

ANÁLISIS DE LA TIPOGRAFÍA COMO SIGNO EN EL CONTEXTO DE LA COMUNICACIÓN VISUAL

Tesina de grado

Autor

Agostina Alaniz Peña

Profesor guía

Rossana Bastías Castillo

Diseñadora Mención Gráfica

Dra. en Diseño y Comunicación

Escuela de Diseño

Facultad de Arquitectura

Universidad de Valparaíso

Valparaíso, Agosto 2014

INDICE

ABSTRACT

I	INTRODUCCIÓN	7
	I.1. Fundamento del área de estudio	8
	I.2. Delimitación del Problema	12
	I.3. Tipo de investigación	13
	I.4. Hipótesis o problemática	13
	I.5. Objetivos	13
II	METODOLOGÍA	14
	II.1. Método experimental indirecto	14
	II.1.1. Actividades	14
	II.1.2. Instrumento y criterio de selección	15
	II.1.3. Variables de medición	21
	II.1.4. Estrategia de aplicación de instrumento	22
	II.2. Método basado en entrevistas	23
	II.2.1. Actividades	23
	II.2.2. Instrumento y criterio de selección	23
	II.2.3. Variables de medición	29
	II.2.4. Estrategia de aplicación de instrumento	30
III	MARCO REFERENCIAL	31
	III.1. ¿CÓMO NACE EL SIGNO?	31
	III.1.1 Semiótica	31
	III.1.2 Signo	35
	III.1.3 Signo visual	36
	III.1.4 Signo lingüístico	37
	III.1.4.1 Signo tipográfico	38
	III.1.4.2 Anatomía estructural	44
	III.1.4.3 Factores compositivos de la forma	46
	III.2. REPRESENTACIÓN PLÁSTICA	47
	III.2.1 Signo plástico	47
	III.2.1.1 Lo semiótico de lo plástico	47
	III.2.1.2 Relación semiótica de lo plástico	51
	III.2.2 Componentes del signo plástico	53
	III.2.2.1 Forma	53
	III.2.2.1.1 Componentes de la forma	57
	III.2.2.2 Textura	59
	III.2.2.3 Color	60
	III.2.2.4 Expresión de los elementos estructurales	64

III.2.3. Expresión plástica del signo tipográfico	75
III.2.3.1. Exponentes	77
III.3. COMUNICACIÓN	82
III.3.1 Comunicación visual	82
III.3.2 Intención gráfica comunicativa	83
 III.4. PLAN DE ESTUDIOS DE LA ESCUELA DE DISEÑO UV	 84
III.4.1. La comunicación visual en el programa académico	84
III.4.2. Profundización tipográfica en el programa académico	85
 IV DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN	 87
IV.1. MÉTODO EXPERIMENTAL INDIRECTO	87
IV.1.1. Experiencia 1	88
IV.1.1.1. Lámina expositiva	88
IV.1.1.2. Cuestionario de fundamento	89
IV.1.1.3. Tabla descriptiva de recursos plásticos	90
IV.1.1.4. Tabla descriptiva de relación estructural	91
IV.1.2. Experiencia 2	92
IV.1.2.1. Lámina expositiva	92
IV.1.2.2. Cuestionario de fundamento	93
IV.1.2.3. Tabla descriptiva de recursos plásticos	94
IV.1.2.4. Tabla descriptiva de relación estructural	95
IV.1.3. Experiencia 3	96
IV.1.3.1. Lámina expositiva	96
IV.1.3.2. Cuestionario de fundamento	97
IV.1.3.3. Tabla descriptiva de recursos plásticos	98
IV.1.3.4. Tabla descriptiva de relación estructural	99
IV.1.4. Experiencia 4	100
IV.1.4.1. Lámina expositiva	100
IV.1.4.2. Cuestionario de fundamento	101
IV.1.4.3. Tabla descriptiva de recursos plásticos	102
IV.1.4.4. Tabla descriptiva de relación estructural	103
IV.1.5. Experiencia 5	104
IV.1.5.1. Lámina expositiva	104
IV.1.5.2. Cuestionario de fundamento	105
IV.1.5.3. Tabla descriptiva de recursos plásticos	106
IV.1.5.4. Tabla descriptiva de relación estructural	107
IV.1.6. Experiencia 6	108
IV.1.6.1. Lámina expositiva	108
IV.1.6.2. Cuestionario de fundamento	109
IV.1.6.3. Tabla descriptiva de recursos plásticos	110
IV.1.6.4. Tabla descriptiva de relación estructural	111
IV.1.7. Experiencia 7	112
IV.1.7.1. Lámina expositiva	112
IV.1.7.2. Cuestionario de fundamento	113
IV.1.7.3. Tabla descriptiva de recursos plásticos	114
IV.1.7.4. Tabla descriptiva de relación estructural	115
IV.1.8. Experiencia 8	116
IV.1.8.1. Lámina expositiva	116
IV.1.8.2. Cuestionario de fundamento	117

IV.1.8.3. Tabla descriptiva de recursos plásticos	118
IV.1.8.4. Tabla descriptiva de relación estructural	119
IV.1.9. Experiencia 9	120
IV.1.9.1. Lámina expositiva	120
IV.1.9.2. Cuestionario de fundamento	121
IV.1.9.3. Tabla descriptiva de recursos plásticos	122
IV.1.9.4. Tabla descriptiva de relación estructural	123
IV.2. MÉTODO BASADO EN ENTREVISTAS	124
IV.2.1. Entrevista a un experto en tipografía externo a la Escuela de Diseño UV	124
IV.2.2. Entrevista a ex profesor de la antigua asignatura de Tipografía	131
IV.2.3. Entrevista a profesor del Laboratorio de impresión y pre prensa digital	132
IV.2.4. Matriz de análisis comparativo para entrevistas	139
V PRESENTACIÓN Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS	143
V. 1. Resultados	143
V.1.1. Método experimental indirecto	143
V.1.2. Método basado en entrevistas	148
V. 2. Discusión de resultados	150
V. 3. Conclusión	153
VI ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS	154
VI. 1. Tablas	154
VI.2. Figuras	154
VII ANEXOS	158
VIII BIBLIOGRAFÍA	157
VIII. 1. Tablas	158
VIII.2. Figuras	158

Prefacio

En esta oportunidad, he querido de forma caprichosa llevar a cabo una investigación desde la más profunda ignorancia, es decir, no es que no tuviese nociones con respecto a la presencia tipográfica, o la riqueza de su conformación, o la arbitrariedad de su connotación; es en realidad la valoración del recurso tipográfico como generador de los discursos en la vida cotidiana lo que me intriga por sobre todas las cosas.

El impulso que gatillo en mí las ganas de ahondar un tema que hasta el día de hoy posee bastas polarizaciones y que a través de los siglos ha sido analizado, convertido en objeto de culto, venerado, destruido y desprestigiado (entre otras cosas); nace en primera instancia gracias a mi primer acercamiento con las letras en una asignatura llamada “Tipografía” dictada en la UPV (Valencia), donde se trataba de hacer un alcance en el conocimiento de los estilos, la historia y anatomía de los signos tipográficos.

Luego, este primer acercamiento tuvo su profundización en las asignaturas de Pre-prensa en la Escuela de Diseño, pero de alguna forma, sentía que no importaba desde donde hubiese adquirido mis conocimientos, porque percibía que se ahondaba siempre desde la misma perspectiva fundamentalista basada en la estructuración clásica de los caracteres y estilos de expresión, como si estuviésemos bajo el alero de consensos paradigmáticos en la utilización de un recurso (que considero) que se encuentra prácticamente al alcance de todas las personas, sean estas comunicadoras o no.

Bajo este escenario, mis motivaciones y alcances personales desde el punto de vista del diseño en esta investigación, apuntan hacia la búsqueda asociativa de los recursos significativos que utilizamos en la generación de los discursos personales como una oportunidad de expresar las ideas, con la finalidad de poder comunicarlos y hacerlos parte de la sociedad.

ABSTRACT

Con la motivación de dar a conocer la evolución de las dimensiones expresivas en el estudio de la tipografía, surge la necesidad de explorar instancias donde la tipografía participa desde una perspectiva sensorial apelando a la relación semántica de nuestra memoria visual para la transmisión del sentido. El objetivo principal en esta oportunidad será revelar cómo se desarrolla el proceso en la interpretación de los signos visuales insertos en la comunicación visual para la generación de nuevos significados.

Para abarcar este objetivo se procederá a la identificación y clasificación de los recursos plásticos y relaciones estructurales que actúan sobre la articulación del significado en una instancia de comunicación visual mediante una experiencia; paralelo a este principio se trabajará en la consideración valorativa que mantienen los académicos y expertos en el área para dar cuenta de las consideraciones y criterios respecto a la dimensión expresiva de la tipografía.

Esta investigación se desarrollará en torno a la búsqueda cualitativa de los fenómenos que influyen en el manejo del signo tipográfico en la comunicación visual, para esto se deberán revisar aquellos parámetros que participan en la conformación tipográfica, el sistema de la lectura y asimilación de los signos y los postulados en torno a la construcción del mensaje visual.

Palabras clave

Signo plástico, Signo tipográfico, Tipografía, Comunicación visual,

I. INTRODUCCIÓN

Los avances tecnológicos y culturales han hecho de la tipografía uno de los recursos esenciales del diseño gráfico, ya que a través del lenguaje permite la materialización de las ideas, el pensamiento y los discursos. Estos avances han determinado que la tipografía es parte fundamental de la comunicación visual y se organiza en un sistema de signos para ayudar al entendimiento colectivo.

Estos signos una vez creados se asimilan, aprehenden y viajan para emanar significado; de acuerdo a este principio, el diseñador como tal es el actor más apto para el entendimiento y la alimentación de este sistema.

Esta investigación apunta hacia la búsqueda del proceso de re significación de los factores plásticos que influyen en la re interpretación del signo tipográfico en alumnos de la Escuela de Diseño de la Universidad de Valparaíso. Esto permitirá de manera superficial entregar nociones de la valoración de la tipografía en cuanto al manejo de los recursos plásticos en función de la expresividad dentro de un contexto comunicativo.

Esta re interpretación de los factores plásticos corresponde sólo a una de las dimensiones que dan sentido a la articulación de los signos tipográficos y nace a raíz de los criterios semánticos del lenguaje y la expresión para la articulación de una motivación discursiva. Para entender este fenómeno del acto creativo se debe considerar en todo momento el sistema de significación semiótica de los signos, los parámetros de interpretación entre el plano del contenido y la expresión, la expresión del signo plástico y su estructura compositiva. La forma en cómo se articulará el análisis de la construcción visual del significado será mediante la revisión de los elementos constitutivos del signo plástico para entender luego el sistema comprendido en una unidad comunicativa definida por D.A. Dondis:

“(...) El sistema como un todo está 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 del sistema sin modificar el conjunto.”

Ciertamente, para llegar a un buen resultado de carácter representativo debería emprender mi búsqueda en un trabajo exhaustivo de al menos un año, ya que habría que interpretar los procesos de significación de los signos tipográficos de todos los alumnos de la Escuela de Diseño y contar con un amplio respaldo de los procesos metodológicos para el manejo de los signos.

En este caso, dada las condiciones investigativas dentro del rango de tiempo, me limitaré a la observación del desarrollo de una muestra referencial en un ejercicio que permitirá dar cuenta de forma aislada los comportamientos semánticos de la reinterpretación y significación de un sistema de signos a partir de una intencionalidad comunicativa. Paralelo a esto, se tomará en cuenta el desempeño metodológico de los académicos en el desarrollo de la tipografía y la valoración de la expresión tipográfica desde la visión de un experto.

I.1. Fundamento del área de estudio

Resulta muy interesante detenerse a pensar que a través de los siglos, la escritura, o mejor dicho los signos lingüísticos, han estado sujetos a diversas transformaciones de toda índole, para poder adaptarse al uso de la lengua y funcionar como el principal vehículo material de comunicación, y a su vez, al desarrollo tecnológico de las diferentes culturas en todo el mundo. Pese a esto, desde Mesopotamia hace 5.000 años atrás hasta el día de hoy, la escritura sigue manteniendo su imprescindible posición; quizás ya no con los mismos propósitos de registro históricos, pero sí como un indispensable medio espontáneo y pregnante de expresión.

Gracias a la escritura, podemos elaborar y materializar un constructo mental, codificarlo, ordenarlo en códigos visuales, plasmarlo en un soporte, copiarlo, distribuirlo y redistribuirlo, haciendo que nuestras ideas viajen y hablen por sí solas cargadas de intenciones y propósitos. En este contexto, urge en el emisor, la necesidad de otorgar carácter al fluir del habla, al tono vocal mediante una forma distinguida, para que ésta pueda ser entendida de acuerdo a fines específicos, es decir, “vestir las palabras para la ocasión”. Ahora, gracias a los avances tecnológicos y la transición de los sistemas de escritura, la posibilidad de escoger una forma para exponer un discurso ha llegado a casi todas las áreas de la sociedad, hasta el punto en que se ha convertido en una real necesidad para la organización social, desde lo urbano hasta las conversaciones en las redes sociales de internet.

Este proceso creativo, no se ha llevado a cabo de manera uniforme en la sociedad, precisamente por los diferentes avances tecnológicos en todo el mundo, de hecho, aún existen lenguas cuyos fonemas no han podido ser codificados en un lenguaje de escritura propio, los que, dependiendo del tipo de sociedad en la que se desarrollan, han tenido que adaptar su lenguaje a aquellos métodos lingüísticos más influyentes. En Sudamérica tenemos varios ejemplos de lenguas ágrafas, las cuales se han querido adaptar al alfabeto latino, ejemplo de ello son el Quechua en Perú, o la lengua Maká del Chaco Paraguayo o más cercano aún, el Mapudungun o Mapusungun, lengua del pueblo Mapuche y nuestra tierra compartida con

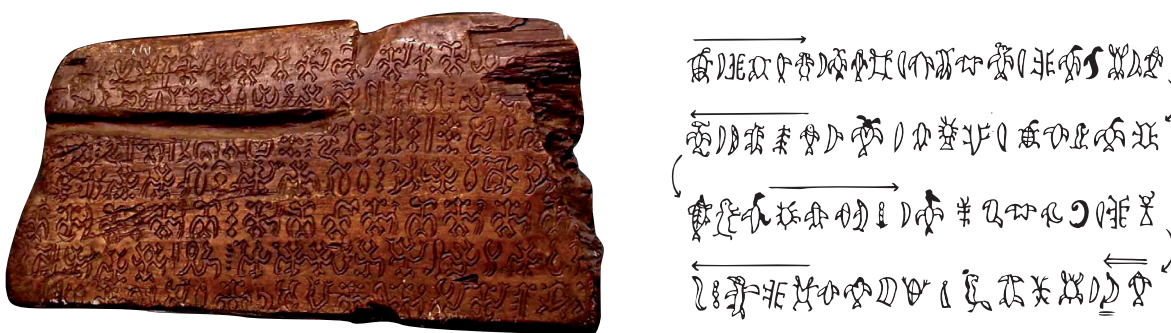


FIGURA 1

Argentina, que aún no ha podido ser decodificada y bien traducida al castellano dada su particular fonética y cosmovisión cultural; o el caso del sistema de escritura RongoRongo (FIGURA 1) hallado en la Isla de Pascua, que posee un enigmático sistema de escritura basada en signos alusivos a líneas sinuosas y orgánicas alineados de izquierda a derecha que hasta ahora no tienen una sólida traducción dada la escasez de referentes lingüísticos y la orden cristiana de aniquilación de las tablillas de escritura por considerarlas paganas.

En la cultura occidental, los principales antecedentes oficiales de la forma de la lengua latina tienen su origen en la transformación del sistema de signos fenicios en signos griegos y posteriormente en el desarrollo de las letras lapidarias del imperio romano.

En Chile y otros países como Perú y Argentina, producto de la colonización española y las razones históricas que conocemos, se implantó la lengua castellana como oficial y materna, y en unas zonas más que en otras, se abolieron las lenguas originarias portadoras de la cultura, otros significados y modismos. Desde entonces, producto de la educación mestiza, fuimos revisando las antiguas lenguas como ajenas y lejanas.

Actualmente, los software de edición gráfica y la digitalización de los caracteres tipográficos han abierto la posibilidad a creativos de todo el mundo de potenciar la investigación en el recurso de los signos visuales y comenzar la búsqueda de una identidad propia en el uso del lenguaje escrito. Gracias a esto, en América Latina se ha comenzado a ver la tipografía desde otras perspectivas, quizás, ya no como el oficio dependiente del tipógrafo para la composición de texto a través del tipo móvil que estipulaba una serie de reglas para primar la legibilidad y la invisibilidad del texto, sino como un potente medio de expresión capaz de contener emociones que aporten a la asimilación de un concepto.

En el contexto nacional, con el desarrollo económico, el crecimiento de la industria y la inmigración; el impulso del desarrollo del diseño en materia gráfica, y más específico aún, de la tipografía, en un principio no tenía más que un propósito comercial y se ajustaba a modelos y tecnologías extranjeras. Posterior a la independencia de la corona Española, Chile tenía sus propios asuntos políticos y sociales a los que responder, esto significaba que en lo que respecta a la comunicación, se debía encontrar una manera propia de decir las cosas, una forma que pudiese hablar desde la cultura nativa y darla a conocer a diferentes audiencias. En este sentido, a nivel nacional, artistas y diseñadores han experimentado con el recurso tipográfico poniendo en valor su fuerza comunicativa, como es el caso de los trabajos hechos entre 1963 y 1973 por Vicente y Antonio Larrea, entre los cuales destacan los carteles realizados bajo motivaciones políticas y sociales para la Unidad Popular (FIGURA 2) y los logos hechos para Quilapayún e Inti Illimani, los cuales en el año 2002 sirvieron como referente para el diseñador Francisco Galvez en su tipografía “Llanquihue Display” (FIGURA 3).

“El trabajo de estos diseñadores fue básicamente artesanal, tenía como punto de partida el dibujo y en esa rusticidad radico gran parte de su impacto. La intención estatal de valorar el trabajo humano encontró su resonancia en estos carteles que exaltaron la manualidad, los trazos gruesos y los colores alusivos a la identidad latinoamericana. Desplazando el criterio gráfico que impero en Chile hasta entonces, basado en el estilo publicitario norteamericano y el cartelismo europeo, la cualidad de los Larrea fue transmitir mensajes que generaban una cercanía inaudita con sus receptores.” (Artículo de el Diario “Página 12”).

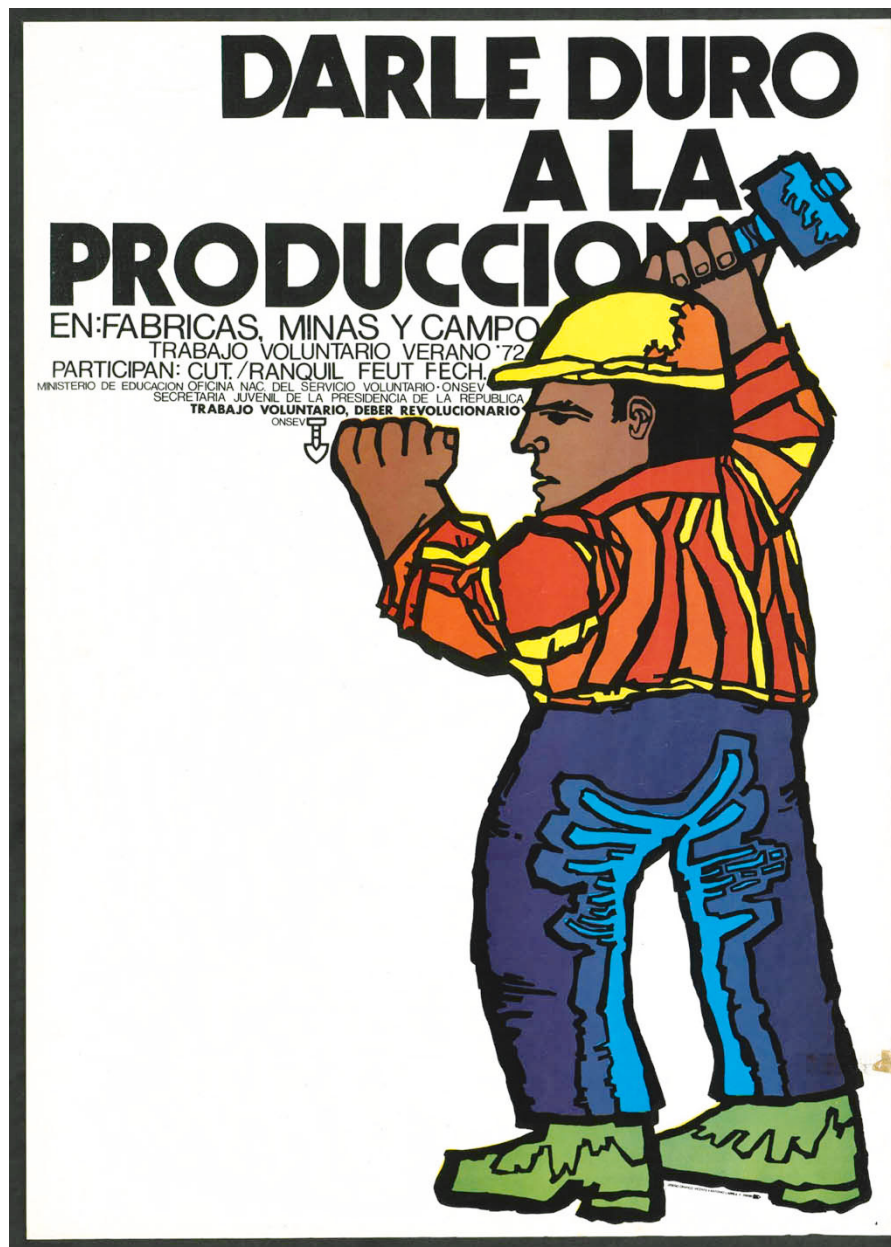


FIGURA 2

QUILAPAYÚN

FIGURA 3

La manera en que se está abordando la tipografía en Latinoamérica abre la puerta hacia un montón de posibilidades que principalmente aluden hacia lo folclórico y popular, en búsqueda continua aquello a lo que nos podría representar. Al parecer, las intenciones y motivaciones de los diseñadores contemporáneos, es la búsqueda por reestablecer y posicionar lo fortuito (pero no azaroso) de la cultura latinoamericana en la tipografía, apuntando tanto hacia las letras de texto seguido, como la tipografía mexicana “Gandhi” diseñada por la agencia de publicidad Ogilvy México o las letras de “fantasía” que componen los “Afiches chicha”, propios de la cultura musical tropical andina del Perú diseñados por Elliot Tupac (FIGURA 4).



FIGURA 4 / TRABAJO REALIZADO POR ELLIOT TUPAC, “EL DECERTOR” (PERÚ) Y SETH (FRANCIA) LLEVADO A CABO EN LIMA, PERÚ.

En materia tipográfica, ya no basta con encasillar la forma de los signos lingüísticos a lo que estamos acostumbrados a reconocer; una letra A será siempre una letra A en el estilo en que se presente, siempre y cuando se entienda como tal y pertenezca a un alfabeto de raíz latina. Nuestra cultura no debería limitarse a los experimentos tipográficos hechos y establecidos por las antiguas civilizaciones, de hecho, es en México donde comienza a gestarse la búsqueda por la historia tipográfica local y la influencia extranjera con la diseñadora y doctora en Arte Marina Garone Gravier y su investigación “Tipografía y diseño industrial e Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas”.

Actualmente contamos con avanzada tecnología e instruidos profesionales capaces de llevar a cabo investigaciones de carácter lingüístico en búsqueda de la articulación de nuestras propias palabras en conjugación con el alfabeto y reglas gramaticales insertas; a pesar de esto, aún no se aprecia una fuerte influencia de los rasgos plásticos latinoamericanos, ricos en diversidad y referencias.

Es de esta manera en que actualmente surgen diversas perspectivas de asimilar el signo tipográfico abordándolo desde sus varios enfoques, ya sean la legibilidad, significación, raíz o simplemente experimentando nuevas propuestas morfológicas. De igual forma han surgido múltiples instancias para reunir, exponer y difundir el interés del desarrollo tipográfico en Latinoamérica, como la bienal de “Letras Latinas” con la colaboración del diseñador argentino Rubén Fontana², o la iniciativa de la organización “Tipos Latinos”, la cual está llevando a cabo en nuestro país la sexta “Bienal de tipografía Latinoamericana”.

Para concluir, es necesario tener presente que son muchas las razones para focalizar la atención de los diseñadores gráficos latinoamericanos en el redescubrimiento de las significaciones gráficas de la escritura; sea esta adquirida, desarrollada o aún no profundizada. Para evaluar la posición que posee el impulso tipográfico creativo, es fundamental tener en cuenta la apreciación que adquieren los estudiantes en formación de diseño al enfrentar las decisiones que componen una situación comunicativa, con ello, reconocer cuáles son sus criterios de selección tipográfica para construir una intención comunicativa y descubrir el valor que posee la manifestación del signo tipográfico entendida como un elemento contenedor de significados, bajo esta perspectiva, es necesario descomponer los caracteres de la tipografía a signos “autovalentes”, es decir, como elementos cargados de significación y despojados de referente. Entender los caracteres tipográficos como objetos visuales o simples imágenes permite entender su contenido de una manera mucho más libre y sensitiva, ya que nos concentraremos más en su emocionalidad y sentido más que en la mera iconicidad o copia de la realidad.

I.2. Delimitación del problema

Esta investigación revisará de manera forma aislada el desarrollo de una muestra referencial de primera fuente en un ejercicio que dará a conocer los comportamientos semánticos de la reinterpretación y significación de un sistema de signos a partir de la intencionalidad comunicativa, por otro lado se considerará la participación directa de diseñadores que en este momento participan de manera activa en el desarrollo académico y estudio tipográfico.

Por lo tanto, los datos arrojados por el método permitirán dar cuenta sólo de un fenómeno en particular y no pretenden en ningún caso representar o diagnosticar el desempeño académico general del estudiantado.

² Rubén Fontana dirige en la actualidad la Carrera de Posgrado en Diseño de Tipografía de la Universidad Nacional de Buenos Aires, en 1997 dictó una cátedra de tipografía que quedó plasmada en un libro seminario titulado “Pensamiento Tipográfico”, el cual condensa conceptos y metodologías que contemplaban la plasticidad del signo tipográfico en su dimensión, textura, forma e identidad.

I.3. Tipo de investigación

El desarrollo de la investigación será de carácter cualitativo; el cual documentará de manera descriptiva el fenómeno inserto en el uso de la comunicación visual en los estudiantes de la Escuela de Diseño.

I.4. Hipótesis o problemática

Los alumnos de la Escuela de Diseño no poseen criterios de selección de los recursos plásticos que conforman el signo tipográfico para llevar a cabo una intención comunicativa.

I.5. Objetivos

General

Revelar el valor del uso del signo tipográfico en su dimensión expresiva plástica y su importancia en el contexto de la comunicación visual en la Escuela de Diseño, Universidad de Valparaíso.

Específicos

- a** Identificar los recursos de expresión plástica presentes en la conformación de un signo tipográfico en un ejercicio de comunicación visual con estudiantes de la Escuela de Diseño UV.
- b** Analizar la vinculación entre la intención comunicativa y los criterios de conformación del signo tipográfico en su dimensión de expresión plástica.
- c** Determinar el valor del uso del signo tipográfico en su dimensión expresiva en la comunicación visual por parte de los académicos de la Escuela de Diseño UV.

II. METODOLOGÍA

El desarrollo metodológico de la investigación se articuló en dos arterias sustanciales, que permitirán de forma cualitativa abarcar tres aspectos fundamentales de las fuentes de información disponible para analizar de acuerdo a cada uno de los objetivos; las fuentes de información que permitirán desarrollar la investigación estarán concentradas en : los alumnos, académicos y expertos; luego, la extracción de información se organizará de acuerdo a: 1) un método experimental indirecto y 2) un método basado en entrevistas.

II.1. Método experimental indirecto

El siguiente método a exponer tiene como alcance develar el punto (a) y (b) de los objetivos de la investigación, los cuales manifiestan:

- (a) *“Identificar los recursos de expresión plástica presentes en la conformación de un signo tipográfico en un ejercicio de comunicación visual con estudiantes de la Escuela de Diseño de la Universidad de Valparaíso.”*
- (b) *“Analizar la vinculación entre la intención comunicativa y los criterios de conformación del signo tipográfico en su dimensión de expresión plástica.”*

II.1.1. Actividades

- Búsqueda del espacio físico para la realización de la experiencia
- .. Convocatoria de alumnos
- ... Breve exposición de los objetivos e instrucciones de la experiencia
- :: Entrega de *lámina expositiva* y materiales para la realización del ejercicio
- :: Realización del ejercicio (60 min. Aprox.)
- :: Entrega y realización del *cuestionario de fundamentación* (20 min. Aprox.)
- :: Registro fotográfico de cada una de las láminas expositivas
- :: Análisis de láminas expositivas de acuerdo a matrices y cuestionarios de fundamentación
- :: Relación y asociación de elementos compositivos y tópicos estructurales

II.1.2. Instrumento y criterio de selección

A fin de obtener un entendimiento de las razones y motivaciones implícitas en el manejo de los recursos plásticos y el dominio conceptual de la presencia del signo tipográfico en la comunicación visual, se procederá a la utilización de técnicas proyectuales de asociación y expresión, las cuales ayudarán a medir los criterios de selección para la construcción de una intención comunicativa.

Las técnicas proyectuales se profundizarán a partir de una experiencia vivencial compartida, la cual consistirá en una situación comunicacional compartida entre el alumno tesista y el *alumno interpretante*. Esta experiencia vivencial consistirá en la producción manual de una composición visual que tendrá como requisito comprometer especial atención en el recurso tipográfico y su expresión plástica a partir de un *estímulo verbal inducido* otorgado por el alumno tesista y una *intención comunicativa* (un contexto o receptor objetivo) asignada por el alumno que realiza la experiencia (Figura 5)

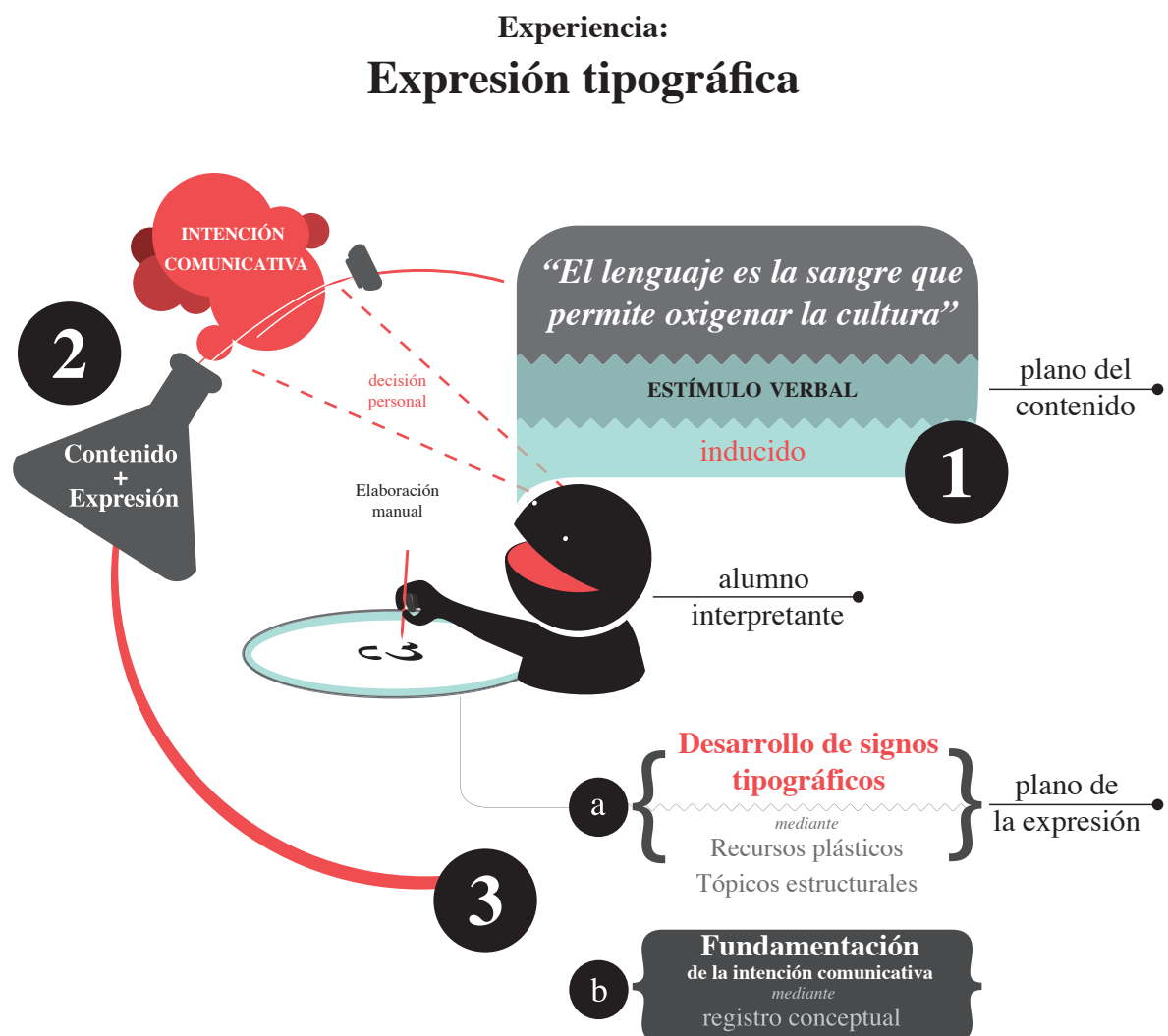


FIGURA 5 / ESQUEMA DE LA EXPERIENCIA

Para el desarrollo del instrumento, se revisó a grandes rasgos el trabajo investigativo de tipo exploratorio elaborado por los Dres. Juan Ramón Martín y Javier Nó Sanchez de la Universidad Pontificia de Salamanca, donde buscaban analizar el significado connotativo en el signo plástico mediante la adaptación de la técnica diferencial semántica de Osgood (1976:45) y Tucker (1955:49) a la lengua castellana, la cual buscaba la selección reactiva de ocho conceptos (que respondían a diversas cualidades plásticas, estructuras compositivas, tratamiento de color, texturas y formas dominantes) representados en reconocidas imágenes de obras de arte. La herramienta de selección reactiva consistía en la formulación de una lista capaz de reunir la mayor cantidad de adjetivos para describir o evaluar las imágenes enfatizando el punto de vista de sus cualidades plásticas.

A diferencia del modelo anterior, el objetivo de la herramienta para esta investigación no es analizar el significado connotativo del signo, sino que más bien, será identificar cuáles son los elementos plásticos y tópicos estructurales que conforman el signo plástico como un elemento expresivo y su fundamento en el modo de comunicar; por esta razón, sólo se buscará recoger los datos mediante técnicas de clasificación y orden sin manipular las variables para una fiel constatación de los conceptos descriptivos presentes en la construcción del ejercicio.

Elementos que conforman el instrumento de registro:

Los elementos que conforman el registro de la experiencia, ayudarán a recaudar toda la información que comprende el desarrollo expresivo del signo tipográfico mediante la utilización de un soporte neutro que permitirá exhibir el desempeño constructivo a partir de un estímulo inducido a modo de frase. De acuerdo a esta primera etapa se llevará a cabo el segundo método de registro, donde podrán explicar conceptualmente el fundamento detrás de la intención comunicativa que impulsó a la concretización de la composición visual con la ayuda de recursos plásticos.

a) Estímulo verbal inducido

Este estímulo inducido formará parte del primer alcance relacional del plano del contenido, y será el elemento original que dará paso a la reinterpretación del complejo de signos tipográficos. Para la elaboración de la frase se primó la presencia de los caracteres más ricos y completos en términos de forma y plasticidad extraídos del libro “Educación tipográfica” de Francisco Gálvez :

Letras generadoras de la mayoría de las otras formas: h, i, j, l, m, r, u, p, b, v

Letras más distintivas: a, s y g

Frase:

“El lenguaje es la sangre que permite oxigenar la cultura”

b) Lámina Expositiva (lámina en blanco)

Este elemento permitirá develar la articulación del plano de la expresión luego de la reinterpretación del estímulo verbal inducido.

La lámina expositiva consiste en la entrega de una hoja en blanco capaz de registrar los recursos plásticos que darán paso a la construcción de una intención comunicativa asignada por el mismo alumno.

c) Cuestionario de fundamento

En seguida, se entregará un cuestionario de fundamento, el cual permitirá de manera estructurada justificar las decisiones de conformación plástica para la construcción de la intención comunicativa. Este elemento formará parte crucial del análisis relacional de los elementos compositivos de la forma, ya que registrará de modo verbal los conceptos estructurales que sustentarán la re-interpretación del plano del contenido.

*Detalle a continuación**

d) Tabla descriptiva de recursos plásticos

Luego se traspasarán todos los elementos visuales que conforman el sistema de los signos tipográficos a una tabla de constatación, la cual registrará y reunirá sistemáticamente los ítems compositivos por separado. Esta parte del instrumento constituirá un registro de tipo descriptivo que reunirá de manera definitiva la dominancia de los componentes plásticos correspondientes a la forma, el color y la textura.

*Detalle a continuación**

e) Tabla descriptiva de relación estructural

Por último, se procederá a analizar la composición en la lámina expositiva que dará paso al registro de la dominancia de los estilos visuales en relación a la estructura conformada por el conjunto de los elementos plásticos. Es importante señalar que esta tabla servirá de apoyo referencial como complemento a los análisis de registro de los elementos plásticos.

*Detalle a continuación**

*c) Cuestionario de fundamento **

CUESTIONARIO DE FUNDAMENTO POR ALUMNO		
NOMBRE:		FECHA:
RECURSOS PLÁSTICOS	EXPLICA BREVEMENTE LA INTENCIÓN COMUNICATIVA DESARROLLADA EN LOS SIGUIENTES RECURSOS :	
forma		Indica algunos conceptos que ayudaron a construir tu intención comunicativa respecto a la forma :
color		Indica algunos conceptos que ayudaron a construir tu intención comunicativa respecto al color :
textura		Indica algunos conceptos que ayudaron a construir tu intención comunicativa respecto a la textura :

TAB. 1 / ELABORACIÓN PROPIA

d) Tabla descriptiva de recursos plásticos *

CASO:		FECHA:	
RECURSOS PLÁSTICOS	MATRIZ DE ANÁLISIS MEDIANTE EL REGISTRO DE LA DOMINANCIA DE RECURSOS PLÁSTICOS		1
	forma	punto mancha línea contorno	continua segmentada modulación orgánica modulación geométrica modulación vibrante modulación mixta
textura	puro compuesto liso granulado unidad textural ritmo	patrón regular patrón azaroso regular aleatorio mixto	
	brillo	claro	
oscuro			
saturación	vivo		
	opaco		
matiz	puro		
	compuesto		
color		amarillo amarillo - naranja naranja naranja - rojo rojo rojo púrpura púrpura azul-púrpura azul verde - azul verde verde - amarillo gris cromático blanco negro gris	
RECURSOS PLÁSTICOS			acromáticos

TAB. 2 / ELABORACIÓN PROPIA

e) *Tabla descriptiva de relación estructural **

TABLA DE REGISTRO POR ALUMNO	
CASO:	FECHA:
2 MATRIZ DE ANÁLISIS MEDIANTE EL REGISTRO DE LA DOMINANCIA EN LA RELACIÓN ESTRUCTURAL DE LOS RECURSOS PLÁSTICOS	DOMINANCIA ESTRUCTURAL
	-3 -2 -1 0 1 2 3
	Inestabilidad
	Asimetría
	Irregularidad
	Complejidad
	Fragmentación
	Profusión
	Exageración
	Espontaneidad
	Opacidad
	Distorsión
	Yuxtaposición
	Aleatoriedad
Difusividad	
Episodicidad	
Equilibrado	
Simetría	
Regularidad	
Simplicidad	
Unidad	
Economía	
Reticencia	
Predictibilidad	
Transparencia	
Realismo	
Singularidad	
Secuencialidad	
Agudeza	
Continuidad	

TAB. 3 / ELABORACIÓN PROPIA

Valoración de dominancia estructural en la composición

La anterior tabla descriptiva cuenta con una valoración sistemática de acuerdo a polaridades estructurales, cada una de las catorce polaridades estructurales, cuenta con una escala que mide la dominancia de una cualidad por sobre la otra en la composición respecto a un punto cero y una valoración comprendida entre el -3 y el 3. Ejemplo:

Inestabilidad // equilibrio

- El número **3** indica la dominancia visual del total de las dimensiones del recurso plástico (forma, color y textura) en función del equilibrio.
- El número **2** indica la dominancia visual de al menos 2 de las dimensiones del recurso plástico (por ej: forma y color) en función del equilibrio.
- El número **1** indica la dominancia visual de al menos 1 de las dimensiones del recurso plástico (por ej: forma) en función del equilibrio.
- El número **0** indica nula dominancia visual de las dimensiones del recurso plástico.
- El número **-1** indica la dominancia visual de al menos 1 de las dimensiones del recurso plástico en función de la inestabilidad.
- El número **-2** indica la dominancia visual de al menos 2 de las dimensiones del recurso plástico en función de la inestabilidad.
- El número **-3** indica la dominancia visual de al menos 3 de las dimensiones del recurso plástico en función de la inestabilidad.

La valoración de una de las cualidades dominantes en la composición dependerá de la cantidad de indicadores percibidos que respondan a esa cualidad. Los criterios de valoración nacen producto de la percepción y la sensación expresiva que entregue cada composición en relación al formato y sus partes integradoras, por esta razón se considerará la dominancia estructural fundada en la suma de recursos plástico.

II.1.3. Variables de medición

La aplicación de los instrumentos en la experiencia buscará:

- (a) Identificar los elementos compositivos que reinterpretarán el estímulo inducido
- (b) Recoger la fundamentación de las técnicas compositivas aplicadas.

De acuerdo a las determinaciones nombradas se establecerán las siguientes variables de medición :

a) Los recursos plásticos de conformación del signo tipográfico y los tópicos estructurales (técnicas visuales) que nacen a raíz de la combinación de sus elementos compositivos nacen producto de:

- Los elementos básicos de la comunicación visual presentes en el capítulo 3 de D.A.Dondis en su libro “La sintaxis de la imagen” :

**Componentes de la forma* (punto, línea, contorno) y el color.

- La sistemática de la textura, forma y color presentes en el capítulo 5 del Groupe u en su libro “Tratado del signo visual”:

**Componentes de la textura* (unidad textural y ritmo)

-Las técnicas visuales: estrategias de comunicación presentes en el capítulo 6 de D.A.Dondis en su libro “La sintaxis de la imagen”.

**Técnicas visuales:* Equilibrio-Inestabilidad, Simetría-Asimetría, Regularidad-Irregularidad, Simplicidad-Complejidad, Unidad-Fragmentación, Economía-Profusión, Reticencia-Exageración, Predictibilidad-Espontaneidad, Transparencia-Opacidad, Realismo-Distorsión, Singularidad-Yuxtaposición, Secuencialidad-Aleatoriedad, Agudeza-Difusividad, Continuidad-Episodicidad.

b) Los elementos y tópicos estructurales identificados y constatados en cada uno de los resultados del experimento, serán sometidos a una evaluación de observación mediante la asociación de la expresión y el fundamento estableciendo relaciones entre:

- | | |
|------------------------------------|---|
| - Binomios elementales | - Dominancia estructural predominante |
| - Recursos plásticos predominantes | - Dominancia estructural no observada |
| - Recursos plásticos no observados | - Relación de recursos y dominancia estructural |

Esta segunda parte del ejercicio apuntará hacia la revisión de la fundamentación conceptual de las acciones realizadas en la experiencia a fin de poder clarificar la coherencia entre el plano del contenido y el de la expresión. Para esto, la compilación de la fundamentación de los elementos utilizados se realizará en modalidad de cuestionario con especial énfasis hacia cada uno de los recursos del signo plástico (forma, color y textura), tratando de buscar de la manera más directa y explícita posible la intención implícita.

El resultado se someterá a un análisis relacional entre las tendencias prominentes de los elementos constitutivos del signo plástico, su relación estructural y el relato de justificación. De esta manera se pondrá en evidencia cuáles son las tendencias elementales que materializan el signo plástico y su coherencia discursiva para hacer efectiva la intención mediante la comunicación visual.

II.1.4. Estrategia de aplicación de instrumento

En esta investigación se establecerá una construcción de un proceso comunicativo; el cual estará conformado por un alumno comunicador que llamaremos emisor. El comunicador dará a conocer un mensaje verbal por medio de un canal visual que se expresa a modo de escritura, el cual se reinterpretará dependiendo del receptor al cual se dirige (dependerá del comunicador) y decodificará en signos tipográficos.

Para la estrategia de aplicación de la herramienta, se determinó que los resultados de la experiencia serían otorgados por una muestra representativa de la primer fuente de información correspondiente a los alumnos de la Escuela de Diseño de la Universidad de Valparaíso.

La muestra de alumnos idóneos para la realización del ejercicio se extrajo a partir de un análisis superficial de las asignaturas que tienen relación con el tema de la investigación y que forman parte de la malla curricular de la carrera de diseño. De acuerdo a esto, el estudiante que reúne las habilidades mínimas para participar de la experiencia debería reunir los conocimientos de las siguientes asignaturas:

- Todas las asignaturas comprendidas entre el primer y cuarto semestre
- Laboratorio de impresión y pre prensa digital (al menos I)

II.2. Método basado en entrevistas

El siguiente método a exponer tiene como alcance develar el punto (b) y (c) de los objetivos de la investigación, los cuales manifiestan:

- (b) *“Analizar la vinculación entre la intención comunicativa y los criterios de conformación del signo tipográfico en su dimensión de expresión plástica.”*
- (c) *“Determinar el valor del uso del signo tipográfico en su dimensión expresiva en la comunicación visual por parte de los académicos de la Escuela de Diseño UV.”*

II.2.1. Actividades

- Búsqueda de contacto de los entrevistados
- .. Presentación de la investigación y objetivos a los entrevistados
- ... Acuerdo de instancia de encuentro
- :: Aplicación de las entrevistas (50 min. Aprox.)
- ::: Organización testimonial en tabla comparativa
- ::: Análisis y relación conceptual

II.2.2. Instrumento y criterio de selección

Para la obtención de los diferentes puntos de vista con respecto al valor que se le otorga a la utilización del signo plástico en el recurso tipográfico como parte fundamental de la comunicación visual, se debe realizar un acopio testimonial de las razones implícitas que influyen en la metodología impartida por los profesores de la Escuela de Diseño de la Universidad de Valparaíso y paralelamente a eso, un caso de visión externa respecto a la valoración de los elementos compositivos del signo plástico tipográfico en relación a la comunicación visual y los paradigmas de la expresión de los expertos en la materia.

Instrumentos :

- a) *Entrevista a experto en tipografía externo a la Escuela de Diseño de la Universidad de Valparaíso (1)*
- b) *Entrevista a académicos de la Escuela de Diseño (2)*
 - b.1) *Ex profesor de la antigua asignatura de Tipografía*
 - b.2) *Profesora del Laboratorio de impresión y pre prensa digital*
- c) *Matriz de análisis comparativo para entrevistas*

a) Entrevista a experto en tipografía externo a la Escuela de Diseño a la Universidad de Valparaíso

ENTREVISTA ABIERTA A EXPERTO		
NOMBRE:		
PROFESIÓN:		
Objetivo	Descripción	Pregunta
Conocer la importancia del uso de la expresividad plástica en el signo tipográfico desde su visión personal	Preguntas sobre definición	1- ¿Qué significa para usted la expresividad del signo plástico?
		2- ¿Usted vincularía la expresividad plástica del signo tipográfico más con el arte o el diseño?
		3- ¿Qué importancia le otorga al uso de la expresividad plástica en la tipografía?
Identificar consideraciones personales respecto a los criterios que influyen en el proceso creativo de los signos tipográficos dentro de la comunicación visual	Preguntas relacionadas a la percepción frente a las decisiones expresivas en el diseño gráfico	4 - Cual es su posición respecto a la siguiente frase: “Una tipografía es para entender las palabras... el sentido, y no para dibujar letras, la forma es una circunstancia... lo que importa es lo que está detrás de la letra.” <i>Rubén Fontana, 2011</i>
		5 - ¿En qué contextos cree que la forma es más propensa a la iconicidad?
		6 - Respecto al signo tipográfico en la comunicación visual, ¿En qué contextos cree usted que la sustancia es más propensa a ser subordinada a la forma?
Conocer aristas del enfoque metodológico de su actividad académica	Preguntas orientadas a la percepción del desempeño académico de sus alumnos	7 - ¿Identifica algún tipo de tendencia o iconicidad en las dimensiones de la expresividad plástica del signo tipográfico en los estudiantes de diseño de la UC de Santiago?

Objetivo	Descripción	Pregunta
		8- ¿Qué tipo de motivaciones gatillan la intención creativa de comunicar mediante la expresividad del signo tipográfico en los alumnos de diseño?
		9- Desde qué enfoque consideraría el desarrollo expresivo de la plasticidad del signo tipográfico en el proceso metodológico en la enseñanza de un diseñador gráfico?
		10- De acuerdo a su participación como parte del jurado internacional de la Bienal Latinoamericana “Letras Latinas” el año 2006: ¿Qué componentes de la expresividad tipográfica se debieran integrar y potenciar en el desarrollo metodológico de diseño en las universidades chilenas?
Conocer su posición respecto al desarrollo del diseño tipográfico en Chile	Preguntas enfocadas hacia la apreciación de la materia en el contexto nacional	11- ¿De qué forma considera que se potencia la dimensión plástica del signo tipográfico en Chile?
		12 - ¿En los diseñadores chilenos se hace presente la utilización de paradigmas simbólicos en la expresividad del signo tipográfico?

TAB. 4 / ELABORACIÓN PROPIA

b) Entrevista a académicos de la Escuela de Diseño

ENTREVISTA A ACADÉMICOS DE LA ESCUELA DE DISEÑO DE LA UV		
NOMBRE:		FECHA:
PROFESIÓN:		
Objetivo	Descripción	Pregunta
Conocer la importancia del uso de la expresividad plástica en el signo tipográfico desde su visión personal	Preguntas sobre definición	1- ¿Qué significa para usted la expresividad del signo plástico?
		2- ¿Usted vincularía la expresividad plástica del signo tipográfico más con el arte o el diseño?
		3- ¿Qué importancia le otorga al uso de la expresividad plástica en la tipografía?
Identificar consideraciones académicas respecto a los criterios que influyen en el proceso creativo de los signos tipográficos dentro de la comunicación visual	Preguntas relacionadas a la percepción frente a los criterios de expresión en el diseño gráfico	4 - Cual es su posición respecto a la siguiente frase: “Una tipografía es para entender las palabras... el sentido, y no para dibujar letras, la forma es una circunstancia... lo que importa es lo que está detrás de la letra.” <i>Rubén Fontana, 2011</i>
		5 - ¿En qué contextos cree usted que la sustancia es más propensa a ser subordinada a la forma?
Conocer de qué forma los programas de estudio abarcan el signo tipográfico	Preguntas relacionadas a la visión académica con respecto a la tipografía	6- ¿Cuál es el enfoque metodológico que existe actualmente respecto al desarrollo de la tipografía en la Escuela de Diseño?
		7- ¿Cuál es la relevancia que se le otorga al desarrollo de la expresividad en el signo tipográfico como elemento de la comunicación visual?

ObjetivoD	escripción	Pregunta
		8- ¿Se potencia el conocimiento de la dimensión plástica del signo tipográfico como medio de expresión?
Conocer aristas del enfoque metodológico de su actividad académica	Preguntas orientadas a la percepción del desempeño en su actividad académico	9- ¿Existe una proyección futura respecto al desarrollo del signo tipográfico como un recurso potencial de la comunicación?
		10- ¿Qué tipo de motivaciones gatillan la intención creativa de comunicar mediante la expresividad del signo tipográfico en los alumnos de diseño?
		11 - ¿Identifica algún tipo de tendencia o iconicidad en las dimensiones de la expresividad plástica del signo tipográfico en los estudiantes de diseño de la UV?

TAB. 5 / ELABORACIÓN PROPIA

c) Matriz de análisis comparativo para entrevistas

Esta matriz permitirá registrar de manera estructurada un resumen de aquellos elementos más relevantes para cada respuesta para cada uno de los entrevistados para graficar y dar cuenta de cuáles son las preguntas generalizadas, aquellas orientadas hacia los académicos y cuáles son exclusivamente para el experto. Las clasificaciones de las preguntas aparecen indicadas con diferente color junto a su objetivo correspondiente.

Análisis comparativo		MATRIZ DE ANÁLISIS DE ENTREVISTAS		
		Experto	Académico	Académico
PREGUNTAS	OBJETIVOS	RESPUESTAS		
PREGUNTA GENERAL	Conocer la importancia del uso de la expresividad plástica en el signo tipográfico desde su visión personal	R :	R :	R :
PREGUNTA GENERAL				
PREGUNTA EXPERTO 10	Conocer su posición respecto al desarrollo del diseño tipográfico en Chile			
PREGUNTA EXPERTO		R :		
PREGUNTA ACADÉMICOS	Conocer de qué forma los programas de estudio abarcan el signo tipográfico			R :
	8- ¿Se potencia el conocimiento de la dimensión plástica del signo tipográfico como medio de expresión?			

Repetición de la pregunta con otro número

II.2.3. Variables de medición

Las preguntas que apunten hacia el conocimiento de la importancia del uso de la expresividad plástica en el signo tipográfico desde la visión personal y aquellas que apuntan hacia la identificación de las consideraciones académicas respecto a los criterios que influyen en el proceso creativo de los signos tipográficos dentro de la comunicación visual serán aplicadas por igual para los dos tipos de entrevista ya que darán una visión general respecto a la valoración principal y el manejo en la relación de conceptos; por otro lado, las preguntas que apuntan hacia el conocimiento de la forma en que se abarca el proceso metodológico se realizarán de forma personalizada dependiendo del contexto en donde se desempeñe académicamente, por último, las preguntas enfocadas hacia el conocimiento de la visión personal respecto al escenario nacional se realizarán sólo al experto; ya que estas preguntas de alguna manera permitirán dar cuenta de la experiencia y posición que toma el entrevistado en el medio.

-Experto en tipografía externo a la Escuela de Diseño de la Universidad de Valparaíso (1)

Las variables evaluadas en este instrumento están orientadas a la valoración de la tipografía como factor de expresión, la usabilidad que le otorga a dicho recurso como signo plástico, a los criterios que influyen en las decisiones al momento de llevar a cabo el proceso creativo, y finalmente como se desarrollan estas variables en su actividad académica (como se reflejan en la metodología formativa de un diseñador gráfico). Desde esta perspectiva, los datos obtenidos permitirán complementar la investigación como referente teórico y obtener una visión más reciente y personal respecto a la apreciación de la tipografía como signo plástico y los criterios que posee para la utilización de este recurso como medio de expresión en el plano de la comunicación.

-Académicos de la Escuela de Diseño (2)

Las preguntas de este instrumento están elaboradas con el fin de detectar cuál es la valoración personal respecto a la consideración expresiva plástica en el signo tipográfico y por otro lado, develar cuál es la proyección metodológica que posee la Escuela de Diseño en materia tipográfica, esto permitirá establecer relaciones en cuanto a la manera en que los alumnos abarcan el recurso plástico en la expresión del signo tipográfico.

II.2.4. Estrategia de aplicación de instrumento

Para la estrategia de aplicación de la herramienta, se determinó que los resultados de la experiencia serían otorgados por una muestra representativa de la segunda y tercer fuente de información correspondiente a dos académicos de la Escuela de Diseño de la Universidad de Valparaíso y dos expertos externos a la casa de estudios.

Entrevista abierta presencial directa a :

a) Experto en tipografía externo a la Escuela de Diseño de la Universidad de Valparaíso (1)

Para la aplicación de la entrevista se buscó una personalidad del contexto nacional que destacase por su trayectoria en el diseño de tipografía, tuviese experiencia académica y que fuera partícipe activo del desarrollo de la materia a nivel nacional. De acuerdo a estos parámetros de selección, se determinó que la persona idónea y más accesible por razones geográficas sería Rodrigo Ramírez; ya que posee experiencia en materia académica por ser académico y director del Magíster en Diseño Avanzado de la Escuela de Diseño de la UC, es miembro activo del estudio FrescoType y fue miembro del jurado internacional en la Bienal Latinoamericana “Letras Latinas” el año 2006, entre otras cosas.

b) Académicos de la Escuela de Diseño (2)

Para la aplicación de la entrevista a académicos de la Escuela de Diseño, se determinó que los profesores que pudiesen ahondar la entrevista a cabalidad debiesen ser aquellos que tuviesen dominio y manejo en materia tipográfica por su experiencia académica.

Por una parte se escogió a la directora de la Escuela de Diseño Luz Núñez por su trayectoria como académico la asignatura Tipografía cuando esta se impartía en el programa académico.

Por otra parte, se escogió a la profesora Andrea Aspeé de los Laboratorios de impresión y pre prensa digital en todos sus niveles y por su experiencia desarrollada en el Diplomado de Tipografía de la UC.

III. MARCO REFERENCIAL

III.1. ¿CÓMO NACE EL SIGNO?

III.1. Semiótica

La semiótica es la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social, el cual responde a un proceso llamado semiosis, la cual se desarrolla y se inicia en la mente de un intérprete con la percepción del signo y finaliza con el sentido o percepción informativa. Para entender esta correlación, partiré diciendo que en primera instancia los códigos se subdividen en dos grandes y diferentes campos:

El primer campo (A) corresponde al espacio de la información, y el segundo (B) al espacio de la expresión. Hjelmslev acuñaba un tercer campo (B) que vendría siendo la fusión de ambos campos.

El conjunto de estos elementos genera un sistema, los cuales en un principio son independientes entre sí y pueden llegar a poseer dos mundos completamente diversos, esta es la razón por la cual la configuración de un signo resulta tan arbitraria. En resumen, para que pueda existir una función semiótica debe haber la presencia de una expresión y un contenido; las cuales variarán de acuerdo a sus respectivas reglas en particular.

“Tanto en el espacio A como en el B, se estructuran en sistemas. Más que por puesta en equivalencia de unidades de A y de B, el código procede por equivalencias de relaciones en A y en B. Tomando de nuevo un ejemplo repetido – el del código de la circulación (el código belga, N. del T.)-, la relación semiótica no es simplemente la del /rojo/ y la de la «prohibición», sino la de las parejas /rojo/ versus /verde/ y «prohibido» versus «permitido», haciendo un sistema cada una en su plano. Estos sistemas le permiten al código existir y, a cambio, se constituyen gracias a éste (...) Son pues los códigos los que, al imponer su forma a la sustancia (por ejemplo, la sustancia de percepciones visuales), crean el sistema.” (Groupe μ :1992:41)

Es importante señalar que aproximadamente desde Saussure (1875 – 1913) y Pierce (1839 – 1914) se han comenzado a gestar diversas teorías en torno a la ciencia general de los signos. Las cuales comenzaron denominándose como semiología en Europa y semiótica en Estados Unidos, acuñados precisamente por Saussure y Pierce respectivamente. En esta investigación, para evitar confusiones, me referiré a la materia bajo el concepto acuñado por Saussure.

Para enfrentar el estudio y los documentos asociados al sistema de los signos, se debe considerar que se abre un enorme escenario de referencias que responden a diversas teorías para hacer efectiva la interpretación del signo².

Para comenzar, entre los años 1906 y 1911, un profesor suizo llamado Ferdinand de Saussure dictaba un curso de lingüística en la Universidad de Ginebra. Donde básicamente se estudiaba la lengua codificada en un sistema de signos para expresar ideas.

Saussure, a diferencia de los lingüistas preocupados en las fuentes del significado basado en los orígenes de la lengua y en la estructura del lenguaje en sí mismo, propuso considerar la lengua como un sistema de signos. Este sistema de signos estaría constituido por palabras, y estas palabras a su vez, estarían constituidas por fonemas, las cuales pueden considerarse lenguaje sólo cuando comunican una idea, en otras palabras, permiten hacer efectiva la función semiótica al representar un objeto o la imagen mental de este para construir un sistema de representaciones.

El signo en la visión de Saussure se compone por la unión de dos elementos: el significante y el significado. La palabra, se la enmarca dentro del plano de la expresión entendida como sonido o en su representación visual y se le designa como significante. El objeto representado, pertenece al plano del contenido, al cual se lo designa como significado.

Los componentes son interdependientes entre sí dentro del contexto social en el cual se desarrollen (refiriéndome a una misma lengua o dialecto por ejemplo), pero cuando cambiamos de escenario, la relación de las partes muchas veces varía por completo debido al cambio de cultura convención de códigos. Esto demuestra que “la cosa significada” es siempre arbitraria.

“Las lenguas no sólo inventan nombres para los objetos e ideas ya categorizados, sino que también definen categorías propias. Todo lo que se necesita para que exista una lengua es el acuerdo de un grupo de personas de que una cosa representará a la otra.”
(Crow:2007:20)

Por otro lado, Charles Sanders Peirce era un filósofo reconocido por ser fundador del pragmatismo³ y considerado padre de la semiótica moderna. Peirce, diferencia de Saussure, consideraba al individuo interpretante un pilar fundamental para la función semiótica enfocando el interés del lector y la manera en que éste extrae el sentido al contexto en el que está inmerso.

La visión de Pierce tiene una visión triangular, la cual define que la función semiótica se compone fundamentalmente del *representamen*, *contexto u objeto* y el *interpretante* (FIGURA 6). El primer componente se refiere a la forma o representación material del signo (sea esta visual o acústica) y que generalmente se compara con el significante de Saussure.

2 Para este principio, gran parte de la visión de Saussure y Pierce se extrajo del libro “No te creas una Palabra” de David Crow, año 2008.

3 Pragmatica se refiere a la relación entre signos y contexto de sus usos, definido por Charles S. Pierce

El contexto u objeto se refiere a la realidad externa, como aquello que se representa. Por último, el interpretante se refiere al usuario como portador de interpretantes, valga la redundancia; convirtiéndolo en el componente más importante, ya que éste posee el concepto mental del signo. A su vez, este último se relaciona con el significado de Saussure.

Una de las particularidades significativas que estableció el modelo de Pierce es que el significado varía en función de la persona que interprete el signo, permitiendo un fenómeno denominado por él mismo como semiosis, el acto de significar.

En pocas palabras, semiosis sería la transferencia del significado, como un proceso llevado a cabo entre el signo y el lector del signo, caracterizada por no ser considerada unidireccional con un significado fijo. La lectura del signo, quedará afectada por el trasfondo del lector, es decir, por su pasado, educación, cultura y experiencias.

A partir de la semiosis, y la visión trídica del signo, Pierce plantea una relación fundamental en las prácticas del diseño: la semiosis ilimitada. Esto significa que en el proceso de lectura que realiza el interpretante, surge una cadena de relaciones infinitas partiendo de la base que “cualquier cosa” determina “otra cosa” (FIGURA 7).

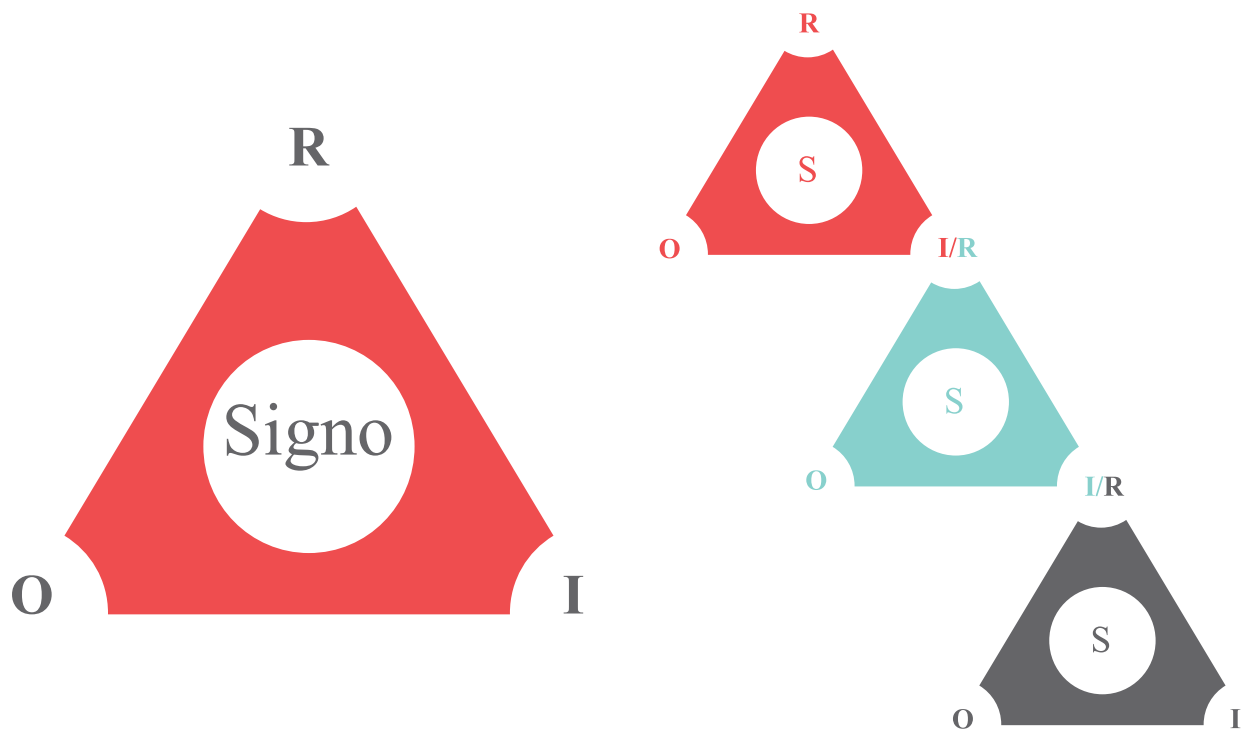


FIGURA 6 / (INTERPRETACIÓN DEL SIGNO PIERCE)

FIGURA 7 / (SEMIOSIS ILIMITADA DE PIERCE)

“El proceso triangular descrito por Pierce puede darse más de una vez a partir de un punto de inicio. El interpretante formado en nuestra mente a partir del primer representamen se convierte en un nuevo signo y dispara una cadena infinita de asociaciones, en la que el interpretante de una secuencia se convierte en el representamen de la secuencia posterior.” (Crow:2007:37)

Posterior a Saussure y Peirce, surge otra personalidad llamada Roland Barthes (1915-1980), reconocida por recoger ambas visiones de la semiótica, la cual recoge la construcción del signo de Saussure (diádica) y que de igual forma comparte un sistema de asociaciones cercana a relación que plantea Peirce.

Lo interesante de Barthes en esta investigación, es que enfatiza el hecho de que el significado de Saussure es una representación psíquica del “objeto”, ampliando su visión hacia el concepto de significación (muchas veces comparada al concepto de semiosis), aclarando que la asociación del “sonido” o significante y la representación o significado es el fruto de una educación colectiva.

De acuerdo al uso de la información en el signo, Roland Barthes establece dos niveles importantes sobre el estado de la información:

Denotación: Lo que se presenta

“Este primer orden de significación es directo. Se refiere a la realidad física del objeto significado. En otras palabras, una fotografía de un niño representa un niño. No importa quién haya hecho la foto ni cómo ésta haya sido realizada, en este primer orden de significación sólo representa “niño”. Aunque tomemos un amplio abanico de fotografías de un niño, todas muy distintas entre sí, sus significados son idénticos en el plano denotativo.”

Connotación: Cómo se presenta

“En realidad, sabemos que el uso de diferentes tipos de película, la iluminación, encuadre, desenfoque, etc... harán cambiar la forma en que leamos la foto del niño. Una imagen de un niño granulada y en blanco y negro o en sepia traerá consigo ideas de nostalgia; un enfoque suave añadirá sentimiento a la lectura de la imagen, y un encuadre cercano de la cara nos llevará a concentrarnos en las emociones que experimenta el niño.”

En otras palabras, Barthes habla sobre reemplazar y asociar elementos, señalando que las personas naturales sólo adaptan los conceptos ya reconocidos del lenguaje y los usan de acuerdo al contexto y su visión personal producto de una estructura intelectual adquirida.

¿Existen signos desprovistos de ambigüedad?. Según Barthes, la función que se le da a los objetos es a la cual se le carga de sentido. En consecuencia, dado que la sociedad tiende a estandarizar los objetos, considera que los signos no son elementos completamente arbitrarios por estar lleno de connotaciones; y los mismos, pueden ser utilizados de manera diferente.

III.1.2. Signo

“Todo mensaje está compuesto en realidad por dos mensajes superpuestos. El primero, mensaje semántico, es una ensambladura de signos codificados, integralmente traducible, mientras que el segundo, mensaje estético, es la ensambladura de las variaciones sufridas por la Gestalt, la cual permanece, no obstante, identificable.” (Groupe μ :1992)

Desde esta perspectiva, debemos asumir que el signo, desde el plano del significante o más específico aún, desde su perspectiva puramente visual, está dotada de una expresividad multiforme, incluso si se tratara de un objeto bidimensional cualquiera, estaría definido por un campo, una línea delimitadora, cromas y texturas, la cual cobraría sentido en la codificación mental que realiza el lector, dependiendo del contexto cultural, educación, condiciones físicas del medio y el propio lector, etc...

En el Tratado del signo Visual del Groupe μ , se estipula que la noción de objeto (vista como una figura con propiedades bidimensionales) no es separable a la de signo, dado que los dos elementos al momento de ser percibidos, están provistos de una construcción, una estructura contendora de informaciones.

En ambos casos, es un “ser” que percibe y que actúa a quien impone su orden a la materia no organizada. Transformándola así, mediante la imposición de una forma en una sustancia.

Esta forma puede ser adquirida, elaborada y transmitida por aprendizaje. Por definición, el signo es una configuración estable cuyo papel pragmático es el de permitir anticipaciones, recuerdos o sustituciones a partir de situaciones. Tiene una función de devolución que sólo es posible mediante la elaboración de un sistema.

Según la Real Academia Española, la palabra «signo» significa:

(Del lat. Signum)

1. m. Objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otro.
3. m. Señal o figura que se emplea en la escritura y en la imprenta.

III.1.3. Signo visual

Para entender los signos visuales, existen algunas categorizaciones que determinan la forma en como representan la realidad mediante su estructura. Una de las mas utilizadas, es aquella definida por Peirce :

Ícono: Es similar al signo, y mediante su manifestación (pudiendo ser incluso una simplificación formal) nos conduce directamente a “la cosa” representada.

Índice: Existe una relación directa entre el objeto y el signo. En esta categoría, el paraguas vendría siendo un índice de la lluvia y la torta de una fiesta de cumpleaños.

Símbolo: En esta categoría, no hay conexión lógica entre el significado y el signo, ya que se trata de una relación adquirida y preconcebida producto de la memoria colectiva.

Por otra parte, el Groupe μ es menos categórico y rompe con el esquema que establece Peirce diciendo que con respecto al ícono, parecido y representación no tienen mucho que ver entre sí, ya que dos objetos muy parecidos no están necesariamente predispuestos a representarse. Al hablar sobre la categorización del signo visual, se replantean la concepción del uso del objeto como representación, apoyándose sobre las críticas que mantiene Umberto Eco sobre la “relación icónica” :

“(...) Si las definiciones ingenuas del iconismo pecan de algo, es sobre todo de la ingenuidad con la que describen el objeto llamado a conocer los honores de la iconización: la idea de una “copia de lo real” es ingenua porque también lo es la idea misma de lo real.”

Mantiene que la crítica debe referirse a la noción de objeto representado, más que a la relación que dicho “objeto” tendría con el signo. Complementando la base del problema, el grupo belga hace distinción entre el signo icónico y signo plástico:

La concepción elaborada de signo icónico en este caso es bien compleja, ya que va a depender principalmente del tipo de objeto que se quiera representar y los parámetros o rasgos físicos que organicen la estructura del significante.

Gracias a esto, generalmente el signo plástico aparece frecuentemente subordinado del icónico, con la justificación de que el primero es solo un aspecto formal y reconstructivo del segundo. El Grupo μ lo que estipula básicamente es que ambos aspectos constituyen dos clases de signos autónomos; cada uno de ellos asocia un plano de contenido a un plano de la expresión.

“No es fácil distinguir empíricamente el signo plástico y el icónico. En efecto, ante un fenómeno visual son posibles dos actitudes: ver en él un simple fenómeno físico o una representación. Ante una /mancha azul/ se puede declarar: «es azul», así como «esto representa al azul». En el primer caso, aquel que tiene prisa por traducir comportamientos en términos semióticos dirá que se encuentra en presencia de un fenómeno plástico; en el segundo, que se trata de un signo icónico.” (Groupe μ :1992:105)

Desde esta perspectiva, la iconicidad apuntará siempre a tratar de nombrar y direccionar los signos hacia una idea preconcebida de un objeto “X”. Esto significa, que el conjunto de procedimientos discursivos de lo que cada cultura concibe como realidad, influirá siempre en la asimilación y relación entre la materialidad y el signo del objeto “X”.

III.1.3. Signo lingüístico

A pesar de las diferentes perspectivas en la clasificación de los tipos de signos, existe una visión en particular que bajo mi perspectiva concebida en los repastos sobre los principios de la semiótica, tiene sólidos fundamentos en los postulados de F. De Saussure.

Según Saussure, el signo lingüístico es la unidad básica del lenguaje humano y nace producto de un concepto y una imagen acústica (equivalente a la designación de un significado y un significante), entendiendo la imagen acústica no como una resonancia fónica, sino mas bien como la imagen muscular del acto fonatorio, definido también como la “huella psíquica”. Esta terminología de signo, es solo una representación cultural aprehendida, la cual está particularmente defendida como siempre arbitraria, gracias a las constantes variantes y diferencia en una misma lengua y entre lenguas. A pesar de esto, Saussure aclara:

“La palabra arbitrario necesita también una observación. No debe dar idea de que el significante depende de la libre elección del hablante («...» no está en manos del individuo el cambiar nada en un signo una vez establecido por un grupo lingüístico); queremos decir que es «inmotivado», es decir, arbitrario con relación al significado, con el cual no guarda en la realidad ningún lazo natural.” (Saussure:1945:94)

Bajo la mirada del Groupe μ en lo lingüístico se da una observación particular en relación a lo plástico:

“En el caso de lo lingüístico, los significados plásticos identificados lo han sido empíricamente, mediante encuesta (utilizando oposiciones polares presentadas bajo la forma de diferenciales de Osgood). Vemos lo cómodo que sería pedir a una muestra de estudiantes (que son el público de elección para tales experimentos) que situaran el /rojo/ en la diferencial -calor // frío -. Los resultados tendrían un peso estadístico indudable, pero no proporcionarían ni siquiera el principio de una explicación. Si pareciera, no obstante, que el origen de todas estas asociaciones es del tipo « la sangre es roja », ya no quedaría lugar para ningún significado plástico per se; lo plástico no sería otra cosa que una propiedad del ícono (al igual que el valor local de los sonidos no sería más que un corolario de su valor semántico).” (Groupe μ :1992:174-175)

El significante del signo lingüístico, por ser de naturaleza auditiva, se desenvuelve en un plano temporal, relacionando sus funciones en un carácter lineal producto de la cadena del habla; por muy simple que parezca, todo el mecanismo de la lengua depende de este hecho.

Este aspecto de destaca inmediatamente cuando lo representamos por medio de la escritura, donde la sucesión en el tiempo se sustituye por la línea espacial de los signos gráficos. Sus caracteres representan una extensión, y esta a su vez es mensurable en una dimensión articulada, la cual se descompone en unidades conocidas como fonemas, monemas y palabras (FIGURA 8).



FIGURA 8 (ELABORACIÓN PROPIA)

III.1.4.1. Signo tipográfico

El signo tipográfico es la unidad mínima de representación de un lenguaje y hace parte de la articulación de un sistema pluricódigo de comunicación. Hablar de signo tipográfico constituye integrar los elementos que distinguen un signo visual y por otro lado, aquellos elementos que conforman la estructura gráfica esencial de las letras. Estas letras o caracteres de la tipografía, cambian y transforman según la raíz de cada lenguaje, estas son aprendidas y memorizadas por la cultura, y se decodifican dependiendo de la evolución o trascendencia del idioma en el tiempo.

En el caso de la tipografía, producto de la colonización en Sudamérica se implantó el mismo sistema pluricódigo de la lengua castellana para todos los países sometidos a la corona española, la lengua castellana proveía raíces latinas, por esa razón sucede que podemos comunicar diversos idiomas como es el caso de la lengua italiana con el mismo sistema gráfico de signos. También han surgido variaciones posteriores producto de la influencia cultural de la globalización a tal punto que se ha tenido que incluir signos tipográficos de alfabetos externos como el caso de la x o la w en la lengua castellana provenientes de países anglosajones.

El hecho es que el carácter tipográfico adquiere múltiples personalidades cada vez más independiente de su significado lingüístico, producto de la influencia de su forma, calidades de impresión y propuesta artística. Todas estas mutaciones y cualidades adquiridas del signo tipográfico se han incrementado con los avances de la tecnología y la búsqueda expresiva en el valor de los recursos compositivos del mensaje.

En Occidente, a partir de la invención del método moderno de impresión con la ayuda de tipos móviles de Gutenberg (1456) para su biblia de 42 líneas, las letras han debido ser sometidas a todo tipo de impactos estructurales a medida que se iban agilizando métodos de impresión más expeditos y eficientes. Las letras del alfabeto latino, han adquirido y mutado su forma desde hace más de 500 años gracias a la continua tensión histórica entre su manipulación manual y el avance tecnológico.

La letra desde sus inicios evocaban su forma a partir de los movimientos corporales, los cuales se adaptaban a la gestualidad y expresión de las manos. De hecho, no es extraño que la búsqueda proporcional de algunos artistas renacentistas respecto a la anatomía de las letras fuesen basados en los estándares de proporción ideal del cuerpo humano. Tal es el caso del tipógrafo francés Geoffroy Tory, quien publicó en 1529 unos diagramas tallados en madera sobre algunas relaciones anatómicas de la letra con partes del cuerpo humano (Figura 9).

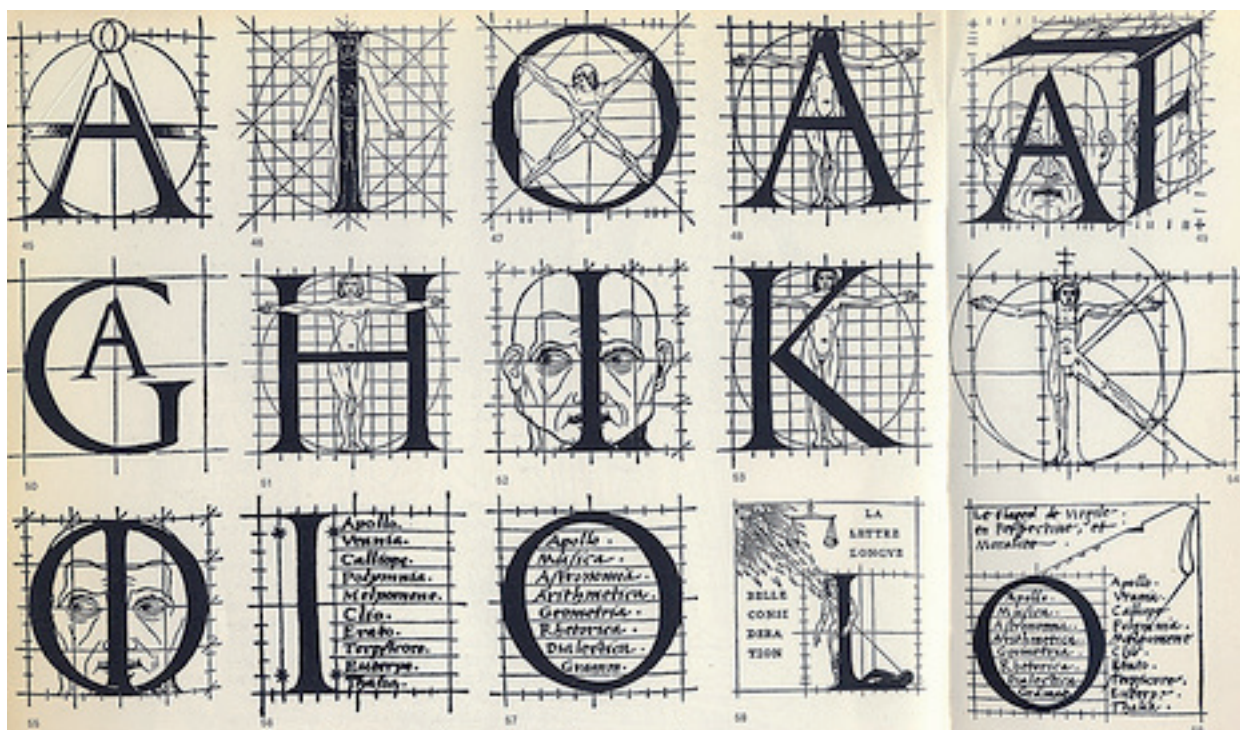


Figura 9 / Geoffroy Tory

La forma de la letra en el siglo XVIII se vio limitada a la espera de los avances experimentales de los tipógrafos para la creación de nuevos instrumentos. Antes de Gutenberg los primeros tipos tenían una modulación caligráfica, la cual tomaba la forma de sus múltiples herramientas ya sea con los cuchillos en el Imperio Romano los cuales dejaban vestigios de cortes no curviformes; luego con la llegada de la imprenta se pudieron distribuir y masificar todo tipo de documentos literarios con una tipografía muy densa y oscura denominada “letra gótica”.

Posterior a los primeros avances, se fueron formando diferentes estilos multiformes dependiendo de la imprenta y los gustos del tipógrafo, como por ejemplo, en Italia del siglo XV se rechazó la caligrafía gótica (Figura 10) para dar paso a la “lettera antica” (Figura 11) , la cual se caracterizaba por tener formas mas anchas y abiertas.

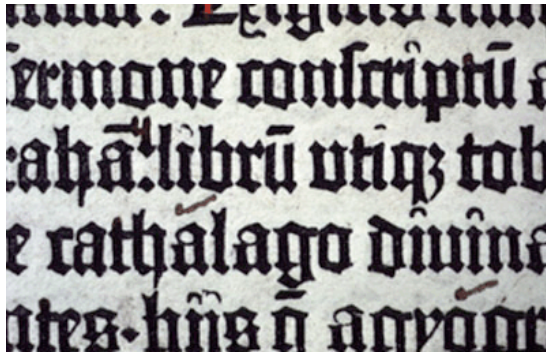


FIGURA 10 / GÓTICA

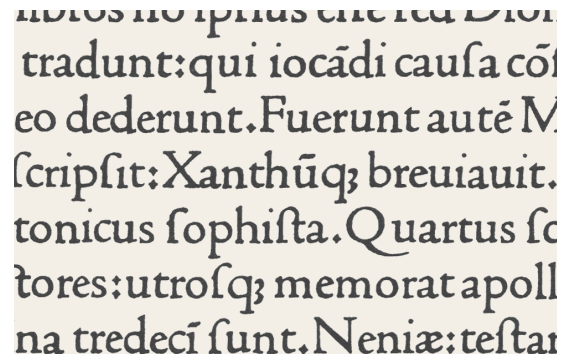


FIGURA 11 / LETTERA ANTICA

En 1743 George Bickham y 1750 John Baskerville comenzaban a experimentar con las diferencias de contraste y estilos que para la época era muy controversiales (Figura 12 y 13) , ya que a pesar de que antiguamente se ocupaba mucha ornamentación en los textos como el uso de capitulares, a medida que se masificaban las técnicas de impresión, se incrementaban los letrados deseosos de registrar sus documentos, haciendo que las letras poco a poco adquirieran un carácter más funcional.



FIGURA 12 / GEORGE BICKHAM



FIGURA 13 / JOHN BASKERVILLE

Paulatinamente se fueron creando estilos basados en las terminaciones de los caracteres, el grosor, la modulación y funcionalidades tipográficas, se iban determinando parámetros para su correcta utilización de acuerdo al tipo de lector, la cantidad y calidad de recursos como el tipo de papel*, haciendo de la tipografía un cuidadoso recurso de comunicación propio sólo de las habilidades de un buen tipógrafo. A medida que la articulación de las letras iba abarcando otros campos de comunicación, incluida la publicidad y propaganda política, los artistas iban descubriendo de apoco el increíble potencial que se encontraba en el dominio articulado de la tipografía en conjunto con otros recursos de la comunicación visual.

Producto de los estándares de utilización, surgieron en el siglo XX estilos de artistas revolucionarios que cuestionaron la “correcta” utilización de la tipografía rechazando los modelos históricos de utilización e implementando nuevas ideas que daban paso a la abstracción de la forma como el caso del diseño del artista Viloms Huszár para una revista De Stijl en 1917, o el caso de miembros de la Bauhaus como Herbert Bayer (Figura 15) y Josef Albers (Figura 16) que construyeron letras a partir de formas geométricas básicas (Figura 14) propias del lenguaje visual universal (círculo, cuadrado y triángulo) cuestionando la antigua anatomía de los caracteres tipográficos.



FIGURA 14 / DE STIJL



FIGURA 15 / HERBERT BAYER

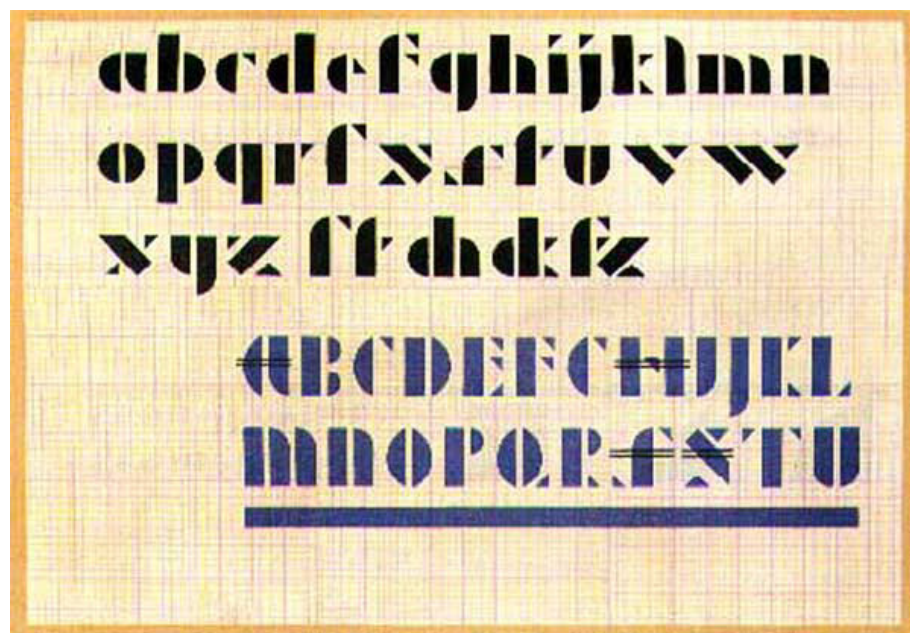


FIGURA 16 / JOSEF ALBERS

La tipografía luego de múltiples evoluciones en cuanto a su clasificación, peso visual, evocación de antiguos instrumentos, modulación orgánica o rígida, actualmente responde a una clasificación básica universal separando diferentes características distintivas en familias y estilos. De acuerdo a esta clasificación podemos referirnos a las cualidades de un signo tipográfico en un mismo lenguaje de una manera estandarizada.

SISTEMA BÁSICO DE CLASIFICACIÓN TIPOGRÁFICA SEGÚN ELLEN LUPTUS (“PENSAR CON TIPOS” ; 2013)



FIGURA 17 / CLASIFICACIÓN TIPOGRÁFICA EXTRAÍDA DEL LIBRO DE ELLEN LUPTON, PENSAR CON TIPOS

III.1.4.2. Anatomía estructural

Esta investigación, sólo enfocará la atención del lector hacia el entendimiento estructural del signo tipográfico como un recurso provisto de elementos plásticos, por esta razón, me concentraré exclusivamente en la conformación anatómica básica para el reconocimiento de un signo gráfico-lingüístico y en los elementos compositivos esenciales para su denominación técnica.

Para analizar las proporciones compositivas del signo tipográfico existen términos específicos que dan nombre a los elementos morfológicos propios de una letra, ya sea el grosor de sus travesaños o el nivel de la mancha oscura de una palabra sobre una superficie clara. Las diferencias y contrastes en la forma harán parte de un conjunto estilístico en específico, pero a pesar de que el análisis de los recursos plásticos que componen los elementos de una forma en específico no posean la misma denominación, es siempre pertinente tener presente cuales son los elementos específicos que integran el todo de un cuerpo tipográfico para ser mínimamente identificado.



FIGURA 18 / ANATOMÍA TIPOGRÁFICA EXTRAÍDA DEL LIBRO DE ELLEN LUPTON, PENSAR CON TIPOS

La anatomía estructural de la forma responde a características que en definitiva determinarán la funcionalidad comunicacional de cada estilo tipográfico, ya sea para lectura de texto seguido, enunciados y titulares, observaciones a pié de página, etc... estas decisiones corresponderán a soluciones y detalles técnicos para la óptima articulación de la intención comunicativa del emisor.

Respecto a la nomenclatura y características representativas en el estilo de una familia tipográfica, el diseñador chileno Francisco Gálvez aclara lo siguiente:

“Si se modifican las partes pequeñas de una letra, tienen lugar notorios cambios cuando ésta actúa en masa y, al mismo tiempo, se producen formas reconocibles y diferentes que dan personalidad a los signos tipográficos. Estos cambios en los detalles son consecuencia de los adelantos tecnológicos en la impresión y han potenciado una inagotable fuente de posibilidades formales en las letras; han quedado en ellas plasmados una época, un pensamiento, una moda y una imagería representativa de cada cultura.

Así se pueden reconocer distintos estilos tipográficos que van desde el Renacimiento, pasando por el Barroco y el Neoclásico hasta llegar al Modernismo y, por supuesto, también al posmodernismo y la era digital.

(...) El conocimiento de los aspectos que influyen en el diseño de las tipografías nos ayuda a evaluar la calidad de las formas, la armonía de su ritmo y la consistencia y rendimiento de éstas en la página, factores importantísimos que se deben tener en cuenta cuando se diseña.” (Francisco.G: 2004:37,39)



FIGURA 19 / ANATOMÍA TIPOGRÁFICA EXTRAÍDA DEL LIBRO DE ELLEN LUPTON, PENSAR CON TIPOS

III.1.4.3. Factores compositivos de la forma

RITMO Y CONTRAFORMA

“El primer contacto con el problema tipográfico se plantea a través de las formas geométricas básicas. El énfasis está puesto en la preponderancia del espacio y de las relaciones formales que allí se manifiestan, por encima de cualquier contenido conceptual.”
(Cátedra Fontana:1996:35)

Según el “Pensamiento Tipográfico” de la Cátedra Fontana, el ritmo de las letras se concentra en la sucesión de las formas internas de las letras y las formas de los espacios entre los caracteres, los cuales determinan la armonía óptica de su impacto visual. El dominio del sentido rítmico y la organización del espacio entre letras permitirá tomar control sobre su contraforma y el equilibrio óptico en la composición, ya que dependerá de la dimensión de la espacialidad interna la influencia que tendrá el gris tipográfico del complejo total.



FIGURA 20 / RITMO Y CONTRAFORMA EXTRAÍDO DEL LIBRO CÁTEDRA FONTANA.

III.2. REPRESENTACIÓN PLÁSTICA

III.2.1 Signo plástico

III.2.1.1 Lo semiótico de lo plástico

La concepción de signo plástico abordado en esta investigación, surge a raíz de la categorización de signo acuñado por el Groupe μ en el afán por diferenciar la mera representación morfológica de un objeto (iconicidad) y la expresividad material vista como una « nueva forma » desprovista de una memoria visual reconocible o asociable. Lo plástico en el signo visual, se compone principalmente de una dimensión formal, cromática, espacial y de textura.

¿Puede lo plástico poseer una función semiótica por sí misma?

“En el caso más general, estamos frente a un sintagma de formas y uno de colores, y se verá rápidamente que los significados yacen menos en las formas-en-sí-mismas o en los colores-en-sí-mismos que en sus relaciones. En un primer análisis, el significado se manifiesta como relacional o topológico, pues las unidades están, ante todo, estructuradas por el sistema, mas que por un código.” (Groupe μ :1992:167)

Lo cierto es, el que un fenómeno sea descriptible físicamente no significa necesariamente que posea una función semiótica, pero por otro lado, es imposible que exista un proceso semiótico desprovisto de un substrato sensorial.

Desde la perspectiva del -Tratado del signo visual- lo que verdaderamente importa a este punto, es develar la función semiótica puramente plástica de los signos visuales sin tener que vincularlos a la iconicidad. Desde un enfoque semiótico respecto a la manifestación sensorial, es necesario considerar que del universo nos llegan estímulos sean estos naturales como artificiales (a) y que entre esos estímulos, algunos pueden tener el estatuto de signo al momento de ser analizados y ser reconocidos como no autónomos negando su funcionalidad (b).

De acuerdo a los antecedentes generales en la definición del problema a propósito de la asignación de una función semiótica en lo plástico, se puede solo aclarar que es muy complejo estipular la delimitación de lo puramente plástico en lo teórico (no así en lo práctico), dado lo arbitrario (idea arbitraria de Saussure) de las diferentes situaciones del significado. Para esto se hará un acercamiento documentado de los componentes plásticos que ayudan a entender la forma del signo para complementar la asimilación semántica que construyen el significado (desde la visión tipográfica).

Como primera instancia, es necesario reforzar la idea de que las unidades estructurales del signo plástico adquieren valor semántico en el proceso de asimilación sensorial, como es el caso del advenimiento del sistema del significante, el cual funciona gracias a la estructuración de estímulos comparables que ya se han estructurado. En este sentido, si tomamos de ejemplo un estímulo amarillo, éste solo puede verse atribuir el valor «claro» si los otros elementos reconocidos se sitúan más lejos que él en el eje de la oposición estructural «claro» «oscuro».

Por otro lado, cuando se trata del advenimiento del sistema del significado, existe una previa identificación de lo icónico y lo simbólico que terminan por “estigmatizar” particularidades (como el caso del negro- blanco asociada con los conceptos de muerte-vida), los cuales terminan por cargar de significado algunas manifestaciones plásticas. Al respecto, el Groupe μ aclara que:

“Los rasgos formados, o el color, o la textura pueden, en efecto, ser interpretados como el producto de una supuesta disposición psíquica o física particular. El producto llega a ser, así, el signo congelado de esta disposición: tal huella plástica es leída como remitiendo a la «prisa», a la fluidez de los sentimientos y de las percepciones, tal campo de color uniforme remitiendo a la «estabilidad»... Los significados plásticos serían, pues, un sistema de contenidos psicológicos postulados por el receptor (...).” (Groupe μ :1992:177)

¿Cómo se mide el significado de los elementos que conforman el signo plástico?

Bajo estos antecedentes, los Dres. Juan Ramón Martín y Javier Nó Sánchez pertenecientes a la Facultad de Comunicación de la Universidad Pontificia de Salamanca llevaron a cabo una investigación sobre “El significado connotativo en el signo plástico” donde buscaban aproximarse al significado del grafismo en el signo visual a través de juicios sobre diferentes tipologías de imágenes extraídas del arte y evaluar sus resultados basados principalmente en el diferencial semiótico implementado por Osgood y Tucker⁴.

La tesis del significado connotativo centraba su atención sobre la apreciación visual de las imágenes pictóricas relacionando la impresión connotativa de una experiencia y la clasificación de rasgos plásticos. Para adentrarse en la significación específica del signo enfatizaron la segunda de estas dos aclaraciones sobre las posturas de Moles (1991:71) y Janiszewski (1992:46): a) el carácter semántico o denotativo, que remite a lo que dice (o muestra una imagen), lo que objetivamente puede ser visto y puede ser traducido sin pérdidas a otro lenguaje (...); y b) el aspecto estético o connotativo, que está relacionado, por el contrario con todos los demás valores y sentimientos.

⁴ “Las investigaciones de Osgood y Tucker en esta línea desvelaron que existen tres factores principales de los que se compone el espacio semántico de este tipo de juicios, y que venían a coincidir con los descubiertos con Osgood para otros ámbitos. Se trataba de los factores Evaluación, Potencia y Actividad, donde el primer factor era predominantemente actitudinal.” (Juan Ramón Martín y Javier Nó:2006:75)

A pesar de haber hecho un estudio desde el ámbito del grafismo, tuvieron que indagar de igual forma sobre la unidad estructural principal de todo tipo de representación visual con especial atención en su significación plástica, la que de alguna forma dota de carácter y sentido asociativo y que finalmente construye la particularidad de todos los signos. Para el desarrollo de la herramienta de medición, tuvieron que realizar una escala de significación plástica conceptual, la cual buscaba la selección reactiva de ocho conceptos (que respondían a diversas cualidades plásticas, estructuras compositivas, tratamiento de color, texturas y formas dominantes) representados en reconocidas imágenes de obras de arte (figura 21). De acuerdo a la escala de representación, se procedió a realizar una lista capaz de reunir la mayor cantidad de adjetivos para describir o evaluar las imágenes enfatizando el punto de vista de sus cualidades plásticas.

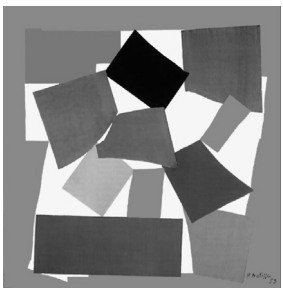
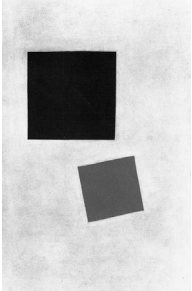
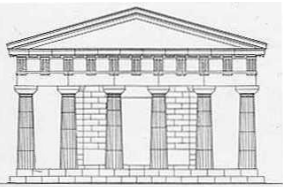
TABLA I. REACTIVOS SELECCIONADOS PARA LA EXPLORACIÓN FACTORIAL		
		
IMAGEN 1	IMAGEN 2	IMAGEN 3
		
IMAGEN 4	IMAGEN 5	IMAGEN 6
		Imagen 1. Caracol (Matisse). Imagen 2. El tránsito (John Bowman). Imagen 3. Cuadro negro y cuadro rojo (Malévitch). Imagen 4. Dibujo técnico sobre el estilo Dórico (anónimo). Imagen 5. Cartel de concierto (anónimo). Imagen 6. El sol (E. Munch). Imagen 7. La danza (Matisse). Imagen 8. Nenúfares (Monet).
IMAGEN 7	IMAGEN 8	

FIGURA 21 / TABLA I EXTRAÍDA DEL SIGNIFICADO CONNOTATIVO DEL SIGNO PLÁSTICO, DRES. JUAN RAMÓN MARTÍN Y JAVIER NÓ SÁNCHEZ

“Como se verá inmediatamente, el procedimiento para obtener las escalas para la búsqueda de factores difiere sustancialmente del seguido inicialmente por Osgood o Tucker⁶ en sus investigaciones. En lugar de trabajar con adjetivos resultantes de pruebas de libre asociación se optó por realizar una propia. Esta decisión se tomó conscientemente para orientar los juicios hacia las cualidades plásticas de las imágenes. No obstante, tras estudiar cuidadosamente las escalas, se consideró que la experiencia de Osgood y, especialmente, la de Tucker, no tenían por qué ser obviadas, más bien al contrario.

Con este criterio, se comenzó por escoger de entre las escalas de Osgood (1976: 45) aquellas que parecían más pertinentes. Se siguió con las de Tucker (1955: 49), que al ser traducidas de su idioma original, dieron lugar a nuevas escalas que intentaron suplir las pérdidas de significado que tienen lugar en toda traducción, lo que en último extremo enriqueció el abanico de posibles significados. Por último, se sumaron nuevas escalas que venían a suplir algunas deficiencias consideradas relevantes en cuanto a cualidades de la forma, el color, las texturas o la composición.” (Juan Ramón Martín y Javier Nó:2006:80)

TABLA 2. LISTADO DEFINITIVO DE ESCALAS Y SU PROCEDENCIA				
	ESCALAS*/PROCEDENCIA	TUCKER (1955:49)	OSGOOD (1976:45)	PROPIA
1	Frío-Caliente	Hot-Cold	■	-
2	Agradable-Desagradable	Pleasant-Unpleasant	■	-
3	Alegre-Triste	Happy-Sad	■	-
4	Serio-Cómico	Serious -Humorous	-	-
5	Relajado-Tenso	Relaxed-Tense	■	-
6	Sincero-Hipócrita	Sincer-Insincere	-	-
7	Emocional-Racional	Emotional-Rational	-	-
8	Natural-Artificial	-	-	■
9	Deliberado-Casual	Controlled-Accidental	-	-
10	Formal-Desenfadado	Formal-Informal	-	-
11	Joven-Viejo	-	■	-
12	Moderno-Antiguo	-	-	■
13	Exuberante-Austero	Lush-Austere	-	-
14	Recargado-Sencillo	Lush-Austere	-	-
15	Lleno-Vacío	Full-Empty	■	-
16	Espacioso-Apretado	-	-	■
17	Pobre-Rico	Thin-Rich	-	-
18	Caótico-Ordenado	Chaotic-Ordered	-	-
19	Aburrido-Divertido	-	-	■
20	Apacible-Desapacible	-	-	■
21	Tranquilizador-Excitante	Calming-Exciting	-	-
22	Simple-Complejo	Simple-Complex	-	-
23	Agitado-Quieto	Vibrant-Still**	-	-
24	Dulce-Amargo	Sweet-Bitter	Dulce-Agrio	-
25	Dinámico-Estático	Static-Dynamic	■	-
26	Fuerte-Débil	Strong-Weak	■	-
27	Repetitivo-Variado	Repetitive-Varied	■	-
28	Homogéneo-Heterogéneo	-	-	■
29	Plano-Profundo	Superficial-Profound	-	-
30	Cercano-Lejano	Intimate-Remote	■	-
31	Pasivo-Activo	Passive-Active	-	-
32	Chillón-Apagado	Blatant-Muted	-	-

Figura 22 / Tabla 2 extraída del Significado connotativo del signo plástico, Dres. Juan Ramón Martín y Javier Nó Sánchez

III.2.1.2 Relación semiótica de lo plástico

La relación que poseen los elementos visuales provistos de significación, se organizan en un sistema de relaciones informativas casi no percibidas por el receptor; el contenido psíquico construido por los estímulos se entrelaza sin ningún tipo de orden y clasificación, lo cual significa que se encuentra en constante actividad y mutación. De acuerdo a este principio, podemos decir que la asociación que realizamos entre diversas manifestaciones de los signos, sean estas provistas de dimensión plástica, sonora o verbal, es casi instantánea, es decir, gestamos las relaciones entre diversos tipos de códigos y las adaptamos y/o reconocemos en diferentes soportes materiales casi sin darnos cuenta.

La palabra, el sonido y la visualidad se encuentran estrechamente relacionadas, haciendo que el significado rote y se transmita de un estímulo a otro. Sobre este principio, es casi involuntario el reflejo de “oír” las palabras en nuestro interior mientras leemos, otorgarle cierta “entonación” a la verbalización de las palabras o el hecho de imaginarnos un color a la tonalidad de las palabras. El mundo y todos sus atributos visuales se convierten en forma y figura, luz y color, unidad y tramado, espacio y tiempo, haciendo que cada idea se apropie de los diferentes parámetros. Sobre la relación del lenguaje visual, dice Lucía Santaella que :

“La característica primordial del lenguaje visual está en la insistencia con que las imágenes singulares, aquí y ahora, se presentan a la percepción. Ver es confrontar algo, aunque ese algo sea una imagen mental u onírica. Aliada a su carácter perceptivo, el lenguaje visual tiene una vocación referencial, lo que lo categoriza como signo básicamente indicial. Ya que el lenguaje sonoro tiene un poder referencial fragilísimo, aliado a un alto poder de sugestión, lo que lo pone en el universo icónico, de las más puras asociaciones por semejanza.” (L. Santaella:2001)

De acuerdo a esta idea relacional analógica del plano expresivo de los signos, Santaella estipuló tres tipos de matrices para los signos : Sonoridad, visualidad y verbalidad , de los cuales derivan todos los sistemas híbridos de relación para la creación de nuevos signos. Cada una de las matrices tiene su dominancia en diferentes categorías, lo cual significaría que lo verbal es simbólico, lo visual es indicial y lo sonoro es icónico; estas dimensiones entablan relaciones empíricas y sensoriales entre sí, haciendo que la información viaje se transforme en los diferentes soportes (FIGURA 23).

ESQUEMA INTERPRETATIVO DE LUCÍA SANTAELLA, ASOCIACIÓN SENSORIAL

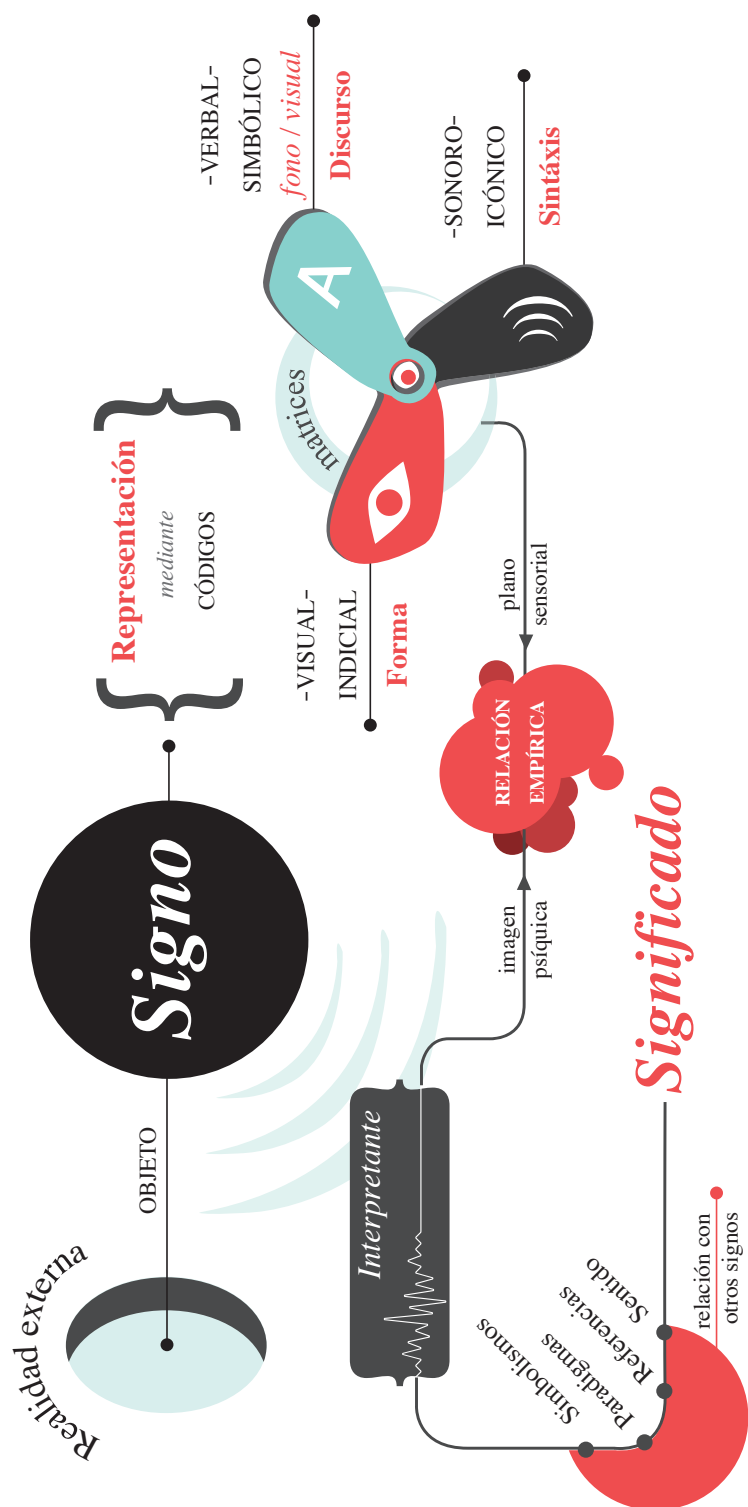


FIGURA 23 / INTERPRETACIÓN DE LUCÍA SANTAELLA, ELABORACIÓN PROPIA

III.2.2 Componentes del signo plástico

III.2.2.1 Forma

Anterior a la forma, existe la percepción y exploración de hábitat del ser humano. En simples palabras, el hecho de contemplar una forma simple no significa que seamos capaces de extraer de inmediato la totalidad de su información, de hecho sólo estaríamos entendiéndola de manera parcial condicionada. Para entender una forma, instintivamente comenzamos a explorar su entorno y la disposición de su materia en el espacio, es decir, su organización e interacción con el medio, de modo que podamos distinguir un panorama donde probablemente se perciban contrastes cromáticos, geométricos, texturales, direccionales, etc.

La visión conforma uno de nuestros medios más prácticos de orientación para construir una idea del mundo cotidiano. Estamos acostumbrados a percibir todo tipo objetos y materiales del entorno, distinguir distancias e incluso adaptamos nuestra visión en modo nocturno.

Al rebotar la luz en los objetos, se proyecta el reflejo de la superficie expuesta en nuestras retinas, transmitiendo la información necesaria para luego ser interpretada en el cerebro. Este acto, por muy “sutil” y pasivo que parezca (principalmente porque la mayor parte del tiempo no experimentamos ningún tipo de fatiga al realizarlo) es una acción activa y alerta, mediante la cual podemos experimentar todo tipo de fenómenos psicológicos en el proceso. Para conformar la imagen óptica sobre la retina, se estimulan unos ciento treinta millones de receptores microscópicos, los cuales se ajustan a cada longitud e intensidad de onda de la luz que recibe, esto significa que el observar un objeto implica registrar su información esencial para adentrarla a nuestro sistema personal de interpretaciones.

A pesar de nuestro completo sistema de registro y actividad sensitiva, la percepción visual capta nuestro entorno sólo de manera parcial. Incluso, no podríamos pretender que nuestra visión trabajará siempre con la misma eficacia, en primer lugar porque sería un consumo de energía increíble llevarla a cabo siempre con la misma intensidad y porque se verá constantemente influida por las condiciones del medio, nuestros pre conceptos y condición física. Por esta razón, la exploración visual significa aprehender sólo algunos rasgos estructurales sobresalientes de los objetos que percibimos. De esta forma, nos quedamos con la idea global de su conformación, integrando sus elementos a un solo esquema completo de resumidos puntos estructurales y líneas insinuantes que ayudan a realzar la identidad esencial y necesaria para recordarla y reproducirla en el futuro. Esto sucede todo el tiempo en nuestro ritmo cotidiano con todos los elementos ubicados al alcance de nuestro capo visual, los cuales a través de los tiempos hemos estado acostumbrados a otorgarles nociones de orden y organización para dotarlos de cualidades y propiedades formales como su dimensión, orientación y posición.

Estas propiedades físicas existen para darle el sentido a los objetos y sus formas, y en consecuencia, para poder retenerlas en la memoria reconociendo todo tipo de patrones físicos que nos ayudan a clasificar los estímulos percibidos e identificarlos en sus posteriores reapariciones.

Captar lo esencial significa simplificar lo observado, es decir, ajustar la experiencia a juicios subjetivos de observación para entender aquello que se le presenta de la forma más sencilla posible. En otras palabras, discriminar aquellos estímulos visuales poco importantes a nuestro juicio para entender su representación global y recordarla fácilmente. Que recordemos sus elementos constructivos con facilidad quiere decir que deben estar dispuestos de tal modo que al sernos representados por los sentidos puedan ser imaginados sin dificultad, y para esto hemos establecido parámetros incluso desde la perspectiva lingüística como específica el Groupe μ :

“(...) Estas estructuras semióticas constituyen sin ninguna duda una proyección de nuestras estructuras perceptivas, las cuales, a su vez, están determinadas por nuestros órganos y por su ejercicio (el cual están determinado tanto fisiológica como culturalmente). Sucede lo mismo con la organización del espacio percibido en tres dimensiones (ya esté visto como recto o curvo). Estamos sujetos a la gravedad, y de ahí el nacimiento de las nociones de alto y bajo y la de un eje semiótico de la verticalidad. Nos ponemos en movimiento (para cazar, para huir, para alimentarnos, para mantener relaciones sexuales); de ahí el nacimiento de una relación delante-detrás entre sujeto y el objeto, y la de un eje semiótico de frontalidad. Nuestros órganos son simétricos, y de ahí el nacimiento de la pareja izquierda-derecha y de un eje de lateralidad. La lingüística ha podido mostrar que la manipulación semiótica del espacio no se hacía según un sistema lógico o geométrico, sino por medio de conceptos funcionales ligados a la percepción y al uso social del espacio. Estos diferentes parámetros crean las formas, que son, pues, más que la suma de sus componentes. Dos figuras de igual dimensionalidad y de igual espacialidad, pero de orientación diferente, podrán ser consideradas como formas distintas. Pesemos por ejemplo, que se puede designar a la misma figura con dos nombres diferentes, como –cuadrado- y –rombo- según esté orientada.”

Bajo el anterior parámetro es que finalmente podemos decir por ejemplo que las líneas paralelas son más simples que las que forman ángulos porque su relación está definida por una distancia constante, posterior a esto, establecemos esquemas específicos de categorías sensoriales generales para la construcción de conceptos. Específicamente para la construcción de “conceptos perceptuales”, eso quiere decir que entablamos relaciones entre las actividades elementales de los sentidos y las actividades del pensamiento o raciocinio.

Por muy difícil que parezca, nosotros resumimos esta relación como un acto de comprensión, donde organizamos el pensamiento lógico en coordinación con nuestra actividad sensitiva, creando conceptos, juicios, abstracciones, conclusiones y cálculos.

¿Qué es la forma? La forma material viene determinada por sus límites (líneas, masas y volúmenes) y organizada por su estructura interna (esqueleto estructural), que por razones físicas de la luz, la cual no atraviesa el objeto a no ser que éste sea transparente y sólo expone la superficie expuesta gracias a que viaja en línea recta.

Según Dondis. A Dondis, las formas se influyen unas a otras y pueden cambiar su definición considerablemente si alteramos su orientación espacial o entorno, ya que estas formas son determinadas y compuestas por la armazón de sus ejes internos.

Desde otra perspectiva también se podría decir que la forma es el resultado de un conjunto de experiencias, la cual no viene solo determinada por la propia conformación física del objeto, sino que también viene identificada por el medio luminoso que transmite la información y las condiciones del sistema nervioso del observador, haciendo que la imagen se constituya por la totalidad de las experiencias visuales experimentadas en el pasado.

Toda experiencia visual se aloja dentro de un contexto de espacio y tiempo, por lo que cada una de estas experiencias se ve en parte determinada por las visiones que la precedieron en el pasado. Esta interacción con experiencias pasadas no se da de manera automática y omnipresente, sino que se da siempre que haya existido una relación entre ellas.

Estas relaciones se mantiene en la memoria todo el tiempo, trazando líneas o puntos imaginarios en fragmentos de forma para tratar de organizarlas o relacionarlas con formas antes ya vistas, de hecho en la figura 24, si vemos un cuadrado inscrito en estos 4 puntos es porque quizás hayamos visto muchos cuadrados a lo largo de nuestra vida. Incluso, si en una forma determinada no pudiésemos llegar a una conclusión de orden para entender su organización, podríamos guiarnos por alguna aclaración verbal que nos ayude a establecer una relación clara para entender su forma; haciendo que esta descripción despierte vestigios de nuestra memoria visual para finalmente establecer un contacto directo con tal forma percibida. Ejemplo de esto podría ser la figura 25, donde en un primer contacto se presenta como un conjunto de formas ambiguas que no entregan mucha información pero que insertando una aclaración como “papilas gustativas” o “piel de rana” podrían direccionar nuestra percepción.

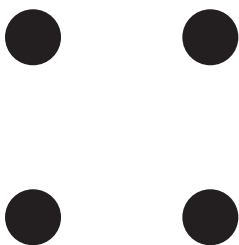


FIGURA 24 / EXTRAÍDO DEL LIBRO DE D. A. DONDIS

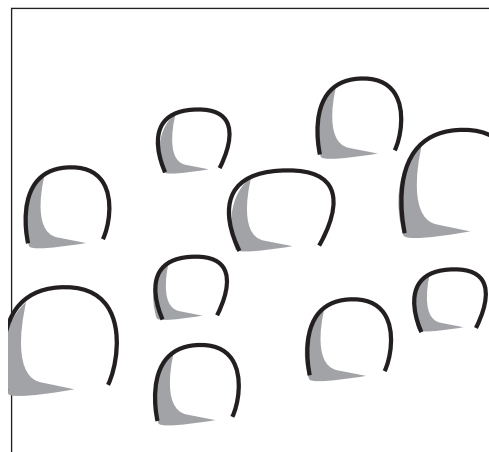


FIGURA 25 / EXTRAÍDO DEL LIBRO DE D. A. DONDIS

Las diversas formas existentes en el espectro visual vienen definidas por sus rasgos estructurales y nosotros las enfrentamos tendiendo siempre a la simplificación como la agudización de las propiedades haciendo lo percibido lo más definido posible, ya sea acentuando su simetría, reduciendo los rasgos estructurales, abandonando el detalle discordante o bien agudizando sus propiedades acentuando sus diferencias.

En definitiva, es importante saber que no todos los objetos nos hablan de su particular naturaleza material por medio de su forma, también influye su presencia en el medio y como ya habíamos dicho, con otras tipologías de formas.

La influencia de las formas en el medio implica una disposición en el espacio que presuponga un marco de referencias conocidos como formemas, es decir, una posición, una dimensión y una orientación. La posición es siempre relativa en relación a un fondo y a un foco direccional de la visión o si se quiere la posición que nosotros mismos adoptemos frente a la forma en cuestión; estos componentes generan una relación de elementos que determinan perceptos posicionales que juegan con el entorno o con otras formas, estableciendo descripciones posicionales como /debajo de/, /detrás de/, /a la izquierda o derecha de/, etc...

La dimensión dependerá de igual manera de la forma en relación con el fondo y el foco, y se verán estrechamente influidos por “la escala del observador”, el tamaño del fondo y el confronto en relación a otras formas. El último formema tiene que ver con su orientación el cual estaría influido por las coordenadas del campo retiniano, el ambiente visual dando paso a un eje semántico fundamental: el equilibrio, el cual se ve afectado por la orientación espacial de origen cinestésico producido por las sensaciones musculares del cuerpo y el órgano del equilibrio situado en el oído medio. Por ejemplo :

“Un triángulo isósceles fuertemente alargado pondrá en evidencia su formema / orientación/. Cuanto más fuerte sea la elongación (es decir, la relación de una longitud con una anchura), más será puesto en evidencia el componente orientación. El círculo, sin elongación, no tiene orientación en el plano. Esto tendrá como consecuencia la activación del eje semántico del equilibrio. Pero si el eje de elongación de ese triángulo es vertical, el significado «menor equilibrio» del formema podrá estar influido por la figura misma. En el caso (b), será corregido por «fuerte equilibrio» y en el caso (a), por «débil equilibrio».”
(Groupe μ :1992;200) (FIGURA 26)

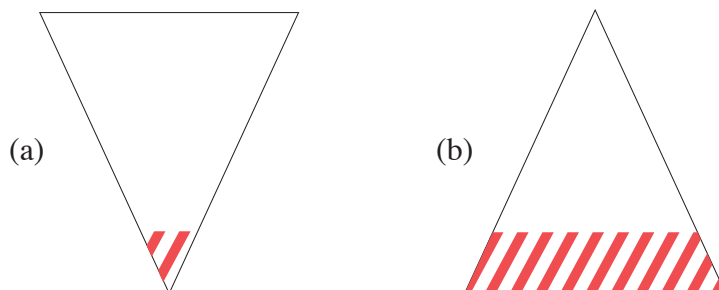


FIGURA 26 / EXTRAÍDO DEL LIBRO TRATADO DEL SIGNO VISUAL., GROUPE μ

III.2.2.1.1 Componentes de la forma

Según Donis A. Dondis, más allá de los fenómenos psicofísicos estipulados por los experimentos y estudios de la Gestalt sobre la percepción humana, se debe tener presente que los objetos dotados de forma pueden también ser percibidos como la interacción de elementos dotados de información propia pertenecientes a la lógica de un sistema.

Este sistema se puede descomponer y entender mediante la identificación y distinción de sus partes interactuantes para observarlas por separado y así entender el complejo de un todo. Estos elementos provistos de información propia son interdependientes, lo cual significa que no podríamos eliminar ninguna unidad del sistema si no queremos que su conjunto se vea alterado. En la conformación del signo plástico y de su forma, existen elementos básicos que constituyen la sustancia básica de aquello que vemos en una expresión gráfica, estos son: punto, línea y contorno.

PUNTO

El punto es la unidad más simple de la comunicación visual. Se caracteriza por ser la mínima expresión posible en la naturaleza como en el grafismo; pero a su vez, posee una enorme fuerza de atracción para el ojo humano lo cual permite que pueda ser utilizado como referencia. El punto como elemento compositivo es tan potente como débil posado sobre un plano uniforme, pero a medida que vamos aumentando el número de sus pares podemos proyectar y direccionar el movimiento de la vista.

Si enfrentamos dos puntos sobre un plano veremos como estos se conectan virtualmente trazando una línea imaginaria en el medio (figura 27). Si aumentamos la cantidad de puntos en la composición complejizamos el sistema, formando matices, tonalidades y contornos implícitos (figura 28).



FIGURA 27 / EXTRAÍDO DEL LIBRO DE D. A. DONDIS

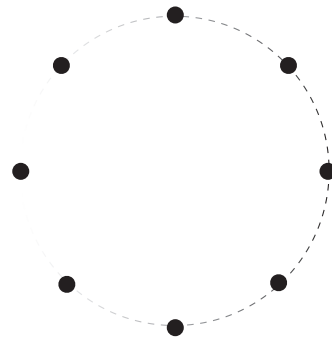


FIGURA 28 / EXTRAÍDO DEL LIBRO DE D. A. DONDIS

Esta unidad por muy simple que parezca cumple funciones muy potentes en la conformación de los signos plásticos, ya que permite múltiples sensaciones ópticas cuando lo ocupamos en un conjunto compositivo y en un segundo nivel, es la unidad básica de la estructura de todas las demás expresiones gráficas del signo plástico.

LÍNEA

La línea constituye la expresión del punto en movimiento en su segundo nivel, esto significa que cuando los puntos se encuentran dispuestos sobre un plano a modo de serie, uno al lado del otro, tan próximos que no pueden individualizarse y distinguirse como unidad pasan a conformar una cadena o historia del movimiento de un punto.

Esta marca continua registra la trayectoria de un pulso de presión continua, dotando a la forma de la línea gran expresividad, otorgando valiosa información respecto al origen de su conformación. La línea da cuenta del movimiento, es la energía abstracta de la mente llevado a un plano visual y conforma uno de los componentes estructurales elementales del boceto. Este elemento siempre cumple un objetivo y una dirección, es flexible y puede ser parte de cualquier representación visual.

Esta propiedad de la forma puede llegar a representar talantes muy diversos y variados como la rugosidad, el pulso nervioso de la mano, la uniformidad y rectitud, ondulación, vibración, etc... Pero siempre la valorización de este recurso dependerá de la fuerza de su intencionalidad y el propósito compositivo que definirá la estructura principal.

CONTORNO

El contorno nace a raíz de la línea, donde esta es capaz de articular su complejidad e identificar contornos específicos mediante justas y medibles variaciones. A medida que se van articulando se gestan todas las otras formas y figuras físicas de la naturaleza y la imaginación del hombre. Entre ellas hay tres particulares y básicos contornos que hacen parte de la estructura visual elemental de la materia, caracterizándose por su fácil e inconfundible construcción.

Estos son el círculo, el cuadrado y el triángulo (figura 29). Para D. A. Dondis estos elementos son muy influyentes en la percepción de la sociedad, lo cual ha generado a través de los tiempos ciertos preceptos adquiridos en la forma:

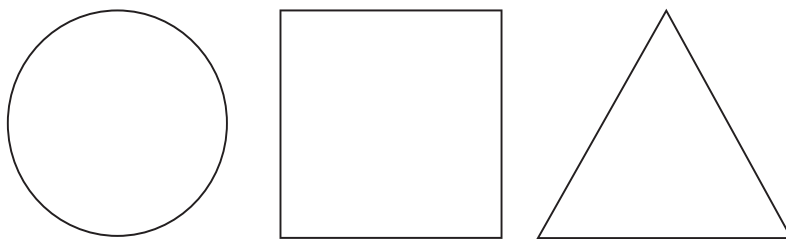


FIGURA 29 / ELABORACIÓN PROPIA

“Cada uno de ellos tiene su carácter específico y rasgos únicos, y a cada uno se atribuye gran cantidad de significados, unas veces mediante la asociación, otras mediante una adscripción arbitraria y otras, en fin, a través de nuestras propias percepciones psicológicas y fisiológicas. Al cuadrado se asocian significados de torpeza, honestidad, rectitud y esmero; al triángulo, la acción, el conflicto y la tensión; al círculo, la infinitud, la calidez y la protección.” (D.A.Dondis:1976:58)

III.2.2.2 Textura

Según el Groupe μ , la textura de una forma es definida por una microtopografía de la superficie, constituida principalmente por la repetición de elementos. Esta propiedad de las superficies hace que podamos integrar unidades parcialmente aisladas, las cuales están constituidas por dos parámetros: los «texturemas» y su ley de repetición.

Los texturemas, en primer lugar se componen de elementos, los cuales tienen la cualidad de caracterizarse por su dimensión reducida (en relación a la totalidad de la superficie), ya que dependiendo de su relación con el espectador, es percibida como una aprehensión global gracias a su operación de integración. A este punto se puede incluso decir que percibimos “unidades texturales” asimiladas bajo un patrón de orden y distancias, comunicando de alguna manera múltiples intencionalidades formales en un todo material. La naturaleza formal de los elementos compositivos de los texturemas determinarán de manera parcial la intencionalidad de la superficie “uniforme” como también el conjunto de formas individualizadas.

Otra cualidad estructural de los texturemas es una ley de repetición que pueda integrar y distribuir los elementos en una superficie generando una especie de ritmo que organice las unidades estructurales. El ritmo es el que determinará el carácter de una superficie y modificar los negativos de la forma, dirigiendo la apreciación del espectador. En la figura 30 se puede ver como una misma unidad textural (a) se organiza repetidamente en diferentes ritmos estructurales, generando ondulaciones y canales direccionales al alterar su orientación, proyectando en el espectador diferentes posibles escenarios que evocan uniformidad superficial gracias a que la unidad textural ocupa gran parte del blanco de la superficie (b), estructura mixta dado el balance de superficie blanca y cuerpo de la forma (c), sensación de rugosidad (d) y finalmente un escenario que da la sensación de discontinuidad dada la dimensión de la forma y espacio en blanco de la superficie pero que quizás en una gran extensión se apreciaría como una textura uniforme y un poco debilitada.

Esta sensación puede generar dualidad sensitiva de parte del espectador, ya que algunas texturas nos evocan superficies que quizás encontraríamos en un medio natural, donde la mayoría de las superficies no poseen superficies uniformes. Aunque muchas veces quedemos confundidos al visualizar falsas apariencias, esta sensación es propia de nuestro comportamiento animal o de supervivencia, donde adoptamos de memoria a lo largo de nuestras vidas las superficies seguras mediante la vista sin tener que corroborar todo el tiempo con nuestro sentido táctil.

“ Cuando hay una textura real, coexisten las cualidades táctiles y ópticas, no como el tono y el color que se unifican en un valor comparable y uniforme, sino por separado y específicamente, permitiendo una sensación individual al ojo y a la mano, aunque proyectemos ambas sensaciones en un significado fuertemente asociativo.” (D.A.Dondis:1976:70)

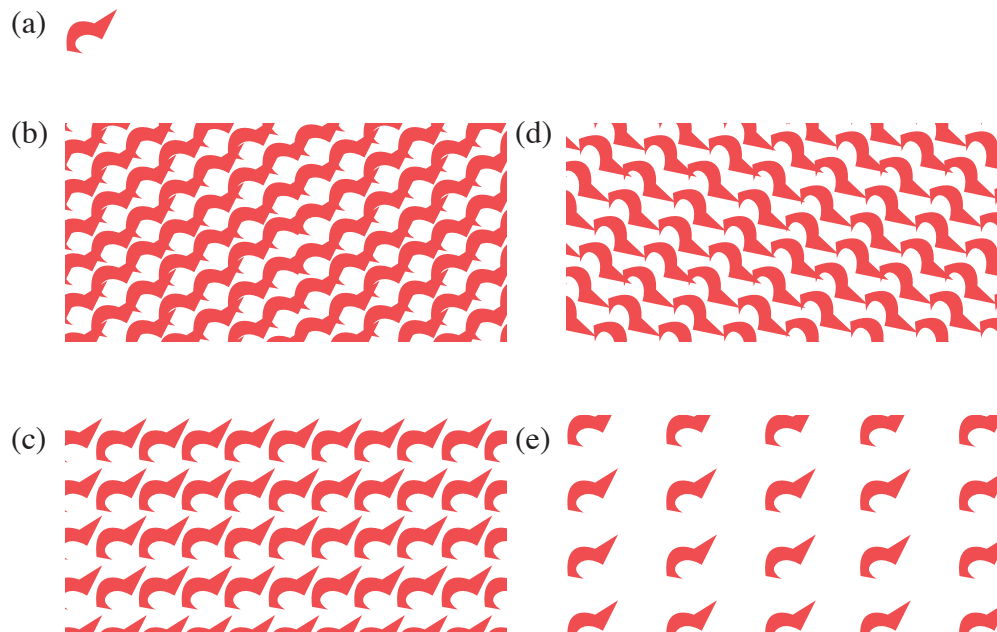


FIGURA 30 / ELABORACIÓN PROPIA

Uno de los elementos que componen la expresión de las texturas es *la mancha*, que a pesar de no encontrar una definición específica, entenderemos su dominancia como una superficie texturada que tiene su razón de ser dentro de un margen de falta de control.

III.2.2.3 Color

El color resulta ser uno de las experiencias más estimuladoras y penetrantes de nuestro medio, el cual entre otras cosas, tiene la capacidad de transmitir gran cantidad de información. Lo más extraordinario de todo, es que se trata de un estímulo que en su mayoría, puede ser percibido de la misma manera por todos los seres humanos mediante la visión, lo cual significa que de alguna forma nos encontramos todos bajo un mismo escenario sensitivo, y por ende, bajo similares cadenas asociativas de valoración, recuerdos y tendencias cromáticas. Por ejemplo, en la mayor parte del planeta se utiliza la señal de luz roja en los semáforos para regularizar la seguridad vial, lo cual significa todos aquellos inmersos en un sistema de regularización vial compartimos la expresión del significado del signo “ PARE ” en donde sea que nos encontremos.

El color también tiene la capacidad de conectarse con nuestra emocionalidad haciendo que cada uno de nosotros posea un universo de asociaciones a nivel social (local y nacional) y personal respecto a cada comunicador visual provisto de información cromática.

De acuerdo a este principio se pueden desglosar todo tipo de conectores informativos según el tipo de materia, es decir, visto que el color es uno de los recursos visuales más potentes del campo visual, juega un rol fundamental en la comunicación de todas las personas atribuyendo simbolismos y todo tipo de significados en todos los niveles. Por ejemplo, el color rojo además de formar parte de la regulación social, también se asocia al amor, la pasión, la furia, el peligro, las religiones, los partidos políticos, la salud, etc... La lista puede llegar a ser tan larga como las emociones subjetivas que experimentan las personas, pero lo cierto es que a pesar de todas las teorías sobre la asimilación del color, no existe un sistema unificado de asociación que defina de manera absoluta las relaciones con el.

Para el estudio del color, el Groupe μ establece un sistema semiótico de componentes del color que se asocian al plano de la expresión y al contenido:

“(...) Observaremos que la perspectiva semiótica ordena estas investigaciones, las cuales se dejan clasificar fácilmente en dos familias. Las primeras consideran el sistema del significante cromático: buscan la justificación – mediante consideraciones físicas o fisiológicas- de la existencia de un sistema que discretiza el espectro coloreado. En términos semióticos diremos que estudian el funcionamiento de las unidades del plano de la expresión. Las segundas estudian la asociación de estas unidades cromáticas con impresiones o imágenes mentales. En términos semióticos, asocian porciones del plano de la expresión con porciones del plano del contenido.” (Groupe μ :1992;205)

El plano de la expresión definido por el grupo belga, se articula en tres cromemas, o si se quiere, en tres dimensiones medibles según D.A. Dondis:

EL MATIZ

El matiz es el color o croma, este se categoriza en instrumentos como la rosa cromática de Johannes Itten⁵ y se clasifica en grupos donde comparten efectos comunes. Estos generalmente se clasifican en colores primarios, secundarios y terciarios, en los cuales el rojo, el amarillo y el azul conforman la primera categoría, dando paso al nacimiento de los próximos matices producto de sus mezclas.

En el Tratado del signo visual, con respecto a la fisiología del color existe una clasificación del color proveniente de los experimentos y razonamientos de Young⁶, el cual desde 1801 demostró que a partir de la mezcla de tres luces se podían obtener todos los colores posibles (a excepción del pardo, el dorado y plateado).

⁵ Itten fue un profesor y diseñador suizo de la escuela Bauhaus y Ulm preocupado por el desarrollo de los fundamentos y características de los materiales, composición y color. Publicó un libro llamado The art of color donde profundizaba su teoría de los 12 colores por medio de la esfera de color.

⁶ Thomas Young (1773-1829) era un científico inglés que realizó pruebas y experimentos con la luz de color concluyendo que a partir de tres colores podían conseguirse los seis colores del espectro descompuestos a partir de una proyección de luz por medio del cristal prismático de la teoría de Newton.

Estas tres luces de colores eran inicialmente el rojo, el amarillo y azul; posteriormente corrigió su experimento anunciando el rojo, verde y violeta. Luego, se estableció que en realidad existe una infinidad de tríadas que permiten reconstituir los colores, basta que sus elementos se encuentren bien separados en el espectro y se ajusten sus intensidades. A esta relación, se la denominó *síntesis aditiva*, lo cual significa que la suma de sus componentes da como resultado luz blanca (figura a 31).

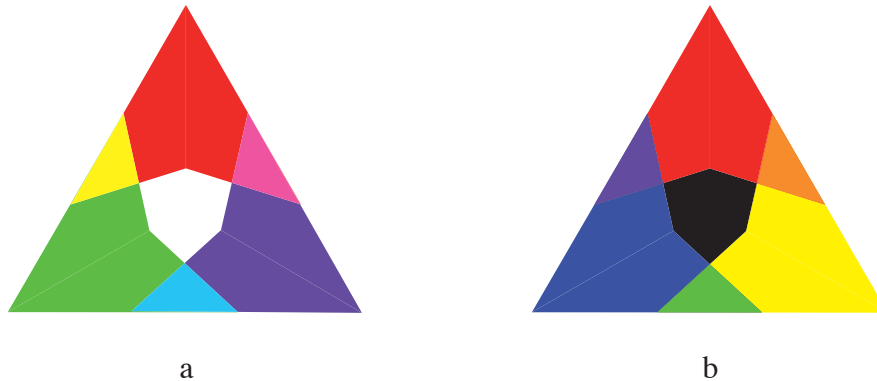


FIGURA 31

Paralelamente a esta idea de entender el color, existe otra teoría usada por los artistas pictóricos referida a los colores pigmento, la cual se ocupa del comportamiento de los colores de las materias coloreadas. Al manipular estos elementos se produce una síntesis sustractiva, lo cual significa que en este caso el producto de la mezcla de dos colores será la suma de las radiaciones no absorbidas dando como resultado el negro o ausencia de luz al mezclar el rojo, azul y amarillo (figura b12).

Según D. A. Dondis, cada uno de los colores primarios trae consigo cualidades fundamentales; el amarillo se considera el color más próximo a la luz y el calor; el rojo es emocional y activo; el azul es pasivo y suave. El rojo y el amarillo tienden a aproximarse haciendo que el primero se active al mezclarse con el segundo y se amortigüe al mezclarse con el azul. El mismo efecto de suavizado le sucede al amarillo al mezclarse con el azul. A partir de la mezcla de los colores primarios surgen los colores secundarios conocidos como naranja, verde y violeta; y así las siguientes variaciones.

LA SATURACIÓN

Esta dimensión del color se refiere a la pureza de este respecto a la influencia del gris, y está relacionado a la intensidad lumínica del color y a la valorización de otros canales del espectro de colores. El color saturado tiene una intensidad lumínica al 100% y es explícito, vivo e intenso, los colores poco saturados siguen conservando se acercan al acromatismo (blanco, negro o gris), son neutralizadores y tranquilizantes (figura 32).



FIGURA 32

EL BRILLO O LUMINOSIDAD

Esta dimensión del color es acromática, ya que tiene que ver con el valor de las gradaciones tonales respecto a la luz y la oscuridad (blanco y negro). El tono y el color son una constante y ambos puede coexistir sin que las propiedades se vean afectadas entre si (figura 33).



FIGURA 33

III.2.2.4 Expresión de los elementos estructurales

El significado plástico de una intención comunicativa se construye mediante la elección de criterios formales y estructurales conjugados de tal manera que le otorguen sentido al signo visual. Para esto, es pertinente que un comunicador visual adquiera cierto grado de conocimiento en la manipulación de los recursos elementales de una estructura, ya que finalmente serán estos los que determinarán la coherencia del mensaje.

Según D.A.Dondis, en comunicación visual el contenido nunca está separado de la forma, y para que el fin de decir, expresar o dirigir se haga efectivo, hay que llevar a cabo una serie de determinadas elecciones que fortalecerán y reforzarán la expresividad, logrando el mayor control posible en una respuesta.

Esto quiere decir en concreto que los comunicadores visuales poseerán cierta influencia por sobre el receptor, lo cual los hace en gran parte los responsables sobre el efecto de un mensaje. Por mucha responsabilidad que parezca, un emisor de mensajes visuales lleva a cabo su proceso comunicativo mediante la simple experimentación en un proceso de selección y rechazo de factores, los cuales harán efectiva una aparición premeditada de algo que antes no existía y que tomará forma gracias a una estrategia compositiva, dando respuesta a problemas de funcionalidad, belleza, equilibrio, etc...

“Los símbolos y la información representacional gravitan hacia el contenido como transmisores característicos de información.

El diseño abstracto, la ordenación de elementos básicos en pro de un efecto emocional pretendido en una formulación visual, es la forma revelada. Los componentes de la forma, es decir, la composición, son aspectos concurrentes o paralelos de cada imagen, ya sea la estructura aparente, como ocurre en una formulación visual abstracta, ya esté desplazada por un detalle representacional, como ocurre en la información realista o dominada informativamente por palabras y símbolos.

Sea cual fuere la sustancia visual básica, la composición es informativamente lo más importante.” (D.A.Dondis: 1998:124)

De acuerdo a esto, el análisis plástico que se efectúa sobre una composición comunicativa sólo es posible mediante el conocimiento de que se puede realizar una descomposición de “oposiciones” estructurales, las cuales darán testimonio de la articulación conjunta de formas, colores y texturas.

En la profundización de los parámetros estructurales se establecerán tres dominancias de representación material, las cuales pertenecerán a la escala, la dimensión y el movimiento. Seguida a esta representación se expondrá una serie de oposiciones estructurales que serán aquellos que permitirán establecer relaciones que aportarán al significado de las formas. Estas corresponderán a las siguientes “técnicas visuales” extraídas de las estrategias de comunicación de D.A.Dondis : Equilibrio-Inestabilidad, Simetría-Asimetría, Regularidad-Irregularidad, Simplicidad-Complejidad, Unidad-Fragmentación, Economía-Profusión, Reticencia-Exageración, Predictibilidad-Espontaneidad, Transparencia-Opacidad, Realismo-Distorsión, Singularidad-Yuxtaposición, Secuencialidad-Aleatoriedad, Agudeza-Difusividad, Continuidad-Episodicidad.

ESCALA

Para establecer el una escala de un cuerpo visual, hay que tener presente las relaciones espaciales del campo visual, su entorno y los tamaños relativos de las claves visuales (figura 34). De acuerdo a esto, las consideraciones que tengamos respecto al tamaño de un elemento visual serán falsas o certeras en relación al contexto, si bien siempre tendrá que existir un elemento pequeño para que exista uno grande, ciertas conclusiones mutarán en función de cada variable que se suma o resta del campo visual (figura 35) .

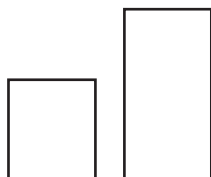


FIGURA 34 / EXTRAÍDO DEL LIBRO DE D. A. DONDIS

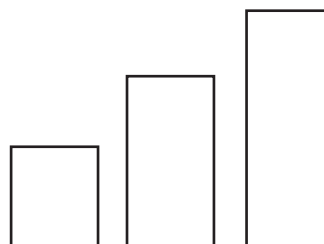


FIGURA 35 / EXTRAÍDO DEL LIBRO DE D. A. DONDIS

En la comprensión de las formas, resulta mucho mas efectiva la yuxtaposición de elementos cercanos que la medición física o proporcional de estos, ya que dependerá mucho de las asociaciones que establezcamos en relación a otros elementos compositivos o a nuestra propia figura humana y sus partes integradoras como referencia visual. Ciertamente, las diversas fórmulas comparativas de la escala proporcional como la sección áurea implementada por los griegos, o aquella establecida desde las proporciones del hombre como unidad modular ideada el francés Le Corbusier pueden ser considerados óptimos sistemas de medición; pero lo realmente imperante a la hora de aprender y analizar una forma es la consideración de las relaciones con los elementos circundantes.

DIMENSIÓN

La representación volumétrica en los formatos visuales bidimensionales dependerá mucho de la ilusión que provoque mediante la simulación implícita de la vida real y efectos de la utilización de referencias como el punto de fuga, manipulación tonal del claroscuro y los énfasis a base de luces y sombras.

La ilusión se verá reflejada en el manejo de la convención técnica de la perspectiva, la cual se hace presente de manera constante en nuestra realidad a pesar de que propendamos a concebir la visualización como un “hacer de marcas” y nos cueste resolver representaciones volumétricas (figura 36).

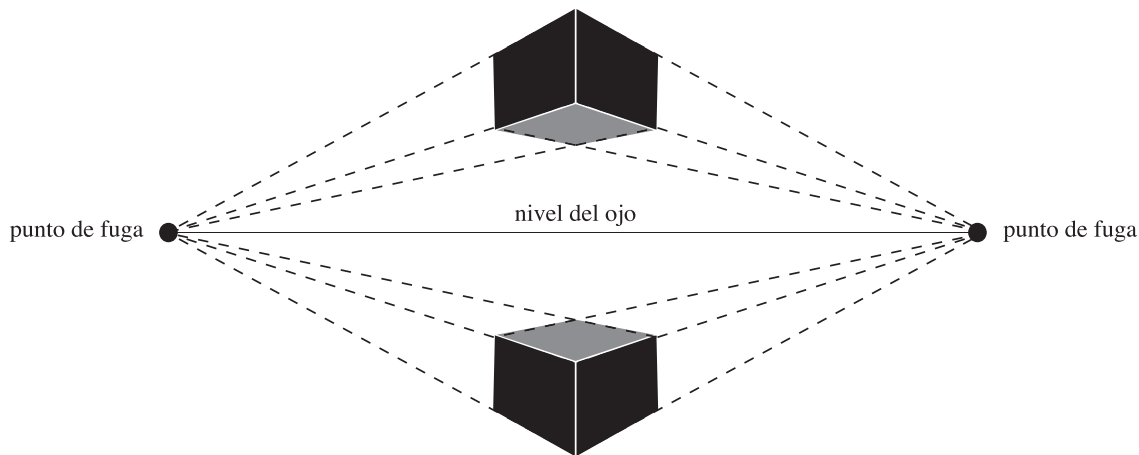


FIGURA 36 / EXTRAÍDO DEL LIBRO DE D. A. DONDIS

MOVIMIENTO

El movimiento es probablemente una de las fuerzas visuales más predominantes en la experiencia humana dice D.A.Dondis; esto significa que a pesar de que a “nivel factórico” sólo existe en un film, televisión, videos, automóviles o cualquier componente de movimiento existe una posibilidad de trasladar esta sensación a las proyecciones bidimensionales de manera esta acción implícita se proyecte en la información visual estática de una manera psicológica y cenestésica a la vez. Las representaciones estáticas de las formas en una manifestación artística no reflejan de lleno nuestras experiencias en el mundo real pero por ejemplo, las formas bidimensionales animadas, las cuales a simple vista parecen estar en movimiento también sin generadas a partir de imágenes inanimadas, y sólo luego de una seguidilla de imágenes en secuencia que aparecen en serie se mezclan en la visión de manera que el movimiento parezca real.

“Una pintura, una fotografía, una fotografía o el diseño de un tejido pueden ser estáticos, pero la magnitud de reposo que proyecta compositivamente puede implicar un movimiento como respuesta al énfasis y a la intención del diseño del artista. En el proceso de la visión no abunda precisamente el descanso. El ojo está escudriñando constantemente el entorno siguiendo los numerosos métodos de que dispone para absorber información visual.

(...) El ojo se mueve también en respuesta al proceso inconsciente de la medición y el equilibrio regido por el «eje del sentido» y las preferencias izquierda-derecha y arriba-abajo.”
(D.A.Dondis: 1998:80)

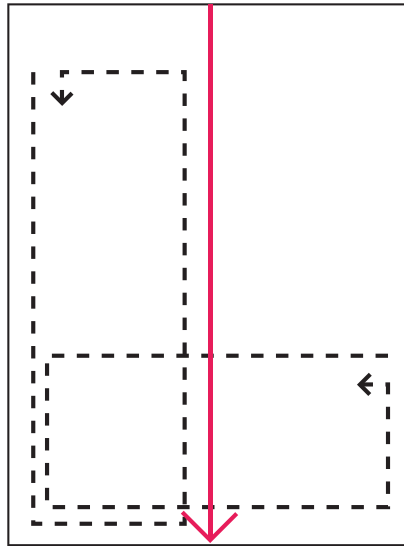


FIGURA 37 / EXTRAÍDO DEL LIBRO DE D. A. DONDIS

EQUILIBRIO // INESTABILIDAD

Dentro de las técnicas visuales, el equilibrio es una de las mas importante dada su influencia en las bases del orden en la percepción humana, la cual está fundada en una basta información de referencias que ha regido desde siempre en la vida misma. El equilibrio es una estrategia de diseño en la que existe un centro de gravedad a medio camino entre dos pesos o puntos de referencia. La inestabilidad entonces, será la ausencia de este equilibrio y despertará en el observador una sensación visual muy provocadora e inquietante (figura 38).

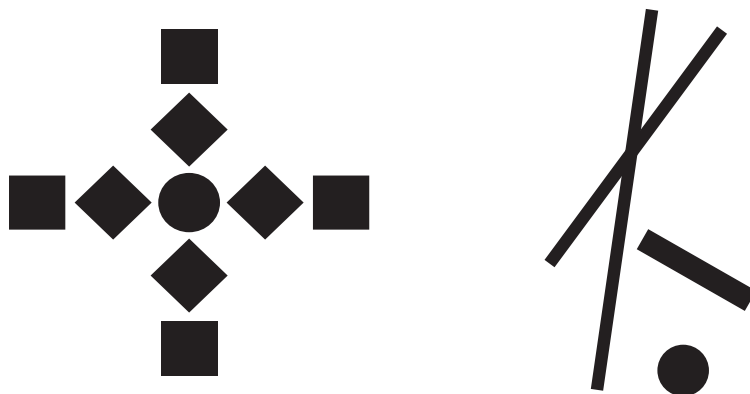


FIGURA 38 / EQUILIBRIO - INESTABILIDAD, EXTRAÍDO DEL LIBRO DE D. A. DONDIS

SIMETRÍA // ASIMETRÍA

A partir del equilibrio se logra una declaración visual simétrica o asimétrica; en donde la simetría se vería reflejada mediante un equilibrio axial, lo cual significa que las formulaciones visuales se ven resueltas mientras un elemento se sitúa a un lado de la línea central y otro exactamente en el otro lado. Que una composición se vea simétrica no necesariamente quiere decir que se repitan los mismos elementos de cada lado, ya que también se puede lograr un efecto similar equilibrando sólo pesos visuales diversos. Por otro lado, lo asimétrico se verá reflejado en la ausencia del equilibrio axial (figura 39).

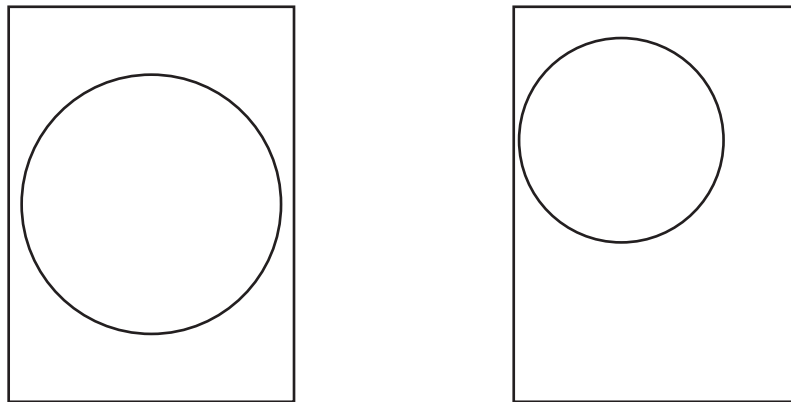


FIGURA 39 / SIMETRÍA - ASIMETRÍA, EXTRAÍDO DEL LIBRO DE D. A. DONDIS

REGULARIDAD // IRREGULARIDAD

La regularidad en la comunicación visual consiste en favorecer la uniformidad de los elementos, el desarrollo del orden basado en algún principio donde no se permitan desviaciones. Contrario a este principio existe la irregularidad, donde prima lo inesperado e insólito, haciendo que su orden no se ajuste a ningún plan descifrable (figura 40).

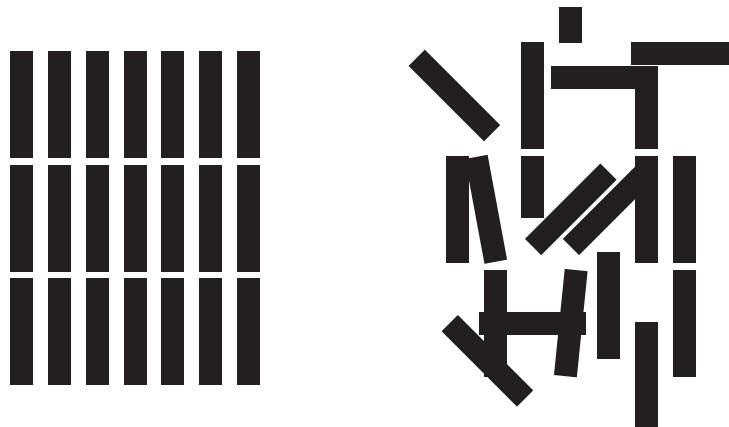


FIGURA 40 /REGULARIDAD - IRREGULARIDAD, ELABORACIÓN PROPIA

SIMPLICIDAD // COMPLEJIDAD

El orden será el factor que contribuirá considerablemente a la síntesis visual de la simplicidad, haciendo que sea una de las técnicas visuales que imponga el carácter predominante basado en lo directo y simple de la forma elemental.

Lo opuesto a este principio sería la complejidad, lo cual implica una complicación visual dada la presencia de una basta cantidad de unidades y fuerzas elementales diversas en un mismo esquema, haciendo que el complejo general sea difícil de descifrar (figura 41).

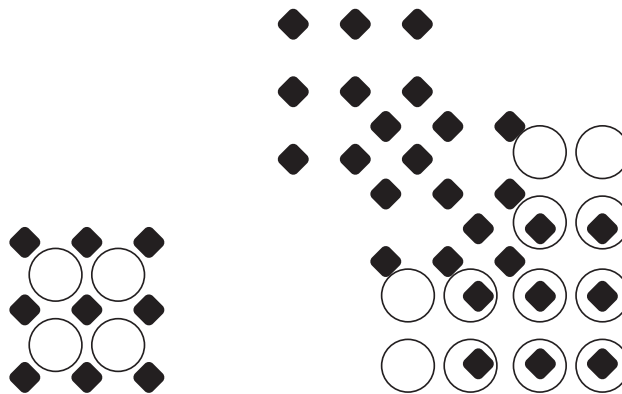


FIGURA 41 / SIMPLICIDAD - COMPLEJIDAD , ELABORACIÓN PROPIA

UNIDAD // FRAGMENTACIÓN

La unidad es reconocible como el equilibrio adecuado de elementos que se reconocen como un único punto focal perceptible en el total del plano visual; de modo que los elementos que conforman esta unidad estén ensamblados mediante relaciones cercanas y puedan ser percibidos como un objeto único total.

Lo contrario a este principio, es la descomposición de elementos carente de relaciones cercanas entre sí y unidades identificables entre sí por conservar su carácter de modo individual (figura 42).

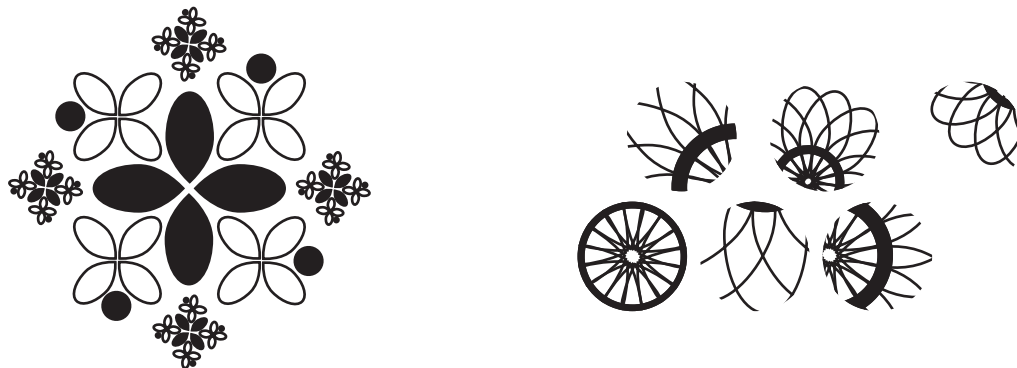


FIGURA 42 / UNIDAD - FRAGMENTACIÓN , ELABORACIÓN PROPIA

ECONOMÍA // PROFUSIÓN

La economía se hace presente cuando se procura la utilización mínima de medios visuales posibles, es decir, cuando prima la ordenación frugal y juiciosa en la selección de elementos compositivos en vez de el recargo, ornamentación, detallismo y presencia de elementos adicionales como la profusión (figura 43).

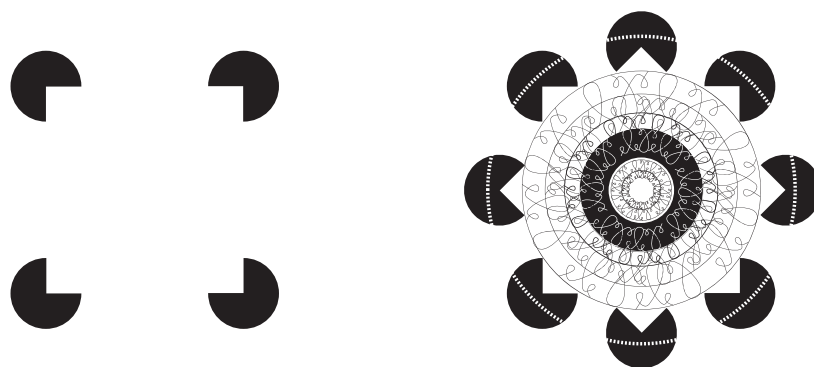


FIGURA 43 / ECONOMÍA - PROFUSIÓN , ELABORACIÓN PROPIA

RETICENCIA // EXAGERACIÓN

La reticencia y la exageración son las contrapartidas intelectuales del dipolo anterior, y pueden tener fines similares pero contextos diferentes. Como primera aproximación, la reticencia es el intento de generar grandes efectos y respuesta máxima del espectador con los mínimos elementos; su contraparte, la exageración, apela hacia la intensificación expresiva mediante la ampulosidad extravagante, es decir la ampliación y gran presencia (figura 44).



FIGURA 44 / RETICENCIA - EXAGERACIÓN , ELABORACIÓN PROPIA

PREDICTIBILIDAD // ESPONTANEIDAD

La predictibilidad en la comunicación visual, tiene que ver con la sugerencia de un orden, estructura o plan muy convencional, lo cual hace que a efectos de nuestra memoria visual basada en experiencias o sentido lógico podamos prever anticipadamente todo el lenguaje visual aún viendo solo una parte de todo el complejo compositivo. El efecto contrario se llama espontaneidad, y se caracteriza por evidenciar una aparente falta de orden o plan premeditado producto del azar, la emotividad o impulsividad (figura 45).



FIGURA 45 / PREDICTIBILIDAD - ESPONTANEIDAD, ELABORACIÓN PROPIA

TRANSPARENCIA // OPACIDAD

La transparencia es una cualidad visual de los elementos plásticos, la cual tiene la propiedad de develar aquello que se encuentra detrás de su dominancia, haciendo que todos los elementos puedan verse a través de él. La opacidad es su efecto contrario, esto quiere decir que esta se caracteriza por bloquear y ocultar visualmente los elementos detrás de él (figura 46).



FIGURA 46 / TRANSPARENCIA - OPACIDAD, ELABORACIÓN PROPIA

REALISMO // DISTORSIÓN

El realismo es aquella propiedad que intenta graficar (o imitar) de modo natural el entorno que nos rodea, como la cámara de fotos. La distorsión por el contrario, es la transformación de la fuerza del realismo, es decir, la desviación de los efectos naturales mediante el control y transformación de sus propiedades originales (figura 47).



FIGURA 47 / REALISMO - DISTORSIÓN, ELABORACIÓN PROPIA

SECUENCIALIDAD // ALEATORIEDAD

La secuencialidad es la disposición de elementos pertenecientes a un mismo plan compositivo dispuestos en un orden lógico y que por lo general responden a un determinado esquema rítmico. Por otra parte, la aleatoriedad responde a la impresión de desorganización premeditada, es decir, a una disposición accidental de la información visual (figura 48).

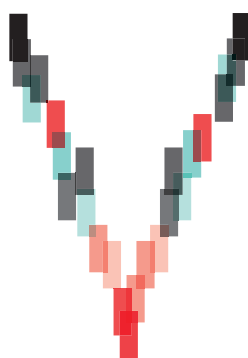


FIGURA 48 / SECUENCIALIDAD - ALEATORIEDAD, ELABORACIÓN PROPIA

AGUDEZA // DIFUSIVIDAD

La agudeza esta ligada a la claridad de la fisionomía de los elementos y de la expresión; por lo general, se manifiesta en el uso de contornos netos y precisos para su fácil y nítida interpretación. Su contraparte, “es blanda” e imprecisa (figura 49).



FIGURA 49 / AGUDEZA - DIFUSIVIDAD, ELABORACIÓN PROPIA

SINGULARIDAD // YUXTAPOSICIÓN

La singularidad apela hacia un enfoque o énfasis específico mediante la centralización de la composición sin contar con el apoyo de ningún otro estímulo visual que desvíe la atención.

Su contraparte, expresa la interacción de estímulos visuales, evidenciando al menos dos claves visuales en un mismo plano para estimular la comparación relacional (figura50).



FIGURA 50 / SINGULARIDAD - YUXTAPOSICIÓN, ELABORACIÓN PROPIA

CONTINUIDAD // EPISODICIDAD

La continuidad estará regida por una serie o conjunto de conexiones visuales ininterrumpidas, provocando un recorrido que genere una fuerza cohesiva tal que mantenga unida toda la composición.

La episodicidad, constituirá la desconexión o fuerza cohesiva débil en la composición, pero que sin embargo refuerza el carácter individual de las partes constitutivas del todo sin abandonar completamente en concepto global (figura 51).



FIGURA 51 / CONTINUIDAD - EPISODICIDAD, ELABORACIÓN PROPIA

III.2.3. Expresión plástica del signo tipográfico

La expresión plástica en el signo tipográfico, se desarrolló paulatinamente como una oportunidad de otorgar expresión al discurso, la cual a través de los tiempos ha tenido una transformación y experimentación pendular entre el significado de las palabras y la caracterización expresiva de la fonética.

La experimentación expresiva en el recurso tipográfico posee una finalidad comunicativa, esto significa que independiente de su significación, el recurso tipográfico está pensado en primera instancia como un signo que responde a un carácter y fonema específico, y en segunda instancia este carácter permite gracias a su constitución material y carga simbólica, una dimensión liberada y abierta para el comunicador, donde podrá otorgar un sentido emocional.

Este “sentido emocional” está diseñado para ser transmitido y luego ser recibido por un emisor y generar respuestas en diversos contextos. Una de las más influyentes incursiones se llevaron a cabo a principios del siglo XX (décadas 1910 y 1920) con las vanguardias artísticas, momento histórico donde se comenzaba a hacer distinciones entre artistas y diseñadores.

Luego gracias a los avances tecnológicos y procederes político-sociales de la historia, comenzaban los artistas en Europa a indagar en la experimentación de un potente recurso tipográfico, donde gracias a los cuestionamientos fundamentalistas del estudio clásico de la forma y función del arte, comenzaron a romper los esquemas de la función en la lectura convencional para adentrarse en la búsqueda de otros contextos donde la tipografía podría ser un elemento activo de la comunicación visual.

“Los límites entre arte y diseño que las vanguardias propusieron barrer –de manera principista con el constructivismo ruso-, estaban desdibujados desde el origen del diseño. En los afiches, la tipografía empieza a protagonizar en un terreno que le es ajeno. Las cualidades formales de aquellas tipografías estaban condicionadas no solo por las técnicas de reproducción (la litografía, el grabado o la producción manual)(figura 52) sino también por el carácter de “intrusa” que quiere pasar desapercibida: se funde con la imagen, se fusiona, busca mimetizarse. Pero no pasó desapercibida, y en esa intromisión fue descubierta en sus potencialidades expresivas.”

Haciendo un recorrido entre los años 1850/1900, es fácil comprobar de qué modo la tipografía “avanza” en protagonismo hasta, en algún caso, asumir el papel principal. Los afiches de la secesión vienesa o del expresionismo alemán (figura 53 y 54), que empiezan a sacrificar la legibilidad a favor de la composición y las cualidades estético/formales de los signos tipográficos, lo evidencian.

(...)Antes que el arte proponga programáticamente la necesidad de unirse a la vida, se acercó a la vida casi sin pensarlo, y el vehículo fue el diseño. Esto se manifiesta claramente en el afichismo de la segunda mitad del siglo XIX: los carteles son los primeros indicios del cambio que culminará con la puesta en cuestión del concepto de texto.”

(Taller de diseño en comunicación visual 1 c / filpe / facultad de bellas artes / unlp)



FIGURA 52 / En 1866 Jules Cheret empezó a producir en París carteles litográficos en color con su propia prensa.



FIGURA 53 / ERNST KIRCHNER (1907)



FIGURA 54 / KOLOMAN MOSER (1868-1918) FUE UNO DE LOS MÁS GRANDES ARTISTAS DE LA SECESSION VIENESA

III.2.3.1. Exponentes

En la búsqueda de los exponentes idóneos para el entendimiento de la dimensión expresiva en el recurso tipográfico desde su dimensión plástica, no se pretende profundizar a cabalidad los cambios históricos que repercutieron en el traslado de la significación lingüística a la reinterpretación expresiva; ya que revisar los avances tecnológicos, sociales, políticos y económicos sería entrar a revisar material de una nueva investigación. En esta oportunidad, bastará con exhibir algunos de los personajes representativos que ayuden a comprender la influencia de la expresividad plástica tipográfica en la comunicación visual.

“El Diseño, a lo largo del siglo XX, aunque no se propuso ni se propone cambiar las relaciones entre representación y sociedad como sí se proponían las vanguardias, es un campo que por el hecho de autoproclamarse como funcional, necesariamente trabaja sobre las ideas y las representaciones que la sociedad hace sobre sí misma. Dado el cambio continuo que se produce en la sociedad moderna, el diseño toma la innovación como su razón de ser y en muchos casos estuvo a la vanguardia de los cambios en las formas de representación. Esta característica de periférico, parece ser de enorme productividad para el desarrollo de «lo nuevo» incluso en el campo artístico.”(Herrera, Andrea;2006;“Vanguardia, innovación y sociedad”).

Luego de las primeras incursiones a principios del siglo XX, surgía uno de los exponentes más desbordantes y atractivos en la incursión de la expresividad tipográfica, el dadaísmo (Zurich,1916)(figura 55). En ésta época, mientras la Bauhaus quería construir un nuevo orden basado en la arquitectura y limpieza conceptual (figura 56) , el dadaísmo quería huir de las estructuras y romper todo orden convencional. En su actitud “antiarte”, se apropia de la letra para experimentar con el concepto clásico de belleza y su sentido textual, primando lo ilógico y la descontextualización de los elementos despojándolos de su significado verbal.



FIGURA 55 / DADAÍSMO

Poco a poco comenzaban a resurgir movimientos que defendían el propio concepto del nuevo diseño y el sistema de comunicación, como el De Stijl (1917) en Holanda, donde trataba de unificar todas las áreas del arte y el diseño bajo un mismo estilo gráfico y formal basado en la limpieza visual y la purificación de conceptos. Donde finalmente marcó el “modo correcto de hacer” de una época, donde incluso hasta la tipografía se apoyaba en un estilo sans serif y geométrico que aludían a los valores estructurales del “buen diseño” a través de rasgos limpios y funcionales.

Hasta principios de los 80, del mismo modo en como comenzaron a establecerse grupos estilísticos que defendían el diseño del De Stijl, también comenzaban a alzar la voz aquellos diseñadores defensores de un estilo menos estructurado, más emocional y más expresivo como la estadounidense Paula Scher (figura 57), la cual describe para Make it Bigger:

“McCoy mostró el trabajo que ella había diseñado en Unimark durante la década de los sesentas. El trabajo fue realizado en el estilo suizo clásico internacional, que era muy popular en aquella época (y que ahora es popular de nuevo). Ella recordó cómo era que el mejor cumplido que uno podría dar para cualquier trabajo era decir que era “realmente limpio”.

(...)Me había rebelado contra el estilo suizo clásico internacional porque el hecho de organizar las tipografías Helvéticas en una malla, me recordaba a mí misma el tener que limpiar mi habitación. También veía a la Helvética, como el lenguaje visual de las corporaciones, como el establecimiento de un orden y por consiguiente como responsable en cierto sentido de la guerra de Vietnam.”



FIGURA 56 / JAN TSCHICHOLD (1923)

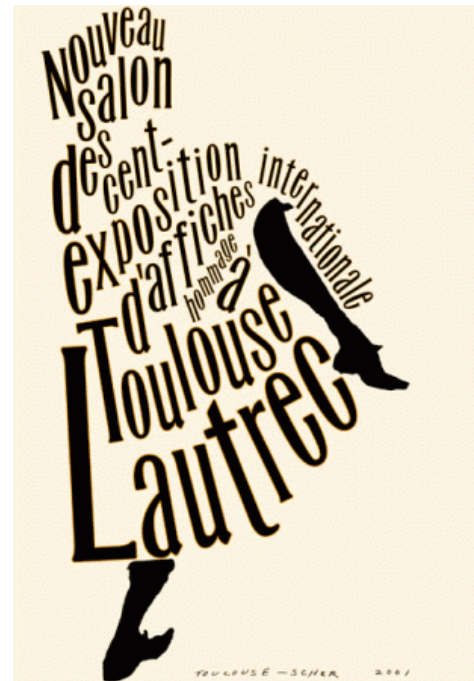


FIGURA 57 / PAULA SCHER (1948)

Posterior a los cambios históricos y metodológicos en el quehacer de los diseñadores visuales, artistas y tipógrafos, surgían las ganas de entrar en contacto directo con la tipografía, es decir, al romper con las estructuras y modelos convencionales en la configuración del signo visual, comenzaban a alzar la voz otros diseñadores que al igual que Paula Scher, abandonaban el método convencional para entrar en contacto con la expresión más primitiva y emotiva del ser humano, la tipografía hecha a mano. Donde al igual que la tipografía tradicional, también se utilizó en movimientos sociales y fines publicitarios.

El libro de Steven Heller y Mirko Ilic propone una compilación de una gama de trabajos de diversos diseñadores contemporáneos que realizan sus obras apoyados sobre la gráfica manuscrita como una propuesta de regreso hacia la inmediatez. Estos diseñadores suponen que el diseño de letras manuscritas será una de las tendencias futuras en el desarrollo tipográfico, dejando atrás las habilidades de algunos virtuosos que elogiaban su capacidad de desarrollar caracteres limpios y pulcros para dar paso al abandono de la retícula en búsqueda de la sublime imperfección del carácter texturado, manchado y borroso.

“ A lo largo de la historia del diseño gráfico moderno, la escritura a mano ha sido la herramienta más utilizada pues, aunque no sea la más rápida o precisa, es la que contiene una mayor carga emotiva. La relación directa de la mano con el papel (o la madera, la piedra, o la tela) la convierte en el medio más eficaz para conseguir una comunicación fluida. Sin embargo, los estilos cambian conforme avanza la técnica y, a principios del siglo XX, la implantación masiva de máquinas de composición tipográfica (de plomo fundido y fototipia) alteró la definición y amplió los parámetros del arte y el diseño. Cuando el maestro tipográfico de la Bauhaus, László Moholy-Nagy se pronunció a favor de «un arte mecánico para tiempos mecánicos», estaba afirmando que el pasado ya no regía en la era moderna y que todos los aspectos del arte y el diseño debían transformarse para adaptarse a los nuevos paradigmas.” (Steven Heller: 2004)

En el libro, se establece una selección de acuerdo a temáticas creativas en cuanto a técnica y expresión, las cuales de acuerdo a su dimensión plástica destacan:

Letra Garabateada / en bruto, emborronada, sucia (figura 58) :



FIGURA 58 / PETER BANKOV

Letra Rayada / raspada, cortada, incisa (figura 59):



FIGURA 59 / WOODY PIRTLE(1997)

Letra Sombreada / dimensional, voluminosa, monumental (figura 60):



FIGURA 60 /CHRISTIAN NORTHEAST

Letra Simulada / recreada, falsificada, copiada (figura 61):



FIGURA 61 / ŻEBROWSKI LESZEK

Letra Sugerente / metafórica, simbólica, surrealista (figura 62):

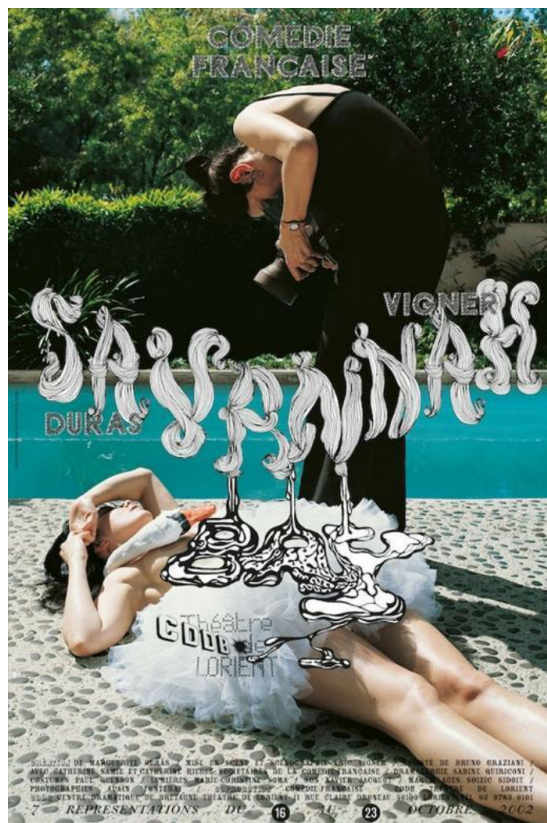


FIGURA 62 / THÉÂTRE DE LORIENT: SAVANNAH BAY, 2002

Paralelo a los estilos sobresalientes en la manera de otorgar sentido a los caracteres tipográficos, surgen otro tipo de ideas que rompen con la estructura tradicional del signo tipográfico, pero que a la vez conservan la esencia característica de la anatomía de las letra con sus sinuosidades, gotas y travesaños filiformes y resaltan los guiños estilísticos propios de la simulación visual tipográfica; como es el caso del artista Jakub Konvica, que si bien no se arriesga demasiado con la interacción de los caracteres como un recurso más de la comunicación visual (figura 63), es interesante la relación que establece entre la conformación interna de la anatomía humana y sus asociaciones formales con la anatomía externa tipográfica.



FIGURA 63

Otro trabajo interesante para revisar, es aquel realizado por la diseñadora Therese Vandling, llamado *The Unfinished Body*, que trata básicamente de relacionar la anatomía estructural de la letra con imágenes icónicas llenas de textura y miniaturas, realizando una asociación lúdica en la reinterpretación plástica del signo tipográfico (figura 64).

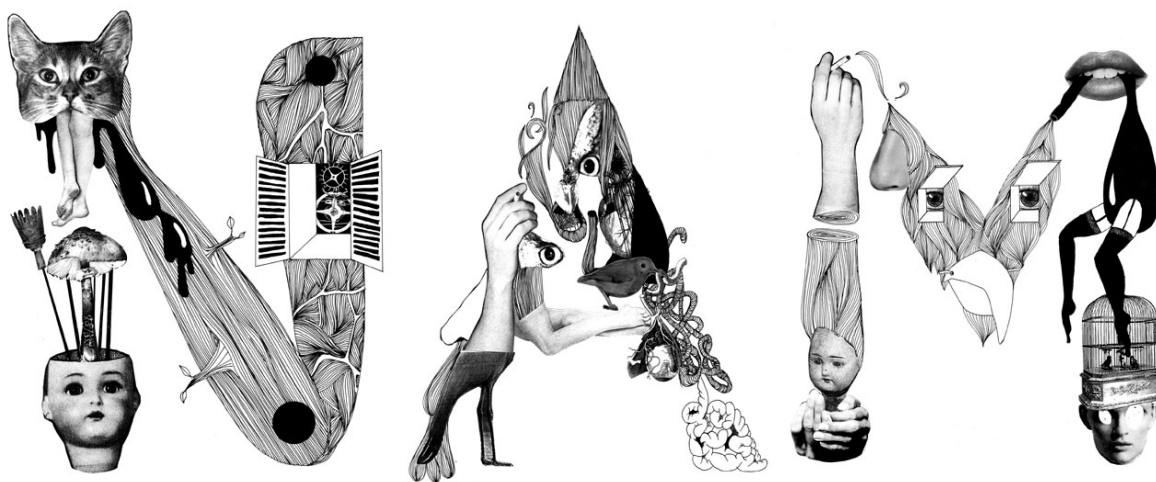


FIGURA 64

III.3. COMUNICACIÓN

La comunicación es el sistema por el cual hacemos viajar un mensaje desde un punto A hacia el punto B. Entendemos que la sociedad se rige bajo diversos parámetros comunicativos que se adaptan según contextos y códigos para poder hacer llegar el mensaje de la forma más clara posible.

Para hacer efectiva la comunicación en los humanos, debe existir una convención pre establecida por un grupo de personas para que reconozcan patrones que luego se desarrollarán en comunidad para la construcción de un sistema.

Existen diferentes grados de asimilación de patrones a nivel mundial, nacional, o local. Por ejemplo, en occidente cuando vamos a un funeral acostumbramos a vestirnos de negro gracias a la trascendencia de ésta característica como símbolo de pérdida y tristeza desde el uso de la toga pulla⁷ en el Imperio Romano. Pero por otro lado, en el antiguo Egipto se usaban prendas rojas para representar la sangre, color del Dios Seth.

Cuando nos referimos a la comunicación por medio del lenguaje, debemos tener presente que existen particularidades incluso dentro de un mismo idioma, como es el caso de los dialectos en el Italia o sin ir más lejos, el mapudungun o aymara en Chile. Finalmente, para que se haga efectivo un mensaje se deben tener presente los códigos y elementos entendidos por el público al cual se quiere llegar.

III.3.1 Comunicación visual

La comunicación visual es una parte entre muchas otras partes que construyen el escenario o ambiente en el cuál estamos insertos, es decir, los mensajes visuales forman parte de una gran familia de mensajes que actúan sobre nuestros sentidos al unísono de los sonoros, térmicos, táctiles, entre otros.

“El receptor está inmerso en un ambiente lleno de interferencias que pueden alterar e incluso anular el mensaje. (...) un cartel en la calle de colores banales, fijado entre otros carteles igualmente banales, se mezclará con ellos anulándose en la uniformidad.”
(Bruno Munari:1973)

Como advierte Munari, se entiende que el mensaje visual está compuesto de componentes ubicados dentro de un espacio físico, lo cual significa que al momento de estudiarla debemos analizar su organización para descomponerla.

7

La toga pulla era la toga destinada al luto y estaba hecha de color negro.

“ Podemos dividir el mensaje en dos partes: una es la información propiamente dicha, que lleva consigo el mensaje y la otra es el soporte visual. El soporte visual es el conjunto de los elementos que hacen visible el mensaje, todas aquellas partes que se toman en consideración y se analizan, para poder utilizarlas con la mayor coherencia respecto a la información. Son: La textura, la Forma, la Estructura, el Módulo, el Movimiento.”
(Bruno Munari:1973)

III.3.1 Intención gráfica comunicativa

Entendemos por comunicación o mensaje gráfico visual como aquel que representa por medio de imagen y /o signos, uno o un serie de conceptos.

Para la comprensión de las partes de un comunicado gráfico, existen diversas teorías en torno al estudio de la percepción, orden y clasificación visual de lo gráfico. Lo cual significa que podríamos llegar a acercarnos a la idea del comportamiento humano frente a ciertos estímulos visuales, no obstante, por más que se realicen experimentos de percepción, siempre existirán todo tipo de particularidades y excepciones a la regla, ya que el impacto de un mensaje gráfico se ve permanentemente afectado por el contexto, origen, conocimientos previos, condición emocional, física, etc...

Uno de los grandes referentes teóricos de la forma y la percepción, son las Leyes de la Gestalt, las cuales tienen su origen en la psicología del ser humano aplicada a los elementos compositivos de un todo visual. Por ejemplo la “Ley del contraste“ dice que la posición relativa de los diferentes elementos incide sobre la atribución de cualidades de los mismos, lo cual significa que podríamos hacer que la situación de un elemento cobre un valor diferente si alteramos un punto de referencia. Podemos ver la aplicación de esto en la portada de un diario, donde el título de trazo grueso resalta y contrasta sobre las otras fuentes tipográficas de texto seguido para primar el mensaje acotado y directo para cautivar de inmediato el receptor antes de la profundización de la noticia.

Munari en su libro sobre las clases dictadas a alumnos de Massachussetts llamado “Diseño y la comunicación visual “, expone sintéticamente algunos rasgos visuales que afectan sobre la asimilación del mensaje de acuerdo a la disposición y organización de estos. También, estipula básicamente que los estudiantes en diseño gráfico deben hablar sobre soluciones acertadas o equivocadas sustituyendo el concepto de belleza por la coherencia formal, primando la objetividad en la creación del mensaje.

“ Si la imagen utilizada para un mensaje determinado no es objetiva, tiene muchas menos posibilidades de comunicación visual : es preciso que la imagen utilizada sea legible por y para todos y de la misma manera, ya que en otro caso no hay comunicación visual, sino confusión visual.” (Bruno Munari:1973)

III.4. PLAN DE ESTUDIOS DE LA ESCUELA DE DISEÑO UV

III.4.1. La comunicación visual en el programa académico

El desarrollo y profundización de la comunicación en el programa académico se lleva a cabo de forma gradual a través de módulos semestrales. Estos módulos se imparten de manera obligatoria y optativa dependiendo del año académico; de manera puntual y declarada la asignatura *comunicación* y *comunicación corporativa* se imparten en el tercer y cuarto semestre respectivamente bajo modalidad obligatoria; la asignatura *comunicación aplicada* se imparte en el quinto semestre bajo modalidad optativa (figura 64).

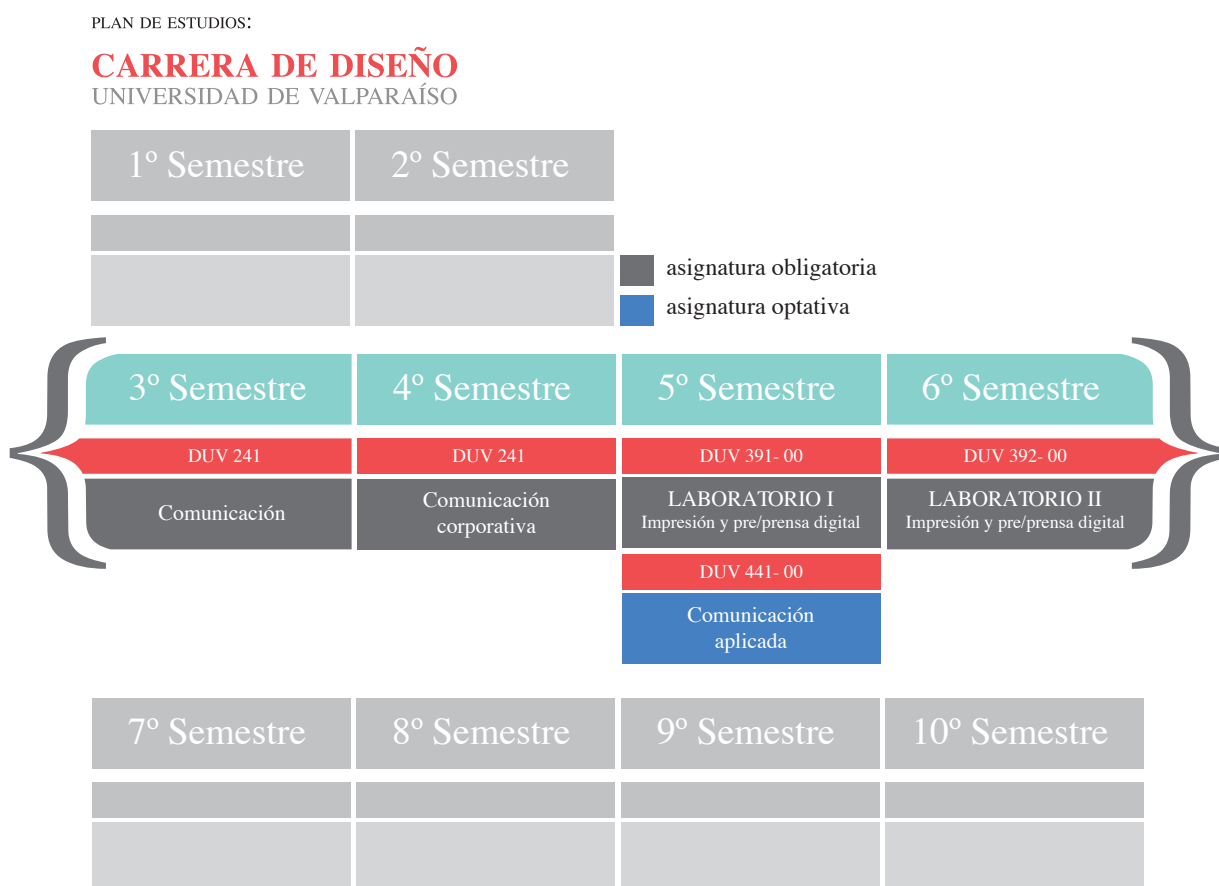


FIGURA 65 / ELABORACIÓN PROPIA

III.4.2. Profundización tipográfica en el programa académico

El desarrollo y profundización de la tipografía en el programa académico se lleva a cabo de forma general a través de módulos semestrales. Estos módulos se imparten de manera optativa a partir del quinto semestre bajo los programas de los laboratorios I, II, III y IV de *Impresión y Pre/prensa digital* a cargo de la profesora Andrea Aspée Zamora.

PLAN DE ESTUDIOS:

CARRERA DE DISEÑO
UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO

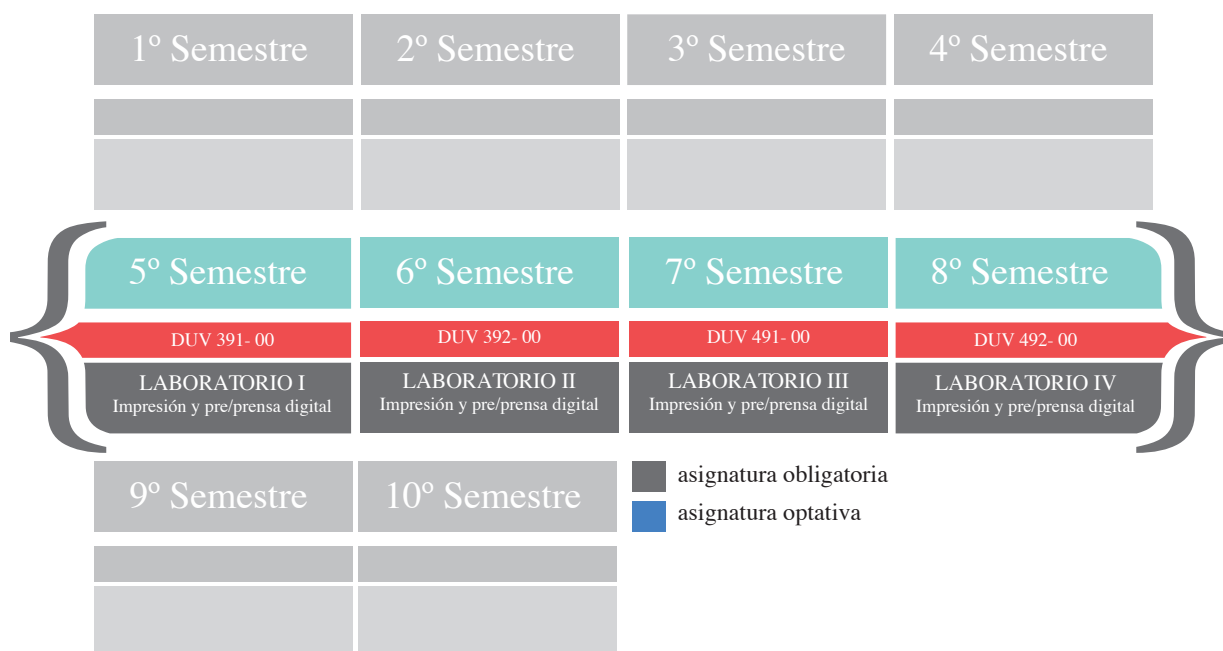


FIGURA 66 / ELABORACIÓN PROPIA

III.4.3.1. Tipografía dentro del programa del laboratorio de pre/prensa

Esta asignatura de carácter práctico entrega conocimientos técnicos respecto al manejo y aplicación de sistemas de producción en el área gráfica con especial énfasis en el recurso tipográfico. Para revisar los aspectos básicos de la asignatura se extrajo la siguiente información del programa de la asignatura:

En el primer semestre existe la siguiente profundización de unidades temáticas:

Unidad I: El alfabeto

Objetivo: Conocer los sucesos históricos en que se basa el origen formal de los signos que constituyen el alfabeto occidental.

Contenidos: Pintura rupestre, pictograma, ideograma, fonograma, signo fonético; Alfabeto Fenicio, Griego, Etrusco y Romano; Ductus.

Unidad II: El signo tipográfico

Objetivo: Profundizar los conocimientos básicos de tipografía, integrando variables como la comunicación, legibilidad, variables visuales

Contenidos: Morfología, Variables tipográficas, La palabra, Familia Tipográfica

Unidad III: La tipografía como textura

Objetivo: Entregar conocimientos necesarios para la estructuración visual de textos con el objetivo de generar una metodología para su análisis, interpretación y diseño.

Contenidos: El párrafo, La columna, La caja, La retícula, La tipografía como imagen.

En el primer semestre existe la siguiente profundización de unidades temáticas:

Unidad I: Historia de la imprenta

Objetivo: Conocer los acontecimientos a través del tiempo que dieron origen a las tecnologías actuales y su variable en el tiempo

Contenidos: Invención de la imprenta, Tipos móviles, Capitales

Unidad II: Grandes maestros de la tipografía

Objetivo: Analizar las diferentes tendencias que inmortalizaron a los grandes de la tipografía y su legado a través del tiempo.

Contenidos: Claude Garamond, Erick Gill, Adrian Frutiger, Stanley Morrison, John Baskerville, Giambattista Bodoni, Otl Aicher, entre otros.

Unidad III: Sistemas de Impresión

Objetivo: Conocer todas las variantes de los procesos productivos y su constante evolución tecnológica

Contenidos: Tipografía, Serigrafía, Huecograbado, Flexografía, Sistemas Digitales, Offset

IV. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

IV.1. Método experimental indirecto

La parte inicial del desarrollo de la investigación correspondiente a la realización de la experiencia se llevó a cabo en dependencias de la Escuela de Diseño de la Universidad de Valparaíso durante las horas pedagógicas del laboratorio de Impresión y Pre- prensa digital. Se consiguió la convocatoria de una muestra de alumnos correspondiente al 37,3 % del total de los alumnos inscritos en la asignatura durante un año.

Para realizar un análisis de una muestra exhaustiva e importante en términos cuantitativos se requeriría un trabajo de búsqueda más acabado y específica en cuanto al desarrollo de la enseñanza de la tipografía, por esta razón, debido a la cantidad de tiempo a disposición para la realización de la investigación, se consiguió la convocatoria de una muestra de alumnos correspondiente al 37,3 % del total de los alumnos inscritos en la asignatura durante un año.

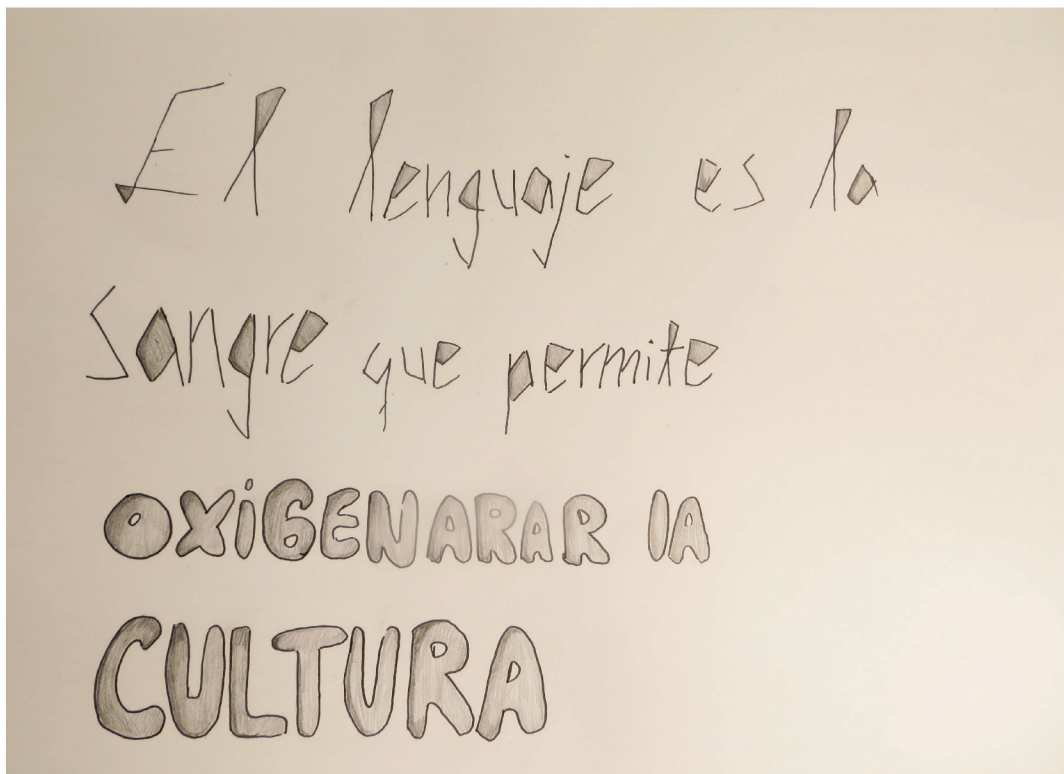
Los resultados de la experiencia expuesta a continuación no pretenden por ningún motivo representar un desempeño generalizado de los alumnos que asisten periódicamente a las clases de los laboratorios de Impresión y Pre prensa digital. Esta muestra de 9 alumnos tiene por intención revelar los resultados desarrollados durante una eventualidad de trabajo voluntario desempeñado en una modalidad colectiva en un tiempo de 1 hora y 30 minutos.

Los materiales que tenían a disposición para realizar la experiencia correspondían a recursos básicos de conformación plástica:

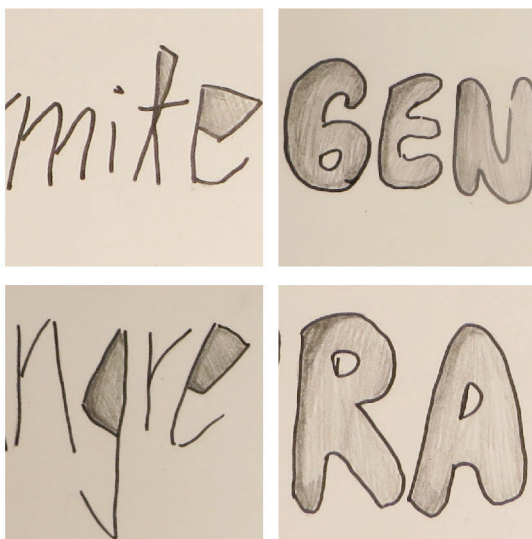
- 1 Lámina de 1/8 de Hilado 9
- Lápices de colores
- Acuarela
- Lápices de grafito
- Goma

IV.1.1. Experiencia 1

IV.1.1.1. Lámina expositiva



DETALLES



IV.1.1.2. Cuestionario de fundamento

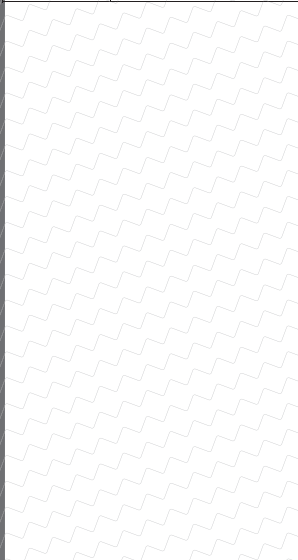
CUESTIONARIO DE FUNDAMENTO POR ALUMNO

CASO: Experiencia 1

FECHA: 21 / 8 / 2014

INTENCIÓN COMUNICATIVA	“ Comunicar mediante la visualidad de las tipografías el contraste de la frase que provocan las palabras « sangre » y « oxigenar la cultura ».”
forma	“El contraste entre una tipografía delgada y puntiaguda y otra tipografía más redonda y ancha”
color	“ Mismo color para ambas tipografías para darle unión visual ”
textura	“Achurado simple con degradación para unir el contraste entre las tipografías”

IV.1.1.3. Tabla descriptiva de recursos plásticos

RECURSOS PLÁSTICOS		TABLA DE REGISTRO																			1
		CASO : Experiencia 1																			
		FECHA: 21 / 8 / 2014																			
forma	punto																				
	mancha																				
	línea	continua																			
		segmentada																		●	
	contorno	modulación orgánica																			
		modulación geométrica																			
		modulación vibrante																			
		modulación mixta																		●	
textura	puro																				
	compuesto																			●	
	liso																				
	granulado																				
	unidad textural	patrón regular																		●	
		patrón azaroso																			
	ritmo	regular																			●
		aleatorio																			
mixto																					
	brillo	claro																		●	
		oscuro																			
	saturación	vivo																			
		opaco																			
	matiz	puro																			
		compuesto																			
			amarillo																		
			amarillo - naranja																		
			naranja																		
			naranja - rojo																		
			rojo																		
			rojo púrpura																		
			púrpura																		
			azul-púrpura																		
		azul																			
		verde - azul																			
		verde																			
		verde - amarillo																			
		gris cromático																			
		blanco																			
		negro																			
		gris																			
RECURSOS PLÁSTICOS			color																acromáticos		

IV.1.1.4. Tabla descriptiva de relación estructural

TABLA DE REGISTRO							
CASO : Experiencia 1							
FECHA: 21 / 8 / 2014							
DOMINANCIA ESTRUCTURAL							
	-3	-2	-1	0	1	2	3
Inestabilidad						●	Equilibrado
Asimetría			●				Simetría
Irregularidad						●	Regularidad
Complejidad						●	Simplicidad
Fragmentación		●					Unidad
Profusión					●		Economía
Exageración					●		Reticencia
Espontaneidad						●	Predictibilidad
Opacidad			●				Transparencia
Distorsión					●		Realismo
Yuxtaposición			●				Singularidad
Aleatoriedad					●		Secuencialidad
Difusividad						●	Agudeza
Episodicidad		●					Continuidad

IV.1.2. Experiencia 2

IV.1.2.1. Lámina expositiva



DETALLES



IV.1.2.2. Cuestionario de fundamento

CUESTIONARIO DE FUNDAMENTO POR ALUMNO

CASO: Experiencia 2

FECHA: 21 / 8 / 2014

INTENCIÓN COMUNICATIVA	“El dibujo expresa la intención de mostrar el lenguaje como un vínculo entre dos personas de distintas realidades”
forma	“Las dos cabezas mirándose de frente se conectan con el mensaje expresado como sangre”
color	“La primera cabeza es café, contrastando con la del frente que es amarilla para representar la diversidad cultural. Al medio se encuentra un paramo oscuro, por lo que el texto rojo sirve para unir las dos realidades”
textura	“ El espacio entre las cabezas es oscuro, lúgubre y desolador mediante la técnica del acuarela. El texto simula la sangre usando los recursos gráficos como las gotas chorreando.”

IV.1.2.3. Tabla descriptiva de recursos plásticos

[illegible]

IV.1.2.4. Tabla descriptiva de relación estructural

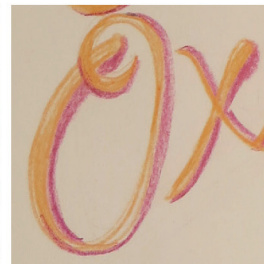
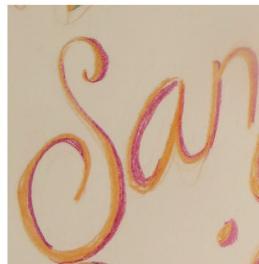
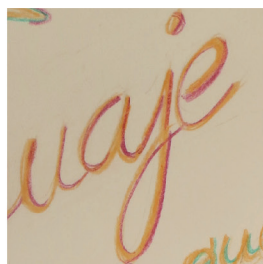
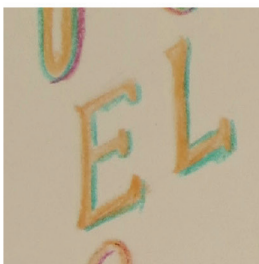
TABLA DE REGISTRO							
CASO : Experiencia 2							
FECHA: 21 / 8 / 2014							
DOMINANCIA ESTRUCTURAL							
	-3	-2	-1	0	1	2	3
Inestabilidad							●
Asimetría						●	
Irregularidad			●				
Complejidad			●				
Fragmentación					●		
Profusión			●				
Exageración				●			
Espontaneidad			●				
Opacidad					●		
Distorsión					●		
Yuxtaposición		●					
Aleatoriedad					●		
Difusividad			●				
Episodicidad							●
Equilibrado							
Simetría							
Regularidad							
Simplicidad							
Unidad							
Economía							
Retención							
Predictibilidad							
Transparencia							
Realismo							
Singularidad							
Secuencialidad							
Agudeza							
Continuidad							

IV.1.3. Experiencia 3

IV.1.3.1. Lámina expositiva



DETALLES



IV.1.3.2. Cuestionario de fundamento

CUESTIONARIO DE FUNDAMENTO POR ALUMNO

CASO: Experiencia 3

FECHA: 21 / 8 / 2014

INTENCIÓN COMUNICATIVA	“Letra script de carácter urbano comercial ideal para restaurantes, emporios y otros”
forma	“ Lettering; dibujar las letras. Conceptos elegantes y sinuosos que son agradables a la vista”
color	“Decisión tomada: Por el recurso análogo proporcionado, se utilizó el naranja porque se puede dibujar sobre él, sirve tanto para boceto como para la composición final.
textura	“Limpia sin mayor intencionalidad”

IV.1.3.3. Tabla descriptiva de recursos plásticos

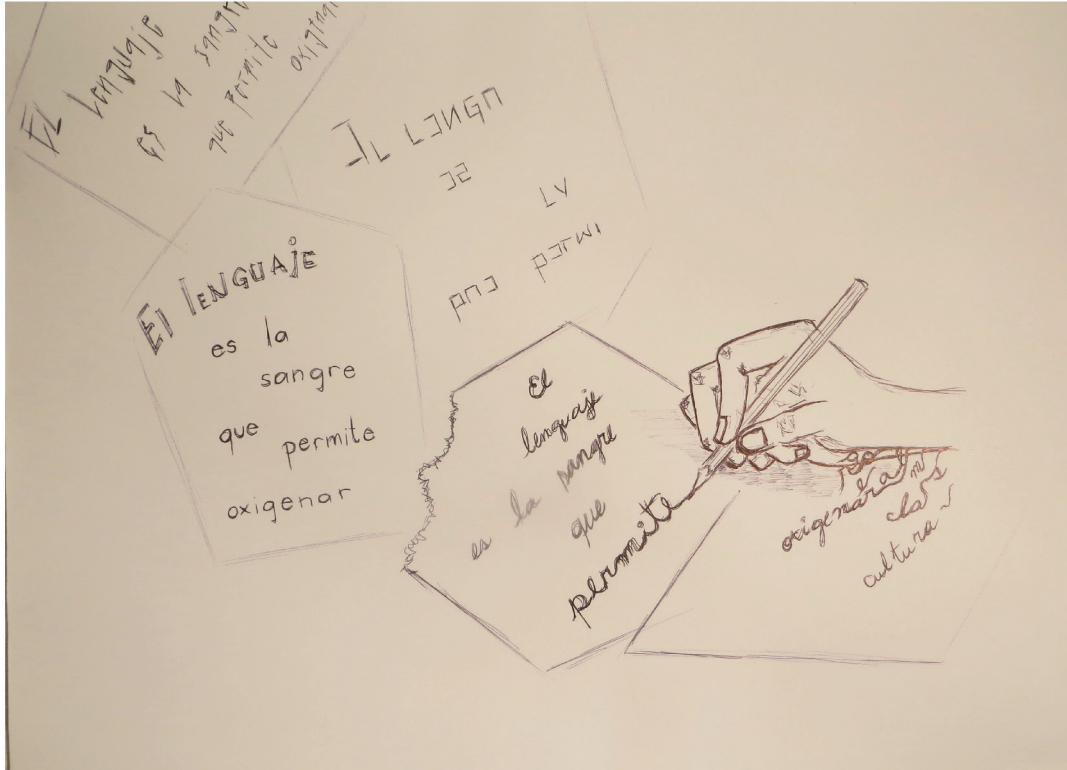
RECURSOS PLÁSTICOS		TABLA DE REGISTRO																		1	
CASO : Experiencia 3																					
FECHA: 21 / 8 / 2014																					
forma	punto																				
	mancha																				
	línea	continua				●			●			●									
		segmentada																			
	contorno	modulación orgánica				●			●			●									
		modulación geométrica																			
		modulación vibrante																			
		modulación mixta																			
textura	puro																				
	compuesto																				
	liso					●			●			●									
	granulado																				
	unidad textural	patrón regular																			
		patrón azaroso																			
	ritmo	regular					●			●			●								
		aleatorio																			
		mixto																			
	brillo	claro					●			●			●								
		oscuro																			
	saturación	vivo					●			●			●								
		opaco																			
	matiz	puro					●			●			●								
		compuesto																			
			amarillo	amarillo - naranja	naranja	naranja - rojo	rojo	rojo púrpura	púrpura	azul-púrpura	azul	verde - azul	verde	verde - amarillo	gris cromático	blanco	negro	gris			
	RECURSOS PLÁSTICOS															acromáticos					
			color																		

IV.1.3.4. Tabla descriptiva de relación estructural

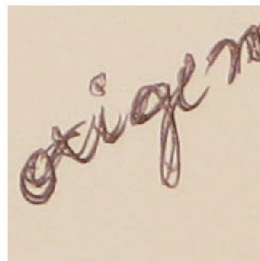
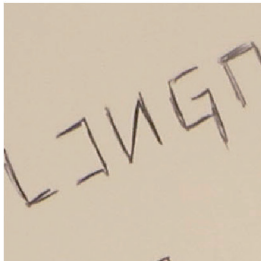
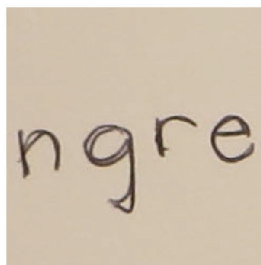
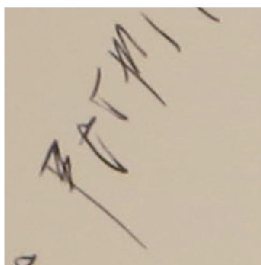
TABLA DE REGISTRO							
CASO : Experiencia 3							
FECHA: 21 / 8 / 2014							
DOMINANCIA ESTRUCTURAL							
	-3	-2	-1	0	1	2	3
Inestabilidad						●	Equilibrado
Asimetría						●	Simetría
Irregularidad						●	Regularidad
Complejidad			●				Simplicidad
Fragmentación						●	Unidad
Profusión		●					Economía
Exageración			●				Reticencia
Espontaneidad			●				Predictibilidad
Opacidad				●			Transparencia
Distorsión			●				Realismo
Yuxtaposición			●				Singularidad
Aleatoriedad					●		Secuencialidad
Difusividad					●		Agudeza
Episodicidad						●	Continuidad

IV.1.4. Experiencia 4

IV.1.4.1. Lámina expositiva



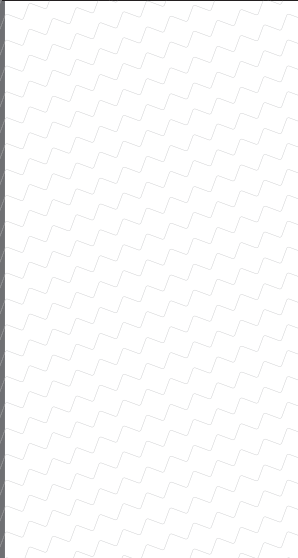
DETALLES



IV.1.4.2. Cuestionario de fundamento

CUESTIONARIO DE FUNDAMENTO POR ALUMNO	
CASO: Experiencia 4	
FECHA: 21 / 8 / 2014	
INTENCIÓN COMUNICATIVA	“La intención era dirigir el mensaje a personas con discapacidad auditiva”
forma	“Iconografía de la mano que alude a la sangre y la escritura; y el papel que transmite dicho mensaje”
color	“Simplicidad para enfocar la atención en la forma. Rasgos fuertes y claros sólo con lápiz pasta negro”
textura	“El lápiz negro proporciona una textura tipo filamento, en cuanto a la textura fue improvisada”

IV.1.4.3. Tabla descriptiva de recursos plásticos

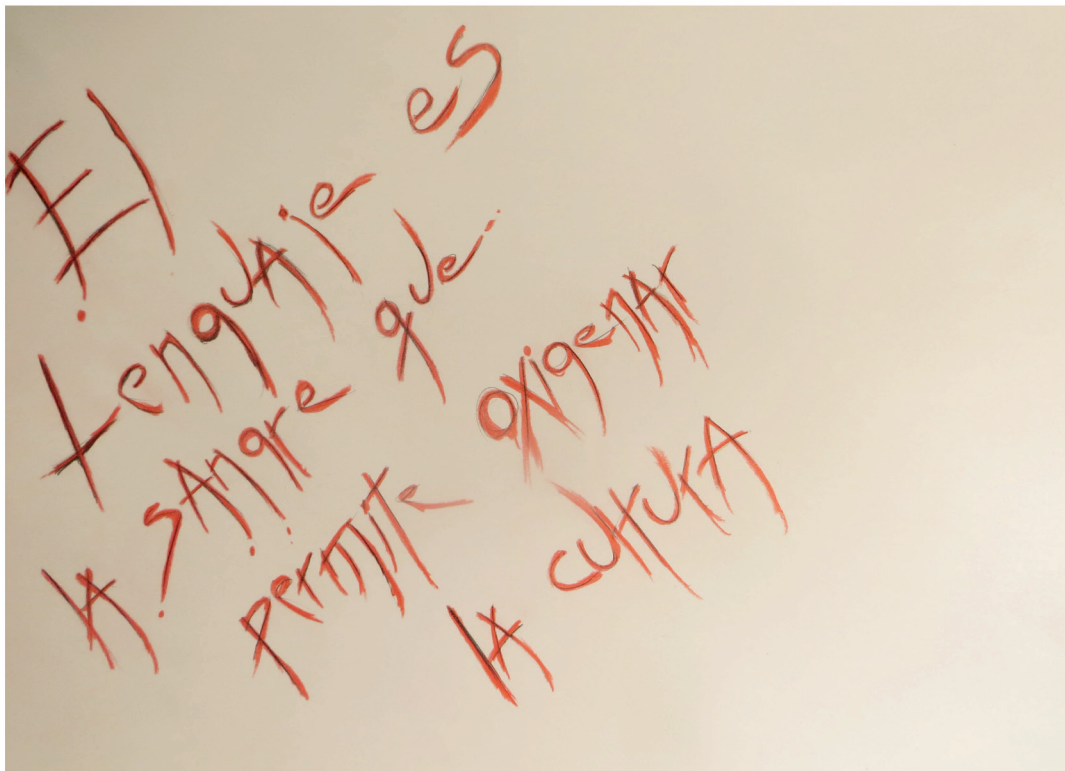
RECURSOS PLÁSTICOS	TABLA DE REGISTRO																			1
	CASO : Experiencia 4																			
FECHA: 21 / 8 / 2014																				
forma	punto																			
	mancha																			
	línea	continua																		
		segmentada																●		
	contorno	modulación orgánica																		
		modulación geométrica																		
		modulación vibrante																●		
		modulación mixta																		
textura	puro																			
	compuesto																	●		
	liso																			
	granulado																			
	unidad textural	patrón regular																		
		patrón azaroso																	●	
	ritmo	regular																		
		aleatorio																		
mixto																		●		
	brillo	claro																		
		oscuro																		
	saturación	vivo																		
		opaco																		
	matiz	puro																●		
		compuesto																		
			amarillo																	
			amarillo - naranja																	
			naranja																	
			naranja - rojo																	
			rojo																	
			rojo púrpura																	
		púrpura																		
		azul-púrpura																		
		azul																		
		verde - azul																		
		verde																		
		verde - amarillo																		
		gris cromático																		
		blanco																		
		negro																		
		gris																		
RECURSOS PLÁSTICOS																				
color																				
acromáticos																				

IV.1.4.4. *Tabla descriptiva de relación estructural*

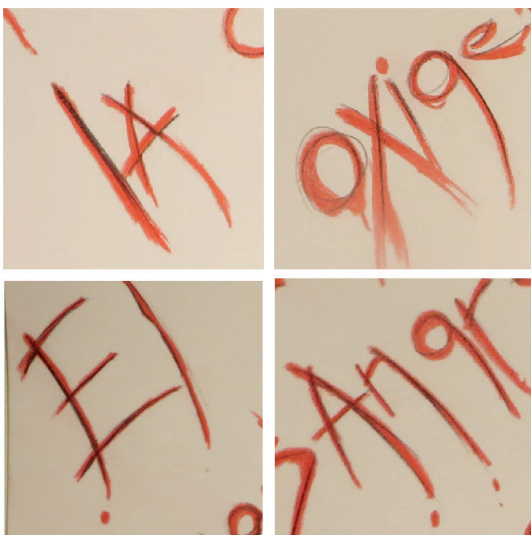
TABLA DE REGISTRO							
CASO : Experiencia 4							
FECHA: 21 / 8 / 2014							
DOMINANCIA ESTRUCTURAL							
	-3	-2	-1	0	1	2	3
Inestabilidad		●					Equilibrado
Asimetría	●						Simetría
Irregularidad			●				Regularidad
Complejidad			●				Simplicidad
Fragmentación		●					Unidad
Profusión		●					Economía
Exageración					●		Reticencia
Espontaneidad		●					Predictibilidad
Opacidad				●			Transparencia
Distorsión					●		Realismo
Yuxtaposición			●				Singularidad
Aleatoriedad					●		Secuencialidad
Difusividad			●		●		Agudeza
Episodicidad			●				Continuidad

IV.1.5. Experiencia 5

IV.1.5.1. Lámina expositiva



DETALLES



IV.1.5.2. Cuestionario de fundamento

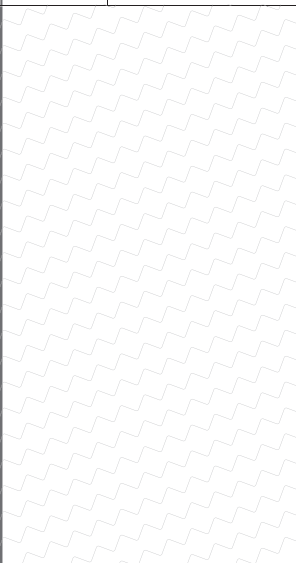
CUESTIONARIO DE FUNDAMENTO POR ALUMNO

CASO: Experiencia 5

FECHA: 21 / 8 / 2014

INTENCIÓN COMUNICATIVA	“Improvisado”
forma	“improvisado
color	“Improvisado”
textura	“Improvisado”

IV.1.5.3. Tabla descriptiva de recursos plásticos

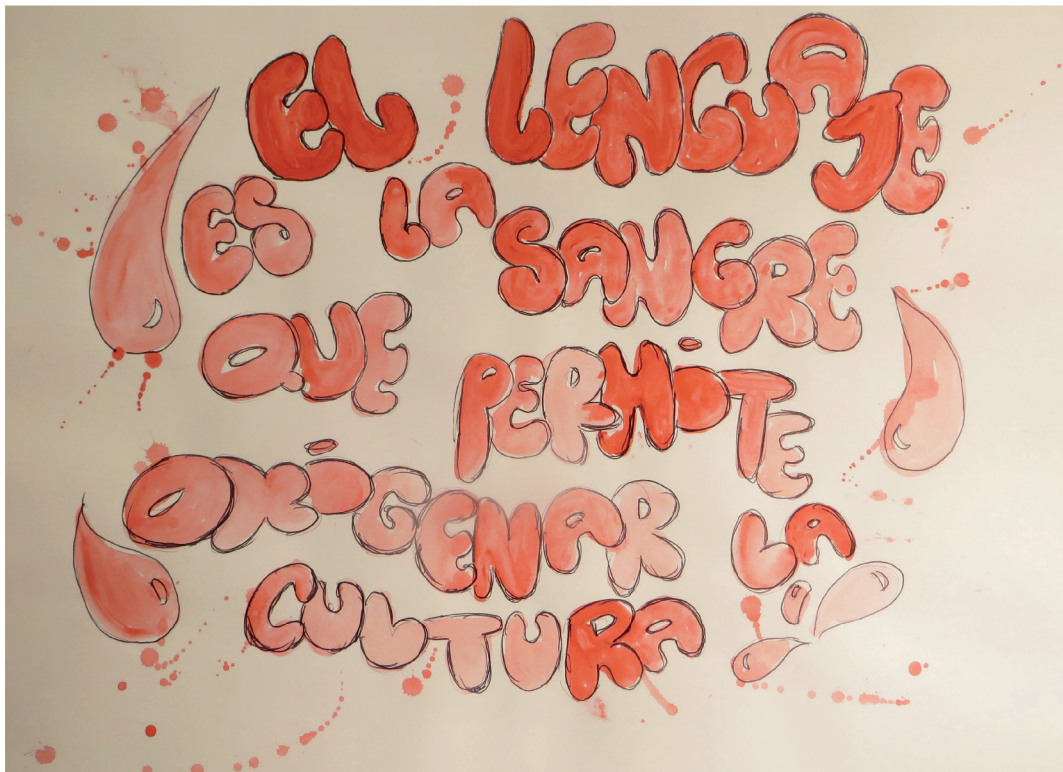
RECURSOS PLÁSTICOS		TABLA DE REGISTRO																		1
CASO : Experiencia 5																				
FECHA: 21 / 8 / 2014																				
forma	punto																			
	mancha																			
	línea	continua																		
		segmentada							●											
	contorno	modulación orgánica																		
		modulación geométrica																		
		modulación vibrante																		
		modulación mixta							●											
textura	puro																			
	compuesto							●												
	liso																			
	granulado																			
	unidad textural	patrón regular																		
		patrón azaroso							●											
	ritmo	regular																		
		aleatorio																		
		mixto							●											
	brillo	claro																		
		oscuro							●											
	saturación	vivo																		
		opaco							●											
	matiz	puro																		
		compuesto							●											
			amarillo	amarillo - naranja	naranja	naranja - rojo	rojo	rojo púrpura	púrpura	azul-púrpura	azul	verde - azul	verde	verde - amarillo	gris cromático	blanco	negro	gris		

IV.1.5.4. Tabla descriptiva de relación estructural

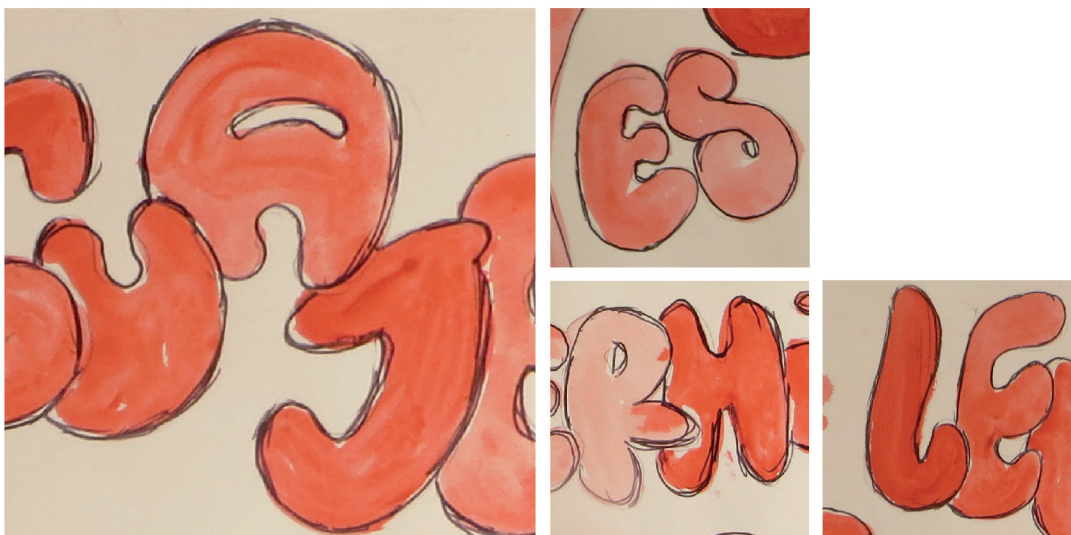
TABLA DE REGISTRO								2
CASO : Experiencia 5								
FECHA: 21 / 8 / 2014								
DOMINANCIA ESTRUCTURAL								
	-3	-2	-1	0	1	2	3	
Inestabilidad	●							Equilibrado
Asimetría				●				Simetría
Irregularidad							●	Regularidad
Complejidad			●					Simplicidad
Fragmentación					●			Unidad
Profusión			●					Economía
Exageración					●			Reticencia
Espontaneidad	●							Predictibilidad
Opacidad				●				Transparencia
Distorsión			●					Realismo
Yuxtaposición							●	Singularidad
Aleatoriedad							●	Secuencialidad
Difusividad			●					Agudeza
Episodicidad						●		Continuidad

IV.1.6. Experiencia 6

IV.1.6.1. Lámina expositiva



DETALLES



Experiencia 6

IV.1.6.2. Cuestionario de fundamento

CUESTIONARIO DE FUNDAMENTO POR ALUMNO

CASO: Experiencia 6

FECHA: 21 / 8 / 2014

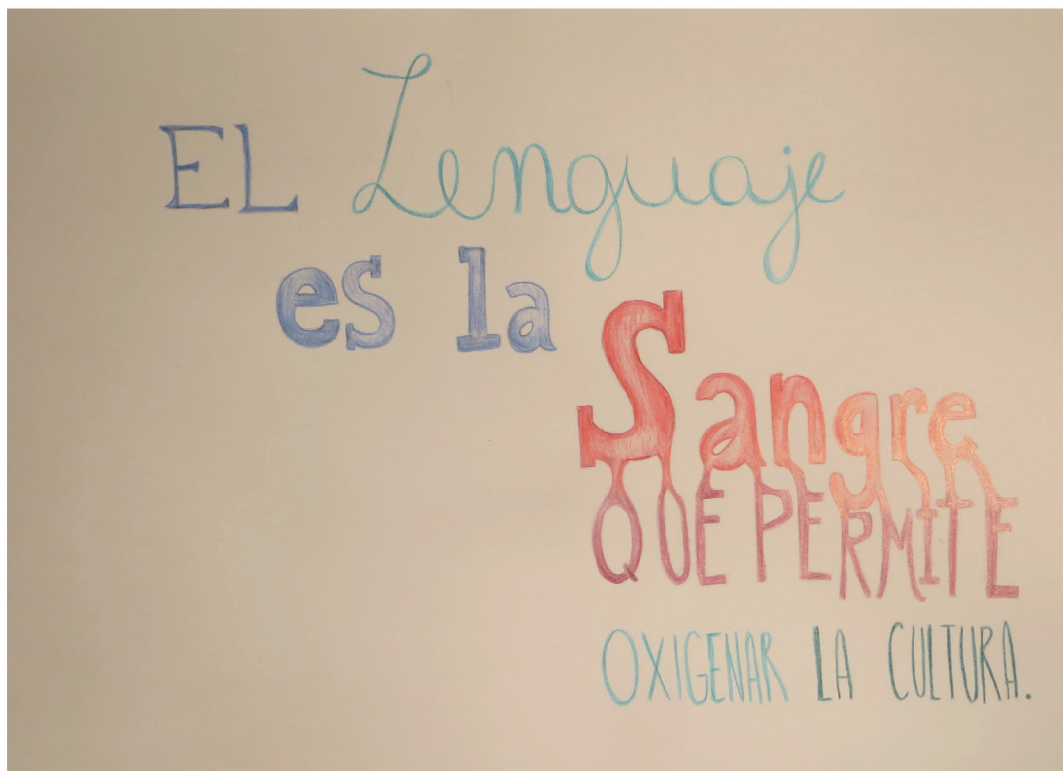
INTENCIÓN COMUNICATIVA	“Alude a conceptos como lo artístico y dinámico para un receptor informal”
forma	“La forma de los caracteres tipográficos es redonda, abultada, desordenada e informal. Las imágenes de gotas aluden a la sangre y a la fluidez”
color	“El concepto de la « sangre » es representado por el rojo, un color fuerte y llamativo”
textura	“La textura de acuarelas se relaciona con el agua, a lo líquido y nuevamente a la fluidez.”

IV.1.6.3. Tabla descriptiva de recursos plásticos

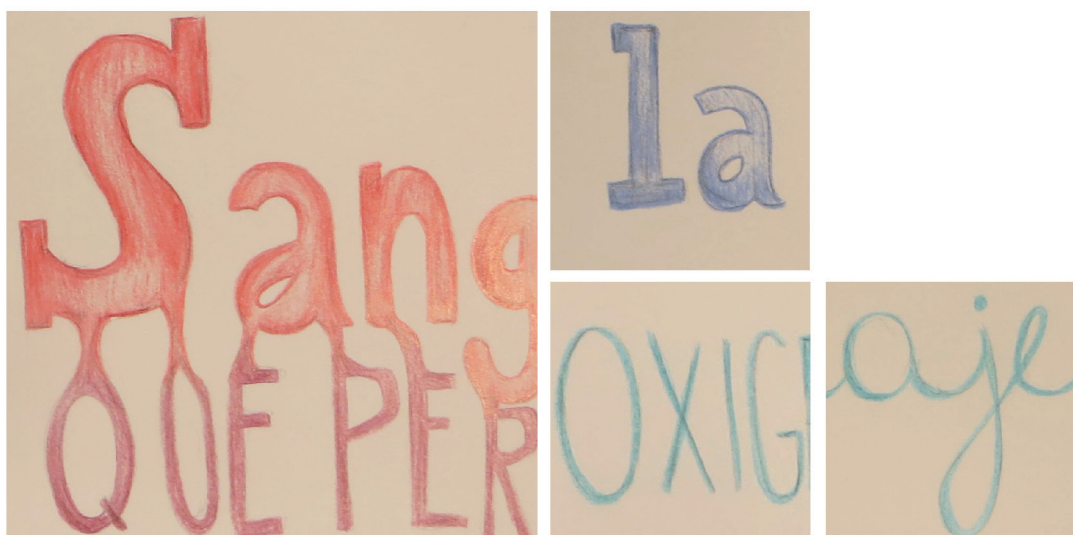
RECURSOS PLÁSTICOS		TABLA DE REGISTRO																1	
		CASO : Experiencia 6																	
		FECHA: 21 / 8 / 2014																	
forma	punto							●											
	mancha							●											
	línea	continua																	
		segmentada							●									●	
	contorno	modulación orgánica																	
		modulación geométrica																	
		modulación vibrante																●	
		modulación mixta							●										
textura	puro							●										●	
	compuesto																		
	liso																		
	granulado																		
	unidad textural	patrón regular																	
		patrón azaroso							●									●	
	ritmo	regular																	
		aleatorio																	
								●										●	
	brillo	claro						●											
oscuro																			
	saturación	vivo						●											
opaco																			
	matiz	puro						●										●	
compuesto																			
		amarillo	amarillo - naranja	naranja	naranja - rojo	rojo	rojo púrpura	púrpura	azul-púrpura	azul	verde - azul	verde	verde - amarillo	gris cromático	blanco	negro	gris		
		RECURSOS PLÁSTICOS																	
		color																	
																		acromáticos	

IV.1.7. Experiencia 7

IV.1.7.1. Lámina expositiva



DETALLES



IV.1.7.2. Cuestionario de fundamento

CUESTIONARIO DE FUNDAMENTO POR ALUMNO

CASO:Experiencia 7

FECHA: 21 / 8 / 2014

INTENCIÓN COMUNICATIVA	“Público más juvenil y variadas tipografías para representar el concepto de cultura”
forma	“Diversidad y contraste”
color	“Tonos finos para hacer referencia al concepto del oxígeno. Color cálido para la palabra sangre”
textura	“Textura plana y con mayor énfasis en la palabra sangre”

IV.1.7.3. Tabla descriptiva de recursos plásticos

RECURSOS PLÁSTICOS		TABLA DE REGISTRO																			1
		CASO : Experiencia 7																			
		FECHA: 21 / 8 / 2014																			
forma	punto																				
	mancha																				
	línea	continua							●				●	●	●						
		segmentada																			
	contorno	modulación orgánica												●							
		modulación geométrica													●						
		modulación vibrante																			
		modulación mixta							●				●								
textura	puro							●				●	●	●							
	compuesto																				
	liso													●							
	granulado							●				●	●								
	unidad textural	patrón regular																			
		patrón azaroso																			
	ritmo	regular												●							
		aleatorio							●				●								
		mixto																			
	brillo	claro						●				●	●								
		oscuro												●							
	saturación	vivo						●				●	●	●							
		opaco																			
	matiz	puro										●	●	●							
		compuesto						●													
			amarillo																		
			amarillo - naranja																		
			naranja																		
			naranja - rojo																		
		rojo																			
		rojo púrpura																			
		púrpura																			
		azul-púrpura																			
		azul																			
		verde - azul																			
		verde																			
		verde - amarillo																			
		gris cromático																			
		blanco																			
		negro																			
		gris																			
RECURSOS PLÁSTICOS																					
color																					
			acromáticos																		

IV.1.7.4. *Tabla descriptiva de relación estructural*

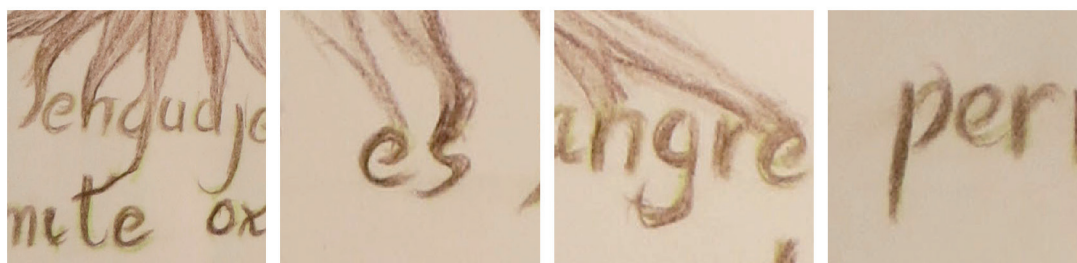
TABLA DE REGISTRO							
CASO : Experiencia 7							
FECHA: 21 / 8 / 2014							
DOMINANCIA ESTRUCTURAL							
	-3	-2	-1	0	1	2	3
Inestabilidad					●		Equilibrado
Asimetría			●				Simetría
Irregularidad		●					Regularidad
Complejidad		●					Simplicidad
Fragmentación	●						Unidad
Profusión						●	Economía
Exageración			●				Reticencia
Espontaneidad	●						Predictibilidad
Opacidad					●		Transparencia
Distorsión				●			Realismo
Yuxtaposición		●					Singularidad
Aleatoriedad			●				Secuencialidad
Difusividad						●	Agudeza
Episodicidad		●					Continuidad

IV.1.8. Experiencia 8

IV.1.8.1. Lámina expositiva



DETALLES



IV.1.8.2. Cuestionario de fundamento

CUESTIONARIO DE FUNDAMENTO POR ALUMNO

CASO: Experiencia 8

FECHA: 21 / 8 / 2014

INTENCIÓN COMUNICATIVA	“Quise desarrollar un contexto ambiental ya que creo que parte de la cultura es cuidar la naturaleza, es decir, va como consecuencia de una buena comunicación”
forma	“ El árbol es la forma más clara para demostrar la importancia que tiene el medio ambiente”
color	“Colores fuertes de tono verde y café”
textura	“Las letras se confunden con las ramas y raíces del árbol haciendo ver que uno con el otro deben coexistir”

IV.1.8.3. Tabla descriptiva de recursos plásticos

RECURSOS PLÁSTICOS		TABLA DE REGISTRO																			1
		CASO : Experiencia 8																			
		FECHA: 21 / 8 / 2014																			
forma	punto																				
	mancha																				
	línea	continua																			
		segmentada															●		●		
	contorno	modulación orgánica															●		●		
		modulación geométrica																			
		modulación vibrante																			
		modulación mixta																			
textura	puro																				
	compuesto																●		●		
	liso																				
	granulado																	●			
	unidad textural	patrón regular																			
		patrón azaroso																●		●	
	ritmo	regular																			
		aleatorio																●		●	
		mixto																			
	brillo	claro																●		●	
		oscuro																			
	saturación	vivo																●			
		opaco																		●	
	matiz	puro																			
		compuesto																●		●	
	color	amarillo																			
		amarillo - naranja																			
		naranja																			
		naranja - rojo																			
		rojo																			
		rojo púrpura																			
púrpura																					
azul-púrpura																					
azul																					
acromáticos	verde - azul																				
	verde																	●			
	verde - amarillo																				
	gris cromático																	●			
	blanco																				
	negro																				
	gris																				

IV.1.8.4. Tabla descriptiva de relación estructural

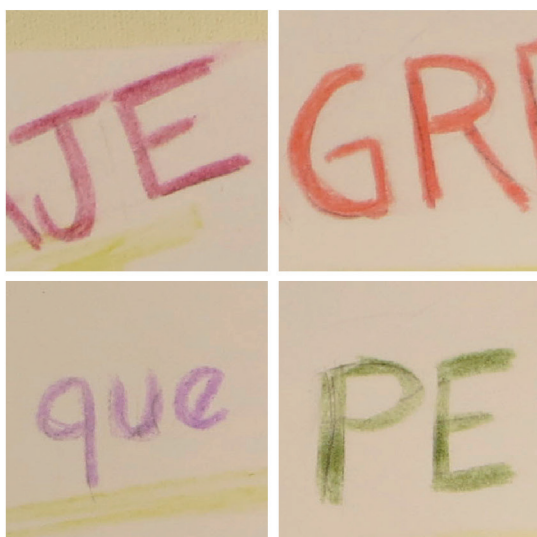
TABLA DE REGISTRO							
CASO : Experiencia 8							
FECHA: 21 / 8 / 2014							
DOMINANCIA ESTRUCTURAL							
	-3	-2	-1	0	1	2	3
Inestabilidad							● Equilibrado
Asimetría							● Simetría
Irregularidad						●	Regularidad
Complejidad			●				Simplicidad
Fragmentación						●	Unidad
Profusión					●		Economía
Exageración		●					Reticencia
Espontaneidad						●	Predictibilidad
Opacidad				●			Transparencia
Distorsión						●	Realismo
Yuxtaposición					●		Singularidad
Aleatoriedad				●			Secuencialidad
Difusividad			●				Agudeza
Episodicidad					●		Continuidad

IV.1.9. Experiencia 9

IV.1.9.1. Lámina expositiva



DETALLES



Experiencia 9

IV.1.9.2. Cuestionario de fundamento

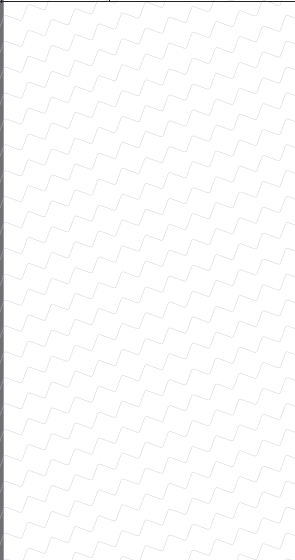
CUESTIONARIO DE FUNDAMENTO POR ALUMNO

CASO: Experiencia 9

FECHA: 21 / 8 / 2014

INTENCIÓN COMUNICATIVA	“Gritar y expresar con fuerza la frase”
forma	“improvisación”
color	“Contraste y fuerza del color”
textura	“Improvisación”

IV.1.9.3. Tabla descriptiva de recursos plásticos

RECURSOS PLÁSTICOS		TABLA DE REGISTRO																
		CASO : Experiencia 8																
		FECHA: 21 / 8 / 2014																
forma	punto																	
	mancha																	
	línea	continua	●				●		●		●		●		●			
		segmentada																
	contorno	modulación orgánica																
		modulación geométrica	●				●		●		●		●		●			
		modulación vibrante																
		modulación mixta																
textura	puro		●			●		●		●		●		●				
	compuesto																	
	liso		●			●		●		●		●		●				
	granulado																	
	unidad textural	patrón regular																
		patrón azaroso																
	ritmo	regular		●			●		●		●		●		●			
		aleatorio																
mixto																		
	brillo	claro		●				●		●		●						
		oscuro											●					
	saturación	vivo		●			●		●		●		●					
		opaco																
	matiz	puro																
		compuesto		●			●		●		●		●		●			
	color	amarillo																
		amarillo - naranja																
		naranja																
		naranja - rojo																
		rojo																
		rojo púrpura																
púrpura																		
azul-púrpura																		
acromáticos	azul																	
	verde - azul																	
	verde																	
	verde - amarillo																	
	gris cromático																	
	blanco																	
	negro																	
	gris																	
RECURSOS PLÁSTICOS																		

IV.1.9.4. Tabla descriptiva de relación estructural

TABLA DE REGISTRO							
CASO : Experiencia 8							
FECHA: 21 / 8 / 2014							
DOMINANCIA ESTRUCTURAL							
	-3	-2	-1	0	1	2	3
Inestabilidad							●
Asimetría							●
Irregularidad							●
Complejidad						●	
Fragmentación			●				
Profusión			●				
Exageración				●			
Espontaneidad					●		
Opacidad				●			
Distorsión					●		
Yuxtaposición			●				
Aleatoriedad						●	
Difusividad							●
Episodicidad			●				
Equilibrado							
Simetría							
Regularidad							
Simplicidad							
Unidad							
Economía							
Reticencia							
Predictibilidad							
Transparencia							
Realismo							
Singularidad							
Secuencialidad							
Agudeza							
Continuidad							

IV.2. Método basado en entrevistas

IV.2.1. Entrevista a un experto en tipografía externo a la Escuela de Diseño de la UV

ENTREVISTA ABIERTA	
NOMBRE:	Rodrigo Ramirez
FECHA:	13 / 8 / 2014
PROFESIÓN:	Diseñador gráfico, Universidad Católica de Valparaíso; Diseñador tipográfico; MA Information Design, Reading University, Reino Unido.
LUGAR DE LA ENTREVISTA:	Parque cultural de Valparaíso
Objetivo	Conocer la importancia del uso de la expresividad plástica en el signo tipográfico desde su visión personal
Descripción	Pregunta sobre definición
Pregunta	1- ¿Qué significa para usted la expresividad del signo plástico?
Respuesta	“Mira, es súper fundamental, y aquí voy a citar otro contexto, que me gustaría que tú también pudieses apoyar. La tipografía en el sentido expresivo tiene una base en lo que hoy día se conoce como el diseño emocional, ósea, Yo escojo una tipografía “por la guata”, porque me gusta, porque me llama la atención, porque me parece que va a ser la mejor elección. Y ahí, por lo general, uno no tiene esa dimensión racional, no es que uno mide la altura de la “x”, después el ascendente o el descendente para decir “me quedo con esta”. Esto es un juicio posterior o a veces es un juicio adonde uno tiene que tener súper claro cuál es el problema.(...) pero el caso de que le ocurre muchas veces a los diseñadores cuando están por la primera vez enfrentando (...) y uno viene y escoge después de un repertorio y dice : “esta ,esa o esta” y voy descartando y llego finalmente a la opción. Y eso también, a veces, es un dialogo, es convenido. Yo estoy trabajando contigo y te voy a decir: “oye ¿cuál te tinca más? O con el cliente a lo mejor, le voy a conversar. A mí me gustaría como te digo, que si tu estás haciendo esta investigación, existe no sé, ese modelismo de Donald Norman que trata de hacer sentido de porque uno, muchas veces, sus primeras elecciones son principalmente emocionales: “me tinca, me gusta, me atrae” o también al revés: “me carga, nunca la voy a usar, no es la que quiero, no es mi tipo”. Entonces ahí hay una dimensión que es re-interesante. A veces cuando uno también tiene que resolver (a mí me ha tocado mucho más, no se a ti), cuando yo estudiaba acá en Valparaíso resolver, muchas veces, los primeros bocetos a mano. Entonces a primera dimensión manual del lettering , de la letras , de la rotulación que es el nombre en Castellano , que uno tenía que definirlo para después decir : “mira así, si yo lo pasase a una composición ,a una producción imprenta, lo convertiríamos a lo que acabo de bocetar en una “Helvética”. Entonces, ¿Por qué te digo esto? Porque también esta esa dimensión de, es como cuando yo iba con croquis (como del equivocarme) de probarme en el boceteo “no tan duro “ Y uno va dándole este carácter. Yo creo que también esta expresividad, que tu me preguntabas antes, que tiene que ver también con el carácter que yo le quero dar. Si yo escojo una tipografía de un repertorio también voy a estar en búsqueda de esto “esta tipografía es muy blanda” . Pero hay una que digo: << esa, esa es! Tal vez no le pongo siquiera el nombre, pero me quedo con esa >>.”

Pregunta	2 - ¿Usted vincularía la expresividad plástica del signo tipográfico más con el diseño, o con el arte?
Respuesta	“Es una buena pregunta, pero que es diseño? Yo he siempre he pensado que al final es parte de la responsabilidad que nosotros como diseñadores debemos enfrentar, porque finalmente hay una responsabilidad de comunicar que yo creo que es bien importante como yo comunico algo. Te iba a mencionar otra cosa, que tal vez te sirve como contra ejemplo. Hay una práctica que todo el mundo lo ha hecho alguna vez es que cuando uno no tiene tan clara la idea, va al menú que se llama Font o type y empieza a buscar y escribe por ejemplo una palabra. Empieza a buscar y se gasta toda la tarde de la “a” a la “z” tratando de encontrar la tipografía que se podría ajustar mejor con lo que quería comunicar. Entonces yo le digo a los estudiantes “no hagan jamás esto, es una pérdida de tiempo” si tuvieras 4800 fuentes en tu computador imagínate una por cada 10 segundos ,se te pasaría todo el día. Entonces, uno al final que hace? Llegará a la “b” y ahí dirá : “ya me canse” . Entonces por eso te digo no es arte, no es que yo llego escojo así como del aire y tome cosas, no po. Aquí hay un criterio racional es cierto que las primeras ocasiones son emocionales, pero también es cierto que cuando yo quiero comunicar un mensaje visual , tengo que tener también una reflexión, una racionalidad al respecto. Entonces yo me pasaría a otra cosa que es súper importante y es que: el diseñador debiese saber de tipografía? Si. Hay un conocimiento que está ahí disponible, una cultura del signo tipográfico, de la construcción del alfabeto, de las técnicas de reproducciones, de un sinnúmero de tópicos, de temas que uno si debiese conocerlos como diseñador. Y ojo, porque tú también, al igual de la escuela adonde yo vengo en Santiago, no estamos hablando solo del diseñador gráfico, que a veces también la tipografía se entiende como un fenómeno de la gráfica. Chuta! un periodista también trabaja con tipografía y también es un tipógrafo en la medida que escoge los textos que va a componer.” “(…) Ahí si, me pongo un poco mas fundamentalista y le digo : “sabes que? Hay una cultura tipográfica que , en general, se asume solo como imagen por un lado , o solo como técnica por el otro” . Entonces se asume que claro, estudiar tipografía es aprender a medir la altura “x” , o no se la tipografía digital que es “bitmark” o que la impresión es de tal manera. No, hay una cultura que es también una cultura del ojo (por así decir) . Ósea yo me imagino que una artista también, si es un artista que quiere lograr el mejor, técnica de (...). Hay que combinar varias cosas(está fresco el ejemplo) yo te doy como ejemplo el documental del Linotype ,los tipos mencionaban que al final eso es más que una suma de técnicas, de conocimiento , es una manera de entender una surta de oficio , es un oficio finalmente. Por eso yo creo que el tipógrafo sobrevive hasta el día de hoy. Tal vez no imprime en metal, pero el tipógrafo sobrevive hasta el día de hoy, porque es un oficio.” “Mira, pensemos por ejemplo en aquellas aplicaciones alfabéticas, que no son tipográficas. ¿ Qué hacemos cuando alguien ,por ejemplo, hace un grafiti o en la portada de un libro desarrolla un letering o un afiche? Yo quiero construir una imagen que además me diga textualmente algo. El objetivo de eso es que es una imagen construida con caracteres alfabéticos, ahí yo creo que haya una intención interesante, y una intención declarada de que esa imagen, no solamente diga lo que tenga que decir (Valparaíso, cerro alegre) sino que también esta esa intención que se llama “arte connotativo” connotar, agregarle un significado adicional. YO te diría que ahí, tal vez, nos ponemos un límite siendo un poquito fundamentalista y es entender que eso, muchas veces, no es tipografía, no es un signo

	tipográfico en el sentido estricto. Porque el signo tipográfico es un diseño que está hecho para reproducirse y por ende aplicarse en distintos contextos ,tal vez no al texto continuo, tal vez no específicamente en una sola aplicación , pero si es tipografía y alguien la diseñó , alguien le dio forma para que después otros la utilizásemos. Hoy en día tenemos muchos más canales, video, la web, la pantalla en general es un nuevo canal entonces yo separaría también esas dos dimensiones: por un lado esta lettering , letra a mano, letra específica, letra espontanea versus tipografía “helvética”, “futura”, “garamond” , que fueron diseñada para después convertirse en distintas dimensiones.
Objetivo	Identificar consideraciones personales respecto a los criterios que influyen en el proceso creativo de los signos tipográficos dentro de la comunicación visual
Descripción	Preguntas relacionadas a la percepción frente a las decisiones expresivas en el diseño gráfico
Pregunta	6 - Respecto al signo tipográfico en la comunicación visual, ¿ En qué contextos cree usted que la sustancia es más propensa a ser subordinada a la forma ?
Respuesta	(Rodrigo) “Yo creo que eso depende del tema que uno quiera comunicar, ósea hay algunos temas o contextos en los cuales uno puede tener mayor libertad, a mí me encanta en ese sentido, por ejemplo, lo que se puede hacer tipográficamente en un afiche, me encanta lo que se puede hacer tipográficamente en una marca, en donde uno está conjugando permanentemente parte imagen, parte texto o lectura, eso es muy bonito en un lettering , que uno tiene que jugar con las dos cosas, tiene que lograr que esa marca , que después se va a leer de una sola vez o que ni siquiera se va a leer sino que se va a empezar a entender como la expresión gráfica de un producto o de un servicio, bueno ahí tiene su identificador , está muy bien hecho tipográficamente porque es en parte imagen y en parte texto. Te lo decía porque hay algunos contextos adonde esa oportunidad es mucho más presente como los dos que te mencionaba. Hay espacio en los cuales uno puede explorar mucho más, si el señor de la panadería aquí en la esquina se quiere hacer su propio logo “Panadería Don Lucho”, el podrá hacerlo y podrá poner mucho de sí y probablemente el resultado va a ser pobre, pero va a ser súper emocional, va a ser propio. Ahora hay otro espacio u otros contextos adonde eso no se puede hacer. Imagínate, por ejemplo, diseñar la interfaz de tu teléfono, yo podría decir: “es fantástico personalizar mi gráfica” , pero cuando uno lo hace, está en juego no solo tu experiencia personal, está en juego la legibilidad, la comprensión , la navegación, una serie de otros requerimientos. Imagínate que hiciéramos lo mismo en las señales de la esquina de las calles , o que hiciéramos lo mismo en la constitución política , estaríamos desvirtuando visualmente o le estaríamos restando credibilidad , respetabilidad.” (yo) Entonces, dependerá de la responsabilidad del comunicador ¿...? (Rodrigo) “Sí, Yo creo que depende mucho del contexto, y hay algunos que se prestan mayor parte a la exploración o juego incluso, a veces, en términos profesionales los clientes te dicen : “NO, yo quiero que tú seas súper explorativo y juegues y me sorprendas” ya entonces uno entiende yo puedo aportar más de mi como autor o puedo estar , a lo mejor, más atento a tratar de interpretar lo que me quiere decir. Y hay otros espacios adonde no, adonde hay normas, estándares.”

Objetivo	Conocer aristas del enfoque metodológico de su actividad académica
Descripción	Preguntas orientadas a la percepción del desempeño académico de sus alumnos
Pregunta	7 - ¿Identifica algún tipo de tendencia o iconicidad en las dimensiones de la expresividad plástica del signo tipográfico en los estudiantes de diseño de la UC de Santiago?
Respuesta	“Si, yo te diría que eso es bien sorprendente, porque (...) todo tiene una tendencia, que va cambiando, que va mutando de tiempo en tiempo , no podría decir : ”cada dos años” , sino que más bien uno nota que los estudiantes traen un mundo (seguramente a ti te pasa) ,lo que para uno es “cool” es distinto para alguien más joven o para alguien más viejo lo que es “cool” . SI yo lo noto ahí también, aunque, mira yo no estoy hoy en día tan metido , por mi pega puntual del último tiempo, en el trabajo directo con los estudiantes , pero si los observo, ósea, a mí me toca ,a veces , por ejemplo cuando superviso sus proyectos de título, cuando hay que supervisar “ya como estas diseñando, como lo estás haciendo, que decisiones estas tomando?” ahí yo noto que ,claro, que sus decisiones están sintonizadas con el tiempo.” “(...) Depende mucho del caso de lo que cada uno vive, pero si tú me cuentas esto de la experimentación de hacer prueba, creo que pueda ser interesante que de repente hoy día existe una cosa, que, a lo mejor, es mucho más experimental maximalista, por así decir, ósea vamos agregar muchas cosas, muchas variables, no sé, seis fuentes trabajando al mismo tiempo, eso no lo podría decir. Mira, no sé, me voy a poner viejo así como : “en mi tiempos eso no era así” era al contrario, minimalista, uno decía : “no más de dos fuentes , una sans serif y una con serif para producir contraste.” (yo) Ósea en la escasez a uno le venía la creatividad... Claro, normalmente uno esta educado en eso, trabajar con límites, trabajar con restricciones y hoy en día, a lo mejor, en el ámbito digital, esas restricciones no existen, o podrían existir solo en tu mente, porque en la práctica tú, de nuevo, tienes muchas posibilidades, y no solamente muchas posibilidades expresivas, sino también muchas posibilidades de producir y de implementar ese mensaje, ósea hoy en día puedo hacer algo y me puedo ir de tumblr hasta flickr, o Facebook , web , impresos y de manera instantánea , un montón de campos de exploración. Creo que eso puede ser una variable interesante, que número, por ejemplo, está en los límites a lo mejor el experimento podría ser con el color. Yo mismo asumo mucho más blanco y negro mucho mas limitado en el trabajar porque el color era caro, había que imprimirlo, y había que tener tinta, matrices , pero hoy en día el pixel puede tener automáticamente 16 millones de valores y eso no es que el valor 16 valga 16 veces mas que el 1 da lo mismo, no es una limitante . Tengo una cámara digital que , a lo mejor, incluso es más complicado hacer que trabaje en blanco y negro de que trabaje en color , entonces ahí creo que hay cosas que también tiene que ver con eso. Imagínate, los estudiantes pueden ser mas maximalistas mira “18 entradas” . Esta mal ! Ahora, yo sigo convencido , por eso te decía fundamentalista, de que un diseñador puede trabajar mejor mientras mayor sea el número de limitantes. El problema es que a no a todos los diseñadores se los dicen.”

Pregunta	8 - ¿Qué tipo de motivaciones gatillan la intención creativa de comunicar mediante la expresividad del signo tipográfico en los alumnos de diseño?
Respuesta	“Mira, siguiendo con los que hablábamos recién, estos cambios, a lo mejor, generacionales y culturales , a mi me queda la sensación que puede ser que antes , o sea hace 20 , 30 años atrás, talvez cada 10 motivaciones colectivas , que eran mucho más relevantes, hoy en día , a lo mejor son más individuales. Entonces empieza a surgir mucho el diseño de autor, ahora, en mi época también creo que se hablaba hartito del tema del autor del “yo diseño mi propio estilo” y como tienes tu propio estilo es mejor que seguir el estilo de otro. Hoy día, tal vez, a mí me llama la atención por ejemplo esto de << copia todo lo que puedas >>, remix . Bueno, otra manera de pensar, yo en ese sentido creo que es bueno también, es distinto , pero por lo mismo, tal vez, hay como la búsqueda mas individualista que una cosa mas colectiva , o sea hoy en día es casi ñoño hablar del diseño chileno , claro, como que no hay diseño chileno. Pero sin embargo uno reconoce que hay ciertas tendencias de nuevo son en parte bien individualizadas, como yo estoy dispuesto a usar anteojos de marco grueso y rojos, pucha tal vez creo que mi grafica esté muy ligada con la época.”
Pregunta	10 - De acuerdo a su participación como parte del jurado internacional de la Bienal Latinoamericana “Letras Latinas” el año 2006: ¿Qué componentes de la expresividad tipográfica se debieran integrar y potenciar en el desarrollo metodológico de diseño en las universidades chilenas?
	“Eso yo lo tengo mucho más claro. Yo creo que de partida uno debiese incorporar no solo la técnica, o solo la imagen desde el punto de vista tipográfico, sino también influye el tener algún programa, cursos, énfasis en aspecto cultural de la tipografía. Como nosotros nos relacionamos con el texto, y no solo desde el diseño, también desde el punto de vista del usuario, el ¿Cómo las personas leen? por ejemplo. Hay una eterna lucha con los estudiantes porque no leen más , los diseñadores como que no leen , pucha hay unos que dicen por ahí “no, es que somos mas visuales”, entonces yo también creo que hay poco tiempo para leer y nosotros también de alguna forma, como diseñadores insistimos en diseñar libros , por eso hablo de cultura tipográfica o cultura de la lectura. Pucha, sería interesante incorporar estas variables. Que otras formas , yo como diseñador, puedo aportar . Y ahí de nuevo la tecnología esta disponible eso mismo no hay que pensar al i pad o al tablet, que antes era un libro impreso y ahora es pixel. Pensemos a lo mejor en dinámica, exploremos, y ahí la tipografía podría ser <<super cool>>.” “(…) Pasa también por ejemplo que ciertos esquemas lingüísticos e idiomáticos, como el mapudungun, fueron brutalmente transliterados y hoy escribimos llanquihue con “h” en circunstancias que, a lo mejor, las pronunciación o la transliteración era mucho más rica... yo no había pensado ¿sabes qué? demos un acento especial por las combinaciones tanto , o tanto . Entonces estos tipos de cosas se debieran enseñar, se deberían incorporar. Bueno cultura, otra dimensión yo creo que debiésemos hacer mucho más amplios en entender que la tipografía no es un fenómeno de los tipógrafos. Yo de hecho con mi colega aquí de la bienal le digo siempre: “oye pero no sacamos nada con el hacer el club del surfista” eso debiera ser un fenómeno adonde aquí debieran estar antropólogos, literatos, periodistas, no se, otras disciplinas y otras personas que estén interesada en como

la tipografía al final afecta su vida. Yo me di cuenta, por ejemplo, haciendo un curso de tipografía en un magister de edición de la Universidad Diego Portales, que ahí era gente que vivía tanto más intensamente con la tipografía, así como los tipógrafos y los diseñadores los hacíamos, pero la diferencia era que ellos no lo vivían en términos de formas, lo vivían en términos de función, o sea ellos leían mucho y se daban cuenta que habían ciertas combinaciones de letras que eran muchos mas agradables y otras que eran mucho mas nose que... entonces cuando tú le abrías el mundo y le decías “eso viene de aquí o de acá”, se declaraban fanáticos o sea ellos mismos decían :<< no, a mi me gusta la tipografía, pero nunca la había podido entender ...”

“(...) Yo creo que nosotros deberíamos, tal vez, trabajar más con aspectos de identidad, pero hay que tener cuidado, porque cuando uno habla de identidad se imagina de pronto, hay imágenes que te vienen “hay es como la letras de inti llimani”. Y creo, que , de nuevo, la discusión debes ser un poquito mas amplia , en el sentido que hoy día cuando hablas de identidad para alguien que vive en cordillera, tal vez es como una cosa mas “reggatonea” (también) . Hay expresiones visuales que no necesariamente caben en un molde, en un esquema que uno quieras fijar, esa es la trampa también. Ahora , sin duda, que yo creo tal como tu lo dijiste mejor que yo, debería haber, tal vez, una discusión, una formación en términos de ¿qué significa para nuestro idioma español?, pero también que significa para nuestro idioma “chileno” o sea nuestra manera de hablar : “cachai, hueviai y no sé qué...” , ahí , a lo mejor, habrían muchas aristas, para poder graficarlas o tipografiarlas o rotularlas o sea es re interesante. Por ejemplo observé una vez en Argentina por ejemplo, la catedra Fontana de Rubén Fontana, y él los hacía trabajar con eso; “recojan un dicho de su pueblo y gráfíquenlo”. Por ejemplo cachai, como graficarías tu esto, para darle una cierta connotación? Como decíamos al inicio imagen pero también texto. Porque para nosotros es mucho más fácil decir, no se “ lo voy a escribir en una tipografía súper ultra internacional y con eso lo convierto” si pero también lo estas despojando de esa riqueza”

Objetivo	Conocer su posición respecto al desarrollo del diseño tipográfico en Chile
Descripción	Preguntas enfocadas hacia la apreciación de la materia en el contexto nacional
Pregunta	11- ¿De qué forma considera que se potencia la dimensión plástica del signo tipográfico en Chile?
“ Yo creo que una potenciación importante es esto que hablábamos de la identidad, de como yo puedo recoger, atreves de soluciones (parte funcional, racional) tipográficas propia. El trabajo por ejemplo del mismo “pancho” que refleja ciertos signos para el mapudungun o que uno , por ejemplo, en una tipografía para carretera no adoptas lo que ya se hizo en otro lado sino que desarrollas tu propias solución que se adaptan mejor a los vocablos, a las combinaciones, a la etimología de nuestra lengua. Por ejemplo, los lugares de Chile son lugares polisílabos.”	

Pregunta	12 - ¿En los diseñadores chilenos se hace presente la utilización de paradigmas simbólicos en la expresividad del signo tipográfico?
“ Sabes que? Si. Yo creo que hoy en día tenemos una ventaja que tiene que ver con que , tal vez , también es parte de lo digital, no pero esto se ve desde el siglo 19 para adelante. Para mi estamos viviendo la madurez de esto. Creo que ahora tenemos, junto con el alfabeto, una serie de complementos gráficos, visuales, pictográficos, icónicos, que nos ayudan a entender o a reforzar y eso nosotros los utilizamos todos los días, por ejemplo los emoticones del Facebook, es parte de que nosotros solemos hacer en los lenguajes de las señas, los lenguajes de las manos, no se cuando uno escribe algo le pone una cierta énfasis, le pone doble, triple. Es parte viva del trabajo y ahí es donde uno puede también connotar dando un carácter de imagen a esta impresión porque si no, sería plana : yo escribiría pan y sería un pan sin sal , un pan pita, no se lo mas fome.”	

Observación

Para esta investigación, dada la basta cantidad de información entregada por el entrevistado, sólo se realizaron 8 de 12 preguntas; considerando las cuatro preguntas restantes (3, 5, 6 y 9) no relevantes o redundantes.

IV.2.2. Entrevista a ex profesor de la antigua asignatura de Tipografía

ENTREVISTA ABIERTA	
NOMBRE:	Luz Núñez Loyola
FECHA:	13 / 8 / 2014
PROFESIÓN:	Diseñadora Mención Gráfica
LUGAR DE LA ENTREVISTA:	Escuela de Diseño, Universidad de Valparaíso
Objetivo	Conocer la importancia del uso de la expresividad plástica en el signo tipográfico desde su visión personal
Descripción	Pregunta sobre definición
Pregunta	1- ¿Qué significa para usted la expresividad del signo plástico?
Respuesta	Para la entrevistada, la expresividad en el signo plástico estará siempre ligada a su funcionalidad, ya que no reconoce la dimensión utilitaria como un factor excluyente en ningún caso. En seguida, habla de la versatilidad que puede adquirir un mensaje lingüístico mediante la expresividad de los atributos visuales de la tipografía, es decir, del potencial de la resignificación de códigos para reforzar un mensaje mediante la lectura. Por ejemplo, habla de lo influyente que puede llegar a ser el trabajar la tipografía para potenciar las significaciones que poseen las palabras o el de manipular el modo en que el lector enfrenta un texto mediante la expresión funcional, como cuando presentamos la palabra “liviano” en modalidad light y condensada. También manifiesta que el valor expresivo puede estar presente tanto en el campo plástico como en el funcional, y esto significa que dependerá únicamente de la intención que queramos expresar; como por ejemplo la elaboración de una poesía visual, donde la comprensión se concentra tanto en la manipulación del carácter y el texto en beneficio de la lectura.
Pregunta	2- ¿Usted vincularía la expresividad plástica del signo tipográfico más con el arte o el diseño?
Respuesta	En esta pregunta, la entrevistada aclara que no existe distinción, ya que ambos factores pueden convivir al unísono
Pregunta	3- ¿Qué importancia le otorga al uso de la expresividad plástica en la tipografía?
Respuesta	Aclara que sin duda es un factor relevante cuando no es aplicable a un texto formal, ya que la tipografía siempre estará ligada a su dimensión funcional, pero dependiendo del contexto y el discurso, la expresión de la tipografía puede direccionar considerablemente la atención del lector.

Objetivo	Identificar consideraciones académicas respecto a los criterios que influyen en el proceso creativo de los signos tipográficos dentro de la comunicación visual
Descripción	Preguntas relacionadas a la percepción frente a los criterios de expresión en el diseño gráfico
Pregunta	4- Cual es su posición respecto a la siguiente frase: “Una tipografía es para entender las palabras... el sentido, y no para dibujar letras, la forma es una circunstancia... lo que importa es lo que está detrás de la letra.” <i>Rubén Fontana, 2011</i>
Respuesta	De acuerdo a esta aclaración, la entrevistada hace mención del reconocimiento de un signo provisto en de una función práctica ante todo, por esta razón es que comparte la observación de Rubén Fontana complementando el hecho de que la función principal de un signo es práctica, por lo que debe ser comprendido y legible.
Pregunta	5- ¿En qué contextos cree usted que la sustancia es más propensa a ser subordinada a la forma?
Respuesta	Dice que en cualquier caso dependerá del sentido original del texto, y de acuerdo a este contexto, se determinará el nivel del tratamiento de la tipografía. Entre otras cosas, uno de los factores importantes que influyen en el acto de direccionar la intencionalidad expresiva, es el hecho de “jugar” con las dimensiones de la tipografía.
Objetivo	Conocer de qué forma los programas de estudio abarcan el signo tipográfico
Descripción	Preguntas relacionadas a la visión académica con respecto a la tipografía
Pregunta	6- ¿Cuál es el enfoque metodológico que existe actualmente respecto al desarrollo de la tipografía en la Escuela de Diseño?
Respuesta	El enfoque metodológico de la tipografía en la Escuela de Diseño esta orientado al tratamiento de lo que es la puesta en página (editorial) y desarrollo de marca, por lo que aclara que desde este enfoque no es suficiente para el desarrollo de diseñadores netamente tipográficos.
Pregunta	7- ¿Cuál es la relevancia que se le otorga al desarrollo de la expresividad en el signo tipográfico como elemento de la comunicación visual?
Respuesta	Expresa que en primera medida el tratamiento del texto es complejo, ya que hay varios factores que insiden en la materialización de los textos. La atención sobre la importancia del tratamiento de la tipografía nace luego de que mecanizamos nuestra forma de leer, es decir, una vez que ya reconocemos los signos y nos acostumbramos a una cierta velocidad en la comprensión de un texto, pasamos a un plano de comprensión visual, y ahí es donde la tipografía se torna verdaderamente importante, ya que podemos ser capaces de distinguir (aún implícitamente) ambos factores.

Pregunta	8- ¿Se potencia el conocimiento de la dimensión plástica del signo tipográfico como medio de expresión?
Respuesta	Declara que en ciertos campos de aplicación tipográfica se desarrollan variables que dan paso a la exploración tipográfica y que en consecuencia muchas veces despiertan una cierta sensibilidad con el recurso tipográfico, pero en pregrado no hay un espacio abierto para potenciarla a cabalidad.
Objetivo	Conocer aristas del enfoque metodológico de su actividad académica
Descripción	Preguntas orientadas a la percepción del desempeño en su actividad académico
Pregunta	9- ¿Existe una proyección futura respecto al desarrollo del signo tipográfico como un recurso potencial de la comunicación?
Respuesta	Manifiesta que en pregrado lo más probable es que el desarrollo de la tipografía se mantenga en el estado en el que está y que quizás podría considerarse como un factor a desarrollar en una instancia paralela o posterior.
Pregunta	10- ¿Qué tipo de motivaciones gatillan la intención creativa de comunicar mediante la expresividad del signo tipográfico en los alumnos de diseño?
Respuesta	Expresa que no identifica motivaciones específicas, pero con respecto a la intención creativa, dice que naturalmente estamos en contacto con las letras todos los días y por todos lados, desde este principio y en conjunto a los intereses personales de cada uno, trasladamos estos significados a nuestros trabajos, pero además de esto, en los intereses de esta materia influye mucho el “enamorarse de la tipografía”.
Pregunta	11 - ¿Identifica algún tipo de tendencia o iconicidad en las dimensiones de la expresividad plástica del signo tipográfico en los estudiantes de diseño de la UV?
Respuesta	La entrevistada en este punto dice que las tendencias e iconicidades tienen que ver mucho con la evolución y las referencias que nacen a raíz de este fenómeno, es decir (volviendo a lo anterior) a pesar de que estemos en contacto con la tipografía más de lo que alcancemos a reconocer, siempre existirán variables generacionales que influirán en el tratamiento de la tipografía. “Por ejemplo, yo no acepto archivos que estén escritos en arial, tiene que ver mucho con la sensibilidad que uno experimenta con respecto a una fuente, pero a mi no me gusta.”

IV.2.3. Entrevista a profesor del Laboratorio de impresión y pre prensa digital

ENTREVISTA ABIERTA	
NOMBRE:	Andrea Aspeé
FECHA:	26 / 8 / 2014
PROFESIÓN:	Diseñadora Mención Gráfica
LUGAR DE LA ENTREVISTA:	Escuela de Diseño, Universidad de Valparaíso
Objetivo	Conocer la importancia del uso de la expresividad plástica en el signo tipográfico desde su visión personal
Descripción	Pregunta sobre definición
Pregunta	1- ¿Qué significa para usted la expresividad del signo plástico?
Respuesta	Mucho. Mucho significa, porque creo que el signo tipográfico como tu le llamas plástico, no necesariamente tiene que estar en una obra plástica, (sino que para mi) yo lo veo en todo digamos. Desde una composición editorial, desde una frase, desde el punto de vista compuesto, porque básicamente yo me dedico a esto y creo que siempre lo estoy viendo en todas partes. Entonces para mi es súper importante.
Pregunta	2- ¿Usted vincularía la expresividad plástica del signo tipográfico más con el arte o el diseño?
Respuesta	Para las dos, porque yo lo veo, bueno tú sabes que yo dibujo y me dedico hartito al tema de la tipografía como instrumento plástico, en el fondo lo hago en mi grabado, lo hago en muchas cosas. Entonces, yo no podría decirte que uno es mas importante que el otro. Ahora, no toda la gente lo vincula, yo en mi profesión lo vinculo hacia el arte mucho, todos mis proyectos siempre tienen algo del signo tipográfico desde el punto de vista plástico y en el trabajo, digamos en el profesional, las ediciones o en los afiches. En lo que trabaje también es importante, pero no tanto como la interpretación del signo plástico, sino más bien como para la gente común, porque uno diseña para gente que no tiene la formación nuestra, y no todos lo pueden ver como algo plástico.
Pregunta	3- ¿Qué importancia le otorga al uso de la expresividad plástica en la tipografía?
Respuesta	Mucho también, para mi es súper importante en todos mis trabajos, desde el punto de vista profesional , véamelos como de diseño puro .Tampoco soy artista, pero lo relaciono mas desde el punto de vista del arte , siempre trabajo con la tipografía ya sea de ilustraciones, ya sea en grabados , todos los monos que hago siempre tienen una letra metida porque yo pienso que el signo tipográfico es demasiado plástico , ósea tiene desde que tú lo puedes leer hasta que lo puedes interpretar. Tú lees una “a” pero también la interpretas, la sobre interpretas con algo que estas dibujando, hasta que desaparece como letra. Enton-

	ces uno conserva ciertas líneas pero la va deformando hasta que desaparezca como letra. Eso es súper interesante cuando uno observa la tipografía antigua como ha ido evolucionando, o como los alfabetos antiguos hacían algunas letras que después han iban cambiando, por ejemplo la “z” o algunas otras letras que van cambiando y uno no la identifica como la letra misma.
Objetivo	Identificar consideraciones académicas respecto a los criterios que influyen en el proceso creativo de los signos tipográficos dentro de la comunicación visual
Descripción	Preguntas relacionadas a la percepción frente a los criterios de expresión en el diseño gráfico
Pregunta	4- Cual es su posición respecto a la siguiente frase: “Una tipografía es para entender las palabras... el sentido, y no para dibujar letras, la forma es una circunstancia... lo que importa es lo que está detrás de la letra.” <i>Rubén Fontana, 2011</i>
Respuesta	Claro. Lo que pasa es que hay dos posiciones súper marcadas. Hay una tipógrafa que se llama Beatrice Warde, ella es inglesa, y también hablaba de lo mismo « que la tipografía tenía que pasar desapercibida, cuando uno lee no tiene que ver el diseño tipográfico, sino que lo importante es la lectura » y que, en ese sentido, cuando uno habla de diseño editorial claro que es cierto, porque ahora podemos diseñar un trabajo o algún libro con una Times o con una Garamond que tiene muchísimos años, pero también hay unas tipografías nuevas que a veces, tienen mucho recurso visual que entorpece la lectura, entonces en ese sentido claro que le encuentro razón. Pero desde el otro punto de vista, de mi lado, no tan racional, no. Porque uno puede interpretar un signo. Uno a veces, puede diseñar algo o hacer algunas obras o algunas ilustraciones con unas letras y la gente puede pensar lo que sea y también puede llamar la atención: la decora y le coloca muchos recursos visuales. Porque es del otro lado de la moneda. Son las dos experiencias uno es del punto de vista del lector, que obviamente tiene que leer, pero el otro es la interpretación. Depende del lado que lo mires.
Pregunta	5- ¿En qué contextos cree usted que la sustancia es más propensa a ser subordinada a la forma?
Respuesta	Yo creo que se relaciona con el arte. Porque, como lo conversábamos en la pregunta anterior, cuando estas diseñando un libro para niños no puedes cometer el error de que el niño interprete algunas letras, el contenido tiene que ser directo, preciso. El niño tiene que leer. La palabra “agua” la tiene que leer. Pero si tú a la palabra “agua” cambias algunas letras, las inviertes. A veces les colocan varios atributos a la tipografía negrita y al niño esa información visual le está entorpeciendo el tema de la lectura. Entonces dicen « ¿Porqué hay unas letras más negras o otras que están chuecas? ». Entonces porque le están colocando esta información si el niño lo único que necesita es leer. Cuando la persona sabe leer o aprende a leer, el adulto, no sé si tanto, el adulto puede discernir, puede interpretar más cantidad de informaciones.

Objetivo	Conocer de qué forma los programas de estudio abarcan el signo tipográfico
Descripción	Preguntas relacionadas a la visión académica con respecto a la tipografía
Pregunta	6- ¿Cuál es el enfoque metodológico que existe actualmente respecto al desarrollo de la tipografía en la Escuela de Diseño?
Respuesta	Bueno, aquí han habido muchos cambios de malla. En el último que hubo se eliminó la asignatura de tipografía básica. Yo creo hace como tres años que ya no están dando tipografía básica. Yo dicté el último año de tipografía básica. Tampoco era una asignatura semestral, era módulo. Eran tres módulos. Tu hacías clase de tipografías muy básica, ósea de la morfología, del origen de la tipografía, desde la letra, la palabra, la línea y el párrafo, o sea la composición de la retícula básica. Pero eso se eliminó, porque se consideró que eso debería ser pasado en taller (el taller del primer año), pero esta metodología no se cumplió porque no todos los profesores que están en el taller tienen la formación o el conocimiento, o a lo mejor, no consideran importante el tema de la tipografía básica. Y ahora hago taller de primer año y lo paso, lo hago, porque creo que es súper importante. Porque los alumnos llegan a tercer año, donde yo hago pre prensa, y no tienen conocimiento de tipografía básica, estamos hablando de básica, ósea de distinguir una tipografía con serifa o sans serifa, o del atributo cuando es negrita o es cursiva y la usan para cualquier cosa. Y no es que yo quiero que sea una metodología súper rígida, sino que sepan para que se usa simplemente. Entonces encuentro que la metodología es todavía poco regular.
Pregunta	7- ¿Cuál es la relevancia que se le otorga al desarrollo de la expresividad en el signo tipográfico como elemento de la comunicación visual?
	Lo que pasa es que la formación de los alumnos que tienen alguna noción o un poco más de conocimiento de la tipografía que a lo mejor se le enseña en algunas asignaturas llegan a reconocerse en cuarto año. En tercer o cuarto año se nota un alumno que tiene sensibilidad ante la tipografía, que sabe componer bien una lámina, cuando sabe se nota de inmediato. No es que uno diga «yo hice Pre prensa», porque hay algunos que han hechos Pre prensa y tampoco adquieren esa sensibilidad ante la tipografía. Yo encuentro que los alumnos que adquieren esa sensibilidad se identifican cuando vas a ver las láminas de cuarto año o cuando hacen su título, cuando entrega su memoria y sabe que hay un dominio espacial, de composición, de sensibilidad. Sabe que la diferencia de uno o dos puntos en una composición es importante, entonces creo que ahí uno pueda observarlo. Nosotros en primer año, lo único que tratamos es que copien tipografías, que sepan reconocer la tipografía desde su formación, de que existe una norma, que existe una altura de x, que hay que tener un orden y que no porque el computador lo empiece a escribir, lo escribe bien. Sino que yo primero parto escribiéndolo bien, con mi mano y después paso al computador, porque todos los alumnos piensan que llegando al computador uno domina la tipografía, eso no es así. Es una serie de cosas que van actuando, que tengas dominio de la composición, de morfología de pesos visuales.

Pregunta	8- ¿Se potencia el conocimiento de la dimensión plástica del signo tipográfico como medio de expresión?
Respuesta	No, yo trato de hacerlo con algunos ejercicios, diciendo que la tipografía no es solo un tipo. La tipografía también sirve, por ejemplo, no solo cuando tu la puedas leer sino que también puede ser como un signo plástico, que tu puedas formar, las ilustraciones tipográficas por ejemplo, o que puedan proyectar con una tipografía algo que no se vaya a leer, sino que apunte hacia diferentes modos de leer. Porque cuando hacemos ejercicios, yo les pido que no se lea, pero si se vea compuesta en una página donde si hay un tema de composición y eso ya es plástico. Yo lo trato de potenciar, porque encuentro que aunque se dediquen o no se dediquen a la área editorial es súper importante que lo dominen. Y lo he observado en los alumnos, o sea los alumnos que yo he detectado que lo dominan después siguen haciendo cosas que están en el medio, que tienen esta sensibilidad, que se nota de inmediato que le gusta el tema.
Objetivo	Conocer aristas del enfoque metodológico de su actividad académica
Descripción	Preguntas orientadas a la percepción del desempeño en su actividad académico
Pregunta	9- ¿Existe una proyección futura respecto al desarrollo del signo tipográfico como un recurso potencial de la comunicación?
Respuesta	Yo creo que no. No hay una proyección en estos momento, pero si nosotros tenemos una proyección bien a largo plazo, estamos tratando de quizás trabajarlo en un post grado, un post título, algo que se relacione un poco y se profundice más, o un diplomado, una cosa que creemos que es necesaria, a lo mejor no solo de tipografía, a lo mejor de comunicación visual pero si que haya un tema más profundo en relación a esto.
Pregunta	10- ¿Qué tipo de motivaciones gatillan la intención creativa de comunicar mediante la expresividad del signo tipográfico en los alumnos de diseño?
Respuesta	Yo creo que es más el lado de sentirse un poco artista. Yo siempre le hablo de que cuando hacen una obra de diseño pueden imprimirla, ampliarla y enmarcarla como una obra de arte. Entonces hay cosas que hacen los alumnos que yo diría: “esos se pueden marcar y tenerlo en la casa como obra de arte” y hay muchas cosas que pueden ser así. Entonces siento que lo que gatilla esto no es como una cosa tan académica, o si es una cosa académica, pero que también puedes sentirse un poco más plástico, un poco más artista, de hacer también algo que a veces no tengan que pensar tanto, sino que más bien les resulta, que está un poco alejado del concepto, de la propuesta conceptual, de todos los rígidos de nuestra estructura cuando creamos un proyecto sino que «esto me nació, lo hice y quedo bien», está equilibrado entre el blanco, las proporciones. Pero no es que lo hayan proyectado así (de la nada) y que de repente les resulta, sino que tiene que ver mas con la emocionalidad.

Pregunta	11 - ¿Identifica algún tipo de tendencia o iconicidad en las dimensiones de la expresividad plástica del signo tipográfico en los estudiantes de diseño de la UV?
Respuesta	Mira, no sé si es una tendencia, pero en el diseño tipográfico se caracterizan básicamente por tres cosas: primero por tipografías de lectura básicamente, (segundo) las tipografías que tú puedes usar para títulos, y las tipografías como más experimentales. Entonces creo que las tipografías de lecturas están siendo bien influidas con esto de la reconstrucción de la tipografía, de cómo sacar un pedazo de algunas tipografías básicas, digamos, ya sea el serif, ya sea la gota y como normalizarla un poco, o estructurarla. Creo que he observado hartito esto. El tema de la reconstrucción, cortan un pedazo, agregan otro que haya resultado y le incorporan cosas un poco más modernas (me estoy refiriendo al singo, a una sola palabra, por ejemplo la “a”). Tengo un ejemplo de una alumna y ahí me di cuenta que existe una deconstrucción de las letras. Desde mi punto de vista creo que en la tipografía ya no hay mucho que hacer, las tipografías clásicas ya están creadas. Entonces uno puede intervenir en la experimentación, como otra forma de leer, o en los títulos, como signo plástico, no se si es una tendencia, yo hice un diplomado en tipografía y creo que ahí si se marcaba mucho esto. Esta gente que maneja un poco más la tipografía, que hace este tipo de cosas (porque acá los alumnos no hacen tipografía, sino que más bien componen con tipografías que ya existen) están en esa tendencia de buscar tipografías que quiebren los tipos. Ya no es una tipografía que existían en san serif o con serif, ya hay unas que son mixtas. Una mezcla de cosas en el signo tipográfico. Entonces, ¿hasta dónde yo altero estas tipografías? ¿Hasta dónde desaparecen mis letras?, ¿Hasta dónde yo le sumo cosas? ¿Hasta dónde se respetan las formas básicas?.

IV.2.4. Matriz de análisis comparativo para entrevistas

a. Primera parte

MATRIZ DE ANÁLISIS DE ENTREVISTAS			
Análisis comparativo		Rodrigo Ramírez	Luz Núñez
PREGUNTAS	OBJETIVOS	RESPUESTAS	
PREGUNTA GENERAL 1- ¿Qué significa para usted la expresividad del signo plástico?	Conocer la importancia del uso de la expresividad plástica en el signo tipográfico desde su visión personal	R : La expresividad del signo plástico tiene su base creativa en el diseño emocional, generalmente estaría ligada a las primeras impresiones en cuanto a la elección de una fuente o a la creación de la misma. Posterior a esta dimensión surge el juicio racional. <i>"Yo escojo una tipografía por la guata, porque me gusta"</i>. La dimensión sensitiva de la tipografía estaría ligada al desarrollo manual de los propios parámetros de conformación.	R : La expresividad del signo plástico es un atributo que potencia la resignificación de un mensaje y está presente ya sea en el campo plástico como en el funcional. Es una dimensión que otorga valor a las significaciones implícitas.
PREGUNTA GENERAL 2- ¿Usted vincularía la expresividad plástica del signo tipográfico más con el arte o el diseño?		R : Con las dos. Particularmente me vinculo mucho al área del arte, y trabajo bastante el signo tipográfico desde su dimensión plástica. Pero en el ámbito profesional a pesar de que también es importante, dependerá de la intencionalidad del diseño.	R : No existe distinción, ya que ambos factores pueden convivir al unísono.

b. Segunda parte

		Rodrigo Ramírez	Andra Aspée	Luz Núñez
PREGUNTAS	OBJETIVOS	RESPUESTAS		
PREGUNTA GENERAL 3 - ¿Qué importancia le otorga al uso de la expresividad plástica en la tipografía?	Conocer la importancia del uso de la expresividad plástica en el signo tipográfico desde su visión personal		R : Mucho también, para mí es súper importante en todos mis trabajos. Siempre trabajo con la tipografía desde el punto de vista de la ilustración, el grabado, " <i>todos los monos que hago siempre tienen una letra metida porque yo pienso que el signo tipográfico es demasiado plástico</i> ".	R : Es un factor relevante pero dependerá de su contexto y la intención del discurso ya que siempre estará ligada a su funcionalidad.
PREGUNTA GENERAL 4 - Cual es su posición respecto a la siguiente frase: "Una tipografía es para entender las palabras... el sentido, y no para dibujar letras, la forma es una circunstancia... lo que importa es lo que está detrás de la letra." Rubén Fontana, 2011	Identificar consideraciones personales respecto a los criterios que influyen en el proceso creativo de los signos tipográficos dentro de la comunicación visual		R : Hay dos posiciones súper marcadas, uno experiencia es del punto de vista del lector, donde la tipografía tiene que pasar desapercibida y que obviamente tiene que leer, pero el otro es el de la interpretación, no tan racional. Depende del lado que lo mires.	R : Concuerda con la posición de Rubén Fontana, ya que reconoce que la función principal del signo es práctica; debe ser comprendida y legible.
PREGUNTA EXPERTO 5 - ¿En qué contextos cree que la forma es más propensa a la iconicidad?				
PREGUNTA ACADÉMICOS 5 - ¿En qué contextos cree usted que la sustancia es más propensa a ser subordinada a la forma?			R : En un contexto artístico	R : Dependerá del sentido original del texto.

c. Tercera parte

		Rodrigo Ramirez	Andra Aspeé	Luz Núñez
PREGUNTAS	OBJETIVOS	RESPUESTAS		
PREGUNTA EXPERTO 6 - Respecto al signo tipográfico en la comunicación visual. ¿ En qué contextos cree usted que la sustancia es más propensa a ser subordinada a la forma ?		R : Dependerá del tema que uno quiera comunicar, hay algunos en donde uno puede tener mayor libertad y se puede explorar mucho más (afiches, marcas o composición en la puesta en página, lettering), pero existen otros contextos donde hay que tener en cuenta una serie de requerimientos más estrictos (legibilidad o comprensión), de lo contrario, estaríamos desvirtuando una intención restándole credibilidad o respetabilidad por ejemplo.		
PREGUNTA ACADÉMICOS 6- ¿Cuál es el enfoque metodológico que existe actualmente respecto al desarrollo de la tipografía en la Escuela de Diseño?	Conocer de qué forma los programas de estudio abarcan el signo tipográfico		R : la metodología es todavía poco regular. Cuando la asignatura de tipografía se eliminó, se determinó que los conocimientos de tipografía debían ser pasados en taller de primer año. Esto no se ha cumplido en todos los casos. Yo hago taller de primer año y lo profundizo porque considero que es súper importante ya que los alumnos llegan a tercer año donde hago Pre-prensa y no tienen conocimientos de tipografía básica (al nivel de distinguir una tipografía con serif o sin serif).	R : Está orientado al tratamiento de lo que es la puesta en página (editorial) y desarrollo de marca.
PREGUNTA EXPERTO 7 - ¿ Identifica algún tipo de tendencia o iconidad en las dimensiones de la expresividad plástica del signo tipográfico en los estudiantes de diseño de la UC de Santiago?	Conocer aristas del enfoque metodológico de su actividad académica	R : Si, este aspecto tiene su fundamento en los cambios generacionales: "lo que para uno es « cool » es distinto para alguien más joven o para alguien más viejo lo que es « cool » ". Creo que de alguna forma hoy en día existe una tendencia « maximalista » donde conjugan muchas variables, y muchas fuentes trabajando al mismo tiempo, « en mis tiempos no era así, al contrario, era minimalista porque uno trabajaba con límites y tenía que ver también con el tema de los costos. Un diseñador puede trabajar mejor mientras mayor sea el número de limitantes ».		
PREGUNTA ACADÉMICOS 7- ¿Cuál es la relevancia que se le otorga al desarrollo de la expresividad en el signo tipográfico como elemento de la comunicación visual?			R : Los alumnos que tienen una sensibilidad con la tipografía llegan a reconocerse en cuarto año mas o menos. Desde ese momento comienza a desarrollarse las propuestas de composición en la comunicación (por ejemplo en las láminas de título).	R : Es Complejo, ya que los factores que insiden en la materialización de los textos se aprenden una vez que mecanizamos la lectura y somos capaces de reconocer los signos., ahí es donde recién podemos pasar a un plano de comunicación visual.

d. Cuarta parte

		Rodrigo Ramírez	Andra Aspecé	Luz Núñez
PREGUNTAS	OBJETIVOS	RESPUESTAS		
PREGUNTA EXPERTO 10 8- ¿Qué tipo de motivaciones gatillan la intención creativa de comunicar mediante la expresividad del signo tipográfico en los alumnos de diseño?	Conocer aristas del enfoque metodológico de su actividad académica	R : Creo que las motivaciones de ahora tienen que ver más con las motivaciones individuales y aquellas de hace 20 o 30 respondían más a motivaciones colectivas. Hay una búsqueda individualista que de alguna forma va más allá de las fronteras políticas. “ Hoy en día es casi frito hablar del diseño chileno”.		
PREGUNTA ACADÉMICOS 8- ¿Se potencia el conocimiento de la dimensión plástica del signo tipográfico como medio de expresión?	Conocer de qué forma los programas de estudio abarcan el signo tipográfico		R : No, personalmente trato de hacerlo en algunos ejercicios, ya que creo que independiente a lo que se dediquen es muy importante que lo dominen.	R : En ciertos campos de aplicación tipográfica se desarrollan variables que dan paso a la exploración tipográfica y que en consecuencia muchas veces despiertan una cierta sensibilidad con el recurso tipográfico
PREGUNTA EXPERTO 9- Desde qué enfoque consideraría el desarrollo expresivo de la plasticidad del signo tipográfico en el proceso metodológico en la enseñanza de un diseñador gráfico?				
PREGUNTA ACADÉMICOS 9- ¿Existe una proyección futura respecto al desarrollo del signo tipográfico como un recurso potencial de la comunicación?			R : Yo creo que no. No hay una proyección en estos momentos, pero si nosotros tenemos una proyección bien a largo plazo, estamos tratando de quizás trabajarlo en un post grado, un post título, algo que se relacione un poco y se profundice más, o un diplomado, una cosa que creemos que es necesaria, a lo mejor no solo de tipografía, a lo mejor de comunicación visual pero si que haya un tema más profundo en relación a esto.	R : Podría considerarse como un factor a desarrollar en una instancia paralela o posterior.
PREGUNTA EXPERTO 10- De acuerdo a su participación como parte del jurado internacional de la Bienal Latinoamericana “Letras Latinas” el año 2006: ¿Qué componentes de la expresividad tipográfica se debieran integrar y potenciar en el desarrollo metodológico de diseño en las universidades chilenas?		R : De partida se debiese incorporar además de la técnica o la imagen , una educación cultural respecto a la tipografía. Actualmente existe una notoria deficiencia de la lectura. Se debiesen incorporar temas como la transliteración de los esquemas lingüísticos e idiomáticos que sufrieron las civilizaciones antiguas, pero		

V. PRESENTACIÓN Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS

V. 1. RESULTADOS

V.1.1. MÉTODO EXPERIMENTAL INDIRECTO

a) Lámina expositiva

De acuerdo a los resultados obtenidos en la lámina expositiva, se procederá al reconocimiento e identificación de los signos tipográficos de acuerdo a una asociación plástica de los rasgos elementales de la anatomía de la letra y los detalles compositivos de la forma del carácter que aluden a la base gestual de los estilos tipográficos definidos en el libro de Ellen Lupton y graficados en la sección del signo tipográfico en el marco teórico.

Según los datos obtenidos con respecto a la tipología de signos tipográficos que conforman la composición y que actúan en función del contraste, jerarquización y énfasis visual de las palabras, la muestra arrojó que cinco de las nueve composiciones utilizó nada más que una simulación formal de estilo tipográfico y la totalidad de ellas recurrió a la utilización de una única caja tipográfica o “tamaño de letra” en toda la frase; por otra parte, cinco de nueve composiciones recurrió a la simulación de letras caligráficas, otorgando especial énfasis en las palabras /lenguaje/ y /sangre/.

Con respecto a la disposición espacial de las palabras y su relación entre ellas, se observó que la dominancia de tipologías en función del uso del texto tuvo su énfasis en las frases que fueron desarrolladas en una modalidad compuesta, presentando el sistema de signos tipográficos como un recurso más de la composición en compañía de dibujos, figuras y siluetas con un indicador de cuatro sobre nueve, el indicador que sigue con un tres, indica el número de composiciones que articulaban el signo tipográfico en modalidad de texto, es decir, aquellas disponían las palabras en una línea base de lectura regular, acompañada a esta característica, poseían caracteres homogéneos y hasta dos simulaciones de estilo tipográfico, las dos composiciones restantes se acercaron a una modalidad de simulación de texto para títulos, enfatizando las mayúsculas, recurriendo a líneas cortas de lectura por renglón y justificando el texto en el centro.

b) Cuestionario de fundamento

Intencionalidad comunicativa:

De acuerdo a la justificación de las decisiones desarrolladas en la elección de recursos para la intencionalidad comunicativa, la muestra arrojó que:

Con respecto a la intención comunicativa como indicador principal en la direccionalidad y objetivo del discurso plástico, se analizaron las intencionalidades generales de acuerdo a la reminiscencia de los aspectos connotativos y denotativos del mensaje estable-

cida por R. Barthes (profundizada en la sección del signo en el marco teórico). Partiendo de la base de que potencialmente todo mensaje visual puede presentar ambas significaciones, existe una decodificación re-interpretativa del mensaje (imagen psíquica) que puede ser determinante al momento de direccionar el mensaje más hacia aspectos objetivos o subjetivos.

Desde esta base, se obtuvo que cinco sobre cuatro intencionalidades poseían una significación denotativa del signo haciendo énfasis en el significado verbal de los factores lingüísticos constituyentes declarando en la mayoría de los casos un objetivo funcional que respondía a un receptor específico (a personas con discapacidad auditiva, público juvenil) y en uno de los casos a un contexto comercial. El resto de las intencionalidades también presentaban un discurso direccionado pero elaboraban una decodificación de los signos plásticos en función de una visión personal de los conceptos constituyentes del mensaje, generalmente estos casos desafiaban la interpretación del receptor.

Constituyentes plásticos:

En lo que respecta a la justificación de la elección de los elementos compositivos en su dimensión plástica, existe una variada gama de expresiones para cada intencionalidad del contenido. Muchas de ellas no fueron declaradas conceptualmente y se ajustaban sólo a la descripción o constatación del recurso utilizado. De acuerdo a esto, aquellos aspectos declarados que se destacaron están resumidos en la siguiente gráfica:

Tabla comparativa simple

EXPERIENCIAS	FORMA	COLOR	TEXTURA
1	contraste entre tipografías	mismo color -unión visual-	achurado simple -contraste tipográfico-
2	frase simulada como vínculo de sangre	diferencia de color -diversidad cultural-	la textura proporciona realismo a la sangre
3	Lo sinuoso simula lo elegante	función práctica	sin intención
4	iconografía de mano	simplicidad	sin intención
5	sin intención	sin intención	sin intención
6	lo redondo, abultado y desordenado evoca lo informal. La fluidez alude a la sangre	alusión a la sangre aporta fuerza y atención	fluidez, líquido
7	contraste	color cálido para evocar la sangre, "tonos finos" para el oxígeno	la textura proporciona énfasis en la sangre
8	iconografía de árbol	alusión al medio ambiente	las ramas y raíces aportan vinculación con el texto
9	sin intención	contraste	sin intención

c) Tabla descriptiva de recursos plásticos y su relación estructural

Los contenidos arrojados en ambas tablas de registro deben ser analizados en conjunto, cada caso en particular, los que a pesar de su significado en común, obedecen a diferentes significantes, por esta razón se procederá a evidenciar caso por caso cuáles fueron los índices cualitativos del signo tipográfico mediante la forma, color y textura y su respectiva solución estructural. Esto permitirá esclarecer cuáles fueron los tópicos de la materia que articularon la intención comunicativa.

Experiencia 1

En este primer caso, los recursos plásticos de los signos tipográficos actuaron en función de un contorno mixto conformado por una parte de líneas segmentadas, y por otra por líneas continuas. Mantenía una textura achurada compuesta (diferentes direcciones) y un uso de un patrón y ritmo regular. La totalidad de sus elementos pertenecían a la gama de los grises.

Estos elementos en relación a su dominancia estructural, obedecían en su mayoría a valoraciones sobre 0. La valoración máxima de los números positivos fue de 2 en equilibrio, regularidad, simplicidad, predictibilidad y agudeza; aquellas valoraciones más altas en los números negativos fue de -2 en fragmentación y episodicidad. Por último, la composición no presentó ninguna dominancia estructural de valoración máxima en ninguna de las polaridades.

Experiencia 2

En esta oportunidad, en lo que respecta al recurso color, se observó una cantidad de al menos tres cromas y el negro, en el recurso forma se hizo un uso de líneas continuas con modulación orgánica en todos los cromas. El recurso de la textura se utilizó de manera pura, con una superficie mayoritariamente lisa y un ritmo regular. Particularmente, éste es uno de los casos donde aparece la mancha como recurso compositivo.

Estos recursos en relación a su dominancia estructural presentaron dos valoraciones máximas de 3 en equilibrio y continuidad, direccionando producto de la impresión óptica otros aspectos de la relación estructural como la simetría que presenta una valoración de 2 o por ejemplo la inexistencia de una inclinación clara hacia la exageración o reticencia.

Experiencia 3

La tabla descriptiva arrojó tres indicadores plásticos del color que tuvieron el mismo comportamiento en cuanto a su pureza, vivacidad y brillo y también respecto a la forma y la textura, esto quiere decir que los tres cromas tuvieron su expresión a través de una línea continua, contorno orgánico, textura lisa y ritmo regular.

De acuerdo a la tabla de relación estructural, los elementos en su complejo tuvieron una dominancia máxima de 3 sólo en continuidad, seguido de una valoración de 2 en equilibrio, simetría, regularidad y unidad. Por otro lado, el único indicador máximo en los números negativos fue cercano a la profusión con un -2.

Experiencia 4

En este caso, la utilización de recursos plásticos encuentran expresión en la forma mediante una línea segmentada y contorno vibrante (o “pulsativo”), y la textura en cuanto a un patrón azaroso y ritmo mixto o compuesto.

Estas expresiones presentan en su mayoría, dominancia estructural en indicadores bajo cero, presentando su valoración máxima con un -3 en asimetría, seguido por la inestabilidad, la fragmentación, la profusión y espontaneidad con una valoración de -2.

Experiencia 5

En esta oportunidad en cuanto al manejo de los recursos plásticos, se evidenció presencia de la expresión mediante la forma en elementos como la línea segmentada y con modulación de contorno mixta; seguido por una presencia de textura compuesta con una unidad textural azarosa de ritmo mixto. Estos elementos presentan uniformidad en cuanto a un mismo color de matiz compuesta, saturación opaca y bajo en brillo.

La composición presento una dominancia estructural muy variada, presentando valoración máxima tanto en números negativos como positivos. En lo que respecta a los números positivos, hubo dominancia estructural en regularidad, singularidad y secuencialidad con una valoración de 3, por otro lado, en cuando a los números bajo el cero, hubo presencia de inestabilidad y espontaneidad con una valoración máxima de -3.

Experiencia 6

Respecto a los elementos plásticos, se evidenció la presencia de un croma de matiz pura, saturación viva y brillo claro y por otra parte el negro, estos elementos tuvieron su expresión formal mediante la presencia del punto, la mancha, la línea segmentada y la modulación mixta, en cuanto a la textura, se presentaba de manera pura, con un patrón azaroso (intuitivo) y un ritmo mixto o irregular.

Estos elementos tuvieron una dominancia estructural valorada en 3 en equilibrio, regularidad, unidad y continuidad; anulando la dominancia de polaridades como la asimetría y la simetría o la exageración y reticencia.

Experiencia 7

En este caso, existen variadas frecuencias expresivas que coexisten en la composición, las cuales se expresan en la cantidad de cuatro colores que en su mayoría tienden hacia una matiz pura, una saturación viva y un brillo claro. De acuerdo a su expresividad formal, existe para todas las dimensiones del color la utilización de una línea continua de

modulaciones compuestas (orgánicas, geométrica y vibrantes); en lo que respecta a la textura existe en su mayoría una inclinación hacia las texturas puras de carácter granulado y ritmo aleatorio.

Los indicadores dan cuenta de que existe una inclinación en la mayoría de las dominancias hacia el sector de números negativos, presentando sólo dos dominancias máximas sobre 0 de valoración 2 en economía y agudeza. Por otra parte la valoración máxima en los números bajo cero con un valor de -3 se encuentra en fragmentación y espontaneidad seguido de la irregularidad, la complejidad, la yuxtaposición y la episodicidad con un -2.

Experiencia 8

En este caso, los elementos plásticos que responden a la expresión de la forma encuentran su dominancia a través de la línea segmentada y el contorno orgánico; a su vez presenta una textura compuesta de carácter granulada, una unidad textural azarosa y de ritmo aleatorio. Estos recursos se presentan a través de dos colores compuestos de saturación variada y brillos claros.

Los elementos encuentran su dominancia estructural máxima con un valor de 3 en el equilibrio, la simetría, y la percepción de unidad, a estos conceptos le sigue la regularidad, la predictibilidad y el realismo con una valoración de 2.

Experiencia 9

Por último, se percibe el mismo comportamiento expresivo para las cinco dimensiones del color en cuanto a forma y textura; predominando la línea continua, la modulación geométrica, la textura pura y lisa y el ritmo regular.

Estos elementos se relacionan encontrando su dominancia estructural en una valoración máxima de 3 en equilibrio, simetría, regularidad y agudeza, seguida por la simplicidad y la secuencialidad con una valoración de 2.

V.1.2. MÉTODO BASADO EN ENTREVISTAS

En el caso de las entrevistas, los resultados obtenidos fueron en su mayoría bastante fructíferos en relación al cumplimiento de los objetivos específicos para cada sección de preguntas y también en cuanto a la entrega de la apreciación personal del uso del recurso tipográfico en su dimensión plástica como parte de la comunicación visual.

Los datos obtenidos en relación al *conocimiento de la importancia del uso de la expresividad plástica en el signo tipográfico desde la visión personal* fueron abarcados casi en su totalidad, es decir, todos los entrevistados coincidieron en el reconocimiento de la expresividad del signo plástico y en la valorización de los recursos cuando éstos se articulan en función de una dimensión sensitiva o emocional capaz de potenciar los significados de un mensaje, de acuerdo a esto, todos los entrevistados coincidieron en diferentes niveles en el hecho de que vincularían la re-significación del signo tipográfico en sus dimensiones expresivas con el arte; no obstante, el entrevistado experto fue el único que aseveró puntualmente que la expresividad del signo tipográfico en función de la emocionalidad no era un signo tipográfico en el sentido estricto.

Con respecto a la *identificación de las consideraciones personales respecto a los criterios que influyen en el proceso creativo de los signos tipográficos dentro de la comunicación visual* todos los entrevistados presentaron una tendencia fundamentalista en relación a la teoría y estructuración de la tipografía basada en el claro reconocimiento de tipología de signos tipográficos y contextos de aplicación; realizando una marcada distinción respecto a las dimensiones racionales y emocionales en el reconocimiento de la tipografía. En este sentido, el experto manifestó especial atención en la responsabilidad que debiese tener un comunicador al momento de considerar los criterios compositivos en el uso y la creación de un signo tipográfico.

En lo que respecta al *conocimiento de las aristas en el enfoque metodológico relacionado a las motivaciones que gatillan la intención creativa de comunicar mediante la expresión plástica en la tipografía por parte de los estudiantes*, se abre un abanico de perspectivas respecto a los cambios generacionales y el desarrollo actual en el trabajo desarrollado por alumnos; desde la visión de los académicos de la Escuela de Diseño se mantiene por un lado que no se observan motivaciones específicas pero se reconoce un cambio generacional y la búsqueda de nuevos referentes, por otro lado se mantiene que estas motivaciones expresivas nacen desde la búsqueda emocional. Desde la visión del experto, se evidencia que las intenciones en cambio, nacen desde una motivación en la búsqueda personal y el desarrollo de objetivos individuales.

Finalmente, cuando se indaga sobre la *iconicidad o tendencia en las dimensiones expresivas en la plasticidad del signo tipográfico en los alumnos*, los académicos de la Escuela de Diseño coinciden en que no se observa una tendencia o iconicidad significativa dentro de la universidad pero que particularmente se reconoce en el desarrollo nacional una deconstrucción y mezcla de recursos en la anatomía tipográfica. En este sentido, el experto afirma que distingue cierta tendencia “maximalista” en el uso del recurso tipográfico de parte de los estudiantes de diseño.

Con respecto a las preguntas orientadas a académicos de la Escuela de Diseño

En cuanto al *conocimiento de la forma en cómo se abarca el estudio de la tipografía en los programas de diseño* se percibe cierta inestabilidad desde la manera en cómo se perfila el uso de la tipografía, donde si bien, se reconoce por ambas partes el desarrollo del signo tipográfico más como un recurso utilitario (ya sea en la puesta en página como en el desarrollo de marca) que como un recurso expresivo, de todas formas, los enfoques en el desarrollo académico para la aplicación del recurso nacen desde perspectivas diversas. Por otra parte, respecto a la relevancia que se le otorga en el desarrollo de la expresividad del signo tipográfico como elemento de la comunicación visual, ambas entrevistadas coinciden en que una vez que se identifica la sensibilidad en el reconocimiento y el uso del signo tipográfico por parte de alumnos, se dan las oportunidades académicas para potenciar o experimentar en las diferentes dimensiones plásticas en función de la expresividad.

A pesar de esto, ambas entrevistadas concuerdan de que aún no se presentan las condiciones para el desarrollo específico de las dimensiones funcionales y /o expresivas de la tipografía en la Escuela de Diseño, pero que de igual forma existen proyecciones futuras para el desarrollo de esta en una eventualidad paralela al título de grado.

Con respecto a las preguntas orientadas al experto

De acuerdo al conocimiento de las aristas del enfoque metodológico de su actividad académica, el entrevistado mantiene la metodología fundamentalista con especial atención en la culturización tipográfica, la toma de criterios responsables en el diseño; donde claramente puede tener un punto de partida desde la sensibilidad emocional pero que pronto debiese canalizarse o ajustarse a requerimientos funcionales.

Finalmente, en cuanto al conocimiento de su posición respecto al desarrollo del diseño tipográfico en Chile y otros aspectos, en entrevistado mantiene que desde el contexto nacional el desarrollo tipográfico está entrando en la búsqueda de recursos identitarios que articulen un sistema de culturalización en el diseño de las tipografías, ya que manifiesta que uno de los grandes problemas del desarrollo en esta materia es la falta de interés o reconocimiento en la importancia del recurso tipográfico no solo como parte del diseño, sino que más bien, como parte de todas aquellas disciplinas vinculadas a las letras.

V. 2. DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Después de todo el proceso investigativo para develar el uso del signo tipográfico en su dimensión plástica y su valoración en la composición visual en función de los objetivos de la investigación, se obtiene lo siguiente:

Luego de llevar a cabo la identificación para el posterior reconocimiento y clasificación de los recursos de expresión plástica en la conformación de signos tipográficos mediante un ejercicio de comunicación visual, se puede observar que según lo estudiado la valoración de este recurso radica en el modo en que se lleva a cabo la re significación visual del plano del contenido o los conceptos lingüísticos para el traspaso de la imagen psíquica según términos de Saussure hacia una materialidad, por otra parte, en el manejo de los recursos plásticos como elementos compositivos en función del objetivo de la intención comunicativa, y finalmente la presencia o dominancia del recurso en la composición en relación a otros elementos compositivos que se pudiesen presentar.

Con respecto a la re-significación visual de los conceptos lingüísticos para el traspaso del significado a una materialidad, se observó que en la mayoría de los ejercicios desarrollados hubo un reconocimiento semántico de los conceptos “lenguaje”, “cultura” y “sangre” y una clara intención de decodificar estos elementos como parte integradora del mensaje, es decir, se registró una evidente jerarquía visual y una indudable atención en el cuidado de los recursos lingüísticos. No obstante, otra parte importante de los ejercicios no presentó ninguna discriminación visual en cuanto a la de denotación de conceptos.

Haciendo énfasis en la fuerza semántica de los conceptos utilizados, se evidencia que al menos la mitad de todo el grupo estudiado integró la expresión del color rojo con el concepto “sangre”; de acuerdo a este fenómeno es menester considerar la afirmación que mantiene el Groupe μ ⁸ con respecto a los signos lingüísticos, donde según esta interpretación estaríamos hablando de una fuerte tendencia hacia la iconicidad o constatación de lo sabido.

Por otra parte, en los criterios plástico de conformación, la mitad de los casos tuvo especial cuidado en la simulación de estilos tipográficos ya existentes, manteniendo énfasis en el manejo de los indicadores de la tridimensionalidad y en la agudeza de la forma para acen-
tuar la legibilidad de los signos; en estos casos se podría decir que la mayoría apuntaba hacia un fin utilitario del mensaje. En la otra mitad de los ejercicios, se distinguía una composición mucho más “pulsativa” o imprecisa en términos de agudeza visual, donde en la mayoría de estos casos se usó sólo un recurso cromático y un tratado visual regular de la composición.

8 “En el caso de lo lingüístico, los significados plásticos identificados lo han sido empíricamente, mediante encuesta (utilizando oposiciones polares presentadas bajo la forma de diferenciales de Osgood). Vemos lo cómodo que sería pedir a una muestra de estudiantes (que son el público de elección para tales experimentos) que situaran el /rojo/ en la diferencial -calor // frío -. Los resultados tendrían un peso estadístico indudable, pero no proporcionarían ni siquiera el principio de una explicación. Si pareciera, no obstante, que el origen de todas estas asociaciones es del tipo « la sangre es roja », ya no quedaría lugar para ningún significado plástico per se; lo plástico no sería otra cosa que una propiedad del ícono (al igual que el valor local de los sonidos no sería más que un corolario de su valor semántico).” (Groupe μ :1992:174-175)

De acuerdo al manejo de los recursos en función de la expresión de la intención comunicativa se observó que la manera en que se presentó el signo correspondía a una lectura connotativa ⁹ en dos ejercicios donde se evidenciaba un receptor específico declarado y dos ejercicios donde se presentaba un objetivo específico basado en apreciaciones personales del estímulo verbal inducido; por el contrario, en el resto de los ejercicios se presentó una lectura denotativa del signo, de los cuales hubo dos que presentaban un receptor específico y el resto ninguna intencionalidad comunicativa claramente definida.

En la presentación de los recursos plásticos que otorgaban expresividad visual a los signos tipográficos, hubo en general tres modalidades de presentación del texto; estas tendencias observadas, por una parte hacen uso de los signos tipográficos en modalidad de texto regular de lectura, por otro lado como elementos que hacen parte de un re ordenamiento de la composición y finalmente en modalidad de “título”.

Generalmente aquellas que poseían una modalidad de lectura de texto regular continuo presentaban una dominancia estructural regular y equilibrada, lo cual produjo que sus elementos integradores no presentaran una valoración particular aparente; por otro lado, aquellos ejercicios que realizaban un re ordenamiento compositivo del texto hacían uso de otros elementos plásticos (siluetas, dibujos, iconografía) que reforzaban el contenido en relación a palabras como “cultura” y “sangre”. Por último, aquellos que usaban una modalidad de título, se concentraban en la valoración de la mayor parte de las palabras por separado a fin de destacar el mensaje en su conjunto pero descomponiendo el contenido del mensaje.

Entonces, aquellos elementos que predominaron en la expresión de los signos respondían al uso de la línea continua y modulada, y por otra parte el uso de la línea segmentada y texturada, por otro lado se hizo poco uso de la mancha y el punto ; de acuerdo a los colores, casi no hubo presencia de los colores análogos a los amarillos, naranjas y azules. En general, la forma en como se estructuraban los recursos plásticos por separado se veía estrechamente relacionada la relación de los parámetros compositivos de la estructura general.

Por último, en la aplicación de las entrevistas, resultó que la visión general de los entrevistados con respecto a los posibles fenómenos connotativos en la expresión del mensaje construido a través de signos tipográficos en su dimensión plástica están íntimamente vinculadas a causas subjetivas y emocionales, lo cual, por lo que se constató a través de los ejercicios, podría relacionarse con el hecho de que en dos oportunidades la intención comunicativa había sido forjada con la intención de comunicar una apreciación personal del mensaje. Por otra parte, en relación a lo que mantienen de acuerdo a los criterios de conformación y su vínculo con la intención comunicativa se manifiestan dos fuertes tendencias entre los entrevistados que luego se hacen presente en la experiencia cuando las composiciones estaban relacionadas a los aspectos utilitarios y funcionales o respondían a un receptor o contexto específico (a) y por otro lado aquellos que apelaban más a la expresión subjetiva o improvisada.

De acuerdo a la visión del experto relacionada a los aspectos metodológicos de la enseñanza de la tipografía, donde mantiene que existe una deficiencia colectiva de los estudiantes respecto a la culturalización en el conocimiento de las dimensiones de la tipografía dada la falta de lectura; se percibe una aparente analogía en cuanto a la baja cantidad y variedad de recursos utilizados en el ejercicio reflejados en el poco uso del color y manejo de texturas principalmente.

En general de acuerdo a la experiencia con alumnos y las entrevistas realizadas se distingue una fuerte y estable tendencia comunicativa basada en el cuidado y conservación de los signos establecidos y estilos tipográficos como objetos de diseño. Es decir, en la muestra se percibe que son pocos los riesgos que se cometen en cuanto a la re interpretación del contenido y la utilización de los elementos plásticos como variantes expresivas.

V. 3. CONCLUSIÓN

Luego de presentar los temas aquí planteados, se ha llegado a la conclusión de que en general, cuando se habla de la plasticidad como una dimensión de los recursos expresivos para dar sentido al significado de los signos tipográficos, existe una leve tendencia a pensar que sólo hablamos de los efectos de su materialidad en función de soluciones subjetivas. Si bien, parte de esta realidad es cierta, lo que se trata de develar es en realidad la valoración de nuevas significaciones de la tipografía por medio de la reinterpretación de los recursos plásticos sin tener que caer en la mera iconicidad.

Finalmente, la muestra da a conocer que en general los estudiantes tienen noción de la potencialidad plástica del signo tipográfico, pero el uso de este para dar valor al contenido muchas veces respondía más a los referentes icónicos que a la reinterpretación del signo plástico. Esto quizás tenga sus fundamentos en el hecho de que los estudiantes atribuyen mayor relevancia a la rapidez en la transmisión del mensaje recurriendo a las asociaciones rápidas y directas de los elementos, y no tanto en la apreciación focalizando la atención de sus componentes.

Esto probablemente radica en el hecho de que a pesar de que posean criterios de selección de los recursos plásticos que conforman el signo tipográfico, no se percibe especial atención en la descomposición o reinterpretación de los rasgos expresivos del signo tipográfico, ya que el manejo de elementos se limita a la captación de ideas generales en el texto y no tanto en el manejo del ritmo entre caracteres, la contraforma o el contraste del gris tipográfico, etc...

El estudio de la tipografía en la Escuela de Diseño actualmente está pensada para ser abordada en términos fundamentalmente utilitarios y funcionales más que como un recurso de plástico o de finalidad expresiva, esto significa que a pesar de que se dan las instancias para la exploración expresiva del signo plástico tipográfico, se podría decir referencialmente que la valoración expresiva del recurso aún se encuentra en un plano experimental.

De acuerdo a esto, a pesar de que los diseñadores trabajan muchas veces en función de la iconicidad como parte referencial en el diseño gráfico, es importante tener presente que al igual que los otros ámbitos del diseño, nosotros como generadores conceptuales podemos no solo componer elementos que ya existentes, sino que también podemos experimentar con el uso de los antiguos paradigmas de la composición y contribuir mediante nuevas significaciones para la profundización de nuestros propios signos identitarios y el sentido de nuestro discurso.

VI. INDICE DE TABLAS Y FIGURAS

VI. 1. Tablas

<i>Tabla 1 / elaboración propia</i>	18
<i>Tabla 2 / elaboración propia</i>	19
<i>Tabla 3 / elaboración propia</i>	20
<i>Tabla 4 / elaboración propia</i>	24
<i>Tabla 5 / elaboración propia</i>	26
<i>Tabla 6 / elaboración propia</i>	28

VI.2. Figuras

<i>Figura 1 / Fuente: http://pueblosoriginarios.com/pacifico/pascua/rongorong.html</i>	8
<i>Figura 2 / Fuente: internet</i>	10
<i>Figura 3 / Fuente: internet</i>	10
<i>Figura 4 / Fuente: internet</i>	11
<i>Figura 5 / Elaboración propia</i>	15
<i>Figura 6 / Interpretación del signo Pierce</i>	33
<i>Figura 7 / Semiosis ilimitada de Pierce</i>	33
<i>Figura 8 / Elaboración propia</i>	38
<i>Figura 9 / Geoffroy Tory, Fuente: internet</i>	39
<i>Figura 10 / Letra gótica , Fuente: internet</i>	40
<i>Figura 11/ Lettera Antica, Fuente: internet</i>	40
<i>Figura 12 / George Bickham, Fuente: internet</i>	40
<i>Figura 13 / John Baskerville, Fuente: internet</i>	41
<i>Figura 14 / De stijl, Fuente: internet</i>	41
<i>Figura 15 / Herbert Bayer, Fuente: internet</i>	42
<i>Figura 16 / Josef Albers, Fuente: internet</i>	42
<i>Figura 17 / Clasificación tipográfica extraída del libro de Ellen Lupton, Pensar con Tipos</i>	43

<i>Figura 18 / Anatomía tipográfica extraída del libro de Ellen Lupton, Pensar con Tipos</i>	44
<i>Figura 19 / Anatomía tipográfica extraída del libro de Ellen Lupton, Pensar con Tipos</i>	45
<i>Figura 20 / Ritmo y contraforma extraído del libro Cátedra Fontana.</i>	46
<i>Figura 21 / Tabla I extraída del Significado connotativo del signo plástico, Dres. Juan Ramón Martín y Javier Nó Sánchez</i>	49
<i>Figura 22 / Tabla 2 extraída del Significado connotativo del signo plástico, Dres. Juan Ramón Martín y Javier Nó Sánchez</i>	50
<i>Figura 23 / Interpretación de Lucía Santaella, elaboración propia</i>	52
<i>Figura 24 / Extraído del libro de D. A. Dondis</i>	55
<i>Figura 25 / Extraído del libro de D. A. Dondis</i>	55
<i>Figura 26 / Extraído del libro Tratado del signo visual, Groupe µ</i>	56
<i>Figura 27 / Extraído del libro de D. A. Dondis</i>	57
<i>Figura 28 / Extraído del libro de D. A. Dondis</i>	57
<i>Figura 29 / Elaboración propia</i>	58
<i>Figura 30 / Elaboración propia</i>	60
<i>Figura 31/ Fuente: internet</i>	62
<i>Figura 32 / Fuente: internet</i>	63
<i>Figura 33 / Fuente: internet</i>	63
<i>Figura 34 / Extraído del libro de D. A. Dondis</i>	65
<i>Figura 35 / Extraído del libro de D. A. Dondis</i>	65
<i>Figura 36 / Extraído del libro de D. A. Dondis</i>	66
<i>Figura 37 / Extraído del libro de D. A. Dondis</i>	67
<i>Figura 38 / Equilibrio - Inestabilidad, Extraído del libro de D. A. Dondis</i>	67
<i>Figura 39 / Simetría - Asimetría, Extraído del libro de D. A. Dondis</i>	68
<i>Figura 40 /Regularidad - Irregularidad, elaboración propia</i>	68
<i>Figura 41 /Simplicidad - Complejidad, elaboración propia</i>	69

<i>Figura 42 / Unidad - Fragmentación , elaboración propia</i>	69
<i>Figura 43 / Economía - Profusión , elaboración propia</i>	70
<i>Figura 44 / Reticencia - Exageración , elaboración propia</i>	70
<i>Figura 45 / Predictibilidad - Espontaneidad, elaboración propia</i>	71
<i>Figura 46 / Transparencia - Opacidad, elaboración propia</i>	71
<i>Figura 47 / Realismo - Distorsión, elaboración propia</i>	72
<i>Figura 48 / Secuencialidad - Aleatoriedad, elaboración propia</i>	72
<i>Figura 49 / Agudeza - Difusividad, elaboración propia</i>	73
<i>Figura 50 / Singularidad - Yuxtaposición, elaboración propia</i>	73
<i>Figura 51 / Continuidad - Episodicidad, elaboración propia</i>	74
<i>Figura 52 / En 1866 Jules Cheret empezó a producir en París, Fuente: internet</i>	76
<i>carteles litográficos en color con su propia prensa, Fuente: internet</i>	
<i>Figura 53 / Ernst Kirchner (1907)</i>	76
<i>Fuente: http://www.arteparati.org/2012/10/25/que-es-el-expresionismo/</i>	
<i>Figura 54 / Koloman Moser (1868-1918) Fuente: internet</i>	76
<i>Fué uno de los más grandes artistas de la Secession vienesa, Fuente: internet</i>	
<i>Figura 55 / Dadaísmo, Fuente: internet</i>	77
<i>Figura 56 / Jan Tschichold (1923) Fuente: internet</i>	78
<i>Figura 57 / Paula Scher (1948) Fuente: internet</i>	78
<i>Figura 58 / Peter Bankov, extraída del libro Escrito a Mano, 2004</i>	79
<i>Figura 59 / Woody Pirtle(1997), extraída del libro Escrito a Mano, 2004</i>	80
<i>Figura 60 /Christian Northeast, Fuente: internet</i>	80
<i>Figura 61 / Żebrowski Leszek, Fuente: internet</i>	80
<i>Figura 62 / Théâtre de Lorient: Savannah Bay, 2002 Fuente: internet</i>	80
<i>Figura 63 / Fuente: http://lm-burns1114-dc.blogspot.com/2012_03_01_archive.html</i>	81
<i>Figura 64 / Fuente: internet</i>	81
<i>Figura 65 / Elaboración propia</i>	84
<i>Figura 66 / Elaboración propia</i>	85

VII. ANEXOS

Experiencia



VIII. BIBLIOGRAFÍA

VIII.1. Libros

GROUPE μ , 1992; Tratado del signo visual, *para una retórica de la imagen*, Editorial Cátedra, Madrid

RUDOLF ARNHEIM, 1986; Arte y percepción visual, Editorial Alianza, Madrid

DAVID CROW, 2007; No te creas una palabra, *una introducción a la semiótica*, Editorial Promopress

ELLEN LUPTON, 2011; Pensar con tipos, Editorial Gustavo Gill, Barcelona

CATEDRA FONTANA, 1996, Pensamiento tipográfico, Editorial Edicial

D. A. DONDIS, 1998; La sintaxis de la imagen, *introducción al alfabeto visual*, Editorial Gustavo Gill, Barcelona

FRANCISCO GÁLVEZ P., 2012; Educación tipográfica, una introducción a la tipografía, Editorial Universidad Diego Portales

ROLAND BARTHES, 1993; La Aventura semiológica, Editorial Paidós, Buenos Aires

DR JUAN RAMÓN MARTÍN & DR JAVIER NÓ SÁNCHEZ, Comunicación y Pluralismo, Nº 2, Páginas 71-98

MIRKO ILIC, STEVEN HELLER, 2004; Escrito a Mano, Diseño de letras manuscritas en la era digital, Editorial Gustavo Gill, Barcelona

BRUNO MUNARI, 1985; Diseño y comunicación visual, Contribución a una metodología didáctica, Editorial Gustavo Gill, Barcelona

VIII.2. Sitios Web

“Curso de lingüística general” Ferdinand de Saussure

http://old.liccom.edu.uy/bedelia/cursos/semiotica/textos/saussure_linguistica.pdf

Artículo sobre el signo plástico

http://200.21.104.25/kepes/downloads/Revista7_15.pdf

Dictadura del diseño , Carlos Carpintero

http://www.wolkowiczeditores.com.ar/libros_digitales/dictadura.pdf

El Signo (Tipo) gráfico como herramienta aplicada al arte. Una aportación personal

<http://riunet.upv.es/handle/10251/321/browse?authority=25508&type=author>

“Signo” Umberto Eco

http://www.doooss.org/libros/Umberto_Eco_Signo.pdf

Comunicación

<http://teoriacomunicacion.zonalibre.org/archives/Libro/UNIDAD%20I.pdf>