

---

# Composició i expressió gràfica

---

PID\_00272742

Jordi Alberich  
Albert Corral  
David Gómez  
Cristina Villegas

---

Temps mínim de dedicació recomanat: 5 hores

---



**Jordi Alberich**

**Albert Corral**

**David Gómez**

**Cristina Villegas**

La revisió d'aquest recurs d'aprenentatge UOC ha estat coordinada per la professora: Gemma San Cornelio (2020)

Tercera edició: febrer 2020  
© Jordi Alberich, Albert Corral, David Gómez, Cristina Villegas  
Tots els drets reservats  
© d'aquesta edició, FUOC, 2020  
Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona  
Realització editorial: FUOC

*Cap part d'aquesta publicació, incloent-hi el disseny general i la coberta, no pot ser copiada, reproduïda, emmagatzemada o transmesa de cap manera ni per cap mitjà, tant si és elèctric com químic, mecànic, òptic, de gravació, de fotocòpia o per altres mètodes, sense l'autorització prèvia per escrit dels titulars dels drets.*

# Índex

<b>Introducció</b> .....	5
<b>Objectius</b> .....	6
<b>1. Composició de la imatge, marc i estructures</b> .....	7
1.1. La composició visual .....	7
1.2. Percepció humana i composició .....	8
1.3. El marc d'una imatge .....	9
1.4. Les proporcions del marc .....	10
1.5. Retícules .....	11
1.6. Contrast compositiu .....	13
1.7. Espai i elements compositius .....	17
<b>2. Expressió i qualitat gràfica</b> .....	21
2.1. L'expressió gràfica .....	21
2.2. La qualitat gràfica .....	22
2.3. La textura .....	24
2.4. L'estil .....	27
2.5. Figuratiu enfront d'abstracte .....	28
<b>3. Tipografia</b> .....	31
3.1. Tipografia: un mitjà gràfic per a un missatge verbal .....	31
3.2. Història de la tipografia .....	31
3.3. El llenguatge tipogràfic .....	33
3.4. El caràcter tipogràfic .....	35
3.4.1. Descripció del caràcter tipogràfic .....	35
3.4.2. La caixa alta i baixa .....	37
3.4.3. Trets i terminals .....	37
3.4.4. Estructura geomètrica del caràcter tipogràfic .....	39
3.5. Les famílies tipogràfiques .....	39
3.5.1. Combinació tipogràfica .....	44
3.6. Composició tipogràfica .....	44
3.6.1. Unitats per a mesurar tipus .....	45
3.6.2. La mida .....	46
3.6.3. Espaiat del tipus .....	46
3.6.4. Interlletratge i espai entre paraules .....	46
3.6.5. El cran .....	46
3.6.6. Interlineat .....	47
3.7. Composició de text: columnes i pàgines .....	47
3.7.1. Amplada de columna .....	47
3.7.2. Alineació .....	47

3.7.3. Divisió del text .....	49
3.8. Composició de pàgina .....	51
3.8.1. Textura i color del text .....	52
3.9. Llegibilitat i amenitat .....	53
3.9.1. Llegibilitat .....	53
3.9.2. Amenitat .....	54
3.10. Expressivitat .....	56
3.11. Ús tipogràfic a Internet .....	56
3.11.1. Mida .....	59
3.11.2. Selecció de la tipografia .....	60
3.11.3. Ús de tipografies que no són del nostre sistema .....	61
<b>4. Mapes conceptuals.....</b>	<b>62</b>
<b>Activitats.....</b>	<b>63</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>66</b>



## Introducció

En la creació gràfica hi ha un moment d'especial dificultat que té lloc quan s'ha de començar a plasmar la idea o concepte en el paper. Durant els mòduls anteriors, s'ha analitzat la significació dels signes, l'alfabet, i la relació entre ells. Fins ara ens hem centrat a interpretar la significació, depenent de la relació establerta entre els elements. En aquest mòdul, treballarem per produir el procés invers, passar del concepte a la forma. Aquest moment, especialment difícil, ja necessita un aprenentatge tècnic.

Com s'organitzen retícules, es creen estructures que acullin els signes i transmetin uns valors i no pas d'altres serà fonamental en la tasca del dissenyador. Al llarg del mòdul estudiarem com enfrontar-nos a aquest repte i com crear espais visuals que potenciïn el nostre missatge.

D'altra banda, farem una atenció especial a la tipografia, ja que desenvolupa un doble paper en la creació gràfica: actua com a vehicle del text i com a imatge. El poder visual i compositiu de la tipografia és molt elevat, atès que el disseny de lletres pot anar des d'una austeritat extrema fins a una explosió de fantasia que arribi a dificultar la llegibilitat del text.

És molt important el tractament que mereix el text en el disseny, especialment perquè la informació que transmet és clau. L'objectiu d'aquest text serà la seva llegibilitat, el poder de facilitar la lectura i la comprensió del text.

Els estudiants estudiaran aspectes com l'interlineat, el cos de la lletra, l'interlletratge, etc. en aquest apartat, cosa que els aportarà un coneixement tècnic vital sobre la transmissió del missatge escrit.

## **Objectius**

Els objectius principals que ha d'assolir l'estudiant amb l'estudi d'aquest mòdul són els que es detallen a continuació:

- 1.** Aprendre a crear retícules per a la plasmació gràfica.
- 2.** Dominar l'espai comunicatiu i la relació establerta entre els elements.
- 3.** Iniciar-se en la composició i l'experimentació de tipologies gràfiques.
- 4.** Capacitar l'expressió i la composició gràfica de qualitat.
- 5.** Conèixer la història i les classificacions de les famílies tipogràfiques.
- 6.** Experimentar la integració de text i imatge.

## 1. Composició de la imatge, marc i estructures

### 1.1. La composició visual



El compositor musical combina i ordena els sons per crear una composició. La seva feina respon al que vol expressar i/o comunicar, a l'adequació o no als cànons marcats per la tradició, i al gust i els interessos propis de l'època.

Podem establir un paral·lelisme entre la música i les arts visuals, com feia **Kandinski**, i dir que la combinació d'elements gràfics forma una composició visual.

Compondre: "Diversos elements reunits o combinats, formar, constituir (un tot)."

*Diccionari de la Llengua catalana* (1995). Barcelona / Palma de Mallorca / València: Institut d'Estudis Catalans / Edicions 3 i 4 / Edicions 62 / Editorial Moll / Enciclopèdia Catalana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

El creador gràfic disposa d'un **alfabet visual** ampli i d'una infinitat de combinacions per a compondre imatges.

Els criteris de composició varien segons les intencions de l'autor i el període històric. En l'ús del color, la forma o la disposició i ubicació en l'espai, hi intervenen factors culturals i descobriments artístics. Recordem que el llenguatge visual és obert i que, per tant, es tracta d'un àmbit per a l'experimentació.

#### Vegeu també

Hem parlat de l'alfabet visual en el mòdul "Introducció al grafisme" d'aquest material didàctic.

"Desde el principio, esa única palabra *composición*, resonó en mi cerebro como una ple-garia."

V. Kandinski (1918). *Miradas al pasado*. Lloc editorial

"Las expresiones de sentimientos que se han ido formando en mi interior de forma simi-lar ... que, después de los primeros bocetos preliminares, he estudiado y trabajado lenta-mente, de una forma casi pedante: es el tipo de obra que yo llamo *composición*. [...] al final yo me inclino por los sentimientos más que por los cálculos."

V. Kandinski (1996). *De lo espiritual en el arte* (ed. orig. 1912). Barcelona: Paidós.

## 1.2. Percepció humana i composició



El camp visual humà és una forma ovalada d'uns 170° en horitzontal i uns 150° en vertical, en la qual només la zona central es veu nítida. La nostra percepció no desenfocada de la realitat respon al moviment de l'ull i a la composició que el nostre cervell fa de la informació que rep. Si realment fixéssim la vista en un punt i la deixéssim quieta, tota la resta la veuríem desenfocada.

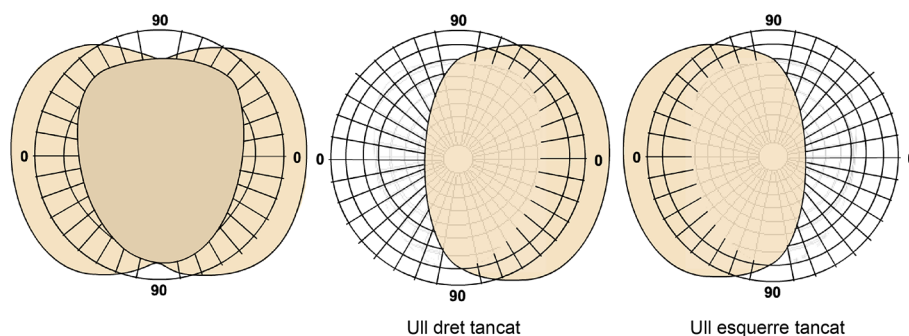
A més, el nostre coll pot girar pràcticament 180°. Això, juntament amb el moviment de l'ull i el camp visual, ens permet tenir una visió nítida d'uns 240° i percebre els trets bàsics de les formes, els colors i els moviments en gairebé 360°. No cal dir que podem moure el cos i girar-nos o ajupir-nos molt ràpidament.

Tot el que veu el nostre sistema perceptiu ho interpreta en consciència i amb coneixement visual del nostre entorn. Per a això, sovint aplica les seves pròpies lleis, com l'aplicació d'eixos sobre les formes, la divisió o l'agrupament de les parts, etc.

La percepció visual es manifesta en el cervell a partir de la informació que els ulls recullen de l'entorn, però no com a registre fidel i mecànic d'aquesta informació.

Aquestes **forces perceptuals** actuen depenent de com està compost l'entorn, malgrat que no hi hagi una intenció compositiva i que només sigui el resultat de les lleis de la natura i de l'atzar. El nostre cervell està preparat per a trobar (o inventar) regularitats que ens serveixin per a comprendre i recordar (amb l'objectiu primigeni de sobreviure).

## Camps visuals



### 1.3. El marc d'una imatge

Tot i que, com hem dit, el nostre camp visual és ovalat, la majoria de creacions gràfiques que fem i veiem són dins d'un marc.

"El marco rectangular de la pintura occidental, que heredarán luego la fotografía y el cine, vulnera ... de un modo flagrante el formato y las características de la visión natural, a pesar de lo cual no nos extraña ni perturba, porque es una convención cultural sólidamente arraigada en nuestro contexto y con la que nos familiarizamos desde nuestra infancia. Esta convención se consolidó a partir del siglo XIV, en conexión con la linealidad de la perspectiva geométrica, en armonía con el formato rectangular de las paredes (soportes pictóricos) y de las ventanas de las casas, del formato de las páginas de los libros que se ilustraban y del formato del escenario teatral."

R. Gubern (1987). *La mirada opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili ("Mass Media").

Pintors com Marc Chagall o els anònims de les pintures rupestres obviaven l'organització de la imatge segons l'eix vertical de la gravetat i orientaven les figures en qualsevol direcció.

El marc, tant si és rectangular com si no, és una forma que conté la imatge i, com a tal, té el seu **esquelet estructural** que interfereix en les relacions entre els seus elements gràfics. Aquesta relació, inevitable, sovint passa desapercebuda a l'observador, que se submergeix en la imatge i l'aïlla de la resta mitjançant el marc.

Sobre aquesta actitud d'observació externa o interna, **Kandinski** comenta el següent:

"La calle puede ser observada a través del cristal de una ventana, de modo que sus ruidos nos lleguen amortiguados, los movimientos se vuelvan fantasmales y toda ella, pese a la transparencia del vidrio rígido y frío, aparece como un ser latente, **del otro lado**. O se puede abrir la puerta: se sale del aislamiento, se profundiza en el **ser-de-afuera**, se toma parte y sus pulsaciones son vividas con sentido pleno. [...] Del mismo modo la obra de arte se refleja en la superficie de la conciencia. [...] También aquí hay un cierto cristal transparente. [...] También aquí existe la posibilidad de penetrar en la obra, participar en ella y vivir sus pulsaciones con sentido pleno."

V. Kandinski (1984). *Punto y línea sobre el plano* (ed. orig. 1926). Barcelona: Labor ("Punto Omega").

## Marc i finestres als ordinadors

La interfície habitual per al sistema operatiu i les aplicacions en la majoria d'ordinadors és la que es coneix com a *WIMP*, sigla anglesa de *finestres, icones, menús i punter* (*windows, icons, menus, pointer*).

Aquesta mena d'interfície, que utilitza metàfores del món físic extern a l'ordinador, és hereva de les investigacions del principi de la dècada dels anys setanta del segle vint al **Centre d'Investigacions de Palo Alto de Xerox**. Al final de la mateixa dècada s'incorpora als ordinadors d'Apple Computer com a primers ordinadors personals d'interfície gràfica, i el 1984 es defineix i es consolida en el sistema operatiu dels Apple Macintosh.

El 1989 els mateixos codis gràfics s'apliquen a la interfície del sistema operatiu Windows de Microsoft, que actualment és el més estès entre els ordinadors personals.

Una de les característiques d'aquest model és la possibilitat d'obrir finestres que ens mostren fragments d'informació (des de l'estructura de directoris, els arxius i les aplicacions, fins a les imatges, els textos o qualsevol tipus de document amb el qual podem treballar dins de la finestra). Així, al marc rectangular del monitor s'incorporen els marcs rectangulars de les finestres del sistema operatiu.

Alguns productes interactius, concretament aplicacions sobre CD-ROM dels anys noranta, van intentar trencar aquest marc rectangular i substituir-lo per marcs de formes variades sobre un fons negre. Els navegadors d'Internet tornen a fer important el marc com a finestra d'exploració que incorpora els seus propis botons de control.



L'anomenada **realitat virtual** ha procurat esborrar els marcs de la imatge i oferir a l'usuari-participant una **experiència immersiva** mitjançant sistemes que modifiquen el punt de vista a partir del moviment del cap.

### 1.4. Les proporcions del marc

Malgrat que els intents de superar el marc de la imatge són legítims i interessants, aquest marc se'ns presenta com un repte per a la composició que ha donat valuoses solucions.

La seva forma i proporcions són un element determinant de la composició.

"En algunos periodos de la historia ..., en particular en el Renacimiento y en el siglo XVII, se usaron sistemas geométricos para ... determinar las proporciones del área de la pintura."

M. de Saumarez (1995). *Diseño básico; dinámica de la forma visual en las artes plásticas (1964/1983)*. Barcelona: Gustavo Gili.

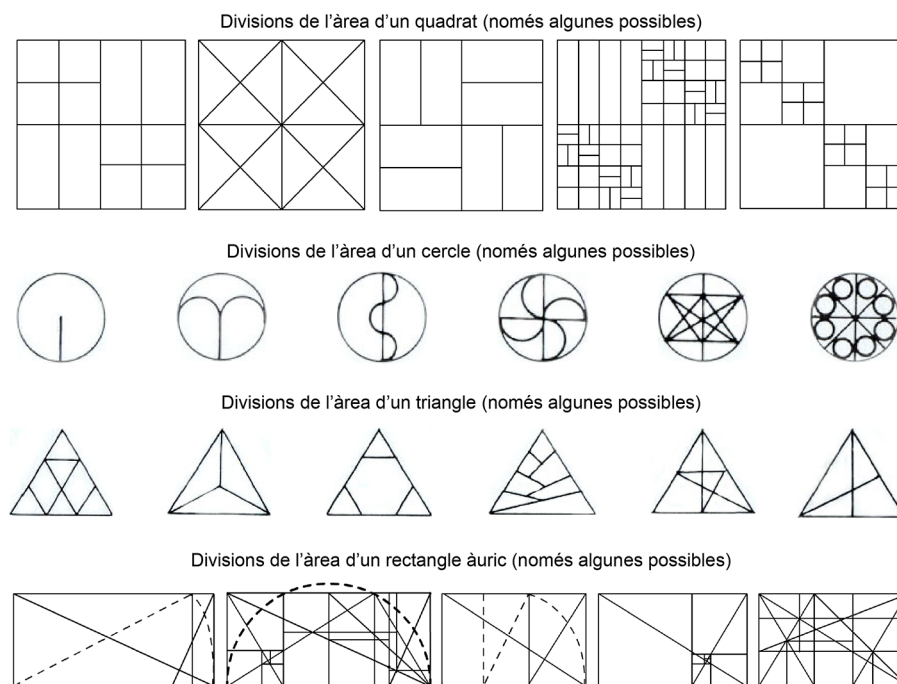
## La secció àuria

La secció àuria és un tipus de proporció que utilitzaven els grecs i després els renaixentistes i que trobem sovint en les formes naturals.

### 1.5. Retícules

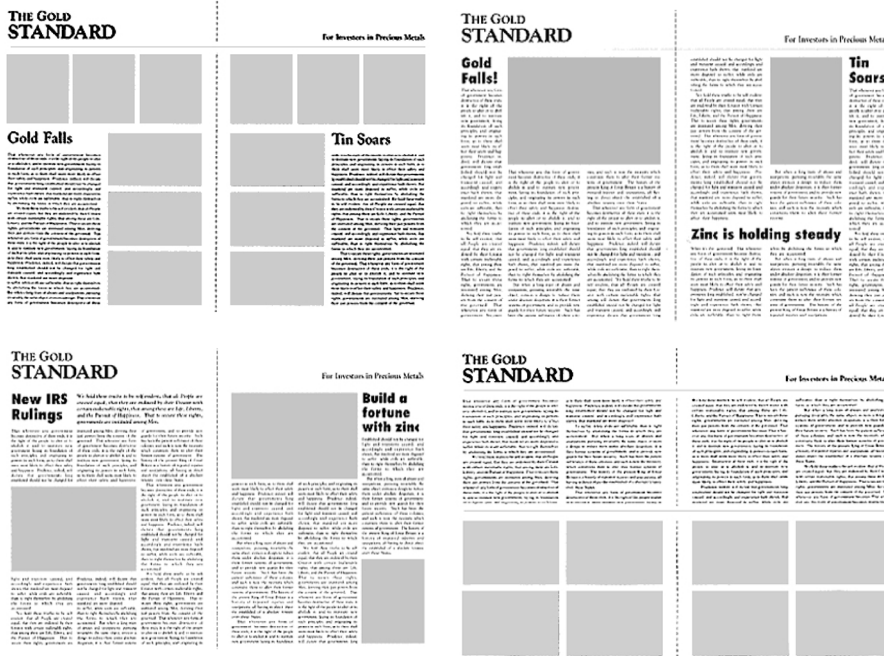
El dissenyador gràfic sol fer servir retícules que ajudin a crear una composició coherent. Són estructures que s'utilitzen en el procés de treball però invisibles en el resultat final i a les quals s'ajusten els elements gràfics. Les retícules es poden basar en la repetició de mòduls gràfics o poden estar formades per línies que **diagramen** l'espai sense formar elements iguals.

Una altra opció és optar per divisions del pla de la composició derivades de les proporcions i l'estructura del marc. Tot seguit se'n mostren algunes.



Les retícules són especialment útils per a estalviar temps i problemes posteriors al dissenyador o compositor. És el que compona "visualment", no sé si és correcte en aquest cas. La retícula preveu l'emplaçament de columnes, títols, imatges i textos de la forma més elàstica possible però assegurant la proporció entre aquests elements.

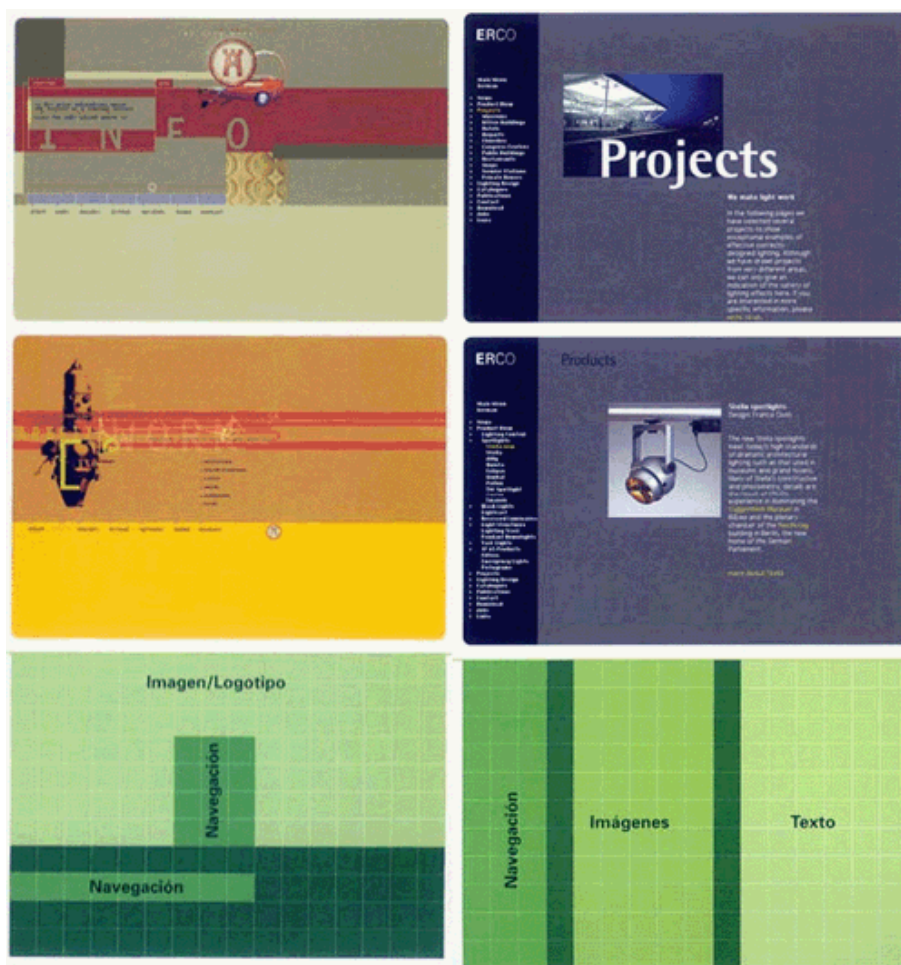
La creació de la retícula és crucial, ja que ha de preveure els elements que s'hi emplaçaran. S'hi creen totes les possibles divisions de la pàgina que mantindrien una certa proporció, i d'aquesta manera en el futur el dissenyador només s'hi haurà d'adaptar en la seva composició.



Font: exemple extret de la pàgina web La percepció de l'ordre en comunicació visual.

En disseny web s'utilitzen els fulls d'estil o CSS per a delimitar tot els elements que s'incorporaran al web posteriorment. Els colors, el cos de la lletra, les amplades de caixes de text, etc. es poden determinar des de les CSS. L'avantatge és que si es vol fer un canvi que afecti totes les pàgines un cop maquetat tot el web, només canviant la informació en el full d'estil el canvi s'executarà en tot allò que està regit per aquella CSS.





Font: exemples extrets de V. Götz (2002). *Retículas para Internet y otros soportes digitales* (pàg. 86 i 91). Barcelona: Index Book.

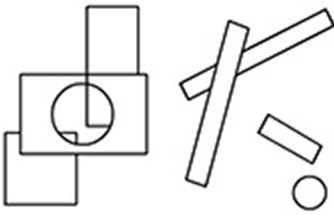
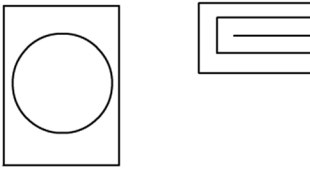
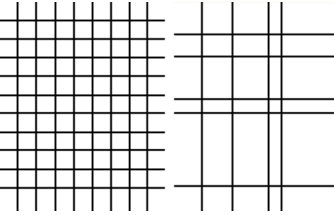
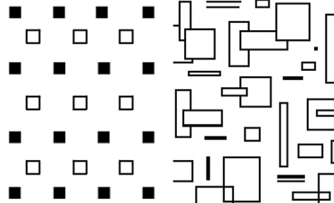
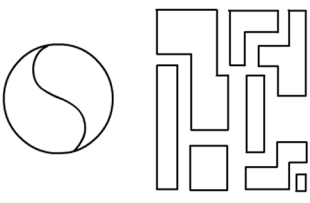
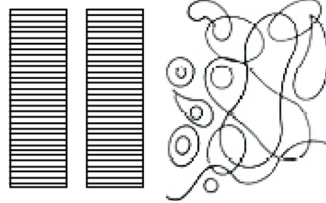
En disseny editorial (revistes, fullets, llibres, etc.) els programes d'autoedició o DTP tenen un arxiu mare en el qual es crea la retícula o diagramació de les pàgines. Qualsevol canvi efectuat en aquesta pàgina mare afectarà la resta de l'arxiu, cosa que facilita l'execució dels canvis.

### 1.6. Contrast compositiu

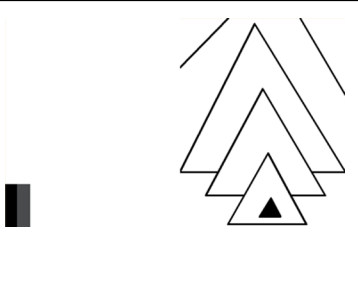
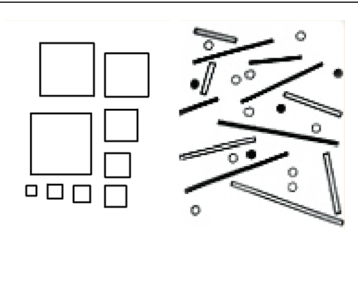
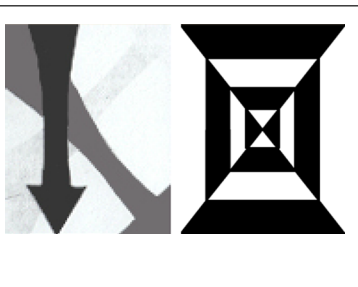
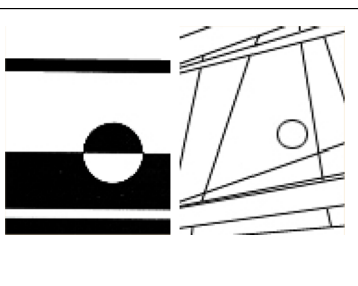
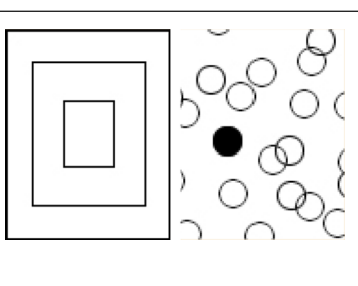
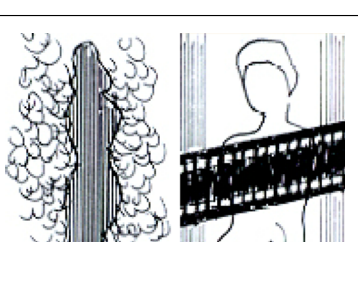
El contrast també té una gran importància en la composició (i no tan sols en el color). Una composició ambigua, per exemple pel que fa a l'equilibri, provoca una sensació visual confusa. La nostra percepció intenta corregir-la (recordarem l'anivellament i l'agudització de les lleis de la Gestalt). En la comunicació visual, si no és que ens interessa provocar aquest efecte en l'observador, haurèm de contrastar la composició i desplaçar-nos cap a un dels dos pols (equilibrat i inestable, per exemple).

Donis Dondis ha definit dinou tipus de contrast compositiu basats en parells de conceptes que es configuren com a pols contraposats.

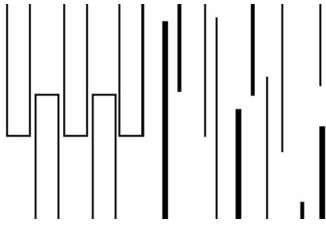
### Contrastos compositius segons D. Dondis

	<p><b>Equilibri - Inestabilitat</b>          Les composicions equilibrades tenen un "centre de gravetat visual" que sosté pesos visuals equivalents. El seu contrari, l'absència d'equilibri, és una composició inestable provocadora i inquietant.</p>
	<p><b>Simetria - Asimetria</b>          D. Dondis entén la simetria com el resultat d'una reflexió bilateral. Es tracta d'imatges amb un eix que les divideix en dues meitats iguals. Són imatges que transmeten classicisme (pel gust de grecs, renaixentistes i neoclàssics per aquesta mena de composició) i que sempre són equilibrades. El seu contrari, l'asimetria, no ha de ser necessàriament desequilibrat, però a les dues bandes de l'eix visual no tenim imatges idèntiques, sinó formes i elements visuals diferents. Si la composició és equilibrada és perquè té un pes equivalent.</p>
	<p><b>Regularitat - Irregularitat</b>          La regularitat en el grafisme consisteix a afavorir la uniformitat d'elements organitzats segons un mètode que no s'altera. La irregularitat consisteix a destacar el que és inesperat o insòlit.</p>
	<p><b>Simplicitat - Complexitat</b>          Ja s'ha parlat de la simplicitat en la forma; la simplicitat en la composició consisteix a imposar la forma elemental i una composició lliure de complicacions. La complexitat compositiva implica la presència de nombrosos elements i forces visuals que s'influeixen mútuament en una xarxa de relacions complexa que dóna lloc a un difícil procés d'organització del significat.</p>
	<p><b>Unitat - Fragmentació</b>          La unitat és l'equilibri d'elements diversos en una totalitat perceptible com a tal. La fragmentació és la descomposició dels elements visuals en unitats relacionades però independents.</p>
	<p><b>Economia - Profusió</b>          L'economia és el disseny auster, que prescindeix de tot element innecessari i se centra en el que és bàsic. La profusió és l'enriquiment visual d'un disseny ja definit en les línies generals mitjançant l'ornamentació i la filigrana.</p>

### Contrastos compositius segons D. Dondis

	<p><b>Reticència - Exageració</b> La reticència en la creació gràfica té com a objectiu una resposta màxima de l'observador davant d'elements mínims, aplicant un reduccionisme gràfic. L'exageració aguditza l'efecte visual dels elements gràfics i destaca el que és singular, extravagant o identificatiu.</p>
	<p><b>Predictibilitat - Espontaneïtat</b> La predictibilitat comporta explicitar el principi organitzador de la composició perquè l'observador vegi confirmades les seves previsions. És útil en el disseny d'interfícies per a no confondre l'usuari. L'espontaneïtat busca crear la sorpresa constant en l'observador i instar-lo a refer les prediccions en tot moment. L'espontaneïtat en els sistemes interactius és un repte per a estimular l'usuari a pensar.</p>
	<p><b>Activitat - Passivitat</b> L'activitat en la composició visual suggereix moviment i direccions a seguir. Forces descontrolades. La passivitat s'aconsegueix amb una imatge absolutament equilibrada que suggereix repòs.</p>
	<p><b>Subtilesa - Audàcia</b> La subtilesa defuig l'obvietat i les solucions fàcils i evidents per a cercar-ne de gran delicadesa i refinament. L'audàcia implica utilitzar l'obvietat amb gosadia en benefici del missatge que s'ha de comunicar.</p>
	<p><b>Neutralitat - Accent</b> La neutralitat consisteix a buscar una composició amb absència total de provocació envers l'espectador. L'accent consisteix a subratllar una sola cosa en un context uniforme i inicialment neutral.</p>
	<p><b>Transparència - Opacitat</b> La transparència implica un detall visual mitjançant el qual es pot veure el que hi ha al darrere. L'opacitat és el bloqueig i l'ocultació d'elements visuals i sol ser molt inquietant.</p>

### Contrastos compositius segons D. Dondis



#### Coherència - Variació

La coherència és la tècnica d'expressar la compatibilitat visual desenvolupant una composició dominada per una aproximació gràfica i temàtica uniforme i consonant. La variació consisteix a mostrar mutacions sobre un tema dominant (amb la mateixa funció que les variacions en un tema musical). La coherència i la variació són importants en la definició de la identitat gràfica d'una empresa o producte.



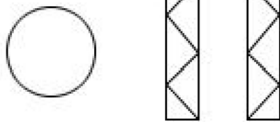
#### Realisme - Distorsió

El realisme és la pretensió de simular o suggerir la mateixa experiència visual en contemplar una imatge que en contemplar els objectes reals que representa. La distorsió força el realisme, en modifica els efectes d'il·lusió òptica i es desvia de la referència a la forma representada.



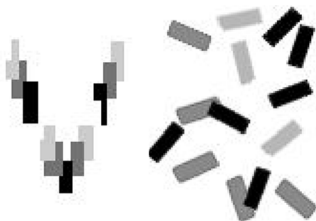
#### Plana - Profunda

En la composició plana s'ignora la perspectiva i qualsevol altra tècnica que suggereixi profunditat en l'espai. La composició profunda utilitza la perspectiva, el clar-fosc i altres tècniques gràfiques per a projectar cap a endins i cap a enfora les dimensions del suport i provocar efectes de volum i profunditat.



#### Singularitat - Juxtaposició

La singularitat consisteix a centrar la composició en un tema aïllat i independent, sense cap altre estímul visual. La juxtaposició expressa la interacció d'estímuls visuals i n'activa la comparació relacional.



#### Seqüencialitat - Aleatorietat

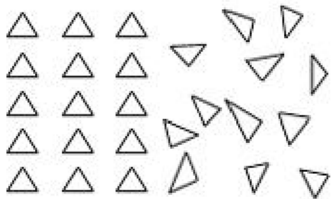
La seqüencialitat suggereix un ordre lògic en el procés de composició, amb elements disposats segons un esquema rítmic. La composició aleatòria de la impressió de manca de pla, de desorganització planificada o d'una presentació accidental de la informació visual.



#### Agudesia - Difusibilitat

L'agudesia cerca la claredat en els elements gràfics i l'expressió. La difusibilitat no aspira a la precisió, sinó a crear un ambient visual (com fan els videoclips no narratius en el mitjà audiovisual).

### Contrastos compositius segons D. Dondis



#### Continuïtat - Episodicitat

La continuïtat és la força cohesiva que manté unida una composició d'elements diversos. Gràficament pot ser una sèrie de connexions visuals entre elements. L'episodicitat s'expressa mitjançant la desconnexió o les connexions molt dèbils entre elements visuals; reforça el caràcter individual de les parts constitutives. La continuïtat en el temps en els gràfics en moviment es pot reflectir per una estructura i una composició visual similars en un canvi d'escena.

El que és realment interessant és controlar la combinació de diversos tipus de contrast compositiu. Per exemple, una imatge equilibrada i amb subtileza, o bé subtil i desequilibrada, o bé equilibrada, subtil i predictable.



Anunci basat en el contrast cromàtic i compositiu.

### 1.7. Espai i elements compositius

Els veritables protagonistes de la composició (condicionats pel marc, organitzats, si escau, mitjançant retícules) són els elements visuals. La seva disposició és la que ens permet generar els contrastos que s'han tractat en l'apartat "Contrast compositiu".

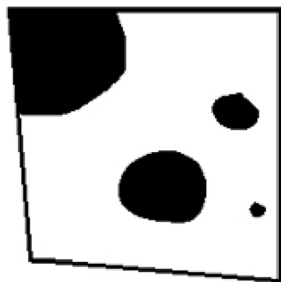
Tot seguit es mostren algunes de les característiques i els efectes que provoquen.

### Classificació basada en la de Maurice de Sausmarez per a les forces espacials



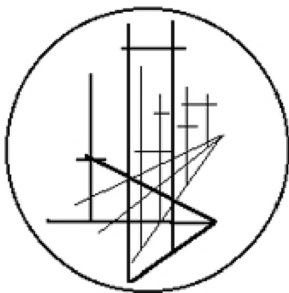
#### Alternança entre figura i fons

Aquest efecte es dona quan la distinció entre figura i fons no és clara. En l'exemple no es pot afirmar si la figura és el negre o el blanc; el sistema perceptiu no es decideix i es van alternant. Això ens demostra que en el camp de visió no hi ha res negatiu, que l'espai al voltant de la imatge és tan positiu com la mateixa imatge. Aquest fenomen, que es dona sovint, també s'explica per l'anomenada *relació entre forma i contraforma*.



#### Diferències de mida

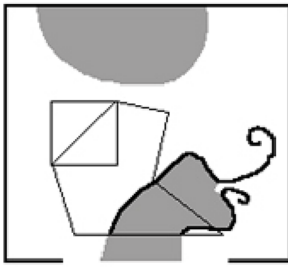
Les diferències de mida entre elements gràfics creen relacions jeràrquiques i diferències de pes aparent entre si. També generen sensació d'espai i profunditat en la composició.



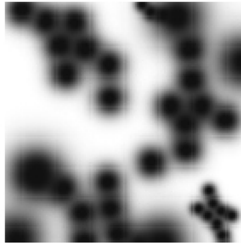
#### Relacions lineals

La longitud i l'amplada de les línies, els angles d'inclinació, la seva posició respecte dels límits del marc i en relació amb les altres línies, són elements que influeixen en la composició. Les relacions lineals s'han utilitzat per a crear els sistemes de perspectiva, generadors d'espai per antonomàsia.

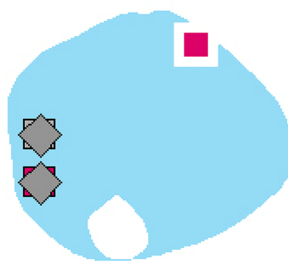


**Classificació basada en la de Maurice de Sausmarez per a les forces espacials****La forma**

La interacció entre formes rectilínies i curvilínies és un factor que cal tenir en compte en les composicions visuals. En general, les formes curvilínies sembla que es "mouen" més ràpid. Però les formes rectilínies amb angles aguts i oposades als eixos vertical i horitzontal creen una dinàmica que "accelera" la composició.

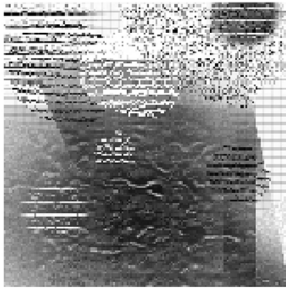
**Diferències de valor**

En parlar del color s'ha tractat del contrast de lluminositat on utilitzem diferències en el valor de clar-fosc. Aquestes diferències són generadores de volum i creen diversos nivells o sensació de profunditat en la composició.

**El color**

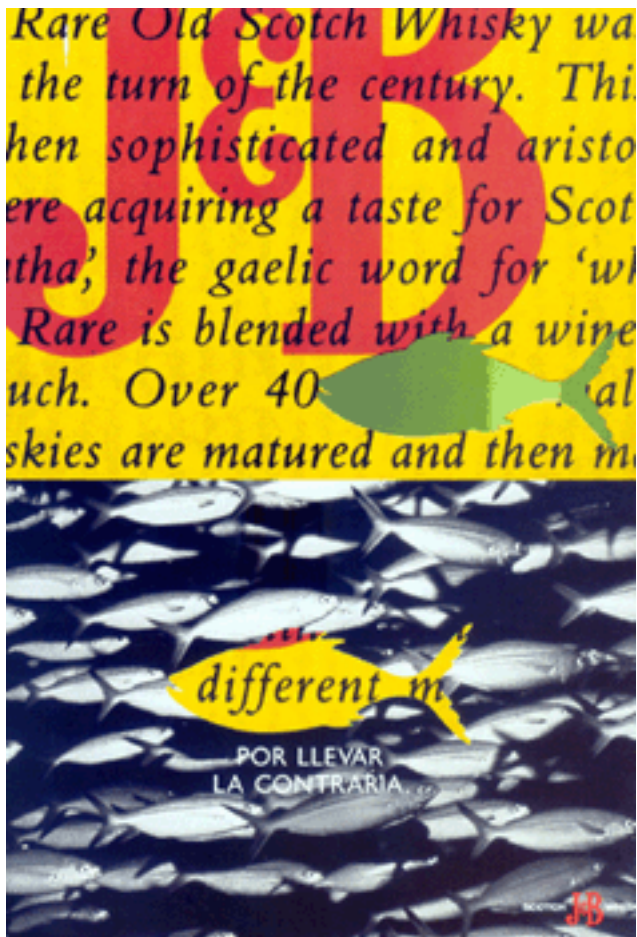
El color és un element clau en les relacions que sorgeixen en qualsevol composició. Té un paper important en l'equilibri i també en la sensació d'espai. Alguns colors "surten" del pla i uns altres "marxen cap al fons".

### Classificació basada en la de Maurice de Sausmarez per a les forces espacials



#### La textura

La textura no té un paper decoratiu, sinó que participa activament en la composició. L'aplicació de diverses textures als elements els distingeix i els imprimeix caràcter. La mescla de sensació visual i tàctil dóna aparença física a l'objecte representat.



En aquest segon anunci trobem un contrast creat per diversos elements: color, forma i figura, textura, direcció, etc. Aquest contrast és el que subratlla el missatge que es vol comunicar: "Per portar la contrària".



## 2. Expressió i qualitat gràfica

### 2.1. L'expressió gràfica



Fotos que il·lustren l'estudi El gest a Catalunya, del folklorista i precursor de l'estudi dels llenguatges no verbals Joan Amades i Gelats (1890-1959). Fotos de grafitis. Fotografies: D. Gómez.

Les expressions de la cara expressen visualment, i d'una manera subtil, sensacions, emocions, sentiments i estats d'ànim. Amb més intenció, els gestos expressen o reforcen el que volem dir.

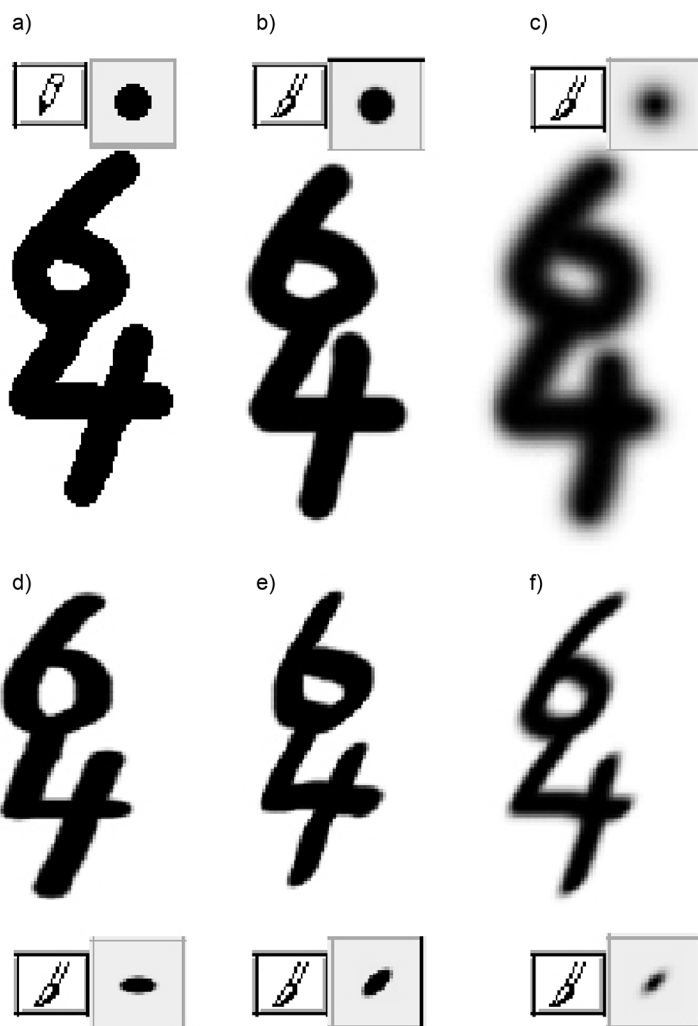
Expressar-se gràficament és una altra forma de comunicació visual que pot arribar a aconseguir resultats similars. L'expressió gràfica té característiques pròpies: es duu a terme en l'espai (i també en el temps, si parlem d'imatge en moviment), les eines, les tècniques, els materials i els processos que es fan servir afecten el resultat i estan condicionats per diverses tradicions culturals de codis visuals.

L'expressió gràfica és la manera de comunicar-se amb imatges.

Es pot intentar expressar el que se sent mitjançant una pintura, transmetre el missatge que li demana el client en un anunci publicitari o expressar gràficament com s'ha de construir una casa en un plànol.

En una de les accepcions, **expressió gràfica** s'entén quan és el resultat d'una expressió individual (associada als artistes) i es contraposa a **comunicació gràfica**, que tindria un caràcter menys subjectiu (associada als dissenyadors, publicistes, periodistes gràfics).

## 2.2. La qualitat gràfica



a) S'ha fet amb l'eina del llapis i amb un diàmetre de 13 píxels.

b) S'ha fet amb el mateix diàmetre però amb l'eina del pinzell, que suavitza el dentat; les opcions de pinzell són la mateixa duresa i un espaiat de 25 píxels.

c) Els paràmetres són com en el b), menys la duresa, que és la mínima: zero. La imatge es desdibuixa i fins i tot sembla més llunyana, en un segon pla.

d) El pinzell s'ha aixafat i redueix la "rodonesa" a un 48%; amb això obtenim canvi de gruix, segons la direcció de la línia. Aconsegüim un efecte de ploma de canya. La duresa és màxima.

e) Encara es potencia més l'efecte de ploma: a més de reduir la "rodonesa", s'ha inclinat el pinzell en un angle del 43%. Mantenim la duresa al màxim.

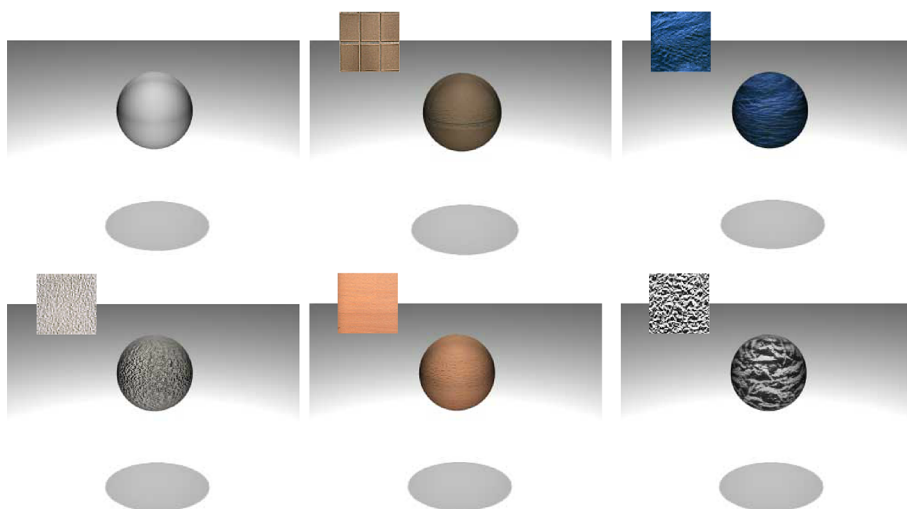
f) És com el gràfic e), però amb la duresa molt baixa (en un 12%). La qualitat gràfica canvia.

Obriu el programa i experimenteu-hi pel vostre compte.

La qualitat gràfica és el conjunt de característiques que defineixen i diferencien un element gràfic d'un altre i els aspectes que transmeten una determinada presència gràfica a l'observador. Hi influeix l'eina que s'utilitza i la forma d'execució: per exemple, és diferent un cercle que es traci amb pinzell i tinta xinesa sobre paper d'arròs, que un cercle traçat en línia fina per un plòter sobre



### 2.3. La textura



En els mòduls precedents s'ha parlat dels aspectes visuals de la percepció humana. Tanmateix, també s'ha apuntat que la percepció no funciona per compartiments estancs, sinó que la informació dels diversos sentits conflueix per a donar-nos una interpretació de l'entorn. Això porta fins i tot a situacions en què la informació d'un sentit transmet una sensació associada a un altre. És el cas de les textures.

La textura és una sensació associada originàriament al tacte en la qual influeixen el grau i el tipus de rugositat d'un objecte. Per exemple, la textura diferent de la pell d'una taronja, un préssec o una poma. Altres exemples de textura poden ser una paret estucada, l'escorça d'un arbre, una cistella de vímet, etc.

Hi ha imatges que transmeten aquesta sensació tàctil sense necessitat de tocar-les. Són elements gràfics repetitius que per les seves característiques suggereixen un tipus de rugositat determinat i indueixen el cervell a aquesta percepció de textura.

La textura és una sensació tàctil que es pot aconseguir mitjançant gràfics que suggereixen rugositat.

L'aplicació de textura en un element gràfic li pot donar cos i presència, fer-lo més "sòlid", donar-li calidesa o duresa. Les textures se solen identificar amb materials del món físic; cal manejar aquesta relació amb coneixement de causa per a obtenir els objectius de comunicació que es busquen: és molt diferent una textura "de fusta" que una "metàlica". L'aplicació de textures en els gràfics tridimensionals evita la brillantor "irreal" dels objectes i ajuda a diferenciar-los. En l'aplicació de textures, com fons de composicions amb text, s'ha d'anar molt amb compte perquè poden anul·lar-ne completament la llegibilitat.



La textura de vegades arriba a ser tant o més important que l'objecte que la conté, cosa que pot donar lloc a molts jocs plàstics. Per exemple, en aquest anunci de Guinness, en el qual la cervesa es manté per ella mateixa, sense el contenidor que l'hauria de contenir, la textura ajuda a comunicar un missatge: la cervesa té tant de cos que no cal un got.



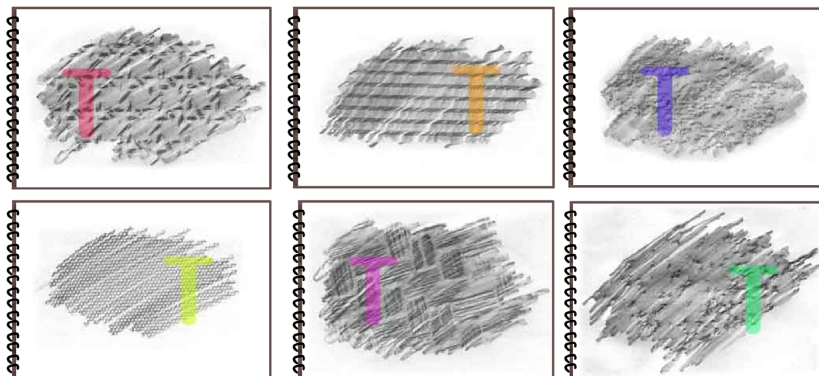
La textura, a més d'expressar sensacions tàctils, pot provocar altres reaccions sobre l'observador, com la temperatura. En aquest anunci, les bombolles d'aigua, la textura de "mullat" transmet una sensació elevada de frescor. Si miréssim aquest anunci a l'estiu a 40°, ben segur que el nostre desig de beure augmentaria.

### **Un catàleg de textures**

Els programes infogràfics solen incorporar catàlegs de textures, possibilitat de generació de textures o filtres algorítmics que permeten obtenir-les. A més, hi ha **terceres parts** que ofereixen catàlegs de textures per a diversos programes de gràfics.

Amb un llapis, paper i un **escàner** no és difícil confeccionar un catàleg propi de textures curioses. Es tracta de fer servir la tècnica del *frotatge*: posem el paper sobre una superfície texturada i el ratllem amb el llapis, amb la qual cosa la textura "es transmet" al paper. Després l'escanem i li donem el tractament que ens interressi.





## 2.4. L'estil

S'anomena *estil* "el conjunt de trets formals l'aparició constant i combinada dels quals es considera característica de l'obra d'un artista, una escola artística o un període de la història de l'art determinat" (Faerna i González, 2000).

"[...] todo estilo no es más que una sistematización de procedimientos formales, que se convierten en estables, recurrentes, reconocibles y predecibles."

R. Gubern (1987). *La mirada opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili ("Mass Media").

Els estils estan condicionats per l'època i l'indret on neixen, el mitjà i el gènere d'expressió que es fan servir, i també el context social i cultural dels creadors.

Alguns autors han assenyalat que en la història de les arts visuals hi ha una alternança entre estils austers i barrocs. En una línia similar, però menys reduccionista, **Donis Dondis** ha proposat una classificació en cinc categories àmplies d'estil visual i les ha associat a determinades "tècniques". Es tracta d'una classificació que es podria discutir per categòrica, però que és útil per a analitzar alguns aspectes estilístics. **Henri Focillon** va distingir quatre etapes que caracteritzarien l'evolució en els estils artístics:

- Fase experimental o formativa
- Fase de maduresa o clàssica
- Fase de refinament
- Fase barroca o de decadència

Tot i que s'ha qüestionat, encara hi ha historiadors que fan servir aquesta concepció.

La postmodernitat, **eclèctica** per definició, ha fet referència als estils com un catàleg de recursos visuals disponible per al creador. Així, no ens sorprenem d'un autor que faci servir diferents estils segons les circumstàncies, i és habitual presentar una col·lecció de moda de vestir amb categories estilístiques similars a les de Dondis.

## 2.5. Figuratiu enfront d'abstracte

Les obres d'art visual se solen classificar en **figuratives** o **abstractes**. Es diu que són figuratives quan **representen** formes i objectes de la realitat, i abstractes quan combinen elements gràfics sense cap intenció representacional.

Entre les figuratives es fan servir diferents tipus de representació. Hi ha les **naturalistes** o **realistes**, que busquen crear la **il·lusió** de realitat, com si la imatge procedís directament de l'objecte. També hi ha representacions **esquemàtiques**, que només inclouen els trets destacats i identificadors. En un eix bidireccional podríem situar, en un extrem, l'intent de simulació de la informació que percep l'ull i, en l'altre, l'intent de representar la interpretació que n'ha fet el sistema perceptiu.



La representació naturalista també s'ha anomenat **mimètica**, per la intenció de "còpia" de la realitat, o **fotorealista**, perquè es fa servir el principi fotogràfic de plasmar la informació visual que arriba a un únic punt de vista.

En la representació no naturalista també hi ha una multiplicitat d'opcions: cercar la simplicitat amb els mínims trets identificadors, exagerar aquests trets (com les caricatures), mostrar alhora múltiples facetes d'un objecte (com en el **cubisme analític**), portar determinats contrastos de color a l'extrem (com els **fauvistes**), etc.

Les obres **abstractes** prescindeixen de la representació figurativa i se centren en relacions compositives i entre els elements gràfics. Poden ser investigacions sobre el mateix mitjà o bé maneres de transmetre un missatge o de plantejar qüestions a partir de la sensació que provoca la dinàmica visual en l'observador.

L'expressió de sentiments personals o de conceptes abstractes és possible tant mitjançant una obra abstracta com figurativa.

"Las primeras experiencias abstractas estuvieron marcadas por la influencia de corrientes esotéricas y espirituales que concebían las formas y colores como vehículos sensoriales para acceder a un universo espiritual superior..."

J. M. Faerna; A. Gómez (2000). *Conceptos fundamentales de arte*. Madrid: Alianza ("Arte y Música").

### **Piet Mondrian**

Piet Mondrian (1872-1944) és un dels artistes clau de l'abstracció i, alhora, un exemple clar de l'evolució d'un art representacional a un art sense referents del món físic. Les se-



ves primeres obres són de tipus naturalista, sobretot paisatges i natures mortes. A partir de 1985 es comença a interessar per la música i el teatre, i per les religions orientals. Pictòricament s'interessa pel simbolisme. Pinta paisatges, dones i flors amb intenció de transcendència, i fa un ús expressiu del color. Cada vegada l'atrauen més el punt de vista i els aspectes compositius. Entre la primera i la segona dècada del segle vint rep la influència del cubisme i, alhora, aprofundeix en el diàleg amb la seva obra. Explora al màxim el poder expressiu de la línia. Després de la sèrie dels *Arbres* continua treballant amb la natura com a punt de partida (el mar i els elements arquitectònics), però el seu interès se centra en elements compositius i comença a donar als quadres el títol de "composició", que pretén ser neutral.

El 1917 funda, amb Theo van Doesenburg i altres, la revista *Der Stijl*. Entre 1916 i 1920 explora les composicions amb línies o plans de color. A partir d'aquí, la seva obra deixa de basar-se en qualsevol referent extern a la pintura. Treballa amb la composició i l'estructura del quadre, i cerca relacions d'equilibri complexes. Utilitza formats rectangulars, quadrats i en rombe. També rebutja la funció decorativa de la pintura perquè la considera externa. La dansa i la música són de les poques influències que accepta.



*El Árbol Rojo* (1909-10). 70 × 99 cm. Oli sobre tela.



*El Árbol Plateado* (1911). 78,5 × 107,5 cm. Oli sobre tela.



*Manzano en flor* (1912). 78 × 106 cm. Oli sobre tela.

### 3. Tipografia

#### 3.1. Tipografia: un mitjà gràfic per a un missatge verbal



Primera columna. Signe xinès del gerro triangular 卍. Originalment és una representació i s'estilitza fins a convertir-se en el signe 卍.

Segona columna. Signe sumeri per a *bou*. Comença com a pictograma amb una relació d'analogia evident i s'adapta fins a convertir-se en signe sil·làbic.

Tercera columna. Pictograma semític per a *bou* (*alef*) que s'adapta i s'estilitza fins a convertir-se en l'actual signe vocàlic A.

Malgrat que originalment deriven de pictogrames, les lletres que tenim actualment són signes arbitraris que representen, per convenció, un determinat so.

El text és la plasmació gràfica del llenguatge verbal i la seva naturalesa visual influeix en la transmissió del missatge. La cal·ligrafia i la tipografia, la llegibilitat, segons el suport i el tipus d'aplicació, l'amenitat de lectura i el caràcter gràfic, influeixen en el lector.

En els treballs de disseny, la tipografia té un doble paper: és text i imatge. S'estableix un compromís entre la seva presència gràfica en relació amb altres elements visuals i les seves necessitats de llegibilitat. També està en joc la sintonia entre forma i contingut.

#### 3.2. Història de la tipografia

L'origen de l'alfabet llatí (i també de l'àrab, l'hebreu i el grec) cal buscar-lo en l'alfabet fenici, que deriva, al seu torn, dels jeroglífics egipcis i els pictogrames semítics. Les lletres capitals de les làpides romanes (equivalents a les nostres majúscules) es transformen en la baixa edat mitjana a partir de l'escriptura manual en minúscules. Carlemany encarrega que s'hi posi ordre, cosa que dona

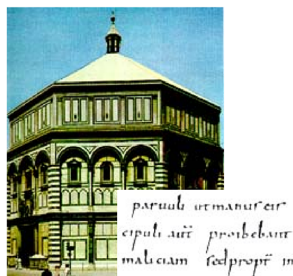
lloc a la cal·ligrafia que es coneix com a **carolíngia**, que és la base de les nostres minúscules actuals. Al segle XIII es consolida la cal·ligrafia que s'anomena *gòtica*, basada en el traç del plomí.

El 1455 **Gutenberg** fa les primeres impressions amb impremta de **tipus mòbils**. Entre el segle XV i XVI els tipògrafs venecians renoven la tipografia i la fan més clara i llegible. Al segle XVII tipògrafs com Baskerville, Didot o Bodoni introdueixen variants i matisos. Al principi del segle XVIII apareixen les lletres de **pal sec**, destinades a la retolació, i tot seguit les **egípcies**, que també són gruixudes però amb gràcia.

Al principi del segle XX es recuperen les lletres de pal sec, que es refinen de la mà de la coherència geomètrica. D'altra banda, es dissenyen tipografies inspirades en les **romanes** (com la Times). A mitjan segle es presenta l'Helvetica, una de les tipografies de pal sec amb més difusió. A mitjan segle conviuen les tendències per aconseguir una tipografia clara i llegible per a tota mena d'usos i aplicacions amb l'aparició de tipografies pensades per a la baixa definició de les pantalles dels ordinadors i una gran profusió de tipografies decoratives, per a retolació i experimentals.



Romànica capitalis  
monumentalis s. I a. C.



Carolingia minúscula  
s. VIII a s. XI



Gòtica minúscula  
s. XII a s. XV



Textura  
s. XIV a s. XV



Humanística minúscula  
s. XV a s. XVI

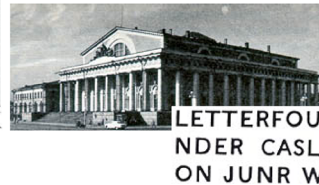


Humanística cursiva  
s. XV a s. XVI





Garamond 1531

Baskerville  
mitjans s. XVIIIDidot mitjans  
s. XVIIIBodoni  
1788 (1818)Prima  
Sans serif 1816Clarendon  
1844

Gill 1927



Futura 1927



Times New Roman 1931



Helvética 1957

### 3.3. El llenguatge tipogràfic

El conjunt de caràcters disponibles s'anomena **font tipogràfica**. La gamma de pesos, cursives i amplades es coneix com a **família**. A més, tenim un gran nombre de conceptes per a descriure les característiques del tipus i també el seu ús en el text (que veurem més endavant).

El dibuix de la lletra determina la família. La família tipogràfica se sol identificar pel nom del creador o de l'empresa que la comercialitza. Una família sol incloure una gamma de pesos, cursives i amplades que anomenem *estils*.

fina	<b>Negra</b>
fina cursiva	<b>Negra cursiva</b>
Rodona	<b>Extranegra</b>
Cursiva	Condensada
Negreta	Ultracondensada
<i>Negreta cursiva</i>	Estesa

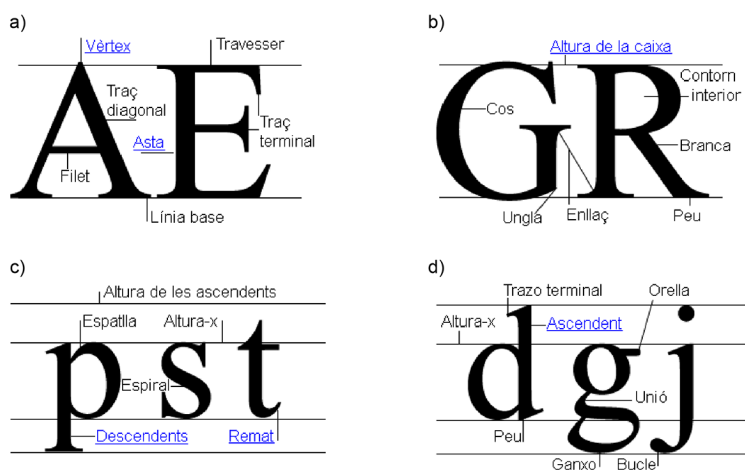
Diferents estils d'una mateixa família tipogràfica.

Una **font** és originalment un conjunt de caràcters de la mateixa mida d'un estil determinat dins d'una família. Tanmateix, en la tipografia digital una font sol incloure diverses o totes les mides possibles. Normalment, una font inclou lletres de caixa alta, caixa baixa, versaletes, xifres, signes de puntuació, etc. Prové del francès *fonte* ('fosa'), passant per l'anglès *fount* i la variant americana *font*.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ& abcdefg  
 hijklmnopqrstuvwxyz ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
 1234567890 1234567890 1234567890 1234567890 1/3 1/4 1/2 3/3 3/4  
 Æ Œ æ œ ffl ffi ff fi + - ÷ × = % ° . : ; ! ? - - - " " " " O [ ] /  
 Å Á Â Ã Ä Å Ñ Ç à á â ã ä å ñ ç ø ß « » ¡ ¢ → ™ ™ ® © □ ■ • \* † ‡ § ¤ €

### Descripció del caràcter tipogràfic

La llarga tradició tipogràfica ha anat creant un vocabulari per a descriure l'aspecte i les parts dels caràcters tipogràfics. Aquest llenguatge ens permet de parlar de tipografia i comparar una font amb l'altra.



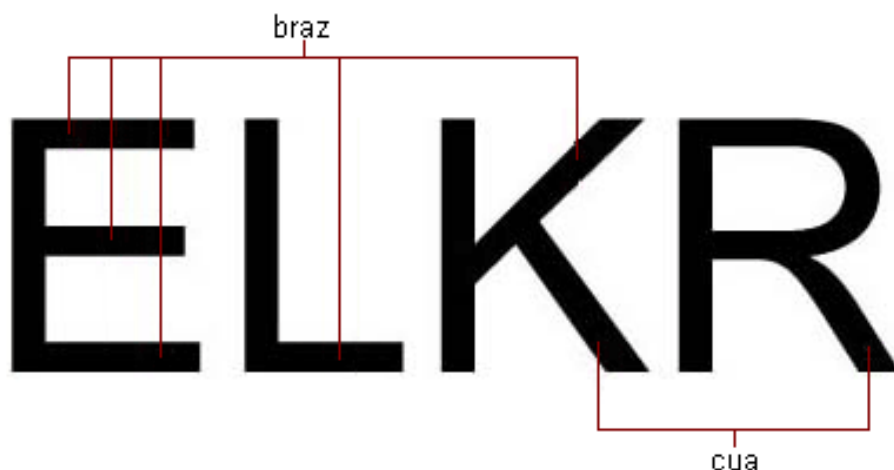
- **Vèrtex:** punt exterior on es troben dos traços, com en la part superior d'una A o una M o el peu d'una M.
- **Asta:** traç principal de la lletra que en defineix la forma essencial.
- **Altura de la caixa:** altura de les lletres de caixa alta d'una font, mesurada des de la línia de base fins a la part superior del caràcter.

- **Ascendent:** asta de la lletra de caixa baixa que sobresurt per damunt de l'altura  $x$ , com en la  $b$ ,  $d$  o la  $k$ .
- **Descendents:** asta de la lletra de caixa baixa que queda per sota de la línia base, com en la  $p$  o la  $g$ .
- **Remat:** traç terminal d'una asta, braç o cua. És un element ornamental o de reforç que no és indispensable per a definir el caràcter.

### 3.4. El caràcter tipogràfic

#### 3.4.1. Descripció del caràcter tipogràfic

La llarga tradició tipogràfica ha anat creant un vocabulari per a descriure l'aspecte i les parts dels caràcters tipogràfics. Aquest llenguatge ens permet de parlar de tipografia i comparar una font amb una altra.



#### Definicions:

**Altura de majúscules:** és l'altura de les lletres de caixa alta d'una font, des de la línia de base fins a la part superior del caràcter.

**Altura  $x$ :** és l'altura de les lletres de caixa baixa, excloent els ascendents i els descendents. Se sol calcular precisament a partir de l'altura de la lletra  $x$  de la caixa baixa.

**Anell:** asta corba tancada que inclou el blanc intern en lletres com la  $b$ , la  $p$  o la  $o$ .

**Ascendent:** asta de la lletra de caixa baixa que sobresurt per damunt de l'altura  $x$ , com en la  $b$ , la  $d$  o la  $k$ .

**Asta:** tret o traç principal de la lletra que en defineix la forma essencial.

**Astes muntants:** són les astes principals verticals o obliques d'una lletra, com la *L*, *B*, *V* o *A*.

**Asta ondulada:** el tret principal de la *S* o la *s*. També s'anomena *espina*.

**Barra:** el tret horitzontal en lletres com la *A*, la *H*, la *f* o la *t*. També es denomina *asta transversal*.

**Basa:** projecció que a vegades es veu en la part inferior de la *b* o en la *G*.

**Blanc intern:** espai en blanc dins de l'anell o trau.

**Braç:** part terminal que es projecta horitzontalment o cap amunt, com en la *E*, la *K* o la *L*.

**Cua:** asta obliqua penjant d'algunes lletres, com la *R* o la *K*, que es recolza en la línia de base.

**Cua corba:** asta corba que passa per sota de la línia de base, com en la *Q*, o que s'hi recolza, com en la *R* o la *K*.

**Cartel·la:** traç corbat o poligonal de conjunció entre l'asta i el remat.

**Coll:** enllaç de connexió entre l'anell i el trau de la lletra *g*.

**Descendent:** asta de la lletra de caixa baixa que queda per sota de la línia de base, com en la *p* o en la *g*.

**Gràcia o serif:** traç terminal d'una asta, braç o cua. És un element ornamental o de reforç que no és indispensable per a definir el caràcter.

**Inclinació:** angle de l'eix imaginari suggerit per la modulació d'espessors dels trets d'una lletra. L'eix pot ser vertical o amb diversos graus d'inclinació. L'eix és una de les característiques principals que defineixen una família de caràcters.

**Línia de base:** la línia sobre la qual es recolza l'altura *x*.

**Trau:** porció tancada de la lletra *g* que queda per sota de la línia de base. Si aquest tret és obert, s'anomena *cua*.

**Orella:** àpex o petit tret terminal que a vegades s'afegeix a l'anell d'algunes lletres, com la *o* o la *g*, o a l'asta d'altres, com la *r*.

**Rebava:** espai entre el caràcter i la vora del tipus.



**Vèrtex:** punt exterior de trobada entre dos traços, com en la part superior d'una A o una M o el peu d'una M.

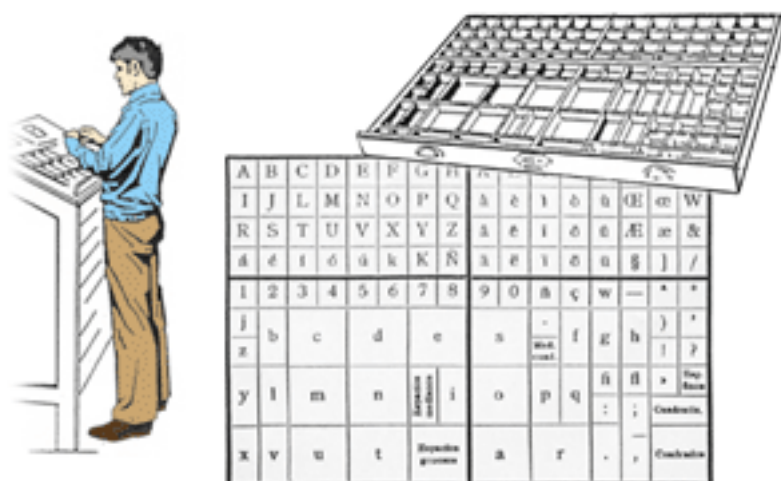
### 3.4.2. La caixa alta i baixa

Parlem de **caixa alta** o **caixa baixa** per referir-nos a les majúscules (derivades de les capitals romanes) i les minúscules (originàries de la cal·ligrafia medieval). Fem servir aquest terme més genèric perquè, per exemple, les **versaletes** són lletres de caixa baixa però amb estructura i aparença de majúscules.

Però de quina **caixa** parlem i per què de vegades és **alta** i altres vegades, **baixa**?

L'origen d'aquesta denominació prové de la composició de textos en tipus mòbils. Cada font tipogràfica es recollia en una caixa amb una casella (o caixetí) per a cada lletra. Les que anomenem lletres de *caixa alta* se situaven en la part superior de la caixa, i les de *caixa baixa*, a la inferior.

Fixeu-vos que hi ha lletres (com la *c*, la *d*, la *e*, etc.) que tenen el caixetí més gran perquè, en ser més freqüents, la font inclou més tipus d'aquestes lletres.

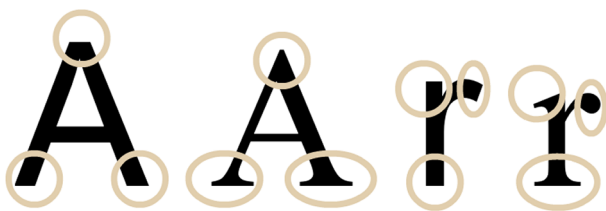


### 3.4.3. Trets i terminals

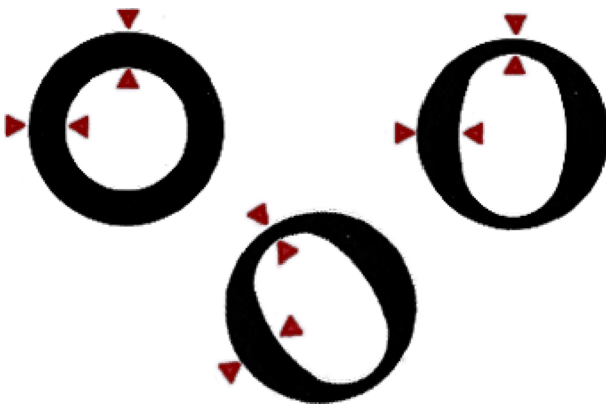
En una anàlisi del tipus podem diferenciar entre **trets** i **terminals**. Els trets o traços principals poden ser **uniformes**, si mantenen un gruix constant, i **modulats**, si el varien. En cas que hi hagi modulació, suggereix un eix que pot ser vertical o inclinar-se en diferents graus segons la tipografia. En l'extremitat dels trets es poden trobar **traços terminals** (també s'anomenen *gràcia*). Dependent de la família tipogràfica, els terminals són d'una forma o una altra. Hi ha famílies (les lineals o de pal sec) que no inclouen gràcies i que es denominen en anglès *sans serif*.



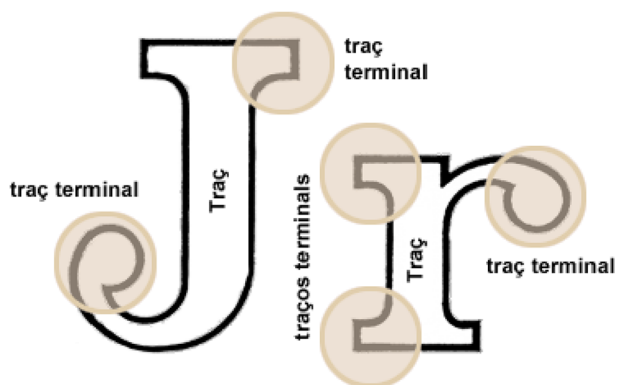
Tipus de terminals.



Serif i sans serif.



Modulació.

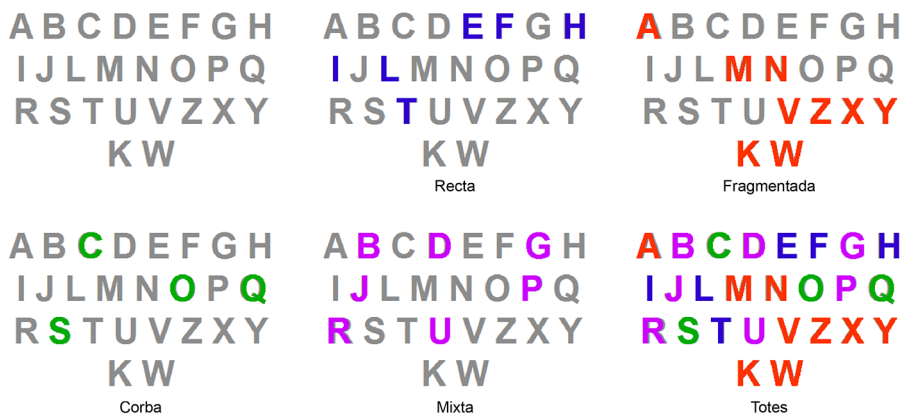


Traços i terminals.

### 3.4.4. Estructura geomètrica del caràcter tipogràfic

Si ens centrem en els elements bàsics de les lletres, es poden caracteritzar segons quatre tipus de línies:

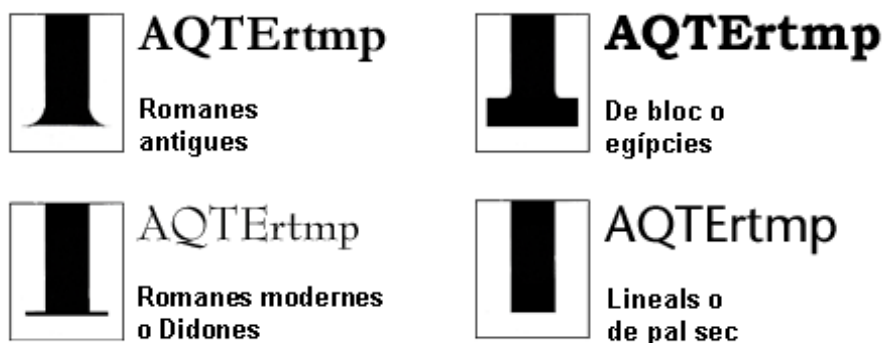
- Rectes
- Fragmentades
- Corbes
- Mixtes



### 3.5. Les famílies tipogràfiques

És evident que hi ha famílies tipogràfiques que tenen aspectes i característiques similars, però en l'intent de classificar-les en grans grups no s'ha trobat un sistema definitiu (entre d'altres, perquè es continuen dissenyant tipus nous, alguns difícils de classificar).

Una classificació bàsica que es basa en els traços terminals pot ser la que es mostra tot seguit:



Vegem una classificació més detallada basada en diversos paràmetres.

### Classificació de les famílies tipogràfiques segons Lewis Blackwell

#### Humanistes o venecianes

Abefgør

#### Centaur ~ Venetian 301

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890

Tipografies: Centaur, Kennerly, Cloister...

#### Humanistes

- **Característiques:** contrast pobre entre els traços gruixuts i els fins. Modulació obliqua. Té traços terminals, gruixuts i inclinats. Totalment oblics en els terminals dels traços ascendents. El filet de la *e* de caixa baixa és inclinat. Té un pes intens en l'aparença general.
- **Origen:** són tipografies basades en els escrits humanistes del segle xv. Van ser creades pels tipògrafs venecians per contraposició al tipus gòtic cal·ligràfic en què s'havia basat Gutenberg per als primers tipus mòbils.

#### Romanes antigues o Garaldes

Abefgør

#### Times New Roman

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890

Tipografies: Garamond, Times New Roman, Bembo...

#### Antigues

- **Característiques:** contrast mitjà entre els traços gruixuts i fins. Modulació obliqua. Té traços terminals inclinats. El filet de la *e* de caixa baixa és horitzontal. Té un pes mitjà en l'aparença general. La caixa alta és més curta que les ascendents de la caixa alta.
- **Origen:** els primers models són de l'impressor venecià Aldo Manuzio (1450-1515) i l'estampador Francesco Griffo, i representen una reforma i millora dels tipus humanístics. Sobre aquests models l'estampador i dissenyador francès Claude Garamond (1500-1561) crea noves famílies tipogràfiques.

#### Romanes de transició

Abefgør

#### Caslon

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890

Tipografies: Baskerville, Fournier, Caslon...

#### De transició

- **Característiques:** contrast mitjà o alt entre els traços gruixuts i els fins. Modulació vertical o pràcticament vertical. Té traços terminals prims lleugerament inclinats o horitzontals. El filet de la *e* de caixa baixa és horitzontal.
- **Origen:** els essencials en aquest grup són els del tipògraf anglès John Baskerville (1706-1775) i el fonedor francès Pierre-Simon Fournier (1712-1768).

S'anomenen *de transició* perquè representen un estadi formal intermediari entre els tipus romans "antics" i els "moderns".

### Classificació de les famílies tipogràfiques segons Lewis Blackwell

#### Romanes modernes o Didones

Abefgor

#### Bodoni

abcdefghijklmnopqrstuvwxy  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890

Tipografies: Bodoni, Walbaum, ITC Zapf Book...

#### Modernes

- **Característiques:** contrast extrem entre els traços gruixuts i els fins. Modulació vertical. Traços terminals horitzontals, prims (de vegades filiformes) i generalment enquadrats (no van disminuint de gruix en tascó).
- **Origen:** el 1784 el francès Firmin Didot va crear una tipografia que aprofitava les millores en la qualitat del paper i de la impressió. El 1787 el mestre impressor italià Giambattista Bodoni va crear una nova tipografia que s'hi basava. Els tipus "moderns" va ser els estàndard per a textos fins al final del segle XIX. La classificació com a "romanes modernes" indica que són una evolució de les antigues i que neixen al començament del període històric "modern". També s'anomenen *Didones* pel cognom Didot.

#### Egípcies, *slab serif* o remat en bloc

Abefgor

#### Rockwell ~ Geometric Slabserif 712

abcdefghijklmnopqrstuvwxy  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890

Tipografies: Clarendon, Rockwell, Serifa...

#### Egípcies

- **Característiques:** no hi ha contrast entre els traços. Modulació vertical. Traços terminals horitzontals, del mateix gruix que les astes i generalment enquadrats. Gran altura x. La *g* de caixa baixa gairebé no descendeix.
- **Origen:** sorgeixen a Anglaterra a partir del 1817, destinades a la relotació i a la publicitat. Pensades per a produir més impacte pel seu pes, estructura mecànica i monolínia. Com a titulars, solien acompanyar textos en tipografies modernes. Clarendon (1845) és la família prototípica d'aquest grup. A partir del 1920 es dissenyen tipus egípcies basats en geomètriques de pal sec, com Futura. Rockwell (del 1934) n'és una. El 1967 Adrien Frutiger presenta la Serifa com a versió *slab serif* de la tipografia Univers. El nom d'egípcies sembla respondre al gust pel que és egípcia en el moment de la seva aparició, però no manté cap relació formal amb l'art dels faraons. També s'han denominat *square serif* o Mecanes i antigues, quan van aparèixer per primera vegada.

#### Grotesques de pal sec, *sans serif* o lineal a

Abefgor

#### News Gothic

abcdefghijklmnopqrstuvwxy  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890

Tipografies: News Gothic, Franklin Gothic, Trade G...

#### L. grotesques

- **Característiques:** canvis de contrast de gruix en la caixa baixa. Modulació vertical. Sense remats. Certa duresa en les corbes. Trau tancat de la *g* de caixa baixa. Sol tenir un gran pes en l'aparença general.
- **Origen:** apareixen a principi del segle XIX, destinades a la relotació. Disponibles només en caixa alta. En la primera dècada del segle XX ja apareixen famílies completes (Alternate Gothic, Franklin Gothic, News Gothic) que inclouen caixa baixa. S'anomenen grotesques per la manca de finor, harmonia i bellesa respecte dels tipus romans. També es van denominar *gòtiques* per tenir un pes i una presència de negre equiparable als tipus gòtics de Gutenberg (els guanyaven en llegibilitat).

### Classificació de les famílies tipogràfiques segons Lewis Blackwell

Neogrotesques de pal sec, *sans serif* o lineal b

Abefgor

Univers ~ Zurich

abcdefghijklmnopqrstuvwxy  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890

Tipografies: Univers, Akzidenz Grotesk, Helvetica...

Neogrotesques

- **Característiques:** menys contrast de gruix de traç que les grotesques. S'allunya de "l'escriptura amb ploma". Modulació vertical. Sense remats. Bocal de la C més obert. La G de caixa alta té una unglà. La g de caixa baixa té el trau obert. Sol tenir un pes important en l'aparença general si no es tracta de versions *light*.
- **Origen:** Akzidenz Grotesk, llançada per la foneria Berthold el 1896 i coneguda a Amèrica com a *standard*, és una de les primeres d'aquest grup. De la seva influència en els tipògrafs de l'escola de disseny suïssa van néixer tipografies com l'Helvètica (de Max Miedinger i Edouard Hoffman) i la Univers (d'Adrian Frutiger). El seu nom deriva de la inspiració en les conegudes com a *grotesques*.

Geomètriques de pal sec, *sans serif* o lineal c

Abefgor

Avant Garde

abcdefghijklmnopqrstuvwxy  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890

Tipografies: Futura, Kabel, Avant Garde...

L. geomètriques

- **Característiques:** sense modulació. L'eix es percep com a vertical. El gruix dels traços tendeix a ser constant. Sense remats. Tipus construïts a partir de les formes geomètriques bàsiques (quadrat, triangle, cercle). La A de caixa alta sol acabar en un vèrtex punxegut. La G de caixa alta no té unglà.
- **Origen:** tipus que responen a les idees racionalistes i que mantenen unes proporcions clàssiques. La tipografia més coneguda i consolidada en l'ús és la Futura, dissenyada el 1927 per Paul Renner. Es classifiquen com a geomètriques per la base constructiva.

Humanistes de pal sec, *sans serif* o lineal

Abefgor

Gill Sans

abcdefghijklmnopqrstuvwxy  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890

Tipografies: Gill Sans, Optima, Goudy Sans...

L. humanístiques

- **Característiques:** gruixos de traç amb modulacions. Modulació vertical. En alguns casos insinuen remats. La G de caixa alta no té unglà. La g de caixa baixa sol tenir el trau tancat.
- **Origen:** s'inspiren en les inscripcions romanes i en els manuscrits humanistes del Renaixement (com les del grup humanista i les Garalda), tot i que conserven característiques de les de pal sec (concretament l'aparent absència de remat i la presència de negre). Responen a l'interès per trobar una tipografia de pal sec amb una bona llegibilitat, que sigui útil alhora per a retolació i cos de text. Apareixen a partir de la segona meitat del segle xx, amb un precedent que es pot incloure en el grup del 1925: la *Goudy sans*.

**Classificació de les famílies tipogràfiques segons Lewis Blackwell**

**D'escritura, imitació de cal·ligrafia o *scripts***



**Snell Roundhand**

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890

**Tipografies:** Snell R., Shelley Andante, Brush Script...

**D'escritura**

- **Característiques:** grup molt ampli que comparteix la inspiració en la cal·ligrafia.
- **Origen:** es basen en la imitació de l'escritura manual, en un intent de simular-la. En molts casos el repte és aconseguir una unió creïble entre caràcters per a imitar l'escritura contínua. Hi ha famílies que simulen diferents tipus d'eines (plomí, pinzell) o amb diversos graus de floritura. S'utilitzen habitualment en participacions de casament i targetes de visita convencionals. En llibres de text, com a aproximació a la cal·ligrafia de "mestre de primària", s'ha utilitzat una variant que simula una cal·ligrafia rodona, amb blancs interns molt oberts i modulació vertical.

**Difícils de classificar**

**OCR-A**

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890

**Souvenir**

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890

**Tipografies:** Friz Q., Souvenir, OCR-A, Cooperplate...

**Inclassificables**

- **Característiques:** aquí apleguem cal·ligrafies que són el malson de qui intenta classificar-les. N'hi ha de tota mena de característiques: imitació de la lletra gòtica, tipografies inspirades en l'Art Nouveau o modernisme, utilitzades per a retolar botigues o portades de disc; les que s'inspiren en les marques en gravar la pedra (anomenades glífiques); una àmplia gamma creada per a la baixa resolució de les pantalles dels ordinadors, de les impressores o per a un bon reconeixement digital de caràcters (OCR). I també en aquelles que, des del punt de vista actual, tenen trets de diferents grups que s'han explicat anteriorment. Hi ha categories "decoratives", "de retolació", "de fantasia", "glífiques", "electròniques", que han intentat de reunir algunes d'aquestes característiques en grups. Ens falta perspectiva històrica per a saber si les podem encaixar en grups nous o si la classificació de tipografies serà un tema definitivament obert.



Comparació de les famílies tipogràfiques.

### 3.5.1. Combinació tipogràfica

"El tipògraf novell que hagi de projectar un llibre hauria de començar per explorar en primer lloc les possibilitats que ofereix la unitat tipogràfica (l'ús d'una sola família tipogràfica), i només hauria de passar a combinar tipus diferents quan el seu gust s'hagi consolidat i depurat. ... Un llibre on s'utilitzi un sol tipus serà en el pitjor dels casos solament mediocre; l'error en la combinació de famílies produeix resultats nauseabunds."

J. M. Pujol; J. Solà (1995). *Ortotipografia; manual de l'autor, l'autoeditor i el dissenyador gràfic*. Barcelona: Columna.

Aquesta citació pot ser extremadament categòrica, però en línies generals és un bon consell per a qualsevol producte gràfic utilitzar una o com a màxim dues tipografies. Si aquest és el cas, els mateixos autors recomanen: "Quan es combinen dues tipografies, cal evitar el perill de caure en l'ambigüitat: han de ser famílies ben contrastades".

#### Dues lletres que combinen

Frutiger  
Mérilien

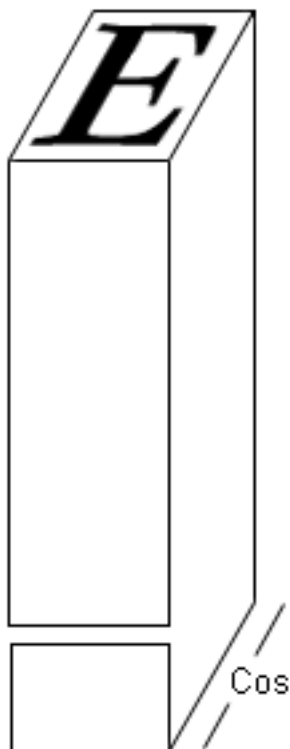
#### Dues lletres que no combinen

Mérilien  
Times

### 3.6. Composició tipogràfica

Composició de text: lletres, paraules, línies





Representació esquemàtica d'un tipus d'impremta.

### 3.6.1. Unitats per a mesurar tipus

"Durant més de 250 anys després de la invenció dels tipus mòbils que va fer Gutenberg, cada fosa va produir tipus amb les seves pròpies especificacions i mides, cosa que significava que un tipus no era intercanviable entre una fosa i una altra. En resposta a aquesta situació caòtica, el gravador francès Pierre Simon Fournier va formular el sistema de punts el 1737."

C. Perfect (1992). *Guía completa de la tipografía*. Barcelona: Blume.

Aquest sistema, modificat per Firmin Didot el 1785, que va definir el punt en 0,0148 polzades (0,03759 cm), és el que es fa servir a l'Europa continental. A la Gran Bretanya i els Estats Units s'utilitza un sistema creat el 1870 que defineix el punt en 0,0138 polzades (0,03505 cm).

Si el punt és la unitat bàsica, el **cícero** és la unitat més gran: 12 punts equivalen a un cícero. Als països anglosaxons, 12 dels seus punts són una **pica**. Per a establir la correspondència es pot dir que una distància de 14 punts Didot europeus equival a una distància de 15 punts anglosaxons.

El cícero s'anomena així a Espanya, França i Alemanya; a Itàlia, la mateixa mesura es denomina *riga*, i a Holanda, *augustijn* o *aug*.

### 3.6.2. La mida

La mida d'una font tipogràfica no depèn ni de l'altura de la caixa alta, ni de l'altura dels ascendents, ni de l'altura *x*, sinó que depèn de l'altura del **cos**. El cos és un requadre de la mateixa altura per a totes les lletres que en els tipus metàl·lics corresponia a la mida de la peça. La mida del cos es mesura en punts. Si fem servir dues famílies tipogràfiques, la mateixa mida de cos pot no ser equivalent a una mida aparentment igual per a totes dues. La diferència entre l'altura *x*, l'altura dels ascendents i la forma de la lletra pot fer que una tipografia sembli més gran que una altra de la mateixa mida. En aquest cas, és millor guiar-nos per la nostra impressió visual.

### 3.6.3. Espaiat del tipus

L'espaiat d'un caràcter es defineix pel **quadrati**, la mida del qual té a veure amb la del cos.

"En un sistema bàsic de 18 unitats, una *M* de caixa alta (la lletra més ampla) té 18 unitats; la *o* de caixa baixa, 10 unitats, i la *i* de caixa baixa, 4 unitats."

C. Perfect (1992). *Guía completa de la tipografía*. Barcelona: Blume.

### 3.6.4. Interlletratge i espai entre paraules

L'espaiat entre lletres (que també s'anomena *kern* o *intercaràcter*) determina la regularitat del text i no és igual per a totes les combinacions de lletres. Els sistemes digitals solen permetre'n la modificació, els sistemes més simples només possibiliten tres nivells indefinits –compacte, normal i ampli–, i els sistemes d'autoedició permeten controlar aquesta distància per valors numèrics.

L'espaiat entre paraules ha de possibilitar una lectura fluida, no ha de ser massa ample ni massa estret. Per regla general, correspon a l'amplada d'una lletra d'espaiat mitjà, com la *a*, la *r* o la *n* de caixa baixa.

### 3.6.5. El cran

Les lletres que deixen molt d'espai blanc (com la *T* de caixa alta) creen, visualment, una separació respecte a la lletra anterior o la següent. Això es corregeix superposant una lletra en l'espai horitzontal de l'altra. És el que anomenem *cran*, que originalment era una osca en el tipus metàl·lic i que actualment és una correcció que sol estar programada informàticament i que, si no ho està, podem modificar amb un interlletratge de valor negatiu.

The diagram shows two rows of text. The top row is labeled 'Sense cran' and shows the words 'AGUA' and 'Te' with a significant gap between them. The bottom row is labeled 'Amb cran' and shows the words 'AGUA' and 'Te' with the 'A' of 'AGUA' overlapping the 'T' of 'Te', thus filling the gap.

El cran és la superposició d'una lletra en l'espai horitzontal d'una altra lletra adjunta per a evitar els desagradables espais buits.

### 3.6.6. Interlineat

És l'espai entre una línia de text i la següent. Si no s'insereix un espai vertical addicional entre línies de tipus, es diu que la composició és sòlida. A un cos 14, un interlineat 14. Els valors de l'interlineat es refereixen a la suma de la mida del cos més l'espai intermedi. En la composició manual s'afegia espai entre línies inserint tires de plom. 14/14 vol dir que els cossos d'una línia es toquen amb els de sota. 14/16, que hi ha 2 punts entre els cossos. 14/13, que els cossos de les dues línies se superposen. L'interlineat ha d'evitar que els ascendents i descendents s'arribin pràcticament a tocar, amb la qual cosa crearien un text d'aparença compacta i difícil de llegir. L'interlineat mínim habitual (segons la família) sol ser a partir d'un punt més gran que el cos. Un interlineat massa gran també dificultaria la lectura.

## 3.7. Composició de text: columnes i pàgines

### 3.7.1. Amplada de columna

El text se sol dividir en columnes dins d'una mateixa composició, L'amplada de les quals sol dependre de la mida del text i de la família tipogràfica. Una opció correcta sol tenir entre 60 i 65 caràcters. L'amplada entre columnes o canal és relativament lliure i afecta en gran manera la composició general de la pàgina.

### 3.7.2. Alineació

El text es pot alinear a la dreta, a l'esquerra, al centre de manera simètrica, justificat o compost asimètricament.

"¡Oh, Señor; Dios Omnipotene! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendicion que Vos reservais al género humano para sus últimos dias; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro"

**A.E. del Olmo (1880). "La tipografía y los tipógrafos" Madrid**

L'alinejar-lo a l'esquerra és força habitual. En aquest cas es diu que forma bandera cap a la dreta (com si estigués lligat a un pal a l'esquerra).

"¡Oh, Señor; Dios Omnipotene! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendicion que Vos reservais al género humano para sus últimos dias; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro"

**A.E. del Olmo (1880). "La tipografía y los tipógrafos" Madrid**

L'alineació a la dreta es fa servir menys, perquè fa difícil trobar el principi de la línia següent. Se sol utilitzar en peus de foto quan la imatge queda a la dreta.

"¡Oh, Señor; Dios Omnipotene! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendicion que Vos reservais al género humano para sus últimos dias; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro"

**A.E. del Olmo (1880). "La tipografía y los tipógrafos" Madrid**

El text centrat presenta una gran dificultat de lectura contínua, però per la simetria produeix un efecte de composició clàssica que pot ser interessant.

"¡Oh, Señor; Dios Omnipotene! La tipografía es un arte glorioso y noble : una bendicion que Vos reservais al género humano para sus últimos dias; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro"

**A.E. del Olmo** (1880). "La tipografía y los tipógrafos"  
Madrid

*Justificat* vol dir que el text està alineat a esquerra i a dreta. El lector no té dificultat per a trobar la línia següent i el text es pot tractar compositivament com un bloc regular.

#### Com s'aconsegueix la justificació?

Augmentant l'interletrat i l'espai entre paraules (això està automatitzat en els sistemes informàtics). El resultat pot ser contraproductiu si la columna és estreta i hi ha espaiats que fragmenten el text, en ser més amples que l'interlineat.

"¡Oh, Señor; Dios Omnipotene!  
La tipografía es un arte glorioso y noble:  
una bendicion que Vos reservais al género humano  
para sus últimos dias; un arte sumamente útil á toda la  
sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable  
Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me  
ocupase en un arte y oficio tan elevados,  
os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu  
par que sólo use de él en honor vuestro"

**A.E. del Olmo** (1880). "*La tipografía y los tipógrafos*" Madrid

Compondre el text de manera asimètrica pot tenir un efecte visual interessant. Pel que fa al contingut, és evident que dificulta la lectura, però el pot reforçar en un text de tipus poètic si la fragmentació està estudiada i reforça el sentit i el ritme del text.

### 3.7.3. Divisió del text

El text es divideix en paràgrafs, que es poden distingir entre ells afegint separació més gran que l'interlineat habitual. Aquesta separació no ha d'arribar a ser tan ampla com una línia en blanc, perquè el text quedaria massa fragmentat. La majoria de programes de composició de text permeten afegir un espai anterior o posterior al paràgraf amb valors mesurats per punts.

Una altra manera de diferenciar el paràgraf és amb els sagnats: la inserció d'un espai en la primera línia del paràgraf. La tradició editorial diu que aquest espai ha de ser d'entre 1 i 2 quadrats i que no s'ha d'utilitzar en el primer paràgraf d'un capítol o en el primer després d'un títol.

**Oración cotidiana para los tipógrafos.**

¡Oh, Señor; Dios Omnipotene! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro.

Vos sabeis, Señor, que para ejercer esta profesion se requiere una exquisita diligencia, un cuidado contínuo y un profundo conocimiento de los caracteres de muchas lenguas; por lo mismo, os invoco en mi ayuda á fin de que componiendo o corrigiendo, trabaje con escrupolosidad.

**A.E. del Olmo** (1880). *La tipografía y los tipógrafos*. Madrid.

Espai de mitja línia entre paràgrafs.

**Oración cotidiana para los tipógrafos.**

¡Oh, Señor; Dios Omnipotene! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro.

Vos sabeis, Señor, que para ejercer esta profesion se requiere una exquisita diligencia, un cuidado contínuo y un profundo conocimiento de los caracteres de muchas lenguas; por lo mismo, os invoco en mi ayuda á fin de que componiendo o corrigiendo, trabaje con escrupolosidad.

**A.E. del Olmo** (1880). *La tipografía y los tipógrafos*. Madrid.

Sagnat a partir del segon paràgraf. Sense espai entre paràgrafs.

**Oración cotidiana para los tipógrafos.**

¡Oh, Señor; Dios Omnipotente! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro.

Vos sabeis, Señor, que para ejercer esta profesion se requiere una exquisita diligencia, un cuidado continuo y un profundo conocimiento de los caracteres de muchas lenguas; por lo mismo, os invoco en mi ayuda á fin de que componiendo o corrigiendo, trabaje con escrupolosidad.

**A.E. del Olmo (1880).** *La tipografía y los tipógrafos.* Madrid.

Paràgraf francès i espai mitjà entre paràgrafs.

### 3.8. Composició de pàgina

Tant en els productes impresos com en els de suport digital que es presenten en pantalla, hi ha un espai delimitat que actua com a **marc** de la composició. A dins es compon el text, que es pot combinar amb altres elements visuals.

Un aspecte que cal tenir en compte és la determinació dels marges entre el límit del marc i l'àrea on es disposa el text. Per a definir-los s'han de tenir en compte les proporcions generals del marc i les dels marges entre ells. És habitual deixar un marge més gran a baix que a dalt i inferior als costats. Si és un llibre, l'espai ha de ser diferent en la part exterior i interior. En llibres i revistes, la doble pàgina es percep com una composició integrada i es considera el marge interior com la suma dels de les pàgines contigües. La composició en doble pàgina tendeix a ser simètrica en productes convencionals.

No és habitual que hi hagi un element en el límit del marc; quan es fa es diu que està a sang, perquè és en la línia en què la guillotina talla el paper en un producte imprès. En aquests casos, l'element s'estén una mica fora del paper (en la zona de sagnat, ajustable en els programes de disseny i autoedició) per si la guillotina es desplaça una mica. Les imatges poden estar a sang i, en algun cas, els textos, si es tracta de titulars. No es farà amb els textos continus, tret que es vulgui dificultar la llegibilitat deliberadament.

Com a recurs per a la composició coherent de text i la seva combinació amb imatges, se solen fer servir **retícules** invisibles. Les imatges s'ajusten de manera que ocupen una o diverses columnes de text, o bé divisions regulars de columnes.



### 3.8.1. Textura i color del text

Independentment del color de les lletres, hi ha un color global dels blocs de text que varia segons la família tipogràfica, l'estil, la mida, l'interlineat, l'espaiat i altres factors. La interacció entre el color de les lletres i el del fons produeix un efecte de **mescla partitiva** i es percep com un nou color.

En composicions en blanc i negre es parla de gris de pàgina per a fer referència a aquest efecte que produeix el text. Un bloc de text es pot percebre, en conjunt, com un gris més clar o més fosc.

La forma de la lletra també afecta el conjunt i genera diversos **tipus de textura** que suggereixen sensacions tàctils.

<p><b>arte glorioso ...</b></p> <p>¡Oh, Señor; Dios Omnipotene! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro.</p> <p><b>t</b></p>	<p>invoco en mi ayuda á fin de que componiendo o corrigiendo, trabaje con escrupulosidad.</p> <p>¡Oh, Señor; Dios Omnipotene! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro.</p> <p><b>t</b></p>	<p><b>arte glorioso ...</b></p> <p>¡Oh, Señor; Dios Omnipotene! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro.</p> <p><b>t</b></p>	<p>invoco en mi ayuda á fin de que componiendo o corrigiendo, trabaje con escrupulosidad.</p> <p>¡Oh, Señor; Dios Omnipotene! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro.</p> <p><b>t</b></p>
--	--	--	--

#### Canvi interlineat

<p><b>arte glorioso ...</b></p> <p>¡Oh, Señor; Dios Omnipotene! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro.</p> <p><b>t</b></p>	<p>invoco en mi ayuda á fin de que componiendo o corrigiendo, trabaje con escrupulosidad.</p> <p>¡Oh, Señor; Dios Omnipotene! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro.</p> <p><b>t</b></p>	<p><b>arte glorioso ...</b></p> <p>¡Oh, Señor; Dios Omnipotene! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro.</p> <p><b>t</b></p>	<p>invoco en mi ayuda á fin de que componiendo o corrigiendo, trabaje con escrupulosidad.</p> <p>¡Oh, Señor; Dios Omnipotene! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro.</p> <p><b>t</b></p>
--	--	--	--

#### Canvi estil

<p><b>arte glorioso ...</b></p> <p>¡Oh, Señor; Dios Omnipotene! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro.</p> <p><b>t</b></p>	<p>invoco en mi ayuda á fin de que componiendo o corrigiendo, trabaje con escrupulosidad.</p> <p>¡Oh, Señor; Dios Omnipotene! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro.</p> <p><b>t</b></p>	<p><b>arte glorioso ...</b></p> <p>¡Oh, Señor; Dios Omnipotene! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro.</p> <p><b>t</b></p>	<p>invoco en mi ayuda á fin de que componiendo o corrigiendo, trabaje con escrupulosidad.</p> <p>¡Oh, Señor; Dios Omnipotene! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro.</p> <p><b>t</b></p>
--	--	--	--

#### Canvi tipografia

### 3.9. Llegibilitat i amenitat

"Per llegibilitat entenem la facilitat amb què les paraules es poden llegir còmodament, a una velocitat de lectura normal."

C. Perfect (1992). *Guía completa de la tipografia*. Barcelona: Blume.

"La llegibilitat s'utilitza generalment per a designar la qualitat de la diferenciació entre els caràcters, és a dir, la claredat de les lletres individuals. L'amenitat d'estil és la qualitat de lectura proporcionada per una obra tipogràfica en què l'atapeïment del text, l'interlineat i altres factors tenen una influència decisiva en la funció del tipus."

L. Blackwell (1998). *Tipografia del siglo XX. Remix*. Barcelona: Gustavo Gili.

#### 3.9.1. Llegibilitat

Influeixen en la llegibilitat, els aspectes següents:

- El **disseny del tipus**: les famílies que aconseguen més diferenciació entre caràcters semblen més llegibles. Si el disseny de lletres és molt homogeni dificulta la lectura. Els tipus han de ser coherents gràficament però diferenciats.



Un cas extrem d'il·legibilitat provocada per un excés de similitud entre lletres. Un disseny d'Adalberto Carl Fischl de 1900 que racionalitza i redueix les formes de l'alfabet mitjançant una composició coherent d'angles i corbes.

- **Gràcia o lletra de pal sec**: actualment hi ha un cert consens que les tipografies amb gràcia aconseguen més diferenciació entre lletres i, per tant, més llegibilitat, i se solen utilitzar en textos continus. En retolació (cartells, senyals) se solen fer servir famílies tipogràfiques de pal sec, perquè les condicions de lectura (a distància, amb condicions d'il·luminació de tota mena) requereixen una tipografia amb gruixos que no es perdin i amb un fort contrast. Si es vol utilitzar el pal sec en blocs de text, les tipografies **lineals humanístiques** ofereixen una opció amb un grau de diferenciació més elevat que les altres lineals.
- **Caixa alta o baixa**: la caixa alta té una alineació horitzontal uniforme que uniformitza les lletres. La caixa baixa, amb caràcters més individualitzats, ofereix menys dificultat de lectura.

- **L'estil o pes:** un pes mitjà és més llegible que una font fina o negreta (tot i que la negreta crida l'atenció, dins d'un text normal, pel pes). Les fonts cursives perden llegibilitat per la inclinació.
- **Amplada de la font:** una font massa ampla o massa condensada perd llegibilitat. Se sol fer servir el mode condensat per a informacions secundàries que han d'ocupar poc espai.
- El **suport:** les propietats del suport influeixen en la llegibilitat. La baixa resolució de les pantalles de televisió i d'ordinador, paradoxalment, disminueixen la llegibilitat de les tipografies amb gràcia. La baixa qualitat del paper d'impressió pot fer necessaris tipus de traç gruixut i gràcies clares com les egípcies.

### 3.9.2. Amenitat

Els aspectes següents influeixen en l'amenitat de la lectura:

- **Espaiat** entre lletres i paraules: un espaiat reduït es pot percebre com un amuntegament de lletres; si és massa ample, pot fragmentar el text.

La consideració clau en escollir  
La consideració clau en es  
La consideració clau

Espai entre lletres i paraules.

- **Mida del tipus:** és evident que influeix en la lectura, tot i que s'ha de valorar conjuntament amb el tipus de suport i la família tipogràfica que es tria. Generalitzant, de 9 a 12 punts seria el més òptim; 8 estaria en el límit i per sota seria difícil de llegir. Menys de 5 és pràcticament il·legible. 14 és tolerable i per sobre s'accepta per a titulars, però és feixuc de llegir en un text continu.
- **Amplada de columna:** ja hem dit que una mida estàndard podria ser d'entre 60 i 65 caràcters per columna. Una columna molt estreta fragmenta el text; en una massa ampla el lector troba amb dificultat la línia següent.
- **Interlineat:** si és massa estret obtenim un atapeïment de text amb ascendants i descendents massa pròxims. Si és massa ample, interromp contínuament la lectura, i això obliga a travessar sovint espais blancs.

### La consideració clau en escollir una font de text

### La consideració clau en escollir una font de text

### La consideració clau en escollir una font de text

Interlineat.

- **Alineació:** l'alineació a l'esquerra i la justificada són les més llegibles. Per a textos curts es pot utilitzar la centrada o l'alineada a la dreta. La justificada dificulta l'amenitat de lectura si provoca massa espaiat entre paraules o un espaiat molt variable (això sol passa en columnes estretes).

	invoco en mi ayuda á fin de q u e	a r t e sumament e útil á toda la sociedad,y de un m o d o especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiendo m e permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico	m e diligenci a, un cuidado c o n continuo y un Santo Espiritu par que sólo use de él en honor vuestro. V o s sabeis, Señor, que para ejercer e s t a profesio n se requiere u n a	exquistia digilenci a, un cuidado continuo y un profundo conocimi ento de l o s caractere s de muchas lenguas; por lo mismo, os invoco en mi ayuda á fin de que componi endo o corrigen
	arte glorioso ...			
	componiendo o corrigiendo, trabaje con escrupulosidad.			
t	¡Oh, Señor; D i o s Omnipotene! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendicion que Vos reservais al g é n e r o humano para	¡Oh, Señor; D i o s Omnipotene! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendicion que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un		

- **Contrast de color:** la utilització de colors massa similars (de to i sobretot lluminositat) entre el text i el fons dificultaran l'amenitat de la lectura. Cal cercar un contrast fort: colors clars amb foscos, colors molt saturats amb d'altres poc saturats. Per als contrastos de to és millor sumar-los a canvis en la lluminositat i la saturació, i evitar combinar dos colors molt saturats que competeixen entre ells, especialment si creen un **límit vibrant**.

Actualment hi ha cert consens que les tipografies amb gràcia (serif) aconseguen una diferenciació més gran entre lletres i en conseqüència una llegibilitat més gran i se solen usar en textos continus. En retolació (cartells, senyals) se solen usar famílies tipogràfiques de pal sec, ja que les condicions de lectura (a distància, amb condicions d'il·luminació de tot tipus) requereixen una tipografia amb gruixos que no es perdin i amb un fort contrast. Si es vol fer servir el pal sec en blocs de text, les tipografies lineals humanístiques ofereixen una opció amb un nivell de diferenciació més alta que les altres lineals.

Bona llegibilitat

Actualment hi ha cert consens que les tipografies amb gràcia (serif) aconseguen una diferenciació més gran entre lletres i en conseqüència una llegibilitat més gran i se solen usar en textos continus. En retolació (cartells, senyals) se solen usar famílies tipogràfiques de pal sec, ja que les condicions de lectura (a distància, amb condicions d'il·luminació de tot tipus) requereixen una tipografia amb gruixos que no es perdin i amb un fort contrast. Si es vol fer servir el pal sec en blocs de text, les tipografies lineals humanístiques ofereixen una opció amb un nivell de diferenciació més alta que les altres lineals.

Llegibilitat reduïda

### 3.10. Expressivitat

a)	Arial	Helvetica	Times	b)	Normal	Cursiva	Negreta
				Arial	força	<i>força</i>	<b>força</b>
				Helvetica	força	<i>força</i>	<b>força</b>
				Times	força	<i>força</i>	<b>força</b>

a) Totes les famílies tipogràfiques són similars, perquè formen part del mateix alfabet. b) Totes les famílies tipogràfiques són diferents gràficament i evoquen sensacions dispaes.

Reprenent el comentari inicial, el text és la plasmació gràfica d'un llenguatge verbal. Per tant, transmet informació com a signe, però també com a gràfic. Tenir en compte les propietats gràfiques de la tipografia i utilitzar-les com a vehicle d'expressió no ha de ser necessàriament incompatible amb la llegibilitat i l'amenitat de la lectura. Però fins i tot per a qui vulgui traspasar les fronteres de la llegibilitat i experimentar amb les formes, les tipografies són interessants.

En molts casos es poden aconseguir efectes altament expressius si es prescindeix de qualsevol element visual que no sigui tipogràfic.

### 3.11. Ús tipogràfic a Internet

A l'hora de treballar amb fonts en una pàgina web hem de tenir en compte algunes limitacions d'aquest mitjà.

Internet consta d'una xarxa de connexions entre ordinadors en la qual la informació ha de passar per diversos punts d'enllaç a altíssima velocitat. El pes dels arxius, doncs, sempre haurà de ser el mínim per a garantir aquesta velocitat de transmissió, i per tant, serà vital fer servir sistemes que permetin eliminar informació redundant dintre d'aquest.

La tipografia, o millor dit, l'estil del text és un dels elements que es va voler simplificar i estandarditzar en la creació dels protocols de comunicació a la Xarxa. El sistema envia tot el text sense cap mena d'estil juntament amb una definició d'estils i unes indicacions sobre en quines parts del text s'haurien d'utilitzar els estils estipulats. Aquestes indicacions poden ser en forma d'etiqueta o bé de full d'estil CSS (full d'estil en cascada o *cascade style sheet*).

### **Exemple**

```
<font face="Arial, Helvetica, sans-serif">quina tipografia triar? </font>
```

Aquesta informació, enviada en codi HTML, dóna instruccions al navegador de com ha de crear o reconstruir la pàgina. En aquest codi, no s'envia la família tipogràfica que s'utilitza, només s'anomena en l'etiqueta.

Les famílies tipogràfiques disponibles en cada sistema operatiu són diferents, i tot i que tenen certes equivalències i similituds, serà un dels aspectes que haurem de tenir en compte quan maquetem el nostre treball. El navegador i la versió que utilitzem també serà un factor que s'haurà de tenir en compte ja que utilitzen diferents tipus de fonts.

El 97% dels usuaris utilitzen PC amb Windows com a sistema operatiu, o bé un ordinador Apple amb Mac OS. És evident, doncs, que atès que són la immensa majoria d'usuaris, els vostres esforços se centraran a crear textos compatibles amb aquests sistemes.

Fonts disponibles a Windows i Mac OS	
Windows	Mac OS
Arial	<b>Chicago</b>
<b>Arial Black</b>	Courier
Arial Narrow	Geneva
<b>Arial Rounded MT Bold</b>	Helvetica
Book Antiqua	Monaco
Bookman Old Style	New York
Century Gothic	Palatine
Century Schoolbook	Times
Courier	
Courier New	
Garamond	
<b>MS Dialog</b>	
MS Dialog Light	
MS LineDraw	
MS Serif	
MS Sans Serif	
<b>MS SystemX</b>	
Times New Roman	
Verdana	

En l'etiqueta o en el full d'estil en cascada (CSS) que creem per definir l'estil del text, indicarem la família tipogràfica triada, però també adjuntarem la versió d'aquesta utilitzada en altres sistemes. D'aquesta manera, ens assegurarem que l'usuari veu el text exactament com nosaltres l'hem maquetat, independentment del sistema que utilitzi.

Fonts compatibles a Windows i Mac OS		
Windows		Mac
Arial	Fonts segures	Helvetica
Courier New		Courier
MS Sans Serif		Geneva
MS Serif		New York
Times New Roman		Times
Amb Windows Font Pack		
Arial		Arial
Comic Sans		Comic Sans
Trebuchet MS		Trebuchet MS
Verdana		Verdana
Georgia		Georgia



Tot i que sovint les equivalències no són exactes, serien les que presenten més similitud entre sistemes. Les famílies aquí representades són les que trobarem per defecte en el nostre ordinador, però se n'hi poden afegir d'altres.

Si tornem a l'exemple anterior, veiem que en la definició de l'etiqueta se'ns indica que primer s'ha de fer servir l'Arial. En cas de no utilitzar Windows i tenir un MA, el navegador passarà a la segona família especificada, l'Helvetica. Però si utilitzem un sistema Linux, o no tenim cap de les dues primeres, el navegador passarà a la descripció genèrica Sans Serif.

### 3.11.1. Mida

#### Exemple

```
<font size="2" face="Arial, Helvetica, sans-serif">quina tipografia triar? </font>
```

La mida també està indicada en l'etiqueta, però com podem observar, no fa referència ni a píxels ni a punts, sinó a una escala. Per contra, en les CSS sí que podem determinar el nombre de punts de la tipografia.

Els Mac treballen amb resolució de 72 píxels per polzada, mentre que els PC ho fan a 96 píxels per polzada. En conseqüència, hi ha un desajustament en la proporció de la mida.

Mac: 12 punts tipogràfics ----- 12 píxels (equivalència exacta entre píxels i punts)

PC: 12 punts tipogràfics ----- 16 píxels

Una mateixa tipografia amb el mateix cos en punts es veurà, doncs, més gran en un PC que en un Mac.

Comparació de mides en fonts a 12 punts tipogràfics	
Windows	Mac OS
Arial	Arial
<b>Arial Black</b>	<b>Arial Black</b>
Arial Narrow	Arial Narrow
<b>Arial Rounded MT Bold</b>	<b>Arial Rounded MT Bold</b>
Book Antiqua	Book Antiqua
Bookman Old Style	Bookman Old Style
Century Gothic	Century Gothic
Century Schoolbook	Century Schoolbook
Courier New	Courier New
Garamond	Garamond
MS LineDraw	MS LineDraw
Times New Roman	Times New Roman
Verdana	Verdana

### 3.11.2. Selecció de la tipografia

Per a una bona llegibilitat i usabilitat del web cal tenir cura a l'hora de seleccionar la tipografia.

Equivalència punts-píxels		
Punts	Píxels	Exemple
15	20	ratapinyada
14	19	ratapinyada
13	17	ratapinyada
12	16	ratapinyada
11	15	ratapinyada
10	13	ratapinyada
9	12	ratapinyada
8	11	ratapinyada
7	9	ratapinyada
6	8	ratapinyada

Font: traduït d'<http://www.desarrolloweb.com>.

La mida serà un factor determinant per a aconseguir que l'usuari llegeixi i navegui pel nostre web. Com es pot apreciar en aquest gràfic, les tipografies per sota dels 7 punts costen de llegir, i les que es troben per sobre d'11 s'espaien en

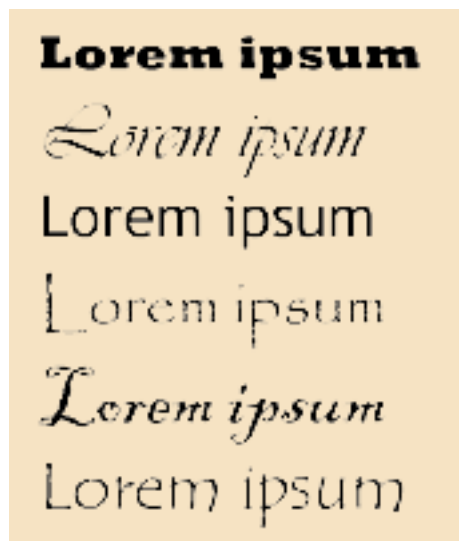
excés. Per a una lectura fluida i un bon èxit de comunicació serà aconsellable utilitzar tipografies que es trobin entre els cossos 7 i 11 punts tipogràfics (9-15 píxels).

És desaconsellable utilitzar les tipografies amb gràcies en blocs de textos, ja que les terminacions no poden visualitzar-se bé i l'efecte òptic obtingut és desagradable a la vista. Però per a altres usos, com títols o noms d'apartats, es poden fer servir sense cap mena de risc sempre que sigui amb un cos gran.

### 3.11.3. Ús de tipografies que no són del nostre sistema

En una pàgina web trobem altres textos que s'han de destacar i diferenciar de la resta del text. Títols, noms de menú, noms de marques, etc. necessiten l'ús d'una tipografia concreta que segurament no tindrà el nostre sistema.

La solució serà crear aquests textos en un programa de dibuix o d'autoedició i desar-los com a GIF. El que obtindrem serà una imatge inalterable que mantindrà les seves característiques en qualsevol navegador.



## 4. Mapes conceptuals

**La composició visual està determinada per**

**Marc:** desvincula la composició del fons.  
**Proporció:** estableix relació de mida (altres elements i entorn).  
**Retícula:** disposició física, emplaçament.

**L'expressió gràfica està determinada pels valors següents:**

**Expressió gràfica**

**Qualitat:** característica descriptiva.  
**Textura:** característica física (palpable/tacte).  
**Estil:** projecció de valors.  
**Representació:** aparença visual.

**L'expressió tipogràfica està determinada per:**

**Tipus** o caràcters tipogràfics: les seves característiques i la relació amb el text com a element  
**Família**  
**Font**  
**Cos o mida**

**Paraules:** relació entre lletres (o tipus) **Cran**

**Línies:** relació entre paraules en conjunts tipogràfics **Interlineat**

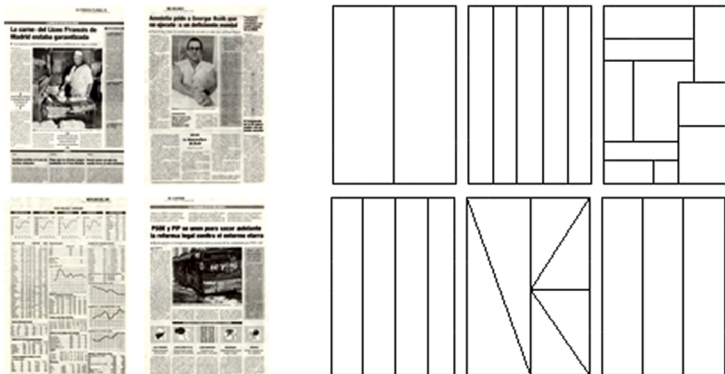
**Paràgrafs:** relació entre línies **Text**  
**Amplada columna**

**Text:** relació entre el text i la superfície que el conté  
**Alineació**  
**Composició de pàgina**  
**Color**

## Activitats

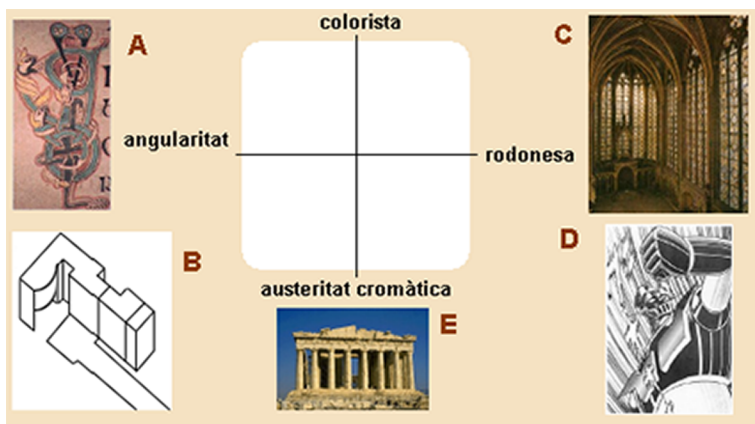
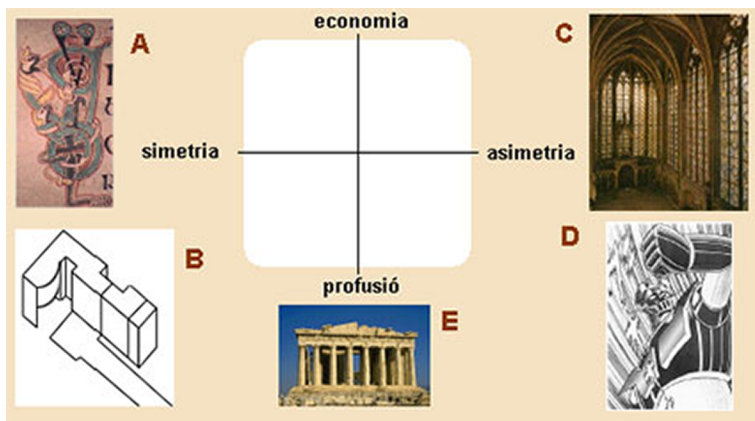
### Activitat 1

Aquestes quatre pàgines de diari comparteixen les retícules visuals. Identifiqueu quina o quines retícules comparteixen. Indiqueu si són compartides.



### Activitat 2

Situeu aquestes cinc imatges en cada un dels quadrats, segons com encaixin en els paràmetres estilístics. Fixeu-vos que els quadrats estan dividits per dos eixos, que en els pols presenten conceptes contraris. Cal definir la imatge segons la distància respecte als pols (com més afinitat s'obtingui amb un dels conceptes, més a prop d'aquest pol se situa la imatge).



### Activitat 3

A partir d'un fragment del text literari que us reproduïm, feu una composició tipogràfica creativa similar a la que us proporcionem com a mostra sobre el conte d'Edgar Allan Poe "Un descenso al Maëlstrom". Es tracta que "jugueu" amb l'ús plàstic i expressiu de les tipografies

i que genereu una composició que il·lustri i expliciti formalment el contingut discursiu que vehicula.

Utilitzeu un format de 640 x 480 píxels.

### Text

"El personaje en su laberinto o una aproximación a otro modo de leer"

Por **Héctor A. Salinas**

[...] también he escuchado muchas historias. Absolutamente nada de eso puede confirmarse. El pasado era un tiempo que no acostumbraba a usar. Yo, como todos, he escuchado rumores. Sé que le interesaban los personajes que llenan los libros. Podía, y eso puedo certificarlo, explicar la historia de cualquiera de estos últimos siglos sin aludir a los hechos, desplegando sólo las vidas de los personajes de manera que al concluir su relato daba la impresión de que había vivido por uno solo, aunque en realidad se trataba de varios, de muchos personajes enlazados unos con otros de forma casi imperceptible. Por ejemplo, un personaje que había sido un presidiario se introducía en la figura de un peluquero-dentista, a partir del cual, a su vez, aparecía un carpintero aficionado a la filosofía, brotando, luego, desde éste, la figura de un estudioso del arte, de la química o un periodista. Pero usted me entenderá si le digo que todos ellos no eran más que personajes anónimos ofreciéndonos todas las combinaciones posibles. Como otros, disfruté con él de largas horas de conversación, nada le parecía más elevado que la conversación, nada más esencial, nada más bello. En ella la palabra alcanza la mayor libertad de la que puede gozar, aun sabiendo, decía, que la gran mayoría de conversaciones, por darse al interior del mundo, están aquejadas de ese gran peligro llamado memoria. Largas horas de cafés, cigarrillos y palabras, puede usted imaginárselo. Nunca llevó ningún tipo de registro. Aplastados por el pesado cenicero metálico, no conservaba más que el recibo de la luz y el del agua, pero no más allá de los días que tardaba en ir a cancelarlos. Con los bancos, decía, no tengo tratos. Paquetes de tabaco abiertos había en la dirección que usted mirase, sobre todo en su mesa, detrás de la cual estaba la puerta de su dormitorio, a la derecha, la puerta del lavabo, y justo frente a ésta, la cocina. En sentido opuesto y hasta el umbral de entrada, se extendía, en forma rectangular, lo que deberíamos llamar, para ser más exactos, el almacén. Habrá oído decir, seguramente, que se trataba de un almacén, sí, el antiguo almacén de un colmado que durante muchos años abría sus puertas en esta misma acera, pero unos cuantos números más allá. Entre las nueve y las diez acostumbraba a levantar la cortina metálica, excepto los días de subastas en que permanecía cerrado hasta cerca de las doce. ¿Cerrar?, cerraba a distintas horas, siempre a partir de las nueve, justo acabadas las noticias. Jamás le oí comentario u opinión alguna. Conectaba con el silencio o a través del silencio con el mundo. Lo suyo eran los personajes. Durante años le vi pasar de un libro a otro. Ésa era su cronología del tiempo, ininterrumpidamente todos esos años hubo sobre su mesa siempre un libro abierto, un libro a medio leer. El ritmo de los meses dependía de sus lecturas y sus lecturas dependían del ritmo de sus visitas. Conversar y leer eran las dos cosas a las que, al parecer, ofrecía su mejor disposición. Obviamente era un buen lector, y por esto un mejor escuchador. Dos veces al año se ausentaba, una de ellas en diciembre – curioso porque es la época del año en que supuestamente se disparan las ventas –, y durante el mes de junio. Después abría cada día del verano, incluso sábados y domingos – porque habrá escuchado decir que no cerraba ni sábados ni domingos. Justamente eran esos días en los que más tarde bajaba la cortina metálica. La otra puerta, –había también una puerta de madera con cristales–, permaneció siempre abierta. Era tal la indiferencia hacia ella que parecía formar parte de la pared. Ahora veo que usted la ha recuperado. Me son imprescindibles dos meses para viajar, decía. Pero muchos decían que en realidad no viajaba, sino que permanecía encerrado en el interior. Otros dicen que no, que realmente viajaba. Yo todo esto no sabría asegurárselo, pero que conocía muchísimas ciudades, eso era algo evidente. Algunos aseguran que trabajaba en unos estudios acerca de la poesía. Podría ser, aunque pone en riesgo toda su lógica del anonimato, y sobre todo porque la fijación en la cultura de palabras en propiedad, de palabras fijadas fuera de la libertad de la conversación, no le parecía que fuese en nuestros tiempos la mejor forma de cuidar de la cultura. Creía que la única forma de devolver la libertad a las palabras era recuperarlas para la conversación, sólo para la conversación, exclusivamente para la conversación. En la conversación, decía, alcanzo a percibir algo de distancia respecto a la escritura, alcanzo, decía, a sentir algo de distancia respecto a mi nombre y con esto recuperar mi voz primera. Él era un lector sin centro en el tejido social, su centro era su propia angustia. Era un lector desnudo de roles, en el mundo pero sin vestimentas. Por esto no me parece posible que trabajase en un estudio sobre poesía. Sacar la palabra de un libro para ponerla en otro libro no se lo toleraría a sí mismo, incluso, le digo más, no acababa de explicarse por qué los hombres tuvieron necesidad de sacar las palabras de la conversación, de ese lugar donde su libertad es casi ilimitada, para pasarlas a los libros, es decir, para atarlas, para comprimir las, para desalarlas. La especulación humana, decía, brota presionada por dos abismos inaccesibles, los cuales posibilitan dos despliegues que se conjugan mutuamente. Uno es el despliegue cultural y el otro es el despliegue biográfico. Los dos abismos, en su fórmula de origen-ocaso o nacimiento-muerte, según el caso, mantienen la continuidad del movimiento especulativo, mantienen abierta la tensión-cor-

respondencia entre las preguntas-respuestas. El hombre, decía, todo hombre tiene que decir su palabra, pero no está obligado a fijarla fuera de la conversación. La angustia, decía, su irresoluble angustia, llevó a los hombres a ponerla por escrito, porque escribiendo se olvidaban de ella. Toda esa proliferación de libros le pareció siempre innecesaria, pero ya inevitable. De ahí su extraña relación de amor y odio hacia los libros. Son como naves, decía, millones de pequeñas barcas sobre el vaivén de las costas esperando a sus remeros, o como voces que invitan al camino con la promesa de la compañía. Necesitaba de ellos para caminar mundo adentro, necesitaba de sus personajes para soportar ese camino sin destino, pero a la vez, sentía como ellos le robaban su libertad, sentía como al escuchar rutas se volvía más insoportable a sí mismo. Estaba, creo yo, en lucha con sus libros, porque estaba en lucha consigo mismo, porque había perdido su centro, en parte por esos libros, en parte por su forma de leer. Él leía como sentía, leía con todas sus pasiones despiertas, leía con los ojos del alma. Era su alma la que se iba quedando ciega de tanto leer, era su alma la que se comenzaba a quedar desierta después de haber talado tantos árboles que le habían dado sombra. Él no leía como el especialista que busca afianzar su especialidad olvidándose de su emplazamiento. Él se quedó sin emplazamiento, se volvió contra los libros, se volvió contra el mundo, se sacudió el mundo de su cuerpo y sólo mantuvo la conversación y la lectura. Se separó del mundo pero no pudo quitarse la carga del mundo [...]."

H. A. Salinas(1997). "El personaje en su laberinto". A: Jorge Larrosa (comp.). *Imágenes del otro* (pàg. 105-118). Barcelona: Virus.

### Mostra





## Bibliografia

- Albers, J.** (1996). *La interacción del color*. Madrid: Alianza Editorial (*Alianza Forma*).
- Arnheim, R.** (1995). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza ("Forma").
- Berger, J.; Christie, J.** (2000). *Te mando este rojo cadmio... Cartas entre John Berger y John Christie*. Barcelona: Actar ("Colección C").
- Blackwell, L.** (1998). *Tipografía del siglo XX. Remix*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Diccionari de la llengua catalana* (1995). Barcelona / Palma de Mallorca / València: Institut d'Estudis Catalans / Edicions 3 i 4 / Edicions 62 / Editorial Moll / Enciclopèdia Catalana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Dondis, D. A.** (1985). *La sintaxis de la imagen; introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili ("Diseño").
- Dubuffet, J.** (1975). *Escritos sobre arte*. Barcelona: Barral ("Ediciones de Bolsillo").
- Fabris, S.; Germani, R.** (1973). *Color, proyecto y estética en las artes gráficas*. Barcelona: Editorial Edebé ("Nuevas Fronteras Gráficas").
- Faerna, J. M.; Gómez, A.** (2000). *Conceptos fundamentales de arte*. Madrid: Alianza ("Arte y Música").
- Gleick, J.** (1988). *Caos, la creación de una ciencia*. Barcelona: Seix Barral.
- Götz, V.** (2002). *Retículas para Internet y otros soportes digitales*. Index Book.
- Gubern, R.** (1987). *La mirada opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili ("Mass Media").
- Kandinski, V.** (1984). *Punto y línea sobre el plano* (ed. orig. 1926). Barcelona: Labor ("Punto Omega").
- Kandinski, V.** (1996). *De lo espiritual en el arte* (ed. orig. 1912). Barcelona: Paidós.
- Landow, G. P.** (1995). *Hipertexto; la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós ("Paidós Hipermedia").
- Lewin, R.** *La complejidad, el caos como generador del orden*. Barcelona: Tusquets ("Metatemas").
- Mandelbrot, B.** (1977). *La geometría fractal de la naturaleza*. Barcelona: Tusquets ("Metatemas").
- McCloud, S.** (1995). *Cómo se hace un cómic, el arte invisible*. Barcelona: Ediciones B.
- Murray G.** (1995). *El quark y el jaguar; aventuras en lo simple y lo complejo*. Barcelona: Tusquets ("Metatemas").
- Perfect, C.** (1994). *Guía completa de la tipografía*. Barcelona: Blume.
- Pujol, J. M.; Solà, J.** (1995). *Ortotipografía; manual de l'autor, l'autoeditor i el disenyador gràfic*. Barcelona: Columna.
- Sacks, O.** (1999). *La isla de los ciegos al color*. Barcelona: Anagrama ("Argumentos").
- Sanz, J. C.** (1993). *El libro del color*. Madrid: Alianza ("El Libro de Bolsillo").
- Sauzmaurez, M. de** (1995). *Diseño básico; dinámica de la forma visual en las artes plásticas (1964/1983)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Stewart, I.; Golubitsky, M.** *¿Juega dios a los dados?* Barcelona: Crítica ("Drakontos") (també publicat per Grijalbo-Mondadori).
- Stewart, I.; Golubitsky, M.** (1995). *¿Es dios un geómetra?* Barcelona: Crítica ("Drakontos") (també publicat per Grijalbo-Mondadori).
- Wong, W.** (1989). *Fundamentos del diseño bi y tri-dimensional*. Barcelona: Gustavo Gili.