

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ  
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO  
FACULTAD DEL HÁBITAT**

**TEMA:  
EVOLUCIÓN DE LA TIPOGRAFÍA POSMODERNA  
Y SU APLICACIÓN AL DISEÑO EDITORIAL (1980-2000)**

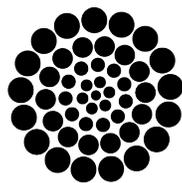
**PARA OBTENER EL GRADO DE:  
MAESTRA EN CIENCIAS DEL HÁBITAT  
CON LÍNEA DE GENERACIÓN Y APLICACIÓN  
DEL CONOCIMIENTO EN DISEÑO GRÁFICO**

**PRESENTA:  
ROCÍO VIRIDIANA HERNÁNDEZ CERÓN**

**ASESORA DE TESIS:  
DRA. ERÉNDIDA CRISTINA MANCILLA GONZÁLEZ**

**SINODALES:  
MDG. ERNESTO VÁZQUEZ ORTA  
DR. MANUEL GUERRERO SALINAS**

**OCTUBRE 2016**



**CONACYT**

*Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología*

PARA LA REALIZACIÓN DE ESTA TESIS SE CONTÓ

CON EL APOYO CONACYT No. 623773

Agradezco infinitamente a cada miembro de mi familia, por que cada uno de ellos, desde el más grande al más pequeño, son un impulso en el camino que estoy construyendo. A mis amigos y maestros de posgrado por las buenas experiencias y el conocimiento que han compartido conmigo.

# CONTENIDO

## INTRODUCCIÓN 8

### ORIGENES DEL DISEÑO POSMODERNO 13

#### 1.1 Contextos vanguardistas y culturales que influyeron al diseño posmoderno 19

1.1.1 Futurismo 20

1.1.2 Dadaísmo 23

1.1.3 Punk 25

1.1.4 La nueva ola 28

#### 1.2 Diseño gráfico posmoderno 31

1.2.1 Tendencias y estilos en la posmodernidad 33

1.2.1.1 Estilo retro 33

1.2.1.2 Estilo vernáculo 35

1.2.1.3 Estilo digital 36

1.2.1.4 Estilo fragmentario 38

1.2.1.5 Estilo ecléctico 38

#### 1.3 La era digital 39

### DISEÑO EDITORIAL EN LA POSMODERNIDAD 43

#### 2.1 La tipografía en la revista 48

#### 2.2 Principales diseñadores de revistas posmodernas 52

2.2.1 Neville Brody 53

2.2.2 David Carson 60

2.2.3 Rudy VanderLans 65



## **PRINCIPIOS BÁSICOS DE LA TIPOGRAFÍA MODERNA Y POSMODERNA 69**

3.1 Atributos formales de la tipografía moderna 73

3.2 Técnicas de comunicación visual 79

3.3 Fundamentos de la tipografía posmoderna 83

3.3.1 La deconstrucción 85



## **MARCO METODOLÓGICO 89**

4.1 Muestras 94

4.2 Indicadores y variables 130

4.3 Modelo metodológico rizomático 133

4.4 Análisis 135



## **RESULTADOS, INTERPRETACIÓN Y CONCLUSIONES 143**

5.1 Resultados 146

5.2 Interpretación 154

5.3 Conclusiones 158

**REREFENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 162**

**REFERENCIAS DE IMÁGENES 166**

music style  
PREMIERE ISSUE

# RAYGUN

many rolling  
single youth  
house of love  
inspiral carpet  
john wealey  
harding  
the leonbeard  
luna  
opus 111  
the prodigy  
gary's blambob  
kristin  
too much love  
david  
matt austin



# BEACH CULT

WATER

THE BEACHES  
OF CALIFORNIA



# AREA

body count  
disappearance  
from the  
with  
by  
interview  
A  
with  
postmodern  
wasteland



# PAY CHICK

POPCORN MOUTH  
PIRATES



# BEACH CULT

SAM SHEPARD AND JESSICA L. HOLLWOOD'S HOTEL



# AREA

the mudhoney interview by eddie vedder



# RAYGUN

the madhoney interview by eddie vedder



retail price **\$7.95**

cirocay™



# KIZIKIZI



# cut & giss

the authentic issue



# EMIGRE NO.19: Starting From Zero

# 0

RAYGUN, IS MUDHONEY  
TOOL  
BEV-ED  
NEW HEAVENS  
OF FOOD NETWORK'S  
A BASTHIDE A D  
LETTERS  
SOUND AND PUFFPRINT

AMERICAN MUTT BARKS IN THE YARD

Audio Cassette



La tipografía a lo largo de su historia ha sufrido transformaciones características que han marcado las pautas de su evolución, y a partir de los años setenta, dentro de la posmodernidad, se generó un cambio drástico que rompía con los paradigmas convencionales; este movimiento envolvía con sus ideales rupturistas a la cultura, la sociedad, la política, el arte y al diseño gráfico; en éste último ejerció una influencia importante añadiendo las cualidades deconstructivas que alteraron la función comunicativa e interpretativa mediante el rompimiento de las reglas tradicionales.

La ideología basada en la posmodernidad surgió como una revelación a los estándares convencionales establecidos, ocasionando un rompimiento y desobediencia de las reglas; es así que las nuevas expresiones tipográficas comenzaron experimentar en su composición y se adaptaron a medios en los que se pudieran captar todos sus puntos expresivos como el cartel o los medios editoriales.

Por lo tanto, uno de los medios en el que se hizo presente fue la revista, ya que en esta se podía hacer todo tipo de propuesta tipográfica; las décadas en las que surgieron las revistas más emblemáticas fue de 1980 al 2000 sobresaliendo Arena, The Face, Ray Gun, Beach Culture y Emigre; caracterizadas e identificadas por la experimentación de la tipografía.

Diversos han sido los enfoques que se han alcanzado para la investigación de la tipografía en la posmodernidad, entre ellos Rick Poynor con el libro «No más normas. Diseño Gráfico Posmoderno» (2003); Phillip B. Meggs con el libro «Historia del Diseño Gráfico» (2000); Además de la Dra. Eréndida Mancilla con la tesis de maestría «El diseño posmodernista: Su lenguaje y estructuración» (2003); Luis Rodríguez Morales con «El diseño en la posmodernidad: discursos y tesis»; Rudine Kopp con «Diseño gráfico cambiante: la inestabilidad como regla» (2002); entre otros.

Es indispensable precisar que la relevancia de la presente investigación se centró en indagar sobre la interpretación de la función tipográfica que se aplicó en las portadas de las revistas; con base metodológica en el modelo rizomático, caracterizado por pertenecer a la posmodernidad y por su rompimiento de estructuras y jerarquizaciones; y por consiguiente del estudio de la tipografía ya no desde un aspecto semiótico; aportando un enfoque al análisis de la tipografía que busca las conexiones de sus elementos para identificar su función, describiendo con qué y cómo funciona la tipografía y en conexión de que o no hace producir sensaciones.

Como planteamiento para delimitar la investigación y el análisis de la tipografía, se estableció como problema que: La utilización de la tipografía ha sido un elemento del diseño en el que se

han generado significativos cambios compositivos y expresivos, que han roto los estándares tradicionales y han marcado su evolución; por lo tanto se analizó cuales han sido dichos cambios comprendidos en la posmodernidad que abarcaron las décadas de 1980, 1990 y 2000, aplicadas en el diseño editorial, específicamente en portadas de revistas.

Para lo anterior se planteó la siguiente pregunta general: ¿Cuáles son las características principales que han definido la evolución del manejo tipográfico en el período de 1980-2000? y como objetivo general: Definir las características que han marcado la evolución de la tipografía comprendida entre las décadas de 1980 al 2000 y su aplicación en el diseño de revistas.

Delimitando la investigación con los objetivos específicos enumerados de la siguiente manera:

1. Determinar cuáles son los atributos formales que han caracterizado al diseño tipográfico aplicado en revistas comprendidas entre las décadas de 1980 al 2000.
2. Analizar la composición de la tipografía en la revista e identificar los estilos que han distinguido cada década.
3. Comparar los aspectos formales dados en cada década.

Planteado lo anterior, se propuso como hipótesis que: La tipografía aplicada al diseño de portadas de revistas entre las décadas de 1980 al 2000 se caracterizó por su ruptura estructural y la alteración de su función descartando los principios funcionales convencionales usados para la composición y la jerarquización de la información marcando así su evolución dentro de la posmodernidad. Utilizando como unidad de análisis las portadas de las revistas Arena, The Face, Beach Culture, Ray Gun y Emigre.

Para adentrarse a la evolución de la tipografía en la posmodernidad fue preciso introducirse a las cualidades históricas por las cuales surgió, es así que en el capítulo uno se abordaron los significados de diferentes autores hacia la posmodernidad, además de las influencias que tuvo y los diferentes estilos que se utilizaron dentro del diseño gráfico. En el capítulo dos, se definieron las cualidades de las revistas y las características dentro de ésta, además de la importancia de la tipografía aplicada en la revista; también se abordó una breve reseña histórica de los diseñadores que aportaron el diseño tipográfico de las revistas analizadas mencionadas anteriormente. En el capítulo tres, se abordó acerca de los estándares tipográficos establecidos antes de la posmo-

derinidad, para así poder determinar en qué se basó la evolución tipográfica lo que permitió establecer el paso de la modernidad a la posmodernidad en la tipografía, identificando los atributos formales modernos y posmodernos. En el capítulo cuatro, que abarcó el marco metodológico, se determinaron las variables, la unidad de análisis y el modelo metodológico al que se recurrió, en este caso el modelo rizomático, mostrando el proceso de análisis. Posteriormente en el capítulo cinco se establecieron los resultados y la interpretación para así finalizar con la conclusión. Todos los puntos anteriores fueron indispensables, ya que ayudaron a determinar en función y en conexión de qué fue diseñada la tipografía, para comprender su evolución y así realizar una aportación interpretativa.

Como resultado se obtuvieron las características principales que identifican a la tipografía posmoderna, además de sus conexiones que ayudaron a determinar su función; obteniendo que entre mayor experimentación se presentó en el manejo tipográfico, menor grado de legibilidad se dio; funcionando como un complemento de la portada de la revista en la que la interacción de las cualidades contrastantes provocaron una alteración definida como movimiento. Y así la función de la tipografía en la revista pasó de ser elemento informativo a una representación figurativa, ya que era más llamativo a primera vista, descartando la legibilidad.

Con lo anterior se concluyó que la tipografía en la posmodernidad como elemento de expresión se convirtió en un componente en constante cambio, por lo tanto el diseño tipográfico en las portadas de revistas surgió de los procesos experimentales que la mantenían en una incesante alteración de su estructura.

Lucky for me, a friend had slipped me a key. Letting yourself in to the kind of racket that immediately makes your mouth go dry and reminds your brain of nothing but a bad amphetamine run. I found Roky sleeping peacefully in his bedroom with a huge smile on his face. Shaking the bed, Erickson immediately jumped up and acted like he'd been expecting me. I hadn't seen him in almost a year.

RE: EVERYTHING ALL RIGHT? *Are we relaxed?* DID YOU HAVE A NICE HOLIDAY?

BB: Real good. How about you?

RE: PRETTY GOOD. IS THAT YOUR CAR?

BB: For a few days.

RE: CAN WE GO TO THE POST OFFICE? THEY'LL HELP ME GET MY MAIL. WE'LL HAVE A GOOD TIME. What kind of car is this? A Buick Chevrolet? What color is it?

BB: White.

RE: *I've just been taking it easy.* DOES THIS CAR HAVE CABLE? I BET WE COULD GET SOME SHOWS IN HERE.

BB: Not yet. Was making the new record fun?

RE: *I didn't have to do much. I just relaxed and tried not to worry. I didn't have any money, but I had a lot of milk. If you've got a little milk you can make it.* THIS CAR SMELLS GOOD! The post office is that way.

*This is great.* I'LL JUST RELAX AND LET YOU HANDLE EVERYTHING. Where did you want to eat today? We could go get Leonard and do that. We'll call him after we get my mail. *The people there have been helping me with my mail. I'm just going to go on in there and get it. Will you come in with me?* I CAN'T BELIEVE YOU CAME ALL THE WAY FROM CALIFORNIA TO HELP ME WITH MY MAIL! So I'll just relax; I'm all right.

BB: Not a problem, Roky.

I started to sweat, remembering that in 1989 Erickson had been arrested for mail fraud, specifically collecting his neighbors' mail and nailing it to his wall. The second we stepped inside the post office, I could sense something was wrong. The clerks started throwing each other furtive glances, and I suspected a set-up. I also remembered right then I'd left my wallet at the hotel and had no identification. Add in the fact I had a couple of blips on my legal record in Texas, and all of a sudden I began to believe I'd be in jail in a matter of moments. But it was not to be. Once the postal workers realized I was shepherding Roky that day, they started piling up boxes upon boxes on the counter. When I asked if that was all, they just laughed and brought out a mail sack with at least two hundred letters in it. It seems Erickson has an obsession with not only mail order but also filling out every single application or stray subscription card he can find. For Roky, the post office is his sole comfort and security: a warm, clean place where it seems the people are glad to see you and they give you mountains of goods.

RE: Hi, everybody! *Is there anything from Montgomery Ward in here? I really like their things.* My house is really dirty compared to here. *Is there someone from the Austin Cable Company we could call? I get cable, but I think there's a lot of channels that I can only get while I'm asleep. Can you fix that for me?*

BB: I'll try.

*tayed up last night watching War Of The Worlds and Call Of The Wild. For a while, both of the movies were the same time. It was great!* DO YOU WANT TO GO BY MY MOTHER'S HOUSE? *So you've heard about my record.* You look like you've been doing calisthenics. Do you feel good? It's my turn. *Will you give her my letter?* I'VE GOT A BUNCH OF HELP TODAY, *And I've got a huge package coming from Van Schroeder. Is it here? I got it with my Visa.* Do you want us to pick everything up over here? *Are there any cable cars that come here?* **I had to take an aspirin last night. That movie got to me.** Everything's going to be all right. I'll stick with you, Bill. We'll do fine. *Where did you get that little thing (my tape recorder)? Is that something that monitors Home Box Office or something?*

BB: You get a lot of stuff in the mail.

RE: It just looks like it. What's in that box, I wonder? Do you want to put that in the back seat? I'LL GET IN THE TRUNK. *Don't you just love the people who work at the post office?* We'll be real careful. I promise.

BB: Let's go get some breakfast.

RE: *Let's take all this stuff to my house and call Leonard.* Was it good to meet those people in there?

BB: They're very nice.

RE: WHAT DO YOU THINK IS IN THAT BOX? THEY WOULDN'T SEND ME A PERSON IN THERE, WOULD THEY? I DON'T REALLY HAVE ENOUGH ROOM IN MY HOUSE FOR ANYBODY ELSE TO LIVE THERE. I GUESS I COULD GET A BIGGER PLACE, BUT THEN I MIGHT NOT GET THE SAME KIND OF CABLE.

**WHAT'S IN THAT BOX?**

BB: Maybe we'll find out. It's nice having a post office so close to your house.

RE: *That's why I don't want to move.* WHERE DID YOU GET YOUR SHOES?

BB: In California.

RE: Maybe I could send off for some.

BB: Do you want to open that big box?

RE: *No, I don't think so. I'll just stick with you. If there's someone in there, we'll let him out after we eat. I want to call Leonard.* Have you been out of town or have you been here?

BB: I moved about 15 years ago.

RE: *That's why we better relax, then.* I just can't figure out what's in that big box. It looks heavy. Maybe Leonard can help me open it later. I'll call him now.

When Roky gets Leonard on the phone, he hands it to me to get directions to Leonard's house. I speak with a voice I'm not really familiar with, acting like we're old friends. It's only later, when we get to Leonard's house, that I discover Leonard is really Austin writer Rob Patterson.

RE: *Don't you like Leonard?* PUT THAT MAIL IN THE ICE CHEST AND PUT THE TOP ON IT.

BB: Looks safe to me.

RE: Should I put my cat Black outside? It's good to see him, isn't it? Should we see if the heat's on?

BB: I think it's fine.

RE: *I'm relaxed and everything. I'VE BEEN WATCHING THE CARTOON NETWORK. You're really hungry, huh? I've never seen a car like this. Are there any secrets in it?* Should I roll down the window? DO YOU WANT TO TURN ON THE RADIO? Is it easy to drive? I like this color. *But when they deliver the mail, they never get mad at me, or something like that.*

BB: You sure get a lot of mail. It must be fun.

RE: **I win contests, and they give me all this cleaning material so I can do my work.** YES-TERDAY I DIDN'T HAVE ANYTHING TO EAT SO I JUST RELAXED UNTIL I GOT SOME CHEESE, AND I ATE A WHOLE PACKAGE OF CHEESE. I ATE THAT KIND OF SLOWLY.

BB: You should eat something every day.

RE: **I've been trying to get food stamps, Medi-Care and Social Security. That stuff is hard.**

BB: So this new record, was it fun for you to do? Did you know the songs?

RE: I HAVEN'T HEARD IT. What've you been up to, man?

BB: Working. And I wanted to see you.

RE: *I didn't even know that. That's great.* I READ A LOT. It's like Christmas. **BOY, THIS IS AN AUTOMATIC CAR.**

BB: A long time ago, you had a Mustang, didn't you?

RE: *I could have.*

BB: Because back when I used to see the Elevators, I thought you had a Mustang. I remember how many Bob Dylan songs your band did back then. Did you always like Dylan?

RE: WELL, HE WAS IN THE RODEO, WASN'T HE?

BB: Might have been, but he was also a singer.

RE: *I'm not saying he wasn't good in the rodeo, that's just how I remember him.*

BB: Do you ever think about the 13th Floor Elevators?

RE: *Somebody said they heard them once, but I think it was like a big joke, because it made me laugh a lot.*

BB: So they're not anything you remember?

RE: **I don't think so, but maybe I do.** You're not smoking, are you?

BB: No.

RE: I STILL HANDLE IT AND EVERYTHING, BUT NOT RIGHT NOW.

BB: Have you lived in Austin your whole life?

RE: **In a way.** Are you going to record us?

BB: If that's okay.

RE: IT'S FINE, IT'S JUST I'VE NEVER SEEN ANYTHING LIKE THAT. IT LOOKS LIKE IT COULD PICK UP SOME CABLE CHANNELS. IT'S SO SMALL.

Arriving at Leonard's, I'm relieved to see it really is Rob Patterson. We head off to a Mexican restaurant called Guerrero's, but Roky isn't sure that maybe Denny's would be better. Leonard/Rob

# I

# ORÍGENES DEL DISEÑO POSMODERNO

13

Como preámbulo para adentrarse al estudio de la tipografía, es indispensable conocer los aspectos por los cuales surgió el término posmodernidad, es así que en el presente capítulo se exponen los conceptos generales que diferentes autores propusieron para entender su introducción en la historia del diseño gráfico y de la tipografía, además se presentan las vanguardias culturales como el futurismo, el dadaísmo, el punk y la nueva ola; y sus diversos exponentes que influyeron al diseño posmoderno de los cuales retoma sus cualidades características, en especial las rupturistas, que se identifican en la posmodernidad; lo que permite dividir al diseño gráfico posmoderno en los estilos identificados como retro, vernáculo, digital, fragmentario y ecléctico; y para finalizar el primer capítulo se explica la introducción de la era digital como aspecto importante que influye en la evolución de la tipografía.

convinces him they'll be glad to see us at Guerro's, and in a few minutes, the three of us are settled into a corner booth.

RP: Yeah, but Roky's charmed 'em all.  
BB: Especially at the post office. They had a lot of mail waiting. Including an offer to be a mortgage broker.

RE: **WHAT'S THAT? SHOULD I DO THAT? DID I HAVE TO SIGN FOR THAT?**

RE: **WHAT WOULD YOU SUGGEST TO EAT?**  
RP: Everything is good here. Would you like some eggs?  
BB: No, but there was a little postage due.

RE: **I think I'll have milk, if that's all right.**  
RE: *Was that for me?* **Maybe I should call them now?**  
RP: You had the spinach enchiladas the other day, Roky. This is my favorite restaurant.  
BB: Rob, did you bring your cellular phone?

RE: **HOW DID WE GET WAY OUT HERE? I'VE JUST BEEN TAKING IT EASY. Today is Saturday.**  
RE: **WHAT DO THEY DO?**  
BB: A good day to take it easy.  
BB: You can call using satellite link-ups?

RE: **Well, we're just gonna eat something or something.** I watch the preview channel all the time, and all these things come on, so I'll just relax.  
RE: **I WANT THAT. DO YOU THINK WE COULD GET ONE AFTER WE LEAVE HERE? IS THAT LIKE X-RAYS?**  
BB: In a way, I guess.

RP: Don't you want to eat, Roky? Some breakfast tacos or migas?  
RE: **I'd just rather have an American thing.** Would you ask them if they have that here? Are you still feeling bad, Leonard?  
BB: Good for you.

RP: I'm always feeling bad, Roky, you know that.  
RE: **Maybe I could go up on a satellite someday.**  
RE: **BUT YOU'RE HEALTHY. I told you and promised you that you've got to take it easy.**  
RP: You never know.  
BB: I'm just glad that Leonard turned out to be Rob.

RP: How about scrambled eggs or fried eggs, Roky?  
RE: **WHO IS LEO?**  
RE: That sounds good, like something like that. **Or should I get what I got the other day? Is it all right to get that? Both of them?**  
RP: One day we were out having barbecue, and we came out of the place, and Roky said, "You know what you are, you're Leonard."  
RP: Whatever you want.  
RE: Why not?  
BB: Tomorrow is Elvis Presley's birthday. Did you ever see Elvis sing, Roky?  
BB: Just have faith, and Leonard will turn out to be someone you know.

RE: **I could have, but I think he was more recent.** I WONDER IF THAT 'V WORKS OVER THERE.  
RP: You have to trust Roky.  
BB: How many channels did you say you have?  
BB: Do you like your eggs, Roky?

RE: Well, right now all my channels are scanned out. I get Pay Per View, but I try not to watch too much of that. They've got some weird stuff on there. **Me and Leonard watched some at his house. They had a guy coming out of his house, and a girl coming out of her house and this guy walking up to both of them. That was crazy stuff. I really enjoyed that.**  
RE: **ARE YOU SURE THEY'RE ALL RIGHT? WHO DID THAT FOR ME?**  
BB: The cook. They look great.  
RP: Once you came over and we were watching the George Strait movie. The other day, Roky was giving a treatise: George Strait. The Singer. The Actor. The Human Being.  
RE: **You sure seemed happy to see me today.**  
BB: Well, Roky, it's been a while.  
BB: They have a movie out on Roky now, right? *Demon Angel*.  
RE: **Are you the only one here?**  
RE: **Well, I wouldn't know about that. I think it was an accident. Like a Rambo thing. I think.**  
BB: Rob went outside to have a cigarette.  
BB: Do you remember playing in San Francisco at the Avalon and Fillmore?  
RE: **DO YOU THINK THEY'LL LET ME HAVE A SPOON?**  
BB: We'll ask.  
RE: **I DON'T REALLY KNOW IF I CAN REMEMBER THAT OR NOT. SAN FRANCISCO, THAT'S A LONG WORD, ISN'T IT? I'D LIKE TO GO BACK OUT THERE.**  
RE: **I THINK IF I HAD A SPOON, I COULD PICK UP A NEW CHANNEL FOR THAT 'V OVER ON THE WALL.**  
BB: Maybe try the hot sauce on the spoon, and you'll get something in Spanish.  
RE: **I'm not sure anyone would like that.**  
BB: Are you still friends with any of the Elevators?  
BB: You're probably right, Roky.

RE: **I haven't seen any of them in a long time. Maybe we should make commercials for ants.**  
RE: **Could I get a milkshake?**  
RP: Let's get a newspaper and read out horoscopes.  
BB: I'll ask, but I don't think they have them here. We'll go somewhere else.

RE: **Like Joe Pesci, you said?**  
RP: I'm back. Did you ask Roky about his album?  
RP: No-horoscopes. Today's my birthday. Let's see: "Loyal pals bring you good luck of a monetary nature." Roky, you're going to make me some money!  
RE: **Yeah, but I'll have to listen to it. DO YOU WANT ANOTHER MEAL?**  
RP: Not now, I'm finished. Do you want to leave?  
RE: **OH, REALLY? HOW AM I GOING TO DO THAT?**  
RE: **IF WE COULD GET A MILKSHAKE, I'll be careful. I haven't eaten breakfast in a long time.**

RP: I don't know. But it says, "Snap up a deal once you've satisfied your better judgment of the circumstances." We proceeded next door to the Texicali Cafe, found a milkshake and more old friends of Roky's.  
RE: **Are you having a nice holiday, Leonard?** Everywhere he turned, good will seemed to be waiting. Knowing that he wanted to see his mother, and knowing that I had to get out of town, I left Roky with Rob. But I couldn't leave the memories you're a Cancer, aren't you? of 30 years of listening to Roky Erickson sing behind. Walking by the Colorado River in downtown Austin that afternoon, an old lyric from the 13th Floor Elevators swept over me:  
RP: Not really. All the depression I didn't have in 1994 came through on New Year's Day. Roky, you're a Cancer, aren't you?  
RE: **My birthday is July 15th.** "Live where your heart can be given/And your life starts to unfold In the forms you envision/In this dream that's ages old On the river layer is the only sayer/You receive all you can hold/Like you've been told..."  
RP: Okay. "A romantic tie could be strengthened. You are in control of key love relationships today."  
RE: **OF WHAT?** Before I knew it, I was swallowing tears and gulping for breath. But it wasn't for Roky, it was for me. Maybe I realized that 30 years ago the Elevators had illuminated a spiritual path in front of me. Through their lyrics and Roky's delivery, I'd seen something brighter than a confused teenager's life in Texas. And only now did I realize that for a million rotten reasons I'd lost my direction after the Elevators imploded in 1968. When they were gone, so was my journey. It stopped me cold.  
RP: "Including those of children. Teach caring by providing a nurturing example."  
RE: **ARE YOU READING 'FAR ABBY OR SOMETHING LIKE THAT? THOSE THINGS ARE VERY STRANGE, AREN'T THEY?** me. Thinking about Roky, today, as he lives for his mail and the cable channels he may or may not get, I see that he's already there, right where he belongs. It's us, out here in normal land, who are still cowboy out there, low tolerance, struggling.

El diseño, ha sido uno de los elementos dentro de la creatividad humana que ha tenido constantes cambios expresivos a lo largo de su historia por medio de la experimentación, desde sus primeras manifestaciones hasta la actualidad. Enfocándose particularmente en la década de 1970, en la que se generó una transformación notable; las manifestaciones culturales, artísticas y filosóficas comenzaron a revelarse de una manera llamada radical, y uno de sus propósitos particulares era la búsqueda de nuevas soluciones expresivas; este movimiento, llamado posmoderno, tuvo una importante influencia en el diseño gráfico, ya que fue una de las etapas en la que la composición no necesitaba tener sentido, provocando emociones contrastantes para las mentes acostumbradas al orden y la estructuración.

Es así que para diferentes teóricos el término «posmoderno» pasó a ser un concepto con un peso significativo que formó parte de la historia tomado como una vanguardia «entendida generalmente como una oposición del modernismo; lo que dio como resultado una postura radical a la búsqueda de nuevas soluciones» (Lyotard en Rodríguez, 2010, p.2). La posmodernidad entonces, sugería un cuestionamiento en la normas de la sociedad y esto implicaba que se considerara que la era moderna se acercaba al fin del arte, por lo tanto se comenzaron a debatir los principios del modernismo. Dichos factores provocaron que la estética moderna ya no se considerara relevante en la sociedad (Meggs, 2000, p.435).

Definida de diferentes maneras según sus formas de manifestación y los autores que la determinan; para la RAE (2014) posmodernidad es «el Movimiento cultural que, originado en la arquitectura, se extendió a otros ámbitos del arte y de la cultura del siglo XX, caracterizado por su oposición al funcionalismo y al racionalismo moderno y por su culto predominante de las formas, además de su falta de compromiso social».

Explicado por Harris (2007, p.27) el posmodernismo se trató de un movimiento creativo, usado aún en la actualidad, que cuestionaba la existencia de una realidad fiable, caracterizada por deconstruir la autoridad y el orden establecido; juntando la fragmentación, la incoherencia y el ridículo, recuperó antiguas tendencias de ornamentación y decoración; además de ser favorable a la expresión y a la intuición personales en oposición a la estructura.

Poyner (2003, p.18) expone que uno de los primeros usos del término posmoderno en un sentido general apareció en el año de 1968, en la revista británica Design, en la que se predice una ruptura continuada del diseño con los límites modernos y sugiere que el diseño sería más arriesgado desde el punto de vista estético. Los diseñadores posmodernos entonces, en lugar de cumplir

una necesidad racional diseñaban lo que se «veía bien» y manifestaban profundos cambios conceptuales encaminados a una nueva cultura con nuevos valores sociales (Meggs, 2000, p.432).

Así mismo Meggs menciona que durante éste período los diseñadores encontraban la inspiración en referencias históricas, la decoración y los elementos vernáculos. Las características de sus trabajos se manifestaban en aspectos intuitivos y juguetones que reflejaban el involucramiento personal, en donde colocaban una forma en el espacio por que se sentía bien, más que con el fin de comunicar.

Explica también, que una de las principales ideas en la posmodernidad era considerar que el mayor impulso posmoderno era la libertad de ser intuitivo y personal, además de responder más a experimentar en direcciones muy personales y excéntricas. Es así, que el resultado del lenguaje gráfico en estos tiempos se proponía descarado e irreverente a los ojos modernos, pues se utilizaban elementos muy característicos de la posmodernidad con el fin de hacer del diseño algo divertido.

La complejidad y el exceso gráfico se convirtieron entonces en la norma del diseño posmoderno, pues el objetivo de los diseñadores fue abrir las posibilidades interpretativas y su intención era la reafirmación artística y la utilización del diseño en forma excesiva para entretener e involucrar al lector (Poynor ,2003, p.20).

El diseño posmoderno se caracterizó por su naturaleza agitada, efímera y cambiante; como resultado de una reacción intuitiva a los excesos racionalistas, es así que la retícula fue flexibilizada e ignorada, aumentando las posibilidades expresivas e interpretativas, entonces, el paradigma de la semiótica postestructuralista, sugería que la recepción de los mensajes pasaba a ser un juego hermenéutico en el que el diseñador se encargaba de involucrar al receptor en el juego de la interpretación (Vinicius en Kopp, 2009, p.17).

Tras el diseño gráfico posmoderno se escondían profundos cambios conceptuales enraizados en una nueva cultura y valores sociales (Sesma, 2004, p.179). A lo que Poynor (2003) añade «que la complejidad y el exceso gráfico se han convertido en la norma del diseño posmoderno» y Omar Calabrese define todo lo anterior como «neobarroco» pues la interpretación del significado en las realizaciones posmodernas está completamente abierta, porque no se planteaban soluciones claras si no que los resultados se generaban a partir de las concepciones de la problemática del mismo significado (Sesma, 2004, p. 179).

Efraín Trava (2010) declara que «La posmodernidad es un niño atrapado en el cuerpo de un anciano, una criatura a la vez inmadura y envejecida» y es por lo mismo que enfatiza que «La intención de la cultura posmoderna era rejuvenecer a sus predecesores con todas las intenciones rupturistas de las reglas mediante diversos recursos retóricos y las nuevas tendencias impuestas».

La acepción del posmodernismo planteado por los diversos autores que se enfocaron en definirlo, al estudiarlo de una manera detallada, analizando su punto de partida y valorizando su nivel expresivo en todos los aspectos, llegaron a una misma perspectiva englobada en el punto característico de que la posmodernidad surgió a partir de un cuestionamiento de las costumbres, y tal como han surgido diversas vanguardias que caracterizan cada momento histórico, cultural y expresivo fue una nueva manera de manifestar las actuales formas de exhibir las ideas encaminadas a romper reglas, métodos y estructuras.

Aunque en sus inicios estuvo inmersa en variadas contradicciones por considerarla compleja, la aprobación de la expresión posmoderna en la actualidad puede considerarse como el resultado de una unión de pensamientos revolucionarios que surgieron ante la necesidad de manifestar un cambio radical a los razonamientos insertos en la sociedad que seguían los estándares tradicionales impuestos por las escuelas anteriores, y tras romper con dichos estándares, la visión de la forma posmoderna rompió las expectativas expresivas tradicionales.

Es entonces que el posmodernismo trajo consigo una significativa manera de exponer diversos puntos de vista encaminados a resolver un nuevo paradigma, planteando nuevas ideas experimentales que permitieran comprobar que la forma de expresarse puede ser transformada y hasta mutada sin perder la analogía concebida en las ideas propuestas.

## 1.1 CONTEXTOS VANGUARDISTAS Y CULTURALES QUE INFLUYERON AL DISEÑO POSMODERNO

Las ideas radicales dentro del diseño no fueron más que una apropiación de pensamientos e ideologías que se fueron retomando de aspectos históricos y vanguardistas que movieron el cambio social que se veía venir en la posmodernidad.

Fueron diversos los acontecimientos que influyeron en el desarrollo del posmodernismo, como sus antecesores se pueden identificar los movimientos culturales que en décadas anteriores manejaban el rompimiento de los aspectos convencionales de lo tradicional. Es así que estos movimientos vanguardistas ejercieron una significativa influencia en el lenguaje gráfico de la forma y la comunicación visual (Meggs, 2000, p. 248).

El lenguaje del arte vanguardista era normalmente ambiguo y sin sentido, de difícil acceso intelectual, por que constituía más un proceso de búsqueda de nuevos lenguajes, entendida como novedades sin contenido pero de gran proyección publicitaria, es por esto que nace con una intencionalidad evidentemente utilitarista (Sesma, 2004, p. 106).

El arte vanguardista, afirma Sesma (2004), era un arte fundamentalmente utilitario de profundas raíces políticas y en el diseño gráfico encontró una de sus mejores vías de desarrollo teórico y conceptual, por lo tanto la búsqueda del significado, siempre está caracterizado por la búsqueda de la expresividad explotando al máximo la plasticidad de la letra y el lenguaje.

Por lo tanto, el diseño posmoderno tuvo una significativa carga de influencias que antecedieron e intervinieron en la forma de expresar las ideas experimentales que este acarrea, a lo largo de la historia del diseño gráfico, los movimientos que compartían los ideales rupturistas llegaron al pensamiento posmoderno como un signo de liberación para la experimentación, entre los que podemos encontrar al Futurismo, que dio comienzo a la publicación de manifiestos y experimentos tipográficos; el Dadaísmo que rechazaba la tradición y se oponían a cualquier norma; el Punk que se caracterizó por la degradación del diseño mediante la revelación de la descomposición; y la Nueva Ola en la que utilizaba la libre experimentación a través de la ruptura de las reglas.

## 1.1.1 FUTURISMO

El futurismo puede considerarse como el primer movimiento vanguardista, en el que se hacen notar los fundamentos políticos que caracterizan a los demás movimientos de vanguardia; por lo tanto, el manifiesto futurista clamaba por la libre expresión y el dinamismo. En este movimiento, Filippo Marinetti fue quien destacó haciéndose notar por sus ideas revolucionarias plasmándolas en la descomposición sintáctica de la palabra (figura 1.1), es entonces que Marinetti declara que «el movimiento futurista ejerció en primer lugar una acción artística, influyendo directamente la vida política por una propaganda de patriotismo revolucionario» (Sesma, 2004, p. 110).

20

La mayor aportación de Marinetti y lo que dio forma al futurismo, fue su teoría sobre las «palabras de libertad», que se promulgaba como un medio de expresión natural y universal, lejos de toda norma y carente de código, lo cual resultó para él una obsesión de «destruir los canales de la sintaxis» y crear una nueva poesía a partir de la ruptura y la transgresión del sistema lingüístico, sin embargo no renunció a la utilización de los recursos intelectuales con el fin de crear una ordenación de las imágenes poéticas, aunque siempre siguiendo un desorden máximo, con el fin de conseguir un «arte más esencial» partiendo de la «libre intuición» (Sesma, 2004, p. 114).



Figura 1.1 Filippo Marinetti, 1915. Poema que describe el viaje de guerra de Marinetti (Meggs, 2000, p. 272).

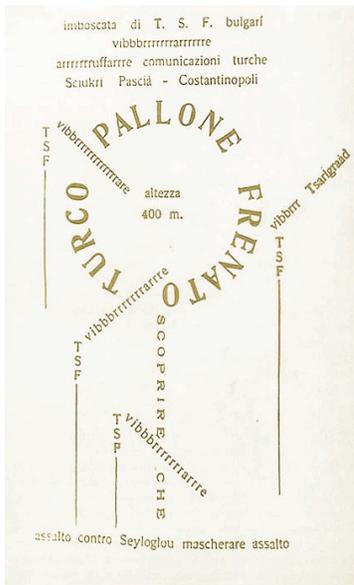


Figura 1.2 y 1.3 Filippo Marinetti (1914) Cubierta y pagina interior de la novela Zang Tumb Tumb. El líder futurista aprovechó aquí un hecho real sucedido en la guerra de los Balcanes de 1912, para explorar su lema de «La palabra libertad» contando la historia mediante un lenguaje que liberado de las cadenas de la ortodoxia literaria y la composición tipográfica convencional, está plagado de juegos de palabras y tipográficos; y supone un atrevido desafío a la linealidad de la lectura (Blackwell, 2004, p. 33).

Por lo tanto Marinetti declara «Mi revolución se dirige contra lo que se llama armonía tipográfica de la página. El libro debe ser la expresión futurista de nuestro pensamiento futurista», y su intención era hacer uso de la fuerza expresiva de las páginas, incluyendo variantes tipográficas como formas expresivas diferenciadas unas de otras y con una determinada funcionalidad comunicacional rechazando la armonía como cualidad del diseño. Y es con esto que propició el comienzo de las exploraciones tipográficas más descabelladas, además de la creación de una base estética para las creaciones siguientes (Sesma, 2004, p. 116) (figura 1.2 y 1.3).

Ya con el movimiento futurista incorporado, los artistas publicaron un manifiesto que declaraba la intención de destruir el culto del pasado, invalidar totalmente cualquier tipo de imitación, promover todos los intentos de originalidad, considerar inútiles y peligrosos a los críticos del arte y eliminar de todo el campo del arte los temas que se hayan usado en el pasado. Es entonces que liberados de la tradición, se diseñaron páginas animadas con una composición dinámica alejándose de lo lineal (figura 1.4). El futurismo llegó a ser una influencia importante en otros movimientos artísticos y también dio comienzo a la publicación de manifiestos y experimentos tipográficos que obligaron a diseñadores gráficos a replantearse la esencia misma de la palabra tipografía y su significado (Meggs, 2000, p. 256).

Se puede considerar entonces que la influencia clara del futurismo al movimiento gráfico posmoderno tuvo una carga apreciable, en la que mediante la libre expresión y apartados de las normas convencionales se logró un dinamismo en las composiciones mediante la experimentación, generando un desacomodo y una descomposición tipográfica, por lo tanto esta ideología tuvo un peso significativo en la posmodernidad.



Figura 1.4 Carlo Carrà, 1914. «Manifestazione interventista» Imagen que muestra un collage de papel y pintura sobre cartón, donde el pintor exalta los principios futuristas del dinamismo, la velocidad y el conflicto, a la vez que explora el potencial de la comunicación a través de una vanguardista gama de técnicas, como la superposición de planos dentro de la pintura, la rotación de elementos, los contrastes de luz y sombra, rompiendo todos los esquemas convencionales sobre la pintura y el texto. Desprendía un sentido de tipografía sin barreras, puramente expresiva, que sin duda habría podido desarrollarse con mayor plenitud si su época hubiera coincidido con la de la era digital aún así su dinamismo pretendía representar el de la era industrial (Blackwell, 2004, p. 30).

## 1.1.2 DADAÍSMO

El dadaísmo fue la vanguardia que surgió como una reacción que rechazaba todo lo acontecido a la primera guerra mundial; en el que se pretendía crear un movimiento anti arte que fuera caracterizado por sus elementos negativos y poderosos rechazando toda tradición, en la que se buscaba la libertad absoluta (figura 1.5). Las obras gráficas de este movimiento se caracterizaron por su distribución casual y por sus títulos absurdos en la que los dadaístas no consideraban sus obras como arte, sino como una forma de expresión que se burlaba de la sociedad (Meggs, 2000, p. 256).

Es así que el dadaísmo se caracterizó principalmente por la negación absoluta, el nihilismo, la anarquía y la oposición a cualquier precepto, regla, ley o receta. Para el dadaísmo tenía más importancia el gesto político, artístico o social que la obra y el hecho de que tal gesto suponga siempre una provocación contra el llamado buen sentido, las reglas y la ley. Incluso estaba en contra de todas las tendencias artísticas (Sesma, 2004, p. 131).

Las obras dadaístas resultaban ser caóticas y desordenadas en apariencia, pero eran imágenes verbales que respondían a un sentido y a un discurso asociativo carente de sintaxis, en la que su objetivo era presentar una nueva forma de lectura, carente de reglas sintácti-

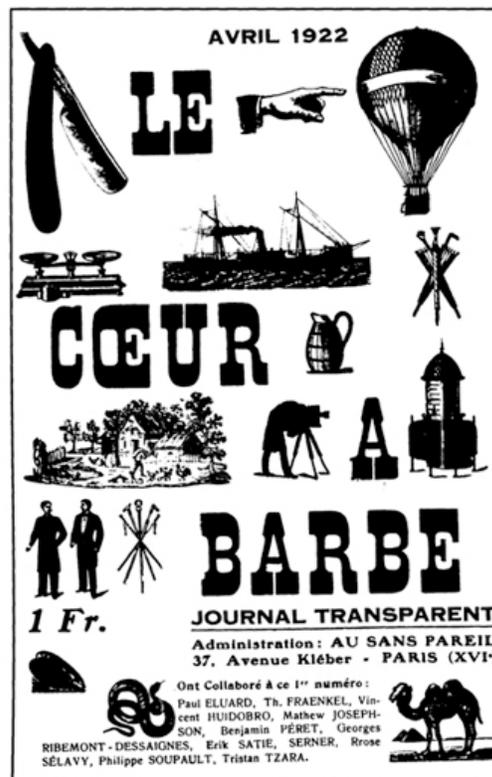


Figura 1.5 Imagen que muestra la portada dadaísta de la revista «El corazón Barbudo», 1922. En la que se hace una distribución del espacio repartiendo al azar las ilustraciones por la página, sin ninguna intención comunicativa en particular (Meggs, 2000, p. 257).

cas (figura 1.6 y 1.7). Entonces, el estilo dadaísta fue conocido por la mezcla de sus elementos de forma caótica, utilizando una de sus características más sobresalientes que fue la introducción del fotomontaje, técnica que consiste en la manipulación de imágenes para crear yuxtaposiciones discordantes y asociaciones casuales (Sesma, 2004, p. 133).

Uno de los principales exponentes del dadaísmo fue Marcel Duchamp, que consideraba que el arte y la vida eran procesos de libertad aleatoria y de elección deliberada (Meggs, 2000, p. 257) por lo tanto esta fue la etapa en la que se

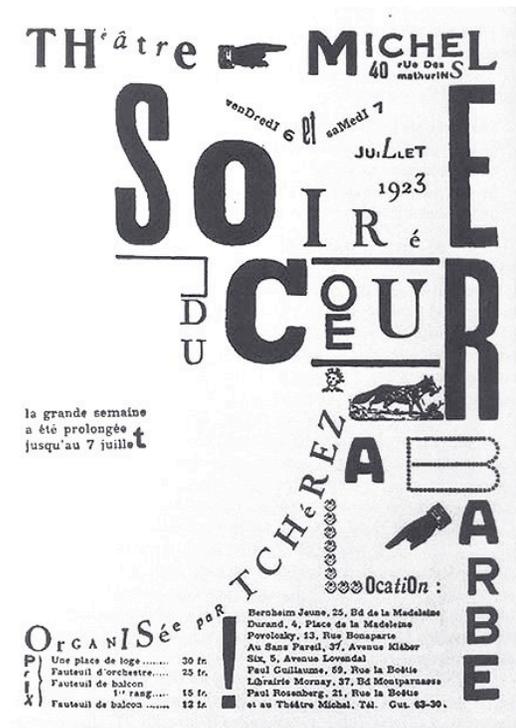


Figura 1.6 Ilya Zdanevitch, 1923. El uso del material tipográfico de más de cuarenta tipografías buscaba vitalidad, movimiento y legibilidad (Meggs, 2000, p. 258).



Figura 1.7 Hannah Höch, 1919, «Da-dandy» Collage y Fotomontaje, las imágenes y los fotomontajes son reciclados y utilizan la yuxtaposición que contribuye al proceso creativo (Meggs, 2000, p. 259).

expusieron un sin número de «obras» hechas de objetos sacados de la basura y objetos inservibles para otros consideradas la expresión del momento en contra de la sociedad inminente.

La transición del dadaísmo fue un gran movimiento liberador que siguió inspirando innovación y rebelión; sus actividades exhibicionistas y destructivas se volvieron más absurdas y extremas al acabar ésta. Al rechazar el arte y la tradición, el dadaísmo pudo enriquecer el vocabulario visual iniciado por el futurismo. A través de una síntesis de acciones casuales y espontáneas, los dadaístas contribuyeron a despojar al diseño tipográfico de sus preceptos tradicionales, además de continuar el concepto de las letras como formas visuales concretas, mas que como meros símbolos fonéticos (Meggs, 2000, p. 262).

Por lo tanto la influencia del dadaísmo al posmodernismo consiste en la oposición a las reglas y rechazar todo tipo de tradición explorando la innovación mediante una rebelión y buscando la libertad absoluta en la que despojan a la tipografía de sus preceptos tradicionales provocando una destrucción mediante la mezcla de los elementos compositores ocasionando el caos y el desorden.

### 1.1.3 PUNK

En los años setenta y principios de los ochenta, los diseñadores gráficos sentaron las bases para una continuada ofensiva contra los métodos ordenados y las convenciones del diseño profesional. Se basaban en la desviación y el caos al mismo tiempo que se negaban a aceptar que su movimiento fuera un error (Poynor, 2003, p. 38). Surgió de la lucha de clases y de un entorno proletario, carente de recursos materiales, tenía una visión moral del diseño a través de la expresión y de la comunicación de unos ideales de orden social (Sesma, 2004, p.192).

El movimiento punk partía de la oposición a todo lo que se estaba haciendo y sus principios apuntaban a nuevas formas en todos los dominios. Su planteamiento era más político que artístico o estético por que pretendía enfrentarse a la vida cotidiana en función de exploraciones que buscaban influir a la sociedad a través de la apropiación y reorganización creativa de elementos pre-existentes con el fin de acercar la reflexión a la calle, fue un detonante que mostraba las cosas tal y como eran, e incluso reutilizarlas para crear un discurso totalmente nuevo (figura 1.8). Era entendido como una manifestación del espacio urbano, como el control natural para el desarrollo cultural de la expresión proletaria, en la que toda una ciudad era un inmenso espacio

gráfico de letras y carteles que conformaban un solo espacio junto con las imágenes en serigrafía, y su estética estaba asignada por el espacio urbano que suponía la invasión de la ciudad (Sesma, 2004, p. 172).

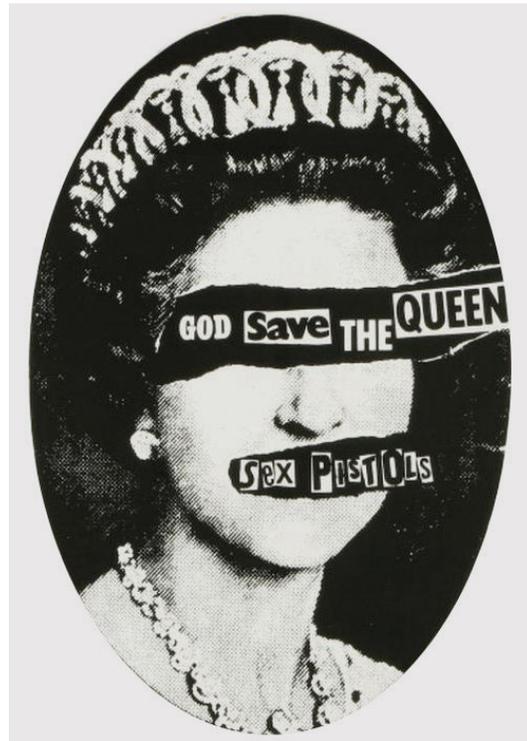


Figura 1.8 Jamie Reid. (Personaje característico por impulsar el movimiento Punk en la publicidad de los Sex Pistols) Portada de Single, Virgin Records, Reino Unido, 1977 (Poynor, 2003, p. 39).

Neville Brody opina que: «Durante los últimos años de la década de los setenta el Punk reveló la descomposición industrial y social no sólo a través de su iconografía, si no con el uso de herramientas como fotocopiadoras, que trasladaban la degradación humana a la degradación del proceso». El estilo y la moda se convirtieron en un importante medio de auto expresión, caracterizado por tipografías mezcladas y letras recortadas de periódicos de folletos publicitarios, colores brillantes de cajas de detergentes, fotoreducciones toscas, formas recortadas o rasgadas y distribuciones espontaneas, lo que introdujo al diseño gráfico una visión liberada y suelta, además de una forma de trabajar menos restrictiva y un nuevo interés por las auto publicaciones y las revistas urbanas (Sesma, 2004, p. 174).

El movimiento punk abrió las puertas al movimiento pre-digital y con esto a los sistemas de edición electrónica y a los ordenadores personales en la década posterior. Con esto el Punk «simbolizo el fallecimiento de la hegemonía Moderna» (figura 1.9). Y de la misma manera el tratamiento tipográfico cambiaría radicalmente, no tanto como lenguaje sino como estructura visual y como elemento gráfico independiente (Sesma, 2004, p. 175). Sin embargo el diseño Punk no fue reconocido por la corriente dominante del diseño profesional, ni fue aceptado como forma valida de diseño (Poynor, 2003 p. 28).

El movimiento punk, entonces, fue una influencia importante para el posmodernismo, puesto que dicha etapa causó un gran impacto para oponerse a toda regla en la que se tenía una visión de libertad y sin restricción, y en cuanto a la tipografía se refiere, significó un cambio de su estructura visual, utilizando la distribución espontanea de la forma tipográfica ocasionando un caos notable que mediante la descomposición generaron un cambio con la tipografía mezclada, utilizando letras recortadas y rasgadas, además de ser la etapa que se caracterizó por la predigitalidad, quizá la influencia más importante en la que las revistas urbanas fueron el medio para expresar todo tipo de composición tipográfica.

Never a dull moment in Boundless egooundless egomania of

AMERICA THE BEA(THE BEAUTIFUL)

Erroneous rulineous ruling

**DILS**

**NEGATIVE TREND**

SEPT 1 & 2

9:00pm

Friday Saturday

*Cheaters / Refuzors*

**THE BIRD**

915 E. PINE, SEATTLE

ADVANCE TICKETS AT

**Peaches**  
SINCE 1975  
**TIME TRAVELER**  
Thu & Fri

27

Figura 1.9 Frank Edie, Cartel de concierto 1978, compuesto por un rompecabezas de textos, en general violentos, recortados de periódicos, que forman un confuso fondo de letras del que surgen los titulares. (Poynor, 2003, p. 41).

## 1.1.4 LA NUEVA OLA

La filosofía adoptada en la Nueva Ola consistía en la libre experimentación a través de la ruptura de las reglas; cuestionar las prácticas tipográficas, cambiar las normas y revalorizar su potencial. Además ampliar las capacidades de la tipografía para demostrar que era un arte, por lo tanto se encaminaba hacia la búsqueda del arte tipográfico y la reivindicación de su plasticidad, dentro de la práctica profesional. Los cuerpos tipográficos, el color, las relaciones entre caracteres y la legibilidad forzada hasta el extremo eran unas de sus características más comunes (Sesma, 2004, p. 178).

28

En esta etapa un nuevo vocabulario tipográfico comenzó a filtrarse entre los diseñadores y los pioneros de la Nueva Ola, quienes rechazaban la noción del estilo y consideraban sus obras como un intento de expandir los parámetros de la comunicación tipográfica y su experimentación, fue entonces que aquí se empezó a llamar la etapa del «modernismo radical» que se definía como una reafirmación del idealismo de la modernidad, modificado para dar cabida a los cambios radicales (Meggs, 2000, p.475).

A medida que se fue difundiendo la tipografía de la Nueva Ola, se hizo un cambio en la forma bidimensional de las letras y entonces se logró una sensación tridimensional en las páginas

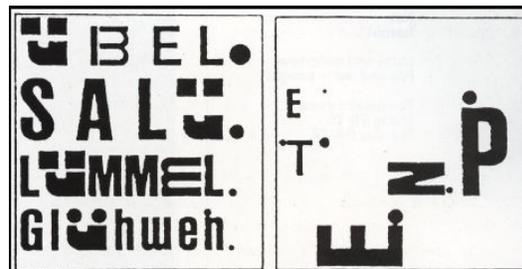


Figura 1.10 Wolfgang Weingart, experimentos tipográficos, 1971. Una exploración de elementos tipográficos relaciona balas con formas de letras, en la que cuatro palabras en alemán exploran la forma de la letra. Recurriendo a sus amplios conocimientos técnicos y a su disposición a explorar lo que nunca se había intentado, descubrió la intensidad de la página (Meggs, 2000, p. 532).

tipográficas, además de adoptar las técnicas de fotomontaje y elementos decorativos característicos del dadaísmo; se establecieron retículas que después no se cumplían, (Meggs, 2000, p.477).

Destacando en este período el diseñador gráfico Wolfgang Weingart, que fue el primero que proponer y enseñar las prácticas rupturistas de las reglas tipográficas (figura 1.10). Normalmente se le reconoce como el «padre» de la Nueva Ola por rechazar el ángulo recto como único principio organizador consiguiendo un diseño jubiloso e intuitivo que versaba sobre un nuevo expresionismo tipográfico con el fin de generar nuevos códigos estéticos que ampliaron los parámetros de la comunicación visual, lo que abriría las puertas al posmodernismo (Sesma, 2004, p. 179).

Weingart se desempeñó como componedor de textos, cuestionando la práctica tipográfica, cambiando las normas y revalorizando su potencial, cuyos rasgos comunes consistían en las inversiones del tipo, bloques de texto escalonados, diferentes espaciados y subrayados. Así como el uso de la fotografía con una trama fuerte que le daba más aspecto de grafismo que de obra realista. La progresión tecnológica le llevó también a experimentar con los procesos de producción fotográfica y explorando la reproducción de la cámara y sus posibilidades de fotografiar tipografía y letras en perspectiva, que posteriormente acoplaba y realizaba composiciones abstractas.

Creador de numerosos trabajos en donde su principal objetivo era romper las normas establecidas y al mismo tiempo utilizar al máximo las capacidades de la tipografía para finalmente comprobar que ésta era un arte. Sin embargo las primeras impresiones ante éstas nuevas propuestas fueron muchas veces negativas (figura 1.11).

Weingart empezó por rechazar el «estilo» en que se había convertido la tipografía moderna con la finalidad de abrir la concepción tipográfica en la vía de la comunicación visual. Empezó a destruir las formulas y convenciones postuladas del estilo internacional mediante la libre experimentación de los cuerpos tipográficos, el color, las relaciones entre caracteres, e incluso forzando la legibilidad hasta el extremo. De esta manera renovó el concepto de diseño tipográfico que hasta el momento había estado sujeto a un racionalismo extremista mediante el planteamiento de soluciones moldeables (Sesma, 2004, p.176).

La Nueva Ola puede considerarse entonces, como el inicio del diseño gráfico posmoderno, en el que se comenzó a utilizar la libre experimentación, después del punk, del dadaísmo y del futurismo, nuevamente hubo una inquietud en romper las reglas y para el posmodernismo influyó drásticamente en el cuestionamiento de las reglas tipográficas, por lo tanto este fue el punto de partida para que se comenzara a experimentar con nuevas herramientas, en donde la expresión no conocía límites.



Figura 1.11 Wolfgang Weingart, 1977. Cartel de exposición suiza. Adoptando el collage como medio visual, esta técnica nueva le permitía suponer información visual compleja y yuxtaponer texturas con imágenes gráficas. Fusiona tipografía, elementos gráficos y fragmentos de tipografías (Meggs, 2000, P. 432).

## 1.2 DISEÑO GRÁFICO POSMODERNO

El diseño gráfico de la Nueva Ola, que después fue adaptándose hasta definirlo como posmoderno traía tras él significativos cambios conceptuales adaptados a nuevos valores sociales y una nueva cultura, rechazando los ideales que se proponían en la modernidad, utilizando elementos característicos como la apropiación, la parodia y el homenaje a estilos pasados mediante la ironía con el fin de hacer del diseño algo divertido (figura 1.12 y 1.13). Los planteamientos posmodernos consistían en abrir las posibilidades interpretativas a través de estructuras moldeables con las intenciones de reafirmar el arte (Sesma, 2004, p.179).

La legibilidad fue un gran debate tipográfico en la posmodernidad, pues se jugaba con los parámetros estéticos destruyendo los sistemas implementados anteriormente y la respuesta en sus inicios fue una crítica inminente, pensando que los efectos estilísticos impedían la transmisión precisa del mensaje, considerándola como una moda pasajera (Poynor, 2003, p.26).

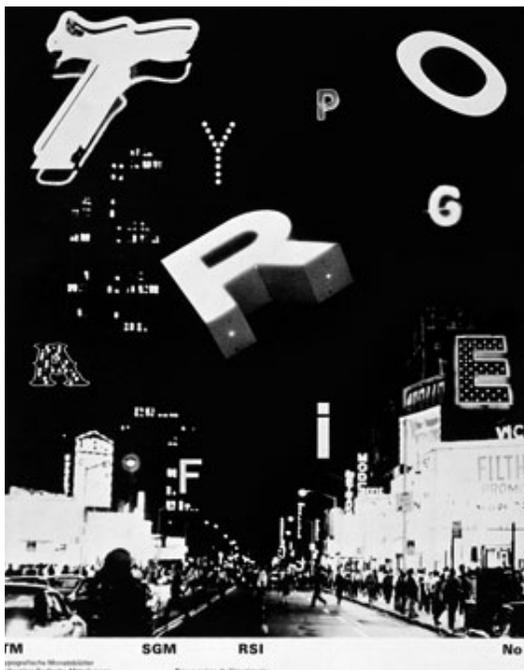


Figura 1.12 Dan Friedman. 1971, «Typografische Monatsblätter, n.º 1», portada de revista, suiza. En la que una serie de letras flotan por encima de Times Square (Nueva York), y Friedman lo describe como «complejo, excesivo, caótico, dinámico, inclusivo, vernáculo, contextual, expandido, disonante, fortuito y fracturado» (Poynor, 2003, p.21).



Figura 1.13 April Greiman, 1979. «CalArts Viewbook» Imagen de la portada de la introducción al formato periódico, California Institute of the Arts, EE UU. El objetivo principal de su diseño era crear nuevas superposiciones (Poynor, 2003, p.23).

En esta etapa el término posmoderno significaba para el diseño una «composición que convertía a la tipografía en un juego sin normas» (figura 1.14) y es aquí, que después de conocer las enseñanzas de Weingart, Dan Friedman y April Greiman se aplicaron los «métodos» posmodernos en el diseño gráfico y en la composición tipográfica y esto fue el primer indicio de que el diseño estaba empezando a cuestionarse su compromiso con el racionalismo y el rigor, adoptando nuevas formas cada vez mas abiertas (Poynor, 2003, p.21).

32



Figura 1.14 Revista Fetish, EEUU; 1980. Una de las primeras revistas posmodernas, lanzada por Jane Kosstrin y David Sterling, medio de una nueva sensibilidad informal, lúdica, irónica, sintáctica, pluralista, referencial y confiada en el interés y el valor intrínseco de la cultura popular cotidiana dirigida a un grupo de sofisticados urbanistas fascinados por la cultura material (Poynor, 2003, p.29).

## 1.2.1 TENDENCIAS Y ESTILOS EN LA POSMODERNIDAD

La posmodernidad abarcó nuevas vías de actuación que se optó por dividirla en estilos diversos, combinando en un retroceso la tradición, la artesanía, la elegancia, la simplicidad, la claridad y la funcionalidad; con una visión a futuro con la vanguardia, la tecnología, el descuido, la complejidad y la vitalidad; lo que se explica bajo el entendido de que se habla de una nueva cultura experimental y plural que por una parte, tienden a la revisión y el replanteamiento; y por otra, intentan de cualquier manera posible superar a la modernidad a través de la experimentación visual (Mancilla, 2006, p.4).

Mancilla (2006) identifica cinco líneas principales del diseño posmoderno: Retro, marcado por las vanguardias del siglo XX; el Vernáculo, característico por la remembranza del arte popular; Digital, caracterizado por la revolución electrónica; el Fragmentario, apoyado por las teorías deconstructivas que plantean la descomposición de la forma; y el Ecléctico, que utilizó la combinación de varios estilos.

### 1.2.1.1 ESTILO RETRO

La palabra retro implica «mirar hacia atrás» y lo «contrario de lo habitual». El surgimiento del estilo tipográfico Retro es una adquisición



Figura 1.15 Paula Scher, Imagen del cartel para CBS Records 1979. La síntesis de fuentes de inspiración contradictorias, el constructivismo ruso y los carteles xilografiados del siglo XIX, fueron su fuente de inspiración, lo que influyó en la innovación. Scher utilizó el vocabulario constructivista de las formas y las relaciones entre ellas (Meggs, 2000, p. 480).

creciente de la comprensión de la historia que los diseñadores retomaron y que los libros y revistas de diseño contribuyeron a crear conciencia (Meggs, 2000, p.481).

Muestra una relación con el pasado y el presente mediante el uso de composiciones tipográficas pertenecientes a corrientes artísticas anteriores como el dadaísmo, el futurismo, el constructivismo y el pop art (figura 1.15); lo que trae consigo una fuerte tendencia a la estimación de todo lo antiguo, mediante la valoración de lo viejo frente a lo nuevo, haciendo una transformación irónica (Mancilla, 2006, p.6).

Se basaba en un interés desinhibido que despreciaba las normas de la tipografía adecuada y la fascinación por las tipografías excéntricas diseñadas en las décadas de 1920 y 1930. El retro se puede considerar un aspecto del posmodernismo, por su interés en las recuperaciones históricas (Meggs, 2000, p.481).

Ya para el año de 1985 los diseños retro se convirtieron en un fenómeno nacional y prosperó en el diseño de sobrecubiertas de libros; y cada vez más diseñadores respondieron a su energía y su frescura (figura 1.16). Se fue introduciendo sigilosamente en el vocabulario del diseño a medida que los diseñadores se atrevían a usar tipografías excéntricas. El espaciado preciso, las relaciones de escala y las combinaciones de colores otorgan a los diseños retro una vitalidad incomparable (Meggs, 2000, p. 486).



Figura 1.16 A la izquierda, cartel de Herbert Matter, 1934, cartel turístico que proclama que todos los caminos conducen a suiza. A la derecha Paula Scher, 1985, cartel de los relojes Swatch parodia del cartel del Matter para el fabricante de relojes suizos (Poynor, 2003, p. 80).

## 1.2.1.2 ESTILO VERNÁCULO

El estilo tipográfico Vernáculo se refiere a la expresión artística ordinaria y a la técnica ampliamente caracterizada de un período histórico y se relaciona estrechamente con el retro. Consiste en el parafraseo de formas gráficas con diseños comerciales sin ninguna habilidad y su forma de impresión es de décadas anteriores (Meggs, 2000, p.481).

Este estilo se caracteriza por la desconfianza e incluso el temor al futuro, una aprehensión a las mismas creencias y tradiciones; es aquí en donde el diseñador realiza una búsqueda de sus valores culturales y formales, se caracteriza por la remembranza del arte popular, tratado de situar la alta y baja cultura en igualdad. Se caracterizó por hacer uso de tipografías espontaneas y de trazo libre como los anuncios rotulados hechos a mano que reafirman una estética de lo plural en un sentido socio-cultural (figura 1.17); lo local y lo regional en relación con el espacio geográfico; aunado a lo manual como referencia técnica, y finalmente lo espontáneo, lo libre, lo irregular, lo malhecho y lo feo, como representaciones formales (Mancilla, 2006, p.5).

Su enfoque del espacio, el color y la textura suele ser personal y original; sus actitudes poco ortodoxas con respecto a las normas y las reglas aceptadas del diseño y la tipografía les permiten correr riesgos y experimentar,

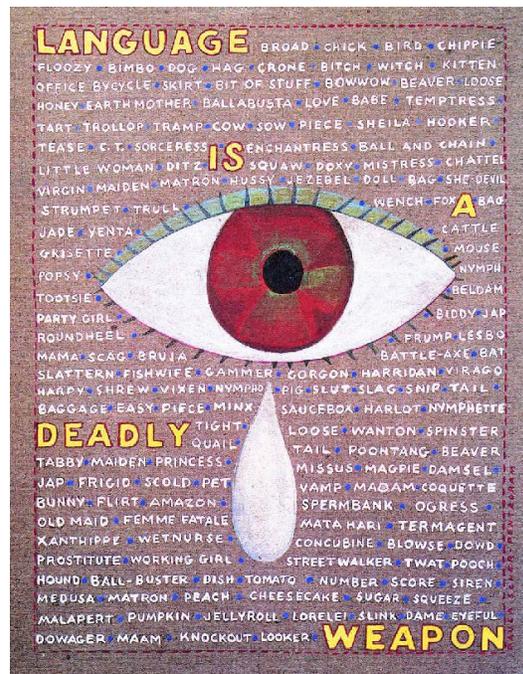


Figura 1.17 Paula Scher 1994. Diseño gráfico de «Language is a Deadly Weapon» («La lengua es un arma mortal») para la campaña «Free your Miind» («Libera tu mente») de MTV. El repertorio de sus diseños se fue desplegando en varias direcciones, que incluyen rótulos e imágenes pintadas a mano de manera informal. Sus resultados fueron carteles y sobrecubiertas cuyas palabras e imágenes se unifican mediante una técnica y sus imágenes proyectan un carácter poco refinado (Meggs, 2000, p. 486).

combinando tipografías con exuberancias, usando el máximo espacio entre las letras e imprimiendo la tipografía en sutiles combinaciones de color sobre color, pero en cuanto a la tipografía, pretenden alcanzar un nivel sublime de organización visual y en muchos de sus diseños la tipografía no representa un papel secundario con respecto a la ilustración y la fotografía, si no que pasa a primer plano para volverse figurativa, animada y expresiva (Meggs, 2000, p.481).

Los diseñadores se sentían libres para responder de manera positiva a formas vernáculas e históricas y para incorporarlas a su trabajo, esto amplió las posibilidades para que los diseñadores experimentaran con ideas sumamente personales y excéntricas (Meggs, 2000, p. 486).

### 1.2.1.3 ESTILO DIGITAL

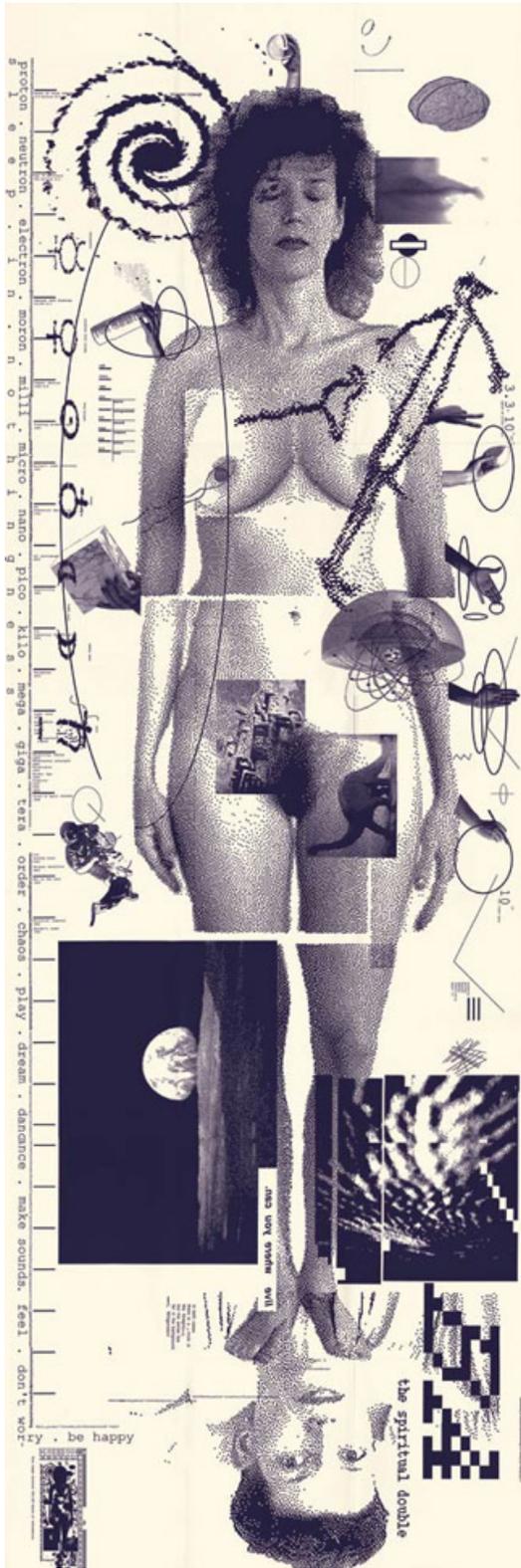
El estilo tipográfico Digital fue el período dentro de la posmodernidad en el que se dotó a los diseñadores con nuevos procesos, capacidades y posibilidades, que les permitieron modificar la tipografía: alargándola, haciéndola transparente, difuminándola, intercalándola y combinándola en formas que nunca antes se habían realizado (figura 1.18). Se puede señalar que dentro del estilo digital, la computadora fue la principal herramienta que rompió con la rigidez, otorgando una libertad desmedida de creación, que trajo consigo la producción



Figura 1.18 April Greiman, 1986, cartel para el instituto de Arte Contemporáneo de los Ángeles. Se trata de su primer diseño hecho con ordenador e impreso en capas de colores superpuestas. Exploró las propiedades visuales de las tipografías de mapa de bits, además de la disposición de las capas y la superposición de la información en la pantalla del ordenador, y de las figuras táctiles que posibilitaba la nueva tecnología (Meggs, 2009, p. 491).

de nuevos tipos, lo que ayudó a definir y demostrar los alcances de la nueva tecnología.

Por lo tanto, los medios digitales influyeron notablemente en el abandono de las normas del diseño moderno, esta nueva manera de crear, se caracterizó por prescindir de los códigos tradicionales; lo que ayudó a explotar las posibilidades que los nuevos sistemas aportaron (Mancilla, 2006, p.4).



Al proporcionar a los diseñadores nuevos procesos y capacidades, la nueva tecnología les permitía crear imágenes y formas sin precedentes (figura 1.19). La fueron adoptando como un medio innovador, capaz de expandir el alcance de las posibilidades del diseño y la naturaleza misma del proceso de diseñar (Meggs, 2000, p.490).

Figura 1.19 April Greiman, 1986. Imágenes gráficas de la revista Design Quartely. Hecha en un solo pliego, con un collage digital de 61 por 83 centímetros, realizado totalmente con un ordenador. Muestra una imagen a tamaño natural de Greiman desnuda y a sus pies materializándose en un conjunto de píxeles, está rodeada y superpuesta de pequeñas imágenes como un dinosaurio, un cerebro, un vaporizador, un astronauta y manos que hacen gestos. A medida que los ordenadores y los programas de diseño se fueron haciendo más potentes, fue posible una nueva elasticidad espacial en tipografía e imágenes y Greiman expresó la obligación de aceptar el reto de continuar avanzando hacia un nuevo paisaje de las comunicaciones. Además de usar la nueva tecnología para tomar decisiones sobre tipografía y diagramación y aplicarlas a nuevas ideas (Poyner, 2003, p. 100).

## 1.2.1.4 ESTILO FRAGMENTARIO

El estilo Fragmentario es una derivación del fenómeno difundido bajo el título de «deconstrucción» planteado por Jaques Derrida, y tiene gran influencia dentro del diseño tipográfico (figura 1.20), porque «se basa en palabras y textos», que son destruidos en cuanto a estructura y forma para poseer la información desprendida de ese proceso, y aplicarla en la construcción de nuevas formas, de manera independiente o a partir del mismo elemento (Cerezo en Mancilla, 2006).

El objetivo del estilo fragmentario «es desmantelar la forma y reinscribirla, cambiar su estructura y hacerla funcionar de un modo distinto» sacrificando la legibilidad del signo tipográfico al dotarlo de expresión y vitalidad (Poynor, 2003, p. 38).

## 1.2.1.5 ESTILO ECLÉCTICO

Por último, el estilo Ecléctico se caracteriza por ser el más complejo y por hacer uso de tipografías que pertenecen a varios estilos (figura 1.21), produciendo una mezcla de elementos, se desarrolla mediante la apropiación de las formas tipográficas del pasado, no existe un cuidado en la relación de sus elementos y puede definirse también como una mezcla de tendencias (Mancilla, 2006).

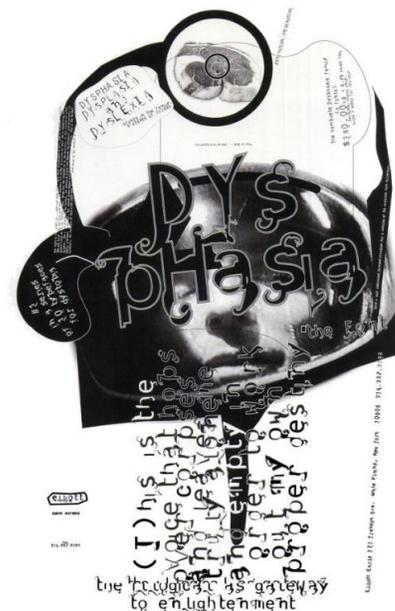


Figura 1.20 Elliot Earls, 1995. «Dysphasia», Imagen del cartel de familia de letra. El trio disfuncional de fuentes de Elliot Earls (Dysphasia, Dysplacia y Dislexia) Exhibe extrañas prominencias (Poynor, 2003, p. 64).

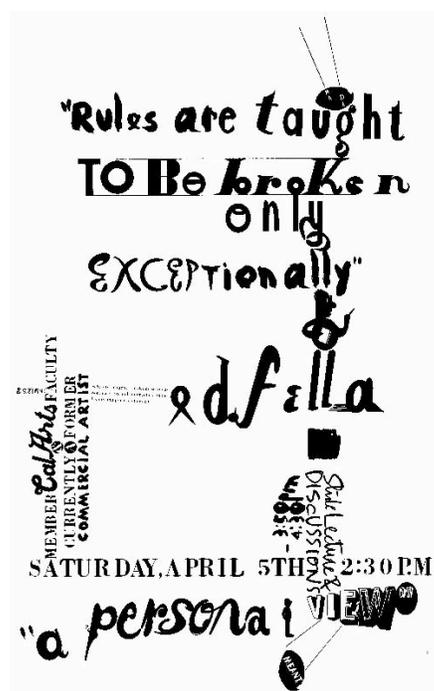


Figura 1.21 Edward Fella, 1995. Anuncio de conferencia. Con lógica y capricho visual, se compone un mezcla de formas y letras excéntricas (Meggs, 2009, p. 494).

## 1.3 LA ERA DIGITAL

A partir del último cuarto del siglo XX los diseñadores han estado cada vez más fascinados por el potencial del diseño asistido por el ordenador, no sólo como una herramienta de producción eficiente, sino también como un catalizador poderoso para la innovación en la que las corrientes del diseño se van desarrollando y se entrelazan con las posibilidades que ofrece la tecnología (Meggs, 2000, p.486).

La tecnología avanzó a un ritmo acelerado transformando los ámbitos de las actividades cotidianas, el diseño gráfico había incursionado también dentro de los avances tecnológicos de la informática digital a pesar de la fuerte resistencia inicial de muchos diseñadores (figura 1.22), pero otros comprendieron que pese a las protestas de los grafistas formados con los métodos tradicionales, el ordenador alteraba el proceso de diseño de un modo fundamental, en el que se podía «hacer» y «deshacer» sin dejar rastro alguno, y para muchos diseñadores de la época, la baja resolución gráfica de los mapas de bits representaban un retroceso, pero los primeros exponentes del diseño en ordenadores se encargaron de sacar el máximo provecho a las limitaciones del ordenador. (Meggs, 2000, p.488).

La nueva tecnología provocó en sus inicios todo tipo de reacciones, y a comienzos de la década de 1990 la presencia del ordenador

personal generó un fuerte debate sobre los límites formales y comerciales de la tipografía, los usuarios de los ordenadores consiguieron un mayor control del proceso de diseño y el de producción además de ampliar el potencial creativo del diseño gráfico al hacer posible una manipulación sin precedentes del color, la forma, el espacio y las imágenes; Además de



Figura 1.22 Cartel de April Greiman para el Pacific Design Center, 1983. April Greiman fue una de las primeras pioneras de la era digital en utilizar esta nueva herramienta, quien exploró las propiedades visuales de la tipografía. Diseña una especie de ambientación en la que se «valía de todo» y utilizando las fuentes del ordenador. Con características de identidad y expresividad de la obra con sugerencias de graduación de color y del punteado de los medios tonos (Blackwell, p. 139, 2004).

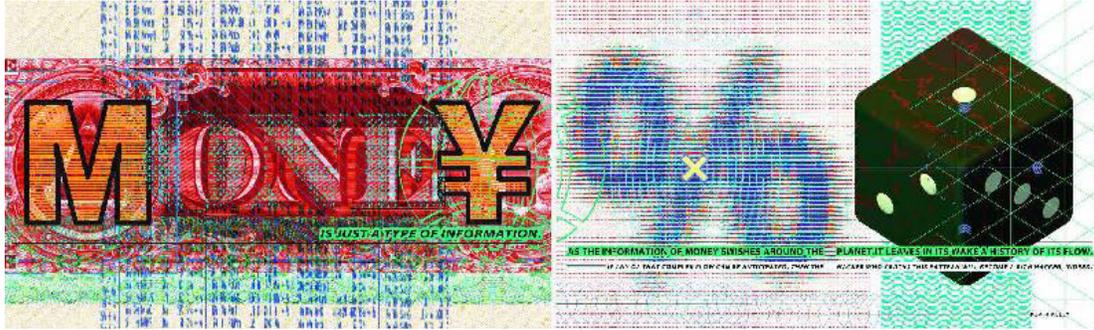


Figura 1.23 Erik Adigard, 1994 Money is just a Type of information (El dinero no es más que un tipo de información), WIRED. Sus diseños para la revista WIRED convirtieron los artículos de portada en ensayos visuales. Aquí combinó un collage de diseños de monedas extranjeras con el diseño del reverso del billete de un dólar estadounidense convertido a tinta roja. Imágenes vernáculas, motivos y gradaciones digitales, dejaban ver los efectos de la nueva tecnología, esto muestra la evolución del diseñador con lo que apenas hace pocos años, se había convertido en aplicaciones informáticas rápidas, potentes y revolucionarias (Meggs, 2009, p. 518).

que cualquiera podía componer letras a su manera, configurando los espacios tipográficos propios, lo que acabó desembocando la creación de cientos de nuevas tipografías (Pelta, 2004, p. 125).

El advenimiento de la computadora permitió a los usuarios acceder rápida, fácil y a veces incontrolablemente a íconos, a estrechar o alargar la tipografía haciéndola ilegible, distorsionada y compacta. Los resultados fueron que a los ojos de artistas con experiencia, el diseño luciera «feo»; así que llegaron a la conclusión de que el diseño radical, obedecía más a la tecnología que a los fines estéticos (Harper, 1999).

El ordenador, supuso un cambio notable no sólo en los métodos de trabajo si no también en las concepciones estéticas, pues posibilitó una serie de usos que permitieron la exploración de nuevos recursos formales: tipografías deformadas, letras tridimensionales, sombreadas, superpuestas, borrosas o pixeladas

(figura 1.23), entonces apareció una corriente experimental que puso en duda las ideas tradicionales como la objetividad, la legibilidad, la retícula (Pelta, 2004, p. 121). A lo que Balius (2003, pp. 5-9) asume que la concepción de la letra, favorecida por la tecnología facilitó la experimentación formal lo que permitió encontrarse en una euforia tipográfica poniendo en segundo término algunos de los que fueron los principios de la tipografía, entre ellos el de la legibilidad. Entonces a medida que iba aumentando la potencia de procesamiento del ordenador, los diseños creados en pantalla fueron mas complejos y sobrecargados, abrumando al espectador.

La aparición del ordenador fue un avance importante que también sirvió para apuntalar la nueva forma de diseñar y componer tipos, los diseñadores empezaron a ser capaces de crear sus propias composiciones tipográficas, además de transferir fuentes tipográficas al medio digital (figura 1.24). Por otra parte, se comenzó a llevar a la pantalla del ordenador,

palabras e imágenes del exterior, logrando un campo de funciones inimaginable. Todo lo anterior ocasionó que el desarrollo y la adopción de la nueva tecnología se realizaran a un ritmo más rápido que cualquiera de las anteriores tecnologías de impresión y comunicación, haciendo que muchos diseñadores aprovecharan la libertad con la que podía explotarse la forma tipográfica, reforzándola con la fotografía (Blackwell, 2004, pp. 138-139).

Esta nueva condición de la tipografía es la que ha propiciado que surjan fundiciones digitales independientes que proporcionan al público un enorme planteamiento de soluciones tipográficas y a medida que los ordenadores y los programas se fueron haciendo más potentes, fue posible una nueva elasticidad espacial en tipografías e imágenes, y es así como en la época futurista en que los artistas y los diseñadores comenzaron a liberar la tipografía de la página para convertirla en símbolos expresionistas, el ordenador personal ha permitido a los diseñadores ampliar los límites de la forma tipográfica para crear palabras o letras sin límites sobre la página (Meggs en Sesma, 2004, p. 200).

En el presente capítulo se realizó un acercamiento a los conceptos generales que abarca la posmodernidad, además de los factores que influyeron al diseño gráfico. Por lo tanto, se entiende que el posmodernismo es un estilo experimental que ha influido al pensamiento humano y a sus acciones, siendo una extensión de las corrientes culturales más excéntricas

dentro de la historia del arte por las cuales se ha expresado el diseño gráfico; ayudada por la tecnología, se obtuvieron novedosas formas de manifestación gráfica que abarcaba nuevas composiciones expresivas, sin dejar atrás algunas atribuciones antiguas, es así que en esta etapa se hizo una combinación entre lo nuevo (la tecnología) y la nostalgia del pasado, resultando una mezcla que permitía destruir todos los preceptos establecidos. Por lo que se puede concluir que el diseño gráfico es tan solo una herramienta del pensamiento humano que se va adaptando a nuevas ideas para su expresión.

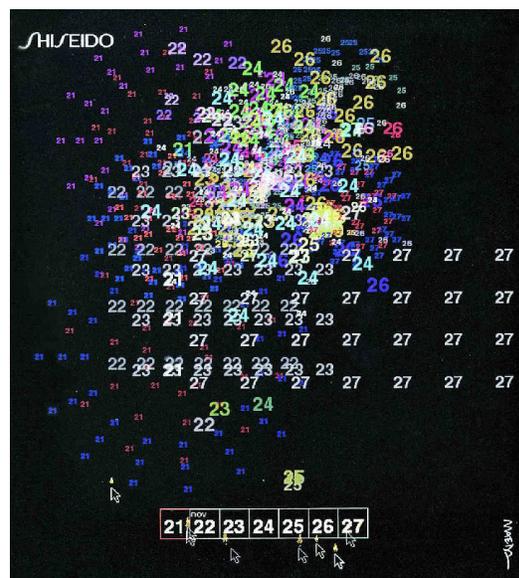
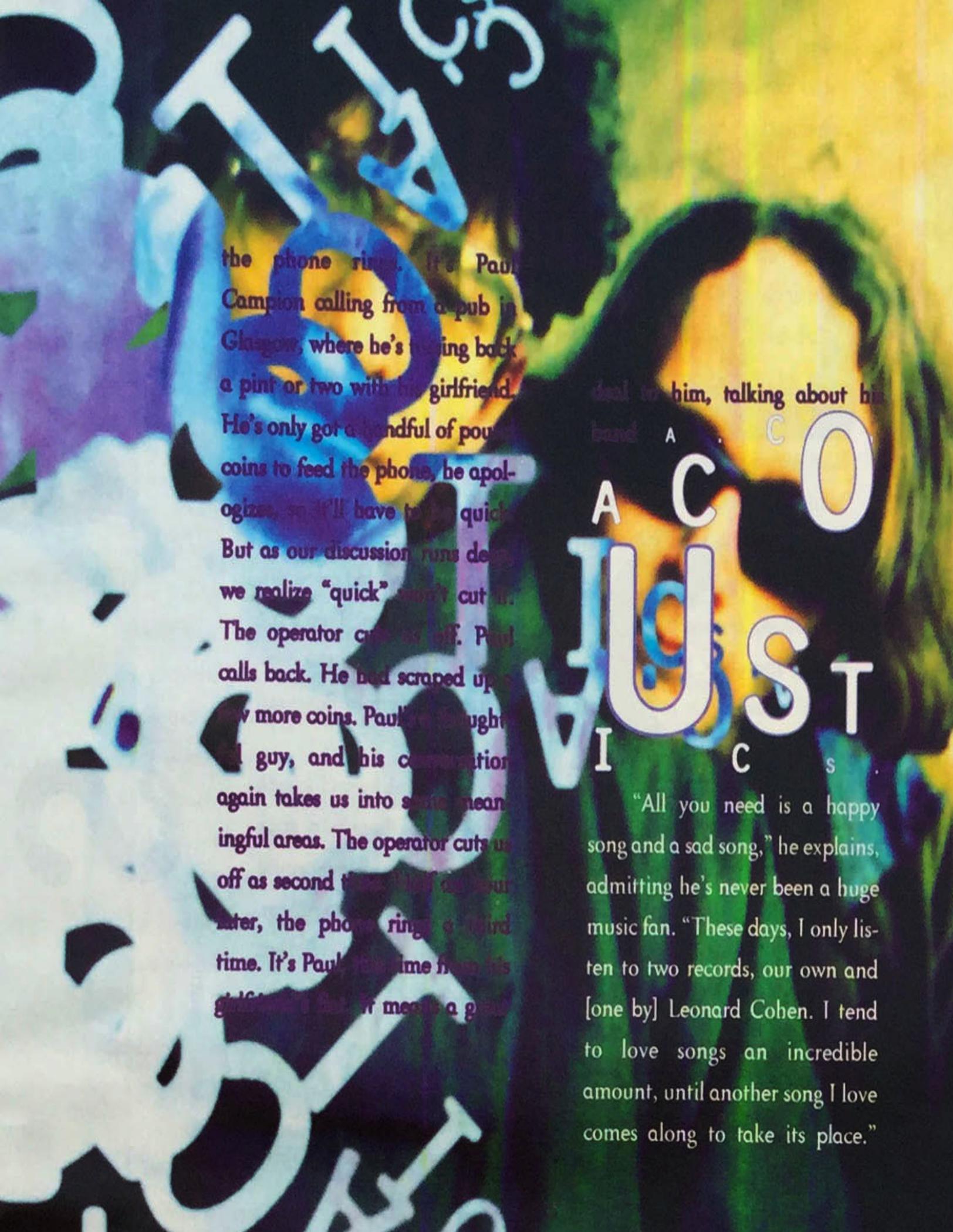


Figura 1.24 John Maeda, 1996, Calendario. John Maeda es muy reconocido por su papel destacado en la transición del diseño gráfico de la impresión a los medios digitales y constantemente busca nuevas formas de integrar la expresión artística con la nueva tecnología digital (Meggs, 2009, p. 518).



the phone rings. It's Paul  
Campion calling from a pub in  
Glasgow, where he's having back  
a pint or two with his girlfriend.  
He's only got a handful of pence  
coins to feed the phone, he apol-  
ogizes, so it'll have to be quick.  
But as our discussion runs down,  
we realize "quick" won't cut it.  
The operator cuts us off. Paul  
calls back. He had scraped up a  
few more coins. Paul is a thought-  
ful guy, and his conversation  
again takes us into some mean-  
ingful areas. The operator cuts us  
off a second time. Half an hour  
later, the phone rings a third  
time. It's Paul, this time from his  
girlfriend's flat. It means a great

deal to him, talking about his  
band.

"All you need is a happy  
song and a sad song," he explains,  
admitting he's never been a huge  
music fan. "These days, I only lis-  
ten to two records, our own and  
[one by] Leonard Cohen. I tend  
to love songs an incredible  
amount, until another song I love  
comes along to take its place."

# II

## DISEÑO EDITORIAL

### EN LA POSMODERNIDAD

43

En el presente capítulo se muestran las bases del diseño editorial influenciado por la posmodernidad. En la que se observan publicaciones editoriales con estructuras que no tenían jerarquización, además de la utilización de tipografías que eran destruidas en la composición. Lo anterior provocó un contraste de opiniones que algunos no aceptaban, pero que a las mentes jóvenes les parecía algo nuevo y representaba una contradicción a la sociedad establecida, identificándose como radicales. La representación del caos tipográfico en las revistas marcó un estilo que muchos aceptaban poco a poco y así surgieron ediciones de revistas que influyeron en la evolución de esta y de la tipografía.

Por lo tanto, se puede observar como se utilizó la tipografía en la revista y los principales exponentes de este cambio drástico como lo son Neville Brody, David Carson y Rudy Vandelans, quienes cambiaron rotundamente el concepto del diseño en sus publicaciones como The Face, Arena, Beach Culture, Ray Gun, y Emigre; lanzadas entre las décadas de 1980 al 2000 con una importante influencia digital que permitió una experimentación inimaginable en esa época.

about his

O

T

s

a happy  
explains,  
en a huge  
I only lis-  
own and  
n. I tend  
ncredible  
ong I love  
s place."

Cohen's "Master Song," Ciccone Youth's "Macbeth," Ike and Tina Turner's "River Deep, Mountain High" and the Rolling Stones' "Under My Thumb" are all songs that have filled his empty spaces. "It's almost a physical thing," he says. "I feel like I'm really thirsty and [a song is] my glass of water, or when I'm hungry it feeds me."

Campion's a.c. acoustics also fills empty spaces, only with definitively more aggressive noise. Their American debut **Able Treasury** and accompanying EP **Hand Passes Plenty** tread the choppy channel waters connecting an articulate band like the Fall with a more experi-

mental one like the Jesus and Mary Chain or the Velvet Underground.

"We're often accused of playing druggy music," Campion says, "but none of us are druggies. People might find that a little disappointing. In fact, maybe we should lie and say we are—the majority of bands make up things in interviews." His voice is acerbic. "The majority of people's bands are no more interesting than people we know who aren't in bands. I'm not sure why people think this music thing is so interesting. I find it pretty dull, especially on the road."

So where's his heart, then, if music doesn't hold it?

"Actually," he says, "she's sitting about four feet away." BY BOB GULL

El diseño editorial se puede definir como una rama del diseño gráfico especializada en la maquetación y composición de publicaciones como libros, revistas o periódicos. Su diseño incluye la realización de la gráfica interior y exterior de los textos en la que se busca lograr una unidad armónica entre el texto, la imagen y la diagramación, a través de una retícula que permite ubicar la información y las imágenes para darles una forma coherente y así se pueda expresar el mensaje del contenido para que tenga un valor estético (Elsesser, C., Rivera, S., 2008).

Las publicaciones editoriales han existido a lo largo de la historia en función de un contexto social y en mayor medida está en relación con un proceso de civilización permanente, es ante esta afirmación en la que se plantea que las revistas son un soporte basado en el tiempo y por lo tanto este rasgo debe tenerse en mente en todo su proceso de creación, pues se basa en presentar de manera meticulosa y ordenada los diferentes tipos de información (Jeremy, 2000, p. 76).

La posmodernidad marcó indiscutiblemente la evolución del diseño editorial ya que a pesar de romper con la estructura convencional, los diseñadores a través de llamativos acomodados tipográficos y de otros elementos hacían una invitación a leer con las formas y estilos, por lo tanto consideraban la importancia de la expresión de sus ideas a través de la deconstrucción de los textos, así, se plantea que el dise-



Figura 2.1 Neville Brody y Jon Wozencroft, 1988. «The guardian», portada de la sección de reseñas, Reino Unido. En la que concluyen con una llamada al lector para «descodificar y deconstruir lo que se les presenta» y para que el diseño favoreciera una visión crítica (Poyner, 2003, p.153).

ño gráfico tomó nuevas direcciones debido a la exploración personal cuando los diseñadores de revistas especializadas aplicaron estos preceptos a sus páginas (Balius, 2003 p. 9).

Las tendencias hacia el caos y el desorden fueron integradas durante el nacimiento del posmodernismo como corriente artística (figura 2.1). Los diseñadores se dieron a la tarea de crear imágenes que integraran el juego y la intuición con el fin de hacer más creativo e imaginativo el proceso de diseño para contrarrestar las tendencias hacia lo objetivo y neutral (García, 2008, p. 42). «En lugar de ali-

near las imágenes y los textos en cajones, a la manera de soldados en perfecto orden, aparecen como si hubieran sido colocadas en pilas, intuitivamente, al azar» (Meggs en García, p. 42).

En cuanto a retícula se refiere fueron muchos diseñadores que comenzaron a diseñar a espaldas de esta, a romper con ella o a emplearla de formas diferentes; la retícula posmoderna actuaba como un componente que se mostraba de manera evidente y se podía utilizar, incluso, de un modo «decorativo» (figura 2.2). Con frecuencia se empleó para manifestar irracionalidad, azar y accidente, se fracturó para sugerir otras dimensiones espaciales subyacentes y se empleó de manera expresiva, sacrificando, en numerosas ocasiones, la legibilidad y la claridad del mensaje tipográfico (Pelta, 2006).

Cuando se percibe que el surgimiento de muchas revistas (ray gun, matiz, big, sexta feira) dejaron de presentar un proyecto gráfico estable, en el que ni existían lineamientos visuales que ligen la misma publicación de una edición con la anterior o la posterior, fueron un indicio de que surgió otra forma de expresión en el campo del diseño gráfico (Kopp, 2009, p. 22).

Es así que las publicaciones editoriales en la posmodernidad fueron un tema controversial, tendencia que en la actualidad se ha dejado en el pasado, pues se considera que las propuestas posmodernas no supieron aprovechar lo

mejor que se puede ofrecer en el diseño editorial, esto se refiere a una buena experiencia de lectura, por esta razón, la estética deconstructiva del diseño editorial fue sustituida por la estética tipográfica fría, o sea que ante el problema de la lectura se retorno al diseño editorial de los años 60 (Blackwell en Jeremy, 2000, p. 7).



Figura 2.2 Warren Leher, 1984. Ilustraciones y «acomodo» reticular del libro French Fries (Poynor, 2003, p. 131).

## 2.1 LA TIPOGRAFÍA EN LA REVISTA

La tipografía ha presentado importantes cambios de orden estético, consecuencia de la variedad de estilos que «ironizan y rechazan razones, prioridades y premisas supuestamente permanentes y universales» (Vinicius en Kopp, 2009, p. 13). Y su evolución es una evidencia de la experimentación como parte fundamental para el diseño, además de ser uno de los elementos en que los diseñadores se permiten más licencias para su modificación o deformación, según sea su caso, y aunado a que las innovaciones tecnológicas han facilitado a los diseñadores un control total sobre la tipografía (Porter en Jeremy, 2000, p. 110).

La concepción de la letra, favorecida por la tecnología facilitó, en las décadas de 1980 y 1990, la experimentación formal, lo que permitió encontrarse en una euforia tipográfica poniendo en segundo término algunos de los que fueron los principios de la tipografía, entre ellos el de la legibilidad y así es que se generó un gran debate en la posmodernidad, a lo que la letra se convirtió en una imagen (figura 2.3 y 2.4), quedando relegada su función, en la que solo se utilizó la tipografía como un elemento más de la producción gráfica sin distinción a las jerarquías que proponía la modernidad (Balius, 2003, p. 9).

La mezcla en la aleatoriedad y la capacidad de crear o alternar nuevas fuentes para proyec-

tos concretos o aplicaciones específicas, inicia una nueva era en el diseño tipográfico. En la que Matthew Carter afirma «hemos convivido durante 550 años con el tipo móvil, a partir de ahora tenemos el tipo mutable» (Carter en Wilde, 2002, p. 70).

Cuando una revista adquiere su propia personalidad gracias a las tipografías utilizadas, esta personalidad crece y se manifiesta pura y clara. Siendo la imagen tan importante, la tipografía se convierte en la identidad corporativa de la revista (Meseguer, 2010, p. 6). Es así que uno de los antecesores de la revista posmoderna fue en los inicios del siglo XX con la aportación de la Bauhaus y la renovación del diseño editorial, época en la que se experimentó con el uso asimétrico de la retícula. Los diseñadores de ésta escuela fueron los que por primera vez produjeron composiciones con indicaciones de diseños detallados, independientemente de las pautas convencionales de las imprentas (Elsesser, C., Rivera, S., 2008).

Las propuestas posmodernas que oscilaban entre los años de 1980 y 1990, como la teoría de la deconstrucción y la era digital, presentaron una gran influencia dentro del diseño editorial debido a las frescas formas de manipulación y en las técnicas de tratamiento de las imágenes, además de la interacción con los usuarios, esto debido a que con la innova-

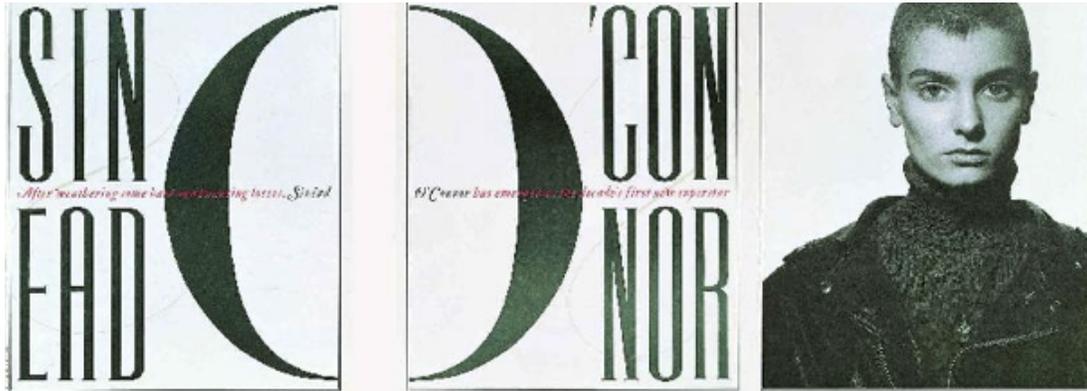


Figura 2.3 Fred Woodward, 1990, Rolling Stone, Esta composición usaba la tipografía decorativa a gran escala en dos páginas como contrapunto dinámico al retrato fotográfico. Usó tipografía a gran escala y una tipografía a toda página para hacer una fuerte declaración visual. A partir de que la revista se convirtió al ordenador, Woodward en la revista Rolling Stone usaba una amplia variedad de tipografías y explotaba libremente no solo la manipulación digital, si no también la caligrafía, la letra manuscrita, las tipografías encontradas y la entropía gráfica que se conseguía al pasar la tipografía por una fotocopiadora muchas veces (Meggs, 2009, p. 496).

ción tecnológica podían hacerse innumerables composiciones y modificaciones, por lo tanto la revista fue uno de los medios más comunes en las que las propuestas de los diseñadores posmodernos, se podían exponer fácilmente y con mayor frecuencia.

Las revistas en esta época proponen una nueva e intuitiva manera de leer, donde la tipografía y la imagen se mezclan hábilmente con la información, contrario a esto Blackwell (2000) plantea que «una revista no es una sola cosa, sino muchas; se define por su publicación repetitiva y poco más; no se define en absoluto por sus contenidos y cada vez menos por su formato», esto quiere decir que ante la creciente forma de reproducción en la revista, ya no es tan relevante el contenido de su información ni mucho menos la estructuración de su formato, si no que lo importante es su publicación en masas. Pero a pesar de lo anterior,

se puede decir que la revista es el medio impreso que más libertad ofrece al diseñador de mostrar todas sus capacidades creativas, pero aún más importante es que el diseño facilite la transmisión del mensaje (Mascorro, 2006, p. 34).

Fernando Gutiérrez afirma que «la palabra revista significa espacio para almacenar dinami-ta. Una revista está llena de sorpresas y puede explotar. Puede hacerlo en cualquier momento». Ya que la revista ha sido un medio libre que a diferencia de los libros, tiende a expresar la información de manera inusual, alterando la posición de los títulos y de los textos, acompañados de diversos elementos como imágenes cautivadoras y atrayentes.

Por lo tanto, con la ayuda de los avances tecnológicos el diseñador de revistas se encontró en un auge de liberación, en el que la necesidad

de simplificar y ordenar el proceso de edición respondía no solo a la necesidad de legibilidad y familiaridad con el lector, si no también a las restricciones en la composición tipográfica. Es con esto que con la introducción del ordenador, los diseñadores han conseguido un control total sobre la apariencia de cada una de las palabras (Jeremy, 2000, p. 110).

Se estableció entonces un «exuberante» estilo de diseño cambiante en cada edición que puede considerarse como el extremo opuesto del minimalismo en el que su principal característica es el gesto tipográfico, es entonces que se empieza a romper radicalmente con el pasado (Jeremy, 2000, p. 110).

50

Por lo que a principios de la década de 1990 gracias a los rápidos avances de la informática los diseñadores exploraron las posibilidades de los ordenadores y los programas gráficos lo que permitió colocar elementos en una página, incrementarlos y espaciar letras, así como el retoque electrónico de fotografías además de la manipulación y creación de imágenes (figura 2.5). Esto marcó una evolución que pasó de la exploración personal y la formación en diseño a la corriente dominante, a medida que los diseñadores editoriales de revistas especializadas comenzaron a aplicar la experimentación informática a sus páginas (Meggs, 2000, p. 495).

Wilde (2002) alude que la revista posmoderna «es fácil reconocerla por que muchos diseñadores

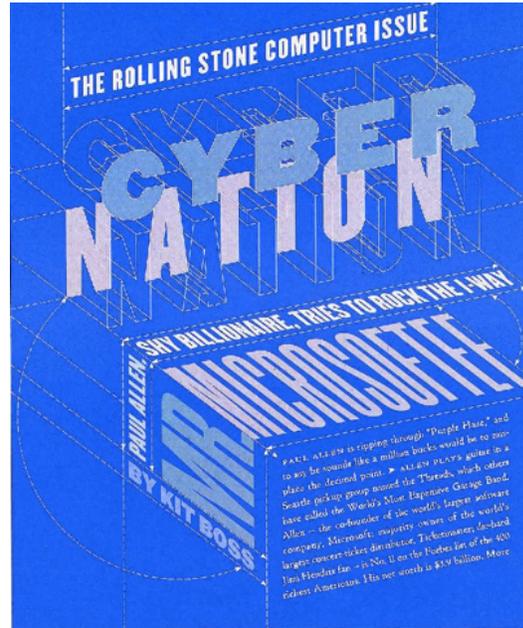


Figura 2.4 Fred Woodward, 1994, Rolling Stone. La selección de la tipografía, su manipulación con el ordenador y la paleta de colores significan y expresan el contenido del artículo. La nueva elasticidad de la tipografía permitía extrudir las letras perfiladas del título de un artículo sobre ordenadores en formas y en perspectiva y combinarla con dibujos en línea de contorno para lograr un efecto cinético tridimensional. La tipografía grande que aparecía sobre la forma de la caja se torcía en perspectiva, al igual que la tipografía del texto que se convertía en el plano frontal de la caja. Los programas informáticos permitían a los diseñadores controlar la tipografía de forma interactiva, cambiando la escala, el color y la superposición de formas hasta alcanzar un equilibrio dinámico (Meggs, 2009, p. 496).

de revistas buscan refugio en la ingenuidad que proporciona el uso de un tipo de letra excéntrico, en la arrogancia de algún ataque a la convención como por ejemplo, la típica y desafortunada formalización del texto en caracteres ilegibles. Algunas de estas innovaciones pueden refrescar y dar un cierto vigor a los contenidos de las revistas, al tiempo de señalar publicitariamente la actitud del editor,

pero, en su mayor parte, lo único que consiguen es destacar dos o tres páginas de la revista convirtiendo el resto en una experiencia insignificante». Es entonces que los años noventa fueron un período de experimentación y resonante «falta de claridad» (King en Mascorro, 2006, p. 25).

Muchos experimentos han intentado alejarse de una forma predeterminada de mostrar el texto y han manifestado que sería preferible dar cabida a significados y experiencias distintos. Por ejemplo: Libros en secciones que el lector puede ordenar a su antojo, folletos con textos múltiples y simultáneos, o los cut-ups (cortar el texto a pedazos) como forma de fragmentar la secuencia tradicional en aras de construir nuevos e inesperados significados (Wilde, 2002, p. 80).

Es por lo anterior que Aicher describe la retícula como «aquella herramienta que no coacciona, sino que libera. Por lo tanto una retícula puede ser tan variada como supuestamente requiera, pero el diseñador crea el carácter de su diseño». A lo que Joseph Muller-Brockman añade «Para que el sistema de retículas funcione correctamente, debe poder ser interpretada tan libremente como sea necesario. Es esta libertad la que proporcionará riqueza y una pizca de sorpresa, a lo que de otra manera pudiera poner potencialmente carácter de vida» (Wilde, 2002, p. 78).

Es así que tener un buen sistema de retícula libera al diseñador para concentrarse en soluciones de diseño creativas en lugar de tener que concentrarse en las organizativas. Sin embargo, las normas pueden y deben romperse. Si siempre se trabaja con una retícula muy estricta, el proceso creativo debe verse afectado y el resultado puede ser carente de imaginación y aburrido. Algunas de las soluciones más creativas aparecen cuando se abandona a la retícula (Bhaskaran, 2006, p. 64).



Figura 2.5 Terry Jones, 1985. Portada de Revista i-D. Jones acuñó el término «diseño instantáneo» para describir su método de trabajar en la que argumenta «Hubo un tiempo en lo que todo era bonito estéticamente, ahora estoy manejando una fase antiestilo. Y creo que pasará algún tiempo antes de que llegue a asimilarse el antiestilo, la anticomposición y el antiarte» (Pynor, 2003, p.42).

## 2.2 PRINCIPALES DISEÑADORES POSMODERNOS Y SUS APORTACIONES

Así como en la cultura, en la filosofía y en la política; en el diseño gráfico surgieron los representantes más emblemáticos que dieron inicio a las teorías rupturistas, aportando considerables trabajos que daban la idea de que el concepto posmoderno comenzaba con nuevas formas tanto de expresión como funcionales.

Neville Brody, David Carson, Zuzana Licko, Rudy VanderLans; son unos de principales exponentes del género de diseño más controversial en la revista, también conocidos como diseñadores radicales y posiblemente los mas señalados en la historia del diseño y no precisamente de la manera mas optimista, dieron una característica especial al diseño intuidos por la fusión de una intrépida exploración, rebelión innovadora y una apasionada expresión personal. Ellos están determinados a ignorar el punto de vista establecido de lo que es un buen diseño, no tomando en cuenta: Las reglas tradicionales para la legibilidad con el uso de columnas y diagramaciones ordenadas y la información que fluye de manera lógica (Harper, 1999, p. 14).

52

Harper (1999) afirma que en sus trabajos el texto es usado como imagen, más que meras palabras cuyo sólo propósito es entregar un mensaje, insertan un trabajo artístico personal, lo cual es tabú para muchos diseñadores tradicionales. Sus trabajos también se definen por ser difíciles de leer, dependiendo del receptor del que casi siempre necesitan que esté familiarizado con el tema en cuestión para que lo pueda entender; diseñan para una audiencia específica en un contexto específico, ellos rechazan la postura de que existan diseños que todos puedan entender, independientemente de la edad, género, cultura, contexto y que se puedan entender de la misma manera.

«Ellos parecían estar determinados a ignorar las reglas establecidas para un buen diseño, como las reglas tradicionales de legibilidad, layouts ordenados y uso de columnas, así como información que fluye de manera lógica. En su trabajo el texto es usado frecuentemente como imagen más que meras palabras con el sólo propósito de llevar un mensaje». Su trabajo también ha sido llamado «de la Nueva Ola», «deconstruccionismo de la basura» y «radical»; que precisamente en el diccionario Thesaurus, sinónimos para radical incluyen: apasionado, revolucionario, intenso y progresivo (Harper, 1999, p. 14).

## 2.2.1 NEVILLE BRODY

Nacido en Londres en 1957, es uno de los diseñadores gráficos más influyentes de finales del siglo XX. Su inquietud más fuerte era comunicar a tantas personas como fuera posible, por lo que en 1976, comenzó su carrera en Diseño Gráfico en la London College of Printing. Para la década de 1980 diseñaba portadas de álbumes de música, pero su trabajo más importante fue revolucionar la mirada a las revistas, en las que fue conocido por su diseño tipográfico innovador, trabajando como director de arte de revistas inglesas como The Face y Arena (Wozencroft, 2001, p. 5).

El trabajo de Brody surgió del intento de descubrir un enfoque intuitivo y sin embargo lógico del diseño, que expresara una visión personal y que tuviera sentido para su público. La revista marcó su estilo de inmediato, ya que puso de moda el mundo de las distorsiones al límite de los tipos (posibilidades facilitadas por la composición electrónica) presentando en cada revista letras exageradamente condensadas o ensanchadas, que fueron el mayor éxito de sus diseños (Satué, 1992, p. 90).

Brody ha declarado que jamás ha aprendido las reglas de la tipografía correcta, lo que le ha dado libertad para inventar métodos de trabajo y configuraciones especiales. Sus configuraciones tipográficas proyectan una autoridad absolutamente emblemática (Meegs, 2000, p. 485).

Con el diseño de la revista The Face, Brody se propuso a experimentar sobre tres aspectos gráficos capitales en la organización secuencial del espacio de una revista: los titulares, el material gráfico (fotografía y grafismo) y la potencial tridimensionalidad del medio, su productiva obra contribuyó a definir las preocupaciones de la cultura del estilo de los ochenta. Brody pretendía que sus invenciones estilísticas en The Face impulsaran una mayor implicación con el contenido, que según él eran el elemento prioritario, y rechazaba la idea de que el diseño estuviera basado sólo en cuestiones de moda (Poynor, 2003, p. 151).

Mientras por todo el mundo aparecían clones de sus tipografías y sus diseños de logotipos emblemáticos, Brody diseñaba otra revista trimestral, Arena, de la que fue director artístico a partir de 1986, usando la forma dinámica de los atributos informativos nítidos de la tipografía Helvética. Los contrastes de gran escala y valores fuertes y la composiciones claras y sencillas caracterizan su manera de llevar la dirección de arte de esta publicación, para después argumentar «el diseño es un animal hambriento de «nuevas» provisiones. El proceso es reductivo y el mundo del diseño se enfrenta a un abismo creado por él mismo. Al final el diseño se comerá a si mismo. La cultura no es un pozo sin fondo que puede ser saqueado a voluntad, si no que necesita un presente con significado, una experiencia vivida con la que alimentar su contexto y su vocabulario». Brody concluye con una llamada a los lectores

para «descodificar y deconstruir lo que se les presenta» para que el diseño favoreciera una visión crítica (Poynor, 2003, p. 152).

Neville Brody es una expresión individual relevante por haber desarrollado un trabajo inspirado en tendencias diversas, domó el estilo punk y le dio un aspecto más comercial. Influído por los constructivistas rusos y por el Dadá, reinventando estilos del pasado. Eso lo incluye entre los simpatizantes de la estética Retro y ello es fácilmente perceptible en las revistas que diseñó: The face y Arena (Kopp, 2009, p. 77).

The Face fue una revista ideada por Nick Logan en su casa editorial Wagon, a menudo denominada «Biblia de la moda de los 80». Neville Brody trabajó para The Face cuestionando la estructura tradicional del diseño de la revista proponiendo experimentar sobre tres aspectos gráficos principales en la organización del espacio: los titulares, el material gráfico y la tridimensionalidad del medio (figura 2.6).

Neville Brody Rompió con la tradición del diseño editorial respetuosa, con la estructura reticular y los principios de funcionalidad; marcando su estilo rápidamente, The Face destacó por su tipografía diseñada especialmente para cada tomo en los titulares o para logotipos acomodados estratégicamente dentro de la revista, un ejemplo es el logotipo de la página de contenidos que fue deconstruyéndose en tomos continuos (figura 2.7). Por lo tanto

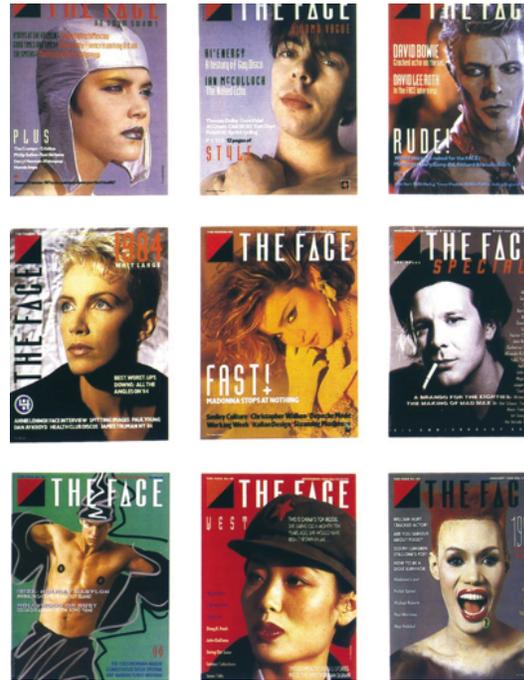


Figura 2.6 Cubiertas de la revista de The Face entre julio de 1984 y agosto de 1986, en la que Neville Brody dotaba a la publicación mensual de patrones y modelos siempre originales (Satué, 1992, p. 90).

Neville Brody puso de moda las distorsiones al límite de la tipografía, presentando en cada revista letras con exageraciones condensadas o ensanchadas lo que provocó el mayor éxito de la revista (Satué, 1992, p. 90).

En The Face se comenzaron a alterar las tipografías utilizadas para la jerarquización de la información y en 1988 Neville Brody hizo del ordenador personal la principal herramienta de trabajo con el que comenzó a diseñar nuevas fuentes tipográficas, avanzando a su tiempo y sin mostrarse excesivamente sofisticado, se rompieron esquemas al enfrentarse a las viejas tradiciones (figura 2.8, 2.9, 2.10, 2.11, 2.12 y 2.13).

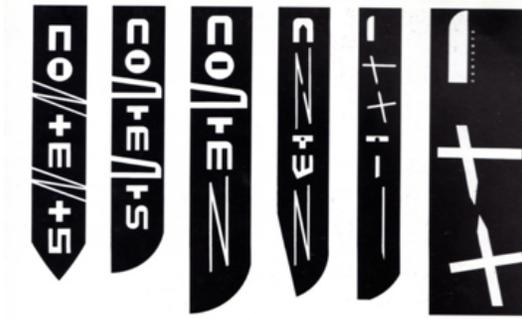


Figura 2.7 Para Brody, la revista era un objeto multidimensional que existía en el tiempo y en el espacio, mantenía continuidad de un número a otro. Exploró esta continuidad cuando los elementos gráficos, como el logotipo de la página de contenidos, se fue destruyendo en glifos a los largo de varios meses (Poynor, 2003, p. 49).

La retícula ya no era una ley y sus tipografías se permitían el lujo de condicionar la totalidad del diseño. En esta revista Neville Brody liberó gran parte de su potencial creativo siendo Typeface Six su máxima expresión; rígida, de geometría sencilla, ideal para carteles, titulares de publicidad: una tipografía estrella y modelo a seguir. El uso del ordenador provocó una evolución importante a su estilo. Que fue influyente en la defensa de la música y las tendencias del estilo, manteniéndose en la cultura juvenil por más de dos décadas (Wozencroft, 2001, p. 96).



Figura 2.8 Serie de tipografías geométricas de palo seco para The Face, diseñadas por Neville Brody con las cuales aportó a la revista una imagen gráfica fuerte. «Typeface One», 1979. El primer diseño tipográfico mostraba un enfoque ilustrativo de letras. El tipo, basado en un sistema de barras de tres pesos diferentes y ángulos limitados, destacó los elementos más legibles de los caracteres (Wozencroft, 2001, p.96).



Figura 2.9 «Typeface Two», 1984. Diseñada para The Face. Usada en la publicación 50, Brody sentía la necesidad de crear un tipo de letra que expresara lo que era The face. La geométrica cualidad del tipo fue autoritario, trazando un paralelismo entre el clima social de 1930 y 1980. Esta geometría también permite la flexibilidad en su uso (Wozencroft, 2001).

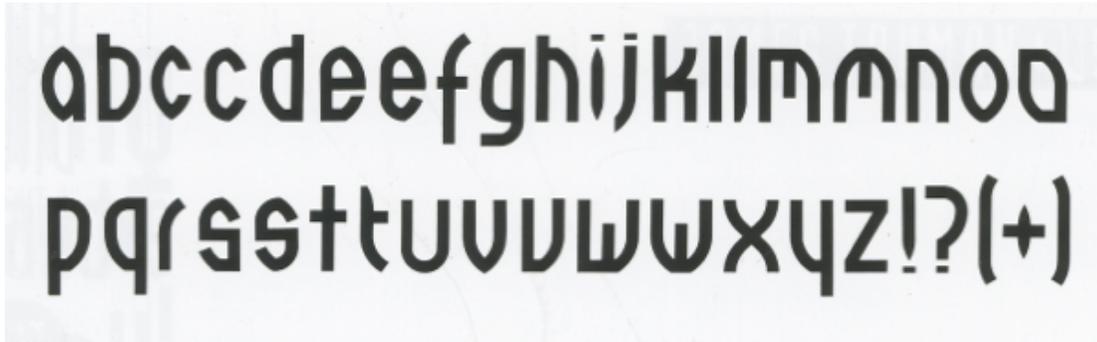


Figura 2.10 «Typeface Three» Inmediatamente siguió al tipo de letra que se muestra en la fig. 2.8 El tipo se había incorporado en las variables para dar una mayor flexibilidad a los titulares (Wozencroft, 2001).

56



Figura 2.11 «Typeface Four», 1985. Diseñada para The Face. Usada en la publicación 61, El tipo fue diseñado para su uso en un tamaño grande, creando dinamismo en la pagina y permitiendo un uso abierto del espacio en blanco. El tipo de letra tenía una personalidad exagerada que destacó la inusual decisión de elaborar una tipografía específica para una revista (Wozencroft, 2001).

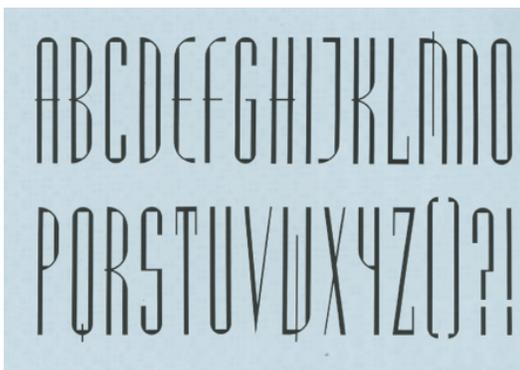


Figura 2.12 «Typeface Five», 1985. Diseñada para The Face. Usada en la publicación 61, la combinación de líneas gruesas y delgadas con una estructura geométrica crearon una forma de letra que transmitía un clasicismo moderno. el tipo fue deliberadamente económico (Wozencroft, 2001).



Figura 2.13 «Typeface Six», 1986. Diseñada para The Face. Usada en la publicación 73, el tipo de letra fue diseñado para reemplazar la Futura que se ha utilizado extensamente a través de las ediciones anteriores. Se basa en un cuadrado y un círculo, desarrollando aún más la idea de utilizar una base geométrica. Como con la fig. 2.11, el tipo se elaboró sólo en mayúsculas (Wozencroft, 2001).

Arena se puso en marcha en 1986 por los editores de The Face, en esencia, era una revista para lectores que habían surgido de The Face, a diferencia que la publicación era una revista masculina, de las cuales no había ninguna en el mercado en Inglaterra (figura 2.14). En el interior de cada revista jugaba con el movimiento de la tipografía adaptándola a dos páginas y a la fotografía, intentando desapegarse al estilo de The Face.

Brody aclara que: «Gráficamente, los dos primeros números eran todavía con el molde de las revistas The Face, herencia que yo todavía no había sacudido por completo y en lugar de crear un diseño que podría convertirse fácilmente en «lo nuevo» pensé que era el momento de parar, para hacer un balance y ver la disposición de Arena. Dibujé a mano un tipo de letra que se utilizó para encabezados de sección para establecer la identidad de la revista» (Wozencroft, 2001, p.96).

La personalidad de la revista Arena se realiza más por su estructura que la tipografía o cualquier otra característica individual. En el diseño en sí nunca fue la intención de tener una fuerte identidad. Brody pretendía que las palabras y las imágenes dictaran el diseño afirmando que «Tenía que ser de buena calidad» (figura 2.15). Un gran énfasis se pone en la dirección de arte real, que dicta el diseño y no viceversa; más que The Face, la calidad fotográfica es primordial. Arena es también mucho más orientado al consumidor (Wozencroft, 2001, p.140).



Figura 2.14 Portada de la Revista Arena (Steve, 2006, p. 233).

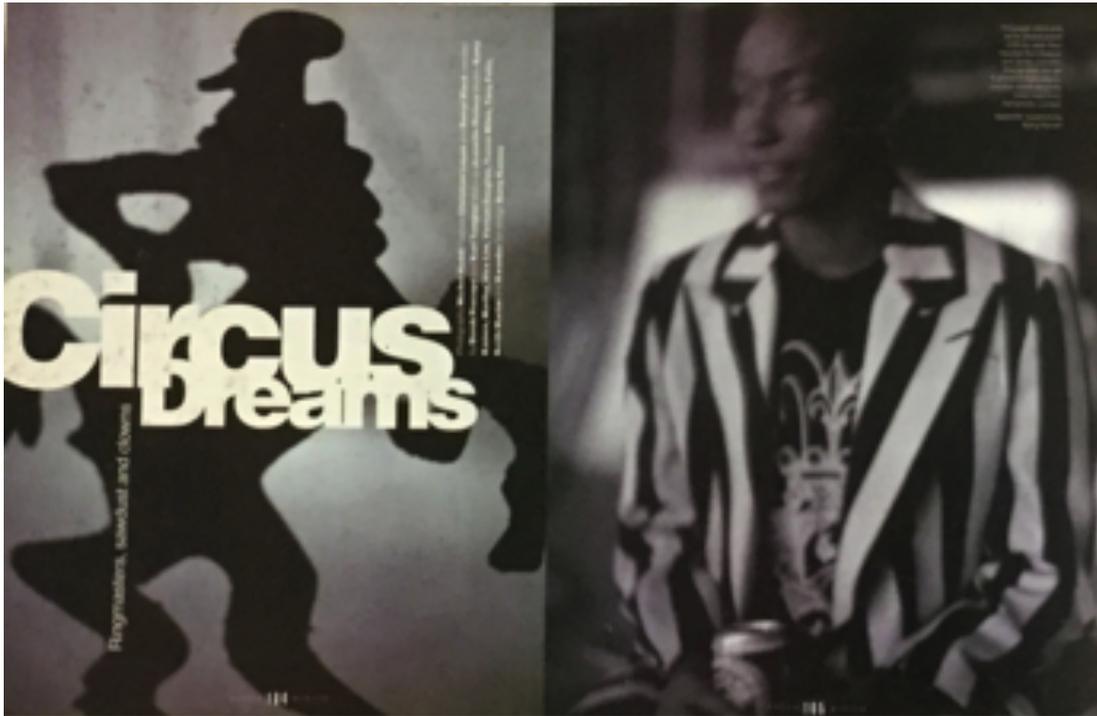


Figura 2.15 Interiores de la revista Arena, en la que el acomodo fotográfico compite con el movimiento tipográfico experimentando con el acomodo reticular, tanto de los titulares y el texto (Wozencroft, 2001, p. 114).

## 2.2.2 DAVID CARSON

David Carson fue otro diseñador que también destacó por las reacciones de «amor-odio» en dos de sus principales publicaciones, al principio de los noventa con *Beach Culture* una revista para surfers y más adelante con *Ray Gun* una revista de música alternativa, ambas publicaciones probaron la paciencia del lector forzándolos a leer el intrincado texto, sin embargo, Carson logró que la gente joven se acercara a la lectura de sus revistas. David Carson aprovechó las nuevas tecnologías para hacer todo lo que era posible en una revista, hasta el punto de colapsarla (Harper, 1999, p. 16).



Figura 2.16 Expresivo empleo del tipo en las revistas *Beach Culture* visto como pintura o collage (Blackwell, 2004, p. 160).

60

La opinión en redacciones y editoriales del mundo estaba contrastada, los editores odiaban el trabajo de Carson y los directores de arte lo adoraban, mientras, él siguió rompiendo las convenciones editoriales, por lo tanto las revistas en las que participó se habían convertido en la última tendencia a seguir. En un contexto mas amplio, el trabajo de Carson puede contemplarse como parte de una tradición americana en el diseño de revistas, un enfoque que lo distinguió de la tradición europea. A pesar de hacer que las palabras fuesen ininteligibles, demostró conocer y comprender muy bien la manera en que funciona una revista. En la obra de Carson, el impulso por infringir las normas que ya se había visto en el punk y la deconstrucción se convirtió en la idea central (Jeremy, 2000, p.110).

El trabajo de David Carson puede categorizarse como una forma neo Dadá. Comparado con el tratamiento que Carson da a la tipografía, con lo que hacían los dadaístas en la década de 1910, se percibe luego la misma despreocupación con claridad y con lógica de la información. Consiguió crear una estética que rompe con los principios de legibilidad. Su trabajo editorial más notorio fue a través de la revista *Ray Gun*. Dicha publicación es uno de los ejemplos más claros del diseño gráfico que revoluciono en los años noventa. La flexibilidad y la transgresión son los sinónimos más próximos de la obra de Carson. La destrucción, deconstrucción y el renombramiento de la tipografía son muy recurrentes en su diseño (Kopp, 2009, p. 83).

David Carson, más que cualquier otro diseñador popularizó el estilo deconstruccionista a principios de los noventa. Para muchos diseñadores jóvenes su trabajo como director de arte de la revista Ray Gun de 1992 a 1995, junto a sus conferencias y talleres por todo el mundo, fue una introducción al diseño experimental. Ray Gun también ofreció la primera experiencia de este tipo de diseño a los no diseñadores, especialmente fuera de Estados Unidos, y en los medios de comunicación se afirmaba muchas veces que el planteamiento de Carson no tenía precedentes. Y en efecto el diseño de Ray Gun como exponente de la cultura de la «generación X» favoreció la rápida adopción del deconstruccionismo por parte de la publicidad comercial, y el propio Carson realizó anuncios para Pepsi-cola, Nike,

y Microsoft. En 1997, un periódico británico lo aclamaba como «el héroe de la deconstrucción» (Poynor, p. 61).

David Carson describe su método de trabajo como «impreciso, intuitivo, un enfoque sin formación formal» y haciéndose eco de algunos diseñadores, Carson argumenta que la racionalidad de los sistemas de retícula y otros tipos de formato tipográfico le parecen «terriblemente irracionales» como respuesta a la complejidad del mundo contemporáneo». En Ray Gun el material tipográfico se trató con un grado de libertad, incluso pictórico y emotivo (Carson en Poynor, 2003, p. 62).

El expresivo empleo del tipo, en ocasiones más como pintura o elemento de un collage



Figura 2.17 Beach Culture, 1991. «Flotando en la calle Carmine» En alusión al título sobre una piscina pública, Carson se inspiró para hacer «flotar» algunas tipografías (Meggs, 2009, p. 494).

que para su lectura estrictamente lineal, le valieron numerosas críticas, pero también apoyos incondicionales. Sus planteamientos fueron adoptados por un movimiento de jóvenes diseñadores para crear obras expresivas, indulgentes y repletas de excesos, a expensas del anonimato de sus diseñadores (Blackwell, 2004, p. 60).

Carson evitaba los formatos reticulados, la jerarquía de la información y la maquetación coherente o los patrones tipográficos; contrario a esto optó por explorar las posibilidades expresivas que le brindaba cada tema rechazando las nociones convencionales de sintaxis tipográfica e imágenes. Entre sus innovaciones revolucionarias cabe mencionar los números de página compuestos en una tipografía decorativa enorme junto con las leyendas de las ilustraciones diminutas y después ampliadas hasta convertirse en elementos destacados del diseño, seccionando las partes de las letras obligaba al lector a descifrar el mensaje y la tipografía de los textos a menudo desafiaba los criterios fundamentales de la legibilidad. Probó el interlineado inverso, la justificación forzada al extremo, las columnas de texto apretadas y sin margen, las columnas del texto del ancho de la página, el texto con el mínimo de contraste de valor entre la tipografía (Meggs, 2000, p. 495).

En raras ocasiones, los diseñadores de la revista se elevan por encima de los clichés de diseño. De vez en cuando una revista captura

el espíritu de la época. En 1990 *Beach Culture*, una revista dedicada a los deportes acuáticos, se convirtió en la revista de culto del momento que apareció en concursos de diseño y anuales a nivel nacional. Su público principal eran surfistas, pero se convirtió en el punto de referencia del diseño de los años noventa. David Carson, transformó la revista en un escaparate de la tipografía y el diseño radical (figura 2.16).

Con más de 150 premios de diseño, su mezcla caótica de exceso tipográfico (figura 2.17), a menudo era ilegible. Sin embargo, la lectura convencional no era necesariamente una virtud dado su contexto. *Beach Culture* atiende a un público que podría navegar fácilmente en las imágenes y el texto, difícilmente se habría esperado que una revista de surf sea tipográficamente innovadora (Jeremy, 2000, p. 47).

La revista norteamericana *Ray Gun* comenzó a circular en 1992, teniendo como línea editorial la música de rock; la publicación se disponía, desde el inicio a ofrecer un producto diferente para su público por lo tanto para el desarrollo del diseño gráfico fue contratado David Carson y con la libertad que le fue proporcionada, y la opción por un diseño de actitud, Carson exploró al máximo el quiebre de las reglas. La legibilidad fue considerada tarea menor y las portadas de *Raygun* presentaban: letras hechas a mano; tipos distorcionados, recortados, quebrados y re combinados; ruido y garabatos como ornamento; sobre posiciones de

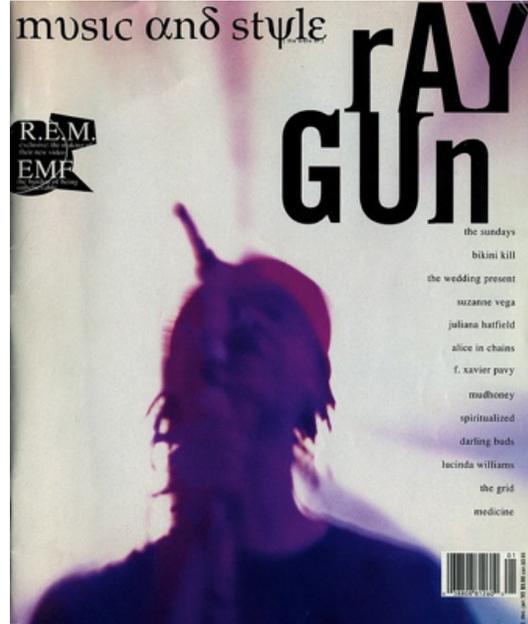
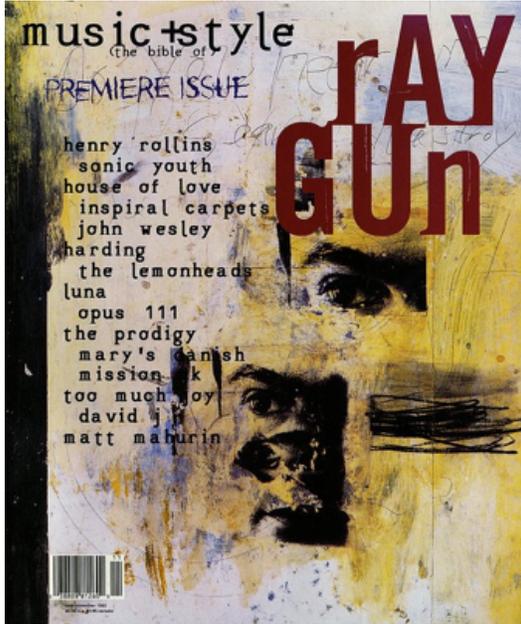


Figura 2.18 Ray Gun #1, November 1992. Henry Rollins cover (izquierda). Ray Gun #2, December 1992/January 1993. R.E.M. cover (derecha) Portadas de los dos primeros tomos de la Revista Ray Gun en el que se presenta el logotipo con el mismo estilo (Masharov, 2015).

imágenes; espaciamentos irregulares e irracionales; inversión de la información; además de una serie de experimentos visuales que representaban una nueva propuesta de diseño. En el interior de la revista, de la misma forma que sus portadas, no obedecía a parámetros que privilegiasen la lectura.

Los dos primeros números de Ray Gun mantuvieron un logotipo igual en sus portadas, posicionado en el mismo lugar, con las mismas proporciones y con el mismo tipo, este plan sin embargo es abandonado a partir del número 3 (figura 2.18). El diseño no se repetirá más desde entonces (figura 2.19), cada edición era una nueva combinación, una nueva percepción y un significante renovado (Kopp, 2009, p.102).

Ray Gun fue la primera revista que Carson envió al impresor en forma de archivos electrónicos. Marcó la manera de entender la deconstrucción del diseño y en la que Carson tenía plena libertad creativa, el resultado fue un estilo caótico, abstracto, a veces difícil de leer, pero de apariencia distinta al resto. A lo que Carson opina que «una estructura fija que da coherencia y unidad a todas las páginas de una revista al final provocan aburrimiento extremo» es por eso que concibe a la revista como un objeto vivo que evoluciona y cambia a lo largo de las páginas y también en el siguiente número.

En sus diseños buscaba continuamente la atracción y seducción del público, por eso los titulares estaban cargados de expresividad y

la consideraba como el elemento primordial para que el lector se fijara y continuara leyendo un artículo. Es así que cada número era totalmente diferente al anterior, pues utilizó un constante cambio de cabecera en cada uno, intentando que los lectores no calleran presa de la rutina y la monotonía (Jeremy, 2000, p. 46).

64

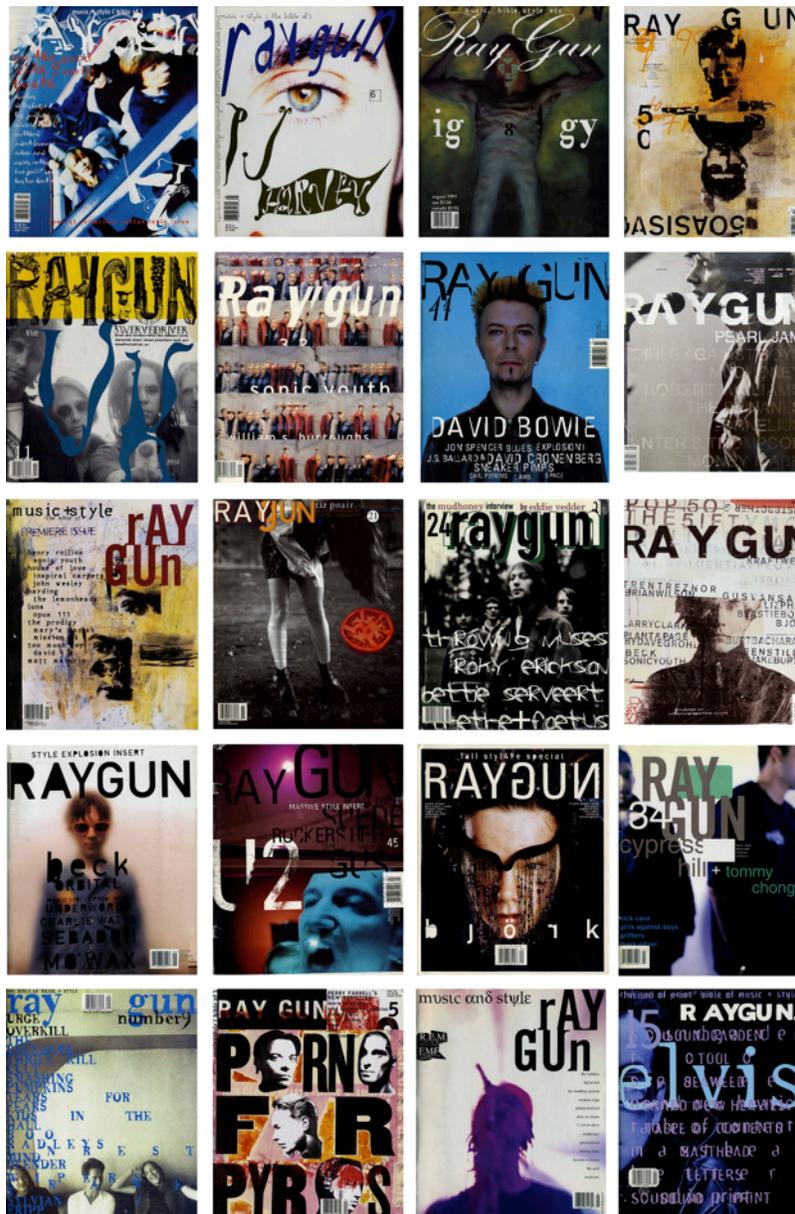


Figura 2.19 Presentada para romper el máximo posible de normas Ray Gun se atrevía incluso con el cambio de cabecera de un número a otro (Jeremy, 2000, pp. 46 - 47).

## 2.2.3 RUDY VANDERLANS

Rudy VanderLans nació en 1955 en The Hague, The Netherlands. Estudió diseño gráfico en Royal Academy of Fine Arts. Después graduarse trabajó para el diseño de diversos estudios en Holanda hasta 1981, cuando se trasladó a los Estados Unidos para estudiar fotografía en la Universidad de California, Berkeley, donde conoció a su esposa Zuzana Licko. En 1984, VanderLans fundó la revista, Emigre junto a Zuzana Licko y otros dos artistas holandeses.

Licko, tenía conocimientos de programación informática y descontenta con la cantidad limitada de tipografías disponibles en los primeros Macintosh, usó FontEditor para crear tipografías digitales creando las primeras tipografías para tecnología de baja resolución pero después las convirtió en versiones de alta resolución (Meggs, 2000, p.491).

Emigre Graphics, tuvo importancia como propagadora de ideas vanguardistas, pero también como punto de partida para el debate sobre cuestiones relacionadas con el tipo y el diseño, al momento de su lanzamiento, tenía la pretensión de ser una revista de actualidad, posteriormente cambió a los temas de diseño, y más adelante únicamente a los temas tipográficos, de programación e ilustraciones experimentales (Blackwell, 2004, p. 142).

Su estética fue considerada «fea» por los más ortodoxos, pero ésta fue experimentada

y explorada al máximo. VanderLans, desde el comienzo mostró su propuesta innovadora y la coloca en la portada de la revista: The magazine that ignore boundaries (figura 2.20). Emigre no respeta las fronteras y tampoco posee un proyecto gráfico estable, cada ejemplar es el escenario de una nueva secuencia de experimentaciones visuales, de columnas desaliñadas, de bloques de textos yuxtapuestos, y principalmente nuevos tipos. En 1997 Zuzana Licko comienza a trabajar con la creación de fuentes tipográficas para Emigre. Después Emigre se vuelve una referencia para el diseño gráfico contemporáneo (Kopp, 2009, p.81).

Al principio tenía la intención de presentar sus obras inéditas junto con trabajos creativos de otros artistas. Eligieron el nombre de Emigre por que sus fundadores tras la exposición a varias culturas y vivir en entornos culturales diferentes producía consecuencias importantes en el trabajo creativo. VanderLans utilizó las tipografías de las máquinas de escribir e imágenes de fotocopidora en el primer número y para los que vinieron a continuación, tipografías Macintosh de baja resolución. Una revista con una tirada de siete mil ejemplares se convirtió en un medio para la experimentación, que escandalizó a muchos diseñadores y cautivaba a aquellos que aceptaron el potencial de la informática para definir el diseño gráfico.

66



Figura 2.20 Rudy VanderLans, 1989. Portada de Emigre No. 4. (Vanderlands, 2009, p.36).

El enfoque experimental de Emigre contribuyó a definir y demostrar las posibilidades que brindaba la nueva tecnología, tanto en el diseño editorial como en la presentación de la obra y las entrevistas con diseñadores de todo el mundo, cuyo trabajo era demasiado experimental comparadas con otras publicaciones de diseño (figura 2.21).

Emigre demostró que se podían lanzar tipos marca empleando la nueva tecnología y a principios de la década de 1990 se había convertido en una palabra clave en el mundo de las fuentes experimentales. Emigre comercializaba sus tipos ofreciendo un pequeño número de fuentes inusuales a un precio elevado. La creatividad se convirtió entonces en la garantía para el funcionamiento del negocio tipográfico. Para esta misma década el catálogo de Emigre creció hasta incluir más de doscientas fuentes y Zuzana Licko se convirtió en su principal colaboradora (Blackwell, 2004, p. 152).

Se puede apreciar entonces que la influencia de los diseñadores radicales dentro del diseño de revistas marcaron un gran avance y un cambio drástico en las publicaciones editoriales, ya que ayudados por la tecnología, iniciaron una etapa en la que era posible la facilidad de la experimentación, lo que permitió abarcar un aspecto tipográfico sin precedentes. El diseño y utilización de tipografías nuevas y con expresión diferente y arriesgado comparando a décadas anteriores marcó la evolución tanto de la tipografía como de las revistas.

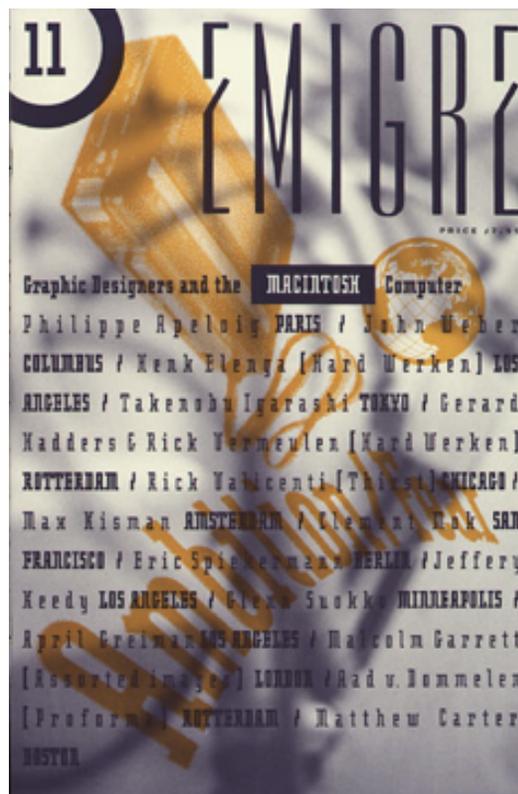


Figura 2.21 Emigre Graphics, 1989. Portada de Emigre No. 11, varios diseñadores fueron invitados a cada diseño de una página animando a los lectores a «seguir leyendo». Los números de las páginas fueron diseñadas por los estudiantes de posgrado en el Instituto de California de las Artes, Valencia (Meggs, 2009, p. 492).

it ain't such wise blood when it fills up yer boots

# HYENAS



Galore, and in so doing sliced off healthy chunks for a quartet of unrivaled angst, their name has unfortunately overshadowed the piercing vein of blues that has

## “Blues, blues, BLUES- it's what we've always been about.”

Laughing Hyenas cut cake with such forerunners of hostile fifth blues as Birthday Party, Scratch Acid and Pulp. A number of hot-headed Tony and Go/Triple Records outfits best known for volume and noise have become virtually synonymous with such descriptive terms as strident shriek and full-on hate live, which have, stylistically, a Hyenasian quality throughout their career (at least) existence.

guitarist Lurtissa Sweeney intones, “John [Brannon-voice] and I have always been really into traditional blues stuff, and people like John Lee Hooker have always had a very big influence on us musically.” That would be pretty clear to anyone who's ever given a careful listen to any of their music. While their latest, *Hard Times*, carries a distinctly smooth mood of post-wood-aged blues strung together on a factory porch in Willie Carter's back yard, early material from the *Merry Go Round*, *You Can't Pray* and *Life Of Crime* records translates that influence more stylistically than tonally, banking primarily on the burlesque-in-the-nuts brilliance for which they are perhaps best known, frequently drawing from the same well that waters the likes of Killozer and Mule, which would be entirely at home within the pages of a Flannery O'Conner novel. Influences have different ways of manifesting at different times,” Strickland impresses. “We've never set out to play traditional 12-bar blues, nor have we ever gone into practical thinking. Okay, this is the sort of music we're going to write today. It just doesn't work that way.” Though she admits that the more proper blues personality of *Hard Times* may be perceived by some as an indication of the Hyenas clinging to the sort of some-sound flotsam set afloat by Nineties “now” ensembles such as Jon Spencer Blues Explosion and New York screecher-punk blues artists Surgey, Strickland passes it off as an inherent work hazard. “People are going to read whatever they want into our records,” she says. “We've tried really hard to avoid the flavor-of-the-month bullshit - which is, I think, every appearance from our records.” Unabashedly owning up to be-top Miles Davis and Billie Holiday influences from the get-go (even when it was “uncool” to do so), the Laughing Hyenas took not only periodic musical cues from these legends, but recreational drug use prompts as well, winding up with fairly well-publicized substance abuse problems. “John got out of rehab at the end of December,” Strickland explains, “and that's probably not much of a secret to anyone familiar with the band. I've had my problems. John's had his, and we've dealt with them. Now we're like a band new band.” Bidding farewell to bass/drums duo Kevin Strickland expounds on the band's brush-fire success producer Butch Vig, who explained that the studio in the next seven months,” Strickland says, “I probably be back in the studio in the next seven months.” Strickland explains that the band's success producer Butch Vig, who explained that the studio in the next seven months,” Strickland says, “I probably be back in the studio in the next seven months.” Strickland explains that the band's success producer Butch Vig, who explained that the studio in the next seven months,” Strickland says, “I probably be back in the studio in the next seven months.”

Penion-Kim  
the release a  
Crime, the H  
virtually ever  
drummer and  
earth to sit in  
before settlin  
Necros rhyth  
Sakowski and  
Swalla. “Jim,  
and I just stop  
eye to eye on  
Strickland exp  
“Musically, we  
do very differ  
and I think tha  
comparison of  
Mule record an  
EP give a prett  
indication of wh  
differences are.  
with Ron and To  
great. We're wr  
and we're really  
with the stuff w  
doing. It's a real  
having those guy  
band.” The new  
prolific nature is  
clear from their  
release schedule,  
kicked off with J  
Hard Times, will  
double-45, vinyl-  
May and the re-r  
the vehemently ca  
Merry Go Round  
(with bonus cuts)  
probably be back  
studio in the next  
seven months,” S  
sighs in contentme  
explaining that the  
brush-fire success  
producer Butch Vig  
taped their first th  
records) has made  
working in his stud  
virtually impossible  
Laughing Hyenas sp  
time in Memphis re  
their latest and wil  
likely return to wor  
the future. “Record  
with Butch was so  
was like eating a pi  
cake,” Strickland s  
“But he claims that  
not recording any m  
rock bands - his fav  
band is Simon and  
Garfunkel, so it's so  
weird anyway. Me  
was cool, though.”  
says excitedly. “We  
like little kids with  
new line-up, so we  
things a little bit fas  
than we probably sh  
have. We want to st  
more time when we  
back, get things righ  
vage some stuff we  
junked because we w  
too enthusiastic.” C  
sounds not only from  
blues market but som  
quintessentially Detr  
stockpiles as well, H  
Times offers a load o  
energy equal to that  
earlier fare cut libera  
with some even  
Stoogish-sounding pie  
thoroughly dick-  
hardening, every bit  
a notion that elicits th  
following response fr  
Strickland: “I'm the o  
eligible member of the  
band if you don't coun  
being married to my  
guitar. We're really  
influenced by that  
love/hate thing - how  
could you be in love w  
out it being twisted an  
disastrous? It's really,  
notic and fetishistic...  
And wonderful.

# III

## PRINCIPIOS BÁSICOS DE LA TIPOGRAFÍA MODERNA Y POSMODERNA

69

En el presente capítulo se verán los aspectos básicos de la tipografía usados desde la modernidad como la legibilidad, la construcción, la forma, modulación, entre otras; para así conocer cuales fueron las reglas descartadas para el diseño de tipografías en la posmodernidad, contrastando así sus cualidades e identificando las rupturas tipográficas empleadas. De igual manera se conocerán las cualidades deconstructivas por las que es identificada primordialmente la tipografía posmoderna. También se verán las técnicas de comunicación visual que pudieron emplearse para el diseño de la tipografía y de las revistas en la posmodernidad.

Carsten Lundh/photo: Aldo Mauro

"It was profound... boundaries, the different styles together... suddenly my life — from the Beatniks to the Beatniks... Elevators."

An odd-looking, unassuming quartet, Love Battery's tonerful, Hendrix catalogue. The band's potential initially sounded out on 1992's Dayglo is fulfilled on the most offering, Straight Freak Ticket. Guitarist Kevin Whitworth, bassist Donald Fagen, and drummer Jason Finn fill the air with winy yawn-inducing rhythms behind Nine's vocals, which approach the "Sun" pulchritude of tunefulness and hazy, wah-wahed, Rickenbacker guitars. "We've actually got the retro label down pat," says Nine. "Nehru Jacket [the EP that inspired Straight Freak Ticket] is such a great image. I actually got that title from a Japanese record store, which was actually just an index to a fictitious book. It evoked imagery that I really liked."

Influenced by Beat writers as well as some Japanese authors, Nine (whose literature is cryptic) covers topics from dead goldfish to convenience stores. My favorite lyricists are like Dylan or Subterranean Homesick Blues. What is that about? It's about a lot of things all mixed up into one song. He tells a story through imagery as opposed to being very direct, like that imagery discovery where everything isn't laid out from the start.

While Love Battery have purified their spliced approach to sandblasting the Sixties with Nineties sensibilities, their record sales haven't equalled their artistic ambitions. Joining the A & M roster, one hopes Love Battery can shake the Seattle onus and finally get their own. "For us, it's been very surreal experience," Nine relates. "When Nirvana happened, we felt a sense of disbelief to see people you've known on the cover of every magazine in the world. The impact was hard to take seriously. That mythical success happened with those guys, but for me, I just can't imagine it."

Well, maybe just a little. "Wouldn't have kept schlepping at this for so long if I hadn't seen people I know get successful," Nine admits. "Hey, I can do it, too! It's that same punk rock attitude. It's actually very inspiring, if frustrating. There are always exceptions to the rule so I do have hope for us."

Nine thinks of Love Battery as part of the cosmic giggle — four freaks pursuing a dream in an artistic crapshoot. "Straight Freak Ticket literally comes from Hunter S. Thompson's Fear And Loathing In Las Vegas," he says. "All of that: the imagery of going to Las Vegas, the analogy of the American dream and me being in a rock band and the outside world looking at us as freaks in a three-ring circus. Thompson wrote that he's going to Chicago to cover the 1972 Democratic convention 'to put a two-dollar bill down on that straight freak ticket.' I can identify with the madness of that journey. It's like releasing a record — one big gamble."

LOVE BATTERY by Ken Micallef

Like many a Seattle teen, Ron Nine was an avid class-cutter. He'd lock himself away for the day with his guitar and a stack of vinyl, learning every note and cranny of Electric Ladyland, Magical Mystery Tour and Surrealistic Pillow. He became an accomplished guitarist — English and geometry be damned. When punk rock hit, the Sixties still floated in his music-addled brain. Fifteen years later, some of Nine's teenaged buddies have profited glamorously off intense, introverted hard rock, but with his own band Love Battery pursues his dream of perfect psychedelia instead. "I feel personally that era of music in the later Sixties was the most explorative and interesting," he says.



Las teorías de Saussure y de sus seguidores estructuralistas influyeron en el desarrollo del movimiento moderno, y fueron adoptadas por muchos profesionales, entre ellos diseñadores gráficos y tipógrafos. La idea que los atraía era que se podían transmitir significados a través de las formas construidas. Esta posibilidad abrió la idea de lanzar mensajes radicales a través de la forma (Baines y Halsam, 2002, p. 34).

72

Antes de comenzar a violar reglas, es preciso saber en qué consisten. Una vez que se conocen los procedimientos correctos, será posible examinarlas críticamente y ver si, haciéndolas deliberadamente a un lado, es posible añadir algo nuevo a los métodos normales. En el diseño es preciso dar un mensaje y todo lo que contribuya a ello puede justificarse, incluso si se trata de mezclas de tipos, mutilación de letras, signos de puntuación, de fuentes mayores o menores, inversión de palabras etc. (Lewis, 1999, p. 70).

## 3.1 ATRIBUTOS FORMALES DE LA TIPOGRAFÍA MODERNA

La tipografía hace referencia a la manera en que las ideas escritas reciben una forma visual, y puede afectar radicalmente a como percibimos un diseño. Las publicaciones usan varios efectos tipográficos según su función, y es una herramienta muy poderosa en el diseño editorial, con una capacidad para transformar una publicación que no debería subestimarse nunca (Bhaskaran, 2006, p. 69).

La tipografía entendida como el diseño y la composición de letras impresas, está unida al lenguaje de manera inextricable. En el plano más básico, este hecho se debe a que las letras componen palabras y las palabras son a su vez vehículos de la comunicación. Pero si se cambia la apariencia de una palabra, alterando el tamaño, el grosor, el espaciado y el estilo de las letras que la componen, entran en nuevos matices de su significado (DM, 2010, p. 6).

La mayoría de los tipos de letra que se utilizan en la actualidad se diseñaron y esculpieron para ser utilizados en la máquina de impresión; lo que implicaba unas limitaciones físicas muy estrictas, todas debían encajar juntas en un bastidor o marco de madera denominado «forma». Muchas de las fuentes más recientes relacionadas con la tipografía electrónica se basan aún hoy en día en prototipos ideados en los siglos XVII Y XVIII. El carácter se diseña todavía en un marco rectangular y muchas de estas convenciones se han filtrado en la manera en que se construyen las tipografías en el ordenador. Las convenciones que se desarrollaron durante los siglos de la era de la máquina de impresión tradicional están arraigadas en el desarrollo del tipo de letra que resulta imposible separar el tipo del proceso que condujo a su aparición. La mecanización precisa de las medidas y de la repetición requiere de relaciones modulares entre cada carácter de una fuente y entre las distintas fuentes. Pero la modulación siempre a sido una cualidad fundamental en los procesos históricos de construcción armónica de la forma de las letras, incluso cuando estas se escriben a mano (Wilde, 2002, p. 66).

La tipografía puede considerarse como uno de los elementos más importantes que se usan en el diseño editorial, en algunos casos es lo primero que se observa y su misión es hacer llegar la información al lector de la forma más directa y menos complicada posible. Por lo tanto la tipografía debe tener diferentes grados de percepción para facilitar los niveles de rapidez en la lectura. Además de ser un componente significativo, la tipografía es por sí misma un elemento gráfico, que aporta riqueza y una condición estética a la composición editorial. El sistema tipográfico guía al

lector a través de los distintos módulos informativos de una página y permite seleccionar y elegir una lectura por el aspecto que más le interesa (Gåde, 2002, p. 46).

Es entonces que, básicamente se establecen las tres cualidades que se deben procurar mantener en el diseño de las letras: la percepción, la legibilidad y la expresión; cualquier descuido en estos atributos esenciales de las letras, influirán para que no llegue a funcionar adecuadamente (García, 1995, p. 63).

## A) PERCEPCIÓN

En la actualidad se sabe que la lectura es cuestión de percepción y de reconocimiento y que numerosos elementos influyen para llevarla a cabo. La letra bien diseñada, no constituye en si una composición, su función sólo será manifiesta en la palabra, en la línea, en la columna, o sea, en relación con otros caracteres. Sólo así se verá si el mensaje del texto puede ser fácilmente percibido y leído (Heiderhoff en Frutiguer, 2002, p. 37).

Por lo tanto existe una gran variedad de relaciones dominantes en el proceso de la percepción que nos permiten llegar a conocer un objeto, ésta es una función básica para que la legibilidad y la expresión puedan trabajar eficientemente. El sentido que más infiere en la percepción es la vista, ya que permite captar los objetos que signifiquen algo especial para quién percibe el mensaje. Otro factor importante en la percepción que es fácilmente captado por la vista se encuentra dentro de la teoría de la Gestalt y se trata de la utilización del contraste (figura 3.1) que permite que los signos sean captados con mayor facilidad (García, 1995, p. 64).

Tamaño	Estructura	Forma	Representación	Dirección	Peso	Color	Textura
A <sub>A</sub>	AJU	altas y bajas A a	a a a a	ae eσ	aaa	aa	aa
		Tipos diferentes A a A a					

Figura 3.1 Tabla que muestra de manera general los tipos de contraste en la tipografía (García, 1995, p.65).

## B) LEGIBILIDAD

La legibilidad puede concebirse como el atributo que permite la facilidad de la lectura, por lo tanto, según los preceptos establecidos, si un texto es legible puede considerarse funcional. La legibilidad entonces se puede definir como la cualidad que permite reconocer rápidamente las formas de las letras para facilitar la lectura, con el fin de que sea entendido, comprendido y bien memorizado el material escrito, con el mínimo de energía perceptiva, cognitiva y motora que se consume, para la máxima velocidad de su lectura. Una buena legibilidad se lleva a cabo mediante el manejo adecuado de los atributos de las letras, las palabras, las líneas, las columnas de las páginas y los espacios vacíos, que funcionan como estímulos visuales que hacen más entendible lo leído (García, 1995, p. 66).

La legibilidad se refiere a la forma del tipo, al grado de facilidad de reconocer un carácter o alfabeto cuando se presenta en una fuente particular. Muchos tipógrafos afirman que la ilegibilidad no existe, ya que si un tipo fuera ilegible entonces ya no sería un tipo (Baines; Halsam, 2002, p. 105).

Un texto es legible si es percibido por el lector como agradable e interesante, aspecto que depende de factores como la dificultad de comprensión, diversidad de contenidos, extensión de las frases, elección de las palabras, etc. (Meseguer, 2010, p. 3).

El tamaño de la letra es de suma importancia para la legibilidad y se considera un tipo de letra adecuado aquél que puede leerse con claridad a una distancia equivalente a la longitud de los brazos extendidos; esto es, un tamaño de letra que oscila entre los dos y los cuatro milímetros, en estos parámetros minúsculos, casi imperceptibles, que en circunstancias generales se podrían pasar por alto, se despliega el cosmos de la tipografía, la cultura de la lectura, la escritura y la impresión (Aicher, 2004, p. 153).

La escritura está formada tanto por signos como por espacios en blanco o huecos (figura 3.2). Los espacios en blanco separan las letras

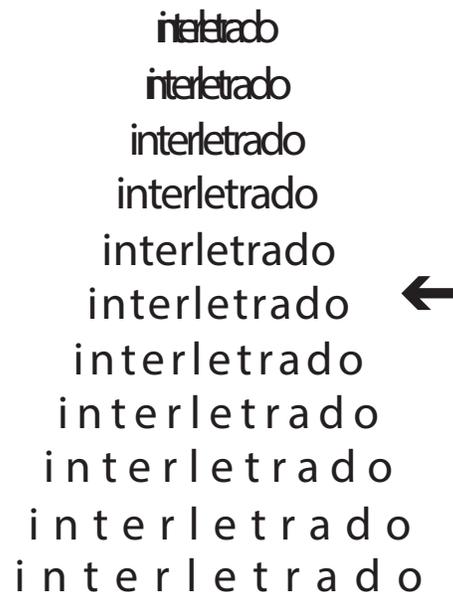


Figura 3.2 Espaciamiento de letras que muestra el criterio de legibilidad, en la que la flecha indica el espaciado normal (García, 2015, p. 137).

individuales entre sí, y del mismo modo, distinguen las palabras y los renglones. No existen reglas formales de espaciado, por ello no se puede compendiar en esquemas geométricos o computacionales. La única regla básica es que hay que evitar las distracciones como los blancos excesivos o no atinados o las manchas negras, pues son información secundaria que distrae la atención del texto (Aicher, 2004, p. 156).

Si la tipografía es un arte, será el de ponerse en la piel del lector y ofrecerle un texto lo menos pesado y lo más agradable posible. Dado que la tipografía va dirigida al lector y crea sus criterios en consecuencias, es un oficio objetivo en lugar de un arte, por lo tanto la tipografía es una destreza comunicativa, es la transmisión y no la producción de un contenido (Aicher, 2004, p. 161).

## C) EXPRESIÓN

La expresión ayuda a que la forma de la letra pueda informar con mayor sencillez y rapidez el significado que se pretenda transmitir y es manejada con la elección del tipo de familia, de la forma, la variante, el peso, el tamaño, el color, la orientación de la letra, etc. La expresión puede dividirse en tres partes esenciales: La expresión de la forma de la letra, la expresión de la forma de la palabra y la expresión de la palabra (García, 1995, p. 92).

Para referirse a los diferentes elementos del diseño de un tipo se recurre al uso de una serie de términos específicos que pueden clasificarse en ocho categorías; la construcción que se refiere a los trazos; la forma que se refiere a las variaciones posibles de las letras; la proporción que describe la dimensiones de la letra; la modulación que se refiere a la variedad de líneas en la letra; el espesor que describe el grosor de las letras; las terminaciones que describe los remates de las letras; los caracteres clave que distingue a los caracteres uno de otro; y la decoración que describe los atributos ornamentales de la fuente (Baines y Halsam, 2002, p. 52).

Todos los términos anteriores también son descritos por Willi Kuns (2002) como macroestética y microestética y afirma que «El diseño gráfico se materializa en dos escalas estéticas: una macroescala que es explícita y obvia, una única mirada es suficiente para interiorizarla, abarca los aspectos más básicos del diseño tipográfico: el formato global, el tipo dominante, la estructura básica y el color. La microescala que es perceptible de forma inconsciente, exige una segunda mirada o incluso un estudio más profundo para ser completamente apreciada, para llevar al conocimiento consciente la variedad de detalles y complejidades compositivos que abarca. La microescala además de resolver un problema concreto de comunicación desvela las sensibilidades estéticas»(Kunz, 2002 p. 97).

Por lo tanto en el nivel macroestético los componentes visuales básicos o primarios se reconocen en primer lugar: el cuerpo y la proporción del espacio; la forma, la composición y el color de los elementos clave, la estructura en su conjunto, y el contraste entre los componentes primarios y el espacio que los rodea. En la que la macroestética captura la atención inicial del lector y lo conduce a un nivel microestético, más complejo.

La microestética abarca la forma, el cuerpo, el peso y la relación de los elementos secundarios: Las características del tipo; las formas y contraformas de la letra, el espacio entre las letras, líneas y otros elementos gráficos. Por lo tanto un diseño, sencillo y complejo, debe considerarse una combinación de composiciones únicas e interrelacionadas (Kunz, 2002, p. 99).

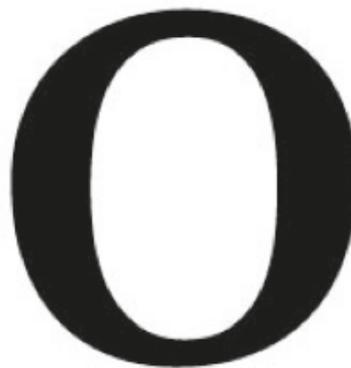
Es por lo anterior que a nivel microestético Adrian Frutiger clasifica las siguientes características en la tipografía:

## 1. CONSTRUCCIÓN

En un tipo, cada carácter comprende varias partes que la componen, estas suelen llamarse «trazos», cuando la configuración formal del carácter deriva de las formas manuscritas, o elementos. Estas partes componentes pueden ser construidas de varias maneras por ejemplo:

### A. CONSTRUCCIÓN CONTINUA:

No existen puntos singulares que rompan la transición de los trazos.



### B. CONSTRUCCIÓN DISCONTINUA:

Existe ruptura entre los elementos. También pueden ser modulares, que son compuestas por elementos individuales sueltos o a partir de un conjunto limitado de elementos, o mediante la mezcla de formas caprichosas.



## 2. FORMA

Para describir las formas, componentes de todos los diseños y tipos, se puede analizar la forma y las variaciones posibles de cada uno de esos componentes, según las curvas y rectas por las que esta formada.



### 3. PROPORCIÓN

La proporción se emplea para describir las dimensiones básicas de las letras y el uso del espacio. Ésta se da por medio de su anchura y aunque algunos tipos estén dados en una sola anchura, otras ofrecen familias de distinto ancho, como la condensada, regular y la expandida.



### 5. ESPESOR O GROSOR

El carácter visual de una letra viene determinado parcialmente por el espesor y variedad de la línea utilizados en la forma, determinados por el contraste, que describe la diferencia relativa entre el grosor; su eje constructivo, que identifica las posiciones del grosor; y su transición, que describe como se relaciona el grosor.



### 6. REMATES

Los remates son derivados de la escritura manual y pueden adoptar distintas formas.



### 7. CARACTERES CLAVE

Existen ciertos caracteres cuyo tratamiento resulta particularmente significativo para distinguir un tipo de otro.



### 8. DECORACIÓN

La decoración puede considerarse tanto una fuente como un atributo para el diseño de tipos. Entendida como atributo, describe algunos de los motivos y recursos ornamentales corrientes que se utilizan para realzar tipos de letra ya existentes (Frutiger, 2002).



## 3.2 TÉCNICAS DE COMUNICACIÓN VISUAL

Donis A. Dondis aclara que «Las técnicas de la comunicación visual manipulan los elementos visuales con un énfasis cambiante, como respuesta directa al carácter de lo que se diseña y de la finalidad del mensaje. La técnica visual más dinámica es el contraste, que se contrapone a la técnica opuesta la armonía» (Dondis, 1992, p. 28). Son numerosas las técnicas aplicables para la obtención de soluciones visuales, pero se presentan las más usadas y de mayor facilidad de identificación que se disponen en pares opuestos:

Contraste	Armonía
Exageración	Reticencia
Espontaneidad	Predictibilidad
Acento	Neutralidad
Asimetría	Simetría
Inestabilidad	Equilibrio
Fragmentación	Unidad
Economía	Profusión
Audacia	Sutileza
Transparencia	Opacidad
Variación	Coherencia
Complejidad	Sencillez
Distorsión	Realismo
Profundo	Plano
Agudeza	Difusión
Actividad	Pasividad
Aleatoriedad	Secuencialidad
Irregularidad	Regularidad
Yuxtaposición	Singularidad
Angularidad	Redondez
Representación	Abstracción
Verticalidad	Horizontalidad

Dondis (1992) Aclara que las fuerzas estructurales que existen funcionalmente, es decir, física y psicológicamente, en la relación interactiva entre los estímulos visuales y el organismo humano; el carácter de los elementos visuales; y el poder conformador de las técnicas, además de las soluciones visuales deben estar representadas a través del estilo, personal y cultural, además por el significado y la postura pretendidos y finalmente por el medio mismo, cuyo carácter y cuyas limitaciones regirán los métodos de solución».

El proceso de composición es el paso más importante en la resolución del problema visual. Los resultados de las decisiones compositivas marcan el propósito y el significado de la declaración visual y tienen fuertes implicaciones sobre lo que recibe el espectador. En esta etapa vital, el proceso creativo, es donde el comunicador visual ejerce el control más fuerte sobre su trabajo y donde tiene la mayor oportunidad de expresar el estado de ánimo total que se quiere transmitir en la obra. Pero el modo visual no prescribe sistemas estructurales absolutos (Dondis, 1992, p. 33).

Por lo tanto Dondis (1992) define que en la composición se pueden encontrar los siguientes elementos visuales:

## A) ELEMENTOS BÁSICOS VISUALES

Los elementos básicos visuales constituyen la sustancia básica de lo que vemos: punto, línea, contorno, dirección, tono, color, textura, dimensión, escala, y movimiento. Son la materia primordial de toda la información visual que está formada por elecciones y combinaciones selectivas. La estructura del trabajo visual es la fuerza que determina qué elementos visuales están presentes y con qué énfasis.

### 1. PUNTO

El carácter visual de una letra viene determinado parcialmente por el espesor y variedad de la línea utilizados en la forma, determina-

dos por el contraste, que describe la diferencia relativa entre el grosor; su eje constructivo, que identifica las posiciones del grosor; y su transición, que describe como se relaciona el grosor.

### 2. LÍNEA

Es el resultados de la sucesión continua de puntos, su continuidad es tan prominente que no se perciben los puntos individualmente; da la sensación de energía, pues nunca permanece estática, su cualidad más prominente es que contribuye a la libertad de la experimentación, ya que es el elemento más básico sobre ésta, además de ser el elemento primordial para el sistema de escritura que adopta distintas formas para expresar las ideas.

### 3. CONTORNO

El contorno es una derivación de la línea, los contornos básicos que se presentan naturalmente son el círculo, el cuadrado y el triángulo; estos elementos pueden utilizarse y percibirse fácilmente en la construcción tipográfica.

### 4. DIRECCIÓN

Todos los elementos expresan dos direcciones básicas: horizontal y vertical y adentrándose más se presenta también el cuadrado; el triángulo, que presenta dirección diagonal; y el círculo, que presenta la curva. Cada una de estas tiene un peso significativo, ya que es una herramienta básica para la percepción visual.

## 5. TONO

Es un principio básico identificado por la intensidad de la luz o por la composición de la proximidad de varias líneas, en las que entre más dispersas se encuentren más claro es el tono; y entre más próximas más oscuro se produce la tonalidad. En la que existe una gradación de tonalidades inmensa según la intensidad de la luz.

## 6. COLOR

El color es el principio que se relaciona con las emociones, cargado de información que puede ser considerado como una de las experiencias visuales más vividas por el ser humano provocando una serie de estímulos según lo que percibimos que se asocian con un significado. Dado que la percepción del color es la parte simple más emotiva del proceso visual, tiene una gran fuerza y puede emplearse para expresar y reforzar la información visual.

## 7. TEXTURA

La textura es el elemento visual que sirve de «doble» ya que puede ser percibida táctil u ópticamente. Es posible que una textura sólo tenga cualidades ópticas, como las líneas de una página impresa, un dibujo y se relaciona con la composición a través de variaciones en la superficie de un material.

## 8. ESCALA

Es la capacidad visual de definir y modificar unos elementos con otros, en la que los valores relativos sufren modificaciones visuales llamativas. Esto se puede demostrar mediante la relación de los tamaños contrastantes que están sometidos a variables modificaciones.

## 9. MOVIMIENTO

Éste elemento visual está presente con mayor frecuencia de lo que se piensa en las composiciones visuales, con el que se identifican las tensiones y los ritmos compositivos, dentro de este pueden entrar los demás elementos básicos, el movimiento está determinado por la frecuencia de su aparición.

Todos los elementos básicos definidos anteriormente son los componentes básicos que se utilizan para el desarrollo de la comunicación visual que puede expresar numerosas ideas, por lo tanto, se consideran los medios visuales esenciales.

El estilo visual se relaciona mediante similitudes de forma y contenido. El estilo es la síntesis última de factores como la unificación y la integración de decisiones y grados, primero se encuentra la elección del medio y la influencia de ese medio sobre la forma y el contenido; después se encuentra el propósito, la razón por la que algo se hace. La realización actual presenta una serie de opciones: la búsqueda

da de decisiones compositivas mediante la elección de elementos y el reconocimiento del carácter elemental; la manipulación de los elementos a través de la elección de técnicas apropiadas. El resultado final es una expresión individual dirigida por los factores mencionados, pero influida principal y profundamente por lo que está en el entorno social, físico, político y psicológico, entorno que es crucial para todo lo que se hace o se expresa visualmente.

## B) PERCEPCIÓN VISUAL

Para la creación de un mensaje visual, su función no sólo radica en los elementos básicos sino también en la forma perceptiva en la que se pretende transmitir dicho mensaje y dentro de ésta pueden extraer las siguientes cualidades que influyen en la percepción visual:

### 1. EQUILIBRIO

Es la referencia visual que consiste en estabilizar la imagen utilizando un «eje» vertical que usa como base un referente horizontal y establece inconscientemente una estructura equilibrada en la composición.

### 2. TENSIÓN

Se trata de una cualidad contraria al equilibrio en la que se percibe lo inesperado, lo irregular, lo complejo y lo inestable. Dicho de otra forma, es lo que no parece tener estabilidad, y que puede provocar desorientación en la composición.

### 3. NIVELACIÓN Y AGUZAMIENTO

Son los aspectos visuales que figuran la armonía y la estabilidad, en la que la nivelación procura establecer una armonía en la composición, y el aguzamiento intenta provocar la estabilidad por medio de una explicación lógica del acomodo de los componentes visuales si no concuerdan con la nivelación estructural.

### 4. ATRACCIÓN Y AGRUPAMIENTO

Es la cualidad en la que los elementos iguales tienden ser percibidos en conjunto de acuerdo a sus cualidades visuales como el color, la textura, el tamaño o la forma dentro de una composición, y al encontrarse con elementos diferentes, estos se repelen y compiten entre sí para generar uno o varios puntos llamativos.

### 5. POSITIVO Y NEGATIVO

Es una cualidad visual casi semejante al contraste en la que la interacción de los elementos se expresa por su clara diferencia, éste contraste puede encontrarse tanto en el color, como en la posición o en la escala. Por lo tanto un elemento positivo es el que capta mayor atención en la composición y un elemento negativo es el que se percibe más «pasivo».

### 3.3 FUNDAMENTOS DE LA TIPOGRAFÍA POSMODERNA

Las letras están hechas siempre con un propósito, dichos propósitos son los que moldean su forma. A partir de la década de 1960, los pensadores postestructuralistas empezaron a reconsiderar el modo como recibimos e interpretamos el lenguaje. Roland Barthes, Michel Foucault y Jean Baudrillard empezaron a cuestionar la afirmación de Saussure de que los signos lingüísticos son arbitrarios. Para dismantelar la estructura, Roland Barthes, inicio el análisis y cuestionamiento del principio estructuralista de que el significado se basa en la relación de los signos del sistema entre sí. Los tres autores antes mencionados desarrollaron ideas que desafiaban los preceptos preestablecidos.

Todos los análisis tenían en común el cuestionamiento de las verdades absolutas. Para los pensadores postestructuralistas, la mayoría de las ideas contenían una dualidad: la certeza encierra incertidumbre, mientras que el significado fijo incluye interpretación (Baines; Haslam 2002, p. 35). Para el filósofo Jacques Derrida las formas materiales del lenguaje (escritura y habla) representan, juntas, el significado. La «lectura» de la representación, la interpretación por parte del observador, no está determinada por el transmisor, si no por el receptor. El lector aporta sus propias ideas y experiencias al mensaje; el lenguaje está definido por la interpretación. Así el estructuralismo fue «deconstruido» (Baines; Haslam 2002, p. 36).

Los juegos con los tipos pueden dar como resultado cierta ilegibilidad; pero también un atractivo visual. Las posibilidades de la tipografía experimental son enormes (Blackwell, 1999, p. 70). Uno de los puntos del debate de la ilegibilidad es el de obligar a los lectores a salir de la zona de comodidad al leer una publicación (figura 3.3), pero la adecuación de un diseño estilístico o de tendencia y si es aceptable queda en manos del lector (Bhaskaran, 2006, p. 20).

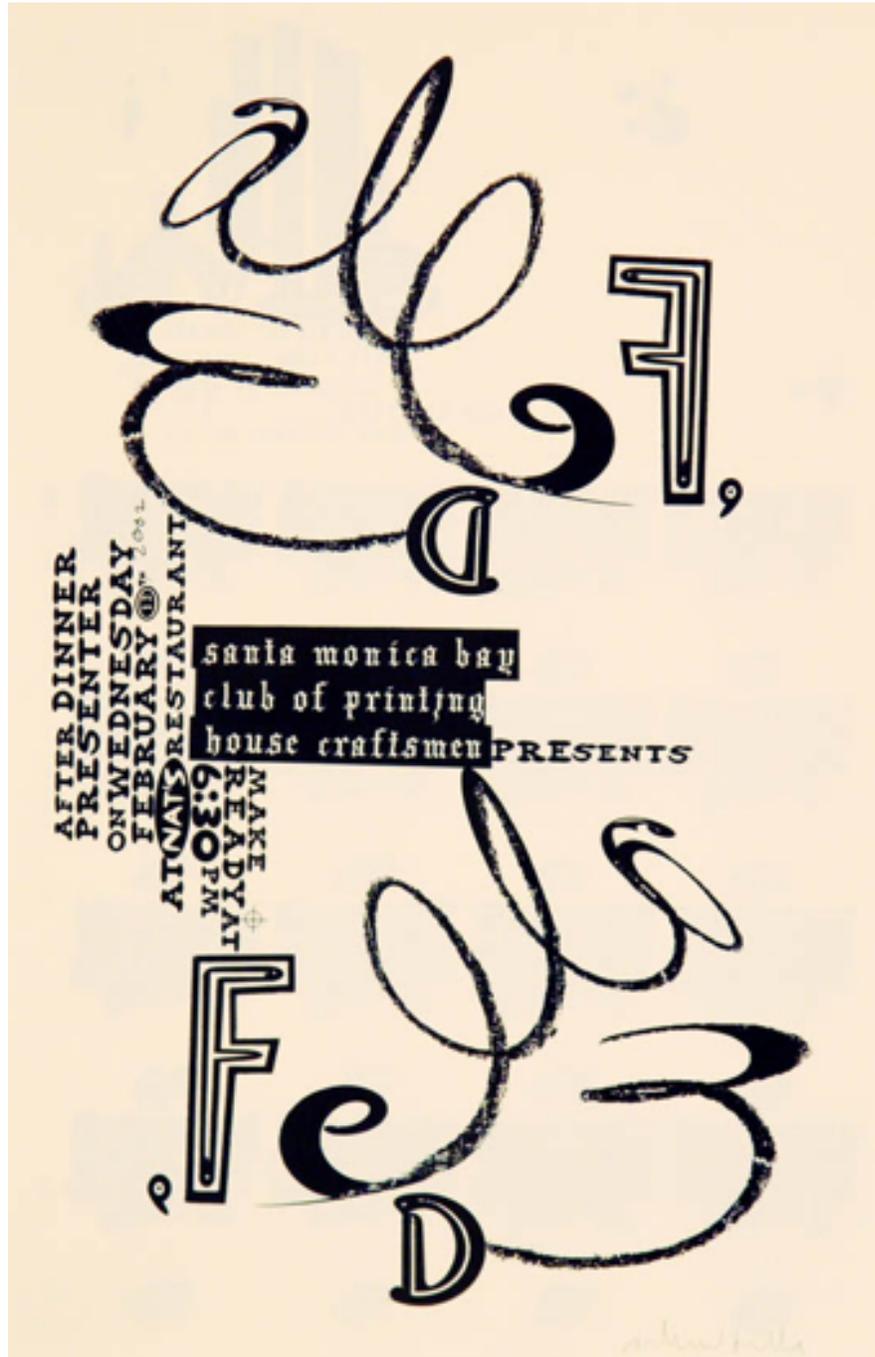


Figura 3.3 Ed Fella. A diferencia del planteamiento racional del modernismo, Fella manifiesta una expresiva irreverencia hacia la forma de las letras y una «desorganización» de la estructura. El resultado recuerda la espontaneidad e improvisación del trabajo de un aficionado, con sus trazos garabateados de manera aparentemente aleatoria, sin una idea previa de cual será el resultado final. Para interpretar la información, el lector tiene que disfrutar o sufrir las idiosincrasias de la forma (Meggs, 2009, p. 494).

### 3.3.1 LA DECONSTRUCCIÓN

Si la modernidad conectó con el estructuralismo de Saussure, el diseño posmoderno lo hizo con el posestructuralismo y más con la deconstrucción. Ésta Teoría comenzó en Estados Unidos a partir de la conferencia «La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas», impartida en 1966 por el filósofo francés Jaques Derrida y posteriormente en su libro de la gramatología, publicado en 1967. De 1980 a 1990 la deconstrucción influyó en el diseño gráfico, aunque muchos de los diseñadores hicieron de su uso sólo por el ambiente cultural que los rodeaba sin ser conscientes de sus diseños (Pelta, 2004, p.45).

Influyendo mayormente en el campo de la tipografía, la deconstrucción significó para ésta una revisión de su vocabulario, poniendo en cuestión las formas tradicionales de la lectura, además de suponer la intrusión de las formas visuales en el contenido textual por lo tanto se rompió con la retícula, así, la aplicación de la teoría deconstructiva alcanzó su cumbre con la ayuda del Macintosh, lo que permitía la experimentación y tomar la relación entre el diseño, la cultura y la tecnología (Pelta, 2004, p.48).

Por lo tanto la destrucción del texto no es el objetivo de las teorías posestructuralistas sino la refundación de las categorías significativas con el fin de hacer que funcionen de forma diferente, su finalidad era mutar el orden del texto con el fin de obtener una nueva lectura adaptable, entonces, deconstruir no significaba destruir, si no fragmentar la totalidad, es decir, deshacer el orden estructural en el que la desorganización lleva a un significado (Sesma, 2004, p.187).

Poynor afirma que con la tendencia denominada «deconstructivista», las convenciones del diseño gráfico profesional, fueron rechazadas, ya que resultaron problemáticas cuando se aplicaba al diseño gráfico. Muchos la consideraban una moda pasajera o un estilo erróneo, para otros la deconstrucción fue un concepto controvertido así como el posmodernismo.

En 1990 en el artículo De-constructing Typography, que fue uno de los primeros análisis publicados, Meggs utilizó el término deconstructivista en relación con el diseño y la tipografía, definiéndolo como «una fragmentación del todo o una destrucción del orden que mantiene la unión de un diseño gráfico» y es así que a partir de los 90, el tema de la legibilidad se convirtió en uno de los temas controversiales en cuanto al diseño sobre la deconstrucción (Poynor, 2003, p.48).

Otros diseñadores como Chuk Byrne y Martha Witte definen a la deconstrucción como «la descomposición de algo para descodificar sus partes de manera que actúen como informadoras de ese algo, o de cualquier pre-suposición o convicción relacionada con ello». En cuanto al diseño tipográfico se refiere, lo anterior se puede entender que mediante la deconstrucción el diseñador y el receptor interactúan entre sí, en el que el diseñador mediante la descomposición de las formas, las palabras o las letras, emite un mensaje y el receptor experimenta descifrando su significado de manera lúdica. Katherine y Michael McCoy describen la teoría de éste nuevo discurso de la siguiente manera:

*«Las ideas emergentes ponían de relieve la construcción de significado entre el público y la pieza de diseño gráfico, una transacción visual paralela a la comunicación verbal. Partiendo de la teoría lingüística sobre semiótica pero rechazando la creencia en una transmisión de significado predecible científicamente, esas ideas empezaron a ejercer su influencia en los trabajos de los estudiantes de grafismo. Los nuevos experimentos exploraban la relación del texto y la imagen con los procesos de lectura y percepción, mediante textos e imágenes que pretendían ser leídos detalladamente, descodificando sus mensajes. Los estudiantes empezaron a deconstruir la dinámica del lenguaje visual y a entenderlo como un filtro que manipula inevitablemente la respuesta del público»* (Katherine McCoy y Michael McCoy en Poyner, 2003, p.51).

86

La deconstrucción no pretende refutar los conceptos establecidos, ni siquiera crear otros nuevos, más bien se trata de mutar el orden del texto con el fin de obtener una nueva lectura adaptable. El interés de la deconstrucción en la apertura del significado ha sido incorporado por muchos diseñadores como una teoría romántica de la expresión individual: puesto que la significación no está determinada por las formas materiales, los diseñadores y lectores comparten la creación espontánea de significado. Las interpretaciones son íntimas y personales, generadas por la sensibilidad de cada autor y lector (Lupton en Sesma, 2004, p.186).

La deconstrucción nunca fue un movimiento en toda su extensión y muy pocos diseñadores que trabajaban de forma deconstruccionista hicieron alguna referencia a la deconstrucción en un sentido teórico, ni demostraron un conocimiento directo de los pensadores y textos deconstruccionistas. Para la mayoría era una moda pasajera y un estilo erróneo (Poyner, 2003, p.46).

Aunque en los años ochenta, el diseño deconstruccionista era una actividad underground y subversiva, que se llevaba a cabo en departamentos de academias y era vista con suspicacia por muchos profesionales, a principios de los noventa obtuvo popularidad y fue considerado como parte de un desarrollo continuo del diseño y la tipografía como modos de representación (Poynor, 2003, p.67).

Es entonces que se entiende que para poder romper con los paradigmas del pasado existe un punto en el que lo formal se hace cotidiano y en ocasiones aburrido, es por eso que para dar paso a las propuestas posmodernas se retomaron las ideas deconstructivistas que surgieron como una nueva forma de expresión en la posmodernidad, esto aplicado al diseño de revistas, permitía menos complicaciones al diseñar una tipografía por que no se respetaban los preceptos que se usaban en la modernidad.



# JOHN

**So**, full-time bass player for Dinosaur Jr and part-time producer/solo artist, was on tour with the Mascis crew late last fall when he and his girlfriend Leslie Hardy (June's bassist) tied the knot at the Elvis Chapel in Vegas. "We stuffed a hundred people into this tiny chapel," he says from his new-ish honeymoon "suite" in Seattle, "and then an Elvis impersonator came out and sang a couple of songs. Then we had dinner out and a reception at a karaoke bar" [tasty selections: Johnson singing "Help Me Make It Through The Night" and Mascis howling to Carly Simon's "Anticipation"].

Yet somehow Johnson found the time to tinker with a batch of songs for virtually no reason whatsoever.

"I recorded the songs to record them, really, to get some songs down," he says in a husky baritone. "It was a low-key, unambitious project to begin with—that's why it sounds low-key and unambitious."

In spite of his intention (or lack thereof), Johnson wound up releasing the songs on a friend's fledgling label (Up Records). "The whole idea was off the cuff," Johnson says. "I was intentionally trying to be relaxed as possible. If I convince myself it's unimportant, I tend not to choke."

Johnson puts it, "low-key," but only in the way performers like Sam Hardin and Nick Drake sound low-key. Over the course of a dozen songs, he invokes the spirit of astral folk and old-time blues and covers works by Gene Clark, Townes Van Zandt and Lee Hazelwood. With Barrett Martin on upright bass and cello, David Krueger on violin and Johnson's quavering, ocean-deep vocals, the record feels more textured and accomplished than most modern rock—but in a decidedly indie rock way. "Low-key" yes, but hardly "unambitious," Johnson admits. "Most people making music now

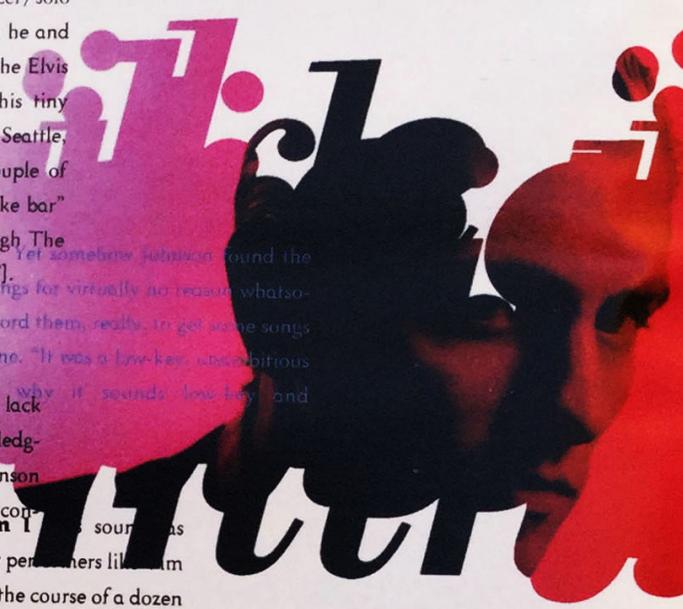
older stuff," Johnson admits. "Most people making music now were into punk rock at the same time, but that music had roots, too. It's traditional. All music has roots somewhere."

Johnson credits Screaming Trees vocalist and solo performer Mark Lanegan with turning him on to music's old-time legacy. "He introduced me to a lot of those records," he says. "We both have the same two-sided thing: We're really into rock but have a quieter side, too."

Where Am I's quieter side verges on somber and soulful—Leonard Cohen, had he written his songs in post-grunge Seattle. "Maybe I'm a twisted person," he admits, but Leonard Cohen and Nick Drake music uplifts me. It's supportive. It tells me I'm not the only one who feels that way. Everybody gets bummed."

BY BOB GULLA

PHOTO BY S. APICELLA HITCHCOCK



WALKER & COMPANY

# IV MARCO METODOLÓGICO



If I lift a hundred barbells would  
I be good enough for you, baby

En el presente capítulo se establecen los criterios metodológicos que dan orientación a la investigación y permiten corroborar los objetivos planteados, para ello se determinó como objeto de estudio: «conocer los aspectos formales que diferenciaron la evolución de la tipografía y su discurso en las revistas». Proponiendo también como objetivo general: «definir las características que marcaron la evolución de la tipografía comprendida entre las décadas de 1980 al 2000 y su aplicación en el diseño de revistas» (Figura 4.1).

Además se considera la propuesta de tres objetivos específicos que ayudan a delimitar la investigación para indagar cuáles son los atributos formales que han caracterizado al diseño tipográfico aplicado en revistas comprendidas entre las décadas 1980, 1990 y 2000; analizando la composición de la tipografía en la revista e identificando los estilos que la han distinguido; y comparando los aspectos formales dados en cada periodo.

Tomando como referencia a Roberto Hernández Sampieri (2014) se establece que la investigación tiene un enfoque cualitativo ya que se analizaron, se interpretaron y se generaron perspectivas teóricas de los resultados obtenidos, además de que por medio de la recolección de datos se llegó a las conclusiones observando y deduciendo las características tipográficas entre composición y función.

92

Por otra parte, la investigación se consideró diacrónica ya que para la recolección de las muestras se estableció un período que abarcó de 1980 al 2000; antecediendo lo propuesto se precisó como investigación correlacional ya que a partir del modelo metodológico (que se detalla más adelante) se estableció una relación entre las variables.

Además se estableció que la investigación se presentó en tres formas principales que son descriptiva en la que se describen las principales características formales y compositivas tanto de la revista como de la tipografía; comparativa, ya que se compararon las características establecidas en las década (1980, 1990, 2000); e interpretativa puesto que se analizó la estructura, la jerarquización y la composición para interpretar la funcionalidad tipográfica.

Problema	
La utilización de la <b>tipografía</b> en la posmodernidad fue un elemento del diseño en el que se generaron significativos <b>cambios compositivos y expresivos</b> que rompieron los estándares tradicionales, por lo tanto, se pretende investigar cuales han sido dichos cambios que marcaron la etapa evolutiva comprendida entre las décadas 1980, 1990 y 2000, aplicadas al diseño editorial, específicamente en portadas de revistas.	
Pregunta General	
¿Cuáles son las características principales que han definido la evolución del manejo tipográfico en las décadas de 1980 al 2000?	
Objetivo General	
Definir las características que han marcado la evolución de la tipografía comprendida entre las décadas de 1980 al 2000 y su aplicación en el diseño de revistas.	
Preguntas específicas	Objetivos específicos
1. ¿Cuáles son los atributos formales y estructurales que han caracterizado a la tipografía de 1980 al 2000?	1. Determinar cuales son los atributos formales que caracterizaron al diseño tipográfico aplicado en las portadas de revistas comprendidas entre las décadas de 1980 al 2000.
2. ¿Cuáles son las principales vertientes o estilos expresivos que han distinguido a la tipografía (1980-2000)?	2. Analizar la composición de la tipografía en la revista e identificar los estilos que han distinguido cada década.
3. ¿Cuáles son los aspectos representativos que se distinguen como rasgos evolutivos en la tipografía?	3. Comparar los aspectos formales dados en cada década.
Hipótesis	
La tipografía aplicada al diseño de portadas de revistas entre las décadas de 1980 al 2000 se caracterizó por su <b>ruptura estructural y la alteración de su función</b> descartando los principios funcionales convencionales usados para la composición y la jerarquización de la información marcando así su evolución dentro de la posmodernidad.	
Objeto de estudio	
Conocer los aspectos estructurales que diferencian la evolución tipográfica entre 1980 al 2000.	

Figura 4.1 Tabla que muestra el planteamiento de la ficha técnica para dar partida a la investigación, en la que se establecieron los criterios para su orientación, en la que se determinó el objeto de estudio, proponiendo también el objetivo general y además se considera la propuesta de tres objetivos específicos que ayudan a delimitar la investigación para indagar cuáles son los atributos formales que han caracterizado al diseño tipográfico aplicado en las revistas comprendidas entre las décadas 1980, 1990 y 2000; analizando la composición de la tipografía en la revista e identificando los estilos que la han distinguido; y comparando los aspectos formales dados en cada etapa (Hernández, 2016).

## 4.1 MUESTRAS

La selección de la muestra para el análisis de la tipografía es considerada a partir de las décadas de 1980, 1990 y 2000 teniendo en cuenta los factores posmodernos impuestos y el medio editorial en el que la tipografía tuvo mayor alcance expresivo y deconstructivo, la revista. Se estimaron las propuestas de los diseñadores gráficos más representativos en cada período y de sus revistas tomadas como unidades de análisis; se consideraron cinco muestras de cada revista clasificándolas por década. Por lo tanto en la primera década 1980 se estima a Neville Brody con sus contribuciones tipográficas novedosas aplicadas en la revista *The Face* y *Arena*; y en la misma década destacó Rudy VanderLans con la revista *Emigre*; en la segunda década 1990, destacó David Carson con *Beach Culture* y *Ray Gun*; de igual manera *Emigre*; y en la tercera década 2000 destaca Rudy VanderLans con la revista *Emigre*.

MUESTRA 1		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
The Face # 1	1980	Neville Brody



Figura 4.2 Portada de la revista The Face No. 1, 1980

MUESTRA 2		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
The Face # 34	1983	Neville Brody

96



Figura 4.3 Portada de la revista The Face No. 34, 1983.

MUESTRA 3		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
The Face # 48	1984	Neville Brody

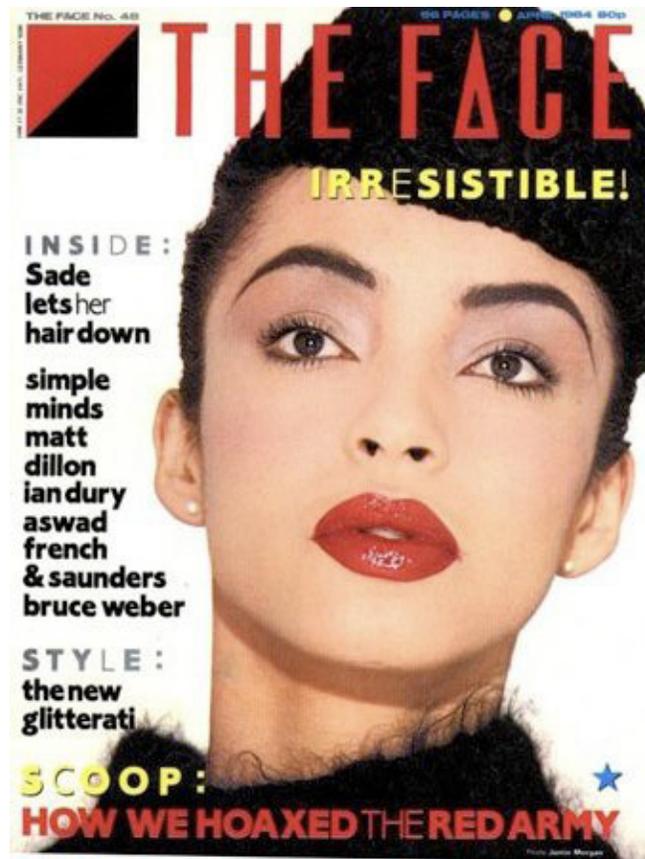


Figura 4.4 Portada de la revista The Face No. 48, 1984.

MUESTRA 4		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
The Face # 49	1984	Neville Brody

98

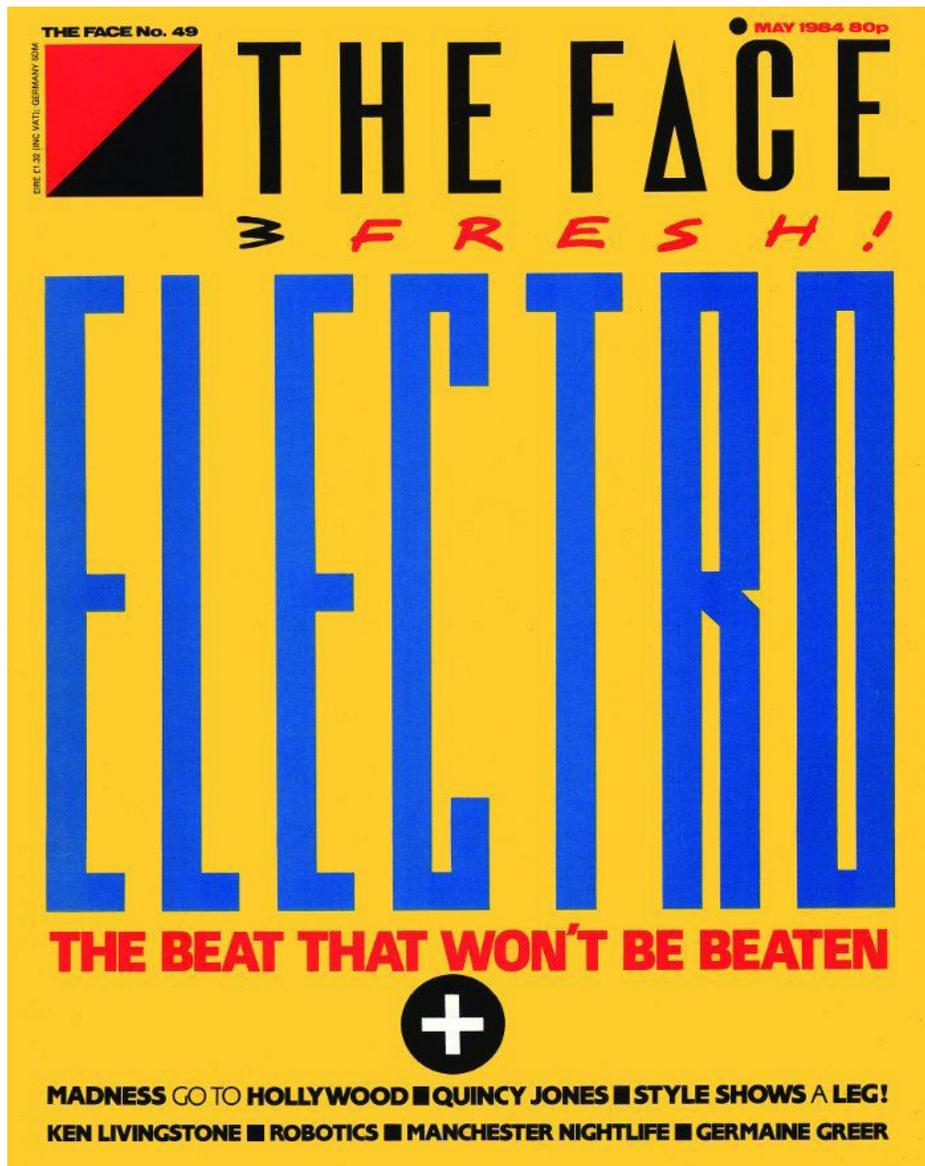


Figura 4.5 Portada de la revista The Face No. 49, 1984.

MUESTRA 5		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
The Face # 59	1985	Neville Brody



Figura 4.6 Portada de la revista The Face No. 59, 1985.

MUESTRA 6		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Arena # 1	1986 /1987	Neville Brody

100

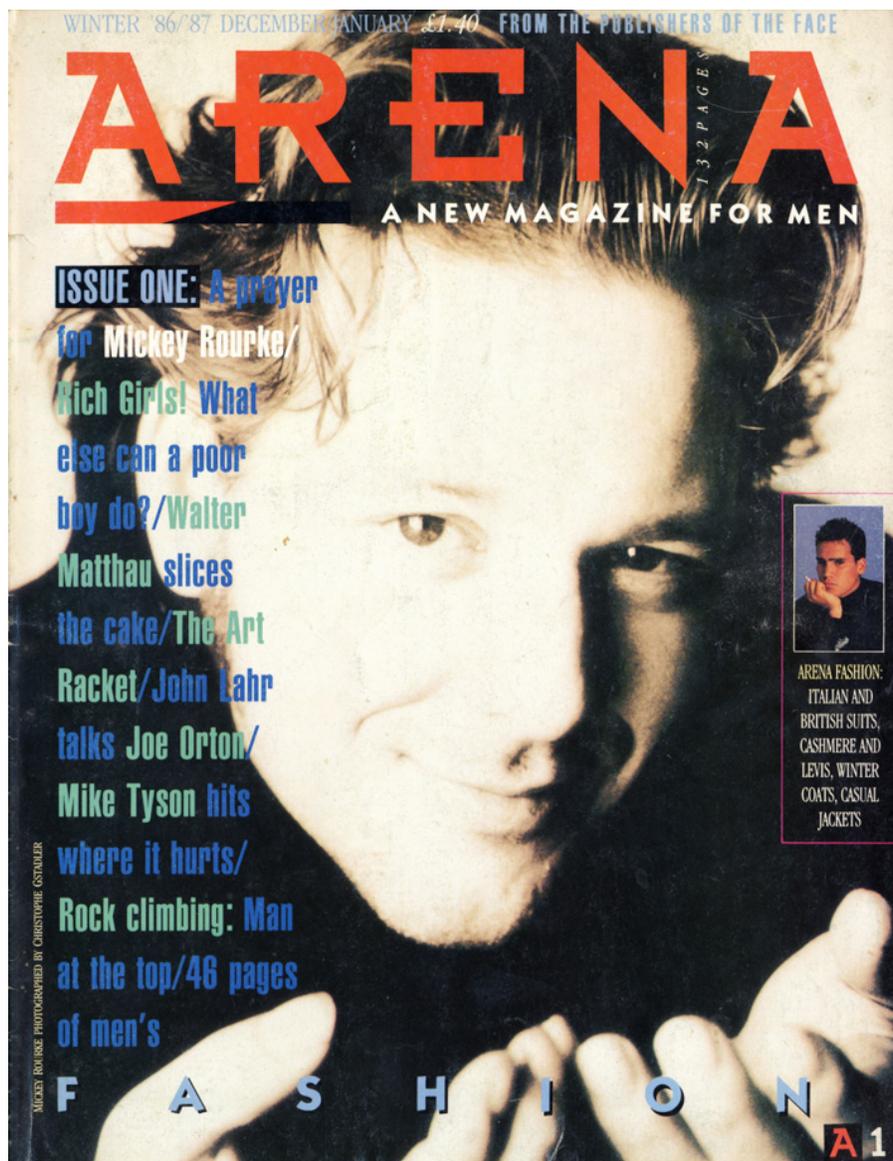


Figura 4.7 Portada de la revista Arena No. 1, 1986 / 1987

MUESTRA 7		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Arena # 4	1987	Neville Brody



Figura 4.8 Portada de la revista Arena No. 4, 1987

MUESTRA 8		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Arena # 12	1989	Neville Brody

102

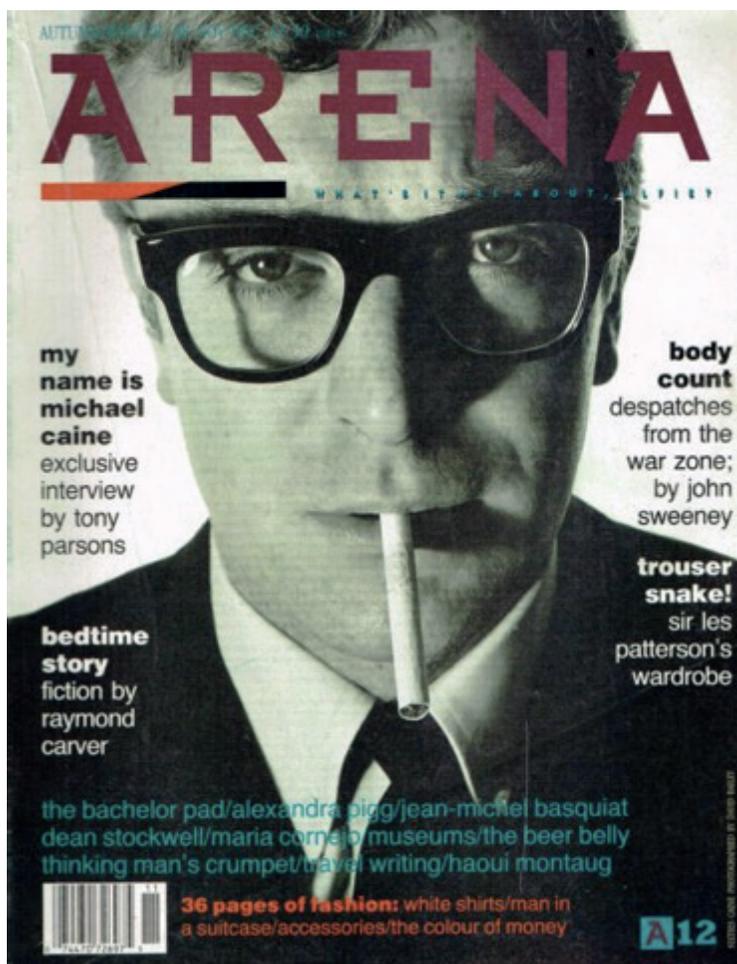
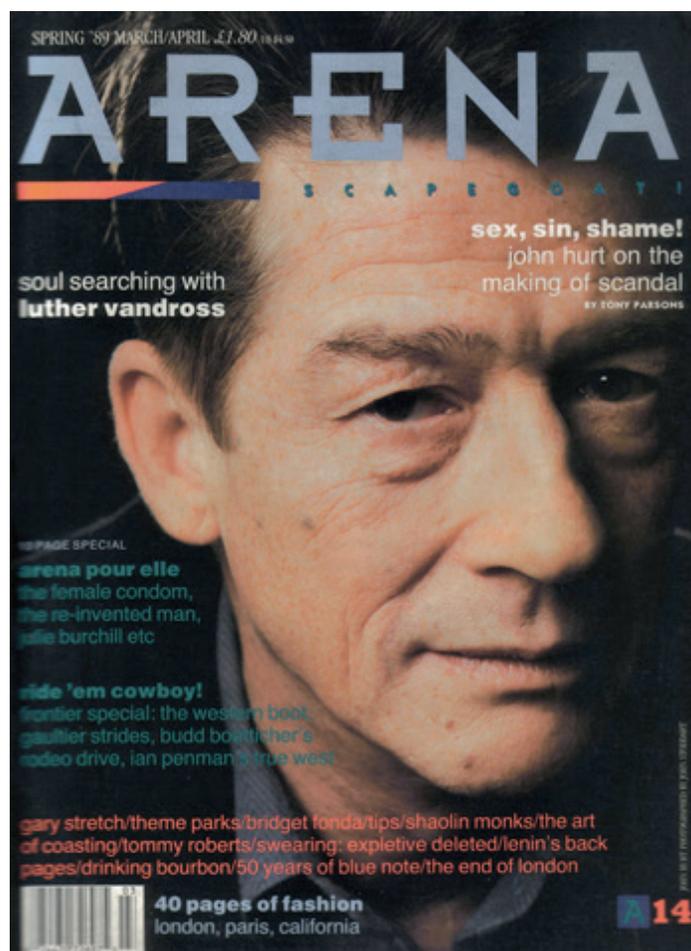


Figura 4.9 Portada de la revista Arena No. 12, 1989

MUESTRA 9		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Arena # 14	1989	Neville Brody



MUESTRA 10		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Arena # 49		Neville Brody

104

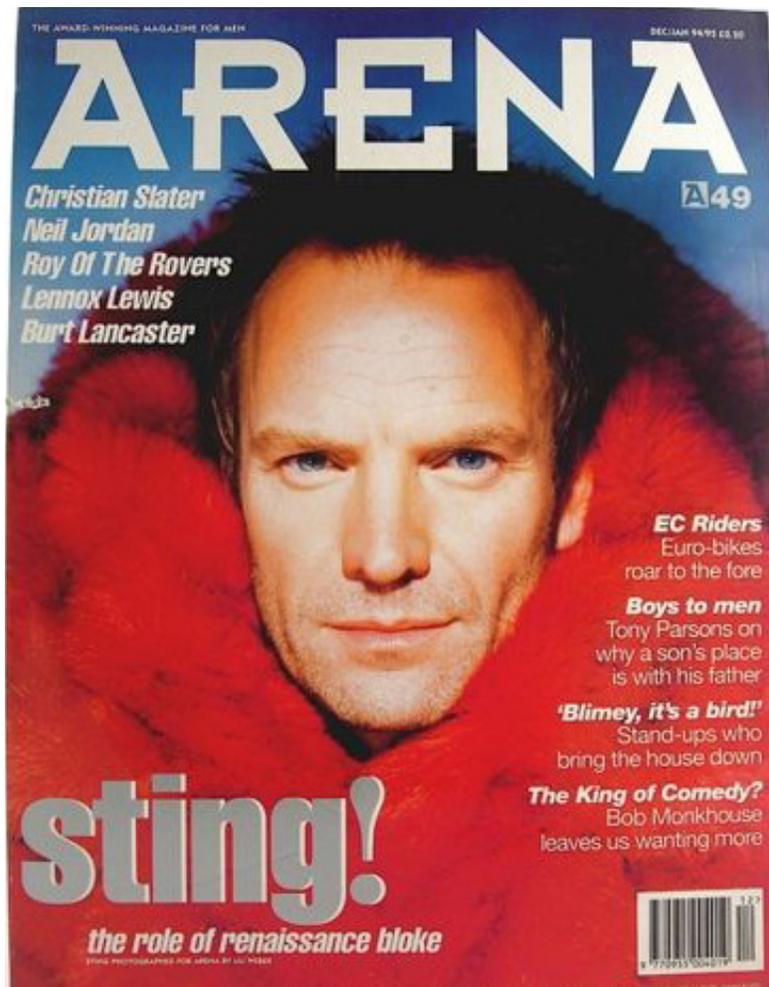


Figura 4.11 Portada de la revista Arena No. 49

MUESTRA 11		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Emigre # 4	1986	Rudy Vanderlans

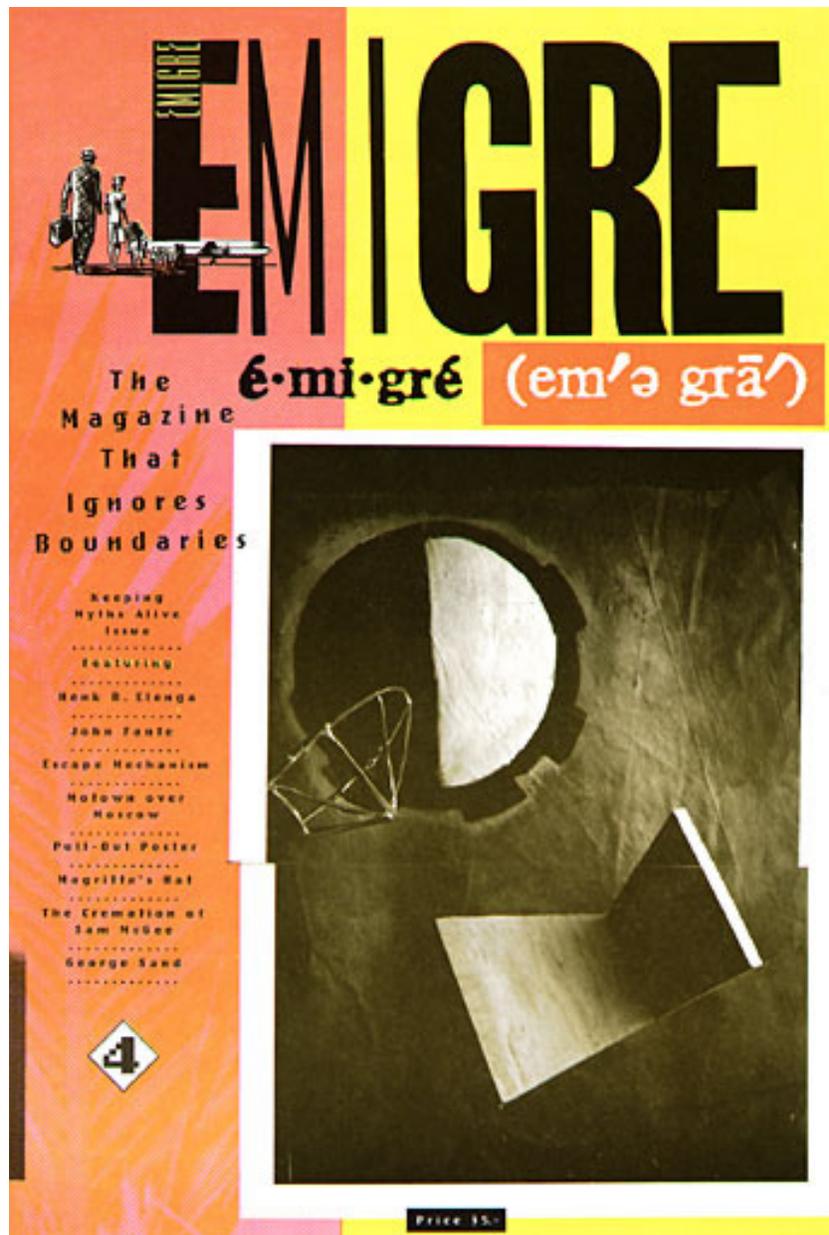


Figura 4.12 Portada de la revista Emigre No. 4, 1986

MUESTRA 12		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Emigre # 5	1986	Rudy Vanderlans

106

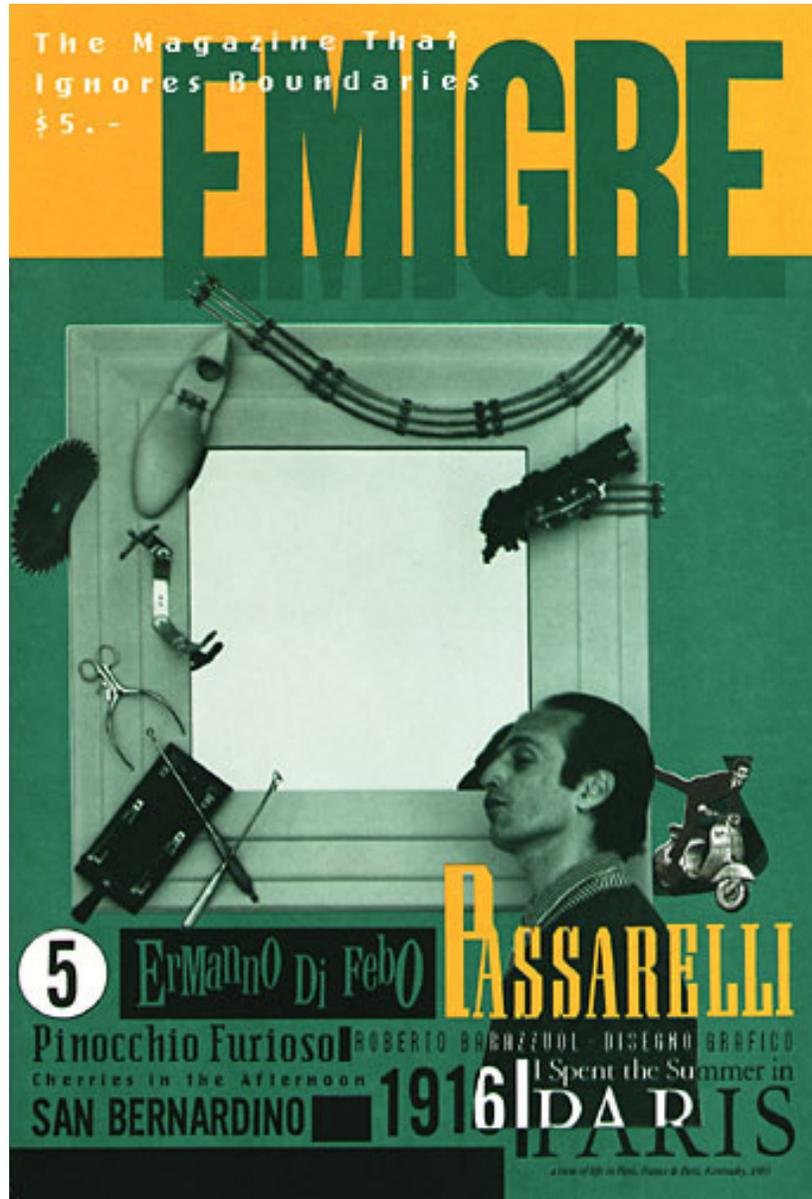


Figura 4.13 Portada de la revista Emigre No. 5, 1986

MUESTRA 13		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Emigre # 9	1988	Rudy Vanderlans

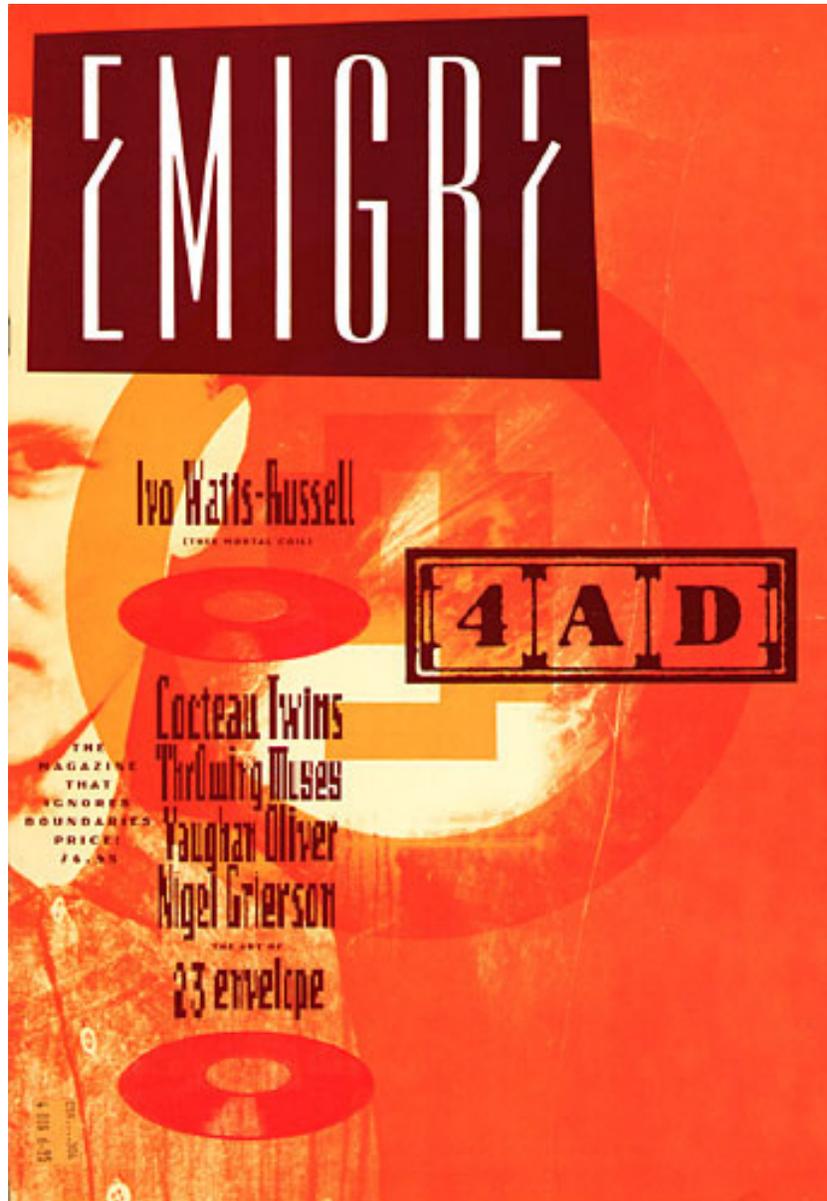


Figura 4.13 Portada de la revista Emigre No. 9, 1988

MUESTRA 14

REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Emigre # 10	1988	Rudy Vanderlans

108

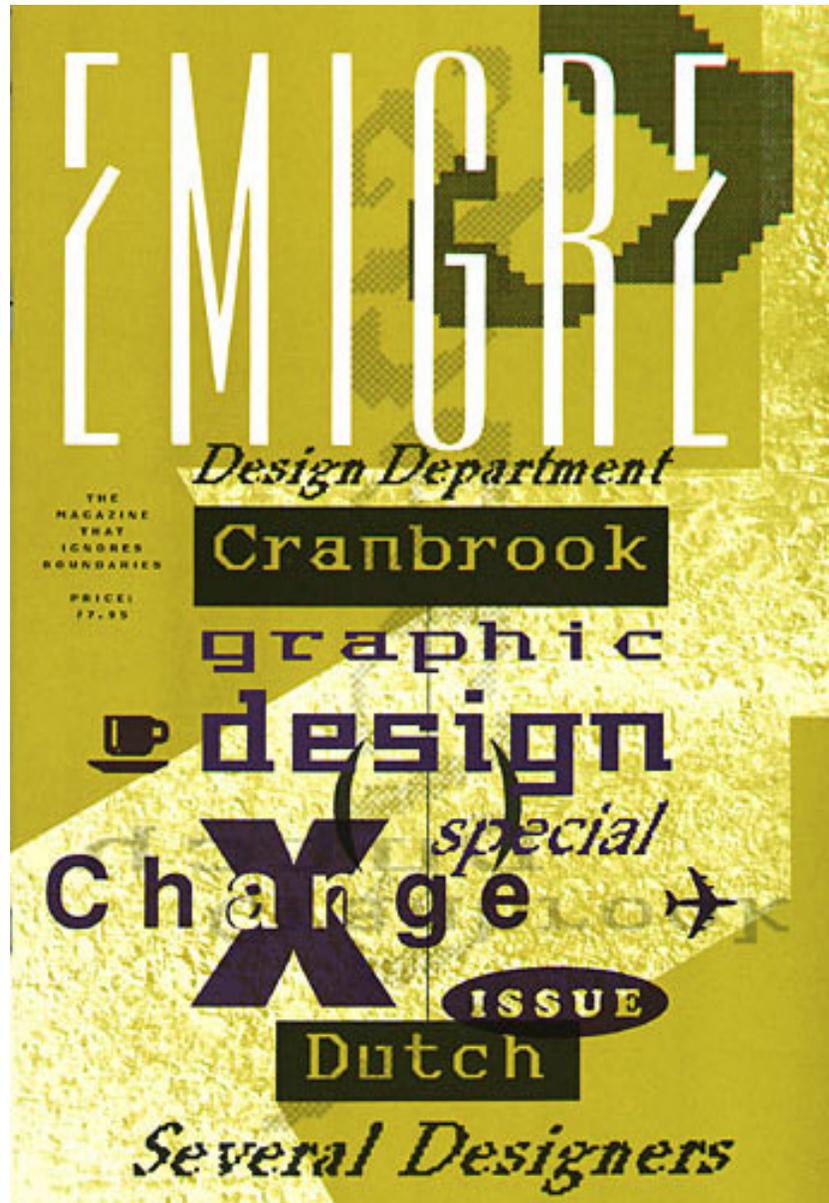


Figura 4.15 Portada de la revista Emigre No.10, 1988

MUESTRA 15		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Emigre # 11	1989	Rudy Vanderlans

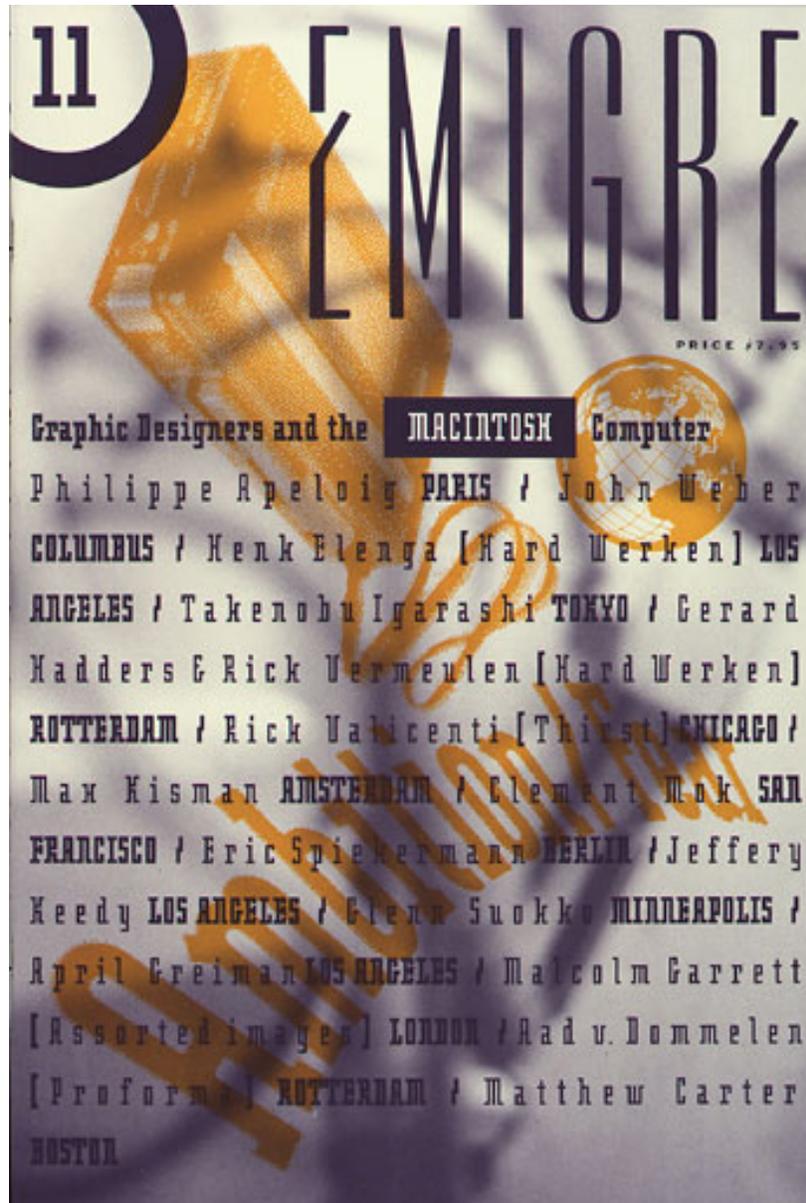


Figura 4.16 Portada de la revista Emigre No.11, 1989

MUESTRA 16

REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Beach Culture	1990	David Carson

110



Figura 4.17 Portada de la revista Beach Culture, 1990

MUESTRA 17		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Beach Culture	1990	David Carson



MUESTRA 18		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Beach Culture	1990	David Carson

112



Figura 4.19 Portada de la revista Beach Culture, 1990

MUESTRA 19		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Beach Culture	1990	David Carson

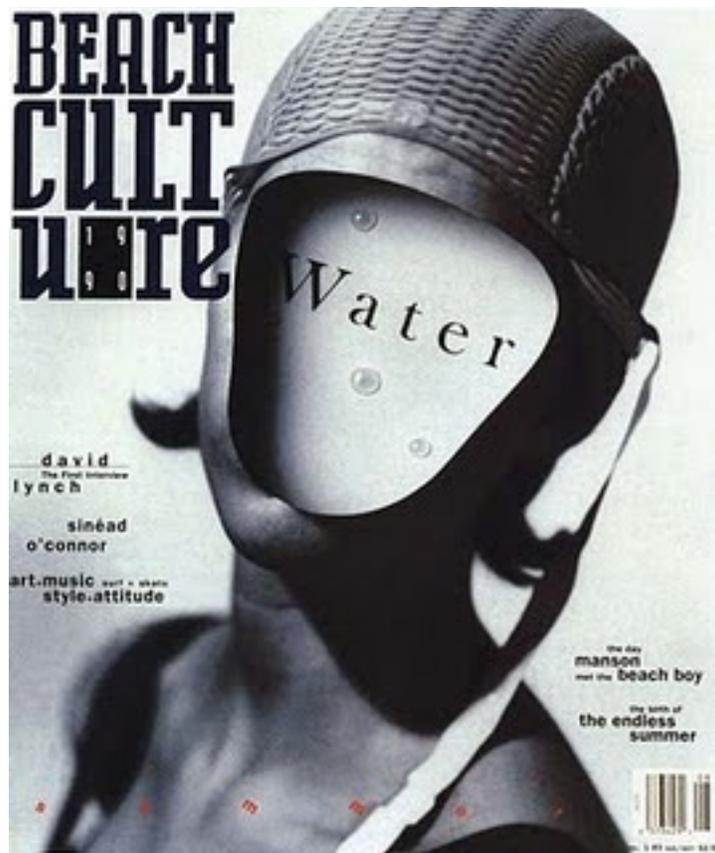


Figura 4.20 Portada de la revista Beach Culture, 1990

MUESTRA 20		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Beach Culture	1990	David Carson

114

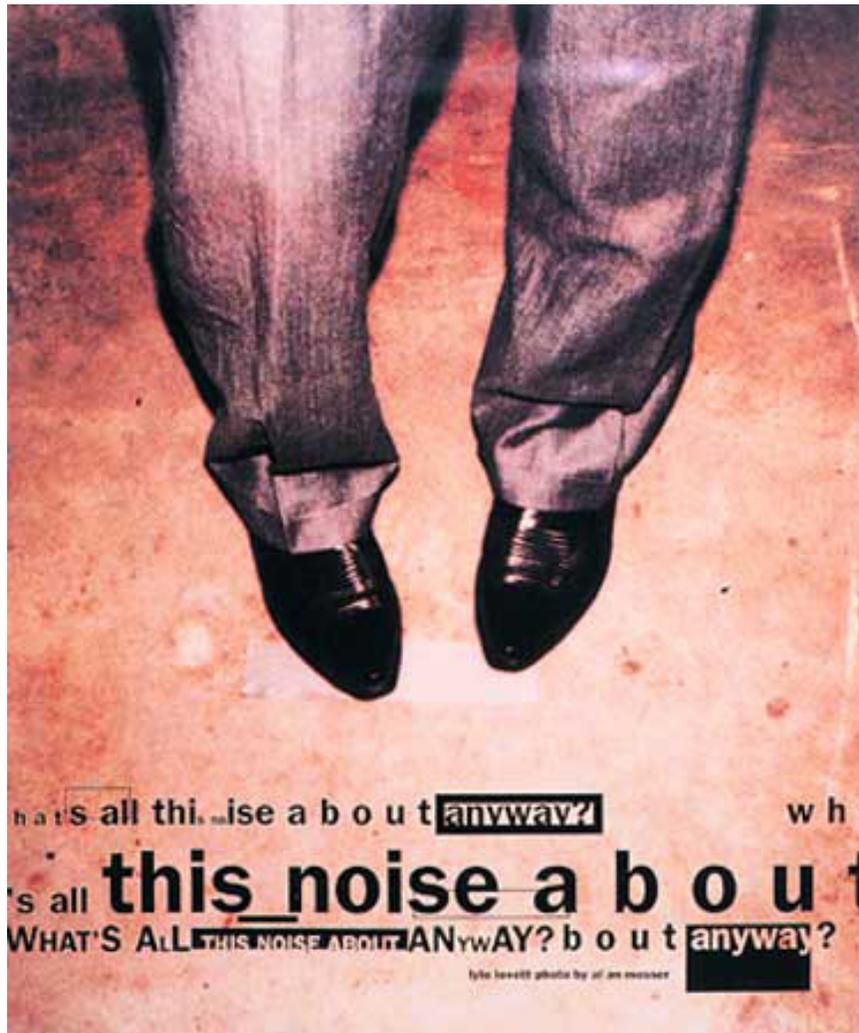


Figura 4.21 Portada de la revista Beach Culture, 1990

MUESTRA 21		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Ray Gun #1	1992	David Carson

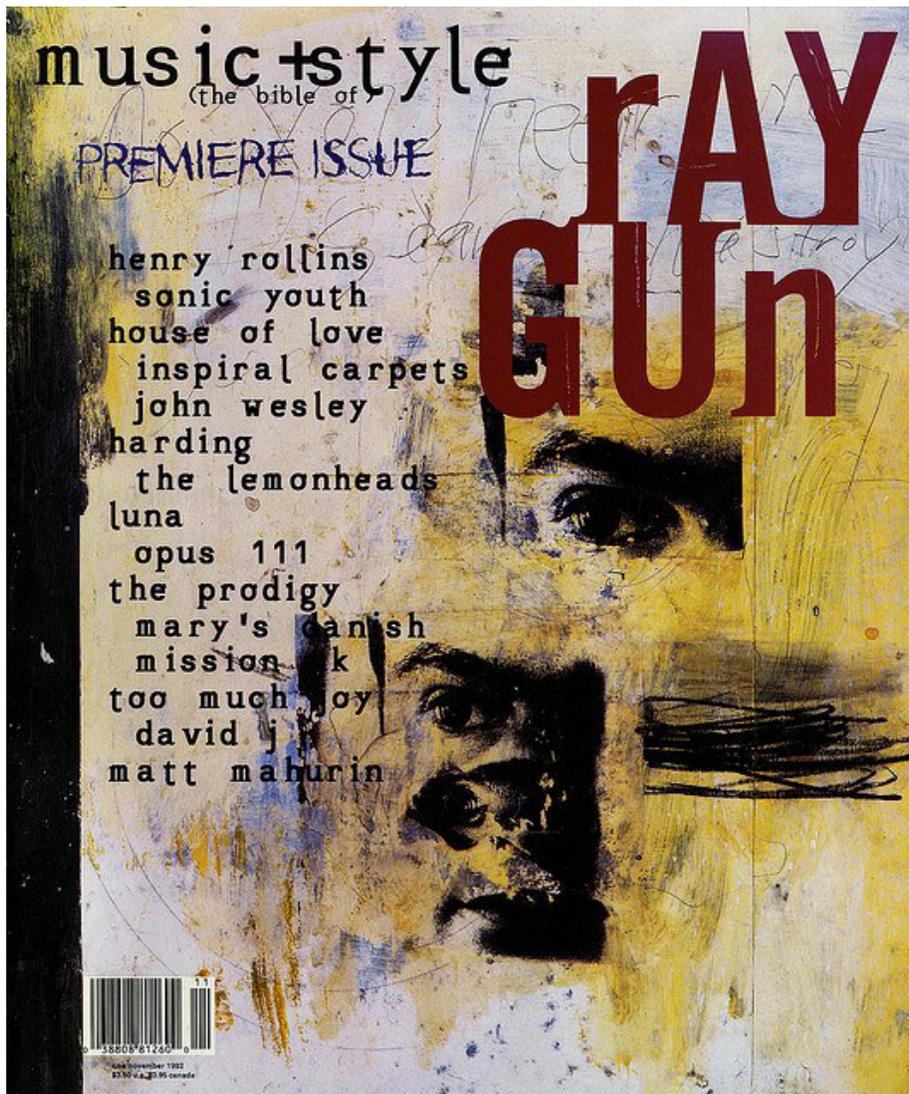


Figura 4.22 Portada de la revista Ray Gun No. 1, 1992

MUESTRA 22

REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Ray Gun #5	1993	David Carson

116

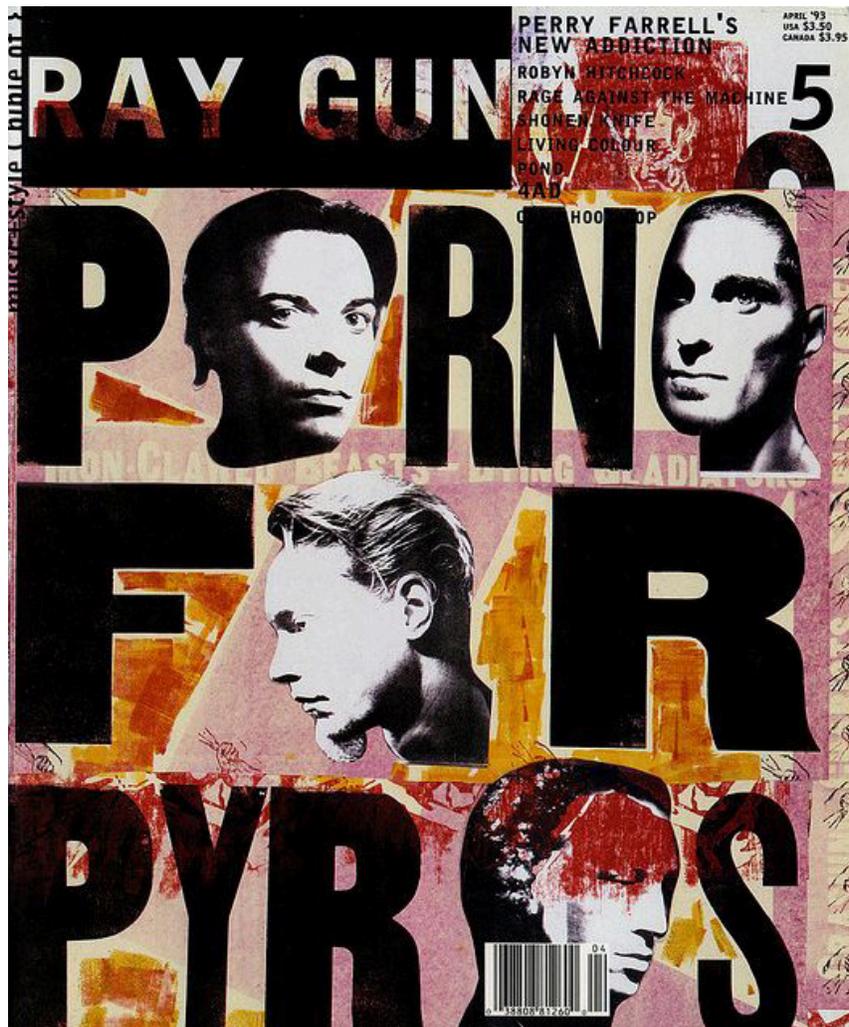


Figura 4.23 Portada de la revista Ray Gun No. 5, 1993

MUESTRA 23		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Ray Gun # 9	1993	David Carson

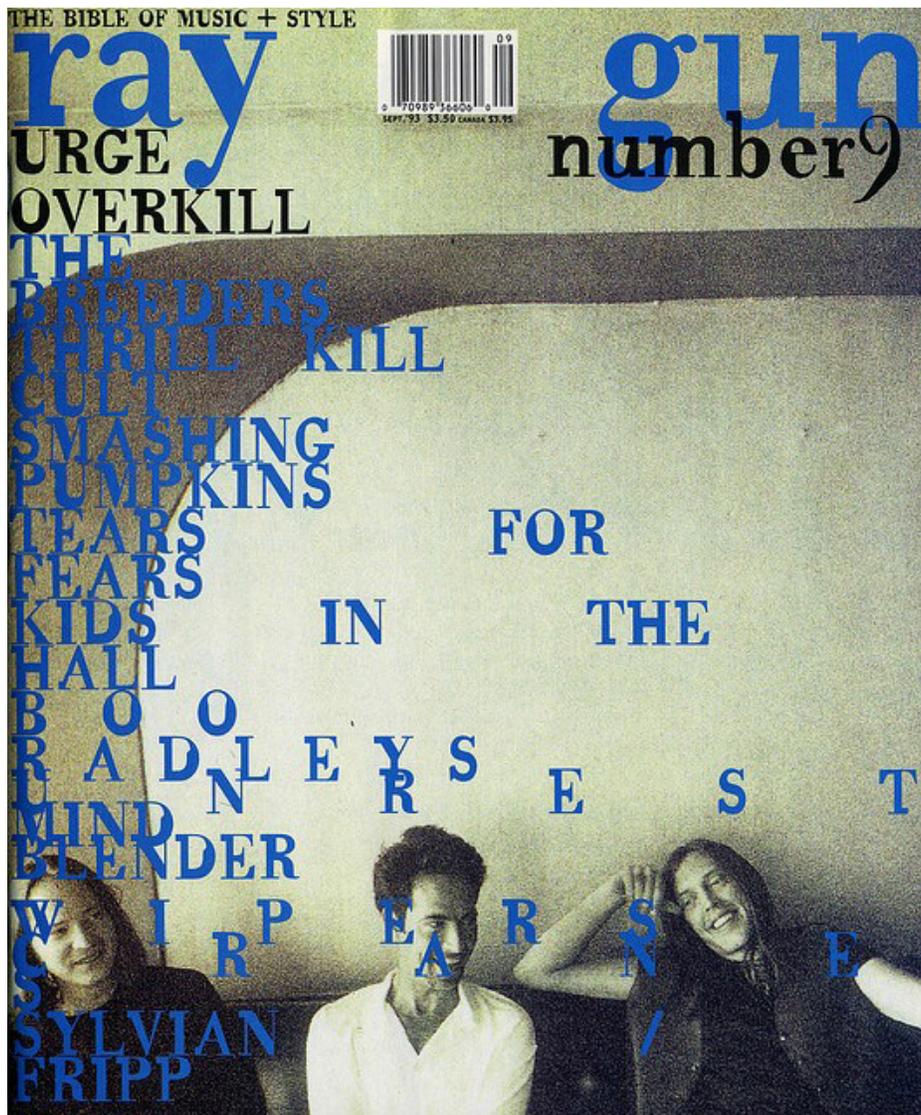


Figura 4.24 Portada de la revista Ray Gun No. 9, 1993

MUESTRA 24

REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Ray Gun #15	1994	David Carson

118

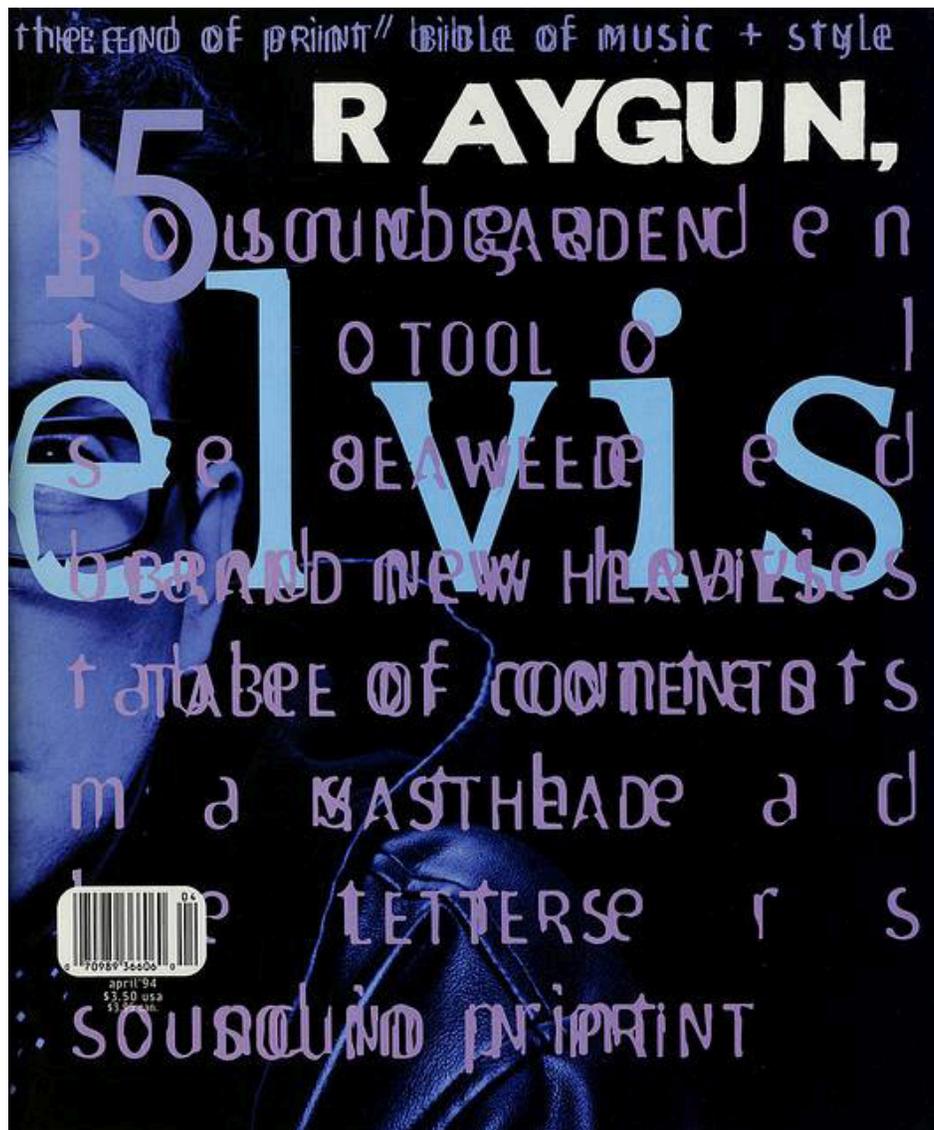


Figura 4.25 Portada de la revista Ray Gun No. 15, 1994

MUESTRA 25		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Ray Gun # 24	1995	David Carson

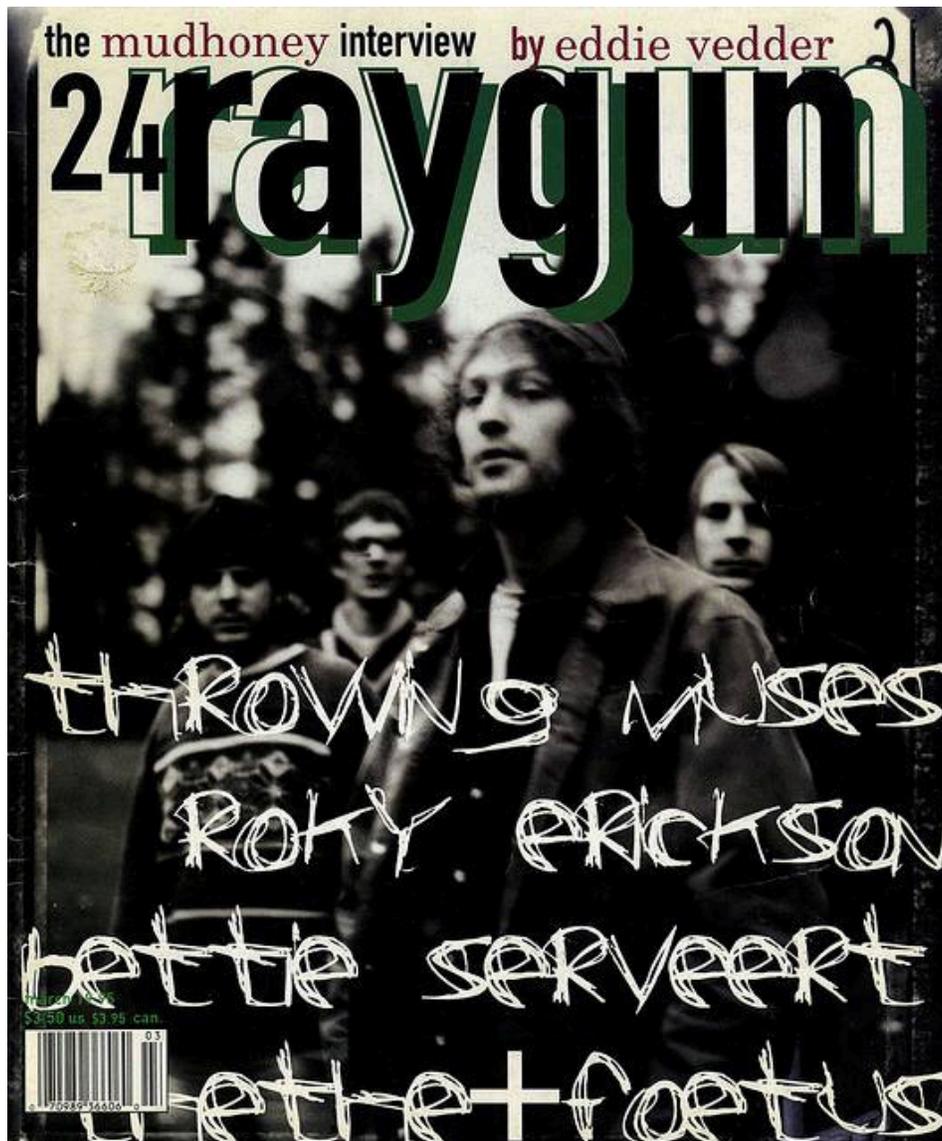


Figura 4.26 Portada de la revista Ray Gun No. 24, 1995

MUESTRA 26		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Emigre #17	1991	Rudy Vanderlans

120



Figura 4.27 Portada de la revista Emigre No. 17, 1991

MUESTRA 27		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Emigre #19	1991	Rudy Vanderlans

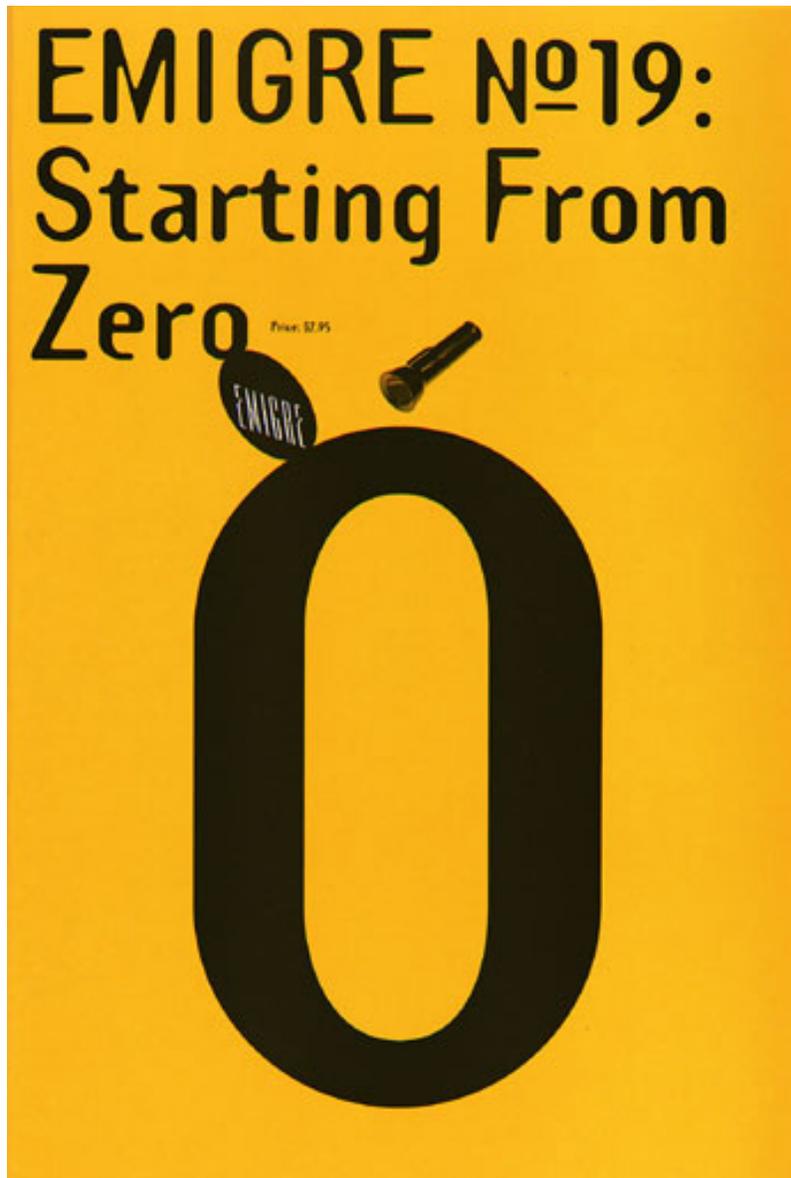


Figura 4.28 Portada de la revista Emigre No. 19, 1991

MUESTRA 28		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Emigre # 28	1993	Rudy Vanderlans

122

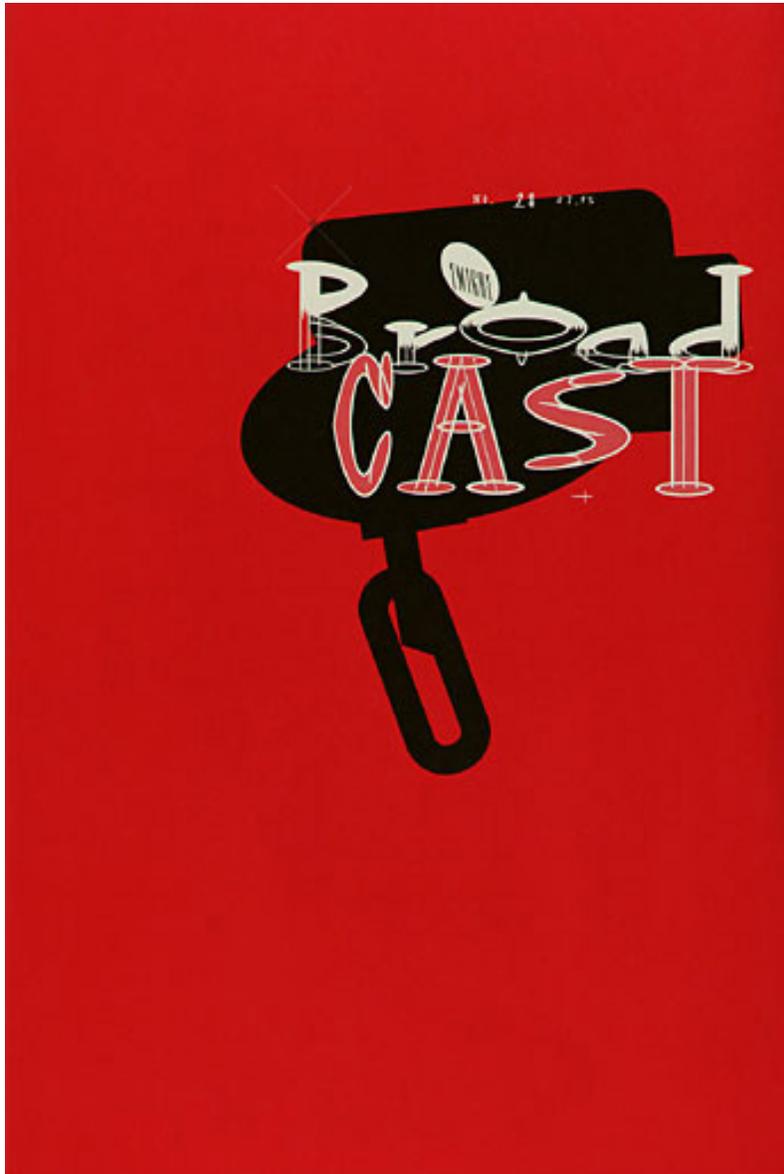


Figura 4.29 Portada de la revista Emigre No. 28, 1993

MUESTRA 29		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Emigre # 29	1994	Rudy Vanderlans



Figura 4.30 Portada de la revista Emigre No. 29, 1994

MUESTRA 29		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Emigre # 38	1996	Rudy Vanderlans

124



Figura 4.31 Portada de la revista Emigre No. 38, 1996

MUESTRA 31		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Emigre # 57	2001	Rudy Vanderlans

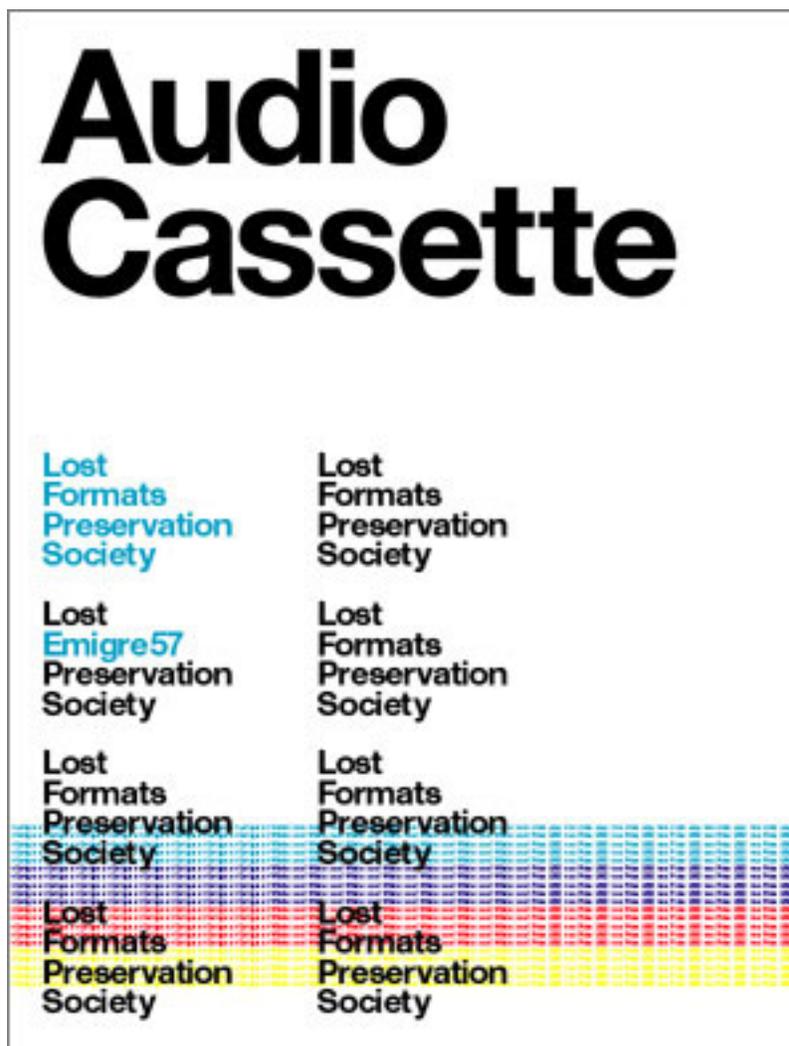


Figura 4.32 Portada de la revista Emigre No. 57, 2001

MUESTRA 32		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Emigre #58	2001	Rudy Vanderlans

126



Figura 4.33 Portada de la revista Emigre No. 58, 2001

MUESTRA 34		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Emigre #64	2003	Rudy Vanderlans



127

Figura 4.34 Portada de la revista Emigre No. 64, 2003

MUESTRA 33		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Emigre #66	2004	Rudy Vanderlans

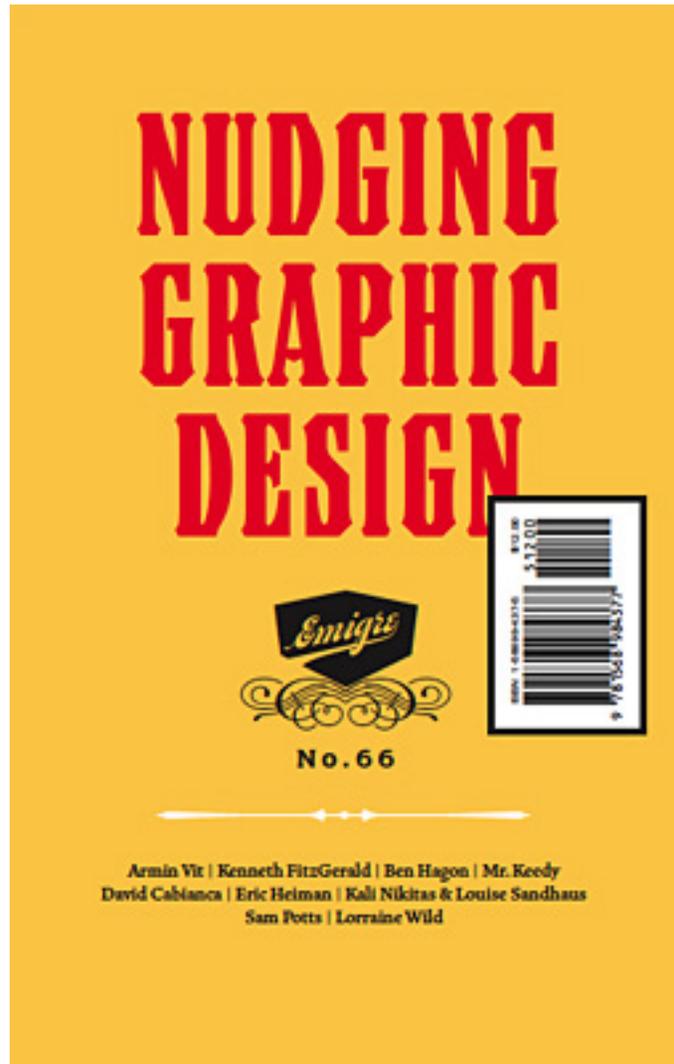
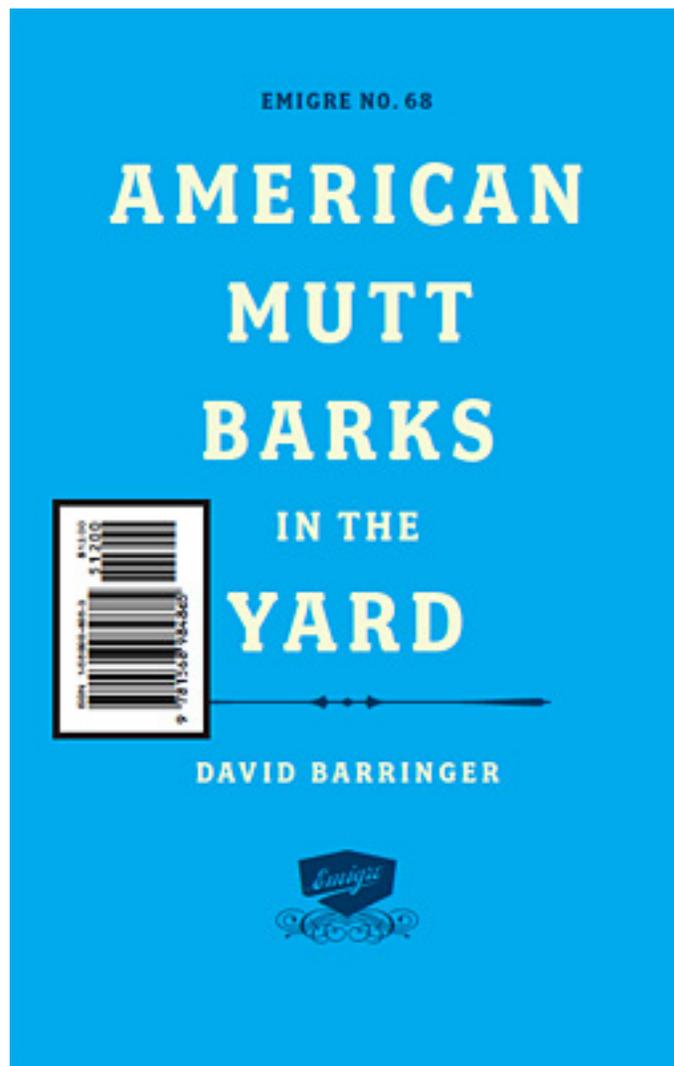


Figura 4.35 Portada de la revista Emigre No. 66, 2004

MUESTRA 34		
REVISTA	AÑO	DISEÑADOR
Emigre #68	2005	Rudy Vanderlans



129

Figura 4.36 Portada de la revista Emigre No. 68, 2005

Para el análisis tipográfico, se consideraron las muestras anteriores por ser de las más destacadas y controversiales de su época, con las que se alcanzó un nivel expresivo para el acercamiento a su lectura, además de que sus directores de arte y diseñadores fueron considerados los iniciadores de un rompimiento convencional tipográfico importante y éste rompimiento fue el inicio y la consecuencia de un cambio tecnológico. Es entonces que se comenzó con la experimentación tipográfica mediante un método digital, y se presentaba en un medio en el cual podía ser deformada a un nivel exagerado hasta llegar en ocasiones a algo ilegible, algo nuevo para una mente acostumbrada a lo convencional.

## 4.2 INDICADORES Y VARIABLES

Para el análisis de la tipografía y de acuerdo a la hipótesis propuesta, se establecieron las variables, la primera definida como *composición estructural* de la cual se analizaron las categorías: macrotipografía y microtipografía tomando referencias de Adrián Frutiger y Willi Kunz; la segunda variable fue definida como *función* de la que se analizaron las categorías: técnicas de comunicación visual, percepción visual, elementos básicos visuales y técnica de estilo visual tomando referencias de Ellen Lupton y Donis A. Dondis (Figura 4.37).

130

Para explorar la función de la tipografía en la revista se tomaron los postulados de D. A. Dondis quien afirma que: «creamos un diseño a partir de muchos colores, contornos, texturas, tonos y proporciones relativas. Interrelacionamos esos elementos y el resultado es la composición». Por lo tanto se pretende reconocer el sistema (la portada de la revista) como un todo y entender que esta constituido por partes interactuantes que pueden aislarse y observarse en completa independencia para después recomponerse en un todo. No es posible cambiar una sola unidad sin modificar el conjunto (Dondis, 1992, p. 53). Con los indicadores se analizó la portada de la revista para identificar el contraste evolutivo de la tipografía y su inclusión en la posmodernidad, además de su función.

U. de análisis	V. Dependiente	V. independiente	Categorías	Indicadores	autores	Instrumento	interpretación		
Portadas de Revistas	Evolución de la tipografía posmoderna y su aplicación al diseño editorial (1980-2000)	Composición estructural	Microtipografía	Forma de la letra Familia Proporción Composición Construcción Modulación Decoración Dirección Tamaño	Willi Kunz	Mapa de recopilación de datos			
			macrotipografía	Espacio entre letras Espacio entre palabras Intelineado Columnas Estructura					
Hipótesis		función	Técnicas de Comunicación visual	<b>Contraste</b> Exageración Espontaneidad Acento Asimetría Inestabilidad Fragmentación Economía Audacia Transparencia Variación Complejidad Distorsión Profundidad Agudeza Actividad <b>Armonía</b> Reticencia Predictibilidad Neutralidad Simetría Equilibrio Unidad Profusión Sutileza Opacidad Coherencia Sencillez Realismo Plano Difusión Pasividad	Aleatoriedad Irregularidad Yuxtaposición Angularidad Representación Verticalidad Secuencialidad Regularidad Singularidad Redondez Abstracción Horizontalidad	D. A. Dondis	Mapa correlacional	Se realiza una interpretación mediante el modelo Rizomático con el que se definen los principios con los que esta diseñada la portada de la revista y determinarla dentro de la posmodernidad	
La tipografía aplicada al diseño de portadas de revistas entre las décadas de 1980 al 2000 se caracterizó por su <b>ruptura estructural y la alteración de su función</b> descartando los principios funcionales convencionales usados para la composición y la jerarquización de la información marcando así su evolución dentro de la posmodernidad.			Percepción Visual	Equilibrio Tensión Nivelación - Aguzamiento Atracción - Agrupamiento Positivo-Negativo		Ellen Lupton	Mapa de interconexiones		
			Elementos básicos visuales	Punto Línea Contorno Dirección	Tono Color Textura Dimensión	Escala Movimiento	D. A. Dondis Ellen Lupton		Se hace la conexión de las cualidades de la revista se interpreta el territorio para recorrerlo en varios sentidos probables y establecer la relación coentre medio y década operando como un mapa que indica las posibles interpretaciones.
			Técnicas de estilo visual	Retro Vernáculo Digital Fragmentario Ecléctico			Meggs		

Figura 4.37 Tabla en la que se muestra de forma resumida y estructurada la adecuación de las variables y los indicadores de acuerdo a la hipótesis planteada (Hernández, 2016).

## 4.3 MODELO METODOLÓGICO

El fin del proyecto de investigación fue analizar la tipografía en los medios editoriales (portadas de revistas) desde una perspectiva funcional, estructural y compositiva. Tras explorar en las distintas posturas generales de autores que tratan sobre los métodos de análisis se estableció el modelo metodológico basado en la teoría filosófica de Gilles Deleuze y Félix Guattari quienes proponen la teoría del Rizoma.

Para comenzar se define al rizoma como un modelo descriptivo o epistemológico (que genera y valida conocimiento considerando factores sociales, psicológicos e históricos) en el que la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica sino que cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro. El rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable y con múltiples entradas y salidas (Deleuze, Gautari, 1994, p.20)

El modelo rizomático funciona a través de axiomas, esto quiere decir que funciona a través de una proposición que se considera «evidente» y se acepta sin requerir demostración previa. En un sistema hipotético-deductivo es toda proposición no deducida (de otras), sino que constituye una regla general de pensamiento lógico (por oposición a los postulados). Por lo tanto no se pregunta lo que un objeto quiere decir (significante o significado) ni intenta comprender nada del objeto, lo que se pregunta es: ¿Con qué funciona el objeto? Y ¿En conexión de que hace o no producir sensaciones?.

Resulta importante aclarar por principio, que el rizoma deriva de lo que se conoce en filosofía de la ciencia anglosajona como el antifundacionalismo. Se refiere a que la estructura epistemológica no se encuentra jerarquizada, ni fundamentada en ciertas normas o principios básicos, ni tampoco obedece a ordenaciones lógicas. El modelo rizomático es necesariamente epistemológico, y hace referencia metafórica a la estructura de la raíz de cierto tipo de plantas, las cuales presentan diversas ramificaciones que comienzan y terminan desde cualquier punto arbitrario.

Un rizoma por tanto no tiene un eje central, sino que todo concepto refiere necesariamente a otro y así consecutivamente, resulta importante aclarar que no hay jerarquías y que todo conocimiento tiene el mismo valor de verdad o realidad. Tampoco existen referencias morales o éticas.

El rizoma entonces cuenta con seis principios necesarios:

1° Principio de conexión: todos los puntos del rizoma se encuentran y deben estar interconectados unos con otros.

2° Principio de heterogeneidad: se entiende que el rizoma, al ser una estructura epistemológica, necesariamente se encuentra compuesto por una enorme diversidad de elementos, que al no tener jerarquía, no pueden encontrar tampoco la homogeneidad. Es por ello que el rizoma se vale de elementos tan heterogéneos, que en algunos casos es difícil encontrar la conexión entre ellos.

3° Principio de multiplicidad: No existe dentro del rizoma un centro o unidad que dé sustento a todo lo demás, por el contrario no hay concepto de uno, sólo de lo múltiple. «Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza».

4° Principio de ruptura asignificante: debemos comprender que el rizoma es un constante devenir y que no hay en él algo estable, por lo que en cualquier momento pueden surgir nuevas ramas o «tubérculos» que cambien el sistema.

5° Principio de cartografía: el rizoma funciona como un mapa, en tanto que siempre puede tener nuevas conexiones, hallazgos y territorios; no es simplemente una copia, es algo que en su propio devenir se reinventa a sí mismo. Dentro de su multiplicidad de elementos se ofrece una multiplicidad de opciones, no sólo existentes sino novedosas, «un mapa tiene múltiples entradas».

6° Principio de calcomanía: los calcos que se han hecho del mapa de rizoma deben poderse o tratar de ser empalmados dentro del rizoma a fin de que entren en el mapa, ya no como algo estable sino como una nueva ramificación del mismo.

Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según líneas rizomáticas. Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma (Deleuze, Guattari, 1994 p.26).

## 4.4 ANÁLISIS

El análisis tipográfico se dividió en dos niveles: composición estructural y su función (de acuerdo a lo planteado por Deleuze y Guattari preguntándose ¿Con qué funciona el objeto? Y ¿En conexión de qué hace o no producir sensaciones?) Envolviendo a los indicadores en base a los principios rizomáticos los cuales no presentan orden ni jerarquía, no parten de un eje central, si no todos los indicadores presentan la misma importancia conforme se va estudiando el caso. Para lo anterior en primer lugar se propuso analizar la portada de la revista como un mapa en el cual se plantean los seis principios rizomáticos.

Tomando la portada de la revista como una máquina abstracta (definida por Deleuze y Gautari) y tomando los principios establecidos del modelo rizomático se observó que:

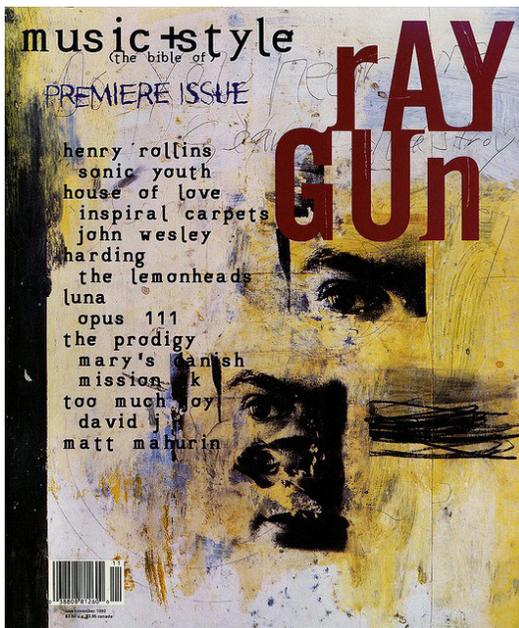


Figura 4.38 Ray Gun No. 1, 1992 (Masharov, 2015). En ésta portada de revista se puede observar la aplicación de los principios rizomáticos, en la que no existe jerarquía y está compuesta por diversas tipografías, conectadas unas con otras para formar la portada en conjunto.

### 1° Principio de conexión

*Todos los puntos del rizoma se encuentran y deben estar interconectados unos con otros.*

Esto se observa en la interacción de todos los elementos que conforman la portada (Tipografía, imagen, color, líneas, puntos, etc.) en las que un elemento se conecta con otro para formar algo, en este caso, la tipografía se conecta una con otra para formar movimiento mediante la composición.

### 2° Principio de heterogeneidad:

*El rizoma se encuentra compuesto por una enorme diversidad de elementos.*

Como se puede observar la portada se considera heterogénea por la cantidad de tipografía diferente que la conforma, de diferentes estilos, tamaños, grosores, y formas.

### 3° Principio de multiplicidad:

*No existe dentro del rizoma un centro o unidad que dé sustento a todo lo demás y esta compuesto por determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza.*

Esto quiere decir que dentro de la portada no existe una sola tipografía primordial, si no que todas tienen la misma importancia aunque estén compuestas de diferentes formas o tamaños, estén arriba o abajo, girados o espejeados siempre formarán parte significativa de ésta y si algún elemento es alterado, cambiará completamente con todas sus partes, ya que todas están conectadas.

### 4° Principio de ruptura asinificante:

*En el rizoma no hay algo estable, por lo que en cualquier momento pueden surgir nuevas ramas o tubérculos que cambien el sistema.*

Toda la cantidad de elementos tipográficos que la conforman pueden ser alterados o movidos además de que se pueden agregar más elementos que la cambien por completo.

### 5° Principio de cartografía:

*El rizoma funciona como un mapa, en tanto que siempre puede tener nuevas conexiones, hallazgos y territorios; dentro de su multiplicidad de elementos se ofrece una multiplicidad de opciones.*

Como es entendible la portada de la revista funciona como un mapa, con múltiples elementos que pueden ser alterados, pues no existe nada estable dentro de ella.

### 6° Principio de calcomanía:

*Los calcos que se han hecho del mapa del rizoma deben poderse o tratar de ser empalmados dentro del rizoma a fin de que entren en el mapa, ya no como algo estable sino como una nueva ramificación del mismo.*

Si el mapa o la portada de la revista es alterada en una de sus partes, esta debe ser empalmada para entender que es una derivación de la original con una función diferente pero con los mismos elementos.

Después de identificar los principios rizomáticos en las portadas de las revistas se realizó la identificación de las cualidades visuales mediante un esquema de recolección de datos (figura 4.39), que llevó a concretar las características que definen a la tipografía en la portada y formar el mapa correlacional (figura 4.40), lo que permitió identificar la conexión entre las variables reconocidas de cada revista y su posible relación e interacción para cada una (figura 4.41); y por medio del modelo rizomático se interpretó su función. Por lo tanto en el momento en que se identificaron y se establecieron las cualidades de la revista, se hizo la conexión de cada una de ellas en el que se interpretó el territorio para recorrerlo en varios sentidos probables y establecer la relación entre medio y década operando como un mapa que indica las posibles interpretaciones.

# ESQUEMA DE RECOLECCIÓN DE DATOS

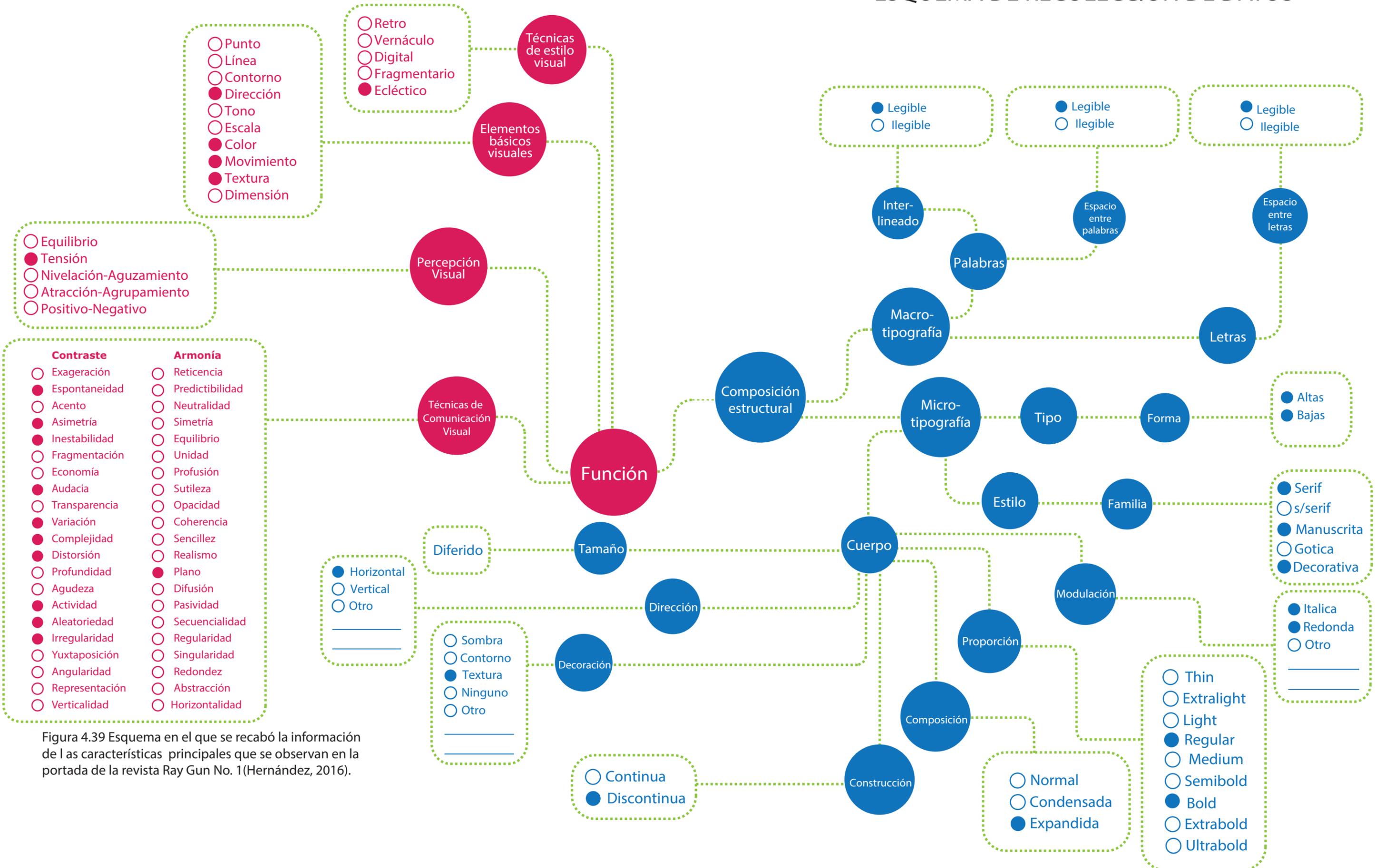


Figura 4.39 Esquema en el que se recabó la información de las características principales que se observan en la portada de la revista Ray Gun No. 1 (Hernández, 2016).

# MAPA CORRELACIONAL

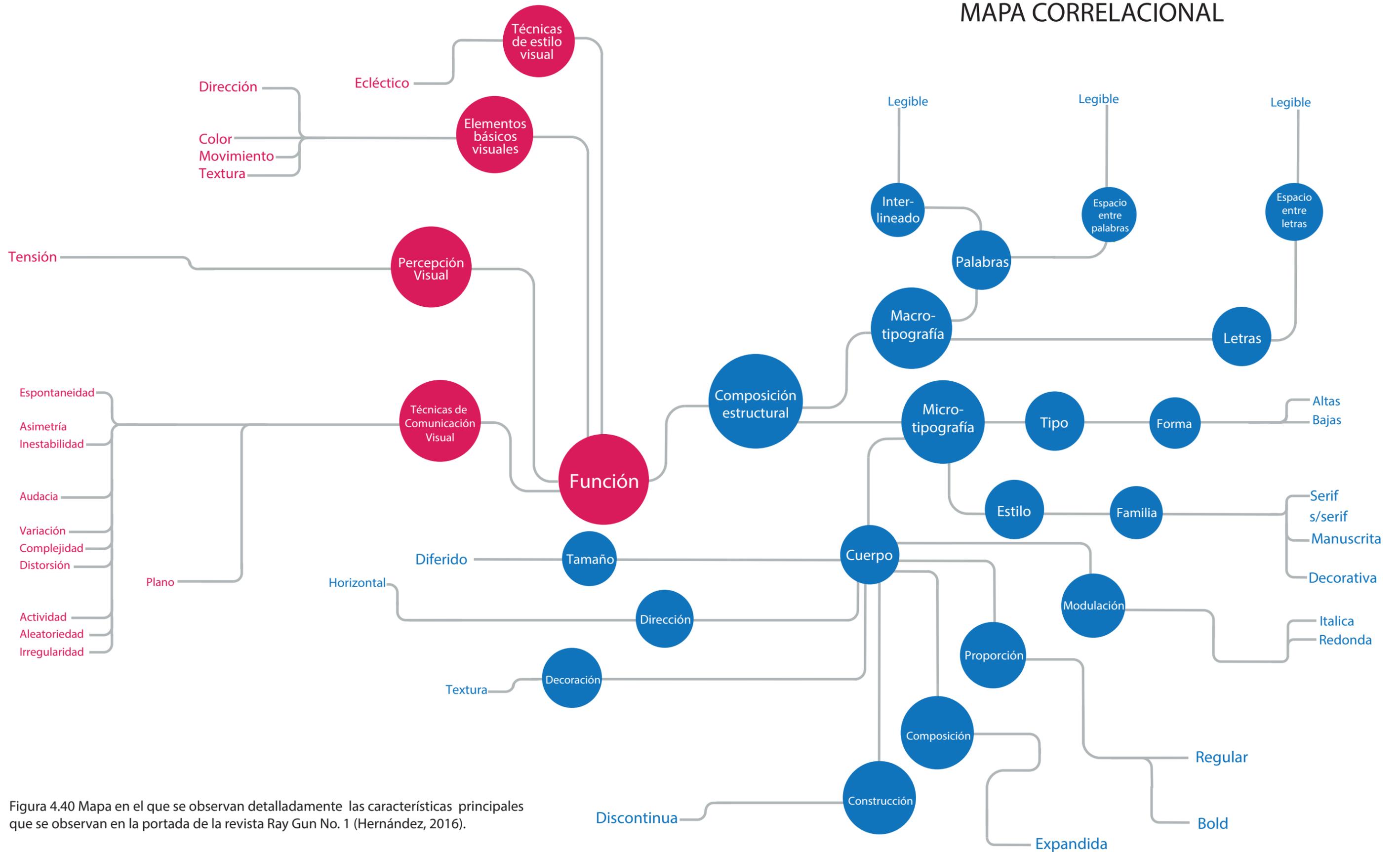
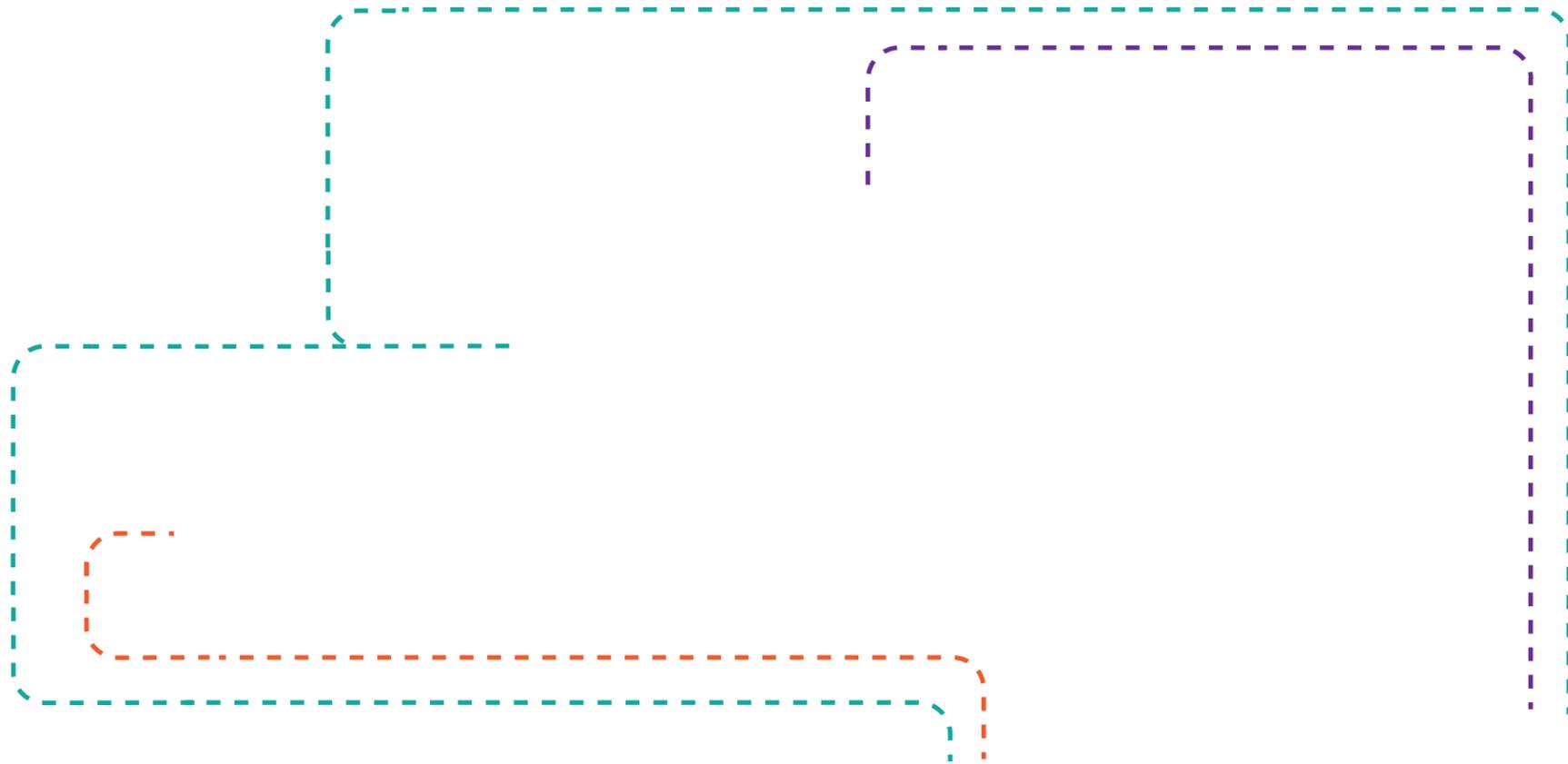


Figura 4.40 Mapa en el que se observan detalladamente las características principales que se observan en la portada de la revista Ray Gun No. 1 (Hernández, 2016).



## MAPA DE INTERCONEXIONES

Revista Ray Gun #1, 1992, Henry Rollins cover, David Carson

Figura 4.41 Mapa en el que se observan las líneas de iter-conexión de los elementos que caracterizan a la portada de la revista. El estilo visual ecléctico se relaciona con la composición estructural, ya que se manejan varios estilos y no existe cuidado en el uso de la tipografía. El movimiento de igual manera se relaciona con la cantidad de elementos diferentes utilizados en la misma portada como altas y bajas; tipografía regular y bold; con serif y sin serif; itálica y redonda; etc. Lo que provoca también el surgimiento de las técnicas de comunicación visual, esto quiere decir, que los elementos tipográficos de la revista se convierten en espontáneos, asimétricos inestables, complejos; mostrando aleatoriedad e irregularidad. Esto provoca una tensión visual en la composición y es así que se explica la relación de los elementos que conforman a la revista, determinando su función (Hernández, 2016).

V

RESULTADOS,  
INTERPRETACIÓN  
CONCLUSIONES



The front door knob at Roky Erickson's house has a sign on it: Danger! Do Not Operate! I don't take this as a warning, because for over 30 years, there has been an aura of caution around the 47-year-old Texan. In 1964, he founded a band called the Spades, writing under the pseudonym Emile Schwartz. A year later, he became the frontman for Austin's 13th Floor Elevators, and within a year the group had invented psychedelic music. In 1969, following two marijuana arrests, the cherubic teenager was headed for Texas Hospital for the Criminally Insane. When he was released three years later, Erickson's schizophrenia was full blown, thanks, no doubt, to numerous shock treatments and drug experiments while he was hospitalized. It was as if to punish him for flaunting his uniqueness, they tried to strip Erickson of his soul.

# OPEN UP, ROKY IT'S BILL.

What the Texas authorities couldn't foresee was that Roky would not be stopped. Within a year after being released from the crazy bin, Erickson published a book of poetry, calling himself the Rev. Roger Roky Kynard Erickson. Shortly after that, he was back on wax, recording "Red Temple Prayer (Two-Headed Dog)" and "Starry Eyes" for Mars Records. Never mind that it was the only music that ever came out on Mars: the endearing Erickson was back, as possessed as ever.

It's been that way ever since. Singles, albums, poetry and run-ins with the law: Roky Erickson will not disappear. For me, he remains the single most charismatic rocker I've ever encountered, and while his mental state is obviously beyond repair, Roky is the essence of what it means to believe in rock 'n' roll so religiously that paying with your mind isn't all that great a price.

one  
big joke,



Five years ago, concerned that Erickson was once again inside an institution, I helped produce a tribute album for Roky. Titled *Where The Pyramid Meets The Eye*, it included 22 bands covering a Roky original. That it died a quick, commercial death now seems insignificant, because in some ways it helped alert the world that this national treasure was something to be cherished. An album of half new Roky recordings on Trance Syndicate Records, *All That May Do My Rhyme*, and a book of Erickson's lyrics on Henry Rollins' 2.13.61 Publications called *Openers II* are now out, and Erickson is being seen as a man with a lot more to offer than a loony legacy. How long it lasts is anyone's guess, but for now, Roky Erickson is among the living.

I thought 1995 would be a good time to go see Roky and maybe grab a bite to eat. I knew that an orthodox interview was out of the question. Erickson answers to no man. When I arrived at Erickson's house, located behind an adult video store five miles outside of Austin, the white noise din could be heard a half block away. A dozen stereos, radios, televisions and a police scanner or two were cranked full blast, all on different channels, leaving me little choice but to pound on the door like a process server.

# IT'S TIME TO GET GOING

## 5.1 RESULTADOS

Bajo los principios rizomáticos de Deleuze y Guattari y haciendo su aplicación al análisis de las portadas de revista, se observó que éstas se construyen por el cruce de los elementos que la componen (tipografía, color, fotografía, etc.) y sus relaciones; que interactúan entre sí para producir sensaciones.

D. A. Dondis (2010, p. 149) afirma que «a nivel estructural, la búsqueda de formas nuevas implica la experimentación con una orquestación compositiva de los elementos y el establecimiento de resultados nuevos». Es por eso que se realizó el análisis desde el punto de vista estructural, y se tomaron en cuenta las decisiones compositivas que se establecieron en base a sus técnicas y las variantes de las mismas, que sirven para identificar su individualidad estilística.

La portada de la revista, por la tanto, se construye de las relaciones y las interacciones entre lo micro y lo macro; por ello, se entiende que la portada de la revista está construida por segmentos que al encontrarse se articulan para formar un estrato, sistema o unidad material, en la que cada elemento tiene una conexión con otro elemento y con el todo.

De los mapas aplicados al análisis de las treinta y cinco portadas de revista se han obtenido:

- a) Los elementos visuales que se representaron en cada una de las portadas, que sirven para interpretar su función.
- b) La conexión existente entre cada uno de sus elementos.
- c) La comparación de los elementos visuales entre revistas y décadas, que permiten determinar la evolución de la tipografía.

De acuerdo a los siguientes datos:

Las técnicas de estilo visual más representadas fueron ecléctico, digital y fragmentario. En la década de 1980 las cualidades características que se utilizaron en las revistas fueron el ecléctico con tendencias digitales; en 1990 se utilizó una combinación entre el estilo ecléctico, digital y fragmentario y en el 2000 el que predominó fue el digital con influencias fragmentarias (figura 5.1 y 5.2).

	1 9 8 0					1 9 9 0										2 0 0 0					1980	1990	2000	total																						
	a	r	e	n	a	t	f	a	c	e	e	m	i	g	r	e	b	c	u	l	t	u	r	e	r	a	y	g	u	n	e	m	i	g	r	e	e	m	i	g	r	e				
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35											
RETRO																																														
VERNÁCULO																																														
DIGITAL																																								2	4	5	11			
FRAGMENTARIO																																							4			4				
ECLÉCTICO																																							15	7		22				

Figura 5.1. Tabla que muestra los resultados obtenidos para la identificación de la técnica de estilo visual. En dónde se clasifica por décadas, y dentro de éstas por revistas, así mismo los número del 1 al 35 indican las revistas analizadas (Hernández, 2016).

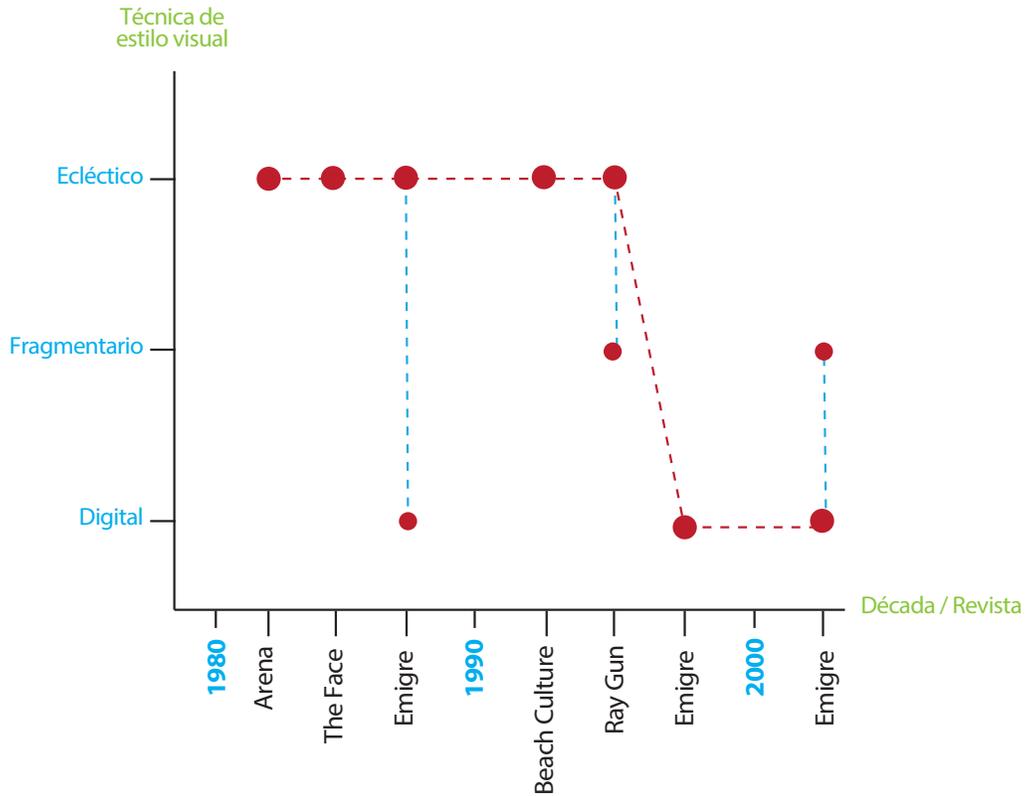


Figura 5.2 Gráfica que presenta las técnicas de estilo visual que caracterizan a las portadas de las revistas y las décadas. En 1980 la revista Arena y the Face representan un estilo ecléctico y Emigre la combinación entre el estilo ecléctico y digital; en 1990 la revista Beach Culture representa un estilo ecléctico mientras que en la revista Ray Gun se representa la combinación entre estilo ecléctico y fragmentario; la revista Emigre en la misma década representa casi en su totalidad un estilo digital; mientras que a partir del 2000 la revista Emigre representa la combinación entre estilo digital y fragmentario (Hernández, 2016).

En cuanto a los elementos básicos visuales que representan a las revistas, se obtuvo que los más predominantes fueron: movimiento, color, dirección y escala. En la década de 1980 color, dirección, movimiento y escala fueron los más representados; en 1990 movimiento escala y dirección y en la década del 2000 dirección y color; además de manifestarse otros elementos con menor notoriedad como el contorno, el tono y la textura (figura 5.3).

	1980										1990										2000					1980	1990	2000	total																	
	a	r	e	n	a	t	f	a	c	e	e	m	i	g	r	e	b	c	u	l	t	u	r	e	r	a	y	g	u	n	e	m	i	g	r	e	e	m	i	g	r	e				
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35											
PUNTO																																														
LÍNEA																																														
CONTORNO																																														
DIRECCIÓN																																				10	6	4				20				
TONO																																				1	1					2				
ESCALA																																				5	7					13				
COLOR																																				12	4	5				21				
MOVIMIENTO																																				9	12	1				22				
TEXTURA																																					2					2				
DIMENSIÓN																																														

Figura 5.3 Tabla que muestra los elementos básicos visuales más representativos de las portadas de las revistas por década (Hernández, 2016).

A partir del análisis de los elementos utilizados para la percepción visual, se obtuvieron dos más sobresalientes, que fueron nivelación-aguzamiento y equilibrio. En la década de 1980 destacó notablemente la representación de equilibrio, seguida de nivelación y aguzamiento; en la década de 1990 contrario a la década anterior destacó nivelación-aguzamiento y tensión; en la década del 2000 regresó la utilización de equilibrio y de nivelación-aguzamiento (figura 5.4).

	1980										1990										2000					1980	1990	2000	total																
	a	r	e	n	a	t	f	a	c	e	e	m	i	g	r	e	b	c	u	l	t	u	r	e	r	a	y	g	u	n	e	m	i	g	r	e									
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35										
EQUILIBRIO																																				10	2	5				17			
TENSIÓN																																					7					7			
NIVELACIÓN-AGUZAMIENTO																																				9	9	5				23			
ATRACCIÓN - AGRUPAMIENTO																																				4	1					5			
POSITIVO-NEGATIVO																																				4	4					8			

Figura 5.4 Tabla que muestra los elementos más frecuentes de percepción visual dentro de las portadas de las revistas, destacando nivelación-aguzamiento, seguido por equilibrio (Hernández, 2016).

Pasando a las técnicas de comunicación visual se obtuvo, en cuanto a contraste, los más sobresalientes fueron: variación, espontaneidad, actividad, acento, audacia e irregularidad. En la década de 1980 las más usadas pero no en exceso fueron actividad, variación inestabilidad y espontaneidad; en la década de 1990 que fue en la que más se presentó la técnica contrastante, destacaron: la irregularidad, actividad, variación, audacia, espontaneidad, acento, complejidad, asimetría, inestabilidad y distorsión; en el 2000 únicamente destacó el acento (figura 5.5). Y en armonía las técnicas mas sobresalientes fueron: el plano, realismo, simetría, equilibrio, reticencia, predictibilidad, pasividad y coherencia. La década de 1980 destacó por representar: el plano, realismo, simetría, reticencia, predictibilidad, equilibrio; la década de 1990 destacó por únicamente representar plano; la década del 2000 regularidad, pasividad, plano, coherencia, sutileza, predictibilidad y reticencia (figura 5.6).

	1 9 8 0					1 9 9 0										2 0 0 0					1980	1990	2000	total																	
	a	r	e	n	a	t	f	a	c	e	e	m	i	g	r	e	b	c	u	l					t	u	r	e	r	a	y	g	u	n	e	m	i	g	r	e	e
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35						
EXAGERACIÓN																																					4	6	10		
ESPONTANEIDAD																																					6	13	19		
ACENTO																																					5	8	4	17	
ASIMETRÍA																																					2	8	10		
INESTABILIDAD																																					6	8	14		
FRAGMENTACIÓN																																					2	2	2		
ECONOMÍA																																					4	1	1	6	
AUDACIA																																					5	12	17		
TRANSPARENCIA																																					6	13	1	20	
VARIACIÓN																																					10	10	10		
COMPLEJIDAD																																					8	8	8		
DISTORSIÓN																																									
PROFUNDIDAD																																									
AGUDEZA																																									
ACTIVIDAD																																						7	12	19	
ALEATORIEDAD																																						8	8	8	
IRREGULARIDAD																																						4	13	17	
YUXTAPOSICIÓN																																						2	2	2	
ANGULARIDAD																																					4	4	4		
REPRESENTACIÓN																																					2	2	2		
VERTICALIDAD																																									

Figura 5.5 Tabla que presenta las técnicas de comunicación visual defiendas como contraste que caracterizan a las portadas de revistas (Hernández, 2016).

	1 9 8 0					1 9 9 0										2 0 0 0					1980	1990	2000	total																	
	a	r	e	n	a	t	f	a	c	e	e	m	i	g	r	e	b	c	u	l					t	u	r	e	r	a	y	g	u	n	e	m	i	g	r	e	e
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35						
RETICENCIA																																						9	1	4	14
PREDICTIVIDAD																																						9	5	14	
NEUTRALIDAD																																						6	6	6	
SIMETRÍA																																						11	1	5	17
EQUILIBRIO																																						9	3	4	16
UNIDAD																																						1	1	3	5
PROFUSIÓN																																						1	1	1	
SUTILEZA																																						2	2	4	8
OPACIDAD																																									
COHERENCIA																																						7	1	4	12
SENCILLEZ																																						8	2	3	13
REALISMO																																						12	3	5	20
PLANO																																						14	14	5	33
DIFUSIÓN																																									
PASIVIDAD																																						7	2	4	13
SECUENCIALIDAD																																						1	1	2	
REGULARIDAD																																						3	5	8	
SINGULARIDAD																																						2	2	2	
REDONDEZ																																						3	3	6	
ABTRACCIÓN																																									
HORIZONTALIDAD																																						3	3	3	

Figura 5.6 Tabla que presenta las técnicas de comunicación visual definidas como armonía que caracterizan a las portadas de revistas (Hernández, 2016).

En relación al aspecto micro-tipográfico se obtuvo que las características más singulares en las tres décadas de la tipografía en las revistas, son mayormente caracterizadas por tener tamaño variado y dirección horizontal; otra característica importante es que, a pesar de tratarse de la posmodernidad, una cualidad ausente en la tipografía es la decoración, presentan construcción continua y su composición es normal, además de que su proporción se presenta regular. Cabe mencionar que en la mayoría de las revistas la forma tipográfica es caracterizada por la combinación en altas y bajas salvo algunas excepciones en las que algunas se utilizan únicamente altas; destaca la modulación redonda y sin serif (figura 5.7).



cada, se usa casi la misma técnica, pero utilizando colores más llamativos y con un menor nivel de superposición de la tipografía, lo que la hace más legible, pero sin descartar el movimiento que se produce en la portada. Para la década del 2000, se caracteriza por el uso de colores llamativos con la ayuda de la tecnología y retomando la estructuración tipográfica clásica, lo que la hace más legible que en la década anterior.

Analizando los resultados anteriores se obtuvieron dos conceptos que no se tenían considerados en la investigación, pero estuvieron presentes en la mayoría de las portadas de las revistas, y son cualidades notables que representan a la tipografía en la posmodernidad, la experimentación y como consecuencia de esta la expresión. Estas cualidades se identificaron tras reconocer los niveles de «juego» en los componentes de las portadas de las revistas, y entonces se observó que:

«Entre mayor experimentación se presentó en el manejo tipográfico, menor grado de legibilidad se dio»; y además se determina que en la década de 1980 se rompió con la ideología moderna de manera moderada, ya que las mentes en esta época vanguardista aún no aceptaban el cambio, después, en la década de 1990 se dio un rompimiento drástico mediante la experimentación apoyada en la tecnología, y posteriormente, en la década del 2000, retorna a un orden casi lógico semejante a la década de 1980, pero sin dejar atrás

los avances tecnológicos. Lo anterior se explica en la Figura 5.9 en la que se desglosan los niveles de experimentación como avanzada, extrema, media y moderada y se identifica en qué décadas y revistas el nivel de experimentación es más notable.

En cuanto a los resultados de la conexión existente entre cada elemento tipográfico que conforma a la portada de la revista y su función, se encuentra una gran variedad de vínculos en cada una de ellas (véase anexo: mapas de interconexión), que al conectarse dentro de la portada de la revista forman una unidad, y su función está determinada por la interacción con cada uno de sus elementos; la tipografía entonces funciona como un complemento de la portada de revista, en la que la interacción de las técnicas visuales toman su papel dejando de lado las cualidades armónicas y resaltando las contrastantes, y de esta forma provoca una alteración que se puede definir como movimiento.

Es mediante lo anterior que se comprueba la hipótesis: «La tipografía aplicada al diseño de portadas de revistas entre las décadas de 1980 al 2000 se caracterizó por su ruptura estructural y la alteración de su función descartando los principios funcionales convencionales usados para la composición y la jerarquización de la información marcando así su evolución dentro de la posmodernidad».

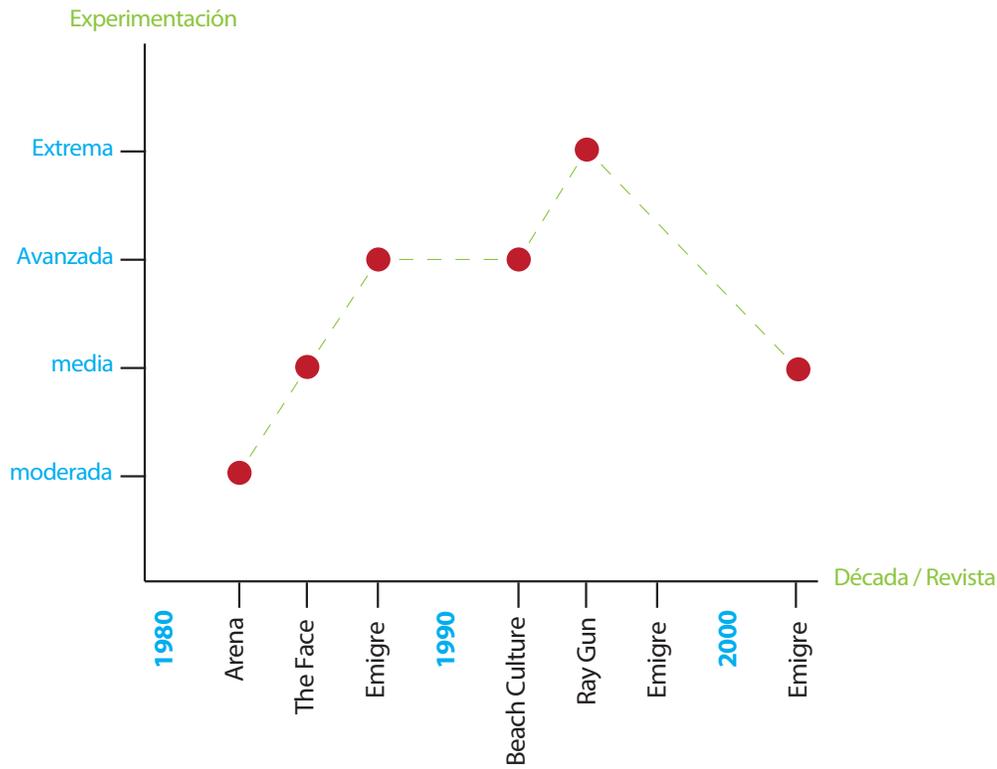


Figura 5.9 Gráfica que ejemplifica el grado de experimentación por década, lo que demuestra la evolución de la tipografía basándose en la experimentación (Hernández, 2016).

Debido a que los elementos contrastantes que provocaron el movimiento visual dentro de la composición de la portada de la revista, contribuyeron a romper con la estructura de la tipografía alterando así su función; dado que una de las características tipográficas en la modernidad era la legibilidad, en la posmodernidad ésta ya no era una prioridad; por lo tanto la función de la tipografía paso de ser, además de un caracter informativo, una representación figurativa (imagen) y un componente imaginativo que era más llamativo a primera vista descartando la legibilidad.

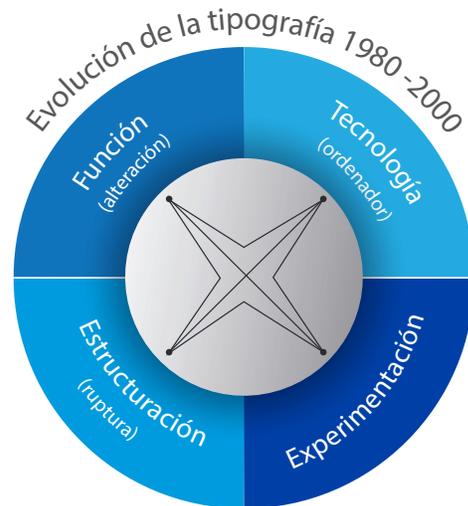


Figura 5.10 Ejemplo gráfico de los elementos que influyeron en la evolución de la tipografía de 1980 al 2000 y su forma de interacción (Herández, 2016).

La alteración de la tipografía, hasta llegar en ocasiones a la ilegibilidad, fue tomado como una novedad en los inicios de la posmodernidad lo que marcó su evolución dentro de ésta. Además, en el análisis evolutivo de la tipografía se obtuvo otra respuesta que determinó su evolución; entonces se tiene que: «la tipografía ha evolucionado adaptándose a los avances tecnológicos de cada época» (Havaronov, 2011, p. 12), y en la posmodernidad su evolución se determinó por su adecuación al ordenador, lo que permitió la facilidad de la experimentación, rompiendo su estructura y alterando su función (figura 5.10).

Poniendo un ejemplo se presenta la figura 5.11 en la que se explica detalladamente la obtención de los resultados a la hipótesis propuesta:

La tipografía aplicada al diseño de portadas de revistas entre las décadas de 1980 al 2000 se caracterizó por	
Su ruptura estructural	La alteración de su función
✓	✓
Resaltando las cualidades contrastantes provocando movimiento.	Porque dejó de ser sólo un carácter informativo, llegando a ser además imagen y un componente imaginativo provocando mayor expresión.
Los elementos contrastantes provocaron movimiento visual lo que contribuyó a romper con la estructura tipográfica alterando su función provocando que sea llamativa sin importar su legibilidad.	

Figura 5.11. Tabla que muestra la comprobación de la hipótesis (Hernández, 2016).

## 5.2 INTERPRETACIÓN

Retomando al pensamiento filosófico de Deleuze y Guattari, se tiene presente que las portadas de la revista funcionan como un mapa, con múltiples elementos que fueron alterados, pues no existe nada estable dentro de ellas, y entonces éste mapa ofrece múltiples opciones para su lectura.

Las portadas de revistas están compuestas por una considerable diversidad de tipografía con características variadas (tamaños, estilos, grosores y formas) y si alguna tipografía fue alterada en alguna de sus partes, esto genera una empalmación o superposición para entender que es una derivación de la original con una presentación diferente, pero con la misma tipografía.

Dentro de la portada de la revista no existe una tipografía primordial, si no que todas forman parte de ésta con la misma importancia, aunque estén compuestas de diferentes formas o tamaños, estén arriba o abajo, giradas o espejeadas; y si algún elemento es alterado cambiará completamente todas sus partes ya que todas están conectadas. Si alguna de las partes es alterada, cambian todos los elementos de la revista.

154

Todos los elementos de la portada se encuentran interconectados, esto se observa en la interacción de las formas visuales que conforman la portada (Tipografía, imagen, color, líneas, puntos, etc.) en las que cada uno se conecta con otro.

La interpretación descrita anteriormente se puede observar claramente en la figura 5.12 que muestra un «mapa» compuesto en su mayoría de tipografía de diferentes tamaños y colores; modificada en su estructuración generando una superposición. Todos estos elementos están conectados y si se altera alguno de ellos, se modifica todo el mapa. Esta es la razón por la que las portadas de las revistas funcionan por medio del rizoma.

Cabe señalar que los principios descritos anteriormente se identificaron en las treinta y cinco portadas de revistas, algunos con mayor intensidad que otros, siendo más representados en las revistas de 1990 Ray Gun, en las que se puede observar notablemente la presencia del modelo rizomático para su diseño, puesto que contiene una diversidad marcada de tipografía sin presentar jerarquización; además de ser modificada, empalmada o destruida generando otra nueva.

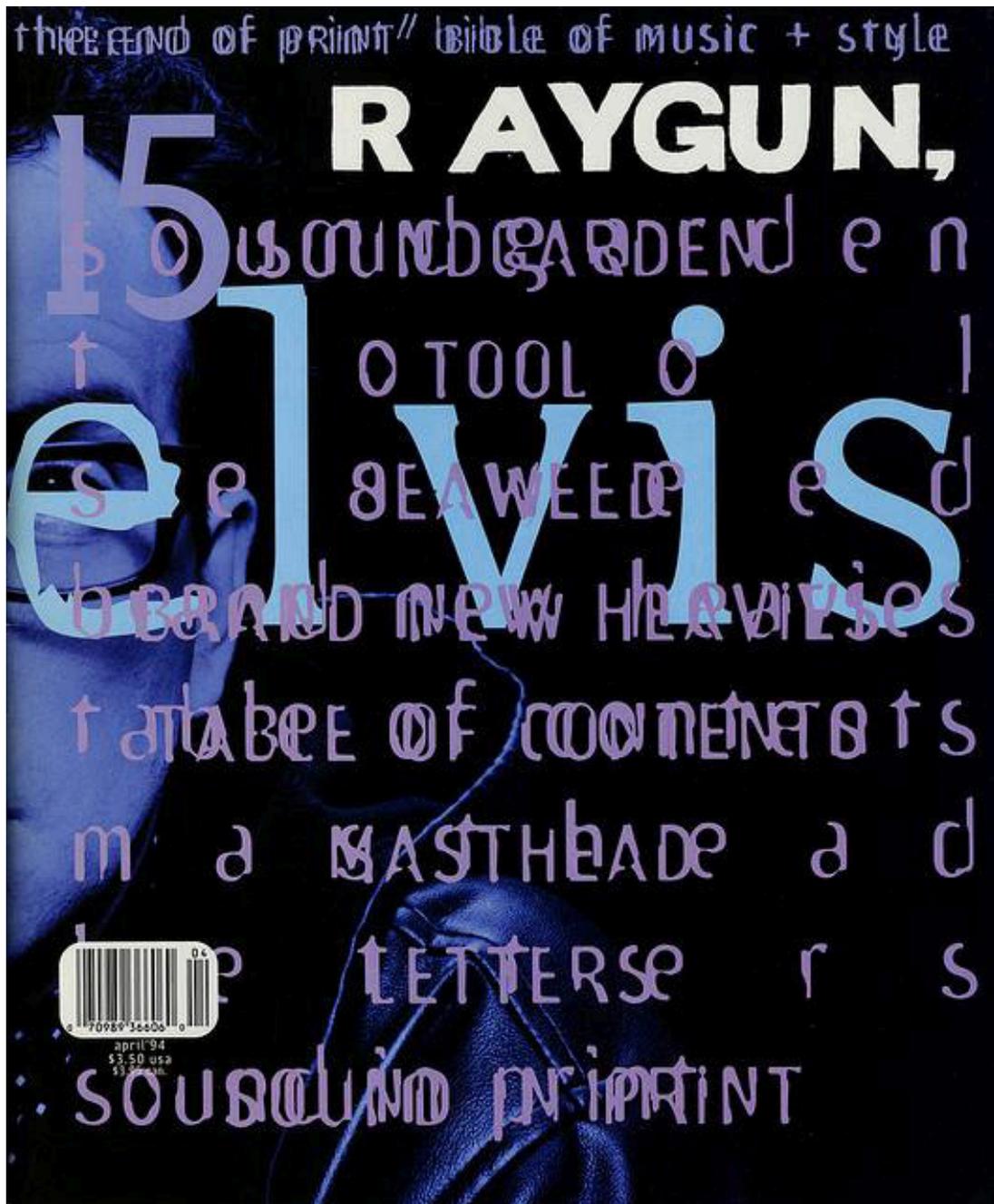


Figura 5.12 Portada de la Revista Ray Gun no. 15, 1994. Elvis Costello cover. David Carson (Masharov, 2015).

De acuerdo a los resultados obtenidos anteriormente, se entiende que las características principales que introdujeron a la tipografía hacia la posmodernidad, fue la utilización de elementos visuales contrastantes, y estas se relacionan entre sí para formar una unidad, por tanto, su evolución estuvo marcada por la alteración fácilmente perceptible de las cualidades tipográficas (Figura 5.13).



Figura 5.13 Fragmento de la portada de revista Emigre No. 4 (Vanderlans, 2009, p. 36) en la que la combinación de tipografía bold y light en una misma palabra se convierte en una de las características que rompen con los estándares establecidos en la modernidad.

156

De acuerdo a los resultados obtenidos anteriormente, se entiende que las características principales que introdujeron a la tipografía hacia la posmodernidad, fue la utilización de elementos visuales contrastantes, y éstas se relacionan entre sí para formar una unidad, por tanto, su evolución estuvo marcada por la alteración fácilmente perceptible de las cualidades tipográficas (Figura 5.13).

Lo anterior lleva a considerar que el fin tipográfico ya no era exclusivamente significativo, sino que su utilización con modificaciones estructurales era un aporte que ayudaban a darle un valor distinto, pues tuvo su auge en la década de 1990, en la que fue más notoria su alteración, lo que provocó que la clasificaran como posmoderna, y de acuerdo a los diseños de portadas de las revistas la década de 1980 se

caracterizó por apenas tomar características contrastantes, ayudada por la digitalización se obtuvo practicidad para deformarla en 1990, pero en la década del 2000 se retomaron nuevamente las características de la década de 1980, ayudada esta vez de la digitalización permitiendo la facilidad de experimentación obteniendo nuevas formas tipográficas expresivas. Entonces, la tipografía, que destacó en la posmodernidad, puede interpretarse como el resultado de la modificación estructural por medio de la experimentación digital lo que facilitó su fragmentación, modificando su función legible y estos aspectos determinaron su evolución.

La utilización de las técnicas de estilo visual (los elementos básicos, los elementos de percepción visual y las técnicas de comuni-

cación), en la tipografía dentro de las portadas de las revistas, fueron el fundamento primordial para considerarla posmoderna y empleadas consciente o inconscientemente destacaron por su mayor representación: la variación, la actividad, espontaneidad, acento, audacia e irregularidad; observándose peculiarmente en la utilización de tipografía con tamaños distintos, la combinación de tipografías en altas y bajas; grosores, modulaciones y escalas usadas de manera diferente; componentes no utilizados en la modernidad, que provocaron un movimiento estilístico peculiar dentro de las portadas de las revistas.

Por lo tanto, la tipografía en la posmodernidad como elemento de expresión se convirtió en un componente indispensable en constante cambio que la convirtió en un elemento procesual y no estructural; esto quiere decir que el diseño tipográfico en las portadas de revistas surgió de los procesos «experimentales» que la mantenían en constante cambio alterando su estructura, y con esto determinó su función llamativa.

## 5.3 CONCLUSIÓN

La presente tesis tuvo como objetivo definir las características que marcaron la evolución de la tipografía posmoderna comprendida entre las décadas de 1980 al 2000 aplicadas al diseño de portadas de revistas; y demostrar que la tipografía aplicada al diseño de portadas se caracterizó por su ruptura estructural y la alteración de su función descartando los principios funcionales convencionales usados para la composición de la jerarquización de la información marcando así su evolución dentro de la posmodernidad. Por lo tanto, se analizó la tipografía en las portadas de dichas décadas desde una perspectiva funcional, estructural y compositiva.

Para demostrar lo anterior se recurrió al análisis de la tipografía por medio del modelo metodológico basado en la filosofía de Gilles Deleuze y Félix Guattari quienes propusieron la teoría del Rizoma, basada principalmente en el anti-fundacionalismo. El modelo rizomático se tomó como una herramienta que permitió entender la construcción de la portada de la revista compuesta en su totalidad de tipografía, además de sus conexiones para obtener su función específica.

158

Este modelo se tomó como una herramienta para enriquecer el conocimiento y su valor dentro del diseño, y de esta manera ofrecer la posibilidad de una interpretación más allá de un significado, enfocándose en la función y abriendo un nuevo parámetro para estudios posteriores, lo cual se toma como la principal aportación de la investigación.

Identificando cada portada de revista como mapa, según Deleuze y Guattari, que están compuestas de múltiples elementos alterados, esta ofrece diversas opciones para su lectura ya que no existe nada estable dentro de estas; compuestas por una considerable diversidad de tipografía con características variadas, que se encuentran conectadas, con alteraciones y empalmaciones; de esta forma se entiende que la portada de la revista y por tanto la tipografía se basó en el anti estructuralismo, y de esta y bajo estos preceptos son por los que se analiza la tipografía mediante el modelo rizomático.

El análisis tipográfico se dividió en dos niveles, el primero de acuerdo a su composición estructural y el segundo en su función; para lo anterior se recurrió a la identificación de la cualidades visuales de la tipografía en las portadas de revistas mediante un esquema de recolección de datos con el que se concretaron sus características para después identificar las conexiones que permitieron definir como funciona.

Los resultados alcanzados en el análisis fue la obtención de las cualidades que representaban a cada una de las revistas, esto quiere decir que en cada una de estas las cualidades más representadas fueron el estilo ecléctico, fragmentario y digital; los elementos básicos fueron el movimiento, el color, la dirección y la escala; Los elementos para la percepción visual fueron la nivelación-aguzamiento y el equilibrio; Las técnicas de comunicación visual en cuanto a contraste se obtuvo la espontaneidad, la variación, actividad, irregularidad, audacia y asimetría; y en armonía se obtuvieron las cualidades de realismo, plano, equilibrio y unidad; en cuanto a micro-tipografía las cualidades más usadas en las portadas de las revistas fueron el tamaño variado en las portadas, dirección horizontal, construcción continua, composición normal, proporción regular, modulación redonda, familia sin serif y combinadas en altas y bajas; en cuanto a macro-tipografía se obtuvo que a pesar de las cualidades contrastantes el texto era legible en su mayoría.

Con los resultados obtenidos anteriormente, se identificó la conexión existente entre cada elemento para cada portada de revista, y así determinar su función; permitiendo hacer la comparación de los elementos visuales entre revistas y décadas, que posibilitaron detallar la evolución de la tipografía. Obteniendo además dos cualidades no previstas en la planeación del análisis, estas fueron la experimentación y la expresión.

Obteniendo de lo anterior que entre mayor experimentación se presentó en el manejo tipográfico, menor grado de legibilidad se dio. Funcionando como un complemento de la portada de revista, en la que la interacción de las técnicas visuales toman su papel dejando de lado las cualidades armónicas y resaltando las contrastantes, y de esta forma provocando una alteración que se puede definir como movimiento. los elementos contrastantes que provocaron el movimiento visual dentro de la composición de la portada de la revista, contribuyeron a romper con la estructura de la tipografía alterando así su función; por lo tanto la función de la tipografía paso de ser, además de un carácter informativo, una representación figurativa y un componente imaginativo que era más llamativo a primera vista descartando así la legibilidad. Además, en el análisis evolutivo de la tipografía se obtuvo que en la posmodernidad su evolución se determinó por su adecuación al ordenador, lo que permitió la facilidad de la experimentación, rompiendo su estructura y alterando su función.

Con todo lo anterior se concluye que hablar de tipografía posmoderna significa entender los procesos compositivos por los cuales ha transitado, esto quiere decir que la tipografía en la posmodernidad se fue adaptando a los cambios de pensamiento y a los avances tecnológicos como una nueva forma de manifestar las emociones y captar la atención del lector.

La tipografía entonces adoptó un modo original de composición, una nueva construcción que sugería la espontaneidad mediante su alteración estructural, por lo tanto, la evolución de la tipografía en la posmodernidad es una evidencia de su adaptación por medio de la experimentación como parte fundamental para el diseño, ya que determina un cambio persistente dentro de sus aplicaciones, definiéndola como un elemento en constante flujo que fue tomando características pasadas y proponiendo nuevas.

El análisis se realizó sólo en las portadas de las revistas, lo que limita la interpretación de la función tipográfica y su evolución; así, se abren nuevas posibilidades para que se siga analizando la tipografía en el interior de la revista, y determinar si existe un resultado diferente; su reinterpretación y las características de su evolución.

Demostrando que la tipografía se encuentra en constante cambio gracias a los avances tecnológicos, y que en la actualidad esta diseñada con herramientas mas avanzadas que en décadas anteriores, esto permite abrir un campo de estudio más grande en el que se pueden adaptar todas las posibilidades analíticas, ya que los medios expresivos y experimentales van aumentando.

SLIPPERY WHEN  
WE  
THE MUDHONEY  
INTERVIEW  
BY EDDIE VED-

MUDHONEY ARE A BAND FROM SEATTLE. IN  
THE BAND IS MARK ARM, WHO PLAYS GUITAR  
AND SINGS; STEVE TURNER, WHO PLAYS LEAD  
GUITAR; MATT LUKIN, WHO PLAYS BASS AND  
DAN PETERS ON THE DRUMS. THEY HAVE A  
NEW ALBUM OUT THAT IS CALLED *MY BROTHER  
THE COW*. THEY ALSO HAVE A LOT OF FRIENDS.  
ONE OF THEIR FRIENDS IS NAMED EDDIE.

Eddie: I was wondering who has the biggest record collection.

Steve: That would be me.

Dan: I think Mark's a close second there.

Mark: I think Steve would have more.

Steve: I've got a lot of junk store records, though.

Matt: I've got the quality stuff: Hatchet, Montrose, the Nuge!

Eddie: I was impressed the other night when we were talking about that "Leaving Here" song, this old High Numbers song I came across, and Lukin busts out, "Yeah, I got Motorhead doing it."

Matt: There's that Iggy Pop song, it's totally a different song, but basically the first verse is almost the same verse as that song, word for word.

Steve: Lukin would probably have the biggest Motorhead collection.



- Aicher, O. (2004). *Tipografía*. Valencia: Ed. Campgràfic.
- Balius, A. (2003). *Type at work: Usos de la tipografía en el diseño editorial*. Barcelona: Index Book.
- Baines, P., Haslam, A. (2002). *Tipografía: Función, forma y diseño*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Bhaskaran, L. (2006). *¿Qué es el diseño editorial?* Barcelona: Index Book.
- Blackwell, L. (2004). *Tipografía del siglo XX*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Blackwell, L., Carson, D. (2000). *The end of the print: The graphic design of David Carson*. San Francisco: Ed. Chronic Books.
- Calabresse, O. (1987). *La era neobarroca. España*: Ed. Cátedra.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1994). *Rizoma: introducción*. México: Ediciones Coyoacán.
- Design Museum (2010). *Como diseñar un tipo*. Ed. Gustavo Gili.
- Dondis, D. A. (1992). *Sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Elsesser, C. Rivera, S. (2008). *Evolución del diseño editorial como cambio en la sociedad posmoderna*. Año V, Vol. 19, Noviembre 2008, Buenos Aires, Argentina. Consultado en marzo 2015, de universidad de Palermo. Sitio web: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=34&id\\_articulo=4282](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=34&id_articulo=4282)
- Frutiger, A. (2002). *En torno a la tipografía*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Gäde, R. (2002). *Diseño de periódicos. Sistema y método*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- García, F. (1995). *El diseño Letragráfico: Gramatica para el diseño de las letras*, México., (Tesis de Grado Maestría en Artes Visuales en comunicación y diseño Gráfico). UNAM Universidad Autónoma del estado de México. México, D.F.
- García, F. (2015). *El diseño LetraGráfico; Gramatica para el diseño de letras*. México: Ed. Universidad Autonoma de San Luis Potosí, San Luis Potosí.
- García, M. (2008). *El desorden y el caos visual como constante en el Diseño Gráfico y su enseñanza: ¿culpa de la tecnología?*, Revista del Centro de Investigación. Universidad La Salle, vol. 8, núm. 29, enero-junio, 2008, pp. 39- 46 Universidad La Salle Distrito Federal, México.
- Harper, L. (1999). *Gráficos radicales*. San Francisco: Ed. Chronicle books.
- Harris, A. (2007). *Layout, Parramón*. Barcelona España: Ed. Barcelona.

- Havaronov, J. (2011). *Psicología Tipográfica*. (Tesis de Licenciatura) Universidad José María Vargas, Caracas Venezuela. Recuperado en mayo 2016 de: [https://issuu.com/ar0de-sign/docs/psico\\_typo](https://issuu.com/ar0de-sign/docs/psico_typo)
- Jeremy, L. (2000). *Nuevo diseño de revistas*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Kopp, R. (2009). *Diseño gráfico cambiante*. México: Ed. Ars Optika.
- Kunz, W. (2002). *Tipografía: macro y microestética*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Lewis, J. (1999). *Principios básicos de tipografía*. México: Ed. Trillas.
- Lupton, E.; Phillips, J. (2009). *Diseño gráfico: Nuevos fundamentos*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Mancilla, E. (2006). *La Tipografía Posmodernista, Coloquio sobre Tipografía y Educación Superior*. Recuperado en octubre 2015 de: <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2015/08/La-tipografia-posmodernista.pdf>
- Mascorro, P. (2006). *Prototipo de una revista especializada como herramienta de comunicación para el departamento de Diseño gráfico de la Universidad de las Américas, Puebla.* (Tesis de licenciatura). UAP Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades Departamento de Arquitectura y Diseño. Puebla, Pue. Recuperado en noviembre de 2015 de: [http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/ldf/mascorro\\_d\\_pm/capitulo\\_1.html](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/ldf/mascorro_d_pm/capitulo_1.html)
- Meggs, P.B. (2009). *Historia del Diseño Gráfico*. México: Ed. Mc Graw Hill.
- Meseguer, L. (2010), *TypoMag*. Barcelona: Ed. Index book.
- Pelta, R. (2004). *Diseñar hoy*. Barcelona, España: Ed. Paidós diseño,
- Pelta, R. (2006). *II Congreso Internacional de Tipografía, celebrado en Valencia en junio de 2006*.
- Poynor, R. (2003). *No más normas. Diseño gráfico posmoderno*. Barcelona España: Ed. Gustavo Gili.
- Real Academia Española. Recuperado febrero 2015 de: <http://lema.rae.es/drae/?val=posmodernidad>
- Rodríguez, L., *Diseño y posmodernidad: discursos y tesis*. Academia.edu. Recuperado en febrero de 2015 de: [https://www.academia.edu/229965/Dise%C3%B1o\\_y\\_posmodernidad\\_discursos\\_y\\_tesis](https://www.academia.edu/229965/Dise%C3%B1o_y_posmodernidad_discursos_y_tesis)
- Satué, E. (1992). *Los demiurgos del diseño gráfico*, Madrid: Ed. Mondadori.
- Steve, T. (2006). *100 years of magazine covers*. London: Black dog publishing limited.
- Sesma, M., (2004). *Tipografismo*. Barcelona: Paidos Diseño.

Trava, E., La nostalgia posmoderna: el pasado un recurso renovable, *revistareplicante.com*. Recuperado en marzo de 2015, de: <http://revistareplicante.com/la-nostalgia-posmoderna/>

Wilde, O. (2002). *¿Qué es el diseño gráfico?* Barcelona, España: Ed. Gustavo Gili.

Wozencroft, J. (1988) *The graphic language of Neville Brody 1*. New York: Ed. Universe.

Wozencroft, J. (2001) *The graphic language of Neville Brody 2*, New York: Ed. Universe.

## Referencias de imágenes

Figura 1.1 Meggs, P.B. (2009). Historia del Diseño Gráfico. México: Ed. Mc Graw Hill.

Figura 1.2 y 1.3 Blackwell, L. (2004). Tipografía del siglo XX. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

Figura 1.4 Blackwell, L. (2004). Tipografía del siglo XX. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

Figura 1.5 Meggs, P.B. (2009). Historia del Diseño Gráfico. México: Ed. Mc Graw Hill.

Figura 1.6 Meggs, P.B. (2009). Historia del Diseño Gráfico. México: Ed. Mc Graw Hill.

Figura 1.7 Meggs, P.B. (2009). Historia del Diseño Gráfico. México: Ed. Mc Graw Hill.

Figura 1.8 Poynor, R. (2003). No más normas. Diseño gráfico posmoderno. Barcelona España:  
Ed.Gustavo Gili.

Figura 1.9 Poynor, R. (2003). No más normas. Diseño gráfico posmoderno. Barcelona España:  
Ed.Gustavo Gili.

Figura 1.10 Meggs, P.B. (2009). Historia del Diseño Gráfico. México: Ed. Mc Graw Hill.

Figura 1.11, Meggs, P.B. (2009). Historia del Diseño Gráfico. México: Ed. Mc Graw Hill.

166

Figura 1.12 Poynor, R. (2003). No más normas. Diseño gráfico posmoderno. Barcelona España:  
Ed.Gustavo Gili.

Figura 1.13 Poynor, R. (2003). No más normas. Diseño gráfico posmoderno. Barcelona España:  
Ed.Gustavo Gili.

Figura 1.14 Poynor, R. (2003). No más normas. Diseño gráfico posmoderno. Barcelona España:  
Ed.Gustavo Gili.

Figura 1.15 Meggs, P.B. (2009). Historia del Diseño Gráfico. México: Ed. Mc Graw Hill.

Figura 1.16 Poynor, R. (2003). No más normas. Diseño gráfico posmoderno. Barcelona España:  
Ed.Gustavo Gili.

Figura 1.17 Meggs, P.B. (2009). Historia del Diseño Gráfico. México: Ed. Mc Graw Hill.

Figura 1.18 Meggs, P.B. (2009). Historia del Diseño Gráfico. México: Ed. Mc Graw Hill.

Figura 1.19 Poynor, R. (2003). No más normas. Diseño gráfico posmoderno. Barcelona España:  
Ed.Gustavo Gili.

Figura 1.20 Poynor, R. (2003). No más normas. Diseño gráfico posmoderno. Barcelona España:  
Ed.Gustavo Gili.

Figura 1.21 Meggs, P.B. (2009). Historia del Diseño Gráfico. México: Ed. Mc Graw Hill.

- Figura 1.22 Blackwell, L. (2004). Tipografía del siglo XX. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Figura 1.23 Meggs, P.B. (2009). Historia del Diseño Gráfico. México: Ed. Mc Graw Hill.
- Figura 1.24 Meggs, P.B. (2009). Historia del Diseño Gráfico. México: Ed. Mc Graw Hill.
- Figura 2.1 Poynor, R. (2003). No más normas. Diseño gráfico posmoderno. Barcelona España: Ed. Gustavo Gili.
- Figura 2.2 Poynor, R. (2003). No más normas. Diseño gráfico posmoderno. Barcelona España: Ed. Gustavo Gili.
- Figura 2.3 Meggs, P.B. (2009). Historia del Diseño Gráfico. México: Ed. Mc Graw Hill.
- Figura 2.4 Meggs, P.B. (2009). Historia del Diseño Gráfico. México: Ed. Mc Graw Hill.
- Figura 2.5 Poynor, R. (2003). No más normas. Diseño gráfico posmoderno. Barcelona España: Ed. Gustavo Gili.
- Figura 2.6 Satué, E. (1992). Los demiurgos del diseño gráfico, Madrid: Ed. Mondadori.
- Figura 2.7 Poynor, R. (2003). No más normas. Diseño gráfico posmoderno. Barcelona España: Ed. Gustavo Gili.
- Figura 2.8 Wozencroft, J. (2001) The graphic lenguaje of Neville Brody 2, New York: Ed. Universe.
- Figura 2.9 Wozencroft, J. (2001) The graphic lenguaje of Neville Brody 2, New York: Ed. Universe.
- Figura 2.10 Wozencroft, J. (2001) The graphic lenguaje of Neville Brody 2, New York: Ed. Universe.
- Figura 2.11 Wozencroft, J. (2001) The graphic lenguaje of Neville Brody 2, New York: Ed. Universe.
- Figura 2.12 Wozencroft, J. (2001) The graphic lenguaje of Neville Brody 2, New York: Ed. Universe.
- Figura 2.13 Wozencroft, J. (2001) The graphic lenguaje of Neville Brody 2, New York: Ed. Universe.
- Figura 2.14 Steve, T. (2006). 100 years of magazine covers. London: Black dog publishing limited.
- Figura 2.15 Wozencroft, J. (2001) The graphic lenguaje of Neville Brody 2, New York: Ed. Universe.
- Figura 2.16 Blackwell, L. (2004). Tipografía del siglo XX. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Figura 2.17 Meggs, P.B. (2009). Historia del Diseño Gráfico. México: Ed. Mc Graw Hill.
- Figura 2.18 Masherov, D. Fotografías recuperadas en noviembre 2015, de: [https://www.facebook.com/Denis.Masharov/media\\_set?se](https://www.facebook.com/Denis.Masharov/media_set?se)
- Figura 2.19 Jeremy, L. (2000). Nuevo diseño de revistas. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

- Figura 2.20 Vanderlands, R. (2009) Emigre No. 70 The look Back Issue, Selection from Emigre Magazine #1 ~ # 69, 1984 – 2009, Celebrating 25 years in Graphic Design, (first edition). United States of America: ed. Gingko Press.
- Figura 2.21 Meggs, P.B. (2009). Historia del Diseño Gráfico. México: Ed. Mc Graw Hill.
- Figura 3.1 García, F. (1995). El diseño Letragráfico: Gramática para el diseño de las letras, México., (Tesis de Grado Maestría en Artes Visuales en comunicación y diseño Gráfico). UNAM Universidad Autónoma del estado de México. México, D.F.
- Figura 3.2 García, F. (2015). El diseño LetraGráfico; Gramática para el diseño de letras. México: Ed. Universidad Autónoma de San Luis Potosí, San Luis Potosí.
- Figura 3.3 Meggs, P.B. (2009). Historia del Diseño Gráfico. México: Ed. Mc Graw Hill.
- Figura 4.1 Hernández, R. (2016). Evolución de la tipografía posmoderna y su aplicación al diseño editorial (1986-2000). (Tesis de grado maestría en diseño gráfico) Universidad Autónoma de San Luis Potosí, S.L.P.
- Figura 4.2 recuperado en enero 2015 de: <https://es.pinterest.com/pin/116249234101582390/>
- Figura 4.3 recuperado en enero 2015 de: <http://galerija.metropolitan.ac.rs/index.php/AD108Istorijadizajna/AD108-Istorija-dizajna/metropolitan/Neville-Brody/Publikacije/Theface/The-Face-5>
- Figura 4.4 recuperado en enero 2015 de: <http://galerija.metropolitan.ac.rs/index.php/AD108Istorijadizajna/AD108-Istorija-dizajna/metropolitan/Neville-Brody/Publikacije/Theface/The-Face-1>
- Figura 4.5 recuperado en enero 2015 de: <http://galerija.metropolitan.ac.rs/index.php/AD108Istorijadizajna/AD108-Istorijadizajna/metropolitan/Neville-Brody/Publikacije/Theface/The-Face-8>
- Figura 4.6 recuperado en enero de 2015 de: <http://galerija.metropolitan.ac.rs/index.phpAD108Istorijadizajna/AD108-Istorijadizajna/metropolitan/Neville-Brody/Publikacije/Theface/The-Face-2>
- Figura 4.7 recuperado en enero de 2015 de: <https://ganjiejyin.files.wordpress.com/2015/03/arena1.jpg>
- Figura 4.8 recuperado en enero de 2015 de: [http://dubdotdash.blogspot.mx/2013\\_09\\_01\\_archive.html](http://dubdotdash.blogspot.mx/2013_09_01_archive.html)
- Figura 4.9 Wozencroft, J. (2001) The graphic language of Neville Brody 2, New York: Ed. Universe.
- Figura 4.10 recuperado en enero de 2015 de: <https://es.pinterest.com/pin/563864815828878780/>
- Figura 4.11 recuperado en enero de 2015 de: <http://img5.bdbphotos.com/images/orig/4/q/4q5muhra4ffwrh45.jpg?djet1p5k>

- Figura 4.12 Vanderlands, R. (2009) Emigre No. 70 The look Back Issue, Selection from Emigre Magazine #1 ~ # 69, 1984 – 2009, Celebrating 25 years in Graphic Design, (first edition). United States of America: ed. Gingko Press.
- Figura 4.13 Vanderlands, R. (2009) Emigre No. 70 The look Back Issue, Selection from Emigre Magazine #1 ~ # 69, 1984 – 2009, Celebrating 25 years in Graphic Design, (first edition). United States of America: ed. Gingko Press.
- Figura 4.14 Vanderlands, R. (2009) Emigre No. 70 The look Back Issue, Selection from Emigre Magazine #1 ~ # 69, 1984 – 2009, Celebrating 25 years in Graphic Design, (first edition). United States of America: ed. Gingko Press.
- Figura 4.15 Vanderlands, R. (2009) Emigre No. 70 The look Back Issue, Selection from Emigre Magazine #1 ~ # 69, 1984 – 2009, Celebrating 25 years in Graphic Design, (first edition). United States of America: ed. Gingko Press.
- Figura 4.16 Vanderlands, R. (2009) Emigre No. 70 The look Back Issue, Selection from Emigre Magazine #1 ~ # 69, 1984 – 2009, Celebrating 25 years in Graphic Design, (first edition). United States of America: ed. Gingko Press.
- Figura 4.17 Vanderlands, R. (2009) Emigre No. 70 The look Back Issue, Selection from Emigre Magazine #1 ~ # 69, 1984 – 2009, Celebrating 25 years in Graphic Design, (first edition). United States of America: ed. Gingko Press.
- Figura 4.18 recuperado en enero de 2015 de: <https://idocare4design.wordpress.com/tag/david-carson/>
- Figura 4.19 recuperado en enero de 2015 de: <https://es.pinterest.com/pin/256001560047383923/>
- Figura 4.20 recuperado en enero de 2015 de: <https://es.pinterest.com/pin/441212094726826466/>
- Figura 4.21 recuperado en enero de 2015 de: <https://es.pinterest.com/pin/360639882635147448/>
- Figura 4.22 Masherov, D. Fotografías recuperadas en noviembre 2015, de: [https://www.facebook.com/Denis.Masharov/media\\_set?se](https://www.facebook.com/Denis.Masharov/media_set?se)
- Figura 4.23 Masherov, D. Fotografías recuperadas en noviembre 2015, de: [https://www.facebook.com/Denis.Masharov/media\\_set?se](https://www.facebook.com/Denis.Masharov/media_set?se)
- Figura 4.24 Masherov, D. Fotografías recuperadas en noviembre 2015, de: [https://www.facebook.com/Denis.Masharov/media\\_set?se](https://www.facebook.com/Denis.Masharov/media_set?se)
- Figura 4.25 Masherov, D. Fotografías recuperadas en noviembre 2015, de: [https://www.facebook.com/Denis.Masharov/media\\_set?se](https://www.facebook.com/Denis.Masharov/media_set?se)
- Figura 4.26 Masherov, D. Fotografías recuperadas en noviembre 2015, de: [https://www.facebook.com/Denis.Masharov/media\\_set?se](https://www.facebook.com/Denis.Masharov/media_set?se)

- Figura 4.27 Vanderlands, R. (2009) Emigre No. 70 The look Back Issue, Selection from Emigre Magazine #1 ~ # 69, 1984 - 2009, Celebrating 25 years in Graphic Design, (first edition). United States of America: ed. Gingko Press.
- Figura 4.28 Vanderlands, R. (2009) Emigre No. 70 The look Back Issue, Selection from Emigre Magazine #1 ~ # 69, 1984 - 2009, Celebrating 25 years in Graphic Design, (first edition). United States of America: ed. Gingko Press.
- Figura 4.29 Vanderlands, R. (2009) Emigre No. 70 The look Back Issue, Selection from Emigre Magazine #1 ~ # 69, 1984 - 2009, Celebrating 25 years in Graphic Design, (first edition). United States of America: ed. Gingko Press.
- Figura 4.30 Vanderlands, R. (2009) Emigre No. 70 The look Back Issue, Selection from Emigre Magazine #1 ~ # 69, 1984 - 2009, Celebrating 25 years in Graphic Design, (first edition). United States of America: ed. Gingko Press.
- Figura 4.31 Vanderlands, R. (2009) Emigre No. 70 The look Back Issue, Selection from Emigre Magazine #1 ~ # 69, 1984 - 2009, Celebrating 25 years in Graphic Design, (first edition). United States of America: ed. Gingko Press.
- Figura 4.32 Vanderlands, R. (2009) Emigre No. 70 The look Back Issue, Selection from Emigre Magazine #1 ~ # 69, 1984 - 2009, Celebrating 25 years in Graphic Design, (first edition). United States of America: ed. Gingko Press.
- Figura 4.33 Vanderlands, R. (2009) Emigre No. 70 The look Back Issue, Selection from Emigre Magazine #1 ~ # 69, 1984 - 2009, Celebrating 25 years in Graphic Design, (first edition). United States of America: ed. Gingko Press.
- Figura 4.34 Vanderlands, R. (2009) Emigre No. 70 The look Back Issue, Selection from Emigre Magazine #1 ~ # 69, 1984 - 2009, Celebrating 25 years in Graphic Design, (first edition). United States of America: ed. Gingko Press.
- Figura 4.35 Vanderlands, R. (2009) Emigre No. 70 The look Back Issue, Selection from Emigre Magazine #1 ~ # 69, 1984 - 2009, Celebrating 25 years in Graphic Design, (first edition). United States of America: ed. Gingko Press.
- Figura 4.36 Vanderlands, R. (2009) Emigre No. 70 The look Back Issue, Selection from Emigre Magazine #1 ~ # 69, 1984 - 2009, Celebrating 25 years in Graphic Design, (first edition). United States of America: ed. Gingko Press.
- Figura 4.37 Hernández, R. (2016). Evolución de la tipografía posmoderna y su aplicación al diseño editorial (1986-2000). (Tesis de grado maestría en diseño gráfico) Universidad Autónoma de San Luis Potosí, S.L.P.
- Figura 4.38 Figura 4.26 Masharov, D. Fotografías recuperadas en noviembre 2015, de: [https://www.facebook.com/Denis.Masharov/media\\_set?se](https://www.facebook.com/Denis.Masharov/media_set?se)

- Figura 4.39 Hernández,R. (2016). Evolución de la tipografía posmoderna y su aplicación al diseño editorial (1986-2000). (Tesis de grado maestría en diseño gráfico) Univesidad Autónoma de San Luis Potosí, S.L.P.
- Figura 4.40 Hernández,R. (2016). Evolución de la tipografía posmoderna y su aplicación al diseño editorial (1986-2000). (Tesis de grado maestría en diseño gráfico) Univesidad Autónoma de San Luis Potosí, S.L.P.
- Figura 4.41 Hernández,R. (2016). Evolución de la tipografía posmoderna y su aplicación al diseño editorial (1986-2000). (Tesis de grado maestría en diseño gráfico) Univesidad Autónoma de San Luis Potosí, S.L.P.
- Figura 5.1 Hernández,R. (2016). Evolución de la tipografía posmoderna y su aplicación al diseño editorial (1986-2000). (Tesis de grado maestría en diseño gráfico) Univesidad Autónoma de San Luis Potosí, S.L.P.
- Figura 5.2 Hernández,R. (2016). Evolución de la tipografía posmoderna y su aplicación al diseño editorial (1986-2000). (Tesis de grado maestría en diseño gráfico) Univesidad Autónoma de San Luis Potosí, S.L.P.
- Figura 5.3 Hernández,R. (2016). Evolución de la tipografía posmoderna y su aplicación al diseño editorial (1986-2000). (Tesis de grado maestría en diseño gráfico) Univesidad Autónoma de San Luis Potosí, S.L.P.
- Figura 5.4 Hernández,R. (2016). Evolución de la tipografía posmoderna y su aplicación al diseño editorial (1986-2000). (Tesis de grado maestría en diseño gráfico) Univesidad Autónoma de San Luis Potosí, S.L.P.
- Figura 5.5 Hernández,R. (2016). Evolución de la tipografía posmoderna y su aplicación al diseño editorial (1986-2000). (Tesis de grado maestría en diseño gráfico) Univesidad Autónoma de San Luis Potosí, S.L.P.
- Figura 5.6 Hernández,R. (2016). Evolución de la tipografía posmoderna y su aplicación al diseño editorial (1986-2000). (Tesis de grado maestría en diseño gráfico) Univesidad Autónoma de San Luis Potosí, S.L.P.
- Figura 5.7 Hernández,R. (2016). Evolución de la tipografía posmoderna y su aplicación al diseño editorial (1986-2000). (Tesis de grado maestría en diseño gráfico) Univesidad Autónoma de San Luis Potosí, S.L.P.
- Figura 5.8 Hernández,R. (2016). Evolución de la tipografía posmoderna y su aplicación al diseño editorial (1986-2000). (Tesis de grado maestría en diseño gráfico) Univesidad Autónoma de San Luis Potosí, S.L.P.
- Figura 5.9 Hernández,R. (2016). Evolución de la tipografía posmoderna y su aplicación al diseño editorial (1986-2000). (Tesis de grado maestría en diseño gráfico) Univesidad Autónoma de San Luis Potosí, S.L.P.
- Figura 5.10 Hernández,R. (2016). Evolución de la tipografía posmoderna y su aplicación al diseño editorial (1986-2000). (Tesis de grado maestría en diseño gráfico) Univesidad Autónoma de San Luis Potosí, S.L.P.

Figura 5.11 Hernández,R. (2016). Evolución de la tipografía posmoderna y su aplicación al diseño editorial (1986-2000). (Tesis de grado maestría en diseño gráfico) Universidad Autónoma de San Luis Potosí, S.L.P.

Figura 5.12 p. 154 Figura 4.26 Masherov, D. Fotografías recuperadas en noviembre 2015, de: [https://www.facebook.com/Denis.Masharov/media\\_set?se](https://www.facebook.com/Denis.Masharov/media_set?se)

Figura 5.13 Vanderlands, R. (2009) Emigre No. 70 The look Back Issue, Selection from Emigre Magazine #1 ~ # 69, 1984 - 2009, Celebrating 25 years in Graphic Design, (first edition). United States of America: ed. Gingko Press.