

Timothy Samara

Diseñar con y sin retícula

La segunda parte, "Diseñar sin retícula", se centra en el diseño que desafía las nociones organizativas basadas en la retícula. Tras analizar brevemente la ruptura de la estructura, se presenta un segundo bloque de ejemplos, que en este caso muestran cómo la retícula se cuestiona o se abandona para optar por métodos de composición alternativos.

Tanto los diseñadores ya en activo como los estudiantes de diseño, encontrarán en este libro una fuente de inspiración para la maquetación de sus proyectos.

Comprender la estructura y la libertad en el diseño,

Título original: *Making and Breaking the Grid: A Graphic Design Layout Workshop*

Versión castellana: Mela Dávila

Revisión técnica: Susana Tarancón

Diseño gráfico: Timothy Samara

Diseño de la cubierta: Toni Cabré/Editorial Gustavo Gili, SL

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, la reproducción (electrónica, química, mecánica, óptica, de grabación o de fotocopia), distribución, comunicación pública y transformación de cualquier parte de esta publicación —incluido el diseño de la cubierta— sin la previa autorización escrita de los titulares de la propiedad intelectual y de la Editorial. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y siguientes del Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO) vela por el respeto de los citados derechos.

La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

1ª edición, 1ª tirada, 2004

2ª tirada, 2005

3ª tirada, 2006

© Rockport Publishers, Inc., 2002

para la versión castellana:

© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2004

Printed in China

ISBN-13: 978-84-252-1566-7

ISBN-10: 84-252-1566-8

Editorial Gustavo Gili, SL

Roselló, 87-89. Tel. 93 322 81 61. 08029 Barcelona

Valle de Bravo, 21. Tel. 55 60 60 11. México, Naucalpan 53050

Praceta Notícias da Amadora, n.º 4B. Tel. 21 491 09 36. Portugal, 2700-606 Amadora

pasando de la teoría a las aplicaciones en el mundo real



índice

- 8 Reflexiones sobre la estructura
Introducción
- 11 *Cómo utilizar este libro*

2

Diseñar con la retícula

- 103 **A alcanzar el orden**
Breve historia de la retícula en el diseño gráfico moderno
- 103 **Conceptos básicos de la retícula**
Taller en diseño estructural
- 103 **Ejemplos**
Proyectos de diseño basados en retículas

Diseñar sin la retícula

- 112 **Interludio histórico**
Las semillas de la deconstrucción
- 120 **Explorar otras opciones** Guía para la deconstrucción de la retícula y las perspectivas no estructurales del diseño
- 128 **Ejemplos**
Deconstrucciones de retículas y proyectos no basados en retículas

Apéndices

- 204 **Índice de colaboradores**
- 207 **Bibliografía**
- 208 **Agradecimientos**
- 208 **Sobre el autor**

Reflexiones sobre la estructura:

Introducción

Para algunos diseñadores gráficos se ha convertido en una parte incuestionable del proceso de trabajo que proporciona precisión, orden y claridad.

Para otros, en cambio, simboliza la opresión estética de la “vieja guardia”, una jaula sofocante que dificulta la búsqueda de expresividad.

La retícula tipográfica es un principio organizador en diseño gráfico cuya influencia está profundamente arraigada en la práctica actual y, al mismo tiempo, se combate en las escuelas de diseño; un principio que se ensalza y se villipendia por igual debido a las ideas absolutas inherentes a su concepción.

Se trata de un principio enraizado en las más antiguas sociedades del planeta. Llevar adelante una existencia con algún tipo de significado —y crear un orden que haga comprensible ese significado— es una de las actividades que diferencian a nuestra especie de todas las demás. El pensamiento estructural, incluso antes de su codificación más reciente, llevada a cabo por la modernidad europea y americana, ha sido el sello de las culturas que se han esforzado por alcanzar la civilización. La china, la japonesa, la grecorromana, la Inca... todas estas culturas actuaban de acuerdo con ideas estructurales a la hora de trazar sus ciudades, de dirigir sus guerras, de definir la disposición de sus imágenes. En muchos casos, esta estructura estaba implícita en la noción de los ejes cruzados que corresponden a la intersección del cielo y la tierra.

La retícula instituida por la modernidad reafirmó este sentido del orden largamente arraigado, lo formalizó aún más y lo transformó en una parte sustancial del diseño. La retícula tipográfica —un dogma fundamental del estilo internacional— es un sistema ortogonal de planificación que parceló la información en fragmentos manejables. Este sistema parte de la base de que las relaciones entre ubicación y escala que se establecen entre los elementos que transmiten información —tanto si se trata de textos como de imágenes— ayudan a los lectores a comprender el significado de dichos elementos. Los objetos semejantes se disponen de una manera parecida, a fin de que sus semejanzas resulten más evidentes y, así, más reconocibles. La retícula sitúa los elementos en un área espacial dotada de regularidad, lo que los hace accesibles; los lectores saben dónde encontrar la información que buscan, porque las uniones entre las divisiones verticales y las horizontales actúan como señales indicativas para su localización. El sistema ayuda al lector a comprender su uso. En cierto modo, la retícula es como una especie de archivador visual.

Como metáfora institucionalizada de todo lo que se considera correcto –la intersección del cielo y la tierra, puesta de manifiesto en cada uno de los objetos que ordena–, la retícula también se ha investido de un carácter explícitamente espiritual. Sus primeros defensores, que se contaban entre los integrantes de las vanguardias europeas, lucharon celosamente en su favor: la decisión de Theo van Doesburg de tan sólo inclinar un poco el ángulo de 90° del eje de De Stijl hizo que su compañero, Piet Mondrian, rompiese relaciones con él; Josef Müller-Brockmann, el campeón suizo de la retícula de los años cincuenta y sesenta, definió su deseo de orden en términos casi canónicos.

En los últimos años, la profesión de diseñador ha saltado a la palestra de la conciencia pública en diversas ocasiones, a medida que nuestra cultura ha ido reaccionando ante las nuevas tecnologías de la comunicación. En la era de la información el diseño gráfico se ha convertido en una disciplina especialmente importante. Dentro de la comunidad de diseñadores, los debates en torno a cuestiones como la accesibilidad, el sexo, la raza y otras preocupaciones sociales han pasado a un primer plano frente a las discusiones sobre forma y organización; este tipo de debate, en cambio, ha dejado de ser frecuente en la industria del diseño. La creación y la organización de la forma están estrechamente vinculadas a la divulgación visual de la información, y parece probable que esta cuestión en apariencia sencilla, sea en realidad más compleja. Puede que incluso abarque esos "grandes temas" a los que los diseñadores gráficos vienen prestando especial atención..., y que se trate de una suerte de "inconsciente" estético que hemos decidido ignorar sin advertir su hegemonía fundamental.

El orden y la claridad se convirtieron en los dos objetivos más importantes de los diseñadores gráficos que ayudaron a la sociedad a progresar tras dos guerras inimaginables. En parte, por supuesto, tal orden implicaba comodidades de consumo; y los hombres de negocios que las proporcionaban enseguida se dieron cuenta de que la retícula podía organizar su imagen, su cultura corporativa y sus líneas esenciales.

A medida que la utilización de la retícula ha ido dejando de ser un gesto consciente para convertirse en un reflejo automático, el público también se ha ido acostumbrando a que se le presente cada vez más información, más compleja y en más idiomas. Y no sólo se ha acostumbrado a ello, sino que además quiere que siga siendo así. La simplicidad minimalista de la retícula contrasta, en cierto modo, con la superficie cinética y cambiante del entorno multimedia; la información ha dejado de ser plana y el espectador medio espera que se mueva, que salte, que se retuerza y que haga ruido. Paradójicamente, las grandes empresas que se arrojaron en la uniformidad utópica y neutral de la retícula son las que han creado el entorno sobresaturado que se ha impuesto actualmente.

La era actual es como la
de la Inglaterra victoriana
o la de la primera Revolución
Industrial, en el sentido
de que estamos trayendo

Nuestros aparatos nos hablan, nuestra visión es global.

El vasto espacio mundial se ha reducido metafóricamente y también físicamente, y estamos aprendiendo a sobrellevar una intimidad que se vuelve más incómoda a medida que el ámbito privado se restringe y los recursos escasean. La similitud entre nuestra propia "revolución industrial" y la que la precedió alcanza también, como era de esperar, el mundo de las artes. Una pluralidad de perspectivas, a menudo incompatibles, en los ámbitos de la arquitectura, la pintura, el cine y el diseño refleja la confusión cultural generalizada de los primeros años de este nuevo milenio.

Entre los debates sobre temas como la raza, el sexo, la conservación del planeta, el poder político o los derechos civiles, quizás podría resultar valiosa una sencilla reflexión sobre dónde poner las cosas, es decir, sobre esa "mundana tarea doméstica" del diseño basado en retículas.

En el contexto de esta nueva era, en la que se ha evaluado la evolución del diseño profesional a menor escala y la de la cultura a escala mayor, el principio unificador de la retícula, al igual que otro tipo de ideas organizadoras, ha vuelto a adquirir importancia y se ha convertido en tema de discusión.

Cómo utilizar este libro

Aunque es un comienzo, este libro no es en absoluto un tratado teórico dirigido a agotar este tipo de debate: intenta, simplemente, ofrecer una panorámica del tema de la organización visual en el campo del diseño gráfico. Puede resultar útil de diversas formas, dependiendo del contexto del que provenga el lector. Los diseñadores que no se han iniciado formalmente en el uso de retículas, o que suelen evitar su utilización, pueden que aquí encuentren inspiración para probar con nuevos métodos; y los diseñadores que siempre utilizan retículas podrán valorar el potencial organizador de estructuras espontáneas más orgánicas. Para los estudiantes, este libro podría constituir una valiosa herramienta para observar en su contexto una serie de trabajos relacionados entre sí, y podría resultarles de utilidad en los estudios académicos que hayan emprendido.

La primera parte de este libro, **Diseñar con la retícula**, presenta el desarrollo de la retícula como elemento organizador y la muestra en acción. Un ensayo histórico y algunos trabajos significativos, ordenados según un criterio cronológico, ayudan al lector a seguir la evolución del diseño orientado, estructuralmente. "Conceptos básicos de la retícula" expone los mecanismos esenciales para la construcción de retículas, y la parte final de la sección muestra ejemplos de proyectos finalizados cuyo diseño se ha concebido a partir de una retícula.

La segunda parte, **Diseñar sin la retícula**, explora varias alternativas: la deconstrucción de maquetas basadas en retículas, la composición espontánea y los métodos organizadores orgánicos. Tanto diseñadores como estudiantes aprenderán cómo se desarrollaron estos tipos de maquetación a lo largo de la historia, a la par que los métodos estructurales. Esta segunda parte recoge, principalmente, muestras de diseño contemporáneo que logran romper la retícula o que la ignoran por completo.

Cada uno de los ejemplos que se presentan en este libro aparece en una doble página completa, para que pueda analizarse de manera detallada, y sus estructuras se presentan en diagramas sencillos. Además, se indica qué otros proyectos tienen estructuras relacionadas con el que se esté analizando, tanto si están basados en una retícula como si no, de modo que el lector pueda establecer comparaciones que le ayuden a entender las semejanzas y diferencias con mayor facilidad. Al principio de cada una de las partes del libro, una lista de claves indica el sistema de notación que se ha seguido.

Finalmente, diseñadores y estudiantes disfrutarán de la posibilidad de ver numerosos ejemplos de proyectos reales, en los que la teoría se lleva a la práctica.

Diseñar con

la retina

1

cula

La historia del desarrollo de la retícula es compleja y sinuosa. El diseño gráfico moderno, tal como nosotros lo conocemos, es una profesión joven, pero los ejemplos de las primeras retículas son anteriores a la antigüedad griega y romana; no sería posible presentar en este libro esta historia en su totalidad. A efectos de nuestro tema, la retícula que se utiliza en el diseño gráfico occidental se desarrolló durante la Revolución Industrial. Las ideas, sin embargo, circulan en las comunidades artísticas; intentar señalar el momento preciso de creación de una de ellas le hace un flaco favor a la historia. A continuación se dibuja una panorámica bastante simplificada de un proceso complicado. Las contribuciones de miles de diseñadores, a lo largo de más de un siglo, se han resumido en unas pocas páginas; muchas de ellas se han dejado de lado o bien se mencionan brevemente. La bibliografía que se recoge al final de este libro ayudará a los lectores interesados en continuar investigando a poder profundizar en este complejo tema.

Alcanzar el orden

Breve historia de la retícula
en el diseño gráfico moderno

El valiente y novedoso mundo de la industria.

El desarrollo de la retícula a lo largo de los últimos ciento cincuenta años coincide con dramáticas transformaciones tecnológicas y sociales en la civilización occidental, y con la reacción de filósofos, artistas y diseñadores a tales transformaciones. La Revolución Industrial que se inició en Inglaterra en la década de 1740 cambió la forma de vivir de las personas; su efecto sobre la cultura fue crucial. Cuando la invención de la energía mecánica impulsó a la gente a vivir en las ciudades, el poder pasó de manos de la aristocracia propietaria de las tierras a los fabricantes, los comerciantes y la clase trabajadora. La demanda de una población urbana con un poder adquisitivo en permanente crecimiento estimuló la tecnología, que, a su vez, estimuló la producción en serie, redujo los costes e incrementó la disponibilidad de los productos. El diseño asumió un papel relevante a la hora de comunicar los atractivos de los bienes materiales. A ello se unió el hecho de que las revoluciones francesa y americana facilitasen los progresos en equidad social, educación pública y alfabetización, ayudando así a crear un público mayor para los materiales de lectura.

Con este gigantesco cambio cultural sobrevino también una confusión estética. La tradición de las bellas artes, que apenas había cambiado desde el renacimiento y se veía reforzada por la estricta moral y las convicciones espirituales

de la época, seguía fiel a sus dispositivos estéticos y a las nociones del gusto neoclásico. La predilección victoriana por la arquitectura gótica se fundió de forma sorprendente con las texturas exóticas importadas de los extremos más remotos del Imperio Británico.

Las perspectivas contradictorias sobre el diseño y la necesidad de proporcionar nuevos productos a la masa de consumidores alcanzaron una especie de "meseta" en 1856, cuando el escritor y diseñador Owen Jones publicó *The Grammar of Ornament*, un enorme catálogo de tramas, estilos y elementos de decoración que se desarrollaron para producir en serie productos de baja calidad y estética cuestionable.

La conveniencia de los objetivos. El movimiento inglés *arts and crafts*, activo en los ámbitos de la arquitectura, la pintura y el diseño, surgió como reacción ante esta decadencia. En la vanguardia de este movimiento se encontraba William Morris, un joven estudiante, procedente de un entorno privilegiado, que se había sentido atraído por la poesía y la arquitectura, y por su aparente desconexión con el mundo industrializado. Morris se inspiró en John Ruskin, escritor que había insistido en que el arte podía constituir la base de un orden social que mejorase la vida si se vinculaba al trabajo, como había ocurrido en la edad media. Junto con Edward Burne-Jones, también poeta y pintor, y Phillip Webb, arquitecto, Morris emprendió la tarea de revitalizar la vida estética cotidiana en Inglaterra. En 1860 Webb diseñó para Morris, recién casado, la Casa Roja, cuyo diseño organizaba los espacios de forma asimétrica, basándose en los usos a los que estaban destinados y dictando así la forma de la fachada. En aquella época esta idea era completamente insólita; el modelo neoclásico predominante exigía un diseño en caja que tuviese una fachada simétrica.

Además, no existía mobiliario adecuado para aquel tipo de vivienda. Morris se sintió impulsado a diseñar todos sus muebles y a supervisar su fabricación, así como también las tapicerías, la cristalería y otros objetos, lo que le llevó a convertirse en un maestro de la producción artesanal. La compañía que resultó de esta experiencia, Morris and Company, defendía firmemente la idea de que el propósito inspiraba la forma. Con su abundante producción de tejidos,

objetos, cristal y mobiliario se inició un método de trabajo que respondía al contenido, que atendía a preocupaciones sociales y que prestaba una gran atención a la calidad de los acabados de las piezas, incluso cuando éstas se producían en serie.

Arthur Mackmurdo y Sir Emery Walker, dos contemporáneos de Morris, dirigieron su interés hacia la tipografía y el diseño de libros. La publicación periódica de Mackmurdo, *The Hobby Horse*, combinó las mismas características —una distribución del espacio intencionadamente proporcionada y un control cuidadoso de la selección y el cuerpo de la tipografía, los márgenes y la calidad de impresión— que Morris había perseguido, pero en el ámbito de la letra impresa. En 1891 Morris creó en Hammersmith la Kelmscott Press, que produjo libros exquisitamente diseñados en los que las tipografías, los grabados utilizados como ilustraciones y los materiales empleados se diseñaban en función de su integración estética y su facilidad de producción. El proyecto más ambicioso de Morris en este campo fue *The Works of Geoffrey Chaucer*, publicado en 1894. Las ilustraciones de este libro, junto con los bloques de titulares y las iniciales grabadas, se integraron mediante relaciones de tamaño, y su maquetación atendió a una estructura general predeterminada que unificaba de forma radical las páginas y permitía una producción más rápida. Este libro marcó la transición entre los manuscritos medievales (que, paradójicamente, fueron los que le proporcionaron su marco de referencia estético) y la moderna maquetación de la página, en la que diversos tipos de información se integran en un espacio articulado.

El estilo *arts and crafts* adquirió importancia y se transformó de distintos modos a medida que los diseñadores fueron acostumbrándose a los efectos de la industrialización, que evolucionaría para convertirse, en Francia, en el estilo sensualmente orgánico conocido como *art nouveau*, y en el *Jugendstil* alemán y belga, pictórico y más arquitectónico. Los diseñadores buscaban nuevas formas de expresión que apelasen al espíritu innovador de la era que comenzaba.

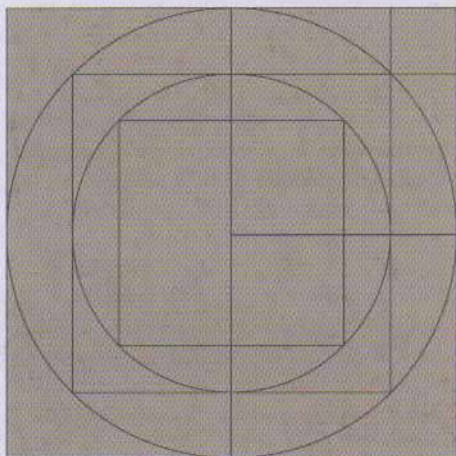
La arquitectura del espacio. Influenciado por un viaje a Inglaterra, el arquitecto estadounidense Frank Lloyd Wright inició una evolución sistemá-

tica que alejó su obra de lo orgánico, a pesar de que continuaba identificándose con los ideales de *arts and crafts*. Al igual que la obra de Phillip Webb, la obra de Wright expresaba la convicción de que el espacio era la esencia del diseño, en el que "la parte es al todo lo que el todo es a la parte, y que todos están comprometidos con un propósito concreto". Las relaciones de proporción, las zonas rectangulares y la organización asimétrica pasaron a ser principios de referencia de lo que acabaría convirtiéndose en el movimiento moderno. Un grupo de colaboradores escoceses —dos hermanas, Frances y Margaret McDonald, y sus maridos, James MacNair y Charles Rennie Macintosh, que se habían conocido cuando estudiaban en la Glasgow School of Art— tradujeron el aire medieval de *arts and crafts* a unas articulaciones del espacio más abstractas y geométricas. Se hicieron célebres como los Cuatro de Glasgow, y la publicación, en la revista *The Studio*, de su actividad en el ámbito editorial, así como en el campo del diseño de objetos y muebles, popularizó sus ideas, que se propagaron incluso hasta Viena, Austria, y Hamburgo, Alemania.

Una influencia en expansión. Peter Behrens, un joven estudiante de arquitectura alemán, creció en Hamburgo bajo los efectos de esta influencia, al igual que la de la secesión vienesa, un contramovimiento que se inspiraba en los Cuatro de Glasgow y en Wright. La secesión se distinguía por sus puntos de vista sobre el diseño de carteles y libros que eran más rectilíneos si cabe, y también sobre la arquitectura. Diseñadores y arquitectos como Josef Hoffman, Koloman Moser y Josef Maria Olbrich buscaron la simplicidad funcional y evitaron la ornamentación. En 1900, Peter Behrens se instaló en una colonia de artistas en Darmstadt que había sido creada por el gran duque de Hesse. Uno de los otros siete artistas a quienes el gran duque había invitado y había ofrecido terreno para construirse una casa era Josef Maria Olbrich. A partir del esfuerzo por proyectar su propia casa y todo su contenido, Behrens —al igual que Morris, y desde una posición estética muy cercana a la de Olbrich— se encontró atrapado en el mismo movimiento racional que buscaba el orden y la unidad entre las diversas artes. Junto con el diseño industrial y de mobiliario, comenzó a experimentar con la maquetación de libros y con las nuevas fuentes sin remate que empezaban a surgir de fundicio-

nes tipográficas como Berthold. Se considera que su primer libro, *Celebration of Life and Art*, es el primer texto corrido maquetado con una tipografía sin remate. Aunque este libro mantiene una perspectiva de manuscrito en lo que se refiere a la composición de la página, sigue los pasos de la composición espacial que Morris había utilizado para las obras de Chaucer, y establece unos cimientos significativos en cuanto al desarrollo de la retícula para su uso con la tipografía sin remate. La textura de esta clase de tipografías, más uniformes, produce un efecto de neutralidad del texto que enfatiza su forma en contraste con el espacio blanco que lo rodea; la ubicación de los bloques de texto y los intervalos que separan dichos bloques adquieren así mayor importancia visual.

Behrens se trasladó a Dusseldorf en 1903 para dirigir la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad, y allí desarrolló planes de estudios preparatorios que se centraban en los principios visuales fundamentales y en el análisis de la estructura compositiva. El año de 1904 fue crucial para Behrens y para la escuela, pues el arquitecto holandés J. L. Mathieu Lauweriks se unió a su claustro de profesores. Lauweriks había desarrollado una aproximación sistemática a la enseñanza de la composición, que se basaba en la disección de un círculo mediante un cuadrado, lo que daba lugar a una retícula de espacios proporcionales. Behrens vio que este sistema podía utilizarse para unificar las proporciones en los campos de la arquitectura y el diseño gráfico; en 1906 aplicó esta teoría al pabellón de exposición



y el cartel que diseñó para la Anchor Linoleum Company.

El racionalismo, la estética de la máquina y la búsqueda de una cultura universal. En 1907, la compañía eléctrica alemana AEG propuso a Behrens que se convirtiese en su asesor estético. Al mismo tiempo participó en el lanzamiento de la Deutsche Werkbund, o Asociación Alemana de Artesanos. Inspirada por Morris pero a la vez defensora del mundo de la máquina, la Werkbund pretendía crear una cultura universal mediante el diseño de objetos y mobiliario de uso cotidiano. Los proyectos de diseño industrial que Behrens realizó a través de la Werkbund coincidieron con su vinculación a AEG. Además de diseñar las teteras y las lámparas de AEG, diseñó también la identidad visual de la empresa, creando así el primer sistema de imagen corporativa industrial que se conoce. Además del logotipo de AEG, Behrens diseñó una tipografía corporativa, esquemas de color, carteles, anuncios, espacios de venta e instalaciones destinadas a la producción. Cada uno de estos diseños se articulaba a partir de un conjunto específico de proporciones y elementos lineales que organizaban la presentación visual de AEG para convertirla en un todo armónico.

El constructivismo. El nuevo lenguaje visual y su filosofía atraían a los estudiantes y diseñadores extranjeros, y provocaban las simpatías de otros profesionales. El levantamiento político de Rusia a principios del siglo xx encontró una voz en la abstracción; la geometría pura de un movimiento denominado suprematismo se fundió con el cubismo y el futurismo para dar lugar al constructivismo, expresión de la búsqueda de un nuevo orden en Rusia. Tras haberse trasladado a Alemania para continuar su formación, un joven constructivista ruso, El (Lazar Markovich) Lissitsky, comenzó a estudiar arquitectura en Darmstadt, donde asimilaba la estética racionalista que predominaba allí. Sus estudios lo mantuvieron en Europa occidental durante la I Guerra Mundial y también durante la Revolución Rusa. En 1919, mientras los bolcheviques luchaban por el poder durante la guerra civil posterior a la caída de los zares, Lissitsky regresó a su país y se dedicó a realizar un diseño gráfico marcadamente político que se caracterizaba por una composición dinámica y organizada geoméricamente. Su fecundo cartel *Beat the Whites with*



the Red Wedge ejemplifica el poder comunicativo abstracto de la forma, y tipifica el trabajo de la vanguardia rusa a partir de ese periodo.

La Bauhaus y el nuevo orden. Cuando finalizó la guerra en Europa, los diseñadores y los arquitectos concentraron su atención en la reconstrucción y el progreso. En Alemania la reapertura de la anteriormente célebre Escuela de Artes y Oficios de Weimar, que tuvo lugar en 1919, se inició con el nombramiento como director del arquitecto Walter Gropius, uno de los antiguos aprendices de Peter Behrens. Gropius rebautizó la escuela con el nombre de *Staatliches Bauhaus*, o Casa estatal de la construcción. En este lugar, la experimentación y el racionalismo se convirtieron en herramientas para la construcción de un nuevo orden social. Aunque el plan de estudios, en un primer momento, se inspiró en el expresionismo —bajo la influencia de los pintores Johannes Itten y Wassily Kandinsky, del grupo Blaue Reiter, que se ocuparon de desarrollar los cursos de formación iniciales—, poco a poco fue alejándose de lo personal y lo pictórico.

Los estudiantes y el claustro de profesores de la Bauhaus también recibieron la influencia del pintor suizo Theo van Doesburg, cuyo movimiento, *De Stijl*, se atenia a un dogma de estricta geometría. Van Doesburg contactó con Gropius en 1920, y aunque este último decidió no contratarlo debido a su explícita adhesión a ese dogma, van Doesburg contribuyó de manera significativa a la transformación estética de la Bauhaus al trasladarse a Weimar y promover diversos debates y conferencias. Laszlo Moholy-Nagy, un constructivista húngaro, acabó sustituyendo a Itten como responsable de los primeros cursos en

1932, cuando la Bauhaus se trasladó a su nueva sede en Dessau. En el taller de tipografía, la experimentación de Moholy-Nagy con las maquetaciones asimétricas, el fotomontaje y los elementos de la caja de tipografía llevó la expresión geométrica de la modernidad al ámbito del diseño gráfico. Moholy-Nagy y un estudiante llamado Herbert Bayer utilizaron barras, filetes, cuadrados y tipografía compuesta de forma asimétrica sobre una retícula como base para una nueva tipografía. Lissitzky regresó desde Rusia en numerosas ocasiones, para mantener el contacto con la Bauhaus y participar en conferen-



cias, diseños de publicaciones y exposiciones. Su libro de 1924 *The Isms of Art*, marca un antes y un después en el desarrollo del uso de retículas. Separado por gruesos filetes, el texto corrido maquetado en tres idiomas de forma paralela se organiza en columnas; las imágenes, los pies de foto y los folios están integrados en la estructura global, y se sitúan de acuerdo a un conjunto de alineaciones horizontales y verticales.

La divulgación de la asimetría. A pesar de lo extendidos que parezcan ahora estos principios en el ámbito del diseño, entonces todavía te-

nían que ser asimilados en la práctica mayoritaria del diseño gráfico. El uso de una composición asimétrica, las tipografías de palo seco y la organización geométrica de la información eran conocidos por un grupo de personas relativamente pequeño, perteneciente a los ámbitos del arte y la educación. La mayor parte del mundo comercial ignoraba estas innovaciones. El desarrollo de la publicidad en Europa y Estados Unidos había contribuido a introducir la composición en columnas en la producción de periódicos y revistas; pero la mayoría de los impresores y diseñadores, todavía se movía en el contexto visual del siglo XIX. Un joven calígrafo, Jan Tschichold, transformó esta situación. Mientras trabajaba como diseñador para la editorial alemana Insel Verlag, Tschichold visitó la primera exposición de la Bauhaus en 1923. En un año había asimilado la perspectiva tipográfica y la sensibilidad abstracta de la escuela. En 1925 diseñó un encarte de veinticuatro páginas para una revista alemana, *Typographische Mitteilungen*, dirigida a impresores. En aquel inserto (titulado "Elementare Typographie") pudo mostrar las ideas de la Bauhaus a un amplio público de tipógrafos, diseñadores e impresores que acogió entusiasmado su maquetación asimétrica y basada en retículas.

Tschichold defendía una estética reductora e intrínsecamente funcional. Afirmaba que deshacerse de los ornamentos, dar prioridad a los tipos de palo seco que hacían explícita la estructura de las formas de las letras y crear composiciones basadas en la función verbal de las palabras eran objetivos que liberarían a la edad moderna. Los espacios negativos, los intervalos entre las áreas de texto y la recíproca orientación de las palabras conformaban los fundamentos de sus reflexiones sobre el diseño. Partiendo de ideas de Lissitzky y la Bauhaus, Tschichold construía deliberadamente sus composiciones sobre un sistema de alineaciones verticales y horizontales, introduciendo una estructura reticular jerárquica para ordenar y crear el espacio de todos los documentos, desde los carteles hasta los titulares. Ya en 1927, el año anterior a la publicación de su célebre obra *Die Neue Typographie* (La nueva tipografía), Tschichold codificó su idea de una estructura y defendió su uso en formatos de impresión estándar. El sistema actual para formatos de papel, DIN (*Deutsches Institut für Normung*, o instituto

Alemán de Estandarización)—en el que cada formato, al ser doblado por la mitad, da lugar al siguiente formato más pequeño— está basado en el sistema desarrollado por Tschichold.

Hacia la neutralidad. El desarrollo de esta estética del diseño en Europa se vio truncado de manera abrupta, en los años treinta. Los diseñadores y artistas que utilizaban el nuevo lenguaje visual fueron arrestados y obligados a abandonar el país a medida que los nazis adquirían poder, pues los consideraban degenerados. La Bauhaus cerró oficialmente en 1932, y Moholy-Nagy, Gropius, Mies van der Rohe (también aprendiz de Peter Behrens antes de la I Guerra Mundial) y otros tuvieron que abandonar el continente e irse a América. Tschichold, después de haber sido arrestado y retenido por los nazis durante un breve período de tiempo, se trasladó a Suiza.

Suiza permaneció neutral y, en general, no se vio afectada por la guerra; su territorio montañoso y su influyente papel en la banca internacional le permitieron permanecer a salvo de una eventual invasión por parte de los nazis. La economía suiza, gradualmente, había llegado a depender de los servicios y la artesanía que el país podía exportar. Por otro lado, el tamaño del país había propiciado su célebre tendencia al orden. Zúrich y Basilea eran los centros culturales del país; las industrias bancarias y tecnológicas de Zúrich se complementaban con la herencia artística milenaria de Basilea en el ámbito del dibujo y la edición de libros.

Junto con Tschichold también se trasladaron a Suiza algunos estudiantes de la Bauhaus. Max Bill, que había empezado a estudiar en la Kunstgewerbeschule de Zúrich y había estudiado en la Bauhaus entre 1927 y 1929, regresó a su país en 1930; otro estudiante de la Bauhaus, Theo Ballmer, también había trabajado en el taller de tipografía. La influencia de Ballmer, Tschichold y Bill fue muy destacada. Por su parte,



Büro
Cartel
Theo Ballmer
Cortesía de la Reinhold-Brown
Gallery, Nueva York

The Architectonic in
Graphic Design
Cartel
Josef Müller-Brockmann
Cortesía de la Reinhold-Brown
Gallery, Nueva York



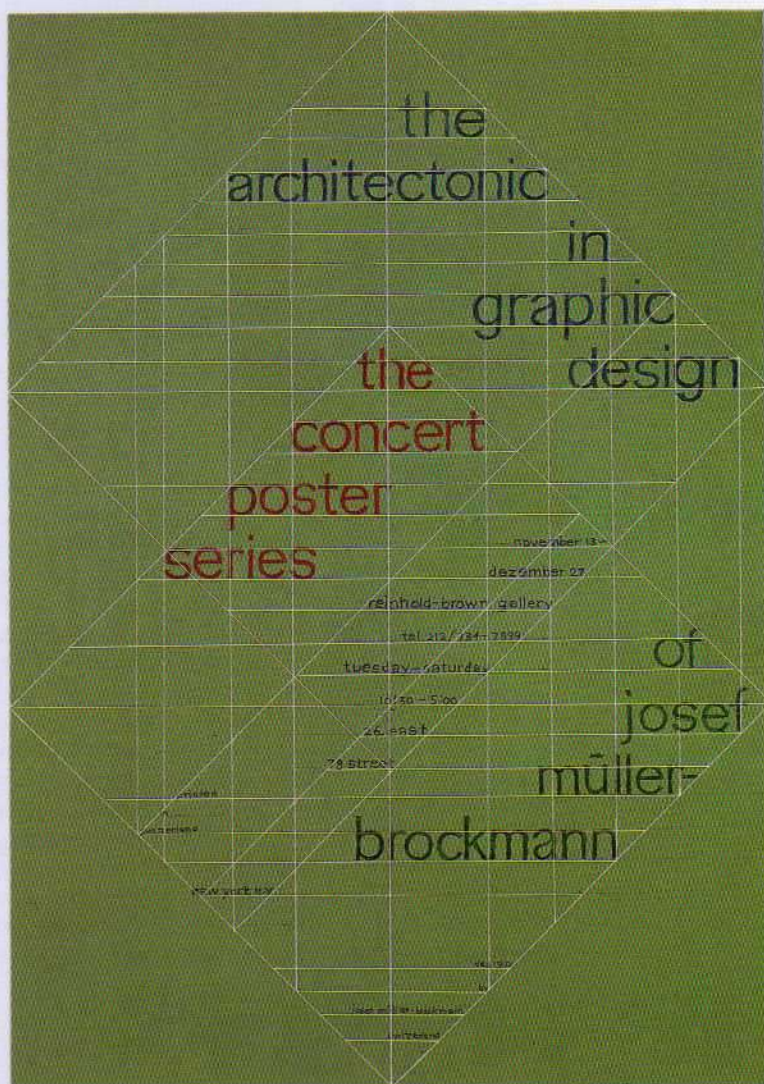
Neue Grafik contenía cuatro columnas y tres bandas horizontales o zonas espaciales, que organizaban todo el contenido, incluyendo las imágenes. Cuando se repitió por primera vez, *Neue Grafik* marcó un paso más en el desarrollo del diseño basado en retículas que ya estaba en proceso de creación: la realización de un módulo, es decir, de una pequeña unidad espacial que, mediante la repetición, integra todas las partes de la página. La anchura de un módulo define el ancho de columna, y su altura define la profundidad de los párrafos y, por lo tanto, de las filas. Los grupos de módulos se combinan en zonas a las que puede asignarse un propósito concreto. En los proyectos editoriales más complejos, los folletos y los carteles de formato único, Müller-Brockmann y sus compañeros desarrollaron sistemas modulares a partir del contenido, implementándolos con una disciplina rigurosa.

Müller-Brockmann renunció a la imaginaria para favorecer construcciones puras de tipografía basadas en retículas. En 1960 publicó su primer libro, *The Graphic Artist and His Design Problems*, en el que describe por primera vez esta forma de diseño reticular. Su segundo libro, *Grid Systems in Graphic Design*, es prácticamente un manifiesto: "El sistema reticular implica el deseo de sistematizar, de clarificar, el deseo de penetrar hasta llegar a los elementos esenciales... el deseo de cultivar la objetividad más que la subjetividad".

La escuela de Basilea. En Basilea, la Allgemeine Gewerbeschule (o Escuela de Diseño de Basilea) estaba contribuyendo al desarrollo del estilo internacional mediante una perspectiva que parecía contrastar en cierto modo con la de los diseñadores de Zúrich. Su director, Armin

los diseñadores suizos habían desarrollado una tradición que enfatizaba las técnicas de reducción y simplificación, centrada en la representación simbólica y ejemplificada por la obra del diseñador *plakatstil* Erns Keller. Tschichold acabó por inclinarse por una perspectiva tipográfica clásica con más atributos humanistas, pero hasta principios de los años cuarenta continuó defendiendo la asimetría y las composiciones basadas en retículas. Ballmer y Bill continuaron desarrollando ideas constructivistas en su trabajo, fundamentado en la medición matemática estricta y la división espacial. La contribución de Max Bill tuvo una doble vertiente: en primer lugar, la aplicación de sus teorías basadas en la matemática a proyectos profesionales de publicidad e identidad corporativa; y, en segundo lugar, la institucionalización de la retícula mediante su colaboración en la creación de la Escuela de Artes Aplicadas de Ulm, Alemania, en 1950. La obra y la enseñanza de Bill contribuirían a que las posteriores generaciones de diseñadores adoptasen la retícula.

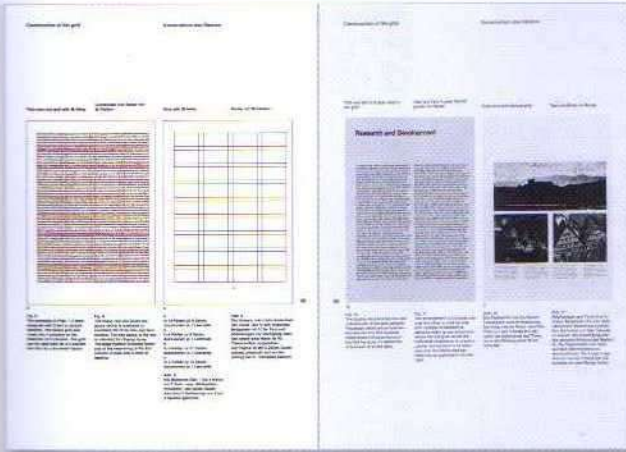
La *Neue Grafik* y el deseo de orden. Esta aproximación más austera también fue adoptada por Josef Müller-Brockmann, Carlo Vivarelli, Hans Neuberg y Richard Paul Lohse, quienes, en su actividad individual, buscaron activamente una expresión visual universal. Como editores de la revista *Neue Grafik*, publicada en Zúrich, colaboraron en la transmisión de este estilo internacional al resto del mundo. La retícula creada para



Grid Systems in Graphic Design
 Dobie página de libro
 Josef Müller-Brockmann
 Publicado originalmente por Niggli Verlag, Zürich, 1962

The New Swiss Film
 Cartel
 Josef Müller-Brockmann
 Reproducido en *Grid Systems in Graphic Design*, publicado por Niggli Verlag, Zürich, 1962

Radikale Liste 1
 Cartel
 Emil Ruder
 Reproducido en *Typography*, publicado por Niggli Verlag, Zürich, 1960



Hoffmann, había sido alumno de Ernst Keller, y promovía un método de composición intuitivo basado en la forma simbólica y los contrastes entre las cualidades ópticas de la abstracción: claro y oscuro, curva y ángulo, orgánico y geométrico. La integración de la tipografía y la imagen desempeñaba un papel importante en los planes de estudios de la escuela. Sin embargo, en 1947 Emil Ruder, que había estudiado en Zürich, se unió a la AGS como profesor de tipografía. Ruder defendía el equilibrio entre forma y función, explorando con rigor los matices de la tipografía y los contrastes ópticos además de utilizar estructuras reticulares sistemáticas y generales. Con su metodología transmitió a sus estudiantes un exhaustivo proceso de resolución de problemas visuales que ayudó a extender más el uso de la retícula. Uno de aquellos estudiantes era Karl Gerstner, que más tarde constituyó su propio estudio en Zürich y contribuyó a que la retícula evolucionase hasta convertirse en uno de los pilares del diseño moderno. En 1968 Gerstner publicó su primer libro, *Designing Programmes*: "La retícula tipográfica —escribió— es una guía proporcional para texto, tablas, imágenes, etc. Es un programa formal a priori para unos contenidos "X" desconocidos. El problema: encontrar el equilibrio entre la máxima acomodación y la máxima libertad. O bien: el mayor número de constantes combinado con la mayor variabilidad posible".

La retícula corporativa. El uso de retículas comenzó a dominar el diseño estadounidense y europeo durante y después de los años sesenta.

für
 einen geeinten
 starken
 sozialen
 Kanton
 Basel
 Radikale
 Liste
 1

Garanten für eine gute Verfassung:

Resultó una forma especialmente eficaz de orquestar los programas de comunicación de grandes organizaciones, eventos o empresas. A Max Bill, Müller-Brockmann, Otl Aicher y otros exponentes del estilo internacional se les unieron en sus esfuerzos sus colegas holandeses, ingleses, italianos, alemanes y estadounidenses. En los Países Bajos el movimiento en favor de un diseño racional, guiado por un programa definido, fue encabezado por Wim Crouwel, Ben Bos y Bruno Wissing, cuya empresa, Total Design, se convirtió en un modelo con su práctica de programas de comunicación reticulares diseñados para corporaciones e instituciones culturales. En Estados Unidos, estudiantes de las escuelas suizas y algunos emigrantes europeos trasladaron el estilo internacional —y la retícula— a un público enorme, Paul Rand, el pionero del diseño moderno en Estados Unidos a principios de los años cuarenta, había desempeñado una función importante a la hora de convencer a las empresas de que el diseño era bueno para ellas; sus

**Vorm Gevers
Designers
Cartel**
Wim Crouwel
Cortesia de Total Design,
Amsterdam

clientes y los de otros diseñadores habían ido familiarizándose con la idea de utilizar programas de comunicación que ayudasen a organizar su imagen pública. En sus manuales de diseño para Westinghouse, publicados en 1965, Rand desarrolló complejas retículas para asegurar la continuidad en medios tan diversos como los embalajes, la publicidad impresa y la televisión. El diseñador alemán Otl Aicher implementó un programa todavía más preciso para Lufthansa, las líneas aéreas alemanas. Colaborando con Tomás Gonda, Fritz Quereng y Nick Roericht, Aicher se adelantó a todas las necesidades potenciales de Lufthansa, estandarizando formatos y reforzando con gran rigor la retícula a fin de unificar la comunicación de elementos que se atenían a requisitos diversos de tamaño, material y producción. Unos manuales y unas medidas definidos al detalle aseguraban la uniformidad visual en cualquier aplicación.

La idea de una totalidad en el campo del diseño, basada en una retícula, encontró expresión también en la obra de Massimo Vignelli y su esposa, Lella, fundadores de un estudio de diseño en Milán en 1960. Ambos habían estudiado arqui-

UniGrid
Normativa para publicaciones
Massimo Vignelli
Cortesia de Massimo Vignelli

tectura, y desde los inicios de su carrera llevaron a cabo un acercamiento estructural impecablemente organizado y sistemático. En particular, Massimo había iniciado una amplia investigación de estructuras reticulares para diversas organizaciones culturales y entidades corporativas de Milán. Estos primeros proyectos lo llevaron a adoptar una perspectiva que se centraba en la división del espacio de una retícula modular en zonas semánticamente diferenciadas. El sistema de división adicional permitía centrarse más en las zonas concretas que integraban la estructura modular global, lo que contribuía a clarificar un material informativo complejo. Al otorgar a estas divisiones horizontales una entidad visual, que adoptaba la forma de bandas sólidas, el ojo aprendía a orientarse para encontrar información específica. En 1965 Vignelli tomó parte en la creación del proyecto de diseño en colaboración con Unimark International, de acuerdo con su convicción de que el diseño debía rechazar todo impulso de expresión individual y favorecer, en cambio, el desarrollo de sistemas globales. Unimark, que llegó a crecer hasta tener aproximadamente cuatrocientos empleados en cuarenta y ocho países, sistematizó y estandarizó la comunicación para una legión de gigantes corporativos, entre ellos Xerox, J. C. Penney, Alcoa, Ford y Steelcase. En 1971 Massimo y Lella abrieron Vignelli Associates en Nueva York, después de la desbandada de Unimark. Su nueva compañía se regía por una filosofía similar, la retícula constituía el apuntalamiento de muchos de sus trabajos en terrenos como la identidad corporativa, la edición y el diseño de libros, y el interiorismo. En 1977, como parte del Programa Federal para la Mejora del

Piccolo Teatro di Milano
Programa de temporada teatral
Massimo Vignelli
Cortesia de Massimo Vignelli

Piccolo Teatro di Milano
Linea Address

stazione 1964/65
al Piccolo Teatro

da sabato 20 febbraio

La lanzichenecca
di Luigi Pirandello

1600 / 1100 / 800

stedelijk museum amsterdam
5 april t/m 23 juni 1968

**Worm
gevers**



Design in Michigan
Cartel perteneciente a una serie
Katherine McCoy
Cortesía de Katherine McCoy

Citibank
Manual de identidad corporativa
Anspach Grossman Portugal
Cortesía de Enterprise IG

Octavo
Publicación
8vo
Cortesía de Simon Johnston



Diseño impulsado por el gobierno estadounidense, Vignelli desarrolló un sistema destinado a unificar las publicaciones del Servicio Nacional de Parques. Denominado Unigrad ["uniretícula"], este sistema establecía una retícula modular, dividida por bandas horizontales, que abarcaba doce formatos y podía superponerse a una única hoja de papel de formato estándar. Esta organización redujo el gasto de papel, el tiempo de producción y otros problemas diversos, permitiendo que diferentes diseñadores de dentro y fuera del Servicio Nacional de Parques se concentrasen en los aspectos creativos que implicaba el diseño de diferentes folletos y carteles.

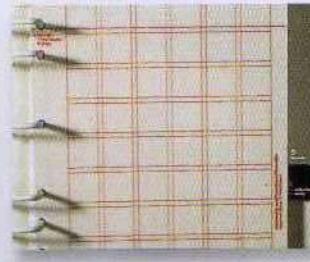
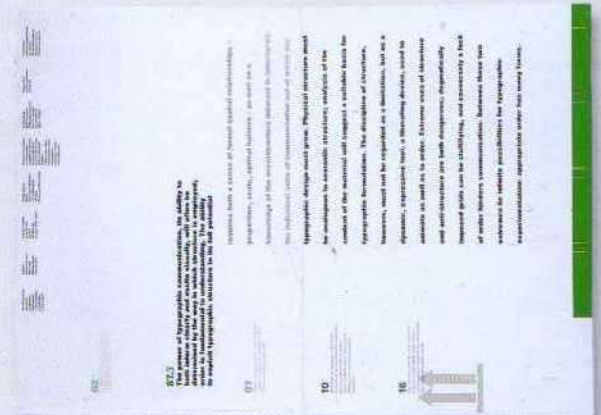
A finales de los años setenta, la elaboración de las piezas de comunicación corporativa de forma reticular era ya la perspectiva esperada a fin de conseguir continuidad visual. Ejemplos de este punto de vista fueron estudios especializados en identidad corporativa como Anspach Grossman Portugal, en Nueva York, que desarrolló el programa de identidad para Citibank y para otros clientes corporativos similares. El Estilo Internacional había llegado a ser una parte aceptada del dise-

ño gráfico. Los diseñadores empezaron también a utilizar la retícula como un fin *per se*, y a explorar el potencial visual de la forma en sí misma. La experimentación radical basada en estructuras reticulares que se llevó a cabo en los años ochenta y noventa condujo finalmente a examinar otras clases de métodos organizativos; diseñadores y profesores de diseño como April Greiman (que había estudiado tipografía en Basilea) y Katherine McCoy (una diseñadora industrial que llegó al diseño gráfico a través de uno de sus primeros trabajos en Unimark) encabezaron la investigación que sobrepasó los límites de la estructura racional. Este tipo de deconstrucción acabó siendo asimilado, asimismo, por la práctica común, junto con el trabajo basado en rígidas estructuras reticulares y otras ideas enteramente antiestructurales.

La retícula ha llegado a considerarse una de las muchas herramientas que los diseñadores pueden utilizar para lograr sus objetivos de comunicación. En los años ochenta y noventa, el grupo de diseñadores británicos 8vo contribuyó a restablecer la conciencia del pensamiento estructu-

ral mediante la publicación de su revista *Octavo*, que trató diversos temas tipográficos en una edición de ocho números. En medio de una proliferación de nuevas perspectivas que hasta cierto punto se debe a la revolución digital, firmas más recientes como MetaDesign, UNA y Method han continuado investigando métodos organizativos que derivan del estilo internacional.

A medida que nos adentramos en el siglo XXI, la utilización de retículas que se desarrollaron en Europa a lo largo de los últimos ciento cincuenta años ha seguido desempeñando un papel en el campo del diseño gráfico. Internet ha resultado ser un medio que puede beneficiarse del pensamiento basado en retículas como forma de simplificar el acto vertiginoso de navegar a través de la información interactiva. Resulta difícil imaginar cómo se desarrollarán los medios y el diseño durante los próximos ciento cincuenta años, dado el ritmo que han alcanzado recientemente; pero es muy posible que en el futuro la retícula tipográfica continúe ayudando a los diseñadores a estructurar la comunicación durante un tiempo.



Conceptos básicos de la retícula

Taller en diseño estructural

Cualquier diseño implica la resolución de una serie de problemas tanto a nivel visual como a nivel organizativo. Imágenes y símbolos, campos de texto, titulares, tablas de datos: todo ello debe reunirse con el fin de comunicar. Una retícula es simplemente una forma de presentar juntas todas esas piezas. Las retículas pueden ser flexibles y orgánicas, o bien rigurosas y mecánicas. Para algunos diseñadores la retícula representa una parte inherente al trabajo de diseñar, de la misma forma que la carpintería constituye una parte de la fabricación de muebles. La historia de la retícula ha formado parte de una evolución en la forma de pensar de los diseñadores gráficos en relación con el proceso de diseño, además de una respuesta a problemas específicos de comunicación y producción que necesitaban resolverse. Un programa con textos corporativos, por ejemplo, es un problema surgido a finales del siglo xx que debe satisfacer complejos objetivos y adaptarse a requisitos también complejos. Entre otras cosas, una retícula está indicada para ayudar a resolver problemas de comunicación que presentan un alto grado de complejidad.

Los beneficios que reporta trabajar con una retícula son sencillos: claridad, eficacia, economía y continuidad.

Más que nada, una retícula aporta a la maquetación un orden sistematizado, distinguiendo los diversos tipos de información y facilitando la navegación del usuario a través del contenido. El uso de una retícula permite que un diseñador pueda maquetar cantidades ingentes de información, como por ejemplo en un libro o en una serie de catálogos, en un tiempo sustancialmente más corto, porque muchas de las cuestiones que afectan al diseño ya se habrán resuelto en el momento de construir la estructura reticular. La retícula permite asimismo que muchas personas colaboren en el mismo proyecto, o bien en una serie de proyectos relacionados, a lo largo del tiempo, pasando de un proyecto al siguiente sin que las características visuales se vean afectadas por ello.

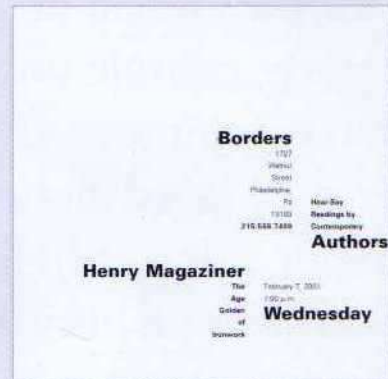
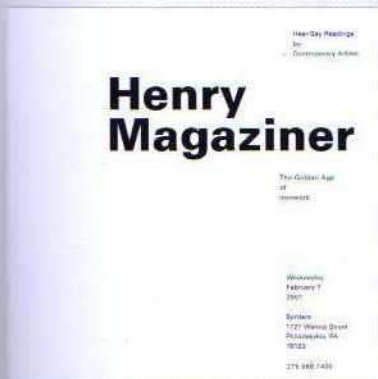
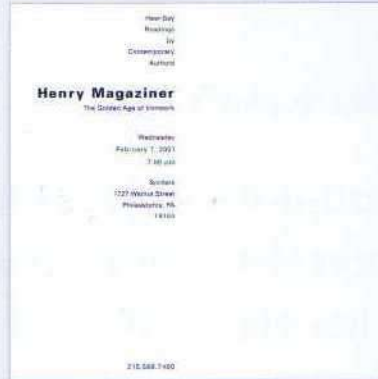
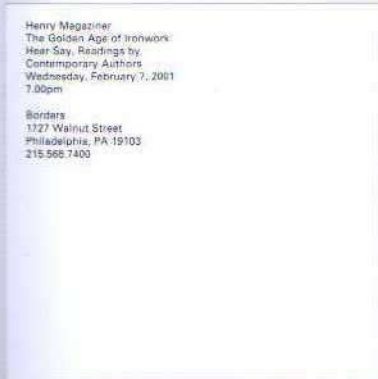
¿Cómo funcionan las retículas?
¿Cuándo son adecuadas?
¿Por qué usarlas?

Explorar los conceptos básicos de la construcción tipográfica ayuda a comprender las características visuales dinámicas que son inherentes a las formas mismas. Dentro del formato, las alineaciones entre elementos

crean una estructura. En estas composiciones el espacio está dividido en función del contenido; del mismo modo que se agrupa cierta información, la de diversa índole se separa.

Los cambios de peso y escala aportan una jerarquía —un orden visual— a la información. A veces, el tipo de información que se lista en una columna determinada se destaca mediante la negrita; otras veces, un desplazamiento en la alineación indica distinto grado de

importancia. Aun con unas limitaciones estrictas es posible imaginar una enorme variedad de maquetaciones posibles. Todas estas, por ejemplo, usan la misma familia tipográfica, y muchas de ellas utilizan letras de un único cuerpo.



Fragmentar la página en partes. Construir una retícula eficaz para un proyecto determinado significa valorar de forma profunda el contenido específico de dicho proyecto, en lo que se refiere a las características visuales y semánticas del espacio tipográfico.

El espacio tipográfico es gobernado por una serie de relaciones entre las partes y el todo. Una letra sola es un núcleo, parte de una palabra. Las palabras juntas crean una línea: no tan sólo una línea de pensamiento, sino también una línea en la página, un elemento visual que se establece en el campo espacial del formato. Si se coloca una línea de tipografía en el paisaje vacío de una página, se crea de manera instantánea una estructura. Es una estructura simple, pero que tiene una orientación, un movimiento y, ahora, dos áreas espaciales definidas: un espacio sobre la línea y un espacio bajo la línea.

Una línea tras otra, y después otra, se convierte en un párrafo. Ya no se trata simplemente de

una línea, sino de una forma con un límite físico y visual. El límite físico crea una referencia para la página y, a medida que se estira y crece, el párrafo se convierte en una columna, que rompe el espacio y, al mismo tiempo, se convierte en espacio por sí misma. Las columnas repetidas o de proporciones diversas crean un ritmo de espacios intermedios en los que el límite del formato se reafirma, se contrarresta y se reafirma de nuevo. Los espacios vacíos entre párrafos, columnas e imágenes contribuyen a orientar el movimiento del ojo a través del material, así como también la masa que constituye la textura de palabras a la que rodean.

Las alineaciones entre masas y espacios vacíos los conectan o los separan visualmente entre sí. Si rompe el espacio dentro del campo de la composición, el diseñador estimula e implica al observador. Una composición pasiva, en la que los intervalos entre elementos son regulares, crea un campo de textura estático. Si el diseñador introduce cambios, como por ejemplo un

intervalo mayor entre las líneas o bien un peso mayor, enfatiza algún elemento dentro de la uniformidad de la textura. La mente percibe este énfasis como un signo de importancia. Con ello se establece un orden o jerarquía entre los elementos de la página, y cada uno de los cambios sucesivos introduce una nueva relación entre las partes. Las modificaciones visuales del énfasis dentro de la jerarquía son inseparables de su efecto sobre el sentido verbal o conceptual del contenido. Un diseñador tiene un número ilimitado de opciones a la hora de realizar cambios en el cuerpo de la tipografía; su peso, su ubicación y sus intervalos a fin de modificar la jerarquía y, por consiguiente, la forma de percibir la secuencia de información. La retícula organiza esta relación de alineaciones y la jerarquiza para convertirla en un orden inteligible que pueda ser comprendido y repetido por otras personas.

Anatomía de una retícula: las partes básicas de una página

Una retícula consiste en un conjunto determinado de relaciones basadas en la alineación, que actúan como guías para la distribución de los elementos en todo el formato. Cada retícula contiene las mismas partes básicas, con independencia del grado de complejidad que alcance. Cada parte cumple una función determinada; estas partes pueden combinarse en función de las necesidades, o bien omitirse de la estructura general, según la voluntad del diseñador y dependiendo de la forma en que interprete los requisitos de información del material.

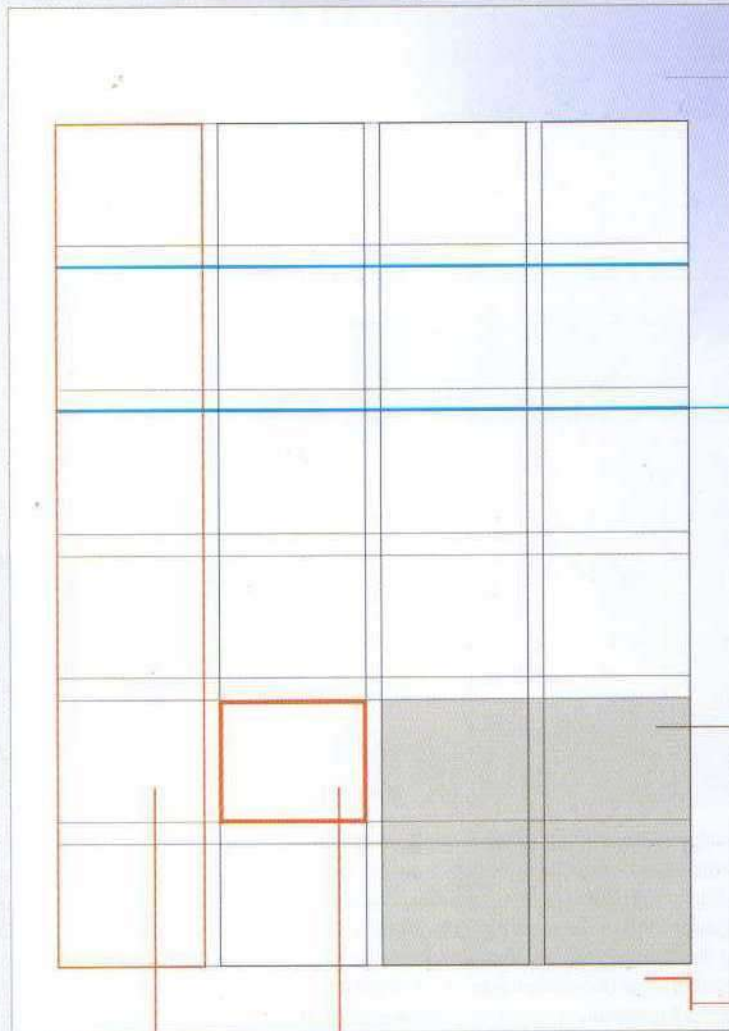


Construir una estructura adecuada. El trabajo con retículas depende de dos fases de desarrollo. En la primera fase, el diseñador se propone valorar las características informativas y los requisitos de producción del contenido. Esta fase es extremadamente importante; la retícula es un sistema cerrado una vez ha sido desarrollada y, a la hora de construirla, el diseñador debe tener en cuenta la idiosincrasia del contenido, como por ejemplo la existencia de múltiples tipos de información, la naturaleza y la cantidad de las imágenes. Además, el diseñador debe adelantarse a problemas de diseño potenciales que puedan surgir durante la maquetación del contenido dentro de la retícula, como por ejemplo, la existencia de titulares especialmente largos, el encuadre de las imágenes o los puntos muertos que surgirán cuando se agota el contenido de una sección determinada.

La segunda fase consiste en maquetar el material de acuerdo con las guías establecidas por la retícula. Es importante comprender que la retícula, a pesar de ser una guía precisa, nunca

debería imponerse a los elementos que se colocarán dentro de ella. Su trabajo es proporcionar una unidad global sin rebajar la vitalidad de la composición. En la mayoría de los casos, la variedad de soluciones para maquetar una página dentro de una retícula dada es inagotable, pero incluso entonces es aconsejable romper la retícula de vez en cuando. Un diseñador no debería tener miedo de su propia retícula, sino forzarla a fin de poner a prueba sus límites. Una retícula realmente bien planeada crea infinitas oportunidades de investigación.

Todos los problemas de diseño son distintos, y cada uno de ellos exige una estructura reticular que sea útil para sus elementos particulares. Existen algunas clases de retícula básicas y, como punto de partida, cada una de ellas es adecuada para resolver determinados problemas. El primer paso del proceso radica en considerar cuál es el tipo de estructura básica que se adaptará mejor a las necesidades específicas del proyecto.



Las columnas son alineaciones verticales de tipografía que crean divisiones horizontales entre los márgenes. Puede haber un número cualquiera de columnas; a veces, todas tienen la misma anchura y, a veces, tienen anchuras diferentes en función de su información específica.

Los módulos son unidades individuales de espacio que están separados por intervalos regulares que, cuando se repiten en el formato de la página, crean columnas y filas.

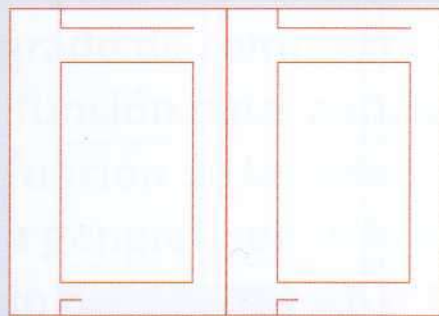
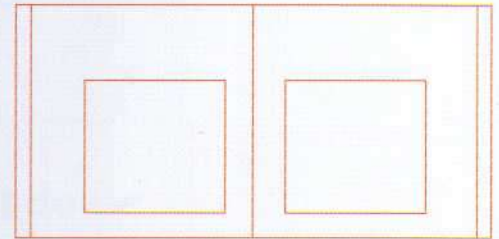
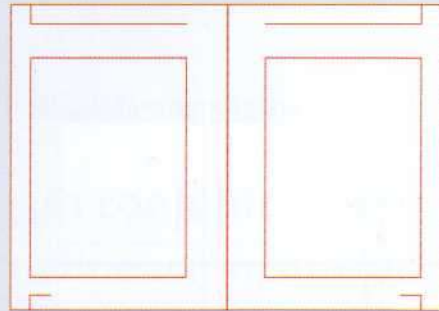
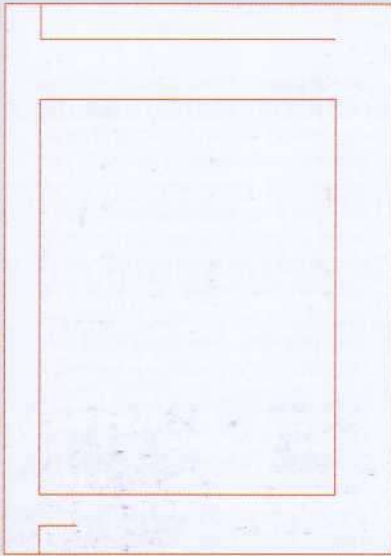
Los márgenes son los espacios negativos entre el borde del formato y el contenido, que rodean y definen la zona "viva" en la que pueden disponerse la tipografía y las imágenes. Las proporciones de los márgenes requieren una consideración profunda, ya que contribuyen a establecer la tensión general dentro de la composición. Los márgenes pueden utilizarse para dirigir la atención, pueden servir como espacio de descanso para el ojo, o bien pueden contener a determinada información secundaria.

Las líneas de flujo son alineaciones que rompen el espacio dividiéndolo en bandas horizontales. Estas líneas guían al ojo a través del formato y pueden utilizarse para imponer paradas adicionales y crear puntos de inicio para el texto o las imágenes.

Las zonas espaciales son grupos de módulos que, en su conjunto, forman campos claramente identificables. Puede asignarse un papel específico a cada campo para mostrar información; por ejemplo, un campo alargado horizontal puede reservarse para imágenes, y el campo situado debajo de éste puede reservarse para una serie de columnas de texto.

Los marcadores son indicaciones de posición para texto subordinado o repetido a lo largo del documento, como los folios explicativos, los títulos de sección, los números de página o cualquier otro elemento que ocupe una única posición en una maqueta.

Pequeñas variaciones del tamaño de los márgenes apuntan las posibilidades que ofrece este tipo de retícula, el más sencillo de todos.



Retícula de manuscrito

La retícula de bloque o manuscrito es, estructuralmente, la retícula más sencilla que puede existir. Como su nombre implica, su estructura de base es un área grande y rectangular que ocupa la mayor parte de la página. Su tarea es acoger textos largos y continuos, como en un libro, y se desarrolló a partir de la tradición de manuscritos que finalmente condujo a la impresión de libros. Tiene una estructura principal —el bloque de texto y los márgenes que definen su posición en la página—, y una estructura secundaria, que define otros detalles esenciales: las posiciones y relaciones de tamaño del folio explicativo, los títulos de capítulo y la numeración de las páginas, junto con un área para las notas a pie de página, si es necesario.

Incluso dentro de una estructura tan simple es preciso tomar precauciones para que la textura de tipografía continua pueda leerse cómodamente página tras página. Un gran volumen de tipografía es, en esencia, una composición pasiva y gris. Es importante crear un interés visual, comodidad y estimulación a fin de motivar de manera constante al lector y evitar que el ojo se

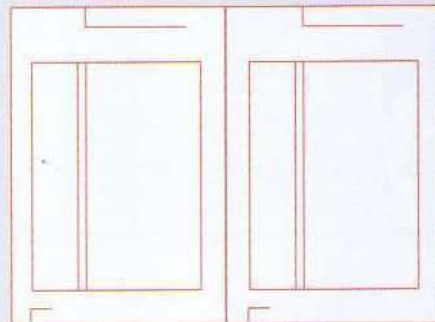
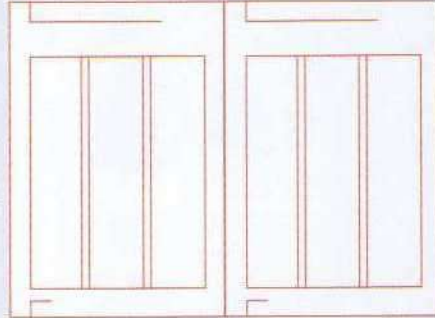
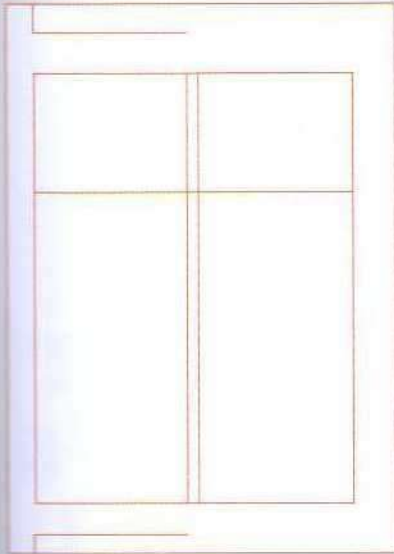
fatigue demasiado pronto durante sesiones prolongadas de lectura.

Una de las formas de introducir interés visual es ajustar las proporciones de los márgenes. Dentro de una doble página, los márgenes interiores tienen que ser suficientemente anchos como para evitar que el texto desaparezca en el medianil. Las retículas clásicas reflejan los bloques de texto de las páginas izquierda y derecha en torno a un margen medianil más amplio. Algunos diseñadores utilizan una proporción matemática para determinar el equilibrio armónico entre los márgenes y el peso del bloque de texto. En general, los márgenes más anchos ayudan al ojo a centrarse en el texto, y producen una impresión de calma o estabilidad. Unos márgenes laterales estrechos aumentan la tensión, porque la materia viva está más próxima al borde del formato. Aunque las retículas de manuscrito tradicionales utilizan márgenes que tienen anchuras simétricas, también puede crearse una estructura asimétrica en la que los intervalos de margen sean diferentes. Una estructura asimétrica añade espacio blanco en

el que descansar la vista o en el que colocar notas, ilustraciones pequeñas u otros elementos editoriales que no se dan con regularidad y que, por lo tanto, en realidad no exigen la articulación de una verdadera columna para ellos.

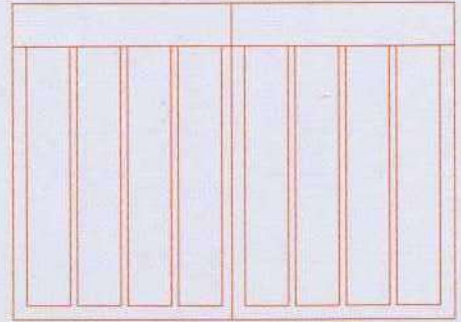
El cuerpo de la tipografía en el bloque de texto —al igual que el interlineado, el espacio entre palabras y el tratamiento del material secundario— tiene una enorme importancia. Considerar el cuerpo de la tipografía para el texto y sus características de espacio permitirá al diseñador añadir interés visual al conjunto, creando un sutil efecto de contraste con el tratamiento del material secundario. Debe recordarse que simples modificaciones en el color de la tipografía, el énfasis o la alineación dan lugar a diferencias muy significativas a la hora de percibir la jerarquía general de la página; en este caso, incluso los cambios de menor calibre suelen ser igualmente efectivos.

En la maquetación editorial, a menudo se usan retículas de tres columnas y retículas de una o dos columnas asimétricas.



Ampersand
Muestra anual de diseño
Frost Design

Una retícula precisa de cuatro columnas no excluye necesariamente una maquetación dinámica. En esta doble página, el cambio de escala de algunos elementos tipográficos contrasta con la retícula.



Retícula de columnas

La información que es discontinua presenta la ventaja de que puede disponerse en columnas verticales. Dado que las columnas pueden depender unas de las otras en el caso del texto corrido, pueden ser independientes si se trata de pequeños bloques de texto, o bien pueden cruzarse para crear columnas más anchas, la retícula de columna es muy flexible y puede utilizarse para separar diversos tipos de información. Por ejemplo, pueden reservarse algunas columnas para el texto corrido y las imágenes de mayor tamaño, en tanto que los pies de foto pueden situarse en una columna adyacente: esta disposición separa claramente los pies de foto del material principal, pero a la vez permite que el diseñador establezca una relación directa entre ambos.

La anchura de las columnas depende del cuerpo de letra del texto corrido. Debe encontrarse una anchura en la que quepan tantos caracteres como resulte cómodo leer en una única línea de tipografía de un cuerpo determinado. Si la columna es demasiado estrecha, probablemente habrá demasiadas particiones de palabras, y será difícil conseguir una bandera uniforme. En el extremo contrario, con una columna demasiado ancha para un cuerpo de letra determinado, al lector le resultará más difícil encontrar el princi-

pio de las líneas consecutivas. Estudiando los efectos de las alteraciones en el cuerpo de letra, el interlineado y el espaciado, el diseñador podrá encontrar un ancho de columna cómodo. En una retícula de columna tradicional, al medianil entre las columnas se le da una medida x y a los márgenes dos veces la anchura del medianil, esto es, $2x$. Los márgenes más anchos que los medianiles entre las columnas atraen la atención del ojo hacia la parte interior, relajando la tensión entre el borde de la columna y el borde del formato. Sin embargo, no existen reglas, y los diseñadores tienen libertad para ajustar la proporción entre columna y margen de acuerdo con sus propios gustos o sus intenciones.

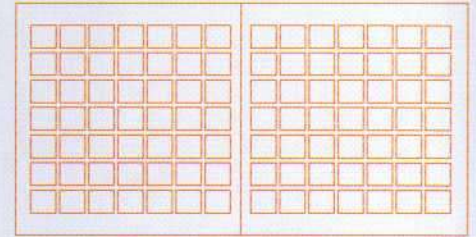
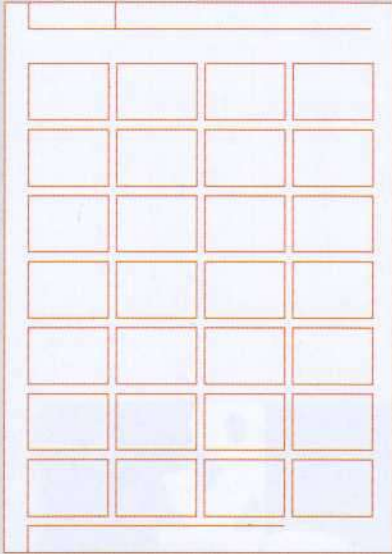
En una retícula de columna existe también una estructura subordinada. Se trata de las líneas de flujo: intervalos verticales que le permiten al diseñador acomodar los cortes poco frecuentes que se dan en el texto o las imágenes en una página, y que crean bandas horizontales que atraviesan el formato. La línea superior es una clase concreta de línea de flujo: se trata de la primera línea del bloque de texto corrido, situada encima de todas las demás. Esta línea define la distancia vertical desde la parte superior del formato del papel, desde donde comenzará siempre el texto

de las columnas. En ocasiones, una línea de flujo próxima al borde superior de la página indica el lugar destinado a los folios explicativos, a la paginación o a las divisiones de sección; otras líneas de flujo adicionales, situadas en el medio o hacia el borde inferior de la página, pueden establecer áreas que el diseñador destine a imágenes solamente, o bien a diferentes tipos de texto corrido que deben aparecer junto al texto principal, como referencias temporales, subartículos o citas.

Cuando se dan diversas clases de información que hay que tratar de manera yuxtapuesta y que son radicalmente diferentes entre sí, puede optarse por diseñar una retícula de columna concreta para cada tipo de información, en lugar de intentar construir una única retícula de columna para todas ellas. La naturaleza de la información que hay que maquetar podría exigir una retícula compuesta de dos columnas, y una segunda retícula de tres columnas, ambas con los mismos márgenes. En este tipo de retícula de columna compuesta, la columna central de la retícula de tres columnas cabalga sobre el medianil que queda entre las columnas de la retícula de dos columnas. Una retícula de columnas compuesta se puede componer con dos, tres, o más retículas, cada una de ellas para un contenido concreto.

Titulares, imágenes y pies de foto se coordinan en este periódico mediante una retícula modular.

Una gran variedad de formatos de imagen, texto y pies de foto se unifican en una presentación de "álbum de recortes" para este libro ilustrado.



Retícula modular

Los proyectos de gran complejidad requieren cierto grado de control que va más allá del que ofrecería una retícula de columnas. En esta situación, la elección más eficaz podría ser una retícula modular. Una retícula modular es, en esencia, una retícula de columnas con un gran número de líneas de flujo horizontales que subdividen las columnas en filas, creando una matriz de celdas que se denominan *módulos*. Cada módulo define una pequeña porción de espacio informativo. Agrupados, estos módulos definen áreas llamadas *zonas espaciales*, a las que pueden asignarse funciones específicas. El grado de control dentro de la retícula depende del tamaño de los módulos. Los módulos pequeños proporcionan mayor flexibilidad y precisión, pero el exceso de subdivisiones puede resultar confuso o redundante.

Las proporciones de los módulos pueden determinarse de muchas formas. A veces, por ejemplo, el módulo puede tener la anchura y la longitud de un párrafo medio de texto principal, en un cuerpo de letra determinado. Los módulos pueden ser de proporción vertical u horizontal, y esta decisión puede estar vinculada al tipo de

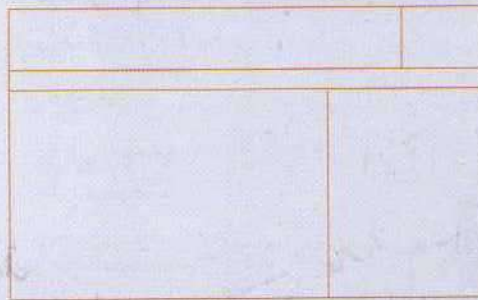
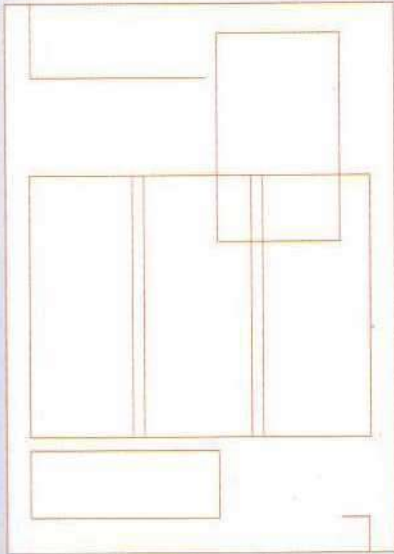
imágenes que se vayan a organizar, o bien al tono general que el diseñador considere más adecuado. Las proporciones de los márgenes deben considerarse de manera simultánea a las de los módulos y los medianiles que los separan. Las retículas modulares se utilizan sobre todo para coordinar los sistemas extensivos de publicación. Si el diseñador tiene la oportunidad de considerar todos (o la mayoría de) los materiales que se quieren presentar por medio de un sistema determinado, los formatos pueden convertirse en una extensión del módulo, o viceversa. Regulando las proporciones de los formatos y del módulo entre sí, el diseñador alcanza varios objetivos. Interrelacionar los formatos implica que puedan utilizarse juntos de un modo armónico; y, además, será más probable que puedan imprimirse al mismo tiempo y, por consiguiente, con un coste mucho más bajo.

Una retícula modular también resulta adecuada para el diseño de información tabulada, como cuadros, formularios, programaciones o sistemas de navegación. La repetición rigurosa del módulo ayuda a estandarizar el espacio de las tablas o los formularios, y también puede contribuir a

integrarlos en la estructura del texto y las imágenes que los rodean.

Aparte de sus usos prácticos, la retícula modular ha desarrollado una imagen estética, conceptual, que algunos diseñadores encuentran atractiva. Entre las décadas de los cincuenta y los ochenta, la retícula modular se asoció a un orden político o social ideal. Esta tendencia encuentra su origen en el pensamiento racionalista de la Bauhaus y el estilo internacional suizo, que celebran la objetividad y el orden, la reducción de elementos hasta llegar a lo esencial, y la claridad formal y comunicativa. Los diseñadores que suscriben estos ideales a veces utilizan retículas modulares para expresar este racionalismo en forma de una capa de interpretación superpuesta a un elemento de comunicación determinado. Incluso los proyectos con requisitos de información sencillos o formatos simples pueden estructurarse con una retícula modular; de ese modo se les confiere un significado adicional de orden, claridad y reflexión, o bien una apariencia urbana, matemática o tecnológica.

Las páginas web constituyen el ejemplo más común de retículas jerárquicas. Las alineaciones cambian según el contenido, pero mantienen las proporciones que las integran en el conjunto.



Retícula jerárquica

A veces, las necesidades informativas y visuales de un proyecto exigen una retícula extraña que no encaje en ninguna otra categoría. Estas retículas se adaptan a las necesidades de la información que organizan, pero están basadas más bien en la disposición intuitiva de alineaciones vinculadas a las proporciones de los elementos, y no en intervalos regulares y repetidos. La anchura de las columnas, al igual que los intervalos entre éstas, tienden a presentar variaciones.

El desarrollo de una retícula jerárquica empieza por analizar la interacción óptica que provocan los diversos elementos si se sitúan de manera espontánea en diferentes posiciones y, a continuación, habrá que elaborar una estructura racionalizada que los coordine. Si se presta atención a las variaciones que provocan los cambios de peso, cuerpo de letra y posición en la página, quizá se encuentre un armazón que pueda repetirse a lo largo de muchas páginas. En ocasiones, una retícula jerárquica unifica elementos dispares, o crea una superestructura que se opone a los elementos orgánicos situados en un formato

sencillo, como un cartel. Una retícula jerárquica también puede utilizarse para unificar los lados de determinados envoltorios, o bien para crear nuevas disposiciones visuales si éstos se muestran en grupos.

Las páginas web constituyen ejemplos de retículas jerárquicas. Durante la primera época de desarrollo de Internet, muchas de las variables que se dan en la composición de páginas web no pudieron fijarse debido a los ajustes de los navegadores que utilizaban los usuarios. Incluso en la actualidad, con el control para establecer márgenes fijos, el contenido dinámico de la gran mayoría de páginas web, y con la posibilidad de alterar la escala de la ventana del navegador exigen una flexibilidad de anchura y longitud que hace imposible cualquier clase de retícula modular estricta, aunque sea necesario que se estandaricen las alineaciones y las diversas áreas donde se va a mostrar la información.

Este tipo de retícula, tanto si se utiliza para construir libros como si se usa para diseñar

carteles o páginas web, constituye una aproximación casi orgánica a la manera en que se ordenan la información y los elementos que la integran; y, aun así, también fija todas las partes al espacio tipográfico de una forma arquitectónica.

Variación y violación

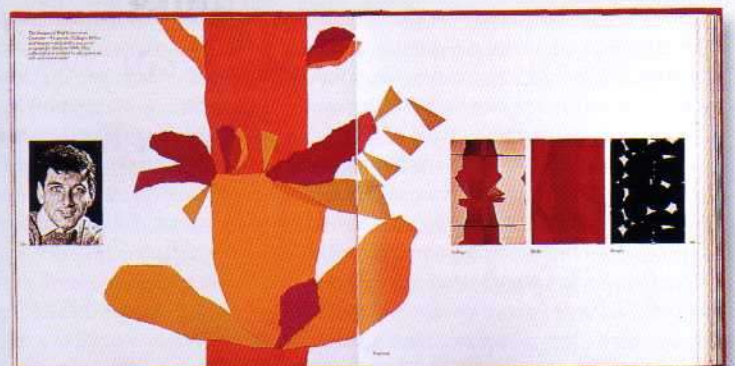
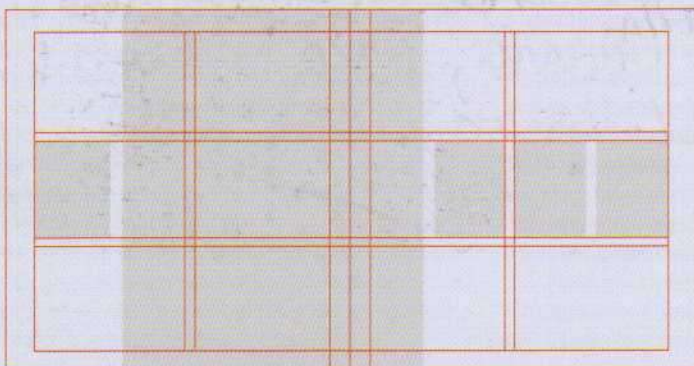
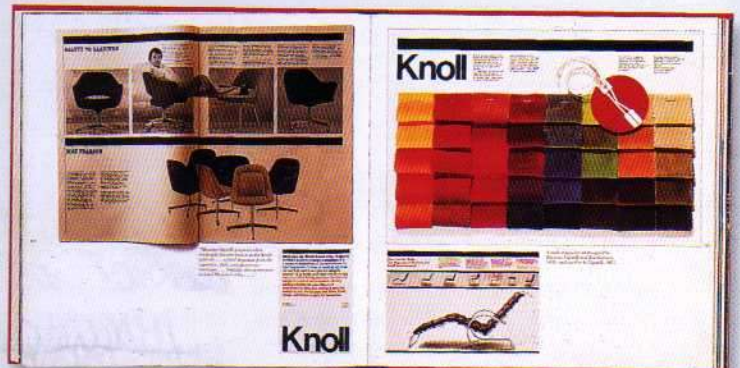
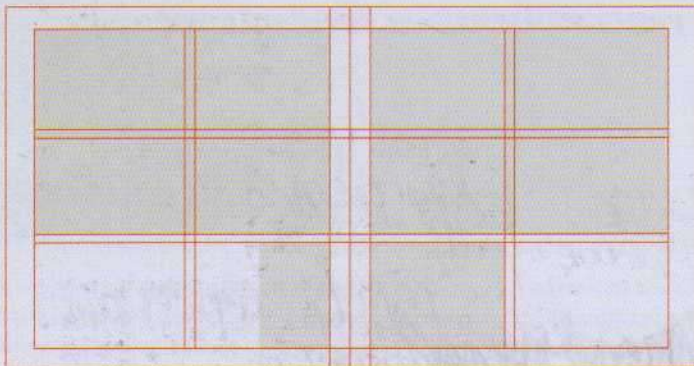
Las secuencias en las maquetas reticulares

Una retícula funciona de verdad solamente si, tras haberse resuelto todos los demás problemas literales, el diseñador se eleva sobre la uniformidad que implica su estructura reticular y la utiliza para crear una narrativa visual dinámica compuesta de partes que mantendrán el interés página tras página. El mayor peligro que encierra el uso de retículas es sucumbir a su regularidad. Es importante recordar que la retícula es una guía invisible que existe en el "nivel más profundo" de la maqueta; el contenido está en un nivel menos profundo, que a veces es restringido y otras veces, en cambio, tiene libertad de movimiento. No son las retículas las que hacen aburrido el diseño, sino los diseñadores.

Una vez que se ha puesto en su lugar la retícula, es conveniente ordenar todo el contenido del proyecto, doble página por doble página, para ver qué aparece en cada una de ellas. Un *story-board* de miniaturas para cada doble página del proyecto (o para cada *frame* de una animación o para cada página web) puede resultar muy útil para formarse una impresión de qué lugar ocupan determinados contenidos, para determinar qué partes del contenido o de las imágenes necesitan desarrollarse más y para comprobar qué aspecto tendrá cada doble página en relación con las demás. De este modo, el diseñador puede poner a prueba variaciones de maquetación en la retícula y ver el resultado en lo que se refiere al ritmo de las maquetas. ¿Puede existir

una lógica visual en el modo que tienen los elementos de interactuar con la retícula página tras página? Por ejemplo, ¿los elementos gráficos cambian de posición de una página a otra? La oscuridad o la claridad global de cada página, ¿se relaciona con la de las demás de forma rítmica? Quizás se produzca un cambio gradual y se pase de disposiciones de página más simples a disposiciones más complejas, o bien exista una alternancia de densidad dinámica, escalonada, a lo largo de las páginas.

Al crear una lógica rítmica o secuencial para las dobles páginas, en lo que se refiere a la forma en que se relacionan con la retícula, cada doble página puede tener una presentación visual propia pero, a la vez, funcionar como parte de un todo. Las partes presentan una unidad que emana de la retícula que subyace a ellas.

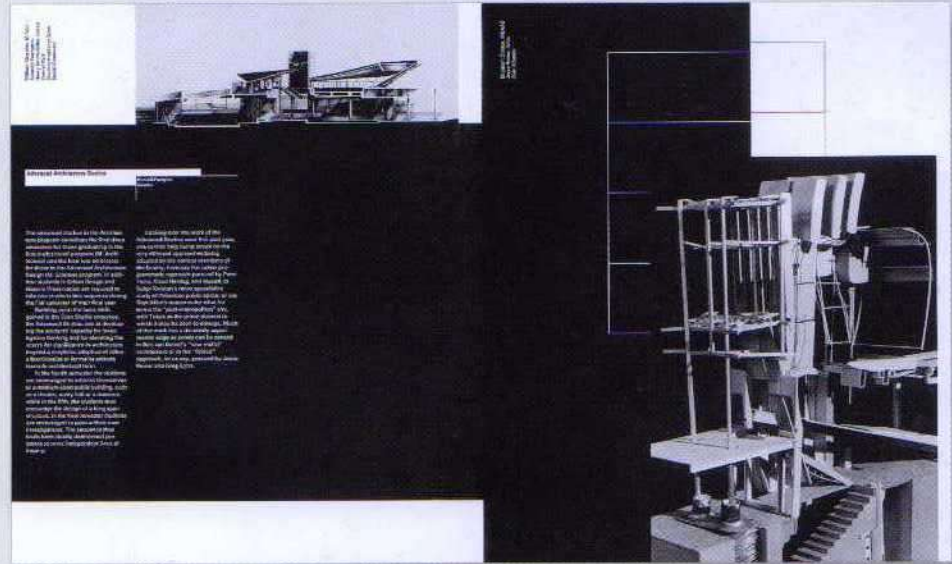
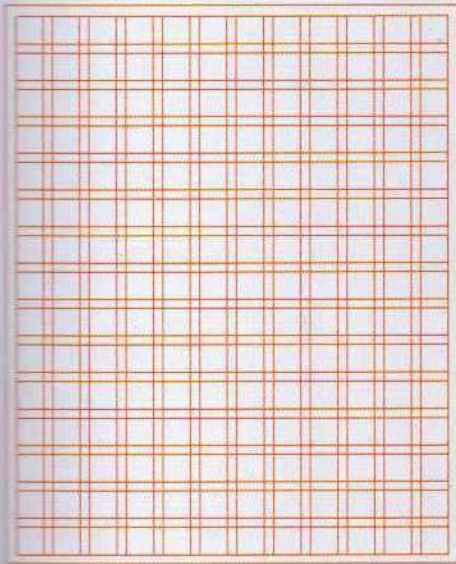
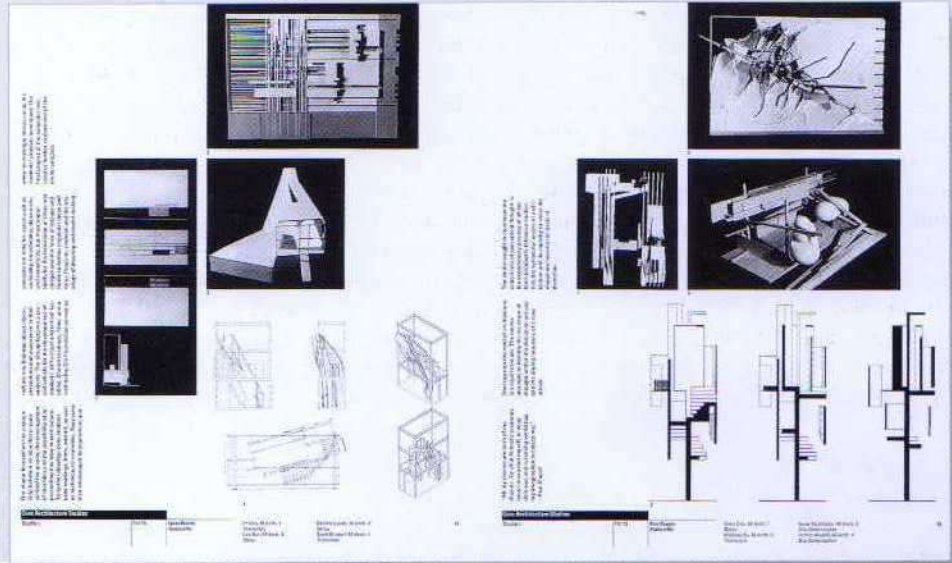


La eficacia que se logra mediante el uso de una sencilla retícula modular de columna queda claramente demostrada en las dobles páginas de este libro. La retícula es muy regular, pero al situar las imágenes

en zonas espaciales que van alternando de unas páginas a otras, el diseñador consigue tres objetivos: la variación en la ubicación de las imágenes crea interés visual; sirve para reforzar la retícula, al descubrir su pre-

sencia de muchos modos distintos; y crea una sensación rítmica de unidad entre las páginas, una cadencia que enriquece la experiencia de leer y contemplar estas páginas.

El diseñador articula esta retícula modular de dos formas distintas para dar carácter a las diversas secciones. La doble página de arriba muestra maquetas de edificios, diagramas y notas sobre un fondo blanco, en el que las parcelas de información están rigurosamente vinculadas a las proporciones del módulo. En la doble página que se muestra más abajo, el módulo está subordinado a unas divisiones radicales del espacio, en las que se permite que las imágenes fotográficas y la información que contienen las columnas floten en un entorno dinámico e indeterminado.



Clave para la notación de los ejemplos

El diagrama que puede verse a continuación muestra una doble página de la parte del libro dedicada a los ejemplos. Las indicaciones que se incluyen junto a cada uno de estos ejemplos presentan algunos datos que sirven como referencia rápida. También se señala con qué otras obras recogidas en este libro puede compararse cada ejemplo, tanto si éstas se basan en

estructuras reticulares como si no (véase también "Diseñar sin la retícula. Ejemplos", pág. 128). Con estas comparaciones se quiere invitar al lector a realizar su propio análisis. En ocasiones, la relación entre los ejemplos que se comparan es abiertamente estructural; otras veces es menos explícita y, en algunos casos, se comparan ejemplos con características opuestas.



Diseñar

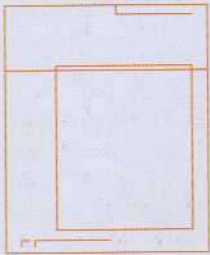
Ejemplos

Diseños basados en la retícula

ar

estructura

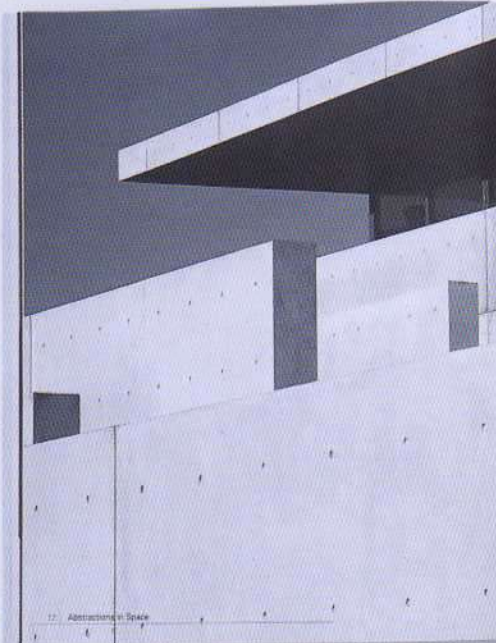
Retícula de manuscrito (global), ejemplos de retícula de columnas



comparación de ejemplos

12 15 21 34

01 14 27



Spaces Between

Spaces Between

William J.R. Curtis
July 2001

"... only in vacuum lay the truly essential. The reality of a room, for instance, was to be found in the vacant space enclosed by the roof and the walls, not in the roof and walls themselves. The usefulness of a water pitcher dwelt in the emptiness where water might be put, not in the form of the pitcher or the material from which it was made."

Okakura Kakuzo
The Book of Tea, 1906

Architecture was once considered the mother of the arts embracing painting and sculpture in a hierarchy of values. But these distinctions and delineations have long since fallen away, even though in the modern period there have been repeated attempts at synthesizing the arts as a model of a supposed integrated society. The Pulitzer Foundation for the Arts in St. Louis, designed by the Japanese architect Tadao Ando, cannot be said to share these aims, but it does set out to establish an institution devoted to the experience, contemplation, and study of a collection of modern works of high quality. As an initial step in this mission, it has included two major commissions to go with the building, one a "Wall Sculpture" by Elsworth Kelly, the other a "Torqued Spiral" steel sculpture by Richard Serra. These do not fit into easily definable aesthetic categories, and part of the richness of the situation lies in the interrelationship between these pieces and the architectural space which they inhabit.

17 Abstractions in Space

18

Spaces Between

For Ando, architecture works upon the body as well as the mind. In fact he avoids the distinction, feeling that his own philosophical and architectural traditions reveal ways for touching the spirit through an intensification of the experience of light. He refers to this in terms of *ahara*, a word which is scarcely translatable, but which for him implies the power of architecture to reveal an invisible order in physical terms, through light, geometry, material, the sense of gravity, and the experience of space and time. "More than that, architecture translates the body's physical states: equilibrium, compression, movement, weight into its own terms. He might well agree with Geoffrey Scott's thoughts on architectural perception in *The Architecture of Humanism* (1914):

Architecture, simply and immediately perceived is a combination, revealed through light and shade, of spaces, of masses and of lines... through these spaces we can conceive ourselves to move; these masses are capable, like ourselves, of pressure and resistance; these lines, should we follow or describe them, might be our path and our gesture."

The visitor to The Pulitzer Foundation for the Arts returns to the same rooms in reverse as far as the cylindrical column seen upon after entering the building. Move than just a foyer, this area serves as a small exhibition gallery. One passes from it through the west wall into the sculpture court on the other side. Here, freestanding concrete walls develop away from the main volumes and turn the direction south. These define and release space, cutting out the middle distance and leaving bits and pieces of St. Louis buildings visible along their top edges. Horizontal levels linked by steps descend gradually across the site. It is the theme of the main gallery but restated in terms of a precinct which is open to the sky.

The lowest and largest of these platforms is to the southern end and is the setting for a torqued spiral sculpture by Richard Serra. This is made out of pieces of steel which have rusted golden brown. Its slanting profiles and supple curved volumes

28 Abstractions in Space

make an immediate contrast with the verticals and horizontals of Ando's architecture, and with the silver gray of the concrete walls. Depending upon the point of view, it suggests a tent surface, a turning form, or a curling plane. It is sensitive to light and there is a persistent ambiguity between the shape of the outline and the sense of a looming mass. It exists in a state of high tension and occupies the space around itself even as it investigates the possibility of a slightly cooled space within. An object possessed, it strains and turns even as one stands still."

But if one walks around the Torqued Spiral there are startling changes in appearance and mood. If there is a vertical line somewhere, one scarcely perceives it, for leaning diagonals and accelerating curves are the predominant vectors at work. From one angle one has the feeling of contained physical force; from another, of a monumental calm. The piece is big enough (twelve feet high and roughly forty-five across) to be read as an architectural element and, in combination with Ando's rectangular forms, even touches memories of the complex curves of Le Corbusier's late works. "There is an inevitable tendency to simplify the experience in terms of a vessel or container, but the Torqued Spiral refuses to be pinned down to a single form. It also transmits its energy beyond its immediate setting, implying a much vaster space: Serra's work often conflates near and far in this way."

The Torqued Spiral stands to the end of the open-air court, some distance from the western flank of the building and the southern boundary wall; it therefore reacts within limits. It is positioned in such a way that its single, narrow entrance is visible the moment one steps into the court. This invites the line of approach in, rather the same way that Kelly's Wall Sculpture did in the main gallery. The opening is at a slanting angle and it affords a glimpse of the concave inner surface and the edge of the steel plate, permitting one to gauge the thickness of the material (only two inches). One is immediately able to sense the inside and the outside simultaneously and to grasp that the whole thing is made from an apparently continuous strip of steel. The exterior forms are the result of an as yet unknown inner space pushing outward against the skin. One begins to feel the presence of a void.

29

proyecto
Abstractions in Space
 Libro conmemorativo
 Encuadernación en rústica
 Sobrecubierta de papel
 vegetal.
 Texto impreso en offset

cliente
Pulitzer Foundation
 Organización y museo
 de arte
 San Luis, Missouri

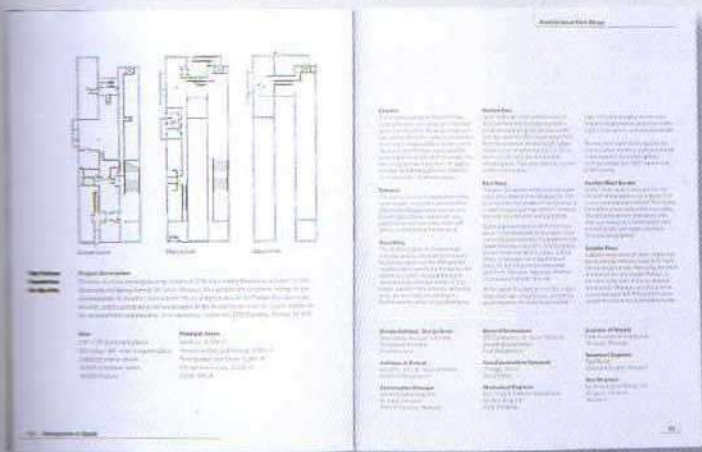
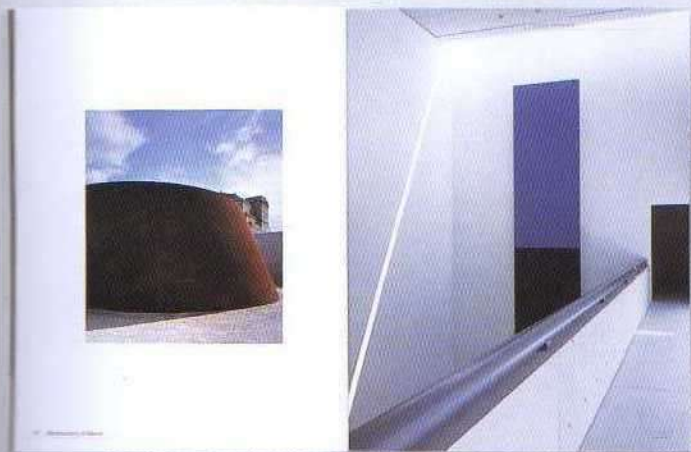
diseño
Lynn Pylak
 Nueva York

fotografía
Robert Pettus
 San Luis, Missouri



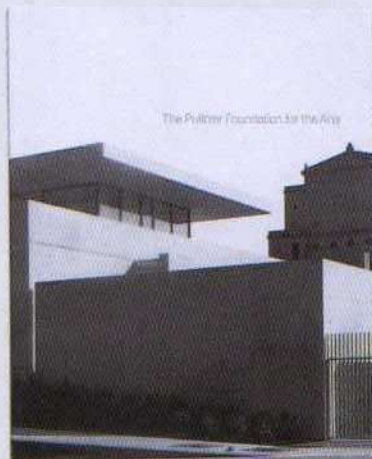
The arrangement of one hallway next another goes back to the work of modernist painter, Piet Mondrian. In 1924, he painted "Broadway Boogie Woogie," a composition of vertical and horizontal lines that suggests the layout of Manhattan. The grid of lines is a key element of the design. The hallway is a key element of the design. The hallway is a key element of the design.

When I conceived that this book, I thought of the book as a key element of the design. The book is a key element of the design. The book is a key element of the design.

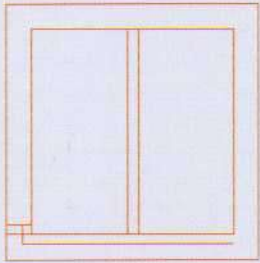


Este pequeño libro ensalza la pausada austeridad de los arquitectos y artistas a quienes la Pulitzer Foundation encargó la creación de su nuevo espacio de exposición y museo: el arquitecto minimalista japonés Tadao Ando, el escultor estadounidense Richard Serra y el pintor también estadounidense Ellsworth Kelly. El libro se estructura a partir de una retícula de manuscrito que tiene una marcada simetría. Los márgenes izquierdo y superior son muy anchos, lo que fuerza al bloque de texto a desplazarse hacia la parte inferior derecha. El efecto de solidez arquitectónica que generan estas proporciones se matiza mediante el carácter sereno y abierto del margen. Una línea superior constante para el texto corrido y una segunda línea superior—situada mucho más arriba en el caso del folio explicativo—dan lugar a una estructura tranquila y sencilla que evoca la claridad y la pureza de la arquitectura real descrita en el texto.

Los folios reflejados se inclinan hacia la asimetría mediante el uso de filetes finos que hacen referencia a la geometría del edificio y de las pinturas que alberga en su interior. Las imágenes, seleccionadas por su sencillez y su carácter abstracto, se muestran sólo de dos maneras posibles: sangradas por los cuatro lados, o sencillamente centradas en una ventana cuya proporción viene definida por el ángulo que marca el bloque de texto de la retícula. El ritmo se va marcando mediante la elegante alternancia de los formatos de imagen y los campos negros o blancos. Las notas y los planos de planta se acomodan en una retícula de tres columnas dominada por la larga línea superior de la retícula de manuscrito.



estructura
Reticula de columnas



comparación de ejemplos

02 05 08 11

12 14 18 22

26 28 33 36

37

04 05 07 09

10 13 15 16

22 23 30 31

33 36

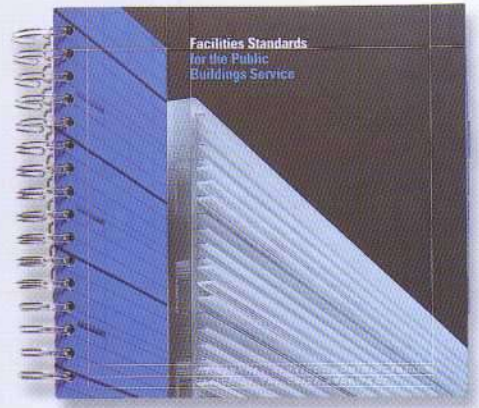


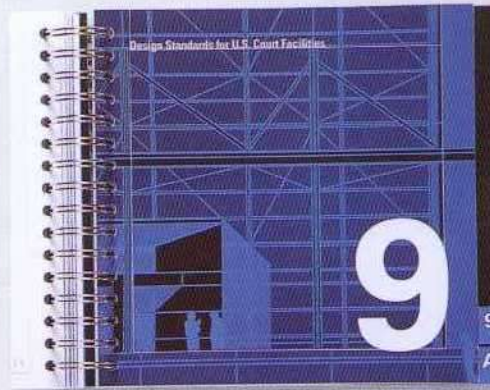
Table 5.4 Heating, Ventilating, and Air-Conditioning (HVAC)
Table 5.7 Indoor Design Conditions
Table 5.8 Test Structure
Table 5.9 Test Structure
Table 5.10 Test Structure

Table 5.11 Test Structure
Table 5.12 Test Structure
Table 5.13 Test Structure
Table 5.14 Test Structure
Table 5.15 Test Structure

proyecto
**Manual de estándares
 Directrices estructurales e
 indicaciones para arqui-
 tectura pública**
 Encuadernación es espiral
 metálica de anillas
 Litografía offset

cliente
**U.S. General Services
 Administration**
 Oficina gubernamental
 Washington, DC

diseño
**Chermayeff & Geismar
 Associates**
 Keith Helmetag [AD]
 Nueva York



1

TABLA DE CONTENIDOS	
The Facilities Standards and other design standards are available on the internet at www.gsa.gov/pds/psic/linelock/1.htm	
1.1	Purpose of the Facilities Standards for the Public Buildings Service
1.2	General Design Philosophy
1.3	Codes and Standards
1.4	Guides
1.5	Environmental Policies & Practices
1.6	Energy Conservative Standards
1.7	Life Cycle Costing
1.8	Walls Standards
1.9	Accessibility Design Guidelines
1.10	Energy Performance
1.11	Building Materials
1.12	Indoor Air Quality
1.13	Soil Contamination
1.14	Underground Storage Tanks (UST)
1.15	Compliance with the National Environmental Policy Act (NEPA)
1.16	Guidelines
GENERAL REQUIREMENTS	
Purpose of the Facilities Standards for the Public Buildings Service	

1.1 Purpose of the Facilities Standards for the Public Buildings Service

The *Facilities Standards for the Public Buildings Service* establishes design standards and criteria for new buildings, major and minor alterations, and work in historic structures for the Public Buildings Service (PBS) of the General Services Administration (GSA). This document applies to all new facilities or alterations for GSA owned or lease construction, and contains policy and technical criteria to be used in the programming, design, and documentation of GSA buildings. It is intended to be a building standard; it is not a textbook, handbook, training manual or substitute for the technical competence expected of a design or construction professional.

The *Facilities Standards* shall be used in conjunction with the specific building program for each project, which delineates all project information, such as number and size of building spaces, and requirements for mechanical, electrical and other operating systems. It is imperative that each building be designed so that all components comprise an integrated solution, so that operation of the facility, energy usage and other criteria may be maximized.

Since the *Facilities Standards* contain general criteria, there may sometimes be conflicts between the *Facilities Standards* and specific project requirements. The Office of the Chief Architect, Public Buildings Service, General Services Administration, Washington, DC, 20405, (202) 501-1800, may be contacted for clarification of any particular requirement.

The provisions of this document are not intended to prohibit the use of alternative systems, methods, or devices not specifically prescribed by this document, provided GSA has approved such alternatives. All technical documentation shall be submitted to the GSA Project Manager. The technical documentation submitted shall demonstrate that the proposed alternative design is at least equivalent or superior to the prescribed requirements in this document with regard to quality, strength, effectiveness, fire resistance, durability, and safety. It is not to be considered a waiver or deletion of a requirement, but shall be recognized as being equivalent protection and in compliance with the technical requirements of this document. The alternative system, method, or device shall be approved when the GSA technical design professional determines that the proposed alternative design is deemed equivalent or superior to the intent of the prescribed requirements of this document for the intended purposes.

2
3
4
5
6
7
8
9
A

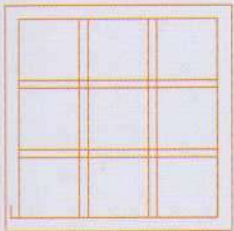
Una retícula muy básica de dos columnas organiza este manual. En su condición de documento que debe servir para diversas oficinas de la GSA (General Services Administration o Administración de Servicios Generales) y de la promoción de construcción pública, su sencillez favorece la continuidad de la presentación y ayuda a los lectores a acceder a la información fácilmente. Las columnas dividen claramente las páginas por la mitad. Los márgenes son ópticamente regulares; los márgenes interiores son un poco más anchos a fin de compensar la encu-

adernación, realizada con espiral metálica de anillas. Mientras que los elementos lineales marcan los márgenes a lo largo de toda la guía, la retícula completa se vuelve visible en las páginas que recogen los contenidos de cada sección, en una clara evocación de las copias de planos empleadas en arquitectura. Los folios de sección abarcan las dos columnas, pero a pie de página, y no en su parte superior, dando preferencia a otros elementos de mayor importancia en la jerarquía: los títulos de sección, los subtítulos y la información en esquema.

Los cuadros y las tablas se integran con facilidad en la retícula, y ofrecen cierto grado de variación dentro de la sencilla maquetación de las páginas. Las pestañas de las portadillas utilizan el marco de los márgenes de la retícula como elemento decorativo, en contraste con los números y los títulos, de un cuerpo muy grande.

estructura

Retícula modular



comparación de ejemplos

06 07 09 10

13 16 17 19

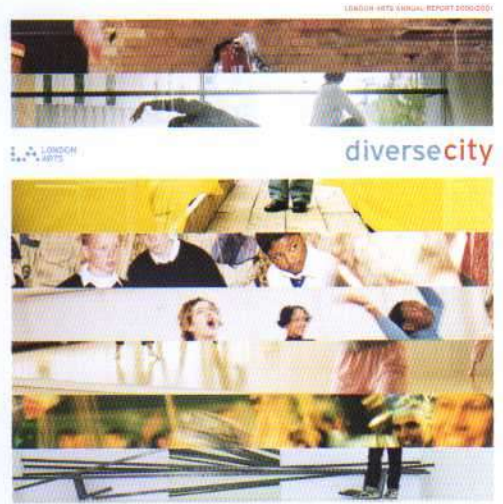
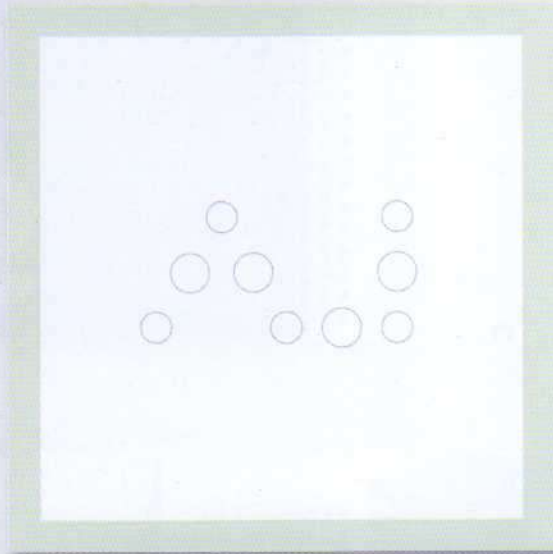
22 24 25 27

29 30 35 38

02 06 12 18

19 21 24 26

31



vivacity still celebrating the new

The show must go on and it did. Heralded with fireworks, parties and parades, the first year of the new Millennium continued with a non-stop extravaganza of the arts and of artists right across London. The Millennium Festival, funded by the National Lottery, broke all the rules by happening everywhere all the time - well into the summer of 2001. And last century's year-by-year focus on different artforms culminated in our new century's Year of the Artist, which brought living artists together with a vast number of people in a wide variety of extraordinary places.



Since Central has become the most potent symbol of the vibrant creativity and vitality of the arts in this most diverse of cities, the Commission of the Millennium began in August 2000 efforts to spend a third of way to the retrospective of a thriving year. The Gate built on Central's existing role as the millennium for practitioners and attracted an audience of 10,000 to celebrate a major anniversary no previous year. Many times last time was the first left hand, great traditions and a great show that continued the city's sense of reactivation and renewed energy.

Clearly vibrancy of a city reflects a new spirit of confidence and enterprise was felt within the committed lower classes that provided an unprecedented maturity of artforms for contemporary art. For seven days across selected sites, we have new gallery for London broke all records for public visitors.

The newly refurbished Royal Court created a different kind of buzz with its opening. Studio Theatre's opening a wide range of art forms and plays from both home and abroad, an exciting launch event presented at 400 Post Office St. support for young talents throughout South.

Over the years, the Commission has been able to secure a wide range of art forms and plays from both home and abroad, an exciting launch event presented at 400 Post Office St. support for young talents throughout South.

has a commitment to developing a vibrant diversity for the new Millennium. Central was an early project spearheaded by the Mayor. The scheme to bridge 100 years with its London with cultural events and programmes will be launched for London 2002 with a London with a further and focus of the subject. The project focuses on the primary (local) with a London approach and aims to well as being in their words, people across the structures in music and photos, getting them as a vibrant who take to www.centrallondon.gov.uk for the right time and work. The Mayor's Millennium Initiative, which has left a positive legacy, inspiring a new culture that the GLA's various school groups have to find its cultural events and themes.

The mission of the Millennium Initiative was to celebrate the Borough's contribution to cultural life across the Borough of the new London Centre for its vision. The mission of the Borough's initiative is to celebrate the Borough's contribution to cultural life across the Borough of the new London Centre for its vision. The mission of the Borough's initiative is to celebrate the Borough's contribution to cultural life across the Borough of the new London Centre for its vision.



El diseño de esta memoria anual utiliza una retícula directa, de gran tamaño, de tres módulos de altura por tres de anchura, dentro de un formato cuadrado. El efecto es de una agradable sencillez, pero permite a los diseñadores dar unidad a la variedad de obras de arte, fotografía y actividades que deben mostrarse por encargo del cliente, una organización filantrópica del ámbito del arte.

proyecto
Memoria anual
Encuadernación en rústica
Cubierta con traquel
Litografía offset

cliente
London Arts
Organización artística
filantrópica
Londres, Reino Unido

diseño
Why Not Associates
Londres, Reino Unido

fotografía
Adrian Fisk
Londres, Reino Unido

Close to home for London Arts was, because of its own mission. London's oldest and largest charity, it was set up to help the city's poorest, and it's been working on that for over 150 years. The charity's work is focused on the most vulnerable in the city, and it's been working on that for over 150 years.



The idea of a 'mobile' residency was intriguing for a couple of reasons. First, I repeatedly find myself telling cab drivers things I wouldn't ordinarily dream of telling a stranger. And they tell me their stories as well... That leads to the second, more important reason: London's minicabs are driven largely by immigrants. And I'm an immigrant a few times over."

But what was the goal? The year of the artist was to be a year of the artist, but it was also a year of the artist's work. The artist's work was to be a year of the artist's work, and it was also a year of the artist's work.

The artist's work was to be a year of the artist's work, and it was also a year of the artist's work. The artist's work was to be a year of the artist's work, and it was also a year of the artist's work.

The artist's work was to be a year of the artist's work, and it was also a year of the artist's work. The artist's work was to be a year of the artist's work, and it was also a year of the artist's work.

The artist's work was to be a year of the artist's work, and it was also a year of the artist's work. The artist's work was to be a year of the artist's work, and it was also a year of the artist's work.

London Arts had the first of its mobile residencies in 2011, and it was a success. The artist's work was to be a year of the artist's work, and it was also a year of the artist's work.

London Arts had the first of its mobile residencies in 2011, and it was a success. The artist's work was to be a year of the artist's work, and it was also a year of the artist's work.

London Arts had the first of its mobile residencies in 2011, and it was a success. The artist's work was to be a year of the artist's work, and it was also a year of the artist's work.

London Arts had the first of its mobile residencies in 2011, and it was a success. The artist's work was to be a year of the artist's work, and it was also a year of the artist's work.

London Arts had the first of its mobile residencies in 2011, and it was a success. The artist's work was to be a year of the artist's work, and it was also a year of the artist's work.

The artist's work was to be a year of the artist's work, and it was also a year of the artist's work. The artist's work was to be a year of the artist's work, and it was also a year of the artist's work.

The artist's work was to be a year of the artist's work, and it was also a year of the artist's work. The artist's work was to be a year of the artist's work, and it was also a year of the artist's work.

The artist's work was to be a year of the artist's work, and it was also a year of the artist's work. The artist's work was to be a year of the artist's work, and it was also a year of the artist's work.

The artist's work was to be a year of the artist's work, and it was also a year of the artist's work. The artist's work was to be a year of the artist's work, and it was also a year of the artist's work.

The artist's work was to be a year of the artist's work, and it was also a year of the artist's work. The artist's work was to be a year of the artist's work, and it was also a year of the artist's work.

The artist's work was to be a year of the artist's work, and it was also a year of the artist's work. The artist's work was to be a year of the artist's work, and it was also a year of the artist's work.

capacity investing in the creative spirit

How creative can a cheque be? That question is the bottom line for a fund in the arts - where the sky is barely the limit - it is crucial to make investments that really count, now and in the long term. This means partnerships with other funders and policy-makers, strategic approaches to specific needs - and finding other ways to support the arts other than simply writing cheques. This year London Arts worked to achieve Lottery capital awards for many excellent projects. Detailed reviews resulted in greater support for some sectors, notably theatre, and the creation of entirely new projects, including a literature development agency for West London.



London Arts has committed to the long-term support of the creative spirit in London, and it has done so through a variety of means. The charity has invested in a wide range of projects, from small-scale initiatives to large-scale programmes.

London Arts has committed to the long-term support of the creative spirit in London, and it has done so through a variety of means. The charity has invested in a wide range of projects, from small-scale initiatives to large-scale programmes.

London Arts has committed to the long-term support of the creative spirit in London, and it has done so through a variety of means. The charity has invested in a wide range of projects, from small-scale initiatives to large-scale programmes.

London Arts has committed to the long-term support of the creative spirit in London, and it has done so through a variety of means. The charity has invested in a wide range of projects, from small-scale initiatives to large-scale programmes.

London Arts has committed to the long-term support of the creative spirit in London, and it has done so through a variety of means. The charity has invested in a wide range of projects, from small-scale initiatives to large-scale programmes.

London Arts has committed to the long-term support of the creative spirit in London, and it has done so through a variety of means. The charity has invested in a wide range of projects, from small-scale initiatives to large-scale programmes.

London Arts has committed to the long-term support of the creative spirit in London, and it has done so through a variety of means. The charity has invested in a wide range of projects, from small-scale initiatives to large-scale programmes.

London Arts has committed to the long-term support of the creative spirit in London, and it has done so through a variety of means. The charity has invested in a wide range of projects, from small-scale initiatives to large-scale programmes.

London Arts has committed to the long-term support of the creative spirit in London, and it has done so through a variety of means. The charity has invested in a wide range of projects, from small-scale initiatives to large-scale programmes.

London Arts has committed to the long-term support of the creative spirit in London, and it has done so through a variety of means. The charity has invested in a wide range of projects, from small-scale initiatives to large-scale programmes.

London Arts has committed to the long-term support of the creative spirit in London, and it has done so through a variety of means. The charity has invested in a wide range of projects, from small-scale initiatives to large-scale programmes.

London Arts has committed to the long-term support of the creative spirit in London, and it has done so through a variety of means. The charity has invested in a wide range of projects, from small-scale initiatives to large-scale programmes.

London Arts has committed to the long-term support of the creative spirit in London, and it has done so through a variety of means. The charity has invested in a wide range of projects, from small-scale initiatives to large-scale programmes.

London Arts has committed to the long-term support of the creative spirit in London, and it has done so through a variety of means. The charity has invested in a wide range of projects, from small-scale initiatives to large-scale programmes.

London Arts has committed to the long-term support of the creative spirit in London, and it has done so through a variety of means. The charity has invested in a wide range of projects, from small-scale initiatives to large-scale programmes.

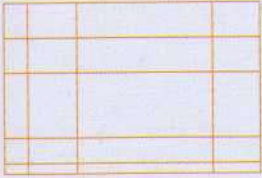
London Arts has committed to the long-term support of the creative spirit in London, and it has done so through a variety of means. The charity has invested in a wide range of projects, from small-scale initiatives to large-scale programmes.

El texto y las imágenes ocupan los módulos de tres columnas en combinaciones que alternan una, dos y tres anchuras de módulo para conseguir un animado ritmo visual de bloques y bandos, a veces con la anchura de una fila, a veces dos y en ocasiones de tres. Los módulos están separados entre sí por un medianil generoso, que potencia el carácter modular del diseño y que dirige la atención hacia las formas que

crean los textos y las imágenes. Las citas, en un cuerpo mayor, el texto corrido, los listados de información y los datos financieros se adaptan, todos ellos, a la retícula. Para suavizar la regularidad e interactuar visualmente con la arquitectura modular de las páginas, se han encuadrado las imágenes de forma radical y se han utilizado elementos compositivos dentro de las fotografías escogidas.

estructura

Reticula jerárquica



comparación de ejemplos

12 13 19 20

22 23 24 25

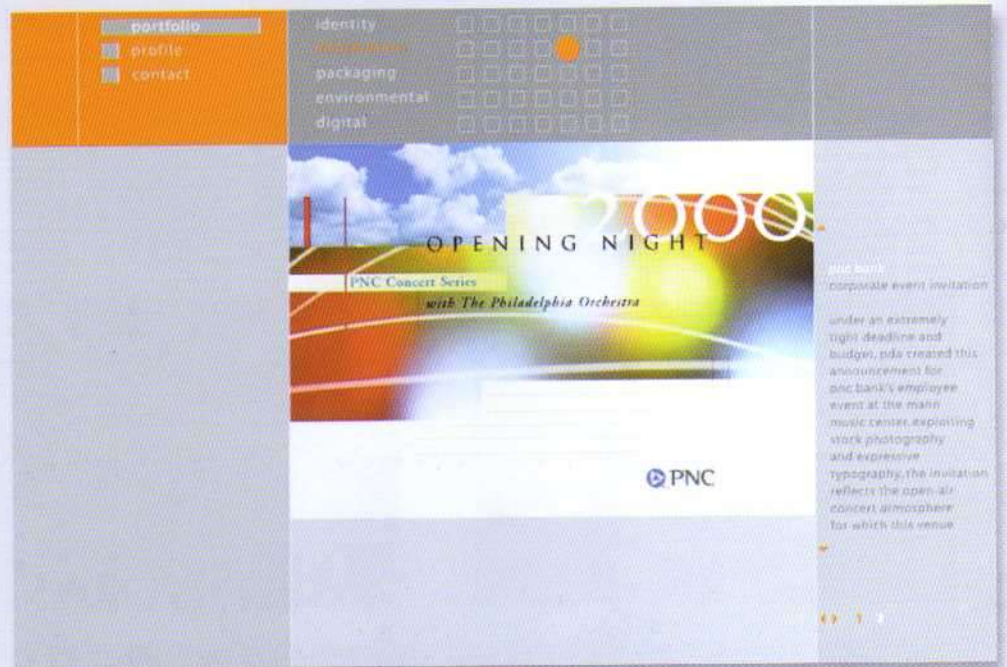
28 31 32 34

36

02 12 14 16

17 18 20 22

37

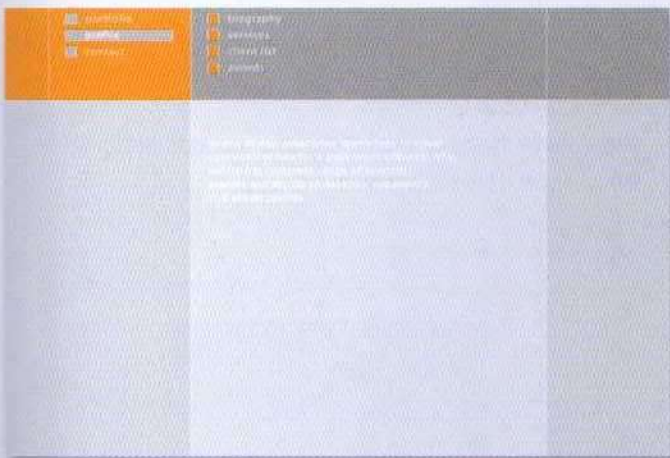
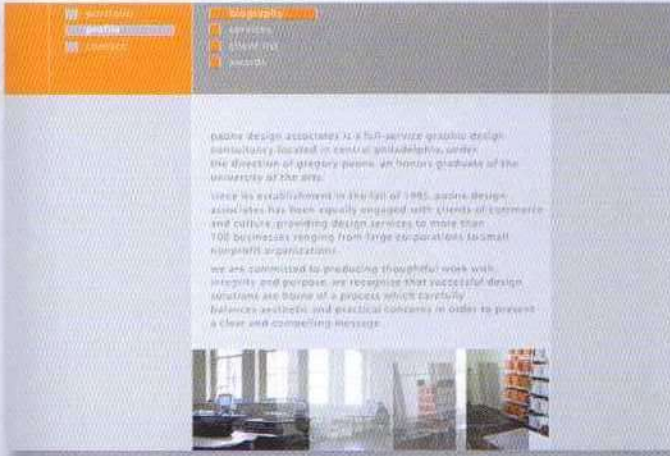


proyecto
www.paonedesign.com
Sitio web en Internet
Flash 5.0

cliente
Paone Design Associates
Diseñadores gráficos
Filadelfia

diseño
Paone Design Associates
Gregory Paone
Filadelfia

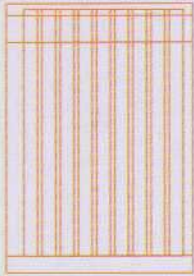
programación
Juan Sensenanea
Madrid, España



Una sencilla retícula jerárquica organiza los contenidos de la página web de este estudio de diseño, que presenta en ella su estrategia de marketing y también sus trabajos. Las proporciones de cada una de las áreas dentro de la página corresponden a la función que desempeñan en la presentación del contenido. Las divisiones horizontales más importantes, por ejemplo, separan un área grande destinada al texto y las imágenes. Ninguna de las áreas de contenido tiene una proporción igual a la de las demás, pero sus dimensiones horizontales, verticales y modulares respectivas mantienen una especie de sosegada tensión entre sí.

Las líneas de división de la retícula se han dejado a la vista, y creando un sutil lenguaje visual para unificar la forma en que se presentan los menús de navegación y la imagen corporativa del estudio.

El formato cuadrado del marco de contenido principal puede acoger los diversos formatos de los trabajos realizados por el estudio de diseño, desde folletos alargados hasta logotipos individuales. La línea superior iguala el contenido principal —en el que se muestran los proyectos del estudio de diseño— de las áreas de navegación, la presencia corporativa del estudio y las ampliaciones de detalles de los trabajos.



comparación de ejemplos

02 08 11 12

14 18 22 26

28 33 37

05 07 09 10

13 15 16 23

24 27 30 31

33 36

Stichting Preferente aandelen C Van Lanschot

Stichting Preferente aandelen C Van Lanschot, 's-Hertogenbosch, was founded on 28 December 1999. The Stichting and Van Lanschot NV have entered into a call option agreement under which the Stichting is entitled to take preference shares C up to a maximum of 25% of the share capital of Van Lanschot NV outstanding before exercising the call option. Furthermore, a 3 year option agreement has been concluded between the Stichting and Van Lanschot NV under which Van Lanschot NV has the right to issue preference shares C in the capital of Van Lanschot NV to the Stichting up to a maximum of 25% of the nominal share capital issued in the form of ordinary shares, preference shares A and preference shares B, or, if the issue takes place with the prior approval of the Annual General Meeting of Shareholders of Van Lanschot NV, so many additional shares as equal between the parties.

At least 25% of the nominal value of the preference shares C must be paid up on issue.

The members of the Board are:
A.A.M. Deterink, Chairman
J.V.H. Pennings, Deputy Chairman
F.H.J. Boven
C.W. de Maatij
H.J. Batten

Performance and independence

The Board of Stichting Preferente aandelen C Van Lanschot and the Board of Managing Directors of Van Lanschot NV hereby declare that in their joint opinion the requirements of Appendix X of the Listing and Issuing Rules of Euronext Amsterdam NV, Amsterdam, have been satisfied in respect of the independence of the members of the Board of Stichting Preferente aandelen C Van Lanschot.

Stichting Preferente aandelen C Van Lanschot The Board
's-Hertogenbosch, 19 February 2000 Van Lanschot NV The Board of Managing Directors

Report of the Supervisory Board

We take pleasure in presenting the shareholders with the Annual Report 2000 of Van Lanschot NV, which includes the Report of the Board of Managing Directors and the annual accounts of Van Lanschot NV. The annual accounts have been audited by Kees & Young Accountants and signed by our Board without amendments.

We propose that the Annual General Meeting of Shareholders approve the 2000 annual accounts as submitted and endorse the Board of Managing Directors' conduct of the Bank's affairs and the Supervisory Board's supervision thereof, as evidenced by the annual accounts and the Report of the Board of Managing Directors. On approval of the annual accounts and the profit appropriation contained therein, € 410 million will be distributed by way of dividend and € 105.4 million will be taken to reserves. Holders of ordinary shares will receive an optional stock dividend of € 3.33 per share of € 1.00 nominal. Other shareholders will receive the dividend stated on page 79 of this Annual Report in accordance with the Articles of Association.

At the Annual General Meeting of 11 May 2000, Messrs H. Langman, H.J. Biemans, P.C. van Gool and T.J. Peeters, who had stood down from the Supervisory Board by rotation, were reappointed for a new term of office. At the end of the year, our Board received the sad news that Mr van Gool had died after a brief illness, ending the Board of an expert and experienced member. We still hold dear the memory of Mr van Gool's warm personality and his contribution to our Board's deliberations. A decision has not yet been taken on filling the resultant vacancy.

The Supervisory Board met on five occasions during the year under review. Standard items on the agenda included the annual and interim figures, the business plan and the budget. The annual accounts, the mid-year report and the management letter were discussed in the presence of the external auditors. Further subjects considered were the progress of the large IT projects, the Private Banking strategy and the performance of Van Lanschot Belgium, such with the aid of presentations given by the relevant group managing directors. The Board also considered developments on the financial markets and risk management. In addition, the Board studied the annual rating report on the Bank and discussed the Bank's human resources policy and staff developments during the year. It also held the annual meeting with the Chairman of the Board of Managing Directors to discuss the Board of Managing Directors' performance. The performance of the Supervisory Board was discussed in the absence of the Board of Managing Directors.

Both the Audit and Compliance Committee and the Credit and Risk Committee, which are both made up of Supervisory Board members, met on three occasions during the year. By way of preparation for the full Supervisory Board meeting, the Audit and Compliance

Van Lanschot in 2000

For Van Lanschot, 2000 was another year of significant growth in its operating profit and the volume of its business. The Bank's total assets increased by more than € 1.5 billion, to € 8.6, to € 8.5 billion, while operating profit after taxation advanced by € 0.8 million, to € 29.9 million. Furthermore, extraordinary income for the year was realized of € 0.1 million. Net profit consequently more than doubled in comparison with 1999, which had had a highly successful year. Earnings per ordinary share before extraordinary income rose by 60.59 or 27.8% to € 2.71.

The operating profit was particularly satisfactory in view of the hard work dedicated to strengthening the Bank's position during the year. A great deal of effort was put into modernising and expanding our information systems, following the expansion of the Internet service in order to provide information to clients. For example, a project to enable clients to place securities orders over the Internet is now at an advanced stage. Staff training, marketing and communication also had high priority, partly in anticipation of the introduction of the new tax regime in the Netherlands in 2001.

Significant progress was also made with regard to accommodation. In spring 2000 the 'Van Lanschot Towers' was taken into service at 's-Hertogenbosch to house the greatly expanded central securities activities and a number of support services. A start was also made during the year on the partial renovation of the head office in Honger Street, where the branches in The Hague and Waalwijk were substantially enlarged and stylish new branches were opened in Breda and Nijmegen. Furthermore, construction, renovation and expansion projects were started in Castril, Albarracín, Elburg and Rotterdam and new premises were purchased in Oost, Brussels, Hasselt (Belgium), Zeist, Dordrecht and Zwolle.

The extension of Van Lanschot's commercial reach, which was reflected clearly in the 12% rise in the average number of staff, significantly increased the number of target group accounts in both the corporate and the private markets. In the Netherlands, the number of corporate accounts increased by 14% to more than 4,200 and the number of private target group accounts by 1% to more than 21,500. In Belgium, the number of accounts rose by 9% to nearly 1,400, practically all the new clients are high net-worth Belgians. Including all the foreign branches, the number of private target group accounts as at 31 December 2000 was nearly 28,000, in comparison with 23,000 a year previously.

General economic conditions were excellent during the year, although circumstances in some of Van Lanschot's markets may not necessarily have been so good. The growth in securities commission income eased in the second half of the year as the stock exchange weakened in the last six months. In the home mortgage loans market, margins tightened during the same period and competition intensified. Aided by the sound economic climate,

Table with columns: Group, 1999, 2000, Change. Rows include: Income, Operating profit, Total assets, etc.

proyecto
Memoria anual 2000
 Encuadernación en tapa
 dura
 Cubierta con grabado
 en seco
 Sobrecubierta serigrafiada
 Texto impreso en offset,
 dos tintas

cliente
Van Lanschot Bank
 Servicios financieros
 Amsterdam, Países Bajos

diseño
UNA [Amsterdam]
 Designers
 Hans Bockting
 Sabine Reinhardt
 Amsterdam, Países Bajos

Key Data

	2000	1999	1998	2000	1999	1998	2000	1999	2000
Assets	100,000	95,000	90,000	100,000	95,000	90,000	100,000	95,000	90,000
Liabilities	80,000	75,000	70,000	80,000	75,000	70,000	80,000	75,000	70,000
Equity	20,000	20,000	20,000	20,000	20,000	20,000	20,000	20,000	20,000

Esta memoria anual para un banco privado de los Países Bajos está organizada en torno a una elegante retícula de columnas que integra de manera impecable el texto corrido, las tablas y los datos financieros.

El bloque de texto está dividido en cuatro columnas básicas de 40 mm cada una, y éstas, a su vez, en la mitad, que es la anchura de la cifra numérica más larga de cualquiera de las tablas. Un conjunto de alineaciones separadas entre sí por 10 mm en el borde del bloque principal de texto proporciona un marco consistente para el texto y los datos financieros. Los subtítulos o las notas sobresalen ligeramente para alinearse con el número de página que está en la parte superior.

Notes to the Consolidated Profit and Loss Account

	2000	1999	1998	2000	1999	1998
Income from interest	100,000	95,000	90,000	100,000	95,000	90,000
Income from fees	50,000	45,000	40,000	50,000	45,000	40,000
Income from other sources	20,000	18,000	16,000	20,000	18,000	16,000

La línea superior del cuerpo de texto crea un espacio entre el folio explicativo y el contenido de las tablas. Las columnas de números se diferencian entre sí mediante espacio blanco o tintas de fondo, y los datos numéricos para el año 2000 son los más destacados.

La tapa dura está estampada en seco con el blason familiar del banco, haciendo un guiño sobre lo reservado de su interior, pero está envuelta en un cartel de colores plegado que muestra las cifras más destacadas del interior. La vivaz composición ofrece un contraste atractivo con la sobriedad del interior. Su borde superior, más corto que la cubierta y que por tanto deja ver el logotipo del banco, está a la misma altura que la línea superior de texto en el interior de la memoria.



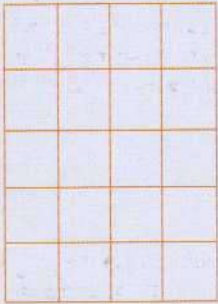
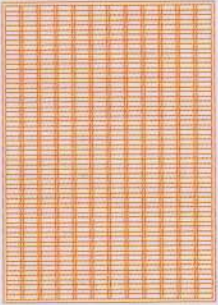
proyecto
A Colourful-New Year
Cartel promocional
Serigrafía a siete tintas

cliente
Bösch Siebdruck AG
Impresores comerciales
en serigrafía
Willisau, Suiza

diseño
Niklaus Troxler Design
Niklaus Troxler
Willisau, Suiza

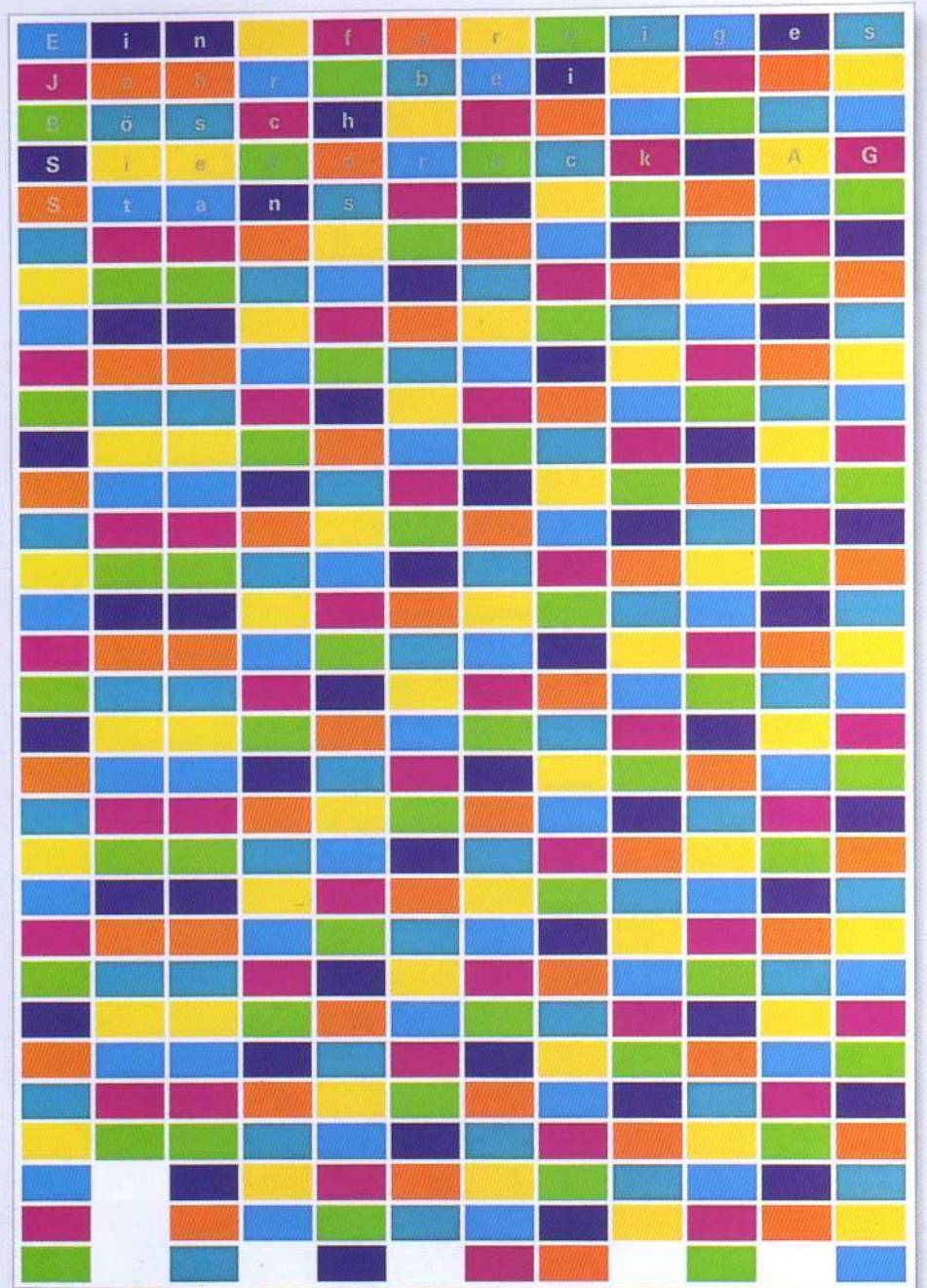
estructura

Reticula modular



comparación de ejemplos

- 03 07 10 13
- 16 17 19 22
- 24 25 27 29
- 34 35 38
- 02 03 06 12
- 18 19 21 24
- 26 31 35



proyecto
Plakate Schwarz/Weiss
Carteles en blanco y negro
Cartel para exposición
Serigrafía en negro

cliente
Willisau Rathaus
Galería de arte
Willisau, Suiza

diseño
Niklaus Troxler Design
Niklaus Troxler
Willisau, Suiza



Estos dos carteles ponen de manifiesto la versatilidad inherente a una retícula modular. En cada uno de ellos, el tamaño de los módulos está relacionado con el contenido del cartel.

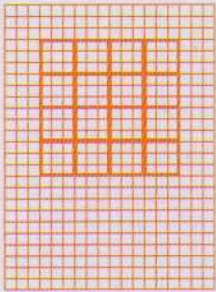
El cartel de Año Nuevo realizado para un impresor de serigrafía utiliza una retícula modular ajustada como base para su interpretación colorista del calendario anual. Los módulos representan los días del año, organizados en doce columnas de treinta y una filas cada una de ellas. A cada día de la semana se le ha asignado un color distinto. La repetición matemática irregular de los días, en contraste con la uniformidad del principio de cada mes, crea una trama de aspecto aleatorio que evoca al mismo tiempo la matriz cíclica del calendario y una lluvia de *confetti*.

El cartel de la exposición utiliza un módulo mucho más grande como base para su composición. Las letras que componen el título de la exposición se han colocado en una retícula que tiene una proporción de 4 x 5 y está compuesta por módulos, proporcionados verticalmente, colocados a sangre hasta los bordes del formato del cartel; no hay márgenes. Los sucesivos campos de blanco y negro crean fondos para las letras individuales.

El diseñador ha "engañado" a la retícula un poco para asegurar la legibilidad de las letras, desplazándolas hacia arriba o hacia los lados para que sus formas sean visibles, pero aun así la integridad de la retícula permanece. Las superposiciones y las yuxtaposiciones vibrantes de áreas blancas y negras aportan una ligera variación a la regularidad de la estructura subyacente. La gran escala del título deja paso a una columna más centrada en la que aparecen los datos relativos a la fecha y la hora de la exposición, en la última columna de la derecha.

estructura

Reticula modular con articulaciones compuestas



comparación de ejemplos

03 06 09 10

13 16 17 19

20 24 25 27

29 30 35 38

02 06 12 13

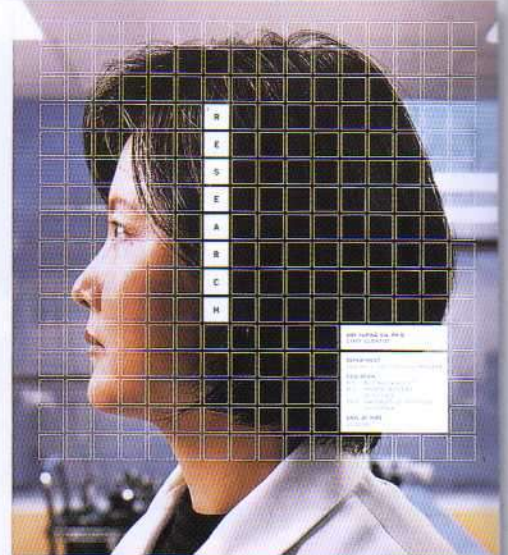
18 19 21 24

26 30 31 35



1. RESEARCH

Led by Dr. George Tompkins, Regeneron Research Laboratories has generated the array of product candidates that fit our pipeline today. It is comprised of approximately 200 targeted and medicinal sciences, including over 100 M.D.'s and/or Ph.D.'s, and is directed by some of the most respected scientists in their fields. We have exciting research programs underway in areas where there are clear market opportunities, including obesity, inflammatory diseases, cancer, asthma, angiogenesis, blood vessel damage and loss, muscle atrophy, liver fibrosis, osteoporosis, and more therapies. Certain of these efforts are conducted in partnership with Pfizer & Genentech as part of our long-term collaboration. We also collaborate with Medarex Inc. to develop monoclonal antibodies as potential drugs.

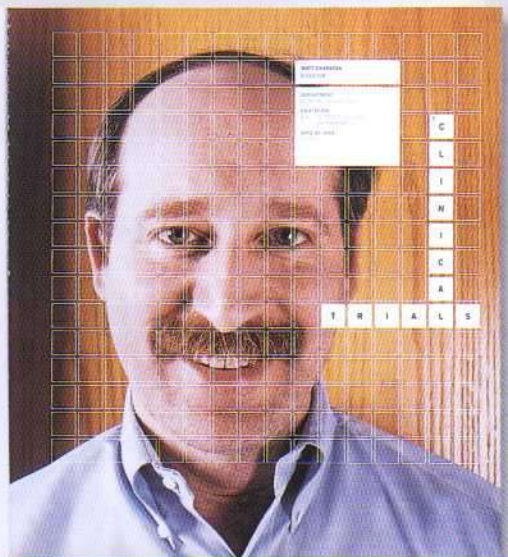


"WHAT EXCITES ME ABOUT WORKING IN THIS LAB? OUR COLLECTIVE DRIVE TO EXCEL. THIS IS A TEAM. WHEN WE MAKE A BREAKTHROUGH IN ONE AREA — SAY, DEVELOP A NEW DRUG DISCOVERY TECHNOLOGY — IT LEADS TO BREAKTHROUGHS IN OTHER AREAS. WE'RE ALL IN THIS TOGETHER."



3. CLINICAL TRIALS

We enrolled 2003 with product candidates in clinical development addressing a variety of common medical needs, including ANKINE, which is expected to receive FDA approval in Phase III for weight obesity later this year, and our IgE Trap, which is in a Phase I trial for rheumatoid arthritis. We plan to introduce three more drugs into the clinic in 2007 — a pegylated form of ANKINE for severe asthma; our HEPD Trap for cancer and/or related conditions; and our IgA-2 Trap for asthma. As these products progress into the clinic, responsibility for trial design and oversight falls to the company's clinical development and regulatory groups, which combine their insight and experience necessary to move drugs into human clinical trials and through the drug approval process.



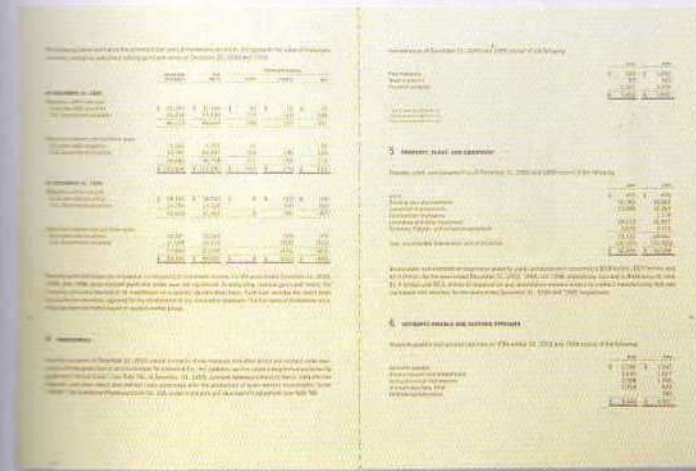
"OUR RESEARCH DISCOVERIES ARE ENTERING THE CLINIC AT A PACE NEVER SEEN BEFORE AT REGENERON. OVER THE NEXT YEAR, WE EXPECT TO HAVE ONGOING CLINICAL TRIALS INVOLVING FIVE OR MORE POTENTIAL DRUGS — AND THESE DRUGS WILL ADDRESS MAJOR DISEASES LIKE OBESITY, RHEUMATOID ARTHRITIS, CANCER, AND ASTHMA."

proyecto
Memoria anual 2001
 Encuadernación en rústica
 Litografía offset

cliente
Regeneron
 Desarrollo e investigación
 farmacéuticos
 Tarrytown, Nueva York

diseño
Ideas on Purpose
 Darren Namaye
 Nueva York

fotografía
Horatio Salinas
 Nueva York



En una insólita desviación de las retículas modulares normales, en las que el mismo módulo rige todas las páginas con independencia de la información que se presente en cada una de ellas, esta memoria anual de pequeño formato utiliza tres articulaciones independientes de una retícula modular, cada una de ellas con su propia proporción modular, basada en la proporción de los módulos subyacentes. Las retículas individuales están adaptadas a secciones o a clases de maquetación específicas. A lo largo de varias secciones, la alternancia de retículas individuales se repite, aportando una cadencia agradable a las dobles páginas.

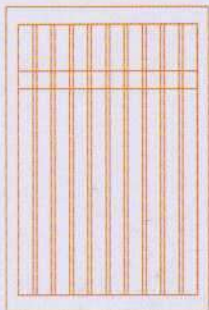
Una retícula modular de 6 x 8 en las páginas de la izquierda a lo largo de la primera sección muestra el entorno empresarial, y estructura un párrafo de texto que aparece en la parte inferior. Los márgenes superior y laterales vienen definidos por la anchura del módulo; el margen inferior tiene una altura de medio módulo.

La página derecha utiliza, en cambio, la retícula modular de base. La retícula es visible porque aparece superpuesta a la fotografía. Este rasgo parece decorativo en un primer momento, pero la retícula se utiliza para organizar información temática como si fuese un rompecabezas, así como la información que aparece en la parte inferior, por lo que en realidad se trata de una característica estructural. El módulo más pequeño, a diferencia de las imágenes en primer plano, comunica una mayor profundidad de enfoque, pasando del entorno a la persona y de ahí a la función de cada puesto de trabajo. Los textos corporativos y los comentarios a la gestión utilizan la primera estructura reticular.

Otro tamaño de módulo distinto define la retícula para la sección que contiene información financiera, separada de la sección dedicada a conceptos mediante la utilización de un papel cuyo color contrasta con el primero.

estructura

Reticula de columnas modificada



comparación de ejemplos

02 03 05 11

12 14 18 22

26 28 33 37

04 05 07 09

10 13 15 16

23 24 30 32

36



proyecto
Normativa para publicaciones
 Catálogos de libros
 Libros de formato Din A4,
 encuadernación en rústico
 Litografía offset

cliente
Laurence King Publishing
 Editorial
 Londres, Reino Unido

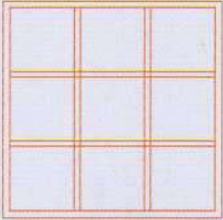
diseño
Frost Design
 Vince Frost
 Londres, Reino Unido



Esta publicación trimestral que promociona el catálogo de una editorial está diseñada a partir de una clase poco frecuente de retícula, que tiene unas dimensiones verticales de 1 cm con dos líneas de flujo distintas, ambas en la parte superior de la página. En cada una de las páginas que conforman una doble página se muestra un libro. La línea central vertical de la página se utiliza como punto de orientación constante para presentar la información sobre la publicación, que está justificada a la izquierda a partir de dicha línea, y que cuelga de la primera de las líneas de flujo. El espacio que queda entre la información sobre el libro y el principio del texto descriptivo define una banda horizontal estrecha. El texto descriptivo cuelga de la segunda línea de flujo, que asimismo establece la ubicación del número de página en el extremo derecho. Dentro de esta banda horizontal estrecha, el título del libro —compuesto en una versión de cuerpo y grosor mayor que la misma tipografía sin remate que se emplea para el texto corrido— está colocado hacia arriba a partir de la línea de flujo, línea por línea, si ello es necesario. Las numerosas divisiones verticales permiten a su vez que el diseñador dote de ritmo y movimiento al texto desplazando arriba y abajo la alineación del párrafo. En ocasiones este desplazamiento permite acomodar el formato de la cubierta del libro que se muestra, y otras veces constituye una respuesta óptica a la dinámica de los demás elementos que aparecen en la doble página. La justificación a la izquierda del párrafo siempre acaba alineándose con la información que cuelga de la parte superior, a fin de dar resolución a la página.

estructura

Reticula modular



comparación de ejemplos

03 06 07 09

10 13 16 17

19 22 24 25

27 29 30 31

35 38

02 06 12 18

19 21 26 31



Un uso sencillo pero inteligente de una retícula de gran tamaño permite crear un folleto con una imagen impactante. El formato cuadrado del folleto plegado se convierte en el módulo que rige la disposición de las fotografías y la información, a medida que se extiende cuando el folleto se va desdoblando. Cada vez que se despliega una parte, se descubren nuevos componentes del mensaje global. Esta sencilla secuencia deja claro el mensaje. Cuando el folleto se despliega por completo, un pequeño cartel con módulos de colores planos y fotografías encuadradas permanece como mensaje de marca sencillo.

proyecto
Track Nine
 Folleto-cartel desplegable
 Litografía offset

cliente
Track Nine
 Grabaciones de audio y
 estudios de producción
 Nueva York

diseño
Level Design
 Jennifer Bernstein [AD]
 Nicholas Hubbard
 Nueva York



State of the art digital
 sound for the diverse needs
 of the entertainment industry

Track 9 Recording Studios



Track 9 Recording Studios
 is a state of the art digital sound
 facility providing an intimate
 environment and quality sound
 production at any level.

1



Track 9 Studios is part of
 The GreeneStreet Film Center
 21,000 square feet devoted to
 film and television production.

2



Track 9's advantage is that it offers a close rela-
 tionship with the entertainment industry through
 a partnership that includes premiere media compa-
 nies: GreeneStreet Films and Anielle Tepper Pro-
 ductions. Part of the newly expanded GreeneStreet
 Film Center in Tribeca that includes over 35,000
 square feet of film and television production space,
 Track 9 offers clients the ability to work out of one
 comfortable and well-equipped central location.

3

A Unique Partnership



4

Track 9 Studios Live Room

► Our recording platform is Pro Tools 7.4 (Mac plus
 Pro Tools allows us to offer some of the most
 advanced creative and post production capabilities
 to our clients. This ranges from powerful automa-
 tion to an extensive array of plugins and outboard
 effects processing.

The studio's capabilities range from voiceover, ADR
 and music, to TV and film music scoring. We pro-
 vide digital video playback as well as 3-1/4 inch tape
 for music scoring and ADR needs in both iDTS
 and P24 formats. Please take time to visit our web-
 site at www.track9studios.com to learn more about
 the studio and how we can help make your next
 recording project a successful one.

5



Track 9 Studios

6



7

Full Kitchen and Lounge



8

► **Pro Tools**
 Studio Pro Tools Version
 Class A analog mixer and
 48 tracks
 Full automation capabilities
 Automatic plug-in detection
 MIDI piano roll interface

► **Outboard**
 Neve
 Manley
 La Comp
 DAW
 T.C. Electronic

► **Hardware**
 Harmon
 AKG
 Earthworks
 Shure

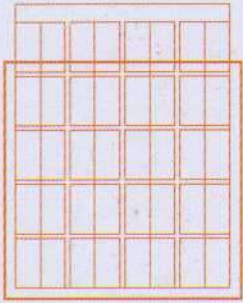
► **Software**
 Universal One
 DAW

► **Video**
 214 inch
 Digital Video Playback

Track 9 Studios
 2 Chelsea St 2nd Floor
 New York, NY 10013
 212 279 8989
 212 212 400 0000
www.track9studios.com
info@track9studios.com

tracknine
 |||||

estructura

**Reticula modular
proporcional**

comparación de ejemplos

03 06 07 09

13 16 17 19

22 23 24 25

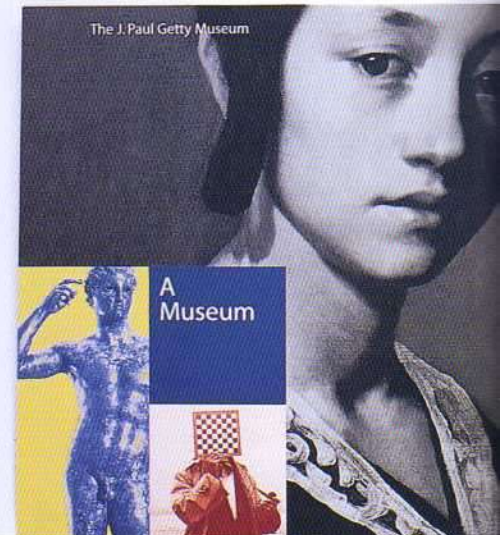
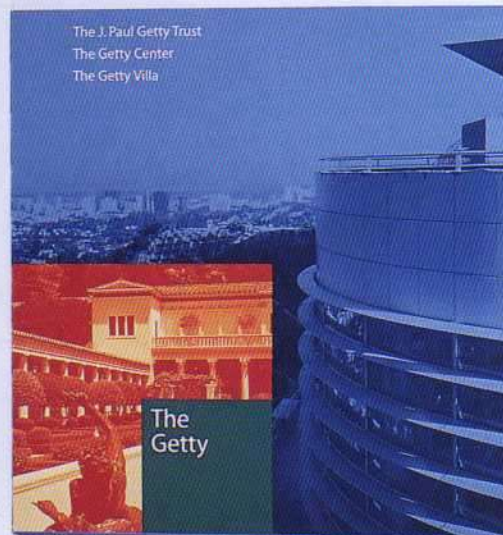
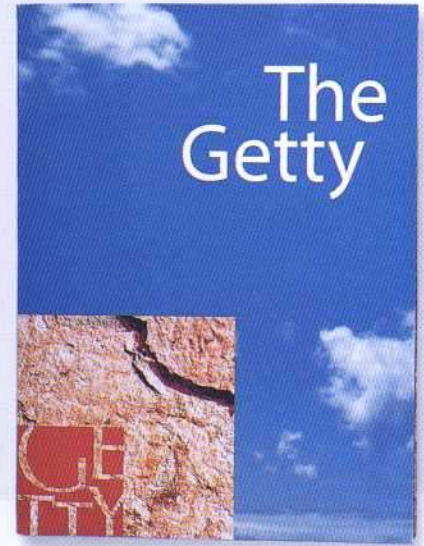
27 29 30 34

35 38

02 06 12 18

19 21 24 26

31 35



A partir de un logotipo cuadrado (que hace referencia a algunos detalles arquitectónicos importantes), este *kit* de datos y textos utiliza una retícula modular para presentar información sobre cinco entidades distintas dedicadas a la educación y la investigación, todas ellas con el nombre de Getty.

El módulo cuadrado deriva siempre de una medida que es un cuarto de la anchura de un formato dado, y ayuda a dividir y unificar, tanto formal como conceptualmente, las diferentes clases de imágenes en competencia –pintura, escultura, caligrafía, arquitectura– a lo largo de numerosos formatos.

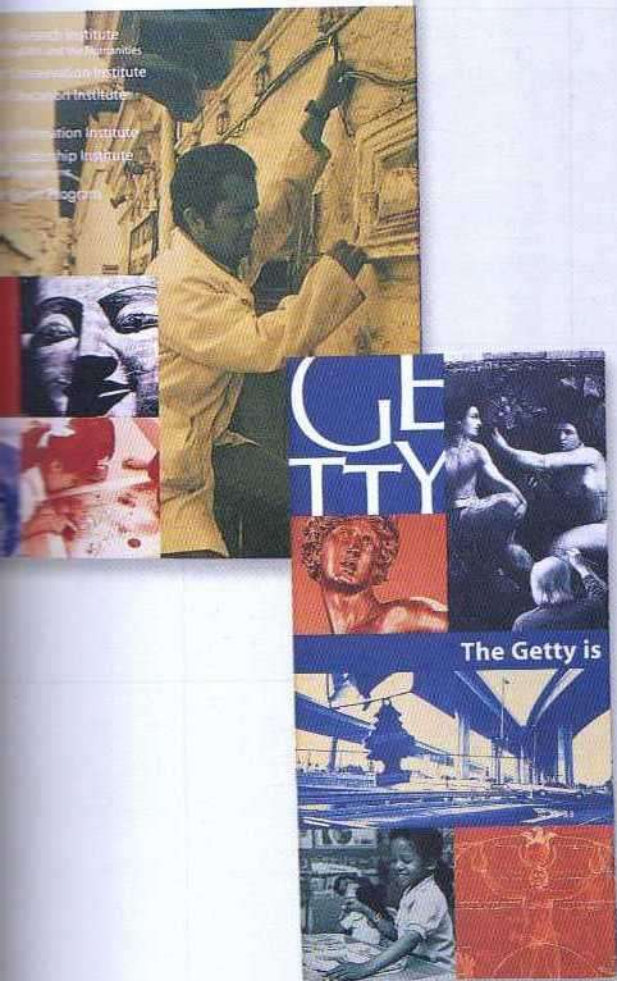
Esta unificación es posible gracias a que el encuadre cuadrado de cada imagen neutraliza (hasta cierto punto) su carácter individual; así, el cerebro interpreta que las imágenes están relacionadas entre sí porque están dentro de cuadrados. Además, ello contribuye a remarcar la relación de estas imágenes con la misma marca: Getty; es decir, que se convierten en muchas cosas diferentes que la institución reúne para la investigación y la exposición.

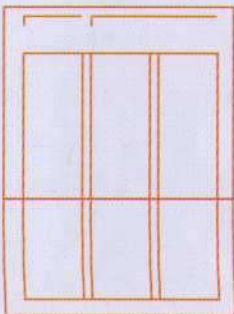
proyecto
Normativa para impresos corporativos
 Carpetas con diversos elementos en distintos soportes y folleto informativo
 Litografía offset

cliente
Getty Research Institute
 Centros de investigación y museos de arte e historia
 Los Angeles, California

diseño
Frankfurt Balkind
 Aubrey Balkind [CD]
 Kent Hunter [CD]
 Todd St. John
 Nueva York

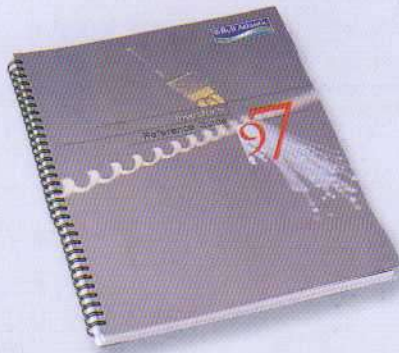
Los cuadrados constituyen un recurso visual sencillo que puede combinarse en forma de zonas espaciales o presentarse en secuencias de escalas para crear efectos cinéticos, cuando se van pasando las páginas o se abren los folletos plegados. El folleto se pliega limpiamente en dos mitades para pasar a tener un formato pequeño, sin que ello afecte a las imágenes, ya que el pliegue coincide con una de las líneas de la retícula.





comparación de ejemplos

- 02 05 08 12
14 18 22 26
28 33 37
04 05 07 09
10 13 15 16
24 27 30 31
36



Regional Demographic and Economic Profile. The 800,000-acre region... Population Statistics... Economic Profile... Retail and Wholesale Business... Retail Sales by County... Retail Sales by County.

Global Wireless Overview. Global Wireless Platforms... Global Wireless Customers... Global Wireless Services... Global Wireless Financials... Global Wireless Operations.

proyecto
**Guía de referencia para
inversores**
Folleto informativo
*Libro dividido con pestañas
y encuadrado en espiral
metálica de anillas; con dos
tipos de papel diferentes
Litografía offset*

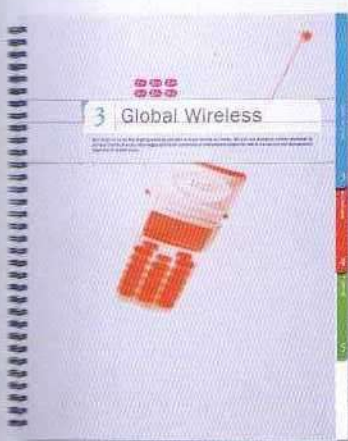
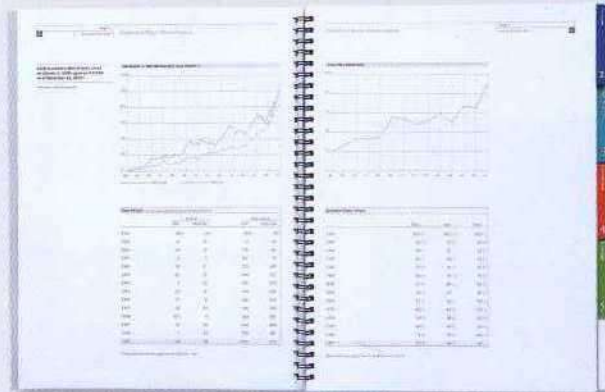
cliente
Bell Atlantic Company
Empresa pública de
telecomunicaciones
Nueva York

diseño
Allemand, Almqvist + Jones
Hans U. Allemand (CD)
Filadelfia

Una vigorosa retícula de tres columnas, las proporciones de cuyos márgenes y medianiles entre columnas se han estudiado cuidadosamente, facilita la comprensión de la compleja información que contiene este extenso volumen. El bloque de texto en tres columnas cuelga de un margen más estrecho en la parte superior. Esto reduce el efecto óptico de "gravidad" y ayuda al lector a digerir con tranquilidad el gran número de tablas, diagramas y párrafos de texto subtítulos que conforma el cuerpo del documento. La información se mantiene integrada, pero claramente identificable, gracias a la cuidadosa atención que se ha prestado a los cuerpos de la tipografía, el interlineado y las relaciones entre los márgenes.

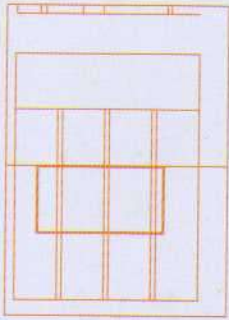
La mayoría de páginas está dividida en tres zonas diferenciadas: una banda superior, definida por dos líneas de flujo, destaca el número y el título del capítulo, así como el número de página; las dos columnas interiores se utilizan como una única columna ancha para los textos de presentación y el texto corrido; y la columna externa se reserva para diagramas, tablas y mapas.

La gran variedad de información provoca un cambio constante en la maquetación de las páginas, a pesar de que la retícula sea tan regular.



Las pestañas que dividen las secciones se atienen a su propia retícula. Esta es sencilla y trata la información de forma consistente tanto en lo que se refiere a su ubicación como al estilo. La variación se introduce mediante cambios de imagen y color.

estructura
**Retícula de columnas
 compuesta y jerárquica**



comparación de ejemplos

02 04 05 08

11 14 15 18

22 26 28 31

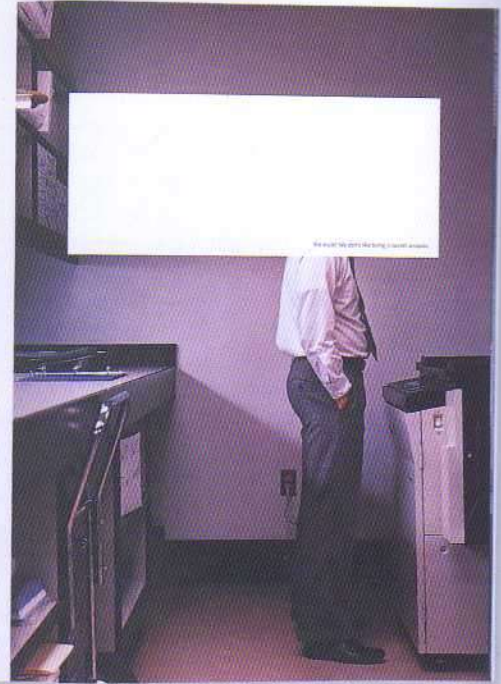
33 36 37

01 04 05 07

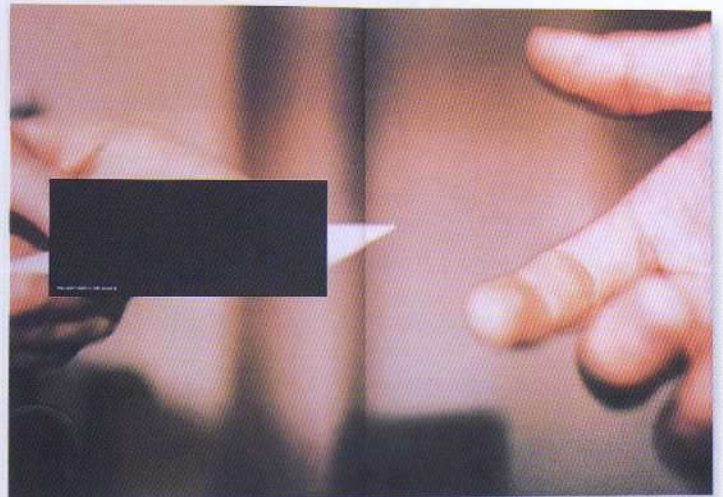
09 10 13 14

15 16 30 31

36



Los titulares codificados, los dibujos pluma y la actividad empresarial enmascarada aportan misterio a esta memoria anual para Gartner, una consultoría tecnológica que trabaja para empresas punteras en el campo de la tecnología. El carácter reservado de las relaciones de la empresa con sus clientes, al que se alude con la austeridad de las ilustraciones y los documentos "censurados", se enfatiza gracias al empleo de una rigurosa retícula de columnas compuesta. Las estructuras de página de una, dos y cuatro columnas se alternan para albergar textos sobre conceptos, ilustraciones en medio de un gran espacio blanco, complejas tablas e información financiera.



proyecto
Memoria anual
 Encuadernación en rústica
 litografía offset

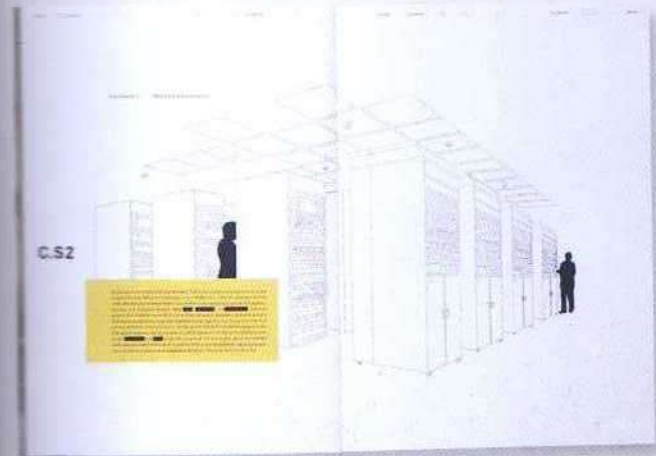
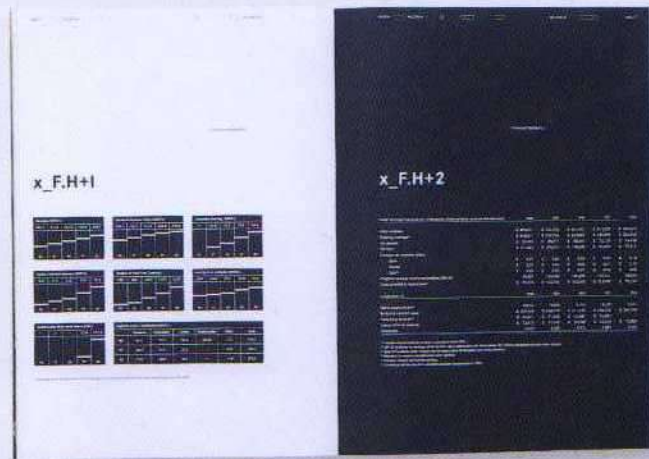
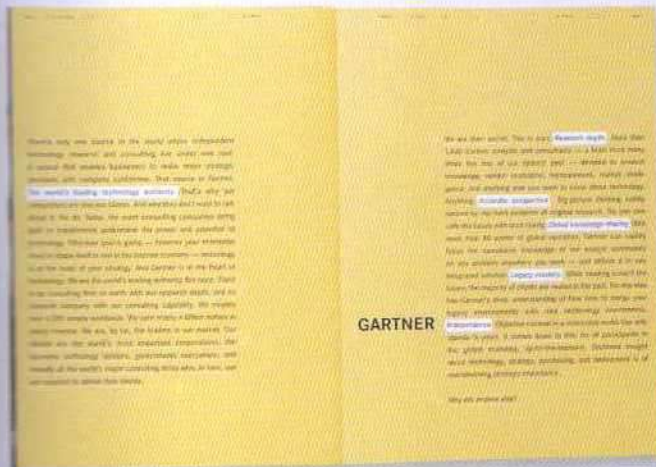
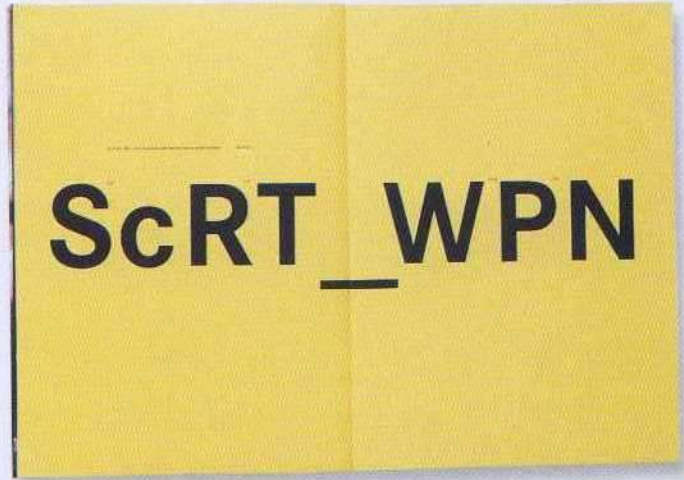
cliente
Gartner Group
 Sistemas de seguridad
 para datos electrónicos
 Stamford, Connecticut

diseño
Cahan+Associates
 San Francisco, California

fotografía
Lars Tundjork
Steven Algren
Catherine Ledner
 San Francisco, California

Los bloques de texto en dos columnas reflejadas crean un profundo margen para el margen interior y aproximan los bordes de las columnas al borde del papel, añadiendo tensión al conjunto. En otras dobles páginas se intercambian las proporciones de los márgenes; este cambio evidente permite que el diseñador varíe la estructura de la maqueta y pueda crear una definitiva impresión de incertidumbre que contribuye a comunicar el contenido.

El sencillo párrafo de texto que se utiliza para los casos de estudio define la retícula de una columna. Al estar visiblemente destacado en amarillo, se diferencia de la ilustración lineal que flota, inquietante, en el resto de la doble página. Las cuatro columnas ayudan a controlar los listados de información, y a la vez permiten agrupar las tablas y los datos financieros.



estructura

Reticula modular



comparación de ejemplos

03 04 06 07

09 10 13 16

17 19 22 24

25 27 29 30

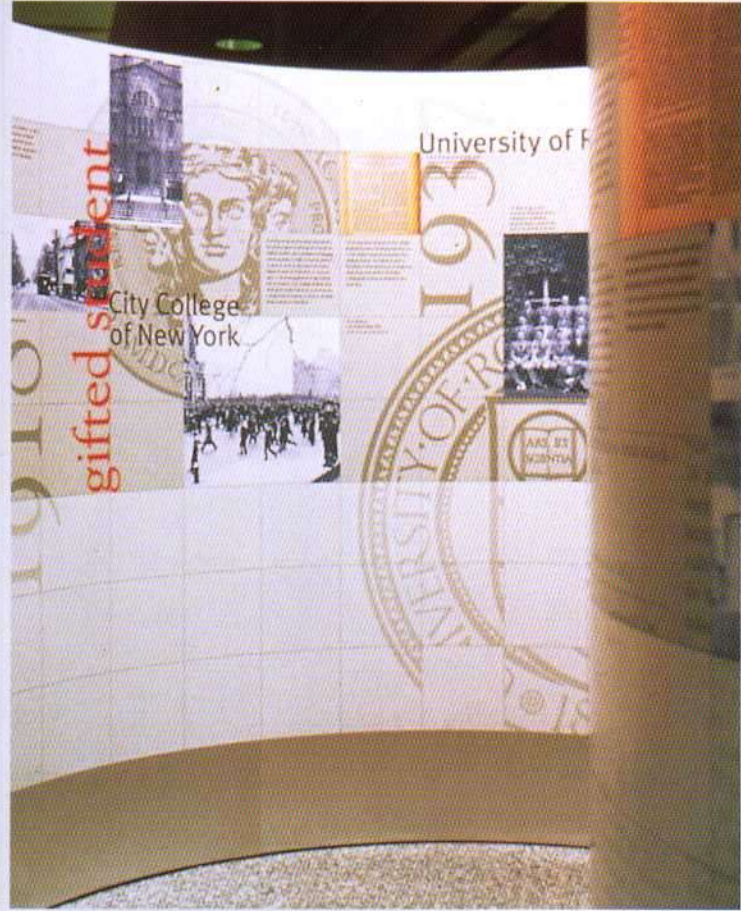
35 38

02 03 05 06

12 18 19 21

24 26 30 31

35



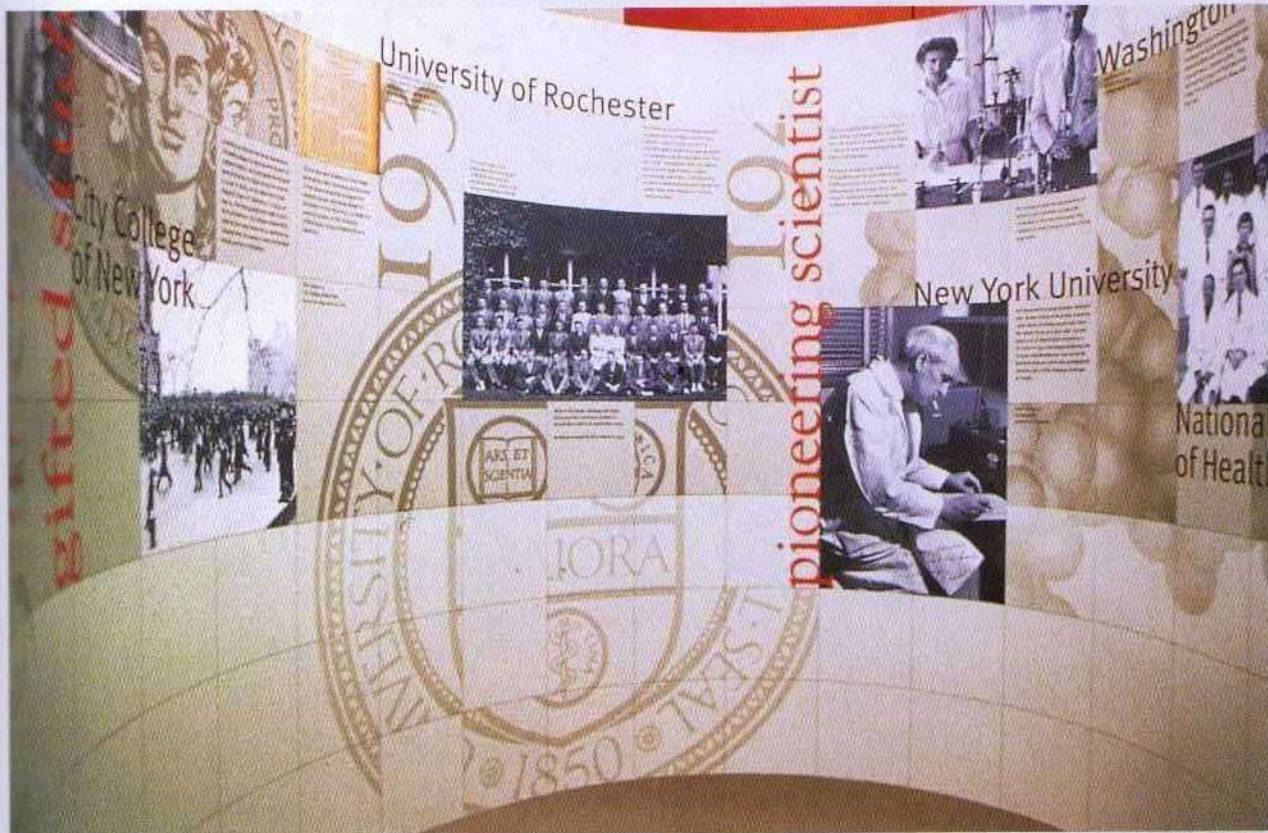
proyecto
Arthur Kornberg,
Premio Nobel
Exposición
Estructura de acero
Paneles modulares impresos

cliente
University of Rochester
Medical Center
Escuela de medicina
Rochester, Nueva York

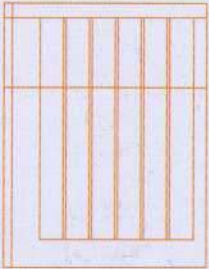
diseño
Poulin + Morris
L. Richard Poulin
Jonathan Posnett
Nueva York

Esta exposición itinerante sobre la vida de un premio Nobel, logra de forma sencilla, equilibrar el estudiado rigor de una retícula de módulos cuadrados con unos paneles graciosamente curvos y detalles de vivos colores. Se trata de una retícula modular ampliada, sin intersticios entre los módulos. El texto y las imágenes que tienen que ver con la biografía de Arthur Kornberg están dispuestos de acuerdo a la retícula: entrelazándose, intercalando el énfasis vertical y el horizontal, desplazándose... y también se disponen en módulos individuales, pero siempre ateniéndose a la retícula.

La retícula modular, en concreto, permite que un gran número de imágenes recortadas se integren pulcramente sin tener que recurrir a los efectos de transparencia o montaje, que posiblemente no tendrían la calidad de reproducción suficiente a la escala de los paneles de exposición. Algunos elementos tienen una altura de dos módulos y una anchura de tres, mientras que otros ocupan cuadrados de dos módulos de lado. Los inteligentes desplazamientos en la alineación y el recurso a colores planos y tipografía que contrasta con los fondos de texto, dan lugar a una sucesión de imágenes y palabras suave y sin fisuras desde el primero hasta el último panel,



estructura
Reticula de columnas
modificada



comparación de ejemplos

02 05 08 11

12 18 22 26

28 33 36 37

01 04 05 07

09 10 13 15

16 22 23 24

27 28 30 31

36 37

Text columns from the top right page, containing technical or descriptive content.

Text columns from the top right page, continuing the technical or descriptive content.

Text columns from the middle right page, containing technical or descriptive content.

Text columns from the middle right page, continuing the technical or descriptive content.



Text columns from the bottom middle page, containing technical or descriptive content.

Text columns from the bottom middle page, continuing the technical or descriptive content.

De techniek van de Nederlandse beeldrevolutie. A book cover with a dark background and white text, listing various printing techniques like houtsnede, metalen cliché, heliograaf, etc.



Text columns from the bottom left page, containing technical or descriptive content.

Text columns from the bottom left page, continuing the technical or descriptive content.

proyecto:
**Kerstnummer Grafisch
 Nederland**
 libro promocional
*Litografía offset con
 cubierta estampada,
 troqueles y encartes*

cliente:
KVGO
 Real Fundación
 Holandesa de Empresas
 Gráficas
Amsterdam, Países Bajos

diseño:
UNA (Amsterdam)
Designers
 Hans Bockting
 Will de l'Ecluse
Amsterdam, Países Bajos

KVGO publica anualmente un libro para promocionar las actividades de sus miembros y destacar la labor de los artistas gráficos en general. La edición de 1995 trata sobre la técnica de la ilustración editorial holandesa en el siglo XIX. Para lograr una presentación óptima de las diversas técnicas, UNA utilizó páginas desplegadas, inserciones y troqueles, así como una amplia gama de papeles distintos. El texto y las imágenes están colocados en una retícula modular intrincada, compuesta por seis columnas y con diez módulos verticales. Cada uno de los módulos está dividido en dos verticalmente, y todas las líneas de base del texto, desde la parte superior de la página, pueden actuar como líneas superiores en caso necesario.

Esta retícula está diseñada para acoger formatos de ilustración poco habituales, no estandarizados, que pueden colocarse donde convenga siempre que estén alineados con la retícula; así, éstos pueden flotar tras la columna doble de texto corrido o bien interferir en ella y, en muchas ocasiones, cabalgar también sobre el margen interior.

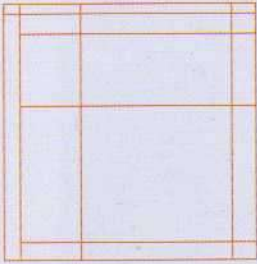


El punto de partida para los pies de foto es un margen exterior secundario que se refleja de las páginas izquierdas a las derechas. Los pies están compuestos con un cuerpo de letra y un ancho de columna menores, que se corresponden con la columna de una única anchura definida por el módulo.

Los insertos, de diferentes medidas y tipos de papel, no necesariamente se ajustan a la retícula. Esta inesperada ruptura se aplica en ocasiones a las ilustraciones que están impresas en las páginas del texto principal. La interacción entre estas imágenes *trompe-l'œil* y los insertos reales en tres dimensiones origina una dimensionalidad muy rica.

estructura

Reticula de manuscrito modificada

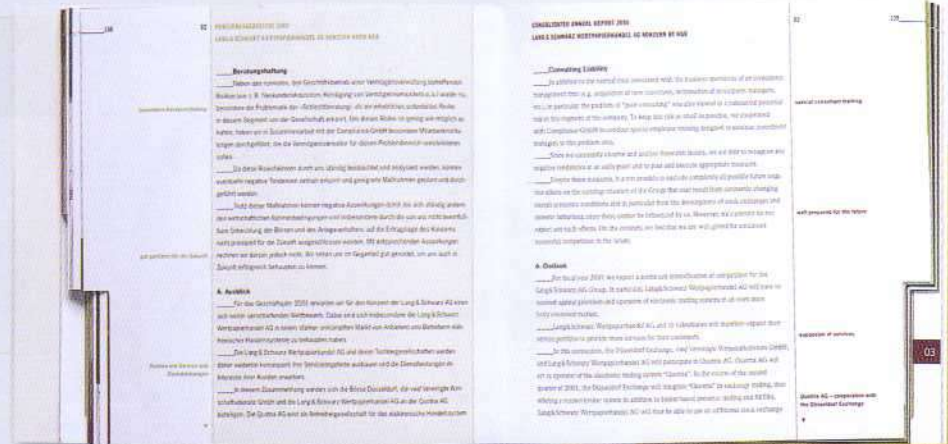


comparación de ejemplos

01 05 12 21

01 13 27 30

31 36 37



FINANCIAL CONDITIONS AND EARNINGS SITUATION

	2000 Mio. €	2000 Mio. \$	1999 Mio. €	1999 Mio. \$
Financial Conditions				
Net assets	1,000	1,000	1,000	1,000
Equity	1,000	1,000	1,000	1,000
Liabilities	1,000	1,000	1,000	1,000
Operating Results				
Revenue	1,000	1,000	1,000	1,000
Operating profit	1,000	1,000	1,000	1,000
Net profit	1,000	1,000	1,000	1,000
EPS	1,000	1,000	1,000	1,000
Other Data				
Dividend	1,000	1,000	1,000	1,000
Dividend yield	1,000	1,000	1,000	1,000
Market capitalization	1,000	1,000	1,000	1,000
Share price	1,000	1,000	1,000	1,000
Share turnover	1,000	1,000	1,000	1,000
Shareholder concentration	1,000	1,000	1,000	1,000
Employees	1,000	1,000	1,000	1,000
Revenue per employee	1,000	1,000	1,000	1,000
Operating profit per employee	1,000	1,000	1,000	1,000
Net profit per employee	1,000	1,000	1,000	1,000
Dividend per employee	1,000	1,000	1,000	1,000

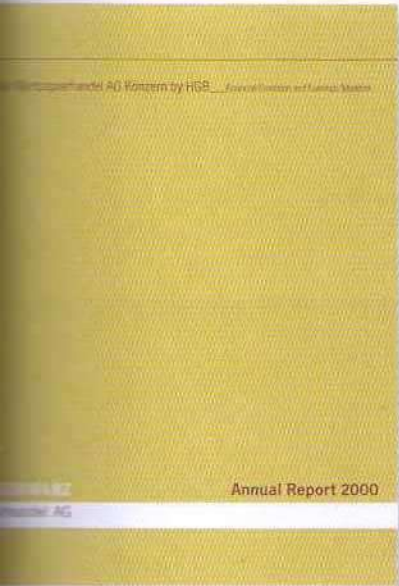
proyecto
Memoria anual
 Encuadernación en rústica
 con lomo doble, impresión
 en tipografía offset con
 troqueles

cliente
Lang & Schwarz
 Wertpapierhandel AG
 Servicios financieros
 Düsseldorf, Alemania

diseño
In(corporate
 Communication + Design
 GmbH
 Karsten Unterberger
 Berlin, Alemania

El formato cuadrado para la memoria anual de esta empresa, dedicada a los servicios financieros, se contraponie a la naturaleza modular de los cuadrados. Utilizando una retícula sencilla de manuscrito con márgenes anchos, que a veces se usan para notas o destacados, los diseñadores han dividido el doble cuadrado abierto para lograr un importante propósito: cada uno de los dos lados presenta la misma información, el de la izquierda en alemán y el de la derecha en inglés.

La mayor parte del libro está dedicada a comentar, desde el punto de vista de la gestión, cuestiones financieras e iniciativas empresariales. Pero las divisiones entre capítulos, conceptuales y de colores vivos, reflejan la interacción de los clientes con la empresa y actúan como declaraciones de principios, además de como pausas, que son de agradecer, entre los largos capítulos de cifras y texto. Las composiciones fotográficas surreales, a pesar de ser ambiguas y no presentar figuras humanas, parecen reflejar una incómoda incursión en la intimidad.

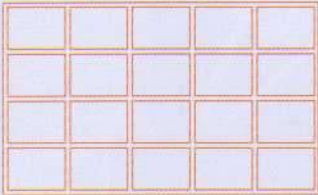


En la cubierta, dentro de una funda, se incluye una serie de declaraciones financieras plegadas en forma de cuadrado. Cada una de ellas tiene dos caras, y muestra la misma información en alemán e inglés, con el fin de proporcionar una breve reseña del complejo material que contiene la tripa de la memoria.

	2000	2000	2000	2000
	2000	2000	2000	2000
	100	100	100	100
	200	200	200	200
	300	300	300	300
	400	400	400	400
	500	500	500	500
	600	600	600	600
	700	700	700	700
	800	800	800	800
	900	900	900	900
	1000	1000	1000	1000
	1100	1100	1100	1100
	1200	1200	1200	1200
	1300	1300	1300	1300
	1400	1400	1400	1400
	1500	1500	1500	1500
	1600	1600	1600	1600
	1700	1700	1700	1700
	1800	1800	1800	1800
	1900	1900	1900	1900
	2000	2000	2000	2000

estructura

Reticula modular



comparación de ejemplos

03 06 07 09

10 13 17 19

22 24 25 27

29 30 35 37

02 03 06 12

18 19 21 24

26 30 31

VIBRATO
Naming, Inc.

Who we are
How we create vibrant names
Why vibrant?
Solutions
Collaborations
Clients speak
Process
Meet Vibrato
Position papers
Contact

When your brand can inspire and persuade the people who are vital to your success, you can compete.

We help companies become more valuable by creating vibrant brand names for global businesses, products, and services. Names that both resound above the marketplace uproar and resonate with the constituencies among your audience—from your target market, current employees, potential recruits, industry press, to your prospective investors and merger partners.

Este sitio web está organizado a partir de una estructura modular sencilla. Los módulos tienen un énfasis horizontal, que evoca la orientación del paisaje de la ventana del navegador, y están organizados en cinco columnas y cuatro filas. La fila superior, generalmente, está vacía, y su función es acoger el mensaje de marca y a la vez establecer una separación entre el contenido de la página y los menús del navegador. En la segunda fila, los dos primeros módulos empezando por la izquierda se reservan para la navegación general. Un discreto cambio de color indica qué menú se ha seleccionado, así como su ubicación dentro del sitio web. La información escogida se destaca en las dos columnas centrales y aparece más información suplementaria en un módulo destacado, ya sea a la izquierda o a la derecha. Los *links* de la fila central sirven para acceder a información más específica, que aparece en las filas inferiores y que a veces se muestra en forma de columnas y a veces en forma de módulos individuales.

VIBRATO

Naming, Inc.

Who we are
How we create vibrant names
Why vibrant?
Solutions
Collaborations
Clients speak
Process
Meet Vibrato
Position papers
Contact

Why Vibrant?

A vibrant brand name **resonates** to:

- Assert your differential advantage
- Capture attention
- Rankle your competition
- Begin building recognition
- Be unquestionably memorable

Because mindshare
drives marketshare

And **resonates** to:

- Shoulder as much of your marketing burden as possible
- Initiate a meaningful, relevant, and persuasive relationship with your audience
- Reflect the voice, spirit, and values of your offering
- Set appropriate expectations, allowing for the evolution of your offering, technology, and social mores
- Be worth remembering

VIBRATO

Naming, Inc.

Who we are
How we create vibrant names
Why vibrant?
Solutions
Collaborations
Clients speak
Process
Meet Vibrato
Position papers
Contact

Solutions

Re-Naming
Launches
Retail
Products
Film Titles
Taglines
Nomenclature

As You Like It

Barried Treasures

Dex

Challenge: The New Yellow Pages
Positioning: Easy access to information you need

Go Figure

LEGENDairy

Nectar Imperial

*Strategy by
Dietrich-Ekins

VIBRATO

Naming, Inc.

Who we are
How we create vibrant names
Why vibrant?
Solutions
Collaborations
Clients speak
Process
Meet Vibrato
Position papers
Contact

Process

1. Situation, Intent, and Opportunity Study
2. Name Creation: NomenCulture™
3. Report Development
4. Client Decision

Our process
empowers us to
deliver vibrant
solutions.

First Wave Name Generation

- For each facet of each naming path, explore literal and symbolic lexicons
- Harvest a new lexicon: words and morphemes
- Cross-pollinate words, morphemes and ideas
- Self-refine and recommend naming candidates with rationale using client's strategic objectives and Vibrato's creative standards
- Collate into a first wave master list

Review/Refinements and Second Wave by Senior Team

- Review and score first wave master list
- Explore literal and symbolic lexicons with tighter focus
- Cross-pollinate and self-refine
- Recommend naming candidates with rationale
- Submit and collate with first wave master list into a final master list

VIBRATO

Naming, Inc.

Who we are
How we create vibrant names
Why vibrant?
Solutions
Collaborations
Clients speak
Process
Meet Vibrato
Position papers
Contact

Clients Speak

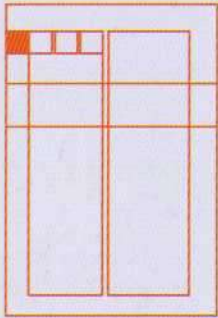
BrandView Consulting
Friedman Corporation
Hilton & DoubleTree Hotels
H.P. Hood
Jetta
Intersection
Protocal
Sagegate
Spouette Studio
St. Almyr
Wecker, Rice & Partners

"The thoroughness of her process, along with her creative energy, led to a winning product name every time. Meredith brings skill and artistry to every project."

Tisha G. Marketing Director
Levo-Novo

estructura

Reticula modular dependiente del formato



comparación de ejemplos

- 03 06 07 09
- 10 13 16 19
- 20 22 24 25
- 27 29 30 31
- 34 35 38
- 02 06 10 12
- 18 19 21 26
- 31 35

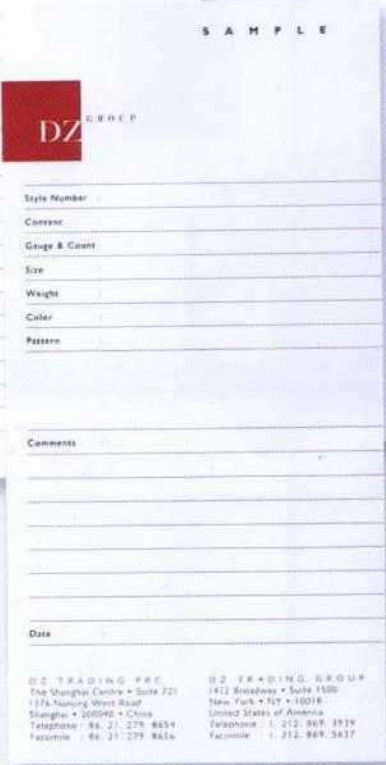
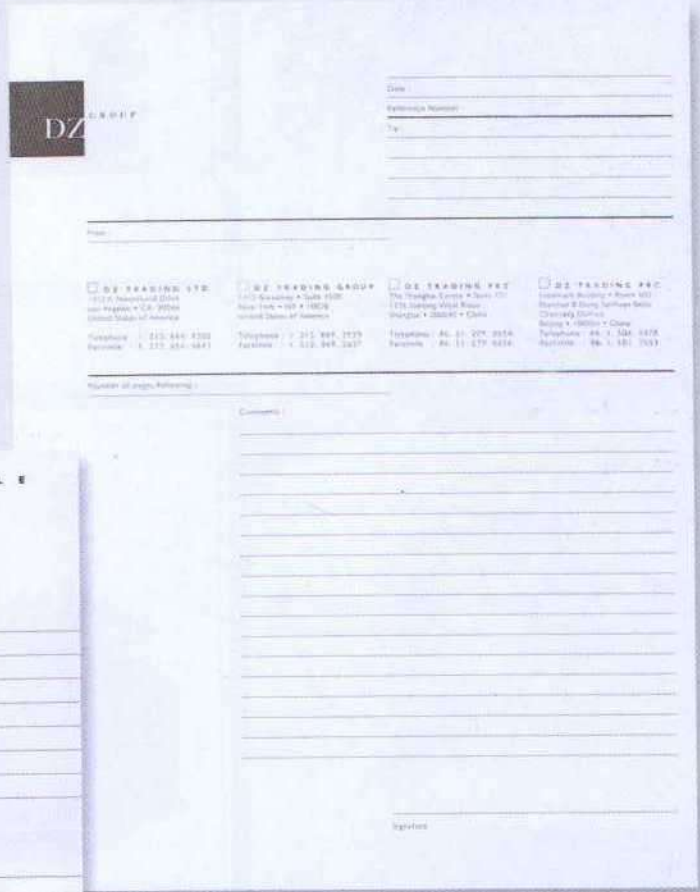


En esta papelería, rigurosamente disciplinada, que se ha diseñado para una multinacional dedicada a la fabricación de indumentaria, una estricta reticula modular contribuye a coordinar los documentos de comunicación interna de la empresa, que se emplean en tres continentes distintos. El módulo que pone orden en las estructuras de los documentos es el logotipo mismo de la empresa. La proporción del cuadrado rojo cambia en cada formato, pero su tamaño en un formato concreto determina la ubicación de todo el material tipográfico que dicho formato contendrá. Al establecer en todos los elementos de la papelería estructuras de columnas específicas y relacionadas entre sí, la reticula modular ayuda a ordenar un gran número de direcciones y unos formularios complejos, con el objetivo de conseguir una imagen de marca coherente y reconocible.

proyecto
Identidad corporativa
Papelería
Litografía offset y grabado
en tinta directa

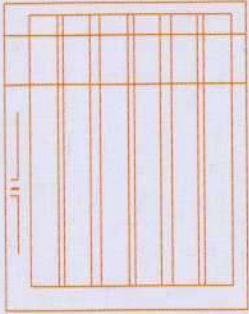
cliente
DZ Group
Fabricantes de ropa
Nueva York,
Los Angeles, California
Shanghai y Hong Kong,
República Popular China

diseño
Paone Design Associates
Gregory Paone
Filadelfia



estructura

Reticula de columnas



comparación de ejemplos

02 05 08 11

12 14 18 22

26 28 33 36

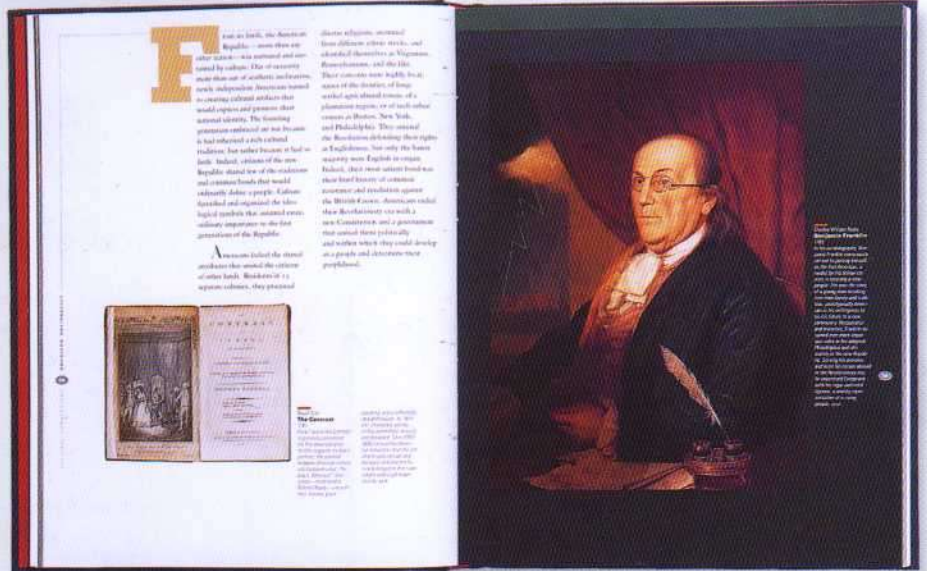
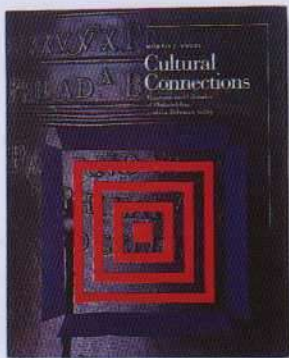
37

04 05 07 09

10 13 15 16

23 24 30 31

36 37



Even in 1787, the American Republic—new then and called by others—was not a nation but a union. The 13 separate states, each with its own laws, customs, and institutions, were bound together by a common interest: the desire to create a new nation that would respect and protect the individual liberties of its citizens. The founding generation believed that the only way to achieve this was to create a new Republic that would be a union of states, not a nation of states. The new Republic would be a union of states, not a nation of states. The new Republic would be a union of states, not a nation of states.

As we have seen, the founding generation believed that the only way to achieve this was to create a new Republic that would be a union of states, not a nation of states. The new Republic would be a union of states, not a nation of states.



The Constitution

The Constitution of the United States is the supreme law of the land. It is the foundation of the American government and the rights of its citizens. It is the document that defines the structure of the federal government and the relationship between the federal government and the states.



Benjamin Franklin

Benjamin Franklin was one of the most influential figures in American history. He was a polymath who excelled in many fields, including science, politics, and literature. He is best known for his role in the founding of the United States and his invention of the lightning rod.

Benjamin Franklin
Benjamin Franklin was one of the most influential figures in American history. He was a polymath who excelled in many fields, including science, politics, and literature. He is best known for his role in the founding of the United States and his invention of the lightning rod.



Box of bottles

A box containing many small glass bottles, likely used for scientific experiments or as a collection of samples.

Knowledge is the only true wealth. It is the only thing that we can take with us when we die. It is the only thing that we can pass on to our children. It is the only thing that we can use to improve our lives and the lives of others. It is the only thing that we can use to create a better world for ourselves and for future generations.



Person at desk

A person sitting at a desk, possibly a scholar or a writer, engaged in study or work.

proyecto
Cultural Connections
 Libro
Encuadernación en tapa dura con sobrecubierta Litografía offset

cliente
Temple University Press
 Editorial académica
 Filadelfia

diseño
Katz Wheeler
 Joel Katz [AD]
 Filadelfia



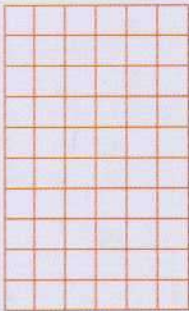
Una retícula de seis columnas proporcionó la variedad necesaria para abarcar la gran diversidad de artilugios, descripciones y listados que debía contener este libro de tapa dura sobre los museos y las bibliotecas de Filadelfia y el Delaware Valley.

Para los ensayos y las imágenes que los ilustran en la primera parte del libro, las seis columnas se utilizan como si fuesen tres. El texto corrido cuelga de una única línea de flujo situada cerca de la parte superior de la página y empieza y acaba con un párrafo completo. Cada una de las dobles páginas contiene información independiente: solamente se muestran en ella las imágenes que hacen referencia al texto. La enorme flexibilidad inherente a la retícula de columna permite a los diseñadores variar de maquetación para ubicar aquellos artefactos de formas poco comunes, pero la línea superior y las diferentes longitudes del texto dan un aspecto unificado a la información.

Los pies de foto ocupan una única columna estrecha, y pueden situarse muy próximos a la imagen que identifican; la precisión de la retícula de seis columnas asegura que siempre puedan alinearse a ella, con independencia del lugar en el que tengan que situarse.

En el listado de instituciones que compone la segunda parte importante del libro, esta estructura de texto es aún más útil; la referencia de cada institución, con independencia de su grado de implicación, se detecta a simple vista. En esta parte los pies de foto ocupan una columna sencilla entre dos columnas de texto de anchura respectiva y a la función que desempeña la información que contiene.

estructura

Retícula modular

comparación de ejemplos

03 04 06 07

09 10 13 13

16 17 22 24

25 27 29 30

35 38

02 03 06 08

12 17 18 19

21 26 31



En este cartel, las esculturas tridimensionales de las letras que componen la firma del diseñador japonés Igarashi ocupan una retícula modular. La retícula se utiliza para disponer diversa información —lugar, fecha, hora y patrocinador del evento— y resulta una manera adecuada de agrupar docenas de fotografías de las letras esculpidas. Mediante el cuidadoso emplazamiento de las imágenes individuales, se crea un ritmo óptico dentro de las filas y las columnas de fotografías cuadradas, casi como si se tratase del *storyboard* de una secuencia de cine.

Los módulos de blanco transparente se separan del fondo para atraer la atención hacia la información, y su disposición asimétrica intensifica la impresión de movimiento.

proyecto
Takenobu Igarashi
 Exposición/cartel para
 ciclo de conferencias
Litografía offset, dos tintas

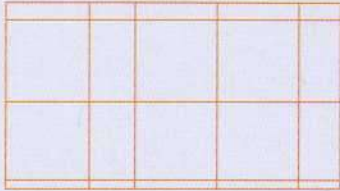
cliente
AIGA
 American Institute of
 Graphic Arts,
 sección de Nueva York
 Nueva York

diseño
Foulin + Morris
 L. Richard Foulin
 Nueva York

fotografía
Takenobu Igarashi
 Tokio, Japón

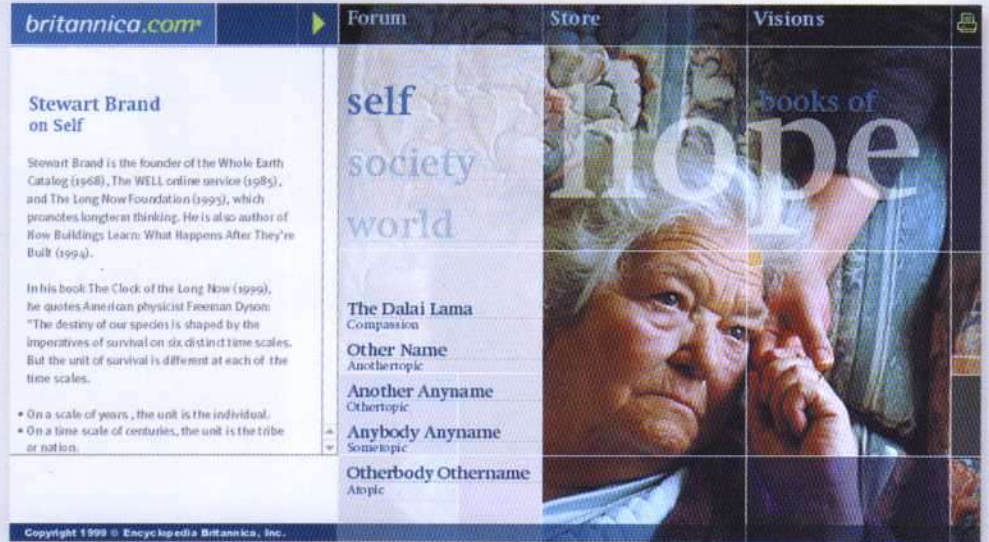
<p>The New York Chapter of the American Institute of Graphic Arts and Champion International present</p>				<p>An Evening with Takenobu Igarashi</p>	
		<p>Wednesday February 27, 1991 7:00pm</p>			
<p>Fashion Institute of Technology Katie Murphy Amphitheater 227 West 27th Street at Seventh Avenue New York, New York</p>		<h1>Takenobu Igarashi</h1>			
					<p>Admission AIGA/NY members: \$5.00 General public: \$10.00 AIGA/NY student members & ILL students: Free Other students: \$2.00 (Valid ID required)</p>
			<p>This event is part of the series "Champions of Design" which is made possible in part by a grant from Champion International.</p>		
	<p>AIGANY</p>				<p>Design: Takenobu Igarashi Photography: Richard Foulin Printing: Takenobu Igarashi</p>

estructura
**Reticula
 compuesta
 modular y
 jerárquica**

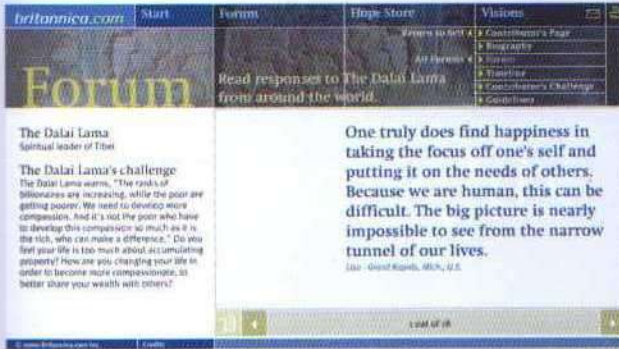


comparación de ejemplos

03	04	06	07
09	10	12	13
16	17	19	20
22	23	24	25
27	30	32	34
35	36	37	38
02	04	05	06
12	14	16	18
19	21	22	26
31	37		



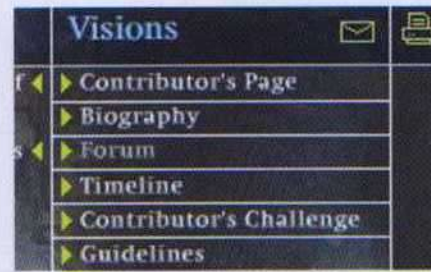
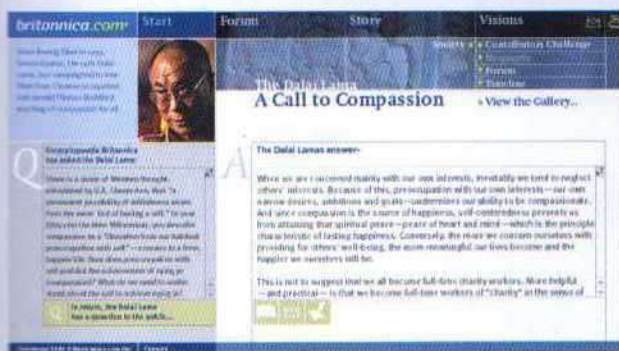
Los usuarios que visitan el sitio web de Books of Hope, una subsección de Brittanica.com, pueden interactuar con algunos de los pensadores más importantes de todo el mundo, participar en debates, acceder a biografías y recorrer una amplia galería de imágenes. Una reticula jerárquica da cabida a las diferentes áreas e incorpora una serie de herramientas interactivas desarrolladas específicamente para este sitio web: cuadros cronológicos, galerías y un foro en el que los usuarios pueden opinar sobre los ensayos de los autores que han colaborado.



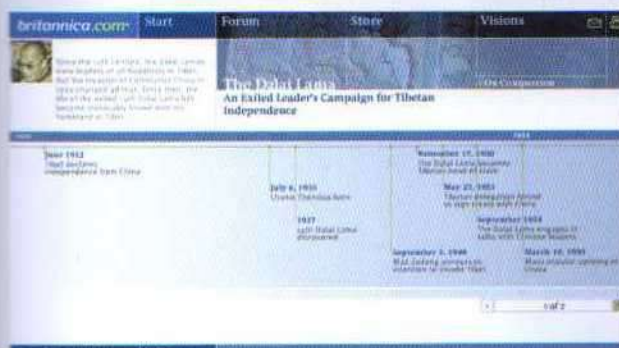
La jerarquía se divide en cuatro grandes áreas: una barra de navegación que está vinculada a Britannica.com; una zona con los menús de navegación, encajada en módulos, que se expanden o se contraen según sea necesario; una columna a la izquierda, que actúa como introducción al contenido principal o bien lo completa con más información; y la zona donde se presenta el contenido principal, que incluye cuadros cronológicos, ensayos y biografías.



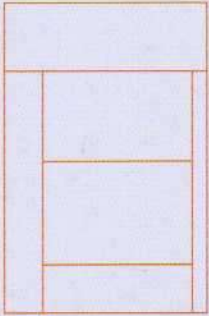
Cada una de estas áreas jerárquicas adquiere mayor o menor importancia según el lugar donde se encuentre el usuario dentro del sitio web. El cuidadoso tratamiento de los cuerpos de letra y de la diferente luminosidad de cada área de la retícula hacen que, cuando se requiere, determinada información pase a un segundo plano. La información más importante de una pantalla determinada queda destacada con mucha claridad.



La naturaleza modular de la estructura se hace evidente en algunos detalles de la interfaz como los marcadores, los iconos de paginación o los menús.



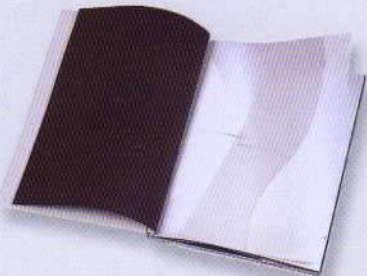
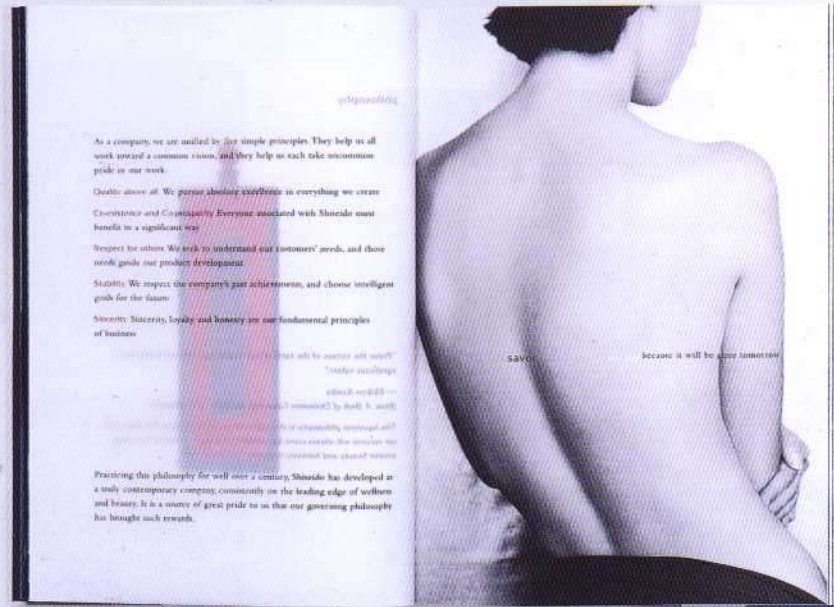
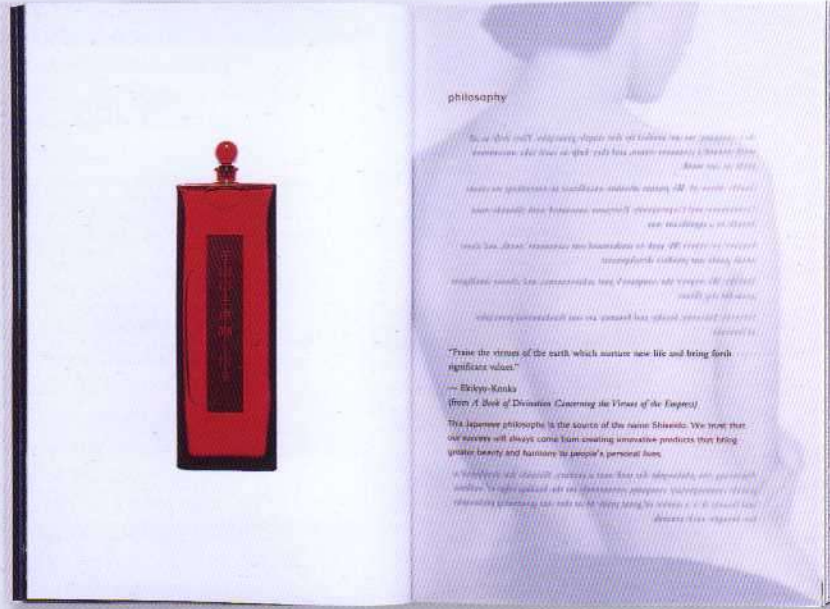
estructura
**Reticula de
 manuscrito
 modificada**



comparación de ejemplos

01 15 36

01 05 13 27



proyecto
Beauty
 Libro promocional
 Encuadernación en
 tapa dura
 Cubierta con grabado
 en seco, papel de fibra
 de algodón
 Texto impreso en offset
 sobre papel estucado y
 papel vegetal

cliente
Shiseido Cosmetics
 Fabricante de cosméticos
 Tokio, Japón

diseño
Tolleson Design
 Steve Tolleson [AD]
 John Barretto
 San Francisco, California

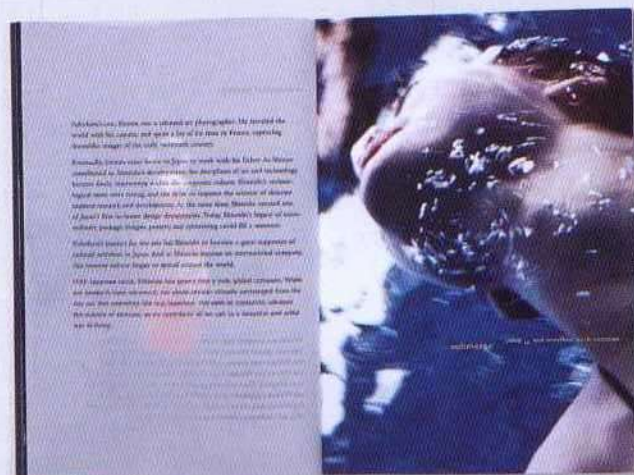
fotografía
 Thomas Arledge
 Morley Baer
 Chip Forelli
 Anthony Gordon
 Sal Graceffa
 David Martinez
 Glen McClure
 David Peterson
 Robert Sebree

ilustración
 Graphistock Stock
 Image Bank Stock
 Photonica Stock

Una retícula con eje central y las páginas transparentes aportan una definición matizada a la estructura de manuscrito que se ha utilizado para este libro promocional. Los márgenes laterales, relativamente anchos, y el margen superior, especialmente alto, establecen un bloque de texto desplazado hacia la parte inferior de la página, y crean un espacio cómodo para el texto dentro de un formato pequeño. Un enérgico horizonte vincula las dobles páginas fotográficas, que contienen una única línea de tipografía, con los bloques de texto justificado con un eje vertical.

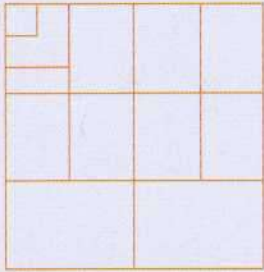
El papel vegetal transparente está impreso en hojas que son dos veces más anchas que las páginas normales de texto, para que puedan doblarse y encuadernarse de modo que el pliegue quede hacia el exterior. Los párrafos de texto impresos en ambos lados del papel vegetal plegado son visibles; unas líneas de flujo claras establecen las zonas para estas áreas de texto, de modo que no se superpongan; y, efectivamente, no se estorban en absoluto.

El texto en primer plano y el del fondo se han compuesto recurriendo a pequeños desplazamientos de la alineación en relación con las imágenes fotográficas que aparecen en las páginas anterior y siguiente. La sensación de continuidad entre el texto y las imágenes, que contrastan entre sí (color o blanco y negro, producto y figura humana, figura humana y paisaje), se consigue gracias a la consistencia y simplicidad de esta retícula.



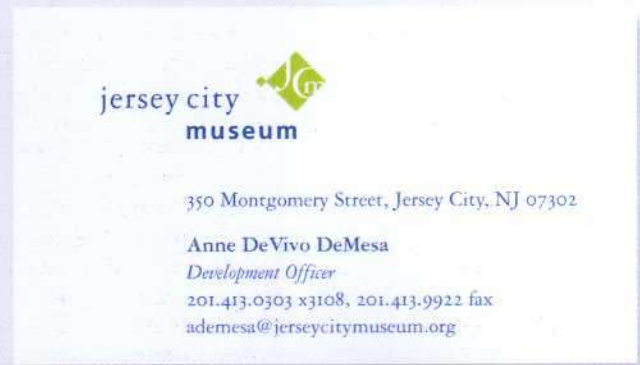
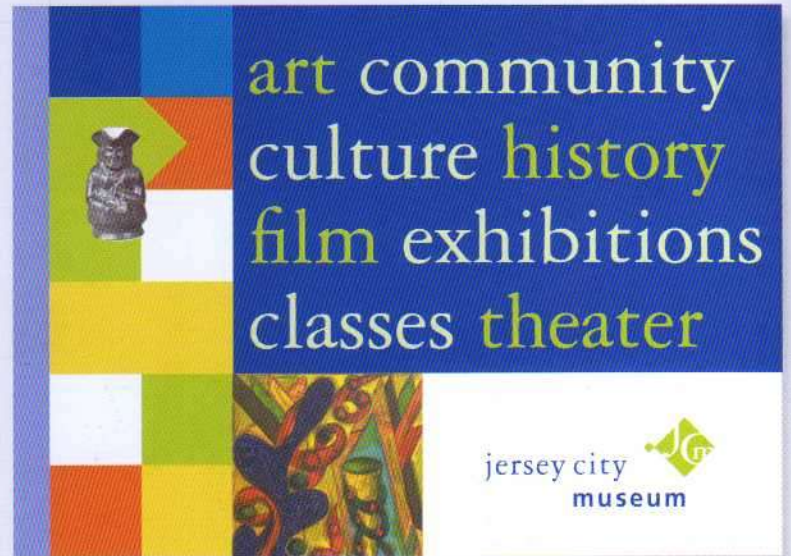
estructura

Reticulas modulares y de columnas proporcionalmente integradas



comparación de ejemplos

- 02 03 06 07
- 09 10 11 12
- 13 14 17 18
- 19 24 26 27
- 30 31 33 37
- 02 05 06 12
- 13 15 18 19
- 31 36

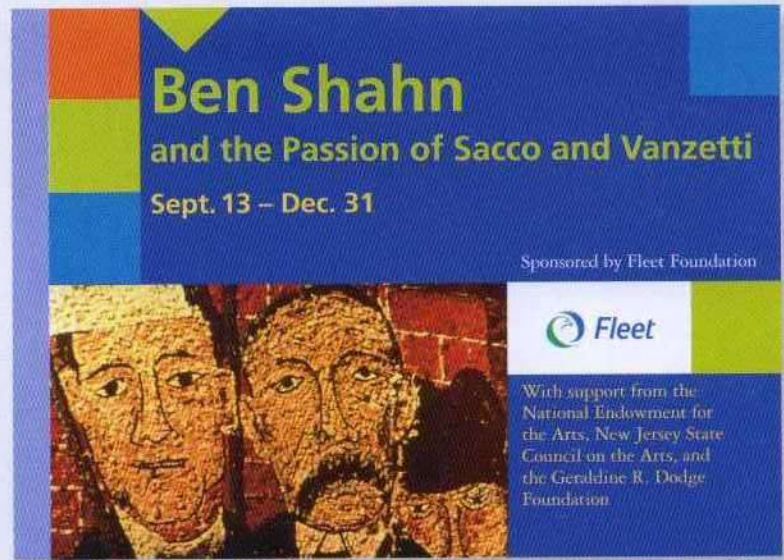
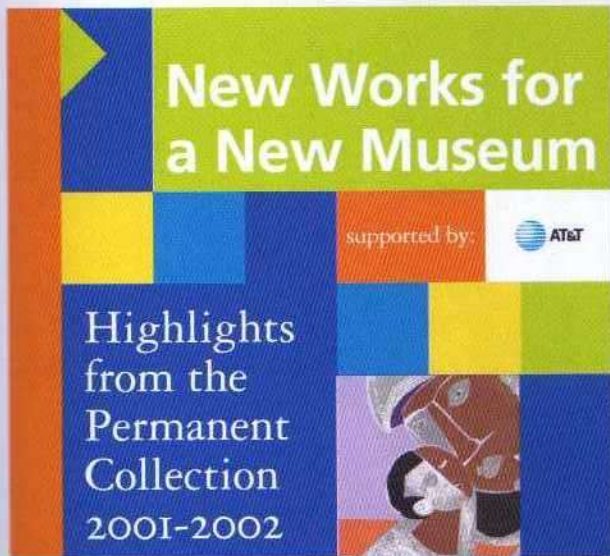


proyecto
Identidad corporativa
 Papelería, otros impresos
 y aplicaciones de
 señalética

Litografía offset y plotter de
 gran formato

cliente
Jersey City Museum
 Museo de arte y cultura
 Jersey City, Nueva Jersey

diseño
C. Harvey Graphic Design
 Catherine Lee
 Nueva York



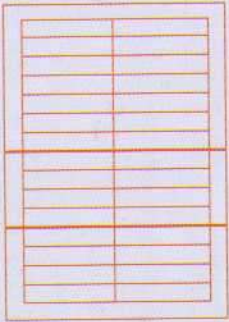
En este material corporativo para una institución cultural, un sistema de retículas y elementos de diseño modular unifica los elementos de comunicación y proporciona flexibilidad para nuevas aplicaciones. Todos los materiales utilizan una retícula de columnas definida por las proporciones del formato, y no un conjunto de proporciones predeterminado, como suele suceder con los programas de identidad corporativa a gran escala; a veces se necesitan dos columnas, a veces cuatro. En todos los casos, un conjunto estable de líneas de flujo separa el formato, dividiéndolo en dos, en tres o en cuatro partes. La relación

entre las columnas puede cambiar: en la revista informativa, las columnas se sitúan de forma contigua para el texto continuo, pero su anchura puede reducirse a la mitad de una columna para albergar los pies de foto de las imágenes; en los folletos de inscripción, las columnas están separadas para que los estrechos paneles del formato de folleto en tres cuerpos puedan mantener la asimetría de márgenes que caracteriza a las aplicaciones de mayor tamaño. En algunos casos, la retícula de columna se convierte en modular y se articula literalmente en cuadrados de colores, como en las banderolas exteriores de

las exposiciones. Esta modularidad ayuda a cumplir varios objetivos: crea una presentación más promocional, adecuada al contenido del mensaje; permite que el mismo formato unifique los mensajes y las obras de arte que aparecen que son radicalmente diferentes; y refuerza la fuente arquitectónica en la que se inspira el logotipo del museo (el cuadrado rotado con un elemento decorativo tomado de la fachada del edificio). La forma modular también se utiliza profusamente para distinguirse de las estructuras de columna vertical y de barra típicas de esta clase de material informativo.

estructura

Reticula jerárquica



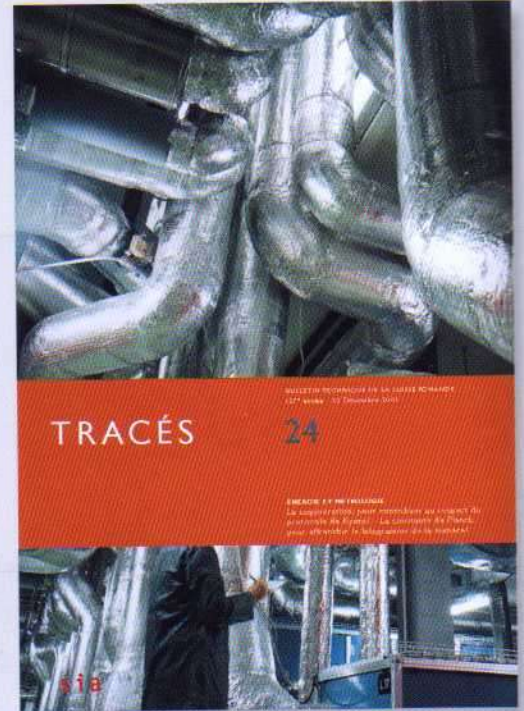
comparación de ejemplos

04 07 10 12

20 31 32 36

02 07 14 16

17 22



El material gráfico que se presentó para realizar el diseño de las portadas de esta revista corporativa era de baja calidad; y, por razones presupuestarias, no iba a ser posible encargar nuevas fotografías. Como solución, y para dar al diseño un carácter propio, el diseñador desarrolló un sistema compositivo basado en una banda de color que contiene la cabecera, y que puede desplazarse por la cubierta hacia arriba o hacia abajo para adaptarse a la imagen disponible en cada caso.

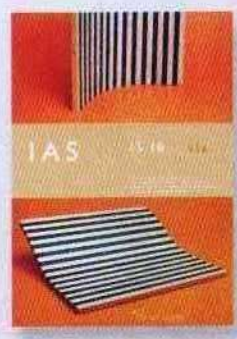
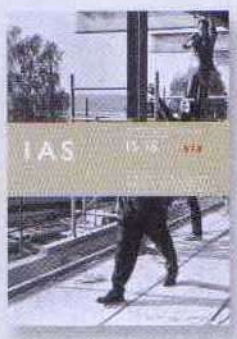
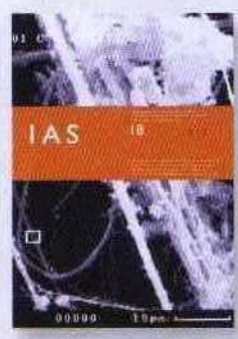
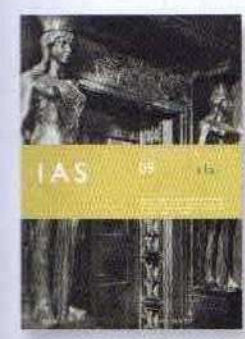
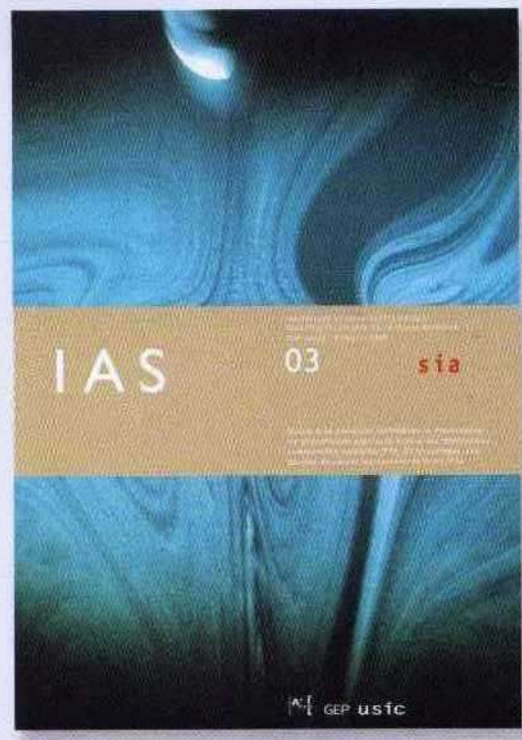
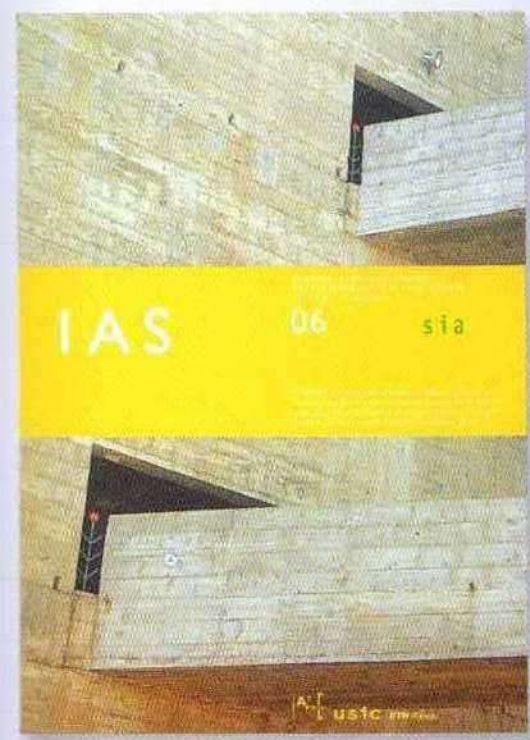
El formato A4 se divide primero mediante un cuadrado de su misma anchura, basado en la proporción áurea de la arquitectura clásica. La banda que contiene el titular tiene una altura de un tercio de dicho cuadrado. Dentro de la banda, la información –nombre de la revista, número del volumen e índice– se distribuye verticalmente a lo largo de las líneas de flujo que dividen la banda en cuatro partes, y se rompe de acuerdo con una división vertical que corresponde también a la proporción áurea. La anchura de un cuarto de la banda establece los márgenes exteriores para la tipografía.

Cuando la banda se coloca, durante el proceso de diseño, descubre y oculta diferentes aspectos de la fotografía de fondo, y también divide la cubierta en unas proporciones armónicas, derivadas de la proporción áurea. La geometría de esta maquetación, de una rigurosidad agresiva, contribuye a disimular la baja calidad de las imágenes y a dar unidad a los diferentes números de la revista.

proyecto
 Cabecera y normativa
 para portadas
 Revista Traces
 Litografía offset

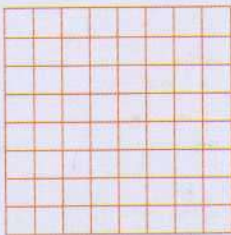
cliente
 IAS/Revista Traces
 Editorial especializada en
 diseño de interiores y
 arquitectura
 Eclitens, Suiza

diseño
 Ateliers Poisson
 Giorgio Pesce
 Luciano, Suiza



estructura

Retícula modular



comparación de ejemplos

03 06 07 09

10 13 16 17

19 22 23 25

27 29 30 34

38

02 06 12 18

19 21 26 31

Una retícula modular de proporciones cómodas ofrece a Springer, una editorial de libros de texto, una unidad global e infinitas posibilidades para variar la maquetación. El sistema utiliza una retícula de módulos que, a diferencia de otras retículas de esta clase, se unen entre sí diagonalmente, como en un tablero de ajedrez. La falta de medianiles o de márgenes implica que los formatos reales de los libros pueden configurarse sobre la retícula para tener mayor consistencia, y las áreas de imagen reticuladas siempre se alinean entre sí, además de con el lomo y los bordes del libro.

El esquema ofrece a los diseñadores de la editorial diversas opciones para variar la ubicación de las imágenes, las áreas de tipografía y las áreas de colores planos utilizando la retícula. Las series de libros sobre un mismo tema pueden agruparse con una única maquetación, pero, al mismo tiempo, puede darse a cada libro una identidad particular, mediante el uso del color y la variación de imágenes. Esta retícula se adapta tanto a materiales científicos como a obras de literatura y ensayos.

Flächenkennung

7.⁰

Einmal ist ein Äpfel das neue 10-störungsbild verknüpft die Zug des Bäume auf ein Stück ist. Die Leisten die Ringe bilden ein Schwere entgegen, haben wir die Form der Maßstabgegriffe und durch in unterschiedlichen Kombinationen der Zug der Figur auf dem Platz. Die Flächenkennung auf diese Weise ist die Fläche kennung. Mit dem Bild haben wir eine Sprache, die alle Möglichkeiten in sich enthält, die in der Form zu sein. Einzigartige Kompositionen können werden Eindruck zu machen und die Vielfalt der Möglichkeiten zu zeigen. Mit Hilfe dieser Ordnungssysteme können Rahmen oder Bereiche der Komposition festgelegt werden.

Die Zug des Bäume auf ein Stück ist.

Einmal ist ein Äpfel das neue 10-störungsbild verknüpft die Zug des Bäume auf ein Stück ist.

Die Flächenkennung auf diese Weise ist die Fläche kennung.

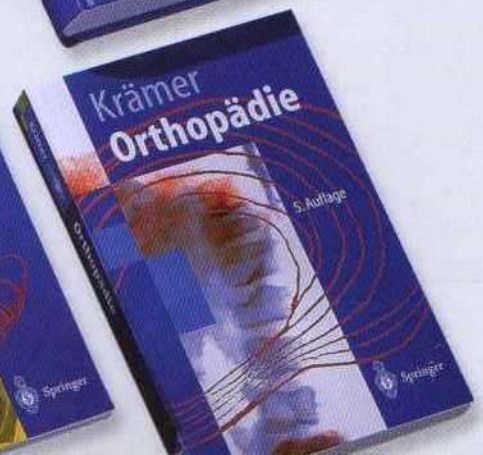
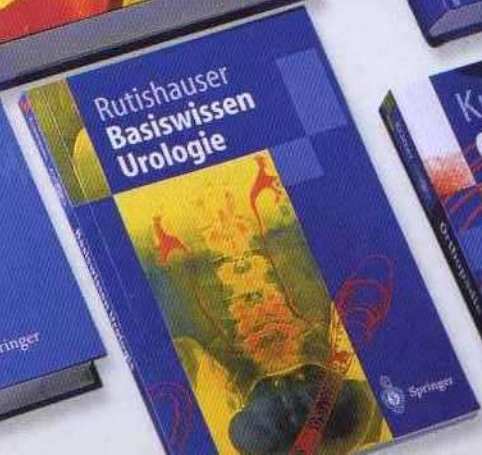
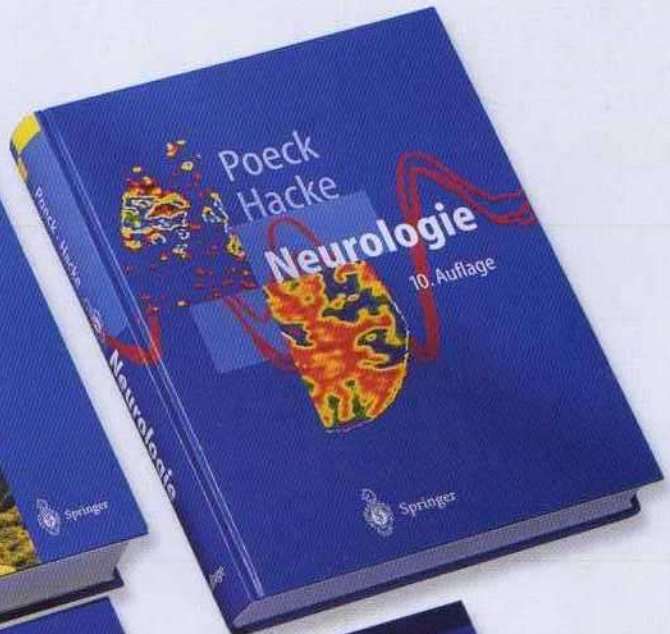
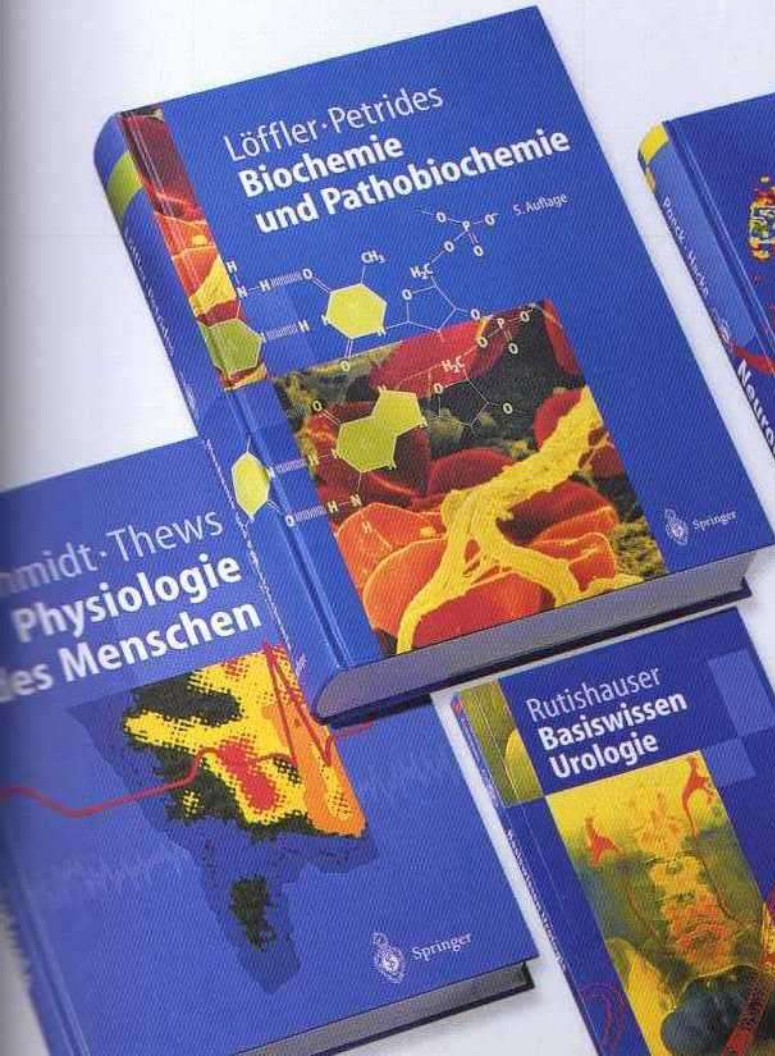
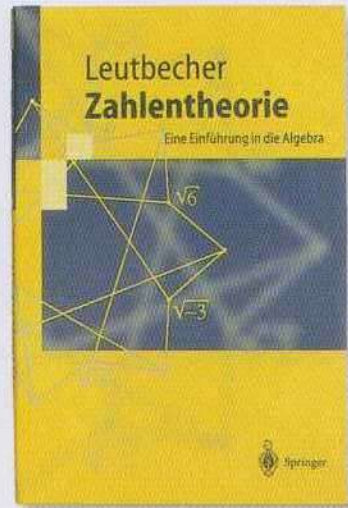
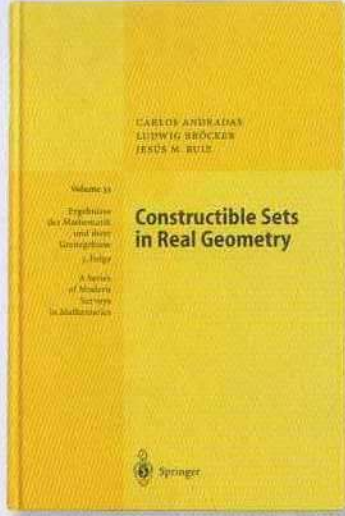
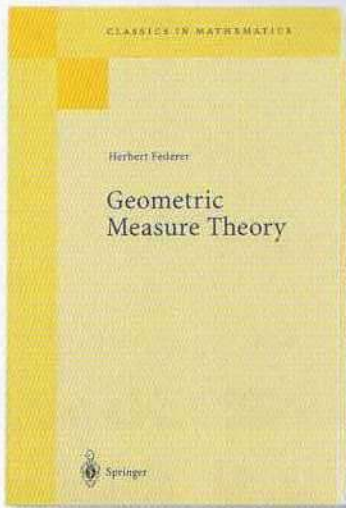
Beispiele

7.¹

proyecto
Normativa para portadas
de libros
Estándares tipográficos y
de color, aplicación al
diseño de portadas

cliente
Springer Verlag
Editorial
Berlin, Alemania

diseño
MetaDesign Berlin
Berlin, Alemania



estructura

Reticula modular



comparación de ejemplos

03 06 07 09

10 13 16 17

19 24 27 29

30 35 37

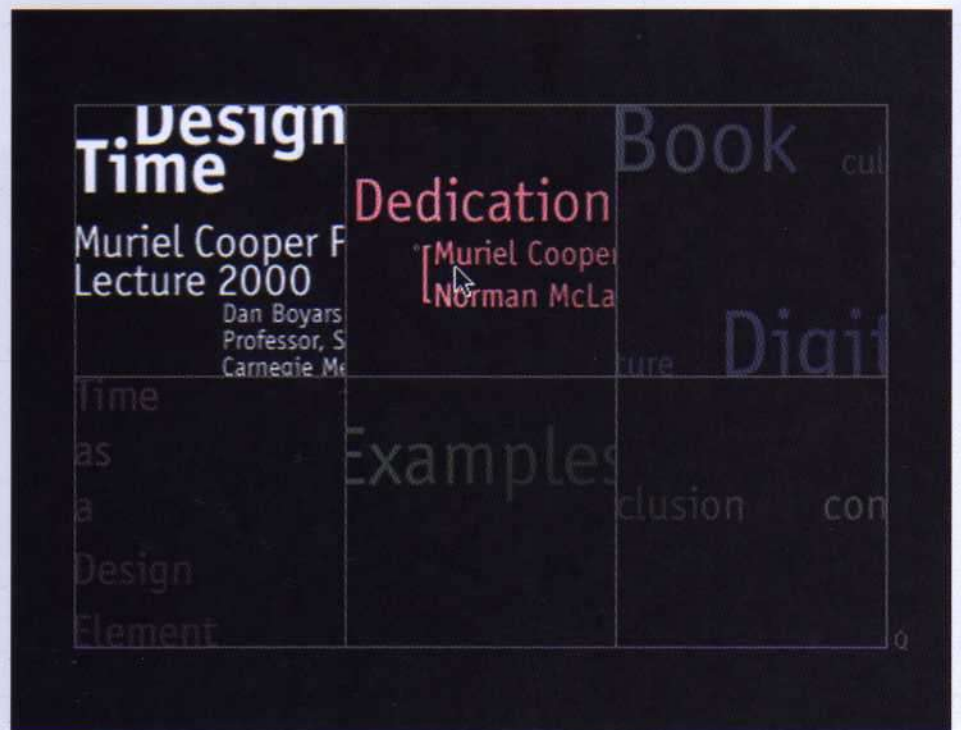
02 06 07 12

18 19 21 26

28 31 36

Esta presentación digital utiliza secuencias animadas y la posibilidad de navegar a través de una retícula modular para prestar apoyo a un conferenciante. El módulo es un cuadrado, que se mantiene visible mediante finos filetes de color gris. Cada uno de los módulos del menú principal muestra información específica y actúa como *link* para acceder a la información cuando el usuario hace clic con el cursor sobre él. El módulo está subdividido para poder mostrar la información que contiene de forma detallada, y cada una de estas subdivisiones está vinculada a una ampliación del tema escogido.

Una flecha discretamente situada, a la izquierda del marco del módulo, permite que el conferenciante regrese a la página anterior. Gracias a que la navegación se organiza mediante una retícula que le confiere una estructura dendrítica, es posible mantener la continuidad visual entre los diversos *frames* o páginas. El número de subdivi-



siones dentro del área que está a la vista permite saber al conferenciante en qué nivel de la estructura se encuentra; y la retícula hace que la información pueda seleccionarse espontáneamente un camino para presentar la información, sin tener que reprogramarla ni reorganizarla.

proyecto
Designing with Time
Presentación digital

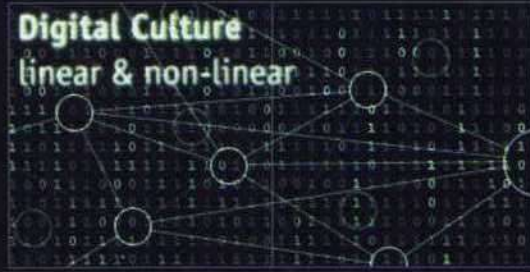
escuela
Carnegie Mellon
University
Institución educativa
Pittsburgh, Pensilvania

diseño
Heebok Lee
Daniel Boyarski
Pittsburgh, Pensilvania

Time as a Design Element



Digital Culture linear & non-linear



Examples

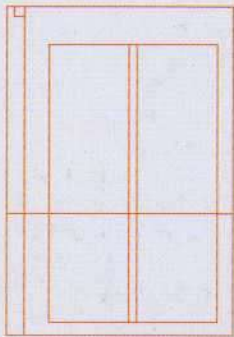
Christa Wulfsberg	Michael Lyndon	Riley Galesides
Credits	Heebok Lee	Heebok Lee
Auburn Stoupe	Heebok Lee	Christopher Gaska
Wesley Patrick Hogan	Sad Birch	Zack Raffelt
Michael Hansen	Auburn Stoupe	
Hyeonjung Kim	Shannon Ford	
Heebok Lee	Heebok Lee	
Heebok Lee	Matt Torgerson	Luiz Fong

All images were created as class projects in the School of Design, Carnegie Mellon University, 1996-2000.

Dedication



estructura
Reticula de columnas



comparación de ejemplos

02 05 08 11

12 14 18 22

28 33 37

05 07 09 10

13 15 16 24

27 30 31 36

Personalkostensteigerungen sind «SAM»

Um insgesamt 2,8 % wachsende Bruttobehälter werden Beschäftigten gezahlt. Zurückzuführen ist dies auf Tarifverhältnissen, die anwachsen, da dem bei unterschiedlichen systematischen Änderungen resultieren, andererseits aus den Tarifabschlüssen der verbundenen Berufsgruppen. Außerdem wurde von neuen Tarif im Kassen-Kreis Kassenkonten eingeführt, der seinen Ursprung in einer «Wirtschaftsmaßnahmen»-Maßnahme (Bund LAM) des Arbeitsamtes hat. Mit Hilfe von Mitteln aus dem SAM-Etat der Bundesämter, Arbeitsämter mit geringeren Beträgen in Dienstleistungen.

Es versteht sich, werden zusätzlich 10 Prozent in Bezug auf unseren neuen Wirtschaftskreis bei der Spartenverteilung eingepreist. Die MitarbeiterInnen, die wie geplant nach Abschluss der Maßnahmen übernommen wurden, werden keine nach oben und Gehaltssteigerungen erleben.

Sparsparung und Patientenerwohl

Die Harmonisierung unserer Leistungen hat sich aufgrund der realisierten Qualität Wertigkeit seit 1997 vollständig vom Selbstkostenleistungsprinzip verabschiedet. An die Stelle der einseitigen Höchstpreismaximierung und Gesundheitsgefahren, in die Sach- und Personalkosten gleichsam einfließen und für die zuletzt geringe Leistungsqualität deutlich spiegelbildlich sind - unabhängig von den tatsächlichen Kosten unserer Services.

Im Dienste unserer Patienten haben wir ein Budget für unsere Gesundheitsleistungen und pflegerischen Leistungen - jedoch weiterhin über dem Bundesdurchschnitt gehalten. Letztere sogar aufgestockt. Bei konstanter Patientenzahl ist es uns gelungen, neue Behandlungsfarmen zu realisieren. Möglich wurde dies auch durch Sparsparung und Verlagerung von Tätigkeiten, die zur Erleichterung der Kernbereiche führen.

Investitionen im Personalbereich zahlen sich aus.

Jahr	1997	1998	1999	2000
Investitionen	1.100	1.200	1.300	1.400

Aufteilung der Personalkosten

Kategorie	1997	1998	1999	2000
Arbeitslohn	1.100	1.200	1.300	1.400
Sozialversicherungen	100	110	120	130
Wohnkosten	50	55	60	65
Werkstoffe	20	22	24	26
Werkzeuge	10	11	12	13
Sonstige	10	11	12	13

Auftraggeber: Bundesärztekammer
Projekt: Personalmanagement

Wertschöpfungsrechnung 1997-1999

(ohne Programm Auftragslage nach dem SAM)

Leistung der Dienstleistung	1997	1998	1999
Umsatz	10.000	10.500	11.000
Materialkosten	2.000	2.100	2.200
Personalkosten	5.000	5.200	5.400
Sonstige Kosten	1.000	1.100	1.200
Wertschöpfung	1.900	2.100	2.200

Sozialrechnung 1997-1999

Kategorie	1997	1998	1999
Umsatz	10.000	10.500	11.000
Materialkosten	2.000	2.100	2.200
Personalkosten	5.000	5.200	5.400
Sonstige Kosten	1.000	1.100	1.200
Wertschöpfung	1.900	2.100	2.200

Legende:

- 1. Wertschöpfung: Differenz aus Umsatz und Materialkosten
- 2. Wertschöpfung: Differenz aus Umsatz und Personalkosten
- 3. Wertschöpfung: Differenz aus Umsatz und Materialkosten sowie Personalkosten
- 4. Wertschöpfung: Differenz aus Umsatz und Materialkosten sowie Personalkosten und sonstigen Kosten

proyecto

Informe fiscal

Encuadernación en rústica con cubierta de papel kraft. Texto impreso en offset sobre papel estucado mate con troquel y encartes de plástico

cliente

Rotes Kreuz Krankenhaus Hospital de la Cruz Roja Bremen, Alemania

diseño

In|corporate Communication + Design GmbH Karsten Unterberger Berlin, Alemania

fotografía

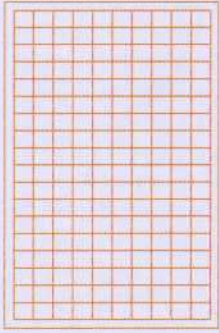
Thomas Hellmann Bremen, Alemania Hofmann + Reichelt Oldenburg, Alemania



Una retícula convencional de dos columnas adquiere mayor dimensionalidad en esta memoria fiscal para un hospital de Berlín. El ancho margen izquierdo, que acoge un sofisticado folio vertical, orienta en la página las dos columnas de texto principales, de forma asimétrica. El texto corrido de una sección fluye desde la columna izquierda hasta que termina, tanto si ello ocurre como si no, dentro de la columna derecha de las páginas. Los elementos ilustrativos se sitúan en una solapa que se pliega hacia el interior, en forma de encarte desplegable. Además de crear un efecto sofisticado, ello permite que, al levantar la solapa, se descubra material adicional. En ocasiones, esta solapa presenta información interactiva, como desplegables, u otro tipo de elementos insertados, como una película de rayos X.

En cada doble página, el tercio inferior está separado de la parte superior de la página mediante una línea que define un área destinada a gráficos, diagramas médicos e información financiera. Los datos financieros más destacados, que se encuentran al final de la memoria, utilizan la anchura de ambas columnas.





comparación de ejemplos

03 06 07 09

10 13 16 17

19 20 22 24

27 29 30 35

38

02 06 08 11

12 18 19 21

26 31 36

MARCEL DUCHAMP MARCEL DUCHAMP MARCEL DUCHAMP MARCEL DUCHAMP

DOCUMENTING

Marcel

REINHOLD BROWN GALLERY
26 EAST 78TH STREET NEW YORK

MARCH 5 - MAY 5 1996

The grid contains numerous small text boxes, each providing details about specific exhibitions, dates, and locations. For example, one box mentions 'New York, NY: The University of Chicago, Department of Art History, February 1 - 11, 1964'. Another mentions 'New York, NY: The Museum of Modern Art, 1964-1965'. The design is a dense collage of information related to Duchamp's work and exhibitions.

proyecto
Documenting Marcel
Cartel de exposición
Serigrafía, dos tintas

cliente
Reinhold-Brown Gallery
Galería de arte
Nueva York

diseño
Skolos/Wedell
Canton, Massachusetts

fotografía
Skolos/Wedell
Canton, Massachusetts



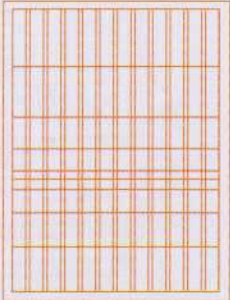
Si bien este cartel, que tiene una marcada estructura reticular, muestra algunas características de deconstrucción (que se exploran en profundidad en la segunda parte de este libro, "Diseñar sin retícula"), su diseño parte de una retícula adecuada al contenido de la exposición que presenta: una muestra que conmemora las ochenta y una exposiciones dadaístas de Marcel Duchamp. Duchamp era un ávido jugador de ajedrez, y los mecanismos de este juego —sus estrategias ocultas, sus rasgos estructurales— desempeñaron un importante papel en sus intereses artísticos; aparecen en algunos de sus cuadros y actúan como principio organizador de diferentes juegos y construcciones de palabras.

En este cartel, el tablero tridimensional de la fotografía funciona como una estructura, tanto conceptual como literal, para organizar la tipografía, que enumera todas las exposiciones que realizó el artista durante su vida.

El juego de superficies que generan los cubos a veces se percibe de forma bidimensional y otras veces como si tuviera profundidad. La tipografía, en estas superficies, interactúa con el fondo de cada módulo y guía al lector a través del tablero como si se estuviese jugando una partida. Se trata de una metáfora para volver sobre los acontecimientos que jalonaron la carrera del artista.

estructura

Retícula de columnas modificada



comparación de ejemplos

02 05 08 11

12 14 18 22

26 33 37

01 04 05 07

09 10 13 15

16 23 24 28

30 31 36 37

La retícula utilizada para esta revista dedicada a experiencias humanas y a concienciar sobre los derechos humanos divide la página en doce columnas iguales de 4,5 picas. Esta estructura, bastante habitual, contrasta con la especial estructura de líneas de flujo que enfatiza el aspecto horizontal de las dobles páginas. Esta última organiza el material junto con una línea de "horizonte" pictórica que hace referencia a la actividad humana sobre la Tierra.

La línea de horizonte cruza el tercio inferior del formato. El diseñador creó las siguientes líneas de flujo a partir de ella, en una progresión matemática conocida como "serie Fibonacci". Las pro-

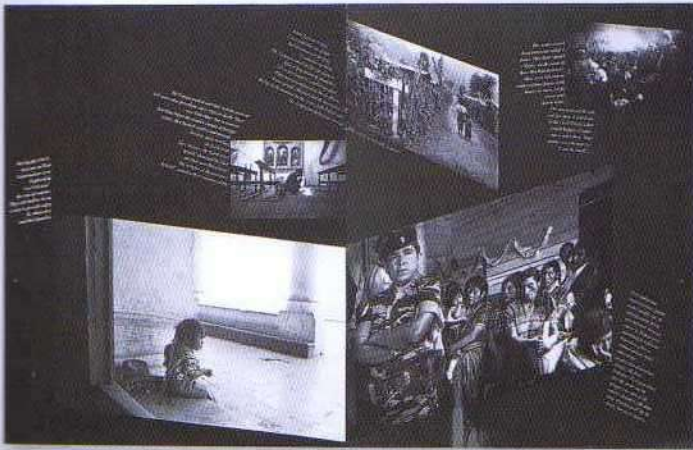
porciones Fibonacci se encuentran en la naturaleza, y en esta revista hacen que las líneas de flujo se vayan abriendo hacia el exterior como si fuesen líneas de perspectiva. La línea superior del texto, por consiguiente, está situada en una posición relativamente baja de la página. El texto dispuesto en columnas puede desplazarse a lo largo de estas líneas, que son como fallas, creando así un peso óptico adicional que potencia el movimiento lateral a través de las dobles páginas. En ocasiones, cuando se quieren presentar ensayos fotográficos especiales o textos poco habituales, como transcripciones de conversaciones o fragmentos de cartas o notas, la retícula no se utiliza.



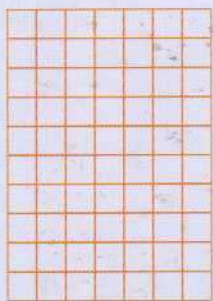
projecto
 Normativa editorial
 Revista periódica
 Litografía offset

cliente
 Revista Humanity
 Providence, Rhode Island

diseño
 Thomas Ockerse
 Providence, Rhode Island



estructura

Reticula modular

comparación de ejemplos

03 06 07 09

10 13 16 17

19 22 24 27

30 35 38

02 03 06 12

18 19 21 26

30 31

Para esta exposición de mobiliario realizada por un respetado fabricante italiano, el diseñador convirtió la retícula horizontal en un ente con existencia física. En este caso la sutil ironía radica en que, mientras los interioristas utilizan una retícula plana para distribuir un espacio tridimensional, aquí la retícula se transforma en volumétrica y la presencia *real* del mobiliario expuesto se representa mediante una única silla tridimensional, separada del resto del espacio y colocada sobre una plataforma de cristal cuadrada que tiene el tamaño de tres módulos de la retícula.

El resto de los muebles se presenta mediante fotografías planas, que se organizan según un plan tridimensional. Ello significa que pueden mostrarse muchas más piezas de mobiliario, y que la exposición cobra más importancia debido a lo insólito de su carácter. La articulación de la retícula mediante el recurso a diversos materiales añade un rasgo táctil y una solidez que aportan un orden sosegado al espacio. Los módulos del suelo son de chapas de acero, al igual que los expositores verticales que muestran las fotografías de los muebles, y que se han insertado entre los módulos del suelo. Un panel de cristal, colocado bajo la silla y sobre los módulos del suelo, crea reflejos que potencian la materialidad de la silla y la vinculan a la retícula.

Unas pantallas translúcidas colocadas ante las paredes se elevan desde el suelo. Están pintadas de forma que los colores pasan gradualmente de un tono más claro a uno más oscuro y, dado que están iluminadas desde abajo, se tiene la impresión de que tanto las paredes como los plintos verticales están flotando. De ese modo, a pesar de su aparente rigidez, la retícula asume un carácter ligero y etéreo.



proyecto

Espacio de exposición

Suelo de paneles de acero
Paneles de acero bruñido
Fotografías
Silla tapizada

cliente

Poltrona Frau
Mobiliario para empresas
y hogares
Tolentino, Italia

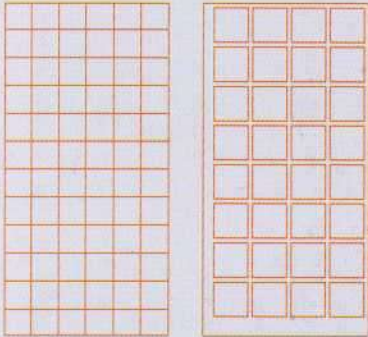
diseño

Vignelli Associates
Nueva York



estructura

Reticula modular (simple y compuesta)



comparación de ejemplos

- 03 06 07 09
- 10 13 16 17
- 19 22 24 27
- 29 35 38
- 02 06 09 12
- 18 19 21 23
- 26 31 36

Columbia University
Graduate School
of Architecture, Planning
and Preservation

Lectures
and
Exhibitions:
Fall 1985

**Wednesday
Lecture
Series**

Oct :

2 **6:00 PM**
Wend Anderson
Avery Hall
Harner Jalgman
Architect, Dean
School of Architecture
Syracuse University
Past Chief, Empire
State Division
of the Francis & Taylor

9
Stan Bass **Robert J.**
William Schwartz **Jonathan**
Professor of History
Baruch College
The Architecture and
Urban Planning
of Urban Centers

16
Jonathan Sussler
Urban Designer
New York, NY
The Ecology of Design:
Architecture and
Manufacturing

23
Marvin Cherner
Architect and Artist
Minimal, Detailed
Constructive
and Constructive

30
John Jacobus
Professor of Art History
Barnes College
The Revival of
Modern Architecture

Nov :

6
Raymond
Dean, School of Architecture
and Environmental Studies
City College of the
City University of New York
My Work

13
William Furbush
Architect
Exterior Features for
New York, NY
Recent Work

20
Robert Mauer
Architect, Chairman
Baruch School of Design
Baruch College
To Be Announced

Dec :

4
Oliver Scharf
Curator
Center for the Study of
New Haven, CT
Cultural, Rural, and
Urban Sites for a New
Generation

Exhibitions

100 East
Avery Hall

SEP 25 -
OCT 18
March University
Chair
Outdoor Show

OCT 21 -
NOV 15
Three Cities
Steven Hill
Architects
New York, NY
NYC
Shaw, NY
Ginsberg
Fashbender
New York, NY

NOV 18 -
DEC 5
Paul Thompson
University
of Waterloo
Waterloo, Ontario
Canada
Finger Annex
of Space
in Kalamazoo
and Chicago

proyecto
Carteles
 para ciclo permanente
 de conferencias
Litografía offset

cliente
Columbia University
School of Architecture
 Institución educativa
 Nueva York

diseño
Willi Kunz Associates
 Nueva York

Cada uno de estos carteles, pertenecientes a la serie que anuncia los programas de conferencias de la Columbia School of Architecture en Nueva York, está construido sobre una retícula modular. Las proporciones del módulo varían según el contenido específico de cada cartel, aunque el formato de todos ellos sea el mismo.

En el cartel de la izquierda se da mayor relevancia a la organización del calendario de conferencias. Sus módulos son muy visibles, en forma de bloques de datos individuales para cada conferencia, en positivo sobre un fondo negro. Todas las conferencias de un mes determinado ocupan su propia fila vertical; las fechas del mes siguiente se desplazan un módulo hacia la derecha. Los detalles gráficos que aluden a formas arquitectónicas se emplean para dar unidad a las diferentes áreas de la composición.

En el cartel de la derecha el diseñador utiliza el módulo con mayor libertad, escondiéndolo hasta cierto punto tras el primer plano óptico de barras horizontales blancas que ordenan la lectura de la información, pero sacándolo a la luz en las anchuras de las columnas estrechas. De hecho, en este cartel varias retículas modulares interactúan y se superponen; cada una de ellas justifica la lógica de las alineaciones entre los diversos elementos. La secuencia del calendario se mueve con libertad a través de los módulos, que le aportan regularidad, aunque sin vincularla tan directamente como en el caso del cartel anterior a las proporciones de los módulos.

Columbia Architecture Planning Preservation

Lectures

8:30pm
 World Architecture
 Avery Hall

Open open to the general public @ Free

September

19 Hawkinson

October

03 Vidler
04

10 Frampton

15 Kuma

17 Hadid

24 Maeda

31 Zaera-Polo. Moussavi

Exhibitions

September 18
 October 18
Salvatore Carità (1915-1978): The Victory Urban Project
 100 Avery Hall

September 18
 October 18
Barry Gray: Light Over Ancient Angkor
 100 and 420 Avery Hall

September 27
 October 27
Notes on Abstract Bathing: Missions and Tinkler's Bath Large and Small
 Curated by Karl Weinman and Leslie Van Duzer
 Arthur Ross Gallery, 600 Avery Hall

October 27
 December 16
Sandra Minnifield: A Proposal for Tinkler's Bath
 Photography by Nancy Horakayana
 100 Avery Hall

October 27
 December 16
Nightscapes and Glass Buildings: Photography by Erico Attali
 100 Avery Hall

November

07 Polshek

14 Lears

Monday, October 18
Lucie Hawkins
 Associate Professor of Architecture
 Columbia University
 Architect, New York
Doing it Right: Process, Technology and Materials

Wednesday, October 19
Andrew Keller
 Museum Director
 Henry and Design at the New York City

October 27
History of the Immediate Future

October 4
Therapy Digital Architecture

Wednesday, October 18
Kenneth Frampton
 Wiza Professor of Architecture,
 Columbia University
 The Catalyst City

Monday, October 18
Borge Kuroi
 Architect, Japan
 Architecture of the Open
 The World Heritage Site

Wednesday, October 19
John Hejduk
 Architect, New York
 Award Work

Wednesday, October 24
John Hejduk
 Architect, New York
 Award Work

Wednesday, October 24
Alexandre Zaera-Polo
 Architect, Spain
 Award Work

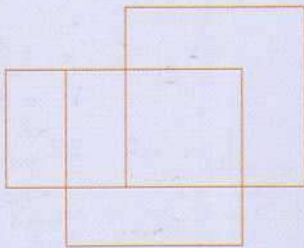
Wednesday, October 27
Alexandre Zaera-Polo
Ferdinand Moussavi
 Architects, London and Tokyo
 Award Work

Wednesday, November 3
James Donald Pettifer
 Architect, New York
 James Donohue, Columbia University
The History of the Fabric: Construction and Transformation

Wednesday, November 18
T. J. Jackson Lears
 Professor of Writing,
 Rutgers University
The Anatomy of Attention

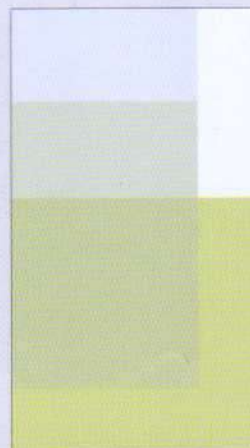
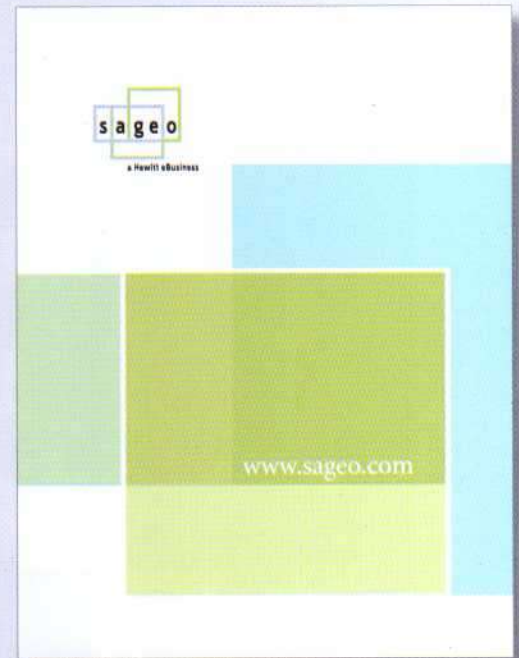
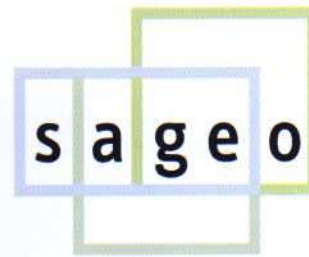
Real Estate Lecture sponsored by Skanska, Skanska & World

estructura
**Reticulas jerárquicas
 integradas
 proporcionalmente**



comparación de ejemplos

- 04 07 17 20
- 22 23 32 34
- 36
- 05 07 09 12
- 14 16 20 22
- 35 36

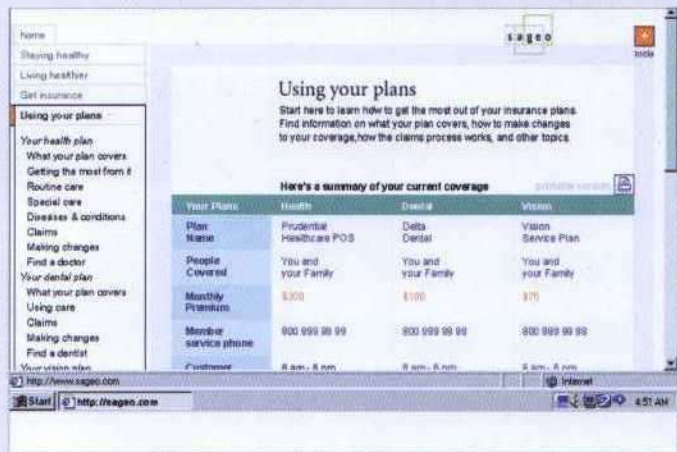
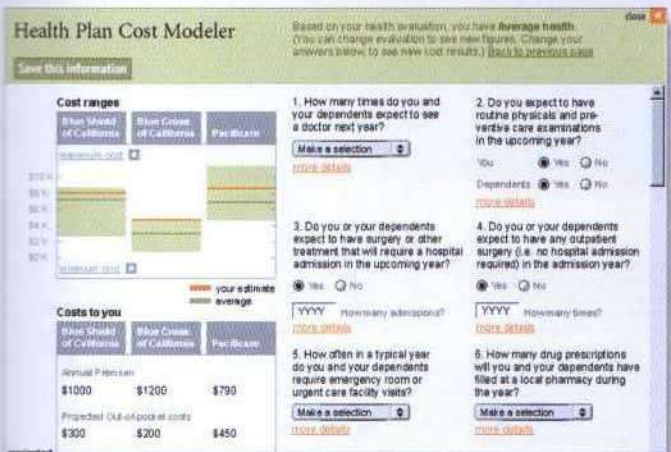
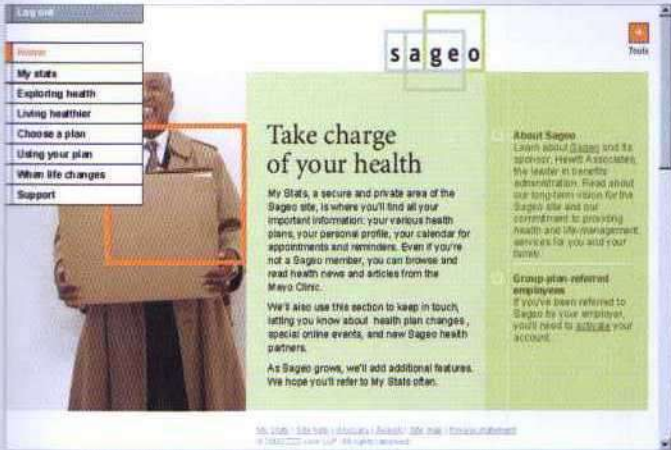


Para expresar la identidad de Sageo se usó una retícula jerárquica simple. Las proporciones de la estructura lineal del logotipo corresponden a las de la tipografía que evocan, y esta flexibilidad de proporción se mantiene en la estructuración de los diferentes elementos impresos de la empresa. La papelería, por ejemplo, refleja esta retícula flexible en los tratamientos lineales y las áreas en columna, que dependen del tamaño, la forma y la función de cada formato dado.

proyecto
 Normativa corporativa
 Aplicaciones en papelería
 e imagen online
 Litografía offset
 HTML y programación
 en Java

cliente
 Hewitt Corporation
 Servicios sanitarios
 San Francisco, California

diseño
 MetaDesign SF
 San Francisco, California



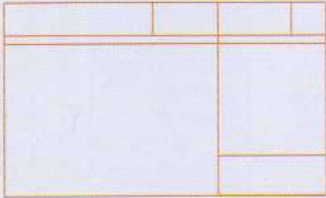
En el membrete, el área que se reserva para el cuerpo de la carta se integra con la información impresa a través de elementos lineales que definen la función de estas áreas. Los campos de color que aparecen en el reverso de las tarjetas de visita corresponden a los campos de información del anverso; en la portada de las carpetas, unos campos de color semejantes repiten la estructura del logotipo.

La solución de MetaDesign para la identidad de marca de Sageo se extendió también al diseño interactivo de su sitio web. Esta sencilla estructura modular es flexible, y puede ser forzada mediante una retícula jerárquica si así lo requieren los contenidos de alguna página en particular.

En las áreas de contenido impreso y on-line encontramos una base de datos de fotografías de personas, de estilo espontáneo, directo y un tanto caprichoso. Las fotografías pretenden reflejar a personas reales con vidas reales, algo esencial para la marca Sageo, y se presentan dispuestas en una cómoda estructura unificadora.

estructura

Reticula jerárquica



comparación de ejemplos

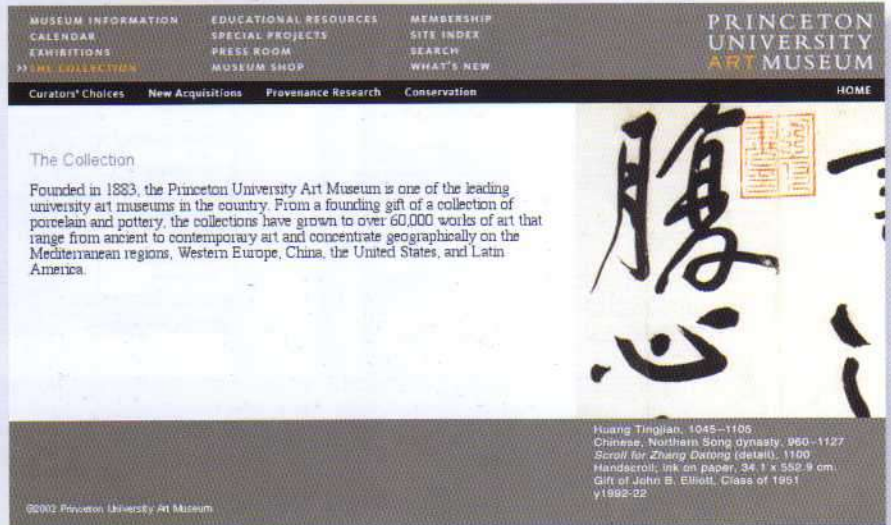
04 14 23 28

31 34 36

07 11 13 14

16 20 22 28

35



MUSEUM INFORMATION	EDUCATIONAL RESOURCES	MEMBERSHIP	
CALENDAR	SPECIAL PROJECTS	SITE INDEX	
EXHIBITIONS	PRESS ROOM	SEARCH	
THE COLLECTION	MUSEUM SHOP	WHAT'S NEW	
Plan a Visit About the Website About the Museum Photographic Services Policy			HOME
Admission & Hours Directions Parking & Accessibility Accommodations Tours			

Directions

The museum is located in McCormick Hall in the middle of the Princeton University campus. Car: From New York and northern New Jersey, take the New Jersey Turnpike to exit 9, follow Rt. 1 south to Princeton, Washington Road exit. Take Washington Road (Rt. 571) to Nassau Street, turn left on Nassau Street. The University gates are at Nassau and Witherspoon streets.

From Philadelphia take I-95 (I-95) north to Rt. 1 north. Follow Rt. 1 to Washington Road exit. Follow Washington Road (Rt. 571) into Princeton. Alternate route from I-95: I-206 north to Nassau Street (Rt. 27).

Rail: New Jersey Transit or Amtrak to Princeton Junction, transfer to shuttle to Princeton campus.

Bus: New Jersey Transit from Trenton, Lawrenceville, and Princeton Community Village to Nassau and Witherspoon streets, Suburban Transit from Port Authority Bus Terminal, New York, via New Brunswick, to Palmer Square, Princeton.

Check out the local weather at [Princeton University](#) before you make the trip.



Francesco Traini, Italian, Pisano, ca. 1321 - ca. 1383
 Saint Anne, Virgin and Child
 Tempera on wood transferred to masonite
 84.9 x 59.5 cm
 The Art Museum, Princeton University
 Bequest of Frank Jewett Mather, Jr.

MUSEUM INFORMATION	EDUCATIONAL RESOURCES	MEMBERSHIP	
CALENDAR	SPECIAL PROJECTS	SITE INDEX	
EXHIBITIONS	PRESS ROOM	SEARCH	
THE COLLECTION	MUSEUM SHOP	WHAT'S NEW	
Curators' Choices New Acquisitions Provenance Research Conservation			HOME
African Art Ancient Art Asian & Near Eastern Art Latin Western Art Photography Pre-Columbian Art Prints & Drawings			

African Art

The works exhibited in the newly renovated gallery of African art have been reinstalled to reveal the continent's immense diversity of artistic production. On view are works from west, central, and south Africa, including objects of prestige and daily use, royal regalia, symbols of secret societies, and sculptures that mark such rites of passage as birth, initiation, and death.

The original bequest for the collection, made in 1953 by Mrs. Donald B. Doyle in memory of her husband, was comprised of works collected prior to 1933 from what is now the Democratic Republic of the Congo. Among the objects is a rare double-carved headrest, an example of the art of the Chokwe peoples and a distinctively shaped Kuba box. In recent years gifts have been made principally by Perry Smith, whose Chokwe chair and Pende ivory pendants are on view, and H. Kelly Rollings, whose emblem of the Leopard Society is a remarkable object from the Cross River region. Princeton's collection was greatly enhanced in 1998 by the bequest to the collection of John B. Elliott, which includes a vast number of objects of daily use, adornment, and Akan gold pieces. While the collection is relatively small in comparison to others in the museum, it does reflect a growing interest in the field among alumni and friends.



Bamileke peoples
Plumed Tunic



Chokwe peoples
Chair

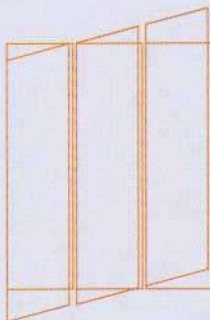


Una retícula jerárquica simple organiza eficazmente la presentación virtual de este museo de arte. Mediante lo que ya se ha convertido en una solución reticular estándar para la compleja información que contienen los menús de navegación, una banda horizontal en la parte superior se distingue por sus colores vivos del contenido que se estructura en la parte inferior, que a su vez está dividida en dos áreas bien diferenciadas: un área de texto y un área para ilustracio-

nes decorativas. La división que aparece inmediatamente bajo la banda donde se enumeran los menús principales del sitio web se expande para listar los menús de navegación secundarios, o niveles B, que desarrollan el tema principal que se haya seleccionado, o nivel A. Al escoger uno de estos *links* que conducen a niveles B, se accede a un listado de *links* de nivel C en la parte inmediatamente inferior.

estructura

Reticula de columnas dimensionales



comparación de ejemplos

02 05 08 11

12 14 18 20

22 26 28 31

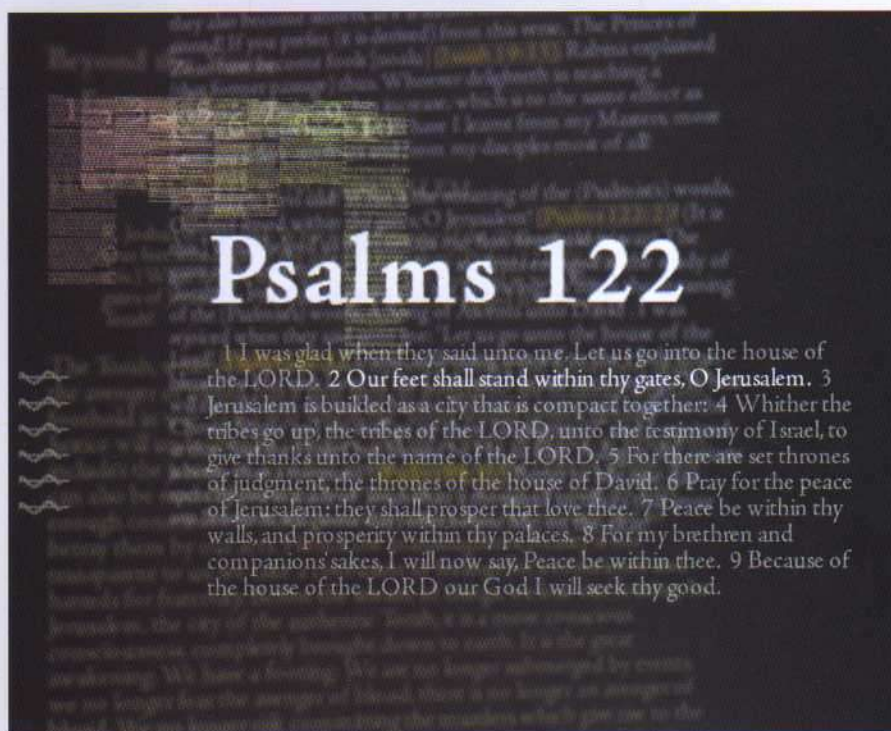
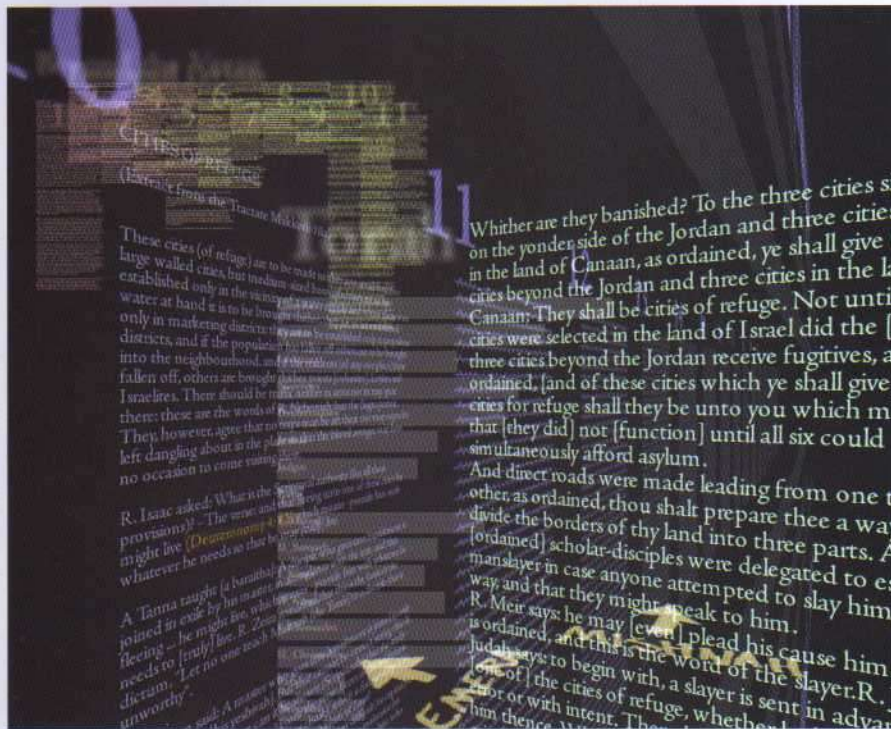
37

04 05 07 09

10 13 15 16

23 24 30 31

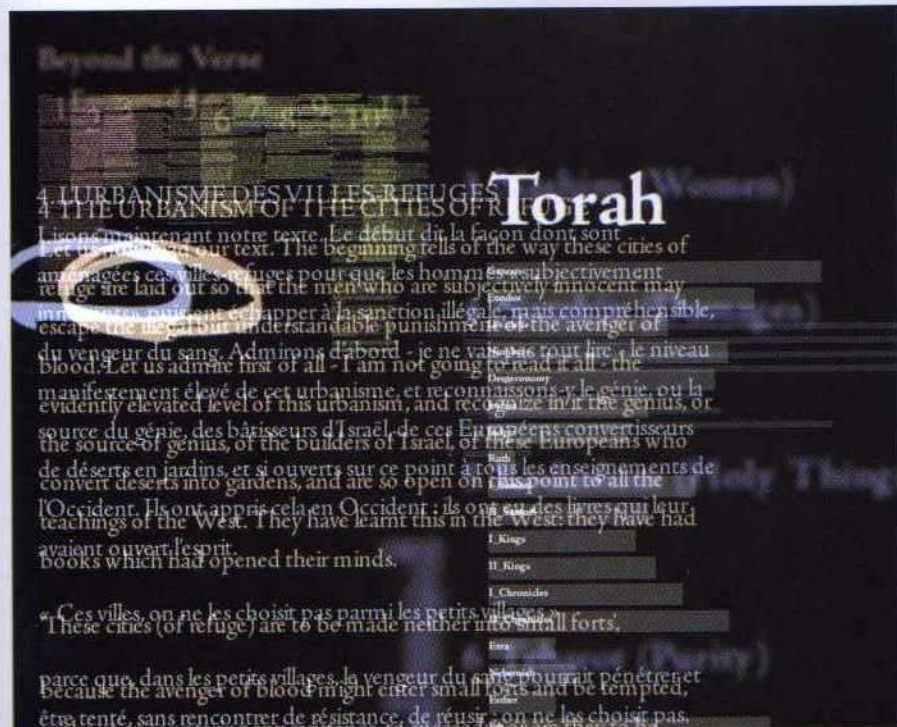
34 36



proyecto
The Talmud Project
interfaz de texto dinámica
interfaz digital interactiva
patentada
© 1999 David Small

cliente
MIT Media Lab
Institución educativa
Cambridge, Massachusetts

diseño
Small Design Firm, Inc.
David Small
Cambridge, Massachusetts



Unas columnas relativamente comunes de tipografía con remates conforman la base de este complejo sistema de información digital, donde se recogen pasajes del Talmud y de la Tora traducidos al inglés y al francés. Mediante unos diales que corresponden a diferentes aspectos de los textos vinculados entre sí, los usuarios pueden seleccionar pasajes y buscar de forma interactiva sus referencias cruzadas con otros fragmentos de la base de datos. Los diales hacen girar en el espacio virtual las columnas de texto, y cada uno de los ejes de las columnas está vinculado a otros textos o a su traducción al segundo idioma. La distribución del texto en las columnas varía en función de los diales que se hayan seleccionado y, por lo tanto, en función del aspecto del texto que se haya escogido. En este sistema de información, la retícula permite conectar miles de páginas y que sean accesibles en cuestión de segundos.



estructura

Reticula jerárquica

comparación de ejemplos

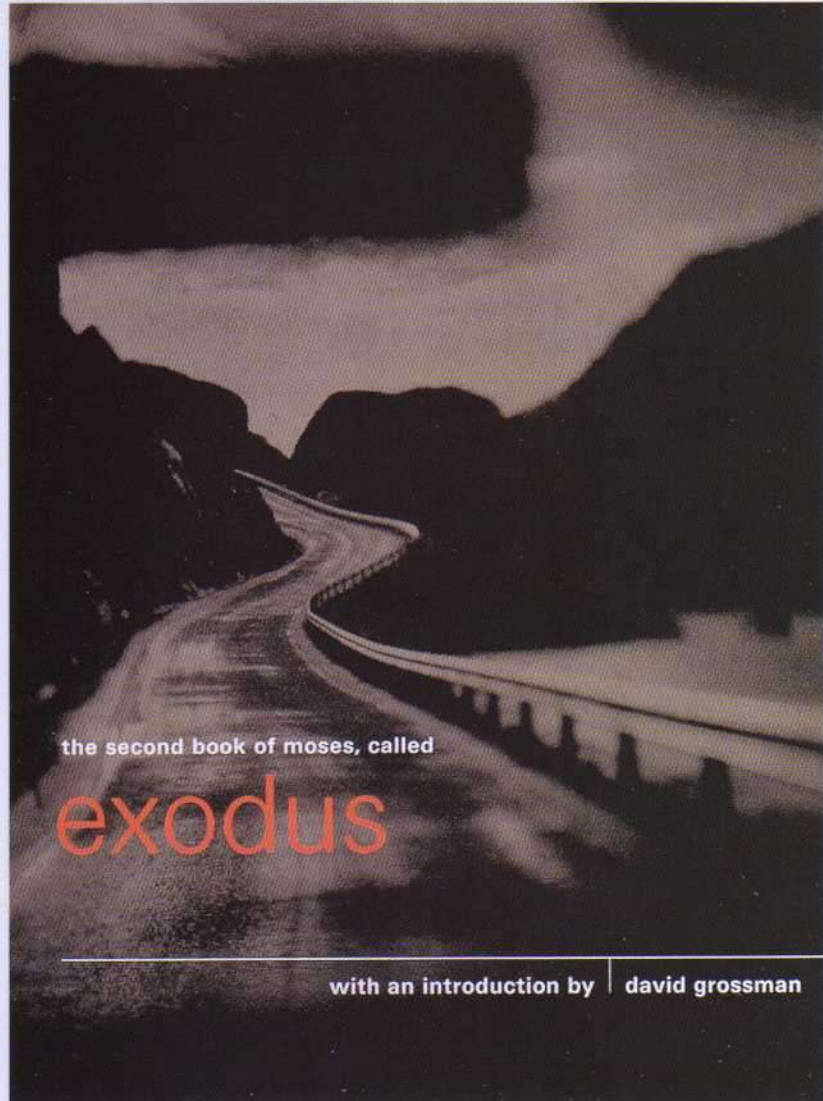
04 07 16 20

23 36

03 08 11 14

16 17 22 27

33

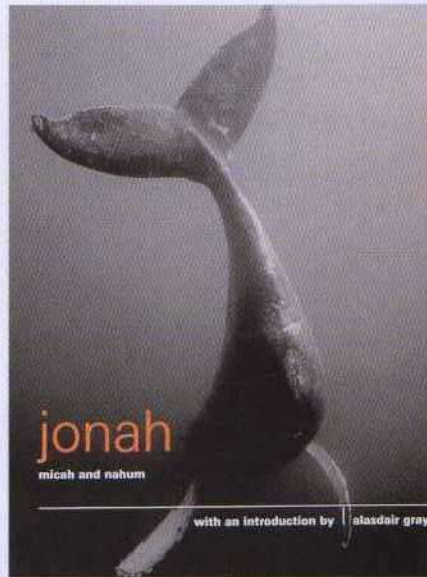
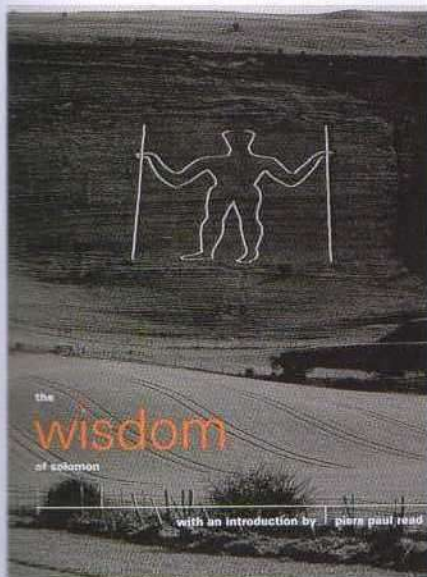
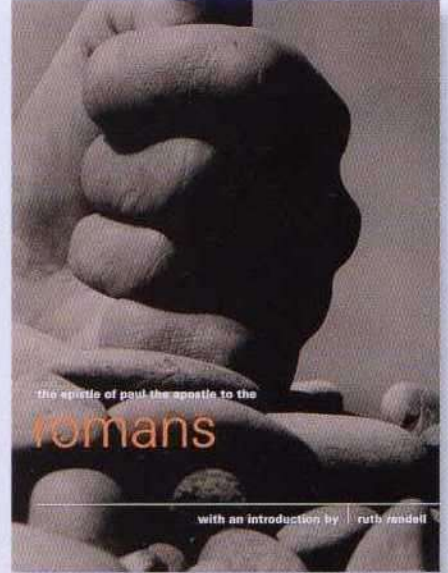
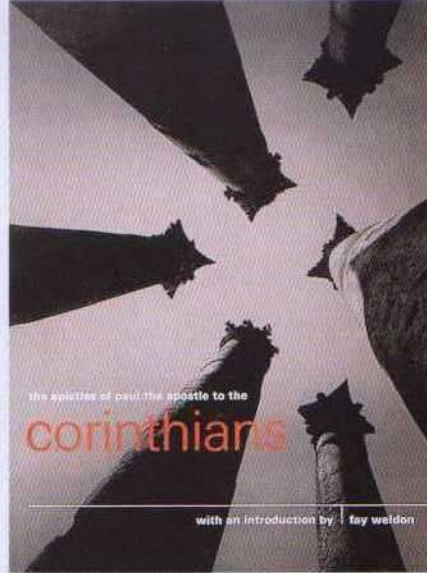
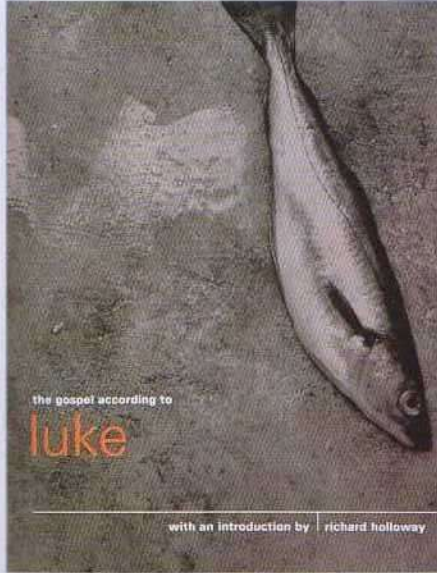


Un conjunto de proporciones reticular, derivado matemáticamente de la anchura de estos extractos bíblicos de pequeño formato, facilita una estructura limpia y sencilla para sus portadas. La altura a la que se sitúa la primera línea superior, donde aparece el título, es la anchura del libro, por lo que se define un cuadrado. La información secundaria se ubica en función de su lugar en la jerarquía (subtítulo, referencia bíblica, autor, traductor). El uso del subrayado estructural y de un filete lineal de encuadre para separar los elementos de esta área contrasta con la enigmática fotografía de la portada y, además, le da un aspecto un poco más moderno.

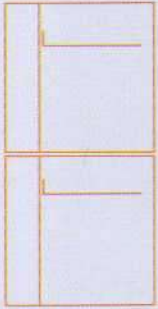
proyecto
The Pocket Canons
Normativa para diseño de
portadas de libros
Encuadernación en rústica
Litografía offset

cliente
Canongate Books, Ltd.
Editorial
Londres, Reino Unido

diseño
Pentagram UK
Angus Hyland
Londres, Reino Unido



estructura
**Reticula modular
jerárquica**



comparación de ejemplos

- 03 04 06 07
- 09 10 13 16
- 17 19 20 22
- 23 25 27 29
- 30 31 34 38
- 02 06 09 12
- 14 16 18 19
- 21 26 31 35



proyecto

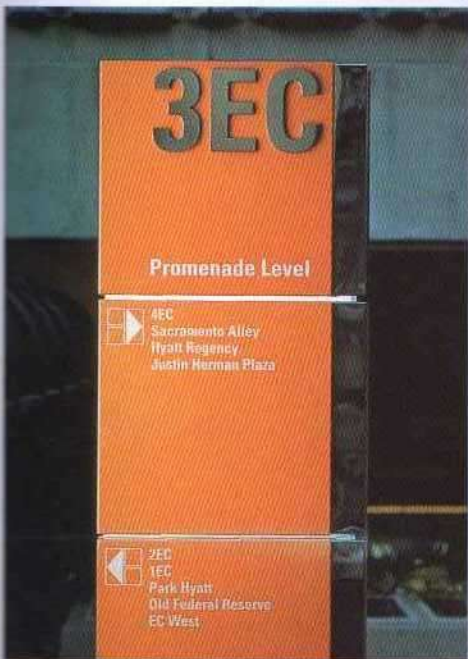
Embarcadero Center
Señalética arquitectónica
y sistemas de indicación
Paneles modulares de acero,
independientes y montados
en las paredes

cliente

Embarcadero Center
Centro comercial
y de oficinas
San Francisco, California

diseño

Foulin + Morris
L. Richard Poulin
Nueva York



La retícula modular que organiza este sistema de señalización pública se extiende desde la mera maquetación hasta la tercera dimensión: las unidades cuadradas son físicamente modulares. Ello significa que la unidad cuadrada básica puede utilizarse sola o bien en combinación con otras para crear paneles informativos independientes, de todo tipo y complejidad. Cada uno de los módulos que componen un panel informativo asume una función jerárquica distinta, y el orden de los módulos de arriba abajo, dentro de cada panel informativo, depende de las necesidades informativas del observador en cada uno de los enclaves específicos dentro del espacio. El módulo superior, por ejemplo, ubica al observador dentro de un edificio concreto del centro comercial. El segundo módulo del panel informativo indica cuál es el punto de información más cercano, lo que permite que el observador ubique en primer lugar lo que está más cerca de cada panel informativo concreto.

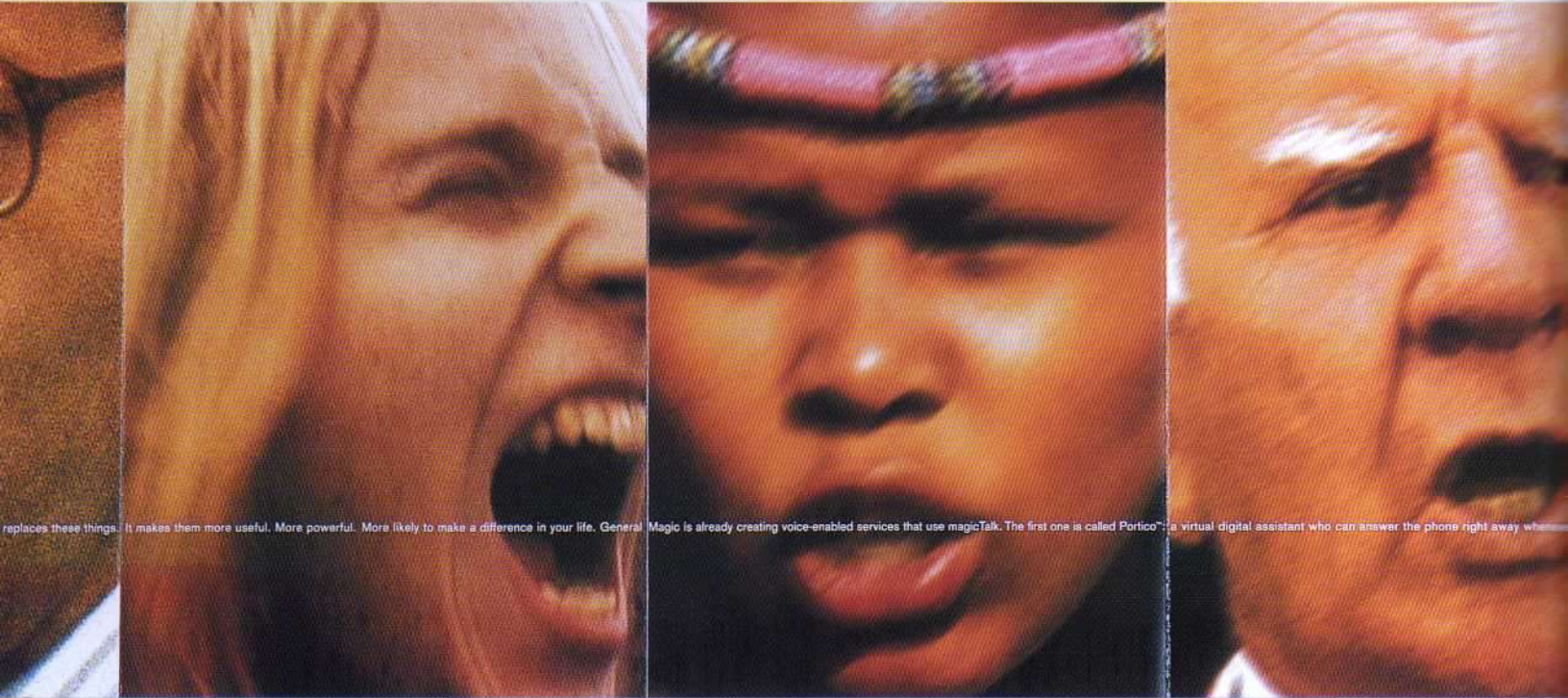
Las señales formadas por un único módulo refuerzan la ubicación y vinculan la imagen de marca directamente a la arquitectura, al estar unidas a las paredes y al evocar las unidades cuadradas de la superficie de piedra del edificio.

estructura

**Reticula compuesta
(jerárquica, de columnas,
de manuscrito)**



Los numerosos componentes de la reticula de esta memoria anual íntima y vivaz parecen no estar en correspondencia con la sencillez de su aspecto. Sin embargo, si se analiza con atención la reticula básica (que es jerárquica), se descubre que es la que ordena el principio verbal abstracto que rige la presentación de la memoria.



replaces these things. It makes them more useful. More powerful. More likely to make a difference in your life. General Magic is already creating voice-enabled services that use magicTalk. The first one is called Portico™, a virtual digital assistant who can answer the phone right away when

comparación de ejemplos

01 04 07 23

32 34

02 05 14 18

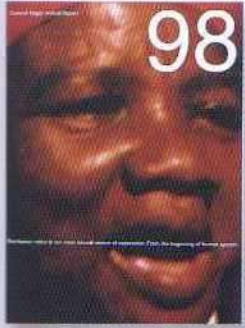
19 22 32

El que personas de todo el mundo puedan intercambiar datos e información gracias a la tecnología de la empresa constituye la idea en torno a la cual se articula el libro. Así, el pliegue en acordeón ofrece un formato continuo que permite que el texto viaje en una larga línea de un extremo al otro.

proyecto
Memoria anual
*Hoja plegada en acordeón
con funda de cartulina
litografía offset*

cliente
General Magic
*Creadores de software
para comunicación digital
Sunnyvale, California*

diseño
Cahan & Associates
San Francisco, California

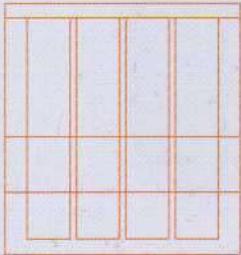


La ubicación de esta única línea responde a un fin: debe fluir a través de las bocas de todos los retratos que recogen las páginas del libro. Ello, no obstante, crea una estructura visual que bloquea el formato para el contenido: la línea de texto divide cada una de las páginas en un cuadrado y un rectángulo. En este caso, la retícula no tiene márgenes y sus proporciones determinan el lugar de los rostros.

En el reverso, los datos financieros se adaptan a una retícula de manuscrito con un bloque de texto que es casi tan ancho como el formato, en un gesto que evoca el contraste explícito con el borde del formato de la retícula en el anverso. El bloque de texto manuscrito define una estructura de columnas estrechas para presentar las tablas con datos financieros.

estructura

Retícula de columnas



comparación de ejemplos

- 02 05 08 11
- 12 14 18 22
- 26 28 33
- 04 05 07 09
- 10 13 15 16
- 23 24 30 36

looking ahead

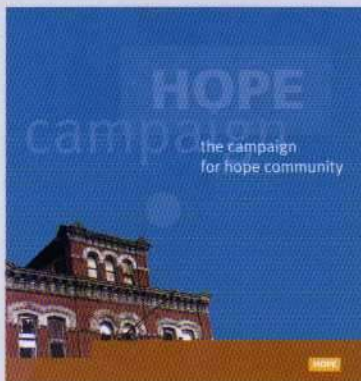
Over the next five years, we seek to animate our vision for East Harlem through a set of mutually reinforcing initiatives: housing development, property acquisition, property management, commercial development, community building, capacity building, and strengthening our financial resource

At the core, from identifying a development strategy to a housing development and construction, we seek to ensure that our initiatives are mutually reinforcing and create a positive impact on the community. We seek to ensure that our initiatives are mutually reinforcing and create a positive impact on the community. We seek to ensure that our initiatives are mutually reinforcing and create a positive impact on the community.

property acquisition

goal: **300**

From our current plan, we have sought to expand the portfolio of housing units that we acquire and manage in East Harlem. Today, we have a clear commitment toward to acquire with a total of 300 units. Our goal is to add a portfolio of 300 units to the portfolio. Units that will be acquired will be targeted to the "focus area".

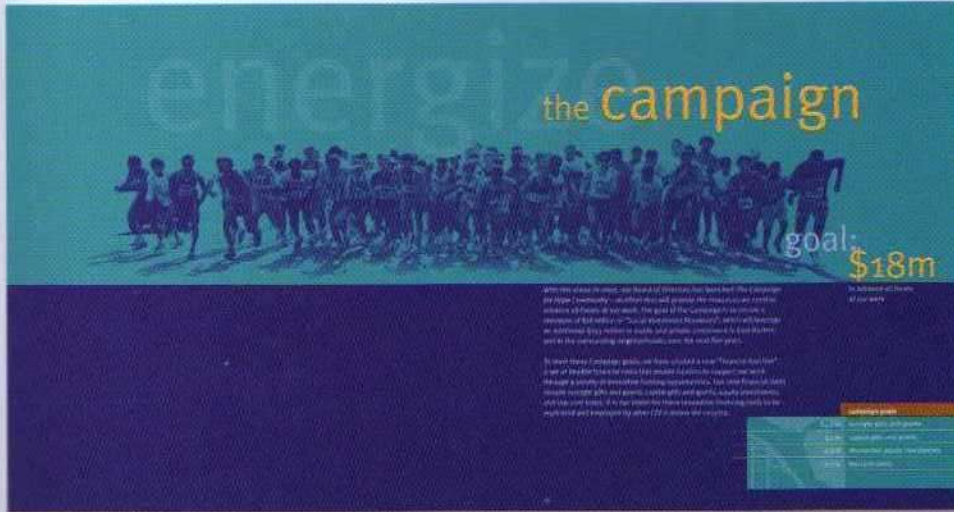


El uso, enormemente variado, de una rigurosa retícula de cuatro columnas aporta una sensación de vitalidad, crecimiento y optimismo a este folleto. La regularidad de la retícula, sin embargo, transmite estabilidad, algo muy importante para el cliente a la hora de asegurarse el apoyo económico de los potenciales inversores a los que va dirigido el folleto.

proyecto
Hope Campaign
 Folleto de marketing para
 inversiones de capital
 Folleto encuadernado
 con grapas
 Litografía offset

cliente
Hope Community, Inc.
 Empresa de desarrollo
 urbano sin ánimo de lucro
 Nueva York

diseño
C. Harvey Graphic Design
 Catherine Lee
 Nueva York

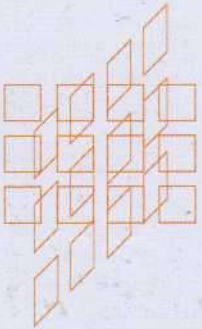


Las secciones principales se caracterizan por sus variados tratamientos. Una sección centrada en los logros que ha conseguido la organización equilibra una fotografía a sangre con una serie de textos y tablas de apoyo. La tipografía de cuerpos grandes se desplaza ligeramente hacia un lado respecto a las alineaciones de las columnas, reforzadas por bloques de color de inspiración arquitectónica para potenciar la impresión de movimiento y espacio. Los párrafos más importantes están separados del texto corrido y pueden alargarse a lo largo de dos o tres columnas. En algunos casos las fotografías disfrutan del mismo privilegio, mientras que el texto se ciñe a una articulación de columnas más rigurosa.



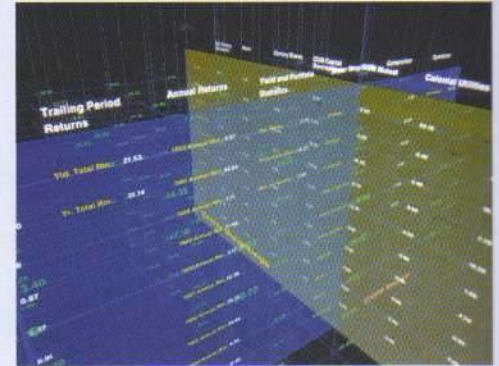
En la sección que trata la actual campaña económica de la empresa, las columnas se utilizan con mayor rigidez. Dos marcadas líneas de flujo crean un espacio desde el que los conceptos importantes pueden dominar cada página: un titular que describe la clase de aportaciones económicas y la línea superior del bloque de texto con la que se alinea la cifra económica que constituye el objetivo que se desea lograr. Estas líneas de flujo aportan continuidad visual a toda la sección y, a la vez, insinúan al lector cuál es la información más importante en cada página.

estructura
**Reticula modular
dimensional**



comparación de ejemplos

03	06	07	09
10	13	16	17
19	22	24	25
27	29	30	33
35			
02	05	06	07
09	10	12	18
19	21	26	28
31	33	35	36



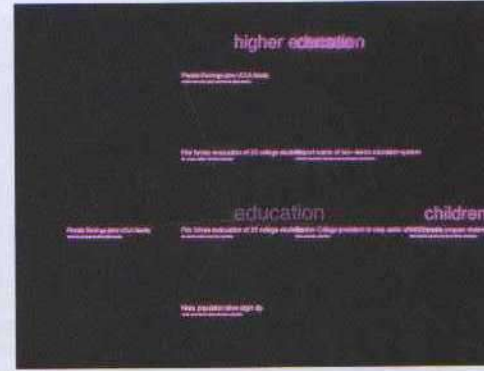
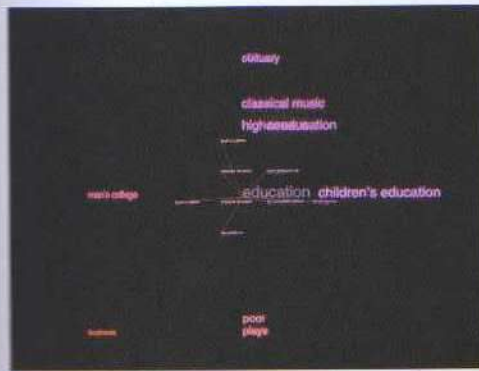
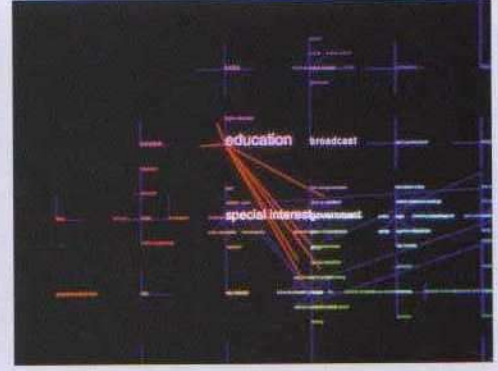
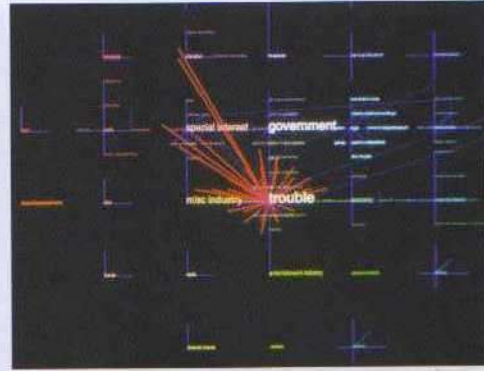
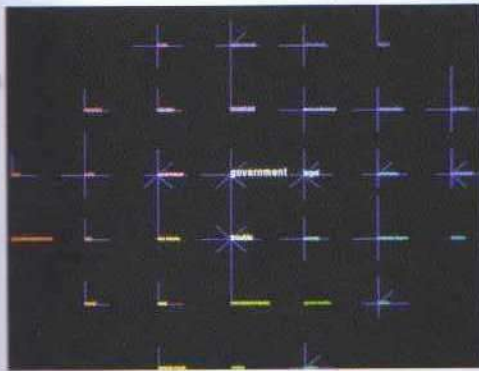
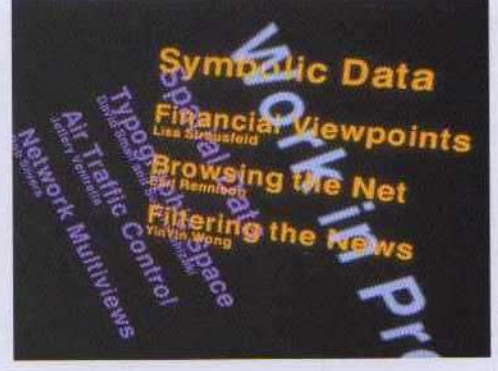
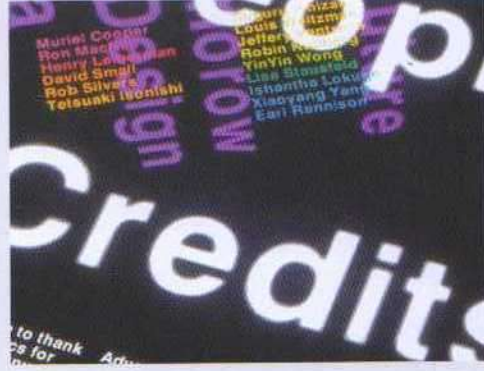
La premisa de esta innovadora interfaz digital, realizada para un congreso de nuevos medios y diseño, es aportar dimensión a la información textual para hacerla más accesible, así como facilitar la conexión de componentes relacionados mediante el uso de un modelo espacial. Se decidió disponer el texto de acuerdo con una retícula tipográfica estándar pero en tres dimensiones, de manera que hubiese muchos ejes que lo organizaran simultáneamente.

Se presentan diferentes tipos de información: una selección de artículos de noticias clasificados por temas, un complejo conjunto de datos financieros, un mapa geográfico de Estados Unidos y un mapa virtual de los usuarios que están conectados entre sí a través de Internet.

proyecto
 Interfaz de texto
 dinámica
 Presentación digital
 Software patentado

cliente
 TED Conferences LLC
 Technology, Entertainment
 and Design Conferences
 Los Angeles, California

diseño
 MIT Media Lab
 Taller de Lenguaje Visible
 Muriel Cooper (CD)
 David Small
 Cambridge, Massachusetts



Los mapas se presentan en un espacio que sirve como referente de la ubicación y la escala, y los textos están dispuestos en retículas modulares que permiten que el usuario se mueva a través de la información de manera intuitiva, pasando de un tema a otro y descubriendo los vínculos de un artículo con otros relacionados.

El usuario puede ordenar la información de la base de datos en torno a los ejes de la retícula dependiendo del camino de búsqueda que desee seguir: cada eje muestra un conjunto de datos ordenados según criterios específicos. Las relaciones entre los diferentes conjuntos de datos se visualizan y son accesibles a través del movimiento del diseño; el usuario puede ver qué información está conectada a través de las líneas de la retícula y alrededor de las esquinas.

La legibilidad de la información cambia en función de su orientación hacia el usuario. A medida que éste navega por la retícula, el texto que corre a través de otro eje puede hacerse girar hasta situarse en una posición adecuada para la lectura; los objetos textuales, vistos de lejos, cambian de color y se vuelven más claros a medida que se van acercando.

la RRet

2

Diseñar sin.

ícuila

Interludio histórico

Las semillas de la deconstrucción

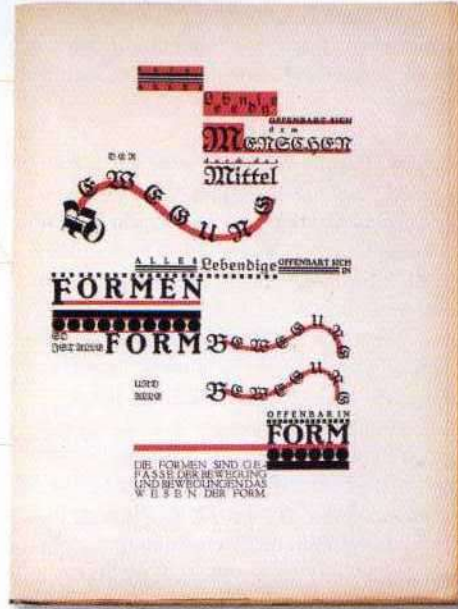
Hasta finales del siglo xx, la industria del diseño tendía a centrarse en la influencia del racionalismo –que crecía de un modo más o menos constante– cuando trazaba la historia de su desarrollo o quería promocionarse a sí misma, y ello por una buena razón: el énfasis en los aspectos pragmáticos y racionales del diseño ayuda a los clientes a comprenderlo y a confiar en la industria del diseño como recurso. Pero cualquier campo de la creación artística abarca diferentes escuelas de pensamiento, algunas de ellas contradictorias, y el diseño gráfico no es una excepción.

Al igual que el uso de retículas en la práctica del diseño moderno surgió a partir del desarrollo de la tecnología, la estética, el pensamiento y la industrialización, el uso de métodos de composición alternativos e intuitivos –que prevalece en la práctica actual del diseño– nació a partir de estas mismas influencias. Junto con las maravillas de la producción mecanizada llegó también la eficacia para la crueldad y la destrucción. Los últimos años del siglo xix y los primeros del xx estuvieron plagados de guerras a una escala nunca vista con anterioridad, y que fueron posibles por innovaciones como el revólver Gatling, los tanques, las granadas y las minas. Esta locura, unida a las publicaciones de Sigmund Freud sobre la psique humana, alentó la exploración de lo absurdo y lo primitivo en el arte y el diseño. Ya en los años ochenta del siglo xix se inició una tendencia hacia la creación de imágenes como reacción al poder devastador de las máquinas y la guerra: la sensual imaginería vegetal del *art nouveau* supuso la búsqueda de lo individual, lo orgánico y lo idiosincrásico en el diseño; la agresividad de las obras expresionistas mostraba una preocupación por el sufrimiento humano; y el dadaísmo y el surrealismo exploraron el subconsciente, los estados oníricos y los aspectos absurdos del lenguaje.

Una nueva realidad visual. Estos últimos movimientos nacieron como reacción a la I Guerra Mundial. Los dadaístas aplicaron el extraño y novedoso lenguaje de la abstracción al lenguaje verbal para expresar su horror ante la guerra.

En 1914 el poeta Hugo Ball abrió en Zúrich el cabaret Voltaire, punto de encuentro de poetas, escritores, músicos y artistas que compartían esta indignación. Entre ellos se contaban Tristan Tzara, que preparó los manifiestos del grupo y publicó la revista *Dada*; Jean Arp, pintor y escultor; y, más tarde, también Marcel Duchamp, un pintor que inició su carrera en el cubismo pero que después se sintió más fascinado por el simbolismo y los juegos lingüísticos. El lenguaje y la experimentación se unieron en los explosivos poemas dadaístas; así como en sus carteles sin sentido, en los que las palabras no se correspondían con ningún significado explícito. En el movimiento dada, las letras y las palabras son imágenes de estados emocionales o psicológicos, y su poder emana de las disposiciones visuales agresivas que representan esos estados, no de su condición de soportes de un significado literal. El uso que el dadaísmo hizo de la tipografía se asemejaba al que hicieron otros movimientos como el futurismo, en el que el tratamiento visual de la información también se empleaba como vehículo gráfico para las asociaciones del observador. Filippo Marinetti, el fundador del futurismo, utilizaba tramas de letras repetidas, junto con una escala y una disposición de un gran dinamismo, para transmitir ideas sobre el sonido, el movimiento y el violento poder de las máquinas.

En Francia, los poetas cubistas y simbolistas exploraron también el retrato sintáctico de la escritura mediante la tipografía, basándose en sus atributos orales o verbales. Stéphane Mallarmé y Guillaume Apollinaire crearon imágenes hechas de palabras en poemas y ensayos en los que la estructura de las páginas venía definida por la imagen en cuestión. El famoso poema de Apollinaire *Il Pleut* ["Llueve"] está organizado en líneas verticales que recuerdan a la lluvia. Apollinaire y otros poetas como él estaban influenciados por la semiótica y el estudio de los signos, teoría desarrollada por el estadounidense Charles Peirce y el francés Ferdinand de Saussure.



Esta poetización de la expresión visual —caracterizada por los juegos visuales de palabras y por la aproximación al tema o la experiencia real por medio de signos no relacionados con ella— se convirtió en una tendencia que, en el ámbito del diseño gráfico, acabó por desarrollarse al tiempo que el racionalismo seguía evolucionando.

Orden y desorden unidos. El *collage* fue otra analogía visual que contribuyó a la aparición de las nuevas concepciones formales iniciadas con el cubismo. Con esta técnica se yuxtaponían imágenes encontradas, creando relaciones dinámicas en las que el azar desempeñaba un papel importante para la percepción del significado. Los dadaístas berlineses Hannah Hoch y Raoul Hausmann se contaron entre los primeros artistas conocidos que emplearon el *collage*. El diseñador y artista Kurt Schwitters, que trabajó en Hanover, destaca por haber ayudado a establecer tanto sistemas reticulares como sistemas irracionales en el campo del diseño. La obra dadaísta de Schwitters estuvo completada por su actividad como diseñador publicitario con prestigiosas cuentas a su cargo. Combinó la producción de *collage* de recortes tipográficos y residuos de papel con la creación de carteles profesionales y el diseño de maquetas para diversas revistas. Entre ellas se incluía la suya

propia, *Merz*, que recogía artículos y ensayos visuales basados en los poemas sin sentido que él mismo componía. Schwitters colaboró con Theo van Doesburg y con El Lissitzky en varias ocasiones, fundiendo sus intereses constructivistas con los intereses del movimiento dada.

Schwitters es uno de los diseñadores del siglo xx que ayudaron a asimilar e institucionalizar las perspectivas no racionales en el diseño, en especial en la tipografía, junto con las que iban desarrollando los estructuralistas racionalistas.

La estrecha vinculación entre las perspectivas racionales y las irracionales también resultaba patente en la Bauhaus de Weimar, antes de que la escuela diese un giro decisivo hacia el racionalismo en sus planes de estudio. Johannes Itten, miembro del grupo de pintores Blaue Reiter, al que también pertenecía Wassily Kandinsky, tuvo un papel relevante a la hora de elaborar los planes de estudio fundacionales de la Bauhaus, que entre otras cosas enfatizaban la exploración de la creación de marcas personales. Los experimentos de Itten en el taller de tipografía, antes de ser sustituido por Moholy-Nagy en 1923, habían empezado a incorporar la composición pictórica, no rectilínea, y el uso de elementos de la caja tipográfica: utilizaba líneas de plomo normalmente destinadas a crear espaciados como elementos decorativos, a fin de potenciar visualmente el énfasis de la tipografía. En su publicación *Utopia*, de 1921, sus composiciones combinan la poesía simbolista concreta y la expresión idiosincrásica con páginas estructuradas de forma intuitiva.

Durante aquel mismo periodo, en los Países Bajos, diseñadores como Piet Zwart se estaban acercando a la nueva abstracción desde una perspectiva diferente. El diseño holandés tenía ya una historia de innovación y utilización sorprendente de formas simbólicas y abstractas, que se remontaba a diseñadores simbolistas y modernistas como Jan Toorop y Johan Thorn-Prikker, de finales del siglo xix. El empleo que Zwart hizo del montaje y el expresionismo tipográfico fundía esta perspectiva simbolista con la pureza de colores primarios propia de *de Stijl* y la composición dinámica del dadaísmo y el futurismo. El trabajo de Zwart para clientes como NKF, una empresa dedicada a la fabricación de cables industriales, se situó en un punto equidistante

Zürcher Maler
Pintores de Zúrich
Cartel
Emil Ruder
De *Typography*, publicado
por Niggli Verlag, Zúrich, 1960

Dada
Boceto tipográfico
Inspirado en otros bocetos
similares dibujados por
Emil Ruder



entre lo estructural y lo intuitivo, sirviéndose de manera apropiada de ambos sistemas de pensamiento en función de los dictados del contenido del catálogo.

La II Guerra Mundial dispersó y aisló a muchos diseñadores. En Suiza, la perspectiva pictórica y simbólica de Ernst Keller se había unido a la precisión matemática y arquitectónica de los defensores de la retícula en Zúrich, como Josef Müller-Brockmann y Carlo Vivarelli. Armin Hoffmann, antiguo alumno de Keller, se dedicó a la composición visual elemental en su labor como director de la escuela de diseño de Basilea, donde contrató a Emil Ruder como profesor de tipografía. Tanto la obra de Ruder como su producción se centraban en una tipografía inspirada en posiciones estructurales, pero Ruder se ocupó asimismo de combinarla con la imaginaria mediante el énfasis en su potencial pictórico. A diferencia de Müller-Brockmann, Ruder mezclaba con total libertad los cambios de peso, inclinación y cuerpo, incluso en la misma línea de tipografía, a fin de conseguir una representación semiótica del lenguaje. En su libro de 1960, *Typography*, dedica varias páginas a comentar las retículas, si bien una parte mucho mayor del libro se ocupa de exponer las características de la tipografía en su condición de imagen con rasgos visuales intrínsecos que no pueden pasarse por alto. La paradoja de la obra de Ruder radica en que su riguroso punto de vista a la hora de examinar las características visuales y semánticas de la tipografía no solamente condujo a anticipar la aparición de trabajos deconstructivos entre sus estudiantes, sino también a que él mismo crease este tipo de trabajos. En sus experimentos con la familia tipográfica Univers, por ejemplo, comunica visualmente nociones que tienen que ver con estados físicos o emociona-

les, como ocurre en su composición *Jazz*, donde corta y cruza columnas en diagonal mediante la alineación de las palabras en un ángulo. Otros experimentos, en los que Ruder expresa el significado de las palabras mediante la alteración de su construcción visual o la ruptura, muestran que estaba investigando ideas apuntadas por los diseñadores dadaístas y futuristas de los años veinte, como Marinetti y Schwitters. Así, la obra de Ruder puede interpretarse como un paso hacia la codificación de los experimentos sintácticos y semióticos en el marco del estilo internacional, tal como éste se iba desarrollando; es decir, Ruder contribuyó activamente a preparar el terreno para la deconstrucción de la retícula en el contexto de la estética racional del diseño gráfico estructuralista. Su actividad como profesor, sus experimentos y su interacción con los alumnos llegarían a ejercer una profunda influencia.

Contra el establishment. A mediados de los años sesenta, el estilo internacional estaba atrincherándose como metodología del diseño, tanto en Europa como en Estados Unidos. Los estudiantes de las escuelas de Basilea y Zúrich –y también de la Kunstgewerbeschule de Ulm, Alemania (fundada en parte por Max Bill)– estaban difundiendo su estética reductora y minimalista. Las empresas se beneficiaron de los aspectos unificadores y rentables (en lo que a costes se refiere) de las identidades corporativas basadas en retículas que defendían estos estudiantes. Pero, a medida que el joven colectivo de diseñadores –al igual que todos los demás– continuaba recuperándose de la II Guerra Mundial, iba volviéndose cada vez más crítico ante las formas de pensar establecidas, cada vez más cauteloso ante los argumentos corporativos y gubernamentales y cada vez más contrario a los impulsos clasistas que habían reprimido y maltratado a determinados grupos de personas durante la guerra. En Estados Unidos, el movimiento en defensa de los derechos civiles llamó la atención sobre los grupos desfavorecidos; las revoluciones china y cubana pusieron en evidencia situaciones de descontento similares. En medio de la metódica eficiencia del estilo internacional, la búsqueda de expresión basada en experiencias y narrativas personales se vio impulsada por el *rock and roll*, la revolución sexual y el ascenso de la cultura popular de los jóvenes. La psicodelia, la televisión y un redescu-

daDa

Ausstellung
Cartel
Wolfgang Weingart
Cortesía de
Wolfgang Weingart

Was ich morgen...
Boceto tipográfico
Wolfgang Weingart
Cortesía de
Wolfgang Weingart

brimiento del modernismo hicieron surgir lenguajes y contramovimientos dentro del diseño que no encajaban por completo en las tendencias más generales: los carteles psicodélicos de Victor Moscoso y Haight-Ashbury en la costa oeste americana; Milton Glaser, Seymour Chwast y el idiosincrásico estilo ilustrativo histórico del grupo PushPin, y la publicidad conceptual basada en "grandes ideas" de Bob Gill, Bill Bernbach y Henry Wolf. Estas y otras perspectivas florecieron en las décadas de los sesenta y los setenta a pesar del estilo internacional; funcionaron en torno al movimiento moderno, recogiendo impulsos procedentes del exterior y ejerciendo una sosegada influencia que provocaría cambios impresionantes en el campo del diseño.

En Basilea, los alumnos de Emil Ruder estudiaban los principios tipográficos fundamentales



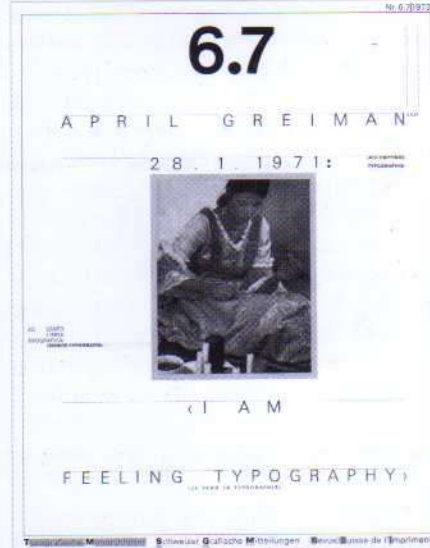
cuando un joven aprendiz de cajista de Stuttgart se incorporó a la escuela. Wolfgang Weingart había aprendido en un taller tipográfico tradicional en Alemania, pero había recibido también la influencia de Hoffmann, Müller-Brockmann y Ruder a través de otro aprendiz mayor que él. Fascinado por la sorprendente idea de una tipografía orientada a aspectos visuales que compartían los suizos, Weingart llegó a Basilea en 1964 para formarse como diseñador. Sus experimentos en el taller de tipografía, donde había recurrido a la impresión accidental de diversos elementos para su trabajo —como las líneas de plomo que se utilizaban para separar las líneas tipográficas entre sí y las bases de las letras de plomo— le permitieron acceder a la escuela. Pero la exploración metódica de los matices tipográficos que Ruder planteaba lo intimidó y lo aburrió; Weingart se sentía más cómodo creando imágenes con elementos tomados de la caja tipográfica. Tras haber absorbido gran parte del pensamiento suizo durante su aprendizaje, Weingart inició su propia exploración sistemática de la forma tipográfica, aunque con una importante diferencia: en su perspectiva se retomaba la idea de composición visualmente semántica —tipografía que basa su forma visual en la estructura verbal de las palabras que representa—, pero llevándola más allá de la presentación funcional a la que aspiraba Ruder, para llegar a un punto de vista personal, idiosincrásico

Typographische Monatsblätter
Portada de publicación periódica
Wolfgang Weingart
Cortesía de Wolfgang Weingart

Geigy
Portada de folleto
Steff Geissbühler
Cortesía de Steff Geissbühler

Typographische Monatsblätter
Portada de publicación periódica
Wolfgang Weingart
Cortesía de Wolfgang Weingart

Vitra Workspirit
Folleto de productos
April Greiman
Cortesía de April Greiman



tenía del espacio, así como su forma de mezclar texturas, ejercieron un profundo impacto sobre el diseño de la joven April Greiman. Cuando ésta regresó a Estados Unidos, trabajó como diseñadora e impartió clases en Filadelfia, Boston y Nueva York, para acabar estableciéndose en Los Ángeles a principios de los años ochenta.



y textualmente expresivo que estaba próximo a la pintura. Weingart tenía en cuenta las estructuras profundas y los rasgos formales absolutos del material con el que trabajaba, tomándolos como indicadores de formas potencialmente nuevas de componer. Al destacar grupos de palabras que estaban cercanas con áreas en negativo conseguía crear frases secundarias que entraban en juego en el mismo párrafo; al rellenar el espacio vacío dejado por un párrafo a bandera, añá-

dia impacto arquitectónico a la página; y al combinar formas de letras para crear nuevas formas, o al espaciarlas en disposiciones visuales intencionadas, enfatizaba sus características estructurales o aludía a formas de su entorno. En esencia, Weingart desveló un nuevo potencial visual del lenguaje por medio de su deconstrucción, y la relevancia de su trabajo fue profunda. Implicó que la estructura racional —la retícula— se viese como uno de los muchos sistemas posibles para organizar el material visual, y que el contexto se convirtiese en un factor importante a la hora de determinar el mejor sistema para un proyecto específico.



Los iconoclastas y la academia. En 1968 Armin Hofmann le pidió a Weingart que trabajase como profesor. En esa misma época, Weingart recibía solicitudes de todo el mundo para impartir conferencias y mostrar su trabajo. Su perspectiva tipográfica, en conjunción con la enseñanza de Hofmann, influyó a muchas generaciones de estudiantes de la escuela de Basilea. La originalidad del punto de vista de Weingart resultaba especialmente atractiva para los jóvenes estudiantes de diseño, que ahora llegaban a Basilea desde diversos países. Entre ellos se contaban estadounidenses como April Greiman, alumna de dos profesores graduados en Basilea, Hans U. Allemann, Inge Druckrey y Christine Zelinsky, que enseñaban en el Kansas City Art Institute de Missouri. La visión dimensional que Weingart

Greiman comenzó a experimentar con diversas tecnologías emergentes, como el video, en combinación con imágenes encontradas y con técnicas tradicionales de impresión. Sus trabajos continuaron definiendo el nuevo lenguaje visual de Basilea y de otras escuelas de diseño de orientación semejante. La organización y el tratamiento del material visual eran controlados por la intuición y por una reacción directa y visceral frente a sus características ópticas y conceptuales. Al igual que ella, otros estudiantes, que también acabaron convirtiéndose en profesores (en escuelas como el Philadelphia College of Art y Carnegie Mellon) y trabajando en Nueva York y Los Ángeles, se llevaron consigo a Estados Unidos esa mezcla de disciplina y experimentación de la escuela en Basilea. Una nueva ola de diseñadores suizos o formados en Suiza —Dan Friedman, Willi Kunz, Steff Giessbühler, Chris

Cranbrook Graduate
Design
Cartel
Katherine McCoy
Cortesía de Katherine McCoy

Reading as Gender
Cartel
Allen Hori
Cortesía de Allen Hori

See/Read/Image Text
Cranbrook Graduate
Design
Cartel
Katherine McCoy
Cortesía de Katherine McCoy

The New Discourse
Página de libro
Katherine McCoy
Cortesía de Katherine McCoy

Myers— se unió a los alemanes y a diseñadores de otros países en el desarrollo de esta nueva vertiente dentro de la práctica general del diseño gráfico.

Nuevos discursos de la forma. En 1970 una diseñadora industrial de Chicago recién licenciada, llamada Katherine McCoy, se encontró trabajando como diseñadora gráfica en Unimark International, que utilizaba el estilo internacional minimalista suizo para dar una nueva forma al mundo de la comunicación empresarial. Un año más tarde, comenzó a impartir clases de diseño gráfico en Cranbrook, una escuela de arte y diseño de Michigan con una larga tradición de implicación en la arquitectura de vanguardia. Los planes de enseñanza iniciales de McCoy derivaban de los métodos tipográficos basados en retículas con los que se había familiarizado en Unimark. Pero, en el contexto experimental e intelectual de Cranbrook, ella y sus compañeros de claustro comenzaron a poner en cuestión el sistema visual que estaban perpetuando. En esa época, los experimentos de Weingart se difundían por todas partes; además, los textos de los arquitectos Robert Venturi y Denise Scott-Brown estaban ejerciendo un profundo impacto. Su influyente libro de 1972, *Learning from Las Vegas*, contribuyó a establecer una visión radicalmente novedosa del estilo local: en lugar de rechazar las expresiones visuales chillonas, *naïve* y popu-

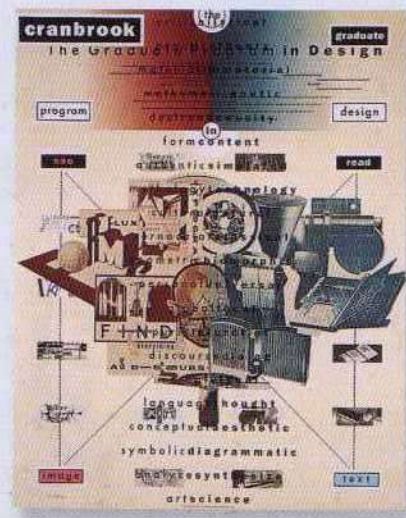


lares como los *drive-ins* y los casinos, los diseñadores podían utilizar esas formas idiosincrásicas para conectar con su público a un nivel más personal. Edward Fella, buen amigo de McCoy (y posteriormente alumno de Cranbrook), estaba especialmente interesado en la señalización

y la rotulación popular. Otros diseñadores comenzaron a investigar la iconografía del mundo del juego, las formas históricas tipográficas y los sistemas de codificación, tratándolos como fuentes de las que extraer una interacción entre imagen y tipografía que condujese a un equivalente gráfico de las ideas que defendían Venturi y Scott-Brown.

Una vez más, las preocupaciones políticas y sociales pasaron a ocupar el primer plano en las mentes de los diseñadores. En Cranbrook y en la costa oeste estadounidense, estas deformaciones de la cultura popular dieron pie a debates en torno a cuestiones de raza, sexo y clase, al distinguirlas visualmente de la apariencia suave del estilo internacional. Como consecuencia, estos diseñadores también se alejaron de lo que consideraban el *establishment* en el diseño, asentado en la costa este estadounidense y en Europa. Desde el punto de vista de muchos diseñadores que formaban parte de ese *establishment*, el trabajo de Cranbrook se consideraba simplemente feo o bien moralmente equivocado, en tanto que rechazaba el progreso que la modernidad se había esforzado tanto por conseguir. Dentro de la contracultura del diseño, sin embargo, entre los diseñadores predominaba la sensación de que estaban explorando una vertiente tardía de la modernidad, una forma autocrítica y manierista. Durante el periodo comprendido entre 1971 y 1984 se acuñó la palabra "deconstrucción" para describir aquello que constituía el objetivo de tales experimentos: desmontar las estructuras preconcebidas, o bien utilizarlas como punto de

partida para encontrar nuevas formas de establecer conexiones visuales y verbales entre las imágenes y el lenguaje. Además de los textos de Venturi y Scott-Brown, la filosofía posestructuralista y la semiótica se habían ido filtrando también en la fórmula. La obra de McCoy, por ejemplo, comenzó con estructuras reticulares y empezó a desplazar elementos de su lugar en la estructura primaria, como en sus carteles de reclutamiento; otros enfoques incluían un espacio adicional entre las palabras o las líneas de tipografía, al componer texto corrido, para atraer atención sobre la gramática. El análisis de estas distinciones y la posterior elaboración de exageradas configuraciones de tipografía e imagen a



Sci-Arc Summer Programs
Cartel
April Greiman
Cortesía de April Greiman

Contemporary Improvised
Music
Cartel
Allen Hori/Studio Dumbar
Cortesía de Allen Hori

Tulipstoolong
Cartel
Allen Hori
Cortesía de Allen Hori

Hanging at Carmine
Street: Beach Culture
Doble página de
publicación periódica
David Carson
Cortesía de David Carson

partir de este tipo de hallazgos se convirtieron en el sello distintivo de los trabajos realizados en Cranbrook por diseñadores como Robert Nakata, Allen Hori, Lorraine Wilde, Lucille Tenazas, Scott Santoro, Laurie Haycock y P. Scott Makela. Estos diseños ponían de manifiesto la influencia de teóricos como el filósofo posestructuralista Michel Foucault o el semiólogo Roland Barthes, al igual que de la nueva ola suiza. En la mayoría de los casos, las nociones de belleza tradicionales se evitaban para buscar, en cambio, combinaciones poco habituales de textura y lenguaje.

La segunda revolución industrial. Mientras la comunidad de diseñadores se esforzaba por comprender el debate intelectual que se desarrollaba en Cranbrook, nació el ordenador.

Cuando en 1984 Apple Computers presentó el ordenador personal con una interfaz gráfica, la práctica del diseño vivió una revolución comparable a Revolución Industrial ocurrida en la década de 1780. Los diseñadores asimilaban rápidamente la nueva tecnología para la manipulación ágil e impecable de imagen y tipografía que permitían los programas de gráficos. La obra de April Greiman incorporó la capacidad del ordenador para editar imágenes a su proceso de hibridación de medios, tipografía y espacio perceptivo. En Cranbrook, el desarrollo del diseño se vinculó también a nuevas posibilidades; textura, imagen y tipografía ya podían ser manipuladas en combinaciones exóticas que iban más allá de sus deconstrucciones, que en sí mismas ya constituían un desafío, para llegar hasta el espacio tridimensional.

la composición tipográfica digital de alta calidad hasta un público enorme. De esta forma, la asimilación de modos de expresión locales o populares por parte del diseño se complementó



con la asimilación inversa: muchas personas que no se habían formado en ese campo se familiarizaron con los recursos empleados en el diseño.

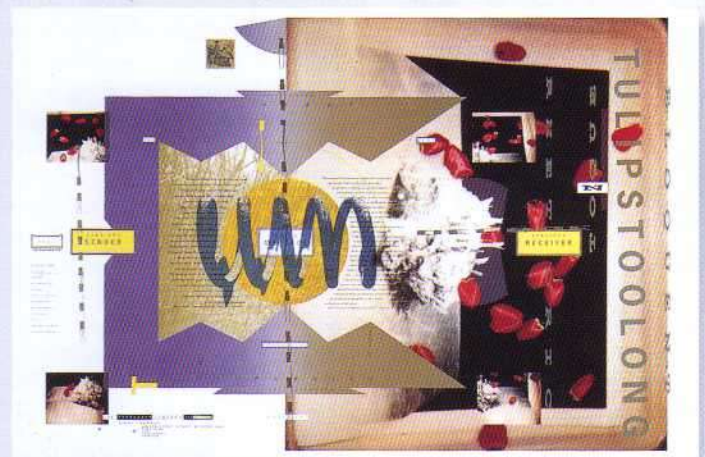
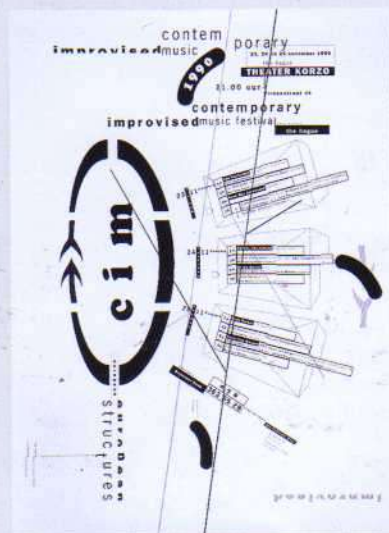
David Carson constituye un buen ejemplo de esta transformación. Carson, licenciado en sociología y *surfista*, llegó al diseño a través de su trabajo en *Beach Culture* (Cultura de playa), una revista de *surf* californiana. Sus maquetas improvisadas se basaban en una forma intuitiva de situar los elementos que tenía más que ver con la interpretación de la experiencia del contenido que con una forma racional o imparcial de organizarlo.

Recurriendo a la gran capacidad del ordenador para componer textos, Carson pudo explorar disposiciones y efectos tipográficos que hubieran



Los diseñadores holandeses, que históricamente habían resultado ser un campo de pruebas para las innovaciones visuales en el ámbito comercial, no sólo acogieron estos avances teóricos y tecnológicos, sino también a gran cantidad de estudiantes en prácticas y licenciados de las escuelas de diseño estadounidenses. Allen Hori y Robert Nakata, ambos licenciados en Cranbrook, por ejemplo, estuvieron trabajando para el Studio Dumbar, que ya destacaba por su utilización conceptual de la fotografía y una tipografía espacial surrealista en su trabajo para las grandes empresas holandesas.

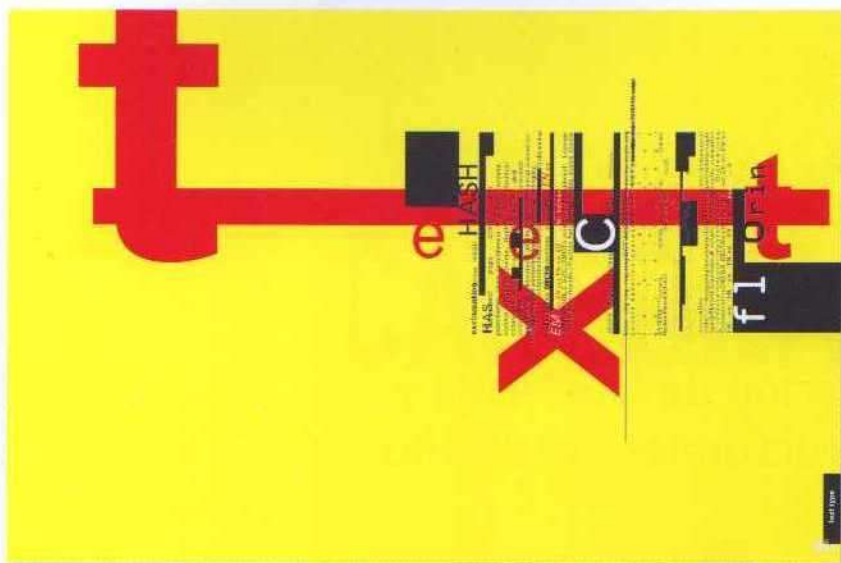
De un barrio totalmente inesperado. El paso de las habilidades manuales tradicionales al diseño y la producción digitales llevó a la edición



Raygun
Dobles páginas de
publicación periódica
David Carson
Corteza de David Carson

Typography Now
Páginas de libro
Why Not Associates
Publicado por Booth-Clibborn Editions, 1991
Corteza de Andy Bell

Eight Days in Venice
Hojas sueltas
Why Not Associates
Trabajo de estudiantes realizado
en el Royal College of Art, 1987



Este tipo de sistema para generar cohesión visual a través de relaciones intuitivas y espontáneas se popularizó todavía más gracias al trabajo de los editores de tipos estadounidenses Emigre, de diseñadores británicos como Siobahn Keaney y Jonathan Barnbrook y de estudios como Why Not Associates. Proyecto tras proyecto, estos diseñadores iban desmontando las ideas convencionales sobre la estructura para dar paso a una organización que reflejaba ideas sobre el tiempo, el cine y el mundo en expansión de la interactividad digital.



sido imposibles antes de su invención: superposiciones de líneas de tipografía y letras que se escapaban hacia atrás o hacia delante; densas texturas de tipografía e imagen y columnas de texto cuyos contornos no eran paralelos o ni siquiera rectos. Mientras que los experimentos realizados en Cranbrook todavía hacían referencia a cierta idea de estructura, el trabajo de Carson la ignoró completamente. En su diseño de la revista cultural *Raygun*, publicada entre 1991 y 1996, no existe ninguna estructura global y, sin embargo, cada número se relaciona con los demás de un modo reconocible; la ferocidad de la maquetación y la constante destrucción de la conformidad en todas las páginas definen un sistema que es identificable y comprensible, a pesar de la ausencia de una estructura reticular editorial consistente.





Explorar otras opciones

Guía para la deconstrucción de la retícula y las perspectivas no estructurales del diseño

La estructura reticular, en la tipografía y el diseño, ha pasado a formar parte del *status quo* de la actividad del diseñador. Sin embargo, tal como muestra la historia reciente, existen muchas otras formas de organizar la información y las imágenes. La decisión de utilizar una retícula siempre se deduce de la naturaleza del contenido del proyecto.

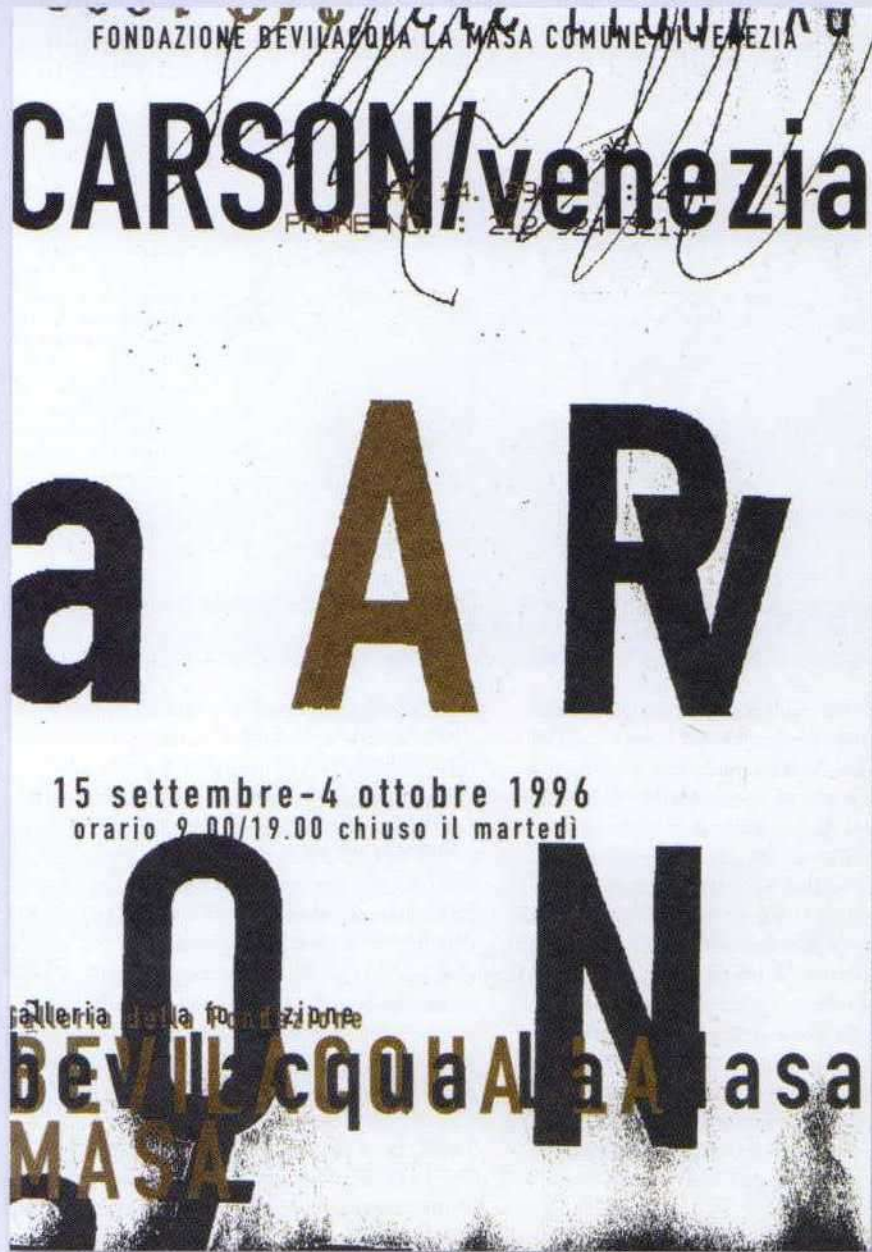
A veces, ese contenido tiene su propia estructura interna y una retícula no necesariamente lo clarificará; otras veces, el contenido necesita ignorar la estructura por completo para crear determinadas reacciones emocionales en el público al que desea llegar; y en ocasiones, simplemente, un diseñador espera una implicación intelectual más compleja del público, como parte de su forma de experimentar la obra en cuestión.

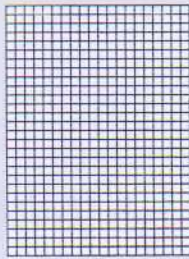
Además, la capacidad del público para captar y digerir información se ha vuelto más sofisticada a lo largo del tiempo: el constante bombardeo de información por parte de la televisión, el cine y los medios interactivos digitales ha creado ciertas expectativas en relación a la forma en que se presenta esa información. Tan sólo hace falta ver en la televisión alguno de los programas informativos o basados en la realidad, en los que se superponen o se suceden diferentes clases de presentación –información oral, vídeo, imágenes fijas y tipografía en movimiento– editadas a un ritmo ágil, para comprender que las personas están habituadas a enfrentarse a experiencias más complejas, más diseñadas que antes. En un esfuerzo por crear una impresión significativa que pueda competir con este entorno visual y, a la vez, diferenciarse de él, los diseñadores han investigado diversas formas nuevas de organizar la experiencia visual.

La enérgica composición de este cartel tipográfico desafía la perspectiva racional de un diseño basado en retículas.

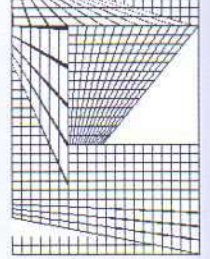
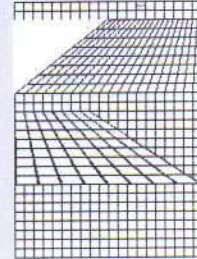
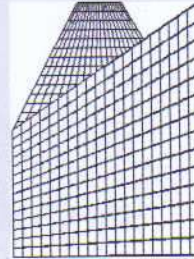
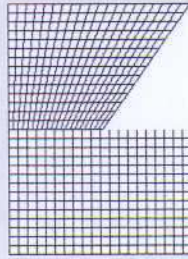
Las divisiones lineales horizontales creadas por los elementos tipográficos secundarios –como la fecha– implican cierta estructura holgada, pero por lo demás la maquetación es completamente intuitiva.

Su fuerza, sin embargo, radica en la ubicación y el tratamiento de las formas, dinámicas e intuitivas. La cruda textura de las letras y el fondo, junto con la superposición de formas que hacen referencia a la información legible, crea una experiencia cinética que es a un tiempo filmica y evocadora de los carteles ya rasgados que pueden verse en las calles.





Una retícula modular sencilla, sin medianiles entre los módulos, es el punto de partida para una construcción dimensional. Se distorsionan grupos de líneas de flujo y de líneas de columnas para explorar las posibilidades de crear una ilusión de espacio y dimensionalidad exagerada.



Los resultados de este tipo de "deconstrucción estructural" pueden verse en este conjunto de hojas sueltas que investiga la naturaleza de la retícula. Una estructura clásica de manuscrito romano en dos columnas va dejando paso de forma secuencial a un espacio tridimensional en el que las columnas se entrecruzan, se superponen y giran unas sobre otras.



La deconstrucción de la retícula

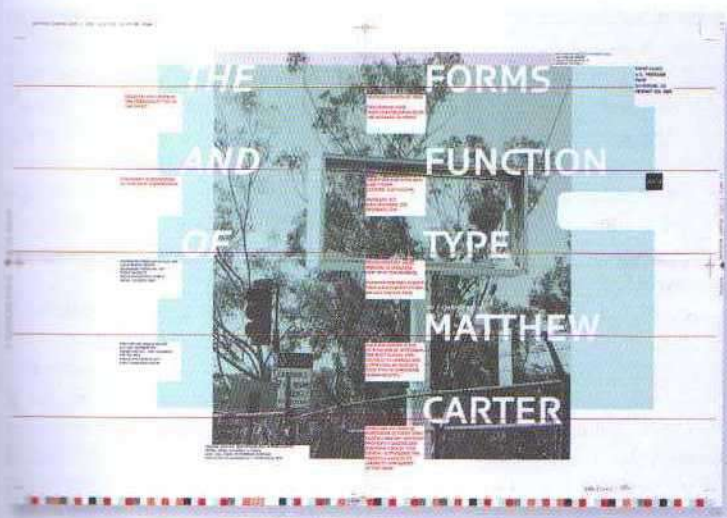
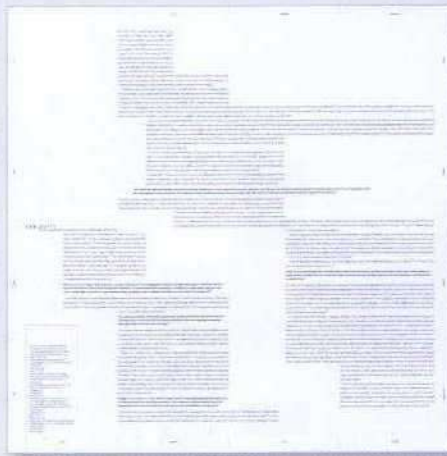
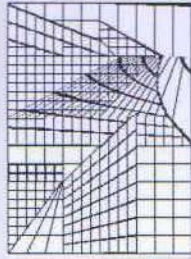
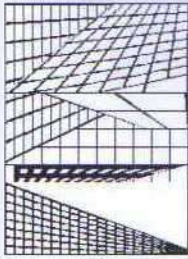
Como la palabra misma indica, el propósito de "deconstruir" es desmontar un espacio racionalmente estructurado de modo que se obligue a los elementos que se encuentran en él a establecer nuevas relaciones entre sí; o, dicho de un modo sencillo, empezar con una retícula y después ver qué ocurre. Apuntado esto, probablemente quede claro que no existe ningún conjunto de reglas válido que pueda aplicarse al proceso de deconstrucción. No obstante, si el objetivo es encontrar nuevas relaciones espaciales o visuales mediante la desarticulación de una estructura resultará útil, al menos, empezar por reflexionar sobre el proceso de un modo metódico. La primera idea que viene a la mente al considerar este proceso es desmontar una retícula convencional; aunque sea una retícula muy sencilla.

Una estructura puede alterarse de infinitas formas. En primer lugar, el diseñador podría experimentar "recortando" zonas importantes y desplazándolas, tanto vertical como horizontalmente. Es importante observar qué ocurre cuando la

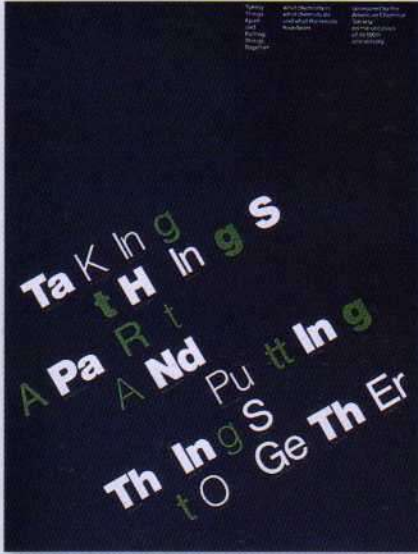
información que, en circunstancias normales, uno esperaría encontrar en un lugar determinado —marcando un punto estructural en la retícula— se desplaza a otro lugar, quizás alineada con algún otro tipo de información, de tal manera que se establezca una conexión verbal que no existía con anterioridad. La información desplazada puede terminar detrás o encima de alguna otra información si el desplazamiento se acompaña de un cambio de cuerpo o de densidad. La confusión óptica que ello produce podría percibirse como una especie de espacio surreal en el que el primer plano y el fondo intercambian sus posiciones.

Desplazar o desmontar los módulos o las columnas de tal manera que empiecen a superponerse, incluso si contienen información secuencial (como el texto corrido), puede crear una sensación de capas dentro del espacio compositivo. Las texturas de diferentes columnas que interactúan cuando se superponen pueden dar lugar a una sensación de transparencia que hace que el observador perciba las columnas de texto u

otros elementos como si estuviesen flotando unos ante los otros. Una estructura reticular convencional repetida en diferentes orientaciones puede utilizarse para analizar un espacio arquitectónico más dinámico, mediante la creación de diferentes ejes de alineación. Por ejemplo, unas retículas de dos y tres columnas en diferentes escalas y situadas en ángulos opuestos crearán nuevas zonas espaciales que se entrelazan. De manera semejante, si se superponen retículas con módulos de proporciones diferentes, o que corren a diferentes ángulos, puede añadirse cierto tipo de orden en la ambigüedad espacial y direccional que crea la superposición de diversas capas, sobre todo si algunos de los elementos están orientados en dos capas de forma simultánea. Este tipo de deconstrucción arquitectónica enfatiza los rasgos visuales de las múltiples estructuras que participan en la interacción: los cambios de densidad o de escala en estas estructuras pueden ayudar a distinguir tipos específicos de información a la vez que generan un espacio interactivo pero todavía geométrico y comprensible.



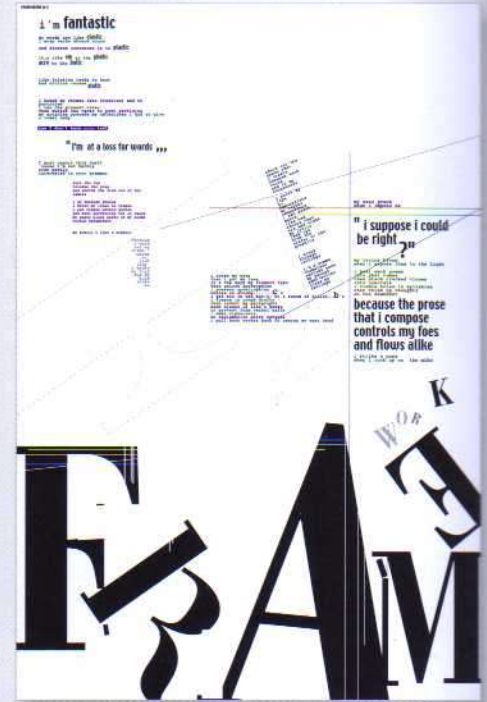
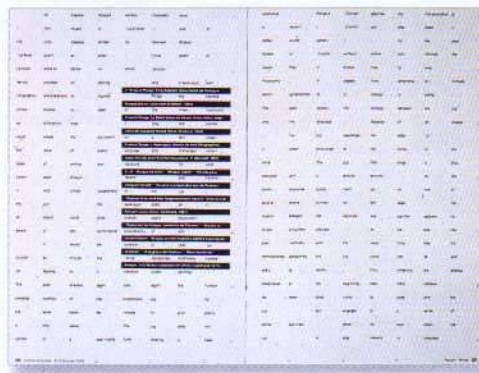
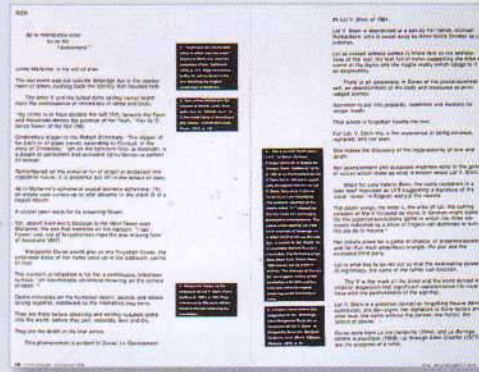
Aunque la retícula que sirve como estructura básica para la composición de este pequeño cartel es evidente; su rigor se ha roto sutilmente, de maneras que no son obvias a primera vista: la línea de base para el título se ha deslizado bajo las líneas de flujo rojas; la imagen del fondo consiste en dos planos de tonalidades diferentes que cuestionan el espacio. Además, una sencilla ruptura de la frase en el título apunta hacia otro tipo de deconstrucción...



En este cartel de exposición diseñado para un laboratorio farmacéutico, la deconstrucción del título—tanto a nivel informativo como a nivel conceptual—se inspira en los nombres de compuestos químicos. La deconstrucción afecta a la tipografía del título, a la vez que comunica la naturaleza del negocio al que se dedica esta empresa.

La deconstrucción lingüística

Las pistas verbales o conceptuales dentro del contenido también pueden utilizarse para romper una estructura reticular. El ritmo natural del lenguaje hablado, por ejemplo, suele utilizarse como guía para cambiar el peso, el cuerpo, el color o la alineación en las líneas de tipografía; las palabras pronunciadas con voz más alta o más rápida pueden componerse en una tipografía mayor, negrita, o bien en cursiva, en función de los énfasis y los intervalos del discurso real. Si se le da una "voz" al lenguaje visual, ello puede ayudar a alterar la estructura de un texto, al alejar determinadas palabras de los párrafos, o bien al obligar a determinados módulos o columnas a establecer relaciones en las que la lógica natural de la escritura crea un orden visual. Por ejemplo, tratar todos los adjetivos de un modo determinado podría generar una estructura secundaria con un rasgo rítmico, orgánico. Separar palabras o frases que pertenecen a un texto corrido atrae la atención hacia las partes individuales que conforman el discurso. A medida que aumenta el espacio entre ellas, el texto adquiere un aspecto de matriz, y el



En este ejemplo, un texto convencional se va deconstruyendo poco a poco a lo largo de muchas páginas. El proceso de ruptura que el diseñador pone en marcha se inicia mediante la introducción de espacio entre las frases y, a continuación, entre las palabras; se destaca así la estructura verbal del ensayo, a la vez que la claridad visual va perdiéndose. El texto corrido se convierte en una textura cuando los espacios regulares entre palabras implican direcciones de lectura múltiples.

La deconstrucción lingüística se utiliza, en este caso, para representar de manera visual la palabra *journey* mediante el poema. La cadencia, el ritmo de las frases y el énfasis vocal se indican a través de cambios intuitivos de escala y tratamiento.

orden de lectura que el lector esperaba puede empezar a cambiar. Aunque por lo general ello interferiría en la lectura, en algunos casos esta ambigüedad puede resultar adecuada para el contenido del texto, y producir asociaciones entre palabras o imágenes que remarquen el significado literal del texto.

Blazer
Carteles promocionales
Steff Geissbühler

**Carson: Die Neue
Sammlung**
Cartel
David Carson

Chinese Painting
Páginas de libro
SooYoon Kim

En todas estas composiciones, los diseñadores han confiado en su sentido de la ubicación, la escala, el movimiento y el color para orquestar de manera intuitiva los rasgos visuales dentro de los formatos.



La composición óptica espontánea

Lejos de ser aleatorio, este método compositivo puede describirse como la disposición intencionalmente intuitiva de material en función de sus aspectos formales: esto es, consiste en ver las relaciones y los contrastes inherentes a un material determinado, y en establecer vínculos para el observador a partir de dichas relaciones. En ocasiones, los diseñadores utilizan este método como un paso en el proceso de construcción de una retícula, pero su empleo como concepto organizador en sí mismo es igualmente válido.

Este enfoque adopta una forma rápida y flexible: el diseñador trabaja con el material de forma semejante a como lo haría un pintor, tomando decisiones a medida que el material se reúne y se detectan las relaciones por primera vez. Cuando empiezan a interactuar las diversas cualidades ópticas de los elementos en cuestión, el diseñador puede determinar cuáles se ven afectadas por sus primeras decisiones, e ir haciendo ajustes para potenciar o anular las cualidades como resulte más adecuado para la comunicación.

La viveza inherente a este método guarda cierta afinidad con el *collage*; su inmediatez y franqueza pueden ser muy atractivos para el observador, ofreciéndole una experiencia sencilla y gratificante muy accesible. El resultado es una estructura que depende de las tensiones ópticas de la composición y de su conexión con la jerarquía informativa que existe dentro del espacio.



Drowning
Pruebas de investigación
tipográfica
Le Van Ho

Kansas
Estudio de imagen
popular
Jessica Berardi

Esta narración personal sobre un accidente casi mortal se inicia con una estructura de columnas muy clara que se va deconstruyendo en sucesivos estudios. Con ello se pretende evocar el movimiento de las aguas de la inundación y lo desesperado de la situación.



Alusión conceptual o pictórica

Otra forma interesante de crear composiciones consiste en derivar una idea visual del contenido y aplicarla al formato de la página como una clase de estructura arbitraria. La estructura puede ser una representación ilusoria de un tema, como las olas o la superficie del agua, o puede basarse en un concepto, como un recuerdo de la infancia, un acontecimiento histórico o un diagrama. Sea cual sea la fuente del concepto estructural, el diseñador puede utilizarla para organizar el material de tal modo que haga referencia a él. Por ejemplo, el texto y las imágenes pueden hundirse bajo el agua o flotar como si fuesen objetos arrastrados por una inundación. Incluso si no hay ninguna retícula, el concepto en función del cual se ordenan los elementos aporta cierto tipo de unidad a las composiciones secuenciales. Los márgenes, los intervalos entre imágenes y texto y la profundidad relativa en la página pueden cambiar constantemente, pero este cambio adopta rasgos reconocibles que lo relacionan con el concepto general; estas estructuras podrían incluso denominarse alusivas.

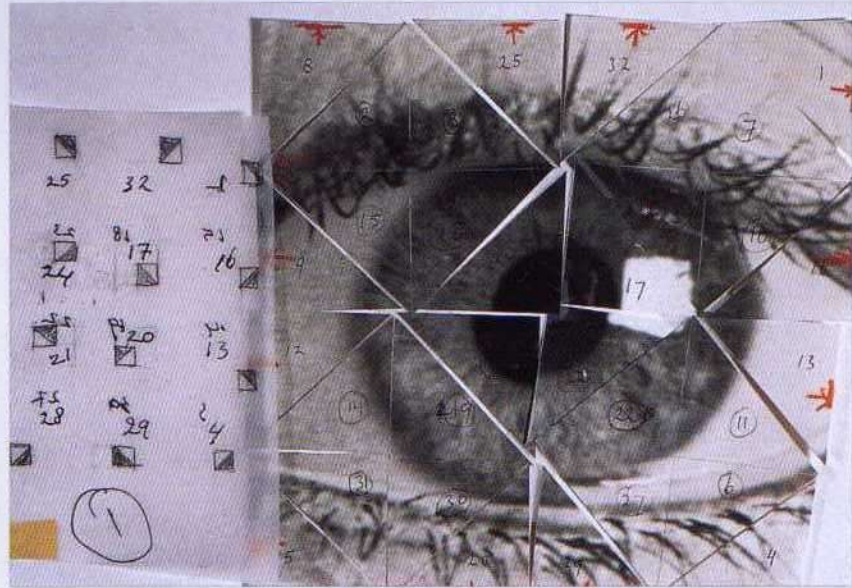
En proyectos de naturaleza secuencial, como los libros o las paredes de una exposición, los elementos visuales se relacionan entre sí en el tiempo, como ocurre con los fotogramas de una película. Las imágenes pueden moverse a través del formato o variar de lugar de una página a la siguiente, lo que afectará al resto de imágenes o al texto que aparezca después. Este tipo de estructura cinética es amorfo—literalmente, no tiene ninguna forma reconocible—, excepto por el hecho de que sus efectos pueden reconocerse y comprenderse cuando el observador experimenta la sucesión de “fotogramas”. Un ejemplo sencillo de este movimiento visual como estructura podría constituirlo una secuencia de páginas en las que el texto parece avanzar en el espacio porque su escala va creciendo a medida que se pasan las páginas. Usar experiencias sensoriales del espacio y el tiempo como principios organizativos puede resultar un potente recurso para desencadenar una reacción visceral, emocional, por parte del observador.

Las imágenes y la tipografía comunican una historia cultural específica en este boceto de cartel. Los estilos populares de tipografía y las imágenes

se disponen de manera que sugieren otras imágenes: una bandera y un paisaje son las dos más evidentes.



Una retícula maestra organiza la disección de una imagen a través de numerosas páginas de un libro. Las decisiones sobre los puntos en los que se realiza la disección se toman arbitrariamente, sin tener en cuenta la composición del interior de la imagen misma. Además, se predetermina una fórmula para decidir la ubicación de las piezas diseccionadas a lo largo de la secuencia de páginas, pero una vez más ello se hace sin saber de antemano cuáles serán los resultados.



Operación aleatoria

Recurrir al azar como principio organizador podría parecer contrario a la intuición. Sin embargo, unos resultados impredecibles a menudo ayudan a alcanzar la comunicación desde un punto de partida conceptual, al descubrir yuxtaposiciones de material que de otro modo podrían haber pasado desapercibidas.

Realizar una operación aleatoria implica que el azar está siendo controlado en cierta medida, y éste suele ser el caso: un diseñador puede lanzar pintura sobre una superficie sabiendo que aparecerán determinados tipos de tramas, debido al tamaño del pincel que usa o al modo en que lanza la pintura; incrementar el cuerpo de la tipografía escogida para una composición sin ajustar su posición inicial puede dar lugar a una composición inesperadamente orgánica. En una operación semejante, pueden diseminarse imágenes recortadas sobre un formato o bien dejarlas caer desde cierta altura. La composición aleatoria resultante podría resultar útil para comunicar ideas relativas al movimiento, al carácter imprevisible de la naturaleza, a lo absurdo, y así sucesivamente. Al seleccionar la clase de

operación aleatoria que utilizará, un diseñador puede desviar los resultados a su favor hasta cierto punto, garantizando que la forma resultará adecuada al mismo tiempo que, de un modo impredecible, se crearán nuevas relaciones visuales que no se conseguirían mediante la reflexión estructurada sobre la maqueta en cuestión. El diseñador podría incluso utilizar una retícula para orientar a determinadas clases de azar, sabiendo que la estructura subyacente hará que los resultados aleatorios se comporten de un modo (en el mejor de los casos) deseable: que ilumine el contenido, a la vez que obtiene una composición visual inesperada al final del proceso. Por ejemplo, un diseñador podría aplicar de forma arbitraria una matriz a una imagen grande, a fin de determinar por dónde encuadrarla para páginas distintas, pero la forma del encuadre y los detalles resultantes conseguirán una textura atractiva, o bien se vincularán conceptualmente al texto. En ocasiones, introducir el azar en el proceso de diseño ayuda al diseñador a ver el material con mayor claridad, permitiéndole organizarlo de formas menos predecibles, y sin embargo más reveladoras.

Clave para la notación de los ejemplos

El diagrama que puede verse a continuación muestra una doble página de la parte del libro dedicada a los ejemplos. Las indicaciones que se incluyen junto a cada uno de estos ejemplos presentan algunos datos que sirven como referencia rápida. También se señala con qué otras obras recogidas en este libro puede compararse cada ejemplo, tanto si se basan en estruc-

turas reticulares como si no (véase también "Diseñar con la retícula. Ejemplos", pág. 32). Con estas comparaciones se quiere invitar al lector a realizar su propio análisis. En ocasiones, la relación entre los ejemplos que se comparan es abiertamente estructural; otras veces es menos explícita y, en algunos casos, se comparan ejemplos con características opuestas.

Número del ejemplo

Créditos del ejemplo

Marcador de sección

Estructura del ejemplo

Diagrama estructural

Comparación de ejemplos

Listado de los ejemplos que están relacionados entre sí, codificados por colores según las secciones, que están relacionadas a su vez

image area

Project name and info

Client name and business

Design firm and services

Photographs and illustrations

Diseñar

Ejemplos

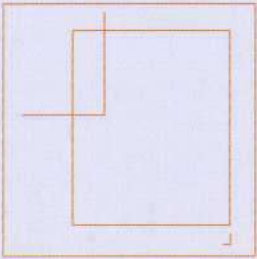
Deconstrucciones de retículas y
proyectos no basados en retículas



ar



estructura
Deconstrucción de una
retícula de manuscrito

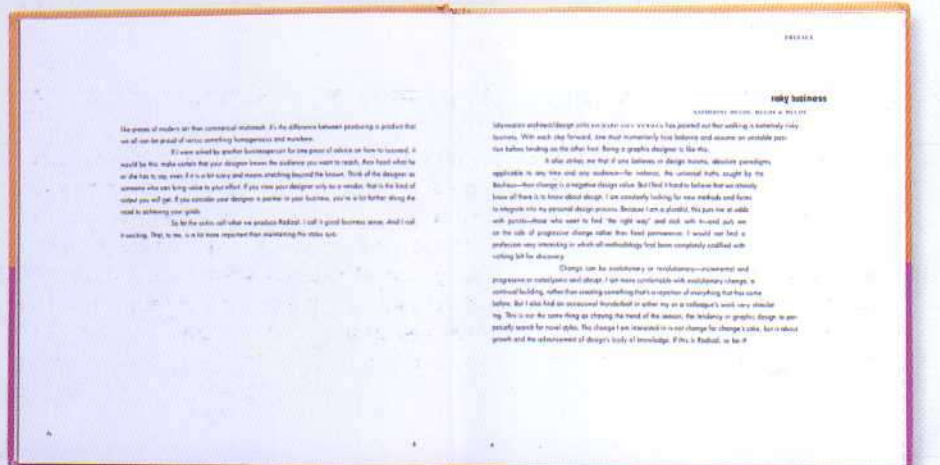
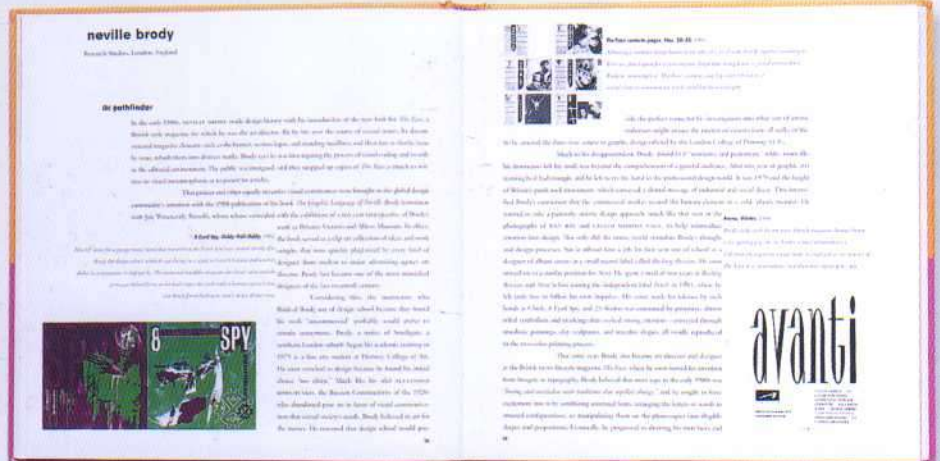
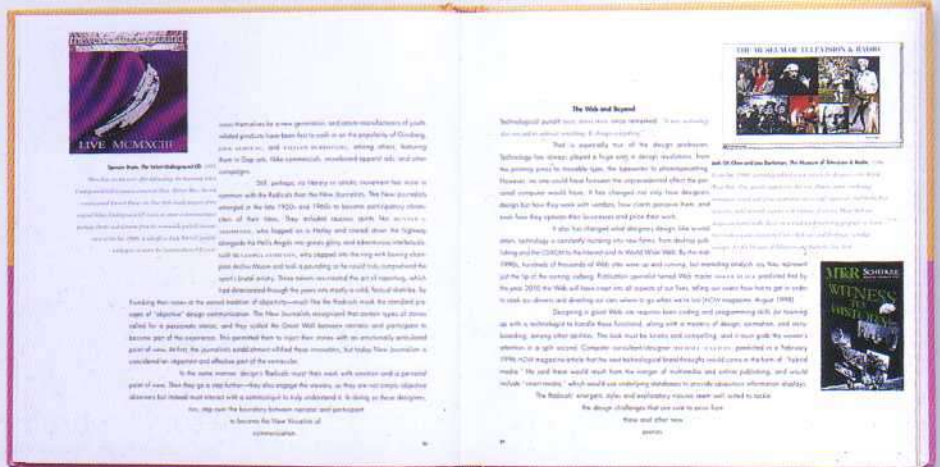


comparación de ejemplos

05 13 16 22

30 31

01 15 21 23



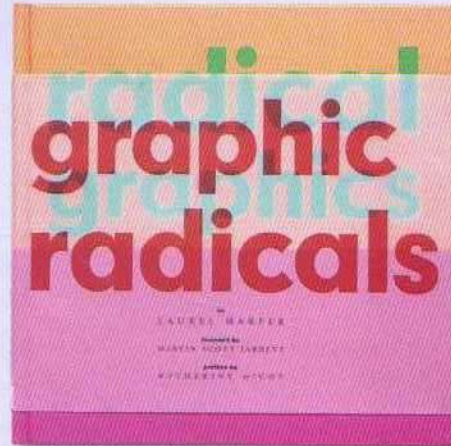
proyecto
**Radical Graphics/
Graphic Radicals**
Libro

Encuadernación en tapa
dura con foja de papel
vegetal / Impresa
Litografía offset

cliente
Chronicle Books
Editorial
San Francisco, California

diseño
McCoy & McCoy
Katherine McCoy
Buena Vista, Colorado

La deconstrucción de una retícula de manuscrito ofrece un contexto tranquilo y a la vez irónico para un libro que presenta la obra de diseñadores gráficos radicales. Unos márgenes amplios, más anchos en los bordes exteriores que en el superior, sitúan el bloque de texto en la parte baja de la página. Los bloques de texto se reflejan a través del margen interior. Las proporciones, a primera vista, parecen ser el único aspecto no convencional de la estructura clásica; sin embargo, otros detalles estructurales de la tipografía revelan que hay más que eso. Las imágenes penetran en el bloque de texto principal cuando es necesario, excavando grandes espacios en las columnas. Igualmente, el borrado de una parte de la columna proporciona el espacio para los pies de foto que acompañan las obras presentadas.



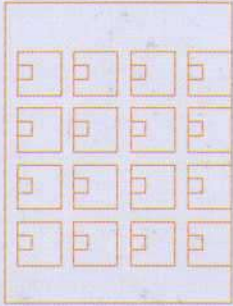
En algunos casos los pies de foto rompen la alineación del bloque de texto principal, creando tensión y cierta inestabilidad en el espacio.

Unas formas irregulares negativas —elipses y diagonales—, que son independientes de las imágenes, recortan el bloque de texto principal, en ocasiones reforzadas por pies de foto de for-

mas similares. Las relaciones entre las diferentes alineaciones, en las que una columna justificada aparece junto a un pie de foto alineado a la derecha (o, lo que es más discordante todavía, un pie de foto que también está justificado y desplazado algunos puntos respecto de la línea de base), añaden un toque subversivo a la composición.

estructura

Deconstrucción de una retícula modular mediante una operación aleatoria



comparación de ejemplos

06 12 18 19

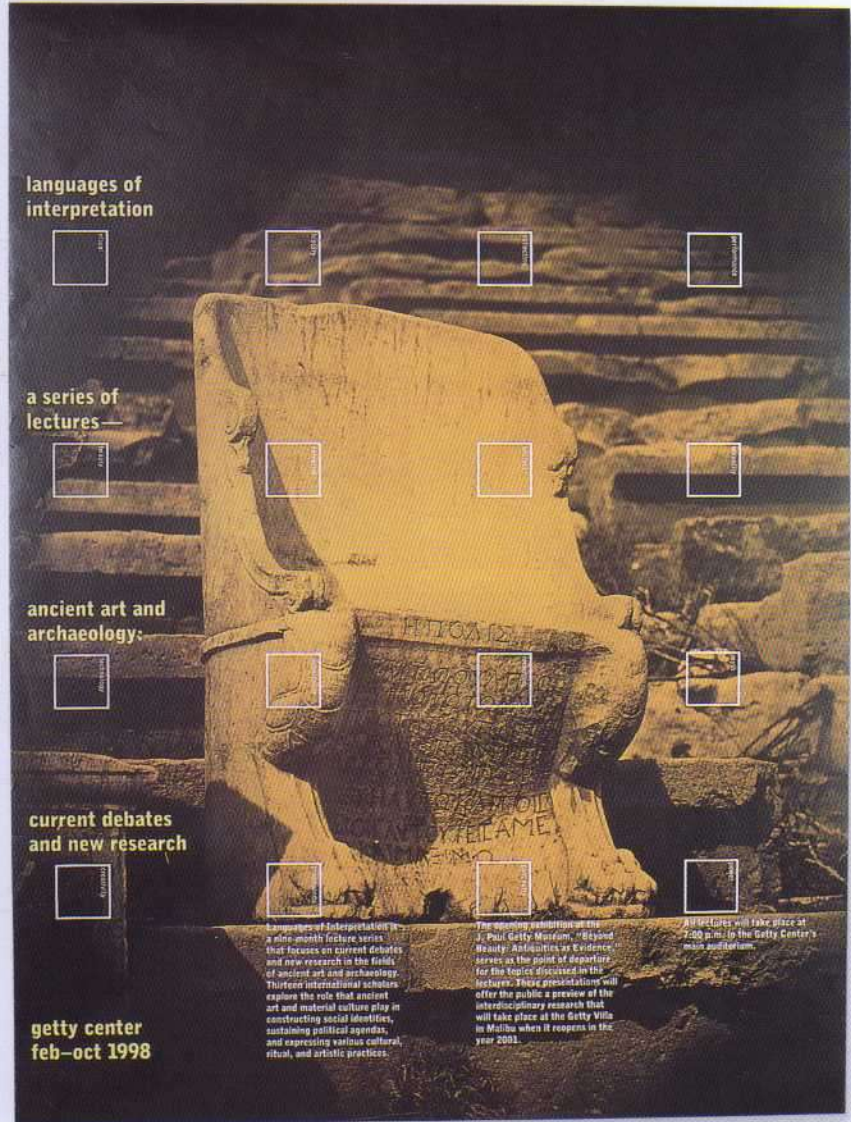
21 26 31

03 06 07 09

10 13 16 17

19 21 27 29

30 35 38



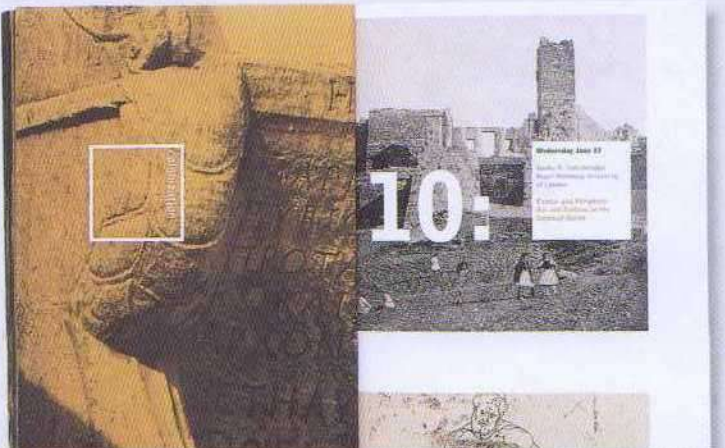
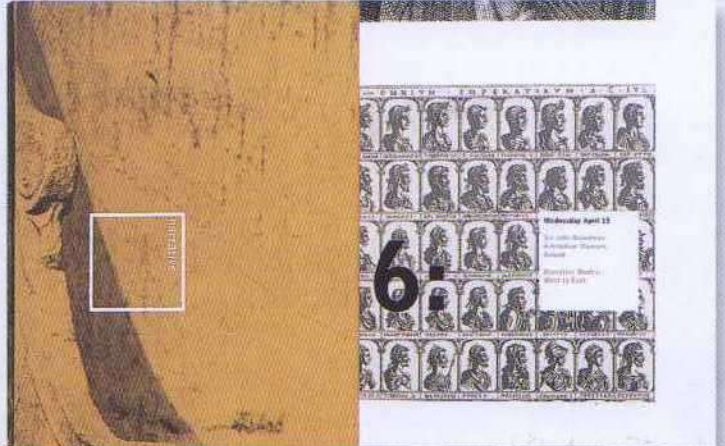
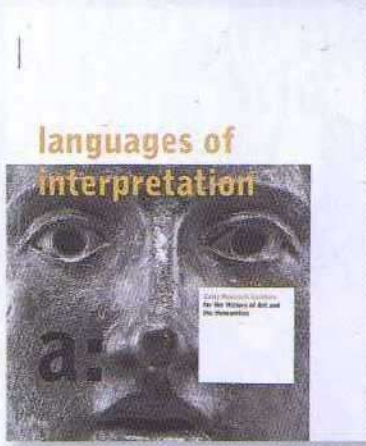
La ruptura física de la retícula utilizada para organizar el material que aparece en este cartel también da lugar a la maquetación de un folleto. Cuando el cartel se recorta, las imágenes y la información de ambas caras se yuxtaponen en una nueva estructura. El folleto resultante —textura sangrada y título simbólico a la izquierda, pie de foto rodeado por el cuadrado correspondiente a la derecha— conserva una estructura modular reconocible, pero las imágenes de fondo han sido sangradas de formas inesperadas en el nuevo formato.

El aspecto más interesante de este proyecto radica en su exposición literal de su faceta conceptual. El contenido, un ciclo de conferencias sobre el tema "Lenguajes de interpretación", no sólo se hace explícito a través de la interpretación del material como cartel y a la vez como folleto (cada uno de ellos, un lenguaje estructural específico), sino también a través del potencial de interpretación que genera la yuxtaposición de palabras clave simbólicas, títulos de conferencias e imágenes.

proyecto
Languages of Interpretation
 Cartel/folleto
 Litografía offset

cliente
Getty Research Institute
 Investigación y museos de arte y de historia del arte
 Los Angeles, California

diseño
Praxis
 Simon Johnston
 Los Angeles, California

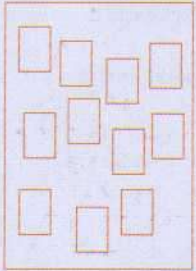


proyecto
Niklaus Troxler, Posters
1977-1999
Cartel para exposición
Serigrafía en negro

cliente
Willisau Rathaus
Sala de exposiciones
Willisau, Suiza

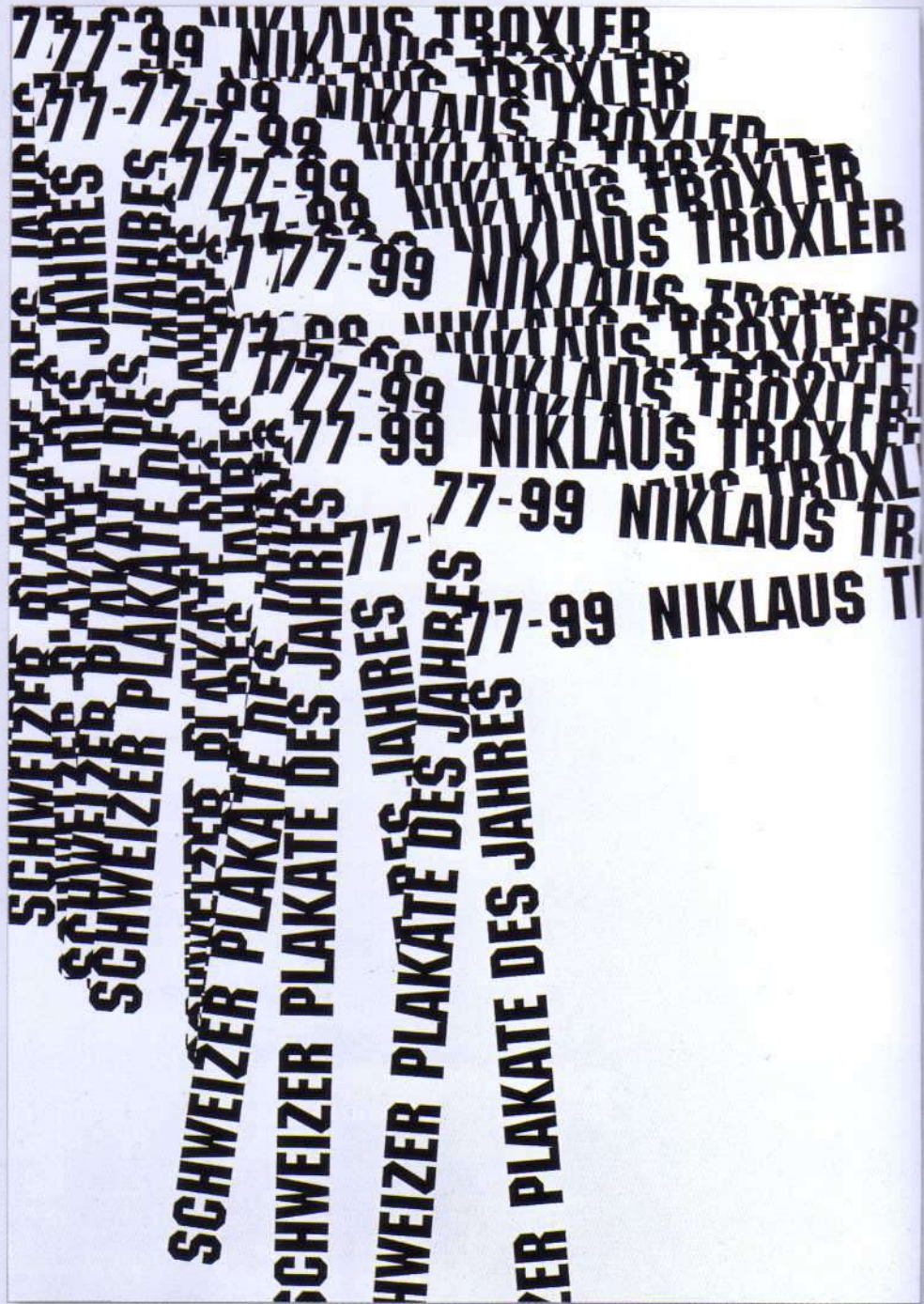
diseño
Niklaus Troxler Design
Niklaus Troxler
Willisau, Suiza

estructura
**Deconstrucciones
conceptuales/verbales**



comparación de ejemplos

- 04 08 10 15
- 17 20 25 29
- 30 32 33 34
- 06 19 23 27
- 30 34



proyecto
ImproPlakate
Improvised Posters
Cartel de exposición.
Serigrafía en dos tintas

cliente
Willisau Rathaus
Sala de exposiciones
Willisau, Suiza

diseño
Niklaus Troxler Design
Niklaus Troxler
Willisau, Suiza

Ine lig und
Ruedi wyls
Willisau
Rathaus
25. Aug.
2. Sept '01

Cada uno de estos carteles utiliza una clave verbal, o semiótica, para deconstruir el lenguaje informativo que se presenta.

El cartel que aparece en la página izquierda deconstruye el formato a partir de sí mismo. La maquetación, austera y dramática, con tipografía negra sobre fondo blanco, muestra la redundancia conceptual inherente al proyecto: se trata de un cartel que anuncia una exposición de carteles.

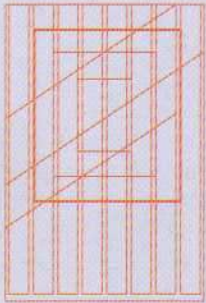
El diseñador organiza la tipografía informativa a lo largo del borde superior izquierdo de un formato vacío, semejante al formato del cartel mismo. Al repetir la estructura como si se superpusiese a sí misma una y otra vez, y desplazarla hacia abajo, se crea la impresión de que existen muchas capas y, a la vez, se consigue una sorprendente interrelación orgánica entre los elementos tipográficos en blanco y negro. Al repetir el formato del cartel sobre sí mismo, sangrándolo finalmente más allá de su formato real, se dota a la comunicación de cierto grado de sofisticación, pues la imagen se convierte en signifiante y significado al mismo tiempo: un cartel que contiene muchos otros carteles en sí.

En un cartel, engañosamente sencillo, para una exposición de carteles con el tema de "improvisación", el diseñador utiliza dos niveles espaciales (uno para el título de la exposición, en rojo, y otro para la información relativa a la muestra, en negro) a fin de añadir un control adicional a una maquetación cuidadosamente aleatoria, compuesta por formas tipográficas.

Aquí no existen líneas de base, ni alineaciones, ni márgenes: las letras flotan libremente como si estuviesen diseminadas por todo el formato del cartel. Sin embargo, se ha estudiado cuidadosamente la ubicación precisa de las formas tipográficas, de tal modo que, aunque su disposición parece aleatoria, su legibilidad no se ve mermada, a pesar de que se han superpuesto letras rojas y negras, que tienen colores ópticos parecidos.

estructura

Reticula de columnas deconstruida mediante collage



comparación de ejemplos

03 08 11 14

15 19 20 21

30 32 33 36

02 05 08 14

18 19 27 33

The New York Chapter of the American Institute of Graphic Arts (AIGA) has been in use since 1983 to create specific needs of professional services in Graphic Design and education in the metropolitan New York area, with a specific focus on the education of students in the metropolitan New York area.

A new graphic expression, AIGA NY, is a result of an international exchange of ideas and experiences in the graphic design field, creating a new graphic expression that is a result of an international exchange of ideas and experiences in the graphic design field, creating a new graphic expression that is a result of an international exchange of ideas and experiences in the graphic design field.

AIGA NY is a result of an international exchange of ideas and experiences in the graphic design field, creating a new graphic expression that is a result of an international exchange of ideas and experiences in the graphic design field.

February 10
Graphic Design Portfolio
The design portfolio of the American Institute of Graphic Arts (AIGA) is a result of an international exchange of ideas and experiences in the graphic design field.

March 10
Graphic Design Portfolio
The design portfolio of the American Institute of Graphic Arts (AIGA) is a result of an international exchange of ideas and experiences in the graphic design field.

April 10
Graphic Design Portfolio
The design portfolio of the American Institute of Graphic Arts (AIGA) is a result of an international exchange of ideas and experiences in the graphic design field.

May 10
Graphic Design Portfolio
The design portfolio of the American Institute of Graphic Arts (AIGA) is a result of an international exchange of ideas and experiences in the graphic design field.

June 10
Graphic Design Portfolio
The design portfolio of the American Institute of Graphic Arts (AIGA) is a result of an international exchange of ideas and experiences in the graphic design field.

proyecto
AIGA Nueva York
Cartel para temporada
cultural
Litografía offset

cliente
**American Institute of
Graphic Design,**
sección de Nueva York
Asociación profesional de
diseñadores
Nueva York

diseño
**Chermayeff & Geismar
Associates**
Steff Geissbühler
Nueva York

ilustración
Steff Geissbühler
Nueva York



En este cartel, una retícula de columnas proporcionada modularmente se contrapone a una composición cuyos criterios visuales están en relación con el mundo del diseño de Nueva York. Las texturas de pintura, película cinematográfica, nubes y tramas de puntos contrastan unas con otras, y también con áreas de colores planos y con objetos que parecen tridimensionales. Su interacción también está modulada por el movimiento sobre y a través de unos invisibles marcos concéntricos que generan una serie de formatos tridimensionales dentro del cartel. En el extremo inferior de éste, los párrafos que describen los actos y los programas definen la retícula de columnas; y las medidas del módulo que compone estas columnas definen los marcos invisibles de las imágenes que están encima. Para organizar el material, se han combinado dos métodos que se potencian mutuamente.

estructura

Reticula de columnas
deconstruida en capas



comparación de ejemplos

04 07 09 10

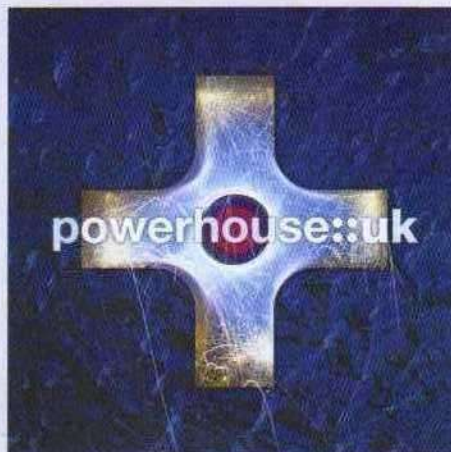
13 15 16 22

23 24 30 36

02 05 08 11

14 18 26 28

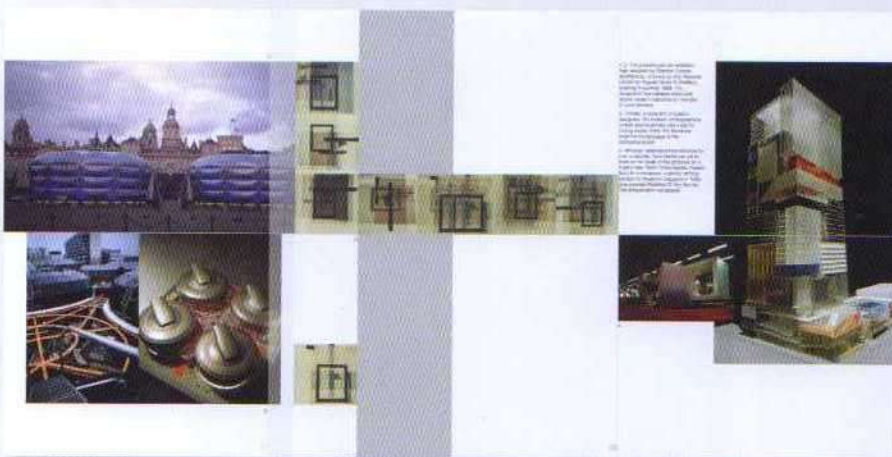
33 37



proyecto
Powerhouse: UK
Catálogo de exposición
Encuadernación en rústica
Litografía offset

cliente
Department of
Trade & Industry
Oficina gubernamental
Londres, Reino Unido

diseño
Why Not Associates
Londres, Reino Unido



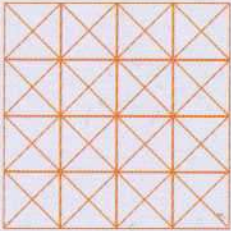
En este catálogo para una exposición de arte, moda, arquitectura y diseño industrial británicos, se utilizan columnas superpuestas como estructura de base para disponer los textos y las imágenes, creando así una cortina de planos que se desplazan hacia delante y hacia atrás en función del color y la densidad de los elementos. Las imágenes de las piezas expuestas pueden expandirse o contraerse entre las alineaciones de las columnas en cada una de las dobles páginas.

Se utilizan unos filetes verticales para aumentar la tensión de determinadas alineaciones de texto, desplazándolas hacia el primer plano y diferenciándolas de otras que se retiran hacia el fondo. Al utilizar este método, textos que no guardan relación pueden presentarse de forma simultánea o incluso tocarse, sin por ello confundir al lector.

Los efectos de transparencia y de sombra, fruto de la superposición de tintas y de las variaciones en la densidad de la tipografía, aumentan la sensación de profundidad y movimiento. No hay intervalos iguales entre las alineaciones, de modo que la estructura de la página está en constante movimiento; una metáfora de la innovación constante que reina en el mundo del diseño británico.

estructura

Reticula modular deconstruida mediante una operación aleatoria



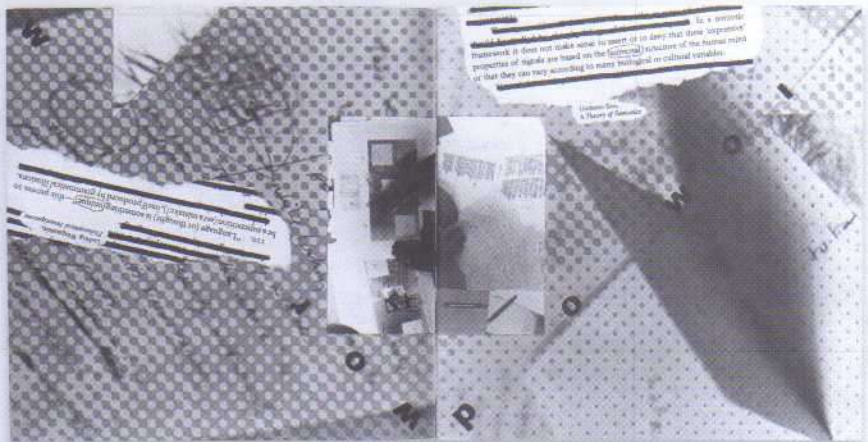
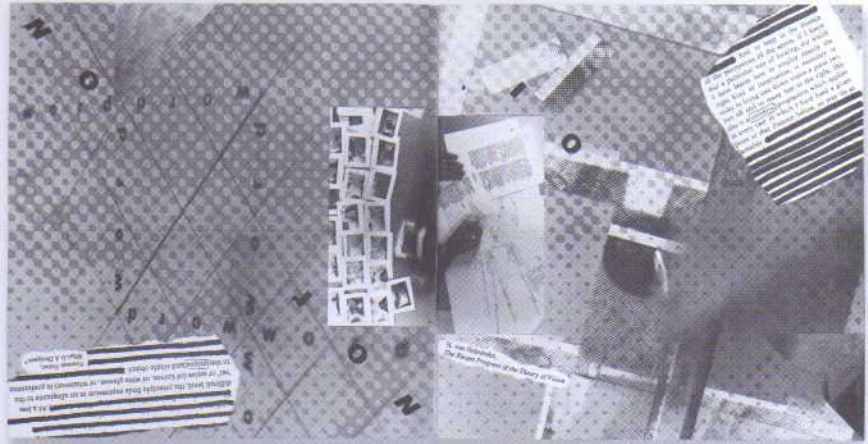
comparación de ejemplos

02 08 19 21

26 31

03 06 07 27

35 38



Este libro de espacios, textos e imágenes tridimensionales aparentemente aleatorios está construido sobre una matriz reticular que contribuye a potenciar sus características orgánicas. El proyecto se realizó para una exposición titulada *Universal/Unique*. Ésta abordaba la relación entre estructura y libertad en el diseño, y se pidió a los participantes que presentasen trabajos cuyo núcleo fuesen ciertos elementos predeterminados: una retícula, la palabra *word* ("palabra" en inglés) y la imagen de un ojo. El diseñador estableció una retícula modular dentro de un formato cuadrado utilizando los ejes horizontal, vertical e isométrico (45°). A continuación, sistematizó la forma en que cada uno de los elementos

nucleares interactuaría con la retícula, e introdujo extractos de ensayos y fotografías del proceso real de diseño. Los formatos cuadrados, en su conjunto, conforman la maquetación de un libro en un pliego de papel para la imprenta, y al cortar el pliego en cuadernillos se refuerzan y a la vez se anulan las propiedades de la retícula. En la retícula maestra para el "ojo", por ejemplo, puede apreciarse su sección triangular, que destruye su carácter reconocible pero orienta la ubicación del segmento a lo largo de las páginas. Los extractos de los textos, que en una de las caras de la hoja hacen referencia a la idea de universalidad, se yuxtaponen al concepto contrario, la singularidad, cuando las páginas se cortan y se pliegan.

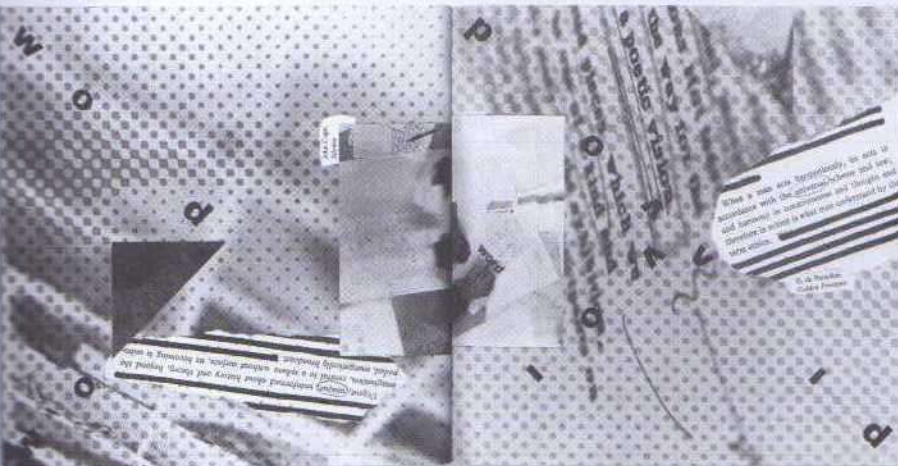
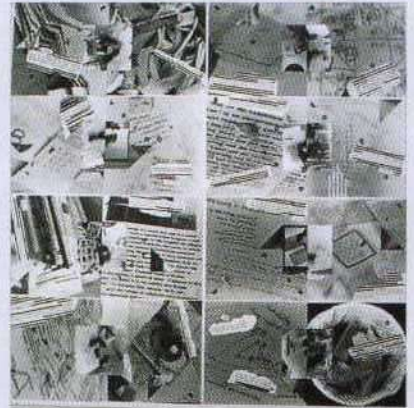
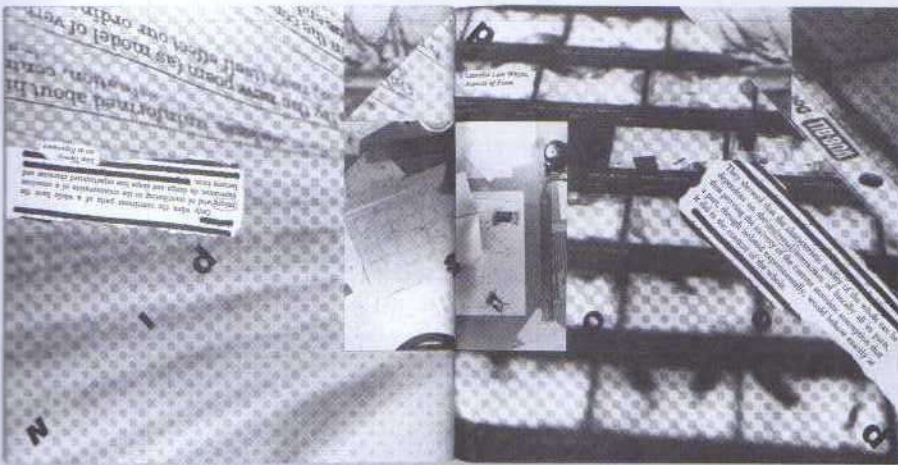
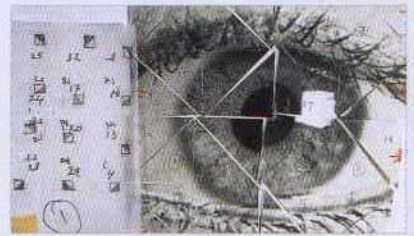
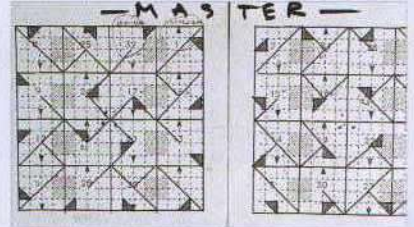
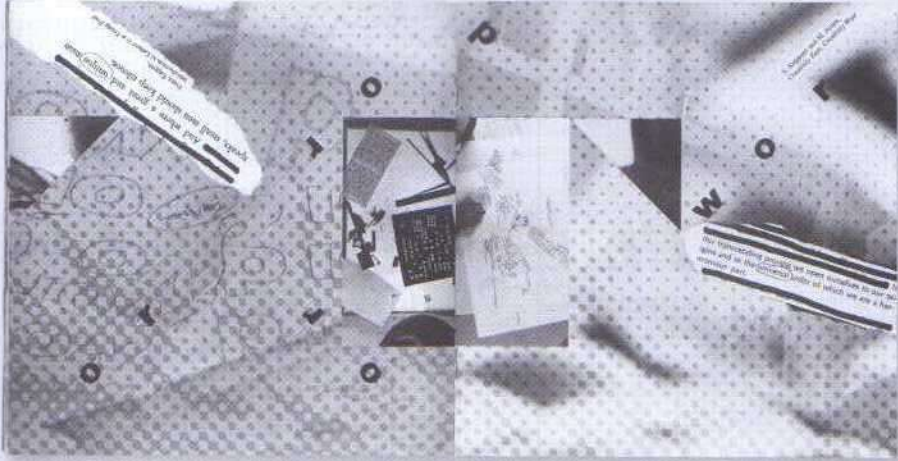
La retícula fuerza la deconstrucción porque su estructura se crea antes de evaluar el material que rige: éste termina comportándose en función de ella, y debe adaptarse a sus criterios predeterminados. El resultado es un *collage* de texturas, sombras, luces y tipografía que, al ser analizado con más atención, desvela el orden que se oculta tras él.

proyecto
Chance/Choice
 Libro, obras de exposición
 Folleto encuadernado
 con grapas
 Litografía offset en una
 tinta

cliente
University of the Arts
Graphic Design Department
 Institucion educativa
 Filadelfia

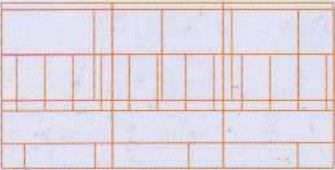
diseño
Thomas Ockerse
 Providence, Rhode Island

fotografía
Thomas Ockerse
 Providence, Rhode Island



estructura

Deconstrucción temporal/filmica de una retícula de columnas



comparación de ejemplos

01 05 09 10

13 15 16 23

24 28 30 36

02 05 08 11

14 18 25 26

28 33 37

This thesis project, "Stopping Time," investigates the relationship between human experience and time by confronting and commenting on them in a series of short films and experimental writings. To stop time is to capture it in some way: to re-capture it, suspend it, sustain it, keep it, hold it, preserve it, or "have" it. My goal is to develop a series of pieces that cause the viewer or reader to think about his or her own relationship to time. The passage of time and our fear of losing the moment drive us in hidden ways. We are unwilling - or perhaps just too busy - to stop and think about it. Our sense of time is a primary means of personal orientation. We attempt to "stop time" by taking snapshots, writing lists, following schedules, and resurrecting the past in order to take hold of the passage of time, to capture it, and to fight loss. The films and the text are a series of individual pieces, parts of which are designed to provide clarity, order, and focus (like the lists we make to time-manage our lives); other parts lead the reader into tangents and associations (like the inevitable onslaught of things which break into our ordered time and lead us astray despite our efforts). From the point of view of content, the pieces will develop ideas (about time; from the point of view of experience, they will attempt to put the reader into the whirlwind of time, and the fragmentation of memory.

The visual project is a series of three short films made through a combination of slides and Super 8 film. In the exhibition, the films are shown in a dark, curtained space which viewers walk into. Three separate screens are arranged at different distances away from the viewer so that each film has a different image size. Each film focuses on one notion concerning time and human experience.

When the viewer enters, three separate screens are simultaneously illuminated by the words PAST, PRESENT and FUTURE. Each word remains until the film on the corresponding screen begins. This film is sporadically interrupted by the appearance of another film, and by the "Present Ritual" film which is threaded throughout the total course of the piece.

Then came the film and burst this prison-world asunder by the dynamic of the tenth of a second, so that now, in the midst of its far-flung ruins and debris, we calmly and adventurously go traveling. With the close-up, space expands; with slow motion, movement is extended."

Walter Benjamin, The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, 1936.

PRESENT

AUDIO This film is silent.

Time stops sixty times in a minute.

TIME CAPSULE

02 03 04 05

our

musi

loss

TIME LATTER

TIME BUT

TIME

TIME

The process of remembering.

one he has met since his surgery and doesn't know where he lives or how old he ... (p. 46) H.M. has said, "Whatever enjoyment I've had, and whatever sorrow I've had, it is like waking from a dream." "Every day is alone in itself."

"The schizophrenic that does not know who he is depends on our sense of the present ... the experience of temporality, however, of personal identity over two months and years - is also an effect of language. It is so because the sentence moves over its own experience of time."

Frederic James, Postmodernism and Consumerism, 1982, 113.

06 07 08

Este libro documenta tres películas relacionadas entre sí, que versan sobre el tema del tiempo y se proyectan de forma simultánea en un espacio cerrado. Cada una de ellas trata sobre un aspecto diferente del tiempo: el pasado, el presente o el futuro. El formato largo, estrecho y horizontal del libro actúa como metáfora de la representación lineal del tiempo, de forma muy semejante

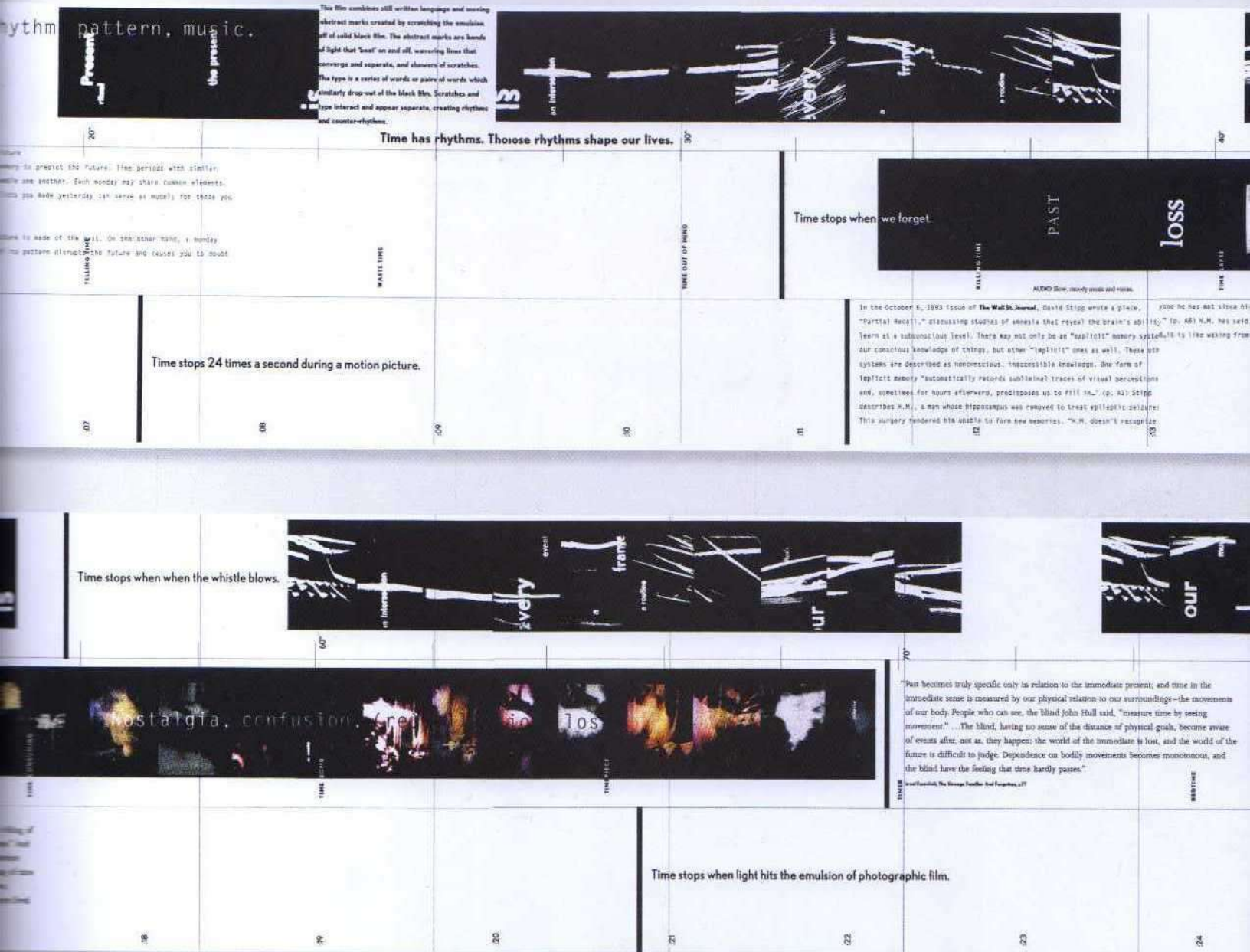
a como funcionaría el storyboard de una película o una partitura. Tal como indica el número de fotogramas de cada una de las películas, el transcurso del tiempo, que se refleja en las páginas a modo de secuencia lineal, es el concepto utilizado para organizar el material.

proyecto
**Stopping Time:
 Past, Present, Future**
 Documento para
 proyecciones de cine
*Impresión con impresora
 láser en color*
*Encuadernación con
 plegado en acordeón*

escuela
**Yale School of Art
 MFA Graphic Design**
 Institución educativa
New Haven, Connecticut

diseño
Jennifer Bernstein
Nueva York

fotografía
Jennifer Bernstein
Nueva York



En la exposición, cada una de las películas empieza y acaba estableciendo algún tipo de relación con las otras dos; en el libro, el texto corrido del ensayo y las secuencias de fotogramas de las películas empiezan del mismo modo: escalonados en relación con los demás y escalonados en lo que se refiere a su duración e intervalo. Las columnas de

texto se guían por la numeración de los fotogramas y por el calendario de actos relacionados con el cine, que se superponen entre sí y se mueven de forma sincrónica.

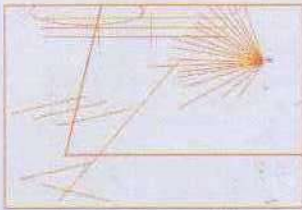
El transcurso del tiempo, los eventos cinematográficos y la numeración de los fotogramas se utilizan como elementos informativos, pero también dan lugar a una superposición visual de filetes negros escalonados que dota de movimiento y ritmo a la secuencia a lo largo de los diferentes paneles.

proyecto
Objects in Space
 Cartel para exposición
 Litografía offset

cliente
 American Institute of
 Graphics Arts,
 sección de Los Angeles
 Los Angeles, California

diseño
 April Greiman
 Los Angeles, California

estructura
**Composición óptica
 espontánea**



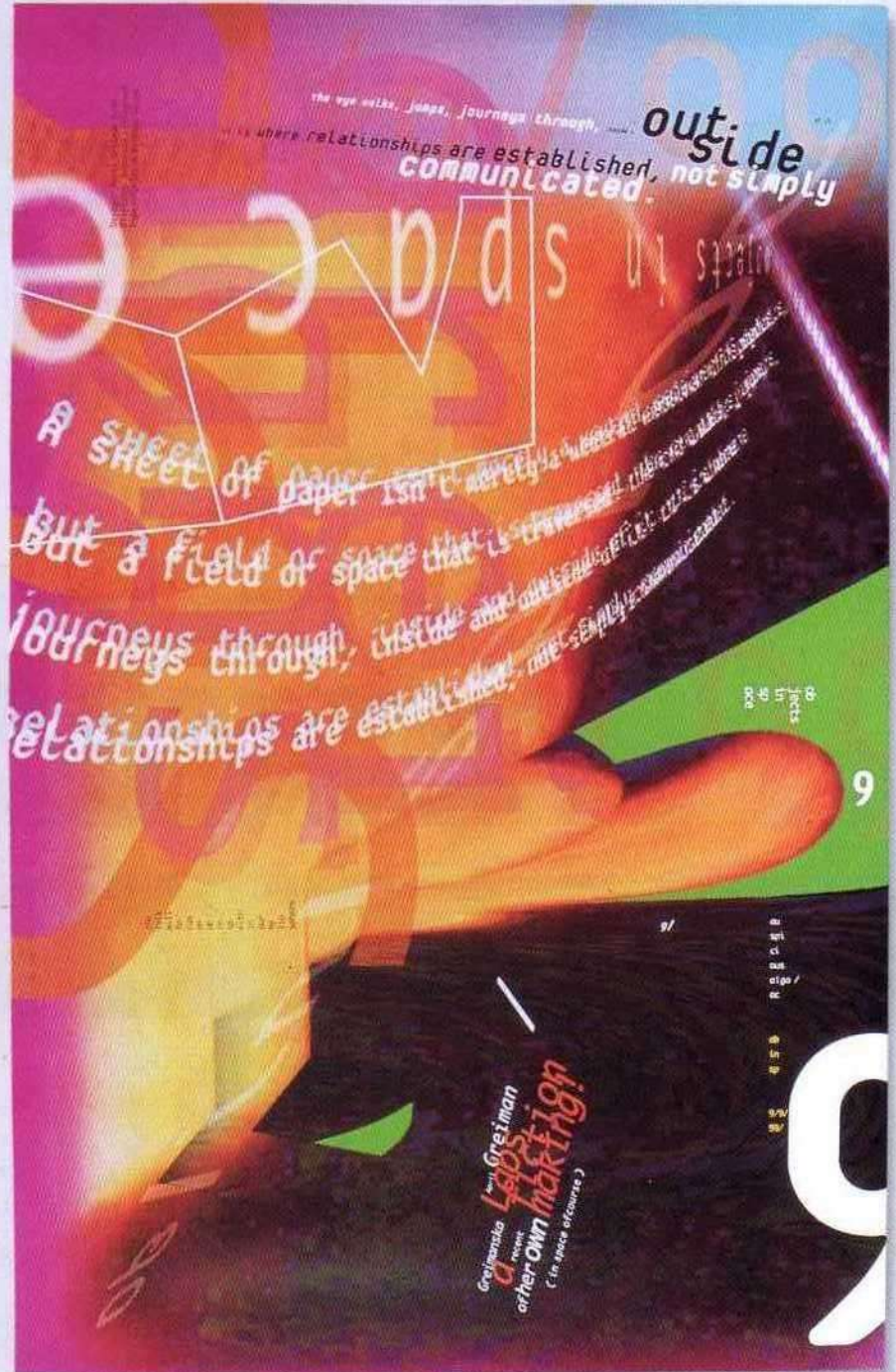
comparación de ejemplos

03 06 11 14

17 19 28 29

32 33

06 27 38

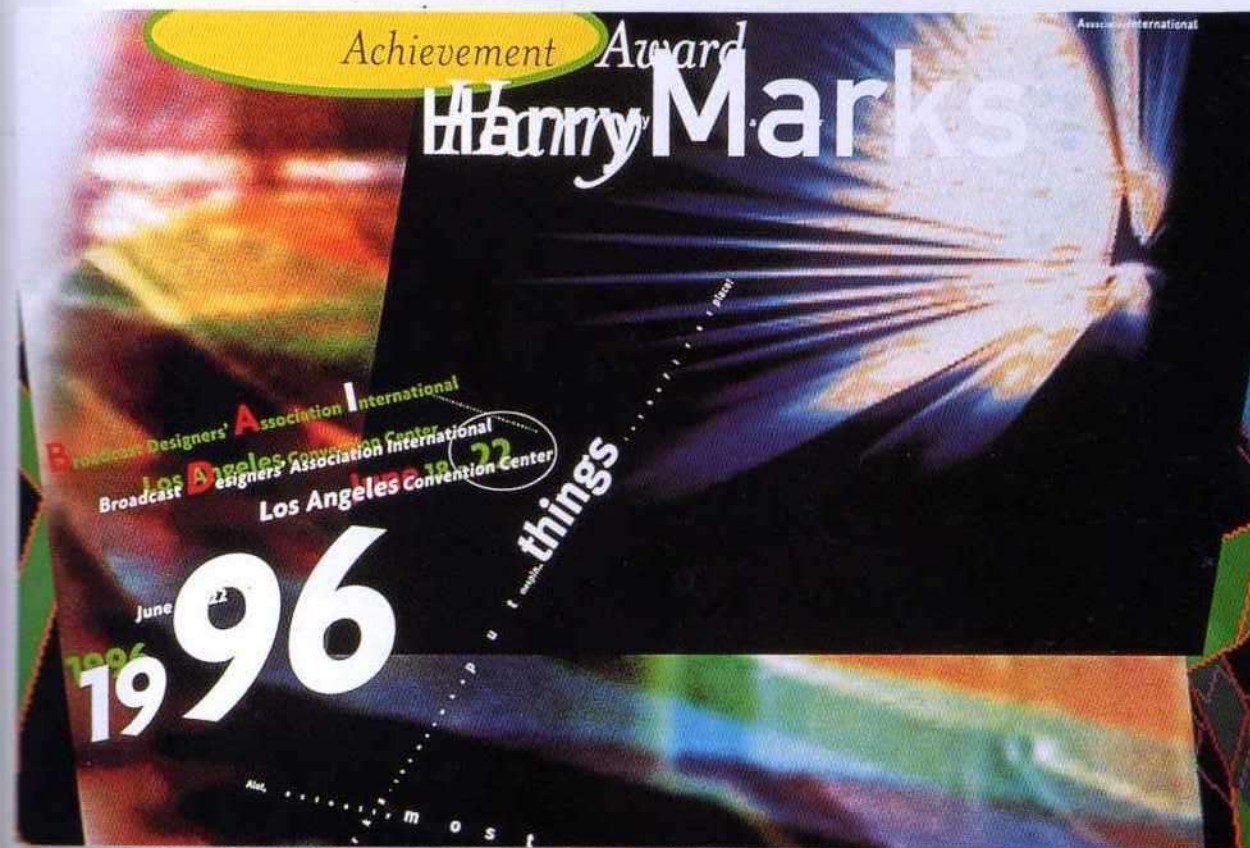


proyecto
Harry Marks
Cartel para
Achievement Award
Litografía offset

cliente
**Broadcast
Designers' Association
International**
Los Angeles, California

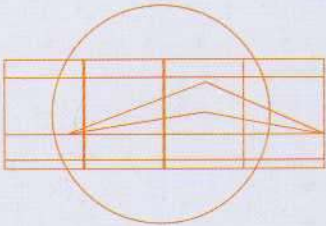
diseño
April Greiman
Los Angeles, California

En estos dos carteles, el diseñador explora la faceta experiencial del espacio óptico. Ninguno de ellos tiene una estructura reconocible en lo que se refiere a alineaciones geométricas; además, la jerarquía de la información también se cuestiona. El espacio se organiza de un modo pictórico, intuitivo; las áreas de tensión se equilibran con áreas de mayor solidez, como por ejemplo líneas de tipografía con zonas abiertas y nebulosas de luz y color. Cada uno de los elementos actúa de acuerdo con los que lo rodean, lo que da lugar a una cohesión general dentro de los carteles, como si fuesen objetos u entornos, pero deja libertad al observador para explorar el material verbal como él quiera. La tipografía actúa como una constelación dentro del espacio indefinido, y el observador puede interactuar con ella con total libertad.



estructura

Deconstrucción arquitectónica de una reticula de columnas



comparación de ejemplos

04	05	07	09
10	15	16	23
25	30	31	33
36			
02	05	08	11
14	18	26	28
33	37		

EL

GRADUATE SCHOOL OF FINE ARTS

UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA

2003

MASTER OF FINE ARTS PROGRAM

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

Graduate Students in Fine Arts concentrate in the disciplines of painting, printmaking, sculpture and mixed media in a setting where they are challenged to consider the wider implications of their work and respond to the constantly expanding requirements and responsibilities of artists. Emphasis is placed on individual studio work, supported by a rigorous examination of critical and conceptual issues. Students participate in individual critiques, intensive group critiques, critical and professional seminars, and work with visiting critics on contemporary issues.

Students also pursue the interdisciplinary opportunities available within the school, as well as the exceptional resources of a world class urban university. This year also begins exchange programs with the Royal Academy and the Royal College in London that will allow Penn students a period of residency in their graduate programs.

John Maer
Advisor and Edes Gertsen Professor of Fine Arts
Chair, Department of Fine Arts

Graduate studios are located in both the Morgan Building and the Furness Fine Arts Building. The Morgan Building, c. 1890, renovated in 1999, houses 25 studios averaging 250 square feet. Designed by architects Coppe and Newnam, the arts and crafts style building features central gallery and meeting areas, surrounded by studios with natural light. Eight additional sky-lit studios for painters are located in the Dohring Wing of the Furness Fine Arts Building which also houses the Fisher Fine Arts Library and the Arthur Ross Gallery.

Printmaking studios for silk screen, linocut, relief, monoprint, etching, drypoint, and photo-print processes, as well as administrative offices are located in Morgan. MFAs are allowed 24 hour, 7 day-a-week access to fine arts facilities.

PAINTING / PRINTMAKING
Susanne Jacobson, John Maer, Hitoshi Nakamura, Julie Sussler Schneider, Robert Shitzky, Jackie Tlustos. In addition, 2001-2002 senior critics Alvin Leale, Alexi Worsk and Robert Starr.

Graduate studios are located in both the Morgan Building and the Furness Fine Arts Building. The Morgan Building, c. 1890, renovated in 1999, houses 25 studios averaging 250 square feet. Designed by architects Coppe and Newnam, the arts and crafts style building features central gallery and meeting areas, surrounded by studios with natural light. Eight additional sky-lit studios for painters are located in the Dohring Wing of the Furness Fine Arts Building which also houses the Fisher Fine Arts Library and the Arthur Ross Gallery.

Printmaking studios for silk screen, linocut, relief, monoprint, etching, drypoint, and photo-print processes, as well as administrative offices are located in Morgan. MFAs are allowed 24 hour, 7 day-a-week access to fine arts facilities.

William Aronson
James Arnold
William Bailey
John Barz
William Berman
Steven Berry
Richard Block
Julie Blum
Peter Brown
Emily Brown
James Andrew Brown
Wynn Bucha
Paul Cox
Michael Doherty
Steven Clifton
Thomas Cohen
Joe Cor
John Dine
Lore Dalal
Tom DePaola
Mark DeLoatch
John Dyer
John Edwards
John Edwards

Visiting critics and critics 1988 - 2001

ARCHITECTURE & DESIGN
The Architectural Archives of the University of Pennsylvania preserves the works of more than 100 designers from the 18th century to the present.

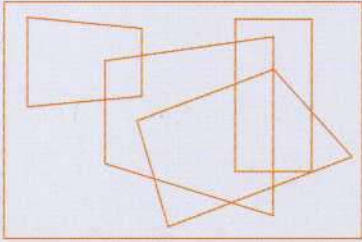
ART HISTORY & THEORY
The gallery presents a year-round schedule of art exhibitions, including objects from the University's collections, and other major public and private collections. The gallery also offers public lectures and tours, children's programs, and traveling exhibitions with an interdisciplinary appeal and international focus.

GRADUATE FINE ARTS FACILITIES
The graduate department offers courses leading to the M.F.A. and Ph.D. degrees in the history of art, concentrating on the art of the Western world from the ancient period to the twentieth century. Programs in Near Eastern, Islamic, and South Asian art are also offered.

RESOURCES FOR STUDENTS
The collections of the Fisher Fine Arts Library include over 117,000 volumes and 600 current serial subscriptions. In addition, the Library also houses the Perkins Library, a collection of more than 2,000 rare architectural files. The Library also houses the Blue Collection, a traveling collection of more than 100 photographs, and a 3000 digital images.

estructura

Reticula de columnas deconstruida por un collage de planos



comparación de ejemplos

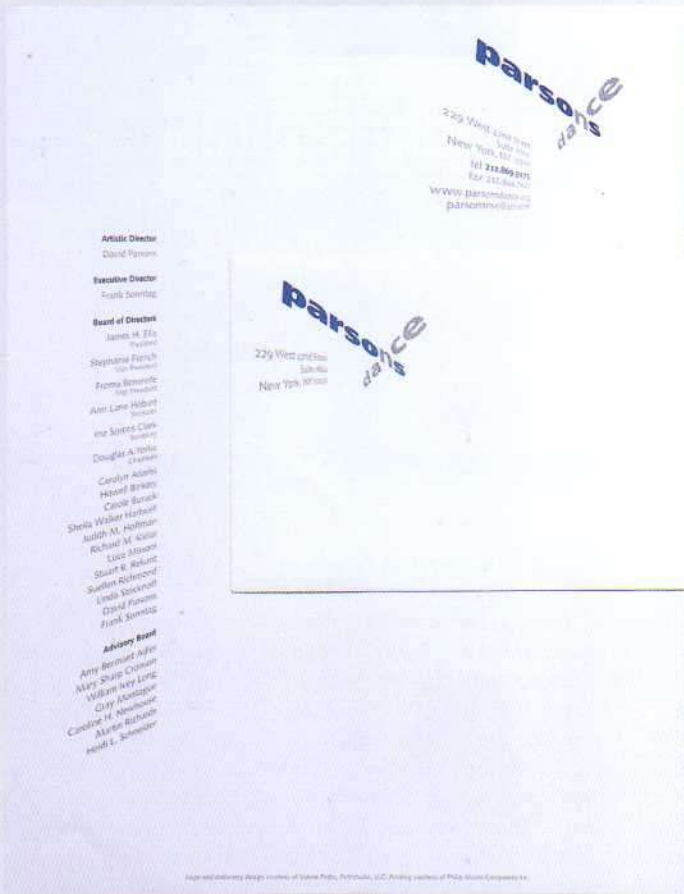
04 05 07 09

13 15 16 23

30 34 36

02 05 08 11

14 17 33 37



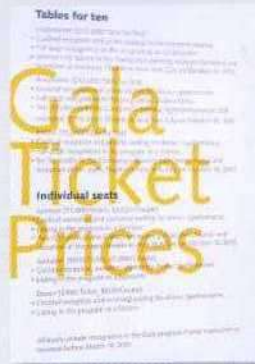
proyecto
Identidad corporativa
 Normativa para papelería
 e invitación a acto público
 Litografía offset, cuatro
 tintas directas

cliente
Parsons Dance Company
 Compañía de danza
 profesional
 Nueva York

diseño
Pettistudio LLC
 Valerie Pettis [CD]
 Susan Fritz
 Nueva York

fotografía
Lois Greenfield
 Nueva York

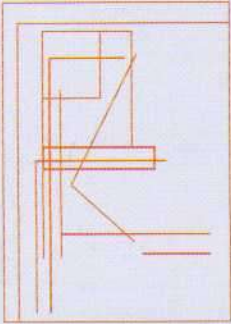
La identidad y los elementos impresos para una compañía de danza neoyorkina no siguen ninguna retícula... ni existen en ellos elementos horizontales o estrictamente verticales. El sistema empleado es totalmente espontáneo y actúa a partir de la expresión que aparece en el logotipo. Sus letras, liberadas de los confines planos y estáticos del espacio bidimensional, vuelan unas hacia otras como los bailarines en los espectáculos de la compañía.



La tipografía, en esta imagen corporativa, no está estandarizada en lo que se refiere a su ubicación o el cuerpo que se utiliza, aunque el uso de la misma familia de tipos unifica todos los elementos.

En la invitación para una gala de estreno, se incorpora una fotografía de los bailarines que forma un collage con la tipografía tridimensional que se inclina hacia delante y hacia atrás en el espacio. La anchura aleatoria de las "columnas" de tipografía interactúa con las figuras que las rodean, en un movimiento rítmico que se prolonga en los diferentes cuerpos de la pieza.

estructura

Collage tridimensional

comparación de ejemplos

03 04 08 09

14 15 17 19

25 28 32 33

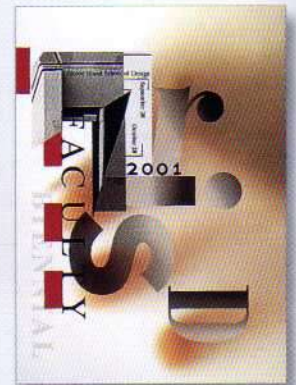
36

06 13 27

Como muchos otros carteles, éste, realizado para una exposición de trabajos presentados en una escuela de diseño en Estados Unidos, tiene pocos requisitos informativos. El nombre de un evento, una fecha, un lugar, un atractivo emocional o visual para el observador, un mensaje conceptual: éstos son los componentes necesarios. En este caso, se tratan en un *collage* fotográfico de partes que posiblemente evoca la estética del trabajo del profesor, a la vez que crea interés en el público al que desea llegar (en esta ocasión, estudiantes de diseño y bellas artes).

Los diseñadores, al unir partes específicas de la jerarquía informativa, texturas y objetos relacionados con la exposición, añadieron y eliminaron material como parte del proceso de *collage*. La organización de los elementos del *collage* se ha realizado en base a su jerarquía. Cambiando la ubicación y la calidad de las texturas, la luz y la sombra, varía el orden perceptivo de dicha jerarquía. En la serie de bocetos que condujo a la versión final, queda claro cómo, a través de estos cambios, el cartel pasó de presentaciones más planas y esquemáticas de la información, a articularla de forma más rica, luminosa y dimensional.

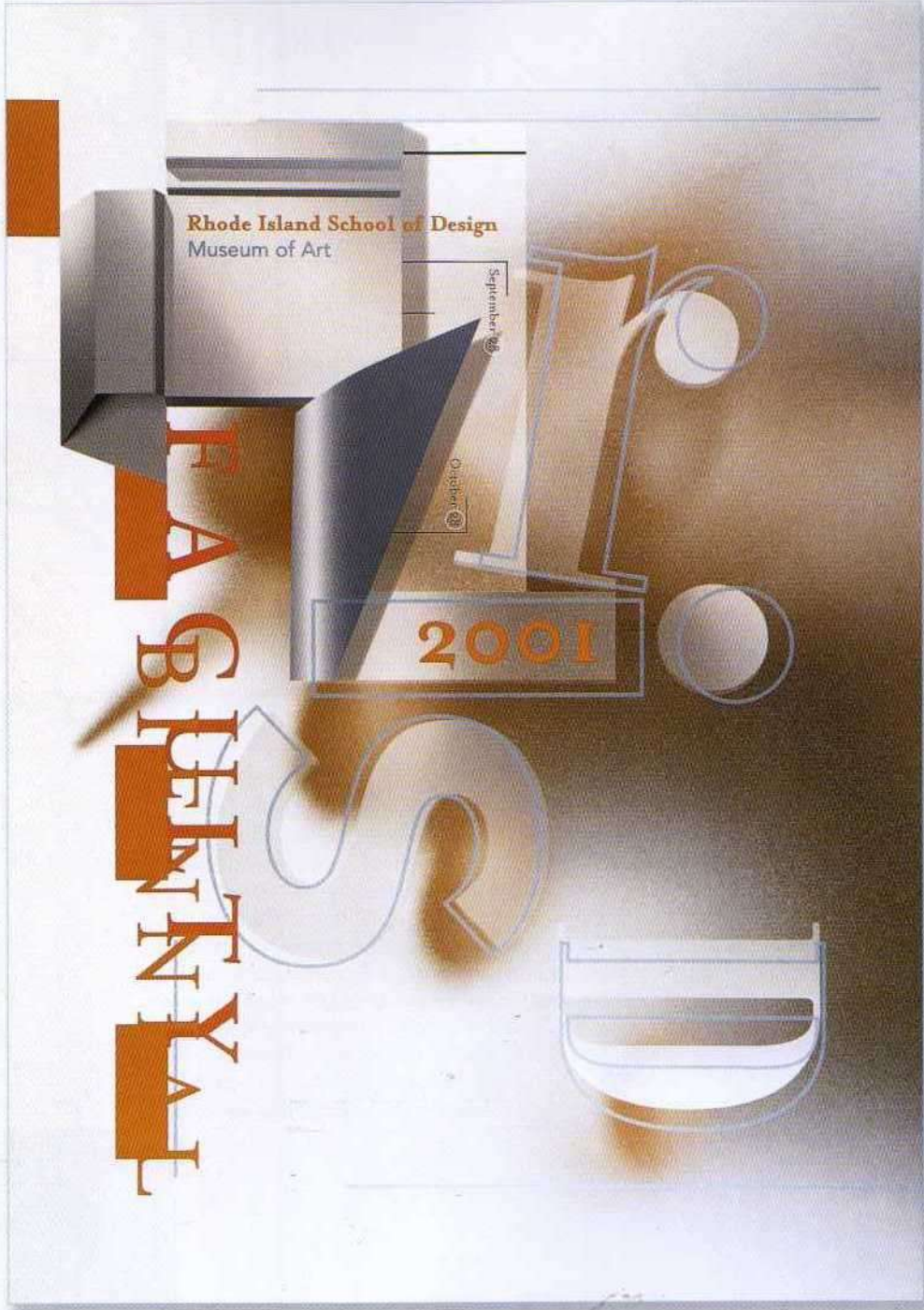
Una mayor profundidad permite que las siglas RISD se separen espacialmente del resto del texto y destacar las palabras "Faculty Biennial". La arquitectura adicional de la información práctica sobre la exposición se vuelve más marcada y más intrincada en contraste con la deformación sombría y holgada del fondo y de los elementos que la rodean.



proyecto
Faculty Biennial
Cartel de exposición
Litografía offset

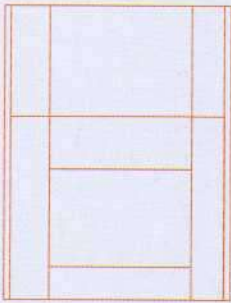
cliente
Rhode Island School
of Design
Institución educativa
Providence, Rhode Island

diseño
Skolas/Wedell
Canton, Massachusetts



estructura

Deconstrucción de una retícula modular sobre una retícula jerárquica



comparación de ejemplos

01 04 17 18

21 26 31

03 07 12 15

17 21 34



En este calendario, en el que se muestran algunas de las imágenes tomadas por un fotógrafo, se utiliza una estructura sencilla predeterminada para organizar los elementos que se repiten, pero a ella se superpone una estructura reticular cambiante. En cada página del calendario, una retícula simétrica ubica la fotografía seleccionada, el nombre del mes, un marcador para el año y alineaciones de orientación para la retícula del calendario que está en la parte superior. La retícula misma del calendario se expande y se contrae, o incluso invierte la relación entre sus ejes horizontales y verticales, en función de los pesos ópticos y los énfasis compositivos de la fotografía que se encuentra en la parte inferior.

proyecto
Calendario
 Litografía offset
 Bitona
 Encuadernado con espiral
 por la parte superior


cliente
Friedrich Cantor
 Nueva York

diseño
Willi Kunz Associates
 Nueva York

fotografía
Friedrich Cantor
 Nueva York


Sunday		7	14	21	28
Monday	1	8	15	22	29
Tuesday	2	9	16	23	30
Wednesday	3	10	17	24	
Thursday	4	11	18	25	
Friday	5	12	19	26	
Saturday	6	13	20	27	

NOVEMBER 1982




Sunday	1	8	15	22	29
Monday	2	9	16	23	30
Tuesday	3	10	17	24	31
Wednesday	4	11	18	25	
Thursday	5	12	19	26	
Friday	6	13	20	27	
Saturday	7	14	21	28	

AUGUST 1982

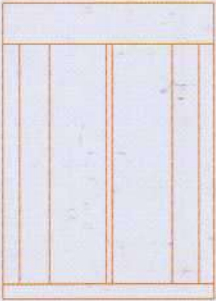


Saturday	2						
Friday	1						
Thursday		7	8	9			
Wednesday		6					
Tuesday		5					
Monday		4					
Sunday	3						
		10	11	12	13	14	15
		17	18	19	20	21	22
		24	25	26	27	28	29
		30					
		31					

JANUARY 1982



estructura
Deconstrucción de una retícula de manuscrito y una retícula de columnas



comparación de ejemplos

01 04 05 07

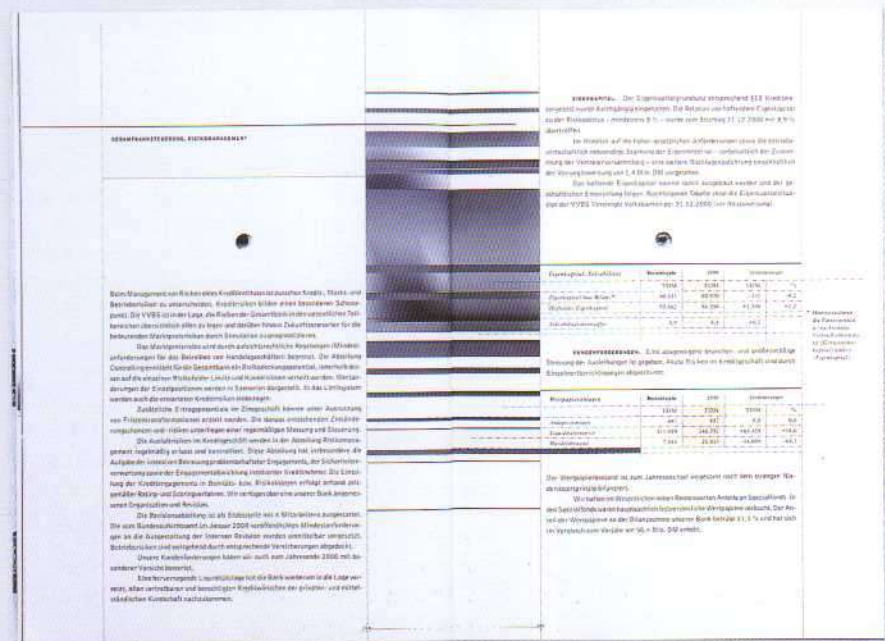
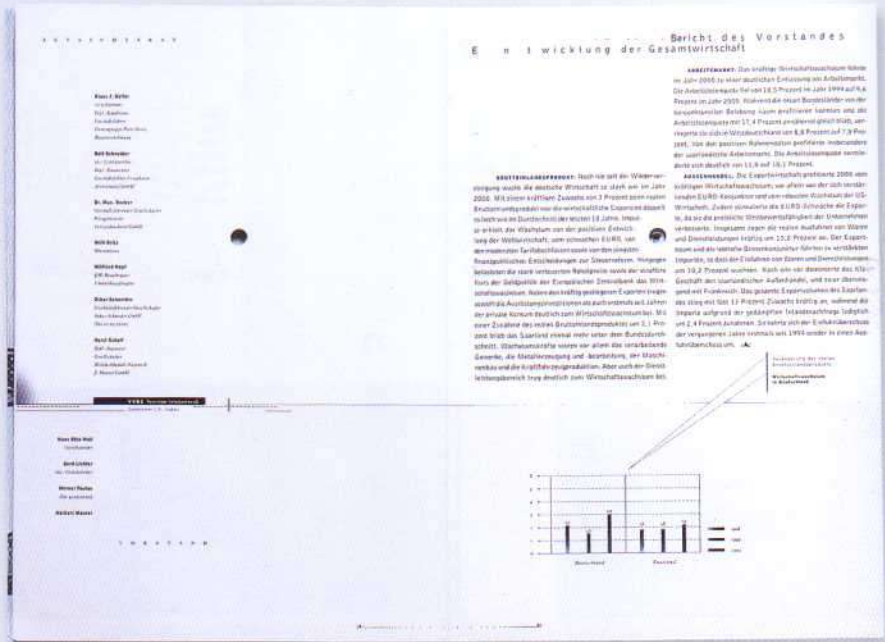
09 15 16 22

23 14 30 36

01 02 05 08

11 14 18 21

26 28 33 37

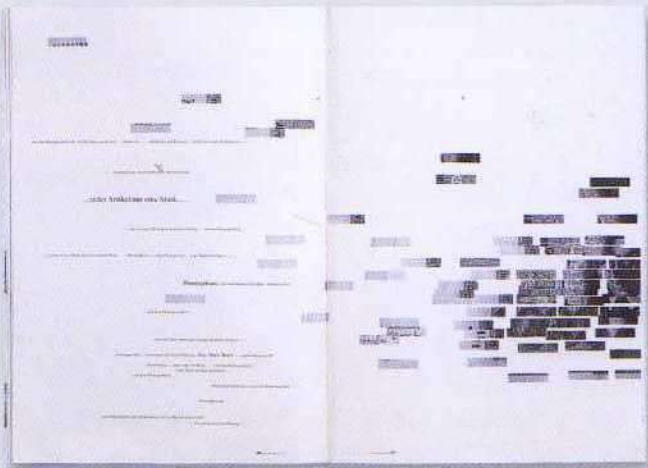
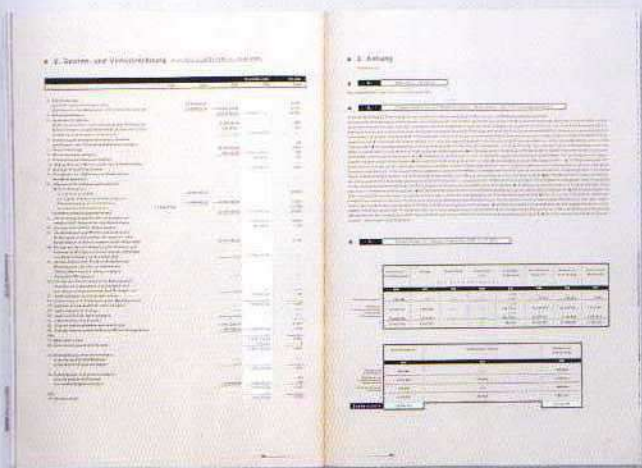
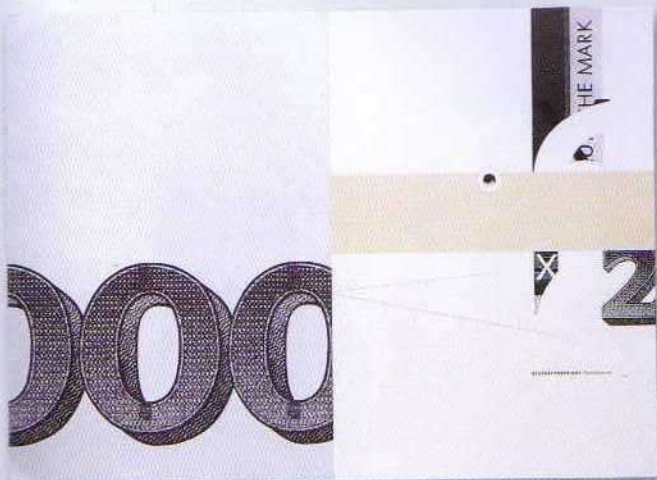


proyecto
Memoria anual
Encuadernación en rústica
con faja impresa en offset.
Texto impreso en offset,
dos tintas

cliente
Vereinigte Volksbanken
Servicios financieros
Hof, Alemania

diseño
Maksimovic & Partners
Ivica Maksimovic [CD]
Patrick Bittner [AD]
Saarbrücken, Alemania

fotografía
Patrick Bittner
Andy Wakeford
Saarbrücken, Alemania



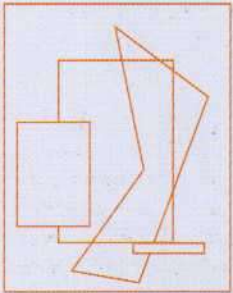
Los delicados y detallados tratamientos tipográficos de esta memoria anual para un banco alemán, algunos de los cuales son deconstrucciones de detalles impresos a partir de billetes, información bursátil y otros documentos financieros, interactúan de forma simpática con las rígidas columnas. La estructura de las columnas cambia a lo largo de las diferentes secciones, y se recorta o se parte cuando es necesario. La alternancia de páginas con el bloque de texto compuesto como un manuscrito justificado y de páginas de dos columnas genera un ritmo adicional y una especie de unidad que no interfiere en los impulsos creativos del diseñador. El lector puede disfrutar de la finura de detalles como los filetes, los pun-

tos y los diagramas. Es interesante observar que las afirmaciones financieras que aparecen hacia el final de la publicación son las menos estructuradas. Unas hojas de balance consolidadas ocupan la página completa, dispuestas en una estructura de columna numérica más o menos convencional; pero, en las páginas siguientes, imágenes y texto se parten en varias bandas, como si se estuviesen rasgando.

Eligiendo una retícula austera, con la intención de romperla en varias ocasiones, el diseñador crea una elegante impresión de tensión entre el orden y los detalles deconstructivos ubicados en la página para lograr efectos decorativos.

estructura

Reticula jerárquica con deconstrucción de collage cinematográfico



comparación de ejemplos

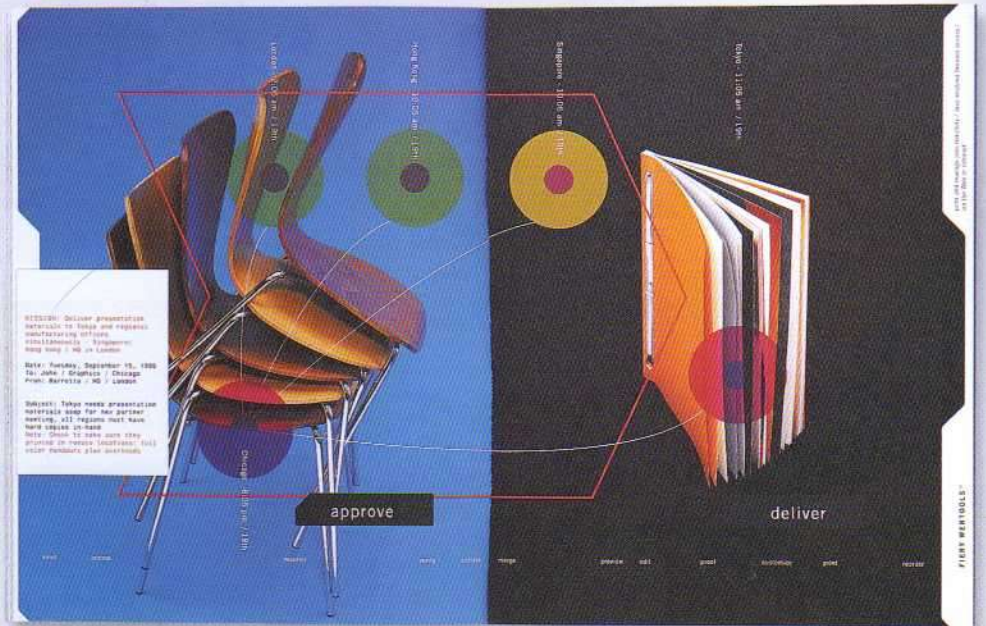
01 07 09 11

13 17 22 28

37

04 12 20 23

32



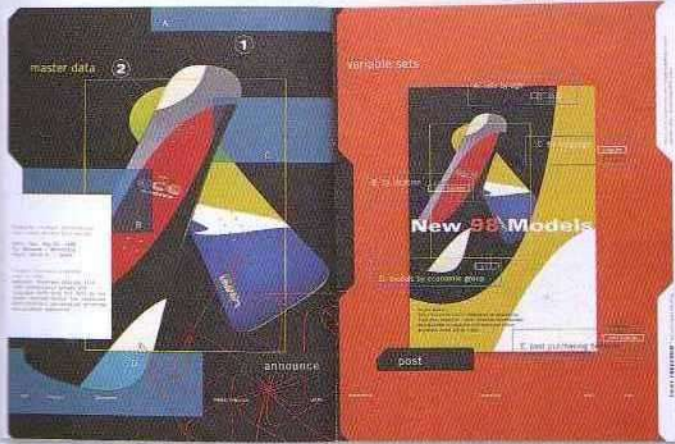
proyecto
Mission Possible
 Memoria anual
 Encuadernación en rústica
 con sobrecubierta de papel
 de seda
 Litografía offset, portadillas
 de plástico

cliente
Electronics for Imaging
 Fabricantes de sistemas
 de impresión digital
 San Mateo, California

diseño
Tolleson Design
 Steve Tolleson
 Jean Orlebeke
 San Francisco, California

fotografía
Davies + Starr
 San Francisco, California

ilustraciones
Davies + Starr
 San Francisco, California



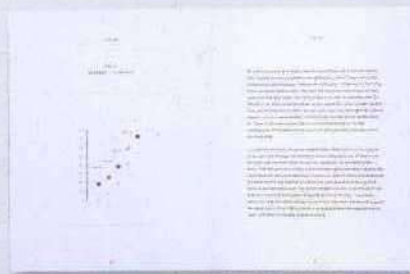
En esta memoria anual para un fabricante de última tecnología en impresión se combinan varias estructuras simples con una dinámica imaginaria (que recurre a la diagramación, los titulares de página electrónicos, las pestañas clasificadoras en forma de carpeta de archivo y otros elementos asociados popularmente a una oficina informatizada), en relaciones que no se atienen a la retícula.

La primera sección está constituida por una serie de destacados financieros, que se presentan de forma muy directa con una estructura de bloque de texto. El texto corrido y unos gráficos sencillos se componen en una tipografía de mapa de bits, y tienen amplios márgenes, aunque no guardan correspondencia lineal entre las líneas de base o las líneas superiores. El centro de atención son el texto y el papel. Conceptualmente, esta sección adopta el aspecto de un informe clasificado, haciendo así referencia al tema del proyecto.

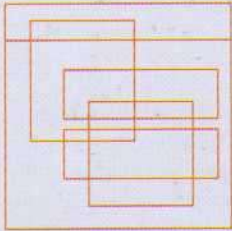


La segunda sección presenta situaciones en las que la tecnología del cliente consigue realizar trabajos de impresión casi imposibles. Esta sección tiene su propia estructura: una posición constante para determinadas clases de elementos, como una descripción de la situación y algunas palabras que expresan conceptos clave, proporciona una consistencia que contrasta con cinco maquetaciones fotográficas de tratamiento y complejidad variables. La unidad visual se consigue mediante los detalles: líneas discontinuas, tratamiento tipográfico y formas geométricas.

La tercera sección contiene los datos financieros, que nuevamente se presentan con tablas. En esta sección, sin embargo, la columna de texto se ha hecho rotar, y su margen derecho corresponde a la línea superior del texto de la primera sección.



estructura
**Reticula de columnas
 compuesta deconstruida
 mediante un collage**



comparación de ejemplos

04 05 07 09

10 14 16 19

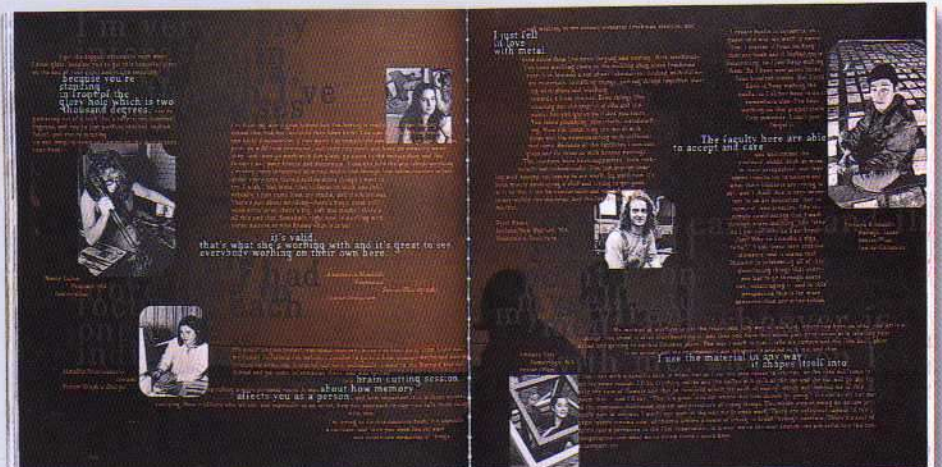
22 23 24 26

28 30 34

02 05 08 11

14 18 26 28

33



proyecto
Catálogo de curso
Encuadernación en rústica
Litografía offset

cliente
Massachusetts College of Art
 institución educativa
 Boston, Massachusetts

diseño
Stoltze Design
Clifford Stoltze [AD]
 Tracy Schroder
 Heather Kramer
 Peter Farrell
 Resa Blatman
 Boston, Massachusetts

fotografía
Cecilia Hirsch
 Boston, Massachusetts

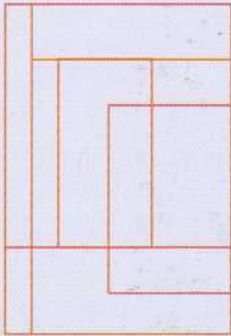


Este catálogo sobre un curso recurre a numerosas ideas estructurales para transmitir el entorno de investigación experimental, y a menudo alternativo, de una escuela de arte. La superposición de imágenes y tipografía y la integración de varias alineaciones diferentes funcionan como metáfora de la interacción de diversas disciplinas artísticas, y, a la vez, distinguen a esta institución de otras similares: aquellas universidades no centradas en el campo del arte.

Las primeras páginas son seductoramente sencillas. La falta de alineación entre las columnas del índice y las de la declaración de principios, aunque poco ortodoxas, apuntan la dinámica que caracteriza a las páginas siguientes. Comenzando con una descripción de la ciudad donde se encuentra esta universidad, cada sección adopta sus propias características organizativas. En ocasiones, algunas columnas de eje central cuelgan del extremo superior de la página; otras veces, las páginas no tienen columnas. La información sobre el curso se presenta primero mediante una estructura en cuatro columnas, pero ésta se desintegra rápidamente, ignorando las líneas superiores y, en algunos casos, el contenido se dispone horizontalmente a través de los márgenes interiores de la doble página.

Las fotografías y las ilustraciones se disponen en cajas no rectangulares o bien se reproducen en bitono bajo el texto corrido. No hay alineaciones consistentes, sino que las páginas se sostienen en una especie de tensión limpia y directa en la que los rasgos visuales de las imágenes y las formas contrastan entre sí.

estructura
**Reticula jerárquica
 deconstruida en
 múltiples capas**



comparación de ejemplos

05 07 09 10

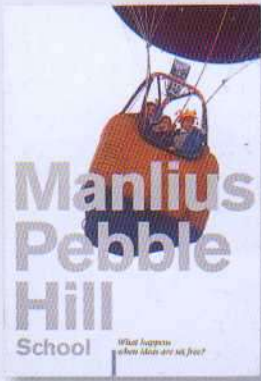
13 15 22 30

36

04 08 14 18

20 23 31 32

34 36



THE NEW WORLD

“I really like science. In “Dingwell’s World”—that’s my teacher, Mrs. Dingwell—we built a compost pile and learned about how the ground uses our garbage.”

Charting New Courses for Discovery

Outside of class, they interact with students every day—and not just their own. Our teachers join students for family style lunch in our dining rooms, coach athletic teams, and work with students and parents in school activities and fundraising events.

Why do these exceptional teachers come to MPH? Because they love to teach.

With our limited enrollment and small classes, teachers can work with pupils one-on-one to provide individualized instruction, creating strong and sometimes lifelong bonds.

MPH teachers keep the magic and joy in learning. It’s no wonder our students are so exceptional.

Row B. Krone
 Class of 97

SPACE EXPLORATION

“The enthusiasm that the teachers bring to the classroom is amazing. I look forward to coming to class for that reason.”

Not everyone can be a national hero. But students can be role models if they have the courage and the passion to learn how.

Where can they learn? At Manlius Pebble Hill.

Our philosophy of education puts just as much emphasis on personal growth as it does on academic excellence. We choose teachers with values and qualities who can develop those same qualities in our students.

Learning the Right Stuff

We give our students more freedom, and expect more responsibility.

Responsibility and participation are stressed outside of class, too, on campus and off. In turn, our students become part of the larger community, volunteering their time in running homes, road cleanups and all sorts of charitable events.

Even our athletic program emphasizes participation. Whenever the sport, everyone has a place on the team and everyone gets to play; there are no tryouts, no heart-breaking cuts. And still we place at the top of our league!

What students gain from this philosophy is clear—self-confidence, self-esteem, respect for others and solid values. And whether they realize it or not, they become role models, too.

Melanie M. Cummings
 Class of 98

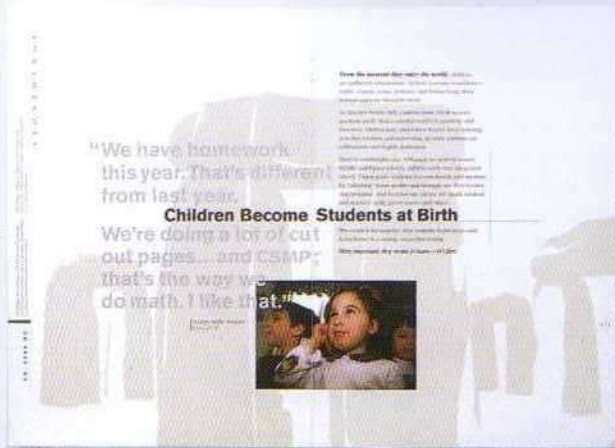
proyecto
Folleto de admisiones
 Folleto de captación de
 alumnos
 Folleto encuadrado
 con grapas
 Litografía offset

cliente
**Manlius Pebble Hill
 School**
 Institución educativa
 privada
 Syracuse, Nueva York

diseño
Timothy Samara
 Nueva York

ilustraciones
Timothy Samara
 Nueva York

fotografía
Ron Trinca
 Syracuse, Nueva York



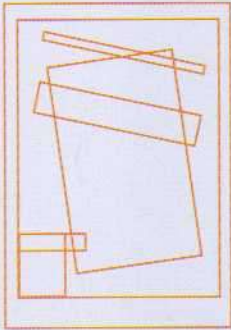
Este folleto de captación de alumnos para una escuela privada presenta al centro como una institución ligada a la tradición educativa occidental, donde las habilidades y el conocimiento se transmiten asociados a los logros históricos como parte del plan de estudio, con vistas a que los estudiantes alcancen su desarrollo por sí mismos. Cada doble página muestra algún logro occidental en relación con una fase conceptualmente parecida en la evolución de un estudiante: por ejemplo, la arquitectura se convierte en metáfora del programa de la guardería. Cada doble página se adapta a una retícula jerárquica para algunos rasgos concretos, pero el resto del contenido se mueve en torno a ella para poder acoger los dibujos de gran formato, las fotografías y el texto corrido que son fundamentales para el concepto del folleto.

Cada evento se cataloga en una barra vertical de texto corrido situada a la izquierda del formato, que lo describe y ofrece la información pertinente. El "título" de la doble página siempre cruza el centro de ésta, para actuar como punto focal que vincula al resto de elementos. Los números de página ocupan siempre el mismo lugar en el borde inferior derecho del formato. Las anchuras de columna y el tratamiento de la tipografía son consistentes, pero su modo de relacionarse entre sí y con el formato suele transformarse en función de las necesidades, a fin de crear una composición fluida con la fotografía y el dibujo. Las alineaciones se superponen; los textos están en capas y cabalgan sobre los márgenes interiores.

Una sección únicamente dedicada a la vida estudiantil se adapta a estos tratamientos, pero reorganiza de manera orgánica los elementos de la retícula —los pies de foto, las citas y las imágenes— en función de sus meras características formales.

estructura

Composición jerárquica espontánea



comparación de ejemplos

03 08 11 14

15 19 20 22

25 29 30 32

34

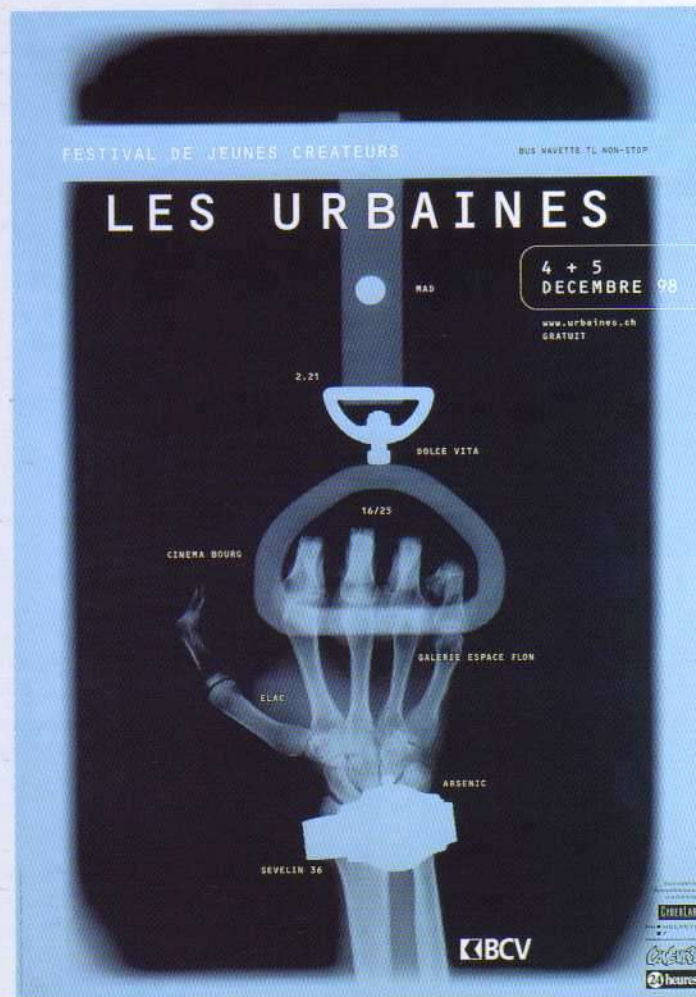
04 09 19 22

23 27 30 34

36

Una estructura jerárquica intuitiva, basada en rasgos visuales y conceptuales, desarrolla una imagen de marca potente y concisa en esta serie de carteles diseñados para un festival de arte suizo. Al diseñador se le ocurrió la idea de las radiografías para representar el carácter de este festival, que da a conocer la obra de una comunidad a menudo considerada *underground* y constituida por artistas en ciernes. En la primera edición del festival se podía ir a pie a todos los acontecimientos importantes, así que se utilizó la radiografía de un pie. En la segunda edición, se podía acceder en autobús a algunas de las sedes del festival, así que la imagen escogida fue una mano agarrada a un asidero de autobús. En cada edición se escoge una nueva radiografía.

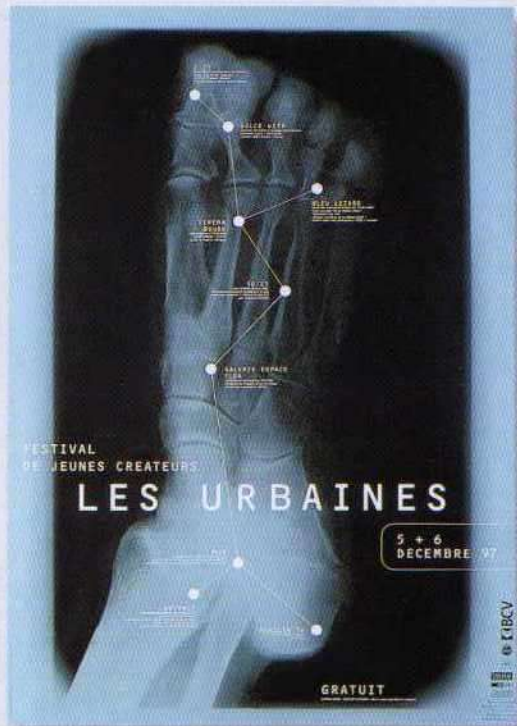
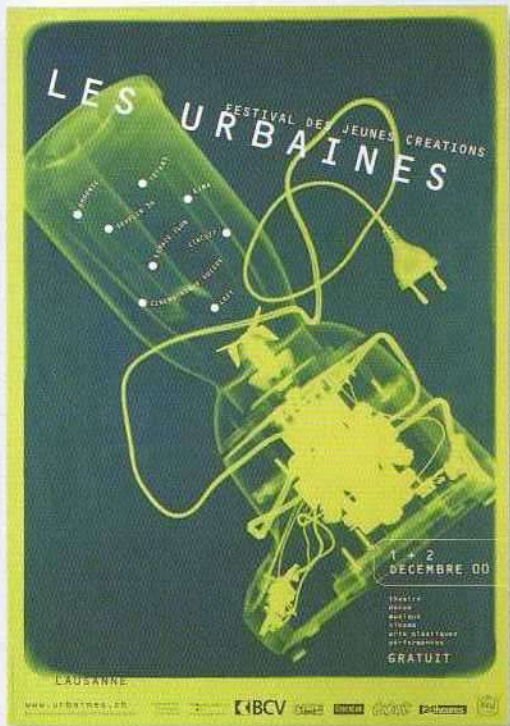
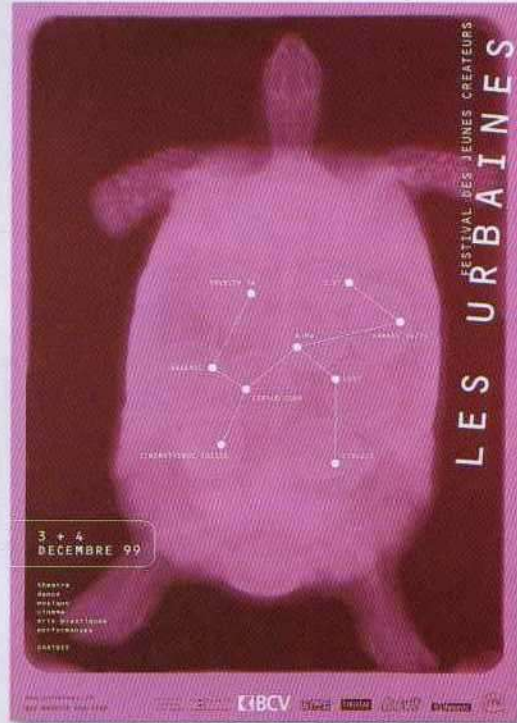
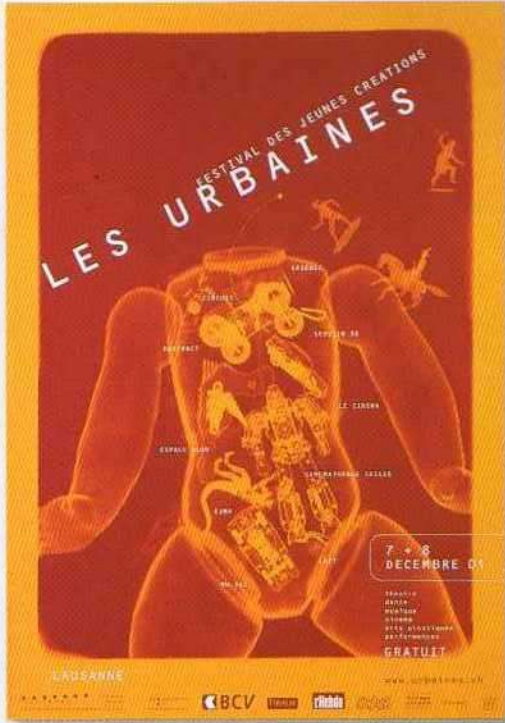
La información que indica cuáles son los participantes y las sedes está organizada en función de detalles pictóricos en el interior o en torno a la imagen y, por ello, su estructura cambia. El diseñador ajusta la posición y el tratamiento de las otras dos partes primarias de la jerarquía, el título del festival y el bloque de fechas, en respuesta a la composición global de la imagen; la selección de tipografía y la prominencia de los elementos dentro de la jerarquía permanecen sin cambios.



proyecto
Underground Arts Festival
 Normativa para carteles
 promocionales
 Litografía offset.

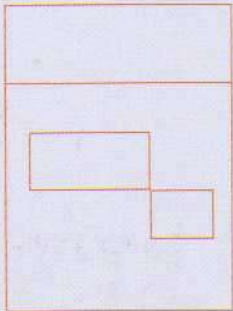
cliente
Les Urbaines
 Organización para la
 divulgación del arte
 Lausana, Suiza

diseño
Atelier Poisson
 Giorgio Pesce
 Lausana, Suiza



estructura

Reticula decorativa y deconstrucción de una reticula jerárquica



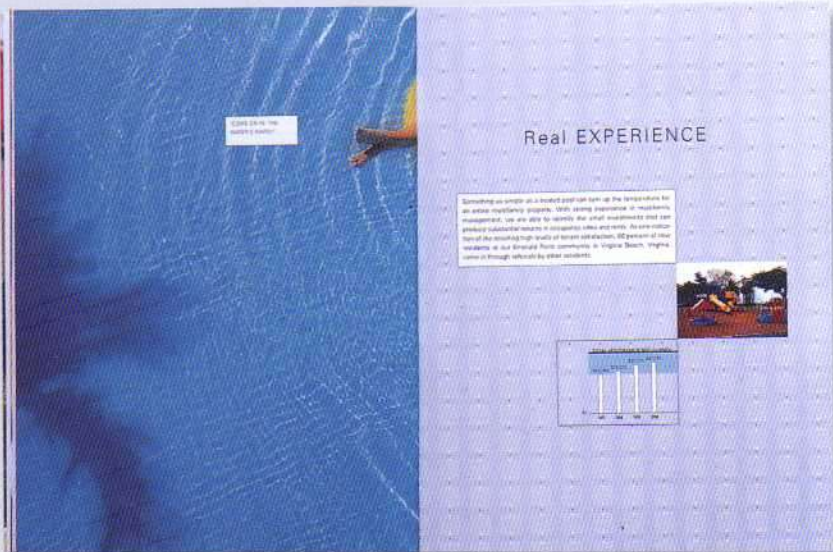
comparación de ejemplos

03 12 14 17

20 22 27

04 07 08 12

20 21 31 32



En esta memoria anual, los diseñadores han invertido la relación entre estructura e ilustración, entre reticula y superficie.

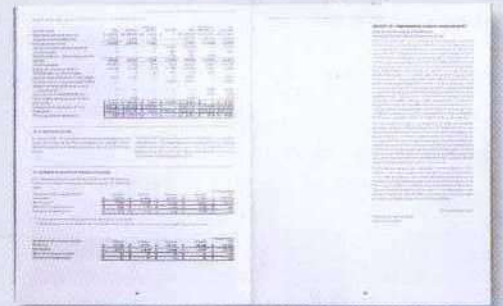
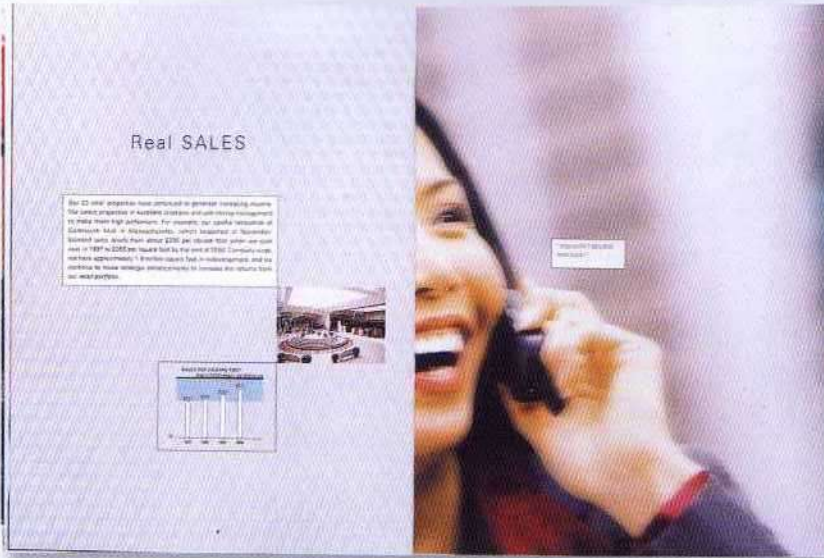
La sección que recoge los contenidos conceptuales de la memoria se centra en declaraciones que interactúan con una fotografía de la clase de propiedades que ilustran los intereses inmobiliarios de la empresa, y cada doble página se completa de una manera estructural distinta.

Algunos elementos, como las afirmaciones destacadas o las citas, los cuadros y algunas pequeñas fotografías, tienen el mismo tratamiento pero no siguen ninguna estructura subyacente, a excepción de una única línea superior que ayuda al lector a orientarse de página en página. Por lo demás, los elementos se mueven con libertad, a veces en relación con otros elementos que aparecen en las imágenes a sangre.

proyecto
Real Places
 Memoria anual
Encuadernación en rústica
Litografía offset

cliente
**Pennsylvania Real Estate
 Investment Trust**
Filadelfia

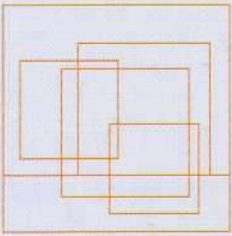
diseño
Allemann, Almquist & Jones
Filadelfia



Los fondos de esta antiestructura, sin embargo, son tramas decorativas hechas a partir de elementos reticulados. El motivo estructural resulta apropiado para la idea de medidas de superficie o de áreas destinadas a la compra al por menor, pero actúa como ilustración. La información financiera se relega a una retícula estándar de dos columnas que se subdivide según sea necesario para presentar las tablas de datos.

estructura

Sistema de composición jerárquica con collage y retículas modulares decorativas



comparación de ejemplos

02 05 06 08

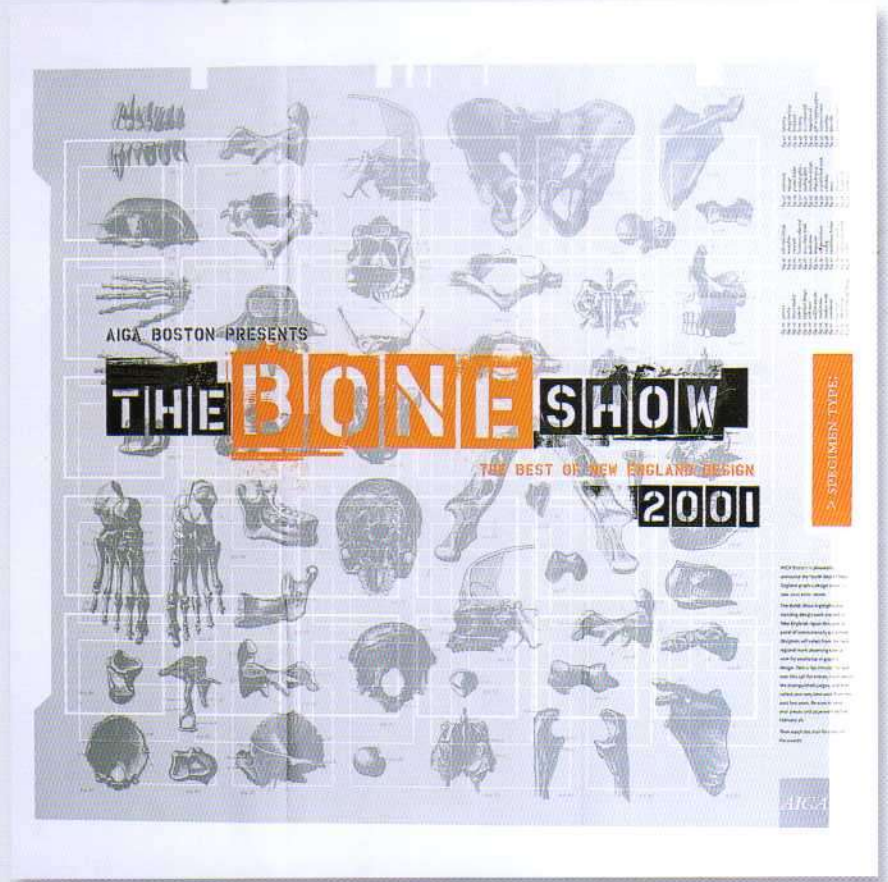
11 15 18 24

30 35 36

03 06 07 09

10 13 19 22

24 27 29 30



proyecto
The BONE Show
 Normativa para identidad
 de eventos
 Materiales impresos y
 espacio expositivo
 Serigrafía y offset
 (materiales impresos)
 Madera, cristal, tipografía
 en vinilo, proyección
 (exposición)

cliente
 American Institute
 of Graphic Arts, sección
 de Boston
 Asociación de diseñadores
 profesionales
 Boston, Massachusetts

diseño
 Kristin Hughes
 and Ink Design
 Cartel
 Kristin Hughes
 todas las demás
 aplicaciones
 Pittsburgh, Pensilvania

The poster is a complex layout on a grid background. It includes sections for:

- AGFA** logo and contact information.
- DEADLINE: FEBRUARY 26 2001 5:00 PM** in large, bold letters.
- SEND ENTRIES TO:** with an address in Pittsburgh, PA.
- JUDGES:** listing names and titles of the judging panel.
- MEAD** logo and information.
- ENTRY RULES:** detailing the competition's regulations.
- REGISTRATION OF ENTRIES:** providing details on how to register.
- QUESTIONS?** section for contact information.

 The design uses a mix of bold typography, grid lines, and various colors to organize the information.



Este conjunto corporativo de material promocional, catálogo de exposición y exposición utiliza como telón de fondo una retícula para crear una metáfora recurriendo a restos humanos arqueológicos. La textura visual de una retícula vincula todos los elementos entre sí, a pesar de que presenten rasgos distintos, diferentes orientaciones de lectura y diversas capas, como si se tratase de un collage de información e imaginaria decorativa.

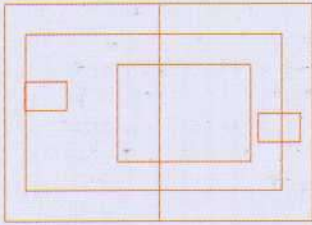
La retícula misma recuerda la plataforma de posición de la cámara que se utiliza para fotografiar los objetos encontrados en las excavaciones arqueológicas. Aunque aparece en cada una de las aplicaciones, la retícula no funciona como un sistema de ordenación, sino más bien como una decoración conceptual. En algunos casos —la tarjeta y el certificado, por ejemplo— la retícula es únicamente una textura. En el cartel, sus módulos se abren hacia el exterior como una superposición de capas que maquetan y diseccionan imágenes de huesos, impresas en plata. En el catálogo, el módulo se convierte en una herramienta para unificar la información sobre la exposición, pero no ejerce ningún control estructural sobre la información que alberga, más allá de establecer un margen izquierdo. Los elementos de la retícula se deforman constantemente y se reutilizan cuando es necesario; el conjunto emplea esta inconsistencia como parte de su lenguaje.



En la exposición, el módulo cuadrado aparece en forma de peanas que sostienen las obras expuestas. Los elementos tipográficos están impresos en paneles translúcidos que interactúan con otros materiales tipográficos e imágenes que están dispuestos por toda la sala. De ese modo, se crea una referencia tridimensional para el lenguaje impreso del resto del material.

estructura

Composición óptica
basada en criterios
conceptuales



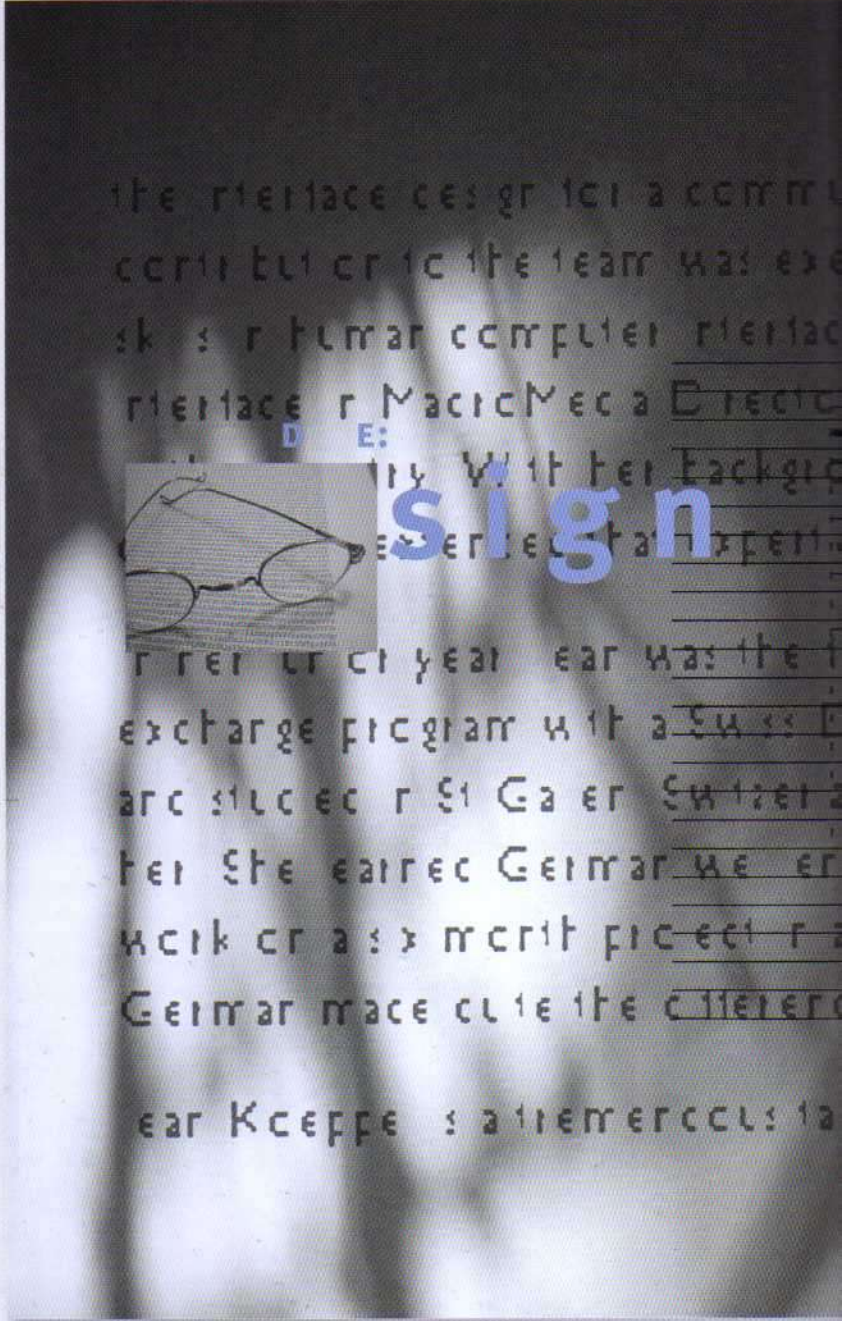
comparación de ejemplos

03 08 11 17

23 25 29 32

33 34

06 10 27



proyecto
Design Issues
Portadas y contraportadas
para publicaciones
periódicas
*Litografía offset en dos
tintas*

cliente
Design Issues
Revista especializada
para diseñadores

diseño
Dan Boyarski
Pittsburgh, Pensilvania

fotografía
Dan Boyarski
Pittsburgh, Pensilvania

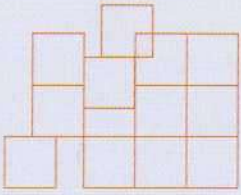


La organización de imágenes y texturas para esta portada de revista es óptica e intuitiva, y se basa fundamentalmente en el deseo de establecer conexiones entre el contenido de la imagen y las características de su textura. Los elementos consisten en retículas degradadas de tipografía, en las que la desintegración ha hecho que el lenguaje sea parcialmente ilegible, en tanto que se potencian sus rasgos estructurales; los trazos, el carácter modular del lenguaje, resulta más visible, pero su función se ha deteriorado. Un juego de luz y sombra añade profundidad, y también hace referencia a la idea de que la luz es necesaria para la visión, es decir, para captar información a través de los ojos.

Las imágenes insertadas en la cubierta actúan como contrapunto de la imagen de fondo. Fotografías muy definidas, con una clara profundidad de campo, contrastan con el espacio indistinto del fondo. Conceptualmente, las gafas de lectura (que simbolizan la potenciación de la vista) se vinculan al texto ilegible de la imagen del fondo. En cada una de las cubiertas (la portada y la contraportada) la tipografía se ha situado a partir de una relación intuitiva con la imagen más pequeña, alineándose a lo largo de los bordes o la línea de base a fin de integrarla en la composición global.

estructura

Deconstrucción de retícula modular



comparación de ejemplos

02 06 12 19

26 31

03 06 07 10

13 16 17 19

24 27 30 38

Este conjunto de papelería para un florista urbano, elegante y austero, investiga la relación entre el orden geométrico y el movimiento orgánico. Utilizando las alineaciones horizontales y verticales de una retícula modular sencilla como punto de partida, los diseñadores han desplazado los módulos en reacción al movimiento aleatorio y flotante de las flores. Algunos bordes de los módulos se han vuelto visibles, recortándose como filetes finos que se alinean con o se superponen a otros elementos en función de las necesidades.

Las flores parecen crecer desde detrás de la retícula, influyendo en su estructura y restituyéndola en algunos lugares. La información sobre la dirección está separada y se le permite flotar a través de las particiones, pero cada elemento informativo ocupa una zona discreta, al igual que el saludo para el destinatario y la carta que, al final, ocuparán la parte inferior de la página.



proyecto
Identidad corporativa
Normativa de papelería
Litografía offset

cliente
Jamie Rothstein
Distinctive Floral Designs
Diseñador floral
Filadelfia

diseño
Mayer + Myers Design
Nancy Mayer [AD],
Greg Simunons
Filadelfia

JAMIE ROTHSTEIN

distinctive floral designs

313 CHERRY STREET
PHILADELPHIA, PA 19106

215 238.1220

JAMIE ROTHSTEIN

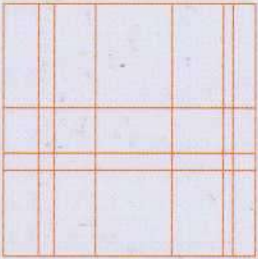
distinctive floral designs

313 CHERRY STREET
PHILADELPHIA, PA 19106

215 238.1220

estructura

Deconstrucción de retícula jerárquica espontánea



comparación de ejemplos

04 12 13 16

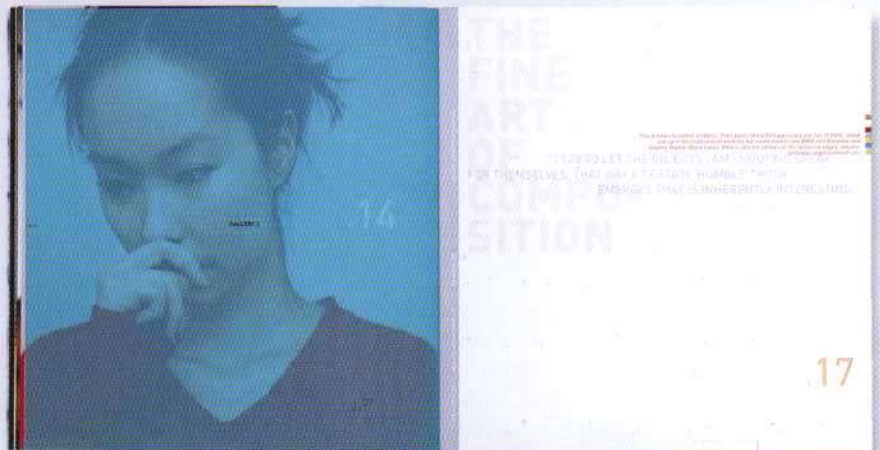
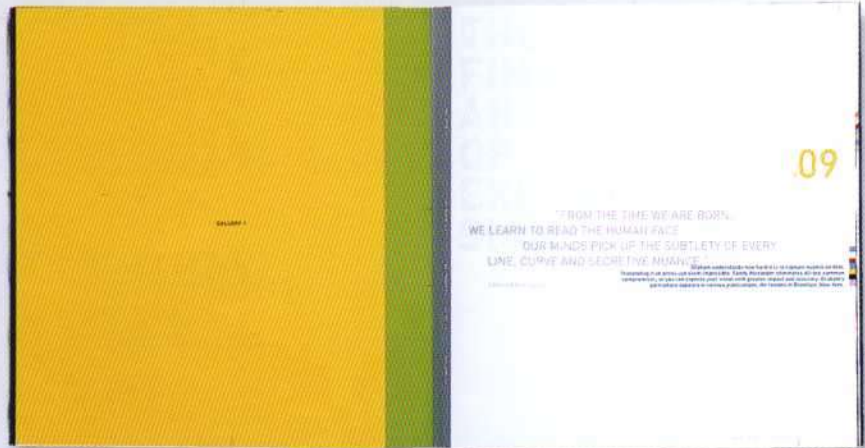
18 19 31 35

36

04 08 14 20

23 28 32 34

36



proyecto

Art + Science

Folleto promocional

Encuadernación en rústica
Litografía offset con
sobreimpresiones en tinta
metálica y papeles
transparentes

cliente

Sandy Alexander Printers

Impresores comerciales

Nueva York

diseño

Ideas on Purpose

John E. Connolly

Nueva York

fotografía

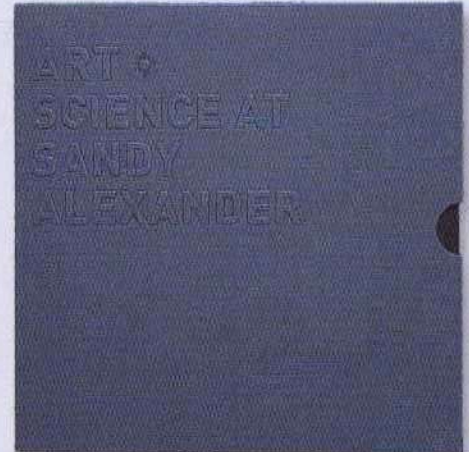
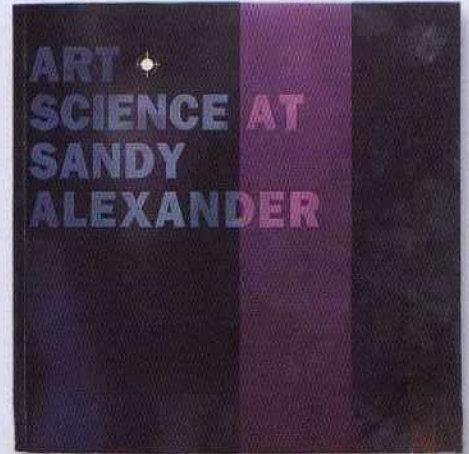
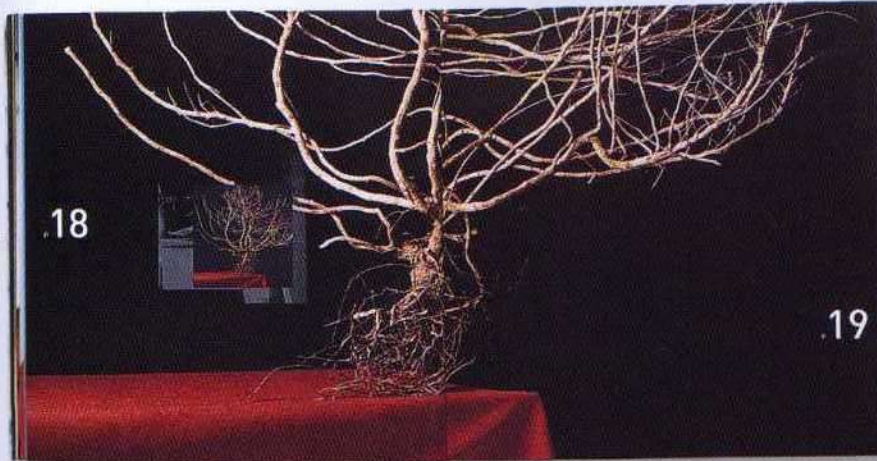
Graham McIndoe

Chuck Shotwell

Pete McArthur

Alex Villaluz

Maria Robledo
Nueva York



Cuatro selecciones distintas de reproducciones fotográficas constituyen el núcleo de este libro de muestra para un impresor. Cada una de las secciones está dedicada a la obra de un único fotógrafo y diseñada en torno a un tema determinado. Estructuralmente, la alineación es mínima y, en cualquier caso, se rompe en el resto de dobles páginas. Cada sección recurre a su propia lógica para determinar si las alineaciones están articuladas, pero en la mayoría de los casos se sigue un criterio óptico.

En las portadillas, textos complementarios se alternan con tratamientos contrastados que se basan en la sensibilidad del diseñador hacia las características de la tipografía en el formato. La ubicación real de los textos cambia, pero la misma lógica se aplica a cada caso. Pequeñas fotos se combinan con las imágenes a sangre en toda la página. La estructura de las páginas individuales se articula en contrastes de secuencia, escala y cambio de color, encuadre y sangrado, mate y brillante.

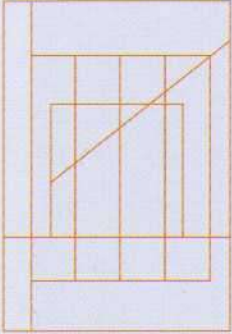
proyecto
Cartel para conferencia
Litografía offset

cliente
**American Center
 for Design**
 Institución artística
 Chicago, Illinois

diseño
**Bates Hori
 Allen Hori**
 Nueva York

estructura

**Deconstrucción de una
 retícula arquitectónica
 de columnas**



comparación de ejemplos

04 05 07 09

11 22 29 33

02 05 08 14

19 30

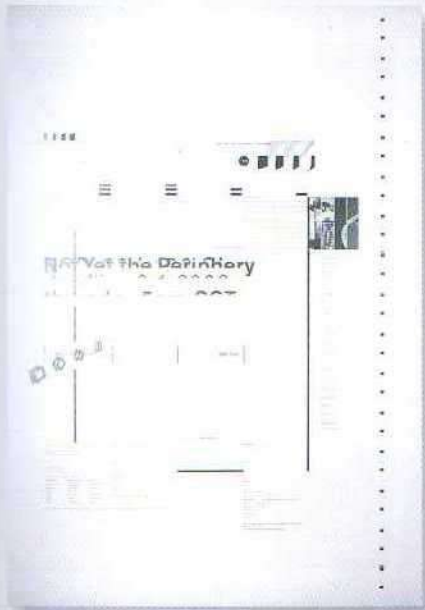
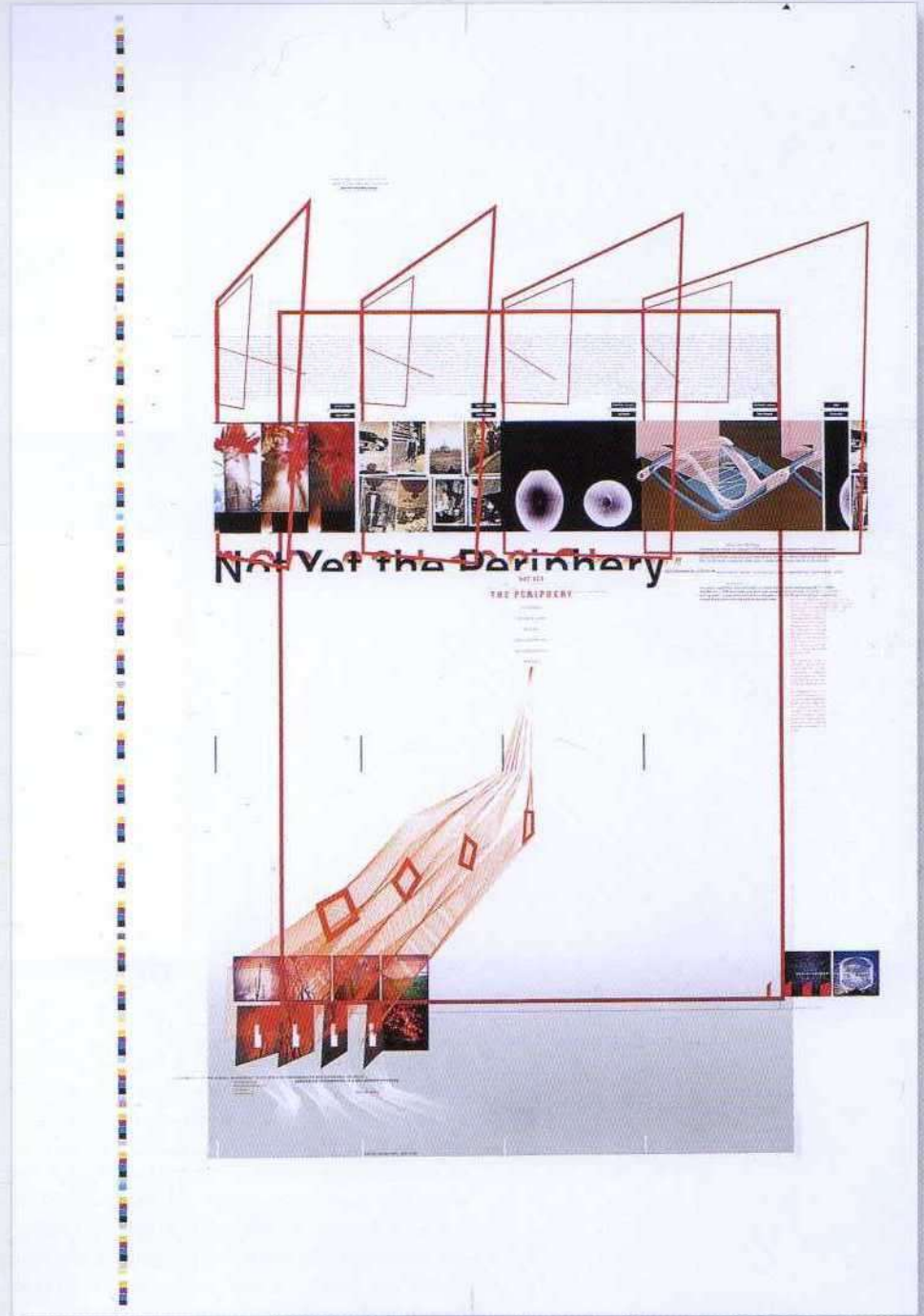


proyecto
Cartel para conferencia
Litografía offset

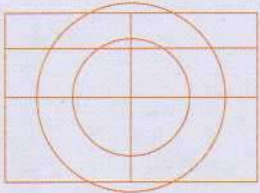
cliente
Princeton University
School of Architecture
Institución educativa
Princeton, Nueva Jersey

diseño
Bates Hori
Allen Hori
Nueva York

En dos carteles independientes –uno de ellos una convocatoria para un concurso de diseño y el otro el anuncio de un ciclo de conferencias– el diseñador despliega una estructura parecida para organizar el material. Ambos carteles contienen un área rectangular centrada que actúa como punto de anclaje. En la convocatoria para el concurso, dicha área central permanece visiblemente vacía y la información se desliza en torno a su perímetro. En el cartel para las conferencias, el área rectangular alberga la información conceptual y la imagen más relevantes. En ambos casos, un eje predominantemente central apunta hacia un sistema formal simétrico, pero la simetría se evita mediante los elementos diagramáticos o planos. Restos de retículas de columnas componen las secciones de información de ambos carteles, aunque sobre ellos se superponen elementos lineales, reducidos a mera textura, o bien las columnas se solapan para crear una superficie más compleja y detallada.



estructura

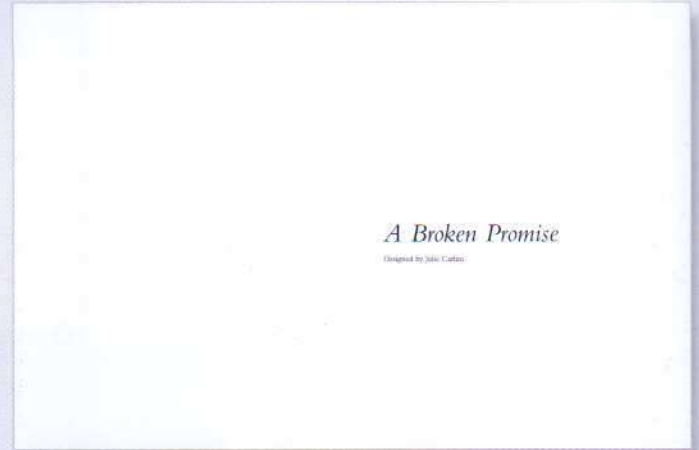
Deconstrucción de retícula
no ortogonal

comparación de ejemplos

03 06 08 10

25 31 35

08 33

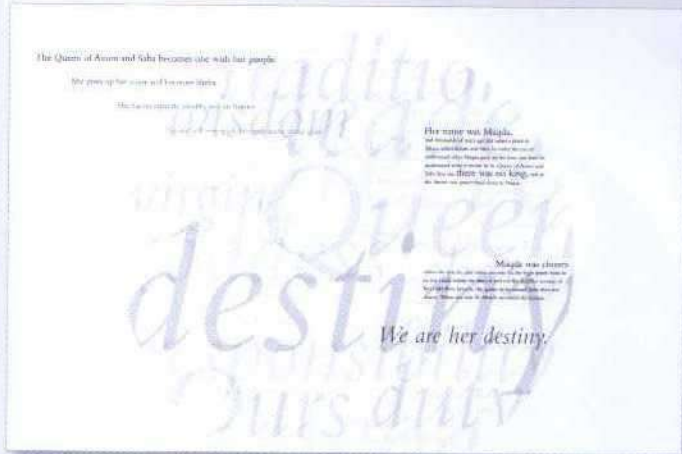


La representación visual de esta historia oral se organiza en una retícula de círculos concéntricos, más que en una retícula ortogonal. La elección del círculo es conceptual, y representa el aspecto cíclico de la vida y el movimiento hacia el exterior de la voz de un orador. El texto se mueve en torno al exterior del círculo de base que define las dobles páginas. A medida que se pronuncian palabras o frases clave, éstas se desplazan hacia dentro del círculo y a través de él, aumentando de cuerpo y de movimiento. Cada texto se superpone al anterior, dando continuidad a las partes. Los anillos concéntricos de la retícula crean columnas que todavía son visibles, y que cumplen la misma función que sus correspondientes elementos convencionales: separan las ideas y organizan los pasajes en grupos de información diferenciados a fin de facilitar la accesibilidad.

project
A Broken Promise
Ensayo visual
Encuadración en espiral
Impresiones láser en blanco
y negro

escuela
Carnegie Mellon
University
Institución educativa
Pittsburgh, Pensilvania

artista
Julie Saunders Carlini
Pittsburgh, Pensilvania
Karen Kornblum Bentzen,
Profesora



proyecto
CVPA
 Programa académico
 Folleto encuadernado
 con grapas
 Litografía offset en cuatro
 tintas directas

cliente
UMASS Dartmouth
 College of
Visual & Performing Arts
 Institución educativa
 Boston, Massachusetts

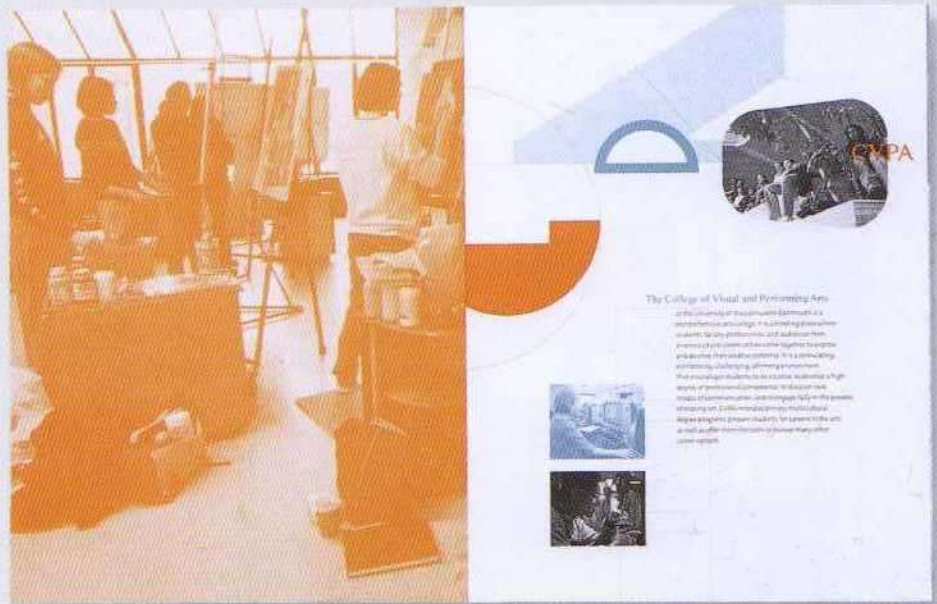
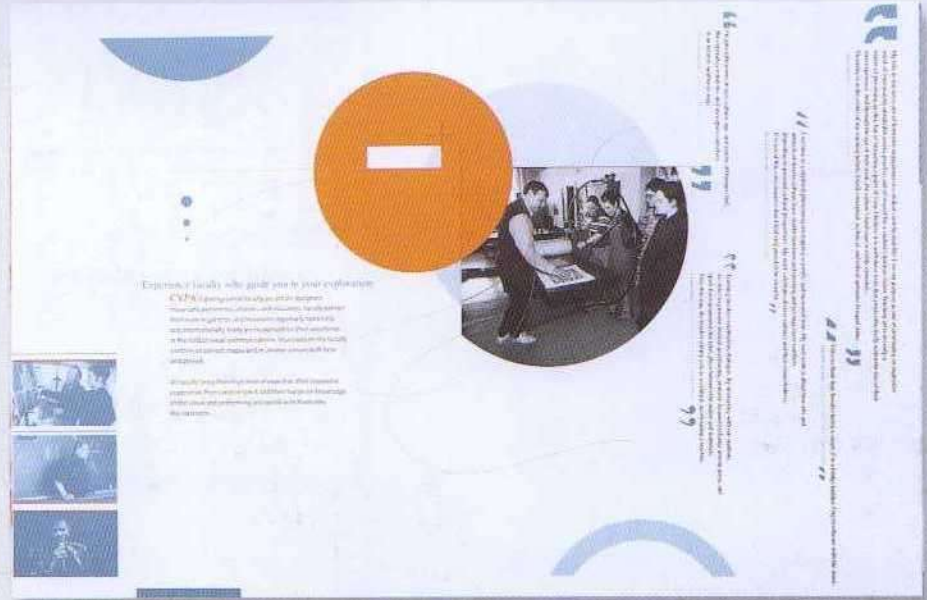
diseño
Stoltze Design
 Clifford Stoltze [AD]
 Tammy Dotson
 Boston, Massachusetts

fotografía
Cecilia Hirsch
 Boston, Massachusetts

Una limpia abstracción geométrica –semi-círculos, arcos, líneas y puntos– y una aproximación fresca y espontánea a la composición de los elementos rigen la maquetación de la información en este folleto. Unos enormes espacios negativos rodean las formas agrupadas e interactúan con ellas, y unas unidades de información tipográfica compuestas libremente “bailan” por todo el formato.

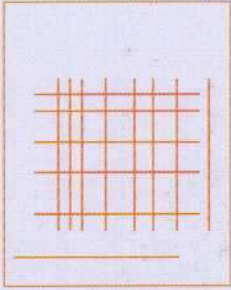
La información es accesible, a pesar de su estructura festiva, porque cada una de las partes que contienen datos está ubicada en un lugar decisivo. Los pensamientos individuales o los componentes de información están separados, de tal forma que el ojo puede acceder a ellos con facilidad.

Las variaciones dinámicas de escala, forma y proximidad de los elementos crean un movimiento natural a través de las dobles páginas, manteniendo la atención del lector y ayudando a vincular los sucesivos párrafos o ideas de un modo intuitivo y fácil de seguir. Este método organizativo puede resultar muy adecuado cuando los requisitos informativos del proyecto no son demasiado exigentes.



estructura

Deconstrucción de retícula modular



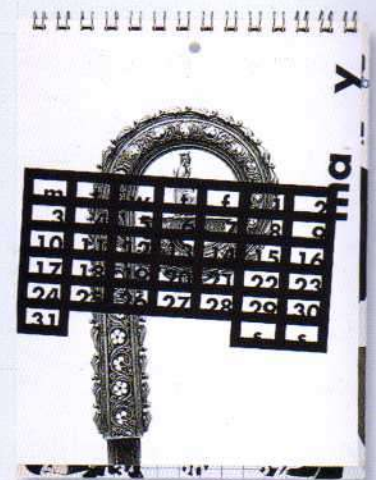
comparación de ejemplos

02 06 12 19

21 31

03 06 07 13

24 27 30

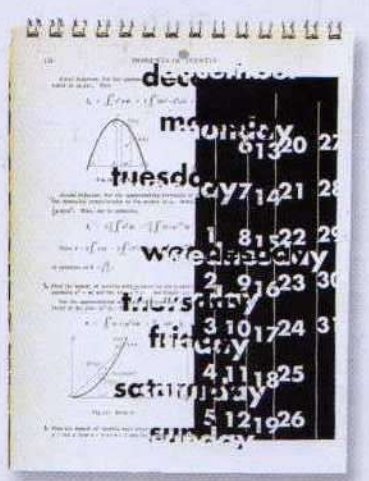
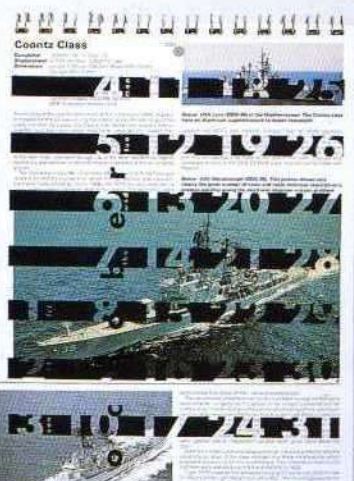
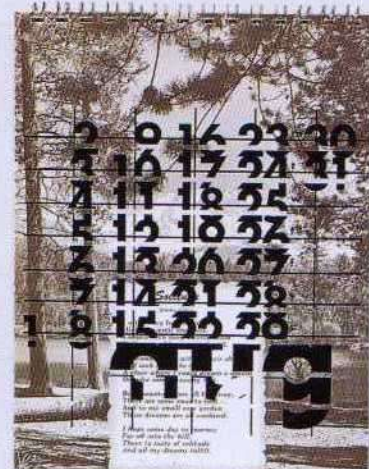
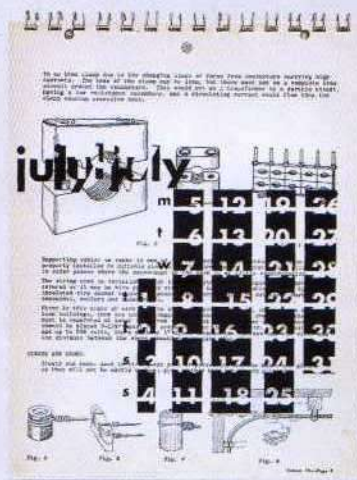
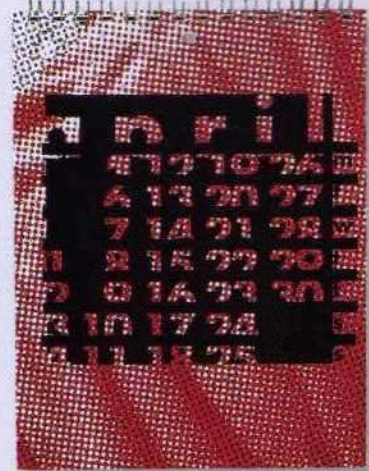
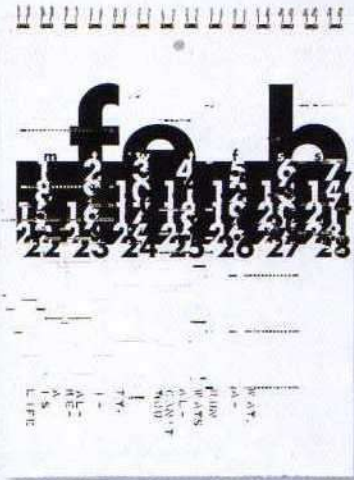


Este imaginativo calendario para una imprenta, que trata temas referentes a la construcción, la deconstrucción, los residuos y la creación imprime su matriz sobre papel reciclado. La matriz de cada uno de los meses del calendario estira y afloja la estructura reticular subyacente que muestra los días y las semanas. En algunos casos, los intervalos entre los módulos de la matriz se comprimen y se expanden. Una lógica secundaria, que implica una retícula superpuesta de elementos geométricos, interactúa con la tipografía, construyendo alternativamente formas en torno a ella, o bien oscureciéndola bajo formas invisibles. Los meses y sus deconstrucciones adquieren significados añadidos en el contexto de las imágenes impresas ya existentes bajo ellos.

proyecto
Calendario reciclado
 Autopromoción
 Encuadernado en espiral
 metálica de anillas
 Impresiones láser en blanca
 y negro sobre hojas
 ya impresas en offset

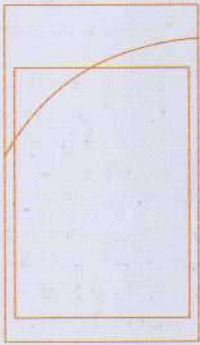
cliente
Praxis
 Diseñadores gráficos
 Los Angeles, California

diseño
Praxis
 Simon Johnston
 Los Angeles, California



estructura

Deconstrucción de retícula de manuscrito pictórica

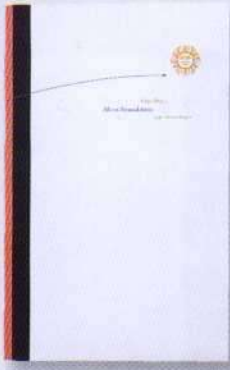
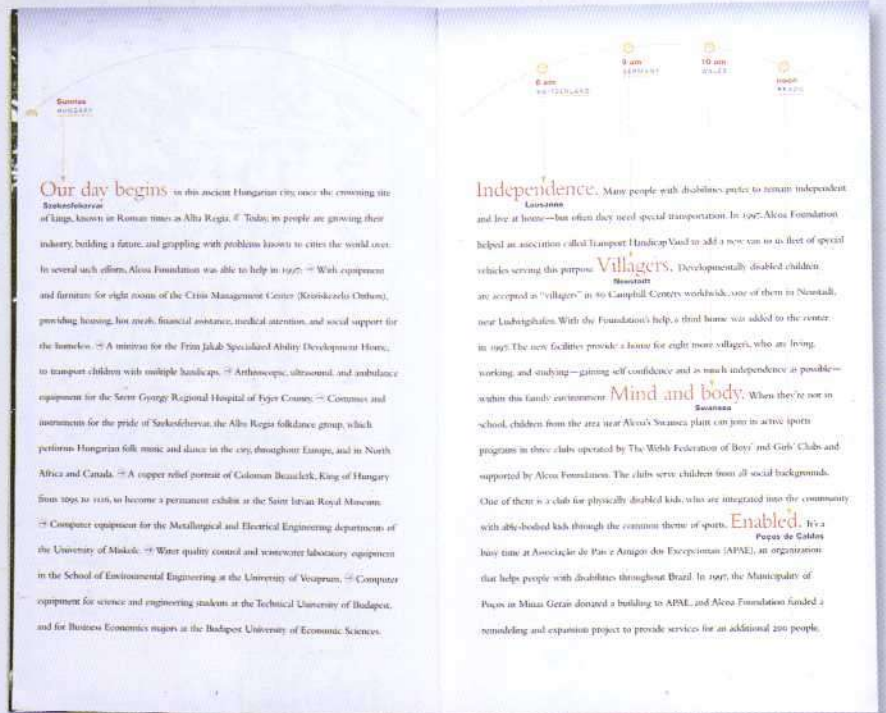


comparación de ejemplos.

01 13 19 33

37

01 15 21



proyecto
Memoria anual
Encuadernación en rústica
Litografía offset

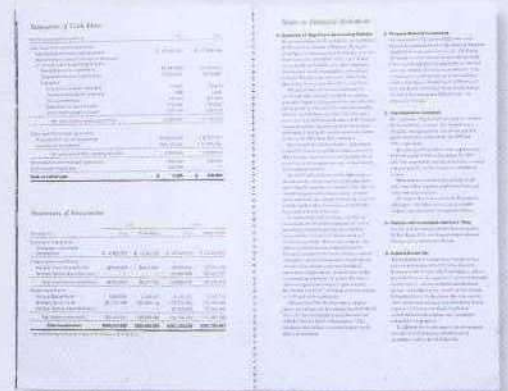
cliente
Alcoa Foundation
Organización empresarial
filantrópica
Pittsburgh, Pensilvania

diseño
**Landesberg Design
Associates**
Rick Landesberg
Karen Kornblum Bernsten
Pittsburgh, Pensilvania



Aunque esta elegante memoria anual utiliza una retícula de columnas convencional para la información financiera y de gestión, su parte inicial no tiene prácticamente ninguna estructura.

Una línea superior que orienta el texto corrido constituye la única alineación; la justificación a la izquierda en el margen izquierdo de las páginas está tan próxima al borde del formato que el texto casi parece fluir desde fuera del libro. La única línea de flujo horizontal establece un claro espacio para titulares en la parte superior de la página, en el que se sitúa material ilustrativo, pero la organización de las páginas depende del ritmo del texto corrido. Algunas palabras o frases clave destacadas y un diagrama de la posición del sol a determinadas horas vinculan el texto a los conceptos de espacio y tiempo sobre la Tierra. La línea horizontal evoca al horizonte tal como puede verse desde el océano, al que también hace referencia el diseño mediante la ondulación lineal del texto a través de las páginas. En las dobles páginas con imágenes que se combinan con dobles páginas de texto, una sencilla relación visual entre el arco del sol y una imagen sangrada sitúan al lector.



estructura
**Deconstrucción
 cinematográfica y
 con collage de retícula
 de columnas**



comparación de ejemplos

05 07 11 14

15 19 20 25

29 33 34 35

08 14 33 38

46

Natural Circus

How to approach the physical earth. The natural world, is one of the thinnest layers that face various artists, and I think the picture, in some ways, answers it for Gorman. But first, what has happened to the natural world in the artistic world? Artists like Seidman or Christy and Mackey have approached the landscapes or the natural environment in novel ways, for some, and I have seen a spate of non-size installations that attempt to simulate natural environments for some conceptual purpose. But for the most part, the absence of the natural world from contemporary concerns is really quite astonishing. In perusing a recent Taschen book titled *Art of the Atmosphere*, out of 137 artists hardly two or three directly worked themselves with the natural world. Given that we are so obviously and intensely connected to the physical world, precisely why this is the case is difficult to see now. Clearly our relationship to the earth has become much less direct over the past two hundred years. Today, even if we can easily traverse the globe, we still catch nature through the controlled frame of pathways and gates and signs, or an i-Max camera or the like. It seems as though it has become to our mind's eye—the way that the perspective we are allowed is always set up to advance of us—a picture of a picture, a confirmation rather than an encounter. In the same vein, perhaps when we view the earth we are almost hopelessly forced to do so through a Romantic frame of association. Love on the beach, solitude in the desert, transcendence in the mountains. The earth then has become, on the one hand, monumental, something we respect too much to approach, or on the other hand, accessible, approachable only by way of old and wazy tropes.

For the Romantic, nature was thought of as the "Other" of human existence. Burke saw it as that which extended beyond the realm of conceptualization, that which exploded the mind just as it was about to seize it. One always risks missing a few choice artists or shows in making such a general statement, but I think it would be fair to state that at these days it is primarily devoted to get people thinking or reflecting about society, the status of art, the status of art as a reflection of the status of the world, etc. And to be fair to the creators of these artists, we must allow that, à la Frederic Jameson, "the very attempted 'social' world of late capitalism may just be for us what nature was to the Romantics": that is, the Other is surpluses.

But there is a way to understand our relationship to nature that creates all of it as neither beyond nor transcendent nor given. To understand this, let's finally return to the old-fashioned landscape. Its primary concern is to immerse, to physically engage the viewer, or better, to allow the viewer's body and its feelings, senses, etc., "with nature." The convention of placing a person, a barn, or a cow, or even a ship in the painting is intended to "bring nature into the spectator." Looking from a mountain peak down upon a great valley, we have the sheer silence of our own bodies, in the weight of the own physical surroundings. Hence, to see the "Other," has never before to be so much as we are to nature. Why, better expressed this idea because as well? "The sign of the Rock" is a painting steeped with history or it has been said over and over again. This work has been retroactively with symbolic interpretation as an attempt to "bring" which is "seeing." But there is another layer to this work that is closer to my own interests. It's about baby Jesus, and the Virgin, all set at the edge of a pool of water. Little John the Baptist reaches toward like a geyser from the ground beneath the baby Jesus. In the landscape of plants, one flower blooms right out from its spine. Not only do the plants reach out for the characters, but the characters seem infused with a kind of botanical membership when they reach out to each other. Paraphrasing the mythic drama, and streams of plant, human, water, and fire that are a single, almost "white" "Other." To explore the image of Deleuze and Guattari, we are "becoming nature," just as nature is "becoming human." This painting grows in a certain area a particular kind of encounter with nature and transience and flux. From this perspective, the *Otherness of nature*, the *Otherness of others*, is the result of a certain sense of our own nature's presence in relationship to it.



proyecto
Something from Nothing
 Monográfico sobre diseño
 Encuadernación en tapa
 dura
 Litografía offset

cliente
RotoVision Publishing
 Editorial
 East Sussex, Reino Unido

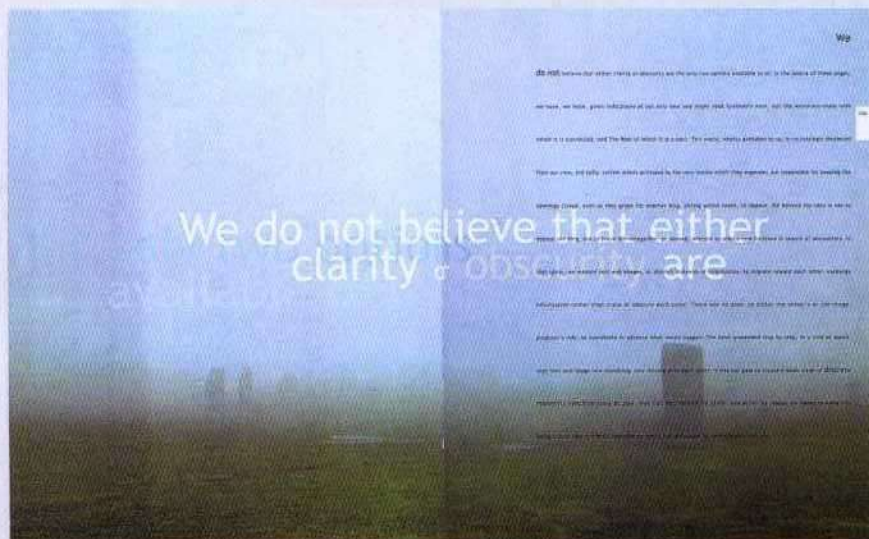
diseño
April Greiman
 Los Angeles, California



La organización de este libro, tanto verbal como visualmente, es de naturaleza cinematográfica: cada doble página es un fotograma que hace referencia a la anterior y compone la siguiente. Un conjunto mínimo de constantes—el margen exterior, el folio y algunas imágenes de pequeño formato en la parte inferior derecha— sostiene una estructura de columnas más o menos ambigua según las páginas. El número de columnas, sus anchuras y el cuerpo del texto que las conforma cambian en relación con las imágenes que aparecen en cada doble página.

La relación entre imágenes y texto es intuitiva: globalmente, la lógica visual de las dobles páginas es improvisada; constituye una respuesta inmediata a qué cantidad de texto debe presentarse, qué formas predominan en la imagen de fondo y de qué modo éstas se funden para constituir una composición cohesionada.

Las dobles páginas están compuestas como secuencias de ideas visuales interrelacionadas. El espacio negativo de una imagen en una doble página puede dar lugar a una imagen semejante en positivo en la doble página siguiente, que a su vez puede ampliarse hasta aparecer a sangre en la siguiente doble página. La continuidad se crea mediante una interrelación espacial rítmica de las páginas.



estructura

Composición geométrica espontánea



comparación de ejemplos

03 04 08 10

11 14 16 18

20 23 24 31

32 33 34

06 08 10 28

30

Las diagonales que se cruzan y los movimientos angulares, derivados de yuxtaponer elementos lineales fotográficos y tipográficos, organizan la imaginería y la información de este cartel dinámicamente. El diseñador utiliza la diagonal vertical del brazo de la grúa y el repentino ángulo de la farola que está más arriba para desorientar al observador y, al mismo tiempo, contar con una superestructura primaria para el cartel. La tipografía se mueve hacia arriba y hacia el exterior, y las posiciones de cada línea vienen determinadas, en parte, por dicha superestructura. Asimismo, el diseñador contrarresta el abigarramiento con sutiles alineaciones y puntos focales: el avión que aparece en la parte inferior izquierda ancla la composición y crea una alineación óptica entre las líneas de información que evoca la dirección de la superestructura.



proyecto
LIFT
Cartel promocional
litografía offset

cliente
LIFT
London International
Festival of Theatre
Londres, Reino Unido

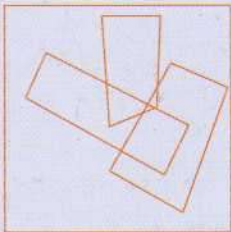
diseño
Frost Design
Vincent Frost
Sonya Dyokava
Londres, Reino Unido

fotografía
Nick Higgins
Londres, Reino Unido



estructura

Deconstrucción de una retícula de columnas en collage sistemático



comparación de ejemplos

- 03 05 06 07
- 09 13 15 16
- 25 28 31 33
- 36 37
- 02 05 08 14
- 18 26 28 33




Organizado en torno al principio del *collage*, el imaginativo diseño de esta revista está a medio camino entre el caos aparente y el orden. Un estudio cuidadoso de las formas de papel recortado y sus superposiciones llevó a desarrollar un sistema para maquetar los párrafos del texto. Un manual de diseño detallado ofrece las guías para crear las formas de las cajas de texto. El orden de lectura depende de una serie de variables: la posición relativa de las formas que componen el *collage*, el cuerpo y la orientación del texto dentro de dichas formas, y la densidad del texto en la página. Mediante la variación de estos parámetros, el diseñador puede controlar el flujo a través de los párrafos si lo necesita.


El sistema permite un alto grado de control y contiene un gran potencial para organizar el texto y las imágenes conforme a nuevos métodos.



It is practical to use coins, dice, or a roulette wheel where only a limited number of elements are available for selection. Where the number of elements is large, these techniques become unwieldy, and others must be found. Where the elements can be numbered, tables of random numbers are relatively easy to use, otherwise automation, or a flexible approach (for want of a better name) I have called the "irrelevant process" can be used. For convenience, I have listed some techniques below, to add to the list.



Paintings got to be what they are physically through an interaction of method and medium, and they have their effect in an interaction between painter and observer. As far as the observer is concerned, Pollock has demonstrated that this is not the case. He has shown that the general term "chance imagery" is applicable to the formation of an image in the studio, whatever the source in nature. The word "chance" is obviously ambiguous enough, I think, to apply either to the physical act of creating or to the act of interpretation. (The formation of an image in the studio, say by abstraction from a more complex system.) One reason for doing this is to place the painter's method's part, donor's chance images in the same conceptual category as such and chance images (the configuration of material) graces the arrangement of lines on a book's surface, and to get away from the idea that an artist makes things very "precise" and beyond the reach of ordinary things. An Argentine poet, as he put it, can move in all directions with all the tools of "highly technical" or "lowly technical" or "one of the profound themes" of Osho (1972). There is no a priori reason why moving images should designate only with artists.



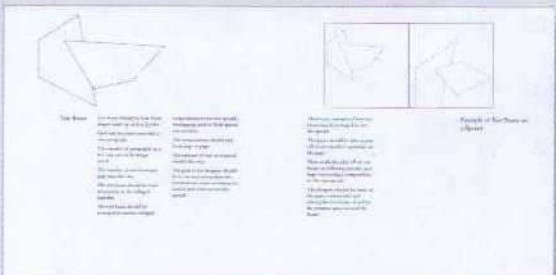
new work to be a consistent thread of events in a consistent thread of events. In 1967, from Anne Boland's "The Line of Color" people had identified the relationship between the volume of a line and the color, and had used it to account for the behavior of a line in a painting. Boland's book, which was published in 1970, was the first to account for the behavior of a line in a painting. Boland's book, which was published in 1970, was the first to account for the behavior of a line in a painting. Boland's book, which was published in 1970, was the first to account for the behavior of a line in a painting.



It is practical to use coins, dice, or a roulette wheel where only a limited number of elements are available for selection. Where the number of elements is large, these techniques become unwieldy, and others must be found. Where the elements can be numbered, tables of random numbers are relatively easy to use, otherwise automation, or a flexible approach (for want of a better name) I have called the "irrelevant process" can be used. For convenience, I have listed some techniques below, to add to the list.



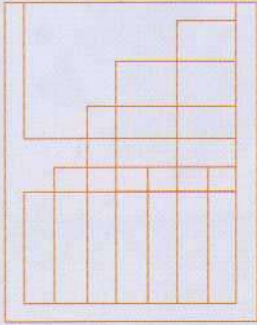
It is practical to use coins, dice, or a roulette wheel where only a limited number of elements are available for selection. Where the number of elements is large, these techniques become unwieldy, and others must be found. Where the elements can be numbered, tables of random numbers are relatively easy to use, otherwise automation, or a flexible approach (for want of a better name) I have called the "irrelevant process" can be used. For convenience, I have listed some techniques below, to add to the list.



It is practical to use coins, dice, or a roulette wheel where only a limited number of elements are available for selection. Where the number of elements is large, these techniques become unwieldy, and others must be found. Where the elements can be numbered, tables of random numbers are relatively easy to use, otherwise automation, or a flexible approach (for want of a better name) I have called the "irrelevant process" can be used. For convenience, I have listed some techniques below, to add to the list.

estructura

Reticula compuesta modular y de columnas integrada con un collage



comparación de ejemplos

- 03 05 06 07
- 09 13 15 23
- 25 30 33
- 02 05 07 08
- 10 14 17 22
- 28 31



LaVaughn Robinson

LaVaughn Robinson grew up in dancing and soon became the Philadelphia, one of the most competitive events for tap. He has been internationally known as one of the most tap dancers of his country.

LaVaughn Robinson has been a dancer at the University of the Arts, and in 1994 won a National Heritage Fellowship Award.

SEPTEMBER

Sunday	Monday	Tuesday	Wednesday	Thursday	Friday	Saturday
1	2 Labor Day Holiday	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

proyecto
**Calendario académico y
 guía de estudiantes**
 Libro encuadernado
 con grapas
 Litografía offset

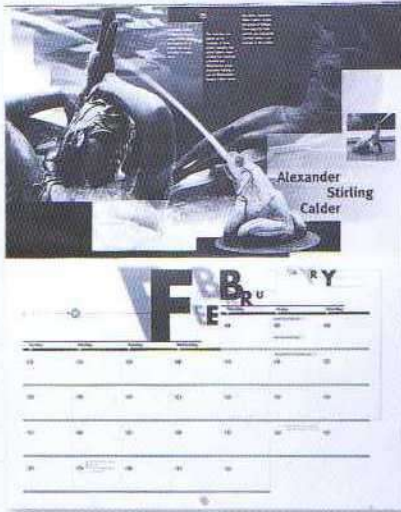
cliente
University of the Arts
 Institución educativa
 Filadelfia

diseño
Mayer + Myers Design
 Nancy Mayer [AD]
 Kim Mollo
 George Plesko
 Greg Simmons
 Alexandra Well
 Filadelfia

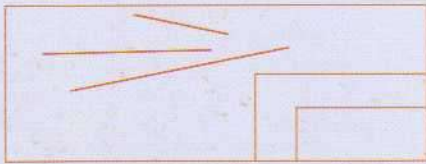
El calendario y la guía del estudiante de esta escuela de arte modifican una estructura reticular convencional de calendario y columnas añadiendo un *collage* en las páginas del calendario.

La estructura en columnas de las secciones informativas resulta evidente en el índice, pero la composición flexible y no reticular de los meses ya se apunta en el área de títulos del índice, en la parte superior de la doble página. La lista de contenidos y la información adicional saltan arriba y abajo, más allá de las cinco columnas de la parte inferior, y las alineaciones de esta zona también comienzan a deslizarse horizontalmente.

Para cada mes del año académico se muestra un artista local famoso en un *collage* multicapa de tipografía, imagen y formas geométricas que integran esta composición libre en la retícula del calendario de la parte inferior. Los pies de foto siguen un tratamiento estilístico estándar en lo que se refiere a la selección de la fuente, el cuerpo y la justificación a la izquierda, pero su ubicación es parte de la lógica de *collage* que los rodea. El nombre de los meses está compuesto con una construcción gruesa que proporciona una transición visual entre el *collage* y la retícula modular. La sección que contiene la guía regresa a una retícula normal de cinco columnas.



estructura
**Alusión geométrica
pictórica**

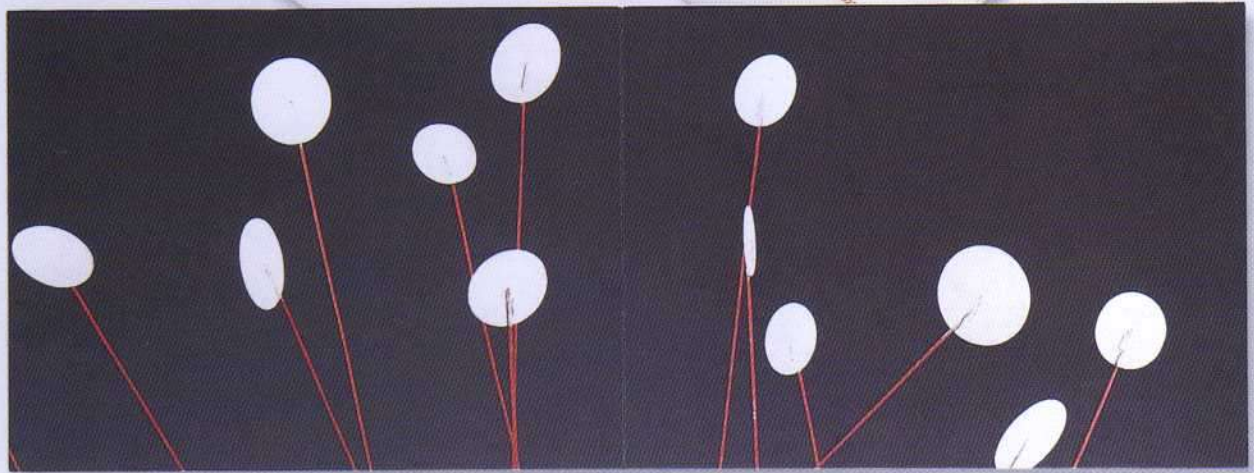


comparación de ejemplos

03 10 12 24

25 28 33 34

06 12 27 30



proyecto

Invitación
Acto de presentación
de una subasta
Litografía offset

cliente

Christie's Auction House
Casa de subastas de arte
Nueva York

diseño

**Christie's Creative
Services**
Lynn Fylak
Nueva York

fotografía

**Christie's Creative
Services**
Nueva York

Marcia Hobbs, Chairman, Christie's Los Angeles

Neal Meltzer, Director of Contemporary Art, Christie's New York

Deborah McLeod, Senior Specialist, Contemporary Art, Christie's Los Angeles

request the pleasure of your company at
a reception and private viewing of

Highlights from Christie's Fall Sale of Contemporary Art
including property from the

ESTATE OF JOHN M. AND MARION A. SHEA

cover
Alexander Calder
Aspen, 1948
(detail)

Property will be offered at Christie's New York on November 18 and 19, 1997

Monday, October 6, 1997
6:00 pm - 8:00 pm

Christie's
360 North Camden Drive
Beverly Hills

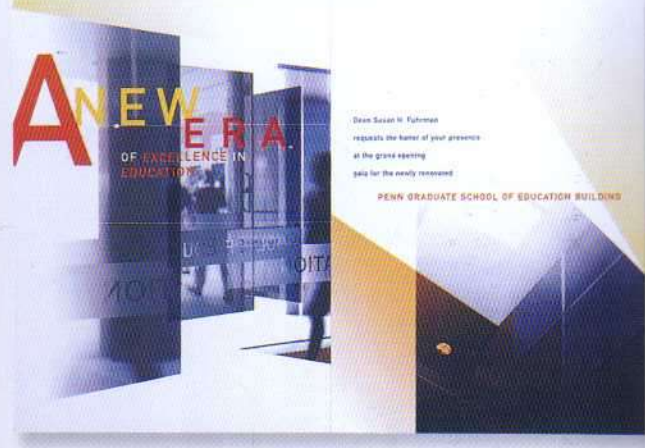
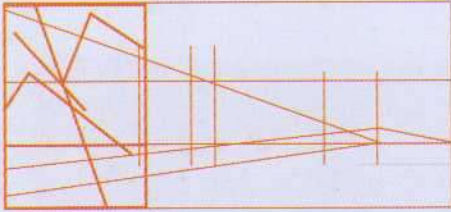
R.s.v.p
(310) 385 2662

Valet
Parking

El tratamiento tipográfico del interior de esta invitación se basa en la obra escogida para ser reproducida en su portada: un móvil de Alexander Calder; dicho móvil es una de las piezas más importantes de la subasta que anuncia esta invitación.

La sencilla geometría del móvil se reduce todavía más a la abstracción plana por la forma en que está encuadrada en la portada de la invitación; la tipografía del interior imita sus diagonales sobre un fondo rojo dictado por las varillas pintadas del móvil. Las líneas superiores de la tipografía se inclinan caprichosamente sobre el texto de la parte inferior, maquetado en un precario equilibrio, en clara referencia a la construcción móvil de Calder.

estructura
**Composición
arquitectónica
espontánea**



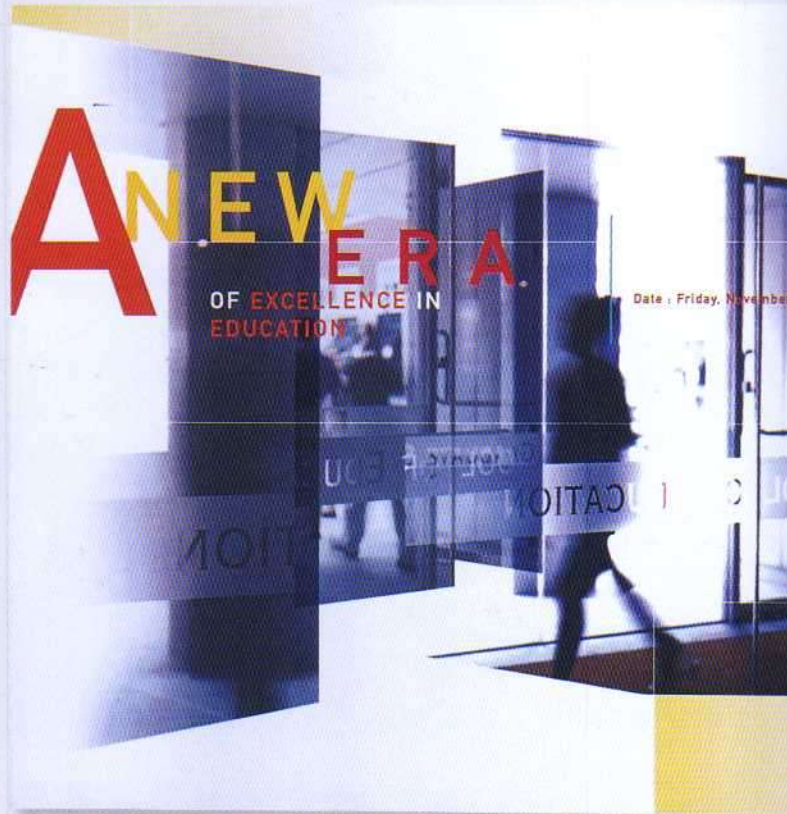
comparación de ejemplos

03 05 09 11

25 28 30 32

34

10 30 35



proyecto
A New Era of Excellence
Invitación
litografía offset

cliente
University of Pennsylvania Graduate School of Education
Institución educativa
Filadelfia

diseño
Paone Design Associates
Gregory Paone
Filadelfia

fotografía
Trevor Dixon
Filadelfia

La principal influencia compositiva de esta invitación para un evento que celebra la renovación de un edificio universitario es un montaje de la arquitectura del edificio mismo.

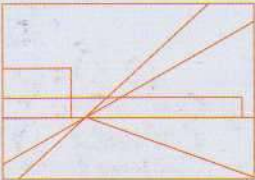
La tipografía está subordinada al dinamismo formal de la construcción angular del edificio y su organización en la página. Unos planos translúcidos en intersección, de manera semejante, superponen elementos arquitectónicos luminosos en un desplazamiento del espacio temporal; la tipografía toma algunas indicaciones de la arquitectura (de modo destacable en la cubierta) pero permanece austera, condensándose en una única línea que viaja de manera sucinta a través del interior. El programa de actos reitera el concepto principal de la composición en su parte frontal, pero regresa a una estructura de columnas ordenada en su dorso.



Place : Graduate School of Education - 3700 Walnut Street, Philadelphia

Please R.S.V.P. no later than November 9, 2001 by returning the enclosed reply card.

estructura
**Composición
 arquitectónica
 espontánea**



comparación de ejemplos

- 03 09 10 11
- 15 23 25 30
- 32 33 36
- 10 30 35



Cada una de las superficies de este cartel/flyer, que anuncia la remodelación de un inmueble en Londres, se organiza en torno a una composición angulara de los elementos arquitectónicos del edificio.

proyecto
Cartel promocional
Litografía offset

cliente
Old Truman Brewery
Oficinas y espacios
para eventos
Londres, Reino Unido

diseño
Insect
Paul Humphrey
Luke Davies
Londres, Reino Unido

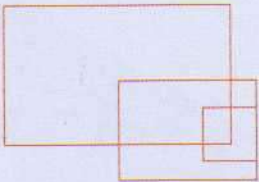


La tipografía se integra a lo largo de los diversos ejes diagonales y horizontales que definen las composiciones.

En especial, el anverso del cartel es extremadamente dinámico; muestra textos promocionales y también estrictamente informativos que corren a través de los cortes angulares creados por las perspectivas múltiples. Una línea del horizonte conceptual produce en el observador una impresión de espacio tridimensional. El reverso presenta construcciones arquitectónicas semejantes, pero la tipografía se adapta a una estructura de columnas más convencional.

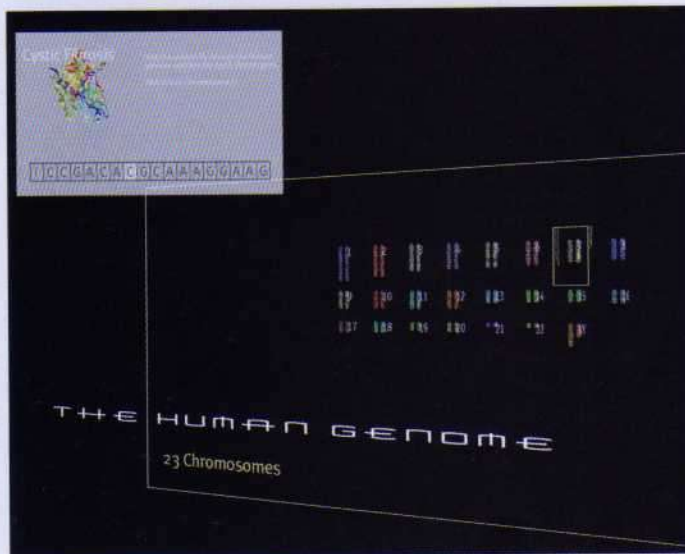
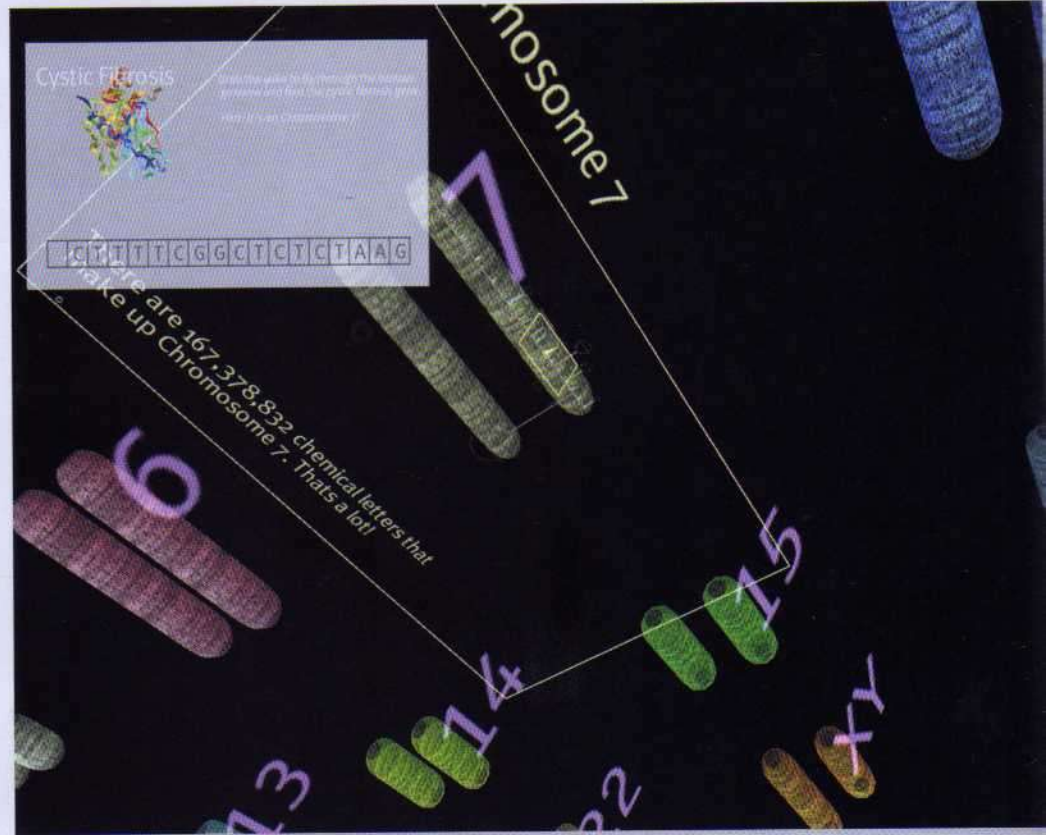
estructura

Arquitectura de información con relaciones de escala



comparación de ejemplos

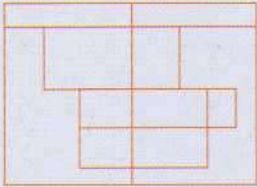
- 07 08 11 17
- 28
- 07 25 33 38



Al comunicar de un modo intuitivo una información en extremo compleja, esta interfaz espacial de gran dinamismo, creada para un mapa del genoma humano que se ha generado digitalmente, organiza la información en el espacio virtual en función de las formas naturales del material biológico. En lugar de imponer una estructura modular para contener la información, el diseñador utiliza la arquitectura genética ya existente como estructura. Los observadores pueden entrar en los componentes del material genético, atravesarlos o desplazarse a su alrededor.

estructura

Deconstrucción espontánea de retícula óptica de columnas



DAVID A HUGHES & JOHN MURPHY
COMPOSERS

After successful solo careers, Hughes and Murphy first collaborated on the cinematic score for 'Leon the Pig Farmer'. They announced their arrival among the finest British film composers with their music for 'Lock Stock and Two Smoking Barrels', but their versatile talents have been heard on a host of other films including, 'Soldier for Two', 'The Real Howard Stern', 'Stiff Upper Lips' and 'China Syndrome'. They have also scored 'The Valley - Kowhai' and 'Herry + Tube Tales'. Recently listed in Variety's top 50 talents to watch, they have just completed their third Hollywood studio film soundtrack, *One More Kiss* in their 5th collaboration with director Vadim Jean.

An ambitious, strikingly shut love story. An ode to film-making.

Set against the somber beauty of Scotland, *One More Kiss* is quite wonderful to look at and easily director Jean's most cinematic film to date. Despite its themes, surprisingly life-affirming, with a sincere and moving message which should inspire all those who see it.

A fine cast and a fine story that lingers as long as a love affair.

After the London Film Festival screening an elderly woman who used to be an actress, rushed up to her to add congratulations and told her 'You know dear, you have just done something I was never able to do, make a whole cinema cry.'

Director Jean sets up a great dilemma: should Sarah's wife be generous or give in to jealousy? In their relationship strong enough to survive Sarah's suggestion, Edmond, gives a wonderfully sentimental performance.

You're torn between humor and empathy at Sarah's frankness. But the actress reminds us: 'If she were a man, would her behaviour be so shocking?' A terrific date movie - you'll come out arguing for days.

A beautiful film... A must see for anyone with a heart.

MUSIC

Silva Screen Records is one of the most renowned names in film music. With over 500 albums released worldwide over the past just years the breadth of repertoire has now expanded to include World, Contemporary Jazz, Rock, Classical, Opera, Original Soundtracks and New Recordings of Classic Film and TV Music. Silva Screen currently has some 200 soundtrack titles in their catalogue with recent releases including 'A Single Man', 'Madous Kinky', 'Good Back in Action', 'Kane the Titanic' and 'Rain'.

REPERTOIR D'ARTISTES

Performed by James Cousins, One More Kiss Ltd
 Neil Fanning, 1937
 Performed by Connie Lamb
 Performed by Mido
 Performed by Louis Prima and Keely Smith
 Performed by Julian Jarama
 Performed by Gerin Clarke
 Performed by Connie Lamb
 Performed by Gerin Clarke
 Performed by Gerin Clarke

SOUNDTRACKS AVAILABLE ON SILVASCREEN RECORDS

comparación de ejemplos

- 04 05 07 09
- 10 15 16 24
- 25 31 34
- 02 05 08 11
- 14 18 26 28
- 33 37

Utilizando una serie de columnas tambaleantes, truncadas y cambiantes, los diseñadores integran la tipografía y la imagen para evocar el telón de fondo de la película que promociona este folleto, *New York City*. Unas columnas relativamente sencillas, con tipografía con remate de estilo antiguo, se superponen; ello permite crear formas arquitectónicas para la tipografía, que sugiere edificios.

Las columnas se convierten en otro componente arquitectónico del montaje de elementos tipográficos que también representa la ciudad. Los cambios entre las áreas que ocupan las columnas están cuidadosamente controlados, de modo que el orden de lectura convencional se mantiene; las formas de las columnas, con sus bordes dentados e irregulares, denotan un movimiento rítmico de izquierda a derecha. Los elementos lineales aportan claridad y vinculan la información a través de los pliegues entre páginas, a la vez que sugieren el tema del viaje, que se trata en la película.

proyecto
One More Kiss
 Folleto de comercialización de una película
 Litografía offset

cliente
Freewheel International
Mob Films
Jam Pictures
 Londres, Reino Unido

diseño
Why Not Associates
 Londres, Reino Unido

SHORT SYNOPSIS

When Sarah Hopkins realises her successful high-rise New York lifestyle is devoid of meaning, she packs her bags and heads for her home town in the Scottish Borders to look for Sam, her childhood sweetheart and the only man she ever loved.

Sam Murray runs a restaurant. He and Sarah grew up together and have hoped they'd grow old together. His world fell apart the day Sarah left and now she's back standing on his doorstep telling him she'd like to spend some time with him, to have his life made up for her. He introduces her to his wife Charlotte and explains that now his time belongs to someone else. Sarah leaves the restaurant dejected and returns to the house where she grew up, where her father still lives. Now that he wants to see her, Frank has been sitting in the same arm chair for the last seven years and doesn't particularly want to get out of it. Not for anybody, but what his daughter gets from why she's back.

One More Kiss is a story about rediscovering love and how whose perceptions are forced to change. It can hold extremely different meaning.

CAST

Sam: Gerard Butler
 Sarah: James Cosmo
 Jack: Valerie Edwards
 Charlotte: Valerie Gogan
 Jobe: Danny Neschum
 Kees: Carl Fowler

CREW

Director: Mike Fox
Producers: Paul Brooks, Jane Walsley & Michael Beahan
Co-Producers: Derek Ray & Sara Giles
Writers: Sashie Haleswood, Carl Fowler
Director of Photography: Mike Fox
Editors: Mark Fox, Alan Huggill, Joe McNally
Production Designer: Steve Costello
Line Producer: Ian Sharpley
Production Co-ordinator: Natalie Sinclair
Production Office: Emma Hicks
Art Director: Louise Redford
Script Supervisor: Mike Lee
Music by & Hair Design: Colin King
Costume Designer: Lindsey Stanley
Camera Operator: Sheryl Kierley
Sound Designer: Ian Wilson
Composer: John Murphy & David A. Hughes
Executive Producer: Keith Toney
Executive Producer: Tim Allan
Executive Producer: Simon Tinkler
Executive Producer: Ian Beards
Executive Producer: Sam Strachan
Executive Producer: Ian Cunningham
Executive Producer: Graham Spruce

PAUL BROOKS

After a degree in philosophy and literature at London University, Paul Brooks started his business life in property. He made a leap into film through his role as executive producer on 'Lein the Pig Farmer' in 1992. Since then he has produced or executive produced ten feature films, including 'Solitaire for You', 'Clockwork Mike', 'Killing Time', 'The Friends', 'The Real Howard Stern'. He was the founder and chairman of Meridionale Productions and his current role is the government's Middlesex Commission on film.

Whilst at Meridionale, Paul commissioned the script for 'One More Kiss'. He has just completed 'Machos at the Vampires' as executive producer for 'Machos at the Vampires' production company, featuring John Malkovich and Willem Dafoe.

FREEWHEEL INTERNATIONAL

Freewheel International are well established as independent production companies but, impressed by the script and the prospect of a whole decided to make 'One More Kiss' their first venture into production specific.

JAM PICTURES

JAM PICTURES was formed in 1996 to produce drama for film, TV and stage. JAM PICTURES' principals, both highly experienced independent producers, are Jane Walsley and Michael Beahan. Jane has completed numerous award-winning documentaries and features for the BBC, ITV, Channel 4 and the national American's Discovery Channel and ABC, Australia. Michael has been responsible

for a number of dramas, including 'Spinster', the top-rating crime series with Simon Neil, for BBC Television and 'The Hawk', a psychological thriller starring Helen Mirren for Channel 4 films.

JOE McNALLY

Working predominantly on commercials for TV, Joe has worked with every top UK production companies and advertising agencies. In 1997 he set up his own editing company 'Joe Cut' and continued to work on campaigns including 'New Deal Welfare to Work', 'Nectar', 'Princess Epsom', 'Sage and Knox', 'One More Kiss' is his first feature film.

MIKE FOX

Mike Fox started in the film industry as a production assistant at the Royal Cinema in Bowdon. He has worked in the industry for thirty-three years starting as assistant cameraman on 'Disappearing World' and 'World at War' before moving up to director of photography. He then worked on several series and single dramas before making three films with Alan Bennett. He has won several awards, most notably the New York Festival Gold for 'Lost Children of the Empire' and the BFI Award TV award for 'Booked, Thought'. In the '90s he moved into mainstream documentary, filming 'Armed Worker's World', 'Culture in a Conflict', 'In the Wild' (with Anthony Hopkins) and the award-winning 'Back Dates for the Bride'.

estructura

Diagramas, collages y deconstrucciones de retículas de columnas compuestas



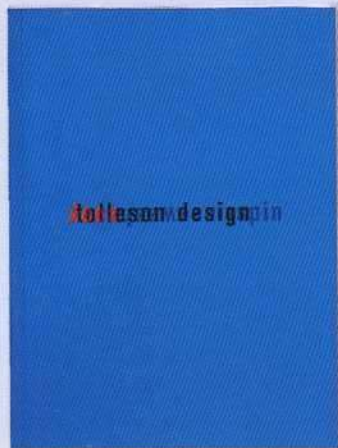
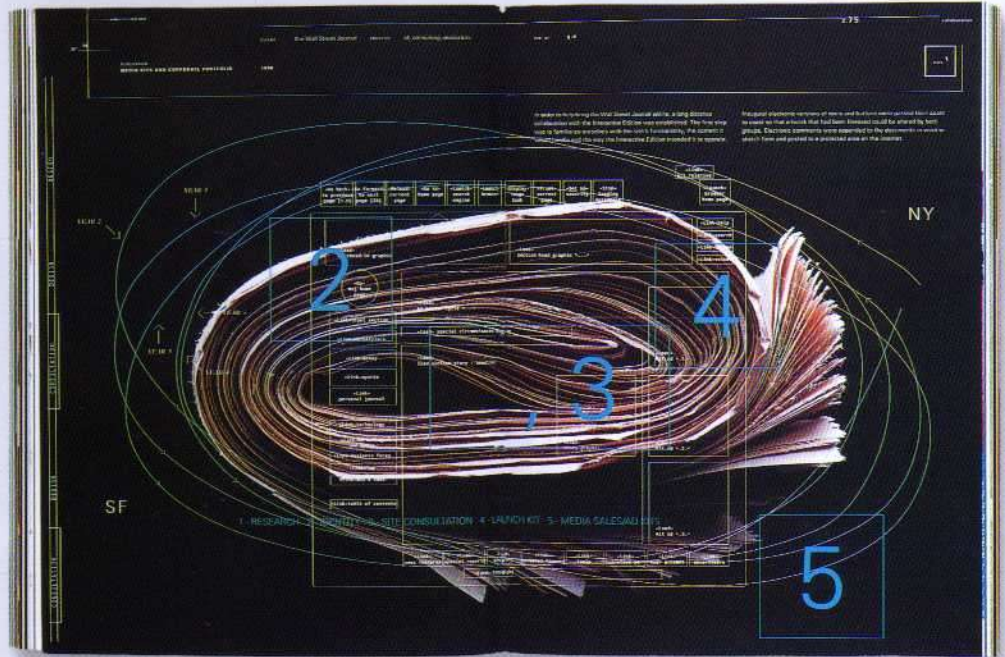
comparación de ejemplos

01 07 28 33

35

02 05 23 31

34 35 38



Este complejo enfoque del proceso de trabajo y la personalidad de un estudio de diseño, desafía la estructura de catálogo convencional que normalmente se utilizaría para organizar y presentar una cantidad tan grande de material. En lugar de una estructura repetitiva que acoja todos los tipos de presentación diferentes, los diseñadores cambian la estructura de la presentación en función de algunas variables: la naturaleza del proyecto que se está presentando, los componentes que se muestran en una doble página determinada y el proceso creativo que los diseñadores desean destacar en cada caso. Por ello, cada proyecto, cuenta con un contexto y una energía completamente individuales, lo que resulta adecuado para el enfoque conceptual que este estudio de diseño trata de comunicar.

Sin embargo, una parte importante de este método de organización es la integración de los elementos gráficos, los diagramas de proceso y la tipografía relacionados con el proyecto concreto que aparece en cada sección. Estos dispositivos envuelven las imágenes individuales de cada proyecto, se superponen a ellas y las vinculan entre sí de acuerdo con la intuición del diseñador. A veces, se utilizan fragmentos de las indicaciones del cliente y diagramas para mostrar la concepción de las ideas; otras veces, se les da un espacio blanco mayor a determinadas imágenes para compensar su complejidad; y, en otras ocasiones, se reúnen imágenes más sencillas y elementos textuales o lineales. Todos los proyectos comparten un conjunto de dispositivos de navegación que aparece en la parte superior de la pantalla, y que indica el nombre, el número y el tipo de proyecto, así como el nombre del cliente.

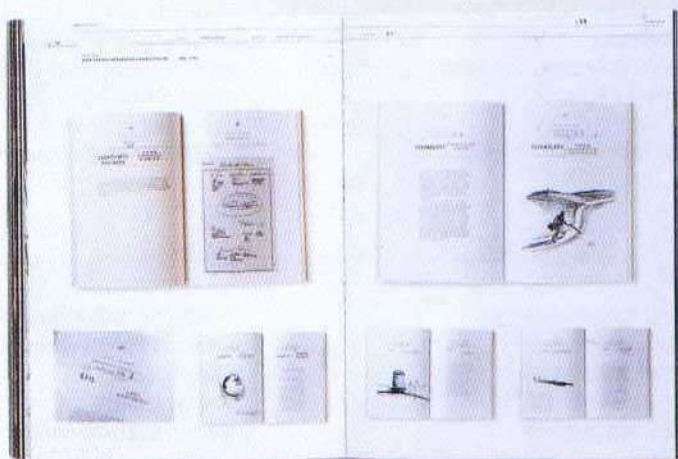
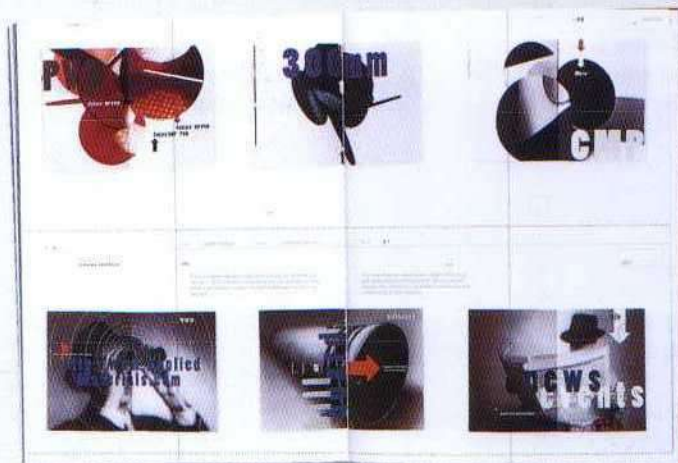
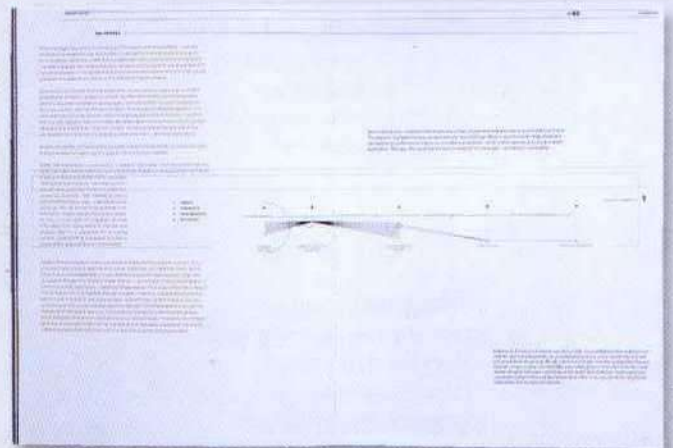
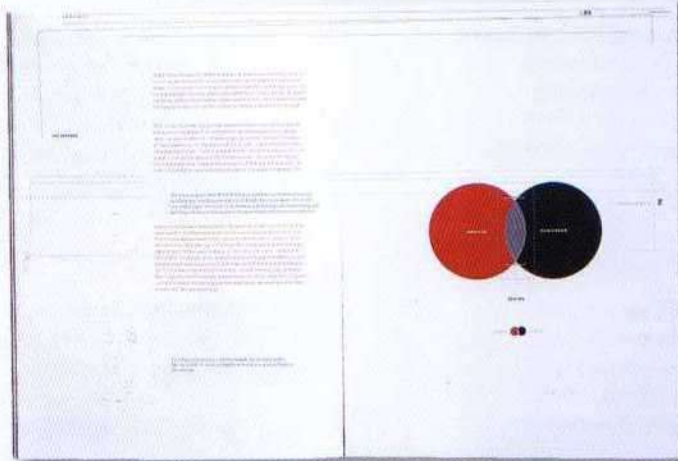
proyecto
Soak Wash Rinse Spin
 Monografía sobre diseño
 Encuadernación en rústica
 con sobrecubierta de
 plástico
 Litografía offset

cliente
Tolleson Design
 San Francisco, California

**Princeton Architectural
 Press**
 Princeton, Nueva Jersey

diseño
Tolleson Design
 Steve Tolleson [AD]
 San Francisco, California

fotografía
Tony Stromberg
 San Francisco, California



Índice de colaboradores

números de los ejemplos

11 18

Allemann, Almquist & Jones

301 Cherry Street, 3ª planta
Filadelfia, PA 19106
Estados Unidos
www.aajdesign.com

23

BatesHori

1200 Broadway, despacho 2C
Nueva York, NY 10001
Estados Unidos
bateshori@earthlink.net

20

Dan Boyarski

Carnegie Mellon University
Pittsburgh, PA 15213
Estados Unidos
dan.boyarski@carnegiemellon.edu

12 36

Cahan & Associates

171 Second Street, 5ª planta
San Francisco, CA 94105
Estados Unidos
www.cahanassociates.com

24

Jennifer Saunders Carlini

Carnegie Mellon University
Pittsburgh, PA 15213
Estados Unidos
www.carnegiemellon.edu

02 04

Chermayeff & Geismar Inc.

15 East 26th Street, 12ª planta
Nueva York, NY 10010
Estados Unidos
www.cgny.com

10

Frankfurt Balkind Partners

244 East 58th Street
Nueva York, NY 10022
Estados Unidos
www.frankfurtbalkind.com

25

Heebok Lee

Carnegie Mellon University
Pittsburgh, PA 15213
Estados Unidos
www.carnegiemellon.edu

08 29

Frost Design

The Gymnasium
Kings Way Place
Londres EC1R 0LU
Reino Unido
www.frostdesign.co.uk

01 32

Lynn Fylak

330 East 85th Street, despacho 3C
Nueva York, NY 10024
Estados Unidos
www.lfylak@christies.com

08 28

April Greiman

620 Moulton Avenue, Suite 211
Los Ángeles, CA 90031
Estados Unidos
www.aprilgreiman.com

22 37

C. Harvey Graphic Design

440 West 24th Street, 1^{er}
Nueva York, NY 10011
Estados Unidos
www.charvey.com

19

Kristin Hughes

Carnegie Mellon University
Pittsburgh, PA 15213
Estados Unidos
www.carnegiemellon.edu

07 22

Ideas On Purpose

27 West 20th Street, Suite 100
Nueva York, NY 10011
Estados Unidos
www.ideasonpurpose.com

15 26

In(Corporate GmbH

Postfach 10 34 06
28034 Bremen
Alemania
www.incorporate.de

34

Insect

1-5 Clerkenwell Road
London EC1M 5PA
Reino Unido
www.insect.co.uk

16

Intersection Studio

1637A Electric Avenue
Venice, CA 90291
Estados Unidos
www.intersectionstudio.com

18

Joel Katz Design Associates

1616 Walnut Street, Suite 1919
Filadelfia, PA 19103
Estados Unidos
www.joelkatzdesign.com

30 12

Willi Kunz Associates, Inc.

2112 Broadway, Rm. 500
Nueva York, NY 10023
Estados Unidos
wkany@aol.com

27

Landesberg Design

1219 Bingham Street
Pittsburgh, PA 15203
Estados Unidos
www.landesbergdesign.com

09 07

Level Design

141 West 28th Street, Suite 6B
Nueva York, NY 10001
Estados Unidos
www.levelnyc.com

13

Maksimovic & Partners

Johannisstrasse 5
66111 Saarbrücken
Alemania
www.maksimovic.de

21 31

Mayer & Myers

619 South Tenth Street
Filadelfia, PA 19147
Estados Unidos
www.mayerandmyers.com

01

McCoy & McCoy

mccoykj@id.iit.edu

24

MetaDesign AG

Bergmannstrasse 102
10961 Berlin
Alemania
www.metadesign.com

20 31

Meta Design SF

350 Pacific Avenue, 3ª planta
San Francisco, CA 94111
Estados Unidos
www.metadesign.com

28 06

Thomas Ockerse

37 Woodbury Street
Providence, RI 02906
Estados Unidos
tockerse@brainiac.com

04 17 09 33

Paone Design Associates, Ltd.

Saint Patrick's Schoolhouse
242 South Twentieth Street, 3ª planta
Filadelfia, PA 19103-5602
Estados Unidos
www.paonedesign.com

34

Pentagram UK

11 Needham Road
Londres W11 2RP
Reino Unido
www.pentagram.com

10

Pettistudio LLC

55 Washington Street, Suite 551
Brooklyn, NY 11201
Estados Unidos
www.pettistudio.com

23 17

Atelier Poisson

Place de L'Europe 8
1003 Lausana
Suiza

13 19 35

Poulin + Morris

286 Spring Street, 6ª planta
Nueva York, NY 10013
Estados Unidos
www.poulinmorris.com

02 26

Praxis Simon Johnston

254 Tranquillo Road
Pacific Palisades, CA 90272
Estados Unidos
prxs_dsgn@aol.com

16

Timothy Samara

436 West 22nd Street
Nueva York, NY 10011
Estados Unidos
timsamara@hotmail.com

27 11

Skolos-Wedell, Inc.

125 Green Street
Canton, MA 02021
Estados Unidos
www.skolos-wedell.com

33 38 35

Small Design Firm, Inc.

75 Massachusetts Avenue, Suite 11
Cambridge, MA 02139 - 3070
Estados Unidos
www.davidsmall.com

15 | 25

Stoltze Design
49 Melcher Street
Boston, MA 02210
Estados Unidos
www.stoltze.com

21 | 14 | 37

Tolleson Design
220 Jackson Street, Suite 310
San Francisco, CA 94111
Estados Unidos
www.tolleson.com

06 | 03

Niklaus Troxler Design
P.O. Box
CH 6130 Willisau
Suiza
www.troxlerart.ch

05 | 14

UNA (Amsterdam) Designers
Mauritskade 55
1092 AD Amsterdam
Países Bajos
www.unadesigners.nl

30

Andrea Vazquez
Rhode Island School of Design
Two College Street
Providence, RI 02903
Estados Unidos
www.risd.edu

29

Vignelli Associates
130 East 67th Street
Nueva York, NY 10018
Estados Unidos
www.vignelli.com

03 | 05 | 36

Why Not Associates
22C Shepherdess Walk
Londres N1 7LB
Reino Unido
www.whynotassociates.com

Otros colaboradores

David Carson *pp. 118, 119, 121, 125*
414 Broadway
Nueva York, NY 10013
Estados Unidos
www.davidcarsondesign.com

Jenny Chan *pp. 122, 123*
55 Jackson Road
Hamden, CT 06517
Estados Unidos

Sheila deBretteville *p. 28*
Yale University School of Art
New Haven, CT 06511
Estados Unidos
www.yale.edu

Enterprise IG *p. 21*
570 Lexington Avenue, 5ª planta
Nueva York, NY 10022
Estados Unidos
www.enterpriseig.com

Total Design *p. 20*
Paalbergweg 42
1105 BV Amsterdam
Países Bajos
www.totaldesign.nl

Wolfgang Weingart *pp. 115, 116*
Hochschule für Gestaltung und Kunst
Departamento de tipografía, G_102
Vogelsangstrasse 15
CH 4058 Basilea
Suiza

Kristie Williams *pp. 122, 123*
University of the Arts
Departamento de diseño gráfico
333 South Broad Street
Filadelfia, PA 19103
Estados Unidos
www.uarts.edu

Bibliografía

- Aicher, Otl.
El mundo como proyecto. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002 (4ª).
- Aldersey-Williams, Hugh et al.
Cranbrook Design: The New Discourse. Rizzoli, Nueva York, 1990.
- Aldersey-Williams, Hugh.
New American Design. Rizzoli, Nueva York, 1988.
- Bayer, Herbert; Gropius, Walter; y Gropius, Ise (eds.).
Bauhaus 1919-1928. The Museum of Modern Art, Nueva York, 1938.
- Bosshard, Hans Rudolf.
The Typographic Grid. Niggli Verlag, Sulgen/Zürich, 2000.
- Buddensieg, Tilmann.
Industrialkultur: Peter Behrens und die AEG. Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1979.
- Celant, Germano, et al.
Design: Vignelli. Rizzoli, Nueva York, 1990.
- Dickerman, Leah (ed.).
Building the Collective: Soviet Graphic Design 1917-1937; Selections from the Merrill C. Berman Collection. Princeton Architectural Press, Nueva York, 1996.
- Doig, Allan.
Theo Van Doesburg: Painting into Architecture, Theory into Practice. Cambridge University Press, Cambridge, 1986.
- Gerstner, Karl.
Diseñar programas. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- Hoffmann, Armin.
Armin Hoffmann: His Work, Quest and Philosophy. Birkhauser Verlag, Basilea/Boston/Berlin, 1989.
- Kunz, Willi.
Tipografía: macro y microestética. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- Lupton, Elaine.
Mixing Messages: Graphic Design in Contemporary Culture. Princeton Architectural Press, Nueva York, 1997.
- Lupton, Elaine y Miller, J. Abbott (eds.).
El ABC de la Bauhaus: la Bauhaus y la teoría del diseño. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1994.
- McLean, Ruari.
Jan Tschichold: Typographer. Lund Humphries, Londres, 1975.
- Meggs, Philip B.
Historia del diseño gráfico. McGraw-Hill, México, 2000.
- Müller-Brockmann, Josef.
The Graphic Artist and His Design Problems. Verlag Arthur Niggli, Teufen, 1968.
- Müller-Brockmann, Josef.
Sistemas de retículas. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1992 (2ª).
- Naylor, Gilliam.
The Bauhaus Reassessed: Sources and Design Theory. Herbert, Londres, 1985.
- Purvis, Alston.
Dutch Graphic Design: 1918-1945. Van Nostrand Reinhold, Nueva York, 1992.
- Rand, Paul.
Thoughts on Design. Van Nostrand Reinhold, Nueva York, 1970.
- Rotzler, Willy.
Constructive Concepts. Rizzoli, Nueva York, 1977.
- Ruder, Emil.
Manual de diseño tipográfico. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1992 (2ª).
- Tschichold, Jan.
El abecé de la buena tipografía. Campgràfic, Valencia, 2002.
- Tschichold, Jan.
Designing Books. Wittenborn, Schultz, Inc., Nueva York, 1951.
- Venturi, Robert; Scott-Brown, Denise; e Izenour, Steven.
Aprendiendo de Las Vegas. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000 (4ª).
- Weingart, Wolfgang.
My Way to Typography. Lars Müller Verlag, Baden, Suiza, 2000.

Sobre el autor Timothy Samara es un diseñador gráfico que vive y trabaja en Nueva York. Se licenció por la University of Arts en Filadelfia, Pennsylvania. Su obra se centra en el desarrollo de identidad visual y diseño de información para clientes empresariales y sin ánimo de lucro. Además, desarrolla una amplia actividad académica; ha enseñado e impartido conferencias en instituciones como la University of the Arts, la Western Michigan University, la Newhouse School of the Syracuse University y la School of Visual Arts de Nueva York.

Agradecimientos

Reunir material para un libro como éste depende de la buena voluntad de muchas personas muy ocupadas. A todos los diseñadores que me facilitaron ejemplos de su trabajo para permitirme hacer la selección les agradezco sinceramente su ayuda, así como también sus sugerencias y su gran apoyo. En este sentido, deseo expresar un agradecimiento especial a Hans Bockting, Katherine McCoy y Simon Johnston, que me dedicaron su tiempo y sus útiles consejos en una medida mucho mayor de la que yo esperaba. Y gracias a Richard Wilde, de la School of Visual Arts, que fue quien me puso en contacto por primera vez con Rockport Publishers.

Mi sincero agradecimiento también a Massimo Vignelli, que inesperadamente y con gran generosidad, me cedió cuatro horas de su apretado día y se reunió conmigo para hablar en profundidad sobre el tema de este libro.

Y a Chris Myers, de la University of the Arts en Filadelfia, y su esposa, Nancy Mayer, que reunieron y ordenaron una enorme cantidad de trabajos de sus estudiantes para este proyecto.

Por último, aunque sin ser por ello menos importantes, doy sinceramente las gracias a Sean y Catherine, por su paciencia y su apoyo a lo largo de todo el proceso.

Planteado como un curso de maquetación, *Diseñar con y sin retícula* está dividido en dos partes: la primera analiza la retícula tipográfica tradicional y su utilización, mientras que la segunda muestra cómo deconstruirla o, simplemente, cómo trabajar sin ella.

En la primera parte, "Diseñar con retícula", se exponen los tipos básicos de retícula, ilustrando y definiendo los que se utilizan con mayor frecuencia en el diseño tradicional. Una selección de proyectos muestra de qué forma estas retículas organizan la información y cómo pueden actuar como marco para la composición.

Timothy Samara dise

reside en Nueva York, donde divide su tiempo entre sus clases en la School of Visual Arts and Fashion Institute of Technology, sus textos teóricos y su actividad como asesor a través de la STIM Visual Communication. Su actividad como diseñador se centra en el diseño de imagen corporativa y trabaja para clientes, que son tanto empresas comerciales como entidades sin ánimo de lucro, en proyectos que abarcan el medio impreso, el digital y la señalización. Ha enseñado e impartido conferencias en U-Arts, Filadelfia; la Newhouse School of Communications de la Syracuse University; el Rensselaer Polytechnic Institute de la Western Michigan University, en Troy, Nueva York; y SUNY Fredonia. Se licenció con méritos en U-Arts en 1990 con una titulación en diseño gráfico.

Las panorámicas históricas sitúan los trabajos escogidos en el contexto de la evolución del diseño gráfico, clasificando los fundamentos conceptuales y prácticos de los métodos que se están explorando.

ISBN 84-252-1566-8



9 788425 215667



BIBLIOTECA



187692