

2012-2013

https://campusvirtual.ub.edu/pluginfile.php/3000265/mod_resource/content/1/DT_12-13.pdf



Disseny Tipogràfic · Assignatura optativa de 3r i 4t curs · Grau de Disseny · 6 ECTS

Apunts al marge · Oriol Moret Viñals

Taula de continguts

I Bases / Recorregut històric

- [03] 1 Presentació
- [04] 2 Les formes de l'alfabet llatí: repàs històric /1
Models formals bàsics de treball: capital monumental, carolina, textur
Traços manuals: principis de generació i combinatòria
- [12] 3 Les formes de l'alfabet llatí: repàs històric /2
Altres models: cursiva cancelleresca, bastarda, anglesa
- [16] 4 Notes sobre altres alfabetes i escriptures
Entorn la creació de nous caràcters
L'alfabet tipogràfic i els «seus» caràcters
- [21] 5 El paradigma tipogràfic
El nou instrumental de la lletra física

II Recorregut històric / Projecte i procés de disseny tipogràfic

- [27] 6 Cànon formals tipogràfics
Constructors: de l'ideal renaixentista al *Romain du Roi*
- [33] 7 Construccions: dels alfabetes modulars al supertipus
Reconstruccions: les propostes híbrides
- [37] 8 Qüestions d'ofici: de l'exemple de Fournier a l'enginyeria tipogràfica del segle XIX
- [45] 9 Lletres d'envàs i alfabetes extravagants
El circ tipogràfic del segle XIX
- [47] 10 Qüestions d'ofici /2: els dibuixos del segle XX, cap a la fotocomposició i l'electrònica
Classificacions formals i noves dimensions familiars
- [50] Annex domèstic
- [53] Procedència de les imatges

Disseny Tipogràfic. Apunts al marge / 2012-2013

Recull de referents gràfics i anotacions per a l'alumnat, amb idees esparses que fan de guió per a l'exposició i debat en les sessions presencials; recurs paral·lel i complementari al desenvolupament estricte dels exercicis que es proposen a l'assignatura.

Es mostren els temes a mode de fragments esbossats, evitant postular fórmules tancades, intentant obrir espais d'evolució: que l'alumne pugui ampliar-ne el seu estudi autònom, els acabi de relacionar i en faci la seva síntesi personal.

El document es publica en versió apunts, amb resolució d'imatges inferior a l'original.

https://campusvirtual.ub.edu/pluginfile.php/3000265/mod_resource/content/1/DT_12-13.pdf
oriolmoret@ub.edu

Intro

D'entre els centenars d'esquemes que, en manuals de cal·ligrafia, volen resumir el joc de traços (inclinacions-graus) i estri (ploma), em quedo amb els de Mercator.

No només per la seva claredat d'exposició, ni per les boniques llatínades, sinó per una raó més interna i de deformació professional (passió): Mercator era cartògraf —i, així, com si ens poguéis orientar fins trobar el nord.

(1512-1594)

Mercator i la seva projecció; els graus (la inclinació); orientar

Gerardus Mercator. *Literarum latinarum, quas italicas, cursoriasque vocant, scribendarum ratio*, Louvain 1540

«Atlas» Rel amb Ortelius

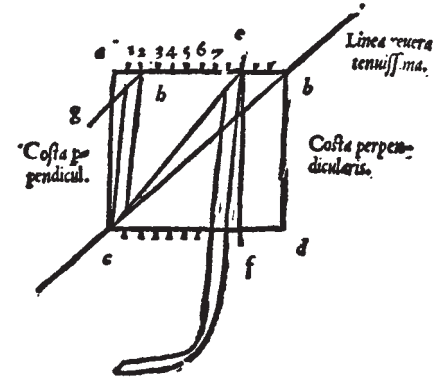
Vesalius, 1514-1564

De humani corporis fabrica, 1543

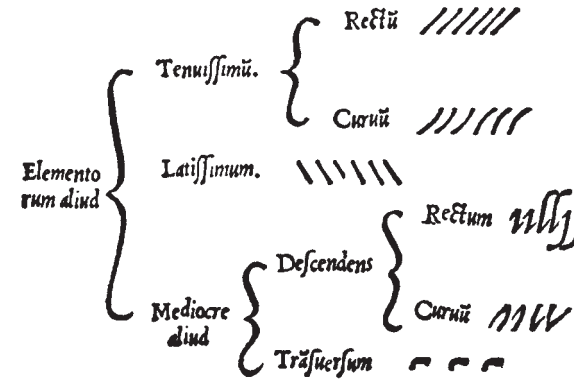
Tot, xilografia. A partir d'aquí, comentar els esquelets —humans i alfabètics

I la dissecció en traços

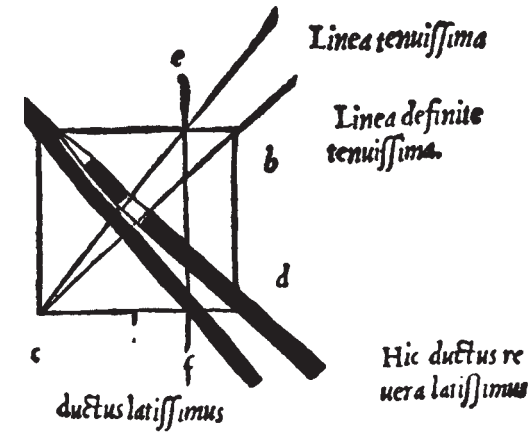
Ductus (i cursus): la problemàtica terminològica



Osley, 194



Osley, 194



Osley, 195



Capital monumental (epigràfica)

Període clàssic (escriptura canonitzada): —i a ii

Les «proporcions clàssiques»: contra un quadrat, comprovar l'amplada de les lletres —AHMO, 1; ES, 1/2...

interpunctus; espai entre paraules: Parkes i Saenger

cf Cattich

Cursus i ductus

El ductus paleogràfic, el (no) nostre ductus

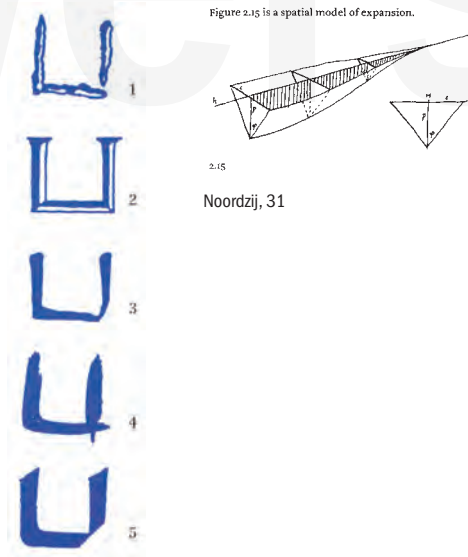
Estri i lletra

El cisell teòricament impossible de Noordzij

Els exercicis d'ara, i els exercicis de Palmer.



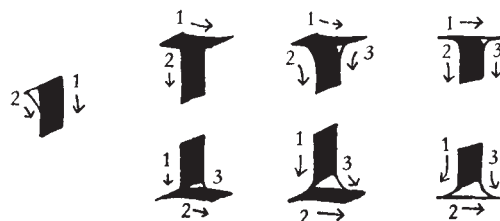
Korger, 74-75



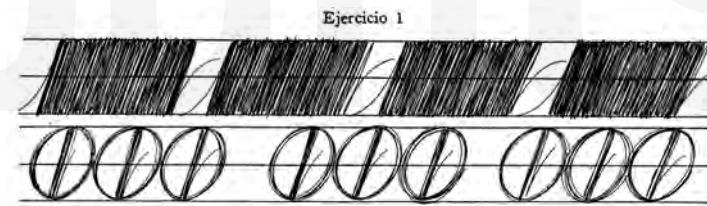
Frutiger, 97



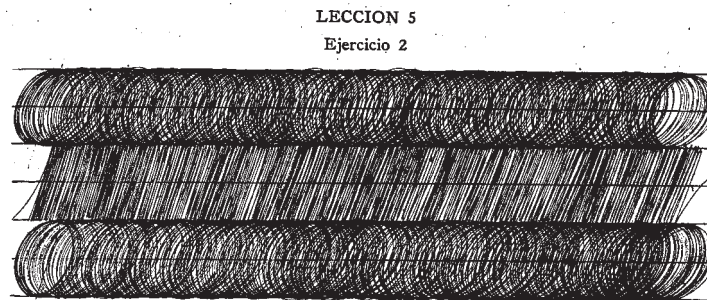
Martin, 106



Korger, 106



Palmer, 19



Palmer, 21

Carolina (o carolíngia), viii

Atribuïda a Alcuí de York, dins el programa de reforma i estandardització imperial de Carlemany (Carolus Magnus)

Document i cancelleria

Origen de la minúscula

Pròpiament minúscula, fins i tot en majúscules

les versions del segle xx

8
Duceſcaeci excolanteſculicem camelum
autem gluttientes.
Uaeuobis ſcribae et phariſaei hypocritae
qui cumundatis quodde foris eſt calicis
et parabiſidis intus autem pleni ſunt
rapina et inmunditia. phariſaeae cae
ce mundaprius quodintus eſt calicis
et parabiſidis ut fiat et id quod

FIG. 8.—British Museum Harl. MS. 2790.
Caroline MS, first half of 9th century.
(See also fig. 171 & p. 269.)

Johnston, 8

Martin, Judy. (Sibley, Miriam, coord.) *Guía completa de caligrafía. Técnicas y materiales*. Madrid: Hermann Blume, 1985.
Korger, Hildegard. *Handbook of Type and Lettering*. London: Lund Humphries, 1992.

270
gluttientes.
is ſcribae et p
undatis quodd

The Roman Alphabet
& its Derivatives

FIG. 171.—Part of fig. 8, enlarged three times linear (see p. 269).

271
angeli dñi dño. b
aquae om̃s quae
it dñō. b om̃s uir
sol & luna dñō .

FIG. 172.—Fig. 12, enlarged twice linear (see p. 269 & Plate VIII). Note: top line is cut down.

The Roman
Alphabet
& its
Derivatives

Johnston, 270-271

aa bb cc dd ee ff gg hh
ij kl mn no pp qq rr
ss tt uu vv ww xx yy zz

Martin, 111

Gòtica textur

Les escriptures nacionals,
El suposat estalvi de pergami: lletres menudes i apretades
Cap a homogeneïtat
ca. xiv: textur (Alemanya) de forme (França) blackletter (Anglaterra)
rotunda llatina
els angles

scrittura umanistica (model: ix)
cancellaresca

Chappell

Textura i teixit: requalificació del text —i el pes de la interlínia?

uis exacerint aliqui qui n̄
dixerint fuisse cōpositū. se

Figure 219

agnūb; exprobrantē. p̄per
mus pcedentē adolescentuli

Figure 220

rum prodigys exaltauit
pro ut infra plenius inno
tescit. Nam ad dei gloriā

Figure 221

quoniam intravem
que; usq; ad anima

Figure 222

Figure 225



Figure 226



sitativ; sup quibul
cunq; iurib; gratul
cinnuitatib; esuetv
duib; seu reb; aliis
etiam p̄prio motu se
u alias anobis vel
recolen de memorie
diuis romanor; in
pratorib; p̄decessori
b; iuris sub quib; cū
q; vlorum tenorib;
cessa i c̄esse seu a
nobis vel successor
b; iuris romanū imp

Figure 223

Korger, 91

udisset dauid: descendit in
philistīm autem venientes
t in valle raphaim. Et cō
d dñm dicens. Si ascenda
im. et si dabis eos i manu
xit dñs ad dauid. Ascende:
dabo philistīm in manu
ergo dauid ad baalphara
sit eos ibi et dixit. Diuisit
cos meos corā me: sicut di
ue. Propterea vocatū ē no
i baalpharasim. Et reliq
lptilia sua: q̄ tulit dauid et
addiderunt adhuc philisti
drent: et diffusi sūt i valle
Cōsuluīt autē dauid dñm.
i cōtra philisteos: i tradas

Figure 224



Burgundian scribe (portrait of Jean Miélot, from *Miracles de Notre Dame*), xv century. Bibliothèque Nationale

Levarie, 59

La postura i la inclinació de la taula
Algú podria fer un estudi sobre com afecta això en les formes
gràfiques que s'obtenen.
Cf Johnston-Encyclopédie
i com escriuen els cal·lígrafs d'avui dia

Els traços i els temps: dos traços es poden fer en un temps, però
mai un traç s'ha de fer en dos temps —no es diu «mai un traç es
pot fer en dos temps» per evitar confusions. En veritat, un traç
retraçat són ja dos traços, o sigui que la possibilitat planteja un
dilema existencial quasi metafísic. Resumint, només es diu així per
insistir en la necessitat que els traços s'han de fer d'un sol cop.



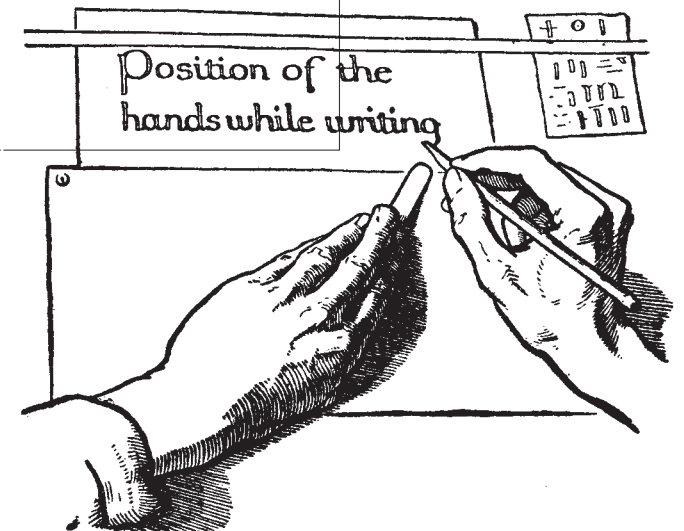
Frontispiece

A SCRIPTORIUM

This drawing (about two-fifths of the linear size of the original) is made from a photograph of a miniature painted in an old MS. (written in 1456 at the Hague by Jean Mielot, Secretary to Philip the Good, Duke of Burgundy), now in the Paris National Library (MS. Fonds français 9,198).

It depicts Jean Mielot himself, writing upon a scroll (said to be his "Miracles of Our Lady"). His parchment appears to be held steady by a weight and also by (? the knife or filler in) his left hand—compare fig. 41 in this book. Above there is a sort of reading desk, holding MSS. for copying or reference.

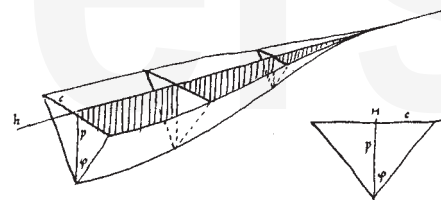
Johnston, [frontispici]



Johnston, 31

	<i>running</i>	<i>interrupted</i>
<i>translation</i>	<i>n</i>	<i>n</i>
<i>expansion</i>	<i>n</i>	<i>n</i>

Figure 2.15 is a spatial model of expansion.



2.15

1. dum dum
3. dum dum

4.1

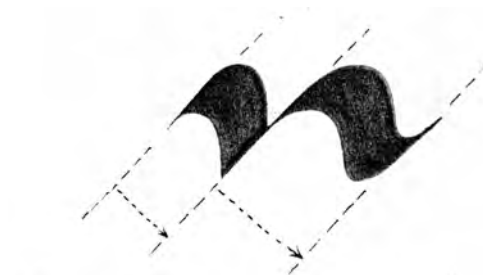
1. dum dum
3. dum dum

4.2

3.8 3.9

3.8

3.9



3.10

3.11 3.12

3.11

3.12

6.6

6.7

6.7

6.8

6.8

versió

m m

6.15

6.16

arum arum

6.22

6.23

ar m

6.24

6.25

6.11

ar m

6.24

6.25

6.28

m

6.14

ā ā

6.29

6.30

6.9

6.10

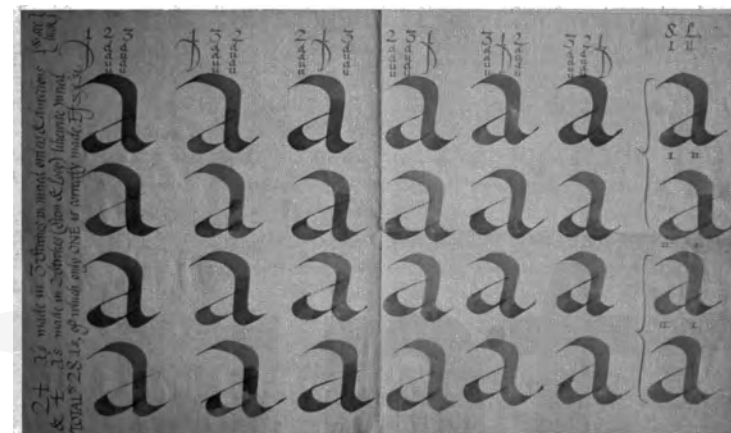
La Foundational de Johnston, culpables (ella i ell) d'«una» versió carolina del segle xx i de que molts anglesos escriguin «tan bé»...



Child & Howes, 135

A l'esquerra, un d'aquells fulls de mostra cal·ligràfica, amb fletxetes de *cursus* (paleogràfic, etc.), creus d'esborrar pifies i anotacions per a la correcció...

A la dreta: l'opinió dels experts, que poden fer sentir que això de fer lletres és tan elevat que no hi ha més lloc per a elegits. Johnston feia vint-i-vuit (28) a, en diferent ordre de traços (o sigui, «ductus» segons els paleògrafs i acòlits), i escrivia que només una (1) d'elles era correcta. Com en un concurs de la tele, com en una conversa de senyores Maria comentant com s'aconsegueix un blanc més blanc a l'hora de fer la bugada. Coses dels experts, que acostumen a empassar-se les solucions i fan patir els altres per la seva poca traça.



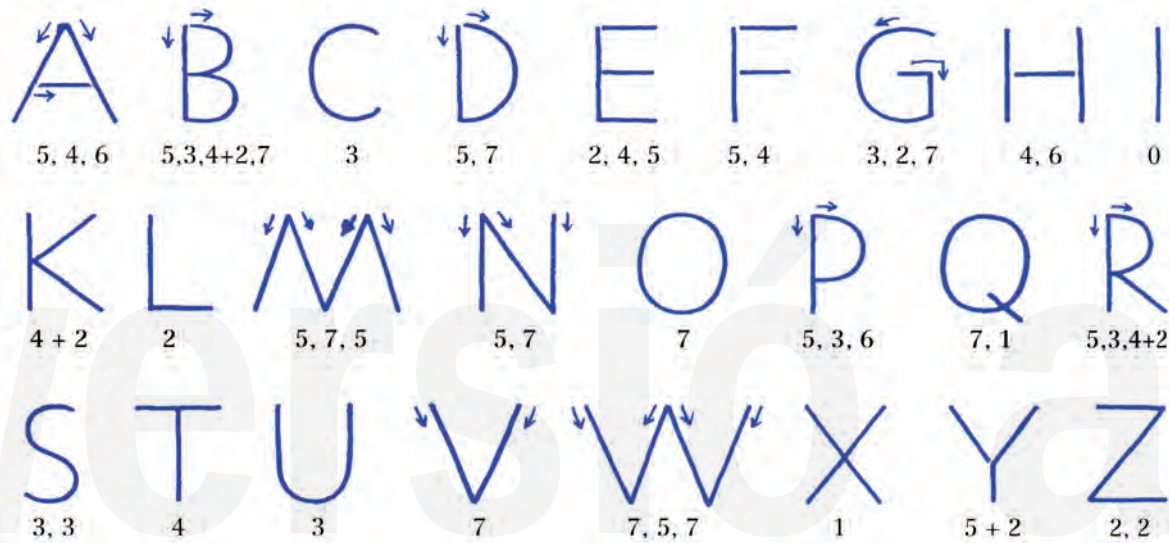
Child & Howes, 149

La solució a l'endevinalla:
apostem per la de l'extrem
inferior esquerra?

Per qui vulgui tafanejar curioses aplicacions sobre com fer servir els dits:
www.calligraphypractice.com

Això de sota torna a ser de Frutiger.

Torna a tenir pinta de *ductus* a la paleogràfica, però no és ben bé això ni així... Caldria revisar i rellegir el llibre, amb tanta certa distància com cert respecte, i veure si això també ens serveix per a entendre una mica millor tot aquest enrenou de les lletres.



Frutiger, 156

Cancellaresca corsiva

cf scrittura umanistica

Cal·ligrafia i xilografia: la difícil relació. (cf Mercator, aprenent de xilògraf i gravador)

Vicentino: comparar les pàgines impreses i el fragment escrit. També punxonista.

Uns diran que les coses milloraran amb l'expansió de les planxes de coure (mitjan xvi). Cresci dirà que no —amb barreja de seny tècnic i metafísica: el xilògraf buida els blancs i respecta el traçat del cal·lígraf; el gravador buida el traçat i en fa desaparèixer les seves subtilitats.

A comparar amb la defensa del blanc de Noordzij.

A comparar amb les relacions cal·lígraf-punxonista.

Els conflictes i els egos, un cop més.

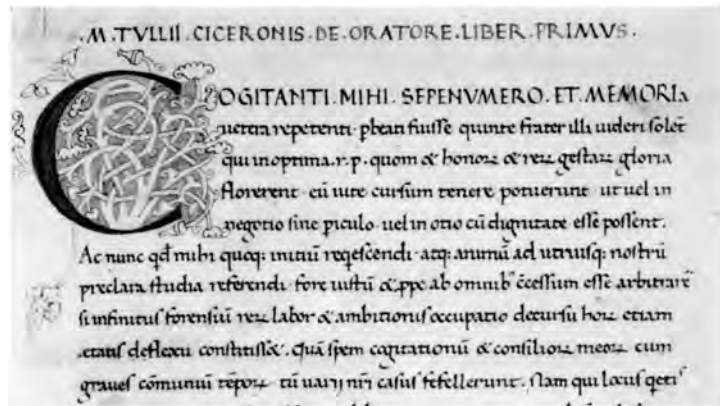
Les lletres dels pintors: Rafael (Chappell, 96), Miquel Àngel, Ticià: cf Fairbank

Dal
primo adunq
Tratto piano & gros
so cioè --- che alla riuersa
& tornando per il medesimo se incom
mincia,
principiarai tutte le infra scritte lettere
- a b c d f g h k l o g s f x
Lo res to poi delo Alphabeto se principia
dalo
secundo Tratto acuto
& sotile con il taglio dela penna ascen
dendo et poi
allo ingui
Ritornando in questo modo designato
- i e e i m n p r t u i j

[Vicentino, v]

Farai dal primo tratto grosso & pia
no questo corpo o - c o dal
quale ne canui poi cinque lettere
a d c g g
Dele quali hre tutti li corpi che toca
no la linea sopra
la quale tu serai
uerai,
se hanno
da
formare
in
vno quadreto oblongo
et
non quadro perfetto, in tal modo
cioè □ :: a a a a c d g :: g □
a d c g g

[Vicentino, vi]



25. Humanistic (roman) script of Poggio Bracciolini. Cicero. 1425. Bibl. Laur., Florence (Plut. 50. 31). From *Renaissance Handwriting*.

Fairbank2, pl.25

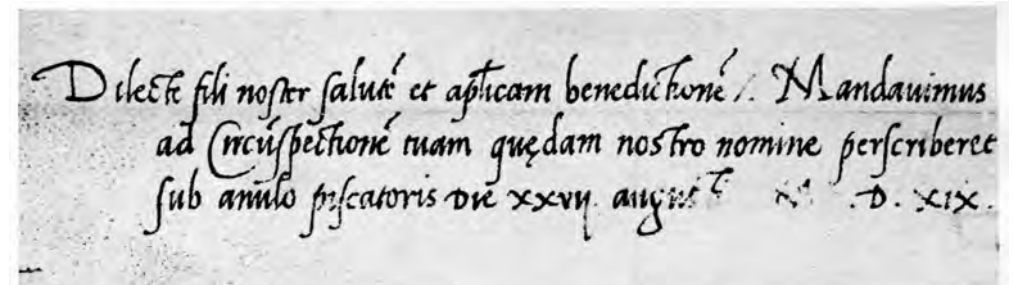


Plate 32. From a Papal Brief to Cardinal Wolsey dated 27 August 1519. Writing attributed to Ludovico degli Arrighi. P.R.O. (S.P. 19. f. 11).

Fairbank, pl.32

Bastarda

(Cancellaresca bastarda, cancellaresca circonflessa?, bastarda española, la verdadera cancellaresca...)

Sobre les atribucions: Fanti en fa referència (però no estem segurs d'a què, a banda del nom), Yciar en mostra una; Vespasiano li dona estatut al títol del seu tractat; Cresci l'assenta sense donar-li el nom; Palatino la bateja així, despectivament...

Lucas l'adopta i perfecciona... Servidori en fa la seva reflexió, coronant Cresci i premiant Lucas...

I Servidori (i el propi Lucas?) admeten que l'origen és la cursiva tipogràfica aldina... també anomenada itàlica... també anomenada grifa —sigui per Sébastien Gryphus (més acceptat), sigui per Francesco Griffo, el punxonista que va tallar cursives per a Aldo...

«La letra bastarda, pues, siendo su nombre verdadero letra Cancellaresca, ha sido desde principios del siglo XVI hasta ahora la letra mas hermosa, y la norma de todos los que han enseñado qualquier caracter llano y cursivo, bastardo y no bastardo. Por ella debemos mil obligaciones á Aldo Pio Manuzio [...]

El mismo Aldo fué el inventor de este preciosísimo caracter, que se llamó Aldino, y es en realidad el verdadero origen del bastardo llano y cursivo. El tal caracter Aldino se usó y usa en las Imprentas de toda Europa, y en España con el nombre de Grifo, creo que por haberse valido comunmente de él Sebastian Grifo para sus famosas ediciones en Leon de Francia [...]

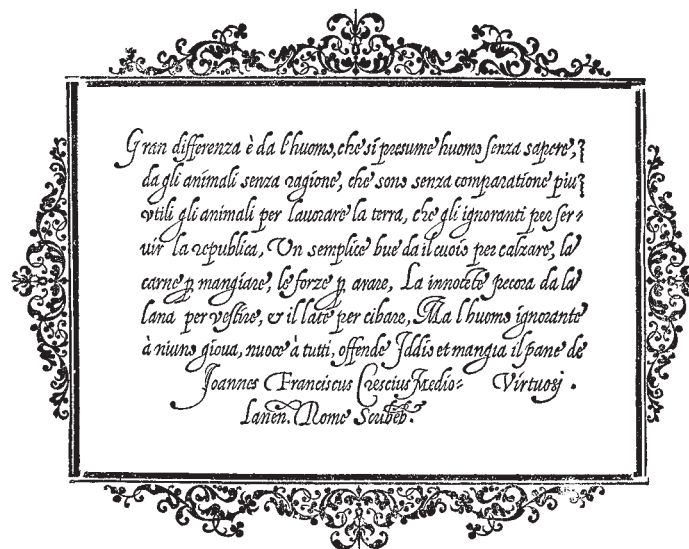
Servidori, 5

«Dice el P. Amphiareo varias veces que él ha sido el inventor de dicho caracter [bastardo]; pero yo lo dudo mucho [...]

Servidori, 12 (i cf 11)

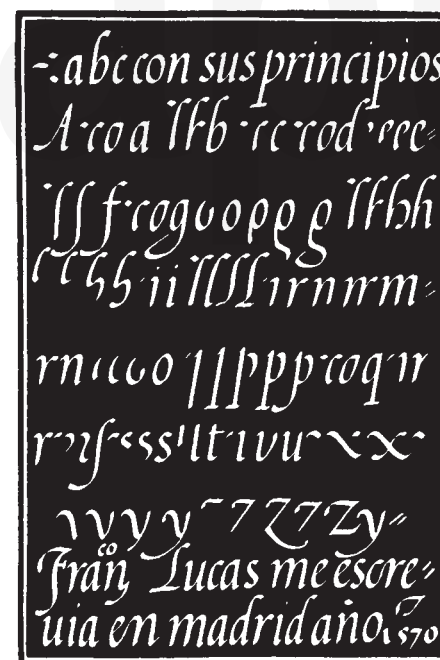
«[Cresci] Da su caracter Cancilleresco, ó bastardo llano y cursivo: destierra enteramente lo esquinado en las letras, y las hace con una curvatura agradable, y con el encadenamiento de unas con otras del modo que indicó Aldo en el principio y fin de las que él mismo restauró [...] Da á las letras el caído de 14 á 15 grados; y con respecto á que quiere ean el doble mas altas que anchas, encierra el cuerpo dentro de una figura romboide.»

Servidori, 19
Don Anselmo

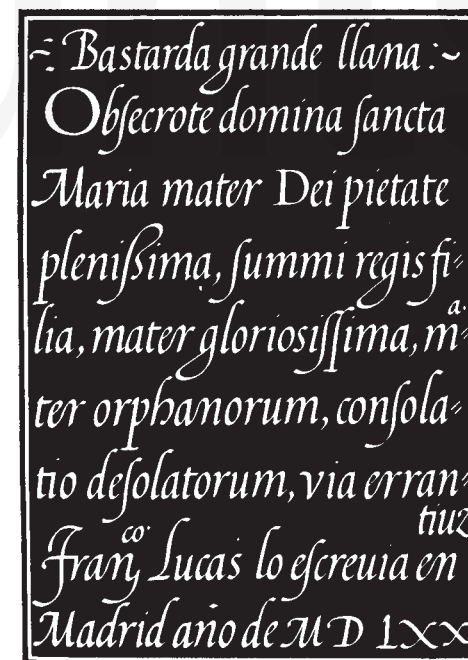


8. From Giovan Francesco Cresci, *Essemplice di piu sorti lettere*, Rome, 1560.

[Cresci] Osley, 112



[Lucas] Korger, 113



Bâtarde

Una altra curiositat. A Noordzij no li estranya gens tot això de la bastarda de Borgonya —a Brugge; origen de la fraktur («són la mateixa»), «genuïna» alemanya.

bastarda-civilité: cf contrapunt i estridències

La civilité de Granjon.

cf *Secretary hand* (de secrets i floritures: rapidesa i lligar... cap a la taquigrafia, per exemple?)

Aunque, deteniéndose un poco, tal vez tendría mucho sentido: si había ouvrages uniformes libres de meslange. Las que venían a la memoria con facilidad eran aquellas que se enfilaban bajo el nombre genérico de «civilités», los libros de urbanidad que, en el entorno tipográfico francés, dicen, popularizó Granjan a partir de mediados del siglo xvi. Lo que más saltaba a la vista de ellos era que no se componían ni con droites ni con penchées, ni con romains ni con italiques, sino con una sola letra «de escritura», que supuestamente Granjan bautizó «lettre française d'art de main» y que luego se divulgó como «caractères de Civilité» o, en su forma abreviada, «civilité». Lo bonito viene a continuación: los estudiosos acostumburan a aceptar que «la civilité» de Granjan es una batarde.

Ahora conviene decirle así, sin surgir en las razones de este bautizo particular (se admite que recibe el nombre de La civiltà puérile et honnête, que Granjon imprimió desde 1558 con estos tipos, traducción francesa de De civilitate morum puerilium (1530) de Erasmo, quien dedicó la obra a su pupilo Henri de Bourgogne –curiosamente de Borgoña, de donde, dicen, procedía la bātarde en que se modeló «la civiltà» de Granjon); ni en las distintas precisiones que acostumbraba a ofrecerse para su clasificación formal («gótica cursiva, o semi-cursiva, cancelleresca...») –como apertivo, se podría empezar con la reseña que Fournier le dedica en el repaso de especies que cierra el segundo volumen de su Manuel: en el número 8 de la lista de éxitos, aunque suavizada con el título «Cursive Française», sin trazas de bātarde.

Sólo apuntar que hay quien ha visto en «la civilité» un intento de alternativa a italique, o sea, al final, una familia gráfica secundaria que acompañara al redondo o romain. No parece probable pero, en tal supuesto, se daría una circunstancia inversa a la de la moyenne: se alejaría demasiado, trop, de droite -y, por si se diera el caso, también se alejaría demasiado, trop, de italique. En resumen, se deja así, y se acepta lo que aceptan los estudiosos, a excepción de inoportunos como Fournier: «la civilité» de Granjon es una bêtarde.

Ahora conviene aceptar, sin más, que «la civilité» de Granjon es una *bâtarde*, o, sin tapujos y por si no quedara claro, una *bastarda*—esa palabrota de larga tradición en el discurso caligráfico que, fuera de su ámbito, se considera un insulto. Ya se intuye que, para merecer tal palabra, sólo se requiere ser fruto de alguna relación indebida. En el caso de las letras, puede producirse de cruzar formas de distinto origen o de generar formas con un procedimiento instrumental impropio. Para el hilo presente, basta retener este doble principio y prescindir de las formas particulares, a su vez resbaladizas, que puedan asociarse a «*bâtarde*» o, para el caso, a «*bastarda*».

No se va a hacer ningún esfuerzo para definir con precisión los rasgos característicos de «la» bastarda —en el caso de que existan, en el caso de que pueda pretenderse que haya algo como «la» bastarda. Todo aprendiz de letra sabe que, por lo general y como mínimo, cada país tiene su bastarda —francesa, española, italiana... También, que no son la misma ni tienen mucho que ver— por sí los adjetivos que la califican no fueran suficientes: a considerar que, en los adjetivos, se contiene esta especie de orgullo nacional raro que parece reclamar señas de identidad para algo tan complicado como lo bastardo. Después, ya se puede adivinar, que no habrá una sola bastarda francesa, o la que sea, de donde sea, o la largo del tiempo. Que, otra vez más, se volverán a calificar con nuevos adjetivos más finos, como figuran, por ejemplo, entre las espécies tipográficas que repasa Fournier en el segundo volumen de su *Manuel*, con sus argumentos comunes —así, para la *bâtarde brisée* «qui imitoit l'écriture ordinaire» para la *bâtarde ancienne*, «Elle est nommée *Bâtarde*, parce qu'elle dérive des lettres de France. Caractère plus figuré & dont on a retranché les angles & quelques traits.» (*Manuel typographique*, vol. II, 264-265)... lo cual podría propiciar un debate y contienda tan pintoresco como el que tuvo lugar, en el siglo xviii español, acerca de la pureza de «su» bastarda.

de fait les Roys & les prince
rozes, & compte d'ailleurs en
arabes, & prit la date de son

Paruemi tanto altor del cielo arreso
 Delafiamma del sol chepioggia ofuime
 Lago non fece mai tanto disleso

syne dochmen were by der wolt
Kestholder mit se lange en se fu
kame. Pa se in der stotse gien

Korger, 95

Dialogue de la Vie et de
La Mort. Composé en Toscan par
Maistre Innocent Ringhier
Sensibomme Boulonnaise.
✠
Mennellemens traduit en francoys par Jehan
Lennan Lecteur de Chastillon & Gembeo.



A Lyon.
De l'Imprimerie de Robert Granjon
Mil. D^e. L vij.

Chappell, 117

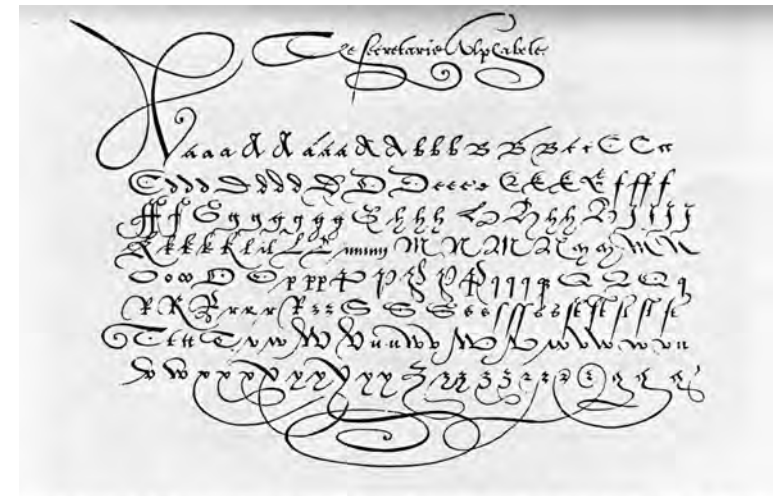


Plate 51. From *A Booke Containing Divers Sortes of Hands* by Jean de Beausnesne and John Baildon.
London, 1570. B.M.

Fairbank, pl.51

273 Chancery script (historic form). From Wolfgang Fugger's *Schreibbüchlein*, facsimile edition, Leipzig, 1958.

[illegible]

Korger, 105

«L'anglesa»

I el lligam mercantil-comercial: cap a la més commercial de totes, l'anglesa, que ells anomenen round-hand...

Anduaga simplifica la construcció amb els seus pocs traços... això sí, segons principis d'enginyeria cal·ligràfica, una mica com Aznar de Polanco.

Acabarem amb Palmer.

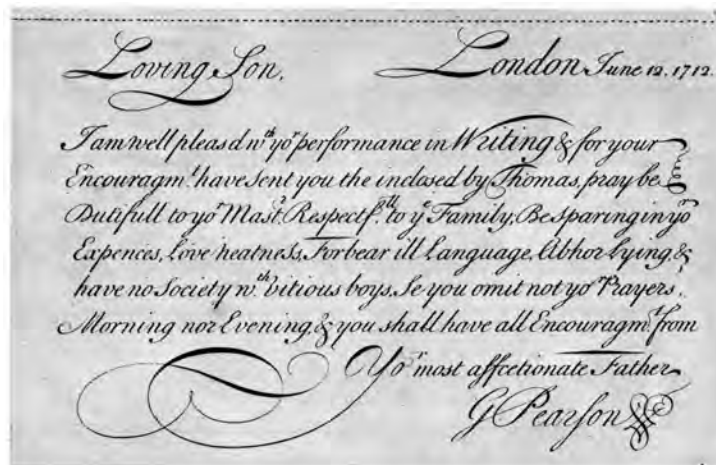


Plate 63. Part of a page of *Penmanship in its Utmost Beauty* by George Bickham the Elder. London, 1731. V. and A. M. Example written by George Shelley and engraved by Bickham. (Shelley: b. ?1666, d. ?1736).

Fairbank, pl.63

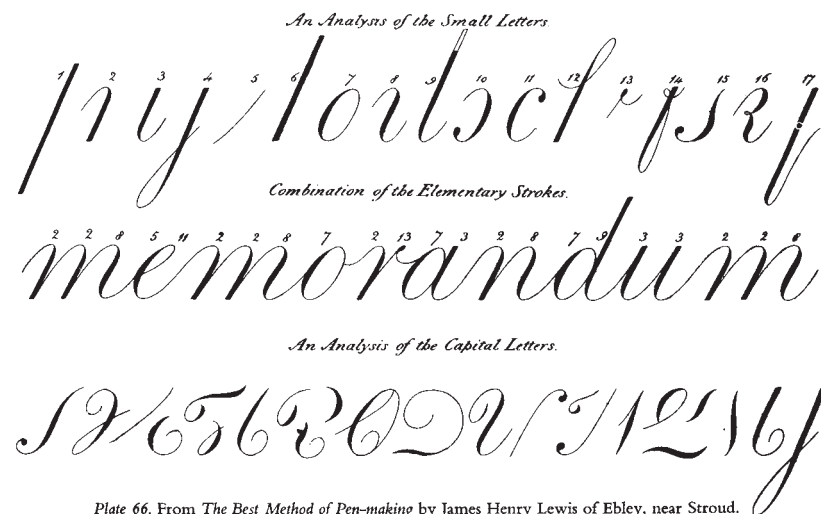
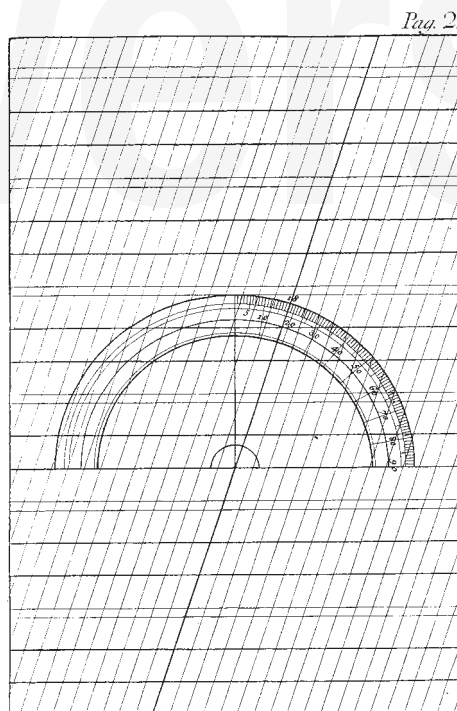
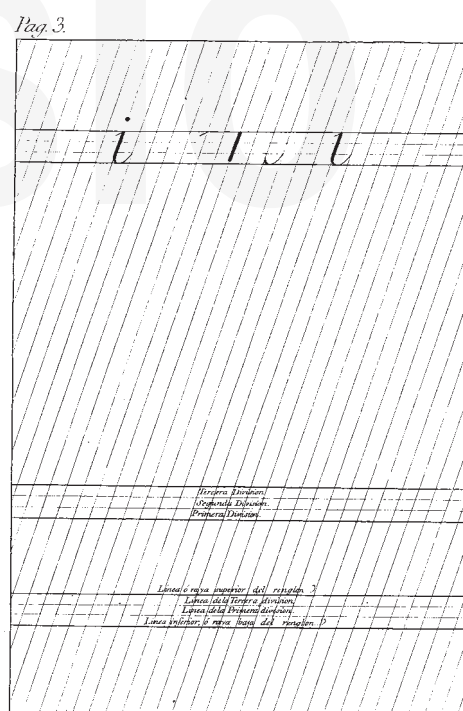


Plate 66. From *The Best Method of Pen-making* by James Henry Lewis of Ebley, near Stroud. London (?1822). In the author's possession. (Lewis: b. 1786, d. 1853).

Fairbank, pl.66

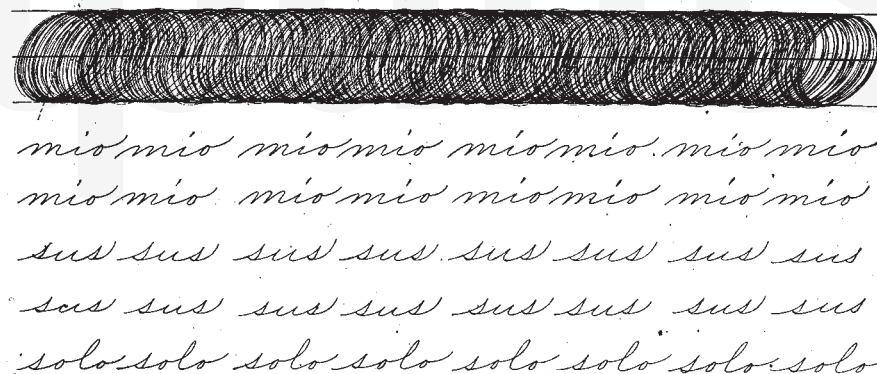


Anduaga, [2]



Anduaga, [3]

Ejercicio 3



Palmer, 23

[Disculpes especials: la composició de la pàgina és més porqueria...]

Notes sobre altres alfabetes i escriptures

Això quedarà com a simple anotació.

L'objectiu bàsic és tan sols adonar-se de la varietat d'escriptures més enllà de l'occidental llatina que no tot són escriptures alfabètiques (sil·làbiques, ideogramàtiques...)

que la pròpia conformació gràfica pot apuntar com s'han de llegir
(sentit d'escriptura i lectura)

que algunes semblen dempeus i altres que pengen
que n'hi ha que tenen més d'una formalització reglamentada (la
«*bicameral* de Brighthurst»: majúscules, minúscules)
que cada cultura incorpora la seva noció de ritme en els traços i en
els espais d'escriptura (grafisme i contragrafisme)

cf escriptura bustrofèdica (bustrofedó)

La referència als orígens i evolució de l'alfabet, amb tots els seus
girs al llarg del temps, i totes les teories al seu entorn (com a
mínim, entretingudes i curioses).

Gelb, Moorhouse, Gaur.

Més suau: Tuson.

En to quasi lleuger i anecdòtic: Salvador i Lodaes.

Pot algú que no conegui una escriptura dissenyar-ne caràcters?
Pot un analfabet ser dissenyador tipogràfic?

(Les apostes dels dissenyadors tipogràfics arrauxats; el repàs a alfabet tipogràfics de punxonistes passats; el lament de Steinberg sobre el grec canònic «d'Aldo» respecte el de la Bíblia Complutense; la llegenda de Pradell... o la de les filles correctores de Plantin.)

Fent barreges amb uns i altres
poden sortir propostes enginyoses
tant com acudits superficials

[Els exemples adjunts tenen un pèl de trampa. Alguns semblen que suportin millor els justificats que d'altres. I en qualsevol cas es pot considerar si la versió tipogràfica desmereix respecte de la versió manuscrita original: això pot semblar un prejudici, però podria fer replantejar l'evolució de la forma tipogràfica tal com la coneixem, amb cert deslligam de la mà (cf. exemple anglosaxona).]

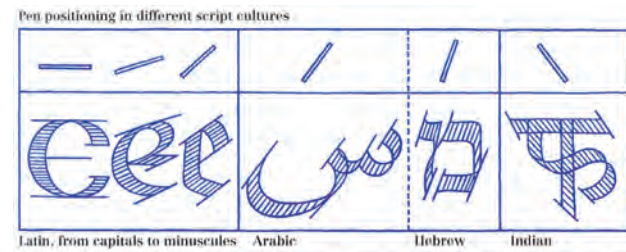
Siríaca: dreita-esquerda; consonàntica;

Devanagari: esquerra-dreta; sil·làbica

Burmesa: esquerra-dreta; sil·làbica;

Kalmuck: dalt-baix; esquerra-dreta; alfabètica.

Un resum complet a les pàgines finals de Gaur.



Frutiger, 163

اَضْفَ بِجَعْمَيْنَا تَلَاوُفَ مَعْمَرٍ. اَلْاَلُ فَلَاحَةُ لَمْ. تَسُوْا وَصْنَرٍ.
اِحْنَا بِجَعْمَيْنَا. اِهْ دَانَا. تَجْ لَ لَسْمَا بِهَنْصَبِ مَعْمَرٍ.
هَوْصَمَ لَ مَقْعَبِ. اِحْنَا دَاهِ سَبِ مَعْمَ لَسْمَتِ. هَلَا

18-point *Peskito* (set by Wm. Clowes & Sons).

FIG. 553.—Syriac; *Peshito*.

تَحْرُجُ دَعْوَتُهُ: قِيلَ لَهَا دَعْوَتُهَا: وَأَمَّا جَلَدُهَا: فَهِيَ دَعْوَتُهَا: وَجَدَ دَعْوَتَهُ: أَيْ
تَوَلَّاهُ، وَتَوَلَّى كَمَا تَوَلَّى دَعْوَتَهُ: وَجَدَ دَعْوَتَهُ: أَيْ تَوَلَّاهُ: وَجَدَ دَعْوَتَهُ: أَيْ
تَوَلَّاهُ: وَجَدَ دَعْوَتَهُ: أَيْ تَوَلَّاهُ: وَجَدَ دَعْوَتَهُ: أَيْ تَوَلَّاهُ: وَجَدَ دَعْوَتَهُ: أَيْ تَوَلَّاهُ:

12-point modern Syriac (set by Wm. Clowes & Sons).

FIG. 554.—Syriac; modern.

हे हमारे स्वर्गवासी पिता, तेरा नाम पवित्र किया जाय।
तेरा राज्य आवे। तेरो इच्छा जैसे स्वर्ग में वैसे पृथ्वी पर
परी होय। हमारी दिनभर की रोटी आज हमें दे। और
जैसे हम अपने ऋणियों को क्षमा करते हैं तैसे हमारी
ऋणों को क्षमा कर। और हमें परीक्षा में मत डाल,

16-point Hindi, No. 3 (set by Wm. Clowes & Sons).

FIG. 574.—Hindi; devanagari character.

ကောင်းကင်ဘုံ၌ရှိတော်မူသောအကျွန်ုပ်တို့အဖ၊ ကိုယ်တော်
၏နာမတော်အားရိုသေလေးမြတ်ခြင်းရှိပါစေသော။ နိုင်ငံတော်
တည်ထောင်ပါစေသော။ အထိုတော်သည်ကောင်းကင်ဘုံ၌
ပြည့်စုံသကဲ့သို့၊ မြေကြီးပေါ်မှာပြည့်စုံပါစေသော။ အသက်မွေး

18-point *Burmese* (set by Wm. Clowes & Sons).

FIG. 587.—*Burmese.*

[illegible]

18-point Kalmuk (set by
Wm. Clowes & Sons).

FIG. 594.—*Kalmuk*.

A(B)CDE F B I K L M N O P Q R S T V Y +

Formas arcaicas del alfabeto latino



Inscripción del cipo del Foro romano (Lapis niger Romuli). Excepto la B, se identifican todas las letras del alfabeto arcaico latino

Steinberg, 99

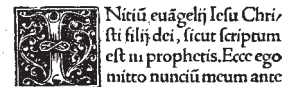
Steinberg, 51

Cap. xxi.

Deo gratias.



99



Bilingual Greek-Latin New Testament, edited by Erasmus, printed by
Johann Froben in Basel, 1516 (Mark 1: 1-13)



Entorn la creació de nous caràcters

L'alfabet tipogràfic i els «seus» caràcters

A vegades es pot creure que hi ha necessitat de crear algun nou caràcter que cobreixi un buit.

Un altre cas: l'anglosaxó mecanitzat —un sargit
Prescindint de si les formes són més o menys boniques, cal con-
venir que és un nyap perquè intenta combinar dos patrons gràfics
molt distants —mentre l'original manuscrit mantenia un únic patró
i el resolvia amb efectivitat fins i tot en aquells casos en què les
formes podien semblar una mica extravagants.

Llengües inventades i llengües indígenes (cf. Marina Garone)

Alfabet fonètic

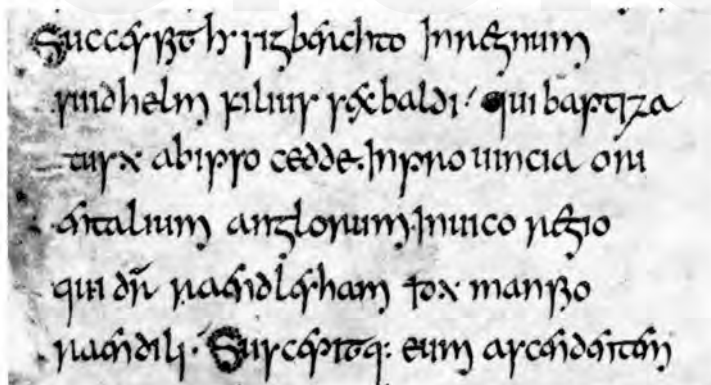
A l'altre extrem, els emoticons

FÆDER úpe þu þe eapc on heoƿenum, Si þin nama gehalgod. To-
becume þin rice. Cepurðe þin willa on eorðan, ƿpa ƿpa on
heoƿonum. Uƿne geƿæghƿamlican hlaf ƿyle uƿ to bæƿ. Anð
foƿƿƿƿ uƿ úpe ƿyltaƿ, ƿpa ƿpa þe foƿƿƿƿað úƿum ƿyltendum.

11-point Anglo-Saxon (set by Wm. Clowes & Sons).

FIG. 534.—*Anglo-Saxon*.

Legros & Grant, 536



20. Anglo-Saxon minuscules from Bede's *Historia Ecclesiastica Anglorum*. Eighth century A.D. British Museum (Cotton MS. Tib. C.II).

Fairbank2, pl. 20

G. B. Shaw

Detectar nyaps i coses lletges

Imagining Language; Printing Surfaces; Gaur
Eco

Com hauria de ser, aleshores, el nou alfabet tipogràfic?
Aquell que, mantenint la coherència gràfica, traspassés temps i cultures?
Un repte per als dissenyadors tipogràfics d'avui dia que semblen voler tenir l'última paraula («He creat una *font* multiestilística en dos-cents trenta-vuit pesos»).

l'Helvetica en ciríl·lic, àrab, hebreu, xinès... (veure menú de tipus a l'ordinador)

una mica com la Coca-Cola?
cf bíblies políglotes
La idea d'«alfabet universal»

No cal anar tan enllà:
el signe de multiplicar no és una x, sinó una cosa semblant a això:
×
O les fraccions numèriques

Revisar Unicode: taules i categories
www.unicode.org

ela geminada
www.l-l.cat

les cometes i apòstrofs «tipogràfics»

contraccions, lligadures, dígrafs

cf Bringhurst, Appendix A: Sorts & Characters, 271-286



Adoptar l'arrova per evitar les repeticions i el llenguatge sexista
l'arrova és bisexual
en castellà, *compañer@s* (que no sé si es llegeix *compañeraos* o *compañeroas*), encara podria passar;
en català, no, ni de cap manera
«Benvolgudes i benvolguts *coordinador@s*,»
és una autèntica bestiesa,
que a alguns i algunes (o a algunes i alguns, mai *algun@s*) encara els pot fer gràcia i creure que això fa de col·legui cibernauta però el plural femení català va amb e, i el plural masculí català no va amb res, o sigui que @, per més neutre que es cregui, aquí és una falta d'ortografia
i no, la cosa no milloraria si en comptes d'una mena de a es fes una mena de e
en qualsevol dels casos, el nou caràcter continuaria cantant per més simpàtic i modern que sigui el cap d'estudis, la cap de departament o la coordinadora del grau

Hi ha moltes maneres de cantar, però, en el que ara ens ocupa, el cant desafina:
el símbol de l'arrova (@) pot estar en si mateix ben dissenyat, però entre les lletres d'un text continuarà cantant perquè la seva missió no és comportar-se com xxxxxxx, el seu valor no és textual

I em sembla que no és només una cosa d'acostumar-s'hi

Quark	InDesign
Ventana > Glifos [GID / Unicode]	Texto > Pictogramas [GID / Unicode / Nombre]
Toda la fuente Alternativas para selección Caracteres especiales (de separación) Caracteres especiales	Alternativas Fuente completa
Caracteres europeos Símbolos	Latino básico y latino 1 Latino extendido A Latino extendido B Puntuación Superíndices y subíndices Números Monedas Símbolos Símbolos matemáticos Griego Cirílico

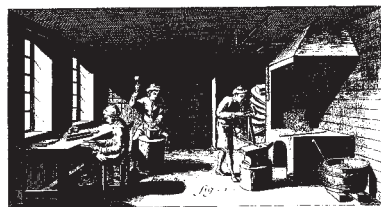
Word	Això us pot donar una idea de la poca complexió d'algunes fonts i del fet d'haver de recórrer a altres alfabetes per fer pegots que es vegin el mínim possible
Insertar > Símbolo	
Símbolos Caracteres especiales	GID/CID, Glyph IDentity, Character IDentity (suposo: GID també té altres significats que no quadren aquí)
[Carácter / Carácter Unicode]	Unicode i la codificació. Si tot és només codi, potser caldria preguntar-se què hi pinten els caràcters (o «glifs») que fem servir encara. Això també canviaria la mateixa noció de «disseny tipogràfic».

L'artificialitat de la nova escriptura: la nova concepció de la «lletra» en el procés productiu i d'ús



Tal com l'escriptura tipogràfica fragmenta el curs «natural» de l'escriptura manual (secció en lletres), l'«ofici d'amanuense» es fragmenta en oficis especialitzats en l'entorn tipogràfic.

En els primers temps, aquestes especialitats podien reunir-se en un mateix obrador, però al cap de poc es desplaçarien a espais propis.



El punxonista

genera la lletra des del contragrafisme intern (contrapunxó: blancs en relleu); estampa el contrapunxó en una altra barreta d'acer: a partir dels blancs interns (ara incidits), delimita el contorn exterior de la lletra mitjançant limes, extraient (buidant, esculpint) matèria: el punxó mostra el grafisme en relleu i especular

estampa (punxona) el punxó en un bloc de metall més tou (coure, per exemple): la matriu, en la que el grafisme apareix incidit i «del dret». Lògicament, amb un punxó es poden obrir diverses matrius.



El fonedor

justifica la matriu (rectifica el bloc percutit pel punxó; l'acondiciona per al seu posterior emplaçament en el motlle de foneria)

ajusta la matriu en el motlle de foneria per a determinar la posició del grafisme en la cara superior del tipus movable —en sentit longitudinal (alineació) i lateral (apropament o prosa).

fon tipus movibles: els tipus movibles d'un mateix caràcter (d'una mateixa matriu) són «idèntics».

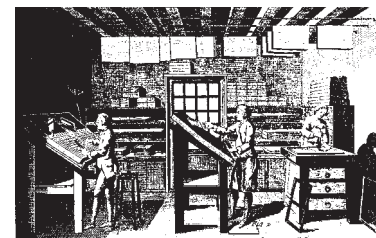


El rectificador

rectifica els tipus per tal que tinguin la mateixa altura tipogràfica (per a la seva impressió homogènia)

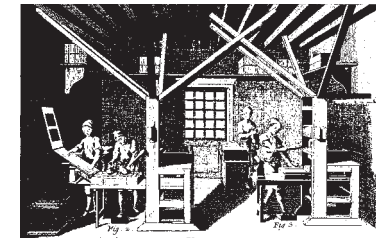
L'emplenadora

confecciona planes o tortas de tipus movibles: selecciona una quantitat determinada de tipus de cada caràcter (sorts) segons una pòlissa per a distribuir als impressors.



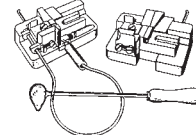
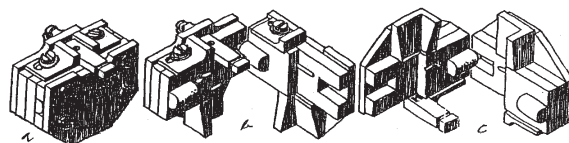
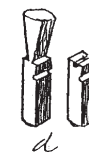
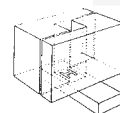
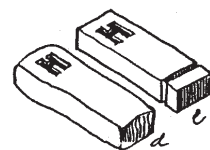
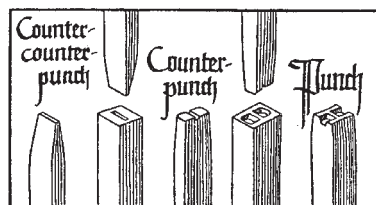
El caixista

forma línies de composició amb els tipus movibles a una mesura (ample de caixa) justa, establerta d'antuvi: per a justificar la línia se serveix dels espais (i altres blancs) tipogràfics.



L'entintador i el premsista

completen el procés. (Després intervindran l'enquadernador, el llibreter...)



La seqüència especular-«del dret» al llarg de les fases del procés

La lletra ara és física, el grafisme encapsulat en una peça de metall: mesura, ocupa, pesa, es compra i es ven.
La lletra és física, però ara: ¿on és, què és la lletra?

(La història del producte o del procés productiu)

Projecte, ordre i regulació en la tècnica tipogràfica

Alguns aspectes entorn l'arrel física de les lletres

m h n u •
o b d p q •

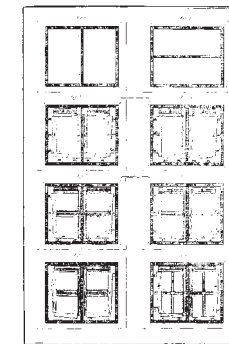
Els contrapunxons es poden considerar les peces germinals d'una fosa, que garanteixen la familiaritat entre caràcters d'un mateix joc: un mateix contrapunxó podia utilitzar-se per a estampar diferents punxons de diferents caràcters —aquí, la familiaritat no és tant una qüestió de semblança com de pertinença, ja que es comparteix un element comú. Una mostra d'intercanviabilitat i economia.

El joc de contrapunxons i punxons és el més proper a l'«obra artística, única» en la producció tipogràfica.

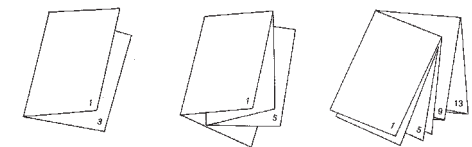
¿Quina quantitat de cada lletra cal fondre? ¿Com s'abasteix i es proporciona de lletra als impressors?

La pòlissa com a element regulador de la producció i de la seva distribució: pòlisses per a fonadors i pòlisses per a emplanadores (quants caràcters d'una mateixa matriu, o quantes arroves de metall, cal fondre; quina quantitat de tipus d'un mateix caràcter hi ha d'haver en la torta que es distribueix per a l'impressor).

L'impressor ha de preveure sobrant (excedent, estoc): disposar de prou lletra per a compondre un número determinat de pàgines. Les foneries tipogràfiques produiran mostres impreses de caràcters o catàlegs tipogràfics en què es donaran indicacions de pesos i quantitats com a orientació per a fer les comandes.



Impressure, Impression



Ja que les lletres són físiques, es necessita un espai que les contingui: els caixetins de les caixes. Antigament es distribuïen en dues caixes:

- la caixa alta: majúscules, versaletes —ordre alfabètic
- la caixa baixa: minúscules —distribució d'ús: les lletres més usuals es troben més a l'abast del caixista

En tant que model, la distribució de la caixa admet variacions locals, en funció de la llengua o de pràctiques especialitzades. Tanmateix, la seva evolució permet establir paral·lels amb els usos lingüístics i ortotipogràfics al llarg del temps.



I, malgrat tot això, la lletra és ara aparentement «anònima», sense distinció, sense caràcter.

La tipografia com a sistema modular

la inversió de termes:

el blanc (contragrafisme) com a fonament tipogràfic

el canvi de mòdul generador:

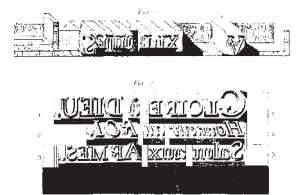
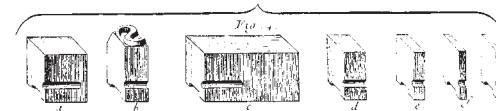
del traç cal·ligràfic al contrapunxó tipogràfic

el canvi de mòdul regulador:

del traç cal·ligràfic (pauta cal·ligràfica) al quadratí tipogràfic

questo corpo σ -r σ

- r r g g g g g g g g



La incorporació del grafisme en una peça física obliga a replantejar la noció de cos que s'usava en l'entorn cal·ligràfic.

[Vicentino i Palatino.]

El quadrat tipogràfic apareix com el mòdul lògic de la nova escriptura: en proporció amb ell, es generen els blancs tipogràfics (espais i quadrats), peces de menor altura per tal que no imprimeixin, però que permetin espaiar paraules i completar el motlle. En la tècnica tipogràfica, tot motlle ha de ser sòlid, compost a mesura justa, justificat.

I tampoc sorprèn aleshores que el més proper al «nom» d'un alfabet fos la seva denominació mètrica. Els cossos s'anomenaven, principalment, d'acord amb el seu destí de gènere bibliogràfic (*missal, lectura, breviari, glosilla*); l'autoria («de Garamont») s'hi podia afegir, com a adjectiu. Només a partir del xix-xx es començaran a anomenar els alfabetes (després de numerar els seus cossos) tal com els coneixem avui dia.

La normalització mètrica de la tipografia:
Fournier i Didot al segle XVIII; els anglo-
saxons, al XIX.

La propaganda de la tesi:
<http://hdl.handle.net/10803/1379>
 [aquí, la segona part o «Segon_de_tres»
 i, si cal, la tercera o «Tercer_de_tres»,
 amb aspirines a l'abast.]

El bateig dels alfabet tipogràfics

(o com poden tenir nom les lletres industrials?)

((han de tenir-ne?))

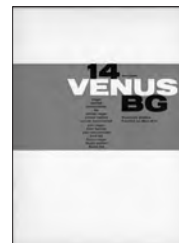
La referència de fonèria expressa el vincle entre els diferents nivells de formalització de l'alfabet tipogràfic (això és, un cos concret d'una família gràfica d'una família tipogràfica).



Negative

ABCDEF GHI
ABCDEF GHI
ABCDEF GHIJ KL
ABCDEF GHIJ

El catàleg tipogràfic «modern» com a mostra de nivell familiar: un catàleg específic d'una família tipogràfica («adscrita» a una família estilística) inclou mostres de les seves famílies gràfiques, que es concreten en els diferents cossos, aquí conjunts de peces.



Si, com alguns diuen, la família és un invent burgès, convindria aclarir quin és el model de família que s'aplica en la nomenclatura tipogràfica...

Tot i que puguí tenir les seves arrels en la proposta del *Romain du Roi*, el seu establiment sistemàtic no arriba fins el XIX-XX, acompanyat d'una producció «més mecanitzada». Aquesta afavorirà (amb el pantògraf, per exemple) una forma particular de variacions tipogràfiques —que també s'aplicaran a noves versions d'alfabets històrics: diferents foneries poden fondre «la seva Garamond», en famílies gràfiques inexistents en temps de Garamont (la negreta, l'estreta...).

u u u
uu uu uu
uu u uu
uuu

La família tipogràfica Univers, de Frutiger. L'esquema exposa la generació de famílies gràfiques en base als dos eixos fonamentals: el gruix de la lletra (ampla-estreta), el gruix de l'asta (negra-fina). A ells se'ls afegeix el grau d'inclinació, per a les cursives o, aquí, millor, obliques.



I...
per què la textur, entre totes?

La tesi de la Luz:
<http://hdl.handle.net/10803/81829>

I els jocs del Marc Antoni:
<http://gutenberginy.sourceforge.net/>

[espai per xerrar]

[Aquí comença tota la vostra feina del segon exercici.]

versió apunts

Constructors:
de l'ideal renaixentista al *Romain du Roi*



Quod si audisset david. *Ulcere in
profundis. philiſtinum unum uincimus
philiſtinum in ualle raphan. et re-
ſultur habui domum breuio. si alimen-
to ad philiſtinum et si habui res in manu
mea. et si dicit domus ad domum. Alimen-
to quod uadit habui philiſtinum in manu
mea. Vnde ego habui ad philiſtinum
finit. et prout ego ibi et dicit. Quia
dicit inimicus meus cora me. finit
dixit. uenit. Propterea uocati et
nati legi ubi philiſtinum raphan. et re-
ſultur ibi. Inſupula pila. et qui in manu
mea. et. et si addidit ad me et philiſtinum
et in alimen. et si dicitur ibi in ualle
raphan. et. Et ſoluitur uenit david ibi.
si alimen cora philiſtinum. et uadit
ego in manu mea. et. *Ubi uidet. si
alimen ad manus res. et dicit pila. et ego
roni. et uenit ad ego et dicit pila.*
et si audiret ſonum dauid ego et*

illis epse promissa mercedem infallitur
 tunc spectat. Muror Apollinis tantum
 diuacuratur in tanta opulenta libentia
 nativum. Et Laetone dicitur libentia
 negaturus. Quia tunc ipse Nepheonem
 patris eius fuisset longi regem mare
 decuit ignominie et tunc. Nam hunc
 Nepheonem de turpe / tunc de polteris cum
 roma et cum ante illum bene edidit
 nam tota iulie dicitur. Inducit namque
 aliud diuinitum qui tunc rapit ubi
 dicit ne ad Achille conatur / neperit
 coeuerit de immo quod tunc
 confidit. Sed quod tunc
 Nepheonem et Apollon Laetone dicit
 negaturus et mercedi / structores
 vultum gaudet et legem fuisset. Videtur
 ne grauius in talis dicit tunc
 talibus perire. Hoc ne. Nam quod
 facile dicit quia Nepheon quod
 promissus Apollinis tunc pro
 pignus tunc / tunc primo namque

[illegible][illegible]

REPÚBLICA
Sive
STATUS
IMPERII
ROMANO-GERMANICI
TOMUS II.



Lyon. REYSSON.
Ex Officina Elzeviriana,
1715. 4. 2 JACOBI.

ORLANDO
FURIOSO
II
LODOVICO
ARIOSTO.

TOMO TERZO.

a RIMMINGHAM,
By Thomas de G. BARNETTES:
Per T. MOULDS Lithographer & Acceptor
Rome, e G. Masi, com-
positore.
M. DCC. LXXIII.

[illegible][illegible][illegible][illegible]

«la» gòtica

Fust, Gutenberg, Schöffer
Impressores itinerants
(alemanys)

l'eradicació del model
bàrbar, la recerca del
model humanístic

la «romana»
de Sweynheym y Pannartz
la romana (veneciana)
de Jenson

el model clàssic

Manuzio i Griffo:
la cursiva tipogràfica
Garamond,
Granjon i les cursives
majúscules

el «gust holandès»:
variacions del model
francès

(Plantin, Elsevier)
Van Dyck, Kis

noves visions
de la lletra

Moxon: el tipògraf com a arquitecte

Romain du Roi
enginyeria tipogràfica
el projecte absolutista

el trànsit insular

Caslon
Baskerville

la modernitat
neoclàssica

(Fournier,) Didot, Bodoni

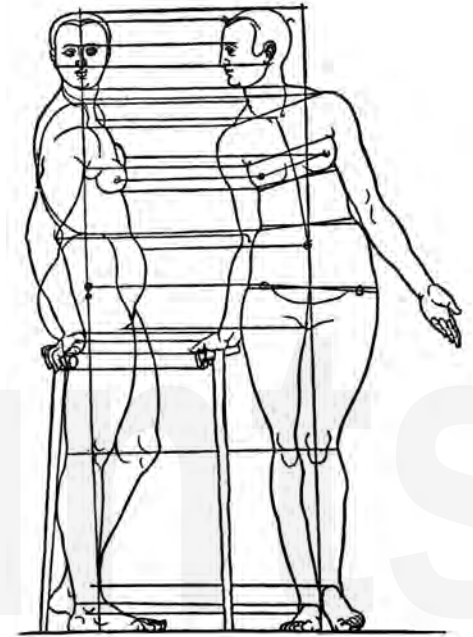
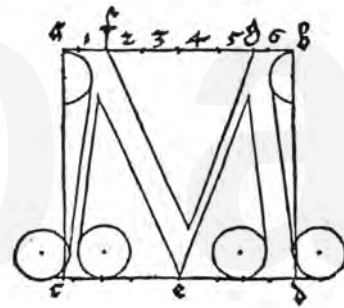
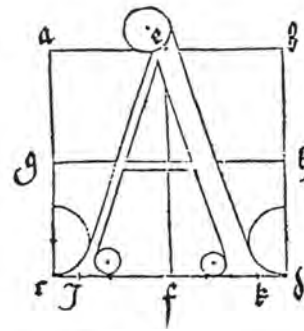
la vulgaritat anònima

palsecs (grotesques)
normandes
egípcies

i litogràfiques (cal·ligràfiques
«angleses», per exemple)

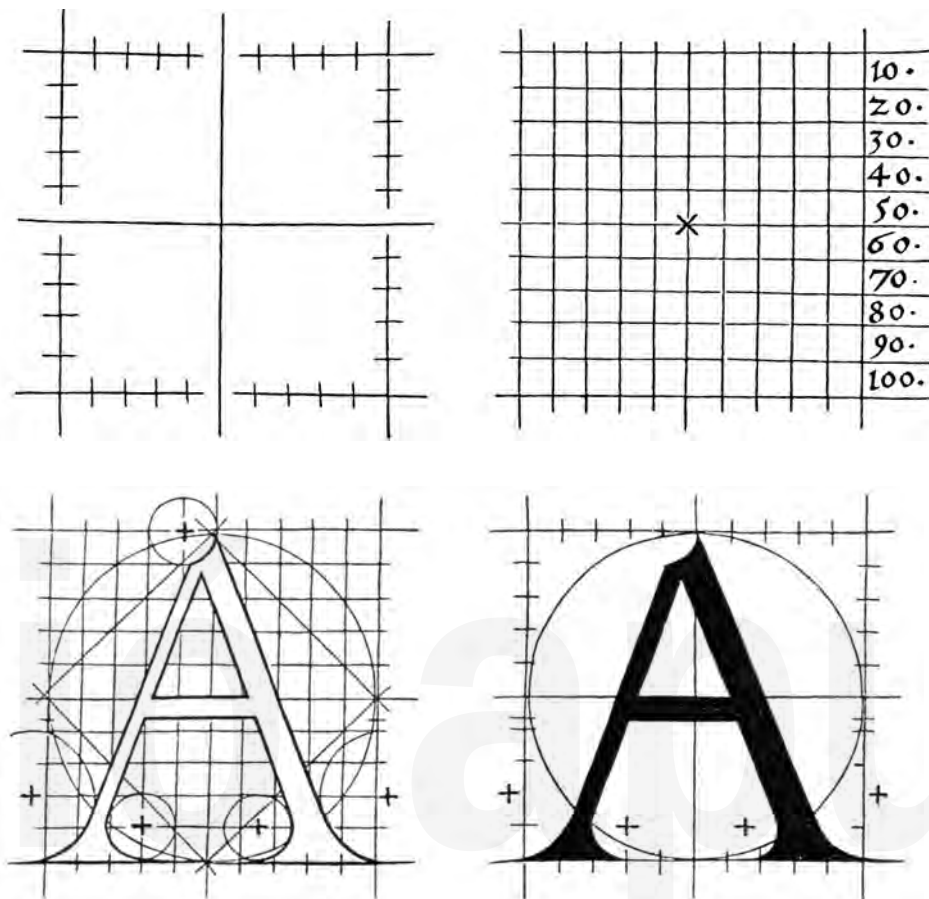
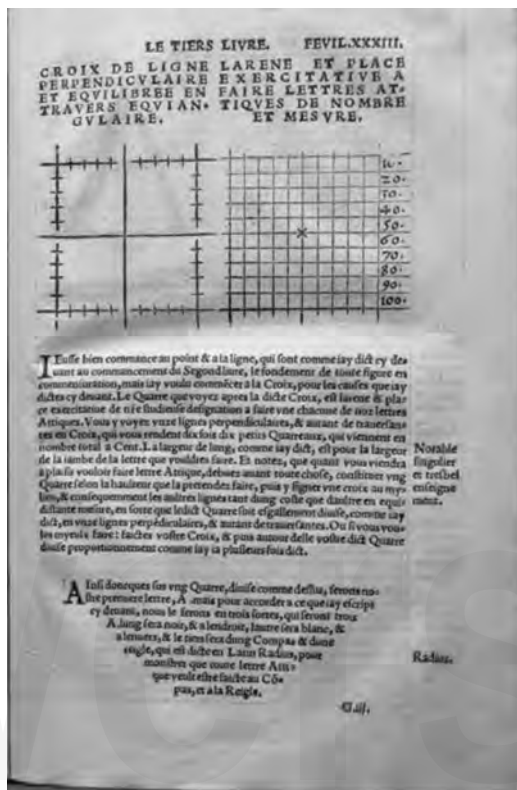
Felice Feliciano da Verona, Alphetum Romanum (1460)
 Luca Pacioli, Divina Proportione... (1509?)
 Damiano Moylle (1480-1483?), Pierre Le Bé, Wolfgang Fugger
 (1553)
 d'1:9 a 1:12

L'arrel arquitectònica: abecedaris i alfabetes



La seqüència puntual de Dürer (1525)
 La designació dels punts
 L'ordre orgànic

La seqüència puntual de Dürer (1525)
 La designació dels punts
 L'ordre orgànic



La progressió quasilineal de Tory (1529)
L'espai interlineal xifrat
L'espai com corps
L'ordre decreixent i la supervisió del projecte

El teixit quadriculat de Truchet i companyia

La quadrícula: designació de les línies

El trànsit cap a la quadrícula cartesiana

El quadrat residual com a mòdul «constructiu»:

el trencament de la seqüència constructiva

La seqüència recomposta: engranatges impossibles i pastibxos

El caràcter monumental

El lloc i l'expressió del «caràcter» tipogràfic:

les diversions en el procés

La marca gravada del caràcter: el model calcogràfic i l'exemple avortat (tipogràfic)

La realitat impossible i la ficció de l'absolut: l'autoreferència

de «L'alfabet, sóc jo» —la divisió distintiva d'identificació

La monumentalitat tipogràfica: els canvis d'escala, la (in)corporació alfabètica en graus, el temps... l'anomimat

La condició superior i ideal de tipus: dissemblança

La desintegració del component humanístic i antròpic: el quadrat buit, de nou

La nova cosmologia de les lletres

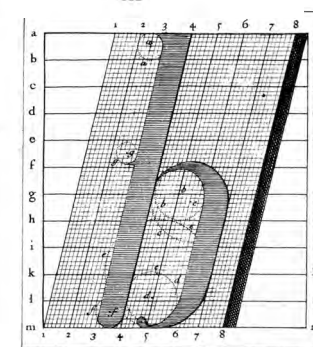
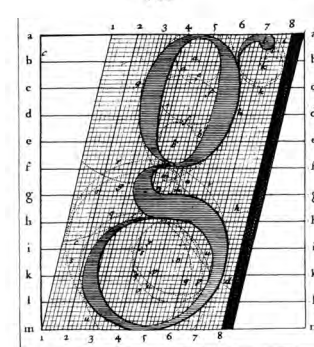
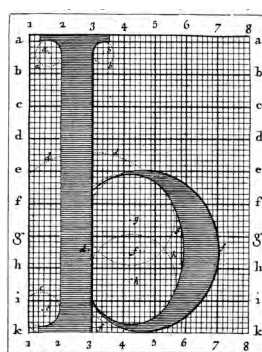
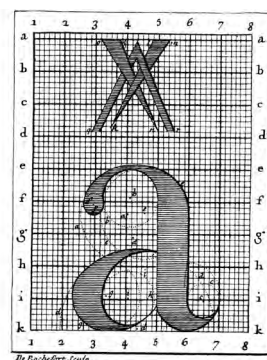
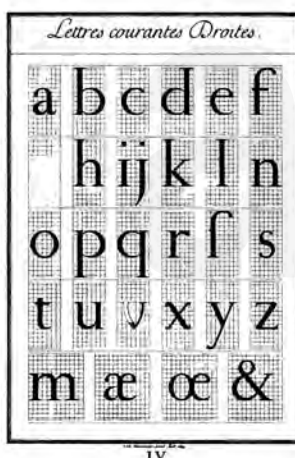
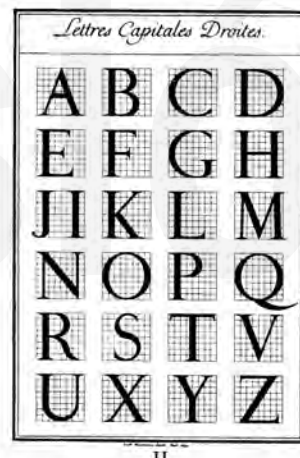
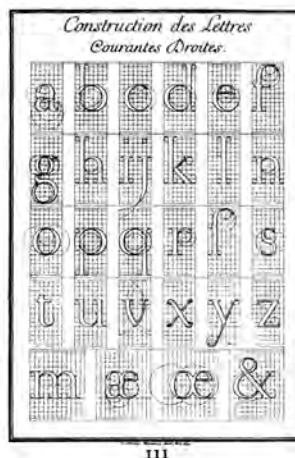
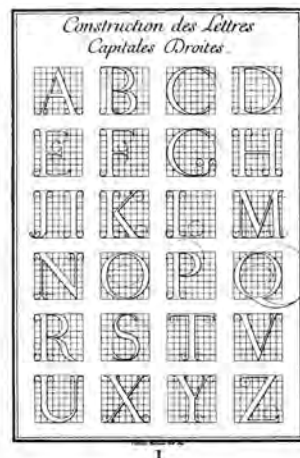
La paradoxa dels ulls com a jutges sobirans: concessió d'incapacitat i invalidació del projecte; escissió esperit-matèria, projecte-resultat, dibuix-lletra

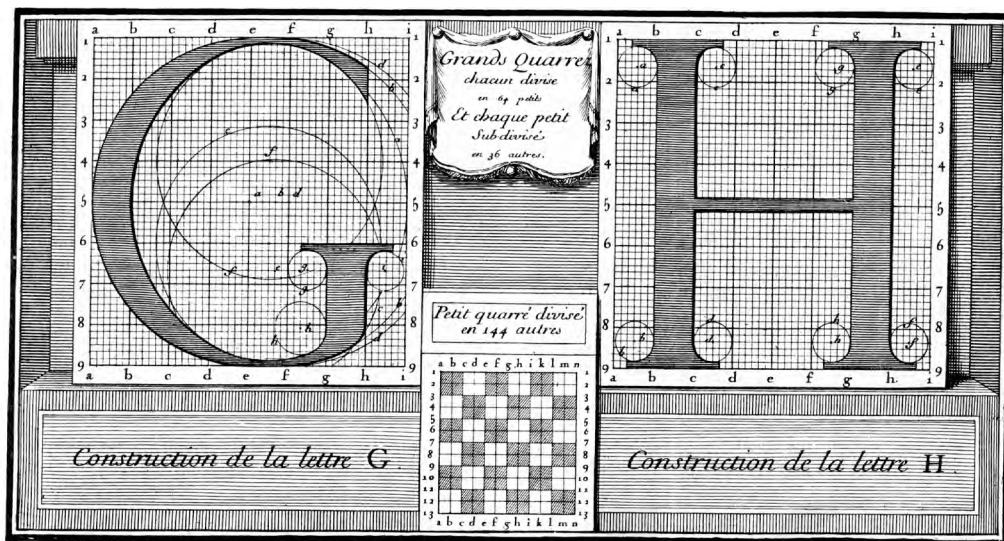
Les planxes:

1695

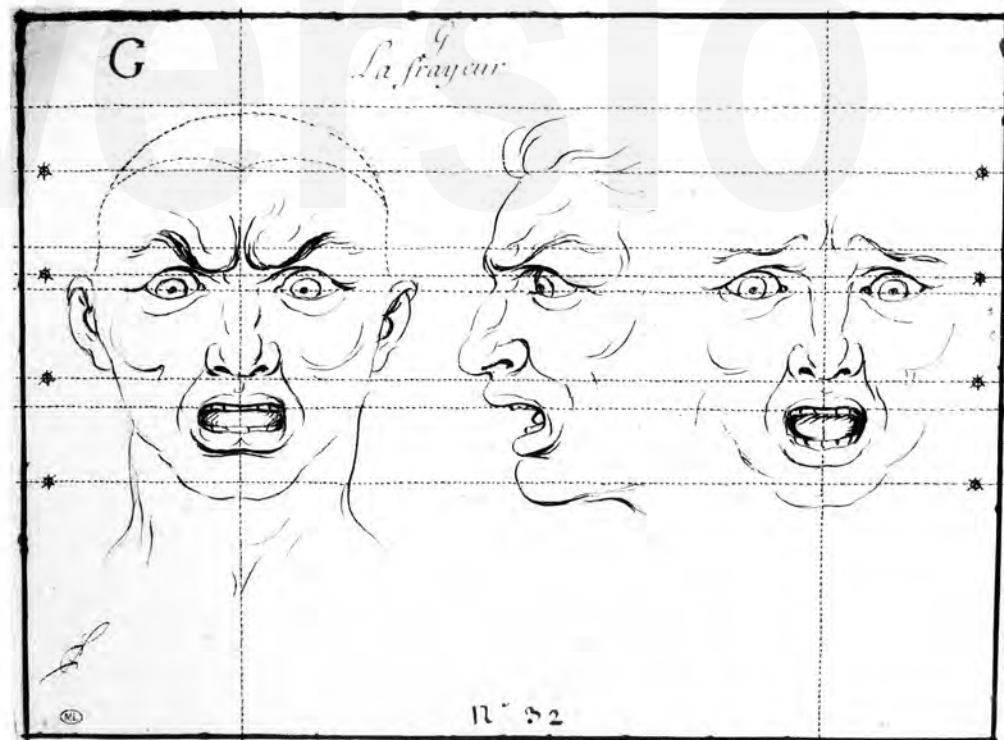
no després de 1704

1716-18





R a b e G
R a b e G



Paris, Louvre

Les caractérisations de Le Brun Conférence sur l'expression générale et particulière (1668)

El valor metodològic del dibuix: mesura i modulació
Ús didàctic i personal: del coneixement a la còpia
Dissecció i reconstrucció de passions cartesianes
Síntomes, significació i ètica
Marca, distinció, identitat i diferència... o la versemblança teatral
El codi facial i la tècnica de les formes: el catàleg de tipus
i la superació de la galeria de personatges
(El pentagrama de fugues i el calibre de Fournier...)

El revolt de la fisiognomia Conférence sur la physiognomie (1668)

De la tipificació de les passions al refinament tècnic: antropometria moderna
L'explosió fisiognòmica: sistematització quadriculada, ombres, versemblança
La hibridació, el grotesc, la caricatura
La repel·lència fascinant del *Romain du Roi*
Les classificacions: biològiques, tipogràfiques
Detalls retòrics

Aquí: recordar construcció modular grafismes (traços cal·ligràfics, trossos tipogràfics (punxó, etc.)) i correccions òptiques

—abans de la simplificació dels alfabet «modulars bàsics»

Construccions: dels alfabet modulars al supertípus

Reconstruccions: les propostes híbrides

Aquí a la dreta, dos vells coneguts:

a dalt, els *pavages* de le père Truchet (1704);

a sota, alguns *caractères de musique* de Fournier le jeune (1764).

Un i altre són magníficament pesats amb les seves possibilitats i capacitats (abans que els de Bolonya s'inventessin les competències i les habilitats) de combinatòria.

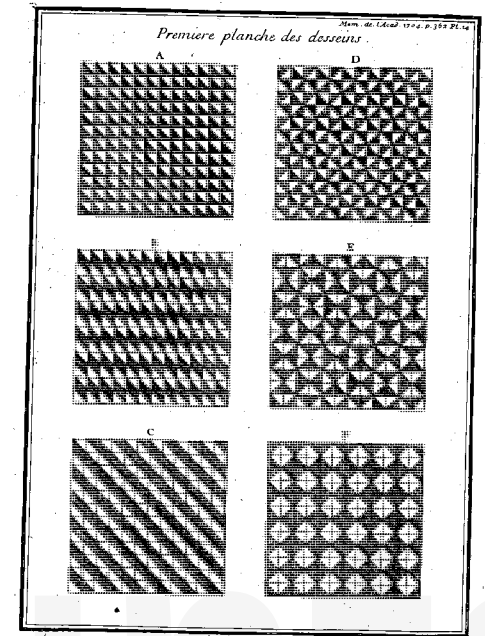
En aquesta mania de punyetetes hi hauria d'haver una raó per «disputar-los» l'autoria dels «punts tipogràfics»: un i altre són excel·lents *decoradors*, que posen els elements menuts en cor, que els acorden. Per això necessiten un sistema mètric «fiable», minuciós, que els permeti seguir els seus jocs amb precisió.

Això va per advertir que tot es pot reduir a una qüestió més o menys simple, més o menys complicada, de combinatòria.

TABLE I
Des 64 combinaisons de deux Carreaux repartis de deux couleurs.

TABLE II
Reduction des 64 combinaisons a 32 figures qui paroissent semblables.

TABLE III
Reduction des 32 fig. a 10 seulement, mais differentes situées.



I, per combinatòries, aquestes —del bonic manual de Lefevre (1855). «L'anglesa de combinació» ja no combina lletres, sinó un reguitzell de «traços» sense significat, irreconeixibles, insignificants.

Pel que deia Lefevre, el mestre de «l'anglesa de combinació» va ser Firmin Didot, de la nissaga dels Didot —la de François-Ambroise, Didot l'aîné, el dels «nous» *points typographiques*.

Els «treballs de llima»
Els mapes de Serra i Oliveres, entre altres excèntricitats

[Aquí hauríeu de llegir o mirar els altres axius: alfabet modulars (en el període d'entreguerres); Cassandre; el Veloz de Trochut.]
[Els alfabet de trepa / Els exercicis escolars de la Bauhaus]

DES CARACTÈRES D'ÉCRITURE.

DE L'ANGLAISE.

Le caractère dit *anglaise* (1) est formé de lettres et de portions de lettres qui sont combinées de manière à faire disparaître totalement la marque de jonction des lettres entre elles; c'est-à-dire qu'elles effectuent la liaison complète des lettres terminées par un délié avec celles qui commencent également par un délié, comme

an (an), av (av), er (er), ez (ez), im (im), mm (mm), un (un),

et que, pour les autres cas, le délié initial ou final se réunit convenablement au plein précédent ou suivant, soit par la forme de la lettre elle-même,

rection (ration), vrai (vrai), dos (dos), rivière (rivière),

soit à l'aide de liaisons détachées,

sublime (sublime).

On voit, d'après cela, qu'on doit avoir pour but, en composant ce caractère, d'éviter la rencontre de deux déliés, comme dans les mots

animé, événement,

(1) Le nom de Firmin Didot, auquel se rattachent exclusivement la conception et l'exécution de l'anglaise, nous dispense de rien dire de cet admirable caractère, si ce n'est toutefois que, sous le rapport de l'art, rien, jusqu'à présent, n'a pu l'égaliser.

On place au commencement de chaque ligne un demi-cadratin triangulaire, sur lequel vient s'appuyer la première lettre; et, à la fin des lignes, un autre demi-cadratin fondu en sens inverse du précédent, et destiné à former la quadrature de la ligne.

Il est nécessaire d'interligner ce caractère pour qu'il ne soit pas exposé à chevaucher.

MODÈLE DE COMPOSITION D'ANGLAISE.

Figures	employées dans	que l'on forme comme ci-dessous:
e	a, ar, as, av, ax, ay, az	ev, eu, es, ew, ex, ey, ez
	amitié	amitié
ar	anathème	anathème
	arbitre	arbitre
cr	ancré	ancré
cy	cygne	cygne
c	dm, dr, ds, dv, dy	clm, clv, cls, clv, chy
cr	em, en, er	ern, en, er
cr	Sidney	Sidney
ff	souffrance	souffrance
c	gm, gn, gr, gs	cjm, cjn, cpr, cps
g	grandeur	grandeur
g	montagne	montagne
h	christianisme	christianisme

Això és avançar-nos, si cal considerar la cronologia. Però és una mena de combinatòria, típica de finals del segle xx. A la dreta, *Rotis* i *Stone* —alfabets multiestilístics que desafien les classificacions tipogràfiques fins al moment. Els alfabets eren multifamiliars i s'inscrivien dins d'estils. Ara, ja no: els nous alfabets es resolien en romana, pal sec i *semi*. «Semi»-el-que-sigui (semi-romana, semi-palsec), la proposta híbrida per definició —el que alguns dirien «transvestida». La ruptura de la noció de *família* tal com es coneixia.

A partir d'aquí, altres possibilitats més lúdiques. Alfabets-objecte (a sota a la dreta, *Tory*, 1529, abans que *Brossa*); alfabets antropomòrfics; els alfabets pròpiament arquitectònics...

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz[äöüßåøæœç]
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 1234567890(.,,:? !\$&-*){ÄÖÜÅØÆŒÇ}

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz[äöüßåøæœç]
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 1234567890(.,,:? !\$&-*){ÄÖÜÅØÆŒÇ}

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz[äöüßåøæœç]
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 1234567890(.,,:? !\$&-*){ÄÖÜÅØÆŒÇ}

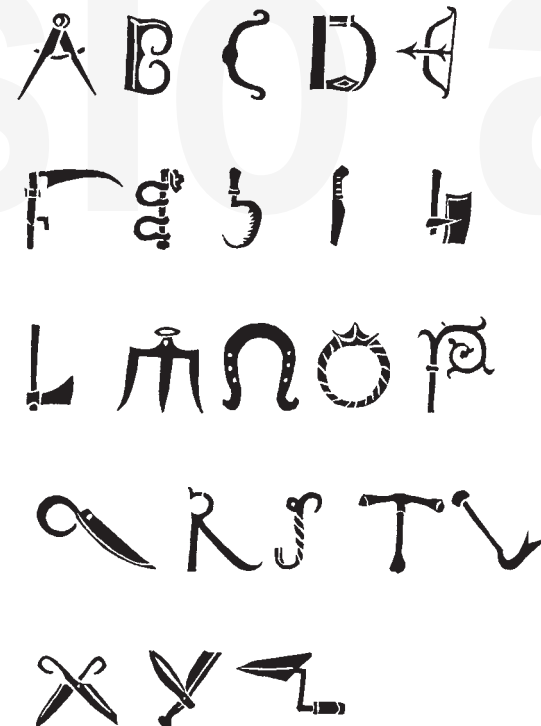
Rotis
 Tory, 20-21

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz[äöüßåøæœç]
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 1234567890(.,,:? !\$&-*){ÄÖÜÅØÆŒÇ}

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz[äöüßåøæœç]
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 1234567890(.,,:? !\$&-*){ÄÖÜÅØÆŒÇ}

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz[äöüßåøæœç]
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 1234567890(.,,:? !\$&-*){ÄÖÜÅØÆŒÇ}

Stone



Elam, 106

Supertipus —una col·lecció de peces tipogràfiques que, per combinació, pot generar tant grafismes alfabètics com icònics o estructures ornamentals.

Tot abecedari es compon pel concert d'un nombre limitat de formes, grafismes o traços constituents. En l'entorn tipogràfic del supertipus, qualsevol forma s'inscriu en una superfície rectangular: grafisme i contragrafisme estan fixats en peces que només es poden combinar per juxtaposició ortogonal, amb girs de 90°.

Així, la primera fase de l'exercici consisteix en determinar aquestes peces bàsiques dels abecedaris lapidaris d'origen. La selecció ha de ser econòmica: que, amb el mínim nombre de peces, es puguin compondre totes les lletres de l'abecedari. En aquest procés, és inevitable que s'alterin algunes de les formes originals —i això obre pas a més experimentació: no només per crear aquelles lletres que no hi havia en la làpida, sinó per proposar versions alternatives, com les de trepa.

Qüestions d'ofici: de l'exemple de Fournier a l'enginyeria tipogràfica del segle XIX

El Calibre de sept parties de Fournier: courtes, longues (d'en haut, d'en bas), pleines. En resum: 2-3-2. (Per a les versaletes, una mica més que 3.)

Contrastar el patró amb altres èpoques
Comprovar si realment el Calibre és de set parts

4 DE LA TAILLE

cupent une plus grande partie du corps, soit par en haut, soit par en bas, telles que les A, B, M, b, d, p, q, & autres. Les *pleines* sont celles qui tiennent tout le corps, comme j, Q, Ç, f, ffi, &c. Ces grandeurs doivent être marquées sur un *Calibre*, pour servir de règle.



DU CALIBRE.

LE Calibre est un petit morceau de laiton, de tôle ou de fer-blanc, carré, de l'épaisseur d'une carte, sur lequel on taille la hauteur que doit avoir la figure des lettres; mais cela demande les plus grandes précautions. Pour y réussir, voici les moyens que j'ai imaginés. Je divise en sept parties égales le corps du Caractère que j'ai à graver; j'en prends trois pour les *courtes*, cinq pour les *longues*, & sept, ou la totalité, pour les *pleines*: l'esquisse qui suit, suffira pour en donner l'idée.



80 DE LA JUSTIFICATION

de même hauteur ; la lettre étant serrée entre cette branche & celle de l'équerre, on poie le jeton sur la surface de ce calibre, à l'endroit où est la lettre, & on voit avec la plus grande précision si cette lettre est au même niveau. Ces calibres sont des mesures fixes pour régler la hauteur uniforme des Caractères, moins variables que des m m mises dans la justification, qui peuvent intercepter par le pied quelques légères ordures, ou s'affaiblir du côté de l'œil par le passage continu du jeton.

Mais comme la hauteur des lettres n'est pas le seul point essentiel, & que l'alignement de toutes ces lettres & leur approche respective ne forment pas un objet moins intéressant, il ne faut pas quitter la matrice que l'on n'y ait touché relativement à ces trois points. Après avoir fini ce qui concerne la hauteur, on regarde si la lettre qu'on a mise entre les m est bien de ligne avec elles ; s'il arrive qu'elle soit plus basse, comme l'a qu'on voitici, mamm, ce qu'on appelle descendre en ligne, c'est que la partie depuis l'œil jusqu'au pied de la matrice a trop de longueur ; il faut donc en ôter. Si au contraire elle monte plus haut que les

DES MATRICES. 81

traits des modèles, comme dans cet exemple, mamm, ce qu'on nomme monter en ligne, c'est que cette partie depuis l'œil jusqu'au bout de la matrice est trop courte : on y remédie en donnant quelques coups de marteau sur ce bout de matrice, pour allonger le cuivre ; & comme il doit y avoir entre la lettre & les m la même distance que les m ont entre elles, ce que l'on nomme approche, on doit ôter sur les flancs de la matrice à proportion de son trop d'épaisseur ; mais il faut encore le faire avec intelligence ; car dans le cas où une lettre qui doit être droite & perpendiculaire incline un peu, pour avoir été frappée de travers, il faut la redresser en limant le cuivre sur le flanc de la matrice du côté opposé à l'endroit qui penche. Dans cet exemple, mmhm, où la lettre h penche à droite, cette h doit être redressée en ôtant du cuivre à gauche vers la tête de la lettre ; mais comme elle seroit plus mince de ce côté, & qu'il faut au contraire qu'elle soit d'égale épaisseur de haut en bas, on en ôte autant de l'autre côté de la matrice par le bout opposé.

On sent assez combien l'on doit employer

F

DES MATRICES. 83

on recommence l'opération peu à peu, comme je viens de le dire, jusqu'à ce qu'elles soient enfin dans la perfection requise.

La justification des Caractères italiens est plus difficile que celle des Caractères romains, parce que la pente n'est ordinairement guidée que par la voie, au lieu que dans le romain la tige de la lettre, qui est droite, guide plus facilement l'œil. Il faut prendre pour l'italique quelques précautions de plus, qui consistent à justifier d'abord l'H ou l'I capital avec l'm ; celle-ci sert pour guider la pente des lettres de même calibre, & l'I ou l'H pour guider celle des longues, telles que les b, h, l, p, &c. en présentant ces longues à côté de cet I, à mesure qu'on les justifie, & les réduisant au même degré d'inclinaison.

Quand cela est fait, il ne s'agit plus que de parer les matrices : cette opération consiste à faire à chacune une entaille en dessous vis-à-vis l'œil de la lettre ; cette entaille se nomme Talon de la matrice ; elle sert à fixer l'archet du moule que l'on appuie dessus ; on fait ensuite deux petits crans au haut de la matrice, l'un dessus, l'autre dessous, au moyen desquels

98 DE LA FONTE

d'avantage cette partie, de façon que les lettres se trouvent égales de pied en tête, avec cette différence seulement que la tête doit avoir une apparence de force de plus, afin que les lettres s'approchent mieux du côté de l'œil, & que l'on puisse les enlever plus facilement de la forme, lorsque l'on veut corriger les fautes qui se trouvent dans les épreuves.

Avant que de donner cette façon aux lettres, il y en a une autre accidentelle, que l'on nomme inonder. Elle consiste à enlever, avec un petit couteau à lame de canif, des parties superflues de métal, qui viennent de ce que les matrices étant usées ou arrondies, le métal fondu a rempli les interstices ; il faut les ôter avant que de frotter. Une autre façon qui se fait avec le même couteau, mais qui est indispensable, est celle que l'on appelle créneler : elle consiste à éviter les peus traits saillants qui excèdent les lignes sur lesquelles les lettres sont portées. Ces lettres finit, pour le Caractère romain, les f, f, ff, ff ; les têtes de ces quatre lettres sont isolées & ne tiennent que par l'adhérence qu'elles ont avec le reste de la lettre ; or créneler c'est évider ces têtes en dessous,

DES CARACTÈRES. 99

de façon qu'elles puissent anticiper sur la lettre qui les avoisine. Cette petite tête étant crénée, on passe le taillant du couteau le long du corps du même côté, pour tenir lieu de la fraterie, ce qui s'appelle ratifier. Dans les Caractères italiens, il y a beaucoup de lettres crénées, à cause de la pente qui renvoie les lettres à droite & à gauche du corps ; ce qui fait que presque toutes les lettres que l'on nomme pleines, parce qu'elles tiennent tout le corps, sont crénées de deux côtés, comme dans cet exemple mfin, mfin, où les têtes & les queues des f, ff & autres de cette nature, débordent les lettres voisines par le haut & par le bas. Il y a aussi des longues, & même des courtes, qui ont besoin quelquefois d'être crénées ; en voici quelques exemples : mfin, mfin, mfin, mfin. Ces d, p, r, t, & autres, ont des parties qui anticipent sur les autres lettres à droite ou à gauche, & ce sont ces parties saillantes que l'on crène. Les r, les t, & autres de cette espèce, n'ont pas toujours besoin d'être crénées ; cela dépend de la petitesse de ces lettres ou de la façon dont elles ont été gravées.

Fournier

Les formules de Fournier (1764)

Alignement, approche

Els patrons: HO, mo

(encara que sigui avançar-se al xix del títol)

Les fórmules de Tracy (1986)

HHHH
HHOOHH

nnnn
nnonn
nnonon
nnoonn

(altres)

HAHBHCHDHEH...
OAOBOCODO...
nnanbncndnen...
ooaoboco...

(cf. Smeijers)

a Same as H
b Slightly less than *a*
c About half of *a*
d Minimum space
e Same as O

<i>d</i> A _{<i>d</i>}	<i>a</i> B _{<i>c</i>}	<i>e</i> C _{<i>c</i>}	<i>a</i> D _{<i>e</i>}	<i>a</i> E _{<i>c</i>}	<i>a</i> F _{<i>c</i>}
<i>e</i> G _{<i>b</i>}	<i>a</i> I _{<i>a</i>}	<i>J</i> _{<i>a</i>}	<i>a</i> K _{<i>d</i>}	<i>a</i> L _{<i>d</i>}	<i>b</i> M _{<i>a</i>}
<i>b</i> N _{<i>b</i>}	<i>a</i> P _{<i>e</i>}	<i>e</i> Q _{<i>e</i>}	<i>a</i> R _{<i>d</i>}	<i>d</i> T _{<i>d</i>}	<i>a</i> U _{<i>b</i>}
<i>d</i> V _{<i>d</i>}	<i>d</i> W _{<i>d</i>}	<i>d</i> X _{<i>d</i>}	<i>d</i> Y _{<i>d</i>}	<i>c</i> Z _{<i>c</i>}	

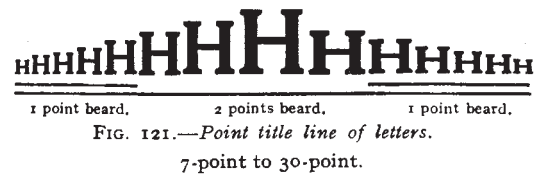
S must be spaced visually, between standards

<i>a</i> b _{<i>e</i>}	<i>e</i> c _{<i>f</i>}	<i>e</i> d _{<i>a</i>}	<i>e</i> e _{<i>f</i>}	<i>c</i> h _{<i>b</i>}	<i>c</i> i _{<i>a</i>}
<i>a</i> j _{<i>a</i>}	<i>c</i> k _{<i>d</i>}	<i>c</i> l _{<i>a</i>}	<i>a</i> m _{<i>b</i>}	<i>c</i> p _{<i>e</i>}	<i>e</i> q _{<i>a</i>}
<i>a</i> r _{<i>d</i>}	<i>b</i> u _{<i>b</i>}	<i>d</i> v _{<i>d</i>}	<i>d</i> w _{<i>d</i>}	<i>d</i> y _{<i>d</i>}	

a Same as left side of n
b Same as right side of n
c Slightly more than left side of n
d Minimum space
e Same as o
f Slightly less than o

a f g s t Z must be spaced visually, between standards

Magnífiques taules amb xifres, decimals i mitjos punts



Legros & Grant, 126

Cuerpo	Distancia del borde inferior del cuerpo		Distancia del borde superior del cuerpo	
	puntos	puntos	puntos	puntos
Cuerpo 10	2,4	—	7,6	—
" 10	1,9	—	8,1	—
" 12	2,9	—	9,1	—
" 14	2,9	—	11,1	—
" 16	3,9	—	12,1	—
" 20	3,9	—	16,1	—
		para ojos grandes hasta		para ojos grandes hasta
Cuerpo 24	5,9	4,9	18,1	19,1
" 28	5,9	4,9	22,1	23,1
" 32	7,9	5,9	24,1	26,1
" 36	7,9	5,9	28,1	30,1
" 42	9,9	7,9	32,1	34,1
" 48	11,9	7,9	36,1	40,1
" 54	11,9	9,9	42,1	44,1
" 60	13,9	9,9	46,1	50,1
" 66	15,9	11,9	50,1	54,1
" 72	17,9	11,9	54,1	60,1
" 84	19,9	13,9	64,1	70,1
" 96	23,9	15,9	72,1	80,1

Las cifras de la siguiente escala indican las interlineas del respectivo cuerpo hasta el cuerpo próximo mas grande

Cpo.	4	5	6	7	8	9	10	12	14	16	20	24	28	36	48	60
	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$				1	2	1		1		2	2		puntos

La alineación de arriba y por debajo con filetes finos de 2 puntos debe ser:

en cuerpo 6 ..	arriba $3\frac{1}{2}$	} puntos	en cuerpo 20	arriba 15	} puntos
	abajo $\frac{1}{2}$			abajo 3	
en cuerpo 7 ..	arriba 4	} puntos	en cuerpo 24	arriba 17	} puntos
	abajo 1			abajo 5	
en cuerpo 8 ..	arriba 5	} puntos	en cuerpo 28	arriba 21	} puntos
	abajo 1			abajo 5	
en cuerpo 9 ..	arriba $5\frac{1}{2}$	} puntos	en cuerpo 36	arriba 27	} puntos
	abajo $1\frac{1}{2}$			abajo 7	
en cuerpo 10	arriba $6\frac{1}{2}$	} puntos	en cuerpo 48	arriba 35	} puntos
	abajo $1\frac{1}{2}$			abajo 11	
en cuerpo 12	arriba 8	} puntos	en cuerpo 60	arriba 45	} puntos
	abajo 2			abajo 13	
en cuerpo 14	arriba 10	} puntos	en cuerpo 72	arriba 53	} puntos
	abajo 2			abajo 17	
en cuerpo 16	arriba 11	} puntos			
	abajo 3				

En las alineaciones por debajo en los cuerpos mayores desde cuerpo 24 arriba hay que considerar las diferencias admisibles para grandes caracteres como se ve en la primera tabla precedente.

Les correccions òptiques han existit sempre, des que tenim ulls.
Però segurament no s'hi havia parat prou esment fins que va
irrompre el principi pantogràfic de manera generalitzada —a banda,
és clar, de l'aventura del *Romain du Roi*.

Com si arribés el moment de quantificar la correcció.

Benton (1885)

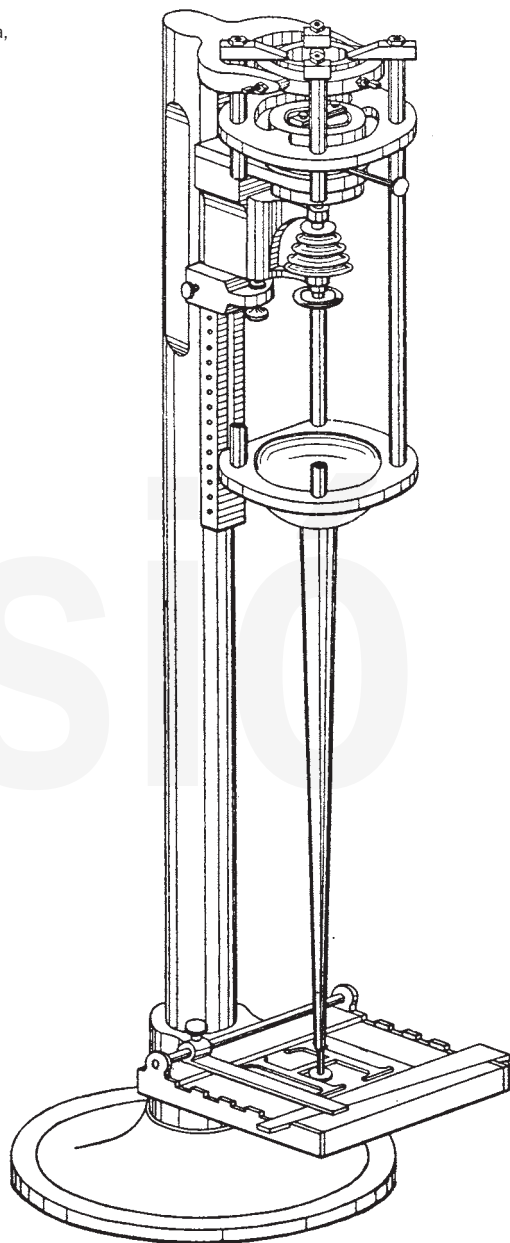


FIG. 149.—Original Benton punch-cutting machine;
from patent specification.

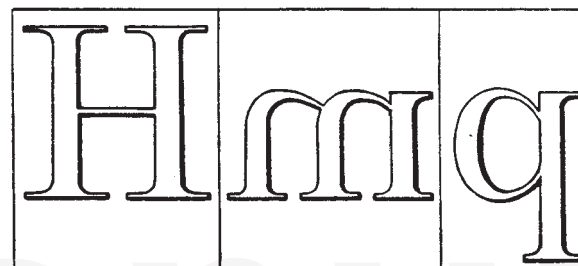
Legros & Grant, 196

nn

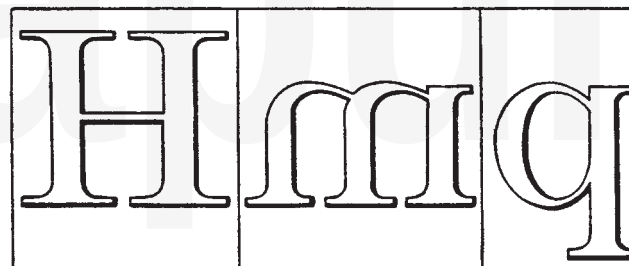
Optical compensation. A letter from the 12 and 8 point sizes
of Caledonia, enlarged to the same type size.

Tracy, 39

12 point (Pica) 9 times full size



9 point (Bourgeois) 12 times full size.



6 point (Nonpareil) 18 times full size.

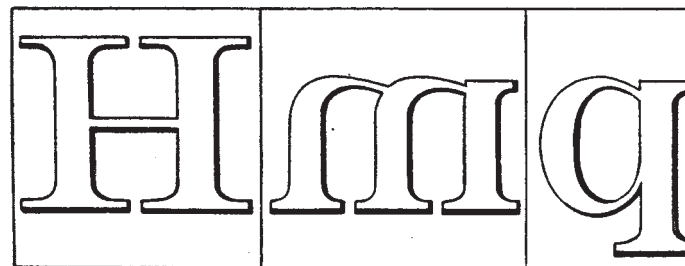


FIG. 120.—Type series.

Legros & Grant, 123

Més taules farcides de xifres i decimals de l'estranya parella d'enginyers Legros i Grant i el seu magnífic «manual» de 1916.

La primera taula (Table 8) uniformitza, amb tots els decimals que calgui, els sets de diferents caràcters i en dóna la quantitat de tipus total, segons sembla, d'acord amb una pòlissa i una regla de tres.

La segona és millor. La del *self-spacing type*, en honor al nom, es val per si sola: fraccions relatives de sisè, sense decimals que empenyin —una mena de premonició dels jocs de Monotype i altres amb les seves unitats d' 1/18, per començar. Curiós, que l'inventor del tipus fos Linn Boyd Benton, el mateix que el de la punxonadora pantogràfica.

TABLE 8.

Set widths of a pica fount (OLD-STYLE) without spaces and quads.

Set.	Characters.	Matrices.	Type.
0·17296	W Æ Œ M W Æ Œ	7	4,970
0·16604	... — + — × ÷ = ~ ^ ~ ™	11	5,880
0·13837	H M m œ @ ™ ¶ fñ fñ X D fñ fñ	13	27,910
0·13145	D G K N O Q R X w & w Æ Œ H	21	39,530
0·12107	K N R & m w w	19	21,830
0·11416	A C T U V Y æ A B G L P U V	21	21,685
0·09340	Y Ç w w w	33	205,180
0·08648	B E F L P Z £ \$ M C E F O Q T	44	161,855
0·08302	Z £ fñ æ æ Ç	36	43,380
0·07264	S b d g h k n p q u x fñ fñ d g h	19	117,880
0·06054	K N R U & S J g y fñ fñ ñ ú û ü	25	180,990
0·05189	a o v y A B C E L O P Q T V X Y Z	18	112,750
0·04151	a d h k n p u x á â ã ä å ã ö ò ô ö	8	56,160
	á â ã ä å ã ö ò ô ö	275	1,000,000

Length a to z = 12·99 ems.
Length of 1,000,000 types = 77,300 inches = 465,600 ems.

TABLE 9.

Self-spacing type.

Set.	Characters.	Number.
2 body	2 em quad	1
½ body	W Æ Œ fñ fñ W Æ Œ	8
1 body	{em-quad m fñ fñ H K M X ™ ™ @ ... — × +} - ÷ = ½ ¼ ¾ ⅓ ⅔ ⅞ ⅝ ⅜ m H K M X}	32
¾ body	{w æ œ A B D E F G N O P Q R T U V Y & H K M W Æ Œ w æ œ fñ fñ A B D E F G N O P Q R T U V Y & w w w}	51
¾ body	{3-to-2-em quad a b d g h k n o p q u v x y fñ fñ £ \$ C J L S Z A B C D E F G L N O P Q R T U V X Y & } } } .. (leader) — (rule) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 C J L S Z a b d g h k n o p q u v x y 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 ä å ã ä å ã ö ö ö ü ü ü ü Ç ç ä å ä ä ä ñ ö ö ö ö ü ü ü Ç}	120
½ body	{en-quad c e r s t z j s z I ? () * † ‡ § % - ½ ¼ ¾ 1 2 3 }	40
¾ body	{3-to-em space f i j l i ' ! - / i j l ; : ! f i l ! i i i i }	28
¾ body	Hair-space	1
Total	Spaces and quads, 6. Characters, 275	281

Legros & Grant, 73, 78

No, això d'aquí, al costat, no és una captura de pantalla de cap programa informàtic de disseny tipogràfic. Torna a ser un invent del tàndem Legros-Grant, de 1916.

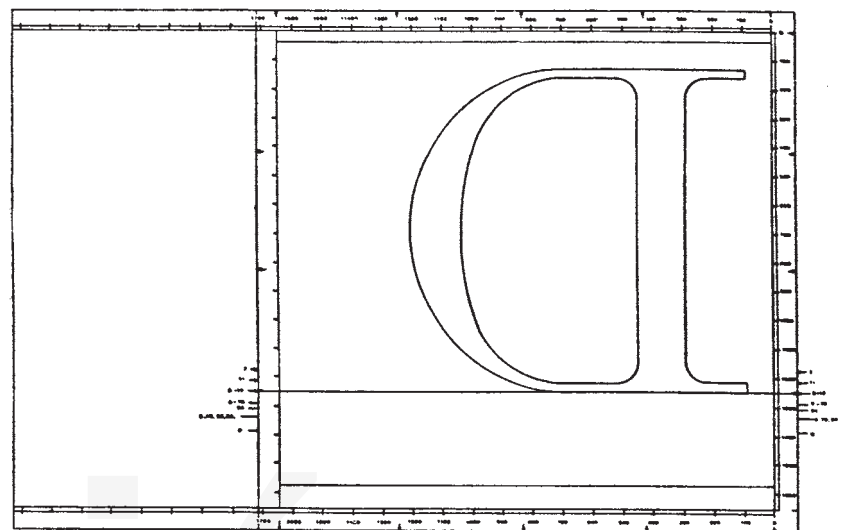


FIG. 168.—Grant-Legros process; enlarged drawing of character.

Legros & Grant, 214

Lletres d'envàs i alfabetes extravagants
El circ tipogràfic del segle XIX

Prèvia: la litografia de finals del XVIII (Senefelder, 1798) —el dibuix lliure, ja no el gravat
Les litogràfiques, o cal·ligràfiques, o d'escriptura, la tradició anglesa del XVIII. (cf civilité de Granjon i altres propostes esporàdiques.)

La normanda: exageració al límit de la romana moderna

L'egípcia en versió anglesa (*slab-serif*: Figgins, c. 1817, «*Antique*»); sobre les llegendes del nom —Thorne, «*Egyptian*»; aparent igualtat de traços; terminals en forma de bloc (en angle recte o arrodonides —pas cap a les «*Clarendon*» i «*Scotch*»); revifament al període d'entreguerres (més regulars i «mecanitzades», millors minúscules —Memphis; Beton (Época); Karnak; Cairo; Stymie; Rockwell...

La pal sec (*sans-serif*: «*antique*», «*grotesque*», «*gothic*», «*doric*»...): la pretesa amputació de les terminals de les egípcies rètols, de nou, des de temps enrere; i tipus de fusta per a cartells com a alternativa a normandes i egípcies
William Caslon IV, 1816, «*Egyptian*» —incompleció i poc ressò Figgins, 1832
Els balbucesos (negretes, negretes estretes...) fins a principis del XIX —per acabar amb les del període d'entreguerres, que ja s'han revisat.

La tradició de retolació (*sign-painting*; per a alguns, *lettering*...): la lletra dibuixada, «construïda» (cf. Gill Sans, també)

I tot això, abans del pantògraf fresador: la imaginació humana havia previst les deformacions abans que es poguessin resoldre automàticament.

Frankenstein és de 1818. (Com el *Manuale Tipografico*, pòstum, de Bodoni.)

L'origen comercial, diuen.

El Far-West i les lletres vernacles «genuïnes»: Buffalo Bill també va acabar en un circ, que el més genuí dels ianquis sembla l'espectacle

Conjuntant les dues vies, ja poden aparèixer anticursives, les de fals relleu...

Grandville



Qüestions d'ofici /2: els dibuixos del segle xx, cap a la fotocomposició i l'electrònica

Classificacions formals i noves dimensions familiars

Aquí ens haurem d'imaginar els dibuixos, o recuperar-los d'entre altres documents: els de la Futura de Renner, els de la Weiss de Weiss...

Els de Renner i els de Gill sempre poden ser curiosos, perquè les quadrícules contra què es dibuixen les lletres semblen servir de ben poc...

I tot això també ha de poder servir per tractar la relació entre cal·lígraf-retolista-dibuixant-dissenyador i punxonista.

(Recuperar relació impressor-punxonista: Aldo i Griffo?)

Baskerville i Handy (precisament, amb aquest cognom)

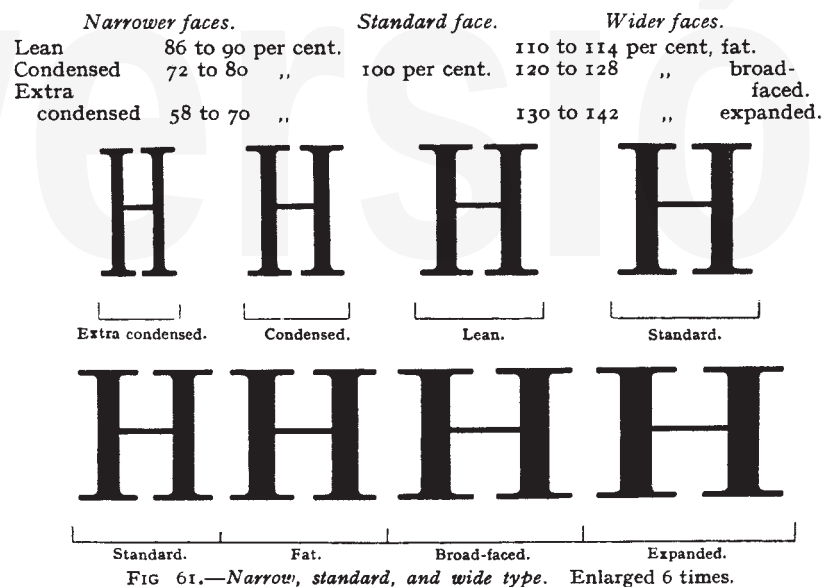
i tots els que vénen després, més coneguts

versió apunts

Amb la incorporació de lletres com les de la sessió anterior, l'espectre tipogràfic ja es troba prou inflat per a preocupar-se i trobar alguna mena d'esquema que les ordeni... encara que això només es faci des d'un punt de vista formal.

Les classificacions formals poden començar amb De Vinne (1900) o Thibaudeau (1903) i continuar amb Vox (1954) fins a petar amb la de Dixon (1995), només per citar-ne algunes de les més conegudes. Totes se centren en les formes i gairebé s'obliden de la resta, amb alguna pinzellada ampla sobre la llegibilitat; i totes semblen tenir aquella mena de necessitat carregosa d'adaptació als temps: com si només canviessin, es renovessin les formes.

El de sota és dels enginyers Legros i Grant (1916), amb un primer exercici d'expansió en la noció «família tipogràfica» que, si es vol, es pot comparar amb propostes posteriors com la Univers de Frutiger —tant pel que fa a la resolució formal en percentatges, com en la designació de les famílies gràfiques. (Coses dels percentatges dels enginyers, el gruix dels traços horitzontals es manté invariable: les famílies-límit (*Extra condensed*, *Expanded*) resulten febles i no s'aguanten per enlloc.



Legros & Grant, 89

De jocs d'associació formal simple, n'hi ha a cabassos, en els llibres de tipografia. Això d'aquí sota, de Frutiger. El de la dreta, de Spiekermann i Ginger.

Frutiger es queda curt en la seva exposició i deixa els paral·lelismes a l'aire, esmentant els plàstics tant com l'aerodinàmica dels automòbils nordamericans. (—vaja, com un professor de Disseny Tipogràfic qualsevol, per dir alguna cosa.)

La gracieta de Spiekermann i Ginger és més tramposa que la a de Johnston —tot i que també hi hagi mínimes traces de fonament.

1955



ens

Helvetica

Helvetica
Folio
Univers

Frutiger2, 32

Berthold City



Snell Roundhand



Arnold Böcklin



Spiekermann & Ginger, 40

«I ara que tenim tots aquests numerets, què?»

Sobretot, no us angioxeu. En algun moment podeu pensar que us trobeu en un carreró sense sortida, però cal tenir paciència. Sí, també a final de curs.

No heu de pensar que trobareu una fórmula màgica que us permetrà resoldre l'exercici amb un clac de dits. És possible que hi hagi un algorisme que descrigui i resumeixi les correccions òptiques, però no espero que el trobeu —seria bonic, però ara no cal. Al capdavant, no hem de perdre de vista que les correccions són això, òptiques, i que, en primera instància, es fan a ull. No tant a ull com per a fer-les intuïtivament: per això us haurien de servir les mesures que heu pres

El sentit comú

Les franges. També segurament deu haver-hi estudis optomètrics que ho lliguin tot, però això també cau fora del nostre abast.

N'hi ha prou amb seguir i aplicar algun criteri mínimament fonamentat.

Si aquestes mesures (o numerets) es poguessin creuar en una base de dades o full de càlcul...

Recordeu que a l'enunciat s'especificava que es valora especialment que s'incorporin mètodes i procediments de treball alternatius i complementaris, i això significa que podeu posar de la vostra part amb seny

«Això no quadra...»

Davant d'algunes mostres electròniques d'angoixa, us faig aquest missatge per intentar calmar-vos una mica. Després de barallar-vos amb els constructors, ara li toca el torn a les mesures que heu pres dels diferents cossos, amb tot de xifres incomprensibles.

«Això no quadra...»

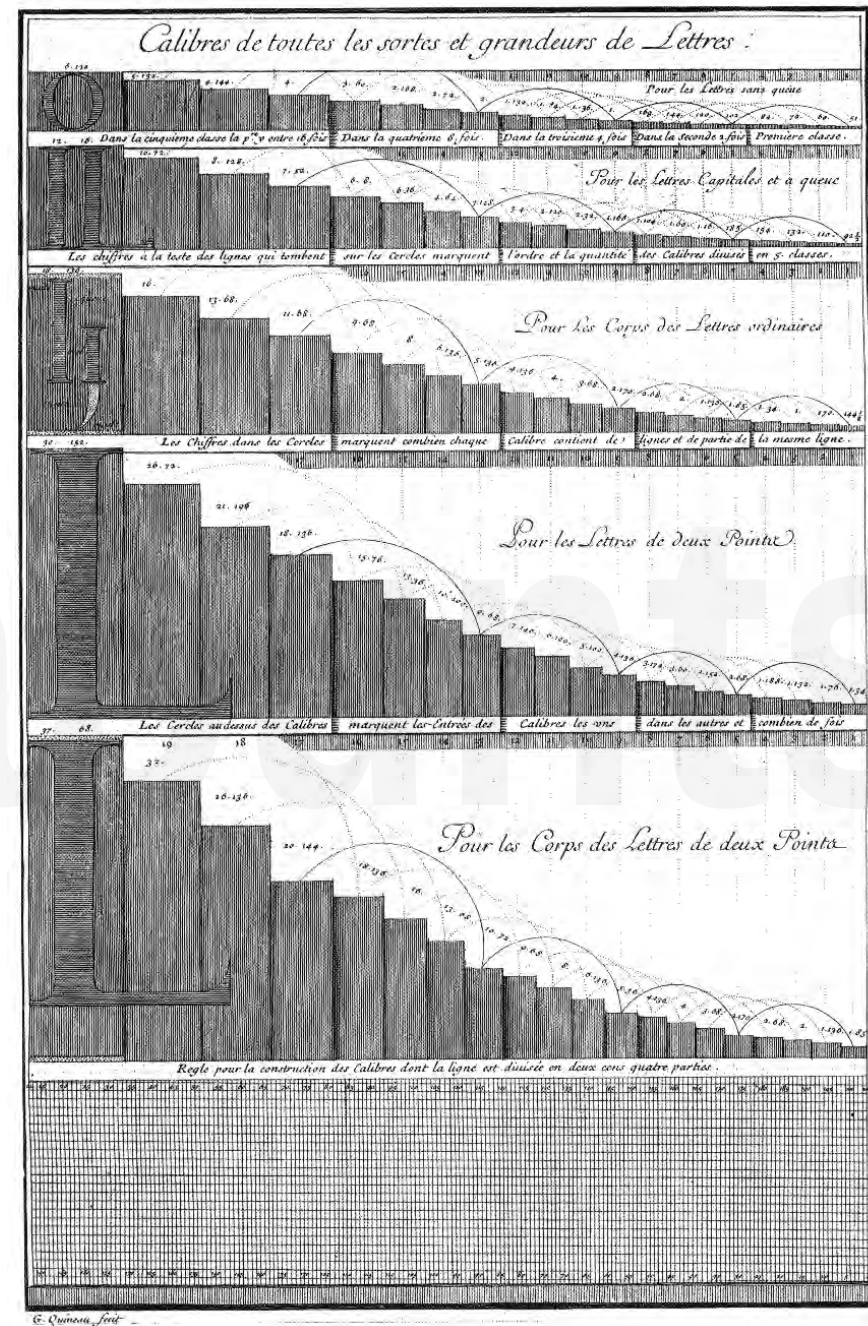
Jo continuo creient que sí, que hi ha d'haver alguna raó al seu darrere, i l'únic que passa és que se'ns escapen els trucs d'ofici i que no els podem resoldre completament aquest cop. (El misteri dels numerets i de les taules de justificació continua: això, que a vosaltres potser us fastigueja, a mi m'anima a seguir furgant —però no cal estar-hi d'acord.)

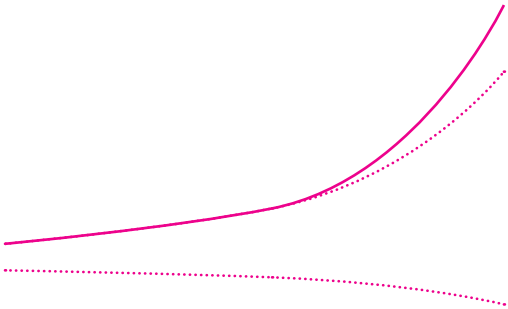
Amb això al davant, tranquils i tranquil·les. Convé que tingueu totes les dades ben enregistrades com a mostres objectives sobre les que treballar, però no heu de pensar que trobareu una fórmula màgica per a resoldre l'exercici. O, el que ve a ser el mateix, no us deixeu ofuscar per les xifres: us poden ajudar, però potser no són la solució.

Com continuar, aleshores? Recordant que les correccions són això, òptiques, i que, en primera instància, es fan a ull. No tan a ull com per a fer-les intuïtivament (que per algun motiu heu fet la feina anterior), però sí incorporant-hi una bona dosi de sentit comú i els assajos i comprovacions pertinents. Les xifres us ofereixen un mínim radi d'actuació. A partir d'aquí, cal seguir i aplicar algun criteri de cert fonament i lògica: «si aplico les proporcions d'aquest cos a aquest altre, surt així; aquest "així" l'he de retocar per aquí i per allà amb seny perquè òpticament s'hi assembli més...» (Recordeu que haureu de fer les comprovacions a mida real sobre paper, no en pantalla.)

I així acabo. Repeteixo que la intenció del missatge és descarregar-vos neguits i apuntar vies que us permetin avançar si us encalleu. Qualsevol cosa, ja sabeu.

Ànims i records,
Oriol





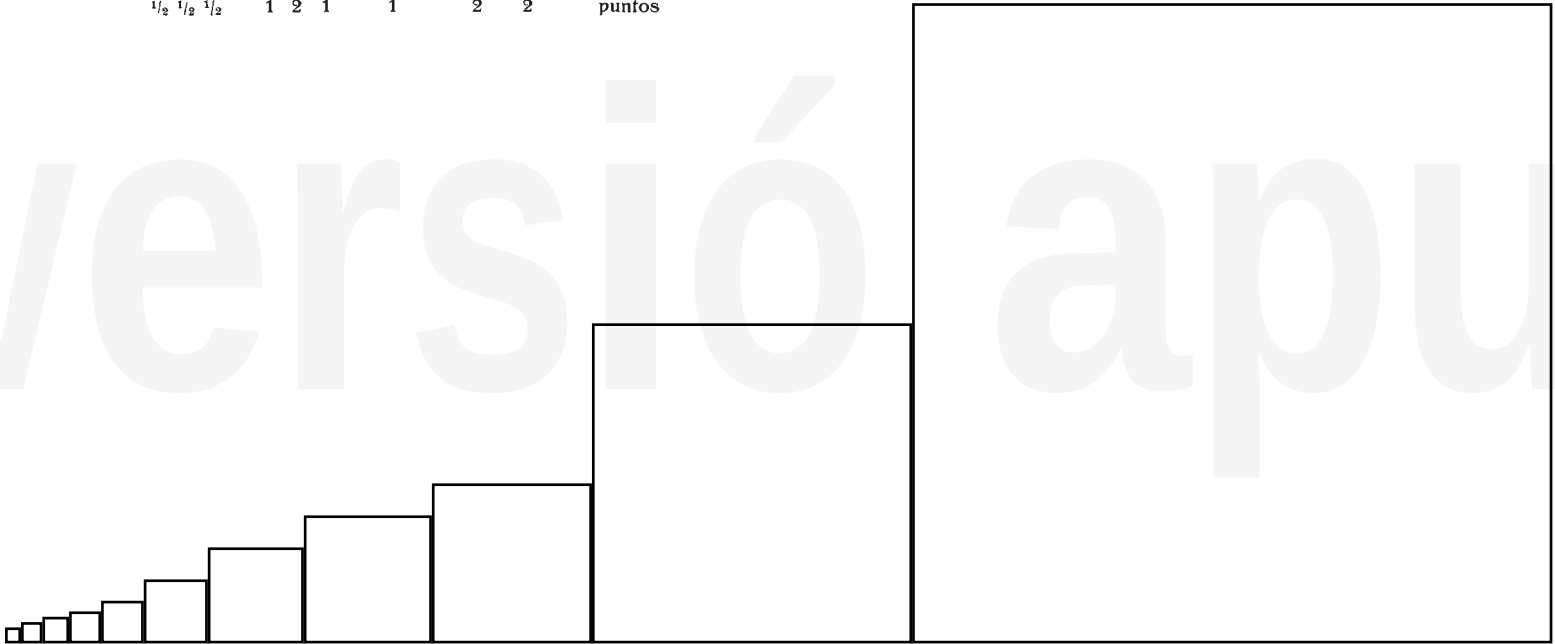
«Això no quadra, això no serveix de res...»

Les coses quadren a la seva manera

És mentida que no serveixi de res: només cal que us ho mireu amb una mica de distància, sense deixar-vos ofuscar per les xifres. Aquestes us han de donar una orientació, que sempre haureu de comprovar, i ajustar.

La regla de tres...

Quina mena de paràbola...



12	16	24	36	48
35	52	51	59	
360	360	360	360	360
112	128	127	105	
507	540	538	524	

12	16	24	36	48
1/10	1/7	1/7	1/6	
1	1	1	1	1
3/10	3/8 - 1/3	3/8 - 1/3	2/7	

Procedència de les imatges

Anduaga [Anduaga y Garimberti, José de.] *Arte de escribir por reglas y sin muestras...* Madrid: Imprenta Real, 1781.

Chappell Chappell, Warren; Bringhurst, Robert. *A Short History of the Printed Word*. Point Roberts, Washington; Vancouver, BC: Hartley & Marks, 1999 (Second Edition, Revised & Updated. (Original text copyright © 1970 The New York Times; New text copyright © 1999).)

Child & Howes Johnston, Edward. *Lessons in Formal Writing*. [Edited by Heather Child & Justin Howes.] London: Lund Humphries, 1986.

Dürer Durero, Alberto. *De la medida [1525]*. (Ed. de Jean Peiffer.) Madrid: Akal, 2000.

Elam Elam, Kimberly. *Expressive Typography. The Word as Image*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1990.

Encyclopédie Diderot; D'Alembert. *Recueil de planches, sur les Sciences, les Arts Libéraux et les Arts Mécaniques, avec leur explication. Imprimerie. Reliure [1750-]*. Tours: Inter-Livres, 2001.

Fairbank Fairbank, Alfred. *A Book of Scripts*. [Revised and enlarged edition.] Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin, 1968.

Fairbank2 Fairbank, Alfred. *The Story of Handwriting. Origins and Development*. London: Faber and Faber, 1970.

Fertel Fertel, Martin-Dominique. *La science pratique de l'imprimerie*. Saint-Omer: Martin-Dominique Fertel, 1723.

Fournier Fournier, Pierre-Simon. *Manuel typographique, 1764-1766*. Facsimile edition, 3 vols., Darmstadt, 1995 (vol. 3 includes a facsimile reprint of Carter, Fournier on typefounding, 1930), edited by James Mosley. [Paris: Barbou, 1764-1766]

Frutiger Frutiger, Adrian. *Signs and Symbols. Their Design and Meaning*. London: Studio Editions, 1989 (*Der Mensch und seine Zeichen*, first published 1978 in three volumes. Revised single volume edition first published 1989 by Weiss Verlag GmbH, Dreiech, West Germany.)

Frutiger2 Frutiger, Adrian. *En torno a la tipografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. [À bâtons rompus.Ce qu'il faut savoir du caractère typographique. Atelier Perrousseaux, 2001.]

Jammes Jammes, André. *La réforme de la typographie royale sous Louis XIV. Le Grandjean*. Paris: Librairie Paul Jammes, 1961.

Johnston Johnston, Edward. *Writing & Illuminating & Lettering*. [1906-1944] Bath: Pitman, 1973 (31st impression).

Korger Korger, Hildegard. *Handbook of Type and Lettering*. London: Lund Humphries, 1992.

Le Brun Le Brun, Charles. *Conferencias [1668]*. (Estudio preliminar, traducción y notas de María del Mar Albero Muñoz.) ? : Consejo General de la Arquitectura Técnica de España – Caja Mediterráneo, 2008.

Lefevre Lefevre, Théotiste. *Guide pratique du compositeur d'imprimerie*. Paris: Firmin Didot frères, 1855.

Legros & Grant Legros, Lucien Alphonse; Grant, John Cameron. *Typographical Printing-Surfaces. The Technology and Mechanism of their Production*. London, New York, Bombay, Calcutta, and Madras: Longmans, Green, and Co., 1916. [Ed. facsimil. New York; London: Garland Publishing, Inc., 1980.]

Levarie Levarie, Norma. *The Art & History of Books*. New Castle, DE; London, UK: Oak Knoll Press The British Library, 1995 (With a foreword by Nicolas Barker (1995). First published by James H. Heineman, Inc. 1968; Reissued by Da Capo Press 1982.)

Martin Martin, Judy. *Guía completa de caligrafía. Técnicas y materiales*. Madrid: Hermann Blume, 1985.

Martín Martín, Euniciano. *La composición en artes gráficas. I: Historia de las Artes Gráficas; Composición ordinaria y especial; Compaginación*. Barcelona: Ediciones Don Bosco, 1980 (8a ed. rev. i augm.)

Moxon Moxon, Joseph. *Mechanick Exercises on The Whole Art of Printing (1683-4)*. London: Oxford University Press, 1962 [1a ed. 1958].

Neufville-Bauer *Tipos Bauer*. [?: Fundición Tipográfica Bauer, 19?.]

Noordzij Noordzij, Gerrit. *The stroke: theory of writing*. London: Hyphen Press, 2005.

Núñez Contreras Núñez Contreras, Luis. *Manual de paleografía. Fundamentos e historia de la escritura latina hasta el siglo VIII*. Madrid: Cátedra, 1994.

Osley Osley, Arthur Sidney. *Scribes and Sources. Handbook of the Chancery Hand in the Sixteenth Century*. Texts from the Writing-Masters selected, introduced and translated by A. S. Osley, with an account of John de Beauchesne by Berthold Wolpe. London; Boston: Faber & Faber, 1980.

Palmer *Método Palmer de Caligrafía Comercial*. New York; Chicago; Portland, Oregon; Cedar Rapids, Iowa: The A. N. Palmer Company, 1931.

Paredes Paredes, Alonso Víctor de. *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores [1680?]* Edición y prólogo de Jaime Moll. Nueva noticia editorial de Víctor Infantes. Madrid: Calambur, 2002.

Sigüenza Sigüenza y Vera, Juan Joseph. *Mecanismo del arte de la imprenta para facilidad de los operarios que le exerzan (1811)*. [Edició facsimil. Madrid: Almarabu, 1992.]

Smeijers Smeijers, Fred. *Counterpunch. Making Type in the Sixteenth Century, Designing Typefaces Now*. London: Hyphen Press, 1996.

Spiekerman Spiekerman, Erik; Ginger, E.M. *Stop Stealing Sheep & find out how type works*. Mountain View, California: Adobe Press, 1993.

Steinberg Steinberg, S. H. *Five Hundred Years of Printing*. Harmondsworth: Penguin, 1955.

Steinberg2 Steinberg, S. H. *Five Hundred Years of Printing*. Harmondsworth: Penguin, 1961 (2nd ed. rev.)

Tory Tory, Geoffroy. *Champ fleury, au quel est contenu lart et science de la deue et vraye proportion des lettres attiques...* Paris: [Tory et Gourmont], 1529.

Tormo Freixas Tormo i Freixas, Enric. «Gutenberg no fou impressor», Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, Tercera época, Núm. 958. Vol. LVIII, Núm. 3, 1999.

Tracy Tracy, Walter. *Letters of Credit. A View of Type Design*. London: Gordon Fraser, 1986.

Truchet [Truchet, Sébastien.] «Mémoire sur les combinaisons. Par le R. P. Sébastien Truchet». [Académie des Sciences.] *Histoire de l'Académie Royale des Sciences Avec les Mémoires de Mathématiques et de Physique pour la même Année Tirés des Registres de cette Académie, Année MDCCIV (1704)*. Paris, 1745. P 363-373 (+ 9 lamine).

Typo Friedl, Friedrich; Ott, Nicolaus; Stein, Bernard. *Typographie; Typographie; Typography. wann, wer, wie; quand, qui, comment; when, who, how*. Köln: Könemann, 1998.

Vicentino Ludovico Vicentino. [Conté els facsimils de: *La Opera di Ludovico Vicentino da imparare di scrivere littera cancellarescha* (1522); i *Il modo di temperare le penne con le varie sorti de littere ordinato per Ludovico Vicentino* (1523).] Stockholm: Tidens Förlag, 1958.