

El proceso de ideación en la creación tipográfica: la conceptualización de la letra a través del trazo

The ideation Process in Typographic Creation: the Conceptualization of the Letter through the Stroke

María Pérez Mena

En tanto que formas simbólicas, las letras pueden ser la expresión de una época, un lugar, una identidad, un sentimiento... el cual inferimos como significados compartidos en una comunidad a través de su uso en el tiempo. Esta capacidad comunicativa les otorga el poder de contar además de decir, alzándose como la herramienta más poderosa de comunicación visual. Desde esta premisa, este trabajo aborda la génesis conceptual de una tipografía partiendo de la observación activa del diseñador que ve analogías y realiza conexiones entre su entorno y la configuración tipográfica, las cuales logra visualizar pensando a través del dibujo.

As symbolic forms, letterforms can be the expression of an epoch, a place, an identity, a feeling... that we infer as shared meanings into a community, through their use along the time. This communicative ability gives them the power of telling apart from saying, rising as the most powerful tool for visual communication. From this premise, this paper will address how ideas arise in a typographic project from the active observation of the type designer, who see analogies and makes connections between his/her environment and the basis of typographic architecture thinking through drawing.

Palabras clave: creación tipográfica, tipografía EHU, proceso de ideación, dibujo, diseño

Key words: typography design, EHU typeface, thinking-out process, drawing, design

1. Introducción

Existe el convencimiento en nuestra sociedad de que la función del alfabeto es la representación explícita de lo que se dice oralmente. Esta comprensión, fuertemente arraigada en la filosofía occidental y respaldada por estudios claves de nuestra historia en áreas de la lingüística y de la antropología, limita la función de las letras a la linealidad del texto. Evidentemente, el sistema alfabético supone la frontera entre las palabras y las cosas, convirtiendo el lenguaje en un artefacto tangible y visible. Pero es precisamente desde su visualidad que las letras son además contenedoras de otro tipo de información —que podemos entender como metalingüística— a partir de las connotaciones que desprende su propia forma. Así, entendemos que el alfabeto no es solo un artefacto de representación del habla sino que a través de su sustancia visual tiene el potencial de generar significados siendo además del canal, la voz del mensaje en el plano visual.

Las letras —y por extensión, la tipografía— se fundamentan sobre la base de un diálogo interdisciplinar en el que convergen cuestiones ópticas, técnicas y expresivas, que han dado origen a la creación de convenciones, hábitos y significados compartidos en una sociedad, derivados de su uso en el tiempo. En este sentido, podemos decir que el signo alfabético sirve también como transmisor de «lo atmosférico», otorgando al acto de ver una comparación y asociación a lo ya visto; quedando inscrito en la mente de unos seres que pensamos visualmente. Concebida como un producto cultural, la tipografía tiene el potencial de identificar, distinguir y transmitir visualmente valores a través de su cualidad gráfica lo que le confiere el valor de influir en *qué se dice a través de cómo se dice*, alzándose como un poderoso instrumento de comunicación visual.

En este punto, el dibujo cumple la importante función de ejercer de herramienta de expansión del pensamiento, de manera que nos ayuda a entender gráficamente cómo resolver los elementos constructivos de una tipografía en términos expresivos. Si miramos atrás, el dibujo y la tipografía han trabajado siempre conjuntamente en prácticamente toda su historia. El dibujo era empleado como herramienta para construir los modelos o patrones que luego eran fabricados en la fase de producción. Actualmente, la facilidades que otorga el medio digital en los procesos de hacer letras —en los que las fases de ideación y de producción quedan difuminadas—, el dibujo si bien ya no es necesario para erigir la forma definitiva, si lo es para ayudar a la mente a pensar y dar cohesión interna a las formas, pues permite comprender la naturaleza de su articulación a través del trazo.

Bajo estos preceptos, en este trabajo abordaremos la cualidad «atmosférica» de la letra y la influencia de tal cualidad en la generación de ideas, así como analizaremos cómo se conceptualizan gráficamente a través de la naturalidad del trazo. Tomando el rol del dibujo como herramienta del pensamiento —no como forma de expresión—, pretendemos revalidar el papel del dibujo como forma de llegar al entendimiento

to en el proceso de creación. En un momento el que nuestro mundo tecnificado permite que la estética se desligue del pensamiento, la conceptualización de las ideas a través del trazo nos permite dar con un conjunto tipográfico coherente e inteligible y, por tanto, significativo.

Como caso de estudio, exponemos el proceso de ideación de la fuente tipográfica «EHU». Esta tipografía forma parte del proyecto global de gestión de marca de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU). En este trabajo exponemos la influencia de la obra gráfica del artista vasco Eduardo Chillida como principio expresivo para la creación de la tipografía «EHU». La obra de este artista, de raigambre profundamente vasca en nuestro medio sociocultural compartido pero desde un lenguaje integrador y universal, es coincidente además en sus presupuestos estéticos con aquellos fundamentales en la configuración tipográfica. Este proyecto, cuya primera fase ya ha sido completada, está siendo llevada a cabo por el Grupo de Investigación en Diseño Gráfico y Tipografía —Letraz— y ha sido financiado por la UPV/EHU en los proyectos PES11/31 y EHU13/45.

2. El ecosistema visual de las letras: la influencia de «lo atmosférico» en la generación de ideas

«Al idear un relato, lo primero que acude a la mente es una imagen que por alguna razón se me presenta cargada de significado, aunque no sepa formular ese significado en términos discursivos o conceptuales. Apenas la imagen se ha vuelto en mi mente bastante neta, me pongo a desarrollarla en una historia; mejor dicho, las imágenes mismas son las que desarrollan sus potencialidades implícitas, el relato que llevan dentro. En torno a cada imagen nacen otras, se forma un campo de analogías, de simetrías, de contraposiciones. En la organización de este material, que no es sólo visual sino también conceptual, interviene en ese momento una intención mía en la tarea de ordenar y dar un sentido al desarrollo de la historia; o más bien, lo que hago es tratar de establecer cuáles son los significados compatibles con el trazado general que quisiera dar a la historia y cuáles no, dejando siempre cierto margen de opciones posibles»

Italo Calvino¹

Seis propuestas para el próximo milenio, 1985

En la cotidianidad del día a día las letras están presentes casi sin darnos cuenta. La estructura de sus formas viene siendo compartida desde hace más de quinientos años como herramienta visual de transmisión del pensamiento, lo que ha generado en nosotros la sensación de que las letras son entes transparentes impermeables de todo tipo de connotación más allá del significado verbal que construyen las palabras que forman.

La escritura —en general, y el alfabeto latino en particular—, es la respuesta del ser humano ante la necesidad de registrar y comunicar sus posesiones, ideas, poderes, vivencias y sentimientos en el tiempo y el espacio. Como código visual, el alfabeto ha sufrido modificaciones en pos de una recepción óptima de los mensajes que las personas han querido transmitir. En tanto que artefacto, el alfabeto es una producción cultural cuya evolución es inherente a la evolución del individuo como ser social. Su naturaleza gráfica, que unen mano y pensamiento, la hace pues testigo y portavoz de su devenir, pudiendo evocar signifi-



Fig. 1. Interpretación tipográfica de un concepto en sus características morfológicas. Tipografía: Foco Bold Italic, Dalton Maag, 2007. Fotografía: Anónimo. 2014.

ficados como signos simbólicos a través de su forma, independientemente al carácter denotativo que le enmarca el discurso lingüístico.

Parafraseando a Otl Aicher², la tipografía es la búsqueda de la mejor forma posible. Es por esto que entendemos la creación tipográfica dentro de la noción de proyecto; esto es, la acción por la cual el individuo construye nuevas realidades a partir de otras ya existentes con la intención de dar respuesta a una necesidad, en este caso, comunicativa. En cualquier caso y en definitiva, para mejorar la calidad de vida de las personas. El marco de esta acción — que puede ser motivada interna o externamente— sigue las directrices de unas coordenadas que lo ajustan, y conduce nuestras decisiones en vista de dar con la forma adecuada. En el proyecto de diseño tipográfico, este marco —que conocemos como «programa»—, está antes que nada condicionado por una serie de premisas que conforman el signo tipográfico: a saber, premisas de tipo ergonómico —óptico—, tecnológico y expresivo.

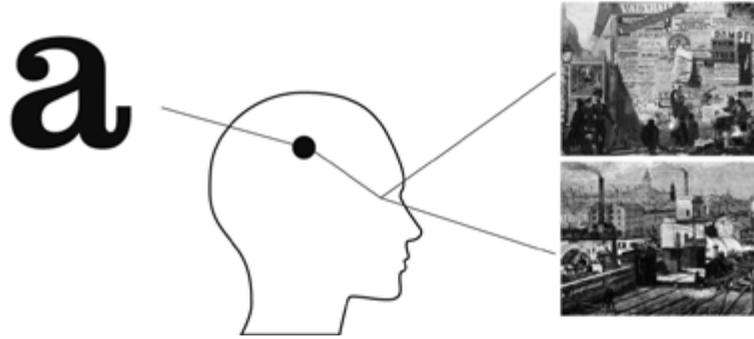
A priori, la libertad creativa del diseñador podría parecer mermada dado el rigor con el que la forma de las letras ha de atender a un conjunto de convenciones generadas por su uso en el tiempo y específicas para su adecuación a nuestra fisonomía y a la tecnología coetánea en usos y medios de representación concretos. Muy al contrario, las letras tienen el potencial de acoger las ideas y sentimientos de quienes las emiten en los principios constructivos que originan sus cualidades morfológicas y en su organización en el espacio. Esta capacidad comunicativa les otorga el poder de contar además de decir, alzándose como la herramienta más poderosa de comunicación visual. (Fig 1)

En relación con este planteamiento, resulta pues evidente que el proceso de lectura de un texto implica dos formas de recepción. En primer lugar, se establece un proceso de reconocimiento de las letras, leyéndolas y traduciéndolas directamente en contenidos, a través de mecanismos del lenguaje oral —conocimiento científico—. En segundo lugar, como imagen gráfica que generalmente no se percibe de modo consciente, y establece una apreciación de carácter expresivo-plástico, desencadenando asociaciones con experiencias previas y sentimientos, o sensaciones estéticas —conocimiento estético—. Mientras el pensamiento lógico funciona sobre la base del lenguaje fonético, el pensamiento estético está basado en imágenes del recuerdo.

1 MUÑOZ COSME, ALFONSO: *El proyecto de arquitectura: concepto, proceso y representación*, Barcelona, Reverté, 2008, p. 98

2 AICHER, OTL: *Tipografía*, Valencia, Campgràfic, 2004, p. 144

Fig. 2. El cerebro almacena imágenes en su bagaje vital y las conecta con la forma tipográfica. Imagen de la autora. 2014



El ser humano es creativo por naturaleza. La base de tal creatividad reside en su capacidad para detectar problemas, generar hipótesis y plantear propuestas a través de la observación activa de su entorno, que le permite captar e inferir significados desde contextos diversos, y organizarlos y combinarlos sobre uno nuevo. En base a esto, podemos decir que el individuo piensa visualmente. El ojo no ve las cosas de manera individual sino que las aprecia en múltiple relación con su entorno y con el ser humano como ser social. El hecho de ver es, pues, una comparación y una asociación a lo ya visto, a las imágenes preservadas en la memoria; y las experiencias hechas con anteriores fenómenos ópticos son trasladadas al momento de ver. Este procedimiento, totalmente orientado a la praxis y la espontaneidad de la reacción, fue una primera necesidad vital para el ser humano primitivo, y un procedimiento análogo es la esencia de la comunicación estética. A la memoria pertenecen imágenes del recuerdo con las que se pueden hacer combinaciones, independientemente del lenguaje fonético, deduciendo sobre la base de una escritura de imágenes.

De acuerdo con Arheim³, la percepción «tiene fines y es selectiva». En este punto entendemos el ver en el mirar, ya que nuestra vista no es pasiva, sino que está dirigida. Si planteamos el proyecto como la hipótesis que pretende dar respuesta a un problema dado, la mirada está dirigida desde el proyecto. De esta manera, decidimos qué miramos y por qué lo miramos a razón de nuestros objetivos, esto es, de para qué lo miramos; dejando que el futuro anticipado nos guíe.

Todo aquello que vemos es identificado, categorizado y registrado en la memoria, configurando inconscientemente el amplísimo banco de datos que desarrolla nuestra alfabetización visual. Así, la experiencia visual futura está condicionada con aquella que el presente almacena y que se amalgama con la vivida en el pasado. Pero la mirada se activa únicamente al aparecer los estímulos adecuados, que experimenta como sugerencia a partir de sus relaciones estructurales⁴. La información adquirida y almacenada en la memoria en el plano inconsciente, asciende entonces al plano consciente a través de la mirada dirigida, derivada de un proceso de reflexión. La generación de las ideas se plantea, por lo tanto, como una sinergia entre el pensamiento intuitivo y el racional que como seres intelectivos y afectivos, nos capacita para observar nuestro entorno y detectar ne-

3 ARHEIM, RUDOLF: *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós Ibérica S.A., 1986, p. 33

Fig. 3. Prioridad del factor lingüístico sobre el expresivo (dcha) y viceversa (izqda). Dcha., Fontfont. 2011. Izqda., Anónimo. 2015.



cesidades, «pre-viendo» —proyectando— soluciones originales para situaciones nuevas.

Si valoramos las letras como formas significantes de entidad propia a través de su sustancia visual, entendemos que pueden ser la expresión de una época, un lugar, una identidad, una ideología, un sentimiento... el cual inferimos como significados compartidos en una comunidad a través de su uso en el tiempo. En este ecosistema visual y tomando «lo trivial por sugerente»⁵, la mirada dirigida del diseñador tipográfico es capaz de detectar rasgos análogos en el entorno que le rodea con elementos de configuración tipográfica, codificando significados desde la forma alfabética. (Fig. 2)

La inspiración en la creación tipográfica se plasma a través de la disposición de los blancos y los negros en el espacio que los conforman. Desde los elementos intrínsecos de la forma alfabética —resultado del binomio *cursus/ductus*—, como aquellos propios de toda manifestación visual —a saber, ritmo y proporción— las letras adquieren y generan valores de «lo atmosférico». Al igual que no empleamos el mismo calzado para ir a bailar que para hacer deporte o, simplemente, para estar en casa, la tipografía adapta sus formas a los usos concretos que determinan la configuración del programa del proyecto y, por tanto, delimita las asociaciones de ideas del diseñador, que derivarán en la construcción del valor expresivo de la tipografía y de su equilibrio con el factor lingüístico —en términos de legibilidad—. (Fig 3)

La conceptualización de la forma tipográfica a través del trazo

Desde el momento en el que el ser humano manifiesta su pensamiento en el plano de la visualidad, la escritura establece su vínculo con el dibujo a través del gesto vital del trazo. La mano une ojo y pensamiento, lo que permite imaginar, descubrir, desarrollar y comunicar ideas. Pensar a través del dibujo —manual o digital— es traducir los conceptos en ideas y las ideas en formas inteligibles. Este proceso requiere un esfuerzo especial en el que convergen la intuición y el pensamiento lógico, discriminando, seleccionando y combinando estructuras, y estableciendo jerarquías entre lo que considera esencial y subordinado⁶.

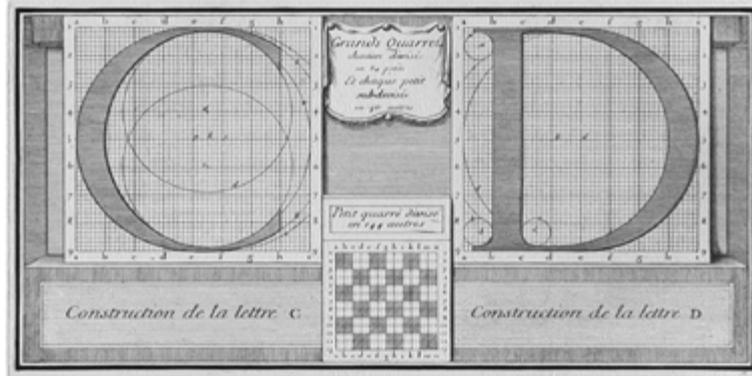
Hasta su mecanización a partir de la imprenta, las formas de las letras y su disposición en el espacio habían sido el resultado de la adecuación de la tecnología de su tiempo y de la técnica que ésta requería en función del uso para el que estaban destinadas. Así, se

4 *Ibid.*, p. 93

5 MARINA, JOSE ANTONIO: *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona, Anagrama, 1993

6 COSTA, JOAN: *La forma de las imágenes: cómo piensa la mente. Estrategias de la imaginación creativa*, Barcelona, Costa Punto Com, 2008, p. 84

Fig. 4. Dibujos de la Romana Real grabados por Simoneau, 1693.



desarrollaron dos tipos de alfabeto —mayúsculas y minúsculas—. Según la intención que las palabras tuvieran de ser difundidas en el tiempo o en el espacio, eran empleados medios «duros» o «blandos»⁷, lo que, evidentemente, repercutió directamente en la evolución de la forma. Las nuevas formas eran, en este sentido, el resultado de aplicar los modelos preexistentes en tecnologías nuevas, lo que conducía a establecer correcciones para obtener una óptima recepción.

Con la invención de la tecnología de Gutenberg, Schöeffer⁸ estableció un nuevo paradigma en la conceptualización de las letras al diseñar sus formas desde una noción paramétrica. La innovación de este planteamiento no residía, sin embargo, en el resultado gráfico, que pretendía en realidad simular la escritura manuscrita, si no en la mecanización del proceso de producción en una clara intención comercial. Es por esto que señalamos a los primeros humanistas italianos del siglo XVI como los autores de una nueva concepción en la creación tipográfica, pues establecieron su configuración en base a preceptos exclusivamente geométricos⁹, alejándose del modelo caligráfico. Este hecho dio lugar, por un lado, al establecimiento de un nuevo arquetipo favorecido por la tecnología de la imprenta pero independiente a ella; y por otro, vaticinó la ruptura entre el proceso de ideación y de producción en la creación tipográfica que no llegaría a constatarse, sin embargo, hasta finales del siglo siguiente en Francia, con el proyecto de la Romana Real¹⁰. (Fig. 4)

Es a partir de entonces que el dibujo adquirió un papel fundamental en el proceso de creación tipográfica. La corriente científicista que imperaba en torno a la Francia de Luis XIV, alimentó la concepción de un ideal tipográfico basado en la ortogonalidad de la cuadrícula, que incluso aplicaron en la variante cursiva. Esta formulación —que auguraba la tecnología de base matemática que hoy conocemos— estableció además el nuevo escenario laboral, en el que se originó la figura del diseñador de tipos que «construía» a través del dibujo y la figura del punzonista, hasta entonces diseñador y productor a partes iguales, que redujo su tarea al momento de producción.

Desde entonces el proceso de ideación en el proyecto tipográfico ha estado siempre gestionado desde el dibujo, favorecido por el uso directo que de él hacían las tecnologías coetáneas —desde el pan-



Fig. 5. Estudio sobre la construcción de la letra S en relación con la formulación vectorial. Gerrit Noordzij, 2000

tógrafo en el siglo XIX—, que empleaban el dibujo de la letra como base para generar las matrices. La evolución tecnológica en el área del diseño tipográfico, ha derivado en una progresiva tendencia hacia la parametrización de la forma tipográfica, en la que su ascendencia caligráfica se manifiesta únicamente en la comprensión de su esencia construida a través del establecimiento de una estructura —cursus— y de una modulación del trazo —*ductus*— donde se establecen las relaciones de los grafismos y los contragrafismos. (Fig. 5)

La democratización tecnológica originada por la incursión del medio digital en la creación tipográfica, ha revertido la división del trabajo iniciada en el siglo XVII, difuminado los procesos de ideación y de producción. Apenas las formas son planteadas conceptualmente, son convertidas en términos numéricos y sistematizadas como parámetros constructivos en el programa de edición. Aunque por un lado, bien es cierto que la expansión digital ha favorecido el incremento de gente especializada en la disciplina, dando lugar a un importante —y exponencial— número de magníficos proyectos; por otro, este hecho también ha permitido el desarrollo de tipografías por personas con conocimientos limitados en el área del diseño tipográfico, generando una presencia más bien incómoda en nuestro panorama visual de un buen conjunto de resultados gráficos poco consistentes.

En este panorama, el dibujo cumple una labor fundamental, pues aunque las formas apenas se construyen ya de manera definitiva en términos de dibujo, hace las veces de extensión del pensamiento, a partir de la generación de bosquejos que nos ayudan a definir la coherencia y cohesión interna de las formas. La tecnología digital nos permite combinar las formas de una manera cada vez menos limitada en cuanto a sus posibilidades de representación. En este sentido, pensar las formas a través del dibujo, más allá de las formas de las letras y de los requerimientos tecnológicos, nos permite visualizar los modelos conocidos y las combinaciones posibles aportando un conocimiento esencial en torno al balance de los blancos y los negros. (Fig. 6)

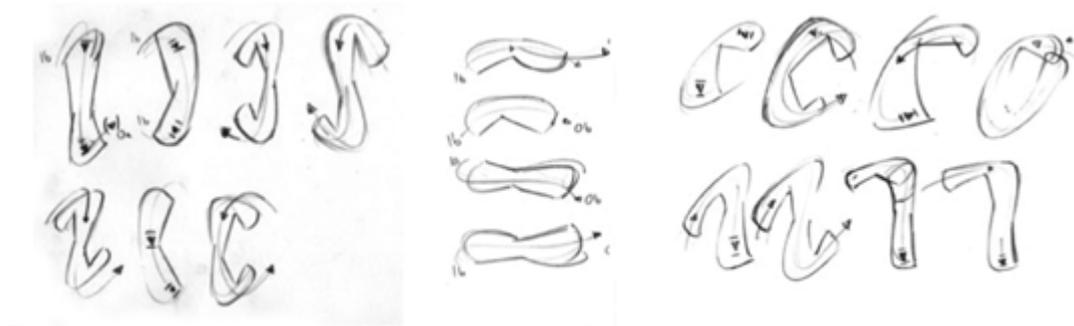
Ante los procesos fragmentados con los que se formulan y construyen las letras, su conceptualización a través del trazo posibilita la comprensión espacial y su construcción sistemática, permitiendo la definición de las proporciones estéticas. De este modo, por medio del dibujo evaluamos y racionalizamos aquellos conceptos que dotan de

7 INNIS, HAROLD: *The bias of communication*, Toronto, Toronto Press, 1951

8 RANGEL, LUZ MARIA: *La B-42: los orígenes de la industria gráfica* [En línea]. [fecha de consulta: 23 de abril de 2014]. Disponible en: http://gutenbergjny.sourceforge.net/Rangel_Atyp09_SPA.pdf.

9 LUPTON, ELLEN y ABBOTT, MILLER J.: "Laws of letter". En: LUPTON, ELLEN y ABBOTT, MILLER J.: *Design, writing, research: writing on Graphic Design*, New York, Princeton Architectural Press, 1996, pp. 53-61

10 MORET VIÑALS, ORIOL: "Caràcter, expressió i fisonomia del Roman du Roi". En Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana: Libro de Ponencias Cuarto Congreso Internacional de Tipografía «La letra dibujada», Valencia, Asociación de diseñadores de la Comunidad Valenciana, 2010, pp. 73-80



identidad y distinguen a nuestra letra en la definición de su estructura —transitiva o intransitiva—, de sus proporciones verticales y horizontales, de la modulación de sus trazos y de sus conexiones, de sus terminales, y de aquellos rasgos individuales de cada una de las letras que por una parte, marcarán la diferencia con las demás tipografías y por otra serán el adalid de la comunicación de sus valores expresivos.

El proceso de ideación en el proyecto tipográfico «EHU»

Dentro de la enorme complejidad de organización de la UPV/EHU, que alberga un elevado número de centros emisores de comunicación escrita —Departamentos, Facultades, Vicerrectorados, Servicios, Áreas...— la tipografía es un elemento básico de su identidad visual, tanto en la comunicación externa como en la interna. Los impresos, páginas web, cartas, notificaciones, certificaciones, publicaciones, convocatorias, señalización..., son soportes transmisores de identidad de una corporación como la UPV/EHU, de su forma de ser, que crean una imagen en el usuario o receptor de ellos. La indefinición formal de todos los elementos tipográficos constitutivos de los soportes escritos, y la inexistencia de una normativa que regulara su aplicación, habían conducido a una situación en la UPV/EHU caracterizada por una diversidad y falta de criterio de uso de software tipográfico en la comunicación escrita: Arial, Calibri, Times, Courier, Comic Sans, Verdana..., lo que producía la pérdida absoluta de control de calidad, coherencia, coordinación, diferenciación y notoriedad de su identidad visual corporativa. Desde un principio se propuso abordar específicamente el problema, creando una identidad tipográfica específica y particular de la UPV/EHU, estableciendo a su vez unos criterios de uso estricto que ayudaran a constituir la necesaria identidad tipográfica, con el objetivo de unificar y de ordenar de forma coherente la imagen visual de la UPV/EHU en todas sus comunicaciones escritas. Así surgió el proyecto «EHU Tipografía».

Como principio expresivo para dotar de identidad a la tipografía corporativa de la UPV/EHU, a través del trazo sensible de las letras, hemos recurrido a los postulados estéticos sobre la forma que genera en sus obras el artista vasco Eduardo Chillida. A partir de la elección de unas formas enraizadas en la cultura tradicional vasca —connotativas, por ello, de lo vasco—,

Fig. 6. Bosquejos para comprender el movimiento natural y cohesión de los trazos. Jérémie Honrus. 2010.



Fig. 7. Dcha. *Yunque de sueño X*, Eduardo Chillida, 1962. Izqda. *Composición-4*. 1974

Eduardo Chillida configuró un lenguaje universal e integrador que afirma en su sobriedad, potencia y reciedumbre las bases de su léxico plástico en la cultura diferenciada del medio en que vivió. Desde una actitud creadora libre, regida por el impulso, la espontaneidad y el gesto, en la obra de Chillida podemos encontrar conceptos vinculados y coincidentes con criterios generales que han determinado tradicionalmente la creación tipográfica: rigurosidad formal y un orden explícito y directamente perceptible. (Fig. 7)

La creación tipográfica es, en sí, un balance de binomios: grafismo/contragrafismo, blanco/negro, forma/contraforma... siendo este balance, y no otra cosa, la que configura la letra. La obra de Chillida se atiene a esta dialéctica. Hombre especialmente sensible a las cuestiones que atañen al espacio, se siente, de hecho, condicionado por el mismo¹¹, el cual trabaja desde una profunda reflexión en base al peso matérico. De alguna manera, en tipografía se define el blanco como en la obra de Chillida se define el vacío, esto es, como un elemento que construye. Por eso, en tipografía, al igual que en la obra de Eduardo Chillida, podemos hablar del espacio en blanco —el vacío, el hueco— como un espacio semántico, puesto que lo no afectado por la construcción está especialmente afectado por el sentido y la intención de lo no construido.

La configuración de la forma en el espacio, la gestación y desarrollo de su estructura básica —*cursus*— y del gesto que la modula —*ductus*—, es otro criterio coincidente de la obra del artista vasco con la creación tipográfica. Chillida produce espacios de un rigor geométrico tan solo aparente, llenos de dinamismo y vitalidad, de sobriedad y robustez. Para ello parte de la observación de la naturaleza, donde intenta hallar la esencia de las formas. Así, sus formas son ordenadas pero no simétricas. En su reflexión y búsqueda de la esencia de las cosas, da con los postulados clásicos preeuclidianos que defienden una visión antropológica. Así, por ejemplo, comparte con los antiguos griegos la comprensión del ángulo recto como el ángulo que hace el ser humano

11 MUNIOZGUREN, JAVIER (ED.): *Chillida [en la Escuela de Ingenieros de Bilbao]: doctor honoris causa*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1998, p.14

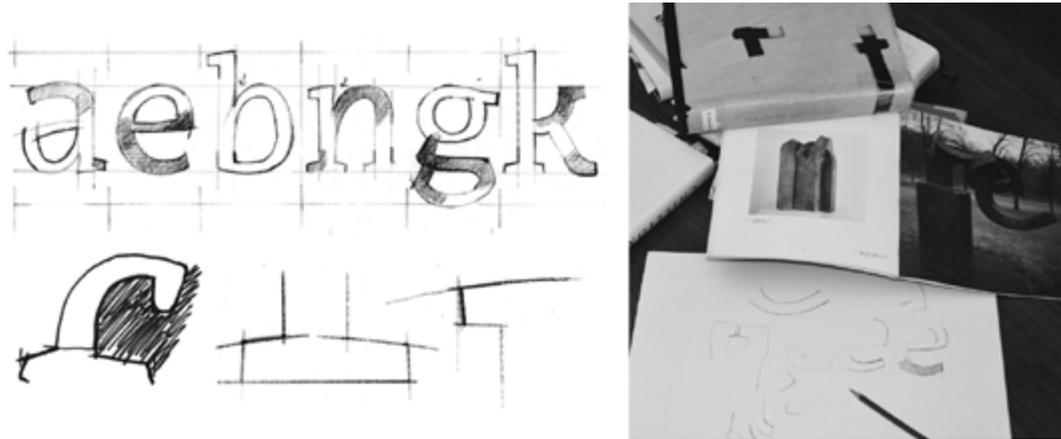


Fig. 8. Conceptualización gráfica de la tipografía EHU. Imagen de la autora. 2013

con su sombra. Por este motivo, nunca tendrá exactamente 90°, sino que puede variar su inclinación entre los 88° y los 93°. Chillida reflexiona profundamente en su obra sobre esta formulación y advierte cómo la geometría en realidad, es una invención de la mente.

La razón de ser de la tipografía es transformar la palabra, el habla, en una experiencia visual. Esto significa valorar la ergonomía y los medios de representación de una tipografía como criterio básico de la configuración, pero sin caer en la subestimación del valor de las letras como signos gráficos; ya que si la una —función— transfiere contenidos del intelecto, la otra —forma— los transfiere de la emoción¹². Las coincidencias de las reflexiones plásticas del artista Eduardo Chillida con algunos de los criterios esenciales de la configuración tipográfica, las hemos conceptualizado en este proyecto a través de la construcción de una letra ancha y asentada, sobre una base que la dota de una potente presencia física. Se entiende un *ductus* denso y de bajo contraste, en relación con la fuerza y la firmeza que imprime el gesto del artista, cuyas formas nacen de la tensión que ejerce el propio material con el medio. Esta misma tensión se interpreta en la manera que tienen las curvas de llegar a las rectas y en las formas angulosas de ciertas uniones. Así mismo, la construcción de las formas en base a un criterio de organicidad, basadas en la naturaleza, la hemos traducido en la definición de los terminales. Los requerimientos del medio digital conllevan construir la letra respetando al máximo la formulación ortogonal para evitar problemas de legibilidad en pantalla, por lo que nos hemos visto en la obligación de resolver esta consideración espacial en aquellos aspectos en los que en un tamaño pequeño y a baja resolución la letra pueda ser óptimamente legible pero sin perder su valor expresivo en términos de identidad. (Fig 8)

Conclusiones

La decodificación de las letras en cuanto a código lingüístico, es solo posible a través del aprendizaje de ese código. La decodificación

María Pérez Mena

María Pérez Mena es licenciada en Bellas Artes (UPV/EHU) y ha realizado el Máster en Tipografía: disciplinas y usos (UB). Actualmente es investigadora pre-doctoral adscrita al Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea y miembro del Grupo de Investigación en Diseño Gráfico y Tipografía —Letraz—

de las letras en cuanto a formas simbólicas —por su inherencia al desarrollo y evolución de las civilizaciones— es, sin embargo, un proceso natural, intuitivo, en el que nuestro ojo percibe y relaciona imágenes de manera inconsciente permitiendo la construcción de redes significantes a través de la captación de «lo atmosférico». Los signos tipográficos constituyen, pues, una dimensión insustituible de nuestro medio comunicativo global y cultural.

En este sentido la generación de ideas en la creación tipográfica queda supeditada a la actitud receptiva del diseñador ante el mundo que le rodea, cuya mirada —dirigida a través de proyectos— capta estímulos de su entorno y los traduce en formas alfabéticas, construyendo un sistema capaz de evocar valores que podemos relacionar con cuestiones históricas, psicológicas, ideológicas, ...

La letra es, por lo tanto, parte de un lenguaje verbal y de uno visual, ya que en su visualidad, la oportuna articulación en el espacio de sus elementos constitutivos es capaz de generar significados desde su sustancia gráfica. En tipografía el trazo es como en el lenguaje la letra. La cadencia que marca el blanco sobre los trazos negros es la base de la percepción y, por tanto, la esencia de la creación tipográfica.

En este escenario, la conceptualización de una tipografía a través del trazo nos ayuda a encontrar las relaciones entre los estímulos de nuestro entorno y la forma tipográfica. Y de este modo, ser capaces de trasladar un principio expresivo a un diálogo de blancos y negros en el que la construcción y articulación de las formas y contraformas configuran la textura gráfica que teje el sentido.

Bibliografía

AICHER, OTL: *Tipografía*, Valencia, Campgràfic, 2004.
ARHEIM, RUDOLF: *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós Ibérica S.A., 1986.
COSTA, JOAN: *La forma de las imágenes: cómo piensa la mente. Estrategias de la imaginación creativa*, Barcelona, Costa Punto Com, 2008.
COSTA, JOAN; RAPOSO, DANIEL: *La rebelión de los signos: el alma de la letra*, Buenos Aires, La Crujía, 2008.
HERRERA FERNÁNDEZ, EDUARDO; FERNÁNDEZ, INURRITIGUI, LEIRE; RODRIGUEZ VALERO, DANIEL; PÉREZ MENA, MARÍA: *EHU Tipografía. Tipografía EHU*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua, 2013.
MARINA, JOSE ANTONIO: *Teoría de la inteli-*

gencia creadora, Barcelona, Anagrama, 1993.
MCMULLAN, JAMES: "Drawing and Design: an idea whose time has come, again".
En BIERUT, MICHAEL; DRENTEL, WILLIAM; HELLER, STEVEN; HOLLAND, DK: *Looking Closer: critical writings on graphic design*, New York, Allworth Press, 1994.
MUÑOZ COSME, ALFONSO: *El proyecto de arquitectura: concepto, proceso y representación*, Barcelona, Reverté, 2008.
MORET VIÑALS, ORIOL: "Caràcter, expressió i fisonomia del Roman du Roi".
En ASOCIACIÓN DE DISEÑADORES DE LA COMUNIDAD VALENCIANA: *Libro de Ponencias Cuarto Congreso Internacional de Tipografía «La letra dibujada»*, Valencia, Asociación de diseñadores de la Comunidad Valenciana, 2010.
NOORDZIJ, GERRIT: *Letterletter*, Vancouver, Hartley & Marks Publishers Inc., 2000.

¹² KUNZ, WILLI: *Tipografía: macro y microestética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 8