenta inerte. Como contraste, un simple cambio de un elemento más allá de esta alineación invisible vigoriza el espacio anteriormente inactivo.

El grado de activación espacial en diferentes partes de esta composición es diferente debido a la proximidad y a la tensión cambiante entre las formas, y también a las diferencias en cómo las distintas formas se enfrentan entre sí: algunas se superponen y reducen la tensión, otras se enfrentan de forma agresiva o contrastan curvas y ángulos.

Visualizar la forma y el espacio
Categorías de la forma
Cómo ocupar el espacio
Estrategias de composición
Una base para el significado

EN LA CARA CON TEXTO de esta tarjeta comercial, los espacios se han activado con contenido. En el lado de la imagen, la ola ligera de un azul transparente activa el espacio sobre la ola violeta; la línea de texto blanco activa los espacios dentro de la zona de la ola violeta.

Monigle Associates
Estados Unidos

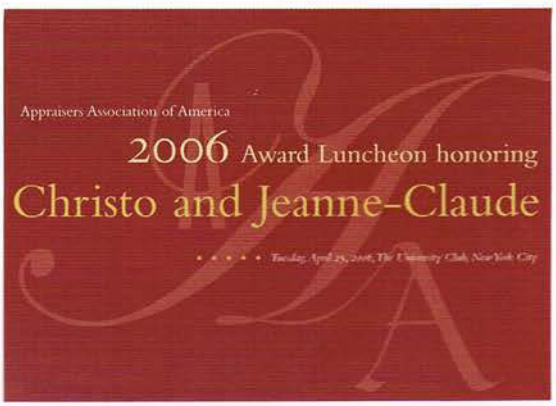
Un espacio inerte o inactivo llamará la atención por la siguiente razón: no se comunica con los demás espacios de la composición. Activar estos espacios significa obligarlos a entrar de nuevo en un diálogo con los demás espacios de la composición.

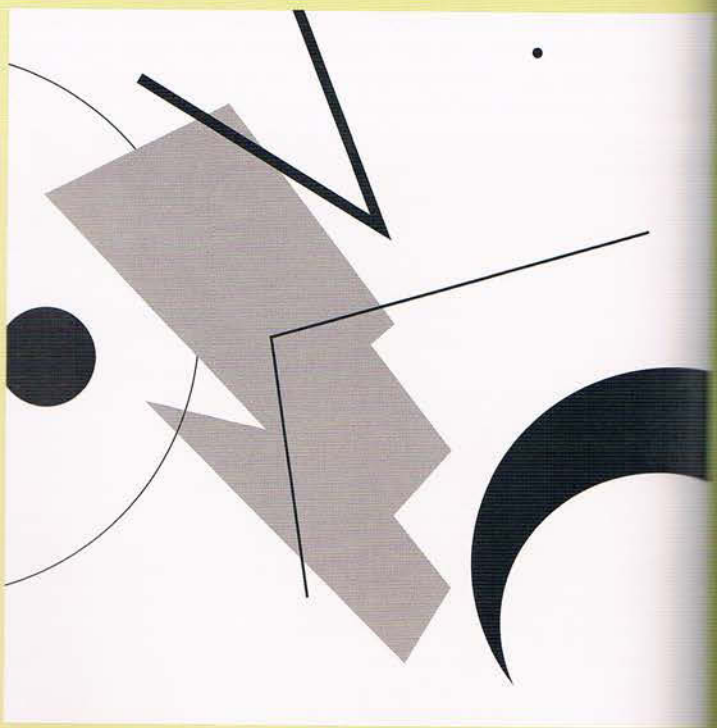
AUNQUE EL ENORME signo de exclamación rosa, creado por la línea y la letra K, es muy potente, está rodeado por espacios relativamente estáticos del mismo intervalo, luminosidad y color. Esta cualidad estática se rompe con la bola de metal, un punto, que ha sido descentrada cuidadosamente y activa el espacio definido por el suelo.

Mutabor *Alemania*

CON EL MOVIMIENTO DE LAS LÍNEAS DE TEXTO en el primer plano de izquierda a derecha se crea movimiento, pero también una separación de espacios horizontales inertes por encima y por debajo. Sin embargo, el contorno irregular de las letras del fondo trasciende las líneas exteriores de texto y activa así los dos espacios.

C. Harvey Graphic Design
Estados Unidos





En esta composición, las relaciones con el eje presentan un tipo de tensión dentro del espacio, algunas más agresivas que otras. Al mismo tiempo, las relaciones con el eje de las formas angulares crean una tensión con respecto a las formas abiertas y amplias de los elementos curvos; un cambio similar en la tensión sucede entre los elementos lineales y angulares, en primer plano, y la superficie plana angular, que aparece como elemento de fondo. Tanto el plano angular como las líneas contrastan entre sí en cuanto a su identidad y su posición espacial aparente, pero sus cualidades afiladas y geométricas se complementan. Este atributo es otro tipo más de tensión.

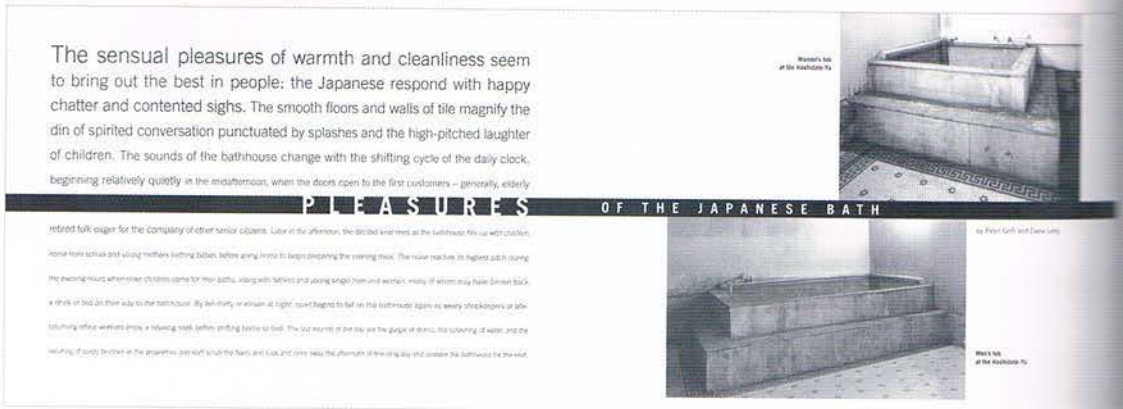
Visualizar la forma y el espacio

Categorías de la forma

Cómo ocupar el espacio

Estrategias de composición

Una base para el significado



LA LÍNEA NEGRA que divide este formato contrasta con la textura holgada del texto; el texto en blanco dentro de la línea crea una tensión espacial al salirse una de las palabras fuera de la línea mientras que la otra parece recogerse en ella. Las dos fotografías tienen relaciones muy diferentes con el límite del formato.

Cheng Design Estados Unidos

Contraste compositivo Crear zonas de diferente presencia o cualidad, áreas que contrastan entre sí, es inseparable de diseñar una composición bien resuelta y dinámica. Aunque el término 'contraste' se aplique a relaciones específicas (claridad frente a oscuridad, curva frente a ángulo, dinámico frente a estático), también es aplicable a la cualidad resultante de las diferencias en las relaciones entre las formas y los espacios que interactúan dentro de un formato. La confluencia de estados variados de contraste recibe también a veces el nombre de 'tensión'. Una composición con un fuerte contraste entre formas redondeadas y formas angulares en una zona, a la que se opone otra zona en la cual todas las formas son angulares, podría presentar una tensión de ángulos; una composición que contraste zonas con un intenso ritmo de líneas activas con zonas más abiertas e irregulares puede caracterizarse por crear una tensión en el ritmo. ■ El término tensión también puede sustituirse por 'contraste' cuando describimos formas o zonas individuales centradas en tipos específicos de contraste. Por ejemplo, en una situación en la que la esquina de un plano angular toca el borde del formato en un punto mientras que está alejado del borde en otro, el primer punto presentaría una tensión mayor que el segundo.

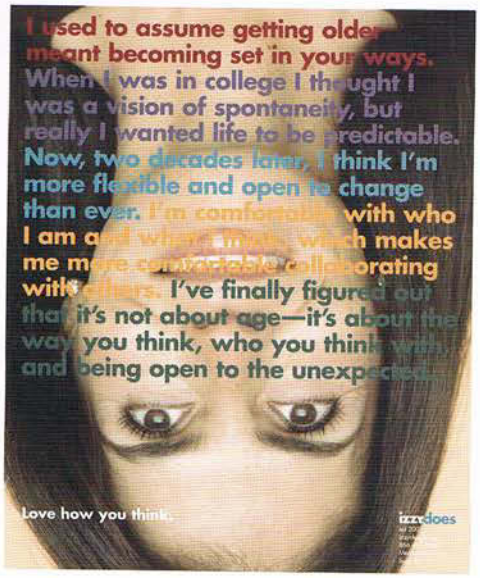
PRÁCTICAMENTE CARENTES DE personas o actividades, estos tres anuncios fotográficos dependen del contraste de la composición (y de algo de misterio también) para suscitar el interés.

CHK Design *Reino Unido*

EL CAMBIO DRÁSTICO DE ESCALA atrae instantáneamente porque crea un efecto óptico de espacio; el cerebro quiere saber por qué un elemento es tan pequeño y el otro tan grande. En este anuncio particular, la tensión entre primer plano y fondo se intensifica al colocar a sangre las figuras de la persona y de la gallina.

BBK Studio *Estados Unidos*

Sistemas proporcionales Controlar el movimiento del ojo entre los elementos formales, ya sean éstos ilustrativos o tipográficos, así como crear relaciones armónicas entre ellos (ver página 202, Estructura: el sistema de retícula), resulta más fácil si se crea un sistema de intervalos reconocibles y repetidos al que incorporen tanto los elementos positivos



LA LÍNEA INFERIOR de texto coloreado figura en el tercio inferior del formato de este anuncio. La línea con el eslogan en blanco, en la parte inferior, aparece en el tercio también inferior de ese tercio inferior.

BBK Studio *Estados Unidos*

LOS TEXTILES ESTAMPADOS crean un sistema de proporciones matemáticas en esta doble página de un folleto.

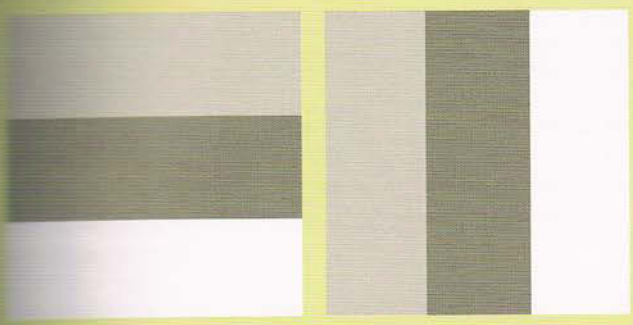
Voice *Australia*

LA RUPTURA ENTRE la fotografía y el campo coloreado en azul define el tercio de la derecha, pero los primeros dos tercios son un cuadrado, lo que indica que las proporciones pueden estar definidas por la proporción áurea.

AdamsMorioka *Estados Unidos*

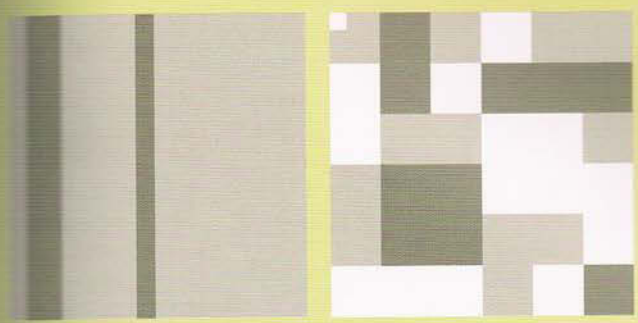
Visualizar la forma y el espacio
Categorías de la forma
Cómo ocupar el espacio
Estrategias de composición
Una base para el significado

como los negativos. El diseñador desarrolla estas proporciones de manera intuitiva en ocasiones, al desplazar los materiales dentro del espacio del formato o cambiar sus tamaños relativos, para ver en qué momento los espacios entre los elementos y sus alturas o anchuras acaban por corresponderse o establecer referencias entre sí. Una vez hecho este descubrimiento, el análisis de las proporciones produce un sistema de intervalos repetidos que el diseñador aplica de la manera que necesita. ■ También es posible que el diseñador comience con un enfoque matemático e intelectualizado por el que sitúe el material dentro de las relaciones deseadas. No obstante, este enfoque presenta el riesgo de que quizá algunos de los elementos no encajen muy bien, lo que puede dar un resultado aparentemente indefinido o desconectado de la lógica de la composición; o, peor aún, que se creen intervalos estáticos y rígidos entre positivo y negativo que resulten demasiado tranquilos, extraños o limitadores.

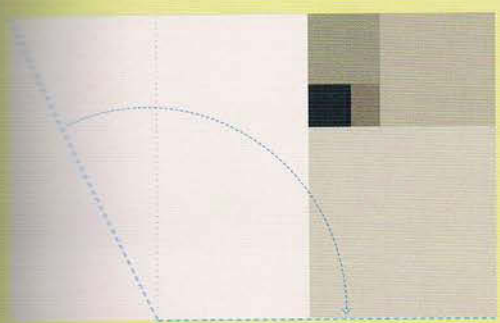


La ley de los tercios Un enfoque matemático simplificado divide todo el formato en tercios, de izquierda a derecha y de arriba abajo, basado en la suposición de que las intersecciones de estos ejes serán los puntos en los que se concentre el cerebro. A medida que las medidas horizontales y verticales del formato se exageran las unas con respecto a las otras, los tercios resultantes también resultan más exagerados, pero siguen presentando una unidad proporcional que un diseñador puede utilizar para situar sus composiciones. Aunque dividir un formato en tercios crea relaciones intrínsecamente simétricas entre los tres espacios definidos, los dos ejes que definen estos intervalos iguales también ofrecen un sistema proporcional muy asimétrico de un tercio frente a dos tercios.

Lógica musical Los intervalos entre las notas musicales o acordes (la octava integrada por siete tonos de la música occidental) también pueden llevar a crear estructuras espaciales proporcionalmente relacionadas. De hecho, desde la Edad Media, los diseñadores de libros han utilizado estas proporciones para crear relaciones entre los márgenes de la página y los bloques de texto. Al igual que los intervalos musicales, la estructura rítmica o temática de las composiciones musicales puede aplicarse a las distancias entre los elementos en un diseño: por ejemplo, ABA, donde A es una medida, B otra, etc.



Lógica matemática Crear intervalos basados en sistemas matemáticos es otra estrategia de proporción. Cualquier progresión numérica o relación fraccional puede ser un punto de partida: relación entre números impares (1, 3, 5, 7), por ejemplo, o dobles (1, 2, 4, 8,16). El primer ejemplo muestra este segundo sistema como base para sus rupturas espaciales. El sistema de retícula que se muestra en la segunda ilustración se basa en intervalos matemáticos repetidos con un número primo, el 3. Un matemático italiano del siglo XIII, Leonardo Fibonacci, descubrió una progresión natural de números en la que cada número es la suma de los anteriores dos (por ejemplo: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, etc.). Casualmente, ésta es la misma relación proporcional que rige la proporción áurea.

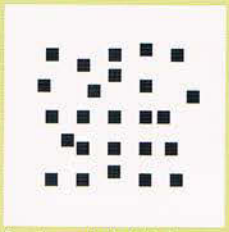


La agrupación áurea Es un sistema proporcional aplicado por primera vez al diseño por los escultores griegos y los arquitectos Fidias e Ictinus. El número o rectángulo áureo procede de la relación entre un cuadrado y un rectángulo. Si dibujamos una línea diagonal desde la esquina superior izquierda de un cuadrado hasta el punto medio de su lado inferior, y después bajamos esa línea diagonal a la base, obtenemos la longitud del rectángulo que se construye a partir del cuadrado inicial. Curiosamente, si dividimos el área de ese rectángulo entre el lado más corto, se crean un cuadrado y un rectángulo nuevos con las mismas proporciones que el cuadrado y el rectángulo originales. Si dividimos cada nuevo rectángulo del mismo modo, se produce la misma proporción una y otra vez en tamaño decreciente. Si conectamos las esquinas de los cuadrados con arcos, la espiral resultante revela la forma de una caracola.

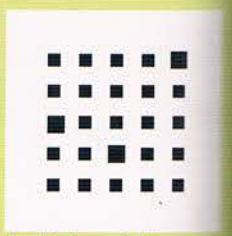
Ver es creer ¿Cuál es el resultado de esta relación entre forma y espacio? En este nivel fundamental, el resultado es el significado. Las formas abstractas comportan un significado porque son característicamente distintas entre sí, ya sean línea, punto o plano (y, en concreto, un tipo de plano). Como punto de partida para intentar comprender lo que está viendo, el cerebro compara las formas para comprobar sus diferencias y evaluar si son importantes. Las formas con una figura o un tamaño similares se perciben relacionadas entre sí; si una forma dentro de un grupo es diferente, entonces no guarda relación con las demás y el cerebro registra este hecho.

Distancia *Aislamiento*

Separación progresiva *Huida o abandono*

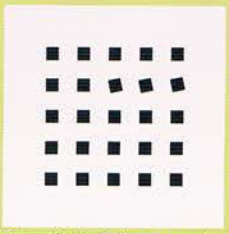


Reordenamiento *Falta de armonía o desorden*

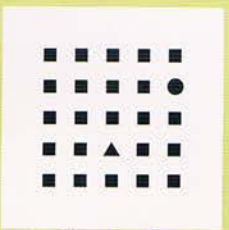


Cambio de tamaño *Mayor importancia; relación implícita*

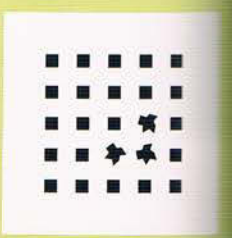
Cambio de tamaño progresivo *Mayor importancia; crecimiento*



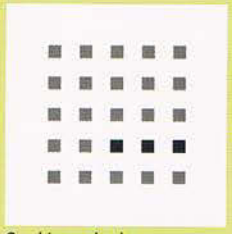
Dirección *Movimiento o energía*



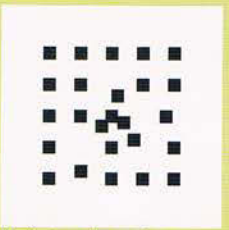
Distinta forma *Especificidad*



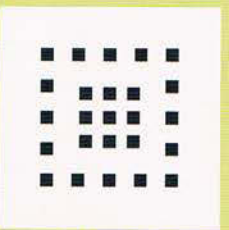
Contorno complejo *Agresión o complicación*



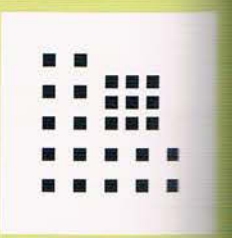
Cambio en el valor *Confrontación*



Movimiento hacia dentro, superposición *Interferencia; reunión*



Cambio del intervalo *Reclusión o protección*



Cambio del intervalo *Unidad y oposición*

Al diferenciar unos elementos de otros dentro de un grupo general, un diseñador crea un punto donde concentrar la atención y permite que el espectador identifique un cierto número de elementos y los compare con otros.

Esta comparación suscita varias preguntas: ¿Cuál es la naturaleza de cada agrupación? ¿En qué son diferentes? ¿Qué significa esta diferencia? ¿La diferencia hace que un grupo sea claramente más importante que otro?

Aquí se muestra una serie de estrategias posibles para distinguir grupos visualmente y, por lo tanto, crear un significado.

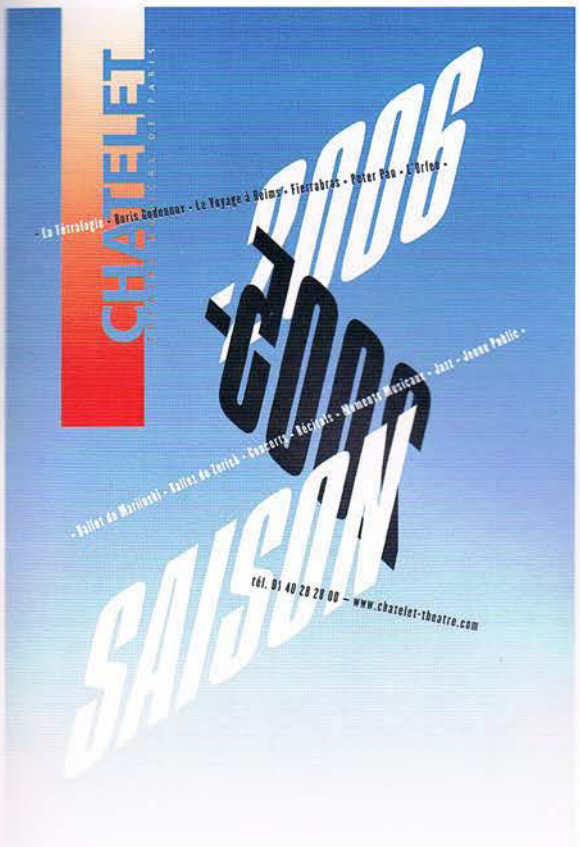
Visualizar la forma y el espacio
Categorías de la forma
Cómo ocupar el espacio
Estrategias de composición
Una base para el significado

Identidad y diferencia Hay numerosas estrategias para crear comparaciones entre agrupaciones de formas o entre las partes dentro de un grupo. Las diferencias entre los elementos varían desde lo sutil hasta lo considerable y sirven al diseñador para sugerir diferentes tipos de significado, ya sea aislando de forma sutil un grupo o una parte o exagerando la diferencia entre otros elementos. Y debido a que incluso los mínimos ajustes en la forma se perciben fácilmente, es posible controlar con gran precisión la diferencia entre cada grupo. Claro está que, según el tipo de mensaje que se quiera expresar, se adoptará una u otra estrategia: desde suscitar diferentes percepciones de significado mediante la separación espacial de los componentes hasta crear movimiento en ellos mediante rotaciones o cambios en su tamaño. En el primer caso, la diferencia se percibe como un mensaje sobre el aislamiento e inducir ansiedad; con la segunda estrategia, el cambio se ve como una idea de crecimiento, un cambio de energía o una concentración de fuerza.

b a u s a u c
a b a c u s a
c a b s a u c
u c s a b a s
a b u c a s b
s u a b c b a

ESTE LOGOTIPO UTILIZA el color para distinguir el nombre de la compañía dentro de una agrupación de letras, alineadas convenientemente en un patrón reticular. Dentro de un grupo de elementos, cualquier elemento que se iguale a otro en tan sólo un aspecto quedará ópticamente diferenciado de los demás.

Monigle Associates
Estados Unidos



EL TEXTO LINEAL, DIAGONAL y multidireccional crea una especie de danza hacia delante y hacia atrás en el formato de este cartel de teatro. Hay tres agrupaciones de elementos lineales: la banda vertical con el logotipo, el texto tridimensional de mayor tamaño y las tres líneas de texto pequeño con la información. Cada uno se distingue del otro por su dirección, relación entre primer plano y fondo y su cualidad plana o cualidad lineal.

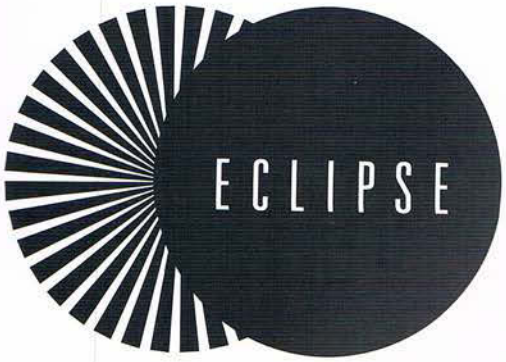
Design Rudi Meyer *Francia*

LA AGRUPACIÓN DE cuatro puntos cuadrados crea una cruz blanca en el espacio negativo que queda entre ellos, mientras que la diferenciación de un punto como elemento de puntuación evoca la idea del lenguaje en este logotipo de un boletín médico.

LSD *España*

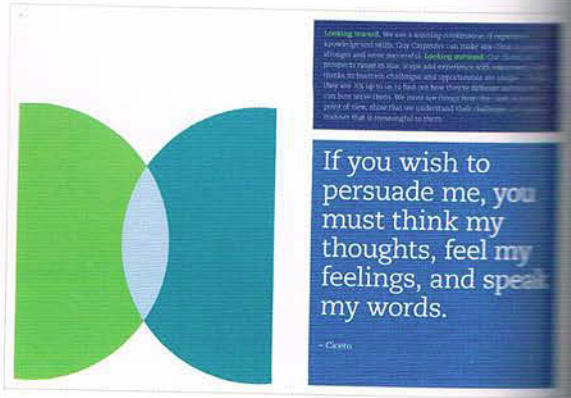
ESTE FOLLETO UTILIZA una interacción espacial y de color muy simple entre puntos y líneas para comunicar conceptos simples, pero abstractos, expresados en citas de gran tamaño. La primera doble página trata de la "emisión"; los puntos concéntricos crean una diana y sus colores sirven para acentuar la sensación de que el punto central está más alejado de espacio que los otros (véase "Color: forma y espacio" en la página 102). La segunda habla de persuasión y los puntos se superponen para compartir una zona espacial común. En la tercera doble página, el tema es la planificación: el punto verde es "atrapado" por la línea horizontal que parece tirar de él desde la derecha hacia la izquierda.

And Partners *Estados Unidos*

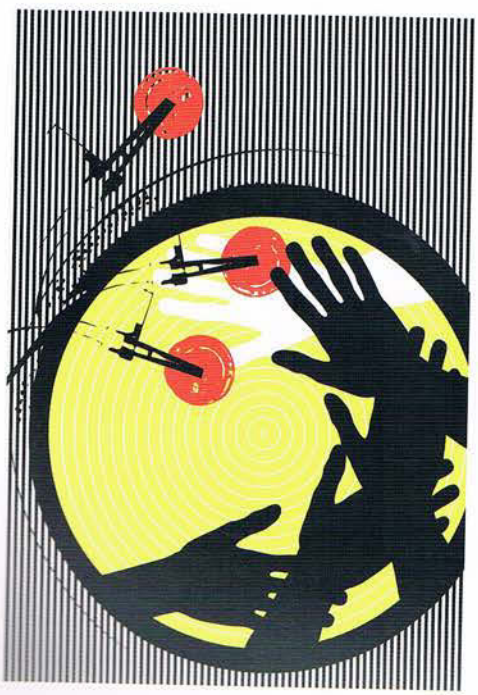


COMBINAR LÍNEAS CON PUNTOS ofrece un poderoso contraste visual y, en este logotipo, crea significado.

LSD *España*



Visualizar la forma y el espacio
Categorías de la forma
Cómo ocupar el espacio
Estrategias de composición
Una base para el significado



LA REPETICIÓN DE las formas lineales de las manos, rotadas alrededor de elementos circulares, recrea la sensación de movimiento del *scratching* de un DJ. El motivo del fondo parece vibrar.

Thomas Csano *Canadá*

La interacción crea el mensaje Las formas adquieren nuevos significados cuando participan en relaciones espaciales, cuando comparten o difieren en características de masa o textura, y cuando establecen relaciones mediante su rotación, singularidad, repetición, alineación, agrupamiento o separación. Cada uno de estos estados dice al espectador algo nuevo sobre las formas y añade algo al significado que éstas puedan haber establecido. Por ejemplo, formas en aparente movimiento, o energéticas, debido a su rotación o superposición, pueden decir algo muy distinto que otras que se hayan salpicado en un espacio estático. ■ La sencillez de la abstracción llega a ocultar su profunda capacidad para transmitir mensajes en un nivel que el espectador raras veces percibe intelectualmente, pero que no obstante siente y comprende. Manipular estas percepciones básicas (en armonía con cualquier contenido figurativo o pictórico que ya esté presente) supone para el diseñador un medio de comunicación poderoso.

Ira

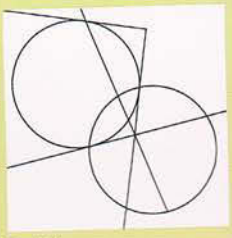
Intimidación

Disolución

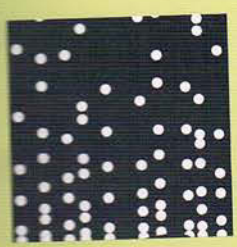
Tráfico

Efímero

Sensual


Precisión

Conflicto


Efervescencia

Monumental

Trazado

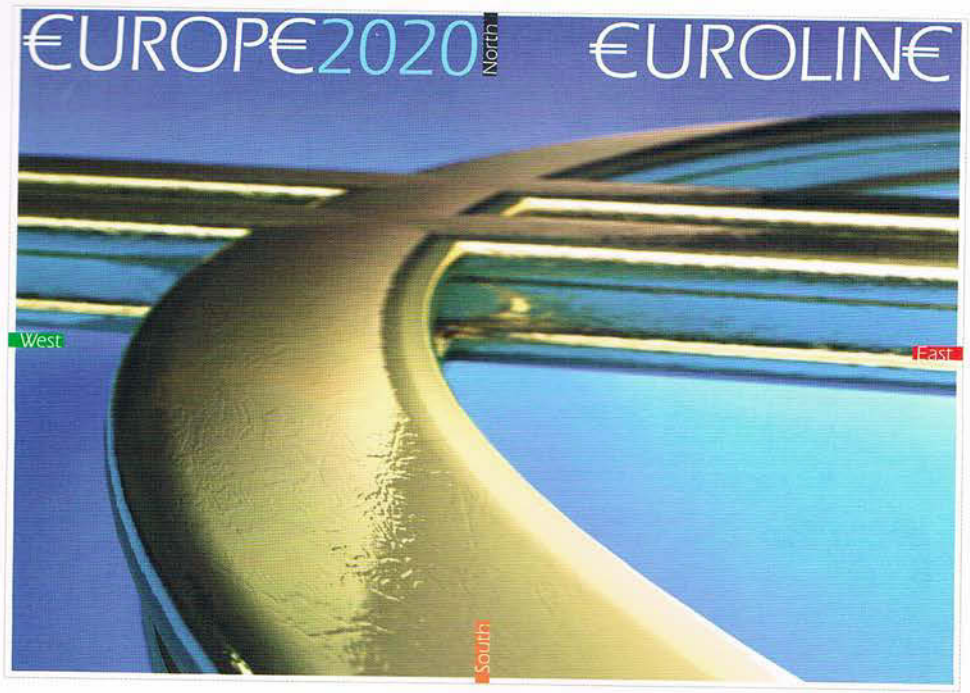
Protección

Evolución

Intuitivo

Aleatorio

Invierno



EL TRAZO EN ARCO del símbolo del euro que cruza la frontera lineal creada por el trazo horizontal del mismo símbolo parece avanzar hacia el futuro.

Studio International *Croacia*

LOS ELEMENTOS LINEALES agrupados en una configuración ortogonal, con un énfasis en el horizonte, aluden a la idea de la arquitectura, mientras que el ritmo lateral de los elementos borrosos crea una sensación de energía en movimiento.

Made in Space, Inc. *Estados Unidos*

LOS PATRONES REPETIDOS de líneas crean una vibración y la ilusión de planos tridimensionales que pueden interpretarse como superficies impresas, textura de vídeo e ideas relacionadas con la transmisión que se asocian con el diseño de la comunicación.

Research Studios *Reino Unido*

LAS LÍNEAS DE NEÓN de este cartel no sólo evocan la idea de diseño industrial y la bandera británica, sino que el escorzo también crea una sensación de energía y expansión.

Form *Reino Unido*

tacomafoursquarechurch

LOS ELEMENTOS GEOMÉTRICOS con ángulos crean una representación relativamente literal de unas escaleras; la progresión del intervalo entre las figuras aumenta, se mueve hacia arriba y, en conjunto, puede interpretarse como las plumas de un ala.

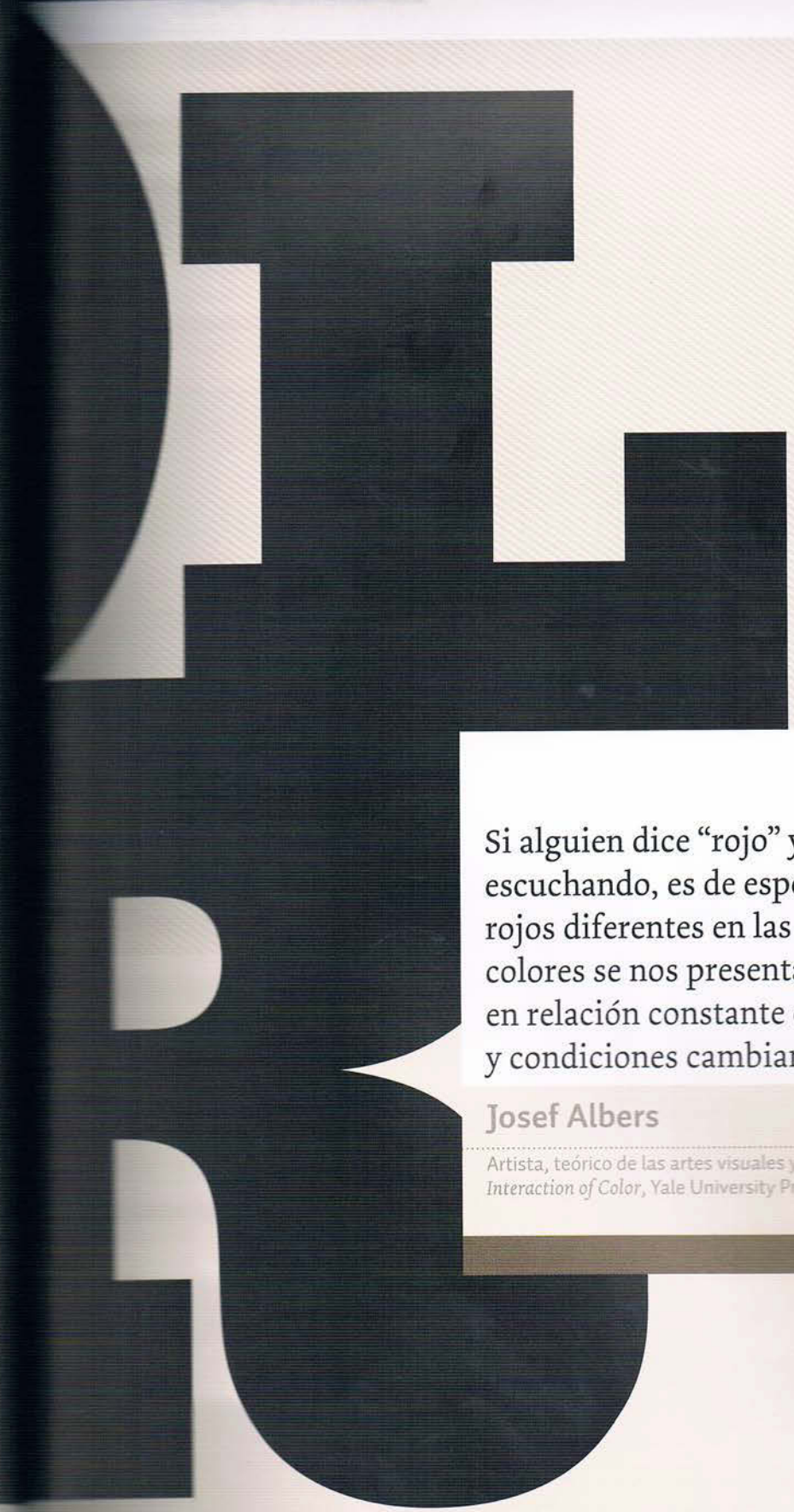
Drotz Design *Estados Unidos*

COLOR

La identidad del color
Interacción cromática
Los sistemas del color
Emociones y mensajes

Capítulo 2

FUNDAMENTOS



Si alguien dice "rojo" y hay cincuenta personas escuchando, es de esperar que existan cincuenta rojos diferentes en las respectivas mentes. Los colores se nos presentan en un continuo fluir, en relación constante con elementos vecinos y condiciones cambiantes.

Josef Albers

Artista, teórico de las artes visuales y profesor emérito de la Universidad de Yale
Interaction of Color, Yale University Press, New Haven y Londres, 1963

A

B

EL COLOR REPRESENTA funciones comunicativas muy importantes, aunque muy distintas, en estos dos logotipos. En el logotipo de **GEF**, el azul oscuro del fondo de color es agradable y estable; el azul más claro y vivido en el logo de **Utopia** es frío y energético. La ruptura de color en el logo de **GEF** crea una bandera fácilmente reconocible, mientras que en el logotipo de **Utopia** la ruptura del color llama la atención sobre la O en forma de luna.

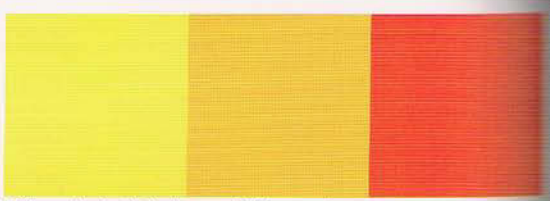
A *Made in Space Estados Unidos*

B *Raidy Printing Group Líbano*

Tono La diferencia entre identidades de color definida por su longitud de onda.

Saturación La relativa viveza o palidez de un color.

Temperatura *La calidez o frialdad que percibimos en un color.*



Brillo o valor La claridad u oscuridad de un color.

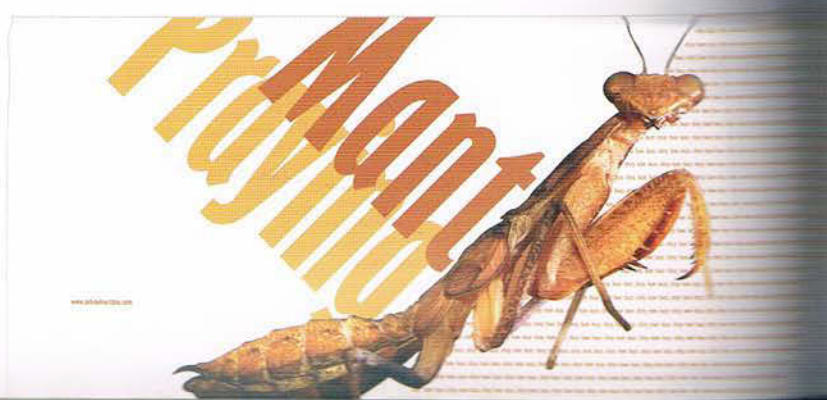
Cada color está definido por cuatro cualidades esenciales relacionadas con nuestra percepción de su naturaleza esencial como ondas lumínicas.

La identidad del color

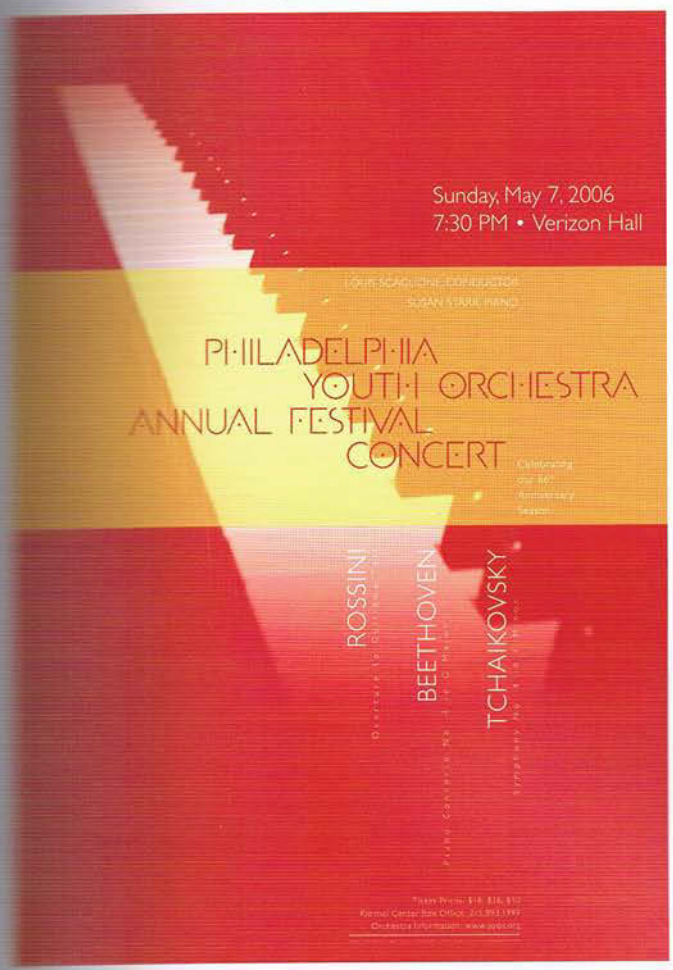
Interacción cromática

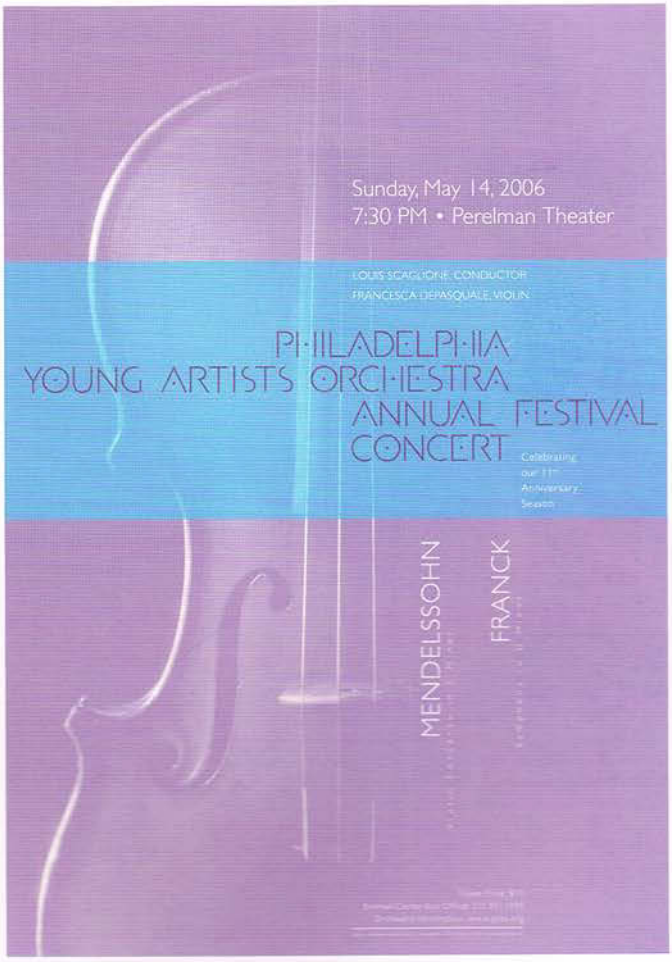
Los sistemas del color

Emociones y mensajes



Hay pocos estímulos visuales tan poderosos como el color: es una herramienta de comunicación de utilidad enorme. Pero, debido a que es el resultado del reflejo de las ondas luminosas, transmitidas por un órgano imperfecto (los ojos) a un intérprete imperfecto (el cerebro), el significado que transmite el color es también profundamente subjetivo. El proceso de la percepción del color es universal entre los humanos, aunque lo que hacemos una vez que lo percibimos es harina de otro costal. Y controlarlo con el objetivo de comunicar pasa por comprender cómo se comportan sus cualidades ópticas.





ESTOS DOS CARTELES sirven de ejemplo para las diferentes características que definen la identidad y cualidad del color. El cartel rojo es cálido, su valor (brillo) es oscuro y es más intenso o saturado que el cartel violeta, el cual es frío y posee un menor valor o brillo.

Paone Design Associates
Estados Unidos

EL COLOR EN LA TIPOGRAFÍA es sumamente efectivo para establecer relaciones espaciales, así como para crear relaciones entre el texto de la imagen. En este folleto desplegable, el tipo de un cálido dorado ayudará a acercarlo a la posición espacial de la mantis, pero contrastando con el frío tono violeta del escarabajo, lo que ayudará éste a avanzar en el espacio.

Carolyn Calles *The Art Institute, Orange County, Estados Unidos*

El tono Con este término nos referimos a la identidad del color: rojo, violeta, naranja... La identidad es el resultado de nuestra percepción de la luz reflejada por los objetos a diferentes frecuencias. Cuando vemos un coche verde, no estamos viendo un coche realmente verde: estamos viendo las ondas de luz que refleja el coche a una frecuencia muy concreta, mientras que las demás frecuencias han sido absorbidas. De los cuatro atributos

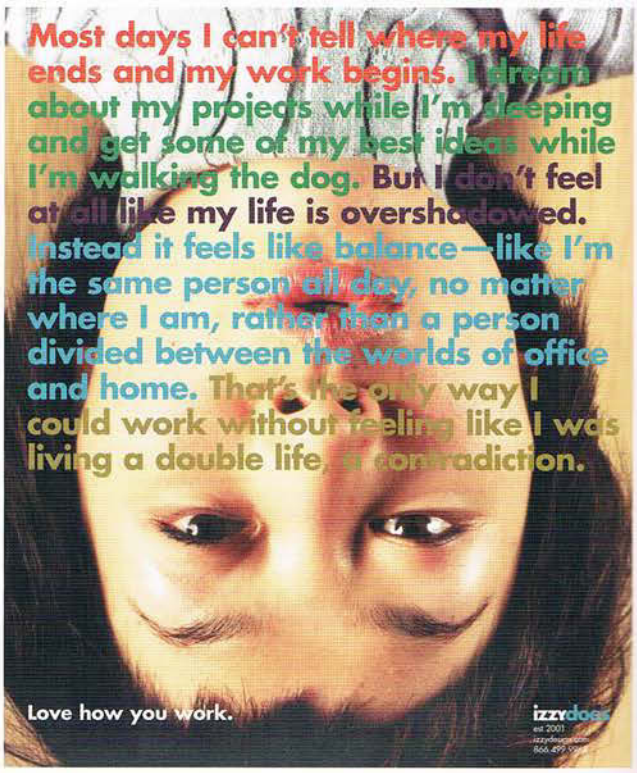
Cuando la luz se divide al pasar por un prisma, se perciben las distintas longitudes de onda como colores individuales. Lo mismo sucede con la luz que refleja un objeto: la superficie del objeto absorbe algunas longitudes de onda y refleja otras. Las longitudes de onda reflejadas son lo que provoca que nosotros percibamos un objeto de un color determinado.

La identidad del color

Interacción cromática

Los sistemas del color

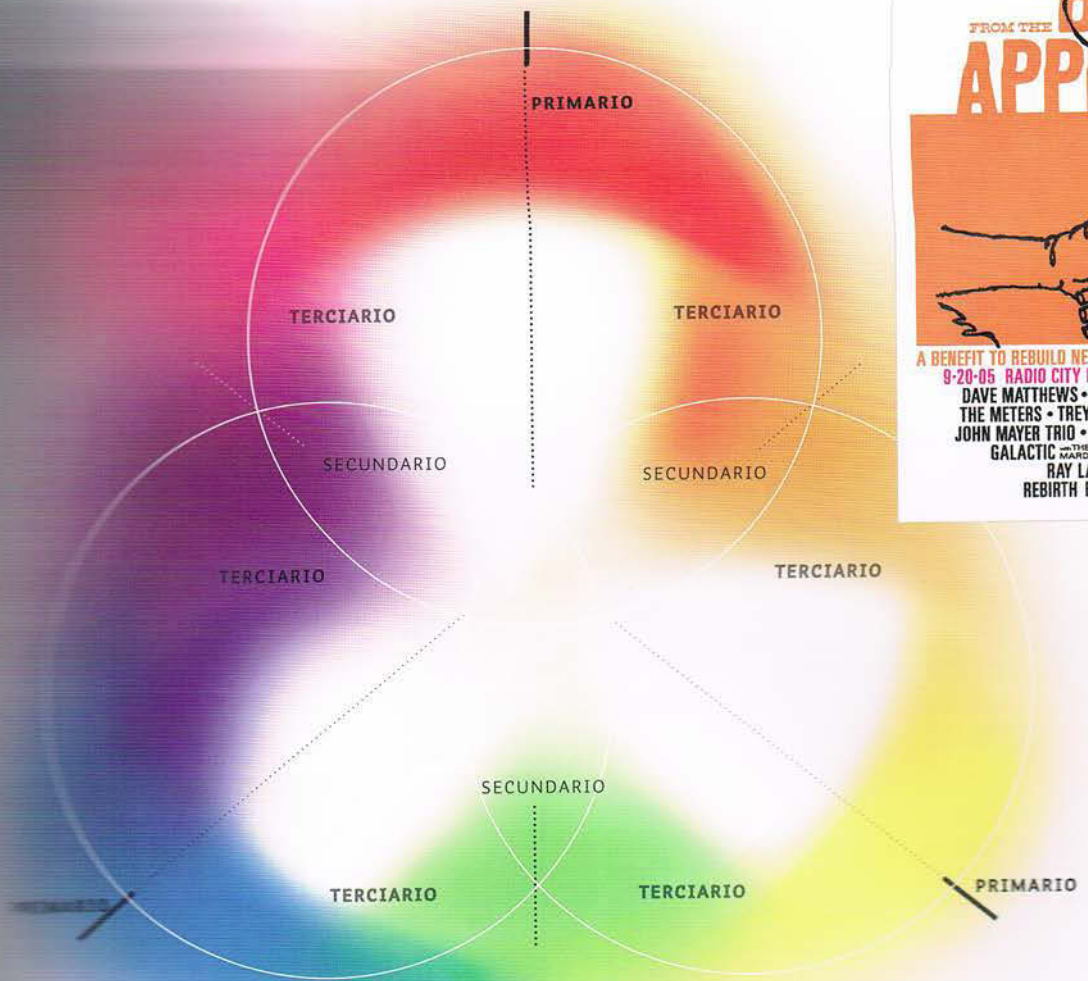
Emociones y mensajes



EL TEXTO PRIMARIO en este anuncio cambia de tono, pero conserva, por lo general, un brillo e intensidad similares. Ya que el tono está ligado intrínsecamente a la percepción de la temperatura, también cambia esa variable.

BBK Studio *Estados Unidos*

intrínsecos del color, la percepción del tono es la más absoluta: vemos un color como verde o azul, por ejemplo. Pero toda percepción del color es relativa, lo que quiere decir que la identidad de un color se reconoce solamente cuando junto a él hay otro color con el que compararlo. ■ Algunos de los tonos que percibimos son absolutos, los llamamos colores primarios. La frecuencia lumínica que caracteriza a estos colores, rojo, azul y amarillo, difiere lo suficiente como para ser percibida por el ojo humano. Incluso un pequeño cambio de frecuencia en cada uno estos colores primarios es percibido por el ojo como un ligero cambio hacia otro de los colores primarios. ■ Cuando percibimos una frecuencia situada entre esos dos colores primarios, percibimos un tono que los mezcla en igual medida. Estos tonos son los colores secundarios: entre el rojo y el amarillo está la frecuencia que percibimos como naranja; entre el amarillo y el azul, el verde; y entre el azul y el rojo, el violeta. Las subsiguientes mezclas producen los tonos terciarios: rojo anaranjado, naranja amarillento, amarillo verdoso, azul verdoso, azul violáceo y rojo violáceo.



Los colores primarios en un sistema aditivo (en el cual los colores se mezclan para crear el blanco) son el rojo, el azul y el verde. Estas longitudes de onda son tan distintas entre sí como las puedan captar los conos y bastoncillos (los dos tipos de fotorreceptores) del ojo humano. Los colores secundarios en un sistema aditivo (naranja, verde y violeta) representan los cambios de frecuencia entre un color primario y otro. Los colores terciarios son cambios aún menores que se puede percibir entre los colores secundarios y los primarios.

EL ROJO ANARANJADO Y EL ROJO VIOLÁCEO están situados a ambos lados del rojo en la rueda de color y son análogos. El componente rojo transforma los colores en algo apasionado, el naranja añade aventura o riesgo y el violeta añade misterio y un toque de sensualidad.

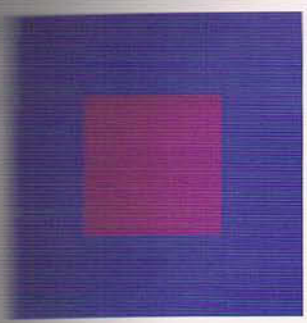
Ames Bros. Estados Unidos

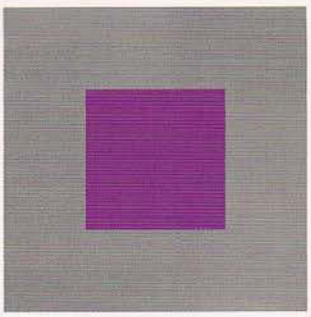
Saturación La saturación del color designa su intensidad o viveza. Un color saturado es muy intenso o vibrante. De los colores apagados se dice que están menos saturados; de aquellos otros en los que apenas hay tono visible, como por ejemplo, un gris pálido o un marrón muy apagado, se dice que son neutros. Igual que sucede con el tono, la saturación de color cambiará si éste se compara con otro junto a él. ■ Cuando acercamos tonos con frecuencias muy distintas entre sí, es decir cercanos a sus primarios opuestos, aumentamos radicalmente su intensidad. Este efecto es aún más pronunciado si los colores están presentes en distinta cantidad: el color menos abundante se intensificará mucho más contra un gran campo del otro color. Curiosamente, una pequeña cantidad de un color menos saturado, o incluso neutro, dispuesta junto a una gran mancha de otro color parecerá adquirir más intensidad y cambiar su tono hacia el lado opuesto del espectro.

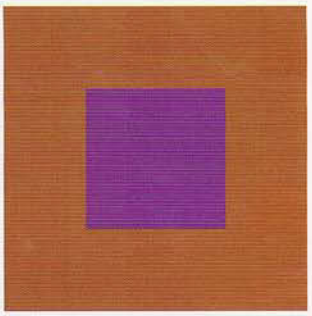
LAS BANDAS DE COLOR sumamente saturado ayudan a transmitir la idea de "alerta" en la portada de este folleto informativo.

Martin Oostra *Países Bajos*

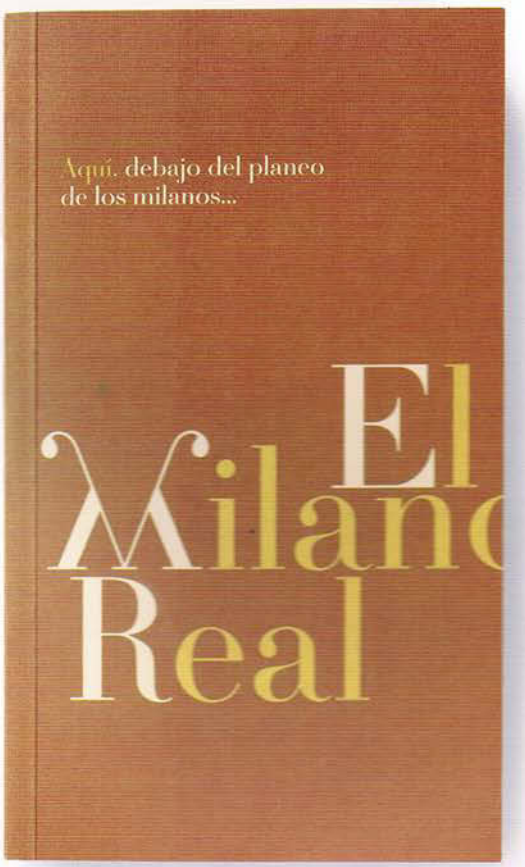
máxima), pero sobre un fondo negro el mismo amarillo parecerá extraordinariamente intenso. Sobre un gris de brillo medio, el amarillo pierde saturación a no ser que el brillo que lo rodea (oscuridad o claridad) sea similar.







un gris neutral, el violeta aparece moderadamente intenso. Al yuxtaponerlo contra un campo de un color muy distinto, pero con un brillo similar, la saturación del violeta vuelve a aumentar aparentemente.



EL FONDO DE la portada de este libro es más oscura, pero está menos saturada que el texto, más ligero y más saturado (intenso o vibrante).

LSD España

POCO
todos con una
similar, crean
de sofisticación
en la página de este

Studio Estados Unidos

AL IGUAL QUE UNA FOTOGRAFÍA considerada "buena", esta ilustración presenta una gran gama de cambios de valor: desde profundas sombras hasta los brillantes reflejos en blanco, pasando por una generosa cantidad de tonos medios. Sin embargo, los brillos no están distribuidos uniformemente en el formato, sino que progresan desde un lado al otro y están concentrados en lugares específicos para crear contraste.

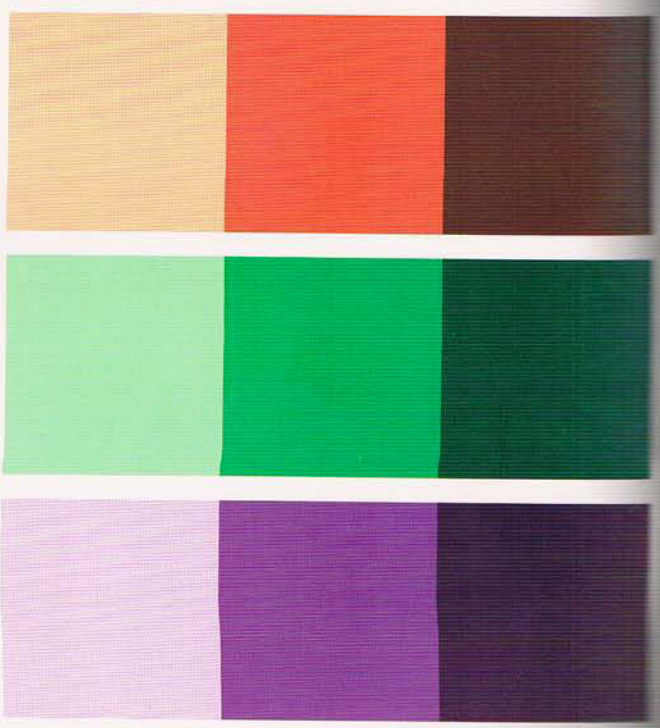
Raidy Printing Group *Líbano*

La identidad del color

Interacción cromática

Los sistemas del color

Emociones y mensajes

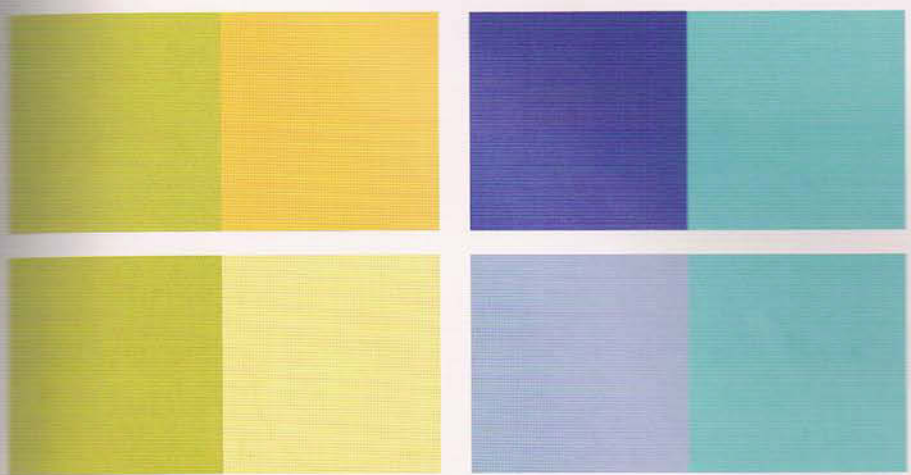


A medida que cambia el brillo de un solo tono, ya sea más oscuro o más claro, disminuye su intensidad.

Brillo El brillo, la luminosidad o el valor de un color es su claridad u oscuridad intrínsecas. El amarillo se percibe como claro, el violeta se percibe como oscuro. Una vez más, todo es relativo. Un color sólo se puede considerar claro u oscuro comparado con otro. Incluso el amarillo parece más oscuro que el blanco, el más brillante de todos los colores. Un azul o un violeta sumamente profundos parecerán muy luminosos contra un negro intenso, el color con menor brillo de todos (el negro es técnicamente la ausencia de luz reflejada). Incrementar el brillo o el valor a un tono muy saturado suele restarle saturación. Oscurecer el valor, es decir, reducir el brillo de un tono entre moderada e intensamente saturado intensificará su saturación en un principio, pero si se oscurece demasiado, perderá viveza. Colocar cualquier color sobre otro más oscuro lo hará parecer más claro, igual que si aumentamos su superficie. Si alguna vez has tenido la desafortunada experiencia de elegir una muestra de color para tu salón y descubrir, una vez que has pintado una pared entera, que es tres o cuatro valores más claro, ya sabrás esto. Al poner juntos dos tonos del mismo brillo o valor, independientemente de sus intensidades relativas, se crea un efecto de "desteñido" que disminuye nuestra capacidad de ver un límite claro entre ambos. Cuanto más diferentes sean dos tonos, o más similar su intensidad, más pronunciado es este efecto: en algún momento se produce una intersección mágica entre tono y saturación y la frontera entre los dos colores del mismo brillo será prácticamente invisible.

EL BRILLO DE LOS COLORES en este folleto desplegable afecta al orden de lectura o jerarquía del texto. Los elementos más oscuros se leen primero porque poseen el mayor contraste con el color del fondo, los elementos de brillo medio y más claros se leen después porque el contraste de su brillo contra el fondo es menor.

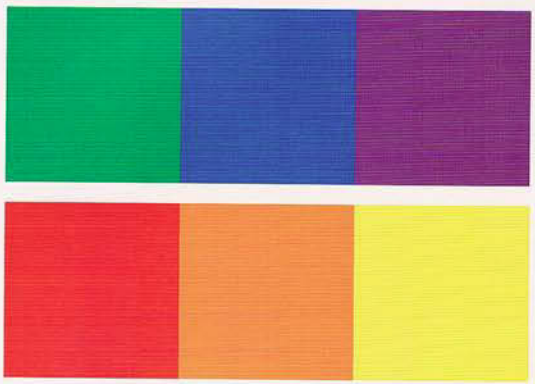
Research Studios Reino Unido



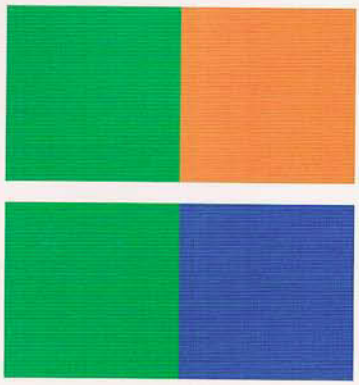
Aquí mostramos el efecto de las relaciones de brillo comparando dos colores relativamente similares en cuanto a tono e intensidad. Cuanto mayor es la diferencia en el brillo de cada color, o del color del campo con el que se contrasta, mayor es el efecto que tiene en su intensidad relativa. En el ejemplo inferior, el verde oliva más oscuro se intensifica a medida que se aclara el amarillo anaranjado.

La división entre el azul violáceo de la izquierda y el azul verdoso de la derecha es fácil de distinguir en la instalación superior. Sin embargo, si sustituimos el color más oscuro por un violeta de valor o brillo similar al azul verdoso, el límite es más difícil de distinguir y parece vibrar.

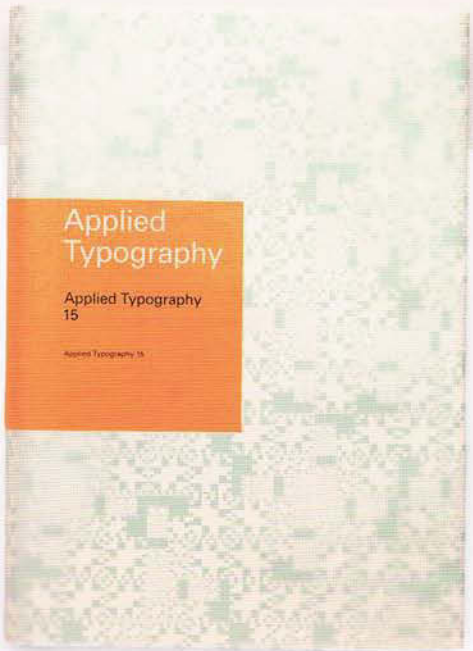
Temperatura La temperatura de un color es una cualidad subjetiva relacionada con las experiencias. Los colores considerados cálidos, como el rojo o el naranja, nos recuerdan al calor; los colores fríos, como el verde o el azul, nos recuerdan objetos o entornos con esa cualidad, por ejemplo, el hielo. Los colores de una temperatura determinada nos recuerdan a esos objetos o sustancias porque esas sustancias reflejan las mismas longitudes de onda. La temperatura de cualquier color se verá alterada si se compara con cualquier otro color. Situar un rojo ardiente cerca de un naranja aún más ardiente hará que el rojo parezca enfriarse; por el contrario, un magenta, más fresco, colocado junto al mismo rojo ardiente aumentará nuestra percepción de su temperatura intrínseca.



Los colores considerados fríos normalmente son el verde, azul y violeta. Los colores normalmente considerados cálidos son el rojo, amarillo y naranja.

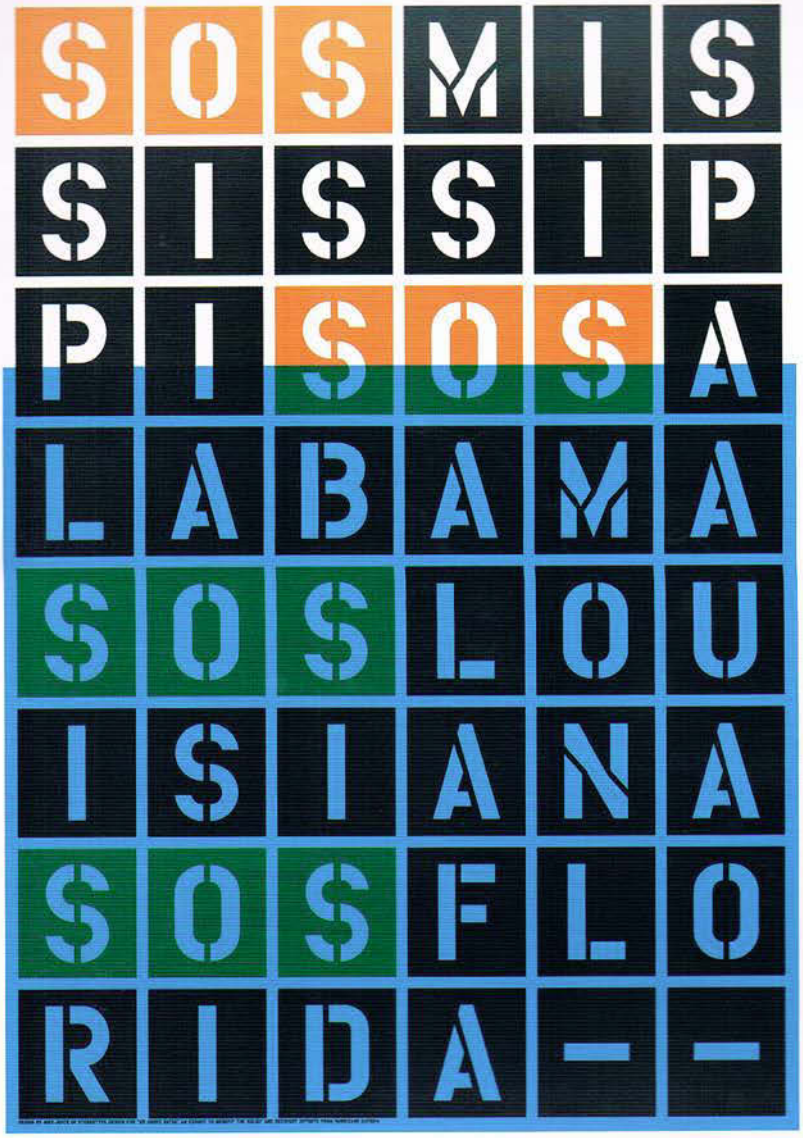


La temperatura de un color está sujeta, como todas las relaciones de color, a la relatividad. Incluso los colores comúnmente apreciados como cálidos o fríos cambiarán de temperatura cuando se les contraste con otro tono similar, también intrínsecamente frío o cálido: un color siempre aparecerá más frío o más cálido que el otro. En este ejemplo, tenemos un verde, muy frío cuando se lo compara con un cálido naranja, pero extrañamente cálido cuando lo contrastamos con un azul helado.



EL CUADRADO NARANJA, cálido y no muy saturado, parece avanzar mientras que el estampado frío de color azul verdoso parece retroceder, lo que realza la separación creada por la sobrecubierta translúcida.

Shinnoske, Inc. *Japón*



LOS COLORES MÁS CÁLIDOS dan una mayor sensación de agresividad y viveza, mientras que los fríos parecen más pasivos. En el contexto apropiado, dicho contraste puede expresar un mensaje que niega la energía y la sensación de vida. En este cartel, el SOS en amarillo anaranjado parece llamar a la urgencia, pero el frío azul que se le superpone posteriormente lo calma. Este sencillo cambio hace referencia a la inundación y, quizá, a la muerte.

Stereotype Design *Estados Unidos*

LA IMAGEN MÁS FRÍA de la parte izquierda de la página de este folleto, con tonos azul verdosos y pálidos violetas, contrasta con la calidez de la madera en la imagen de la derecha. Este contraste es importante para excitar el interés y ambas imágenes comparten un patrón repetido de elementos lineales, curvos y angulares.

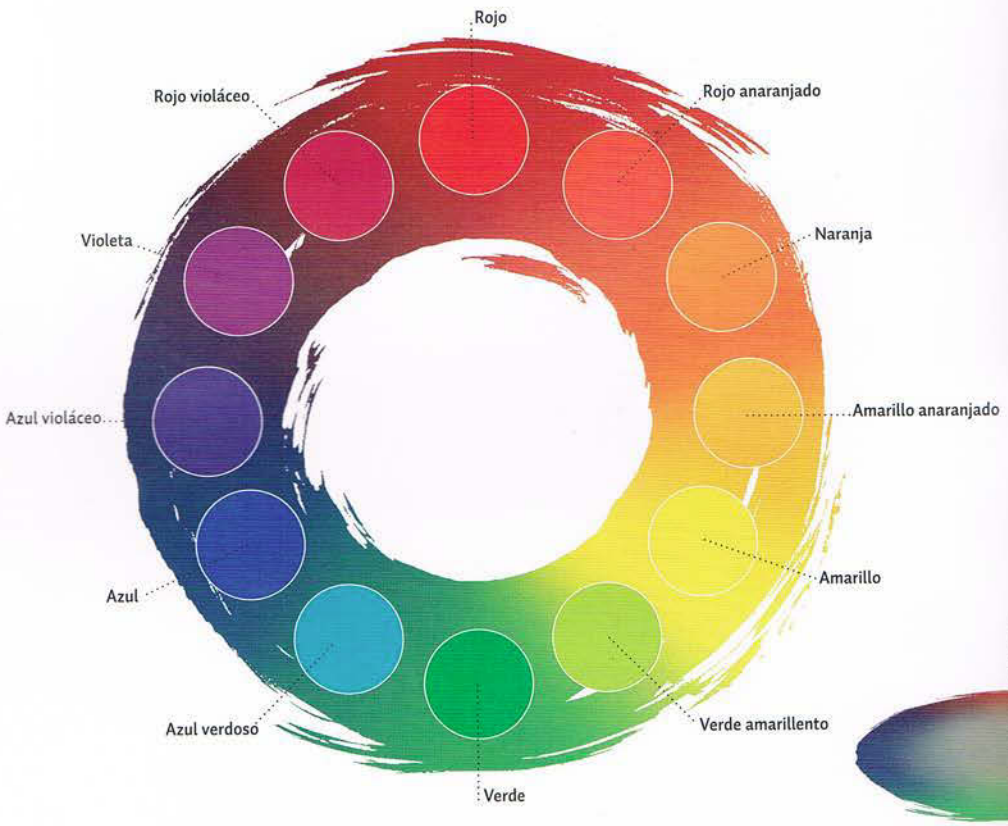
Not From Here *Estados Unidos*

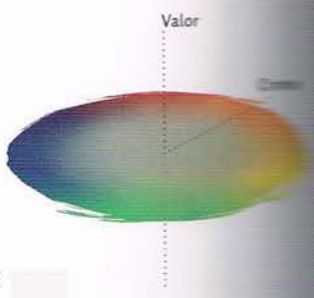
Las relaciones de color Desde el siglo XV los artistas y científicos han creado sistemas para organizar la percepción del color en modelos visuales. Un modelo cromático sirve de ayuda al diseñador para ver estas relaciones cuando está planeando sus ideas. De estos modelos, el más común es el círculo cromático desarrollado por Albert Munsell, un pintor y científico británico. El círculo cromático de Munsell es una representación circular de los tonos (las distintas longitudes de onda que distinguen el azul del amarillo del rojo) alrededor de los dos ejes que describen el brillo del color (su oscuridad o claridad) y su saturación (su viveza relativa). Johannes Itten, profesor de la Bauhaus en Weimar (Alemania), en la década de 1920, postuló en su libro *The art of color*, publicado en 1961, la idea de la esfera cromática: es un modelo tridimensional que integra la escala de brillos del círculo cromático

realartsmedia
web/film/video/print

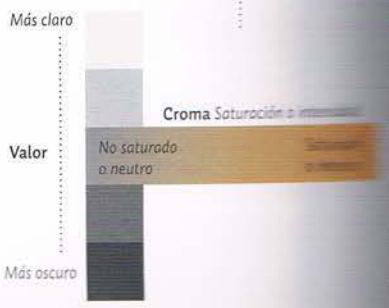
UN MODELO ABSTRAÍDO del modelo de color aditivo, basado en la luz, es el símbolo para la marca de esta compañía.

Paone Design Associates
Estados Unidos





Las relaciones entre los colores están definidas por su posición relativa en el círculo cromático de Munsell. Los diferentes tonos, o diferentes longitudes de onda de la luz, presentan un valor (oscuridad o luminosidad, brillo) y un croma (también llamado saturación). Esos atributos están distribuidos en varios ejes en el diagrama de la derecha.

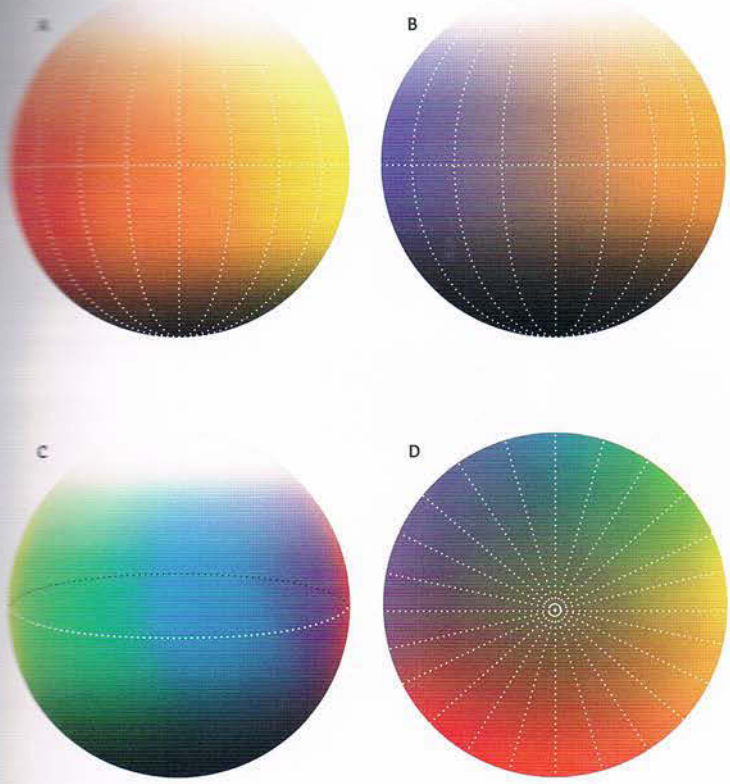


La identidad del color
Interacción cromática
Los sistemas del color
Emociones y mensajes

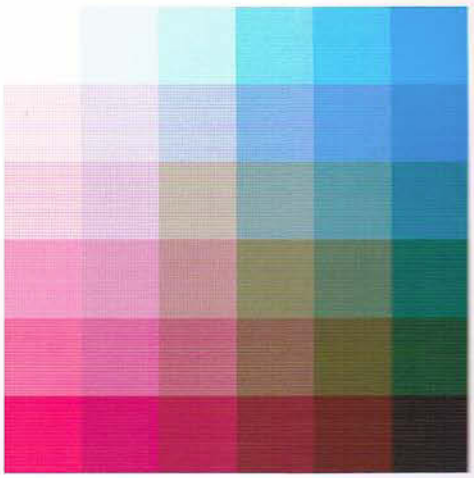
de Munsell y la convierte en una esfera. Como aspecto definitorio del color, ambos modelos utilizan el tono; éste irradia desde el perímetro exterior del círculo pero decrece hacia el centro. En la esfera de Itten, la disminución de intensidad hacia el centro de la esfera sólida es el resultado de mezclar los tonos que, según el círculo cromático de Munsell, opuestos entre sí y que, de este modo, derivan hacia la neutralidad. ■ Aunque estos modelos de color se desarrollaron para describir cómo reaccionan los colores al reflejar la luz, en la mayoría de los casos, los diseñadores gráficos trabajan con colores obtenidos a partir de pigmentos químicos, ya sea pintura o tinta. Sin embargo, las relaciones de colores que describen estos modelos también son aplicables a la mezcla de pigmentos, la única diferencia es cómo se consiguen estas relaciones desde un punto de vista físico. El tipo de tinta, cuando trabajemos con este material (véase página 108), es un factor que debemos considerar a la hora de establecer las relaciones de color. Si las tintas que se combinan son sólidas, las relaciones de color serán mucho más directas, tendrán un efecto mucho más agresivo cuando se combinen entre sí y definirán los colores secundarios y terciarios en virtud de cómo se impriman unas sobre otras. Cuando el color se obtiene mediante la adición de colores primarios, como ocurre con la impresión en cuatricromía, la gama de colores resultante es más amplia.

ESTE ESTUDIO DE COLOR es interesante por su examen de las relaciones entre colores más cálidos y más fríos, así como entre colores análogos y complementarios.

Diana Hurd *Carnegie Mellon University, Estados Unidos*

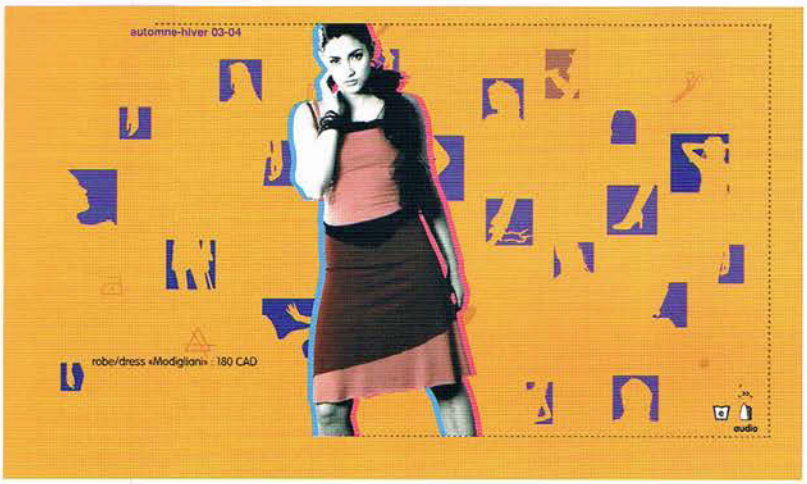


La esfera de color, desarrollada a partir de modelos anteriores por el artista y teórico suizo Johannes Itten, extrapola el círculo cromático a un modelo tridimensional. En estas figuras tenemos (A) el hemisferio cálido de la esfera; (B) el hemisferio frío; (C) un corte transversal vertical de la esfera que divide los hemisferios cálido y frío; y (D) una sección transversal horizontal que separa la mitad superior (luminosa) del exterior (oscura). En esta última sección transversal estamos viendo la parte inferior.



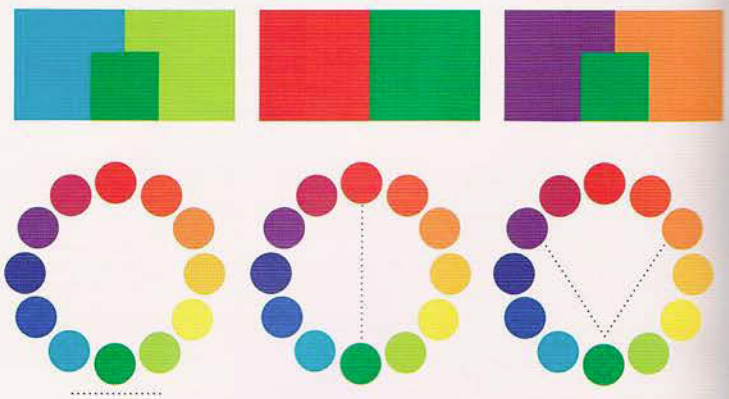
En un modelo de color sustractivo, como el que definen las mezclas de tinta para la impresión y que mostramos arriba, las capas sucesivas de tinta resultan en colores más oscuros y más saturados, hasta cierto punto. Una vez que las capas de tinta ya no permiten que se refleje suficiente cantidad de luz de la superficie impresa, los colores combinados se hacen menos saturados y acaban por volverse neutros y negros. El color sustractivo también se ve alterado por la composición química de los pigmentos que se utilizan para colorear las tintas.

Relaciones entre tonos En un diseño se pueden crear interacciones entre los distintos tonos, cualesquiera que sean su saturación o brillo, según su situación en el círculo cromático. Cuanto más próximos están los colores en el círculo, más similares serán sus cualidades ópticas y, por lo tanto, más armoniosas o más estrechamente relacionadas. Por el contrario, cuanto más alejados estén los colores en el círculo, más contrastan sus cualidades ópticas.



EL FONDO AMARILLO ANARANJADO de esta página web es complementario de las imágenes azul violáceo y es análogo a los dos colores que envuelven la figura central.

Sub Communication *Canadá*



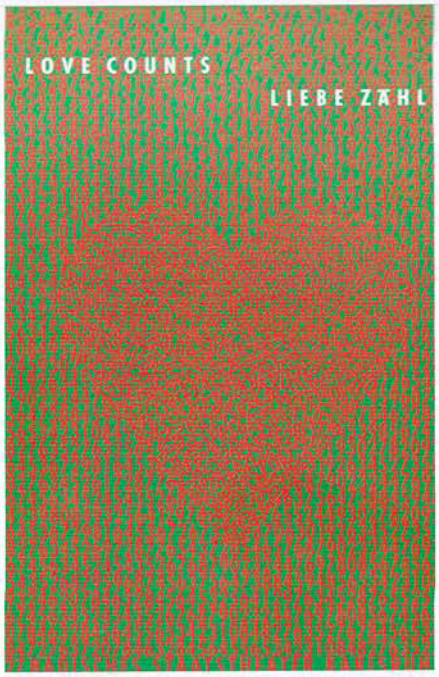
Análogos Los colores adyacentes en el círculo cromático se denominan análogos. Aunque son claramente diferentes entre sí, su relación es principalmente de diferencia de temperatura. En el ejemplo superior, el espectador verá un grupo de tonos verdes de calidez variable.

Complementarios Los colores opuestos entre sí dentro del círculo cromático son complementarios. Su mezcla resulta en un tono neutro. Si es luminoso, el tono neutro da un gris medio, con tintas da un marrón apagado.

Triádicos Las combinaciones de colores triádicos utilizan tres colores separados por un intervalo de 120°. Cada color complementa a los dos colores equidistantes de su verdadero complementario.

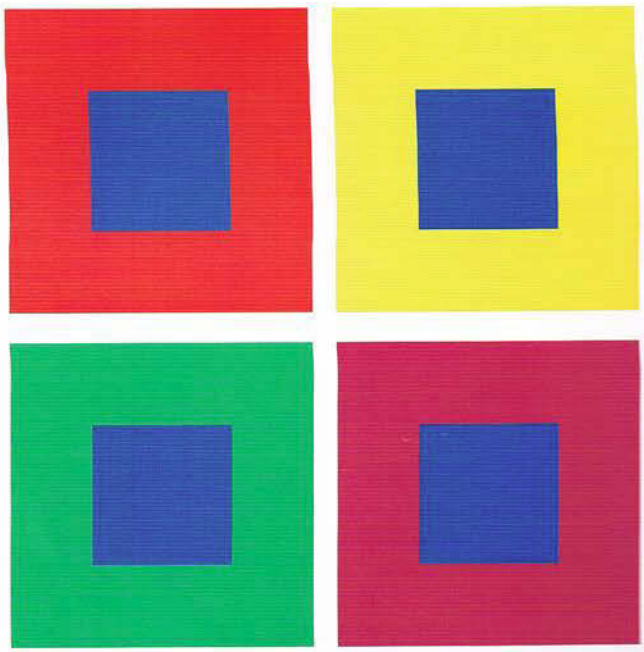
EL VERDE AZULADO Y EL VIOLETA son ligeramente análogos y están separados en el círculo cromático por el azul puro y el azul violáceo.

Templin Brink Design
Estados Unidos

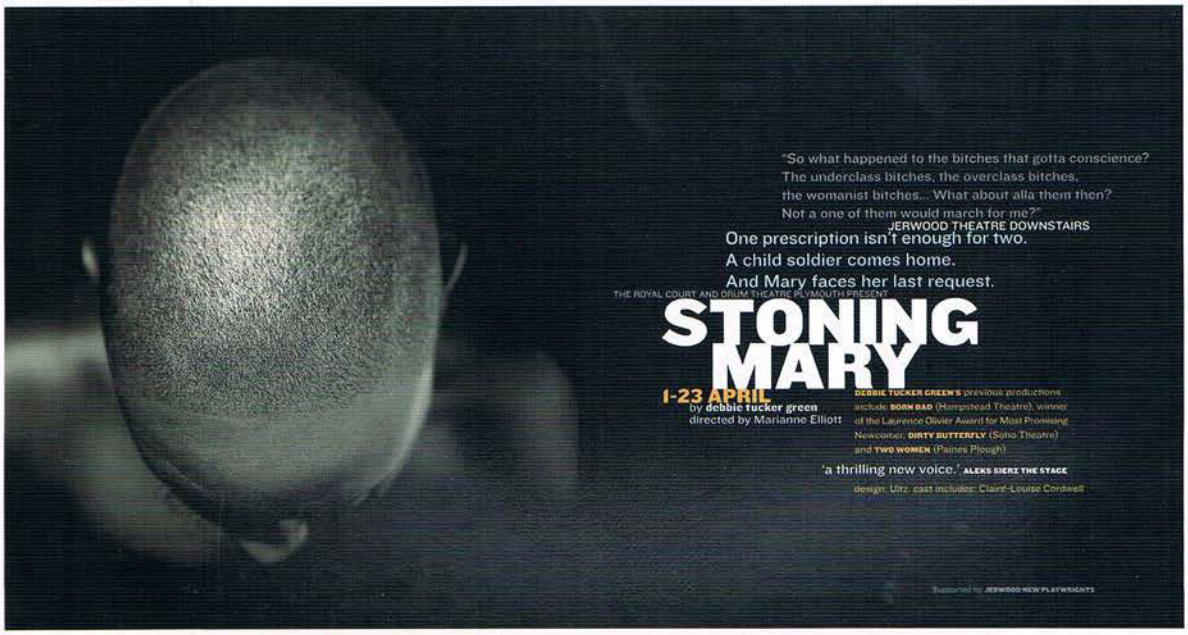


LOS COLORES COMPLEMENTARIOS vibran cuando están próximos y se neutralizan entre sí al mezclarlos. Si tapas el corazón y desenfocas la vista, verás un color aceituna menos intenso donde se mezclan el rojo y el verde puros. El aumento del número rojo en la zona del corazón cambia adecuadamente su intensidad relativa.

Gunter Rambow *Alemania*



Contraste simultáneo Esta ilusión óptica es el resultado de un cambio percibido en la identidad de un color cuando se contrasta con otros colores. En este ejemplo, el mismo azul aparece rodeado de campos de distintos colores, pero su tonalidad aparente es diferente en cada caso.



EL CAMBIO DE VALOR de
a luminoso entre los di
elementos tipográficos que
culmina en el título bla
invertido corresponde a los
cambios de brillo en la c
de la mujer de la fotogra

Research Studios Reino

La identidad del color

Interacción cromática

Los sistemas del color

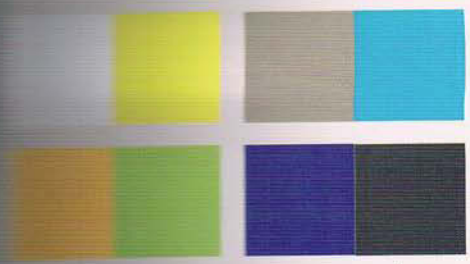
Emociones y mensajes

EL CAMBIO DE LUMIN
en el azul base se utiliz
resaltar el contenido
y para facilitar la nave
por este sitio web.

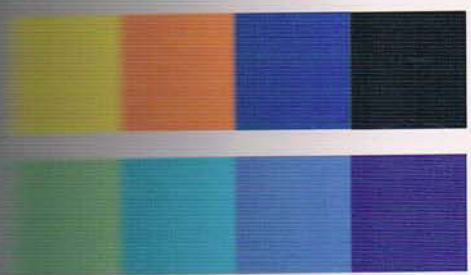
Swim Design Estados

Relaciones de brillo Independientemente de sus tonos específicos, los colores seleccionados para una paleta tendrán relaciones de oscuridad o claridad. Al cambiar el grado de estos valores mediante cambios radicales en el brillo de los colores, el diseñador crea un contraste y un ritmo entre las zonas más claras y las más oscuras, aun cuando ello implique limitar el número o la variedad de tonos.

sombra. El resultado es una proporción óptica de valor similar a un sistema de proporción espacial, pero que depende de la diferencia entre claridad y oscuridad.



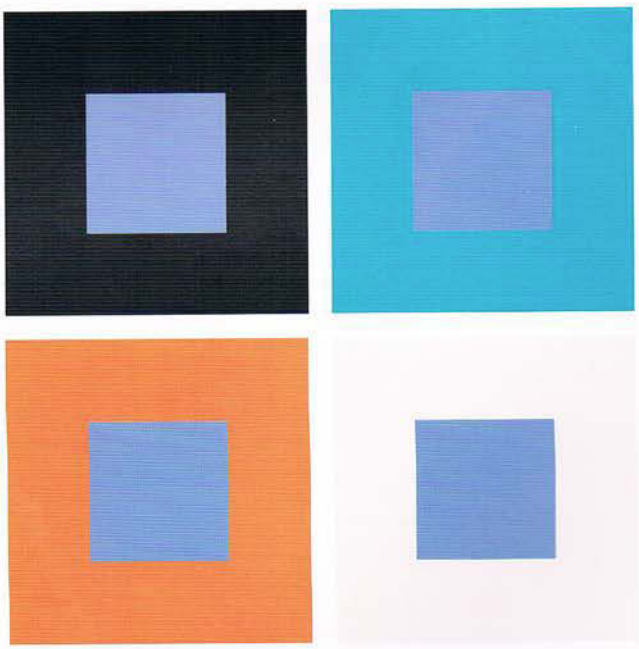
independientemente de la saturación o del tono. A medida que el valor de los colores se acerca, la capacidad para distinguir su límite disminuye.



progresiva si el efecto del conjunto es percibido como un aclaramiento u oscurecimiento continuos dentro de la paleta en cuestión.

AL APLICAR MÁS LUMINOSIDAD a la palabra 'taxi' en este logotipo, se consigue que la imagen que conjura la palabra parezca más ligera o de menor impacto, lo cual refuerza el concepto "eco", de menor luminosidad.

Kropp Associates *Estados Unidos*



Contraste simultáneo Esta ilusión óptica provoca la percepción de un cambio en la luminosidad de un color cuando entra en contacto con colores de diferente luminosidad. El efecto en este caso es que el color parece ser más claro o más oscuro según la luminosidad de los colores con los que contrasta. En este ejemplo, un azul de la misma luminosidad aparece rodeado por campos de color de distinta luminosidad, de modo que parece más claro o más oscuro en cada caso.

EL ROSA DE la letra, cuya luminosidad es mayor, está menos saturado que la gota roja y se realzan su vitalidad y su cualidad simbólica.

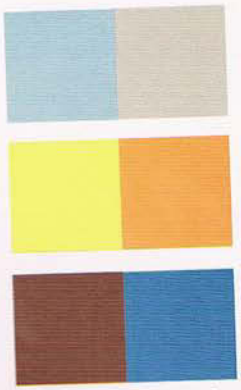
LSD *España*

La identidad del color

Interacción cromática

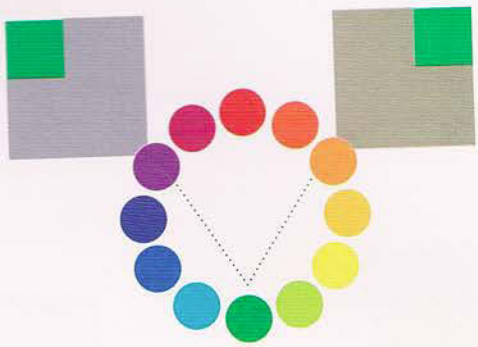
Los sistemas del color

Emociones y mensajes



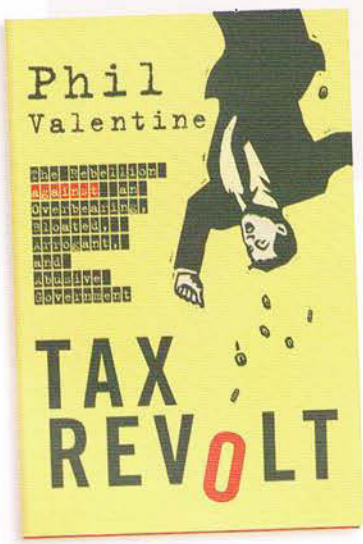
Análogos Se dice que dos colores cualesquiera que tengan la misma intensidad, al margen de su tono, temperatura o luminosidad, presentan una saturación análoga.

Oposición diametral Similar a los tonos complementarios, pero expresada en términos de saturación, esta relación concierne a la yuxtaposición de las versiones más intensas y las prácticamente desaturadas del mismo tono. Como resultado de este tipo de emparejamiento, aunque el componente menos saturado conserva su tono base, también su complementario parece estar presente debido al efecto del contraste simultáneo, una ilusión óptica por la cual el ojo recibe tal grado de estimulación por parte del color saturado y, como consecuencia, suscita la percepción de un "fantasma" de su complementario.



Contraste de colores triádicos La variante más intensa de un determinado color con relación a las versiones sin apenas saturación de los otros dos colores de la tríada crea este tipo de oposición. Esta relación también puede ocurrir entre el tono no saturado de un color y las versiones más intensas de los otros dos colores de la tríada.

Contraste de cantidad Yuxtaponer dos o más colores de intensidad similar, pero en cantidades diferentes, crea un efecto de contraste simultáneo. Al yuxtaponer una pequeña cantidad de un color no saturado dentro de un volumen grande de un color intensamente saturado crea un cambio en la tonalidad: el volumen intenso actúa sobre el color no saturado y lo altera hacia una versión intensa de su complementario.



LA IDEA DE CONTRASTE DE CANTIDAD se manipula en la portada de este libro. El amarillo del fondo es relativamente intenso, más que el gris medio de la tipografía del título; el efecto del contraste de cantidad hace que el tipo se vea ligeramente azulado o violáceo, el complemento del amarillo. Al mismo tiempo, los elementos rojos se ven intensificados debido a su relación análoga, en tono y saturación, con el fondo.

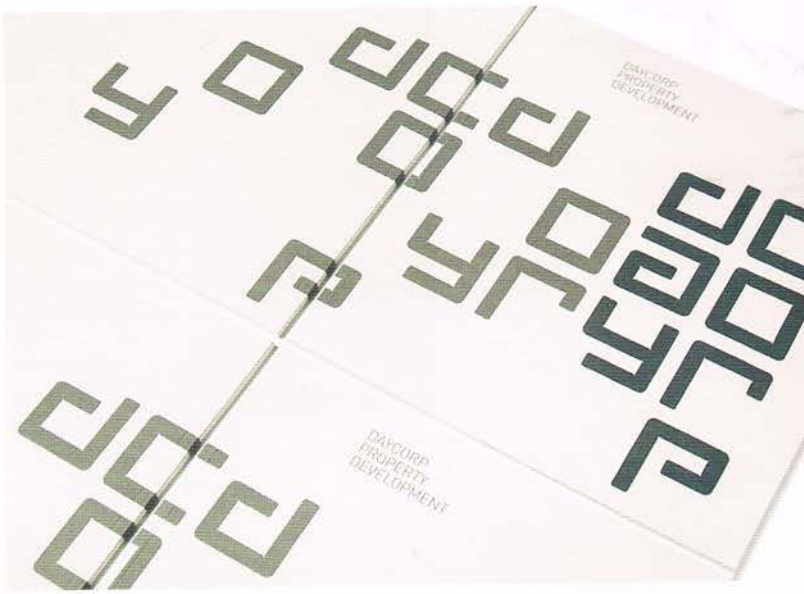
Red Canoe *Estados Unidos*

Relaciones de saturación Las relaciones de saturación son independientes de las de tono, aunque normalmente tienen un efecto en el brillo o en la temperatura. A medida que disminuye la saturación de un tono, éste aparecerá más oscuro si se sitúa junto a otro tono de mayor saturación, pero también aparecerá más frío si el color adyacente es cálido.

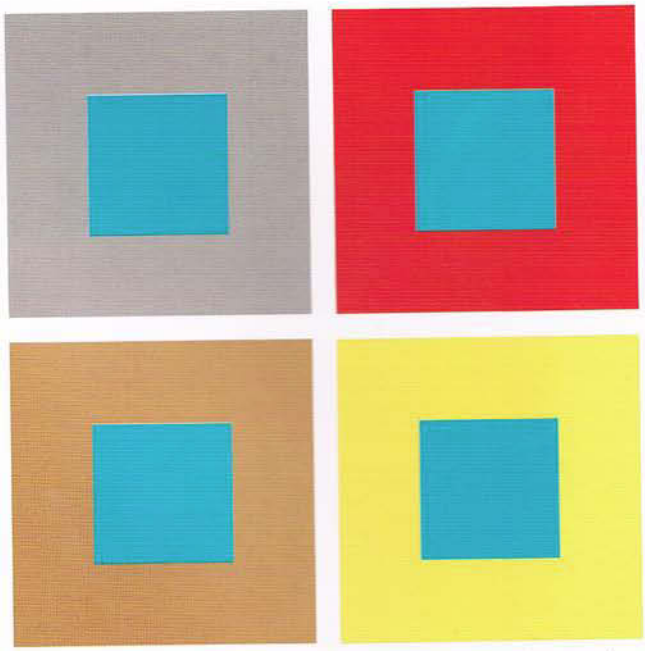
Al agrupar tonos similares de parecida intensidad, si cambiamos la intensidad de uno, crearemos una paleta rica con una armonía interior. Al agrupar tonos complementarios, o complementarios adyacentes, con brillo o valor similares, pero saturación diferente, crearemos una rica experiencia cromática.

UNA PROGRESIÓN ASCENDENTE EN LA LUMINOSIDAD El intensidad imprime ritmo y movimiento a la tipografía dispuesta en un rígido diseño cuadriculado.

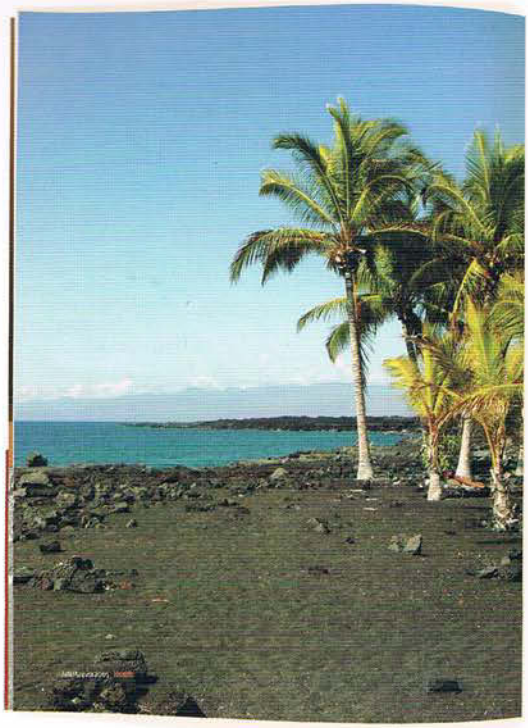
Voice Australia

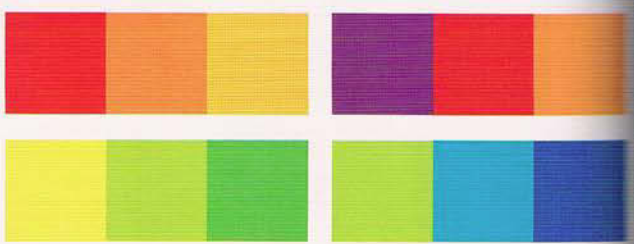


CREATIVE TILE COMPANY INC.



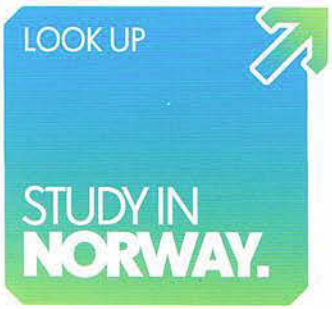
Contraste simultáneo En lo que respecta a la saturación, esta ilusión óptica resulta en la percepción de un cambio en la intensidad de un color cuando es contrastado con colores cuya intensidad cambia. En este ejemplo, el mismo azul verdoso aparece rodeado por campos de distinta saturación y aparece más saturado en algunos contextos y menos saturado en otros.





Análoga Cualquier secuencia de colores adyacentes en el círculo cromático siempre y cuando sean igualmente cálidos o fríos: por ejemplo, rojo/naranja/amarillo, o amarillo/verde amarillento/verde, pero no naranja/amarillo/verde.

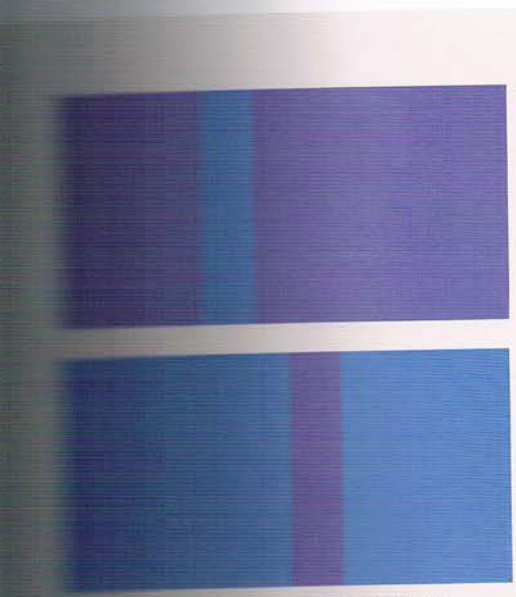
Progresiva Es una agrupación análoga en la cual la temperatura realiza una transición, color a color, de más frío a más cálido o viceversa.



EL CAMBIO ANÁLOGO en temperatura (calidez añadida que transforma un azul verdoso en verde) no sólo añade un interés visual, sino que también evoca una sensación de cielo y paisaje.

Cobra *Noruego*

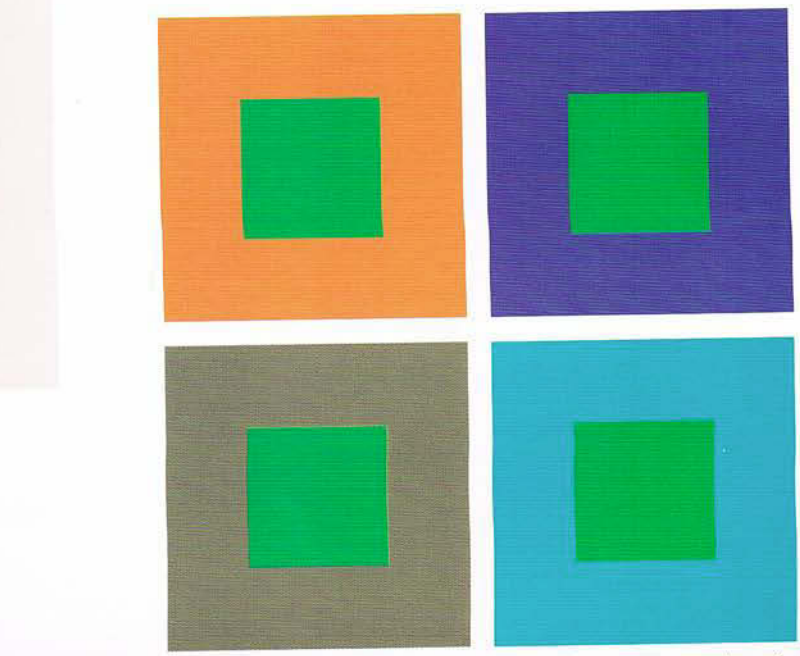
Relaciones de temperatura Otra posibilidad para crear relaciones dentro de una paleta cromática es tomar como base la temperatura relativa. Si agrupamos colores de temperatura similar y añadimos una o dos variantes más frías o cálidas de esos tonos (por ejemplo, un verde, azul y violeta fríos con un verde más cálido), podemos generar una gran cantidad de opciones de combinación de los colores a la vez que mantenemos el control del entorno cromático.



próximos en cuanto a temperatura, el que aparezca en menor cantidad cambiará su temperatura en dirección opuesta al color presente en mayor cantidad.

UNA PROGRESIÓN EN LA TEMPERATURA es el aspecto más importante de este logotipo, aunque la luminosidad también desempeña papel importante. El elemento más claro en la M es el más cálido y está más cercano al amarillo. Cada trazo de la M se enfría progresivamente y el logotipo completo es lo más frío. A medida que el verde se enfría y oscurece, comunica menos frescura y mayor crecimiento económico y estabilidad.

Jelena Drobac *Serbia*



Contraste simultáneo Esta ilusión óptica afecta a la temperatura aparente de un color del mismo modo en que afecta a su tono, brillo o saturación. Un color determinado será más cálido cuando esté contrastado con colores más fríos, pero será más frío en contraste con colores más cálidos. En este ejemplo, el mismo verde aparece rodeado de campos de distinta calidez y frialdad. El resultado es el correspondiente cambio en la calidez o frialdad percibidas del verde.

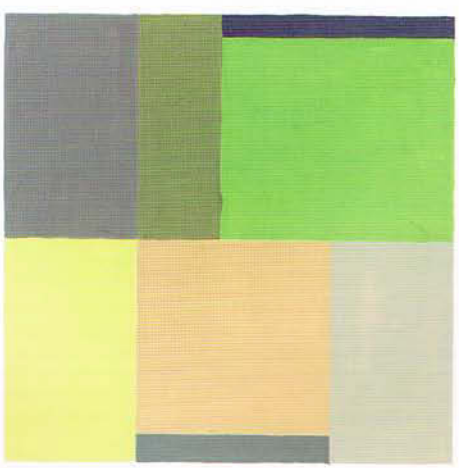
Color: forma y espacio El color posee propiedades espaciales. Los colores fríos parecen retroceder mientras que los colores cálidos parecen avanzar. De los colores primarios, el azul y el amarillo avanzan, pero el rojo parece permanecer estático en un punto medio del espacio. ■ Aplicar color a una composición tendrá un efecto inmediato sobre la jerarquía de las formas en el espacio, es decir, sobre el orden de su importancia relativa. En otros casos, como una composición en blanco y negro, sirve para exagerar las relaciones intrínsecas o para imprimirles ambigüedad. Las distinciones de color contribuyen a intensificar la profundidad espacial e introducir una separación forzada entre los niveles jerárquicos. Por ejemplo, si a un elemento en la cúspide de la jerarquía se le da un color rojo anaranjado profundo y vibrante, mientras que las formas secundarias se colorean con un gris frío, los dos niveles de la jerarquía se habrán separado visualmente en una medida mucho mayor. Aunque los valores de los colores sean similares, la forma

CADA COLOR (azul, rojo y amarillo) ocupa un lugar en el espacio: el azul retrocede, el rojo permanece en el centro y el amarillo avanza. En este caso, la aplicación del color realza la situación espacial deseada de cada elemento.

Thomas Csano *Canadá*

Nuestro sistema óptico (ojos y cerebro) percibe los tres colores primarios a distintas profundidades en el espacio, una expresión de cómo nuestro cerebro interpreta las longitudes de onda de estos colores. El rojo aparece estático a una distancia intermedia y parece reposar sobre la superficie del plano, ni en primer plano ni en el fondo. El azul parece retroceder por detrás del plano, mientras que el amarillo avanza.

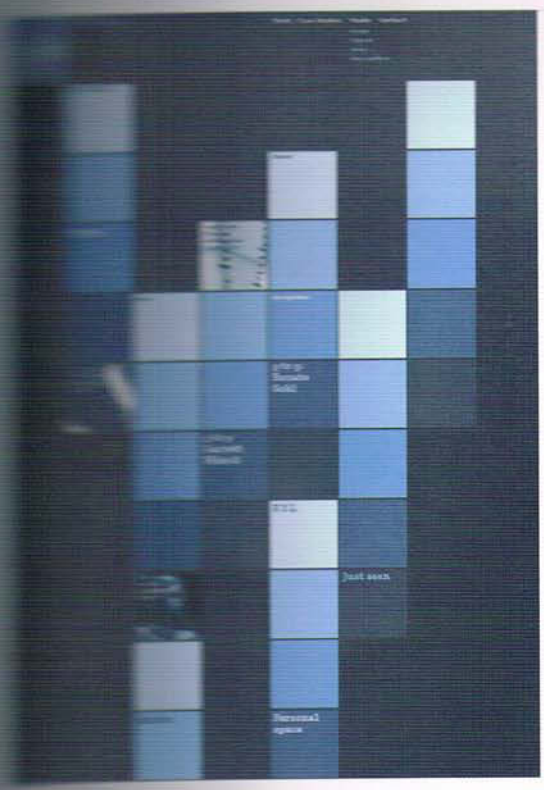
La identidad del color
Interacción cromática
Los sistemas del color
Emociones y mensajes



LOS COLORES DE BRILLO SIMILAR parecerán agruparse en una forma, igual que lo hacen las zonas grises y verde oliva en la parte superior izquierda de este estudio. Puesto que son similares en cuanto a brillo, la división entre ellos es menos pronunciada en otras zonas donde los brillos son muy diferentes, aun cuando sus intensidades son también muy diferentes. Fíjate en la relativa falta de separación entre el naranja sin saturación y el gris claro en la esquina inferior derecha.

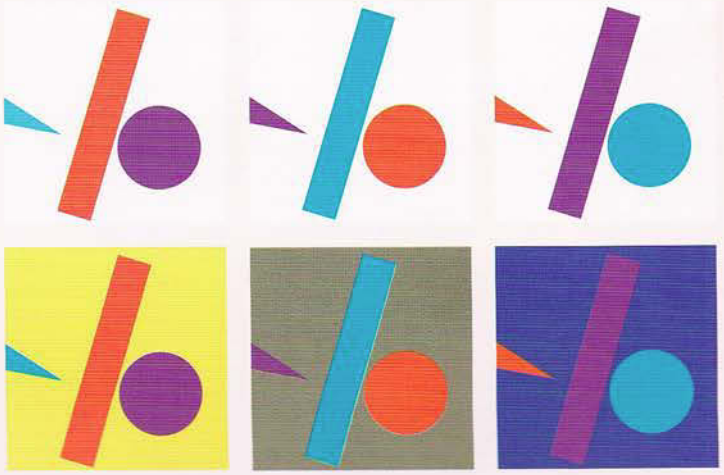
JRoss Design *Estados Unidos*

color naranja saturado avanzará en el espacio en tanto que la forma gris fría retrocederá. ■ El color aplicado al fondo de una composición también sirve para subrayar la jerarquía: una forma de un color situada sobre un fondo de otro color se unirá a él o se separará de manera agresiva conforme a la relación entre sus dos colores. Si los colores de los elementos en primer plano y en el fondo están relacionados, estos elementos ocuparán una profundidad espacial similar, pero si su naturaleza es diferente ocuparán profundidades espaciales diferentes.

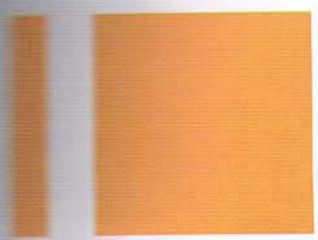


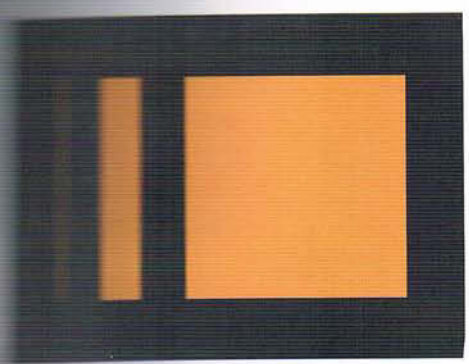
LA DIFERENCIA ESPACIAL entre los cuadrados de esta página web crea una jerarquía: los cuadrados más claros se adelantan y, por lo tanto, se convierten en los elementos de navegación de mayor importancia, o secuencialmente primarios.

Studio Blue *Estados Unidos*



El resultado de la apariencia del color en diferentes lugares del plano puede tener un enorme impacto en la percepción de la profundidad de las formas del espacio y, en consecuencia, en el orden en que cada forma se nos presenta: la jerarquía visual. En este estudio, cada elemento formal, independientemente de su tamaño o situación, se ha diseñado para ser percibido sucesivamente en primer plano, en un lugar intermedio y, finalmente, en el fondo de la composición, alternando el elemento al que se aplica cada color. El efecto es aún más apreciable cuando el fondo mismo participa en el cambio de colores.





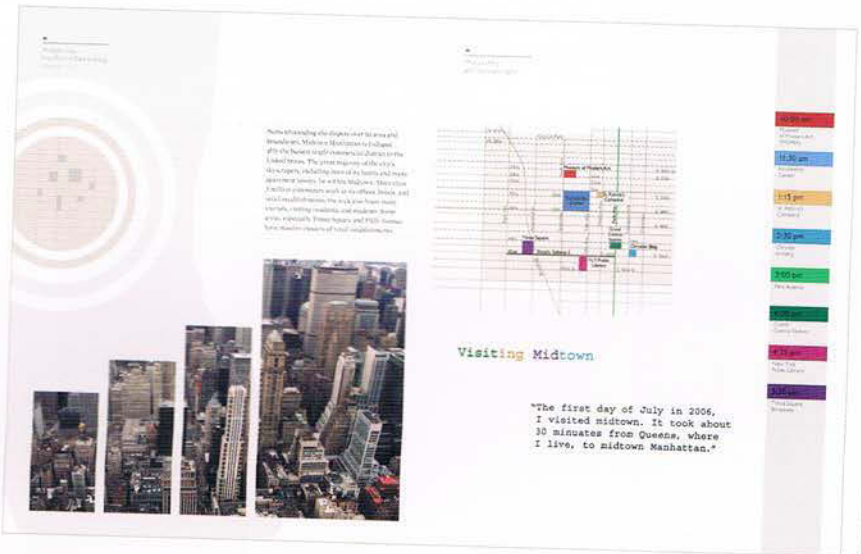
página parece ser más oscuro y menos intenso que la franja más ancha o que el cuadrado. Sucede lo contrario cuando *los mismos elementos cruzan* un campo negro.

Historias del color: codificar con el color

En un entorno visual complejo, el color ayuda a diferenciar los tipos de información, así como a crear relaciones entre los componentes o ediciones de una publicación. Por ejemplo, un diseñador puede desarrollar una paleta para los elementos gráficos y tipográficos que ayude a los lectores a distinguir entre componentes específicos del texto (titulares, subtítulos y texto) o entre diferentes secciones informativas.

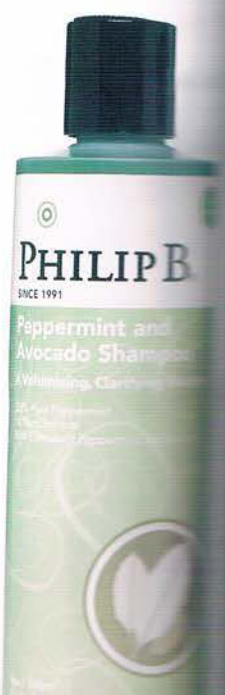
O puede utilizar una paleta general para todos los elementos basada en el color del contenido temático de las fotografías. Esta paleta puede tener una base coherente, por ejemplo, una selección de colores neutros cálidos, que permanezca constante mientras que cambian los matices.

■ La utilización del color constituye un código cuando se asignan colores a diferentes secciones o componentes para identificarlos. Codificar con el color es una posibilidad de utilizar el color como



EL COLOR CUMPLE UNA FUNCIÓN informativa en las páginas de este libro sobre los barrios de Nueva York. En el mapa con la perspectiva general, el color de cada localización está suficientemente diferenciado; en los siguientes mapas más detallados, la coloración específica de una localización indica qué tema se está tratando. El color conecta las localizaciones en los mapas con el texto asociado, así como la hora de una visita a ese lugar que se muestra en una lista cronológica en el margen derecho.

Myung Ha Chang *School of Visual Arts, Estados Unidos*



sistema. Para que sea efectivo, el código debe ser sencillo y rápidamente identificable. Utilizar demasiados colores para un código crea confusión, ya que impone al espectador la obligación de intentar recordar qué color se refiere a cada información. Un código de color basado en un grupo de tonos relacionados (azul marino, azul aguamarina y verde, por ejemplo) ayuda a distinguir subcategorías dentro de un grupo general, pero hay que asegurarse de que el espectador es capaz de percibir las diferencias entre los colores. Para esto, se pueden distanciar los colores unos de otros; por ejemplo, el azul marino se puede acercar hacia el violeta y el verde hacia el amarillo.

ADEMÁS DEL JUEGO óptico que crean los puntos, se utilizan relaciones de color como parte del sistema identificativo de estas tarjetas de visita.

Sagmeister *Estados Unidos*

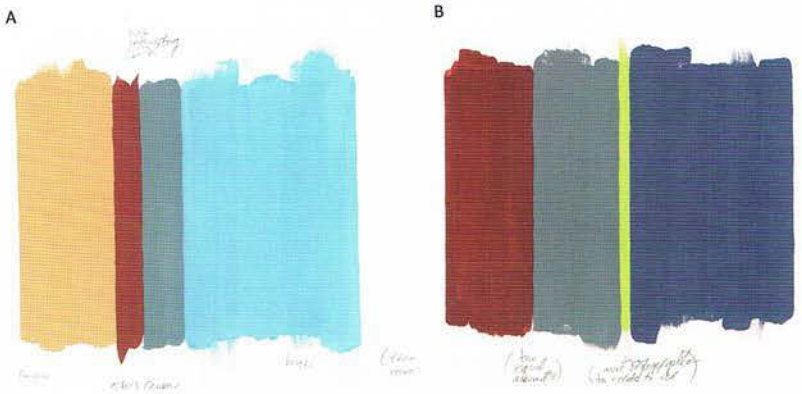
CADA SERIE DE LIBRITOS está agrupada en cuanto a su relación de colores. Arriba a la izquierda, las relaciones de intensidad y temperatura; a la derecha, las de luminosidad y temperatura; y en primer plano, las de colores complementarios.

Leonardo Sonnoli *Italia*

ESTA SERIE DISTINGUE los productos con un cambio de tono, pero conserva una saturación similar entre los colores.

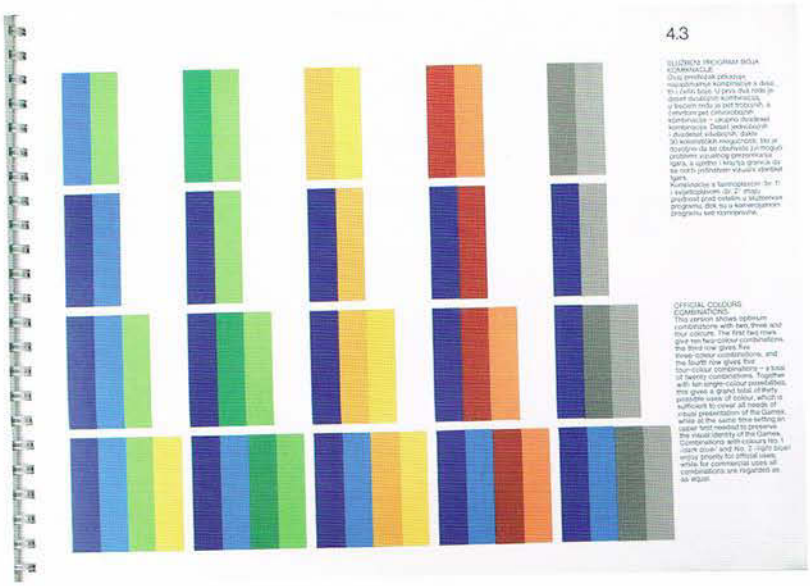
AdamsMorioka *Estados Unidos*

Las proporciones de color Es siempre importante establecer cierta flexibilidad en cualquier sistema. Para empezar, los componentes de un sistema, como por ejemplo una familia de folletos, pueden cambiar con el tiempo o aumentar con la adición de otros nuevos que no se habían previsto al comienzo. ■ Además, las diversas partes del sistema tienen que estar diferenciadas entre sí, pero conservar el aspecto de pertenecer a la misma familia. En este sentido, la codificación mediante el color no sólo ayuda al espectador a distinguir los componentes con rapidez, sino que consigue acentuar la unidad del sistema. Una posibilidad de investigar todo esto es desarrollar una familia con pocos colores y diversos elementos formales e intercambiar los colores entre sus elementos. Los colores podrían tener el mismo tono, pero diferente brillo e intensidad; o se podría utilizar una selección de tonos intensos complementarios adyacentes. El número de colores seleccionado y lo cercana que sea su relación estarán determinados por el número de componentes en el sistema.



LOS ESTUDIOS DE COLOR para comprender el color de una manera más profunda que simplemente seleccionándolos para un proyecto. Cada estudio se enfrenta a relaciones de valor (A) o de intensidad (B) en contraste de cantidad con colores de distintas temperaturas.

JRoss Design *Estados Unidos*



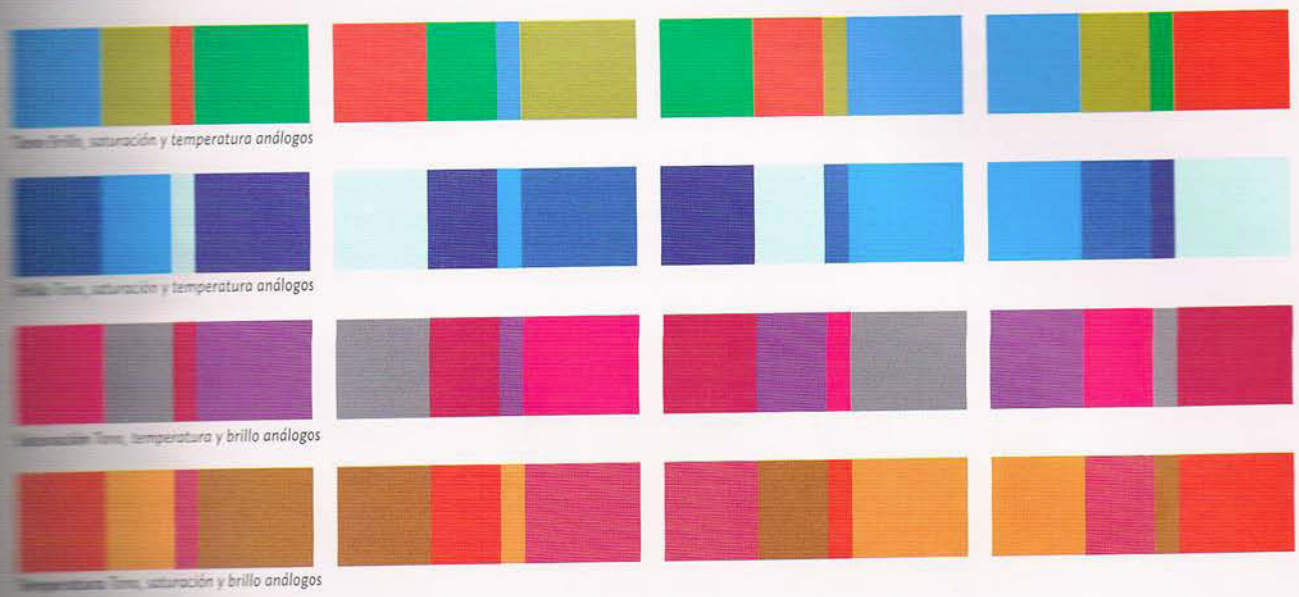
ESTA PÁGINA DE UN MANUAL de identidad corporativa muestra cómo los colores de la paleta cromática pueden combinarse con el color corporativo del sistema, el de luminosidad media. Los colores que lo rodean están estrictamente controlados en cuanto a sus relaciones de tono e intensidad de modo que el azul corporativo siempre sea más profundo y el más

Studio International

LAS AGRUPACIONES DE COLORES ANÁLOGOS pueden ofrecer un sistema muy flexible, pero muy consistente, para la codificación con color, como podemos ver en este sistema de packaging. Cada envoltorio utiliza los colores análogos para identificar el producto específico (azul violáceo y aguamarina, rojo y amarillo anaranjado, rojo violáceo y naranja) y el color base de cada objeto también es análogo con respecto a los demás.

Ana Design *Brasil*

VARIABLES SENCILLOS



Tono Brillo, saturación y temperatura análogos

Brillo Tono, saturación y temperatura análogos

Saturación Tono, temperatura y brillo análogos

Temperatura Tono, saturación y brillo análogos

VARIABLES MÚLTIPLES

Tono y **brillo** Saturación y temperatura análogas

Tono y **saturación** Temperatura y brillo análogos

Tono y **temperatura** Brillo y saturación análogos

Temperatura y **brillo** Tono y saturación análogos

Temperatura y **saturación** Tono y brillo análogos

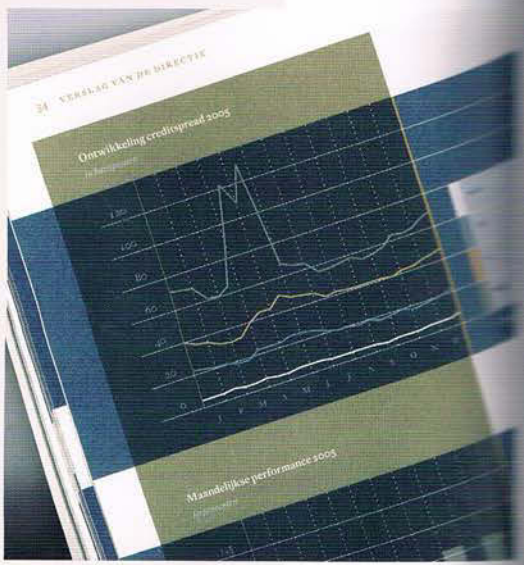
Saturación y **brillo** Tono y temperatura análogos

Aquí mostramos un sistema proporcional sencillo como base de las relaciones para la codificación con colores elementales. Los intervalos dentro de la composición son los mismos en todo momento; los criterios para el sistema de codificación cambian de serie a serie mientras que, dentro de una misma serie, los componentes de color alternan posiciones entre los intervalos proporcionales.

Sistemas de colores limitados Aunque un gran número de proyectos requiere imágenes impresas a todo color —en cuatricromía o CMYK—, decidirse a utilizar determinadas tintas de color (llamadas tintas planas o directas) nos abre interesantes posibilidades.
El uso de tintas planas no tiene por qué circunscribirse exclusivamente a proyectos de bajo presupuesto: una paleta de sólo dos colores cuidadosamente escogidos puede comunicar con la misma eficacia y unificar los materiales.
La interrelación de las tintas es de especial utilidad en el *branding*, para diferenciar unidades independientes en un sistema de publicaciones a la vez que realzar la identidad de la marca. ■ Cuando un diseñador trabaja con sólo dos o tres tintas, escoger colores con una interacción

Simplemente con la sustitución de la tinta negra por tinta de otro color, incluso en un proyecto monocromático, se puede dar un toque especial a un proyecto que de otra forma parecería insulso.

Elige dos o tres colores considerando el brillo y la saturación. Cuanto más profundas y próximas entre sí sean las tintas en cuanto a estas dos características, más amplia será la gama de posibles combinaciones y mayor su potencial de contraste.



LOS COLORES DIRECTOS SUPERPUESTOS crean una [illegible] interacción del color entre los elementos tipográficos y gráficos en este detalle de un informe financiero.

UNA (Ámsterdam) Designers
Países Bajos

Complementarios puros

Complementarios adyacentes
Frío

Complementarios adyacentes
Cálido

Complementarios partidos

Análogos
Misma saturación

Análogos
Diferente saturación

Análogos
Cambio de temperatura

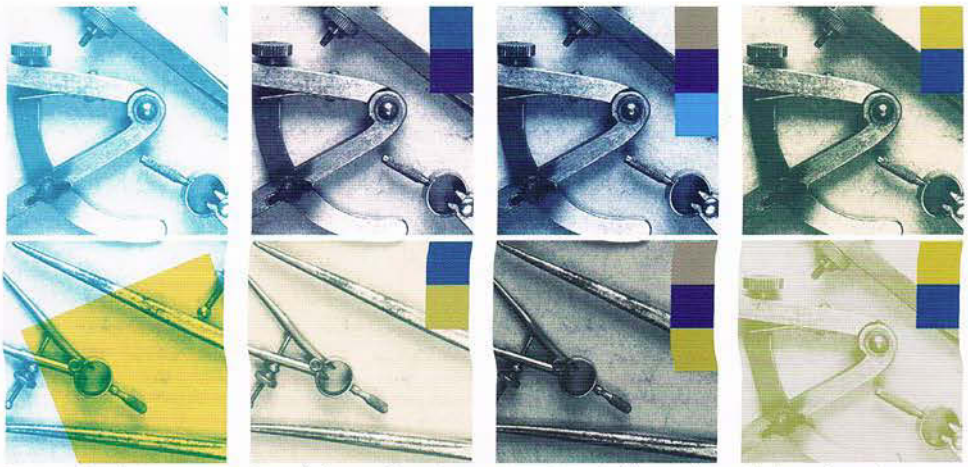
Complementarios puros
Mismo brillo
Cambio de saturación

Complementarios adyacentes
Distinto brillo
Misma saturación

Con un azul concreto como punto de partida, ofrecemos distintas combinaciones con una serie de colores de tinta que crean una gran variedad de posibilidades.

Dos combinaciones diferentes de naranja con otro color crean distintas posibilidades de tintado y sobreimpresión. Recuerda que la tinta es un sistema de colores sustractivo: cuanto más oscura o mayor sea la densidad de las combinaciones de tinta, las sobreimpresiones resultantes serán más oscuras y menos saturadas.

cromática dinámica es lo más importante. Por ejemplo, imprimir un proyecto con dos complementarios es una primera posibilidad intuitiva. La complementariedad no tiene por qué ser exacta, como en el caso del azul y el naranja, pues alterar esta relación lleva a unas combinaciones interesantes que, aun así, mantendrán su contraste intrínseco, por ejemplo, los colores azul violáceo y naranja. ■ La mayoría de las tintas de impresión son translúcidas, así que un diseñador tiene la opción de imprimir cada tinta en forma de manchas sólidas, "matizarlas" para darles más brillo o imprimir las tintas unas sobre otras, bien como tintas sólidas o en una combinación de tramas. Imprimir unas tintas sobre otras se llama "sobreimpresión" y la superposición crea nuevos colores. Estos dos colores tendrán un tono, saturación y brillo determinados según las tintas base que se hayan seleccionado. Por lo general, el tercer color resultante será más oscuro y menos saturado. Si las tintas base son muy intensas o puras, la sobreimpresión también será relativamente intensa. ■ Las imágenes fotográficas o las ilustraciones con tonalidad variada son un material excelente para explorar la coloración de la tinta: una imagen puede estar impresa con uno o más colores directos y que en algunas partes de su gama tonal las tintas actúen de distintas formas y a distinto nivel. Estas opciones ofrecen al diseñador la oportunidad de personalizar imágenes para un cliente, enriquecer el diálogo entre imágenes, tipo y demás elementos gráficos, y asociar visualmente las imágenes con los demás mensajes de la marca que hacen uso de determinado color.



Semitono de color Una imagen impresa con un único color de tinta se denomina semitono de color o monotono. La imagen superior ha sido impresa directamente sobre un fondo blanco; en la imagen inferior, el semitono de color cruza otro color de fondo, lo cual cambia el aspecto del semitono de color.

Bitono (o duotono) Cuando las imágenes se imprimen utilizando dos colores de tinta, el resultado es un bitono. La imagen superior se ha impreso utilizando dos tintas similares para acentuar la gama tonal; en el ejemplo inferior, la imagen se ha impreso utilizando dos tintas de colores muy diferentes.

Tritono Parecido al bitono, el tritono resulta de imprimir una imagen utilizando tres tintas de diferentes colores. Los dos tritonos del ejemplo comparten dos tintas, pero difieren en su utilización de la tercera.

Al utilizar *software* de manipulación de imágenes, se puede ajustar la cantidad de un color de tinta determinado que se aplica a las gamas tonales específicas de una imagen. En este ejemplo, los dos colores utilizados en el bitono están distribuidos de manera diferente. En la imagen superior, el color 1 se ha aplicado a las sombras, mientras que en la imagen inferior el color 1 se ha aplicado a las luces.

UNA PALETA TRICOLOR no sólo unifica los componentes en este sistema de publicaciones, sino que también diferencia la oferta de cada producto mientras subraya la identidad central de la marca. El logotipo conserva su identidad cromática y todos los componentes parecen relacionados intrínsecamente.

STIM Visual Connections
Estados Unidos

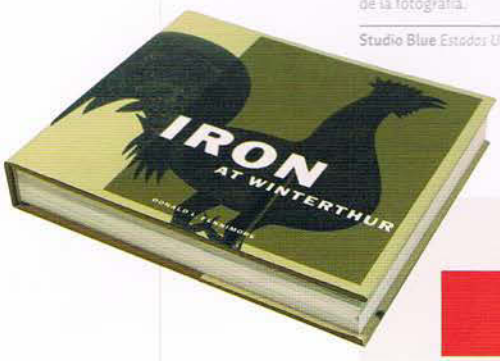
SOBREIMPRIMIR UN CAMPO de tinta roja sobre la superficie ya preparada es una producción de bajo presupuesto con interesantes efectos visuales como vemos en el detalle de un cartel. La transparencia de la tinta traslúce la imagen inferior.

Brett Yasko *Estados Unidos*

Psicología del color Cada color comporta unos mensajes psicológicos que, según se utilicen, influirán sobre el contenido de las imágenes y del representado por la tipografía. El componente emocional del color está profundamente conectado con la experiencia humana instintiva y biológica. La diferente longitud de onda de los colores condiciona sus efectos en el sistema nervioso autónomo: los tonos cálidos, como el rojo y el amarillo, poseen una mayor longitud de onda y por lo tanto se requiere más energía para procesarlos una vez han entrado en el ojo y el cerebro. El correspondiente aumento de los niveles de energía y del metabolismo se traduce en excitación. Por el contrario, las menores longitudes de onda de los colores más fríos, como el azul, el verde y el violeta, requieren también menos energía para

LOS COLORES OSCUROS OLIVA Y SEPIA evocan una sensación de historia, sobre todo en el contexto de las fotografías, que se teñían de color sepia y a veces oliva en los primeros tiempos de la fotografía.

Studio Blue *Estados Unidos*



EL GALLO aparece sobre un campo naranja sencillo y dinámico.

Apeloig Design *Francia*

La identidad del color
Interacción cromática
Los sistemas del color
Emociones y mensajes

Este vibrante color está entre los más llamativos. El rojo estimula el sistema nervioso autónomo al máximo: despierta la adrenalina y la respuesta "lucha o huye", y nos hace salivar de hambre *o estimula nuestra impulsividad.* El rojo también evoca sentimientos de pasión y excitación.

El poder del azul para calmar y crear una sensación de protección o seguridad es un resultado de su corta longitud de onda. Debido a su asociación con el océano y el cielo es percibido como *sólido y digno de confianza.* Estadísticamente, el azul es el color favorito de la mayoría de las personas.

El amarillo, asociado con el sol y el calor, estimula una sensación de felicidad. Parece avanzar en el espacio con respecto a los demás colores y también aporta viveza a los colores que lo rodean. El *amarillo estimula la claridad* de pensamiento y la memoria. Un amarillo más brillante y verdoso puede producir ansiedad, mientras que los amarillos más profundos sugieren riqueza.

La asociación del marrón con la tierra y la madera produce una sensación de comodidad y seguridad. La solidez, debido a sus connotaciones orgánicas, evoca sensaciones de intemporalidad y de *duradero.* Las cualidades naturales del marrón se perciben como rugosas, ecológicas e industriales; su conexión con la tierra connota confianza y durabilidad.

El violeta es a veces considerado comprometido, pero también es misterioso y esquivo. El brillo y tono del violeta afectan en gran medida a su comunicación: los violetas profundos, cerca del negro, sugieren muerte; los violetas pálidos y fríos, como el lavanda, son soñadores y nostálgicos; los violetas de tonos rojizos, como el fucsia, son dramáticos y energéticos; los tonos ciruela son mágicos.

El verde, con la longitud de onda más corta, es el color más relajante del espectro. Su asociación con la naturaleza y la vegetación le otorga una sensación de seguridad. Cuanto más brillante sea el verde, más juvenil y energético parece. Los verdes más oscuros sugieren crecimiento económico de fiar. Los verdes más neutros, como el oliva, sugieren naturalidad. Sin embargo, el verde en ciertos contextos puede connotar enfermedad o decrepitud.

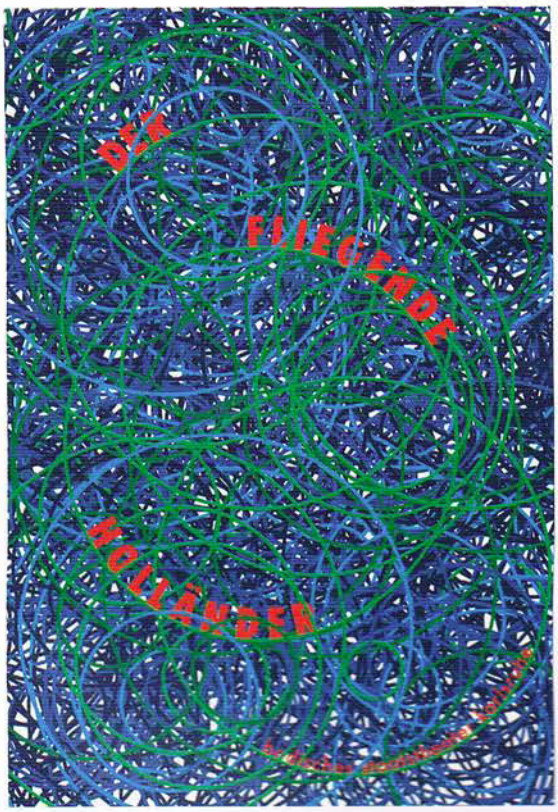
El naranja, mezcla de rojo y amarillo, engendra sentimientos similares a sus colores de origen: vitalidad y excitación (rojo) y calidez y simpatía (amarillo). El naranja se presenta sociable y aventurero, pero también puede ser percibido como ligeramente irresponsable. Un naranja más oscuro estimula la salivación y sugiere lujo, mientras que un naranja más brillante tiene connotaciones de salud, frescura, calidad y fuerza. A medida que el naranja se va haciendo más neutral, disminuye su actividad, pero conserva una cierta sofisticación y se hace más exótico.

Color neutro por excelencia, el gris puede ser percibido como evasivo, pero puede ser también formal, digno y autoritario. Al carecer de emoción que conlleva el color puede parecer altivo o sugerir riqueza intocable. El gris puede estar asociado con la tecnología, sobre todo cuando es presentado como plata. También sugiere precisión, control, competencia, sofisticación e industria.

promedios. Lo que origina una ralentización de nuestro metabolismo y un efecto calmante. ■ Sin embargo, las propiedades psicológicas del color también dependen en gran medida de la cultura y experiencias personales del espectador. Muchas culturas asocian el rojo con sentimientos de hambre, ira y energía porque el rojo está asociado a la carne, a la sangre y a la violencia. Por el contrario, los vegetarianos pueden asociar el color verde con el bienestar. En las culturas occidentales, predominantemente cristianas, el negro se asocia con la muerte y el luto, mientras que para los hindúes el color de la muerte es el blanco, que a su vez representa para los cristianos la pureza y la limpieza. Según la historia de las civilizaciones occidentales, el violeta expresa autoridad, posición social y lujo. La mayoría las culturas responden al azul asociándolo al agua y, por lo tanto, a la vida. El azul también suele percibirse como un color espiritual y contemplativo, quizá por esta misma asociación. ■ Es evidente que elegir un color para unas palabras concretas dentro de la composición puede añadir significados al aunar las asociaciones de ese color con el mensaje verbal. Un color determinado en un titular puede añadir un significado adicional u otro completamente diferente. Comparar diferentes opciones cromáticas para los textos nos ayuda a determinar qué color será más apropiado para una comunicación determinada.

LA SOLEDAD y la fuerza del viento protegen a la joven planta verde.

Jinyoun Kim Iowa State University, *Estados Unidos*

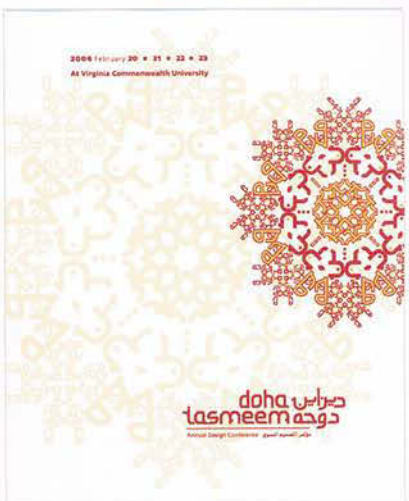


EL AZUL Y EL AZUL VIOLÁCEO son fríos y acuáticos. En este cartel, sus cualidades calmantes representan el océano como contraste con el movimiento caótico del título en rojo.

Gunter Rambow *Alemania*

EN LA CULTURA OCCIDENTAL, los grupos de rojos, dorados y verdes intensos sugieren la época navideña.

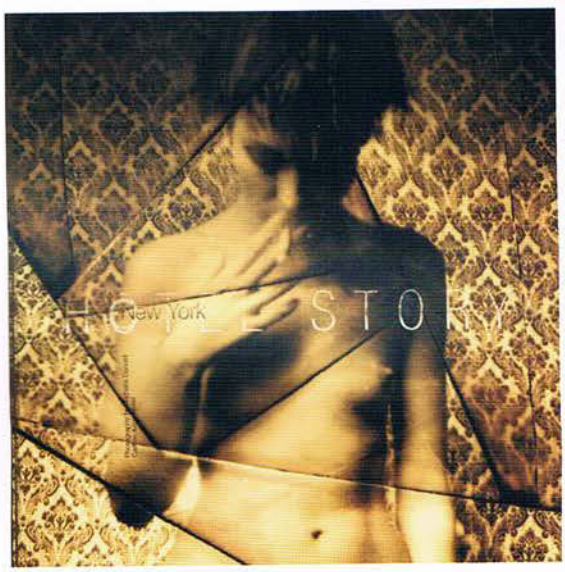
BBK Studio *Estados Unidos*



EL AMARILLO PÁLIDO, EL AMARILLO ANARANJADO y el fucsia hacen referencia al entorno cultural de Qatar, pero también sugieren el sol, energía y felicidad.

VCU Qatar *Qatar*

Cambiar el color es cambiar el significado El color es de gran importancia para el diseñador por su potencial para suscitar respuestas emocionales con mucha fuerza y por su efecto en las imágenes, tanto abstractas como figurativas. ■ En primer lugar, entra en juego el color empírico de los objetos en la materia a tratar, influyendo en las respuestas emocionales del espectador. Por ejemplo, un ejecutivo de una empresa que vista con traje azul es accesible, pero con traje de gris oscuro probablemente resulta arrogante o misterioso; si lleva una corbata de rayas verdes es inexperto, pero con una de sólido color rojo es dominante y asertivo. En segundo lugar, la manipulación del equilibrio tonal general de una imagen (cálido o frío, intenso o apagado, verdoso o azulado) incrementa la personalidad de la imagen en una dirección o en otra. Por último, al considerar la aplicación del color a la tipografía o a los elementos formales abstractos, el diseñador debe prever las poderosas asociaciones inmediatas que se crearán cuando las formas asuman un color que la mente intentará interpretar

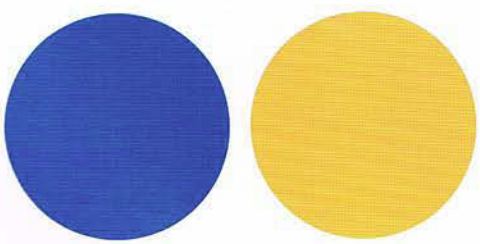


EL RICO COLOR SEPIA aumenta el carácter histórico y fragmentado de esta fotografía retocada. Los valores más oscuros añaden una nota sombría y reflexiva.

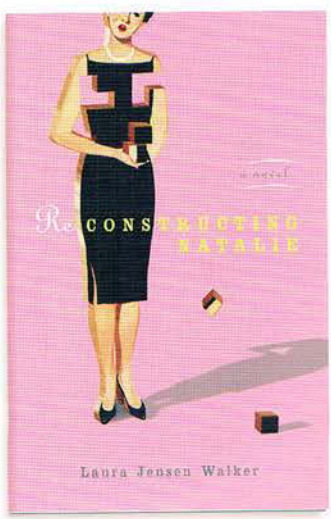
Thomas Csano *Canadá*

El color cambia la fuerza y la sensación que provocan las palabras, a veces reforzando su significado y a veces contradiciéndolo o modificándolo. Los colores apagados, sobre todo los fríos y los menos saturados, realzan el significado de la palabra [silencioso]; curiosamente, el significado de la palabra se aprecia intensamente cuando se imprime en un color vibrante.

La identidad del color
Interacción cromática
Los sistemas del color
Emociones y mensajes



Al intentar identificar una forma y asignarle un significado, el espectador se concentrará en el color una vez haya apreciado la forma de la figura, pero los dos mensajes son prácticamente simultáneos. En consecuencia, el mensaje del color ejercerá una influencia considerable en la percepción. Compara estos círculos y adivina cuál representa el sol y cuál la tierra.



EL ROSA SE ASOCIABA a una época únicamente con la feminidad. Este libro usa el color para evocar la [illegible] que esa idea predominaba.

Red Canoe Estudio [illegible]

B

C

D

E

original (A) se presenta en blanco y negro (B), se convierte en algo más documental; impresa en un bitono de colores intensos (C), la imagen adquiere una cualidad surrealista y de ilustración; cambiar el equilibrio de color puede refrescarla (D) ensombrecerla (E).

Al alterar el color en las imágenes que incluyen personas, considerar el efecto sobre los tonos de la piel cobra especial importancia. Mientras *que algunas alteraciones* de color añadirán energía o resultarán divertidas, otras pueden añadir sin pretenderlo connotaciones negativas. En este ejemplo, el tono verdoso produce una sensación de enfermedad, mientras que el tono azulado hace que *las personas parezcan frías* y mortecinas.

saturación. De izquierda a derecha: la imagen original; el cian ha disminuido y el amarillo aumentado; ahora el cian ha aumentado, el amarillo ha disminuido y el magenta ha aumentado; finalmente, el amarillo ha aumentado ligeramente, el negro ha aumentado.

imagen se ha producido utilizando el proceso de cuatro colores (cian, magenta, amarillo y negro), la variación de color posible dentro de una misma imagen es infinita, como indica este ejemplo.

No sólo eso, sino que diferentes imágenes dentro *del mismo proyecto se pueden* alterar con este sistema en distintas maneras.

UNA BRUMA DE COLOR AZUL VERDOSO transforma la figura cabeza abajo en una figura que parece flotar en el agua.

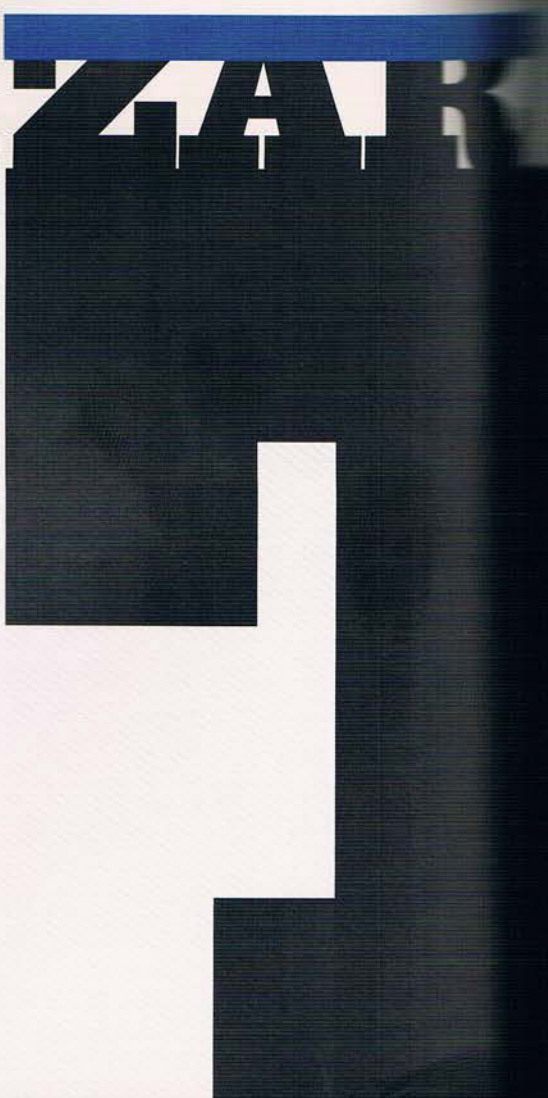
Frost Design *Australia*

La tipografía es la expresión visu del lenguaje.

Ellen Lupton

Diseñadora gráfica y directora del programa MFA de diseño en la Maryland State University

ELEGIR Y UTILIZAR LOS



Estructura y características

Aspectos estilísticos

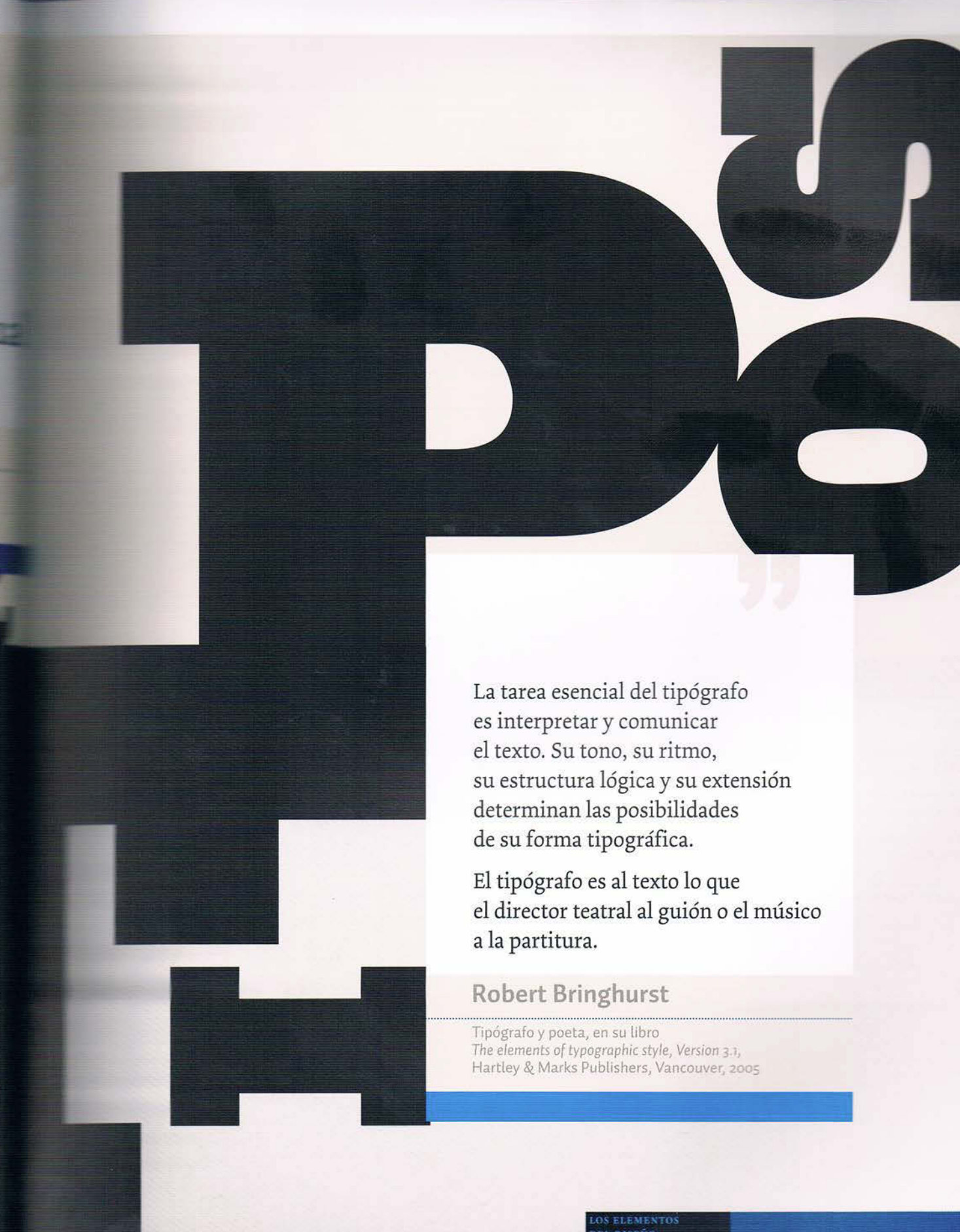
El funcionamiento del texto

La textura y el espacio

Los tipos como información

La influencia del color en los tipos

Capítulo 3



La tarea esencial del tipógrafo
es interpretar y comunicar
el texto. Su tono, su ritmo,
su estructura lógica y su extensión
determinan las posibilidades
de su forma tipográfica.

El tipógrafo es al texto lo que
el director teatral al guión o el músico
a la partitura.

Robert Bringhurst

Tipógrafo y poeta, en su libro
The elements of typographic style, Version 3.1,
Hartley & Marks Publishers, Vancouver, 2005

Los elementos básicos Las letras del alfabeto occidental están construidas a partir de un sistema de líneas con intrincadas gradaciones visuales prácticamente invisibles. A tamaño normal de lectura, el ojo percibe las letras con el mismo peso, altura y anchura. Éste es el efecto más importante del tipo: la uniformidad estilística evita las distracciones durante el proceso de lectura. Cuando se agranda el tipo, se hacen evidentes los cambios diminutos en la altura, la anchura y la forma de los caracteres. Advertir estas consideraciones ópticas y comprender su efecto en el espaciado, la organización, la comunicación estilística, la legibilidad y la composición es crucial.

Estructura y características

Aspectos estilísticos

El funcionamiento del texto

La textura y el espacio

Los tipos como información

La influencia del color en los tipos

evidentes en una composición de gran tamaño, desaparecen al reducir el tamaño al de un texto estándar. Lo mismo sucede con las correcciones de peso y anchura dentro de la misma familia de tipos.

LAS INTERRELACIONES entre los detalles son evidentes en estos estudios para una tipografía corporativa de encargo. Compara los travesaños, anchuras de letra y formas de los terminales.

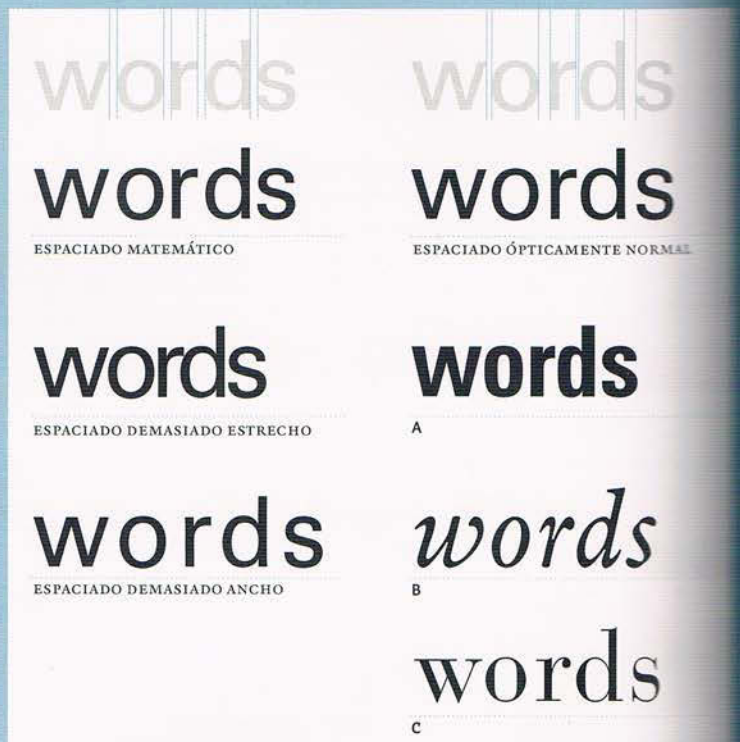
E-Types *Dinamarca*

Forma y contraforma: la óptica del espaciado El espaciado de las letras dentro de las palabras (*tracking*), entre oraciones y entre párrafos es importantísimo a la hora de crear un conjunto gris uniforme que minimice la distracción del lector. Cada tipo de letra tiene un ritmo distinto entre trazos y espacios. Esta relación entre forma y contraforma define el espaciado óptimo de ese tipo en particular y, por lo tanto, el espaciado general entre palabras, líneas y párrafos. ■ Si miramos las letras que se unen y forman una palabra, tendremos una idea de cómo debería espaciarse ese tipo y en ese tamaño. Crear un conjunto gris coherente en un texto depende de conseguir un diseño de las letras en el que haya una alternancia homogénea entre sólido y vacío, tanto dentro de las letras como entre ellas. En una serie de letras compuestas demasiado próximas entre sí, las contraformas dentro de las letras serán ópticamente mayores que la contraforma

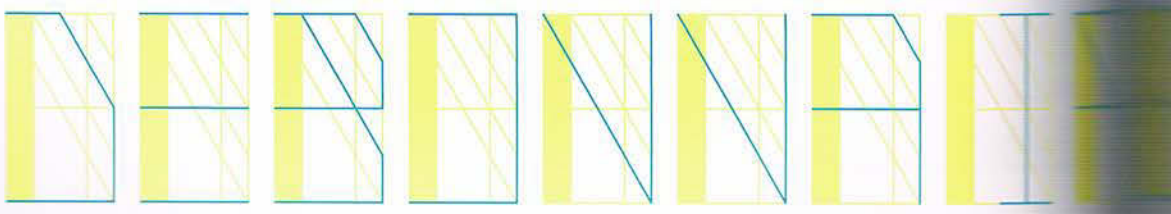
EN ESTE LOGOTIPO, el espaciado holgado establece un ritmo distintivo, mejora la legibilidad de la composición íntegramente en caja alta y evita los posibles problemas de *kerning* en determinadas combinaciones de letras (por ejemplo, entre la X y la P).

Paone Design Associates
Estados Unidos

Estructura y características
Aspectos estilísticos
El funcionamiento del texto
La textura y el espacio
Los tipos como información
La influencia del color en los tipos



Aquí mostramos el espaciado óptimo para el peso normal de la Univers, comparado con el espaciado matemático, con uno demasiado condensado y otro demasiado ancho. El espaciado óptimo (segunda columna) muestra una alternancia rítmica y coherente entre lo oscuro (astas) y lo claro (contraformas), tanto dentro de los caracteres como entre ellos. En el ejemplo con un espaciado condensado, los puntos negros son evidentes en el lugar donde los trazos de una letra están más próximos a los trazos de la letra siguiente que a las suyas propias. Compara el espaciado normal de estos tipos con los de los estilos en Univers negrita (A), cursiva con remates (B) moderna con remates; fíjate cómo la lógica interna de la relación entre trazo y contraforma proporciona en cada ejemplo pistas para su espaciado óptimo.



entre ellas y se crearán manchas blancas dentro de la línea: los trazos exteriores de las letras pueden tocarse y se confunden entre sí. En el otro extremo, las letras demasiado espaciadas se convierten en elementos individuales, divorciados de la línea y reconocibles como formas individuales, lo que dificulta la comprensión de las palabras.
Una secuencia de letras distribuidas adecuadamente presenta una alternancia coherente y rítmica entre blanco y negro: forma y contraforma se repiten con los mismos intervalos de izquierda a derecha.
■ La principal dificultad para conseguir un tipo uniforme de espaciado es que las letras tienen diferente densidad. Algunas letras son más ligeras o más oscuras que otras. Se suman a este fenómeno los empujes direccionales de los distintos trazos y los tamaños y formas variados de las contraformas: algunas muy abiertas, otras cerradas y algunas decididamente irregulares con respecto a la distribución de los trazos de una determinada letra.
Para corregir estas disparidades, los tipos digitales están programados para añadir y restar espacio entre determinados pares de letras. Estos grupos de letras, llamados "pares de kerning", prevén la mayoría de las combinaciones de letras, pero no todas. Invariablemente, el diseñador necesitará corregir un espaciado en particular que el *software* no ha sido capaz de resolver.

LIQUID

LIQUID

en el peor de los casos. En esta palabra, no hay nada que podamos hacer para eliminar la enorme contraforma que sigue a la letra L. Para asegurarnos de que no sea mayor de lo estrictamente necesario, se ha aumentado el espaciado en el resto de la línea (siempre dentro de lo "normal") para minimizar el efecto de la contraforma de la L.

To	To
Ty	Ty
Tr	Tr
We	We
Wo	Wo
Ae	Ae
Pe	Pe

Reducir o aumentar el espaciado entre estos pares de letras corrige las incómodas contraformas inevitables en estas combinaciones. Por ejemplo, al desplazar la Y minúscula hacia la derecha, debajo del brazo de la T, conseguimos que, ópticamente, su espaciado sea más similar al de las demás letras.

TIPOGRAFÍA
El arte de diseñar con palabras y letras

TIPOGRAFÍA
El arte de diseñar con palabras y letras

densas. Para realzar su estilo y la civilidad, todas las composiciones en caja alta deben estar algo más espaciadas de lo normal.

AL ALTERAR A PROPÓSITO la distancia entre las letras del título, el diseñador combina en una sola estructura dos ideas distintas: el nombre del orador y el título de una conferencia.

Leonardo Sonnoli *Italia*

LAS LÍNEAS VERTICALES EN de este logotipo crean un ritmo constante entre los trazos y la alternancia de las contraformas detrás de los finos trazos verticales, los cuales cambian gradual y rítmicamente.

Thomas Cleave Connolly

Trips Trips Trips

La misma palabra compuesta de tres tipos diferentes a 36 puntos. La de estilo antiguo es la que parece menor; las letras de caja baja tienen una altura de x proporcionalmente menor. Puesto que las minúsculas de palo seco son proporcionalmente mayores que la línea de las mayúsculas, parecen más grandes; lo mismo sucede con el tipo moderno con remates de la derecha.

El espaciado debe variar según el tamaño.

El espaciado debe variar según el tamaño.

El espaciado debe variar según el tamaño.

Las mismas palabras, primero a 14 puntos y después a 6 puntos: si no se corrige, el espaciado en el tipo de menor tamaño no es el adecuado para reconocer los caracteres óptimamente. Si aumentamos el espaciado, mejoramos considerablemente su legibilidad y buen aspecto.

Los tipos cambian según impriman en positivo o invertidos.

Utiliza una tipografía con pesos de trazo uniforme para los destacados.

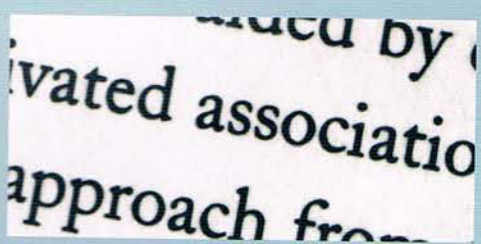
¡Especialmente si es pequeña! Puedes aumentar el peso **de los elementos textuales destacados.**

Los tipos cambian según impriman en positivo o invertidos.

Utiliza una tipografía con pesos de trazo uniforme para los destacados.

¡Especialmente si es pequeña! Puedes aumentar el peso **de los elementos textuales destacados.**

El grosor de los trazos de un tipo, a cualquier tamaño, presentará disparidades ópticas de tamaño según se impriman en positivo, sobre fondo claro, o a la inversa, en negativo sobre fondo oscuro. Normalmente, un tipo parecerá menor y más tenso si se invierte sobre un fondo sólido. Por lo general, habrá que agrandar ligeramente los tipos con una altura de x pequeña, contrastes extremos o trazos muy finos para que estos sean lo suficientemente robustos como para aguantar el aumento de tinta que puede limitar su legibilidad.



La impresión aumenta todos los problemas asociados con el espaciado de las letras, sobre todo en tamaños pequeños. La tinta se emborrona cuando entra en contacto con el papel y, como resultado, el espacio entre las letras se reduce. Intentar juzgar el espaciado óptimo en un monitor, con su tosca resolución, es prácticamente imposible; una impresora láser o de inyección de tinta hincha algo las letras, pero no tanto como una imprenta. La experiencia con la impresión será la que ayude al diseñador a enfrentarse a estos problemas.

72 M
60 M
48 M
36 M
30 M
24 M
18 M
14 M
12 M
10 M
9 M
7 M

Históricamente, los sistemas de medición de los tipos utilizan el sistema de puntos basado aproximadamente en la altura de la M mayúscula. Los tamaños por encima de 14 puntos se consideran aptos para titulares y destacados, los tamaños entre 14 y 9 puntos se consideran aptos para el texto corrido y los menores de 9 puntos para pies de foto.

Tamaños de tipo y espaciado El dibujo de un tipo de letra influye en la percepción de su tamaño. Una frase compuesta con un tipo con remates (*oldstyle*) y otra compuesta con un tipo de palo seco en el mismo tamaño parecen tener dos tamaños distintos. La discrepancia se debe a la mayor altura de x del tipo de palo seco: las letras de caja baja son más grandes con respecto a la línea de las mayúsculas que las del tipo con remates. La diferencia entre el tamaño asignado y el tamaño aparente puede alcanzar los dos o tres puntos, dependiendo del tipo. Un tipo de palo seco como Univers puede leerse cómodamente con 9 puntos, pero uno de estilo antiguo como Garamond Three parecerá diminuto con ese tamaño y será difícil de leer. Aumentar un Garamond a 11 ó 12 puntos lo hará más legible y hará que parezca del mismo tamaño que un Univers. ■ Aumentar o disminuir un tipo con respecto a su tamaño de lectura óptima tendrá un impacto en el espaciado. Para una lectura cómoda y eficaz de textos largos, como libros, periódicos y revistas, el tipo suele estar entre 9 y 14 puntos; la textura del tipo es de un gris homogéneo y las letras son lo suficientemente pequeñas como para que no se perciban sus detalles como elementos visuales distintivos. El espaciado óptimo en términos de tamaño de lectura significa que los trazos y las contraformas se alternan de manera homogénea.
A medida que disminuye el tamaño de un tipo, se debe aumentar el espaciado entre las letras para que el ojo pueda diferenciar éstas con claridad, y viceversa: el interletraje, o *tracking*, debe disminuir a medida que el tamaño del tipo aumenta más allá del tamaño de lectura óptimo.

M 72
M 60
M 48
M 36
M 30
M 24
M 18
M 14
M 12
M 10
M 9
M 7

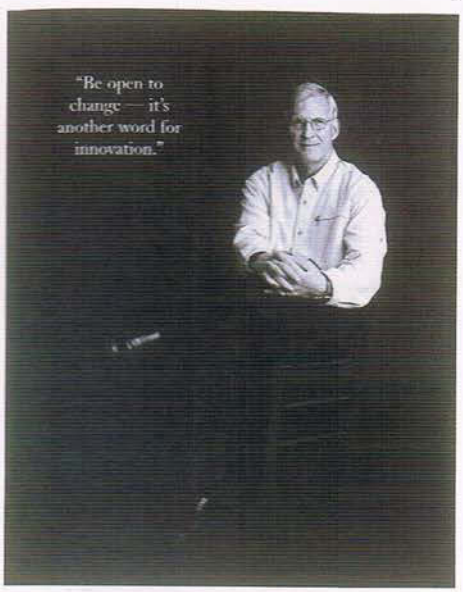
...tamaño dispar entre ... en palo seco ... izquierda) y con ... de la derecha) ... tamaño en puntos. ... el aspecto ... con un estilo ... determinar si su ... adecuado en lugar ... que un texto de ... legible. Por ejemplo, ... de estilo ... difícil de leer ... muestras que la ... palo seco, parecerá ...

EL TEXTO DE MAYOR TAMAÑO de esta página doble tiene que reducir su espaciado para contrarrestar el tamaño aparente de las contraformas al tamaño en el que está impreso; el interletraje más condensado compensa el fondo oscuro que reduce ligeramente el grosor de los trazos blancos invertidos. Sin embargo, el tipo de menor tamaño incluido en la foto ha sido compuesto con un interletraje más holgado.

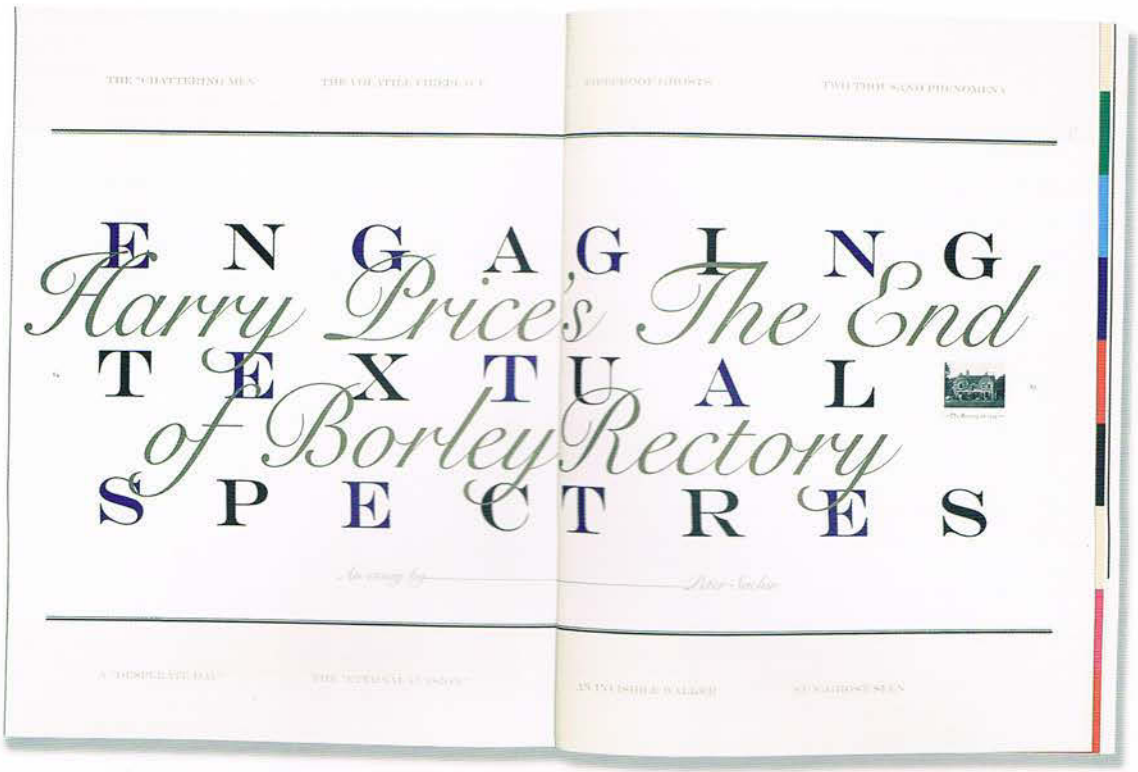
And Partners *Estados Unidos*

TO OUR STOCKHOLDERS:

Last year at this time, we talked about our expectations for another record year in 2004, and projected a 5% increase in both sales and earnings. I'm pleased to report that we had a banner year, substantially exceeding those projections. In 2004 sales jumped 16%, topping the $6 billion mark for the first time in VF's history. Earnings increased 17% to a record $4.21 per share. Sales benefited from growth across most of our core businesses, plus the addition of three terrific new brands: *Vans*®, *Napapijri*® and *Kipling*®.



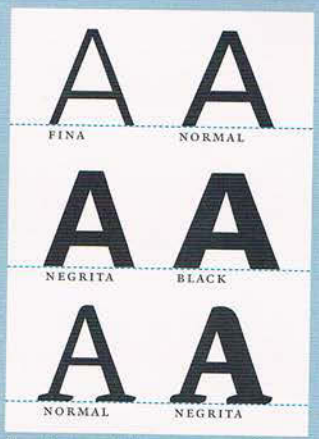
MACKEY J. MCDONALD *Chairman, President and Chief Executive Officer*



EL GRADO DE ESTILIZACIÓN neutralidad de cualquier tipo es relativo, de igual modo el color: todos los tipos se vuelven más neutrales cuando algo más estilizado aparece junto a ellos. Estos dos tipos comparten el contraste entre grosor de los trazos, pero son completamente opuestos en cuanto a forma de los remates, ductus, anchuras e inclinación. Ambos tipos se consideran estilizados, pero la caligráfica o script es más estilizada que las mayúsculas con remates.

CHK Design *Reino Unido*

Caja Cada letra del alfabeto occidental tiene una forma grande (mayúsculas o caja alta) y otra pequeña (minúsculas o caja baja). La caja alta exige un mayor espacio entre letras para una lectura más cómoda. La caja baja es más variada y más fácil de reconocer en el texto.



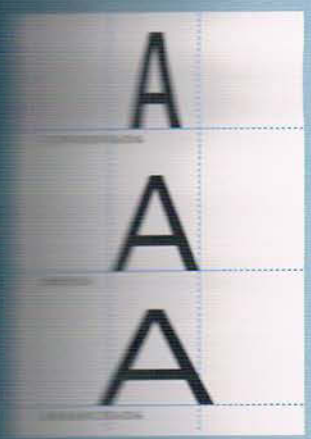
Peso El grosor de los trazos con respecto a la altura de la caja alta puede variar. Los pesos finos, normales, en negrita y *black* o supernegra (citados en orden ascendente de grosor) de cada tipo definen la familia de dicho tipo. La variación en el peso ayuda a imprimir contraste visual, así como a distinguir entre grupos de información dentro de una jerarquía.

Contraste Los trazos de las letras de un tipo pueden ser uniformes o variables en cuanto a peso: cuanto más varían, más contraste exhibe el tipo. El contraste dentro del mismo trazo, por ejemplo de fino a grueso, se llama "modulación" y el ritmo al que esto sucede se llama ductus.

Variaciones visuales Las letras, en todos los tipos, se diferencian de sus arquetipos en sólo seis aspectos: caja, peso, contraste, anchura, inclinación y estilo. Los diseñadores tipográficos se basan en modelos históricos, pero alteran y combinan sutilmente las variables de estos seis aspectos para crear tipos individuales que, aun cuando parecen ser notablemente distintos, comunican todos la misma información sobre las letras del alfabeto. La forma de tratar el dibujo de los tipos ha evolucionado, se ha popularizado o se ha olvidado a lo largo del tiempo. Como resultado, los aspectos formales de algunos tipos en particular producen asociaciones con determinados periodos de la Historia, movimientos culturales o localización geográfica; algunos tipos parecen "modernos" o "clásicos", mientras que otros son "franceses" o " ingleses ". Y, lo que es más importante, el dibujo de un tipo presentará a menudo un ritmo o cadencia particular además de proporcionar una presencia física distintiva que evoque sensaciones (rapidez o lentitud, agresividad o elegancia, de mayor o menor calidad). ■ Ten en cuenta que no todos los espectadores establecerán las mismas asociaciones a partir de un tipo: el diseñador debe evaluar con cuidado la selección de su tipo en el contexto de la audiencia para cada pieza concreta. Además, al mezclar tipos incongruentes con el tema que se está tratando (por ejemplo, unas capitales romanas antiguas en un *flyer* de un concierto de música electrónica) añadirá capas de comunicación capaces de sorprender. Por último, las características del dibujo de las letras afectan a sus cualidades funcionales y determinarán su legibilidad en determinados tamaños o el modo en que las afectará el color. Reconocer y comprender estos seis aspectos fundamentales de la variación del alfabeto es un primer paso importante para seleccionar y combinar los tipos apropiados para cada proyecto.

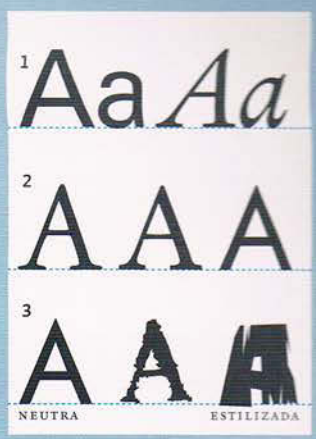
UNA MEZCLA DE LETRA CALIGRÁFICA decorativa con otra neutra conecta estilísticamente el contenido de esta página web sin sacrificar la legibilidad en la navegación ni en el texto informativo.

Swim Design Estados Unidos



...anchura proporcional de las ... está basada en la anchura ... monoespaciada. Los tipos más ... que están condensados, ... los más anchos se ... expandidos.

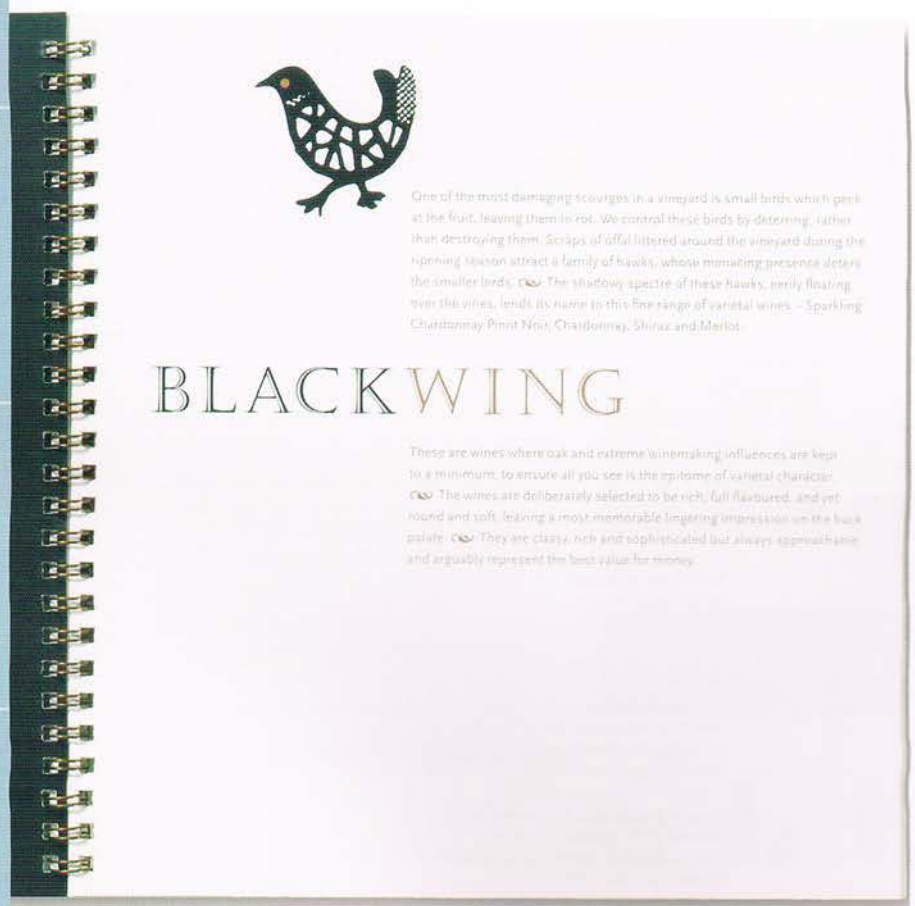
Inclinación Las letras en redonda son aquellas cuyo eje se encuentra a 90° de la línea de base y su posición es erguida. La letra cursiva, desarrollada por los humanistas del Renacimiento, se inclina entre 12° y 15° hacia la derecha, imitando la inclinación de la caligrafía.



Estilo Este término se usa para describir tres características: (1) dos clases de tipo muy diferenciados: los tipos con remates al final de los trazos) y los de palo seco sin remates; (2) el período histórico en el que se dibujó el tipo; (3) y la relativa neutralidad o cualidad decorativa de un tipo. Los tipos neutros están más cercanos a la estructura básica mientras que los que exhiben características más exageradas son descritos como estilizados, de fantasía o decorativos.

Estructura y características
Aspectos estilísticos
El funcionamiento del texto
La textura y el espacio
Los tipos como información
La influencia del color en los tipos

Clasificaciones de estilo Clasificar los tipos ayuda a comprender las sutiles diferencias entre cada estilo y sirve para organizarlos a grandes rasgos con el fin de seleccionar el tipo apropiado para cada proyecto. A veces, el contexto histórico cultural de un estilo ayudará a la comunicación del diseño tipográfico. ■ Sin embargo, la clasificación no es fácil en absoluto, sobre todo a medida que la tradición tipográfica utiliza un mayor número de autorreferencias e incorpora ideas formales históricas a las ideas modernas. Por ejemplo, el tipo Meta, dibujado por el diseñador alemán Erik Spiekermann, es un tipo de palo seco moderno que comparte las características que se suelen asociar a los tipos con remates de estilo antiguo: peso de los trazos contrastado, modulación del grosor del trazo de las astas, eje oblicuo y una *g minúscula con ojal interior*. En las últimas décadas se han desarrollado diversos sistemas para clasificar los tipos. Hoy en día estas clasificaciones cambian muy a menudo, pero permanecen constantes ciertas categorías básicas.



EL DIBUJO ICÓNICO DEL PÁJARO, relacionado con una época y lugar específicos, presenta su propio lenguaje de líneas y masa. Las mayúsculas utilizadas para el título presentan estas mismas cualidades lineales, pero también son mayúsculas clásicas con su propia historia. El texto que los acompaña está compuesto en una palo seco con unas proporciones de anchura parecidas a las de las mayúsculas, pero contrasta la alternancia entre los trazos anchos y estrechos de éstas con un peso uniforme inequívocamente moderno.

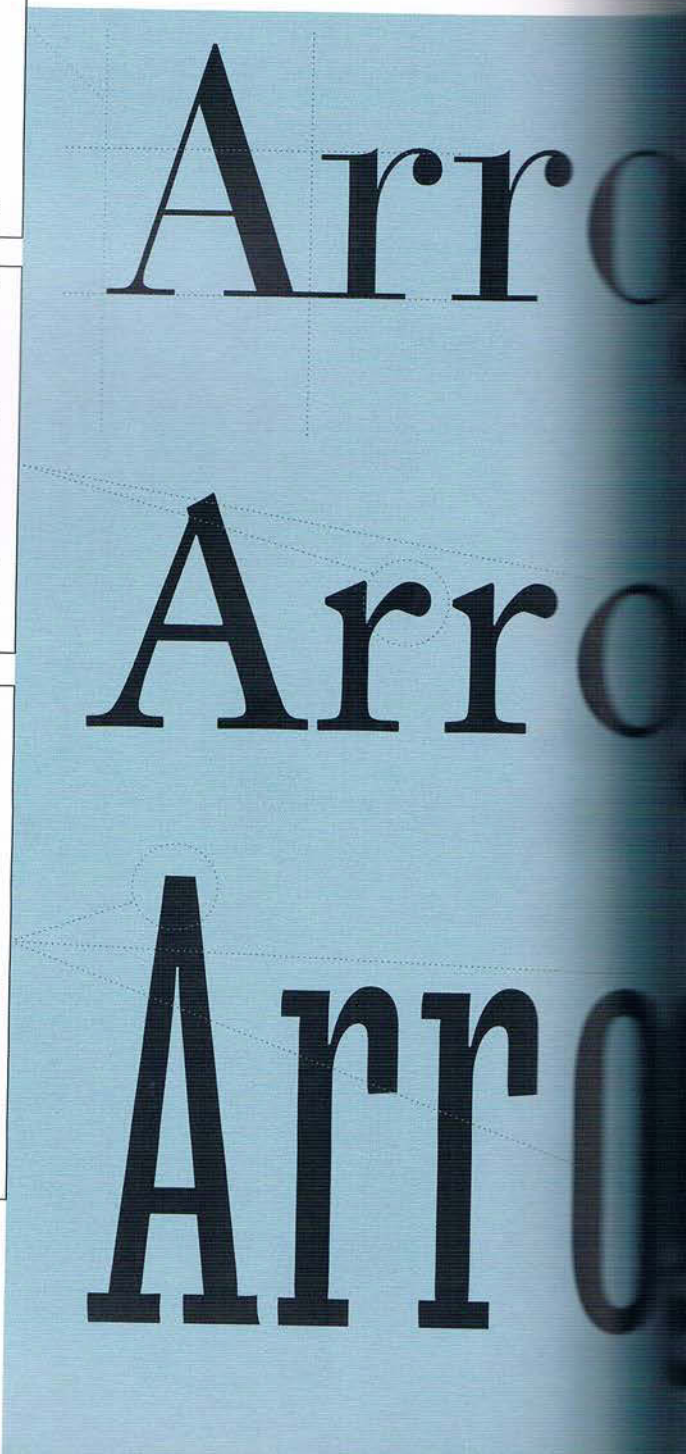
Voice Australia

AQUÍ, EL LEMA "ARROGANTLY" está compuesto con distintos tipos para comparar el efecto de detalles concretos en el significado. Los detalles a gran escala de cada letra se han marcado para ilustrar los sutiles cambios que producen en los atributos que se describen. Observa también la selección de logotipos para advertir cómo las diferentes divisiones en la selección de la tipografía, basándose en estos detalles, afectan a sus significados o cualidades emocionales.

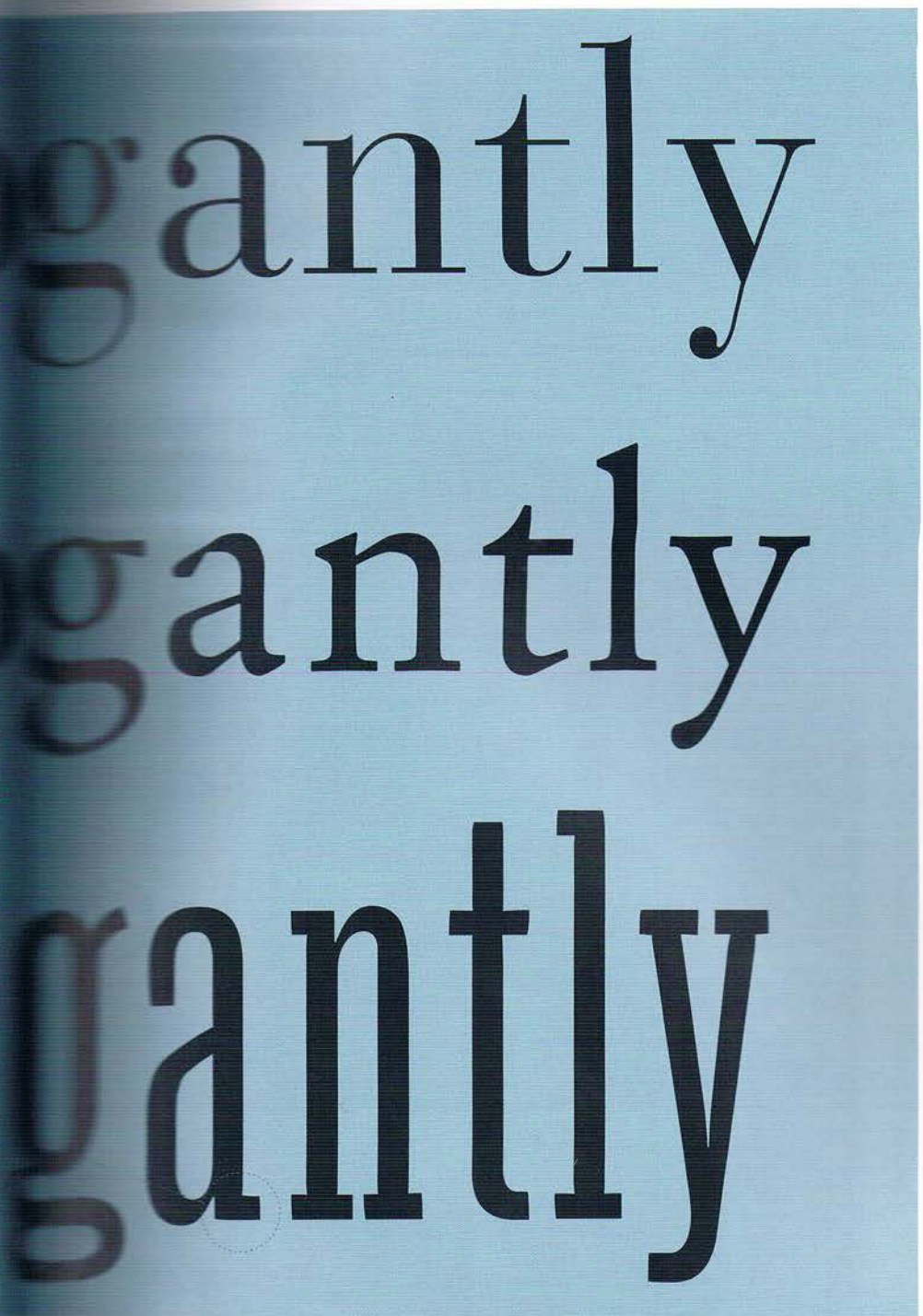
Anchura del cuerpo y altura de x Las variaciones que se alejan de la anchura proporcional regular establecida por la M se perciben como un cambio de ritmo. Las formas de los tipos condensados actúan igual que el peso de los trazos a medida que la anchura de la letra disminuye, lo que crea una alternancia más rápida entre positivo y negativo que parece acelerar el ritmo de lectura o añadir la percepción de energía o tensión. Por el contrario, las contraformas de los tipos expandidos suelen ralentizar el ritmo de lectura. La proporción entre caja baja y caja alta (la altura de x) es un factor de importancia a la hora de considerar no sólo la impresión en el lector sino también su legibilidad. Cuanto mayor sea la altura de x con respecto a la línea de las mayúsculas, más abiertas serán las contraformas, lo cual a su vez aumentará la legibilidad y la densidad de la línea y afectará al tamaño aparente del tipo. Una de estilo antiguo a 14 puntos parece mucho menor que una de palo seco del mismo tamaño, simplemente debido a que sus letras de caja baja son mucho menores comparadas con las de caja alta.

Contraste de astas, modulación y ductus El contraste entre trazos gruesos y delgados, o su ausencia, también contribuye al movimiento rítmico de un tipo. En una línea de tipo cuyas letras posean trazos del mismo peso se produce un ritmo consistente, homogéneo y regular, mientras que un tipo cuyos trazos posean un peso variable parecerá latir o moverse en la línea. Algunos tipos presentan contrastes dentro del mismo trazo, normalmente ensanchándose desde el punto medio hacia los terminales. Este rasgo, llamado modulación, suele ser característico de tipos más antiguos que imitan los cambios que imprime la presión del pincel al transferir la tinta a la página. El grado de modulación, o "velocidad" de las transiciones entre trazos gruesos y delgados, se denomina ductus. Cuanto más lentas sean las transiciones (cuanto más pasivo sea el ductus), el tipo expresará menos vigor y energía. Si el ductus se vuelve agresivo, el tipo empezará a resultar más activo. Sucede lo mismo con la modulación y el contraste general.

Terminales, espolones y remates Las formas de los terminales de un tipo contribuyen a la dureza y rigidez aparentes del mismo, lo cual puede hacer que sea percibido como casual o severo, viejo o nuevo, o agradable o austero. Los terminales pueden terminar en línea perpendicular u oblicua al ángulo del asta. A medida que el ángulo entre la línea final del remate y el asta se vuelve más agudo, el remate se afila. En las formas curvas de los tipos de palo seco esta dureza es particularmente notable, mientras que en las formas con remates del terminal disminuye hasta cierto punto su dureza. En los tipos con remates, los mismos remates pueden estar dispuestos en ángulo o en perpendicular, ser más suaves o geométricos y a veces incluso redondos, como el caso de la lágrima de una A minúscula de estilo neoclásico. Los espolones (remates que se extienden más allá del final de un trazo cerca de la base y que forman un pie de apoyo para la letra) son un vestigio del pincel y representan el punto en el que el pelo se levanta de la superficie del dibujo y deja un pequeño trazo tras de sí. Los espolones se suelen encontrar también en los tipos de palo seco, aunque hayan derivado de las letras dibujadas con pincel. Nuevamente, es la letra A minúscula la que suele presentarlos, al igual que la G minúscula, aunque en este caso, el espolón recibe el nombre de oreja.



Conocer el qué y el porqué: los detalles Elegir un tipo según la sensación o el estado de ánimo que sugiere es una tarea peliaguda que a menudo se reduce a la reacción instintiva del diseñador ante el ánimo o las formas que caracterizan un determinado estilo. Por ejemplo, algunos tipos parecen ser rápidos o lentos, pesados o ligeros; estas cualidades son atribuibles a la relación de los contraespacios, los pesos de las astas, sus contrastes, vértices, etc. ■ Muchos tipos también establecen asociaciones con motivos culturales debido a su empleo habitual en publicidad o en otros medios de la cultura popular *para determinados contenidos temáticos:* por ejemplo, los tipos góticos o medievales se asocian con el terror y la fantasía porque están ligados a ciertos períodos históricos y se han utilizado abundantemente en carteles y promociones de películas y libros pertenecientes a estos géneros. Sin embargo, el dibujo intrínseco de un tipo puede incluir formas legibles y formas pertenecientes a nuestro entorno. Los hombros curvados como nervios que *parecen brotar de las astas verticales de* las letras o los remates foliáceos sugieren de manera muy obvia las formas naturales de plantas o animales. ■ Cuando tengas que elegir un tipo, mira las imágenes que acompañarán al texto o piensa qué objetos o lugares relacionados con el tema del texto pueden servirte de inspiración.



Es posible que el desarrollo de un logotipo exija incluir algunas alteraciones en detalles estilísticos de las formas tipográficas de la identidad corporativa del cliente —bien para ajustarse mejor visualmente a un símbolo o bien para hacer simplemente las letras más particulares—. Observa atentamente los detalles de cada ejemplo e intenta describir las alteraciones que se han introducido en cada caso.

A Helmut Schmid *Japón*

B Jelena Drobac *Serbia*

C, D Made In Space, Inc. *Estados Unidos*

E Apeloig Design *Francia*

F Grapefruit *Rumania*

Panzas, hombros, aberturas y ojales Las características de estos detalles varían enormemente entre los tipos. Las panzas o bucles (el arco de las formas circulares como la O, Q, D, G, etc.) y los hombros (las curvas en la parte superior de las letras) pueden ser redondeados, elípticos, fluidos o angulares. Incluso dentro de un mismo tipo, si miramos estas formas con detenimiento también veremos variaciones, compensaciones ópticas que el diseñador ha introducido para responder a la unión de todos los trazos. Sin embargo, seguirán compartiendo una lógica básica en sus curvas que será muy distinta a las de otro tipo, incluso dentro de la misma clase o estilo. El eje de las formas curvas también cambia: en los estilos más antiguos es inclinado y, en los modernos, vertical. Las aberturas (la entrada de la contraforma en la letra misma como en el caso de la E y la Z minúsculas) serán más estrechas o más abiertas. Las pequeñas contraformas cerradas denominadas ojales que aparecen en letras como la E y la G minúsculas también difieren considerablemente en cuanto a forma y proporción con relación a las contraformas inferiores de las letras entre tipos.

Uniones, brazos, ascendentes y descendentes Gran parte de la personalidad de un tipo reside en las uniones, los lugares donde se unen los trazos. A veces estas uniones son suaves, con curvas que fluyen hacia las astas con un ductus lento; en otros, la transición es más abrupta. Una excelente manera de comparar diferentes tipos es estudiar los lugares en los que los trazos curvos se unen a las astas. Cuando las uniones son abruptas, el tipo tiene un carácter geométrico, más energético o más formal; cuando son más suaves, el tipo parecerá más orgánico, relajado o casual. Además, también hay que considerar el movimiento y la altura o profundidad de los ascendentes y descendentes por encima y por debajo respectivamente del cuerpo de la caja baja. Algunos ascendentes llegan a la línea de mayúsculas, mientras que otros la sobrepasan; paralelamente, los descendentes pueden ser profundos o superficiales comparados con el cuerpo del texto. Cuanto mayor sea la altura de x, menos destacados serán los ascendentes y descendentes, lo que significa que esos caracteres tendrán una densidad mayor en un tipo determinado que en otros. La altura y la profundidad de estos trazos influye directamente sobre el interlineado que se habrá de aplicar a ese tipo, así como sobre en la personalidad del mismo.

Detalles gráficos Muchos tipos son fácilmente reconocibles debido a la existencia de detalles estilísticos o decorativos particulares que pueden pertenecer estrictamente a la textura o pueden comportar ciertas asociaciones. No hay manera de comparar estos tipos ya que difieren tanto entre sí que sólo se puede apreciar el efecto de los detalles gráficos junto con los demás atributos (peso, altura, contraste y postura) sobre su legibilidad y ritmo. Lo que hay que tener en cuenta a la hora de utilizar el tipo es el grado en el que los elementos gráficos, como son los trazos interiores o las texturas, interfieren con el reconocimiento de los caracteres. Si éstos son extremos en la mayoría de los caracteres, probablemente el tipo será más útil para los titulares grandes que para el texto corrido. Sin embargo, es importante juzgar estos tipos por su capacidad para relacionarse con los demás elementos de una composición, como por ejemplo, el tema de las fotografías, las texturas de la ilustración o las formas abstractas.

INTEGRINE A

APPRAISERS ASSOCIATION of AMERICA B

Chabadum Jewish Student Central C

ergon D

CEMEDE E

MISSION HOPE F

A Grapefruit Rumania

B C. Harvey Graphic Design Estados Unidos

C I Just Might Estados Unidos

D Igawa Design Estados Unidos

E Raidy Printing Group Líbano

F Michelle Pinkston Iowa State University, Estados Unidos

Combinar estilos La sabiduría popular dice que a la hora de combinar estilos hay que seleccionar dos familias de tipos para un trabajo determinado. Este consejo básico es un buen comienzo, ya que establece un punto de partida para encontrar un contraste máximo y obliga al diseñador a cierta contención. Este criterio se cita también cuando se trata de establecer una jerarquía clara, puesto que cuanto mayor sea la variedad de tipos, más difícil será para el lector catalogar y recordar los significados de cada tratamiento en los componentes informativos. ■ Por supuesto, al igual que sucede en todas las reglas de la tipografía, el contexto es determinante a la hora de adoptar ésta. La complejidad de la información que se presenta es una variable, pero la neutralidad, coherencia y expresividad son otras que también hay que considerar. Si un proyecto requiere 7 u 8 tipos para comunicar el mensaje correctamente, que así sea, pero escoge sabiamente. ■ El contraste entre tipos yuxtapuestos es crucial. La única razón para cambiar un tipo es añadir un efecto de contraste; por lo tanto, el contraste conseguido con esta combinación debería ser claramente reconocible. Si no, ¿para qué molestarse? Un punto de partida natural es oponer extremos de peso (fina frente a negrita), de anchura (normal frente a texto condensado o expandido) o de estilo (palo seco neutra contra egipcia o caligráfica). ■ Pero en algún lugar de estas combinaciones, entre los extremos de esta naturaleza, deben existir relaciones formales entre las fuentes seleccionadas para enriquecer su diálogo visual. ■ Escoger una palo seco y una con remates del mismo peso y anchura, por ejemplo, crea una tensión entre similitud y diferencia que puede resultar muy sofisticada. Seleccionar dos tipos con remates del mismo peso, pero con diferente anchura y contraste, consigue una tensión similar. A veces la elección es funcional: por ejemplo, si la diferencia entre el tipo seleccionado para el texto y su correspondiente negrita no es particularmente pronunciada y su utilización no consigue el énfasis deseado, se puede sustituir por la negrita de otra

Estructura y características
Aspectos estilísticos
El funcionamiento del texto
La textura y el espacio
Los tipos como información
La influencia del color en los tipos

MEZCLAR MUCHOS TIPOS DE LETRA en un logotipo, titular u otra composición es aceptable siempre y cuando los tipos elegidos guarden una relación de peso, anchura, textura o contraste, como en este caso.

Raidy Printing Group *Líbano*

estilo parecido. Reconocer las diferencias entre los tipos con respecto a sus detalles es un paso importante para elegir la combinación óptima. Por lo general, es mejor evitar la combinación de dos tipos de estilo similar a no ser que la diferencia sea lo suficientemente pronunciada como para que lector medio la advierta. Por ejemplo, combinar Caslon y Baskerville (dos tipos de transición y muy parecidos en cuanto a eje, grosor, anchura y forma de los remates) no es muy buena idea, pero combinar Bodoni (una fuente moderna muy contrastada) con Glypha (una egipcia con trazos de grosor uniforme, pero anchura y eje similares) tal vez resulte eficaz. ■ Otra posibilidad es componer tipos similares en escalas radicalmente distintas de manera que se vean unificados por el peso de sus trazos en estos tamaños diferentes. Por ejemplo, las mayúsculas Futura Heavy de 7 puntos, cuyos caracteres pueden comportarse como puntos, se pueden corresponder en cuanto a peso general de sus trazos con la Univers 45 a 13 puntos. Ambas son de palo seco y sus diferentes tamaños crean un contraste en sus blancos internos y su linealidad. Se pueden componer juntas en la misma página y veremos cómo el peso general de la pequeña Futura se aproxima al peso de los trazos de la Univers 45. ■ La cualidad histórica de los tipos también puede resultar un factor determinante para su combinación con otros. El lector medio suele asociar ciertas cualidades a un tipo determinado debido a sus características de dibujo clásicas o modernas. Por eso, los tipos de épocas relacionadas (o totalmente distintas) pueden ayudar a crear nuevos mensajes. Una capital romana, como la Trajan, puede combinarse con una de palo seco geométrica, como la Futura: no sólo añadiremos un gran color de contraste tipográfico, sino que también haremos referencia a una asociación histórica entre viejo y nuevo, a un progreso, a la evolución, la innovación... En este caso particular, tanto la Trajan como la Futura están basadas en las proporciones geométricas romanas, a pesar de que las separen 2.000 años de historia.

AL MENOS CINCO TIPOS DIFERENTES, todos característicos de los periódicos y anuncios de principios del siglo XX, crean contrastes de ritmo entre sí en el peso, los trazos, la anchura y el estilo. El cambio de tamaño y espaciado de un elemento a otro permite que pueda apreciarse el tipo e imprime ritmo a los intervalos entre líneas.

Adams Morioka Estados Unidos

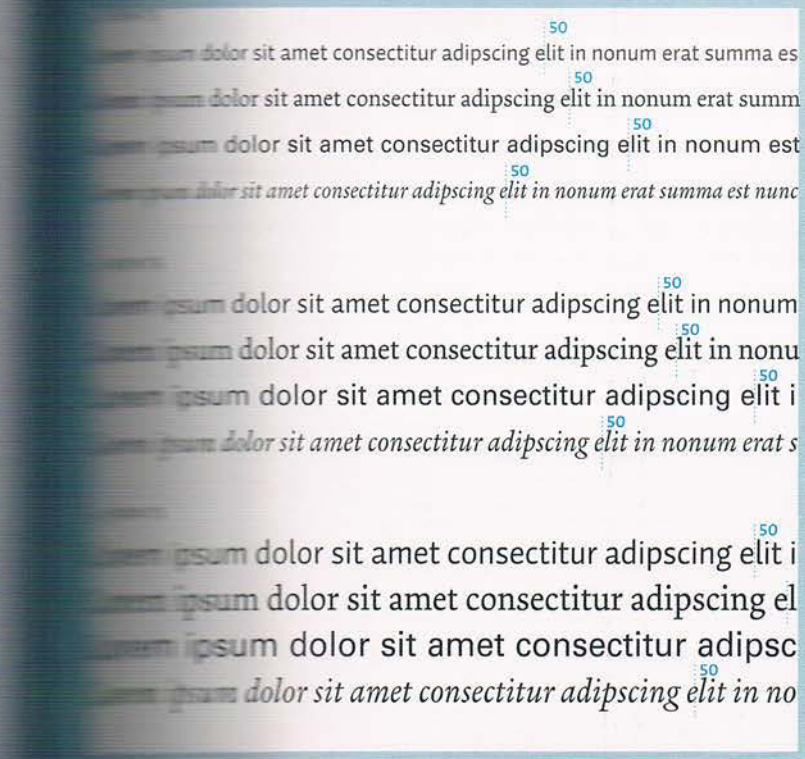
Número de caracteres, interlineado y anchura del párrafo La anchura de un párrafo depende directamente del tamaño del tipo que se utilice y, por lo tanto, del número de caracteres que se pueden incluir en una sola línea. Independientemente del tamaño del tipo o de la madurez del lector, se pueden procesar entre cincuenta y ochenta caracteres (espacios incluidos) por línea. Si las palabras tienen una media de entre cinco y diez letras, eso significa aproximadamente entre ocho y doce palabras por línea. Alcanzar este número de caracteres determinará la anchura del párrafo. Las proporciones del formato de la página y la cantidad de texto que hay que incluir para que encaje pueden afectar a la anchura del párrafo, pero el número de caracteres es el mejor punto de partida para definir una anchura [illegible] ■ En consiguiente, el interlineado [illegible] en cierta medida de la anchura [illegible] del tamaño del tipo y de su [illegible] El espacio entre las líneas [illegible] algo mayor que la altura [illegible] líneas, pero no tanto como para que resulte demasiado pronunciado. De [illegible] modo, si el interlineado no es [illegible] el lector volverá al principio de la [illegible] línea una vez haya terminado y [illegible] a leerla de nuevo. Si se aumenta [illegible] del párrafo, también debe aumentarse el interlineado, de modo que las [illegible] de las líneas se puedan distinguir [illegible] fácilmente. ■ Curiosamente, a [illegible] se estrecha un párrafo, también [illegible] aumentar el interlineado. De [illegible] el ojo abarcaría toda la anchura [illegible] y el lector captaría varias líneas [illegible]

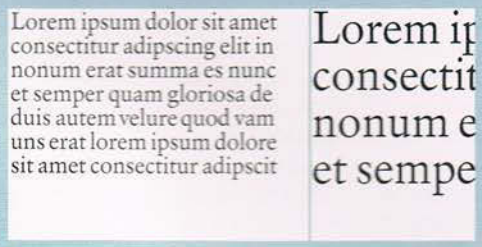
EN ESTA DOBLE PÁGINA de un folleto, el diseñador utiliza un texto de mayor tamaño en la columna vertical que en el párrafo ancho de la izquierda; en ambos casos, el interlineado es el mismo. La consecuencia es que la columna vertical se lee más rápidamente (ya que su número de caracteres por línea y espaciado son óptimos), lo cual aumenta el empuje vertical del formato. El texto de menor tamaño de la izquierda se lee más lentamente porque el párrafo es más ancho de lo que sería ideal y el interlineado parece mayor. El énfasis más pausado y horizontal de este texto contrasta visualmente con la columna vertical.

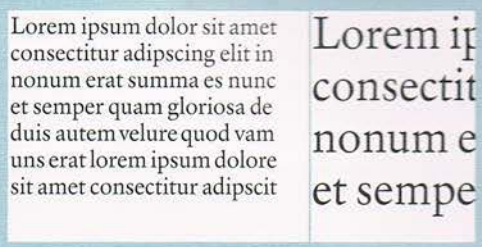
Paone Design Associates
Estados Unidos

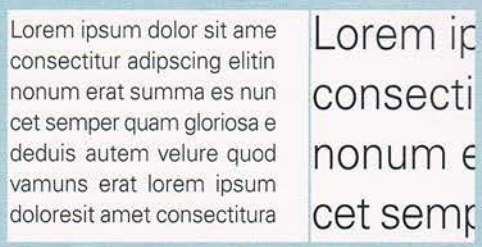
In The School of Design's graduate program in Fine Arts, motivated and promising artists work in a range of styles and approaches while immersing themselves in a curriculum that nurtures their technical skills and allows them the freedom to pursue ideas and develop their personal visions. Students benefit from spending two years in a cultural environment dedicated to recognizing the diversity and complexity of today's visual arts world.

Graduate students in Fine Arts work in the disciplines of painting, photography, printmaking, sculpture, and combined media/newer technologies. They are challenged to consider the wider implications of their work and respond to the constantly expanding requirements and responsibilities of artists. Emphasis is placed on individual studio work, supported by a rigorous examination of critical and conceptual issues. Students participate in individual critiques, intensive group critiques, critical and professional seminars, and work with visiting critics on contemporary issues.
The MFA program offers opportunities to study abroad, with summer residencies, and an exchange program with the Royal Academy and Royal College in London. Students also pursue the interdisciplinary opportunities available within the school, as well as the exceptional resources of a world class urban university.









que sucede con todas las reglas tipográficas, existen variaciones sobre lo que cada lector considera legible. Dentro de una zona media de entre cincuenta y ochenta caracteres, es fácil de ver que un párrafo debe ensancharse a medida que aumenta el tipo y estrecharse cuando éste disminuye para conservar el número óptimo de caracteres por línea.

La comodidad relativa de un interlineado depende de varias características del estilo y tamaño del tipo; por lo general, el espacio entre las líneas debería parecer de uno o dos puntos más que la altura de las minúsculas del texto corrido. Debido a que éste cambia tanto de tipo a tipo, el diseñador tendrá que juzgar el interlineado adecuado para la apariencia de la altura de x, en lugar de asignarle un tamaño en puntos definido por una fórmula.

LA ANCHURA DE COLUMNA
del texto corrido de esta doble página es evidente óptima como se comprueba por las líneas de una longitud relativamente coherente, el cómodo borde dentado y los muy pocos casos de palabras partidas mediante guión. Esta anchura de columna también facilita situar los títulos y subtítulos de diferentes tamaños.

Martin Oostra Países Bajos

EN ESTA DOBLE PÁGINA de un folleto, el diseñador utiliza un texto de mayor tamaño en la columna vertical que en el párrafo ancho de la izquierda; en ambos casos, el interlineado es el mismo. La consecuencia es que la columna vertical se lee más rápidamente (ya que su número de caracteres por línea y espaciado son óptimos), lo cual aumenta el empuje vertical del formato. El texto de menor tamaño de la izquierda se lee más lentamente porque el párrafo es más ancho de lo que sería ideal y el interlineado parece mayor. El énfasis más pausado y horizontal de este texto contrasta visualmente con la columna vertical.

Paone Design Associates
Estados Unidos

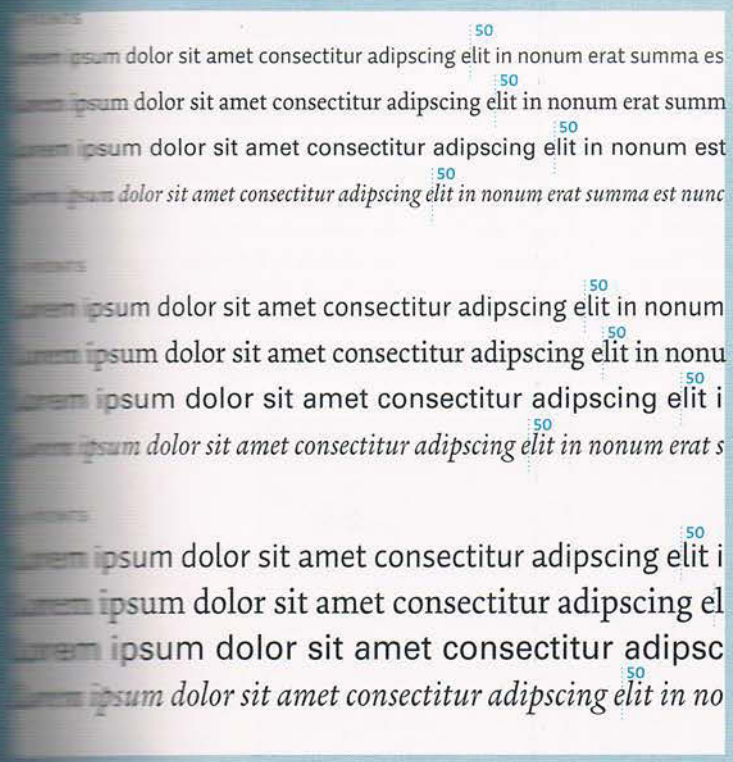
Número de caracteres, interlineado y anchura del párrafo La anchura de un párrafo depende directamente del tamaño del tipo que se utilice y, por lo tanto, del número de caracteres que se pueden incluir en una sola línea. Independientemente del tamaño del tipo o de la madurez del lector, se pueden procesar entre cincuenta y ochenta caracteres (espacios incluidos) por línea. Si las palabras tienen una media de entre cinco y diez letras, eso significa aproximadamente entre ocho y doce palabras por línea. Alcanzar este número de caracteres determinará la anchura del párrafo. Las proporciones del formato de la página y la cantidad de texto que hay que incluir para que encaje pueden afectar a la anchura del párrafo, pero el número de caracteres es el mejor punto de partida para definir una anchura óptima. ■ Por consiguiente, el interlineado depende en cierta medida de la anchura del párrafo del tamaño del tipo y de su espaciado. El espacio entre las líneas debería ser algo mayor que la altura óptica de las líneas, pero no tanto como para que resulte demasiado pronunciado. De este modo, si el interlineado no es suficiente, el lector volverá al principio de la misma línea una vez haya terminado y empezará a leerla de nuevo. Si se aumenta la anchura del párrafo, también debe aumentarse el interlineado, de modo que los principios de las líneas se puedan distinguir más fácilmente. ■ Curiosamente, a medida que se estrecha un párrafo, también se debe aumentar el interlineado. De otro modo, el ojo abarcaría toda la anchura del párrafo y el lector captaría varias líneas a la vez.

In The School of Design's graduate program in Fine Arts, motivated and promising artists work in a range of styles and approaches while concentrating themselves in a curriculum that nurtures their technical skills and allows them the freedom to pursue ideas and develop their personal visions. Students benefit from spending two years in a cultural environment dedicated to recognizing the diversity and complexity of today's visual arts world.

Graduate students in Fine Arts work in the disciplines of painting, photography, printmaking, sculpture, and combined media/newer technologies. They are challenged to consider the wider implications of their work and respond to the constantly expanding requirements and responsibilities of artists. Emphasis is placed on individual studio work, supported by a rigorous examination of critical and conceptual issues. Students participate in individual critiques, intensive group critiques, critical and professional seminars, and work with visiting critics on contemporary issues.
The MFA program offers opportunities to study abroad, with summer residencies, and an exchange program with the Royal Academy and Royal College in London. Students also pursue the interdisciplinary opportunities available within the school, as well as the exceptional resources of a world class urban university.

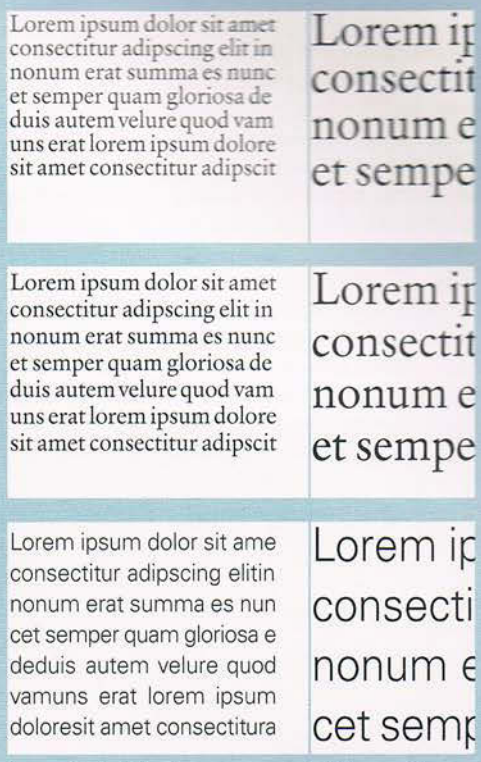
John Moore
Member and Executive
Professor of Fine Arts
Chair, Department

Estructura y características
Aspectos estilísticos
El funcionamiento del texto
La textura y el espacio
Los tipos como información
La influencia del color en los tipos



que sucede con todas las reglas tipográficas, existen variaciones sobre lo que cada lector considera legible. Dentro de una zona media de entre cincuenta y ochenta caracteres, es fácil de ver que un párrafo

debe ensancharse a medida que aumenta el tipo y estrecharse cuando éste disminuye para conservar el número óptimo de caracteres por línea.



La comodidad relativa de un interlineado depende de varias características del estilo y tamaño del tipo; por lo general, el espacio entre las líneas debería parecer de uno o dos puntos más que la altura de las minúsculas del texto

corrido. Debido a que éste cambia tanto de tipo a tipo, el diseñador tendrá que juzgar el interlineado adecuado para la apariencia de la altura de x, en lugar de asignarle un tamaño en puntos definido por una fórmula.

Une pièce gentille sur des gens sympathiques

Commentaires de la presse

« Les acteurs sont parfaits dans cette étonnante pièce de Gerritsen, à la fois absurde et aliénante, parfois comique, souvent laborieuse. L'aspect dramatique se développe tout d'un coup pour ensuite s'arrêter. Ici, elle tente d'élucider tous les mystères du monde en bloc et nous entraîne vers des sphères nébuleuses, ailleurs les trois acteurs se penchent sur des banalités comme le fromage fondu pour petits-fours. La pièce a une dimension profonde car Gerritsen aspire, plus que dans ses œuvres précédentes, à une dimension métaphysique. L'apparition trompeuse de l'évêque dans la cuisine se situe exactement sur ce niveau. Ce personnage est l'image par excellence de l'intrus de Pinter qui fait tout disjoncter. » *NRC*, Kester Freriks, 4/4/2002.

« Cette nouvelle pièce d'Esther Gerritsen (l'un des meilleurs jeunes dramaturges du moment) est un exercice de réflexion poussé jusqu'au bout. Elle l'a écrite à la demande de la compagnie « Keesen & Co » d'Arnhem. (…) Pour lancer la soirée, (les personnages) nomment tout ce qui transforme un rendez-vous en une agréable soirée, ce qui a pour résultat des scènes très pince-sans-rire. Gerritsen y analyse avec précision le comportement imposé par les conventions de politesse qui vont de soi dans les tentatives de socialisation. La force dramatique des œuvres de Gerritsen repose sur une vision absurde du quotidien, doublée dans *Une pièce gentille* d'une portée philosophique. Vers la moitié de la pièce, les trois acteurs sont fasciné par « l'évêque dans la cuisine ». Cette formule devient non seulement la blague récurrente mais aussi le symbole du hasard auquel tous nommes tous soumis. (Gabriël : « Franchement, combien de fois tu trouves chez tes amis un évêque dans la cuisine ? » Michael : « Exactement. Cela sert à ça, le hasard. ») Puis ces personnages montrent qu'ils veulent devenir des hommes en acceptant dans leur vie soit le hasard soit la malchance. « *De Telegraaf*. Annette Embrechts, 2/4/2002.

Extrait de Une pièce gentille sur des gens sympathiques / 1

Sofia et Gabriël viennent chez Michael. Ils viennent d'entrer. Ils ont encore leurs manteaux sur eux et ne s'apprêtent pas à les ôter.

Sofia Je suis une autorité. Dans le domaine de l'océanographie. Je suis l'auteur de nombreux ouvrages de référence que tout étudiant en océanographie trouvera dans sa bibliographie. Je suis également professeur de génétique moléculaire. Je découvre les secrets moléculaires de la vie à l'aide du vers *elegans*, une petite bête bien ordonnée de seulement 302 neurones. Je suis une femme intéressante et une oratrice charmante. Je suis une amatrice de l'œuvre de Proust. Disons : une spécialiste de Proust par excellence. On dit parfois que j'ai une personnalité charismatique. J'ai la réputation d'être une noedue de water-polo et d'avoir un niveau plutôt honorable. Le record mondial de saut de haies est à mon nom. Ce record tient depuis des années et l'on ne prévoit pas qu'il soit prochainement battu. Je suis ce que l'on appelle un être exceptionnel doué de dons extraordinaires. Dont si tu ne dis : « Sympa que tu sois là », bien sûr, cela ne m'étonne pas. Il est évident que tu es content que je sois là. On aime me voir tout simplement. J'ai une allure plaisante et une voix agréable. J'ai un caractère foncièrement fun et des centres d'intérêts très variés. Le violoncelle par exemple est l'une de mes grandes passions. Non seulement le violoncelle, mais j'aime aussi jouer du piano. Tout comme la guitare, le violon, la cithare, l'orgue, la flûte traversière, la clarinette. Je n'ai pas de préférences. Je joue de tous les instruments, je parle toutes les langues, je pratique tous les sports. Je sais tout faire.
Mais ce n'est pas important. Ce n'est pas non plus un mérite. Je ne l'ai jamais « voulu ». C'est indépendant de ma volonté que je sache tout faire. Que je parle toutes les langues, pratique tous les sports et tombe tous les hommes, cela est pour moi aussi évident que l'est pour d'autres le fait de respirer. Oui, en effet, je ne compte pas les handicapés ni ceux qui sont gravement malades et qui racontent dans les spots de publicité informative que respirer n'est pas pour tous une évidence. Je parle ici d'adultes normaux en bonne santé. Non pas d'handicapés, de malades, de vieux séniles, d'enfants,

La manière sèche, observatrice et pragmatique avec laquelle les personnages analysent les choses les plus variées et les nomment très précisément, est à la fois comique et grinçante. Elle enlève toute évidence aux choses les plus banales. Chaque scène constitue une variation sur le même thème : nous voulons nous connaître les uns les autres, mais ne savons parler que de tous et des autres, au lieu de nous parler les uns les autres, malgré tous nos talents et en dépit de nos défauts, dont nous connaissons la liste de fond en comble. La présence inattendue, dans la cuisine, d'un évêque s'amusant avec de la crème chantilly, ne fait que semer la panique – et suscite le rire chez le spectateur.

Une pièce gentille sur des gens sympathiques a été représentée pour la première fois le 27 mars 2002, dans une mise en scène de Willibrord Keesen et produite par Keesen & Co.

LA ANCHURA DE COLUMNA

del texto corrido de esta doble página es evidente óptima como se comprueba por las líneas de una longitud relativamente coherente, el cómodo borde dentado y los muy pocos casos de palabras partidas mediante guión. Esta anchura de columna también facilita situar los títulos y subtítulos de diferentes tamaños.

Martin Oostra *Países Bajos*

La lógica de la alineación El tipo se puede componer en distintas configuraciones llamadas alineaciones. Se puede componer de manera que las líneas comiencen siempre en el mismo punto de partida del margen izquierdo (alineación izquierda) o del derecho (alineación derecha), o para que estén dispuestas en torno a un eje en el centro de la altura del párrafo (centrado). En este caso, tenemos dos opciones: en el tipo centrado, las líneas tienen longitudes distintas y cada una está centrada individualmente con respecto al eje central; en el justificado, las líneas poseen la misma longitud y se alinean tanto a la izquierda como a la derecha. El texto justificado es la única composición en la que las líneas tienen la misma longitud. En el texto alineado a la izquierda, a la derecha o centrado, las diferentes longitudes de las líneas crean una forma irregular en el lado no alineado, un borde "dentado". ■ La alineación del texto influye en su interlineado y, por lo tanto, en la búsqueda de la mejor composición posible. En un párrafo alineado a la izquierda los espacios entre palabras son homogéneos, al igual que sucede en un párrafo alineado a la

Clases de alineación *Texto extraído de* The elements of typographic style *de Robert Bringhurst*

ALINEACIÓN IZQUIERDA

Mira la página en blanco como si fuera un campo virgen o como si tuviera la pureza de un ser no definido. El tipógrafo entra en este espacio y debe cambiarlo.
El lector entrará en él más tarde, para ver lo que el tipógrafo ha hecho. La verdad subyacente de la página en blanco debe ser transgredida, pero jamás desaparecer totalmente.

ALINEACIÓN DERECHA

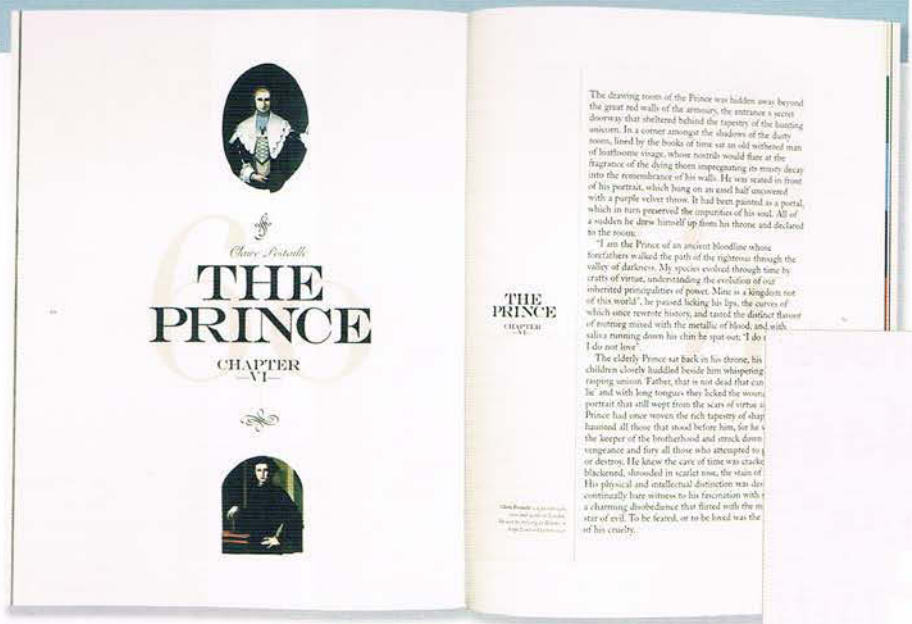
Mira la página en blanco como si fuera un campo virgen o como si tuviera la pureza de un ser no definido. El tipógrafo entra en este espacio y debe cambiarlo.
El lector entrará en él más tarde, para ver lo que el tipógrafo ha hecho. La verdad subyacente de la página en blanco debe ser transgredida, pero jamás desaparecer totalmente.

ALINEACIÓN CENTRADA

Mira la página en blanco como si fuera un campo virgen o como si tuviera la pureza de un ser no definido. El tipógrafo entra en este espacio y debe cambiarlo.
El lector entrará en él más tarde, para ver lo que el tipógrafo ha hecho. La verdad subyacente de la página en blanco debe ser transgredida, pero jamás desaparecer totalmente.

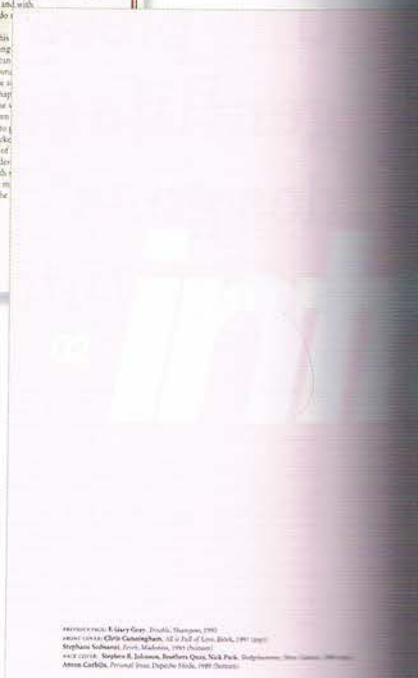
JUSTIFICADO

Mira la página en blanco como si fuera un campo virgen o como si tuviera la pureza de un ser no definido. El tipógrafo entra en este espacio y debe cambiarlo. El lector entrará en él más tarde, para ver lo que el tipógrafo ha hecho. La verdad subyacente de la página en blanco debe ser transgredida, pero jamás desaparecer totalmente.



LAS ALINEACIONES CENTRADAS y las alineaciones a la izquierda se mezclan con gran resultado en este libro de página doble de influencia clásica. Los márgenes de la página derecha [illegible] a la izquierda y asimétricos resultan simétricos y ópticamente equilibrados con el material de la página [illegible]

CHK Design *Reino Unido*

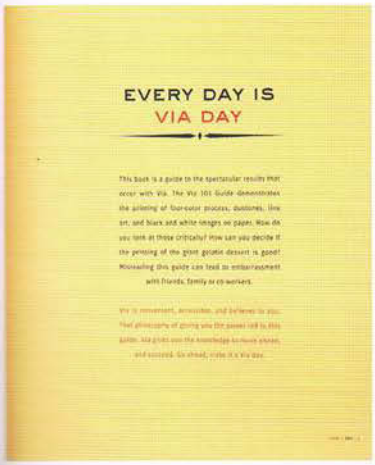


LAS COLUMNAS JUSTIFICADAS Y CONDENSADAS de esta composición asimétrica refuerzan la geometría de la página. Los cambios de peso dentro del texto añaden contraste y el espaciado es homogéneo.

Brett Yasko *Estados Unidos*

Estructura y características
Aspectos estilísticos
El funcionamiento del texto
La textura y el espacio
Los tipos como información
La influencia del color en los tipos

derecha y en uno centrado. Sin embargo, en un párrafo justificado este espacio es variable porque la anchura del párrafo ha sido fijada matemáticamente y las palabras de todas las líneas deben estar alineadas en ambos lados, independientemente del número de palabras o de lo largas que éstas sean. En un texto justificado, la variación de estos espacios es uno de los problemas más difíciles de resolver. La pobre justificación de un texto, en el cual los espacios entre palabras cambian constantemente, tiene como resultado la aparición de "calles": hileras de espacio negativo en blanco que cruzan visualmente las líneas en sentido vertical. En una composición especialmente mal justificada, las calles son más evidentes que el interlineado, lo que provoca que el párrafo se convierta en una mezcla caótica de extrañas agrupaciones de palabras. ■ Una manera de minimizar este problema es encontrar la anchura óptima de un párrafo justificado a la izquierda para el tamaño del tipo con el que estemos trabajando, justificarlo después y entonces ensanchar ligeramente el párrafo o reducir el tipo entre medio punto y un punto. Estos ajustes pueden dar lugar al número óptimo de caracteres y palabras que caben cómodamente dentro de una justificación y pueden compensar el que las palabras largas provoquen un espaciado no deseable. Un párrafo ligeramente más ancho también deja lugar para la flexibilidad a la hora de partir palabras entre líneas, además de presentar más opciones para dividir el texto y espaciarlo correctamente. ■ Los párrafos alineados sólo a un lado ofrecen una oportunidad para evitar los problemas de espaciado propios del texto justificado. En este tipo de párrafos, los espacios entre palabras son constantes y además se produce un efecto de textura motivado por la existencia de un límite físico cuya oposición con el margen alineado produce un contraste visual inmediato en la página, además de proporcionar una separación óptica entre los párrafos alineados horizontalmente. La longitud variable de las líneas en el lado no alineado ayuda al lector a establecer las pausas y, por lo tanto, a diferenciar las líneas entre sí cuando pase del final de una línea al principio de la siguiente.



ESTA COMPOSICIÓN JUSTIFICADA utiliza amplios márgenes para centrar la atención del lector en el bloque de texto. El espaciado interno del texto es relativamente constante.

AdamsMorioka *Estados Unidos*

A Centrado

Mira la página en blanco como si fuera un campo virgen o como si tuviera la pureza de un ser no definido. El tipógrafo entra en este espacio y debe cambiarlo. El lector entrará en él más tarde, para ver lo que el tipógrafo ha hecho. La verdad subyacente de la página en blanco debe ser transgredida, pero jamás desaparecer totalmente.

Mira la página en blanco como si fuera un campo virgen o como si tuviera la pureza de un ser no definido.

El tipógrafo entra en este espacio y debe cambiarlo.

El lector entrará en él más tarde, para ver lo que el tipógrafo ha hecho. La verdad subyacente de la página en blanco debe ser transgredida, pero jamás desaparecer totalmente.

Mira la página en blanco como si fuera un campo virgen o como si tuviera la pureza de un ser no definido.

El tipógrafo entra en este espacio y debe cambiarlo.

El lector entrará en él más tarde, para ver lo que el tipógrafo ha hecho. La verdad subyacente de la página en blanco debe ser transgredida, pero jamás desaparecer totalmente.

B Justificado

Mira la página en blanco como si fuera un campo virgen o como si tuviera la pureza de un ser no definido. El tipógrafo entra en este espacio y debe cambiarlo. El lector entrará en él más tarde, para ver lo que el tipógrafo ha hecho. La verdad subyacente de la página en blanco debe ser transgredida, pero jamás desaparecer totalmente.

Mira la página en blanco como si fuera un campo virgen o como si tuviera la pureza de un ser no definido. El tipógrafo entra en este espacio y debe cambiarlo. El lector entrará en él más tarde, para ver lo que el tipógrafo ha hecho. La verdad subyacente de la página en blanco debe ser transgredida, pero jamás desaparecer totalmente.

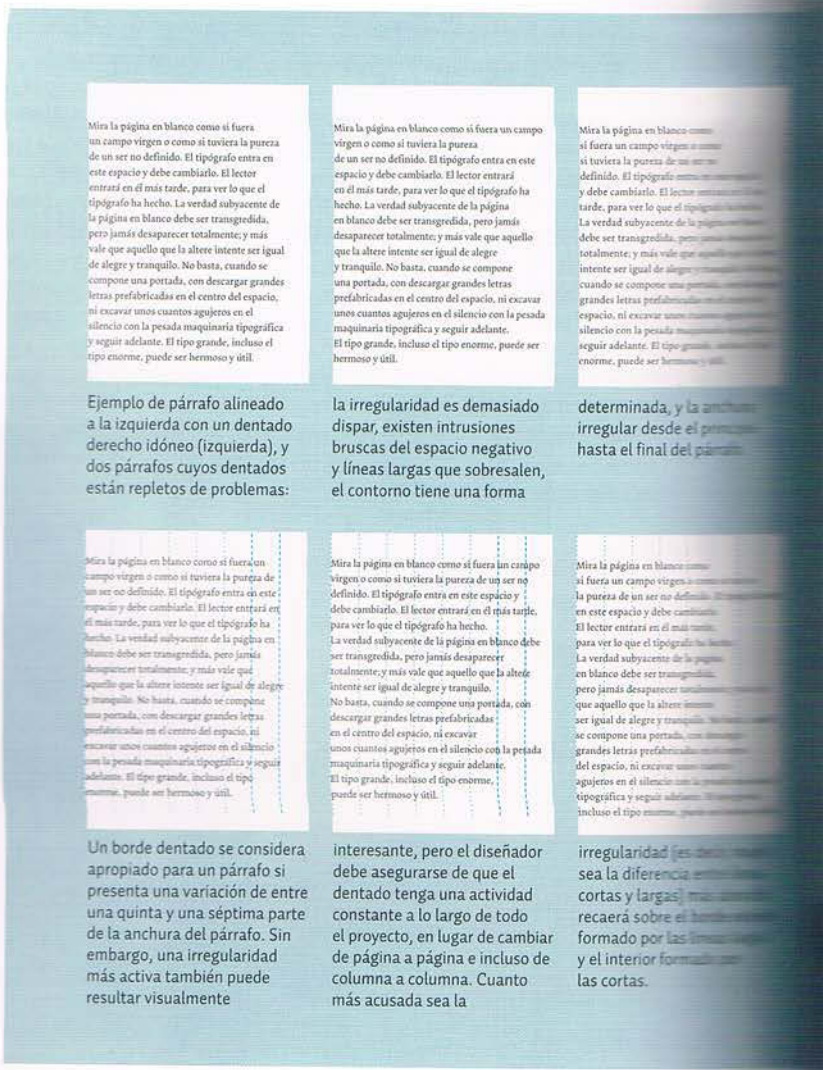
Mira la página en blanco como si fuera un campo virgen o como si tuviera la pureza de un ser no definido. El tipógrafo entra en este espacio y debe cambiarlo. El lector entrará en él más tarde, para ver lo que el tipógrafo ha hecho. La verdad subyacente de la página en blanco debe ser transgredida, pero jamás desaparecer totalmente.

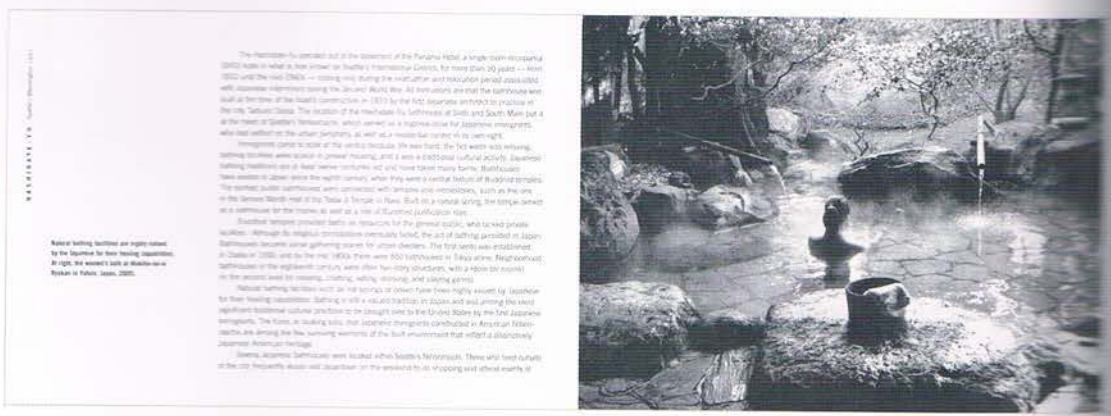
Los textos con un formato simétrico y bordes dentados a izquierda y derecha (serie A) o los bloques justificados (serie B) presentan muchas dificultades.

El texto centrado implica lógicamente una relación simétrica, y por lo tanto estática, con el espacio del formato que lo rodea. Para crear tensión y contraste, el diseñador sólo cuenta con el tamaño relativo de la masa del texto en su conjunto, su espaciado interno y su color.

Además, la forma exterior de las configuraciones centradas domina sobre su linealidad e impide su legibilidad. En este estudio, estos problemas se han presentado secuencialmente.

Un texto mal justificado presenta espacios entre palabras de distintos tamaños y calles, así como una excesiva presencia de palabras partidas. Para justificar el texto a su anchura ideal y evitar así las calles y las palabras partidas, hay que encontrar primero la alineación izquierda ideal y después ensanchar ligeramente la caja de texto o reducir el tipo medio punto al justificarlo. Corregir el espacio y las palabras partidas línea a línea producirá unas líneas excepcionalmente abiertas y otras excepcionalmente densas. En estos ejemplos vemos cómo las variaciones de anchura y tamaño afectan al espaciado, al tamaño del tipo y a las palabras partidas.





AUNQUE LA DISEÑ
compuesto el text
en un párrafo anch
limitado la activida
dentado. La suave
imprime calma a la
en general y no dis
las sangrías que defi
principios de párrafo.

Cheng Design

Explorando el borde irregular El dentado que se forma en un párrafo alineado sólo a uno de los márgenes puede estar más o menos contrastado, ser activo o sutil, pero lo que le brinda su atractivo es su uniformidad y coherencia desde el principio de un párrafo hasta el final. Los finales irregulares de las líneas se consideran óptimos si crean una "ondulación" orgánica, no forzada, sin brusquedades. En un párrafo justificado óptimamente por un solo margen, la irregularidad se vuelve invisible: el lector nunca es consciente de que las líneas terminan en su momento de conclusión natural. Si las líneas alternan entre cortas y muy largas, la irregularidad cobra relevancia y llama la atención sobre sí misma, con la consecuencia de que distraerá al lector del contenido del texto, si bien es verdad que una irregularidad extrema es aceptable siempre y cuando sea continua en todo el texto. El diseñador puede mitigar el efecto que produce una irregularidad muy pronunciada aumentando el interlineado. ■ Sin embargo, lo que no es nunca deseable es una medida irregular que comience en un párrafo con una cierta lógica, pero que se transforme en otro tipo de lógica a medida que el párrafo avanza, un párrafo con una irregularidad derecha excesiva o intrusiones angulares del espacio como consecuencia de líneas que se acortan progresivamente. La unidad general del borde dentado peligra por una sola coincidencia de dos líneas cortas que crea un cuadrado vacío. Lo ideal es que la profundidad del espacio blanco corresponda a entre la quinta y la séptima parte de la anchura del párrafo. ■ El orden de las palabras y su partición al final de la línea también afecta al borde dentado. Los problemas con la composición alineada a la izquierda surgen cuando las palabras cortas (normalmente preposiciones, conjunciones y pronombres) se han separado de las demás para alinearlas a la izquierda, lo que crea una calle vertical paralela al eje alineado. También puede suceder que una palabra corta aparezca al final de una larga línea entre dos líneas más cortas, con lo que parece estar separada del párrafo, como flotando en el espacio. En tales casos, el diseñador debe decidir entre volver a dividir las líneas para evitar estos problemas (y sus consecuencias) y el efecto del borde dentado tal cual está. ■ La partición de palabras al final de la línea mediante la utilización de un guión también puede ser problemática si no se le presta atención. Desde una perspectiva editorial, no es deseable tener varias líneas sucesivas que terminen en guión. Si en un texto se están dando excesivos guiones (más de uno cada diez líneas aproximadamente), el problema radica en la relación entre el tamaño del texto y la anchura del párrafo: se debe ajustar el uno o la otra para corregir esta situación. Aunque lo ideal sería un texto libre por completo de guiones, raramente es posible conseguir este estado de perfección y, de hecho, algunos diseñadores defienden que cortar palabras con guiones aquí y allá contribuye a la uniformidad del borde irregular ya que permite que las líneas conserven una longitud similar.

Mira la página en blanco como si fuera un campo virgen o como si tuviera la pureza de un ser no definido. El tipógrafo entra en este espacio y debe cambiarlo. El lector entrará en él más tarde, para ver lo que el tipógrafo ha hecho. La verdad subyacente de la página en blanco debe ser transgredida, pero jamás desaparecer totalmente; y más vale que aquello que la altere intente ser igual de alegre y tranquilo. No basta, cuando se compone una portada, con descargar grandes letras prefabricadas en el centro del espacio, ni excavar unos cuantos agujeros en el silencio con la pesada maquinaria tipográfica y seguir adelante. El tipo grande, incluso el tipo enorme, puede ser hermoso y útil.

Mira la página en blanco como si fuera un campo virgen o como si tuviera la pureza de un ser no definido. El tipógrafo entra en este espacio y debe cambiarlo. El lector entrará en él más tarde, para ver lo que el tipógrafo ha hecho. La verdad subyacente de la página en blanco debe ser transgredida, pero jamás desaparecer totalmente; y más vale que aquello que la altere intente ser igual de alegre y tranquilo. No basta, cuando se compone una portada, con descargar grandes letras prefabricadas en el centro del espacio, ni excavar unos cuantos agujeros en el silencio con la pesada maquinaria tipográfica y seguir adelante. El tipo grande, incluso el tipo enorme, puede ser hermoso y útil.

puede solucionar con un ligero ajuste en el tamaño del texto o la anchura del párrafo. Los tres párrafos de estos ejemplos están compuestos con el mismo tamaño de texto, con sutiles diferencias. En el primer párrafo los excesivos guiones y el dentado no se han corregido. El segundo tiene una irregularidad más activa, pero ningún guión, a medio camino del efecto deseado. El tercero es un párrafo ligeramente más ancho con un dentado más homogéneo y sin guiones.

LA ONDULACIÓN HOMOGÉNEA Y NATURAL en el borde dentado de estas columnas de texto se considera ideal en textos largos pensados para una lectura prolongada. También se ha considerado con atención el pie de foto para que el borde no justificado minimice su actividad a pesar de la estrechez del texto.

Andreas Ortag *Austria*

El párrafo idóneo Una composición óptima para el párrafo es aquella en la que la constelación de variables por las que se forma alcanza un equilibrio. El texto corrido es un componente muy importante en una publicación y encontrar el párrafo idóneo es una manera de empezar a desarrollar una estructura tipográfica global. ■ El diseñador puede comenzar por conjeturar qué tipo de letra elegir para el texto, basándose en lo que considera conceptualmente apropiado y teniendo en cuenta los atributos visuales de los posibles tipos, como la lectura relativa de las letras minúsculas, el grosor general de los trazos y cualquier contraste entre ellos y la altura de los ascendentes y descendentes. Después, compondrá un párrafo de anchura y tamaño arbitrarios y a partir de este primer intento y reflexiones ulteriores, podrá ajustar el tamaño del texto, expandir o condensar el *tracking*, abrir o cerrar el interlineado y cambiar la anchura. ■ La comparación entre los resultados de estas variaciones permite al diseñador determinar qué composición del texto es la más adecuada para su lectura sostenida. ¿En qué punto es el tipo demasiado pequeño o incómodamente grande? ¿Son las líneas homogéneas en longitud o ésta varía demasiado? ¿Hay demasiados guiones de partición, lo que significa que el párrafo es demasiado estrecho para permitir un número de caracteres óptimo? ¿El interlineado está creando una caja de texto demasiado densa? Una posible conclusión del análisis es que varias opciones de anchura e interlineado resulten óptimas. Entre ellas, el diseñador escogerá una como base de la publicación. ■ Esta elección repercute en el tamaño de la página, el número de columnas de texto en que se divida y en el tamaño óptimo de otros grupos de texto, como las notas, los pies de foto, las leyendas, entradillas, etc.

A "what if" book, *The Switch* is inspired by the blood-boiling enmity of polar opposites found in all spheres of life: families, shared living spaces, war-zones, ideological divides, and places of work. *What if* there was a compulsory shoe-swopping day? *What if* flashes of light lit up dark pockets of hate and misunderstanding all over the world, even for only a moment? Can empathy be cajoled or would it make no difference at all?

The Switch was published by Jewel Weed Press, Middletown NY, a garage-based small press owned by a former High School of Printing classmate, Ronald Hodamarsky. Although Jewel Weed's list focused mainly on books written by Ronald's wife Pat Hodamarsky, Ronald really dug the premise of *The Switch* when I pitched it to him over the phone. He agreed to publish the book if I would pay for all the printing and binding expenses including the costs of having their small second-hand offset press fixed. Published in an edition of 400 copies, my first novel was reviewed in two obscure literary journals—favorably in one and very unfavorably in the other. The reviewer of the pan was particularly irritated by the book's structure: "It is dizzying enough slogging through

46

A NOVEL BY BILLY MORLEY

THE SWITCH

THE SWITCH

A NOVEL BY BILLY MORLEY

The Switch *a novel*

One morning, a woman wakes to find she's living the life of her number one nemesis. Her nemesis has become her as well, at least for the day. They witness themselves in each other. It seems, on this one day at least, these switches have occurred all over the world. ***The Switch*** chronicles the day in the lives of six sets of switched enemies: three pairs who are face to face enemies, and three pairs who never even met but despise the very thought of the other.

1978, Jewel Weed Press, Middletown, NY

THE SWITCH

excerpt

Joanne, in the person of Carlotta, feeling the weight of a body sixteen pounds heavier than her own, sees herself coming down the hallway and wants to duck into the bathroom or turn around and head the other way. Carlotta feels so much revulsion associated with this person walking towards her, the feeling is physical. Her neurons hurl frantically over synapses in search of a means of escape, her stomach knots, her fingers and toes tremor. She recalls a dream where Joanne is nice to her, confides in her. In the dream, the two of them were singing a song together and embraced each other in the way old friends do. Whose dream was that? Joanne's? Carlotta's? Both? Neither? Carlotta decides to keep walking, say good morning, maybe ask Joanne how her dad is doing or something about the Anderson case.

Carlotta, in the person of Joanne, decides not to go into the mailroom after all. Instead she ducks into a stairwell. Joanne despises the way Carlotta tries to engage her in small talk. *It's so dishonest. We both detest each other, why bother acting like it's any different.* Joanne will take truth over niceness any day of the week.

Two people disliking each other, even with great intensity, is not a serious problem in and of itself. It is a serious problem for Joanne and Carlotta because they are both intellectual property lawyers at Bennett and Bennett and have no choice but to work together on at least one third of their cases. Truth is, Joanne doesn't care for 90% of her colleagues at Bennett and Bennett. She considers most of them immoral, shiftless hypocrites. She hates working there but would never leave the firm because it's pretty much her whole life. Carlotta dreamed of working at Bennett and Bennett ever since she was a pre-law student reading about the firm's landmark class-action suits against big pharmaceutical companies. It's not a huge firm but it has an excellent reputation and they let her take on a lot of pro bono cases. Still, she often considers leaving, primarily because of Joanne. As a lawyer, Carlotta prides herself in finding solutions that avoid having to go to court. She's a mediator by nature and considers it a personal failure that she's never been able to reach some kind of common ground with Joanne. She loses sleep over the conflict and has named a deepening worry line in her forehead after her nemesis.

Carlotta believes that Joanne is not, deep down, a bad person. She is just severely fucked up, clinically depressed, and probably had a very difficult

Estructura y características

Aspectos estilísticos

El funcionamiento del texto

La textura y el espacio

Los tipos como información

La influencia del color en los tipos

Mira la página en blanco como si fuera un campo virgen o como si tuviera la pureza de un ser no definido. El tipógrafo entra en este espacio y debe cambiarlo. El lector entrará en él más tarde, para ver lo que el tipógrafo ha hecho. La verdad subyacente de la página en blanco debe ser transgredida, pero jamás desaparecer totalmente; y más vale que aquello que la altere intente ser igual de alegre y tranquilo. No basta, cuando se compone una portada, con descargar grandes letras prefabricadas en el centro del espacio, ni excavar unos cuantos agujeros en el silencio con la pesada maquinaria tipográfica y seguir adelante. El tipo grande, incluso el tipo enorme, puede ser hermoso y útil.

Composición inicial Composición sólida; la actividad de los ascendentes y descendentes y una altura de x relativamente grande crea una composición incómoda y densa. Además, el dentado muestra longitudes indecisas, así como intrusiones del espacio negativo.

Mira la página en blanco como si fuera un campo virgen o como si tuviera la pureza de un ser no definido. El tipógrafo entra en este espacio y debe cambiarlo. El lector entrará en él más tarde, para ver lo que el tipógrafo ha hecho. La verdad subyacente de la página en blanco debe ser transgredida, pero jamás desaparecer totalmente; y más vale que aquello que la altere intente ser igual de alegre y tranquilo. No basta, cuando se compone una portada, con descargar grandes letras prefabricadas en el centro del espacio, ni excavar unos cuantos agujeros en el silencio con la pesada maquinaria tipográfica y seguir adelante. El tipo grande, incluso el tipo enorme, puede ser hermoso y útil.

Segunda composición El mismo interlineado; ajustar el tamaño a 8 puntos alivia la densidad y mejora ligeramente la irregularidades del margen derecho; sin embargo, el tamaño es demasiado pequeño para la anchura del párrafo (50-70 caracteres por línea).

Mira la página en blanco como si fuera un campo virgen o como si tuviera la pureza de un ser no definido. El tipógrafo entra en este espacio y debe cambiarlo. El lector entrará en él más tarde, para ver lo que el tipógrafo ha hecho. La verdad subyacente de la página en blanco debe ser transgredida, pero jamás desaparecer totalmente; y más vale que aquello que la altere intente ser igual de alegre y tranquilo. No basta, cuando se compone una portada, con descargar grandes letras prefabricadas en el centro del espacio, ni excavar unos cuantos agujeros en el silencio con la pesada maquinaria tipográfica y seguir adelante. El tipo grande, incluso el tipo enorme, puede ser hermoso y útil.

Tercera composición El mismo tamaño e interlineado, pero el tipo se ha sustituido por otro con una altura de x menor. Sin embargo, este tipo parece demasiado pequeño para su legibilidad óptima y la anchura sigue siendo excesiva para el número ideal de caracteres.

Mira la página en blanco como si fuera un campo virgen o como si tuviera la pureza de un ser no definido. El tipógrafo entra en este espacio y debe cambiarlo. El lector entrará en él más tarde, para ver lo que el tipógrafo ha hecho. La verdad subyacente de la página en blanco debe ser transgredida, pero jamás desaparecer totalmente; y más vale que aquello que la altere intente ser igual de alegre y tranquilo. No basta, cuando se compone una portada, con descargar grandes letras prefabricadas en el centro del espacio, ni excavar unos cuantos agujeros en el silencio con la pesada maquinaria tipográfica y seguir adelante. El tipo grande, incluso el tipo enorme, puede ser hermoso y útil.

Cuarta composición Retomamos el tipo de la composición inicial, pero se ha estrechado el párrafo: éste conserva su legibilidad, optimiza el número de caracteres a 65 por línea y crea una irregularidad más activa en el lado derecho. El interlineado sigue siendo algo denso y existen problemas con el dentado y los guiones de partición de palabra que deben ser resueltos.

Mira la página en blanco como si fuera un campo virgen o como si tuviera la pureza de un ser no definido. El tipógrafo entra en este espacio y debe cambiarlo. El lector entrará en él más tarde, para ver lo que el tipógrafo ha hecho. La verdad subyacente de la página en blanco debe ser transgredida, pero jamás desaparecer totalmente; y más vale que aquello que la altere intente ser igual de alegre y tranquilo. No basta, cuando se compone una portada, con descargar grandes letras prefabricadas en el centro del espacio, ni excavar unos cuantos agujeros en el silencio con la pesada maquinaria tipográfica y seguir adelante. El tipo grande, incluso el tipo enorme, puede ser hermoso y útil.

Composición final Otra ligera reducción en la anchura del párrafo, el aumento del interlineado en un punto y una firme redivisión de las líneas han dado como resultado un párrafo con una textura confortable, un número de caracteres por línea óptimo, sin partición de palabras y un dentado agradable. A partir de este último párrafo, el tipógrafo puede empezar a considerar cómo estructurar las columnas y el tratamiento de otros elementos, como los títulos, subtítulos, etc.

En este estudio de párrafo se han analizado las variables de tamaño del tipo, espaciado, interlineado y anchura del párrafo para conseguir una composición de texto con el espaciado más cómodo, la mínima partición de palabras posible y un dentado derecho óptimo.

Texto extraído del libro The elements of typographic style *de Robert Binghurst*

pesada maquinaria tipográfica allá.

Mira la página en blanco como si fuera un campo virgen o como si tuviera la pureza de un ser no definido. El tipógrafo entra en este espacio y debe cambiarlo. El lector entrará en él más tarde, para ver lo que el tipógrafo ha hecho. La verdad subyacente de la página en blanco

pesada maquinaria tipográfica allá.

Mira la página en blanco como si fuera un campo virgen o como si tuviera la pureza de un ser no definido. El tipógrafo entra en este espacio y debe cambiarlo. El lector entrará en él más tarde, para ver lo que el tipógrafo ha hecho. La verdad subyacente de la página en blan-

pesada maquinaria tipográ
Mira la página en
si fuera un campo virgen
tuviera la pureza de un ser
do. El tipógrafo entra en
y debe cambiarlo. El lector
en él más tarde, para ver lo
tipógrafo ha hecho. La verdad
yacente de la página en blanco

Distintos ejemplos de sangría que ponen de manifiesto las posibilidades de este sencillo modo de marcar un nuevo párrafo.

maquinaria tipográfica y seguir adelante. El tipo grande, incluso el tipo enorme, puede ser hermoso y útil.

Presentación del espacio

Mira la página en blanco como si fuera un campo virgen o como si tuviera la pureza de un ser no definido. El tipógrafo entra en este espacio y debe cambiarlo. El lector entrará en él más tarde, para ver lo que el tipógrafo ha hecho. La verdad subyacente de la

Mira la página en blanco como si fuera un campo virgen o como si tuviera la pureza de un ser no definido. El tipógrafo entra en este espacio.

El lector entrará en él más tarde, para ver lo que el tipógrafo ha hecho. La verdad subyacente de la página en blanco debe ser transgredida.

Mira la página en
ra un campo virgen
la pureza de un ser
tipógrafo entra en

El lector entrará en
para ver lo que el
La verdad subyacente
en blanco debe ser

Un retorno doble entre párrafos es lo habitual cuando se separan párrafos con espacios.

Utilizar media línea de interlineado entre párrafos
forma de separarlos.

maquinaria tipográfica y seguir adelante. El tipo grande, incluso el tipo enorme, puede ser hermoso y útil.

Presentación del espacio

Mira la página en blanco como si fuera un campo virgen o como si tuviera la pureza de un ser no definido. El tipógrafo entra en este espacio y debe cambiarlo. El lector entrará en él más tarde, para ver lo que el tipógrafo ha

Mira la página en blanco como si fuera un campo virgen o como si tuviera la pureza de un ser no definido.

El lector entrará en él más tarde, para ver lo que el tipógrafo ha hecho. La verdad subyacente de la página en blan-

Mira la página en

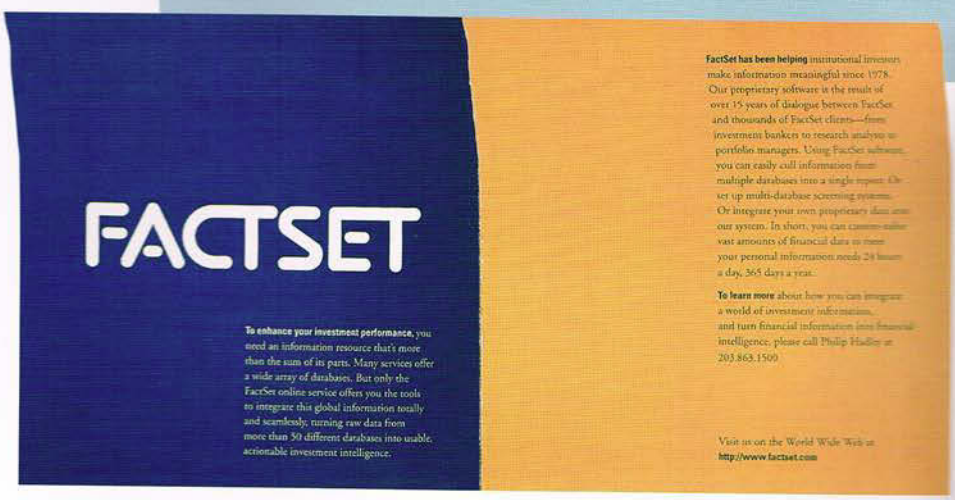
fuera un campo
tuviera la pureza
do. El tipógrafo
y debe cambiarlo.
en él más tarde,
tipógrafo ha

Los subtítulos o ladillos se utilizan a veces como separadores. (A) Un subtítulo puede seguir a un retorno de párrafo simple o doble y la primera línea del párrafo siguiente puede tener el mismo interlineado que el ladillo, línea de base a línea de base. (B) Por otro lado, el subtítulo puede estar precedido y seguido de un espacio diferenciado del interlineado general.

En este ejemplo, la sangría francesa en la primera línea de cada párrafo crea un detalle de gran belleza y cualidad informativa que influirá en la estructura de la página, ya que requerirá un mayor espaciado entre columnas.

Ésta es una estrategia
en la que las primeras
párrafo se sitúan por
línea de base y
que contrasta con el texto.

Estructura y características
Aspectos estilísticos
El funcionamiento del texto
La textura y el espacio
Los tipos como información
La influencia del color en los tipos



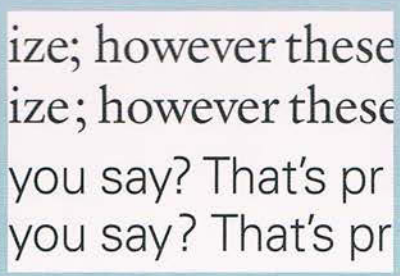
Separar los párrafos Hasta el siglo XV, el texto se componía seguido y sin interrupciones. La definición de párrafo como unidad informativa surgió a principios del siglo XVI para ayudar a los lectores a recorrer el texto. En un principio, el cambio de párrafo estaba marcado por un espacio mayor después del punto de la última oración de un párrafo; una evolución posterior introdujo elementos gráficos, como cuadrados o círculos, pero seguía sin existir una ruptura del texto como la del salto de párrafo. ■ En un momento dado, se empezaron a introducir columnas con salto entre los párrafos, aunque, en lugar de un espacio entre ellos, el cambio se indicaba con una sangría en la primera línea del salto de párrafo. Esta solución funciona especialmente bien en el texto justificado. La profundidad de la sangría es arbitraria, pero ha de ser visible. La sangría debe ser aún más profunda si el interlineado es mayor, ya que un espacio más amplio entre las líneas normaliza la percepción de anchura de la columna y se debe crear un espacio mayor en el inicio de párrafo. ■ A veces un diseñador exagera la sangría para conseguir un efecto visual. Si los párrafos son largos y las columnas relativamente anchas, esta estrategia ayudará a introducir un ritmo de cortes en las columnas para romper el muro de texto. Las sangrías no suelen ser una buena idea si el texto está alineado al margen de la izquierda, ya que la longitud irregular de las líneas ya es inconstante en el lado derecho y la sangría en el margen izquierdo perdería parte de su poder visual, además de que daría la impresión de descuido o de que las primeras líneas de cada párrafo cambian de alineación.

UN SALTO DE PÁRRAFO DOBLE separa los párrafos en esta columna de texto.

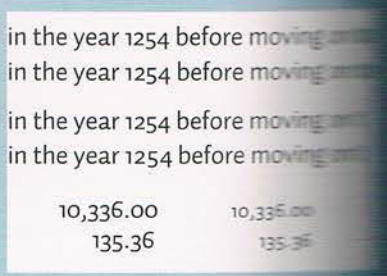
Voice *Austria*

Algo que no se puede ignorar: cuidar los detalles de la tipografía Se suele prestar muy poca atención a la creación de tipos más allá de su composición y estilo. Los detalles mínimos de la composición del texto son igualmente importantes, si no más, para conseguir una lectura fluida, así como corrección gramatical. Conocer las reglas fundamentales de una composición de texto limpia alertará al diseñador sobre problemas potenciales de espaciado y ayudará a mejorar el aspecto y la legibilidad del texto corrido.

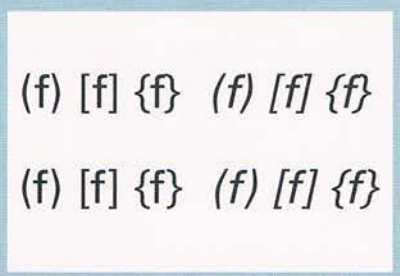
¡OYE, TÚ! ¡UTILIZA LOS SIGNOS CORRECTOS! Una señal más evidente de que el diseñador es un aficionado total que la utilización incorrecta de comillas y apóstrofos. Las comillas rectas (") y el apóstrofo recto (') se utilizan exclusivamente para indicar medidas. Es un gran error, si bien muy común, utilizar un apóstrofo recto (') o una tilde (~) en lugar de apóstrofo (’). No lo hagas. Segundo error: utilizar comillas rectas en lugar de comillas tipográficas (también llamadas inglesas). Hay dos versiones de comillas inglesas: de apertura (“) y de cierre (”). En cualquier caso, en español se utilizan también las comillas latinas o "de sargento" (« y »), de apertura y cierre, respectivamente). Aprende a utilizarlas.



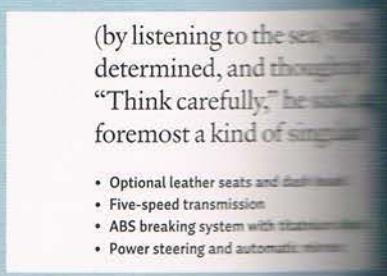
TIRA Y AFLOJA. Los dos puntos y el punto y coma necesitan más espacio por delante y menos por detrás. Los signos de exclamación y de interrogación suelen verse mejor si se separan un poco de la frase. Un espacio completo, incluso medio, es demasiado; pero un 20/100 de cuadratín, o anchura de M, o un *tracking* +20 suele ser suficiente.



FÍJATE EN LOS NÚMEROS. Los numerales necesitan ajustes, sobre todo las secuencias de numerales alineados, que normalmente requieren la línea de base hasta la línea de mayúsculas, requerir mayor espacio, aunque sus formas son variadas que las letras mayúsculas. Los en formatos especiales, como las tablas tabular: se alinearán a la derecha o a la si el idioma lo exige) decimal y se dispondrán en columnas verticales. En estos casos, los alineados son preferibles para facilitar el



EVITA LAS COLISIONES. El contenido dentro de los paréntesis y los corchetes suele mejorar con una separación algo mayor de estos signos, sobre todo en cursiva, ya que suelen ligarse los ascendentes con el espaciado por defecto. En concreto, las minúsculas en cursiva f, l, k, h y la mayoría de las letras en caja alta necesitarán este ajuste.



NO DEJES LA PUNTUACIÓN COLGADA. de puntuación debería quedar fuera del cuando suceden al principio de una línea. también se aplicará a los puntos de una

Estructura y características
Aspectos estilísticos
El funcionamiento del texto
La textura y el espacio
Los tipos como información
La influencia del color en los tipos

Thoreau[2] said, the

CH_2O_3 will ca

LOS SUBÍNDICES Y LOS el espaciado de un utilizados para indicar y matemáticas, a un determinado Normalmente, estos menores que la altura de x, una altura de x muy resultar casi invisible. debajo de la línea de descendentes, sin por arriba, un superíndice de mayúsculas y debajo de la línea media. el subíndice o el superíndice tanto que los demás un superíndice compensar la otra diagonal derecha

the final chap
the final cha
the final ch

UN PASO HACIA LA PERFECCIÓN: LAS LIGADURAS. Las ligaduras son caracteres especiales que corrigen ópticamente las dificultades de espaciado de determinadas combinaciones de letras y son la clave del espaciado óptimo de cada fuente. Puesto que las ligaduras están dibujadas con un espacio fijo entre los caracteres (por ejemplo, "fi"), el diseñador puede asumir que el creador de la fuente lo ha determinado como óptimo basándose en su concepto de espaciado óptimo para toda la fuente. Si las ligaduras dentro del texto corrido parecen estar más apretadas (o más alejadas) que los caracteres cambiables que las rodean, significa que se debe cambiar el espaciado de la fuente o que el diseñador debe sustituir la ligadura por los dos caracteres independientes.

ina@rockpub.com
ina@rockpub.com
earing and/or verti
earing and/or verti

CUANDO NO SON LETRAS. Los símbolos no alfabéticos (@, #, € y %, por ejemplo) y algunos signos de puntuación lineales (/) requieren ajustes especiales. La arroba (@) suele aparecer ligeramente elevada sobre la línea, de modo que bajarla ligeramente por debajo de la línea de base la centra ópticamente en la línea de texto. La almohadilla (#) y el signo de porcentaje (%) muestran un empuje diagonal similar al de las letras en cursiva, así que hay que reducir el espacio anterior y aumentar el posterior para que puedan participar del ritmo general del texto. La barra diagonal (/) suele requerir un espacio adicional a cada lado, aunque un espacio completo es demasiado; lo ideal es un *tracking* entre +20 y +30.

AIGA building
AIGA building
AIGA building

Las versalitas que se mayor espacio fácilmente, que las mayúsculas. demasiado que el texto en uno o dos puntos y el espacio, pero sin mayúsculas.

Luna Park, New Jerse
Luna Park, New Jerse
Luna Park, New Jerse
Luna Park, New Jerse
Luna Park, New Jerse

El rasgo que se utiliza excesivamente la que la rodea. El tipo llamar la atención, destacado que el del texto. Cambia sin más alto o tipográficamente

122 Interview

www.borsellino.net

Pierre Borsellino wird 1973 als Sohn sizilianischer Eltern in Frankfurt geboren. Mit 14 beginnt er sich sein Taschengeld mit dem Organisieren von Partys, dem Schreiben von Sponsoring Konzepten für Markenartikler sowie dem Entwerfen von Logos zu verdienen. Mit 16 macht er sich selbständig, wechselt jedoch mit 17 zur FH Figurius Leipziger & Partner und wird mit 18 Art Director der Plattenfirma des damaligen Rave und Techno-Königs Monogore. Mit 21 gründet er sein eigenes Designbüro und arbeitet hetzen für Kunden aus Musik, Mode und Kultur. 1999 gründet er sein erstes Modemagazin. 2001 folgt sein zweites Magazin namens TAG, welches 2002 in M Publication umbenannt wird. Für sein Design – zuvor für Kunden als auch aktuell für M – erhielt er mehrfach Auszeichnungen.

10.2/Piero Borsellino

Sex, Drugs and Rock'n'Roll.

01 **Was gefällt dir an deinem Beruf?**
Sex, Drugs and Rock'n'Roll: Seine eigenen Ideen zu entwickeln und umzusetzen ist wie ein Orgasmus, ein süchtigmachender Rausch und ein gutes Konzert zugleich. Wer das nicht verspürt, sollte den Beruf wechseln.

02 **Wer waren bzw. sind deine Vorbilder?**
Früher: Adriano Celentano, heute: Renzo Rosso (Diesel Chef).

03 **Machst du freie Projekte?**
Freie Projekte? Hört sich absurd an. Auch wenn ich weiss was mit der Frage beabsichtigt ist, wundere ich mich über diese Bezeichnung. Kreative schaffen sich sogenannte "freelance projects", damit sie ganz ohne Vorgaben und Kundenwünsche Schalten und Walten können – sich „selbst-verwirklichen" können. Hört sich sehr arty an. Und vor allem so, als würden sie in der anderen Zeit nur "unfreie" Projekte verwirklichen. Was bin ich Dienstleister oder Künstler? Das zeigt, dass die kreativen Berufe, sei es Designer, Photograph, Illustrator, Texter oder Regisseur, immer nach grösstmöglicher Freiheit (ja einem "Director's Cut") heischen. Der Idealfall: Versuchen Kunden zu finden, die von einem den Director's Cut und nicht das Gegenteil verlangen. Wie war noch mal die Frage? Aaah, ja ich mache freie Projekte!

04 **Was sind Computer für dich?**
Moderne Mittel zum Zweck.

05 **Mit was spielst du?**
Mit dem Feuer.

06 **Wie bringst du Familie, Freizeit und Beruf unter einen Hut?**
Momentan in der genau umgekehrten Reihenfolge: Erst der Beruf, dann die Freizeit und dann die Familie. Kann sein, dass sich die Reihenfolge in einigen Jahren ändert. Und zwar wenn ich Papa werde.

07 **Was magst du an deinen Arbeiten, was nicht?**
Die Freude ist meistens nur von kurzer Dauer, weil ich mit geboren Arbeit das Kapitel beendet habe. Umso mehr freue ich mich über Arbeiten, die noch nach Jahren wirken.

08 **Dein Lieblingsfluch?**
Minghia! (Sizilianisch für "Schwanz", wie Fuck!).

09 **Was machst du nachdem du aufgestanden bist?**
Meistens urinieren.

10 **Empfehle drei Feinde:**
Die Ablenkung, den Perfektionismus und die Müdigkeit. Alle drei Kosten Zeit. Dies fordert wiederum die Disziplin.

11 **Wo würdest du gerne leben, wo arbeiten?**
Beides in New York, Sizilien oder in der Renaissance.

12 **Design und Politik – ist das ein Thema für dich?**
Nicht direkt. Beides ist abstrahiert gesehen ein Gestaltungsprozess. Gute Gestaltung gibt eine Richtung vor. Leitet die Massen. Dies wiederum verleiht Macht. Manifestiert eine Aussage. Kommt nur, wie immer, darauf an, welche Interessen(gemeinschaften) sich dahinter verbergen.

13 **Wiedergeboren werden als?**
Wind. Mal ist man da, mal nicht, Mal stärker, mal schwächer.

14 **Was sammelst du?**
Erfahrungen aller Art.

15 **Wie findest du Prince, Prince Charles, Charles Brosnan?**
Überragender Geist, geistätzend, titanider Mundharmonikaspieler.

16 **Was würdest du gerne erfinden?**
Das Glücksrezept.

17 **Wobei kannst du am besten entspannen?**
In der Sauna und beim Sex.

18 **Die größte Revolution war/ist:**
Der Mikrochip.

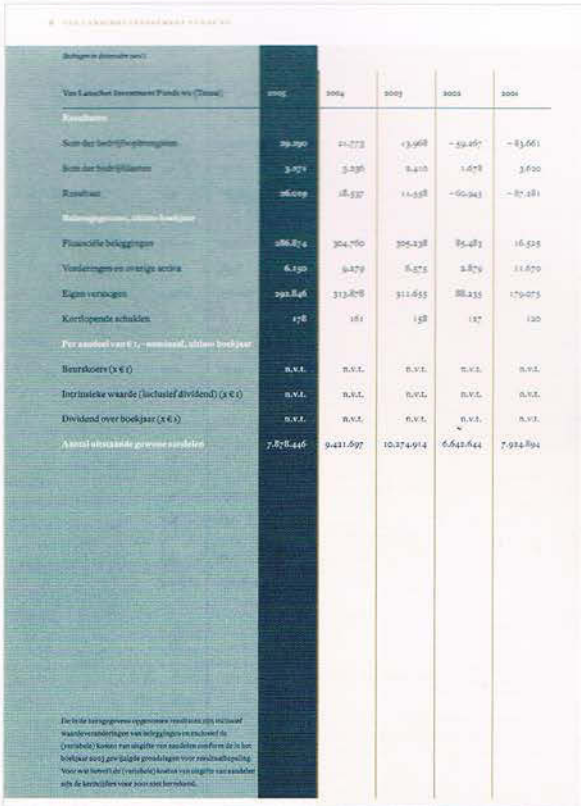
19 **Wen würdest du gerne einmal treffen?**
Denjenigen, dessen Idee "Adam & Eva" war.

20 **Dein Lieblings-Buchstabe in deiner Lieblings-Schrift? Mir gefällt das grosse "S" in der Akzidenz Grotesk Black ganz gut.**

\S DE DS THEMEN Schriften\BigBlu Text\Monopoint\Vorlage Tuscon\Copy

EL DISEÑADOR DE ESTA PÁGINA ha considerado con atención las cualidades editoriales y visuales de los componentes textuales. Los números de la lista aparecen a un lado de las columnas para mantener la claridad de la alineación, el título se distingue gracias a la cursiva, las preguntas se han compuesto en negrita y se ha dado un tratamiento estilístico diferente a cada contenido distinto.

Finest Magma *Alemania*



Van Lanschot Investment Funds nv (Totaal)	2005	2004	2003	2002	2001
Resultaten					
Som der bedrijfsopbrengsten	29.290	21.773	13.968	−59.267	−83.661
Som der bedrijfslasten	3.171	3.236	2.410	1.678	3.620
Resultaat	26.019	18.537	11.558	−60.943	−87.281
Balansgegevens, ultimo boekjaar					
Financiële beleggingen	286.874	304.760	306.238	85.483	16.525
Vorderingen en overige activa	6.150	9.279	6.575	2.879	11.670
Eigen vermogen	292.846	313.878	311.655	88.235	179.075
Kortlopende schulden	178	161	158	127	120
Per aandeel van € 1,– nominaal, ultimo boekjaar					
Beurskoers (x € 1)	n.v.t.	n.v.t.	n.v.t.	n.v.t.	n.v.t.
Intrinsieke waarde (inclusief dividend) (x € 1)	n.v.t.	n.v.t.	n.v.t.	n.v.t.	n.v.t.
Dividend over boekjaar (x € 1)	n.v.t.	n.v.t.	n.v.t.	n.v.t.	n.v.t.
Aantal uitstaande gewone aandelen	7.878.446	9.421.697	10.274.914	6.642.644	7.924.894

De hoge aangegeven opgenomen resultaten zijn inclusief waardeveranderingen van beleggingen en inclusief de (variabele) koersen van uitgifte van aandelen conform de in het boekjaar 2005 geldende grondslagen voor resultaatbepaling. Voor wat betreft de (variabele) koersen van uitgifte van aandelen zijn de koersdijfers voor 2001 niet berekend.

Structuur

Algemene informatie

Van Lanschot Investment Funds nv is een beleggingsmaatschappij met veranderlijk kapitaal. De vennootschap is opgezet volgens een zogenaamde paraplu-structuur. Dit betekent dat het gewone aandelenkapitaal is verdeeld in verschillende series van gewone aandelen, Fondsen genaamd, waarin het vermogen van de beleggingsmaatschappij is belichaamd. De Fondsen als zodanig hebben geen rechtskarakter; zij vallen onder één en dezelfde rechtspersoon: Van Lanschot Investment Funds nv. Het geplaatste kapitaal van iedere serie vormt een Fonds, met een eigen beleggingsbeleid, risicoprofiel en koersvorming. Ook de administratie van elk Fonds is gescheiden door het gebruik van separate rekeningen. Het op een afzonderlijke serie (Fonds) gestort kapitaal wordt afzonderlijk belegd. Zowel de kosten als de opbrengsten worden per Fonds afzonderlijk verantwoord. Waardestijgingen en waardedalingen in de portefeuille van een Fonds komen uitsluitend ten goede aan of ten laste van de houders van de desbetreffende serie. Hoewel sprake is van (administratief) afgesloten vermogens blijven de Fondsen in juridische zin deel uitmaken van Van Lanschot Investment Funds nv.

Binnen Van Lanschot Investment Funds nv bestaan per 31 december 2005 vier van dergelijke Fondsen, te weten:

Fonds A	Van Lanschot Dutch Equity Fund;
Fonds C	Van Lanschot Far East Equity Fund;
Fonds D	Van Lanschot ICT Fund;
Fonds E	Van Lanschot Euro Credit Fund.

De verschillende Fondsen hebben, zoals gezegd, alle ook hun eigen aspecten van het beleggingsbeleid, welke onder 'Kenschetsen afzonderlijke Fondsen' nader worden toegelicht.

Verhandelbaarheid

De afzonderlijke Fondsen zijn aan de effectenbeurs van Euronext Amsterdam nv genoteerde beleggingsinstellingen met een (semi) open-end structuur. De beurskoers volgt de intrinsieke waarde van de aandelen binnen nauwe grenzen. Behoudens wettelijke bepalingen en uitzonderlijke situaties is de directie met inachtneming van het navolgende verplicht aandelen af te geven en in te kopen. Deze afgifte en inkoop geschieden uitsluitend via

	Jaarmut	Maand	Jaar
Fonds A	+0,50%	−0,50%	−0,50%
Fonds C	+0,75%	−0,50%	−0,50%
Fonds D	+0,50%	−0,50%	−0,50%
Fonds E	+0,50%	−0,50%	−0,50%

F. van Lanschot Bankiers nv, [illegible] verbintenis is aangegaan [illegible] aandelen van de afzonderlijke Fonds[illegible] verbinteneis wordt, voor zover [illegible] handelssysteem van Euronext Amsterdam [illegible] dat intervenire in de markt door [illegible] plaatsvindt dat de prijs inclusief [illegible] op de effectenbeurs van Euronext [illegible] principe steeds beweegt [illegible] of min een maximaal bepaald [illegible] wordt een actueel overzicht van [illegible] ten opzichte van de intrinsieke [illegible] van aandelen voor de diverse Fonds[illegible]

In het algemeen zal een deel van de [illegible] afslagen ten goede komen aan de [illegible] en een deel aan het Fonds (met uitzondering van Van Lanschot Euro Credit Fund, [illegible] transactiekosten bij de beleggingen [illegible] dan wel bij de verkoop van beleggingen [illegible] Onder omstandigheden kan het [illegible] van aandelen op te schorten.

Risicoprofiel

Aan een belegging in een van de Fonds[illegible] verbonden, welke in het algemeen [illegible] beleggen in aandelen en/of obligaties. [illegible] van aandelen wordt beïnvloed door de [illegible] individuele ondernemingen waarin [illegible] verwachtingen hieromtrent en het [illegible] algemeen. Het beleggen op basis van [illegible] specifieke risico's met zich mee. Voor [illegible] waarde-ontwikkeling in de eerste plaats [illegible] de ontwikkeling van de kapitaalmarkten, [illegible] plaats is aan een belegging in obligaties [illegible] verbonden. Verder bestaat er, indien [illegible] risico van valutaschommelingen. Voor [illegible] risicoparagraaf en het door de directie [illegible]

Estructura y características
Aspectos estilísticos
El funcionamiento del texto
La textura y el espacio
Los tipos como información
La influencia del color en los tipos

dolor sit amet, consetetur sadipscing.

Elitr, sed diam nonumy eirmod tempor invidunt ut labore et dolore magna aliquyam erat, sediam volu ptua. At vero eos et accusam et justo duo dolores et ea rebum. Stet clita kasd gubergren, no sea takim ata sanctus est Lorem ipsum dolor sit amet. Lorem ipsum dolor sit amet, consetetur sadipscing elitr, sed diam nonumy eirmod tempor invidunt ut labo re et dolore magna aliquyam erat.

At vero eos et accusam et justo duo dolores et ea rebum. Stet clita kasd gubergren, no sea takim ata sanctus est Lorem ipsum dolor sit amet. Lorem ipsum dolor sit amet, consetetur sadipscing elitr,

Lorem ipsum
elitr, sed dian
labore et dolo
ptua. At vero
ea rebum. Ste
ata sanctus e
ipsum dolors
sed diam non
re et dolore n
duo dolores e
no sea takim
amet. Lorem
sadipscing el
invidunt ut l

SALVA A LAS HUÉRFANAS. No dejes que la última línea de un párrafo quede al comienzo de una columna. Esta línea huérfana distraerá aún más si el párrafo que le sigue está separado de ella por un espacio y será especialmente irritante si aparece al principio de la página izquierda. Modifica el texto para que la nueva página comience con el nuevo párrafo o modifica el espaciado anterior para que el párrafo continúe con por lo menos tres líneas después de la nueva página.

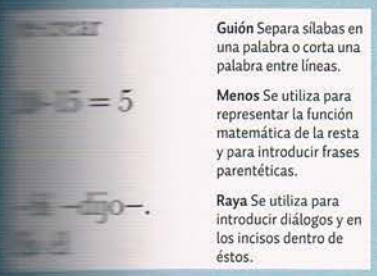
whenever possible. A spec

whenever possible. A specia

not always, however, becau

not always, however, becau

CUIDADO CON EL ESCALÓN. A un punto le sigue un espacio, nunca dos, antes de la mayúscula de la siguiente frase. Y el espacio que precede a una coma o a unas comillas jamás debería reducirse: estos llevan consigo un espacio adicional por encima o por debajo. El espacio que sigue a una coma, [illegible] o comillas debería reducirse ligeramente.



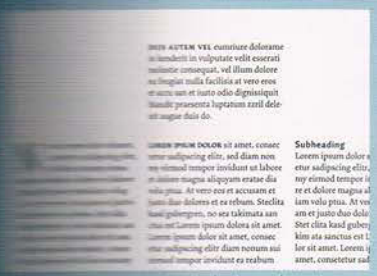
DISTINGUIR LAS RAYAS. Hay tres tipos de [illegible]: el guión, el signo menos y la raya. [illegible] para su función específica y ajusta [illegible] que encajen ópticamente en el texto. [illegible] completo a cada lado es demasiado, aunque [illegible] que esto será apropiado. Quizá [illegible] alterar la longitud y la orientación con [illegible] línea de base que aparece por defecto para [illegible] el objetivo de que mejore su relación con [illegible]. A veces el guión es demasiado bajo [illegible] demasiado larga.

SANGRAR O NO SANGRAR. Al componer un texto sin espacio adicional entre los párrafos y con sangría de primera línea, el primer párrafo de la página no debería llevar sangría. Todos los párrafos siguientes sí deberían llevarla, hasta la siguiente ruptura de la secuencia o subtítulo, donde nuevamente se prescinde de ella.

Si el editor y el diseñador son cuidadosos, la mala partición de palabras se reducirá radicalmente. Siempre es mejor partir una palabra para dejar grupos de cuatro letras.

will be presided over by Ellen Mac-Murray and her partner, Roberto M. Castiglioni, along with Joy Adams.

¡CUIDADO CON LA PARTICIÓN! Cuando partas palabras al final de una línea, hay que seguir ciertas normas: no se puede partir una palabra de manera que quede una vocal sola al final de la línea; ten cuidado con los cortes que pueden producir palabras malsonantes al dividirlas ("dis-puta", "Chi-cago"); procura no dejar menos de tres letras después de punto y seguido antes del corte; las abreviaturas, siglas y acrónimos no se pueden partir; procura no dividir palabras procedentes de otros idiomas y nunca dividas nombres propios (si es absolutamente necesario, divide el apellido, nunca el nombre de pila).



[illegible]. Las inclusiones de texto, como [illegible], líneas introductorias y ladillos, [illegible] cuenta lógica visual. Las mayúsculas [illegible] descansar en una línea de base [illegible] más líneas por debajo de la parte [illegible]. Una línea introductoria debería [illegible] número de palabras en la primera línea [illegible], tratar las frases introductorias de [illegible] todo el documento. Un ladillo, cuando [illegible] por encima de una columna, debería estar [illegible] con el texto de las columnas [illegible].

NO CRUCES LOS CANALES. Siempre que sea posible, evita que los espacios dobles entre párrafos queden a la misma altura (o similar) entre columnas adyacentes. Cuando los canales negativos horizontales se aproximan unos a otros se convierten en una distracción y además suelen desviar la vista hacia las demás columnas horizontales y rompen el proceso de lectura.

most *delicious* cakes fo

most *delicious* cakes fo

LAS CURSIVAS TAMBIÉN NECESITAN ESPACIARSE. La cursiva que se utiliza como énfasis dentro del texto a veces parece de menor tamaño y más apretada que la redonda. Ten siempre en cuenta a la cursiva y ajusta el tamaño o el espaciado para que no rompa el fluir del texto.

[illegible] página en blanco como si fuera un [illegible] como si tuviera la pureza de [illegible]. El tipógrafo entra en este [illegible] debe cambiarlo. El lector entrará [illegible] para ver lo que el tipógrafo [illegible] la verdad subyacente de la página [illegible] debe ser transgredida, pero jamás [illegible] totalmente; y más vale que [illegible] intente ser igual de ale-

[illegible]. En una composición [illegible] espaciado para eliminar las calles [illegible] parezcan pozos. Al igual que las calles, [illegible] demasiado condensadas (y por lo [illegible] constituyen una distracción.

whenever she seems ti
period (let's face it) org

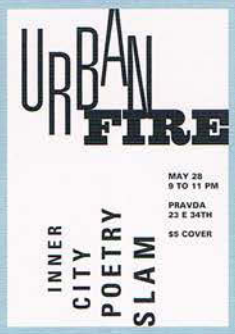
whenever she seems ti
period (let's face it) org

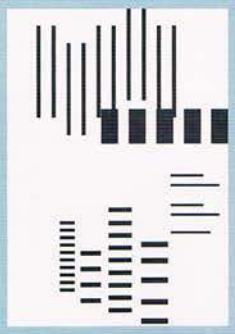
ENDERÉZALOS. Utiliza paréntesis y corchetes en redonda, aunque el texto en el que aparezcan esté en cursiva. Estas marcas, en sus versiones cursivas, parecen débiles y normalmente exageran los problemas de espacio asociados con ellos.

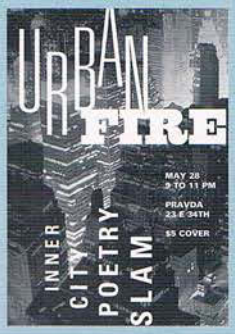
y más vale que aquello que la altere intente ser igual de alegre y tranquilo. No basta, cuando se compone una portada, con descargar grandes letras prefabricadas en el centro del espacio, ni excavar unos cuantos agujeros en el silencio con la pesada maquinaria tipográfica y seguir adelante.

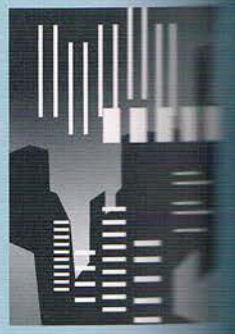
El tipo grande, incluso el tipo enorme, puede ser

CUIDA A LAS VIUDAS. Nunca dejes una frase suelta (una viuda) al final de una página. Causa el mismo efecto que las huérfanas, pero por lo contrario.

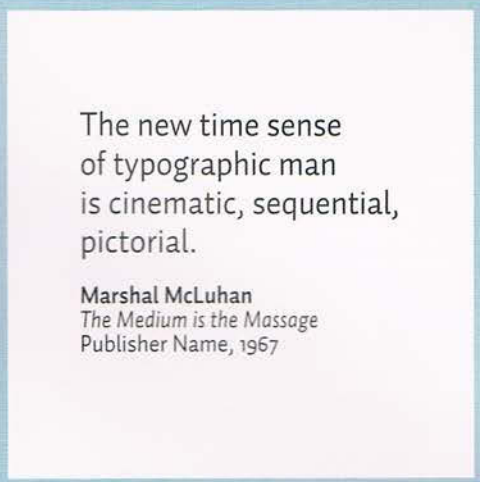








La cualidad visual del tipo es reconocible cuando se abstrae y se reduce a sus componentes básicos: puntos, líneas, planos y masas. La libertad que implica esta simplicidad (la libertad de mover el tipo con el abandono con el que se puede mover las líneas de un dibujo) es aún más llamativa en el ejemplo en el que el tipo se relaciona con la imagen: observa cómo se relacionan entre sí todos los elementos gráficos y tipográficos, y cómo responden a sus cualidades compositivas individuales. El tipo no está situado sobre la composición ni junto al dibujo: el dibujo y el tipo adquieren el mismo valor.



La misma información textual se trata de diferentes formas en cada composición: en la primera, de manera estética y relativamente neutral, sin mucho color; en la segunda, con una gran variedad de espaciado, anchura, tamaño y peso. Observa cómo participan en la composición los espacios negativos creados por el texto, algunos involucrados como agentes activos en el mismo tratamiento de texto y otros creando un contrapunto proporcional al ritmo y la textura de los tipos.

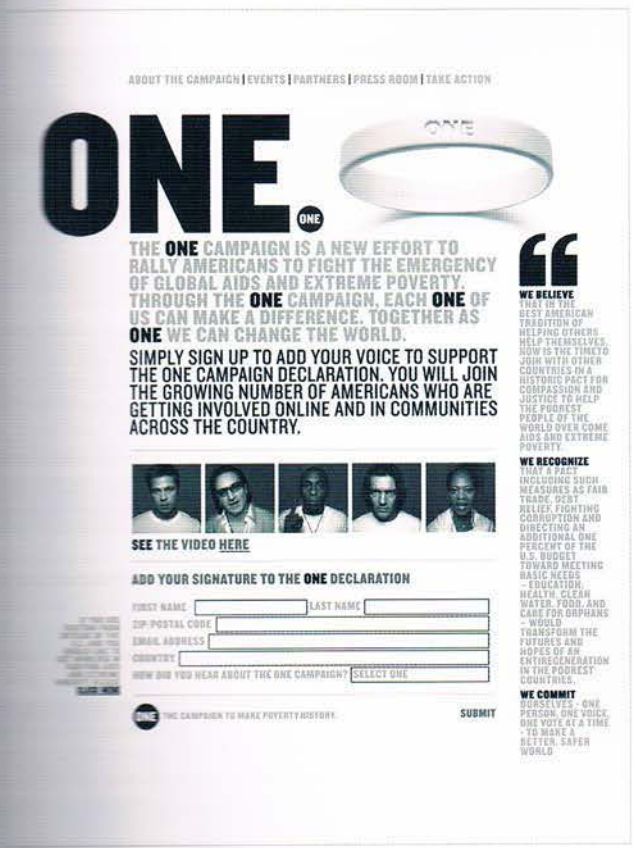
Estructura y características
Aspectos estilísticos
El funcionamiento del texto
La textura y el espacio
Los tipos como información
La influencia del color en los tipos

CADA ELEMENTO TIPO
de esta doble página
para resolver visualmente
composición y activar
espacios. El tamaño
(que actúa como un
proporciona peso con
a la textura de la
movimiento vertical
título rotado; el
positivo y negativo
la izquierda hacia la
utiliza repeticiones
específicos y los
tipográficos muestran
movimiento de
unos con respecto a

Cobra Noruega

El tipo también es visual Los estudiantes y quienes se inician en el diseño suelen cometer el error de ignorar que el tipo posee una naturaleza visual abstracta y esto les lleva a utilizarlo con una implacabilidad que no se corresponde con la imagen material, sino que, de hecho, separa completamente los dos elementos. El tipo es visual: en el espacio, actúa en una composición de la misma manera que los puntos, las líneas, los cuadrados, los campos de textura y los motivos.
■ Si reconoce esta realidad del tipo y es capaz de comprenderla y sentirla de una manera intuitiva, el diseñador adquirirá una enorme ventaja para conseguir que tipos e imágenes actúen al mismo nivel.

El color tipográfico Además de su colocación dentro de un formato, las cualidades rítmicas, espaciales y texturales del texto son aspectos importantes. El término para el conjunto de estas cualidades es 'color tipográfico', una característica similar al color cromático (como el rojo, el azul o el naranja), pero que se refiere sólo a los cambios en claridad y oscuridad (luminosidad o valor).
■ Además, el color tipográfico es diferente de las cualidades del color cromático porque describe cambios de ritmo y textura. Cambiar el color tipográfico de los componentes tipográficos los separa de la superficie e introduce la ilusión de profundidad espacial y una sensación de cambio de ritmo. Por ejemplo, un gran bloque de texto parece estar más cercano que otro más pequeño, mientras que un elemento más claro parece retroceder en el espacio. Una textura lo volverá plano porque la percepción de su forma y luminosidad uniforme determinan su profundidad espacial más que sus componentes. Las líneas siempre parecen avanzar independientemente de su grosor, aunque una línea más gruesa avanza más que una estrecha.

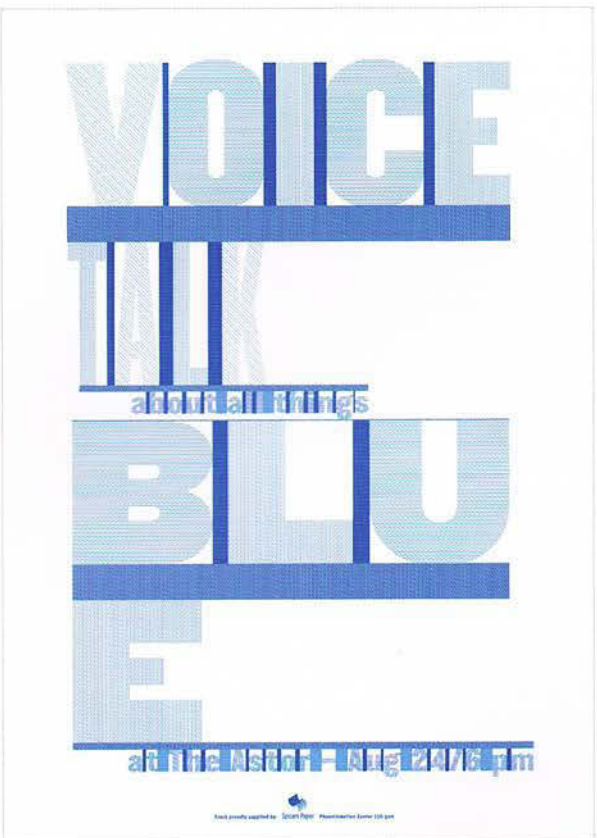


ESTA PÁGINA WEB presenta un rico colorido tipográfico, aunque utilice sólo el negro y el gris. El tratamiento de la palabra "One", en un sólido negro, refuerza la imagen de la marca y la idea de singularidad y la densidad más profunda del segundo párrafo refuerza el llamamiento que describe; la información secundaria se presenta en un tipo de menor tamaño y en grises más claros para aclarar la jerarquía.

Research Studios *Reino Unido*

AUNQUE TODOS LOS ELEMENTOS TIPOGRÁFICOS de este cartel se han impreso con el mismo color de tinta, los cambios de tamaño, peso, densidad y espaciado crean un ejemplo muy "colorido" de composición tipográfica.

Voice *Austria*



Puesto que la uniformidad del texto puede resultar abrumadora y crear una especie de muro gris que produzca intimidación (por no decir aburrimiento y monotonía), y puesto que cada componente informativo específico dentro de un texto se beneficiará de un cambio visual, el color tipográfico, la composición y la claridad expresiva son inseparables: un cambio de color altera automáticamente no sólo el carácter espacial y la textura de los tipos, sino también su significado. Un cambio de color tipográfico permite resaltar una estructura y reanimar una página.

LOS DISEÑADORES DE ESTE FOLLETO DESPLEGABLE utilizan cambios radicales en la escala, espaciado y anchura de párrafo para aumentar la actividad de la textura de los elementos tipográficos y su movimiento rítmico de arriba abajo. Las cualidades lineales y texturales del texto contrastan radicalmente con los puntos gigantes que albergan las imágenes.

LSD *España*

LA ALINEACIÓN CA
de los párrafos, jun
detalles del texto
espacios negativos
crea un color geométrico
en esta página de un libro.

EarSay *Estados Unidos*

DINU

"Communism with a human face." The Russians didn't like it, but after Czechoslovakia and Hungary, they didn't want another war. So Ceausescu opened things up for us enough to get passports.

Seen by the West as a "reformer," Nicholae Ceausescu was eventually toppled and murdered by a popular revolt in 1989. Among other crimes, he was accused of embezzling hundreds of millions of dollars from state coffers and overseeing the murder of thousands of his countrymen.

Marta and I met as music students and we both ended up assistant professors at the conservatory in Bucharest. After first semester, I said to Marta, "If we ever get a passport, I want to get out." And she said, "Yes." We were both bonkers to go. So we bit our tongues and joined the Communist Party to get our passports, but we still couldn't go anywhere other than Bulgaria, Hungary or Russia. Until one day in 1968, I saw

CHRISTINE

I thought hmm, what
parallel. I'd put on a
a sudden borderline
personality would
started researching
all about — Venetian
and then the Romanian
on the old man mask
the demon elk and it's
reclaiming all the
Romanian folk heritage
we perform, each mask
the songs. There are
about goats and sheep
other mountain gods.
in how through these
practices can be carried
present. My father
digging around in a
but when it comes to
it into practice, that's
Looking at
fine — looking
an alternative
something
for him
Greek Orthodox
mom is Roman
Their religions
istic, but in a
different way.

Estructura y características
Aspectos estilísticos
El funcionamiento del texto
La textura y el espacio
Los tipos como información
La influencia del color en los tipos

Interlineado

Espaciado

Anchura del texto

Anchura y peso de los caracteres

A

Nam liber tempor cum soluta nc
bisar eleifend option congue nih
im perdieti domine id quod maz
imerti placerat facer possimsum
Loremipsum dolorsit amet cons
ectetuer adipiscing elit sed diam
nonum nibu reuismodi tincidunt
summa nunci et sem per dierae

B

Nam liber tempor cum soluta nc
bisar eleifend option congue nih
im perdieti domine id quod maz
imerti placerat facer possimsum
Loremipsum dolorsit amet cons
ectetuer adipiscing elit sed diam
nonum nibu reuismodi tincidunt

C

Nam liber tempor cum soluta nc
bisar eleifend option congue nih
im perdieti domine id quod maz
imerti placerat facer possimsum
Loremipsum dolorsit amet cons

D

**Nam liber tempor cum solu ta
no bisar eleifend option cong
ue nihi ima perdieti domine ic
quod maz imerti placerat facer
pos asim sumte Loremipsum
dolorsit amet cons ectetue ad
piscing elit sed diame nonum
nibu rebar et uis odi tincidun**

E

**Nam liber tempor cum solu ta
no bisar eleifend option cong
ue nihi ima perdieti domine ic
quod maz imerti placerat facer
pos asim sumte Loremipsum
dolorsit amet cons ectetue ad
piscing elit sed diame nonum**

F

**Nam liber tempor cum solu ta
no bisar eleifend option cong
ue nihi ima perdieti domine ic
quod maz imerti placerat facer
pos asim sumte Loremipsum**

A En este ejemplo el interlineado está muy condensado, el espacio entre las líneas parece igual al espacio entre las palabras. El tipo actúa más como textura y línea y, ópticamente, es el más oscuro de todos los ejemplos.

B Este ejemplo tiene un interlineado normal. Su textura y linealidad están equilibradas y parece más ligero que el del ejemplo anterior y retrocede ligeramente en el espacio.

C En este ejemplo de interlineado expandido domina la linealidad, el texto tiene el valor más ligero de todos.

D, E, F Los mismos tratamientos que los ejemplos anteriores, pero en negrita.

A

COMPRESSION

B

COMPRESSION

C

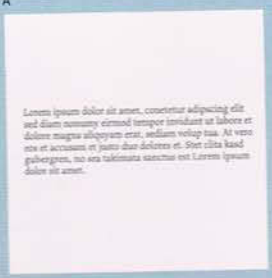
C O M
P R E S S
I O N

A Un espaciado muy condensado con la consiguiente confusión de trazos crea zonas oscuras muy pronunciadas y la individualidad de las letras pierde importancia en favor de una linealidad y masa generalizadas.

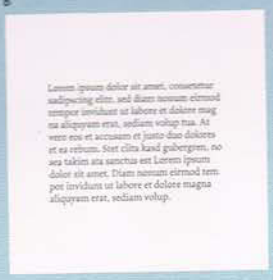
B Con un interletraje normal, la linealidad de la palabra domina la individualidad de las letras, pero la alternancia entre trazo y contraforma es más irregular.

C Un interletraje exagerado provoca la aparición de la individualidad de las letras como puntos.

A



B



C

A En un párrafo ancho, el énfasis o movimiento horizontal domina al vertical.

B Aunque físicamente más ancho que alto, la proporción óptima entre anchura y altura del párrafo resulta en una tipografía de cómoda inmovilidad.

C En este párrafo alto y sumamente estrecho, el énfasis vertical domina al horizontal. En consecuencia, el párrafo adquiere una cualidad lineal opuesta a su cualidad de masa.

A

COMPRESSION

B

COMPRESSION
COMPRESSION

C

He ran **quickly,**
fast as he could —
but the distance
seemed to
stretch out
and he **could** not escape!

A La palabra, compuesta con un tipo condensado, se contrae sobre sí misma.

B La misma palabra compuesta con un tipo expandido del mismo peso se expande hacia fuera, más aún si se añade negrita.

C Cambiando las anchuras y pesos del texto dentro de una misma línea se puede conseguir una enorme condensación y expansión de la densidad visual (y de la comunicación).

La textura del lenguaje Más que un simple instrumento para aclarar la jerarquía, la variación en la textura tipográfica (el cambio de peso, de tamaño, inclinación, textura y ritmo) es una extensión de la manera en que hablamos y escribimos, vivimos... y la manera en que hablamos y escribimos es una fuente de color tipográfico. Las frases expresadas con lentitud contrastan con las exclamaciones cortantes y abruptas; los soliloquios largos y contemplativos proporcionan un descanso frente a los pensamientos erráticos y fragmentados.

■ Estas cualidades del lenguaje oral y escrito no sólo proporcionan un bonito efecto visual, sino que ayudan al público a sentir al autor y la carga emocional de sus palabras. Cambiar los tamaños o la posición de las palabras dentro de las líneas del texto corrido puede crear un efecto dramático y evocativo sin necesidad de sacrificar la claridad. Puede que incluso mejore la facilidad de lectura, la capacidad de la tipografía de atrapar al lector para conducirlo por el contenido. Marcar en negrita el subtítulo que comienza un párrafo es capaz de conseguir este

Texto extraído del libro El medio es el masaje *de Marshall McLuhan*

Nuestro tiempo
es tiempo de cruzar barreras
de borrar viejas categorías—
de investigar por ahí.

Cuando dos elementos aparentemente dispares
se sitúan con imaginación,
puestos en aposición en nuevas
y únicas formas...

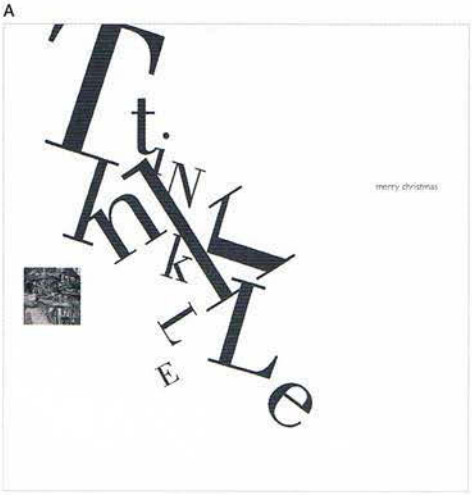
... sorprendentes
descubrimientos
suelen ocurrir.

Nuestro tiempo es tiempo
de cruzar
barreras... de b o r r a r
v i e j a s c a t e g o r í a s—
de investigar por ah

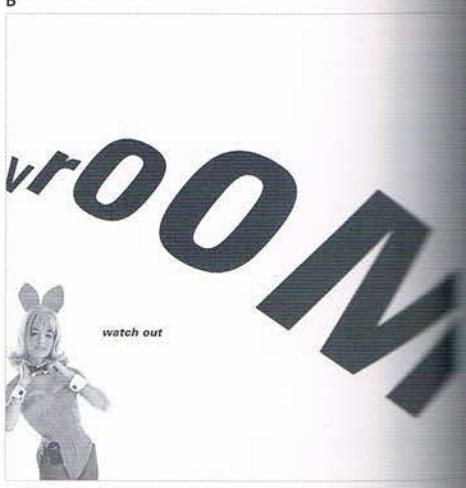
Cuando dos elementos aparentemente dispares
s e s i t ú a n c o n i m a g i n a c i ó n,
puestos en aposición
en nuevas y únicas formas...
sorprendentes
descubrimientos
suelen ocurrir.

El texto en estos ejemplos se ha alterado con gran efecto aplicando cambios al color tipográfico de sus partes internas. En la primera versión, la estrategia del cambio de tamaño afecta al texto en cuanto a su volumen sonoro y crea un crescendo. En el segundo ejemplo, se han resaltado partes concretas mediante cambios en su peso, situación, anchura y espaciado, consiguiendo así un viaje rítmico (ahora despacio, ahora más rápido) para el lector. En el tercer ejemplo, los cambios de color se han aplicado para distinguir relaciones lingüísticas y conceptuales

A



B



Estructura y características
Aspectos estilísticos
El funcionamiento del texto
La textura y el espacio
Los tipos como información
La influencia del color en los tipos

visibilidad y
en un punto donde fijar
pero de una manera casi
neutra y objetiva.
dar al lector la oportunidad
algo interesante o
importancia. ■ Pero tratar
la tipografía, que es
de una manera sensorial y
visual y cadencia de los
recurso impactante que
pueden utilizar para crear
verbal más vívida.

tiempo es **tiempo**

de cruzar barreras,

de borrar viejas categorías—

de investigar por ahí.

Cuando dos elementos

dispares se sitúan con imaginacion,

puestos en **aposición**

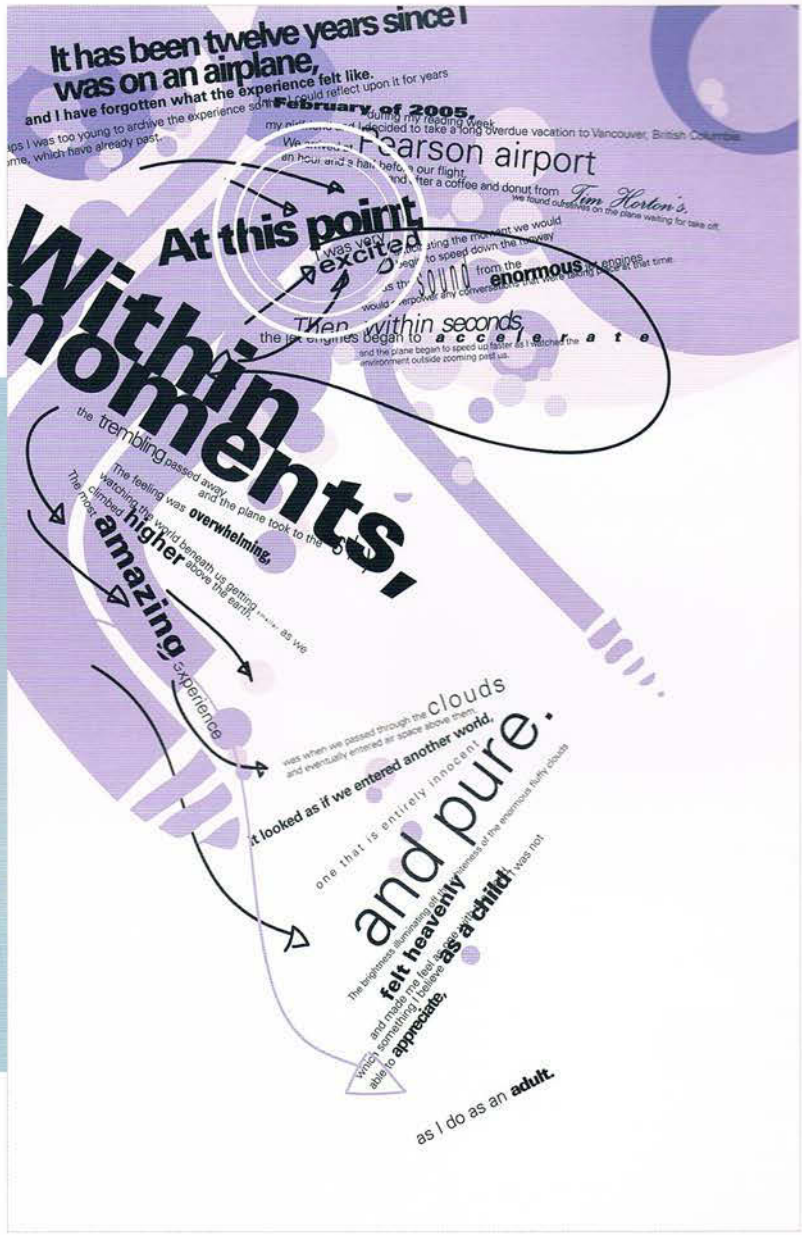
en nuevas y únicas formas...

accidentes descubrimientos

suelen ocurrir.

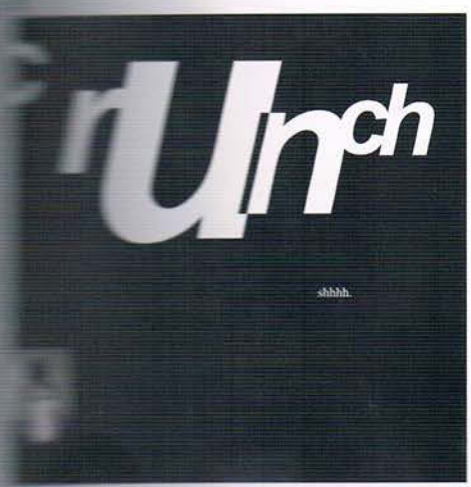
partes del
rítmico y
relaciones
Esta

añadida de proporcionarle al lector una especie de resumen antes de leer el texto completo.



LA CUALIDAD PERFORMATIVA de un texto (el volumen y cadencia que se le suponen) es una gran fuente de estilismo tipográfico. En este ejemplo, los cambios de peso y tamaño reflejan cambios de volumen y énfasis en el texto.

Marek Okon *Canadá*



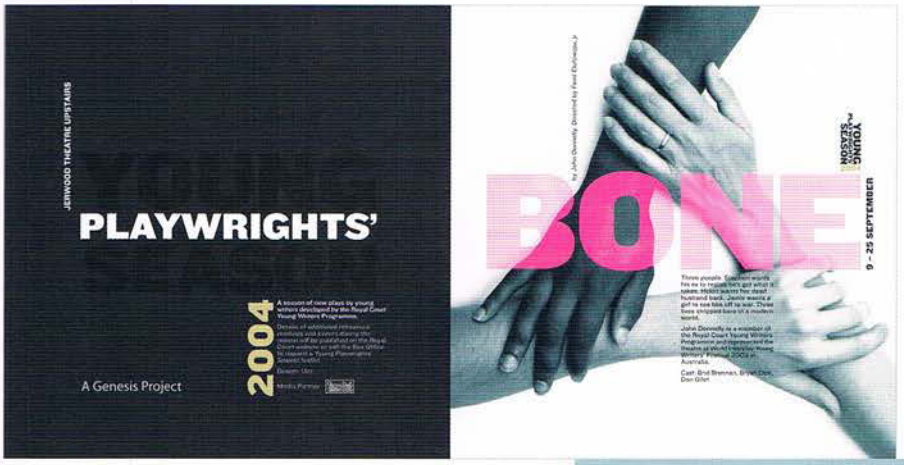
EL SONIDO Y el significado de las palabras seleccionadas suelen estar relacionados. En estos ejemplos, el sonido y el significado se interrelacionan mediante la expresión visual.

A Christine Chuo *Carnegie Mellon University, Estados Unidos*

B Michael Sui *Carnegie Mellon University, Estados Unidos*

C Tammy Chang *Carnegie Mellon University, Estados Unidos*

Alineaciones, masas y vacíos Dividir el espacio crea estructura, lo que unifica elementos dispares dentro de una composición. Varias líneas de texto cercanas entre sí crean una relación estructural que difiere con respecto al formato y con respecto a una sola línea; el grupo se relaciona con la línea individual, pero también contrasta visualmente con ella. Esta masa de textura también convierte el espacio que la rodea en canales que se relacionan con su altura y profundidad, además de establecer relaciones en todas las direcciones entre ella misma y el formato. ■ Separar los elementos dentro de un grupo no elimina su identidad de masa, pero introduce una mayor complejidad en la estructura al incluir más divisiones en el espacio. ■ La estructura visual debe evolucionar hasta la estructura verbal del lenguaje. El sentido verbal ayuda a definir qué debe ser masa o línea. Una secuencia continuada de ideas probablemente es más evidente si éstas se agrupan entre sí; una idea individual se realza al ser separada de las demás. Ambos elementos tipográficos son formas positivas dentro de la composición. Contrastan entre sí, así como con los espacios a su alrededor. ■ La relación entre la



LA INTERACCIÓN ENTRE positivo y negativo impulsa la composición dinámica de tipo e imagen en esta doble página. El tipo rompe el espacio en intervalos distintos y bien diferenciados; además, el movimiento de los espacios negativos y la rotación de ciertos elementos tipográficos subrayan las cualidades estructurales de la fotografía.

Research Studios *Reino Unido*

Estructura y características

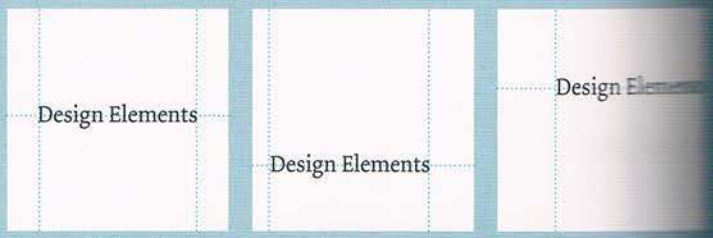
Aspectos estilísticos

El funcionamiento del texto

La textura y el espacio

Los tipos como información

La influencia del color en los tipos

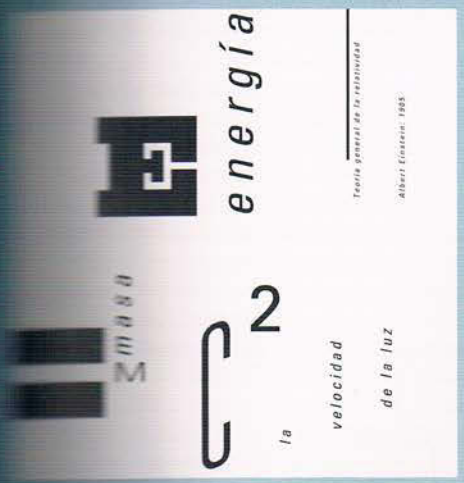


Una composición pasiva de una línea de tipo, centrada dentro del formato, se puede activar al desplazar la línea del centro, tanto vertical como horizontalmente. Cada espacio cambia en relación con los demás.

En esta tosca composición, los elementos se han agrupado en una relación pasiva con el formato. No existe relación entre el tipo y el espacio, ni siquiera entre los componentes informativos, sólo una secuencia arbitraria.

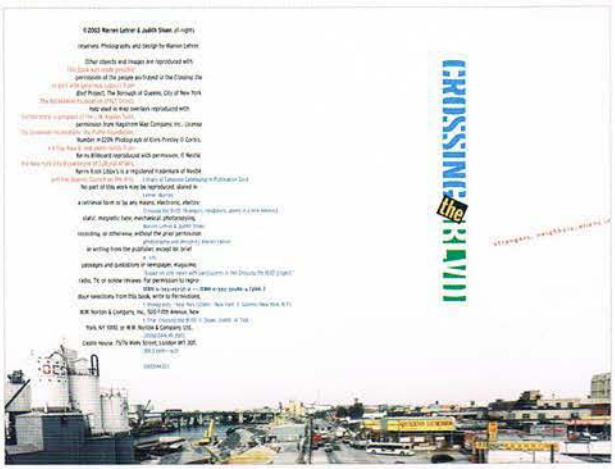
La estructura visual, con relación al formato, aparece al situar los elementos en una posición que lo divide y, por lo tanto, crea zonas diferenciadas de espacio negativo. Aun así, los elementos tipográficos no presentan una diferencia estructural que ayude a distinguirlos.

Al agrupar algunos elementos y separar otros se crean concentraciones de atención y movimiento. La alineación de ciertos elementos establece una similitud o afinidad entre ellos; al separar uno de ellos de la alineación primaria se crea una distinción o énfasis.



positivos que, alternativamente, los contrastan y los refuerzan. Las alineaciones entre los límites de las formas positivas establecen relaciones de significado potencial y ayudan a activar los espacios en toda la composición.

tipográfica y los vacíos de un formato es esencial para definir el espacio tipográfico de la composición, igual que lo es para definir el ritmo del interletraje y del espacio entre párrafos. Los intervalos regulares entre masas y vacíos (a diferencia de lo que ocurre en el interletraje, el espacio entre palabras y el interlineado) no son deseables porque la regularidad implica similitudes y no todos los elementos tipográficos son iguales: no significan lo mismo. Los espacios menores entre las masas de texto ayudan a comunicar la idea de que éstas están relacionadas, mientras que los espacios mayores entre o dentro de masas tipográficas indican que las masas tienen un significado distinto. Con los elementos plásticos, el diseñador crea contrastes y ritmo mediante cambios en las relaciones proporcionales entre los sólidos y los vacíos. ■ A medida que los elementos tipográficos dividen el espacio cercano a ellos, sus puntos de alineación adquieren importancia. Las alineaciones entre elementos refuerzan la relación entre ellos y ayudan a crear un movimiento direccional a través de los elementos del formato.



EL DISEÑADOR JUEGA con la alineación y las capas en esta doble página: dos párrafos, de alineación opuesta e intercalados con una larga columna centrada, parecen ocupar un espacio ambiguo y transparente.

EarSay/W.W.Norton
Estados Unidos

LOS CONTORNOS DE los trazos de las letras en el gigantesco título se utilizan como puntos de alineación para el texto y para introducir un espacio negativo geométrico en la columna; esta zona espacial se activa mediante el gran destacado en rojo.

Frost Design *Australia*

Establecer una jerarquía La información es sistemática. La mayoría de las veces, aparece como una colección de partes, cada una con una función diferente: por ejemplo, leyendas, titulares y epígrafes o barras laterales en artículos de revista; o contenido primario, secundario y menú en una página web. Estas distintas partes se reiteran, se apoyan o aparecen en el mismo espacio. ■ Una de las tareas más importantes del diseñador es otorgar a la información un orden que permita al lector orientarse por ella. Este orden, la jerarquía de la información, está basado en el grado de importancia que el diseñador concede a cada parte del texto. "Importancia" significa "la parte que se debería leer en primer, segundo, tercer... lugar", pero también se refiere a la distinción de función entre las partes: texto corrido (el cuerpo de un texto), títulos, subtítulos, epígrafes, etc. ■ Determinar la jerarquía es el resultado de leer el texto y plantearse ciertas preguntas simples: ¿cuáles son las partes diferenciadas de la información que hay que diseñar? ¿Cuál debería ser el punto principal de atención del lector? ¿Cómo se relacionan entre sí las partes que no son el punto central de atención? ¿Necesita ver el espectador un cierto grupo de palabras antes de empezar a concentrarse en la parte principal? ■ La respuesta a estas preguntas suele ser cuestión de sentido común. Por ejemplo, en la portada de una publicación, la cabecera o el título es lo más importante.

LAS SECCIONES de información están separadas por grandes titulares, la distinción entre los subcomponentes se realiza mediante cambios de peso y tamaño, en los que los elementos en negrita son primero. Sin embargo, la cúspide de la jerarquía está definida por un titular con asterisco rosas que llama la atención sobre el texto ("contents") debido al contraste en luminosidad.

Stereotype Design. *Estados Unidos*

Estructura y características

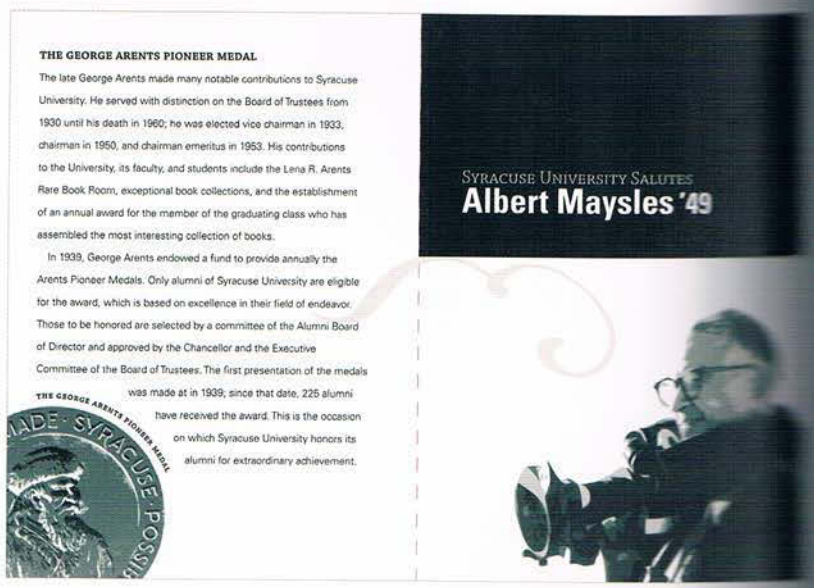
Aspectos estilísticos

El funcionamiento del texto

La textura y el espacio

Los tipos como información

La influencia del color en los tipos



LA COLOCACIÓN DEL CAMPO negro y pesado y el título invertido en la página de la derecha alteran nuestras expectativas sobre el orden de lectura, pero la jerarquía es inequívoca.

StressDesign *Estados Unidos*

así que tiene sentido que sea la tipografía que el espectador vea en primer lugar. En una tabla de información financiera, el lector necesita comprender el contexto de las cifras que se le presentan, así que las cabeceras que describen el significado de las cifras deben ser fácilmente localizables. Dentro de las páginas de una publicación, donde el texto corrido se relaciona con los titulares, las llamadas y demás detalles, el texto corrido requiere ocupar una zona constante y distinguirse visualmente de los demás elementos. El efecto de estas decisiones es verbal y visual simultáneamente. ■ Todo texto tiene la misma importancia en su forma primitiva. Si se situara sobre el formato tal cual es, las palabras formarían un campo uniforme de textura. Al manipular los espacios alrededor y dentro del texto, la primera opción del diseñador es crear niveles de importancia mediante la distinción espacial y, por ejemplo, agrupar la mayoría de los elementos, pero separar un poco uno en concreto y darle algo más espacio. Intencionadamente, se rompe la uniformidad deseable para la continuidad de la lectura y se crea un punto de concentración que será interpretado como más importante que los demás elementos. ■ Subrayar estas separaciones espaciales con el cambio del color de los elementos tipográficos separados distinguirá aún más a éstos entre sí. Al igual que los lectores identifican el significado de la forma por medio de las comparaciones visuales, también extraen conclusiones sobre las funciones de los componentes informativos según su aspecto. Crear una

este texto es menos importante
más importante
esto no es importante
otro texto es más importante
algún texto es importante

Cambio de tamaño

este texto es menos importante
esto no es importante
algún texto es menos importante
texto más importante
alguno no es tan importante

Cambio de peso

menos importante
relativamente importante
mucho menos importante

más importante

Cambio de alineación

este texto es más importante que otro texto que es menos importante

algún texto es menos importante que otro texto que es más importante más importante

algún texto es menos importante

Cambio de ritmo

este texto es menos importante
este texto más importante
algún texto es importante
i m p o r t a n t e
este texto menos importante
esto no es importante

Cambio de espaciado

algún texto menos importante que otro texto que es más i m p o r t a n t e y otro texto es más *importante* que otro texto y alguno es menos

Cambio de anchura o inclinación

este texto es más importante
algún texto es menos importante
esto es lo más importante

este texto es más importante que el otro texto esto es mucho más importante que

Cambio de orientación

este texto es menos importante
algún texto es menos importante
este es el ***más importante***
algún texto es menos importante

Cambio de valor

algún texto es menos importante
esto es lo más importante
alguno es menos importante
esto es lo más importante

¿o quizá es esto?

Cambio de contraste con el fondo

El diseñador tiene a su alcance una gran variedad de estrategias para establecer la importancia relativa de los elementos tipográficos. Como se puede ver en estos ejemplos, incluso el tipo compuesto en un mismo color (y hasta con el mismo peso o tamaño) puede ser diferenciado de manera eficaz utilizando métodos sumamente sencillos.

jerarquía significa, además de establecer un nivel de importancia, aclarar la función de los componentes informativos mediante sus relaciones formales: según estén agrupados o separados, según aparezcan siempre en el mismo lugar y su aspecto en cuanto a tipografía, tamaño, espaciado, etc. Se considerará que los bloques informativos que reciban el mismo tratamiento tienen el mismo significado o una función similar, por ejemplo, en este libro se entiende que los pies de foto tienen una función distinta que el texto corrido (u ofrecen otro tipo de información) porque su tratamiento es distinto. Los pies de foto tienen la misma importancia que el texto corrido, pero ambos tienen distintas funciones que el lector aprende al observar su comportamiento en la página y asociando este comportamiento con sus funciones respectivas. ■ El diseñador debe clasificar visualmente cada tipo de información para que el lector la identifique y, lo que es más importante, aprender el modo de asociarlo con los demás.

**Es geht um ganz einfache Dinge,
wie etwa Zuhören,
verstehen lernen
was mein Gesprächspartner
am Herzen hat
und erkennen, wo ich
einen Nutzen bringen kann.
Es geht um die persönliche
gefühlvolle Auseinandersetzung
mit Menschen.**

Es braucht jemanden,
der im Team immer wieder auf die Zielerreichung schaut,
dann wieder andere, die darauf achten,
dass kein Spieler verloren geht,
zwei die bereit sind, zu riskieren,
einer, der warnt,
und zum Schluss jemanden,
der das Resultat
– auch wenn es nicht sensationell ist –
verkaufen kann.
Das hat mit fachlichen Fähigkeiten
noch gar nichts zu tun,
ist aber für den Erfolg eines Teams
und für die Zufriedenheit seiner Mitglieder entscheidend.
Monika Kircher-Kohl

Ich will Kooperationspartner haben
und selber einer sein,
der mutig die Verantwortung für das Projekt mit übernimmt
und im Guten etwas beenden kann,
was nicht funktioniert hat,
oder auch dankbar die Früchte genießt,
wenn's erfolgreich gelaufen ist.
Loize Wieser

Man glaubt, Kooperation ergibt sich von selbst,
wenn man sich nur halbwegs sympathisch ist.
Das ist vollkommen falsch.
Peter Heintel

ISBN 3 85129 496 3

POR DIFERENTES QUE SEAN
estas dos columnas de texto, la jerarquía entre ellas es visualmente ambigua. El texto de mayor tamaño en verde brillante parece avanzar debido a su intensidad, pero está claramente situado por detrás del texto azul oscuro. Por su parte, el texto azul también parece ser más sólido, por lo que llama la atención de nuevo, pero su menor tamaño lo obliga a retroceder. A pesar de la fuerza de este texto más oscuro, el párrafo verde prevalece en jerarquía por su posición en la esquina superior izquierda, el punto de partida habitual de lectura.

Clemens Théobert Schedler
Austria

isang yun (1917–1995)			
	41' 58"	naui dang, naui minjokiyo! my land, my people! for soloists, chorus and orchestra (1987)	chorus and state symphony orchestra of the democratic peoples republic of korea conducted by byung-hwa kim
1	07' 42"	rjoksa (history)	cpo 999 047-2
2	14' 26"	hyon-shil I (presence I)	
3	06' 17"	hyon-shil II (presence II)	
4	13' 26"	mi-rae (future)	
myung-sil kim soprano	young-ok kim alto	sun-chai pak tenor	yong-yin han bass

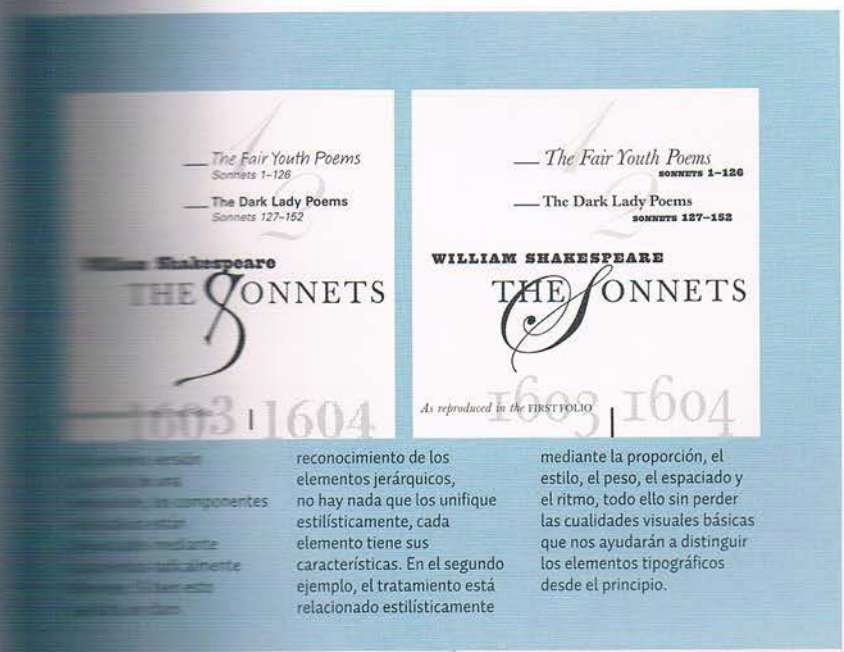
		isang yun (1917–1995)	
	41' 58"	naui dang, naui minjokiyo! my land, my people! for soloists, chorus and orchestra (1987)	
1	07' 42"	rjoksa (history)	myung-sil kim soprano
2	14' 26"	hyon-shil I (presence I)	young-ok kim alto
3	06' 17"	hyon-shil II (presence II)	sun-chai pak tenor
4	13' 26"	mi-rae (future)	yong-yin han bass
			chorus and state symphony orchestra of the democratic peoples republic of korea conducted by byung-hwa kim
			cpo 999 047-2

		isang yun (1917–1995)
naui dang, naui minjokiyo! my land, my people! for soloists, chorus and orchestra (1987)		41' 58"
1 rjoksa (history)		07' 42"
2 hyon-shil I (presence I)		14' 26"
3 hyon-shil II (presence II)		06' 17"
4 mi-rae (future)		13' 26"
chorus and state symphony orchestra of the democratic peoples republic of korea conducted by byung-hwa kim		
myung-sil kim, soprano young-ok kim, alto sun-chai pak, tenor yong-yin han, bass		
		cpo 999 047-2

DIFERENCIAR LOS ESPACIOS
entre columnas con proporciones similares y entre componentes de la información dentro de esas columnas (además de cambiar las posiciones verticales) amplía proporcionalmente las zonas positivas y negativas, a la vez que las diferencia claramente entre sí.

Helmut Schmid *Japón*

Distinción y unidad Los aspectos visuales y perceptivos de agrupar y distinguir, expuestos en un contexto formal en el Capítulo 1 (página 74), son consideraciones de vital importancia cuando desarrollamos una jerarquía tipográfica. Del mismo modo que los lectores darán por sentado que las formas abstractas que comparten atributos similares están relacionadas entre sí, también asumirán que los elementos textuales con un tratamiento similar están relacionados. Al mismo tiempo, todos los componentes dentro de una jerarquía deben responder a las cualidades visuales de los demás. ■ Los lectores perciben diminutos cambios en la cualidad tipográfica, de ahí la importancia de conseguir una textura uniforme en el texto corrido para evitar la fijación óptica, pues demasiada diferencia entre los niveles jerárquicos creará una desconexión visual. Uno de los mayores peligros de forzar diferencias estilísticas entre los componentes informativos es que la tipografía como conjunto, y de hecho, el proyecto entero, quedará recargada y carecerá de cohesión o "voz visual". ■ Ésta es una de las razones por las que se recomienda a los diseñadores emplear sólo uno o dos estilos tipográficos en un proyecto y, siempre que sea posible, combinar aquellos que compartan cualidades como la proporción, el peso, forma de los remates, etc. No hace falta atizarle al lector en la cabeza con un garrote óptico cada vez que el contenido requiere una distinción. Puesto que los cambios diminutos en la cualidad del tipo también son fáciles de reconocer, sólo hace falta enseñarle una diferencia apreciable, pero decidida, entre los componentes jerárquicos para darle una pista. Limitar el grado de diferencia estilística a lo estrictamente necesario para marcar un cambio en la información permite que el lector comprenda estos cambios a la vez que se mantiene una unidad visual y se crean relaciones más claras dentro del contenido.



reconocimiento de los elementos jerárquicos, no hay nada que los unifique estilísticamente, cada elemento tiene sus características. En el segundo ejemplo, el tratamiento está relacionado estilísticamente mediante la proporción, el estilo, el peso, el espaciado y el ritmo, todo ello sin perder las cualidades visuales básicas que nos ayudarán a distinguir los elementos tipográficos desde el principio.

CADA TIPO DE COMPONENTE informativo (título, subtítulo, ladillo, pie y texto debajo del pie) tiene su estilo único, pero todos ellos están seleccionados de familias similares: un tipo de palo seco y uno con remates diseñados para funcionar en equipo.

STIM Visual Communication
Estados Unidos

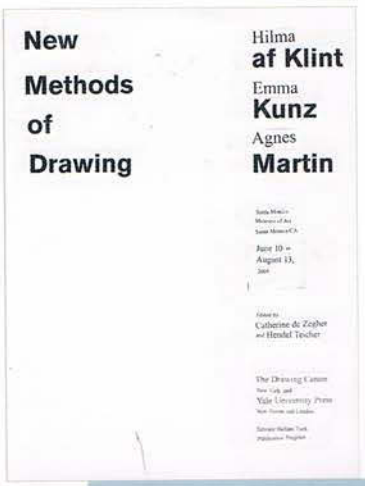
LOS TIPOS utilizados en este desplegable tienen un peso general parecido (a pesar del contraste entre trazos del tipo con remates) y una anchura de cuerpo similar. Observa la ligera angulosidad de las formas curvas de ambos tipos.

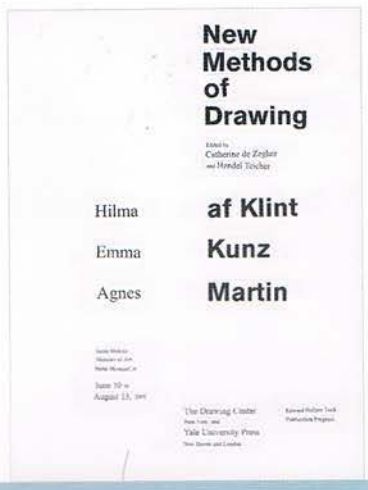
Voice *Austria*

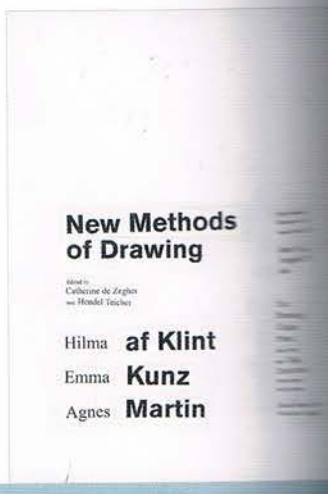
Estructura, detalle y navegación Como ya se ha comentado, las alineaciones horizontales y verticales del texto crean canales de espacio positivo y negativo que el diseñador puede utilizar para crear relaciones jerárquicas y ayudar a los lectores a localizar, separar o conectar fragmentos de información, en suma, a orientarse. ■ Por ejemplo, alinear horizontalmente columnas de texto de poca altura a través de un formato indicará que comparten una relación verbal y posiblemente una secuencia temporal, como una serie de pasos que construyen un significado. Crear una banda de espacio entre una alineación horizontal de texto y otra ayudará a definir ambas claramente, pero el hecho de que comparten la estructura horizontal indicará que están relacionadas (o quizá comunican los procedimientos secuenciales para [illegible] un programa informático). El texto en columnas verticales hace hincapié en la idea de continuidad entre párrafos. Agrupar varias columnas verticales e introducir un espacio para separar un grupo de otro puede sugerir que los grupos no guardan relación alguna, o puede establecer una pausa para que el lector asimile el contenido de un grupo antes de pasar al siguiente. ■ Una [illegible] fácil de ayudar a los lectores a orientarse entre secciones más generales de información y entre subgrupos de

ESTOS CUATRO ESTUDIOS PARA la cubierta de un libro (abajo) demuestran cómo un cambio notable en el espaciado puede alterar completamente el orden de lectura (y las interrelaciones relativas al significado) de los componentes informativos. En el segundo estudio, por ejemplo, el lector pasará del título a los apellidos de los artistas y los relacionará directamente con el tema del libro. En el tercer estudio, el título (y, por lo tanto, el tema del libro) pasa a un segundo plano debido a su ubicación y la identidad de los artistas cobra mayor importancia.

JRoss Design *Estados Unidos*





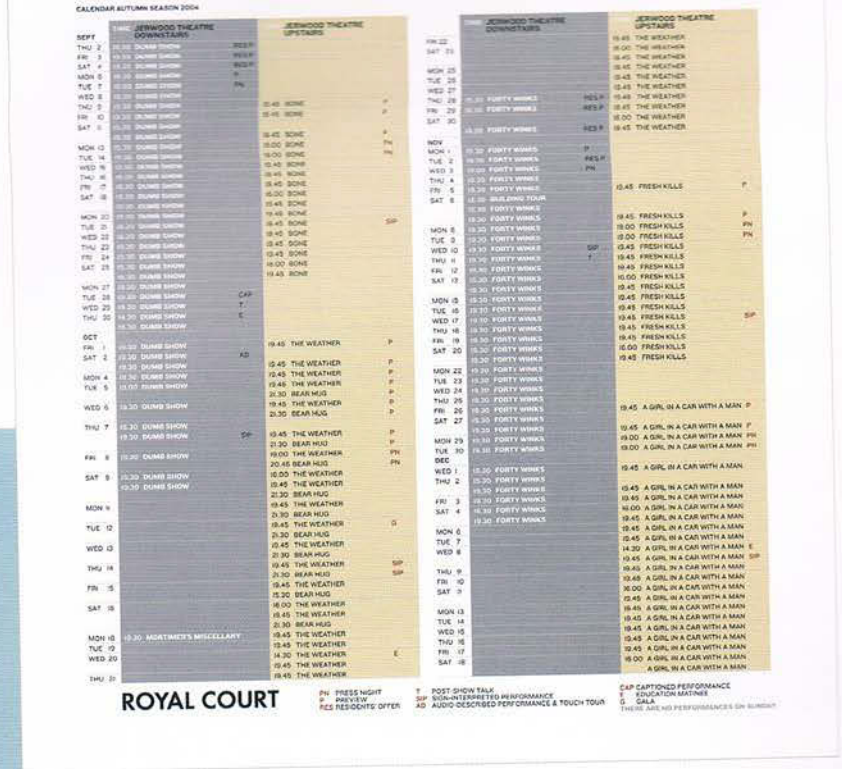


Estructura y características
Aspectos estilísticos
El funcionamiento del texto
La textura y el espacio
Los tipos como información
La influencia del color en los tipos

En esta carta de un restaurante, los topos desempeñan varias funciones. Los topos grandes actúan como puntos focales y traen al elemento tipográfico que los acompaña a la cúspide de la jerarquía. Un sistema de topos de menor tamaño destaca la alineación de la estructura y denota un nivel inferior específico de la jerarquía. Un tercer grupo de topos activa los espacios negativos del formato.

Las líneas, que comparten una cualidad visual inherente con la tipografía, ofrecen relaciones formales inmediatas, además de las funciones que ya desempeñan. En esta otra versión de la carta, las líneas gruesas separan los grupos informativos que no guardan relación entre sí, mientras que las líneas de menor grosor ayudan a distinguir los grupos que sí comparten una relación. Además, las líneas también activan el espacio y añaden movimiento a la composición.

información dentro de cada sección es introducir espacios sistemáticos entre los grupos de significado relacionado y aumentar el espacio entre grupos que no tienen relación entre sí. ■ A veces es difícil recordar que los tipos son simplemente una colección de líneas, puntos y figuras y que se comportan de la misma manera que sus componentes menores. Integrar estas formas visuales también puede realzar la jerarquía y facilitar la navegación por el texto. El poder focal de un punto, que define un lugar en el espacio, puede indicar el principio o el fin de un elemento textual (por ejemplo, los topos en la enumeración de una lista), puede corresponderse con una alineación, activar espacios dentro de una composición y separar lingüísticamente la información como una exagerada forma de puntuación. También las líneas pueden desempeñar una gran variedad de opciones para subrayar una jerarquía y ayudar a recorrer el texto, separando, encerrando, destacando, creando o aumentando relaciones estructurales y activando el espacio. Las mismas líneas son similares visualmente a las líneas de texto y las relaciones de contraste (grosor, solidez, longitud relativa, etc.) funcionan de la misma manera entre ellas igual que lo hacen con la tipografía. Las configuraciones lineales horizontales y verticales se corresponden visualmente con esta cualidad intrínseca del texto. Las líneas angulosas, curvas u onduladas contrastan llamativamente con esta lógica ortogonal. Las figuras geométricas, que por su angularidad pueden corresponderse visualmente con las letras, también pueden actuar como inclusiones o detalles entre letras o palabras, así como apoyos para grupos de texto, al funcionar como campos sobre los que se sitúa el texto o cruzados por él. Puesto que las figuras geométricas se integrarán tan fácilmente con las formas tipográficas, pero retienen su identidad como imágenes, también pueden ser utilizadas para crear enlaces visuales entre el texto y elementos ilustrativos.

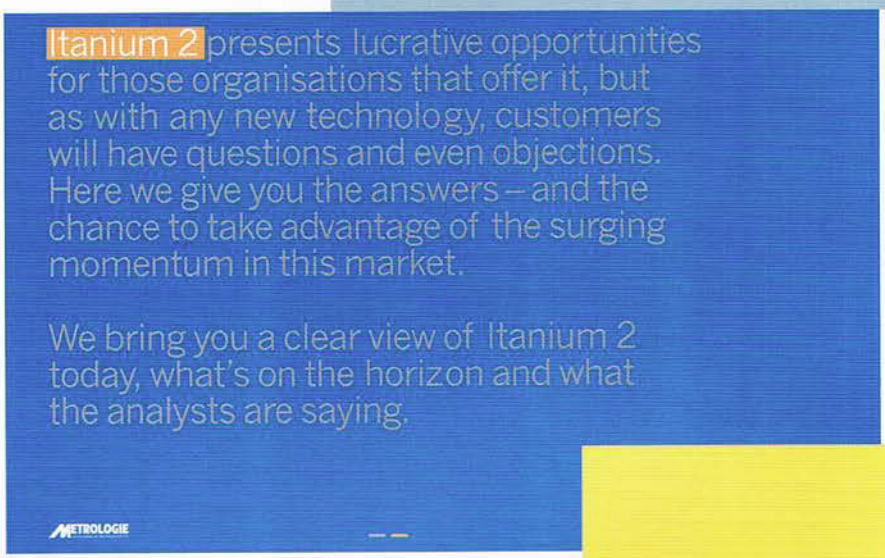


AUNQUE LOS CAMBIOS DE COLOR Y BRILLO consolidan la jerarquía informativa, las delgadas líneas horizontales crean conexiones entre los componentes de la información de izquierda a derecha.

Research Studios Reino Unido

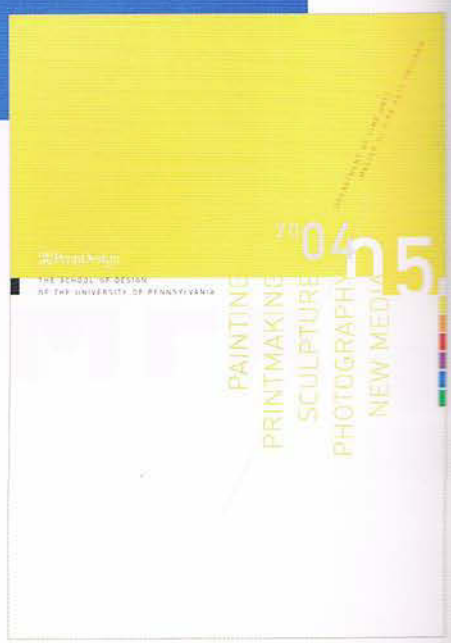
pueden ayudar a reforzar las distinciones jerárquicas entre los grupos de contenido. En este caso en particular, también crean un enlace visual entre el tipo y la imagen a la vez que sirven a la composición.

A medida que cambian los atributos cromáticos relativos del tipo y del fondo, también lo hacen su relación espacial y su legibilidad. El contraste de tono y temperatura ayuda a crear una separación nítida, al igual que un fuerte contraste de luminosidad. A medida que el brillo del color del fondo se acerca al del tipo en él, se produce una pérdida de separación visual y, por tanto, de legibilidad.



UN SUTIL CAMBIO entre el color del texto y el fondo obliga al primero a ocupar un puesto secundario con respecto al título. El gran tamaño del texto permite su legibilidad a pesar del contraste de luminosidad con el fondo.

Loewy Reino Unido



LOS CAMBIOS RADICALES en intensidad y valor crean una interacción espacial dinámica y algo ambigua entre los elementos, aunque la jerarquía es evidente.

Paone Design Associates
Estados Unidos

Estructura y características
Aspectos estilísticos
El funcionamiento del texto
La textura y el espacio
Los tipos como información
La influencia del color en los tipos

¿Qué ocurre ahora? El tipo en color

El color cromático (la diferencia de tono) tiene un efecto dinámico sobre la tipografía. El color cromático puede realzar extraordinariamente la textura del tipo: su peso, ligereza, apertura, densidad y situación aparente en el espacio tridimensional (el "color tipográfico"), y reforzar estas cualidades que ya existen en blanco y negro al añadir el efecto óptico de un verdadero color. ■ Como ya hemos visto, los tonos diferentes aparecen en diferentes lugares del espacio: los colores fríos parecen retroceder, mientras que los colores cálidos parecen avanzar. Aplicar un color cálido a un elemento tipográfico de gran tamaño e importancia aumentará su contraste con respecto a los demás elementos tipográficos. ■ El valor relativo de los colores, su luminosidad u oscuridad, es un aspecto del color cromático que exige gran atención a la hora de considerar cómo afecta al tipo, sobre todo en cuanto a legibilidad (por ejemplo, un tipo coloreado sobre un fondo de color). A medida que sus valores se aproximan, el contraste entre tipo y fondo disminuye y el tipo es menos legible. Todas las cualidades del color cromático tienen un efecto pronunciado sobre la jerarquía, debido a su influencia sobre la aparente profundidad espacial y la prominencia de los elementos tipográficos a los que se ha aplicado el color. El color presenta la posibilidad de alterar el significado o el efecto psicológico de las palabras al introducir un significado independiente, si bien ahora integrado, de la palabra en sí.

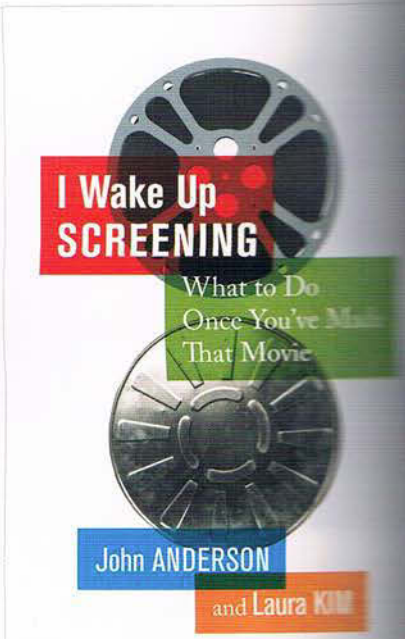
LOS CAMBIOS DE BRILLO y saturación enriquecen el color tipográfico rítmico de esta página doble.

LSD *España*

Color y jerarquía Aplicar color a una composición tipográfica en blanco y negro tendrá un efecto inmediato sobre la jerarquía. Por esta razón, suele ser una buena idea comprender cómo funciona la jerarquía primero en blanco y negro y separar los componentes tipográficos según su color tipográfico (densidad, ritmo, linealidad y masa). Piense en el color cromático como en un ingrediente adicional, pero asegúrate de que la jerarquía está ya clara mediante [illegible] de tamaño, peso, espaciado, etc. Si los niveles de importancia están claramente establecidos, distinguir cada nivel con un color diferente puede forzar [illegible]

EL ROJO INTENSO llama la atención sobre los elementos importantes de la jerarquía de este cartel y contrasta con los tonos análogos azules y grises que retroceden en el espacio.

Design Rudy Meyer *Francia*



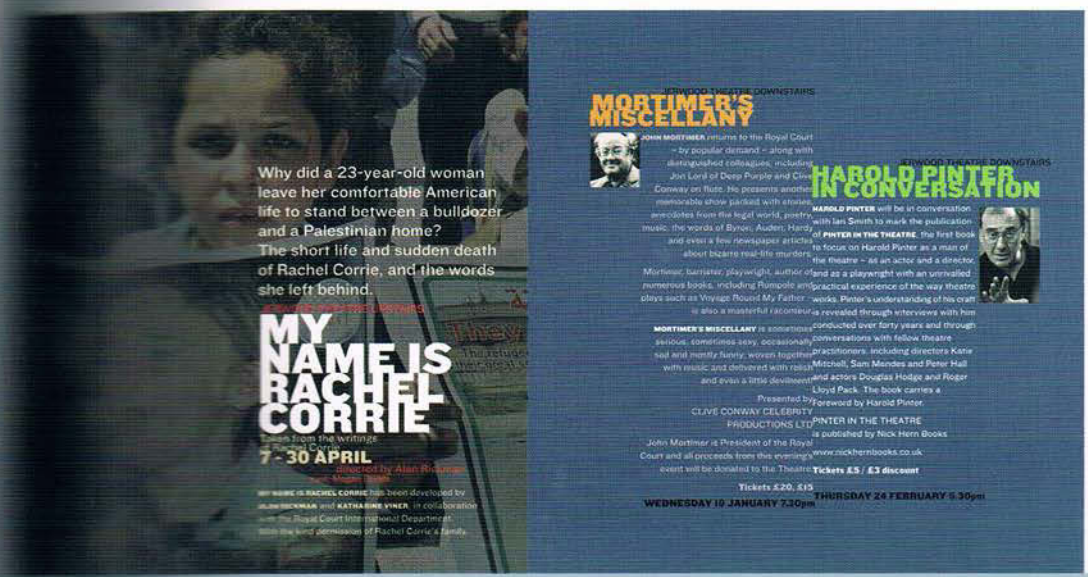
LA POSICIÓN inherente a cada color refuerza la tipografía en la libro: el bloque cálido, avanza frios verde y azul.

Think Studio

PUESTO QUE programa de moda se produ público principal árabe, el texto ha adelantado le ha dado un color más oscuro los usados inglés.

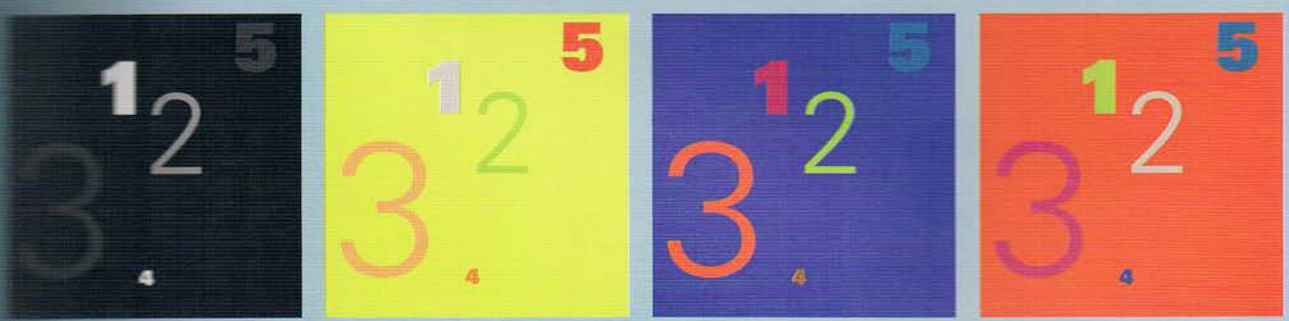
VCU Qatar

separación entre ellos. Por ejemplo, si la información en la cúspide de la jerarquía se colorea con un rojo anaranjado profundo y vibrante, mientras que la información secundaria se colorea con un gris frío, los dos niveles de jerarquía se separarán visualmente en mayor medida. Aunque los valores de los colores serán similares, el tipo naranja saturado avanzará en el espacio mientras que el tipo gris frío retrocederá. ■ La aplicación de color al fondo de la composición también puede destacar la jerarquía. Al situar un tipo de un color sobre un campo de otro color, ambos se fundirán o se separarán violentamente, dependiendo de la relación de los colores. Si los colores del tipo y del fondo son de la misma familia, los dos elementos ocuparán una profundidad espacial similar, mientras que si son complementarios ocuparán profundidades espaciales diferentes. Es importante mantener un contraste considerable entre los colores del tipo y del fondo para que el tipo siga siendo legible. ■ El color también puede utilizarse para enlazar componentes informativos relacionados dentro de una composición. Por ejemplo, en un cartel sobre un espectáculo, toda la información que tenga que ver con la hora y el lugar puede recibir el mismo color, un color relacionado con el que se asigna al título del espectáculo. La relación cromática entre los dos componentes creará una conexión importante para el espectador y ayudará a aclarar la información.



AL AUMENTAR EL CONTRASTE DE LUMINOSIDADES y de intensidad, se adelantan en el espacio los elementos más importantes y suben posiciones en la jerarquía.

Research Studios *Reino Unido*

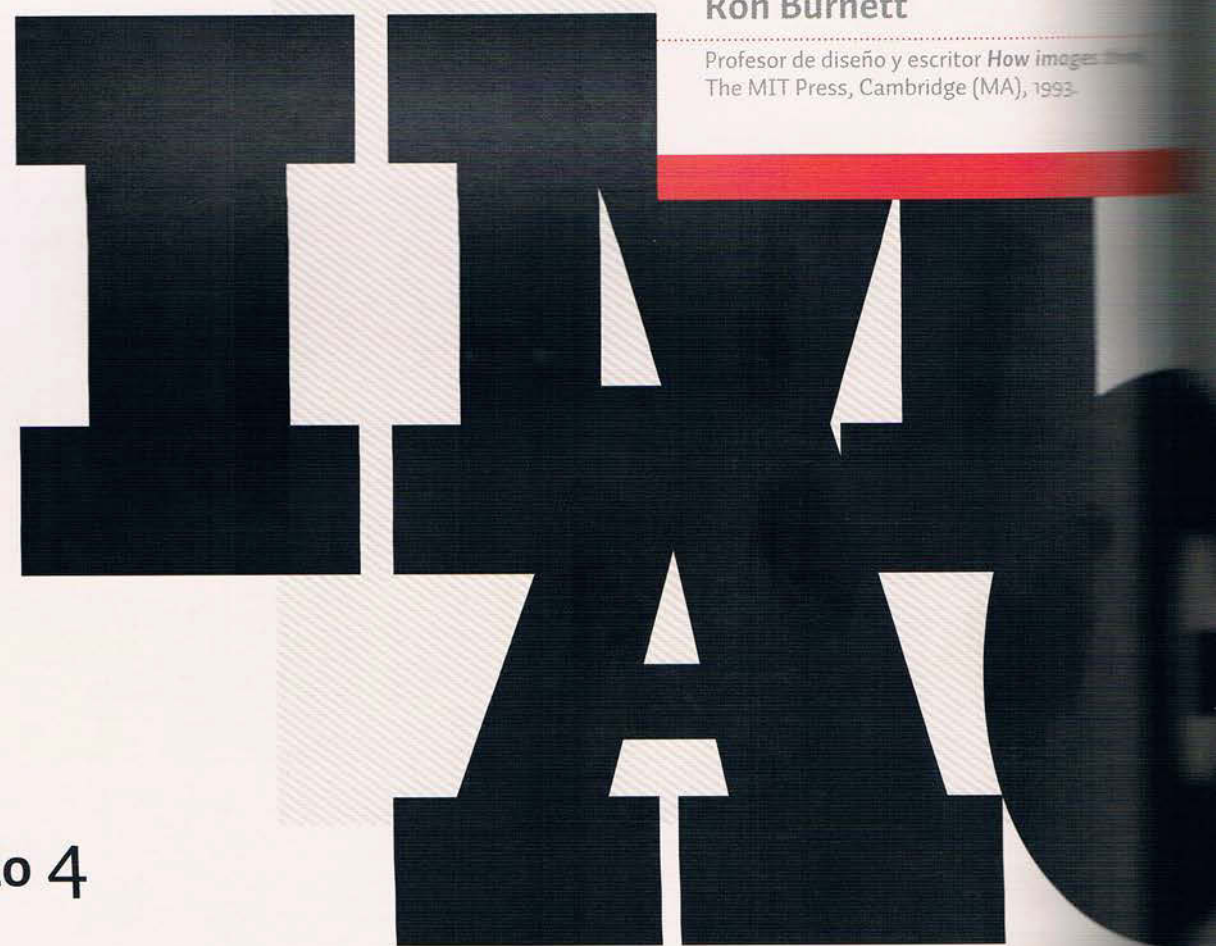


La composición de números muestra el efecto del color en la jerarquía de la manera más simple posible: mostrando la misma composición con diferentes colores, pero diferente relación entre cada número en el espacio. La composición de partida presenta los números en su orden natural, utilizando como punto de partida el tamaño, el peso, la posición y el valor para definir su secuencia. Las variaciones siguientes cambian los colores para reordenarlos de diferente manera a la presentación inicial. Aunque la mayoría de los proyectos de diseño serán más complejos, es fácil ver cómo las relaciones de tono, brillo, temperatura y saturación pueden cambiar rápidamente no sólo la aparente profundidad espacial y la presencia de los elementos, sino también la secuencia en la que éstos son percibidos. La comprensión de este fenómeno tendrá consecuencias extraordinarias a la hora de ordenar los elementos utilizando las relaciones cromáticas para subrayar una estructura jerárquica previamente definida, y en el poder de comunicar al mismo tiempo mensajes codificados mediante el color y de crear enlaces visuales entre el tipo y las imágenes.

Las imágenes ya no son meras representaciones o intérpretes de las acciones humanas. Ahora son imprescindibles para toda acción que conecte los seres humanos entre sí, por su condición de puntos de referencia para la información y el conocimiento, al igual que de visualizaciones de la *creatividad humana.*

Ron Burnett

Profesor de diseño y escritor ***How images think***, The MIT Press, Cambridge (MA), 1993.



Lo real, lo irreal, y todo lo demás

Los medios de comunicación

Opciones de presentación

El contenido y los conceptos

Capítulo 4

n meras
érpretes
as.
ibles
onecte a
e sí...
ntos de
mación
ual que

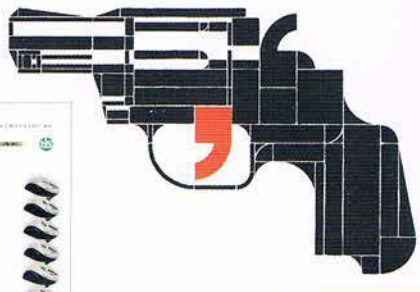
ages think
3-

EL MUNDO DE LA GEN

Qué son las imágenes Crear imágenes es quizá una de las actividades humanas más compleja y embriagadora. Una imagen es una experiencia poderosa que está muy lejos de ser inerte o resumirse en una simple representación de objetos, lugares o personas. Es un espacio simbólico y emocional que reemplaza a la experiencia física (o a su recuerdo) en la mente de quien la contempla. Esto se aplica tanto a las imágenes que simplemente representan un lugar, persona u objeto real, como a las imágenes artificiales, ya sean representaciones artificiosas o configuraciones abstractas de formas. En manos de un diseñador capaz de dominar una composición en el nivel visual y de seleccionar y manipular conceptualmente el contenido, una imagen es con diferencia el instrumento de comunicación más poderoso de todos. ■ En diseño gráfico, hay millones de imágenes (símbolos y fotomontaje, dibujo y pintura, incluso tipografía) susceptibles de desempeñar diferentes funciones. Las imágenes proporcionan un contrapunto visual al texto y ayudan a atraer al público. Las imágenes también ofrecen una conexión visceral con las experiencias [illegible] en el texto. Pueden ayudar a [illegible] información muy compleja [illegible] en el caso de información [illegible] abstracta o descriptiva de un [illegible] mostrándola a simple vista. [illegible] connotaciones interpretativas en [illegible] yuxtaposición con el texto literal. ■ Es ridículo pensar que con [illegible] fotografía de un objeto en particular [illegible] resolveremos el problema de la comunicación. La relevancia de una imagen para un diseño no [illegible] de aquello que representa: una [illegible]

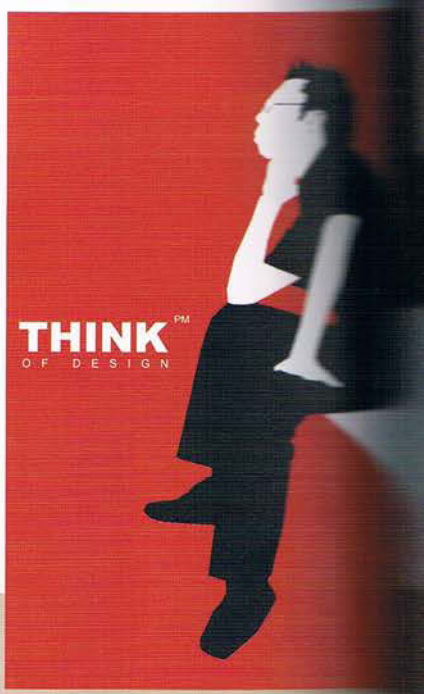
LA FOTOGRAFÍA CLARA Y NÍTIDA es documental y creíble y el espectador medio la considera "real". Estas cualidades son apropiadas y deseables cuando se promocionan productos.

Rule29 *Estados Unidos*



EL USO INGENIOSO DE ELEMENTOS de [illegible] signos de puntuación [illegible] el icono de una [illegible] ideas conceptuales [illegible] el lenguaje y la [illegible]

Sagmeister [illegible]



Lo real, lo irreal, y todo lo demás

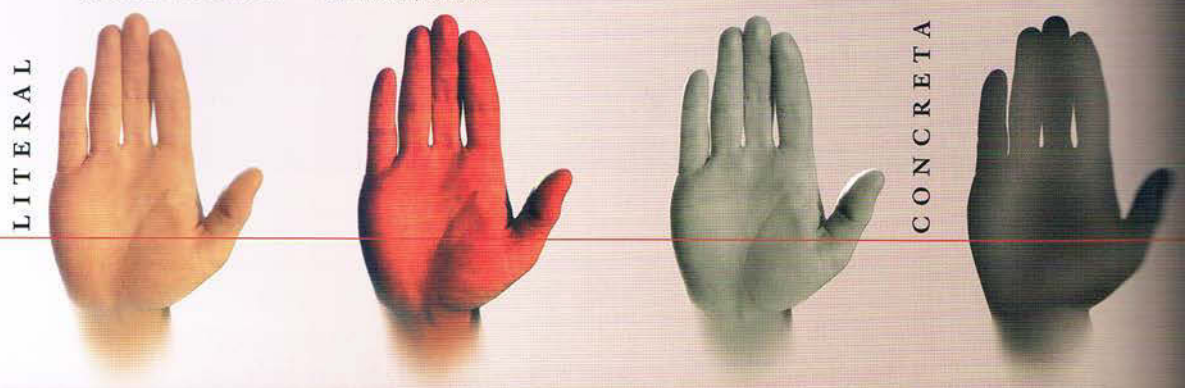
Los medios de comunicación

Opciones de presentación

El contenido y los conceptos

La presentación de imágenes se sitúa en un espectro definido en un extremo por la representación (figuración) y en el otro por la abstracción.

Las imágenes más cercanas al extremo representativo del espectro son más literales y las imágenes en el extremo opuesto son más interpretativas.

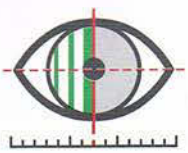


adquiere relevancia cuando su composición y técnica de producción, así como aquello que representa, actúan en armonía con el resto del material y se crea así un mensaje integrado.

Abstracción y figuración Una imagen puede calificarse de figurativa o de abstracta, pero siempre será una mezcla de las dos. Las imágenes principalmente visuales y abstractas, como hemos visto, comunican ideas basadas en la experiencia humana. En el contexto adecuado, un círculo amarillo se convierte en un sol. Una composición de líneas en ritmos dinámicos puede comunicar un mensaje más sutil sobre el movimiento o la energía, sin referirse necesariamente a un objeto o experiencia reales. Incluso una fotografía que pretende representar algo real es una abstracción hasta cierto punto, ya que representa algo que ya no está sucediendo y lo reduce a una forma bidimensional. Incluso puede que partes de ella ni siquiera sean reales, sino artificios creados por el fotógrafo o el diseñador que haya dirigido la creación de la fotografía. ■ Utilizar los mensajes intrínsecos de la forma abstracta (descritos en el Capítulo 1) con el fin de influir una composición fotográfica servirá para aumentar su mensaje potencial. Del mismo modo, sugerir una experiencia determinada y literal dentro de una composición abstracta ayudará a fijar el mensaje en la realidad para el espectador y lo hará más accesible sin sacrificar la abstracción y su visceral poder evocador.

UN DIÁLOGO ACTIVO entre la marca gestual abstracta y la representación figurativa concede cierta humanidad y profundidad a esta ilustración.

VCU Qatar *Qatar*

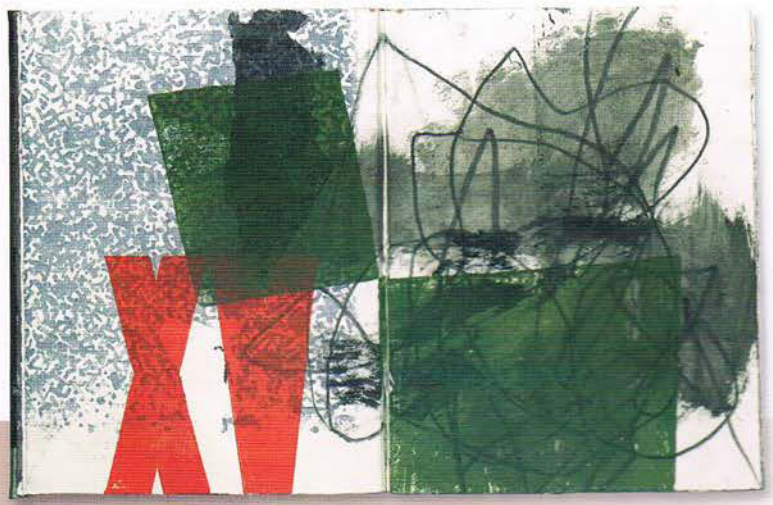


UNA REPRESENTACIÓN ESTILIZADA de un ojo se acerca al extremo icónico del espectro de la imagen; los elementos gráficos añadidos aportan a la forma un significado simbólico.

Troy Abel *State University, Estados Unidos*

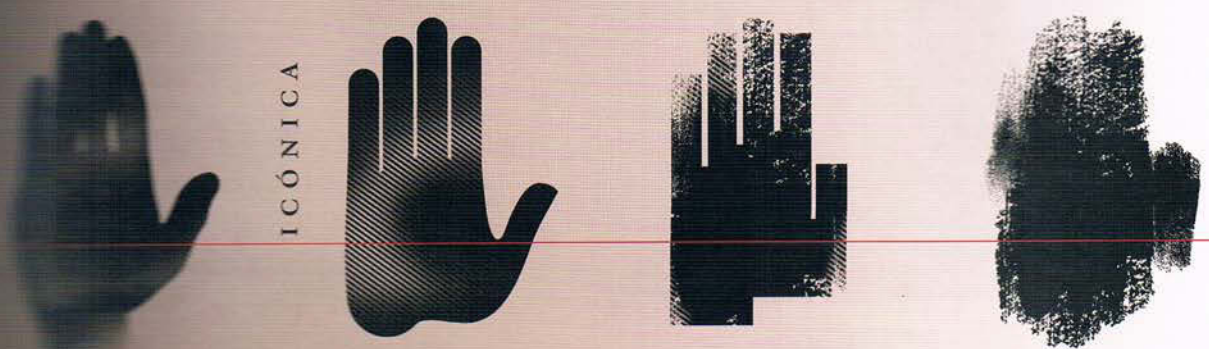
NUESTRO CEREBRO ES hipersensible a las formas que recrean imágenes humanas. Fíjate en qué poca información es necesaria para que esta imagen represente claramente un rostro humano.

TenDoTen *Japón*



LAS FORMAS ABSTRACTAS de la página doble de este libro se ven centradas por la cualidad específica de las letras, cuyo estilo desvía la lectura desde la abstracción a un entorno quizá urbano y descarnado.

Andreas Ortag *Austria*

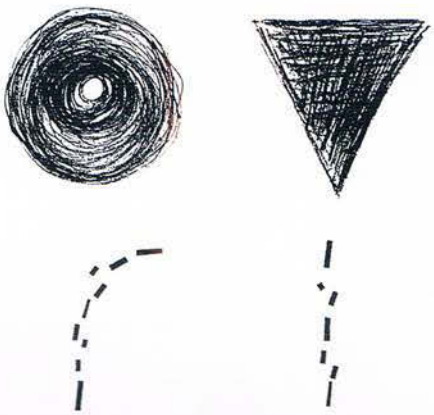


ICÓNICA

ABSTRACTA

Modos de imagen y mediatización

Independientemente del grado de figuración o abstracción de una imagen, un diseñador tiene a su disposición fotografías, ilustraciones (dibujos o pinturas) o un híbrido (combinación de fotografías manipuladas o imágenes dibujadas) para representar una idea. La forma en que cada diseñador decide involucrar la imagen es el resultado de un análisis del contenido y de sus funciones conceptuales. El cometido de las imágenes es proporcionar información clara, pero de tal modo que produzcan ecos en el espectador y añadan mensajes secundarios y terciarios (de asociación o relativos a la marca). ■ La forma de representación de una imagen se denomina "modo", denominación que incluye su grado de simplicidad o abstracción y el medio en que está representada. Entre las cuestiones que un diseñador considera a la hora de elegir los modos de la imagen que va a utilizar, se encuentran las cualidades educativas y emocionales del contenido del proyecto; el número de modos necesarios para diferenciar cada mensaje



LOS SÍMBOLOS SON tipos de imagen sumamente mediatizados y se aprovechan del acervo del conocimiento y de los contextos culturales que los elevan más allá de simples representaciones. Observa estas dos parejas de símbolos, utilizadas para indicar qué servicios utilizar.

Art: Tecaji *Estados Unidos*

Lo real, lo irreal, y todo lo demás

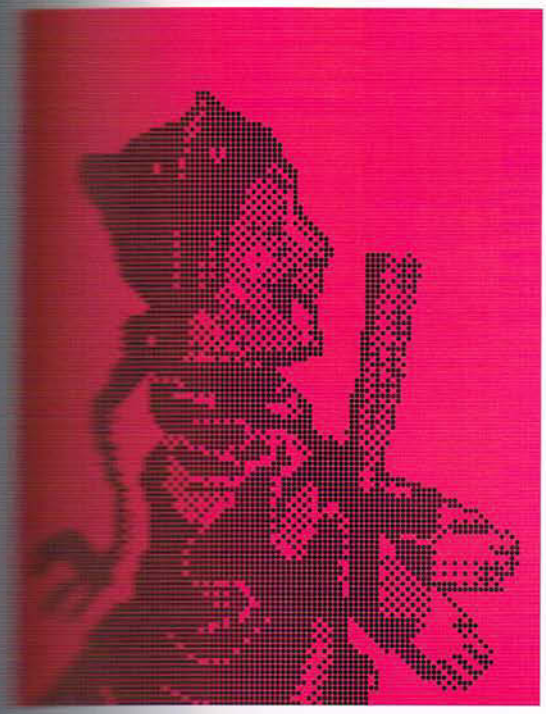
Los medios de comunicación

Opciones de presentación

El contenido y los conceptos

Todas estas imágenes representan lo mismo, una figura, pero utilizan diferentes modos entre literal y estilizado y cada uno mediatiza la imagen intrínsecamente en distinta medida. La fotografía "pura" es la imagen menos mediatizada de este estudio. Las dos imágenes dibujadas están inherentemente más mediatizadas que la imagen fotográfica: el diseñador ha inventado su propia representación del sujeto. Pero, de entre estas dos, el dibujo naturalista está menos mediatizado que el otro

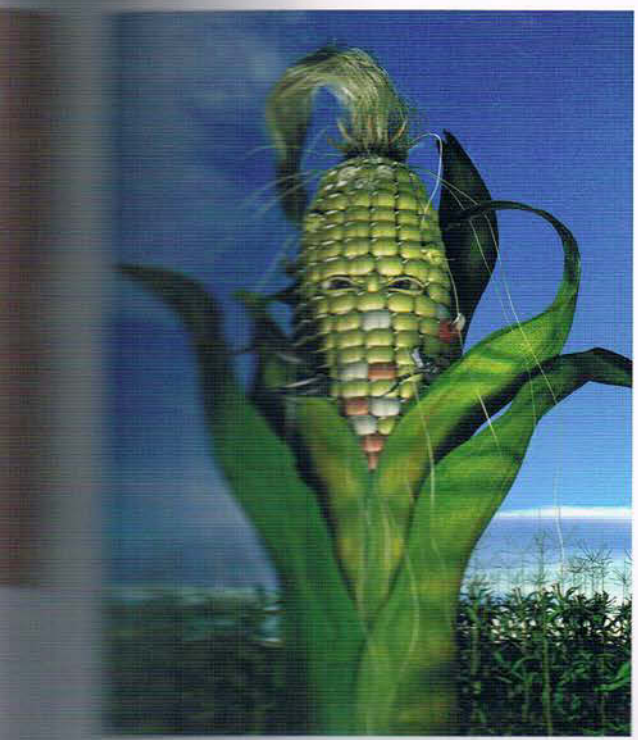
específico; las expectativas del público ante unas u otras imágenes, derivadas de la composición demográfica o del contexto social o histórico del contenido del proyecto; y diversos aspectos de producción, entre ellos, los técnicos, de presupuesto, de fabricación y el plazo de entrega. Lo lejos que está la imagen de su estado natural (lo mucho que el diseñador altera la representación "pura" de aquello que representa) se describe en términos de lo "mediatizada" que está. ■ El nivel de mediatización de una imagen se evalúa de diferentes maneras. Primero, puede considerarse en términos de su expresión física o de cómo está hecha; por ejemplo, un dibujo realista muestra un mayor grado de mediatización que una fotografía de la misma cosa. En segundo lugar, el grado de mediatización de la imagen puede considerarse por lo complejo del mensaje que comunica: un dibujo más o menos literal de algo está menos mediatizado que una fotografía o un *collage* con un mayor grado de manipulación. ■ La manera en que la imagen se refiere a lo significado es otro de los elementos que definen su forma con respecto al cual el diseñador opta por representar o significar mediante imágenes realistas o figurativas, pero no del objeto mismo. Este tipo de imagen se llama "indicio" y hace alusión a un referente mediante la asociación con él: por ejemplo, la imagen de un huevo es indicio de un pájaro.



LA ELECCIÓN DE LA IMAGEN para varios murales de un centro cultural francés (una figura de guiñol) es simbólica en la cultura francesa. Su carácter histórico se altera con la mediatización: al representar la imagen con un motivo de píxeles digitales, ésta se vuelve contemporánea.

Apeloig Design *Francia*

B



LA CUESTIÓN DE LA MEDIATIZACIÓN y de la credibilidad ocupa un lugar destacado en estas dos ilustraciones. Las dos son artificiosas, pero ¿cuál es más real? Si te has decidido por la mazorca humana, no eres el único. A pesar de lo imposible de aquello que representa, se ha presentado con un estilo fotográfico que la hace más creíble y "real" que el espacio abstracto inventado de textura pintada de la imagen de la derecha.

A Christopher Short *Estados Unidos*

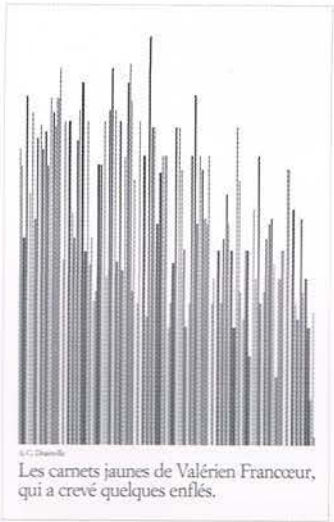
B Cyr Studio *Estados Unidos*

Semiología y estilización A menudo, el diseñador necesitará representar estilizadamente las ideas, mediante una selección de los elementos más importantes de un tema y su disposición lo más concisa y simplificada posible en el mensaje. El ejemplo más común de este tipo de imagen es un logotipo: una imagen utilizada para identificar a una organización y diferenciarla de los grupos competidores. El propósito de una forma tan elemental y destilada es que sea rápidamente reconocible y fácil de recordar. Cuanta más información se pueda agrupar en la figura que represente la marca, mejor. Estilizar una imagen subraya su naturaleza de "signo", de representación visual de una idea.

■ El estudio de las relaciones entre signos y de lo que representan o significan corresponde a la semiología, una rama de la antropología desarrollada a partir del año 1800. Al seleccionar los detalles de la idea o tema que se va a representar, el diseñador busca elementos universalmente reconocibles: por ejemplo, las formas y cualidades fundamentales de un gato (orejas, cola, postura

EL RITMO DE LAS LÍNEAS abstrae este código de barras y lo convierte en un gráfico.

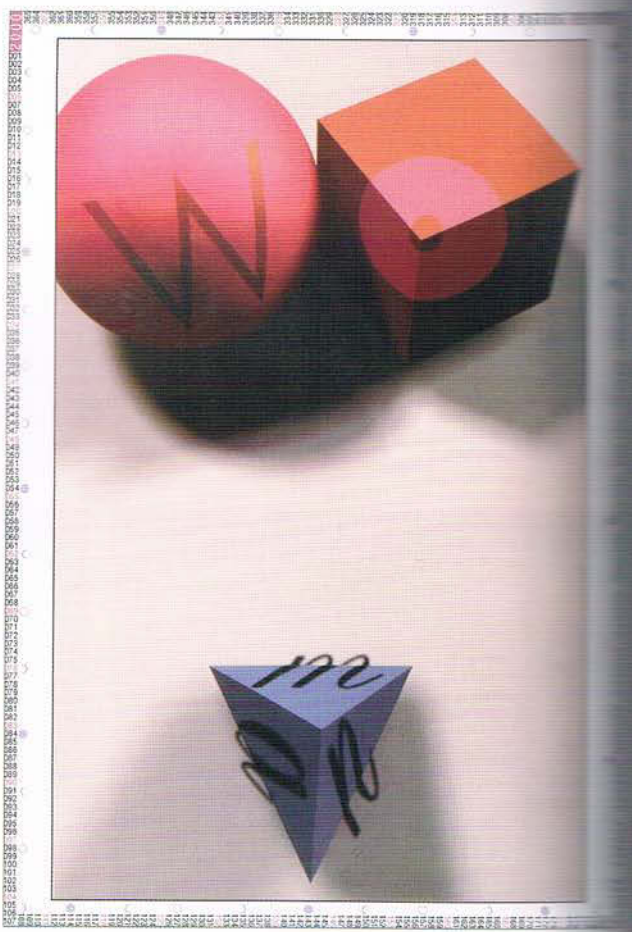
Thomas Csano *Canadá*



Les carnets jaunes de Valérien Francœur, qui a crevé quelques enflés.

EL ICONO DE UNA MANO se vuelve doblemente simbólico cuando el cordel alrededor del dedo, un símbolo utilizado para recordar algo, se transforma en un cable eléctrico.

Templin Brink Design *Estados Unidos*



LA ESTUDIADA COLOCACIÓN de los elementos geométricos y de las letras crea una imagen anatómica muy específica a base de formas puras.

Studio International

característica, bigotes, patas, etc.) en lugar de las cualidades específicas (una forma específica de orejas, manchas, pelo corto o largo). Al organizar los elementos, incluso los de un objeto fácilmente reconocible, el objetivo del diseñador es inventar un lenguaje gráfico específico, crear una lógica interna de relaciones positivas y negativas, establecer un énfasis sobre las formas curvas o angulares y una integración entre líneas y masa que harán que la marca cobre vida como una imagen unificada, en lugar de limitarse a un parecido con el objeto. En cierto sentido, la marca estilizada y destilada es neutra porque busca la comunicación en un nivel objetivo y universal; sin embargo, a la vez busca hacerlo con una identidad única.

■ Al proporcionar a la forma su identidad, el diseñador interpreta selectivamente aspectos particulares del mensaje y dirige la comunicación en una u otra dirección. En el ejemplo anterior del gato, el diseñador puede hacer hincapié en una posición agachada, quizá para comunicar disposición para la acción, o llamar la atención sobre las garras si el mensaje transmite poder o agresividad. La angulosidad del dibujo o la distribución del peso también aportan matices a la interpretación, desde la calma y el estado contemplativo a la rapidez y la agilidad. La universalidad de la marca, junto con su grado particular de estilización inventada, situará la imagen en distintos puntos en el continuo de la figuración y de la abstracción. Además, la elección misma del tema de la imagen implica significados de carácter conceptual, cultural o emocional.

LA INTEGRACIÓN SUMAMENTE RESUELTA de los iconos del coche y de la bicicleta comienza a sugerir cierta relación entre ellos; al añadir las franjas amarillas de advertencia, el mensaje evoluciona un paso más allá.

Thomas Csano *Canadá*

Wasseem Mohanna
IT Consultant

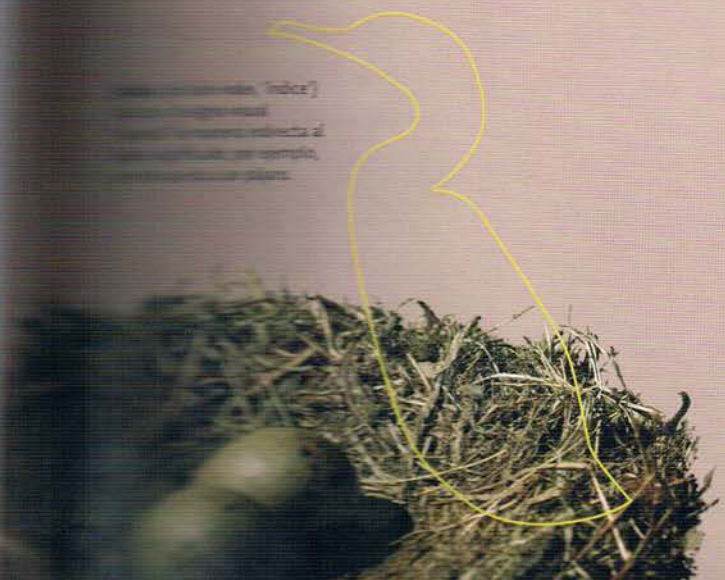
ALGUNAS IMÁGENES SON signos visuales complejos con varias capas de significado: son los llamados supersignos. En este caso, el elegante entrelazado entre la W y la M, aunque no las hace irreconocibles como letras, también ha formado una representación icónica de un cable. A su vez, esa representación adquiere la cualidad de símbolo cuando se presenta junto al título descriptivo del cliente.

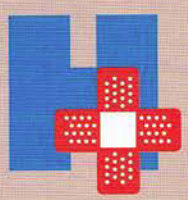
Raidy Printing Group *Líbono*

ESTE SUPERSIGNO utiliza como punto de partida una letra, alterada posteriormente sólo con la inclusión de dos puntos que crean un significado añadido.

LSD *España*

Símbolo Una imagen figurativa o abstracta cuya forma no está relacionada físicamente con el objeto o idea significados es un símbolo; su poder procede del acuerdo arbitrario de la cultura que lo utiliza. Por ejemplo, una paloma es el símbolo de la paz en la cultura occidental. El contexto en el cual aparece un símbolo puede cambiar su significado: considera la diferencia de significado entre el mismo elemento simbólico en estos tres ejemplos.





Supersigno Es un signo complejo en el que se superponen más de un signo (y, a menudo, más de un tipo de signo) en una sola combinación en la que todos los signos incluidos son inmediatamente visibles y accesibles: un logotipo es un buen ejemplo. Un supersigno puede incluir cualquier combinación de iconos, símbolos, signos indexados, palabras y representaciones. Cuanto más complicado sea un supersigno, menor es su efectividad. Estos tres ejemplos muestran cómo un componente en particular puede combinarse con otros y asumir así diferentes funciones y significados.

LA CUALIDAD VISUAL de la imagen lineal y dibujada se corresponde muy de cerca con la cualidad lineal de la tipografía, sobre todo en este caso en el que el tipo también se ha contorneado.

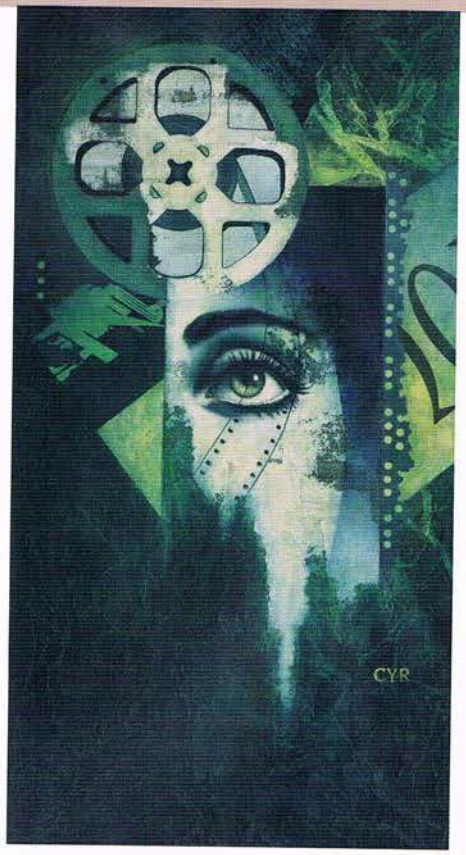
Finest Magma *Alemania*

En este estudio, el mismo sujeto se presenta en distintos grados de realismo y estilización. En el extremo realista del espectro, el significado literal del sujeto adquiere mayor importancia; a medida que es estilizado, su significado literal pierde importancia mientras que la

ganan el gesto, la
las marcas y las
o mensajes
imparten.

LA ILUSTRACIÓN PERMITE varios grados de abstracción y de complejos espacios inventados. El estilo plano y duro de los elementos ilustrados crea una sensación moderna e industrial apropiada al entorno urbano, mientras que el mapa y la figura del escudo añaden un mensaje histórico.

Dochdesign *Alemania*

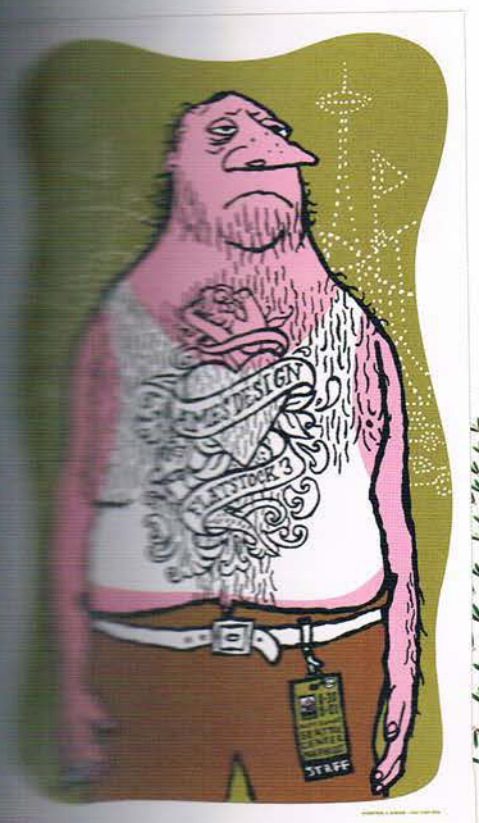


REPETIMOS, LA
no supone un
diseñador a la hora
y combinar elem
que serían de otro
imposibles empír
A diferencia del
Múnich (a la izq
pintura es figurativa,
espacio no es

Cyr Studio *Estados*

La ilustración Optar por la ilustración en lugar de la fotografía abre enormes posibilidades a la hora de transmitir información. El diseñador no sólo no se libera de las limitaciones que supone utilizar objetos del mundo real, sino que también se le abren las posibilidades de introducir connotaciones conceptuales, aumentar el detalle selectivamente y añadir el aspecto interpretativo de la visualización personal, todo ello mediante la elección de medio, composición y cualidades gestuales. ■ Igual que sucede con todos los tipos de imágenes, una ilustración puede ser concreta, objetiva y realista en cuanto a su manera de presentar a su referente, o resultar abstracta y simbólica; el diseñador puede añadir detalles que normalmente no existirían en una escena real o exagerar el movimiento, la textura, la composición, el espacio y la iluminación. Sin embargo, al escoger la ilustración como presentación de la imagen, se sacrifica potencialmente para el espectador una cierta credibilidad o conexión con el mundo real. A pesar del hecho de que la mayoría de los públicos se dan cuenta de que una fotografía puede manipularse y por lo tanto perder fiabilidad, siguen respondiendo instintivamente a una fotografía como si fuera la realidad. ■ Sin embargo, el poder de la ilustración sobre la fotografía radica en su cualidad emocional, política, orgánica e inherentemente humana. Una ilustración también puede integrarse texturalmente con los demás componentes del material visual (tipos, elementos gráficos abstractos e incluso el mismo papel u otros elementos del acabado) en un grado inalcanzable para una fotografía convencional. El diseñador debe sopesar estos aspectos cuidadosamente y seleccionar el tipo de representación idóneo para la comunicación.

Dibujo y pintura La franqueza de las imágenes creadas a mano tiene un atractivo universal. Utilizando una imagen dibujada o pintada, el diseñador se comunica directamente con la creatividad misma del espectador y conecta a un nivel profundamente personal; la ilustración posee una cualidad genuina, honrada y de calidad de la que carece el acabado realista y perfecto de una fotografía. El éxito de una ilustración radica en lo apropiado de su estilo con respecto al tema que se está tratando. La mayoría de la ilustración se encarga a especialistas, los cuales cultivan un estilo particular para encontrar un hueco en el mercado, pero esto no significa que los mismos diseñadores no puedan asumir el papel del ilustrador. Un diseñador que quiera ilustrar tiene que conocer a fondo el tema que está tratando en su proyecto y los demás elementos gráficos relevantes, incluyendo el tipo y las técnicas de acabado.



EL CONTORNO IRREGULAR y las formas caricaturescas de esta ilustración mezclan humor y patetismo.

Ames Bros. *Estados Unidos*

LA DECISIÓN de ilustrar los vegetales de esta etiqueta, en lugar de fotografiarlos, asegura su perfección y frescura absolutas.

Wallace Church *Estados Unidos*

UNA TEXTURA DE INSECTOS ILUSTRADOS revela un número 5 en este panel perteneciente a un sistema de señalización de un aparcamiento. Al ilustrar los insectos, el diseñador controla totalmente su presentación visual, en lugar de depender de fotografiar o de encontrar imágenes de insectos auténticos.

Studio Works *Estados Unidos*

En consecuencia, el diseñador puede ser capaz de construir imágenes mucho más apropiadas e integradas con los demás elementos que si estuviera trabajando con alguien externo.

El realismo y más allá Algunas ilustraciones son representaciones herederas de las tradiciones del dibujo y la pintura clásicos, cuyo objetivo es el de reproducir el mundo empírico de una forma que responda a condiciones reales de luz, forma y perspectiva. O, por el contrario, otras ilustraciones son imágenes gráficamente estilizadas que se acercan a la abstracción y tienen el mundo real como punto de partida, pero favoreciendo las cualidades expresivas de los gestos, el espacio ambiguo y el proceso de creación de la imagen. Entre estos dos extremos, descansan un sinfín de posibilidades.

LA RICA MEZCLA DE INSTRUMENTOS, casi de *collage*, utilizada para crear esta imagen (aerógrafo, bolígrafo, imágenes digitales, tinta plana) contribuye al contraste de texturas y a la presencia de múltiples capas de significado que considerar.

Maciej Hajnrich *Polonia*

ESTE SOMBREADO casi angustiado, con plumilla y tinta, el carácter misterioso y ligeramente siniestro de la imagen.

Ames Bros. Estados Unidos

Lo real, lo irreal, y todo lo demás
Los medios de comunicación
Opciones de presentación
El contenido y los conceptos

El medio es un mensaje Una línea es una línea... o no. Cada [illegible] de dibujo y pintura deja [illegible] características y pone a [illegible] del diseñador un lenguaje [illegible] específico. El lenguaje de la [illegible] tiene un efecto poderoso [illegible] el valor comunicativo de la [illegible], no sólo sobre sus cualidades [illegible] en relación a los demás [illegible] de una solución de diseño. [illegible] de la selección fundamental [illegible] componentes, la composición y el grado de estilización del referente, el medio escogido para crear la ilustración comporta un significado en términos de sensación (suavidad, dureza, fluidez o rigidez) y, a veces, de concepto (por ejemplo, utilizar un instrumento de dibujo originario de una determinada región o período histórico para un proyecto que se relacione con esa región o época).

Grafito

Tinta

Aguafuerte

Serigrafía

EL CARÁCTER ESTILIZADO Y DIGITAL del dibujo lineal, las gradaciones de color y la silueta ultradefinida de las manos infunden un aspecto contemporáneo y tecnológico a este cartel.

344 Design *Estados Unidos*

pintura muestran las posibilidades infinitas de la expresión de una imagen ilustrada, y las oportunidades para controlarla. En estos ejemplos, el mismo objeto se ilustra con diferentes instrumentos para mostrar el tremendo efecto que tiene el medio sobre la comunicación.

Traducción gráfica Existe una forma particular de ilustración estilizada que es la traducción gráfica, una evolución de la tradición cartelística que se desarrolló en Suiza y Alemania en la primera parte del siglo XX. La traducción gráfica combina algunos atributos de los iconos y de los símbolos. Representa los objetos literalmente, como iconos, pero de una manera deliberadamente abstracta de cualidades simbólicas. Una traducción gráfica intenta expresar la "verdad" concreta y fundamental del [illegible] sin los detalles específicos de [illegible] concreto; por ejemplo, una [illegible] gráfica de un gato pretende [illegible] idea "gato", pero no la de [illegible] no le interesa la longitud del [illegible] características de ese gato en [illegible]. ■ Sin embargo, a diferencia de [illegible] el cual concierne únicamente a [illegible] la traducción gráfica concede [illegible] a las cualidades texturales y [illegible] del sujeto para encontrar [illegible]

EL LENGUAJE DE FORMAS GEOMÉTRICAS escogido para traducir la cabeza del unicornio no sólo recrea las crines del animal sino que también resalta la poderosa fuerza del cuerno.

Sang-Duck Seo *Iowa State University, Estados Unidos*

Compara las traducciones gráficas (fila superior) de los tres objetos diferentes que se muestran en los ejemplos con los mismos objetos en la forma de iconos (fila inferior). Fíjate en las diferencias de construcción, complejidad formal y significados conceptuales entre la traducción y su icono respectivo.

EL LENGUAJE [illegible] TRADUCCIÓN de este [illegible] del presidente [illegible] Abraham Lincoln hace [illegible] juego entre luz y [illegible] con una textura que [illegible] la imagen es una estatua [illegible] que realza el estatus de [illegible] como icono histórico y [illegible]

Metropolitan Group [illegible]

apropiado con el que traducirlas: la traducción del gato debe indicar que los gatos, en general, son suaves o peludos, que son esbeltos y atléticos, etc. Una traducción puede ser sencilla y estilizada o relativamente naturalista y representar características tales como el detalle de la superficie o los efectos luminosos. ■ La traducción gráfica difiere de la ilustración convencional en que su lenguaje visual o "lenguaje formal" (las marcas utilizadas para la composición del dibujo) se han reducido hasta las figuras y marcas estrictamente necesarias para describir el sujeto. ■ El medio que se utiliza para el dibujo sólo es importante si sus características ayudan a describir la forma o la sensación que evoca el sujeto. Por ejemplo, la superficie rugosa que deja el carboncillo puede ser apropiada para describir la fragilidad o la sequedad de una hoja otoñal, pero la textura no existe por sí misma. ■ En la mayoría de los casos, la traducción gráfica se desarrollará al mismo tiempo que el resto del material visual de la composición, de modo que su forma, detalles y textura se integran de manera dinámica con las fotografías, los tipos, los elementos abstractos y su colocación.

LA REPETICIÓN de arcos negros concéntricos que representan las alas de la mariposa alude también a su movimiento.

Sohyun Kim *Iowa State University, Estados Unidos*

LA FORMA EXTERIOR ICÓNICA de la bombilla se convierte en traducción en virtud de su brillante contorno interior, casi imperceptible, un ajuste formal que sugiere su función. La traducción convierte en símbolo al filamento, transformado en circuitos semejantes a ramas frondosas.

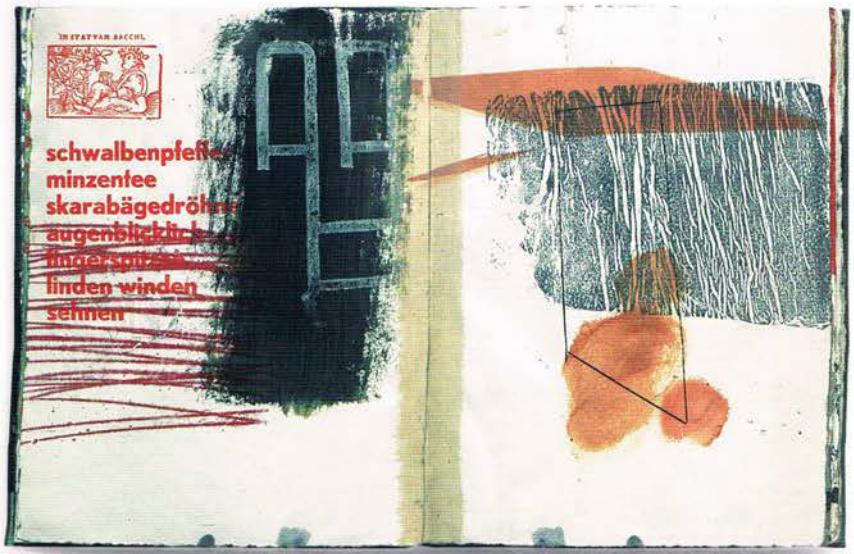
Templin Brink Design *Estados Unidos*

EN UN GUIÑO A los estilos de ilustración de mediados del siglo XX, esta traducción se centra en una ruptura simplificada de la luz y la sombra para aclarar la forma, mientras que los detalles específicos (los botones relucientes y el brillo de la bota) añaden información.

Research Studios *Reino Unido*

Collage: algo viejo y algo nuevo

La mezcla de elementos gráficos en la composición pictórica libre que es un *collage* constituye un desarrollo relativamente reciente en la ilustración. Ha resultado de la evolución producida desde la representación de un punto de vista singular mediante múltiples puntos de vista, o cubismo, hasta la representación de múltiples puntos de vista de varias escenas o referentes distintos sin relación física entre sí. El collage surgió originariamente en la pintura, pero los materiales bidimensionales impresos o fruto de un hallazgo (etiquetas, trozos de periódico, madera...)

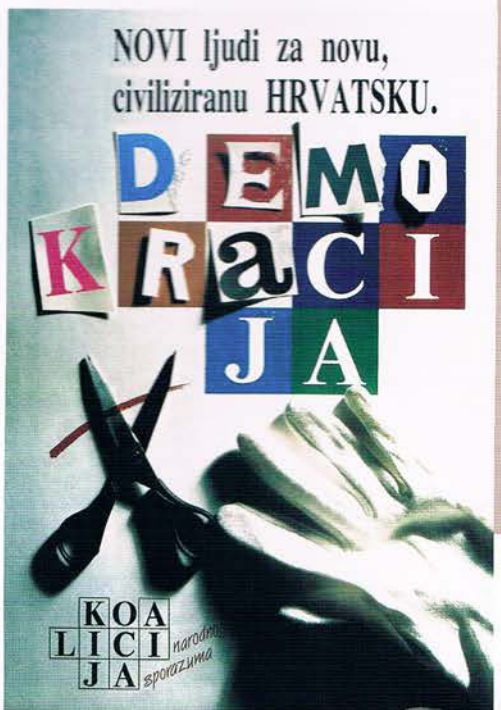


EL *COLLAGE* OFRECE al diseñador de este libro una inmensa variedad de cualidades formales que añaden contraste y vitalidad a las simples formas. La tipografía, los grabados, los trazos de pintura, las transparencias y la textura rugosa se combinan para resolver el movimiento y la relación espacial de la composición.

Andreas Ortag *Austria*

LAS LETRAS RECORTADAS de la palabra "democracia" aluden al diálogo político inherente al sistema social. Añadir las tijeras y los guantes de trabajo apunta a la naturaleza constructiva de la democracia y crea ambiguas relaciones espaciales y de escala.

Studio International *Croacia*

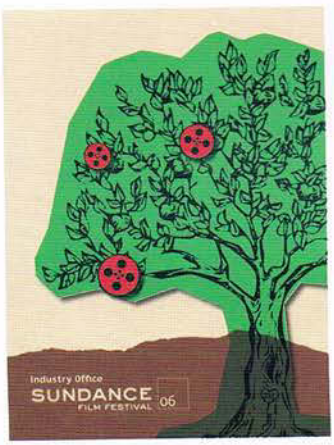


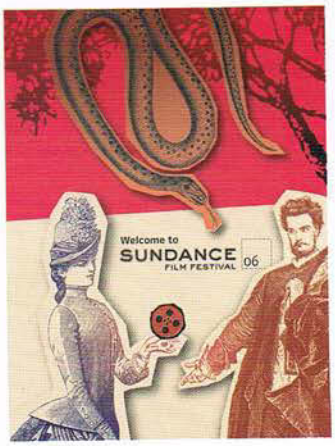
Estos ejemplos de *collage* muestran diferentes opciones de combinar materiales: papel cortado y rasgado, imágenes y palabras encontradas, material tridimensional. El *collage* digital abre la posibilidad de incluir efectos fotográficos: transparencia, desenfoque, siluetas intrincadas y máscaras imposibles mediante las técnicas de cortado y pegado convencionales.

collage, a raíz del auge de la fotografía como medio, rápidamente empezó a incorporar imágenes fotográficas. Un collage de imágenes fotográficas en lugar de ilustraciones se suele denominar "fotomontaje" y ha sido un método de ilustración popular desde la década de ■ El collage es una estrategia formativa sumamente intuitiva que tiene en cuenta no sólo la posibilidad de que aparezcan objetos dispares en el mismo espacio, sino también la naturaleza de los elementos combinados y la exactitud con la que éstos se han realizado. Los componentes dibujados o pintados coexisten con pedazos de papel texturizado recortados o rasgados, imágenes silueteadas, retazos de tela, partes de objetos tridimensionales y demás material dibujado, pintado o impreso. Puesto que el espacio pictórico en un *collage* es abstracto, debido a su construcción fragmentaria, el diseñador resuelve la composición como en el caso de cualquier otra imagen, aunque teniendo en cuenta las cualidades visuales internas de cada objeto: la actividad visual de conjunto, el color plano con relación a la textura y el grado en que el material utilizado es reconocible (por ejemplo, las palabras impresas o las imágenes recortadas). ■ En particular, debido a que el origen de los componentes de un *collage* puede ser reconocible, la relación conceptual entre los elementos abstractos y los figurativos es de vital importancia. Integrar una imaginería susceptible de ser reconocida, con sus temas y mensajes propios, ayuda a dirigir el mensaje y va añadiendo capas de significado. ■ El *collage* sigue siendo una estrategia común en la ilustración y la composición de páginas en el medio digital, donde el material fotográfico se combina con imágenes escaneadas de objetos encontrados o generados a mano y, además, se pueden añadir efectos fotográficos como transparencias, exposición múltiple, desenfoque y siluetas... técnicas disponibles sólo por medios informáticos.

LA PROPUESTA PARA el diseño de un billete bancario es un *collage* material complejo lineal, textural y tipográfico. Explota la capacidad del ordenador para integrar un color complejo y la transparencia en el proceso del *collage*.

Benjamin Myers *Laguna College of Art and Design, Estados Unidos*





EL SIGNIFICADO DE los elementos reunidos en un *collage* es importante, y no sólo lo que representan las imágenes, sino también su medio de creación. En estos dos carteles para un festival de cine, el rollo de película es icónico y moderno, y en ambos casos se ha incluido desempeñando el papel de manzana, cuyo significado simbólico es el del conocimiento. Las imágenes grabadas aportan una conexión con la historia y las transparencias fotográficas y los cambios de gradación sugieren el elemento de la luz.

AdamsMorioka *Estados Unidos*

En este estudio, el mensaje cambia a la vez que los componentes del *collage*. A medida que el contenido se hace más reconocible, el *collage* trasmite un mensaje más literal y, por lo tanto, más específico.

Fotografía La imagen fotográfica "pura" se ha convertido en la forma preeminente de ilustración en los últimos años. Una razón de ello puede ser la velocidad a la cual las fotografías transmiten la información: su realismo e inmediatez dejan que el espectador entre en la imagen y la procese con gran rapidez, sin la distracción que comportan aspectos pictóricos abstractos como la textura, el medio y la composición. La velocidad de acceso a la imagen se ha convertido en un factor importante, ya que el torrente de mensajes visuales con los que se encuentra habitualmente el espectador medio supone una feroz competencia por su atención. Aunque la composición desempeña un importante papel en la calidad de la imagen fotográfica y en su potencial comunicativo, su presencia como fenómeno mediador es mucho más difícil de reconocer hasta el punto de que el espectador no lo reconoce a un nivel consciente. Esto sugiere otra razón para la preeminencia de la fotografía como comunicadora: la mediatización o manipulación de la imagen (mediante la composición, el enfoque selectivo, la iluminación, el recorte y demás técnicas) es una característica secundaria a la aceptación de las imágenes fotográficas como "reales". Este hecho da la ventaja al diseñador (en favor del cliente) en el campo de la persuasión, puesto que la labor de convencer al espectador de que

A

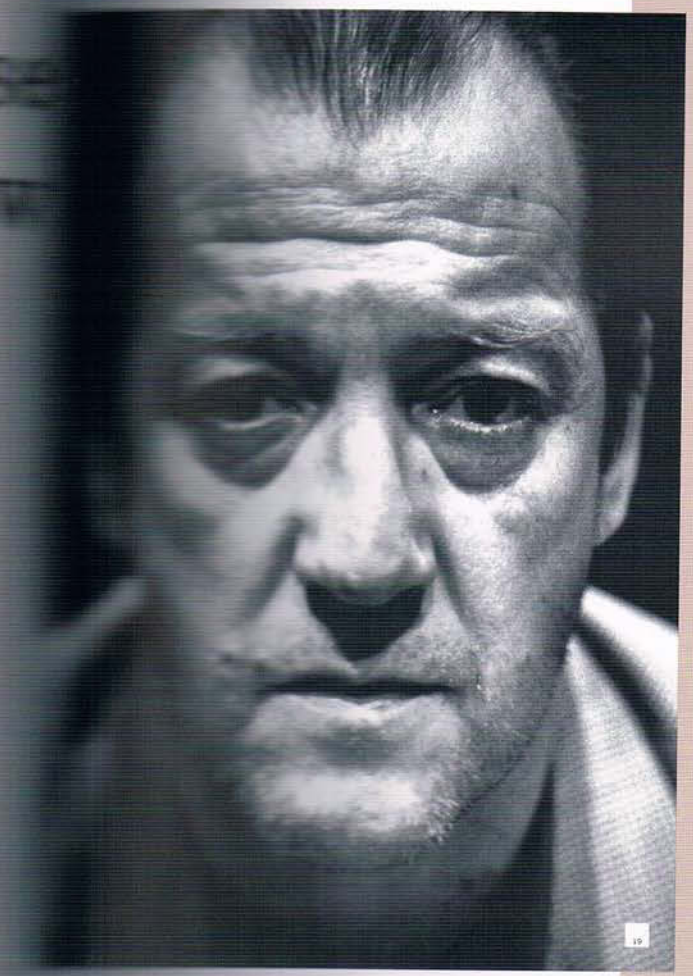
B

Puesto que las imágenes fotográficas se aceptan fácilmente como descripciones de la realidad, el diseñador tiene un margen amplísimo para manipularlas sin sacrificar su credibilidad. A pesar de la situación surrealista que representa la imagen superior (A), el espectador aceptará fácilmente la escena como creíble. Además, esta conclusión automática sobre la veracidad de una fotografía permite al diseñador evocar experiencias sensoriales mediante su manipulación. Al presentar una fotografía gráficamente exagerada de un objeto, como el ejemplo inferior (B), se aprovecha su credibilidad y la lógica conclusión sobre su función para crear una experiencia sonora claramente reconocible.

Josse
De Pau

Contact
Belgique
jossedepauw@pi.be

confiar en la imagen está ya
conseguida ("Lo he visto
ojos"). ■ El espectador
, si bien es mucho más
consciente del potencial
la fotografía que el de
anteriores (no habituado
de la fotografía para
ular o realzar), es más
aceptar el contenido de una
verdad que en el caso de
por el sencillo motivo
ación es un artificio
as que el artificio
otografía no es tan fácil



UNA FOTOGRAFÍA será considerada acertada y persuasiva si exhibe una sólida y variada gama de grises, desde profundas zonas en sombra a luminosos toques de luz, pasando por los ricos tonos

A

B

C

Al igual que sucede con las demás imágenes, el contenido fotográfico debe estar compuesto con decisión. El fotógrafo tiene dos oportunidades para controlar la composición de la imagen: en primer lugar, dentro del marco del objetivo de la cámara; y en segundo, durante el proceso de revelado y positivado en el cuarto oscuro (o al recortar una fotografía digital utilizando un programa informático). En este estudio, un ligero cambio en el ángulo de la cámara produce una variación en una composición de elementos previamente resuelta (B). Cambiar radicalmente el punto de vista (C) crea una composición muy diferente que sigue conservando la identidad del contenido.

En fotografía, la escala de grises es de vital importancia. Tradicionalmente, una fotografía "de buena calidad" incluye un blanco limpio y brillante, un negro profundo, detalles visibles apreciables en las zonas grises y una amplia gama de grises intermedios. La misma gama de valores desde la sombra más oscura hasta el destello más claro es también deseable en las fotografías en color. Cambiar la escala hacia valores más brillantes reduce el contraste de la imagen y, hasta cierto punto, la hace más plana; cambiar la gama hacia las sombras también hace plana la imagen, pero aumenta el contraste y hace que las zonas de brillo aumenten en luminosidad y se hagan más pronunciadas. Estos efectos en los cambios de tonalidad se muestran en las imágenes de estos ejemplos, tanto blanco y negro como en color. Adviértanse las diferencias de contraste entre las imágenes correspondientes.

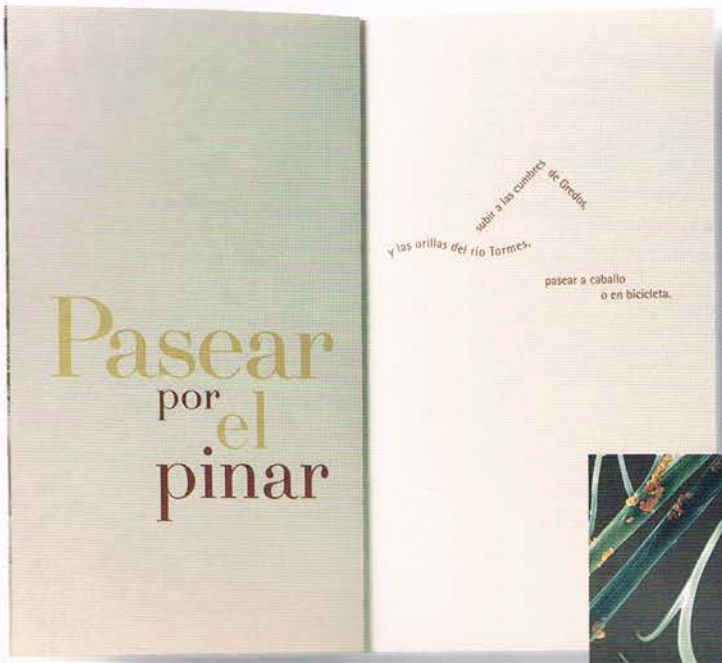
A Pictorización
LSD España

B Pictorización
Jelena Drobac Serbia

C Pictorización ilustrativa
Sagmeister Estados Unidos

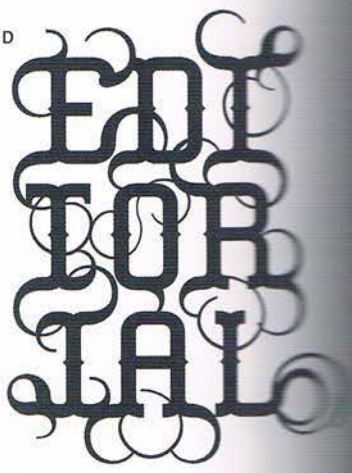
D Ornamentación
Finest Magma Alemania

A



B

D



C

Pictorización Cuando el tipo se convierte en una representación de un objeto real o asume las cualidades de una experiencia real, se dice que ha sido pictorizado. En la pictorización ilustrativa las formas se dibujan de tal modo que parezcan estar hechas de un material reconocible o formar parte de un objeto identificable.

Alteración de la forma Cambiar las caracter[illegible] estructurales de los elementos tipográficos para comunicar una idea no literal es otra estrategia [illegible]. Distorsionar la forma de las letras o las proporciones de un adjetivo, por ejemplo, puede cambiar la cualidad de su descripción. Dicha alteración puede tener también una cualidad sintáctica: componer la palabra "exageración" con una X distorsionada y desproporcionadamente grande explota su cualidad sonora y el significado de la palabra.

Inclusión pictórica Se dice que están "incluidos" los elementos ilustrativos que se integran dentro de las formas tipográficas de tal manera que interactúan con sus trazos o contraespacios. El tipo conserva su forma esencial, pero el material pictórico se ha integrado invirtiendo el tipo o sustituyendo las contraformas dentro o entre las letras.

Sustitución formal Se produce cuando reemplazamos una forma tipográfica por un objeto reconocible o cualquier otro símbolo. Muchos objetos reales comparten su estructura visual con letras. Por ejemplo, los objetos circulares suelen ser sustitutos de la letra O. Las imágenes no son los únicos elementos que pueden sustituirse por una forma tipográfica; otra estrategia común es sustituir una letra por otro carácter.

El tipo como imagen Cuando una letra o palabra adquieren cualidades pictóricas distintas de las que la definen como forma, se convierte en imagen por derecho propio y su potencial semántico aumenta exponencialmente. Las palabras que también son imágenes combinan diversos métodos de comprensión: son supersignos. Puesto que su significado se asimila a través de cada filtro perceptivo posible (visual, emocional, intelectual), adquieren la capacidad evocativa de un símbolo. La comprensión en cada nivel es inmediata y gracias a la capacidad del espectador para recordar una imagen, estas palabras-imágenes se convierten en un recordatorio sumamente eficaz del contenido verbal asociado con ellas. ■ Igual que sucede con tantos aspectos del diseño tipográfico de calidad, transformar un tipo en una imagen significa definir una sencilla relación entre la forma intrínseca de las letras y otra idea visual. Es fácil perderse en las infinitas posibilidades de la manipulación tipográfica y oscurecer o diluir el mensaje visual. El espectador probablemente recordará con más facilidad un mensaje contundente que cinco mensajes débiles; la complejidad es deseable, la complicación no. ■ Para transformar el tipo en imagen hay una gran variedad de técnicas. Cada una proporciona un camino diferente que explorar aunque más de una puede resultar apropiada tanto para la comunicación deseada como para los aspectos formales del tipo.

CIO·PRESS

...mentos capaces de ...grafía (cuadros, marcadores, ...figuras geométricas) pueden ser ...mente decorativos. Si los ... de naturaleza simbólica, pueden ... conectar así más profundamente ... de la palabra. El estilo del ... ofrece el contexto histórico que ... tiene al tipo: por ejemplo, una floritura ... de cierta época.

STABILIZED

...Cambiar las relaciones ... una palabra o frase es ... estructura intrínseca de la ... mediante el cambio ... en torno con relación al ... produce la deconstrucción ... la palabra, al ser ... sonidos, sentido, sufijo y letras ... deconstrucción.

F

SPARROW
PRODUCTIONS

G

nobody's perfect

H

UTOPIA

I

NATIONAL
PARKS OF
NEW YORK
HARBOR
CONSERVANCY

J

K

L

E Alteración de forma
Shinnoske, Inc. *Japón*

F Inclusión pictórica
MV Design *Estados Unidos*

G Deconstrucción formal
Leonardo Sonnoli *Italia*

H Sustitución formal
Raidy Printing Group *Líbano*

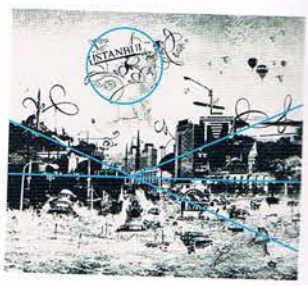
I Inclusiones pictóricas con sustitución formal
C+G Partners *Estados Unidos*

J Pictorización ilustrativa
Stereotype Design *Estados Unidos*

K Alteración de forma
Mixer *Suiza*

L Alteración de forma y sustitución
Paone Design Associates
Estados Unidos

Los aspectos relativos al significado y al contenido emocional del sujeto de la ilustración cambian como resultado de las composiciones de estas variaciones. Cuando se presenta la figura completa y rodeada de una cantidad más o menos homogénea de espacio (A), resulta más neutra o descriptiva: el espectador está mirando la figura. Descentrar la figura (B), de modo que el espacio que la rodea adquiere dinamismo, crea una sensación de movimiento, pero también de ansiedad. Situar la figura como un elemento menor dentro del formato (C) la aísla y aumenta la ansiedad del espectador al suscitar una sensación de alienación. Recortar la figura a sangre (D), de modo que se extienda más allá de los límites del formato, la vuelve desafiante.

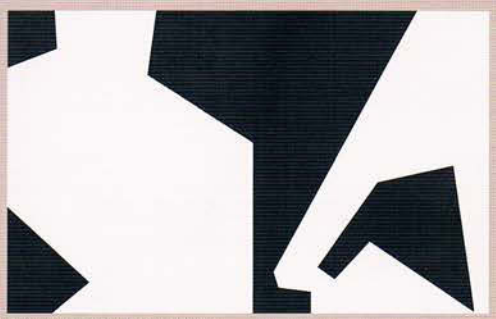


CONCENTRAR LOS ELEMENTOS DEL *collage* en el horizonte otorga a la escena un realismo espacial particular a pesar de las cualidades texturales y abstractas de la superficie. La concentración de zonas oscuras también introduce a la fuerza una sensación de perspectiva que atrae al espectador hacia el interior de la composición; este movimiento triangular se ve contrarrestado por el grupo circular de la parte superior.

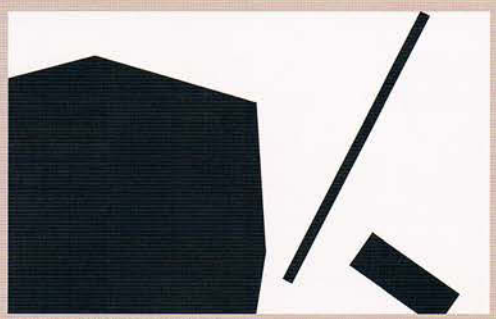
2Fresh *Turquía*

Estrategias de composición La composición en una imagen ilustrada es crucial. Al crear una imagen dibujada, sobre todo si es figurativa, los diseñadores suelen olvidar que no están restringidos por las realidades que impone la escena que están representando. La utilización abstracta de las relaciones formales entre figura y fondo (ver Capítulo 1, página 37), sobre todo en el caso de la representación realista, aumenta poder de la ilustración para comunicar más allá de lo literal y ayuda a atrapar al espectador y a dirigir su mirada. Si colocamos simplemente al sujeto en la zona central de la ilustración, sin tener en cuenta el contorno exterior del mismo, ni su tensión ni el contraste con el espacio negativo, impedimos que la ilustración se resuelva y creamos una presentación estática. ■ Del mismo modo que para resolver un diseño de los elementos gráficos y de la tipografía en una página es imprescindible una composición decisiva del recorte, la posición, los tamaños relativos de los elementos y el contraste entre linealidad, masa y ángulos, también lo es el refinamiento de estos elementos en una imagen ilustrada. Y estas consideraciones son igualmente válidas para el caso de las imágenes fotográficas.

una imagen
diversas
más allá de
método técnico
considerado
imagen bien
composición

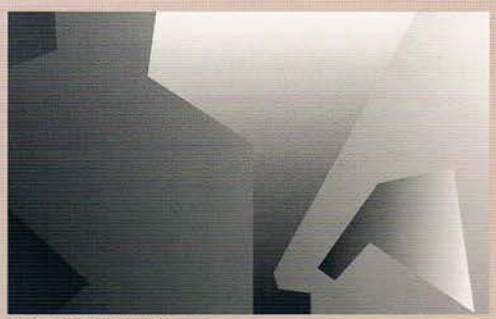


Figuras positivas y negativas



Contraste entre masa y línea

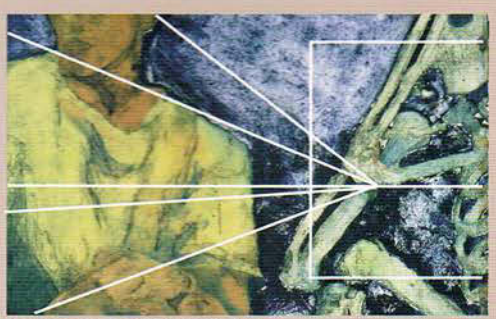
Dirección del movimiento



Distribución óptica del peso

de la marca

Distribución de valores

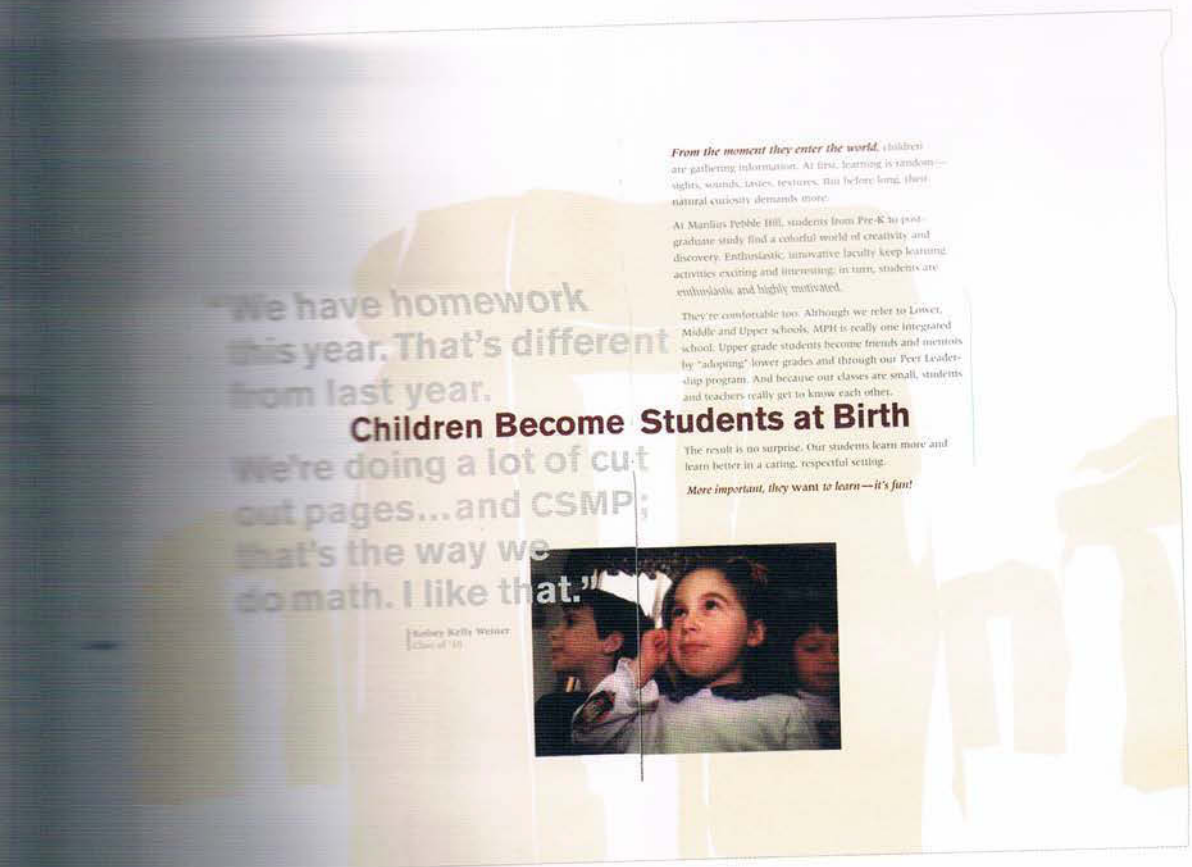


Perspectiva y profundidad espacial

Mezclar estilos de imágenes

Esta tabla concisa (y de ningún modo exhaustiva) compara los dos mismos objetos presentados en distintas combinaciones de modos de imagen. Examina cada pareja en busca de similitudes y diferencias en cuanto a forma visual: ¿qué combinaciones producen las relaciones visuales más unificadas y cuáles tienen el mayor grado de contraste? Después decide qué combinaciones son de mayor utilidad para comparar conceptos relacionados y cuáles ofrecen una relación más fructífera de concepto.

diferentes estilos combinados contrasten abiertamente entre sí, es importante que compartan ciertas cualidades visuales. Al igual que otras decisiones del diseñador, la referida a los tipos de imágenes (icono, símbolo, dibujo con textura, lujosa fotografía) afecta a la comunicación y a la calidad de la composición. Cada tipo de imagen trae consigo diferentes asociaciones. Las fotografías se asocian con la documentación y se supone que representan la realidad; son concretas, puras, medioambientales y dignas de confianza. Por su parte, las ilustraciones se perciben como "creadas" y personales, y muestran rápidamente el método utilizado para su creación; son evocadoras de fantasía, representan situaciones imposibles o ideales y presentan su contenido de una manera subjetiva, incluso cuando son naturalistas. Los iconos, símbolos y traducciones gráficas destilan y simplifican ideas complicadas y abstractas y se suelen asociar con diagramas, instrucciones e identificaciones. ■ El diseñador debe combinar los estilos de las imágenes selectivamente para subrayar un propósito y utilizar las cualidades de cada una para expresar adecuadamente los mensajes que se pretenden y para que se relacionen entre sí mediante un lenguaje visual unificado que asimile sus diferencias como parte de su lógica.



LA DECISIÓN DE presentar la imagen de fondo con una ilustración surge de la necesidad de resolver dos problemas. En primer lugar, el diseñador quería evitar el conflicto visual entre las dos fotografías: el carácter plano del estilo de la ilustración la separa visualmente de la fotografía y la obliga a retroceder hacia el fondo. En segundo lugar, la ilustración realza la metáfora temporal creada por las dos imágenes: una muestra una etapa histórica en el desarrollo cultural y la otra una etapa del desarrollo en la educación.

STIM Visual Communication
Estados Unidos

Seleccionar y manipular el contenido

Como se suele decir, una imagen vale más que mil palabras. Sin embargo, esas palabras están influidas por el diseñador o el fotógrafo. La elección de elementos pictóricos contenidos o no dentro de una fotografía, e independientemente de aquello que ésta represente, tiene tremendas implicaciones para su significado. Los catálogos de producto (por ejemplo, de ropa) suelen servirse las imágenes como medio principal para expresar conceptos sobre un estilo [illegible] y mostrar a personas que llevan [illegible] en determinados lugares o situaciones. Estas imágenes cumplen dos propósitos: dejan ver la ropa que debe llevar el [illegible] y sitúan las prendas con relación a un estilo de vida. De igual forma, dejar fuera hechos fuera de una fotografía puede resultar tan determinante como decidir qué incluir.

AL CONCENTRARSE EN el reflejo desenfocado de la figura, y cortar a sangre la mayor parte de su espalda, el diseñador intensifica el misterio que rodea al próximo diseñador (o diseñadora) de renombre.

Research Studios *Reino Unido*

A

En este estudio de una imagen para una cubierta de una novela de misterio, la información que expresa la imagen se ha alterado (a veces sutilmente, a veces de manera más radical) a consecuencia de los cambios en el contenido y la composición. En la primera versión de la imagen (A), el contenido y la iluminación proporcionan datos neutrales: el espectador se encuentra en un cuarto de baño, quizá el de un hotel.

B

En la segunda versión (B) el contenido se ha explicitado al añadir la llave del hotel, pero se ha añadido el cuchillo y el dinero, que indican algo [illegible] El notable cambio de iluminación, de homogénea a más extrema, así como la extraña procedencia de la luz, aumenta la atmósfera siniestra y es obvio pensar que ocurre algo fuera de lo común: ¿por qué proyecta la luz del suelo? En la versión final (C), el primer plano

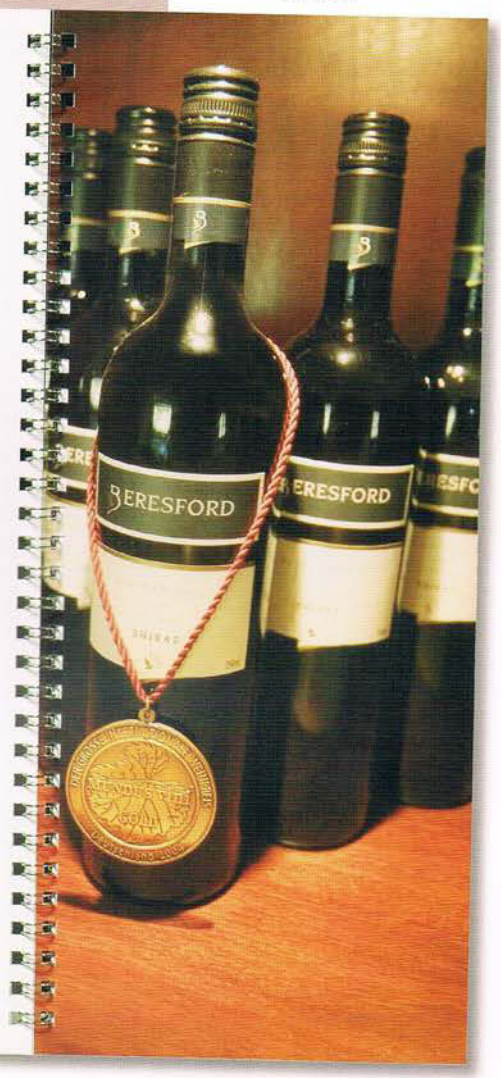
En estas imágenes la misma figura ha sido fotografiada desde el mismo punto de vista en distintos entornos. Aunque la figura es el centro del mensaje, el entorno afecta al tono del mismo, añade significados secundarios y establece diferentes relaciones entre espectador y la figura.

EL ARTIFICIO CREADO al colocar la medalla alrededor del cuello de una botella dramatiza la calidad del vino y personifica a la botella.

Voice *Austria*

Beresford Wines are hand-crafted to capture the *'essence of McLaren Vale'*, catering for all levels of consumer preference.

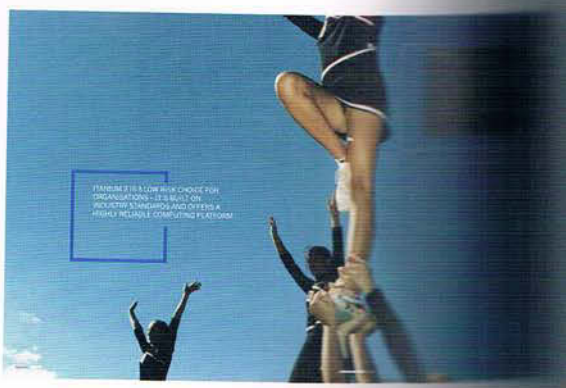
From the entry level to the mid-range, through to the flagship icon brands and reserves, *every wine* has been crafted with the same *attention to detail*, representing great value for money and exceptional taste.

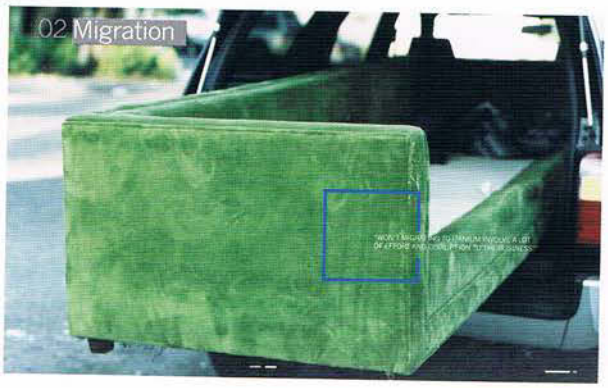


...ción de carácter (no se sabe qué sucede ... centra la atención en los detalles ... que marca el reloj, la punta del ... llave del hotel. La manipulación ... enfoque selectivo, ayudan a ... sobre los elementos que pueden ... para la historia.

Además del contenido semántico que ofrece la imagen, los espectadores proyectarán sus propios significados sobre la imagen según sus experiencias personales y culturales. En el actual contexto de la cultura occidental, el espectador probablemente proyectará un significado relacionado con el uso ilegal de las drogas, aunque la imagen no ofrece ninguna razón explícita para ello.

La misma imagen cambia semánticamente, en distintos grados, cada vez que se empareja con otra de significado diferente. En el primer par, el salto semántico es bastante pequeño y la narración resultante es sutil. En el segundo par, el salto semántico crea la misma narrativa, pero altera profundamente las suposiciones sobre el significado de la imagen. El tercer par ofrece un salto semántico que fuerza a la narración a tomar una dirección totalmente imprevista.





Interacción narrativa Una sola fotografía transmite una dosis considerable de contenido semántico, significado conceptual, verbal y emocional, que probablemente incluirá mensajes no representados literalmente en ella. Situar algunas fotografías juntas aumenta su poder semántico y crea una narración: en el instante en que se comparan las imágenes, ya sean yuxtapuestas o en secuencia, el espectador intentará establecer una conexión de significado entre ellas. ■ Cada fotografía influirá a las demás que la rodean, cambiará sus significados individuales y contribuirá a la progresión de la narración. Por ejemplo, si un espectador ve la imagen de un motorista y después otra de un hombre en una cama de hospital, elaborará una historia sobre un accidente de moto. Ninguna de las imágenes representa esta idea, la narración sucede en la mente del espectador. Incluso la conclusión de que el hombre en el hospital es el mismo motorista es una suposición del espectador. Esta distancia entre lo que muestran las imágenes y la acción que provoca el espectador por sí mismo es una especie de "salto semántico". Si sustituimos la imagen del hospital por otra que muestre a un motorista en la línea de llegada de la carrera, la narración cambiará. El salto semántico es menor y, por lo tanto, la progresión es más literal, pero sigue existiendo porque el espectador sigue suponiendo que los dos motoristas son la misma persona. ■ Si se yuxtaponen o se añaden a la secuencia más imágenes, la narración se refuerza con las sucesivas suposiciones que se agregan a la inicial. Cuando el espectador haya visto tres o cuatro imágenes en una secuencia, su capacidad para evitar realizar dichas suposiciones habrá disminuido y empezará a buscar un significado que complete la narración que ha construido. ■ El "impulso narrativo" aumenta exponencialmente hasta el punto de que los espectadores adaptarán cualquier contenido semántico de imágenes sucesivas en esa secuencia para relacionarlo con el contenido anterior, incluso si los detalles de la imagen posterior contradicen empíricamente a los de las primeras imágenes.

En la comparación de estas dos secuencias que comienzan con la misma imagen, las narraciones son radicalmente diferentes, pero el impulso narrativo de cada una finaliza con unas conclusiones que tú, el espectador, has extraído pero que no son necesariamente verdad. Los escombros de la última imagen en la secuencia inferior no son, empíricamente, los del edificio que se ha mostrado anteriormente. ¿Qué conclusiones se han extraído sobre la información presentada en la otra secuencia que no pueden demostrarse como ciertas?

La palabra y la imagen: influir en la narración Las imágenes ejercen una gran influencia entre su significado mutuo... y las palabras, más aún. En el mismo momento en que las palabras (concretas, accesibles, seductoras) aparecen junto a una imagen, el significado de la imagen cambia permanentemente. Si se crea un salto semántico entre las imágenes yuxtapuestas, lo mismo sucede entre palabras e imágenes. El salto puede ser relativamente pequeño, creado por una relación directa y literal entre ambos agentes; o puede ser un salto enorme que llevará al espectador a construir una narración no evidente a primera vista en la imagen cuando aparece por sí sola. Por ejemplo, la palabra 'muerte' junto a la imagen de una calavera produce un salto semántico relativamente pequeño, aunque no tan pequeño como el que produce la palabra 'calavera'. Sin embargo, en el caso de la imagen de la calavera junto a la palabra 'amor' la enorme distancia entre lo que se muestra y lo que se dice abre todo un mundo de posibilidades narrativas. ■ Cada imagen es susceptible de cambiar cuando aparece una palabra junto a ella, tanto, que el diseñador puede alterar el significado de la misma imagen una y otra vez si sustituye las palabras que la acompañan. En una secuencia en la que

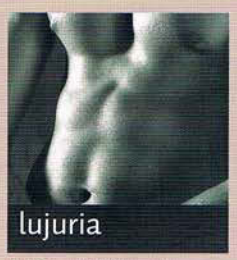
AUNQUE LA DIFERENCIA entre la nítida imagen de la televisión y la imagen desenfocada junto a ella da la sensación de que la imagen desenfocada es la televisada, la yuxtaposición de las palabras crea un significado diferente (aunque posiblemente relacionado) para el espectador.

Brett *Estados Unidos*

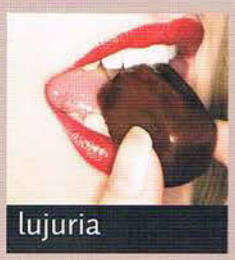
La misma imagen se muestra acompañada de diferentes palabras. El salto semántico entre palabra imagen, esa zona

nebulosa en la cual el espectador puede construir una relación narrativa entre las dos, es más cercana el primer par,

menos en el segundo y más lejana en el tercero.



El efecto de influir en la *narración también funciona en* la dirección opuesta. Aquí, la



misma palabra acompaña *diferentes imágenes y el* cambio en el salto semántico,

así como el significado de la palabra, se hace más pronunciado.

se repita la misma imagen en páginas dobles consecutivas, acompañada cada vez por una nueva palabra o frase, se introduce una nueva experiencia o significado en dicha imagen. Una vez asimilado este significado, el espectador ya no será capaz de considerar la imagen en su contexto original: el significado de la imagen, por lo concierne al espectador, será el significado compuesto que incluye la información adquirida a lo largo de la secuencia. ■ No es de extrañar que el potencial de las imágenes para cambiar el significado de las palabras sea igualmente importante. Esta manipulación mutua que ejercen las palabras y las imágenes depende en cierta medida de lo simultáneo de su presentación; es decir, de si ambas se presentan a la vez o sucesivamente. Si se ven simultáneamente, palabra e imagen crearán un solo mensaje en el cual ambas avanzan a la par y ninguna cambia realmente en la percepción del espectador: el mensaje es un todo integrado. Sin embargo, si primero se ve una y después la otra, el espectador tiene oportunidad de construir un significado antes de ser influido por la segunda. En estos casos, el salto semántico se ensancha y el impacto del cambio es más dramático: el espectador, en el poco tiempo que se le ha dado para asimilar y familiarizarse con el significado de la primera palabra o imagen que ha visto, debe renunciar a su suposición y cambiar su conclusión.

DOS IMÁGENES DE la misma persona, yuxtapuestas y con dos titulares diferentes, crean una doble identidad para el hombre como profesor y como compañero.

Cobra *Noruega*

LA PALABRA Y LA IMAGEN no sólo realzan mutuamente su significado, sino que cada una depende de la otra para comunicarse correctamente en este contexto.

Paone Design Associates
Estados Unidos

Dean, Rebecca F.
Library Science Consultant
beccadean@riseup.net
347 834-6740

Metáfora En el lenguaje escrito y oral una metáfora es una expresión (palabra o frase) que se refiere a una idea sin mencionar con lo que se habla y crea un significado adicional. Las imágenes funcionan de la misma manera: un diseñador puede presentar una imagen con un significado totalmente distinto, que se refiere a un concepto mucho más amplio o a varios conceptos, con el fin de evocar un concepto no explícito en ninguna de las combinaciones presentadas. Un [illegible] es un ejemplo sencillo (ver página [illegible]).

LA TIPOGRAFÍA de esta tarjeta es una metáfora de la profesión del cliente.

Maris Bellack *Estados Unidos*

PRESENTAR NUMERALES como grandes elementos arquitectónicos es un tipo de pictorización fotográfica que apoya metafóricamente el tema que se trata en el cartel a la vez que transforma el texto (ideas verbales) en construcciones concretas.

Studio International *Croacia*

TRANSFORMAR [illegible] labios en balas crea un [illegible] metafórico entre la [illegible] de las relaciones entre [illegible] y la agresión.

Thomas Csano *Canadá*

"metáforas visuales" pueden [illegible] muy complejas. Una [illegible] para crear una metáfora visual es utilizar un objeto para definir la forma de otro: por ejemplo, diseñar la invitación a un acto benéfico organizado en torno a los viajes para que parezca un billete de avión y utilizar para ello la tipografía, colores y demás detalles visuales propios de estos documentos. Otra opción es representar un objeto que se comporte pictóricamente como otro distinto: por ejemplo, presentar productos de maquillaje urbano en un folleto con el perfil de los rascacielos de una ciudad. Una tercera posibilidad es combinar dos o más imágenes que no tengan relación aparentemente y sugerir así otra forma con significado propio, lo que implicaría una conexión narrativa entre las ideas: por ejemplo, una mazorca de maíz con ruedas para sugerir la idea de un combustible de automóviles de origen vegetal. El diseñador también puede alterar una imagen haciendo que otra actúe sobre ella: recortando la primera imagen, mezclándola con texturas, empujándola hacia un lado, haciéndola vibrar, etc. ■ Hay tantas formas de crear metáforas como ideas e imágenes: es decir, un despliegue infinito, limitado sólo por la imaginación. Aunque el contenido literal de las imágenes proporciona un punto de partida para la comunicación, el diseñador perspicaz utiliza las imágenes para evocar conceptos más allá de lo que se muestra a primera vista. El resultado será una experiencia más rica, más original, más memorable y con mayor significado para el público.

LA FIGURA GRÁFICA de un cigarrillo crea un punto de atención y enmarca la acción de esta secuencia para un anuncio de un servicio público. También confina y atrapa a las personas de la imagen, para, metafóricamente, reducirlas a cenizas.

2Fresh *Turquía*

EN ESTA PIEZA PROMOCIONAL conceptual, se han envuelto los terrones de azúcar con una tipografía que expresa diferentes ideas sobre la dulzura, procedentes de una encuesta.

Coma *Países Bajos*

LA ORGANIZACIÓN

La lógica visual

La estructura de la página

La disposición intuitiva

Integrar tipos e imágenes

Sistemas de maquetación

Capítulo 5

No hay receta para una buena composición. Lo que debe mantenerse es una sensación de cambio y de contraste.

Alexey Brodovitch

Diseñador gráfico y director artístico

Comienza pensando en el final.

Lana Rigsby

Directora, Rigsby Design

CADA UNO DE LOS ASPECTOS de este sistema de folletos de una marca refuerza un lenguaje de movimiento y forma a la vez que conserva el contraste y la flexibilidad: los troquelados en ángulo de las páginas de los folletos y de las cubiertas; la alineación sesgada de las columnas de texto; la utilización de números a gran escala y los títulos barnizados; la selección de estilos tipográficos; y la austera paleta cromática de negro, plata, magenta y naranja.

344 Design *Estados Unidos*

La lógica visual: todos los elementos se hablan entre sí Las soluciones de diseño cobran vida cuando todos los componentes se relacionan entre sí de manera clara. Cuando así sucede, las proporciones de un formato evocan los sentimientos adecuados en el espectador (intimidad, expansividad, provocación) desde el instante en que éste entra en contacto con la obra. La organización del contenido responde al formato, así como a los requisitos de la información que se presenta; la selección de las imágenes y la de los estilos tipográficos se apoyan estilísticamente entre sí y refuerzan el estado de ánimo y el concepto las unas de los otros; la composición de texto y las imágenes se corresponden visualmente y su ubicación dentro del formato amplía las emociones o asociaciones literalmente más aparentes en el contenido de imágenes y palabras. ■ Además, el ritmo y la secuencia del contenido responden a los énfasis dentro del formato y crean diferencias visuales, alternancias de secuencias dramáticas y relajantes, para refrescar constantemente al espectador. La atención minuciosa a los detalles tipográficos y plásticos es manifiesta en la relación entre éstos y los elementos de gran escala de la composición o a la interacción espacial. Por último, el carácter físico, de experiencia, se sitúa en el contexto de su medio de producción, ya sea éste electrónico o impreso. Un proyecto así tiene como resultado el conjunto potente de experiencias: evocativas, emocionales, útiles, divertidas y memorables.

Una lista para la lógica visual A la hora de buscar soluciones de diseño, es importante considerar el proyecto en su conjunto –el concepto y la composición general– a la luz de sus componentes internos con el fin de comprobar que todos los aspectos se relacionan entre en apoyo el concepto. En cada una de las fases de desarrollo, analiza cada aspecto a medida que lo combinas.

- *¿Está relacionado el detalle visual de la tipografía con el estilo de las imágenes y expresa los mensajes correspondientes al texto?*
- *¿Se comunica la forma de los elementos gráficos con las imágenes?*
- *¿Existe una interacción entre las imágenes que realce el mensaje deseado? ¿Hay alguna imagen o combinación de imágenes que exprese significados no previstos?*
- *¿Se adapta el sistema cromático al concepto?*
- *¿Y los detalles relativos a las técnicas de impresión, al papel y a la encuadernación?*

Estrategias de organización: estructura e intuición Decidir qué irá dónde, en qué orden y cómo debería estar dispuesto desde un punto de vista de la composición es una tarea muy exigente para el diseñador. Aunque el cliente proporcione el contenido en un orden en particular, el diseñador tiene que comprenderlo realmente y reordenarlo cuando sea necesario para conseguir una mayor claridad o realzar aspectos conceptuales.

■ En el aspecto visual, escoger qué aparece en un momento determinado y cómo distribuirlo son decisiones que sólo el diseñador debe tomar. Cuando se planifica la secuencia y el ritmo del [illegible] también es el momento de [illegible] relaciones visuales específicas [illegible] e imagen. ¿Cómo de estructurada, neutra o documental tiene que ser la presentación? ¿Cómo se relacionan visualmente las imágenes y el texto y cómo se relacionan con el formato? Responder a estas cuestiones puede implicar tanto un estudio analítico como intuitivo del contenido para ver los diferentes métodos en que se puede ayudar o perjudicar a la presentación.

■ Un diseñador debe cambiar a menudo entre dos extremos, desde experimentar

Por tipo *Contenido ordenado según diferencias de significado*

Por detalle *Contenido clasificado de más general a más específico*

Por complejidad *Contenido ordenado secuencialmente de menos a más complejo*

Cronológicamente *Contenido ordenado por partes de un proceso o históricamente*

Por relevancia *Contenido organizado conforme a la importancia de la información*

Para encontrar una estrategia de organización del contenido es necesario dividir el material en partes manejables y relacionadas entre sí: según su tipo, frecuencia, complejidad, relevancia, cronológicamente o según la relación entre parte y todo. Algunas estrategias se aplican convencionalmente a ciertos tipos de publicación, normalmente debido a las expectativas del público. Por ejemplo, los periódicos presentan una estrategia de organización según la relación entre parte y todo, basada en la relevancia local, mientras que el *packaging* divide la información presente en sus laterales según su complejidad.

material para ver sus posibilidades
la claridad visual y conceptual
sultados, para después regresar
xploración libre y comprobar si
es adecuado o útil. Algunos
básicos de organización se han
ido en práctica común en diseño
sobre todo en lo que respecta a la
grafía; otros se basan en la estructura
esponden de manera más intuitiva
conceptuales y táctiles.

ESTRUCTURADAS CONFORME A una retícula de dos columnas, estas páginas de muestra de un catálogo presentan a autores de teatro holandeses en secciones con una estructura interna repetida. La introducción y el índice de autores siguen un esquema similar basado en el texto, con un título en negrita que introduce cada sección. Dentro de las secciones de cada autor, la estrategia de componer el título negrita se mantiene y la sección se descompone en partes: una página con una imagen del autor; una página con su biografía; y después las páginas consecutivas necesarias para la muestra de su trabajo.

Martin Oostra *Países Bajos*

contenido es una página web, un folleto impreso o un libro, la convención es la que suele dictar que el material que aparece en primer lugar es el de mayor relevancia. Ajustar el orden para crear una narrativa fluida que llame la atención sobre un contenido específico cambia la experiencia del mismo, como se puede ver en estos ejemplos hipotéticos de diferentes opciones para la navegación de una página web de un hotel, mostrados en estos bocetos esquemáticos de la página principal.

Estructura: la retícula Todo trabajo de diseño pasa por resolver problemas tanto visuales como de organización. Imágenes, campos de texto, titulares y tablas de datos tienen que estar integrados para comunicar. Una retícula es simplemente una manera de conseguir este objetivo. Las retículas pueden ser holgadas y orgánicas o rígidas y mecánicas. Para algunos diseñadores, la retícula representa una parte inherente del oficio del diseño, del mismo modo que la carpintería en la elaboración de muebles es parte de ese oficio concreto. La historia de la retícula es parte de la historia de cómo los diseñadores gráficos han [illegible] el diseño, al igual que [illegible] problemas específicos de [illegible] producción. Entre otras [illegible] es capaz de ayudar a [illegible] de comunicación muy [illegible] beneficios de trabajar [illegible] evidentes: claridad, [illegible] y continuidad. Antes que [illegible] cosa, una retícula introduce [illegible] sistemático en una [illegible] a distinguir entre [illegible] información y facilita el [illegible] recorrerá el espectador. [illegible] retícula brinda al diseñador la

LA TIPOGRAFÍA, LAS IMÁGENES y los [illegible] gráficos están [illegible] en una estructura de [illegible] columnas. La [illegible] retícula crea una [illegible] visibilidad entre el [illegible] ayuda a acomodar [illegible] mezclas variables de [illegible] a la vez que le permite al diseñador organizar y [illegible] el contenido con distintas variaciones de maqueta[illegible] secuencia de las páginas resulte monótona. Los [illegible] negativos resultantes, [illegible] los tipos, parecen estar relacionados porque [illegible] basan en las mismas proporciones.

LSD *España*

Retícula de columnas La organización en columnas verticales es adecuada para la información discontinua. Las columnas pueden ser dependientes entre sí para texto corrido, independientes para pequeños bloques de texto o hacerse más anchas por lo que la retícula de columnas es muy flexible. Por ejemplo, cabe reservar algunas columnas para el texto corrido y las imágenes grandes, y colocar los pies de foto en una columna adyacente. Esta composición separa [illegible] de foto del material principal [illegible] mantiene en una relación [illegible]. ■ La anchura de las columnas [illegible] como se ha explicado, del tamaño utilizado en el texto corrido. [illegible] es demasiado estrecha, es probable que haya numerosos cortes de palabras y difícil conseguir un borde derecho uniforme. En el otro extremo, una columna es demasiado ancha [illegible]

En una retícula se puede utilizar un número cualquiera de columnas, según el tamaño del formato y la complejidad del contenido. Las líneas de flujo definen las alineaciones horizontales desde la parte superior de la página. Dentro de una retícula de columnas, un diseñador dispone de gran flexibilidad para disponer el texto y las imágenes. Las retículas de 2/3 columnas, las más comunes en los diseños de publicaciones, proporcionan un gran potencial para la tipografía de anchura variable entre columnas, para integrar imágenes y diferenciar columnas mediante el color. Independientemente del número de columnas, la relación entre la caja o mancha y los márgenes puede ser asimétrica o simétrica (en espejo), como podemos ver en la cuarta fila de ejemplos.

encontrará con dificultades para encontrar los comienzos de las líneas. Estudiar las consecuencias de cambiar el tamaño del tipo, el interlineado y el espaciado permitirá al diseñador encontrar una anchura de columna confortable. Tradicionalmente, a los espacios verticales entre las columnas (medianiles) se les asigna una medida, x, y los márgenes suelen tener una anchura del doble del medianil, 2x. Los márgenes más anchos que el medianil atraen la mirada hacia dentro y liberan la tensión entre el borde de la columna y el borde del formato. Sin embargo, se trata únicamente de una pauta y el diseñador puede ajustar la proporción columna-margen como crea conveniente. ■ En una retícula de columnas, también hay que considerar la estructura subordinada, constituida por las líneas de flujo: intervalos verticales que permiten al diseñador situar saltos de texto o imágenes; así crea bandas horizontales que cruzan el formato. La primera línea es un ejemplo de línea de flujo: define la distancia vertical desde la parte superior del formato en donde siempre comienza el texto de las columnas. Una línea de flujo cerca de la parte superior de la página puede establecer una posición para los encabezamientos, la foliación o los marcadores de sección. Otras líneas de flujo pueden designar zonas para las imágenes (específicamente) o diferentes tipos de texto corrido, como listas de sucesos cronológicos, barras de navegación o citas.

[G] IS FOR GREEK

Philanthropic work is a big part of every sorority and fraternity on campus; these groups strive for "social justice and selfless service." During November's Greek Week, they all banded together to raise money and donations for the victims of Hurricane Katrina. Additionally, the groups held a clothing drive for the Store Front — a homeless shelter for San Diego teens — and assembled hygiene kits which were shipped to poverty-stricken areas around the world. Also, a campus-wide letter writing campaign to benefit St. Jude's Children's Hospital raised tens of thousands of dollars. Now a new national philanthropic sorority called Alpha Chi Omega has sprung up at USD. The organization has a mission of providing a dedicated career mentor for every member, in order to help deserving USD students further their career pursuits. The sorority's alumnae include U.S. Secretary of State Condoleezza Rice, Time magazine's 2002 Person of the Year Sherron Watkins — the Enron whistleblower — and Deidre Downs, 2003 Miss America. To learn more, go to www.alphachiomega.org.

[H] IS FOR HOSPICE

Ann Taylor, who is earning her Ph.D. in nursing at USD, volunteers with the residents, who live at Tijuana's Casa Hogar Las Memorias. The home for ex-prisoners and others with HIV/AIDS — where the showers are always cold and sometimes there's no water at all — provides hospice care and helps get the residents off drugs. Taylor has volunteered there since 2001, bringing supplies and doing whatever needs to be done. She also practices healing touch to relax the patients or relieve pain. "I'm the 'white gringo' that comes and does 'the hand thing,'" she says, smiling at their description. She brings them comfort, hope and friendship. She also brings other USD nursing students to help out. They teach the men how to maintain a sterile medical environment and do dressings more effectively. And Taylor teaches symptom management for those who don't have the medication that could prolong their lives. "There are people 30 miles from us who have no shoes, no socks, no winter jackets," Taylor says. "It is quite a place. I love going down there. They've become like my family. They think I come to help them. They help me. They're addicted to drugs. I'm addicted to them." To find out how you can help, call Taylor at (858) 414-6188.

[I] IS FOR IMMIGRANT

Immigrants at both the South Sudan Community Center and the International Rescue Committee's First Things First program benefit from the talents of USD students. FTF offers English literacy help for mothers of preschoolers. At the SSCC, USD volunteers mentor children and offer homework help. Senior Meredith Stocking, USD's site coordinator for both programs, gets inspiration from volunteering. "It gives me a lot of perspective on how blessed I am," she says. Stocking recently helped a woman who is learning English work on health-related vocabulary since she wants to go into health care. "For me, volunteering is about learning and connecting with people."

[J] IS FOR JUVENILES

Downtown San Diego's Toussaint Academy of the Arts and Sciences serves teens in need of a home. USD alum John Wiess '03 (M.S.E.L.) and fellow alums find teaching self-leadership there extremely fulfilling. "The kids see that we're just average people who are successful," Along with teaching life skills, the group helps out with internships, jobs, grants and letters of recommendation. To learn more, go to www.toussaintacademy.org.

[K] IS FOR KITCHEN

Ever wonder what happens to all the campus food when the students aren't around to eat it? For the past eight years, when Christmas break arrives, Dining Services packs up the perishables from each campus dining outlet and donates them to the Third Avenue Charitable Organization (TACO). The food is then distributed to people in need, including the homeless and local shelters. Go to www.firstuthearealorg/Outreach/taco.html.

[L] IS FOR LEGAL CLINICS

You're a single mother cleaning houses and you've been hit with a half-million dollar tax bill incurred by your criminal ex-husband who's committed fraud and fled the country. Where to turn for help? USD Legal Clinics exists for situations just like that one, and dirt. In fact, help the woman rid herself of the bill. Other clinic specialties include helping children get their special needs met by their schools. Call (619) 260-7479.

AQUÍ EL DISEÑADOR UTILIZA una retícula de cuatro columnas de una manera diferente entre página y página. En la página de la izquierda, el texto de mayor longitud se extiende a lo largo de dos anchuras de columna. En la página de la derecha, el texto más corto ocupa las columnas individuales, pero las imágenes pueden ocupar una o varias anchuras de columna.

Barbara Ferguson Estados Unidos

La retícula modular Los proyectos muy complejos requieren un control aún más preciso por lo que una retícula modular será lo más útil. Una retícula modular es esencialmente una retícula de columnas con un gran número de líneas de flujo horizontales que subdividen las columnas en filas y crean un entramado de celdas llamadas módulos. Cada módulo define una pequeña porción del espacio de la información. ■ Agrupados, estos módulos definen zonas espaciales a las que cabe asignar diferentes funciones. El grado de control dentro de la retícula depende del tamaño de estos módulos. Unos módulos más reducidos proporcionan flexibilidad y precisión mayores, pero demasiadas subdivisiones comportan el riesgo de resultar confusas o redundantes. La retícula modular es apropiada para el diseño de tablas informativas, la repetición rigurosa de los módulos a la homogeneización de las formas y a su integración con el texto y las imágenes. ■ Además de prácticos, la retícula modular es un concepto estético. Entre los años 1950 y 1980, la retícula modular con el ideal social o el orden político. Estos ideales tienen sus raíces en el racionalista de la Bauhaus y del Internacional suizo, defensores

LA MAYORÍA DE LOS PERIÓDICOS, como éste danés, se maquetan sobre una retícula modular precisa que permite cambios rápidos y variados en la maquetación del contenido. El texto se suele situar ocupando varias anchuras de columna, según el tamaño y la importancia de la historia; la anchura de columna subyacente puede encontrarse en el espacio negativo en la parte inferior de la página, entre el párrafo de la esquina inferior izquierda y la fotografía cuadrada. La profundidad del módulo está definida por la altura de la cabecera. Observa cómo se repiten estas proporciones en varios ejemplos de la parte inferior de la página.

E-Types *Dinamarca*

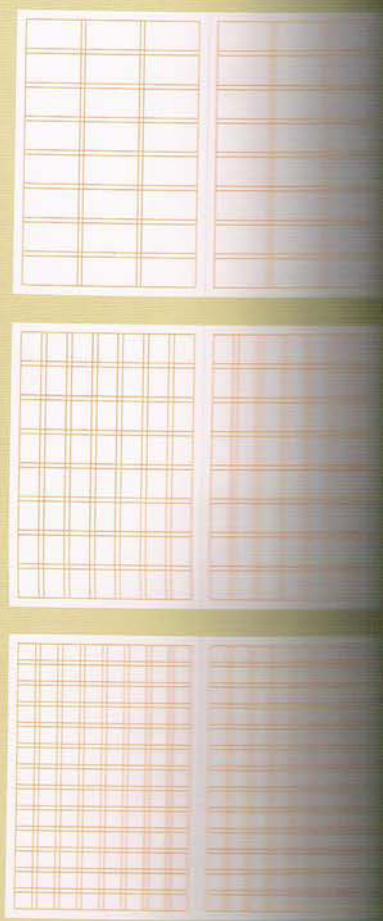
La lógica visual

La estructura de la página

La disposición intuitiva

Integrar tipos e imágenes

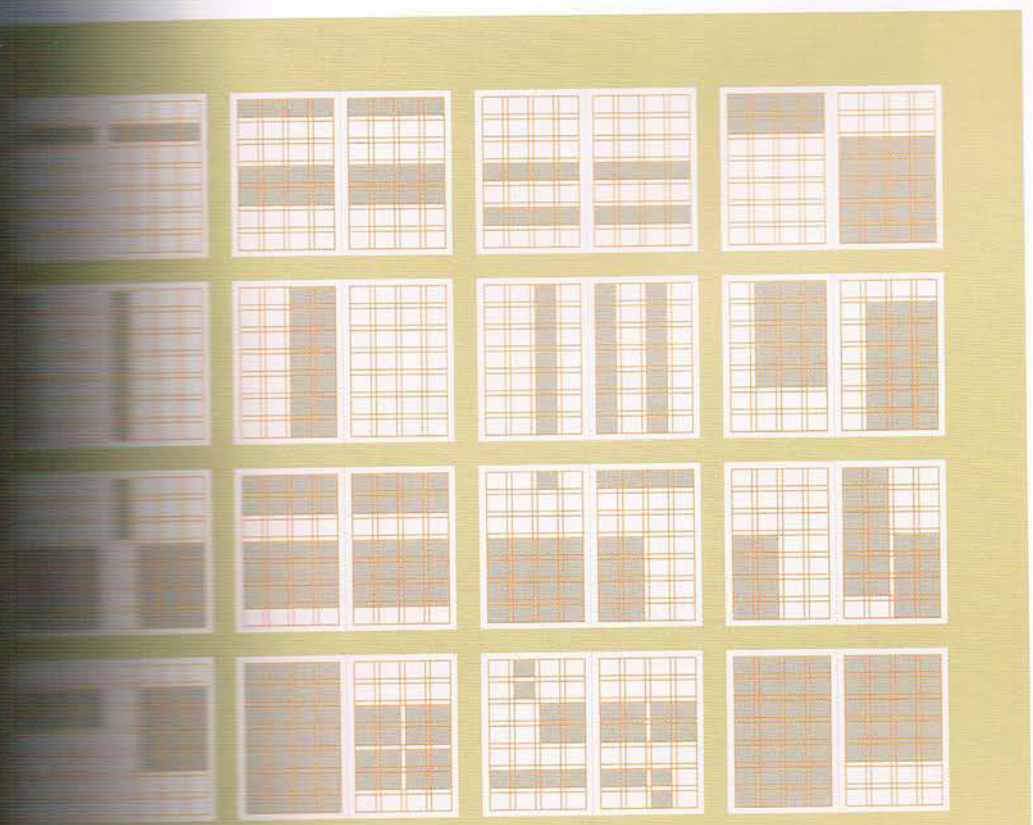
Sistemas de maquetación



Las distintas estructuras de retícula modular muestran una variedad de proporciones. Cuanto mayor sea el número de módulos resultará la maquetación, pero los incrementos pueden resultar redundantes. El número y la tensión del módulo influyen en los tipos de presencia para el texto y las imágenes.

objetividad, el orden y la claridad. Los diseñadores que seguían estos ideales utilizaban a veces retículas modulares para expresar este significado añadido.

¿Cómo determina un diseñador las proporciones del módulo? El módulo podría tener la anchura y la altura de un párrafo medio del texto principal a un tamaño determinado. Los módulos pueden ser verticales o apaisados y la decisión de orientarlos de una u otra forma está ligada al tipo de imágenes que se organicen o a la tensión que el diseñador considere adecuado expresar; las proporciones de los márgenes deben considerarse simultáneamente con respecto a los módulos y a los medianiles que los separan. La retícula modular se utiliza a menudo para coordinar publicaciones impresas de gran extensión. Si el diseñador tiene la oportunidad de considerar todos los materiales que van a producirse dentro de un sistema, los formatos pueden decidirse a partir del módulo o viceversa. Al regular las proporciones de los formatos y de los módulos simultáneamente y en relación mutua, el diseñador tendrá la oportunidad de armonizar el formato y asegurarse de que el resultado es el más rentable.



zonas espaciales para imágenes (las zonas grises) garantiza la variedad además de una relación unificada con el texto.

UNA RETÍCULA MODULAR de seis columnas ayuda a integrar texto e imágenes de diferentes tamaños para ofrecer contraste y variedad sin sacrificar la unidad armónica proporcional de los paneles.

Clemens Théobert Schedler
Austria

EN ESTE LIBRO se combinan dos retículas opuestas para crear un conflicto entre las zonas de texto y de imágenes. La superposición del texto y las proporciones crecientes y decrecientes de las imágenes crean un efecto de collage audaz e intuitivo.

Coma *Países Bajos*

Louise So the ideas more or less force you to reduce the functionality?

Hella Embroidery on... something about customs of ... decorating, about being trapped ... and etiquette.

Louise That sounds stringent. During Modernism we insisted on modesty because we believed it would help us penetrate further and further into the essence of things. The art of omission.

Hella It's more than that. You conceive ... designing new forms, but you add a ... sion, a different function or a different ... That's like what I do. When I get a ... from Maharam, I don't rush to my ... to design a snazzy new pattern. I pore through ... the archives, use existing patterns, and add a ... new concept to them.

La lógica visual

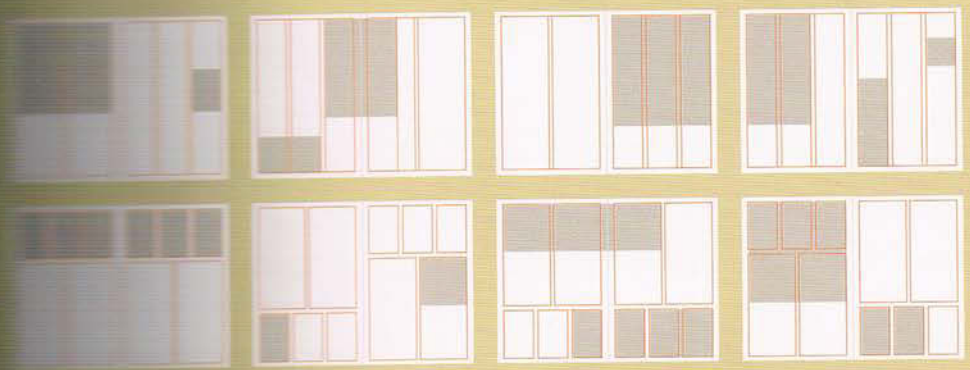
La estructura de la página

La disposición intuitiva

Integrar tipos e imágenes

Sistemas de maquetación

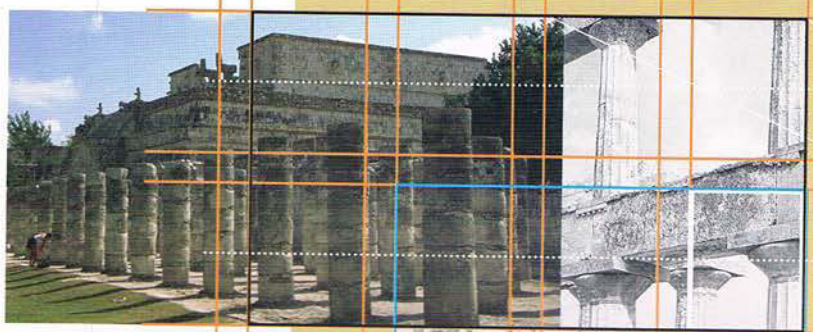
Retículas híbridas y compuestas Según [illegible] de la publicación, el diseñador organiza el contenido con varias [illegible] dentro de una misma [illegible] doble página. ■ Trabajar [illegible] a la vez produce [illegible] variables. En primer lugar, [illegible] desarrollar una retícula con un [illegible] intervalos precisos como [illegible] lugar, se construirá una [illegible] con una función [illegible] específica. Por ejemplo, una [illegible] por página puede [illegible] figuras: un columnado [illegible], de cuatro, de dos y de tres, con un margen más amplio para los titulares de cada sección específica. En este caso, la anchura de todas las columnas compartirá relaciones proporcionales que también se harán evidentes en la relación entre las imágenes y el texto compuesto en estas diferentes anchuras. ■ Una segunda opción es utilizar simplemente dos, tres o más retículas diferentes con los márgenes exteriores comunes, pero con una relación mutua relativamente arbitraria. En este segundo caso, la alternancia de retícula será muy pronunciada, puesto que sus proporciones internas no están relacionadas; las diferencias resultantes en la lógica visual al utilizar diferentes retículas pueden establecer distinciones muy definidas entre secciones o tipos de contenido. ■ Una tercera opción es combinar las retículas en una sola página, pero separándolas en diferentes zonas. Por ejemplo, el texto o imágenes primarios pueden ocupar una retícula de tres columnas en los dos tercios superiores de la página, mientras que una retícula de cinco columnas alojará los pies de foto o el contenido secundario en el tercio inferior de la página.

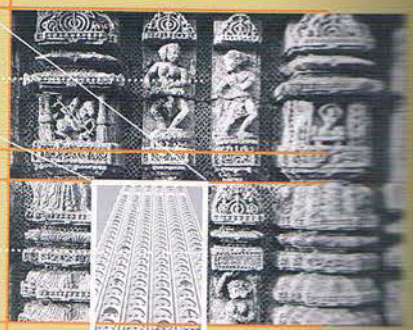


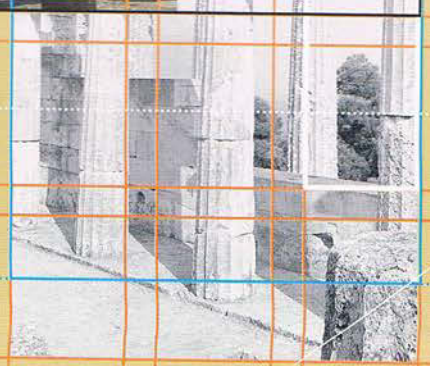
[illegible] y una retícula compuesta de dos/tres columnas en página simple en la que las estructuras de dos columnas aparecen alternadas arriba o abajo en las dobles páginas. Las zonas grises indican ubicaciones posibles para las imágenes como respuesta a cada estructura de la retícula.

ESTA PÁGINA WEB combina varias retículas de columna, cada una utilizada en zonas específicas para organizar un contenido y una navegación específicos, en lugar de intentar acomodar todo el material en una retícula excesivamente compleja.

Studio Blues *Estados Unidos*







La lógica visual

La estructura de la página

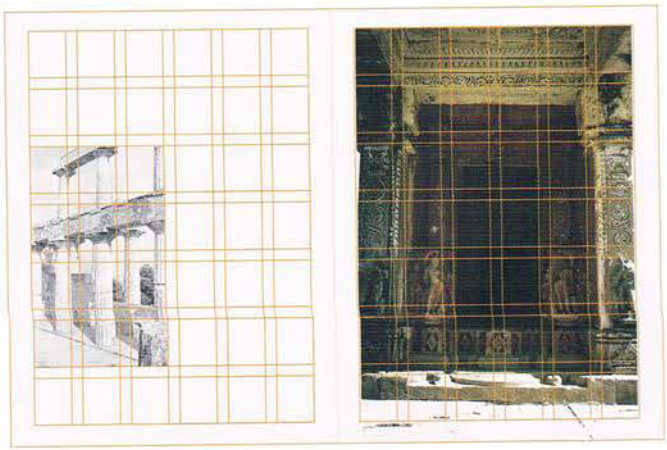
La disposición intuitiva

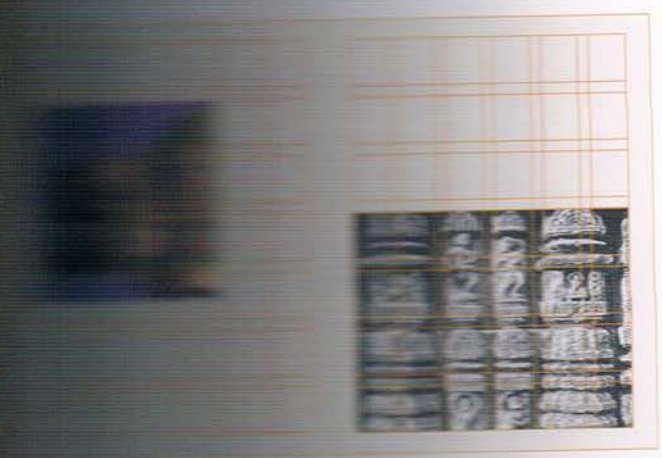
Integrar tipos e imágenes

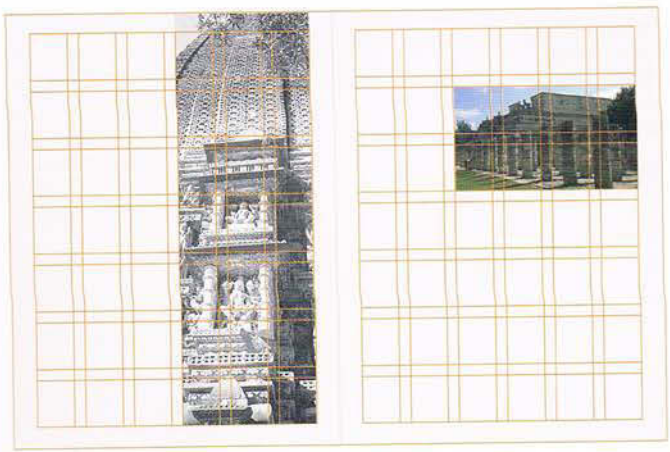
Sistemas de maquetación

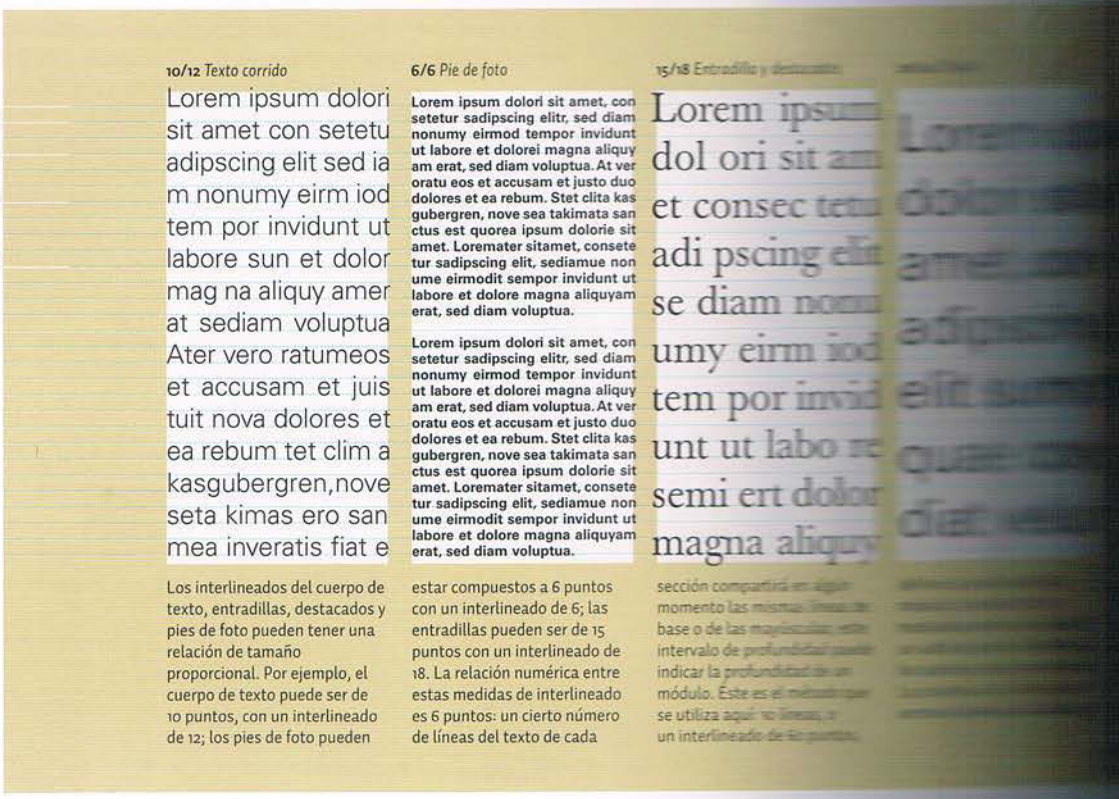
En este estudio hipotético, varias imágenes con diferentes proporciones se han situado para establecer una comparación y determinar cómo se corresponden sus profundidades y anchuras. Al juntar las imágenes y cambiar sus posiciones obtenemos una variedad de posibilidades para extraer una retícula que las pueda acomodar a todas sin necesidad de recortarlas, lo que puede ser uno de los requisitos de un cliente hipotético.

que comporte una alineación constante entre ellas, el diseñador podrá evaluar sus variaciones en cuanto a formato (cuadrado, vertical y apaisado). Después, hay que decidir si se muestran las imágenes en tamaños relativos entre sí o si es indiferente el tamaño en el que aparecerán. Si todas las imágenes están alineadas con una línea de flujo en particular, pero sus alturas son diferentes, el diseñador comenzará por identificar las imágenes con la menor y la mayor altura para valorar qué posibilidades existen para el texto u otros elementos por debajo de estas variaciones. ■ A partir de estas divisiones espaciales básicas y de la lógica que el diseñador utilice para gobernarlas, se estructuran intervalos para las imágenes y las áreas de texto que irán con ellas. Otro recurso consiste en estructurar la retícula de acuerdo con una sucesión de tamaños de las imágenes. Por ejemplo: primero a sangre a toda página, después una vertical a media página, luego una a caja, y finalmente una a sangre en tres cuartos de la página. En este caso, las proporciones de las imágenes a medida que se relacionan con el formato definirán una serie de intervalos.









La lógica visual
La estructura de la página
La disposición intuitiva
Integrar tipos e imágenes
Sistemas de maquetación

Retícula a partir del texto Otra estrategia para el diseñador es desarrollar la retícula en concordancia con la forma y el volumen del texto. La cantidad de texto que incluirá la publicación es un factor decisivo: si cada doble página debe incluir un número definido de palabras para obtener un número predeterminado de páginas, el diseñador tendrá una idea del número de líneas de texto que deben aparecer en cada página. Esta variable acabará por afectar a la anchura o a la profundidad de la columna, pero la composición óptima es un buen punto de partida. Alcanzar una composición óptima para un texto de un tamaño determinado en un tipo determinado supondrá establecer una anchura para las columnas y, a partir de ella, explorar el número de columnas que aparecerán unas junto a otras en una sola página. Mediante ajustes del tamaño del texto, del espaciado y de los medianiles entre columnas, el diseñador creará una estructura preliminar que asegure una composición óptima para el texto en toda la publicación. Una vez hecho esto, el diseñador debe evaluar los márgenes resultantes (superior, laterales e inferior) y determinar si queda el suficiente espacio alrededor del cuerpo del texto para separarlo del límite del formato. Puesto que la anchura óptima varía ligeramente dentro de la misma composición de texto, el diseñador tiene cierto margen para ensanchar y estrechar las columnas o acercarlas entre sí, hasta que la estructura se sitúe cómodamente en la página.

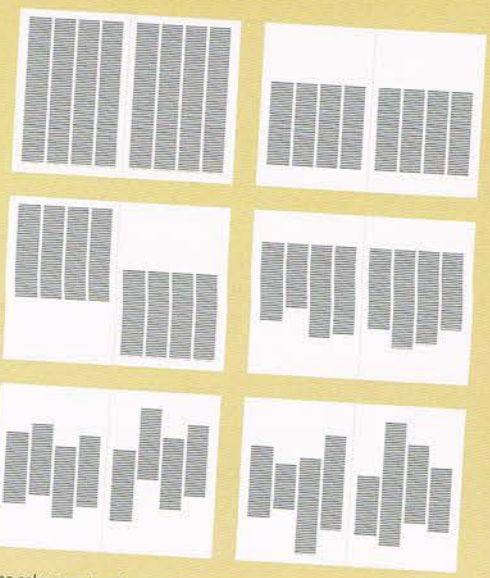
LA RETÍCULA DE ESTE FOLLETO se ha desarrollado basándose en las proporciones que tiene la tipografía en cada nivel de información dentro de la jerarquía y en la relación matemática resultante entre las líneas de base y su interlineado. Al comparar las líneas de base de los elementos textuales de mayor tamaño con las del texto de menor tamaño vemos que se corresponden regularmente y revelan que la estructura es modular además de basada en columnas.

Loewy *Reino Unido*

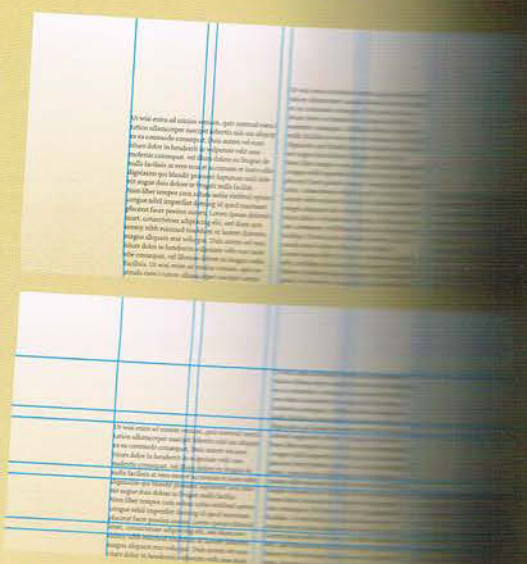
Lógica entre columnas y ritmo de una retícula El modo en que las columnas de texto interactúan con el espacio negativo es un aspecto importante de la articulación de una retícula. Los espacios por encima y por debajo de las columnas desempeñan una función activa al dotar a las columnas de ritmo a medida que se relacionan de página a página. Las opciones para el diseñador son infinitas, pero pueden agruparse en tres categorías básicas: columnas justificadas a la parte superior e inferior, columnas [illegible] a la parte superior o [illegible] irregular en el otro extremo, [illegible] con borde irregular tanto [illegible] bajo. Cada tipo de lógica [illegible] en el ritmo general de las [illegible] de la publicación, desde [illegible] geométrico a lo desorganizado, aunque siempre ordenado [illegible] por la retícula. ■ Cambiar [illegible] las columnas entre secciones [illegible] estrategia más para [illegible]

A

B

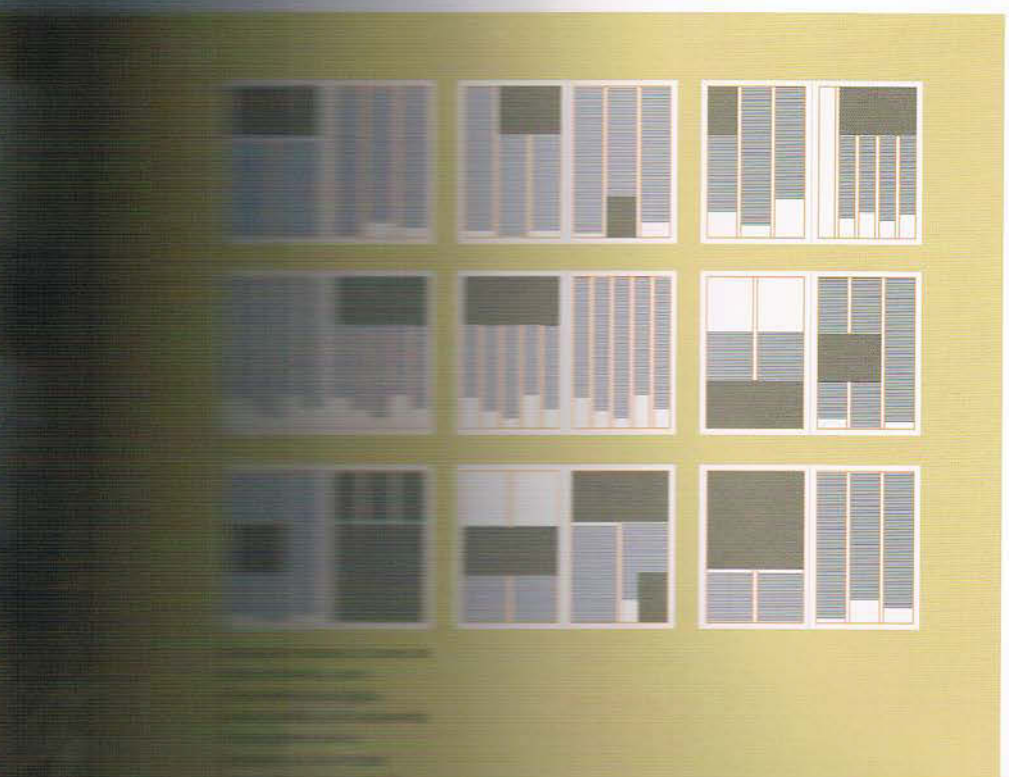


Las columnas justificadas con respecto a los márgenes del encabezamiento y el pie, o con respecto a una altura específica del módulo, crean una banda de texto de rigidez geométrica. Las columnas colgadas proporcionan una medida de consistencia, equilibradas por su altura variable. Las columnas con línea superior y altura variables presentan la opción de disposición de texto más orgánica y flexible, sobre todo en lo que respecta a la integración de las imágenes



Los diferentes intervalos entre el principio y el final de las columnas deben ser decisivos y su ritmo tiene que ser tenido en cuenta; pueden decidirse de manera espontánea o los [illegible] puede determinar [illegible] de línea: la figura

hay que tener en cuenta la alineación entre las líneas de texto a ambos lados de los medianiles que separan las columnas. En una agrupación de columnas justificadas, sin saltos de párrafo (o con un salto de párrafo con el mismo interlineado), las líneas de base de las columnas estarán alineadas. ■ Al colgar las columnas, el texto se alineará entre las columnas hasta que ocurra un cambio en el interlineado o en el salto de párrafo. Puesto que la altura de las columnas colgadas cambia, esto puede resultar adecuado. Sin embargo, se presentarán problemas en una página compuesta con columnas justificadas arriba y abajo si el espacio entre párrafos introduce una línea irregular: las líneas de texto en el margen inferior quedarán claramente desalineadas.

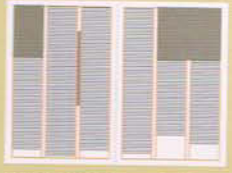


LAS COLUMNAS DE TEXTO en esta secuencia de páginas de un folleto tienen libertad de movimiento hacia arriba y hacia abajo y sus alturas son diferentes en cada caso, creando una interrelación rítmica con las fotografías. Observa los similares que son la línea de flujo entre las columnas de la primera página (A), la línea de flujo de la columna situada más a la derecha y el espacio entre los párrafos en la página (B). Las columnas parecen colgar desde la parte superior de los módulos. Esta impresión se ve reforzada en la última página (C) por la alineación del número 6 con el número 2 de (A) y la situación del número 8 con relación al final de la primera columna en la página (B).

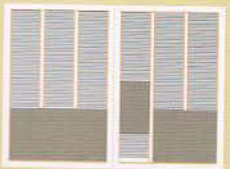
Frost Design *Australia*

Variación y transgresión Sólo se puede decir que la retícula es realmente apropiada si, una vez resueltos todos los problemas, el diseñador es capaz de alejarse de la uniformidad que implica la estructura y utilice ésta para crear una narración visual dinámica que suscite un interés continuado página tras página.

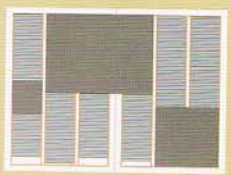
■ El mayor peligro cuando se utiliza la retícula es sucumbir a su regularidad. Recuerda que ésta es una guía invisible que existe en lo más profundo de la composición; el contenido sucede en la superficie, tanto si está confinado como si es libre. Las retículas no producen composiciones insípidas: eso lo hacen los diseñadores. Una vez colocada la [illegible] es una buena estrategia desplegar [illegible] el material del proyecto página a página para ver cuánto se llenará cada página. Un *storyboard* realizado con miniaturas de las dobles páginas de toda la publicación resulta de gran ayuda porque sirve para probar variaciones en la maqueta de la retícula y ver el resultado en términos de ritmo. ¿Puede haber una lógica visual en el modo en que los elementos interactúan con la retícula de página a página? ¿Se alternan las posiciones de los elementos ilustrativos de una página doble a la siguiente? Quizá el tamaño de las imágenes cambia de página a página.



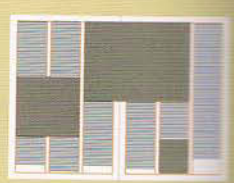
Un truco sencillo para incluir variación en la maqueta es agrupar de manera arbitraria las imágenes en la parte superior de una página y

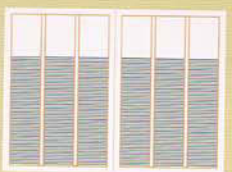


después en la parte inferior de la siguiente. A veces, introducir una imagen pequeña, mediana y grande en una página y después utilizar los mismos

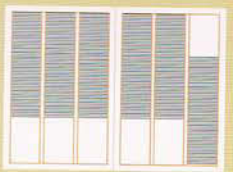


tamaños en diferentes ubicaciones de la siguiente página creará rápidamente una sensación de movimiento en la retícula.

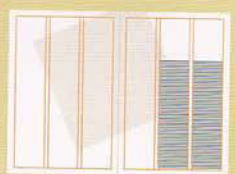




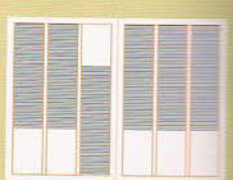
Ignorar de manera ocasional una retícula rígida tiene un efecto tremendo en el ritmo y en la jerarquía. En este estudio, un ejemplo de esta estrategia



llama la atención entre una serie de composiciones rígidamente estructuradas. El efecto de sorpresa resultante imprime espontaneidad al



ritmo entre las páginas y destaca el contenido que ignora la retícula.



o la proporción entre texto e imagen cambia secuencialmente. Incluso el simple hecho de colocar las imágenes primero en la parte superior de las páginas y después en su parte inferior consigue crear una diferencia notable a la vez que mantiene una unidad visual constante.

■ Transgredir la retícula es una necesidad del diseño, a veces porque las circunstancias lo exigen (si el contenido que debe ocupar una determinada página doble no encaja del todo) y a veces porque es necesario visualmente llamar la atención sobre algún elemento del contenido, o para crear sorpresa en el lector. Dentro de una severa estructura de retícula, las transgresiones deben ser relativamente poco frecuentes o muy pequeñas o debilitarán la coherencia de la retícula que percibe el lector. Cualquier objeto específico o maquetación general que rompa la retícula destacará de modo radical. Alterar la regularidad de una columna de texto haciendo sobresalir un elemento más allá de la alineación no sólo será inmediatamente reconocible, sino que también hará que aquel elemento rebelde pase a las primeras posiciones de la jerarquía: se convierte en el elemento más importante de la composición porque es claramente lo único que no responde al orden general. Diseñar una página doble al margen de la retícula establecida para las demás páginas es un medio seguro de hacer recordar esa doble página. El problema con el que se encuentra el diseñador al tomar una decisión de tanto impacto es el integrar la maquetación dentro de la lógica visual general de la publicación: ¿qué es lo que define a esta doble página como parte de la misma publicación? Normalmente, utilizar el mismo tipo que se ha utilizado en otro lugar cumple con este cometido, igual que la aplicación de colores similares a los que aparecen en otras páginas, pero estos recursos por sí mismos no bastarán para unificar la doble página de diseño diferente con las demás que siguen claramente una estructura establecida. A la vez que la rompe, el diseñador debe establecer alguna referencia a la estructura establecida, quizá un elemento tipográfico de la página anterior. Otro aspecto que considerar en este caso es cómo realizar la transición de vuelta a las páginas estructuradas después de la ruptura visual. Si las páginas que siguen a esta doble página son una continuación de su contenido, el diseñador puede añadir pequeños elementos de ruptura que recuerden la transgresión principal a la vez que recupera la estructura regular.

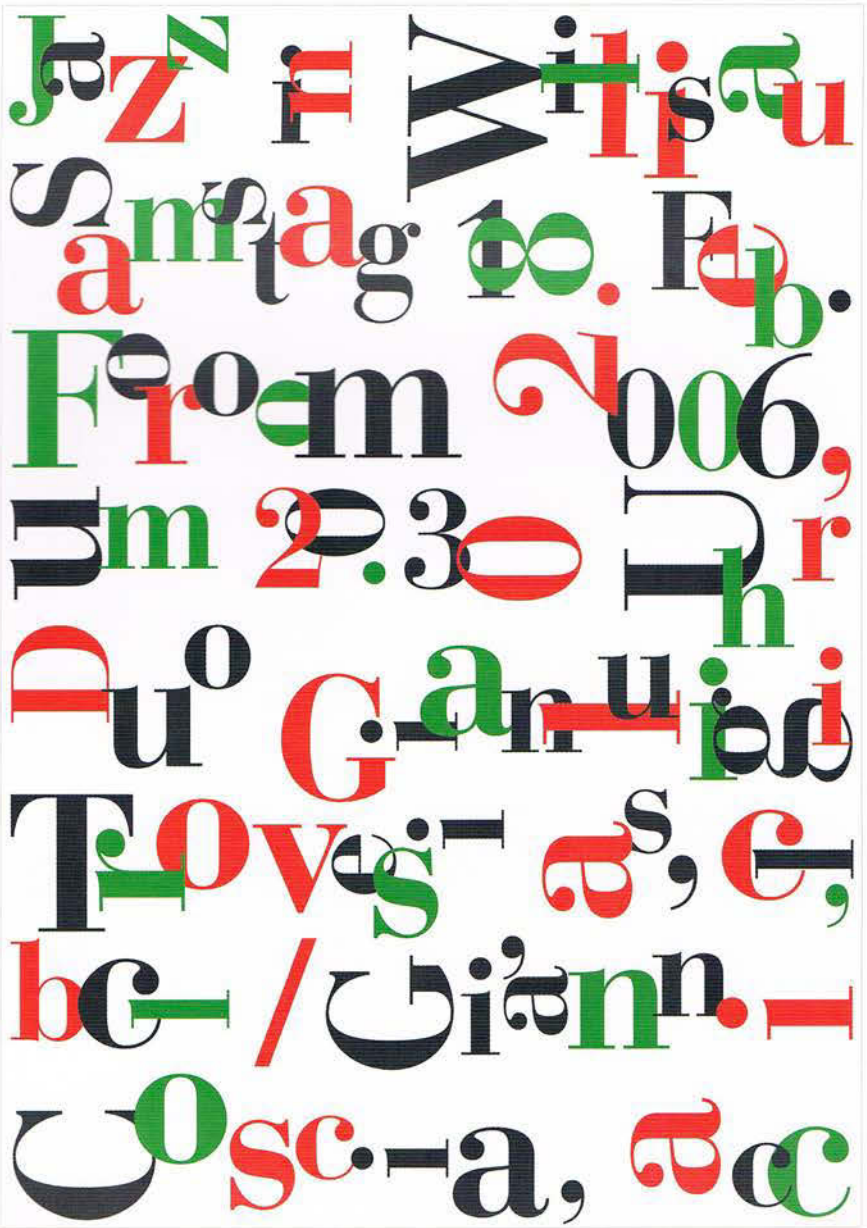
ESTAS PÁGINAS, ESCOGIDAS de varios folletos relacionados, utilizan una estructura de columnas relativamente rígida como forma de alterar radicalmente las proporciones de margen, imagen y texto entre páginas. Un número más elevado de columnas permite mover con gran efecto sencillos bloques de contenido, pero las proporciones de los espacios negativos y de los objetos con contenido conservan una apariencia de unidad.

BBK Studio Estados Unidos

...PARA LA UBICACIÓN de los ...s espaciales de izquierda a ...ha con el diagrama de la ... en esta doble página; ... la mayoría del contenido ...fico y de imágenes ...de a la estructura de ...as, hay varios objetos ... se salen deliberadamente de ...uctura para introducir una ...sa visual y llamar la ...

La exploración de otras opciones: estrategias de diseño no estructurales

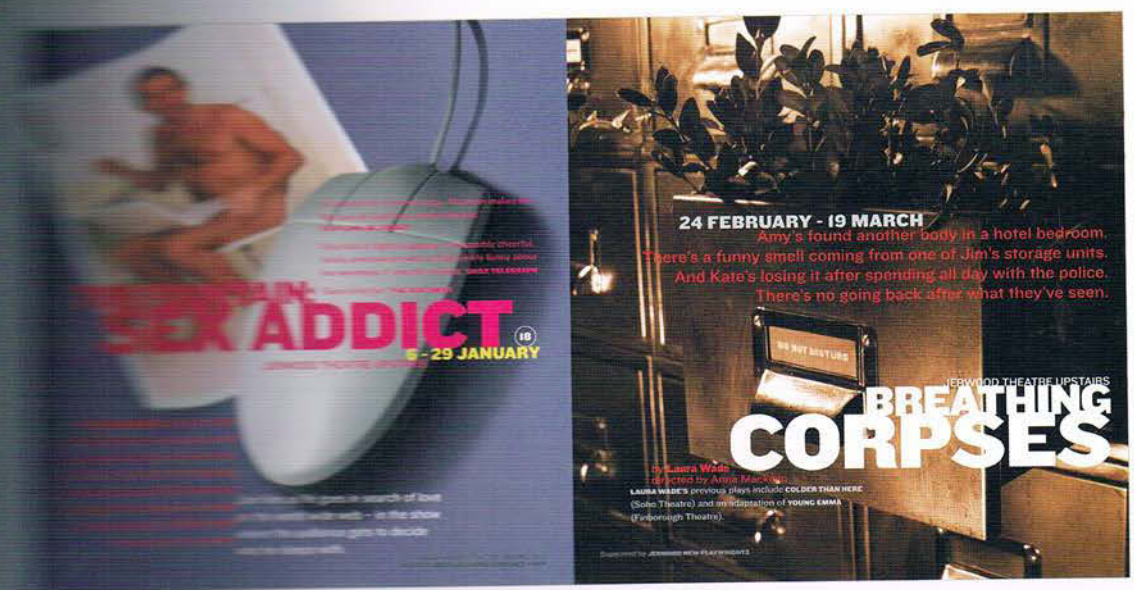
La estructura de retícula en la tipografía y el diseño se ha convertido en la norma del diseño, pero, como ha demostrado la historia reciente, hay muchas maneras de organizar la información y las imágenes. La decisión de utilizar una retícula siempre vendrá dada por la naturaleza del contenido de un proyecto determinado. A veces ese contenido tiene su propia estructura interna que una retícula no aclarará necesariamente, otras veces sí



EL MATERIAL DE ESTE CAPÍTULO está organizado intuitivamente y espontáneamente de una manera casi propia del collage, la pintura, y trata las cualidades visuales de los componentes de una manera más orgánica.

Niklaus Troxler Suiza

...necesita ignorar toda estructura ...unas reacciones emocionales específicas ...el público, y en otros casos el diseñador ...ralmente tiene en mente una relación ...ucional más compleja por parte del ...público como parte de su experiencia ...la composición. ■ Además, nuestra ...acidad para captar y procesar ...mación se ha sofisticado con el paso ...tiempo, el constante bombardeo de ...mación procedente de la televisión, ...pantallas y los medios digitales ...eractivos ha creado un cierto tipo de ...pectativas sobre el comportamiento ...la información. Sólo hay que ver las ...ntas por televisión u otros programas informativos, en los que distintos tipos de presentación (mensaje oral, vídeo, imágenes e iconos fijos y tipografía en movimiento) se suceden y solapan rápidamente, para comprender que nos hemos acostumbrado a experiencias diseñadas con mayor complejidad. En su intento de conseguir una impresión significativa que compita con, y destaque en este entorno visual, los diseñadores han explorado diversas formas nuevas de organizar la experiencia visual.

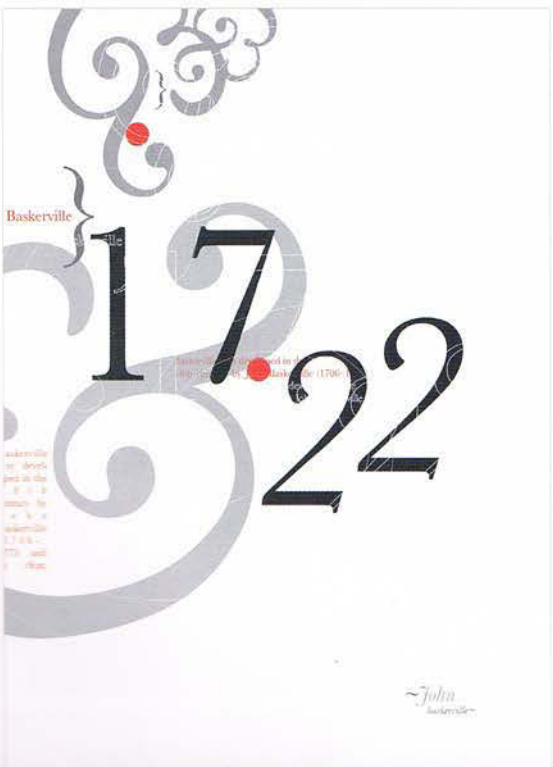


ESTAS DOS PÁGINAS DOBLES del programa de una temporada teatral responden a una estructura modular 3 × 3 (visible en la página inicial del índice), pero la alineación de los módulos parece cambiar y obliga a al texto a encontrar nuevas alineaciones. Ésta técnica se denomina deconstrucción y consiste en deformar la estructura tomada como punto de partida.

Research Studios *Reino Unido*

LA TEXTURA tipo "corta y pega" de una forma tan como ordenada es

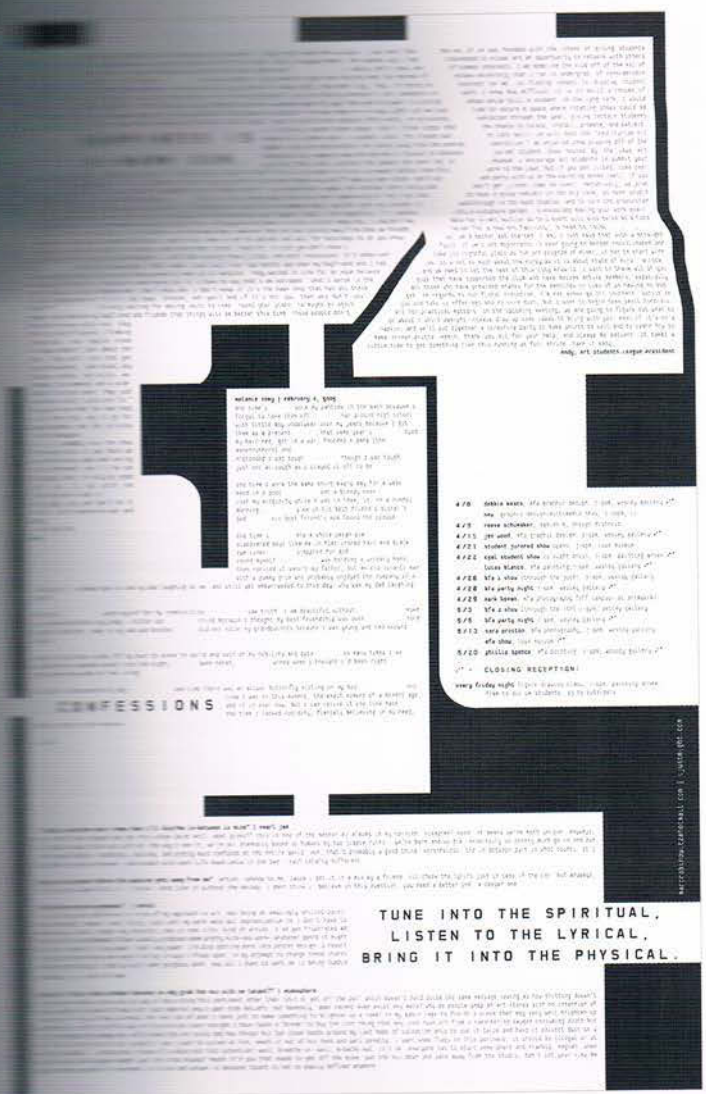
SubCommunications



ESTE CARTEL ORGANIZA el material tipográfico con holgura y de modo orgánico. Pone en evidencia la atención que el diseñador ha prestado a la tensión y a las relaciones de contraste al aproximar, agrupar y superponer, a la distancia con el borde del formato y a la oposición entre lógica angular y curvilínea.

Cally Keo *The Art Institute, Orange County, Estados Unidos*

Composición óptica espontánea Lejos de ser aleatorio, este método de composición puede describirse como la colocación deliberadamente intuitiva del material basada en sus aspectos formales: en ver las relaciones visuales y los contrastes inherentes al mismo y establecer conexiones para el espectador a partir de esas relaciones. En ocasiones, este método es aplicable como uno de los pasos en el proceso de construir una retícula, pero es igualmente válido como método de organización. ■ Esta estrategia no puede ser más sencilla: el diseñador trabaja con el material de un modo muy similar a como lo haría un pintor, decidiendo rápidamente a medida que junta los elementos y las oraciones por primera vez. Cuando las diferentes cualidades ópticas de los elementos empiezan a interactuar, el diseñador puede determinar qué cualidades se ven afectadas por esas decisiones iniciales y realizar ajustes para aumentar o neutralizar dichas cualidades de la manera que juzgue apropiada para la comunicación. La espontaneidad intrínseca a este método tiene una afinidad con el *collage* y su carácter inmediato y directo puede atraer al espectador, al que ofrece una experiencia sencilla y gratificante que resulta muy accesible. El resultado es una estructura que depende de las tensiones ópticas de la composición y de su conexión con la jerarquía de la información dentro del espacio.



LOS CAMBIOS EXTREMOS de escala, el contraste en el grosor de los trazos del título de gran tamaño, las cualidades texturales del párrafo alineado en diagonal y las de los elementos del fondo establecen relaciones dinámicas entre el primer plano y el fondo y una serie de contrastes de gran colorido.

Ko-Hsing Wang *The Art Institute, Orange County, Estados Unidos*

Alusión conceptual o pictórica Otra manera interesante de crear una composición es extraer una idea visual del contenido e imponerla en el formato de la página como estructura. Dicha estructura puede ser una representación ilusoria de un motivo, por ejemplo, unas olas o la superficie del agua, o estar basada en un concepto, como un recuerdo de la infancia, un acontecimiento histórico o un diagrama. ■ Sea cual sea la procedencia de la idea, el diseñador puede componer el material para aludir a ésta. Por ejemplo, el texto y las imágenes pueden hundirse en el agua o flotar como objetos atrapados por la marea. Aunque no haya una retícula presente, las composiciones secuenciales presentan una especie de unidad debido a la idea que las gobierna. Los márgenes, los intervalos entre las imágenes y el texto y la profundidad relativa de la página pueden cambiar constantemente, pero este cambio conserva características [illegible] se relacionan con la idea principal [illegible] incluso considerarse estructura[illegible]. ■ En proyectos de naturaleza [illegible] por ejemplo, un libro o las [illegible] exposición, los elementos [illegible] relacionan entre sí en el tiempo [illegible] fotogramas de una película. Las [illegible] pueden moverse en el formato [illegible] de página a página y esto afecta [illegible] demás imágenes o al texto que [illegible] más adelante. Un ejemplo sencillo [illegible] cinética visual puede ser una secuencia [illegible] páginas en las que el texto parece [illegible] en el espacio como consecuencia del [illegible] cambio de tamaño progresivo cada vez que se pasa la página. Cuando se usan experiencias sensoriales referentes al espacio o al tiempo como principios organizativos se dispone de un poderoso instrumento para evocar una respuesta visceral y emocional en el público.

EL DISEÑADOR DE LAS LÁMINAS de este calendario por estaciones expresa la sensación y la energía de cada una de ellas mediante imágenes abstractas. La tipografía responde al concepto no sólo formalmente sino también conceptualmente y alude en cada ejemplo a la lluvia, a los rayos de sol, a las hojas y a la nieve.

Hae Jin Lee *School of Visual Arts, Estados Unidos*

NO ES NECESARIA [illegible] explicación para [illegible] imagen que se [illegible] la configuración [illegible] de texto justificado [illegible] folleto desplegable.

LSD *España*

La lógica visual
La estructura de la página
La disposición intuitiva
Integrar tipos e imágenes
Sistemas de maquetación

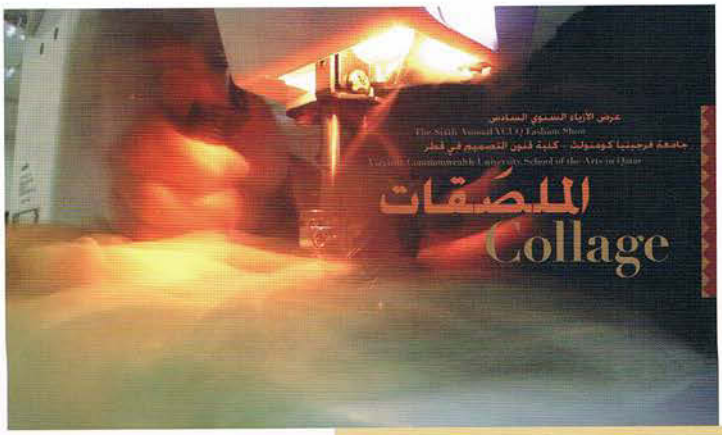
TANTO EL ESTILO DEL TIPO de letra y su posición aluden a un entorno urbano específico y crean una narrativa sobre el viaje y la experiencia.

EarSay/W.W. Norton
Estados Unidos

LOS VELOS DE TEXTURA coloreada y el tipo transparente, dispuesto en dos sentidos, evocan los velos de la cultura árabe y hacen referencia a la dirección de lectura de ese idioma en contraste con la de los idiomas occidentales.

Leonardo Sonnoli *Italia*

Las relaciones visuales entre palabras e imágenes *Conseguir que el tipo interactúe* con la imagen supone un grave problema para muchos diseñadores. Los resultados de una pobre integración entre tipo e imagen se clasifican en dos categorías: la primera incluye el tipo que no tiene nada en común con las imágenes que lo rodean o está completamente separado de las zonas de imágenes; la segunda incluye la tipografía que ha sido integrada de una manera tan agresiva en la imagen que se ha convertido en una masa ilegible de forma y textura. ■ Las imágenes están compuestas de claros y oscuros, de movimiento lineal y volumen, de contornos y espacios abiertos o cerrados, en un orden particular. El tipo comparte todas estas características: está compuesto de claros y oscuros, de formas lineales, volúmenes, de contornos y ritmos entre espacios abiertos y cerrados, también dispuestos en un orden particular. El reto consiste en encontrar el punto



EL MOVIMIENTO ESCALONADO y el cambio de tamaño del tipo se corresponden con el movimiento vertical de la aguja de la máquina de coser (contrastándola con su movimiento horizontal) y el fluir de la tela debajo de ella.

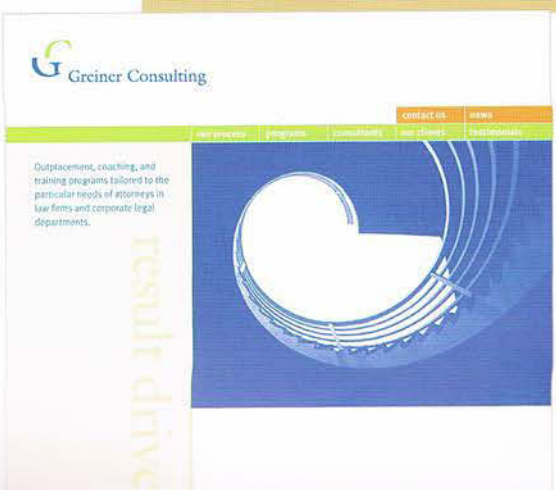
VCU Qatar *Qatar*

Al situar los tipos directamente sobre la imagen se consigue una rápida comparación de las formas de ambos elementos.

En estos ejemplos, el tipo responde a los cambios de escala, de movimiento direccional y de variaciones

tonales que se encuentran en las imágenes.

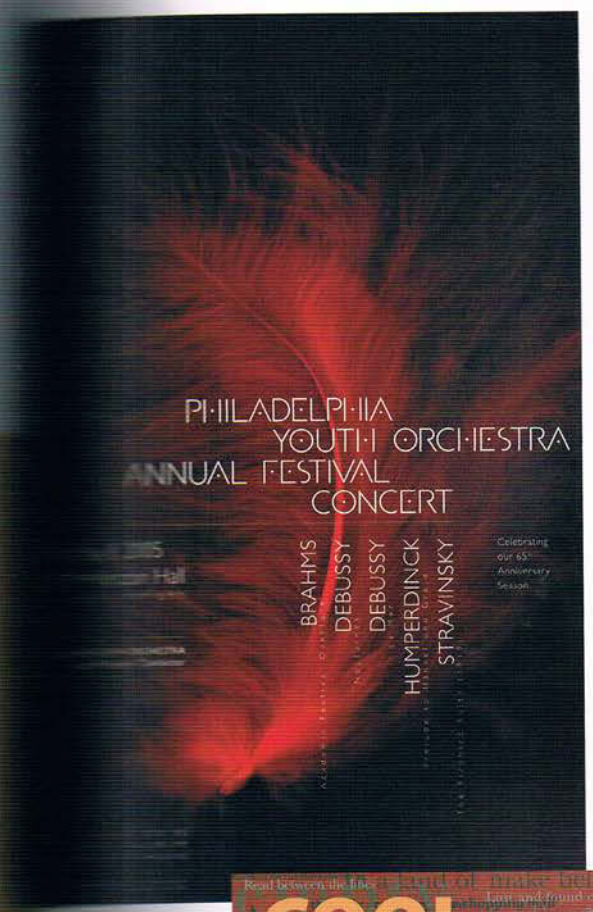
La lógica visual
La estructura de la página
La disposición intuitiva
Integrar tipos e imágenes
Sistemas de maquetación



LA IMAGEN DE LA ESCALERA de caracol, símbolo de la evolución profesional, es similar visualmente a las formas geométricas en espiral de logotipo.

C. Harvey Design *Estados Unidos*

el que confluyan los atributos de ambos. ■ Componer el tipo dentro o cruzando la imagen es una manera rápida de encontrar relaciones visuales. Su yuxtaposición revelará inmediatamente similitudes en la forma o tamaño de los elementos de cada uno. El borde irregular de un párrafo corto puede tener una forma similar a los elementos del fondo de una fotografía; o la imagen de un paisaje con árboles quizá tenga un horizonte similar a la línea horizontal de tipo, mientras que el ritmo y la ubicación de los árboles pueden compartir cualidades con los ascendentes de las letras. ■ Por el contrario, la imagen y las formas tipográficas pueden no guardar relación alguna. La oposición es una forma de contraste que puede resultar una estrategia tan viable como cualquier otra para integrar ambos materiales. Una imagen sombría, con textura y gran variedad de grises, pero sin cualidades lineales, puede funcionar bien con una tipografía excepcionalmente lineal, ligera y espaciada con cierto ritmo. El contraste en la presentación ayudará a realzar las cualidades distintivas de cada elemento.

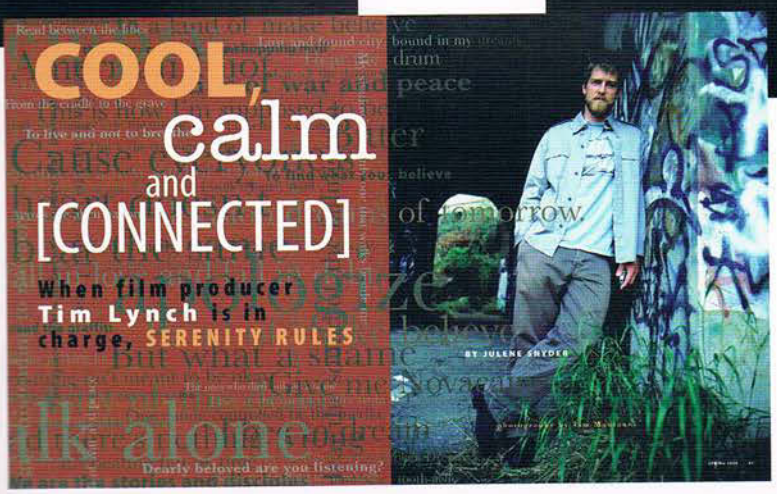


EL MOVIMIENTO DIRECCIONAL y la curva de la delicada pluma tienen un eco en el movimiento hacia adelante y hacia atrás del título del cartel, mientras que su estructura vertical se ve reforzada por los elementos tipográficos rotados. Se ha prestado especial atención a la localización de la tensión y apertura visual dentro de la imagen al considerar la colocación de los elementos tipográficos que interactúan con ella.

Paone Design Associates *Estados Unidos*

LA ALTERNANCIA DE LOS ELEMENTOS tipográficos claros y oscuros en la parte superior de la portada de este folleto reproducen las rupturas entre oscuridad y luminosidad en el paisaje de la imagen.

Andreas Ortag *Austria*



EL *COLLAGE* DE TEXTURAS de la tipografía de distinto tamaño y estilo recuerda al *graffiti* de la pared de la fotografía.

Barbara Ferguson *Estados Unidos*

Congruencia formal [illegible] los elementos tipográficos [illegible] representan una fuerte [illegible] ambos. Cada imagen y [illegible] evidentes entre figura y fondo. [illegible] oscuridad y tiene movimiento [illegible] interior. Los objetos representados [illegible] las fotografías tienen una relación proporcional y de escala con el [illegible] la imagen. Cuando las configuraciones tipográficas presentan atributos [illegible] a los de una imagen adyacente, [illegible]

A

B

C

D

La relación entre el texto y la imagen en esta serie de estudios varía según diferentes consideraciones: posición (A); repetición de movimiento lineal y alternancia de pesos (B); imitando la profundidad y la perspectiva (C); y el ángulo de su alineación (D).

Los numerales y la figura tienen una forma y un movimiento similares. Observa cómo la posición del número 3 realza la masa del hombro y la curva del torso.

Las zonas luminosas y oscuras de la imagen están relacionadas con la localización, las formas, el tamaño y la tonalidad de la tipografía.

La lógica visual
La estructura de la página
La disposición intuitiva
Integrar tipos e imágenes
Sistemas de maquetación

EL DISEÑADOR UTILIZA la textura tipográfica del fondo (y su color) para corresponderse formalmente con la cadena de la imagen silueteada, pero utiliza tipos de color violeta para crear una oposición formal a la imagen. Sin embargo, el texto violeta comparte una cualidad formal (el contraste de los pesos de las astas) con la caligrafía ligera y llena de textura del fondo.

Finest Magma *Alemania*

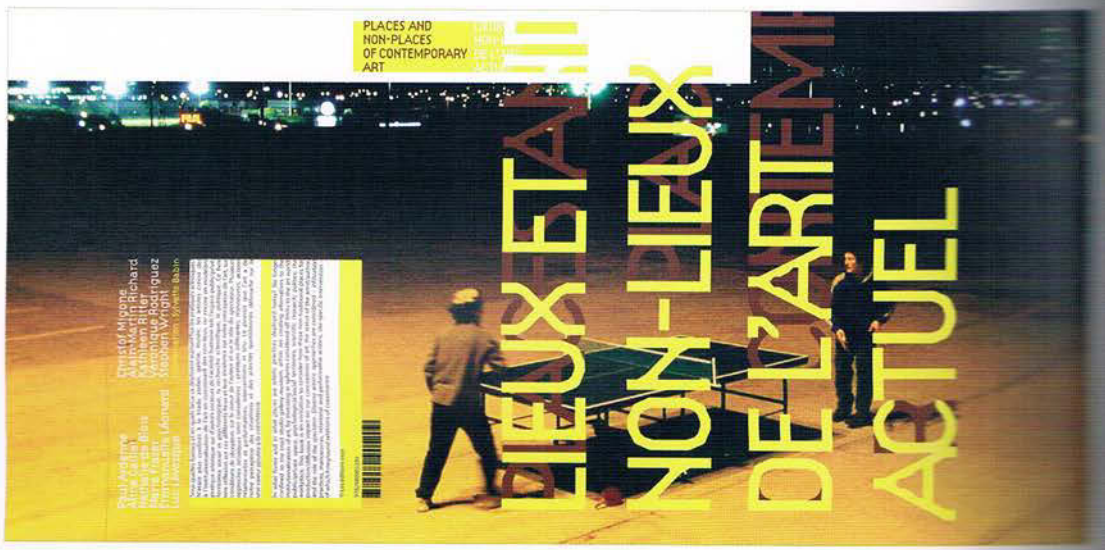
expanden, se dice que el texto y la imagen poseen una congruencia formal. Existe un número ilimitado de maneras en que el texto puede hacerse congruente con una imagen; por ejemplo, una fuente puede seleccionarse por su relación con cualidades tonales o texturales de la imagen. Cuando un tipo extrapola las cualidades formales de una imagen, se crean intensas respuestas emocionales e intelectuales en el espectador. El texto y la imagen también pueden guardar una congruencia formal en cuanto a la posición del texto con respecto a la imagen. En este tipo de congruencia formal, la imagen ejerce una influencia sobre la composición de la página en su conjunto. Aun cuando el tipo conserva su arquitectura natural, conserva un margen de reacción ante la arquitectura de la composición dentro de la imagen. Estos tres elementos (imagen, formato y texto) parecen compartir el mismo espacio físico.

Oposición formal Otra forma válida de integrar elementos tipográficos con imágenes es contrastar sus características visuales. Aunque no lo parezca, crear una oposición formal entre los dos materiales ayuda a aclarar sus características individuales. El contraste es una de las cualidades más poderosas que puede utilizar el diseñador para integrar el material: debido a su diferencia misma, dos elementos visuales opuestos se identifican y se comprenden más claramente. Por ejemplo, en la combinación de letras M y O, la angulosidad de la M se ve reforzada por los trazos curvos de la O. El movimiento existente dentro de cada forma se pronuncia y ambos elementos luchan entre sí para tomar el control. La condición es que también tiene que existir entre los elementos cierta congruencia para que las características opuestas salten a la vista. Del mismo modo en que una jerarquía se viene abajo si los elementos son totalmente diferentes, la fuerza del contraste en las formas opuestas se debilita si todas sus características son completamente diferentes.

En estos tres ejemplos, la relación visual entre tipo e imagen es de oposición, pero la elección del estilo de la tipografía y su tratamiento en cada ejemplo comparten ciertas relaciones formales con la imagen.
1: Una fotografía ligeramente desenfocada con pocos detalles y valores tonales luminosos contrasta con un tipo de letra palo seco en negrita, pero el color apagado del tipo comparte una relación tonal y de color con la imagen.
2: Una fuente moderna con remates de peso normal con mucho contraste entre trazos es lo opuesto a la falta de contraste presente en la fotografía. Sin embargo, la cualidad geométrica del tipo responde a las formas que se ven en la imagen.
3: Un texto de poco peso con muchos detalles activos y estilizado contrarresta el carácter pasivo y neutro de la imagen, pero su ubicación dentro de ella responde a las zonas de luminosidad y oscuridad.

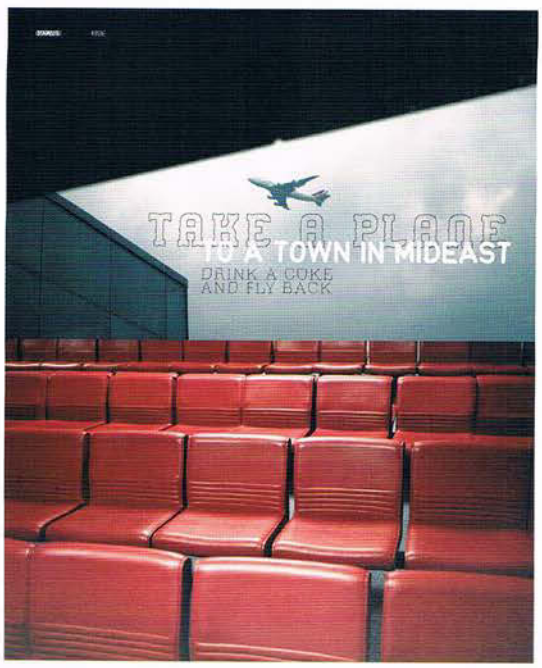
Un estudio de combinaciones de letras que revela su congruencia y oposición. Las diferencias intrínsecas entre la O y la M se pronuncian al cambiar la inclinación, peso, estilo y colocación de las letras; pero las combinaciones en las que éstas comparten uno o dos aspectos parecen más resueltas. Las similitudes entre la A y la K permiten una oposición más acentuada porque el parecido de su estructura ofrece una poderosa congruencia.

Estrategias de posición Considera la ubicación del tipo con respecto a la imagen, así como los atributos del contorno exterior de la imagen con respecto al formato. Una imagen recortada en un rectángulo presenta tres opciones: se puede incluir el texto dentro de la imagen, el texto puede estar fuera de la imagen o pegado a ella, o puede cruzar la imagen y conectar los espacios de su exterior y de su interior. El texto ubicado dentro de una imagen rectangular pasa a formar parte de ella. El texto adyacente a la imagen rectangular es una entidad independiente: su relación con la imagen depende de su ubicación y de [illegible] posible correspondencia entre los elementos que lo componen y los elementos dentro de la imagen. [illegible] puede estar alineado con el [illegible] de la imagen, o puede estar en [illegible] otro lugar, quizá alineado con [illegible] entre claridad y oscuridad dentro del rectángulo. Finalmente, el texto que [illegible] la imagen y el espacio del formato se convierten simultáneamente en parte de la imagen del rectángulo y parte de los elementos de la página y su localización en el espacio resulta ambigua.



EL TÍTULO VERTICAL SUPERPUESTO [illegible] bloques geométricos [illegible] y amarillos) parece [illegible] delante y por encima de la imagen en un primer plano invisible, gracias a su gran escala y al enorme contraste de luminosidad con la imagen. Curiosamente, el subtítulo ocupa un espacio dominado por la barra blanca superior.

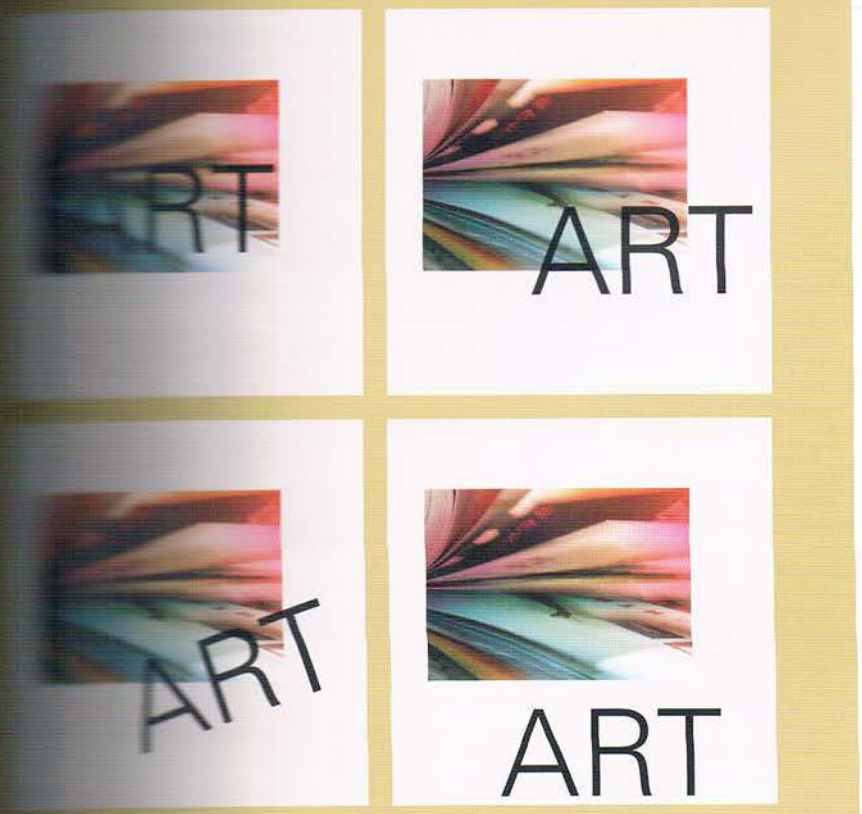
Thomas Csano *Cumulo*



LA LINEALIDAD, TRANSPARENCIA y poco contraste de brillo de la tipografía de esta página hace que se integre con el espacio que ocupa el cielo en la imagen.

Finest Magma *Alemonia*

La lógica visual
La estructura de la página
La disposición intuitiva
Integrar tipos e imágenes
Sistemas de maquetación



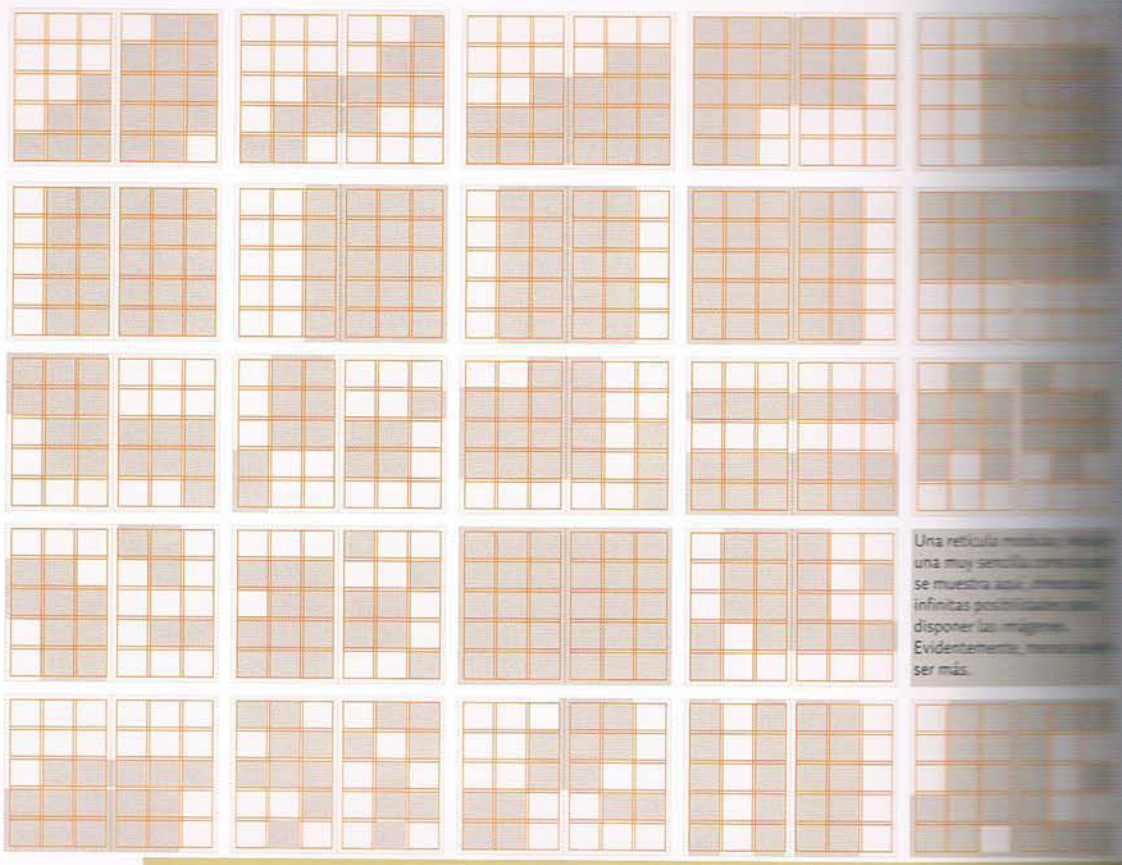
que los hace confluir en el espacio. El texto en la esquina superior izquierda forma parte de la imagen; en la composición de la esquina superior derecha, el texto abandona la imagen y entra en el espacio del formato para situarse en primer plano; el texto que cruza la imagen en la esquina inferior izquierda une ésta con el espacio al atravesarla; y en la esquina inferior derecha el texto responde a la forma rectangular de la imagen, poniéndola en relación con la forma del formato.

LA COMBINACIÓN DE LA ORIENTACIÓN vertical y horizontal de los elementos tipográficos ayuda a integrar el movimiento lineal del tipo y de la imagen, además de permitir la lectura del valor de la moneda sea cual sea el ángulo de orientación del billete.

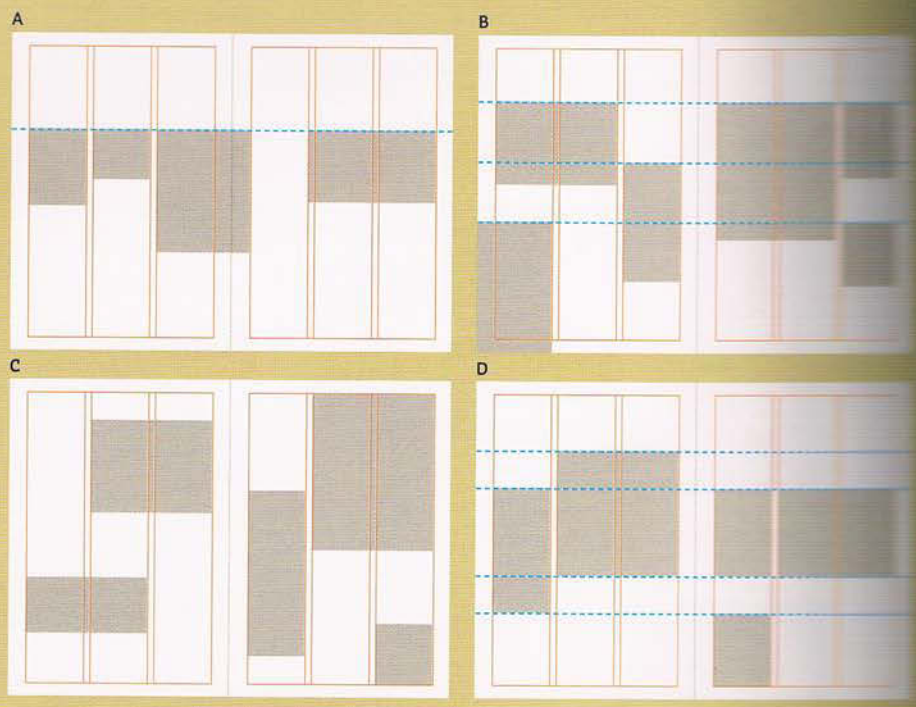
Marcia Lisanto *Laguna College of Art and Design, Estados Unidos*

DA LA SENSACIÓN DE QUE el título del capítulo de esta doble página de un libro está impreso sobre la pared al fondo de la imagen.

Finest Magma *Alemania*



Una retícula modular, incluso una muy sencilla como la que se muestra aquí, presenta infinitas posibilidades de disponer las imágenes. Evidentemente, también puede ser más.



Las estrategias para integrar las imágenes en una retícula de columna sencilla se basan en la relación de las imágenes con las líneas de flujo: las imágenes pueden colgar de una de ellas (A); colgar de varias (B); aparecer verticalmente en cualquier lugar y ajustarse sólo a la anchura de las columnas (C); o estirarse entre las líneas de flujo en una composición más rígida (D).

Integrar las imágenes con una retícula

Utilizar una estructura de retícula para organizar imágenes y texto implica alinear ambos con los ejes naturales horizontales y verticales y crear las columnas y los bloques de texto. Al organizar las imágenes conforme a una retícula que repite estos atributos, un diseñador ha decidido restar énfasis a las cualidades visuales propias de las imágenes en favor de las proporciones estructurales de la página. ■ Para establecer la ubicación y las proporciones de las imágenes, se utiliza una retícula de columnas sin módulos o bien una retícula de columna modular. A medida que las imágenes aumentan de tamaño, según la anchura de las columnas o de los módulos, se acentúan sus cualidades visuales y la cualidad estructural del texto comienza a contrastar con la imagen. A medida que las imágenes se reducen con respecto a la retícula, sus cualidades visuales internas pierden fuerza y adquieren importancia sus figuras como objetos geométricos dentro de la estructura del texto. Esta fluctuación es otra característica compositiva que ofrece la retícula. ■ Aunque utilizar una retícula para organizar imágenes parezca perjudicial para su potencial visual, recuerda que una retícula siempre posee una flexibilidad orgánica. Una sencilla retícula de columnas tiene intervalos de anchura constantes que una imagen puede atravesar (cuantas más columnas, más anchuras posibles para las imágenes), pero también permite una variedad de profundidades para las imágenes. Puedes dejar que las imágenes se ajusten a un sistema de líneas de flujo si las compones en una retícula modular. Las retículas modulares, que en un principio parecen limitar las posibilidades de las imágenes, en realidad ofrecen una flexibilidad enorme para la relación entre imágenes dentro de la página. Cada módulo puede contener una imagen y las agrupaciones de módulos en cualquier combinación también pueden contenerlas (2 × 3, 1 × 6, 3 × 5, etc.), hasta llegar a imágenes cortadas a sangre y grandes divisiones de la página doble en general.

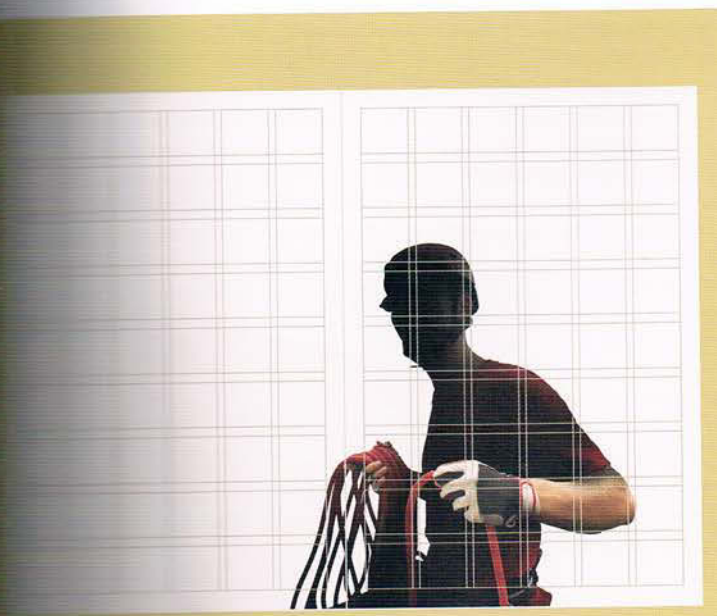
Incluso una pieza del formato único, como en un cartel, la retícula resulta una estrategia útil para organizar el material, ya sea éste pictórico o tipográfico. En este cartel, por ejemplo, los distintos elementos se han dispuesto en una retícula jerárquica basada en la proporción de las imágenes incluidas. Todos los intervalos espaciales entre los componentes del texto, así como entre el texto y los elementos formales principales (como la retícula de puntos) se adhieren a este sistema interno proporcional. Los intervalos de la retícula son jerárquicos en cuanto a que sus tamaños son relativos entre sí y están determinados por la importancia relativa del material que gobiernan.

LA IMAGEN SILUETEADA es una ruptura bien recibida en la regularidad geométrica de las columnas de texto y bloques tramados.

Martin Oostra *Petites Bajos*

Las imágenes siluetadas contrastan profundamente con estructuras de retícula rígidas debido a su contorno exterior irregular. Sin embargo, el diseñador sigue teniendo que situar la silueta con respecto a la retícula para que, en lugar de parecer fuera de lugar, ésta se integre sin esfuerzo en la geometría que la rodea. Aunque estas imágenes posean una figura irregular, el diseñador debe asegurarse de que den la impresión de haberse estructurado y situado conforme a la estructura de la retícula, manteniendo a la vez su cualidad orgánica de [illegible] y flexible.

Integrar siluetas Las imágenes silueteadas cuyos contornos no forman un rectángulo, comparten una relación visual con los bordes irregulares de los párrafos o columnas no alineados, a la vez que presentan una relación de oposición con sus alineamientos. El texto próximo a una silueta ofrece más o menos contraste según su situación relativa a la imagen. Si el borde irregular del texto llega hasta el contorno de la imagen, los dos elementos fluyen juntos y el texto puede dar la impresión de compartir el contexto espacial de la imagen. Sin embargo, acercar la alineación vertical de una columna al contorno irregular de una silueta produce el efecto contrario: el tipo avanza en el espacio y se desvincula del contexto espacial de la imagen. El fuerte contraste entre el borde alineado del tipo y el contorno de la imagen es contrarrestado entonces por el contorno irregular del tipo.



con las demás imágenes de la retícula no sólo conseguimos que se relacione de manera más natural con la estructura de los elementos que la rodean, sino que también realzamos su irregularidad al crear un contraste con la evidente geometría de la estructura.

La relación entre la forma de la imagen y el borde no justificado de un texto es dominante si el borde irregular entra dentro del contorno de la imagen; la alineación geométrica del mismo bloque de texto contrarrestará de manera natural las formas irregulares dentro de la silueta.

La relación entre la forma de la imagen y el borde no justificado de un texto es dominante si el borde irregular entra dentro de contorno de la imagen; la alineación geométrica del mismo bloque de texto contrarrestará de manera natural las formas irregulares dentro de la silueta.

LAS SILUETAS GEOMÉTRICAS (las tazas circulares y la etiqueta triangular para la maceta) se contrastan con las siluetas irregulares de las flores y hojas. Ambos tipos de silueta contrastan con los aspectos angulares y lineales de la estructura tipográfica.

Red Canoe *Estados Unidos*

El diseño como sistema La gran mayoría de las obras diseñadas (impresas, interactivas y ambientales) son de naturaleza sistemática; la existencia de una pieza única y de un formato y diseño únicos es excepcionalmente poco común. Por ejemplo, un sitio web consiste en múltiples páginas que interactúan entre sí; considera ahora la secuencia de las páginas de un libro, las cuales deben relacionarse las unas con las otras, así como con el exterior del libro como objeto. La mayoría de las publicaciones se produce o bien en serie, es decir, nuevos números periódicamente, como es el caso de revistas y boletines informativos; o bien secuencialmente, como una familia de objetos separados aunque relacionados y producidos a la vez o como publicaciones individuales cuya información se amplía o actualiza en diferentes momentos, caso de las series de folletos. También las campañas publicitarias son sistemáticas y utilizan

EL ESTILO TIPOGRÁFICO, la utilización del espacio blanco y una aplicación coherente de los colores y de la estructura de retícula son las características que identifican estos materiales como procedentes de la misma marca. La neutralidad de la estructura es flexible y resultará útil para hacer más eficiente la producción de publicaciones complejas, además de facilitar que los diseñadores acomoden nuevos tipos de materiales sin que tengan que volver a inventar la rueda.

Grapefruit *Rumanía*

CON PARTES DEL LOGOTIPO cliente a una escala gigantesca en un local comercial, un sistema sencillo que se adapta fácilmente a diferentes tamaños de la tienda.

A10 Design *Brasil*

un formato en serie (en números sucesivos de una revista) o distintos formatos (una página, página doble, media página vertical u horizontal, etc.) para los anuncios de una campaña que aparezcan simultáneamente en varias publicaciones. Incluso el diseño ambiental es sistemático en cuanto que resuelve la integración de la información y la experiencia visual entre diversos espacios; por ejemplo, el exterior y el vestíbulo de un edificio, una serie de espacios para exposiciones, o zonas públicas como restaurantes, centros comerciales o estaciones de medios de transporte. ■ Por esta razón, es de vital importancia que el diseñador comprenda el lenguaje visual que está creando para su trabajo. Así no sólo asegura la unidad de la experiencia para el usuario o espectador entre un espacio y otro, sino que también ayuda a conducirlo por los diferentes niveles de información e imprime a la presentación visual una flexibilidad adecuada a dichos cambios. Ser capaz de controlar las variaciones dentro del sistema también evita que la experiencia resulte monótona para el público.

Coherencia y flexibilidad Establecer una tensión entre las cualidades visuales repetidas y reconocibles y la manipulación (o incluso transgresión) espontánea, inesperada e ingeniosa de dichas cualidades en una obra sistemática es una tarea difícil. Por un lado, si el diseñador altera constantemente el lenguaje visual del proyecto en su empeño de actualizar constantemente al espectador, se arriesga a desintegrar la coherencia visual cuyo objetivo es una experiencia unificada y memorable. Por el otro, imprimir una excesiva coherencia al material ahogará la energía del proyecto y, en algunos casos, puede incluso resultar perjudicial para el material al confinarlo a un molde sofocante que disminuya la claridad del concepto o no permita la flexión de las relaciones informativas. El célebre diseñador Massimo Vignelli, conocido principalmente por su rigurosa utilización de las estructuras de retícula, lo expresó así: "Una [estructura] es como una jaula con un león dentro y el diseñador es el domador: jugar con el león es una diversión inofensiva para el espectador gracias a la jaula, pero siempre existe el peligro de que algo salga mal... y el domador tiene que saber cuándo escapar para no ser devorado".

EL PENSAMIENTO SISTEMÁTICO suele asociarse con las comunicaciones de *branding* o de identidad corporativa, cuya principal característica es la coherencia. En el caso de este logotipo, la forma permanece constante, pero un sistema cromático variable introduce flexibilidad para relacionar el logotipo con cualquier imagen que lo acompañe; se reafirma a la vez que se renueva cada vez que aparece.

Research Studios *Reino Unido*

EL USO SISTEMÁTICO de una estructura de retícula en este sitio web permite diferentes combinaciones de contenido (y contenido de anchura y complejidad variables) para su rápida actualización sin tener que sacrificar la unidad general de las páginas.

BBK Studio *Estados Unidos*

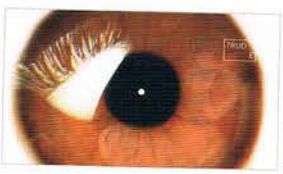
FOTOGRAFÍAS SIMILARES y una paleta cromática específica unifican una serie de material corporativo impreso, pero cada imagen es diferente gracias a un detalle ilustrativo distinto.

Loewy *Reino Unido*

EL DISEÑADOR CREA FLEXIBILIDAD en este sencillo sistema de papelería comercial mediante la alteración de la orientación y la proporción de los componentes de imágenes, así como mediante la aplicación del color a la tipografía (cuyo estilo y tratamiento permanecen constantes).

Maris Bellack *Estados Unidos*

La lógica visual
La estructura de la página
La disposición intuitiva
Integrar tipos e imágenes
Sistemas de maquetación



UNA ESTRATEGIA SIMILAR se utiliza en esta serie de tarjetas de visita. El tamaño y la posición de los elementos, en ambas caras de la tarjeta, es la misma, pero cambia la paleta cromática.

Fishten *Canadá*

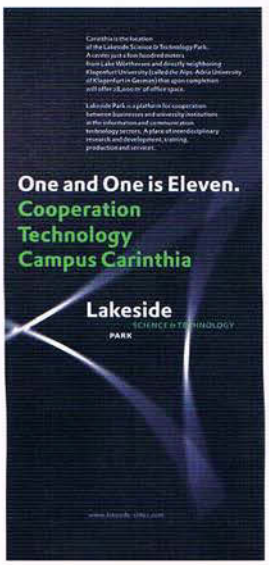
Un estudio en profundidad de las posibles variaciones formales, incluso para un solo aspecto de la lógica visual de un proyecto, puede llevar mucho tiempo, pero los resultados de tan sólo una o dos horas de experimentación pueden abrir una inmensa gama de posibles soluciones (y también soluciones para otros proyectos con los que el diseñador esté teniendo dificultades). Un "estudio en profundidad" significa buscar una gama entre los extremos de una variable concreta (claridad frente a oscuridad, considerar ramificaciones que puedan llevar verdaderamente cuando el estudio organizado composición de los esté totalmente hecho de ver las posibles permutaciones, incalculable valor de composición y para una serie de una multitud de un lenguaje visual

Encontrar la flexibilidad En todo proyecto se dan dos variables fundamentales que se ofrecen como materia de investigación al diseñador en su búsqueda de estrategias para conseguir una obra visualmente coherente además de flexible. La primera variable tiene que ver con la manera de presentar el material, con su forma y sus colores. En un proyecto dado, puede haber desde un principio una serie de posibilidades establecidas por el diseñador: una paleta de colores en particular presenta una posibilidad de cambiar la presentación del material; las imágenes que el diseñador ha elegido también comportan una variedad de opciones. La segunda variable es el ritmo: alterar la frecuencia de los componentes que aparecen en distintas páginas conforme a un patrón determinado, de modo que el tipo de imágenes o figuras, el número de imágenes o de colores específicos de una paleta cambien constantemente.

UNA ESTRUCTURA DE RETÍCULA proporciona relaciones armónicas y coherentes entre las proporciones del texto y de las imágenes. También se aplica rigurosamente un tratamiento individual de los componentes textuales: selección de tipo de letra, tamaño y peso. Sin embargo, la ubicación de los elementos, así como la complejidad de su organización, cambia radicalmente.

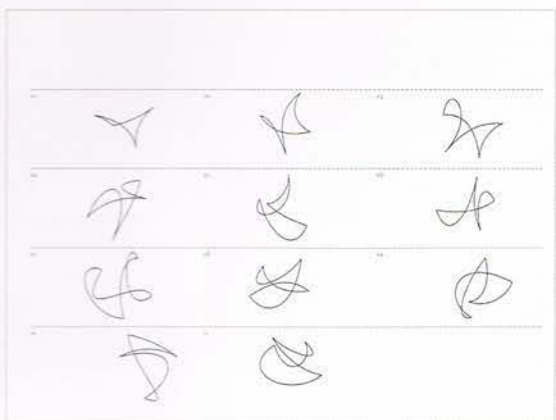
Loewy Reino Unido

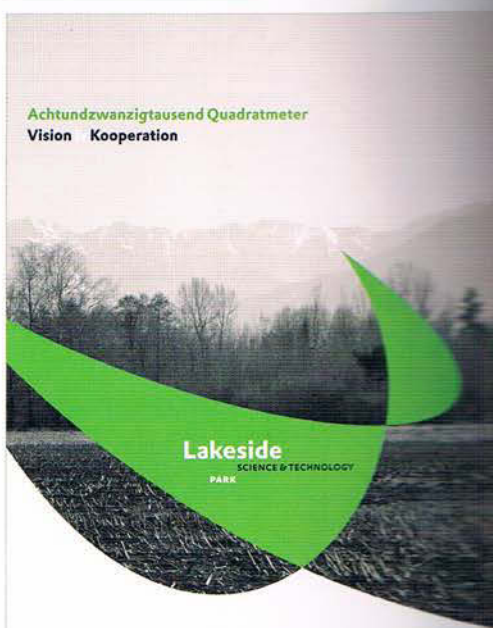
Variación formal Como se ha explicado anteriormente, es crucial la comprensión por parte del diseñador de la lógica interna del lenguaje visual que está creando. Una variable para crear flexibilidad en este lenguaje es la variación de la lógica interna del mismo. El primer paso para lograrla es definir los componentes de esa lógica visual, incluso, recopilarlos en una lista. Hacerse sencillas preguntas a uno mismo es una gran forma de comenzar el proceso de evaluación (y responder a estas preguntas con la misma sencillez es igualmente importante): ¿Cuáles son los componentes visuales de este proyecto? ¿Qué tipo de imágenes se han utilizado? ¿Es importante la geometría de las figuras o su relación? ¿Hay profundidad espacial y, si la hay, qué es lo que la crea: la transparencia, el cambio de escala, la superposición? ¿Me produce una sensación de movimiento y, si es así, es éste lateral, vertical, frenético, irregular, repetido? Una vez que el diseñador tenga la respuesta a estas preguntas, si encuentra en una o dos de estas variables (por ejemplo, el cambio de escala y la gama cromática, o la textura, las figuras orgánicas y la superposición) establecerá las reglas para cambiar las variables sin alterar su carácter fundamental.



AUNQUE LA TIPOGRAFÍA totalidad de este [illegible] ha compuesto [illegible] sobre una retícula [illegible] el diseñador ha [illegible] flexibilidad en la [illegible] los niveles: variaciones en [illegible] forma visual del logotipo, [illegible] serie de ilustraciones [illegible] abstractas que pueden utilizarse de diversas [illegible] y una fuerte paleta [illegible] de tonos analógicos [illegible] niveles de [illegible]

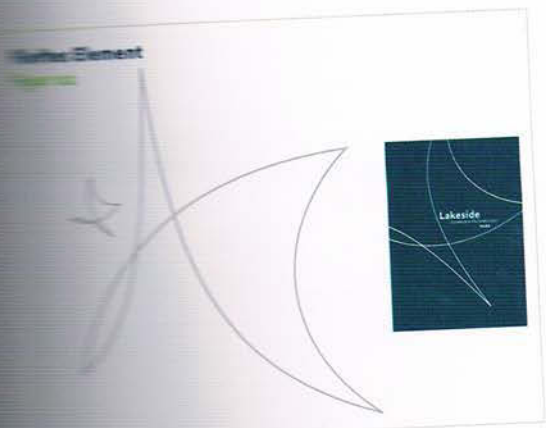
Clemens Thérbert Schmid
Austria

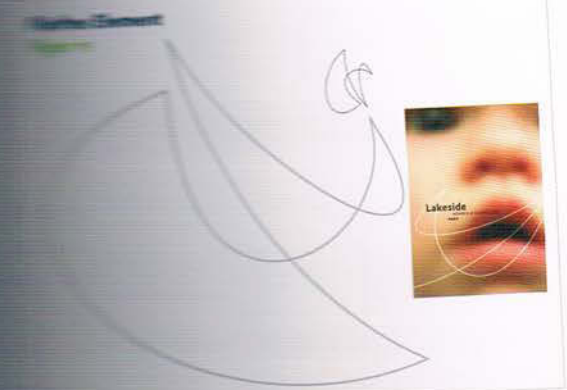




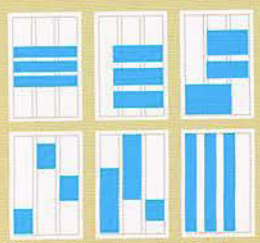
PARA INTRODUCIR FLEXIBILIDAD en este sistema de packaging, el equipo de diseño cambia el lenguaje formal de las ilustraciones lineales y el código cromático de cada artículo.

Templin Brink Design
Estados Unidos

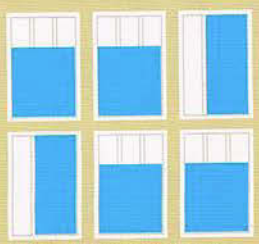




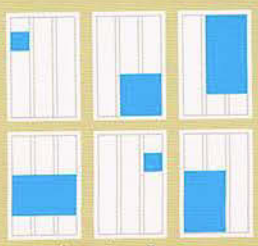
Variación estructural Cambiar la disposición del contenido.



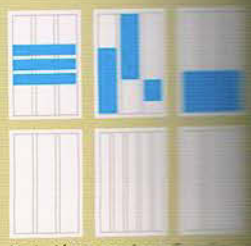
Secuencia progresiva global Esta estrategia articula imágenes y texto en una retícula comenzando con un tipo de lógica y cambiándola progresivamente página tras página. El resultado es una transición continua en el proyecto de principio a fin.



Secuencias sincopadas globales En este tratamiento, el contenido se articula en una retícula utilizando un tipo de lógica para una secuencia particular de páginas, pero la lógica se altera en una segunda secuencia de páginas para regresar después a la lógica anterior. Esta estrategia puede complicarse aún más: en lugar del ritmo A-B-A aquí descrito, se puede utilizar un ritmo A-B-A-C-A o A-B-C-B-C-D-C-D-E, por ejemplo.

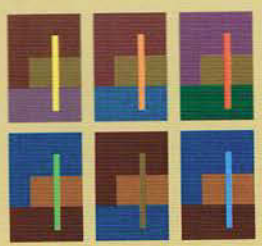


Variación continua En este tratamiento, la articulación del contenido cambia continuamente de página a página. El cambio puede basarse en la posición relativa de los elementos o en las proporciones de las zonas espaciales que se asignan a componentes informativos específicos.

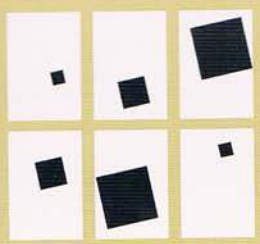


Variación en secciones Se aplica una lógica específica a la misma retícula en una secuencia de páginas dobles, después se aplica otra lógica en la siguiente secuencia, y una tercera en la posterior a ésta. Otra opción es utilizar retículas completamente diferentes en cada sección.

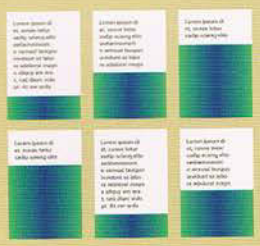
Presentación del contenido Cambiar los atributos visuales del contenido.



Progresión o sincopación cromática En esta estrategia visual, las secuencias de páginas exhiben un sistema cromático definido, ya sea éste una variación total entre secuencias o la homogeneización mediante la repetición de uno o dos colores constantes. Los esquemas cromáticos pueden progresar (de frío a cálido, o de neutro a intenso) o pueden alternarse en un ritmo concreto (frío, cálido, frío, cálido).



Progresión o sincopación de la escala Parecida a la progresión cromática, esta variación se basa en el cambio de escala de página a página o de secuencia a secuencia. Las imágenes pueden aumentar de tamaño en una secuencia de páginas, o su escala puede alternar entre páginas o secciones secuenciales. El ritmo basado en la escala puede estar influido o no por la variación de la retícula.



Texto frente a imagen La relación entre la cantidad de texto y de imágenes cambia, progresivamente o con un ritmo definido.

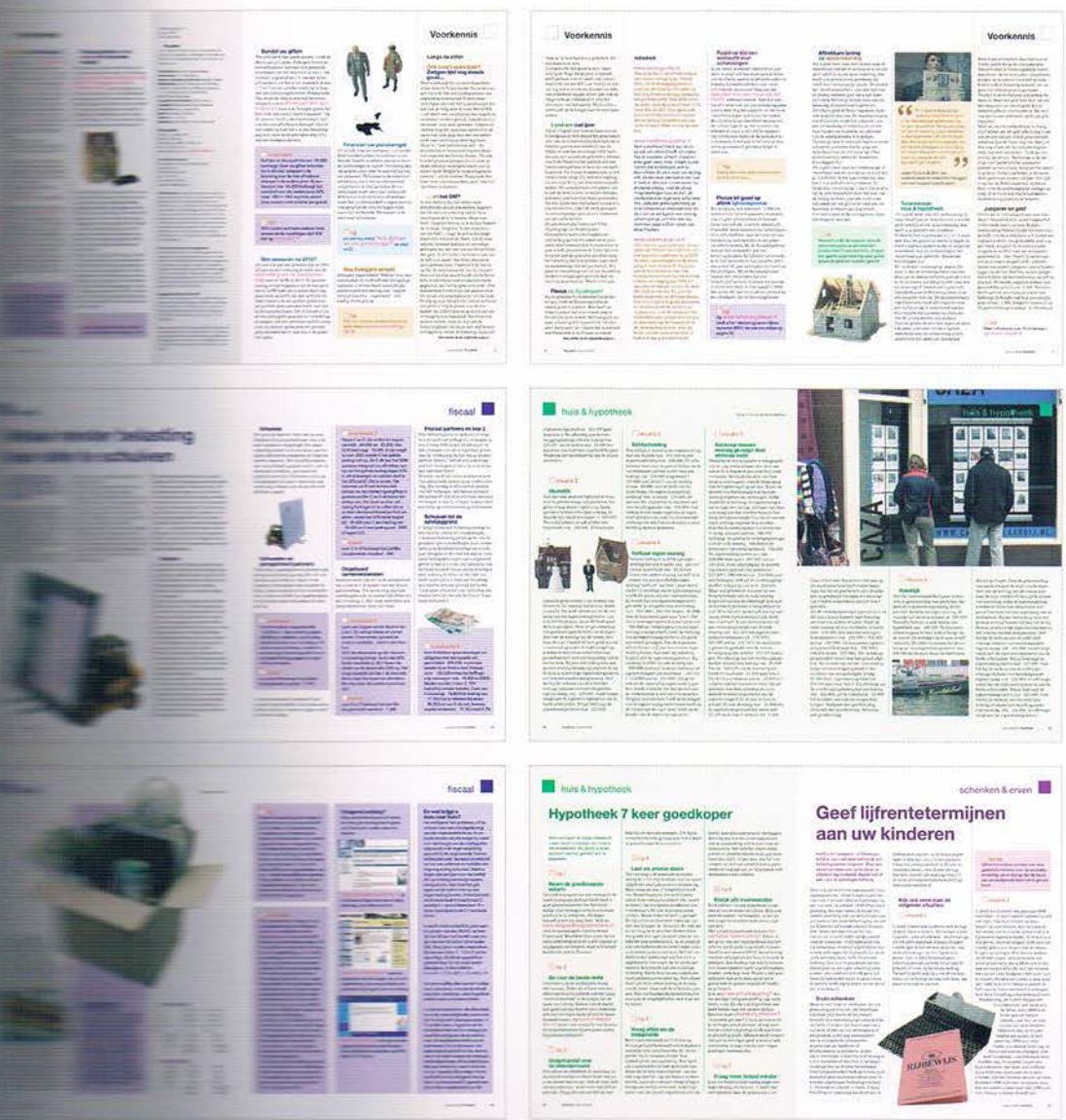
Progresión o sincopación del tratamiento de la imagen Esta estrategia introduce cambios según el tratamiento o modo de la imagen entre páginas o secuencias. Por ejemplo, puede progresar desde imagen figurativa a abstracta, o alternar entre fotografías e iconos gráficos. Puede que la complejidad del material se refleje en una progresión (por ejemplo, de sencillo a complejo) o en una sincopación (simple, complejo, simple, complejo).

Puesto que cada proyecto es diferente, las posibilidades de que dispone el diseñador para introducir ritmo en un proyecto son ilimitadas. Sin embargo, la mayoría de las estrategias rítmicas pueden agruparse en dos grandes planteamientos.

Variación estructural Independientemente del tratamiento del contenido en cuanto a su color, imágenes o tipografía, la estructura de una publicación puede articularse de diferentes formas.

Presentación del contenido Además de cambiar la estructura, el diseñador puede cambiar el ritmo en un proyecto explotando la variación y la oposición formal del contenido: su color, escala, tratamiento fotográfico o de ilustración y su complejidad. A veces estos cambios de ritmo coincidirán con la variación estructural: por ejemplo, cambiar la escala de las imágenes en una secuencia de páginas puede reflejar un cambio en la lógica de la retícula. En otras ocasiones, los cambios de tratamiento del contenido pueden ser independientes de toda variación estructural.

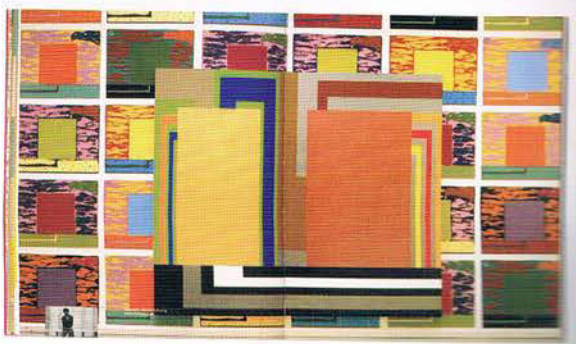
Ritmo y secuencia Partir de la idea de la variación, el orden en el cual un diseñador transmite el contenido (o el orden en el que ocurre la variación formal), puede ser un método muy eficaz de crear variaciones sin alterar la lógica esencial de lenguaje visual. La secuencia de un proyecto que consta de varias partes crea un ritmo o compás particular. ■ El ritmo puede entenderse como un tipo de cadencia o "sincronización" que el lector captará de una parte a otra como si fuera una película (ya sea desde la página principal a una secundaria del sitio web, entre distintas dobles páginas de una revista o entre folletos de un sistema informativo). Al cambiar este ritmo de lento a rápido, de tranquilo a dinámico, el diseñador consigue varios objetivos. Uno de los resultados es estrictamente visual: cada cambio de página atrapa al lector de una manera distinta al cambiar la presentación. Otro resultado es que al lector se le da una pista sobre un cambio significativo de contenido, de modo que el ritmo ayuda a la función informativa. ■ Las publicaciones periódicas, como las revistas, presentan problemas específicos en cuanto al ritmo. Gran parte del fluir de una publicación está determinado por su estructura general. Por ejemplo, las revistas suelen estar divididas en secciones: una serie de páginas fijas que aparecen en el mismo orden en cada número y una secuencia de reportajes que cambian con cada número. También dentro de cada sección el diseñador deberá establecer una variación visual de modo que el lector, aun reconociendo una estructura coherente, no se aburra. ■ En el plano conceptual, el ritmo y la secuencia tienen gran influencia en el mensaje que transmite el contenido y hasta llegan a formar parte intrínseca del concepto que rige la presentación visual del contenido. A veces, la organización del contenido se deriva directamente del

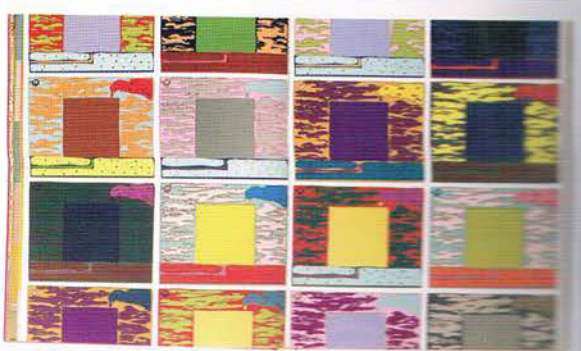


ESTE BOLETÍN INFORMATIVO utiliza una estrategia clara y sencilla para crear ritmo de página a página: cambios en el tamaño, proporciones y ubicación de las fotografías. Los bloques tramados que resaltan porciones específicas del texto también introducen un cambio constante en la presencia del texto.

Martin Oostra Países Bajos

sentido común del diseñador y de su comprensión de la estructura del contenido, o de convenciones generalmente aceptadas (o incluso legalmente necesarias) sobre el modo en que un contenido en particular debe ser transmitido. Por ejemplo, en el primer caso, el público asume que los niveles superiores del contenido de una página web serán más generales y que cada uno conduce a un contenido más específico que se adentra más en el sitio web. Las convenciones para libros y publicaciones





LAS FOTOGRAFÍAS A SANGRE situadas en el contexto de una galería imitan la experiencia de la exposición para el espectador, conduciéndolo de una sala a otra y mostrándole primeros planos de las obras de arte en cada pared. El contenido horizontal que atraviesa la zona espacial inferior de cada página ofrece un comentario de la exposición y explica las estrategias de organización que ha utilizado el artista en su obra.

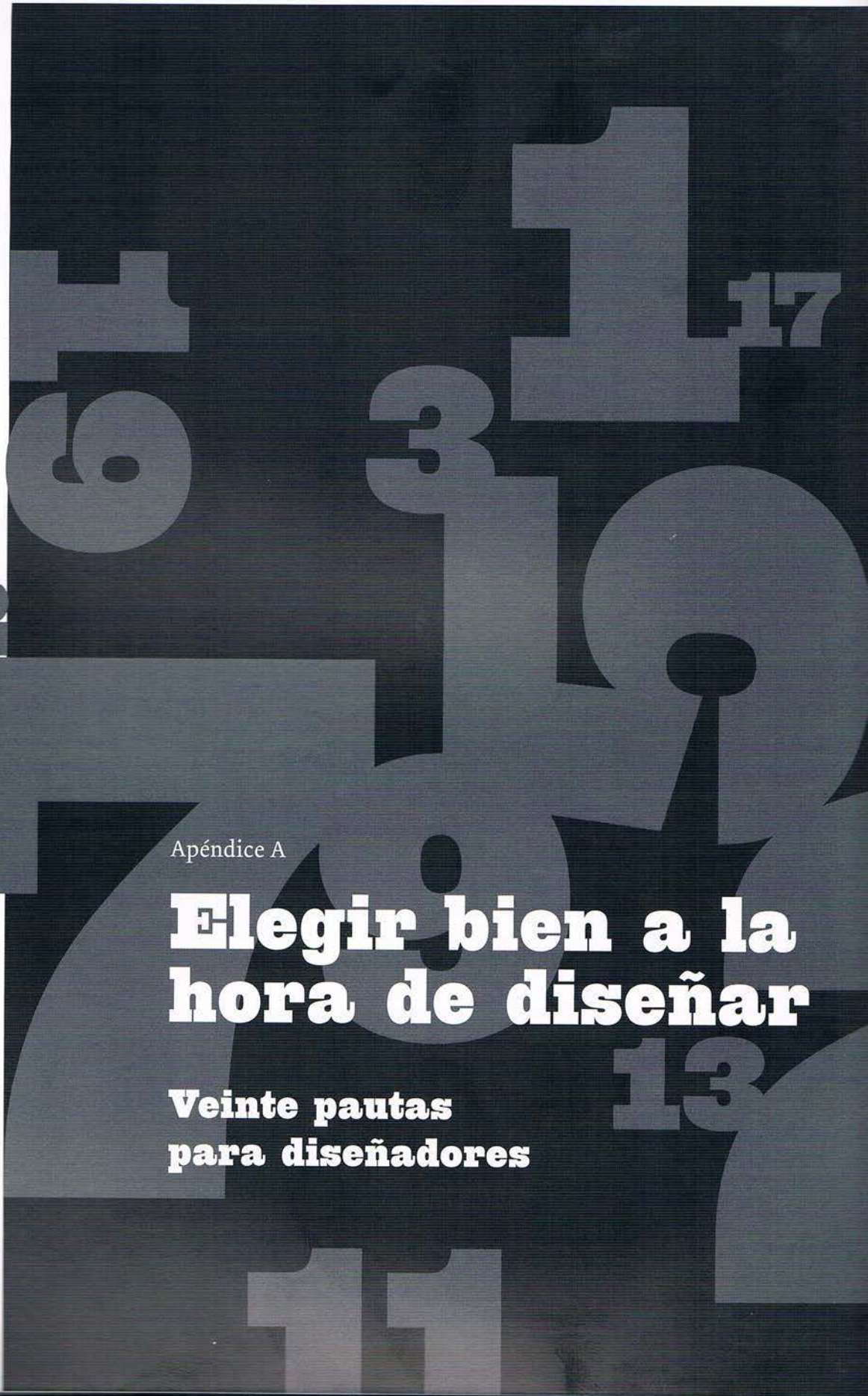
Coma *Países Bajos*

La lógica visual
La estructura de la página
La disposición intuitiva
Integrar tipos e imágenes
Sistemas de maquetación

por el contrario, existe otra secuencia más apropiada. Los diseñadores siempre deberían investigar este aspecto (la relación fundamental de todas las partes del contenido) en cada proyecto, junto con sus objetivos conceptuales y los objetivos comunicativos de su cliente.

LAS DOBLES PÁGINAS de cada capítulo de este libro sobre psicología anormal progresan desde composiciones en las que la imagen y el texto comunican las características de un trastorno determinado hasta resoluciones basadas en retícula que describen opciones de tratamiento y casos reales que produjeron buenos resultados.

Hae Jin Lee *School of Visual Arts, Estados Unidos*



Apéndice A

Elegir bien a la hora de diseñar

Veinte pautas para diseñadores

1 Ten un concepto.
2 Hay que comunicar, no decorar.
3 Habla con un único lenguaje visual.
4 Utiliza dos familias tipográficas como máximo.
5 Muestra sólo una cosa en primer lugar.
6 Escoge los colores con un propósito.
7 Si puedes hacer más con menos, adelante.
8 El espacio negativo es mágico.
9 Trabaja la tipografía como imagen.
10 El tipo ha de ser agradable.
11 Tienes que ser universal; tu trabajo no es para ti.
12 Comprime y separa.
13 Fuegos artificiales y el amanecer: distribuye la luz y la oscuridad.
14 Sé contundente.
15 Mide con los ojos.
16 No rapiñes las imágenes, créalas.
17 Ignora las modas.
18 ¡Muévelo! Estático es igual a aburrido.
19 Busca en la historia, pero no la repitas.
20 La simetría es el mayor de todos los males.

Si un diseño no llega
al corazón, lo que diga
el cerebro no importa.

April Greiman

Diseñadora gráfica, escritora y educadora

Un poc

Apéndice B

revolu

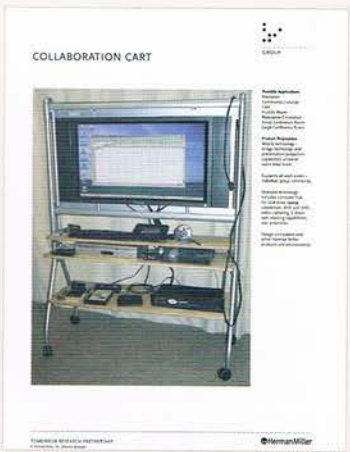
Cuándo y por qué cuestionar cualquier punto de este libro

Las reglas existen en diseño gráfico como patrones para ayudar a establecer una forma de evaluar lo que es bueno y lo que no; pero, lo que es más importante, ayudan a los diseñadores a evitar problemas que interfieran con la comunicación. Sin embargo, se suele decir que las reglas se han hecho para romperse y esto es especialmente cierto en el caso del diseño. No hay dos proyectos iguales: cada uno tiene unos requisitos, mensajes e ideas que expresar a públicos distintos, y a veces muy específicos. No hay ninguna estrategia de diseño "ilegal" o que se deba perseguir bajo pena de muerte. Al romper las reglas, es importante que los diseñadores comprendan qué significa ésa regla y, sobre todo, qué sucederá cuando se rompa. Algunas serán menos flexibles que otras: por ejemplo, una palabra de un tono muy oscuro impresa sobre un fondo aún más oscuro será prácticamente ilegible. Esto no significa que el tipo ilegible no deba formar parte del diseño. Es una cuestión de contexto: ¿es el tipo ilegible apropiado para el proyecto y por qué? ¿Qué elementos tipográficos serán difíciles de leer? Cuando se rompe una regla, suele haber un intercambio: se gana algo y se pierde algo. El diseñador debe decidir si el sacrificio es aceptable y estar preparado para aceptar las consecuencias de la decisión. Una vez que el diseñador está seguro de comprender cómo funcionan las reglas y qué efectos tendrá el romperlas, puede decidir por qué, cuándo y cómo hacerlo. Algunas de las mayores innovaciones del diseño gráfico se producirán cuando el diseñador descarte de manera consciente (e inteligente) la regla.

> No esperes que la teoría decida el aspecto de las cosas.
>
> **Michael Rock**
> Director de 2 x 4, Nueva York; diseñador gráfico y educador

A veces un diseñador necesita apartarse a un lado y dejar que hable el contenido con tan poca interferencia como sea posible. Esto sucede en el caso del diseño puramente informativo: por ejemplo, en formas en las que el único requisito del contenido es dejarse ver y comprender fácilmente; pero también puede ser así para otro tipo de proyectos. La neutralidad y la ausencia de concepto, es decir, elegir un sistema de colores agradable, tipos de letra neutrales y un papel aceptable (casi hasta el punto de ser puramente decorativo) puede dar como resultado un objeto de rápido acceso, informativo y funcional que no carezca de atractivo.

Ten un concepto. Cómo romperla

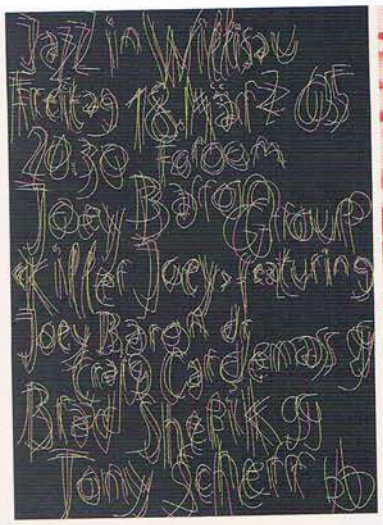


El diseño es en gran parte resolución de problemas: cómo establecer un sistema para la información que sea fácil de [illegible] fácil de reproducir y cumpla con su función. Es el caso de estas hojas de venta de mobiliario de oficinas. No hay concepto, sólo una clara jerarquía, un cuidado tratamiento del tipo en el que el peso y el tamaño distinguen los componentes informativos, claros márgenes de proporciones agradables y una retícula que acomoda una o más imágenes.

BBK Studio *Estados Unidos*

Los objetos de la colección del museo son su propio contenido y concepto y no hay necesidad de adornar ese hecho en la página web. En lugar de eso, el equipo de diseño se ha limitado a desarrollar una estructura sólida y de fácil navegación que separe las diferentes áreas de contenido, resulte flexible para presentar diferentes combinaciones del mismo y facilite las actualizaciones futuras. Un sistema análogo de verdes y beige pálido unifica la ambientación del sitio y ayuda a distinguir los elementos de navegación, dejando la fanfarria para las llamativas imágenes de la colección del museo.

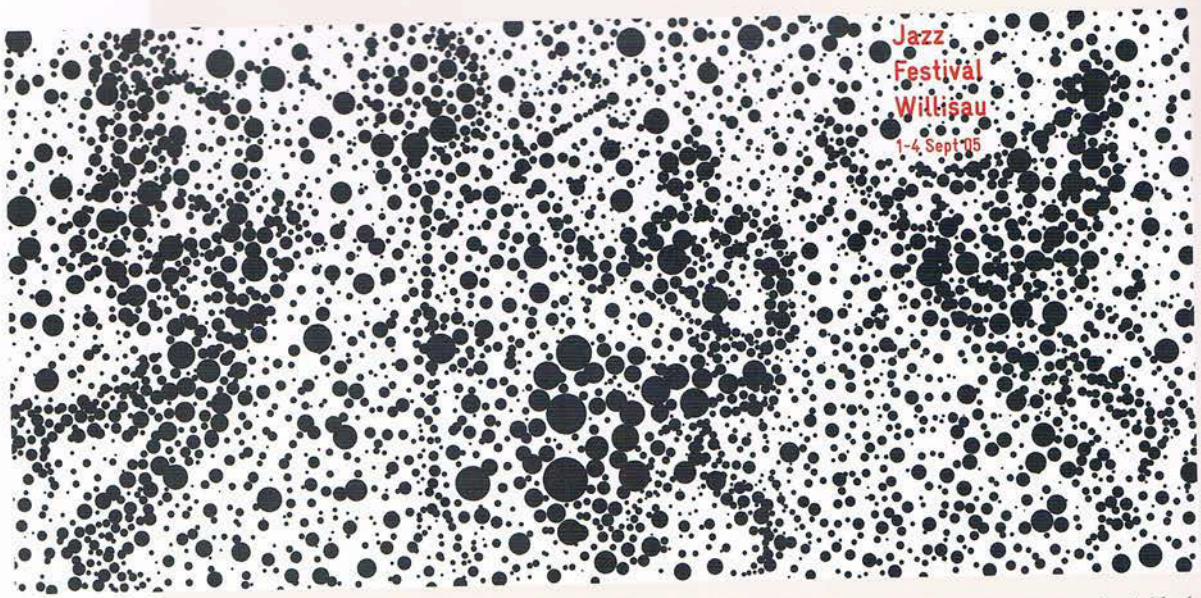
Swim Design *Estados Unidos*



Estos carteles forman parte de una serie que promociona espectáculos pertenecientes a una temporada de un festival de jazz. Sin embargo, a diferencia de la mayoría de los sistemas de branding, no presentan similitudes de color, estilo tipográfico, disposición espacial ni lenguaje formal. En este caso, la violación de la regla cardinal de la coherencia expresa la característica de la improvisación e individualidad de cada actuación. Otro beneficio es que los asistentes potenciales no pueden confundir el anuncio de una actuación con el de otra y perderse así accidentalmente algo que querían ver.

Niklaus Troxler *Suiza*

Habla con un lenguaje visual
Cómo romperla



La manera más rápida de llam
atención sobre un elemento e
es diferenciarlo de cuanto lo
puede ser una estrategia de c
sumamente eficaz. La discor
los elementos visuales, tanto
como referente a la disposici
o de relación cromática, es u
en sí misma.

Cómo romperla

Utiliza dos familias tipográficas como máximo. Bueno, o tres.

de gran complejidad y con
divisiones resultará más claro
cambios notables en su
hacen falta muchos tipos
combinación para crear una
aspecto de concurrencia, que
algo realmente importante sobre
el tema del proyecto o la
del proyecto con algún otro
Pensar más allá de la caja de
puede ser difícil, sobre todo si te
atascado con un conjunto
de tipos de letra, así que
cierra los ojos y haz clic
en la lista de fuentes, a ver qué
Puede que te sorprendas.

Una inmensa variedad de tipos de letra comparte el mismo espacio en esta publicación musical. El cambio constante en el estilo tipográfico responde a los diferentes géneros musicales y atraerá audiencias más jóvenes que, culturalmente, esperan un lenguaje estilístico en constante cambio en su dieta visual.

Ames Bros. *Estados Unidos*

La composición de esta doble página es dinámica y decisiva, el tamaño y ubicación de las imágenes corresponde a una estricta retícula de seis columnas. El cambio enérgico de escala, las agrupaciones, superposiciones y proporciones horizontales o verticales crean la actividad necesaria para que concentrarse en un solo elemento resulte difícil, como era la intención del diseñador. El intervalo de los años en esta cronología llama la atención de manera estática y constante gracias a los marcadores espaciados regularmente; el diseñador quiere comunicar la energía y continuidad del desarrollo y los acontecimientos históricos dejando que interactúen entre sí. Desde un punto de vista informativo, el diseñador también ha indicado el paso de los años con respecto a determinados desarrollos o procesos mediante la continuación de las imágenes de un año a otro año. El resultado es un complejo diagrama de interrelaciones que permite al lector recibir una impresión rápida, escrutar la composición dinámica de la página y escoger los acontecimientos que le interesen más en el orden que así lo desee.

Spin Reino Unido

Cómo romperla

Golpea en dos tiempos: ¡un, dos!

Presentar una multitud de elementos para su consideración simultánea es normalmente sendero prohibido, pero a veces ayuda a mostrar la información de manera rápida, dejando que los espectadores escojan lo que les interesa más o lo que les resulta más importante en un momento determinado. Dejar que decida el espectador, en lugar de marcarle una dirección adecuada, puede ser una buena manera de atrapar su atención porque los obliga a participar para conseguir la información en lugar de servírsela en bandeja. Si tienen que esforzarse para conseguirla, puede que la disfruten más y la recuerden mejor más tarde.

¡Adiós a la modernidad! Este material impreso para un evento benéfico, de tema surrealista, utiliza toda la ilustración, ornamentos y cambio tipográfico posibles (dispuesto sobre capas en un profundo espacio de mucha textura) para realizar referencias a la literatura infantil de un modo sumamente complicado, rico y victoriano.

Lexicon Graphix y
STIM Visual Communication
Estados Unidos

Por supuesto que puedes añadir material y así ayudas al mensaje. Las composiciones de formas intrincadas, complicadas, por capas o laberínticas, aunque resulten algo abrumadoras en un principio, llegan a resultar muy cautivadoras y atraerán a públicos específicos. Incluir formas o imágenes sin una relación aparente puede resultar frustrante para el espectador o, al contrario, añadir un subtexto importante que, en última instancia, apoye los mensajes primarios del proyecto. Puesto que la conexión con el público es en realidad el factor de mayor importancia, esta regla puede romperse cuando el alcance del mensaje pueda beneficiarse de una sobrecarga de información o textura.

Si puedes hacerlo con menos, adelante.

Cómo romperla

De acuerdo, no hay una buena manera de romper esta regla. La ausencia de espacio negativo es un desastre y siempre lo será. No obstante, permitir que el material visual de ciertos segmentos de un proyecto abrume el espacio de la composición (en ocasiones, como respuesta a otros segmentos en los que el espacio negativo se ha aplicado generosamente) puede ser una estrategia excelente para introducir un ritmo dramático y destacar el material más sencillo que merezca una consideración especial.

El espacio negativo es mágico: no lo rellenes, ¡créalo!

Cómo romperla

Hablando de recargar: este libro comunica de manera adecuada e interesante su contenido, una exploración, y muestra de una tendencia de diseño llamada maximalismo, para la que cuantos más ornamentos, textura, complejidad y tratamiento de superficie, mejor. Las páginas se deleitan con motivos desproporcionados, capas de textura, elementos gráficos abstractos y color; aun así, de algún modo, las imágenes y el texto están presentados con una magistral claridad.

Loewy *Reino Unido*

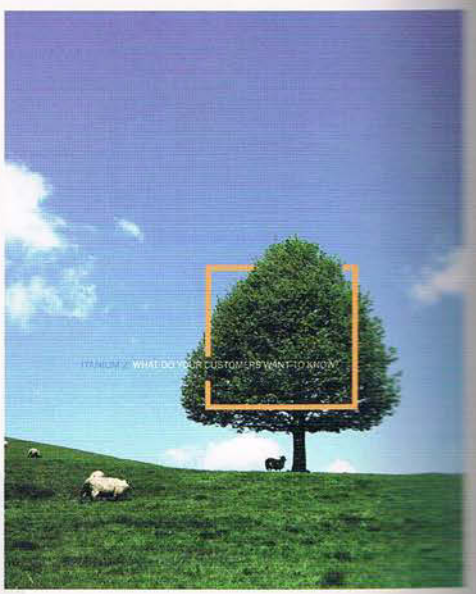
El punto central de este folleto es la arquitectura del cliente, tanto el alzado como la imagen. El diseñador calla respetuosamente y deja que la obra del arquitecto sea la que comunique. Sin embargo, el diseñador ofrece a la vez una jerarquía coherente de tamaños, pesos y ubicaciones para los componentes informativos.

Not From Here *Estados Unidos*

Trabaja la tipografía como si tuviera la misma importancia que la imagen.

Cómo romperla

Siempre hay ocasiones en las que la tipografía debe cerrar el pico y salir de la imagen, sobre todo cuando el texto acompaña a obras de arte o actúa como apoyo de las imágenes que soportan el peso de la comunicación. En estos ejemplos, enfocar el texto de la manera más silenciosa y neutra posible puede resultar lo más adecuado. Aun así, la relación entre tipografía y formato tiene que tomarse en consideración, al igual que su tamaño, espaciado y presentación estilística.



El titular en la cubierta de este folleto no podría llamar menos atención ni estar menos diseñado. Su tamaño es agradable y se encuentra en un lugar interesante del espacio, pero, aparte de eso, no se le ha prestado mucha atención, lo que resulta muy refrescante.

Loewy *Reino Unido*

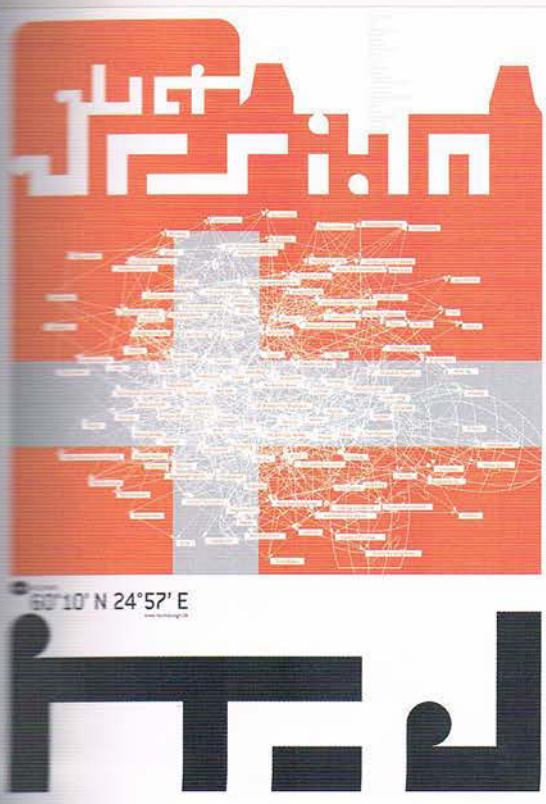
La relación entre la tipografía y las imágenes de este folleto es absolutamente neutra; contrastan totalmente entre sí en cuanto a calidad y la estrategia de composición de cada una es independiente de la otra. Esto, en sí mismo, es un tipo de lógica muy clara y perfectamente aceptable cuando se sabe hacer.

Carregal Pease *Estados Unidos*

En un mundo perfecto, todo el mundo sería agradable y todo mensaje que leyéramos nos diría lo agradables que somos. Desgraciadamente, éste no es el caso y muchos mensajes no son particularmente agradables. Como tal vez hayas adivinado, la relativa accesibilidad de un texto depende en gran medida del mensaje que se expresa con él. Componer partes del texto de manera ilegible, dominante, agresiva, afilada y peligrosa, nerviosa o frágil es algo perfectamente aceptable (de hecho, preferible) cuando el trabajo así lo exige. No hay excusa para que la tipografía no se comunique visceralmente y de manera adecuada, incluso si esto significa asustar, frustrar o confundir al espectador en aras del concepto apropiado.

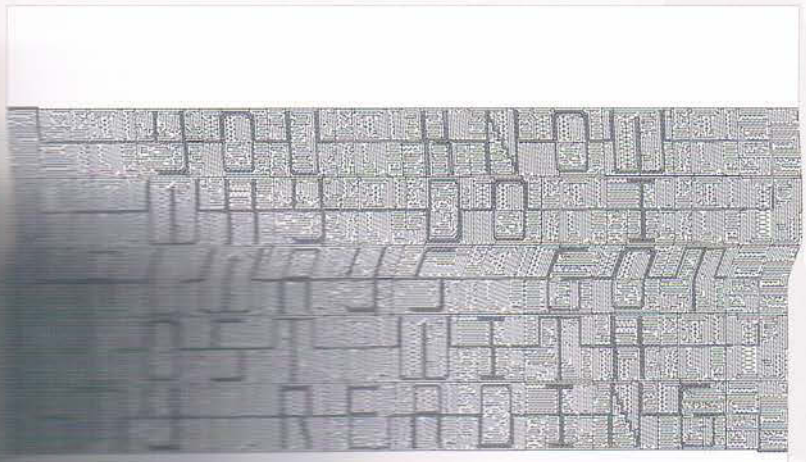
Cómo romperla

Los tipos sólo son tipos cuando son agradables.



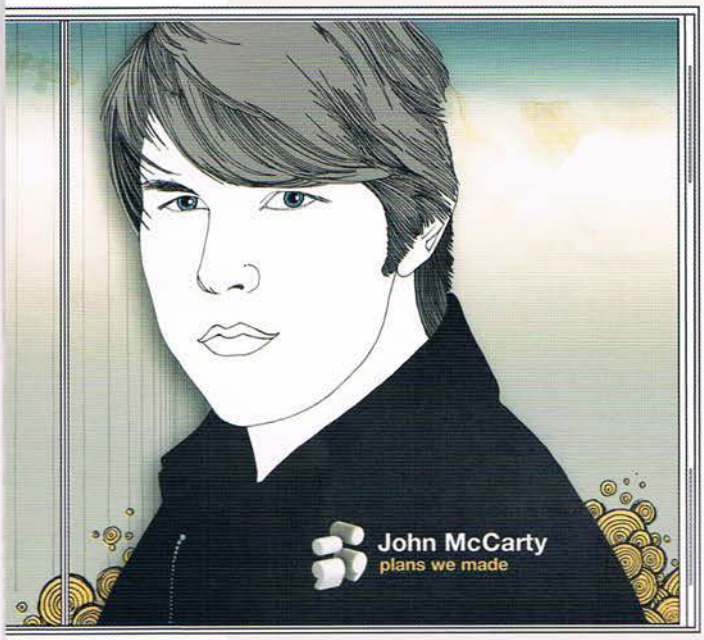
Está en negrita, es patente, es intrigante y no resulta inmediatamente legible... Sin embargo, la tipografía de este cartel demuestra un claro interés por expresar la visión personal, el lenguaje particular y la búsqueda de originalidad de un estudio de diseño. La tipografía de esta índole funciona bien con públicos que disfrutan de los desafíos planteados por significados visuales agresivos y participan de la actitud que éstos evocan.

Dochdesign *Alemania*



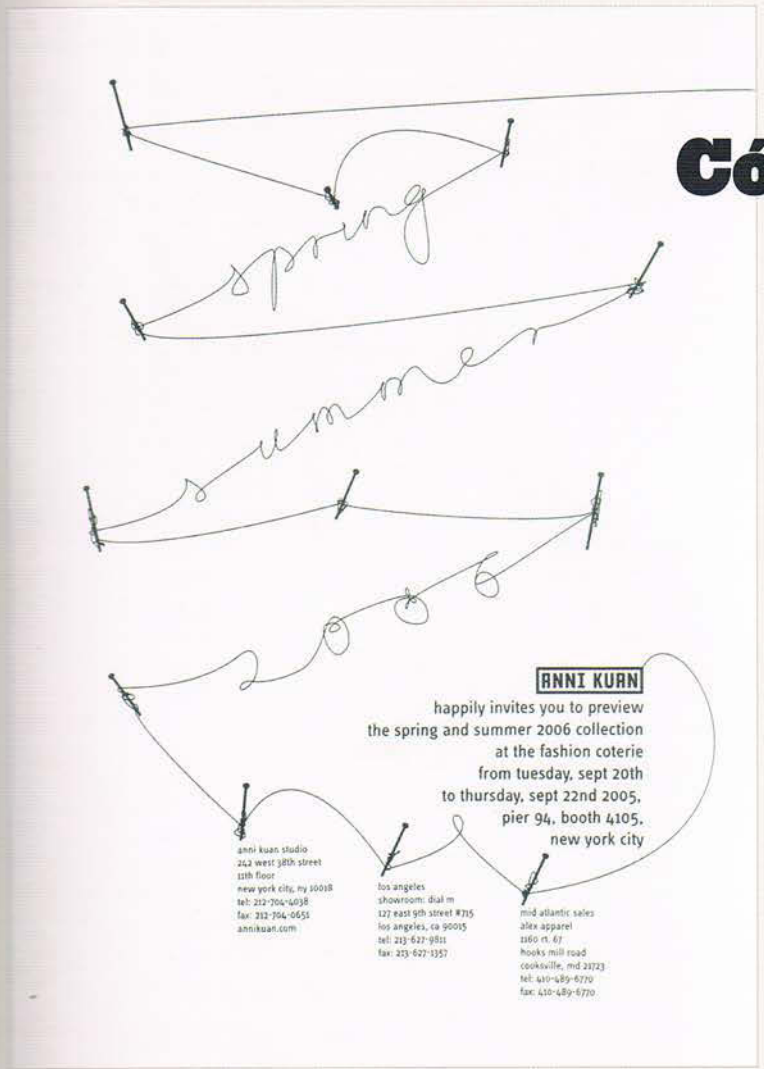
Esta caja de CD explota la sensibilidad visual única del diseñador y su interpretación de un estilo o género musical específico. La ilustración del artista se presenta en un estilo plano y lineal que entra en conflicto con la tridimensionalidad del tipo de la contraportada; los círculos arremolinados característicos del lenguaje visual del diseñador acompañan a los demás materiales gráficos. Puesto que la música es una experiencia tan personal, tanto para el artista como para el diseñador y su público, este estilo personal, además de resultar apropiado para un proyecto de estas características, es muy apreciado por todos los implicados.

344 Design Reino Unido



Adapta siempre el mensaje al público; esto implica ignorar el imperativo habitual de comunicarse con el segmento mayor posible y hablar directamente a un público muy pequeño de una manera muy específica a su cultura. Para un público pequeño cuyas expectativas culturales en cuanto al mensaje visual estén relacionadas (la carátula de un CD o cartel musical frente a una importante campaña de *branding* dirigida a un público general) utilizar metáforas visuales, tratamientos estilísticos propios de tipos o imagen y un color que haga referencia a su contexto compartido hará llegar el mensaje de manera más personal y evocativa que unas imágenes y un color diseñados para comunicarse con el mayor grupo posible.

Tienes que ser
Cómo romperla
universal.



12. Cómo romperla

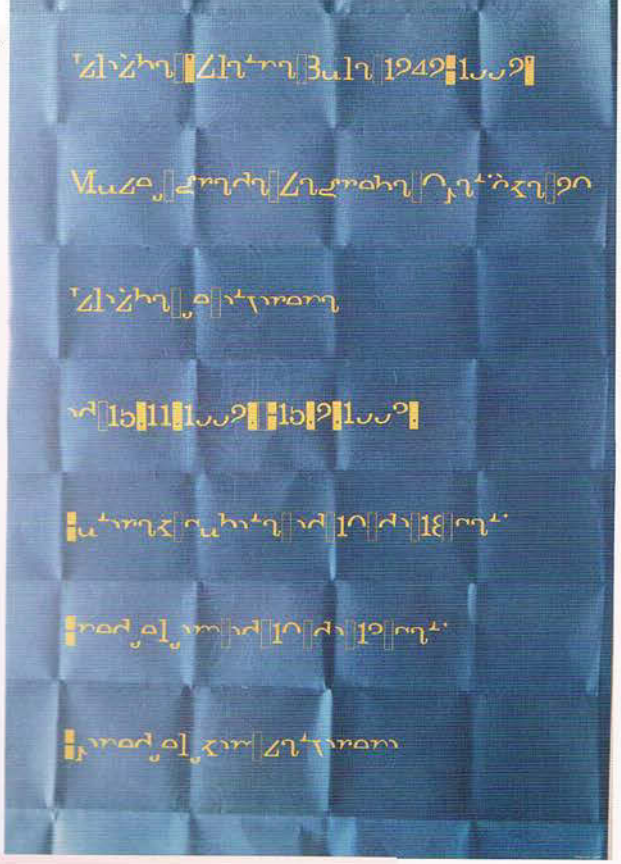
Comprime y separa

El movimiento dinámico, constantemente cambiante y rítmico es muy atractivo. Suele ser deseable tanto para captar como para mantener la atención. Aun así, una pronunciada falta de movimiento o tensión crea una sensación totalmente diferente en un proyecto y, cuando el mensaje lo requiere, resulta muy apropiada. A veces, la actividad y el movimiento visual constantes resultan perjudiciales porque distraen al espectador y evitan que se concentre en el contenido. La constancia en el ritmo y en la composición es un mensaje que también puede comunicar.

Aunque hay algunas zonas de tensión y densidad en este cartel invitación (¡intenta encontrar una buena pieza de diseño en la que no haya contraste alguno!), la tensión es mínima. En toda su extensión, casi todos los espacios negativos creados por el movimiento en vaivén de la línea que traza el hilo tienen un tamaño, forma y presencia similares. Casi todos los elementos son equidistantes de los límites del formato. Y todos los elementos son lineales, con sólo unos ligeros cambios de peso y tamaño. El resultado es una expresión muy silenciosa, casual y despreocupada que carece de pretensiones y resulta agradable y encantadora.

Sagmeister *Estados Unidos*

A



B

C

Los tres proyectos de esta página (dos carteles y una página web) rebajan a propósito el contraste para conseguir un resultado tranquilo y contemplativo. El cartel azul presenta un mensaje político que debe considerarse con calma en lugar de ser una llamada a la acción; la página web de la empresa constructora es suave, detallada y precisa; y el cartel negro crea una tranquila y glamurosa sensualidad táctil y casi siniestra al servicio de una colección de moda con ilustraciones texturales negras y una superficie metálica.

A Studio International *Croacia*

B E-Types *Dinamarca*

C 2Fresh *Turquía*

Los cambios sutiles de tonalidad, al igual que el ritmo espacial coherente, son un excelente vehículo para un mensaje. Entre el material visual de grandes contrastes con el que compite, una presentación suave de tonos más apagados, cuyo contraste entre luz y oscuridad (o entre relaciones cromáticas como luminosidad e intensidad) sea más contenido, puede resultar igual de eficaz para captar la atención y crear un espacio que ayude al espectador a separarse de la actividad visual circundante. Las imágenes y la tipografía de bajo contraste suelen percibirse como más contemplativas y elegantes en lugar de apremiantes o agresivas.

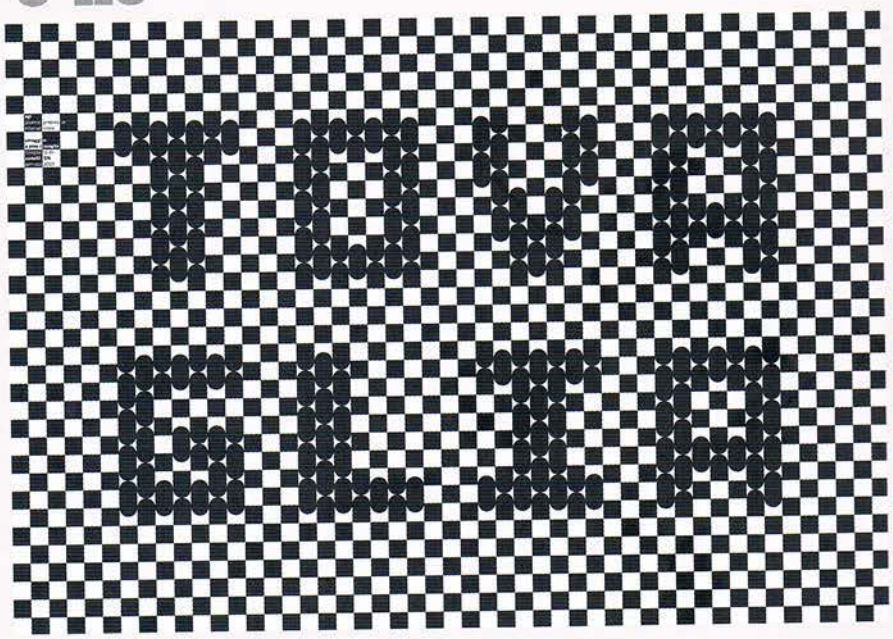
Cómo romperla

Distribuye la luz y la oscuridad como fuegos artificiales o un amanecer.

Al fin y al cabo, la ambigüedad puede ser positiva. Aunque se suelen preferir las relaciones visuales y conceptuales nítidas en beneficio de una comunicación rápida y accesible, introducir elementos intermedios (por ejemplo, elementos que parezcan estar en un primer plano a la vez que en el fondo) puede crear un impulso por parte del espectador para cuestionar e investigar con más atención. El espacio entre la idea concreta y la imagen de presentación ambigua que se refiere a ella puede ofrecer interpretaciones más complejas y una experiencia rica y atractiva que produzca una comprensión más profunda y compleja.

Sé contundente: hazlo a conciencia o no lo hagas.

Cómo romperla



Una retícula discordante de espacios cuadriculados da paso a una serie de elipses y cambia la densidad del motivo para crear formas tipográficas. El cambio también introduce una extraña cualidad translúcida y una ambigua separación óptica entre el título y el fondo.

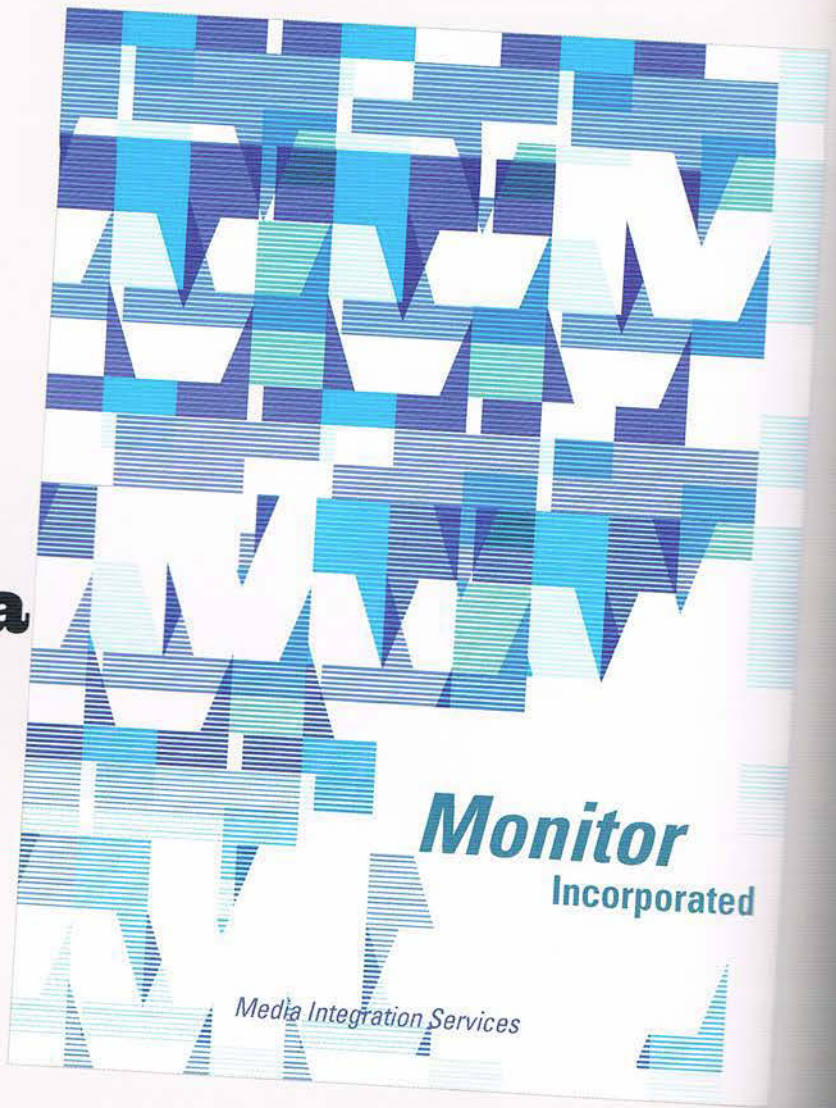
Leonardo Sonnoli *Italia*

Dos retículas en conflicto, una para el texto y otra para las imágenes, fomentan extrañas superposiciones de tipo e imágenes, así como de elementos lineales, en esta doble página de un libro. Observa la relación de casi alineación entre las mismas imágenes. La cualidad indecisa de estos detalles estructurales provoca preguntas en el espectador, en lugar de responder a esas preguntas de antemano o convencerlos de alguna verdad.

Coma *Países Bajos*

En el momento en que los elementos formales están fuertemente entrelazados y dispuestos de manera sistemática, como es el caso de un motivo complicado o una estructurada retícula, las mediciones y la alineación matemáticas se hacen imprescindibles, además de conceptualmente más apropiadas. Si se mide a ojo una alineación, un espaciado o cualquier otra longitud en un diseño muy apretado los errores de alineación, espacios irregulares o elementos que no sean exactamente del mismo tamaño llamarán poderosamente la atención, incluso cuando se hayan diseñado para ser percibidos de esa forma.

Mide con los ojos! el diseño es visual. Cómo romperla



El mensaje que se intenta expresar sobre la integración mediática, el servicio principal del cliente, así como las alusiones visuales a pantallas de vídeo, pestañas de archivos y píxeles, dependen de una alineación matemática precisa. En lugar de hacerlo a ojo para evaluar las relaciones de escala y posición, el diseñador ha recurrido a pautas cuidadosamente medidas del software de maquetación para asegurarse de que los elementos recreen el concepto que ha visualizado.

STIM Visual Communication
Estados Unidos

descarado o si el diseñador se refiere conceptualmente a la ubicuidad del contenido en imágenes y a la influencia de la cultura popular actual. Pero el verdadero beneficio de esta rapiña es conseguir piezas y partes que pueden utilizarse para crear imágenes personalizadas con rapidez. Aun así, hay que ir con cuidado: presentar un grupo de imágenes encontradas, pero personalizadas para que se integren formal y conceptualmente con el resto del material, es preferible a utilizarlas tal cual están.

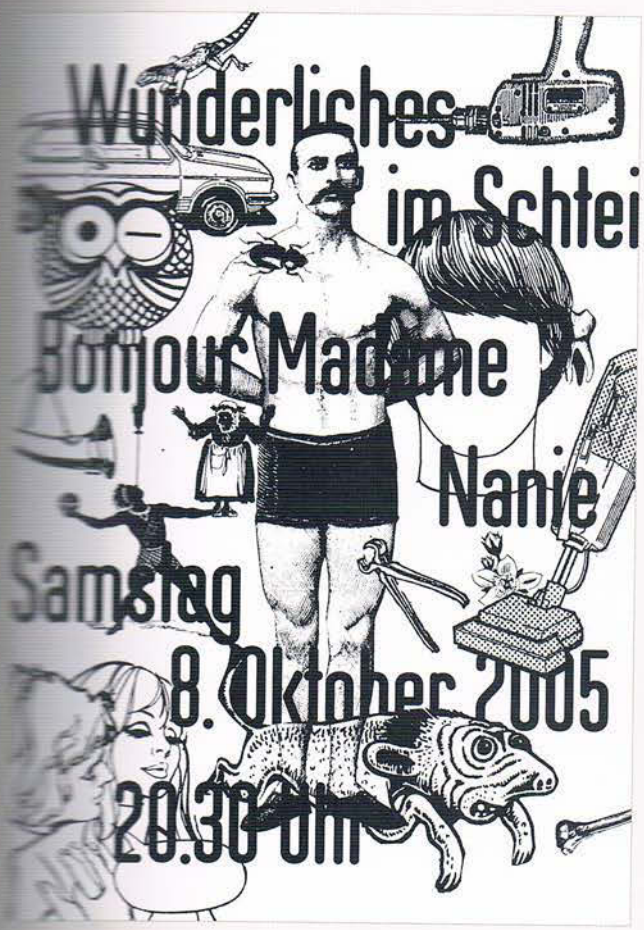
No rapiñes las imágenes, créalas.

Cómo romperla

Estos dos proyectos, un cartel y un libro, utilizan imágenes totalmente rapiñadas como base de sus diseños. El cartel, que anuncia una exposición, se aprovecha de varias generaciones de clip art para crear mensajes ambiguos e intrigar al espectador. El libro, una exploración de la obra musical de DJ Spooky, alude a la idea del sampling o apropiación y a la ubicuidad de las imágenes de marca como manera de expresar la conexión cultural del artista con su público (además de referirse al acto mismo del sampling y las mezclas).

A Mixer *Suiza*

B Coma *Países Bajos*



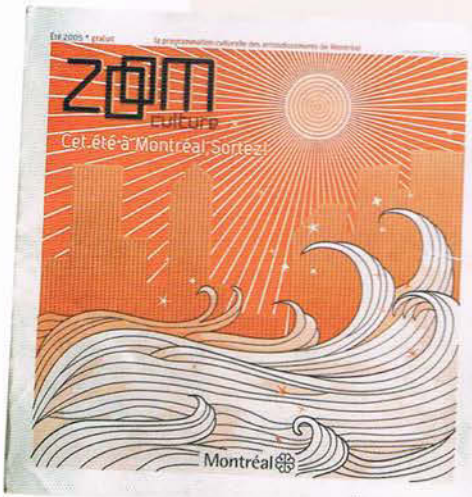
B

Seguir la corriente estilística actual a veces tiene sus beneficios. Al hacerlo, un diseñador elige dirigirse más personal y directamente a un público cuyas expectativas sobre el mensaje visual coinciden con una metáfora particular, la cual tiene más posibilidades de predominar sobre el material visual restante que no resulta atractivo a dicho público. Esto sucede sobre todo cuando se intenta comunicar algo a los adolescentes, quienes se identifican con estilos visuales muy concretos en un momento determinado e ignorarán todo lo demás.

Cómo romperla

Ignora las mod... De verdad.

A



B

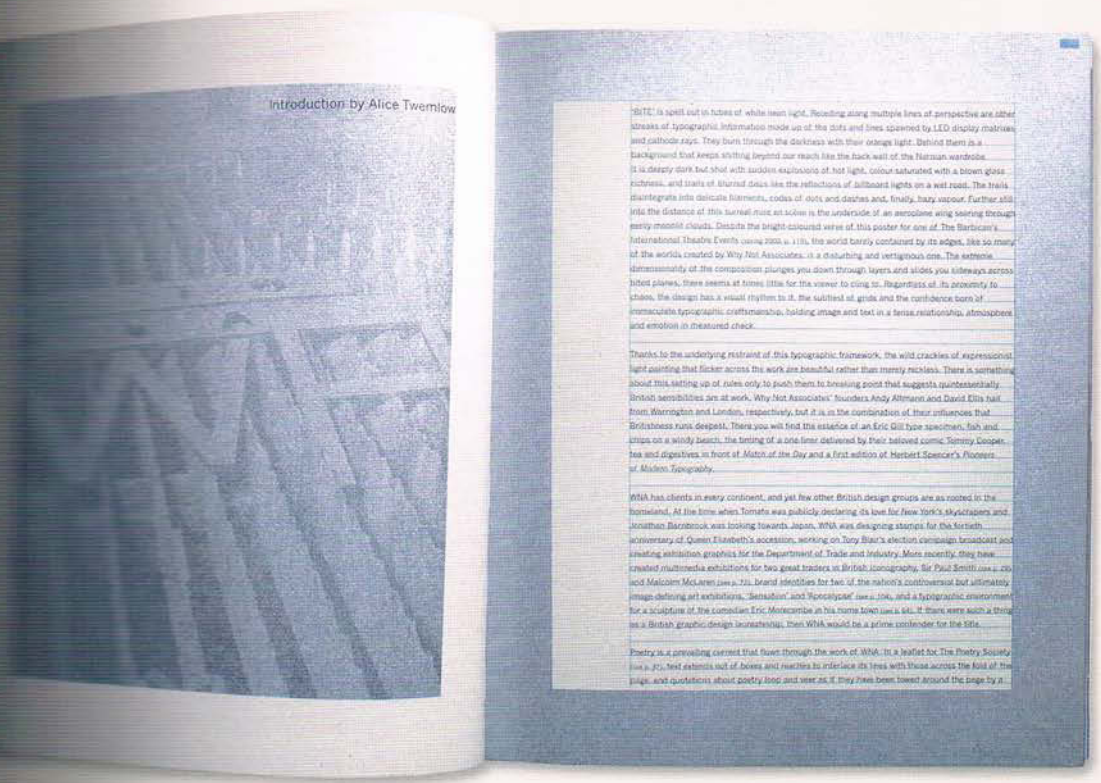
C

Por efímera que pueda ... la moda, es una pod... comunicadora para el ... juvenil actual, sobre ... industria del entret... Estos tres objetos apr... tendencias actuales de ... de la ilustración: estilo ... superestilizado y ... los gráficos y el tipo; un ... sumamente idiosincr... personal; y la iconogr... electrónica y de los ...

A SubCommunication ...

B Ames Bros. ...

C Sergio Gutiérrez ...



Esta doble página de un monográfico sobre la obra del estudio de diseño WhyNot Associates ofrece una introducción introspectiva al libro y una perspectiva histórica de su producción en los últimos años. Las imágenes de bajo contraste, impresas en un apagado plata metálico sobre papel texturizado absorbente, se combinan con márgenes poco diferenciados y un solo tratamiento tipográfico para crear un tranquilo momento de revisión antes de lanzarse a la obra dinámica, coloreada y textural del estudio.

WhyNot Associates *Reino Unido*

¡Muévelo! Cómo romperla

Estático es igual a aburrido.

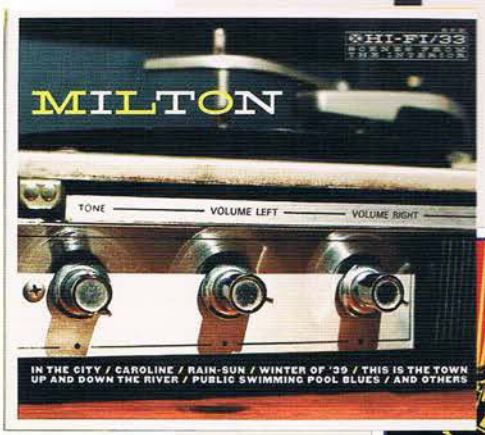
Al igual que con todas las reglas, hay que tener precaución al romper ésta. El principal peligro en este caso es la desorientación del espectador, porque cada vez la dinámica visual (que estimula la vista y el cerebro) la que mantiene su atención. Sin embargo, *las composiciones de material estático* resultan cerradas y tranquilas y son una alternativa al movimiento dramático y la profunda ilusión espacial, en ello reside su utilidad potencial. Como parte de un esquema rítmico en alternancia con un marcado movimiento dinámico, las composiciones estáticas proporcionan una zona de descanso, una pausa visual para la presentación

concentración e introspección.

Busca en la historia, pero no la repitas. Cómo romperla

Habrá un número infinito de proyectos de comunicación que tengan la historia como tema principal o contexto en el cual participará un mensaje determinado. Por ejemplo, libros o exposiciones de tema histórico o invitaciones a acontecimientos ambientados en una época, son un vehículo perfecto para rescatar estilos visuales de la antigüedad (aun cuando esa antigüedad sea sólo de veinte años). La diversión para los diseñadores en estas situaciones consiste en asimilar los detalles visuales, colores, tipos de letra e imágenes característicos de esa época y asimilarlos en su sensibilidad visual individual: más que copiar el estilo directamente, se trata de realizar una cata y ajustar y reorganizar para renovarlo, siempre conservando la esencia de la época y, en el contexto apropiado, rindiéndole homenaje.

A

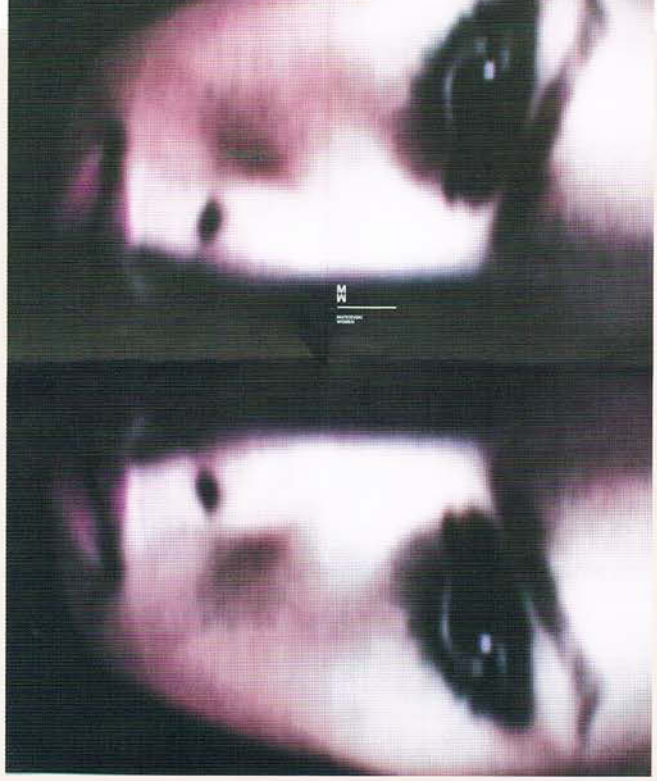


B

La carátula de un CD y una serie de pegatinas para una promoción de un fabricante de coches disfrutan apropiándose de estilos de diseño de una época determinada sin sucumbir a la derivación absoluta, un difícil equilibrio. La carátula del CD invoca la sensibilidad del diseño de los álbumes de jazz del sello Blue Note de las décadas de 1950 y 1960, utilizando tipos egipcios y un esquema cromático azul y negro. El agresivo primer plano de la imagen es un tratamiento decididamente contemporáneo que hace que la composición sea fresca e inventiva con profundos ecos para su audiencia. Las pegatinas utilizan esquemas cromáticos, tipografía y estilos ilustrativos asociados con las furgonetas y los coches típicos de la década de 1970, un saludo generacional al activismo medioambiental del consumidor contemporáneo personificado en el sistema de energía híbrido del coche.

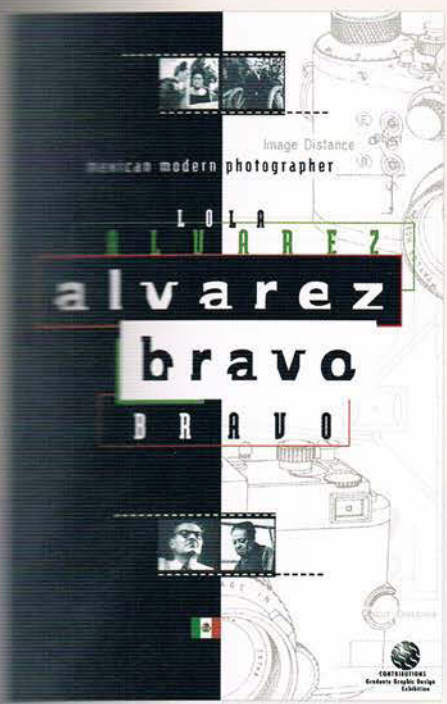
A Stereotype Design *Estados Unidos*

B Ames Bros. *Estados Unidos*



La maquetación de este gran cartel de formato tabloide responde al punto medio simétrico de los ejes vertical y horizontal de las dimensiones de la página, pero consigue una dinámica inesperada al rotar horizontalmente la imagen principal (también simétrica). La enorme escala y la agresividad del rostro a sangre ofrecen un espacio profundo que contrasta con el detallado elemento tipográfico que define el eje vertical del cartel.

There *Australia*



Aunque situada en un lugar simétrico con respecto al formato del paquete, la zona de la etiqueta de este producto alimenticio es un estudio magistral de tensión tipográfica y contraste alrededor del eje central. Cada elemento cambia de presencia mediante la escala, el peso, la densidad, el estilo y el color. El diseñador ha introducido estos cambios mientras ha mantenido cierta congruencia formal entre los elementos.

Wallace Church *Estados Unidos*

En todas sus manifestaciones, la simetría es una estrategia de composición a la que hay que acercarse con cautela. Además de quietud, inflexibilidad y desconexión de la mayoría de las demás formas, la simetría trae consigo todo un conjunto de mensajes clásicos, rancios, acartonados y elitistas que, en el contexto de los últimos cincuenta años de diseño, puede alejar rápidamente a la comunicación de la situación de preeminencia. Sin embargo, precisamente por este efecto, la simetría puede ser una estrategia poderosa para diseñar material sumamente formal, histórico y serio, además de material que requiera una separación muy simple y clara de imagen y tipografía, un fuerte contraste entre contenido dinámico y textura o una presentación rígida de mucho material y contenido similar. Cuando se trabaja con relaciones simétricas, ya sea en la configuración del texto o la colocación de imágenes, la tensión entre los intervalos espaciales, la densidad y la apertura, y la luminosidad y la oscuridad se convierten en un factor crítico para mantener la actividad visual de manera que la simetría sea elegante, animada y austera, en lugar de pesada, estirada y aburrida.

La simetría es el mayor de todos los males.

Cómo romperla