

ESCUELA SUPERIOR POLITÉCNICA DEL LITORAL



PROGRAMA DE TECNOLOGÍA EN COMPUTACIÓN

**TESIS DE GRADO PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL
TÍTULO DE TECNÓLOGO EN DISEÑO GRÁFICO Y
PUBLICITARIO**

**TEMA:
INVESTIGACIÓN TIPOGRÁFICA DE GUAYAQUIL
MEMORIA DE DISEÑO**

**AUTOR:
EDMUNDO JOSÉ ACOSTA HEREDIA**

**DIRECTOR:
LCDO. JOSÉ DANIEL SANTIBAÑEZ**

2001

AGRADECIMIENTO

En esta travesía que estoy a punto de iniciar en una nueva etapa de mi vida, agradecer tan solo a los que han estado más cerca de mi desarrollo en este campo que escogí como la que sería mi profesión y a la que le dedicaré mi vida: a mis padres por haber confiado en todo momento, a Dios, porque nunca perdí las esperanzas. Y a la gente que me dió un mano para poder culminar esta tesis, a Daniella, Juan, Luis Enrique y Chivis y a mi director de tesis, J.D. Santibañez.

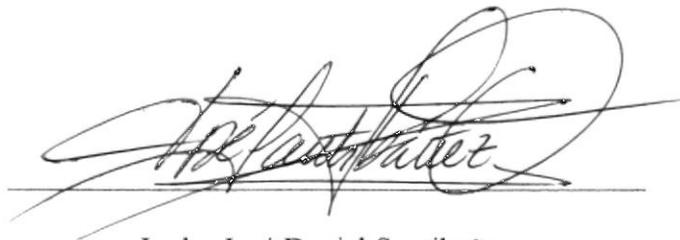
DEDICATORIA

A mi familia, especialmente a Doménica.

DECLARACIÓN EXPRESA

La responsabilidad por los hechos, ideas y doctrinas expuestas en ésta tesis de grado me corresponden exclusivamente y el patrimonio intelectual de la misma al PROTCOM (Programa de Tecnología en Computación y Diseño Gráfico) de la Escuela Superior Politécnica del Litoral. (Reglamentos de exámenes y títulos profesionales de la ESPOL)

FIRMA DEL DIRECTOR DE TESIS

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'José Daniel Santibañez', written over a horizontal line. The signature is highly stylized and cursive.

Lcdo. José Daniel Santibañez

FIRMA DEL AUTOR DE LA TESIS



Edmundo José Acosta Heredia

TABLA DE CONTENIDO

1. Capítulo 1: Generalidades

1.1	Introducción	1
1.2	Objetivo de esta investigación	1
1.3	A quién va dirigido esta investigación	2
1.4	Lo que se debe conocer	2
1.5	Beneficios	2
1.6	Acerca de esta investigación	2

2. Capítulo 2: Historia de la Tipografía

2.1	Introducción	1
2.2	El Alfabeto	1
2.3	La Imprenta	2
2.4	Grandes tipógrafos del siglo XVI	4
2.5	Siglo XVII y principios del siglo XVIII	5
2.6	Grandes tipógrafos del siglo XVIII	10
2.7	Principios del siglo XX	11
2.8	Tipografos de la segunda mitad del siglo XX	18
2.9	Panorama Contemporaneo	19

3. Capítulo 3: Tipografías de Guayaquil aplicadas al diseño

3.1	Inicios de la tipografía en Guayaquil	1
3.2	Diferencias sectoriales	11
3.3	Empirismo	13
3.4	Fuentes utilizadas	15
3.5	Letras Tridimensionales	21
3.6	Superficies	22
3.7	Los nuevos letreros	25
3.8	Influencias	30
3.9	Arte Encontrado	32
3.10	La clasificación artística	35
3.11	Estilo Deconstructivista	38
3.12	La Legibilidad	41

4. Capítulo 4: Conclusiones

4.1	Referente a las letras	1
4.2	Referente a los letreros	1
4.3	Referente a la comunicación	2
4.4	Referente a nuestra identidad	3
4.5	Referente a la rotulación	4
4.6	Conclusiones en general	6

TABLA DE CONTENIDO DE IMÁGENES

Capítulo 2: Historia de la tipografía

FIG.1.	Evolución del pictograma fuego	1
FIG. 2-3.	Johannes Gutenberg y los tipos móviles	2
FIG. 4.	La Biblia de 42 Líneas de Mazarino	3
FIG.5.	Alfabeto Romano	4
FIG.6.	Letra gótica antigua	4
FIG.7.	La lápida por John Baskerville	6
FIG.8.	Baskerville	6
FIG.9.	Cochin	7
FIG.10.	Corona	7
FIG.11.	Melior	7
FIG.12.	Meridien	8
FIG.13.	Olympian	8
FIG.14.	Century Schoolbook	8
FIG.15.	Cheltenham	9
FIG.16.	ITC Stone Serif	9
FIG.17.	John Baskerville	10
FIG.18.	Gianbattista Bodoni	10
FIG.19-20.	Bauhaus y Constructivismo	11
FIG.21-26.	El movimiento De Stijl	12
FIG.27-29.	El movimiento Constructivista Ruso	12
FIG.30-34.	La Bauhaus	13
FIG.35.	Claredon	14
FIG.36.	Memphis	14
FIG.37.	Rockwell	15
FIG.38.	Serifa	15
FIG.39.	Kabel	16
FIG.40.	Gill Sans	16
FIG.41.	Futura	16
FIG.42.	Art Deco	17
FIG.43.	Franklin Gothic	17
FIG.44.	Univers	18
FIG.45.	Helvética	18
FIG.46-47.	Tipografía y logo Avant Garde	20
FIG.48.	Industria Inline	21
FIG.49.	Arcadia	21
FIG.50.	Ejemplo de trabajo de Neville Brody	22
FIG.51.	Ejemplo de trabajo de David Carson	23
FIG.52.	Template Gothic	23
FIG.53.	Ejemplo de trabajo de David Carson	24
FIG.54.	Revista tipográfica FUSE	25

Capítulo 3: Tipografía de Guayaquil aplicada al diseño

FIG.55-56.	Tipografía de inicios del siglo 20.	1
FIG.57-61.	Publicidad de inicios del siglo .	3
FIG.62-69.	Fotografías que datan de letreros de inicios del siglo .	7
Fig.70-71.	La aplicación del tipografía manuscrita.	8
FIG.72-73.	Las vallas.	9
FIG.74--77.	Cácter pictórico.	9
FIG.78-79.	Locales comerciales grandes y franquicias	10
FIG.80-83.	Publicidad callejera de la política.	11
FIG.84-85.	Experiencia contemporánea ecuatoriana.	12
FIG.86-91.	Transportistas.	13
FIG.92-95.	Idiosincracia.	14
FIG.96.	Tipo Minion	15
FIG.97.	Tipo Playbill	16
FIG.98.	Tipo NY Roman Serif	16
FIG.99.	Tipo Minion Black	16
FIG.100.	Tipo Futura	17
FIG.101.	Tipo Gótica contemporánea	17
FIG.102.	Tipo Goudy	17
FIG.103.	Tipo Minion Swash Italic	18
FIG.104.	Tipo Gill Sans	18
FIG.105.	Tipo Avant Garde	18
FIG.106.	Tipo Egipcia (Claredon)	19
FIG.107.	Tipo ITC Stone Sans (Humanista)	19
FIG.108.	Tipo Univers (Palo Seco)	19
FIG.109.	Tipo Stemple Schneider (Humanista)	20
FIG.110.	Tipo Garamond	20
FIG.111-113.	Tridimensionalidad de los tipos.	21
FIG.114-117.	Superficies.	23
Fig.118-119.	Tipo Template Gothic.	24
FIG.120.	La sobrecarga de información.	25
FIG.121-128.	Las dos caras de los letreros.	27
FIG.129-133.	Movimiento Deconstructivista y Cranbrook.	28
FIG.134.	Ejemplo de trabajo deconstructivista	29
FIG.135-136.	Típica ejemplo de diagramación vertical	30
FIG.137.	Estilo Suizo o Internacional.	31
FIG.138-141.	Arte Encontrado	33
FIG.142-146.	Textura	34
FIG.147.	Kitsch	35
FIG.148-152.	El Kitsch en México	36
FIG.153-157	Kitsch en Guayaquil	37
FIG.158.	Tipo Univers.	38
FIG.159-166.	Deconstrucción	40
FIG.167-169.	Transición y legibilidad.	41
FIG.170-171.	Ejemplos de ilegibilidad.	42

Capítulo 4: Conclusiones

FIG. 172-173. Letreros.	1
FIG. 174-176. Comunicación y obsolescencia.	2
FIG. 177-179. Identidad.	4
FIG. 180-182. Rotulación	5

CAPÍTULO 1:
GENERALIDADES



1. GENERALIDADES

1.1 INTRODUCCIÓN

Con el desarrollo de nuestra ciudad, la necesidad de comunicarnos creció de una forma más bien enredada, quizás caótica, debido a la carencia de un estudio o planificación.

La tipografía no solo es el arte de producir letras, números, símbolos, y formas con el conocimiento de los elementos, los principios y los atributos esenciales del diseño. Nuestra ciudad, está sumergida en miles de estilos tipográficos, en distintos modos que encontraron sus habitantes de comunicarse y comunicar, según el tipo de negocio, como en el caso de una tienda o de una panadería o de un bar. La forma en la que un político se da a conocer es en la calle, y si en una pared está impreso su nombre, la gente lo observará y lo conocerá. Por esta razón, la tipografía tiene que ser, necesariamente, algo más que un vehículo para la transmisión de contenidos.

La inmensa variedad de fuentes tipográficas de la urbe, a pesar de que su fin sea bueno, llega a ser un medio de no comunicación. Las personas, comercios, talleres, están continuamente reinventando la relación diseño-letra, para su propia satisfacción y no de la comunidad. Lo mismo ocurre con todo aquel que conoce o esté interesado en el diseño, en la forma, en la comunicación de nuestra gente, en la radicalidad y orden-desorden en la que Guayaquil habla a través de sus miles de letreros, vallas, afiches, graffitis, en el diseño impráctico de y para la gente.

La teoría de Marshall McLuhan, de la fuente de vida eterna dice, que todo medio de comunicación que sobrevive con relevancia su tiempo, se llega a convertir en una obra de arte. Que todo tipo de libros, revistas, periódicos, carteles, afiches, vallas publicitarias, se convertirán en íconos, esculturas, texturas, que serán medios de comunicación en un orden diferente, y que la simple transmisión de información será efectuada por otros medios (electrónicos). Lo impreso ya no solo será utilizado para cargar noticias, también será una forma de arte.

Esta investigación toma lugar en toda la ciudad de Guayaquil y es un estudio ambicioso que denota las variantes, similitudes y diferencias tipográficas que en ella se encuentren.

1.2 OBJETIVO DE LA INVESTIGACIÓN

- Estudiar la forma en la que Guayaquil se comunica a través de letreros, vallas, afiches, anuncios pintados en las paredes, etc. Clasificar sus formas y estereotipos. Almacenar toda esta información y darla a conocer.
- Llegar a conocer el empleo de tipografías y formas que son utilizadas en nuestra ciudad, desde la fachada de la panadería de cualquier esquina de Guayaquil, hasta viejos letreros aún existentes en la ciudad. Las diferencias sectoriales entre distintos tipos de

publicidad de escuelas, talleres, almacenes. En definitiva, el análisis fundamentado de las letras y formas utilizadas como medio de comunicación en Guayaquil.

- El trabajo realizado se basó en averiguar y recopilar la mayor información acerca de la tipografía, su historia e influencias, para luego compararla con las encontradas en Guayaquil en estos últimos meses.

1.3 A QUIÉNES VA DIRIGIDA ESTA INVESTIGACIÓN

Se planea llegar a una audiencia específica, aquellos que se interesen en conocer la forma en la que Guayaquil se manifiesta mediante sus miles de tipografías. Por esta razón la investigación va dirigida a todo aquel que emplea o se interesa en la tipografía, estudiantes de diseño gráfico en general.

1.4 LO QUE SE DEBE CONOCER

Aunque en este trabajo se incluyen explicaciones de los puntos tomados en cuenta en la investigación, se debe conocer lo básico de la historia de la tipografía, lo cual será explicado de una manera sencilla en el capítulo 2, y demás movimientos y escuelas que ayudaron en el desarrollo de la tipografía.

Esta investigación no incluye el graffiti, los dibujos anónimos realizados sobre paredes, vehículos, etc, para ser una forma de expresión desentonada, chocante y molesta, creada para que sea visto e interpretado de diversas formas. En la mayor parte, este estudio tiene interés en las cosas no planeadas o creadas sin intención como muestra de diseño, ilustración, tipografía o arte.

1.5 BENEFICIOS

A través del estudio de la tipografía empleada en la ciudad, se obtendrá una tesis fundamentada del desarrollo, implemento y utilización de la imagen de Guayaquil.

Se llegará a conocer a Guayaquil desde otro punto de vista, por las letras, formas y gráficos que sobre ella se han desarrollado a lo largo de los años, en búsqueda de su identidad.

1.6 ACERCA DE ESTA INVESTIGACIÓN

Esta investigación tipográfica contiene una extensa guía para el entendimiento y posible utilización del material expuesto, incluyendo fotos e instrucciones para facilitar al usuario las explicaciones de este trabajo, que es la utilización tipográfica en paredes y letreros de la ciudad de Guayaquil, desde un punto de vista tipográfico aplicado al diseño.



CAPITULO 2:
HISTORIA DE LA TIPOGRAFÍA

2. HISTORIA DE LA TIPOGRAFÍA

2.1 INTRODUCCIÓN

La mayor utilidad de la tipografía siempre ha sido la de comunicar. Lo puede realizar en algunos niveles que sobrepasan lo lógico, los centros racionales del cerebro y van directamente a ser entendidos sin pensar. De esta forma, trabaja como la música. La tipografía tiene que ser, necesariamente, algo más que un vehículo para la transmisión de contenidos. Como veremos más adelante, el hombre occidental no sólo creó un alfabeto para reproducir los sonidos. Los distintos escribas, copistas, calígrafos, tipógrafos, fundidores, editores, impresores y diseñadores, imprimieron su sello característico, dándonos a las siguientes generaciones un medio en el que el desenvolvimiento del diseño nos permite expandir todos los límites del aspecto creativo, donde la relación entre el pasado gobernado por palabra impresa y el presente gobernado por imágenes electrónicas hallen su balance en el empleo de la tipografía. Esta singularidad buscada en el modo de transcribir los textos, ha abierto un terreno a la creación (a medio camino entre el arte y el oficio) dentro del soporte fundamental de la cultura a lo largo de los últimos 48 siglos. A continuación, extractos del nacimiento de la tipografía.

2.2 EL ALFABETO

La palabra «alfabeto» deriva etimológicamente de la primera y segunda letras del alfabeto griego, «alfa» y «beta». Esto en sí mismo puede indicar cuál es el origen de los modernos alfabetos. Las formas escritas del lenguaje evolucionaron progresivamente durante siglos, de pinturas a símbolos, hasta llegar a un complejo sistema en el que los signos abstractos representan sonidos articulados. El primer pictograma del que tenemos constancia data del año 3.500 a.C. y es una tablilla en pieza caliza de la ciudad de Kish. Más adelante los sumerios desarrollaron ideogramas (símbolos que representan ideas asociadas menos concretas) en un número cercano a los 2.000. Comenzaron no sólo a asociar representación e idea, sino a equiparar el mismo símbolo a sonidos iguales. Tras estos pequeños balbuceos, nace la esencia de un alfabeto: la escritura cuneiforme del año 2.800 a.C. Como se verá más adelante, la historia de la tipografía comienza en el mismo momento en que se desarrolló el primer alfabeto;



FIG. 1. Evolución del pictograma "fuego", desde el primer dibujo prehistórico sumerio, hasta el de nuestros días. Los pictogramas son fácilmente reconocidos, aprendidos y memorizados, aunque siempre están sujetos a cambios. Se desarrollaron a la par de los fonogramas, que también son símbolos gráficos que conllevan a la pronunciación de un sonido. Todos son abstractos, como ejemplo tenemos a las letras del alfabeto.

y la suya es la historia de las herramientas (cincel, papiro, tablillas enceradas, piel, madera, vitela, pergamino, papel, película...).

2.3 LA IMPRENTA

Con la disponibilidad del papel, la impresión en relieve de bloque de madera y la creciente demanda de libros, la mecanización de la producción de libros por medios, tales como el del tipo movable, era codiciada por impresores en Alemania, Francia e Italia. En el juicio de la historia, sin embargo, establece que Johannes Gensfleisch zum Gutenberg (quien nació a finales del siglo 14 y murió en 1468) en Maguncia, Alemania, fue el primero que agrupó los sistemas y subsistemas de caracteres móviles y la prensa necesarios para imprimir un libro tipográfico alrededor de 1450, para lo que utilizó un estilo de letras textura compacta y cuadrada, comúnmente usado por los escribas alemanes de su época. Su primera muestra fue la conocida "Biblia de 42 líneas" de Mazarino. Su fórmula a base de plomo, estaño y otros metales, no sufrió modificaciones hasta el siglo 19.

Tras la invención de la imprenta se suceden las impresiones de diversas publicaciones y libros. En 1609 nace en Estrasburgo la primera revista semanal y en 1622 en Alemania, el primer periódico.

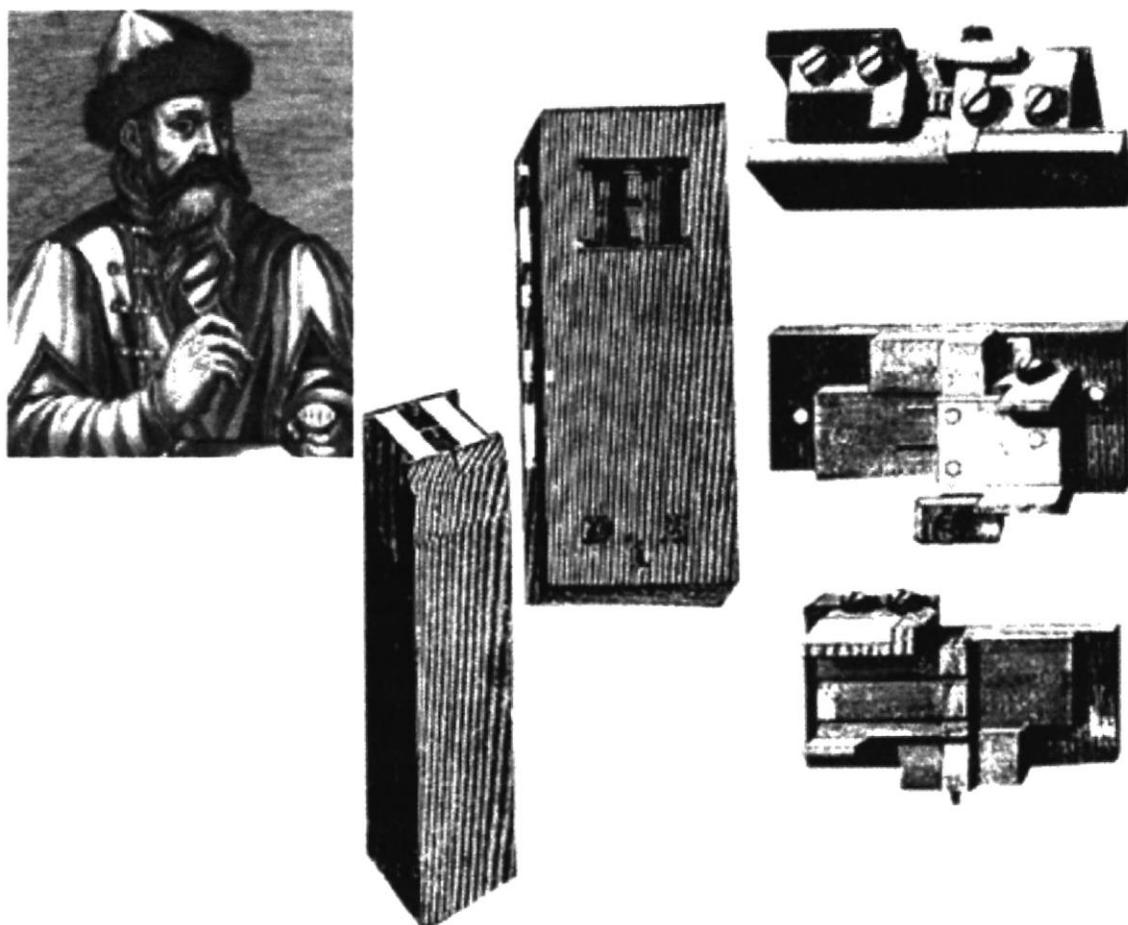


FIG. 2-3. Johannes Gutenberg y los tipos móviles.

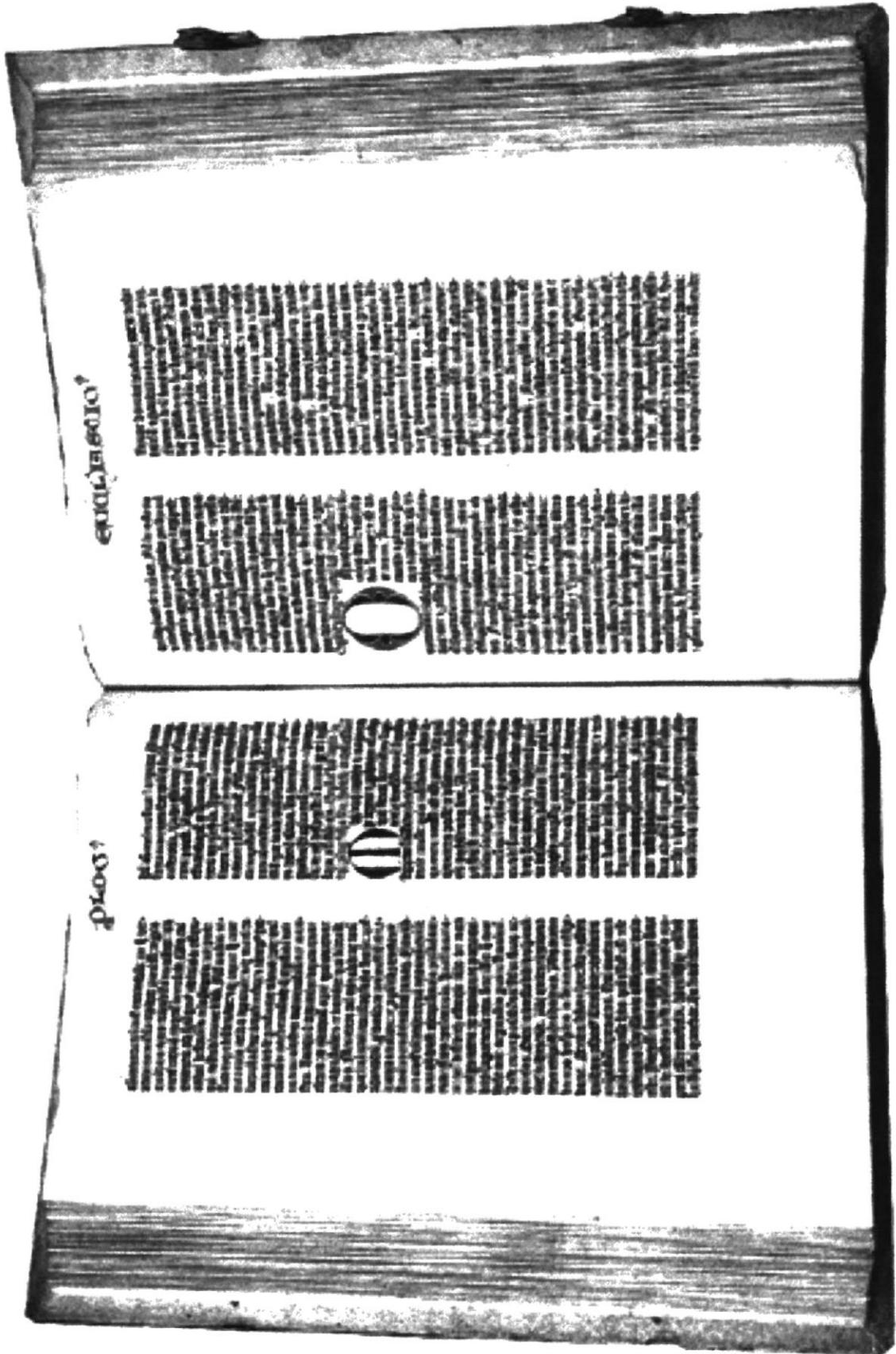


FIG. 4. La Biblia de 42 Lineas de Mazarino, impresa por Gutenberg en Alemania en el siglo 15.

2.4 GRANDES TIPÓGRAFOS DEL SIGLO 16

Tras la invención de la imprenta, el deseo de singularizar las obras que los editores imprimen en sus talleres, hace que estos editores impulsen el diseño de tipos nuevos. En 1545, el impresor francés Claude Garamond crea una fundición y comienza a fundir un tipo más informal que la letra romana trajana, basado en el trazo de la pluma de ave. Se puede hablar de Garamond como el primer tipo romano antiguo.

En Francia, durante el siglo 16 y hasta el 18, se cimenta una tradición tipográfica muy fuerte y también una tradición caligráfica muy marcada. La evolución de la letra de mano francesa del siglo 16 se basó, en un principio, en la escritura gótica francesa.

ABCDEF GHIJKLMN
OPQRSTU VWXYZ
abcdefghijklmnopqrs
tuvwxyz 1234567890

FIG.5. Alfabeto Romano (403 a.c.) adaptado del griego.

Gothic

Seniam nutiga dans pecta in
secula seculorum antpph[~]

FIG.6. Letra gótica antigua, de la Alemania del siglo 16 escrita con plumilla.

2.5 SIGLO XVII Y PRINCIPIOS DEL SIGLO 18

En la última década del siglo XVII, después de que el diseño Antiguo dominara el panorama de la creación de tipos durante más de doscientos años, se produjo en Francia un hecho clave. En 1692 le fue encomendado al grabador francés Philippe Grandjean (1666-1714) la producción de un nuevo tipo romano real, Romain du Roi, para la Imprimerie Royale.

Este tipo, que fue el primero que se creó sobre una cuadrícula presentaba una serie de características nuevas que pronto se imitó en la mayoría de fundiciones europeas como los trazos terminales planos, una anchura menor y un buen contraste entre los trazos. Estos tipos se conocen como de Transición ya que poseen características tanto del estilo Antiguo como del estilo Moderno y también como Reales. El estilo de los tipos de Transición del siglo XVIII refleja una mayor precisión, lograda gracias a las herramientas de grabado de cobre y la disponibilidad de papeles más lisos que reproducían mejor los rasgos finos y los trazos terminales.

El grabador francés Pierre Fournier (1712-1768) también talló una fuente muy similar a la Romain du Roi y contribuyó significativamente al desarrollo de la tipografía con la invención del sistema europeo de puntos como unidad de medida para los tipos, sistema que posteriormente desarrollaría Firmin Didot (1730-1804). En Inglaterra, John Baskerville (1705-1775) también aportó un nuevo diseño de fuente redonda y asimismo se preocupó de mejorar herramientas, tintas y soportes. El tipo Baskerville es una evolución de los tipos antiguos a los modernos procurando aunar la legibilidad de los primeros y la limpieza de los segundos. Los tipos de Baskerville no fueron plenamente apreciados sino hasta principios del siglo XX, cuando los redescubrió Bruce Rogers (1870-1957), el diseñador americano de libros y tipos. Entre las características principales del tipo de Transición tenemos:

- La modulación es vertical o casi vertical.
- El contraste entre los trazos gruesos y finos oscila de medio a alto.
- Los trazos terminales ascendentes de las letras de caja baja son ligeramente oblicuos (o a veces horizontales) y los trazos inferiores son usualmente horizontales o casi horizontales.
- Los trazos terminales son generalmente angulosos y encuadrados.

Las principales fuentes de estilo de transición:

- Baskerville,
- Century Schoolbook,
- Cheltenham,
- Cochin,
- Corona,
- Melior,
- Meridien,
- Olympian,
- ITC Stone Serif.





FIG.7. The Gravestone Slate (La lápida) creada por John Baskerville. Esta piedra de demostración demostró a los clientes potenciales las habilidades de grabado en piedra del joven Baskerville y sus estilos de letras.

ABCDEFGHIJKLMN
 OPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqr
 tuvwxyz1234567890

FIG.8. Baskerville

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrs
tuvwxyz1234567890



FIG.9. Cochin

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrs
tuvwxyz1234567890

FIG.10. Corona

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrs
tuvwxyz1234567890

FIG.11. Melior

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrs
tuvwxyz1234567890

FIG.12. Meridien

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrs
tuvwxyz1234567890

FIG.13. Olympian

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrs
tuvwxyz1234567890

FIG.14. Century Schoolbook

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqr
tuvwxyz1234567890

FIG.15. Cheltenham

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrs
tuvwxyz1234567890

FIG.16. ITC Stone Serif



2.6 GRANDES TIPÓGRAFOS DEL SIGLO 18 y 19

Al empezar el siglo 18, se diseñó, ordenando por Luis 14, la Romana Real, primer carácter moderno. Este es el presagio de un siglo marcado por el mecenazgo y por el apoyo de los gobernantes e instituciones a la edición y a la composición. Se asistía al trabajo de los últimos artesanos anteriores, a las grandes innovaciones industriales del siglo XIX, que casi terminan con los procedimientos artesanales del libro. Estos últimos artesanos fueron: Fournier, Didot, Caslon, Baskerville y Bodoni.

El caso de John Baskerville fue el de un hombre que, no contento con desarrollar un tipo que le inmortalizara, se preocupó de mejorar herramientas, tintas y soportes. El tipo Baskerville es un diseño de Transición, evolución de los tipos Antiguos a los Modernos, procurando aunar la legibilidad de los primeros y la limpieza de los segundos. En 1757 fue rechazado por ser " feo e ilegible", ahora Baskerville es considerado uno de los tipos más apropiados para texto extenso.

Gianbattista Bodoni reinterpretó el estilo moderno de Didot y a mediados del siglo 19 presentó su propia versión de letra romana moderna. Bodoni, como Baskerville, era enemigo de la profusión de orlas y ornamentación que distrajera la atención del texto limpio y puro. Esta Belleza se asienta en cuatro virtudes fundamentales: Regularidad, Limpieza, Buen Gusto y Gracia. Regularidad en cuanto que todas las letras deben estar regidas por una especie de norma que genere conformidad sin ambigüedad, variedad sin disonancia. La Limpieza se basa en la atención puesta a la hora de fundir las letras y el control atento del proceso de impresión. El Buen Gusto es aquel que sabe combinar estilos y formas variadas. Y, por último, la Gracia, virtud que se advierte en la desenvoltura del trazo, que ha de parecer espontáneo sin serlo.

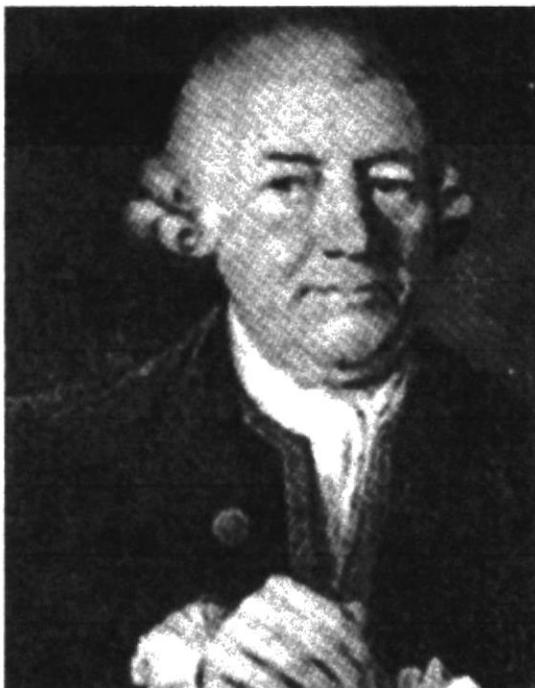


FIG.17. John Baskerville



FIG.18. Gianbattista Bodoni

2.7 PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

El momento es especialmente propicio en el aspecto técnico. Ya se utiliza el papel a base de madera, las rotativas y también el huecograbado, que era el procedimiento de imprimir mediante planchas grabadas en hueco. La máquina de componer Linotipia, que provista de matrices de las cuales sale la línea formando la imagen, se patenta en 1885, y su propio creador, el americano Mergenthales la perfecciona en 1887. La monotipia nace del americano Lamston. En 1904, el neoyorquino Ira Ruber inventa la prensa litográfica Offset, procedimiento de reproducción en que las planchas metálicas manchan un cilindro de caucho que traslada la impresión al papel y que permite hacerlo a varios colores (cuatricomía), sistema de impresión que revolucionará 50 años más tarde el mundo de las artes gráficas. El desarrollo del mundo editorial en general, y el de la prensa periódica en particular, prepara un terreno abonado para los diseñadores de tipos eficaces, legibles y bellos. Una serie de nombres propios se disputan la gloria del diseño de la mejor letra: Morris F. Benton, Frederic W. Goudy, Stanley Morrison, Eric Gill, Ed Benguiat, W.A. Dwiggins, Paul Renner, Imre Reiner, A.M. Cassandre, Lucien Bernhard y Oswald Cooper.

Algunos movimientos artísticos que tuvieron una significativa influencia en la exploración de color, forma y retícula. La Bauhaus, escuela de diseño europea fundada por Walter Gropius en 1920, que buscaba la perfecta armonía en el diseño gráfico, arquitectónico y tipográfico. El Constructivismo Soviético, movimiento artístico basado en la nueva interpretación de las posibilidades del cubismo iniciado por el artista ruso Vladimir Tatlin en 1914. Estos movimientos insistieron en la recuperación y desarrollo de los caracteres sin serifa, pues respondían mejor a la estética funcional y mecanicista que buscaban, y hasta se correspondían mejor con su propio discurso ideológico. Las letras góticas empezaron a utilizarse como novedad en textos publicitarios y las primeras composiciones de letras tenían sólo mayúsculas. Como letras para libros fueron usadas por primera vez con carácter experimental por los constructivistas soviéticos.



FIG.19-20. Ejemplos de diseños de la Bauhaus y Constructivismo.



FIG.21-26. El movimiento De Stijl trabajó en composiciones dividiendo el espacio en rectángulos, utilizando colores mates, puros y divisiones horizontales y verticales negras y densas



FIG.27-29. El movimiento Constructivista Ruso buscó un sistema de organización geométrico tratando al tipo, a los elementos geométricos y a las fotografías como elementos dentro de un todo. Estos objetivos fueron alcanzados por el año de 1924. También experimentó con formas de letra en perspectiva isométrica invertida, buscando una proyección sutil en un diseño rigurosamente simétrico.

La utilización de tipografía egipcia, también conocido como "Mecanes" o "Slab Serif" surge en Inglaterra a partir de 1817 como tipos de rotulación especialmente pensados para trabajos de publicidad. Su pesada estructura así como sus trazos terminales cuadrados y sin enlazar, les daba mayor impacto que la Letra Gruesa, que eran tipos Modernos exageradamente engrosados, que se utilizaba hasta entonces en carteles y comunicaciones publicitarias, y su popularidad se prolongó hasta el último cuarto del siglo XIX. En 1845, William Thorowgood emitió un nuevo tipo Egipcio llamado Clarendon que presentaba trazos terminales enlazados, algún contraste entre sus trazos y un mejor encaje y que llegó a representar un pequeño subgrupo dentro de los tipos de estilo Egipcio. Entre sus principales fuentes tenemos: Clarendon, Egyptian 505, ITC Lubalin Graph, Memphis, Rockwell, Serifa, Volta.

A partir de 1920 como consecuencia de las propuestas estáticas y postulados de los movimientos de vanguardia en Europa y de la Bauhaus en, surge un estilo de Palo Seco austero y funcional que se conoce por Geométrico. Estos tipos monolineales, se construyen a partir de líneas rectas y figuras geométricas básicas como el círculo y el rectángulo.

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrs
tuvwxyz1234567890

FIG.35. Clarendon

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopq
tuvwxyz1234567890

FIG.36. Memphis

**ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqr
stuvwxyz1234567890**

FIG.37. Rockwell

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrs
tuvwxyz1234567890

FIG.38. Serifa

Los tipos de Palo Seco también conocidos como Góticas en Estados Unidos y Grotescos o Lineales en Europa. De estos tipos serían especialmente notables Futura, diseñada por Paul Renner; es un tipo representativo de las ideas de la Bauhaus por su carácter anímico y geométrico. Irónicamente, pese a la fidelidad a los postulados estéticos de la Bauhaus, resulta un tipo no muy legible. Kabel y Newland son otras dos letras muy al estilo de la Bauhaus. Ambos tipos, muy similares entre sí, fueron diseñados en 1927 y 1923 respectivamente y aportan la singularidad entre las letras de palo seco de que están cortadas en ángulo sus terminaciones. Otras letras de palo seco influyentes: Franklin Gothic y News Gothic, ambas de Morris F. Benton; y la Gill Sans de Eric Gill en 1930. De entre las letras de época, cabe destacar las tipografías generadas alrededor del movimiento Art Deco, tipos modernos y góticos a la vez.

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrs
tuvwxyz1234567890

FIG.39. Kabel

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrs
tuvwxyz | 234567890

FIG.40. Gill Sans

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrs
tuvwxyz 1234567890

FIG.41. Ejemplo de la tipografía Futura, inventada por Paul Renner representativa de la Bauhaus.



FIG.42. El estilo de diseño de los años 20 y 30 se caracterizó por el uso de formas simples geométricas, colores brillantes y materiales como esmalte, cromados y plástico.

A B C D E S G H I J K L M N
 O P Q R S T U V W X Y Z
 a b c d e f g h i j k l m n o p q r
 s t u v w x y z 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

FIG.43. Franklin Gothic

2.8 TIPÓGRAFOS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Hacia 1950 se ponen a punto las primeras máquinas de fotocomposición, y en 1967 la primera fotocomponedora para lograr altas velocidades. Los tipógrafos de este momento dependen de las nuevas tecnologías, y por encargo de las grandes casas de composición se comienzan a desarrollar tipos muy versátiles y con familias muy extensas, generalmente góticos. Es el caso de Univers, concebida en 1950 para la composición en metal y para la fotocomposición al mismo tiempo. Fue diseñada por Adrian Frutiger con casi veinte variaciones de un mismo ojo de palo seco (gótica).

Helvética es un diseño de Max Meidinger en 1957, que se ha convertido en un estándar de las modernas impresoras láser. Por otro lado, por su legibilidad en titulares, ha alcanzado una gran difusión en señalización, educación u publicaciones técnicas.

ABCDEF GHIJKLMN
OPQRSTU VWXYZ
abcdefghijklmnopqr
tuvwxyz 1234567890

FIG.44. Univers

ABCDEF GHIJKLMN
OPQRSTU VWXYZ
abcdefghijklmnopqrs
tuvwxyz 1234567890

FIG.45. Helvética



2.9 PANORAMA CONTEMPORÁNEO

Hacia 1940 se marcó decisivamente el paso de la llamada Galaxia Gutenberg a la Galaxia Marconi, con la aparición de las tramas y los alfabetos calcables de Zipatone, la puesta a punto de fototitulación o fototipografía en EE.UU, que era la técnica de obtención de clisés tipográfico por medio de la fotografía. Se asistía al paso de la tipografía en plomo a un nuevo material: la película. En Europa, sin embargo la implantación de la revolución tecnológica denominada Galaxia Marconi no tuvo lugar hasta los años 60, con la implantación comercial de los métodos de transferencia de Letraset. El uso de los transferibles hizo que los diseñadores y montadores rentabilizaran más su tiempo, aunque bajó la calidad del trabajo de éstos y lo unificó considerablemente, en detrimento de la variedad que la mano del calígrafo proporcionaba antes.

Las nuevas generaciones de diseñadores que se educaron con los sistemas de transferencia ya implantados, acusan lagunas en su formación en cuanto a la rotulación de letras y la caligrafía. En los años 60 y 70 transcurrió un periodo «psicodélico», que se inició en torno al alucinógeno ambiente musical de la Costa Oeste americana. Este fue el detonante y la inspiración de los nuevos calígrafos y diseñadores de tipos, tales como Donald Jackson en Inglaterra y Herb Lubalin en EE.UU. Avant Garde fue diseñada por Herb Lubalin. En algunos casos se recurrió al Build-up lettering, que no es más que el trabajo detenido sobre una ampliación de un original rotulado a un tamaño pequeño.

A lo largo de los años 70 continuó esta efervescencia caligráfica, generalmente aplicada a la publicidad (Herb Lubalin, Tom Carnase, David Quay, Ricardo Rousselot, Jean Larcher) y en 1973 se instaló en EE.UU., en el periódico Hartford Courant, la primera fotocompenedora láser.

En Suiza, en 1974, se comienza a manipular los caracteres en sus dos dimensiones, estirándose o ensanchándose los tipos a voluntad mediante anamorfosis. Este factor, que determinó la llamada segunda generación de la fotocomposición, supuso también el principio del fin del sistema tipográfico tradicional. Progresivamente, la fotocomposición, y más tarde la autoedición, han desplazado casi definitivamente a los sistemas de composición en metal. Incluso se ha evitado a los propios diseñadores de tipos que trabajen sobre bocetos manuales, desde la aparición en Alemania, en 1975, del sistema de digitalización de caracteres Ikarus, que permite dibujar y manipular en pantalla caracteres y familias completas con una precisión impensable hace algunos años.

Actualmente, asistimos a un momento delicado en la creación gráfica. Con la perspectiva de los años sentimos las secuelas de lo que supuso el uso abusivo de los sistemas de transferibles, que provocaron la banalización y la estandarización de la creación gráfica en muchos aspectos, debido al uso indiscriminado de familias convencionales en titulares y logotipos. Residualmente, asistimos a una similitud casi irritante de las soluciones tipográficas en portadas de revistas, imágenes de marca, etc. El hipotético peligro que puede plantear la autoedición se suma a lo anteriormente descrito, aclarando que nos referimos estrictamente a los aspectos creativos, pues en cuanto a la centralización y agilización del proceso de producción, el avance que supone la autoedición es indiscutible. Sin embargo, la difusión masiva de la autoedición, sus precios cada vez más asequibles, y la relativa sencillez de manejo de estos sistemas, ha supuesto que

se acerquen cada vez más personas de formación diversa al campo de la creación gráfica.

Desde el siglo XV hasta comienzos del siglo XX, la mayoría de las letras romanas eran impresas en técnicas basadas en la escultura de tipos hechos a las medida y luego de ser entintados, dejando una impresión visual y a la vez táctil; pero una técnica que estaba destinada a desaparecer por su pérdida de tiempo en la elaboración, por la invención del Linotipo y Monotipo en el XIX, que aún sigue siendo utilizada esporádicamente para impresiones de libros de edición limitada y como forma de arte.

"La segunda parte de la historia de la Humanidad empezó con la invención de la Imprenta, la tercera empezó con la Revolución Tecnológica" – Goethe.

ABCDEF GHIJKLMN
 OPQRSTU VWXYZ
 abcdefghijklmnop
 tuvwxyz 1 234567890



FIG.46-47. Ejemplo de la tipografía y logotipo de la revista Avant Garde. Considerado por el modernista Jackson Leare ser el estilo adecuado para una cultura cosmopolita.

Con los avances tecnológicos son acelerados con el desarrollo de las computadoras. Esto marca el arranque de los diseñadores que se arriesgaron a utilizar lo que era una herramienta nueva, y más experimental, dejando trazos de los orígenes de la nueva etapa de la tipografía, hecha digitalmente, expresando los pensamientos que le dan forma.

En la era de la tipografía digital, hay muchos programas que proveen a los diseñadores con una capacidad única de manipular y distorsionar formas tipográficas. Hay una mayor libertad en la manera de que los tipos pueden ser arreglados en una página, retículas pueden ser manipuladas para flotar el texto en formas circulares o irregulares. Letras pueden ser extendidas o condensadas de numerosas maneras.

Los programas de diagramación de páginas como Adobe Illustrator, AdobePagemaker, Quark Express, Corel Draw pueden componer elementos de las mismas en capas, sobrepuestos en el espacio. Todas estas herramientas de diseño de páginas electrónicas, sus capacidades y infinitas combinaciones, han llevado a la expansión del rango creativo de la tipografía, a partir de la popularización de las computadoras, que segmentan para siempre la historia de la antigua diagramación (procesos fotomecánicos, collages) y le dan a nuevos diseñadores, tales como David Carson (90's) o Neville Brody (80's), la oportunidad de sobresalir por sus únicas técnicas.

El diseño de nuevos alfabetos constituye una profesión de la que muy pocos viven. Letraset ha reconocido la existencia de no más de un par de docenas de diseñadores capaces de producir su tipos originales. Letraset recibe alrededor de 250 alfabetos al año no solicitados por ellos, y de entre todos estos trabajos no se seleccionan más de un 3%. Pese a estos resultados tan poco alentadores, Letraset no deja de animar a los diseñadores a que creen tipos verdaderamente innovadores.

Por otro lado, los diseñadores tradicionalistas discuten que la accesibilidad a esta tecnología acelerará la debacle de los estándares tipográficos. Esta tipografía digital refleja la libertad que toda la tecnología nos hace posible.



FIG.48. Industria Inline, creada por Neville Brody.

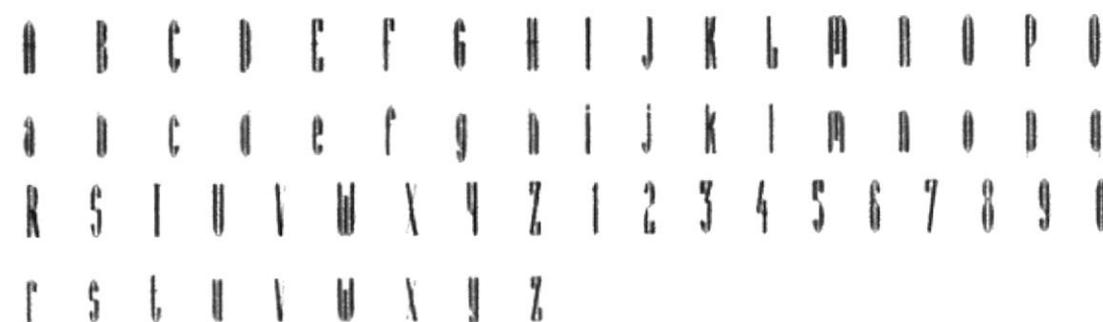


FIG.49. Arcadia, creada por Neville Brody.

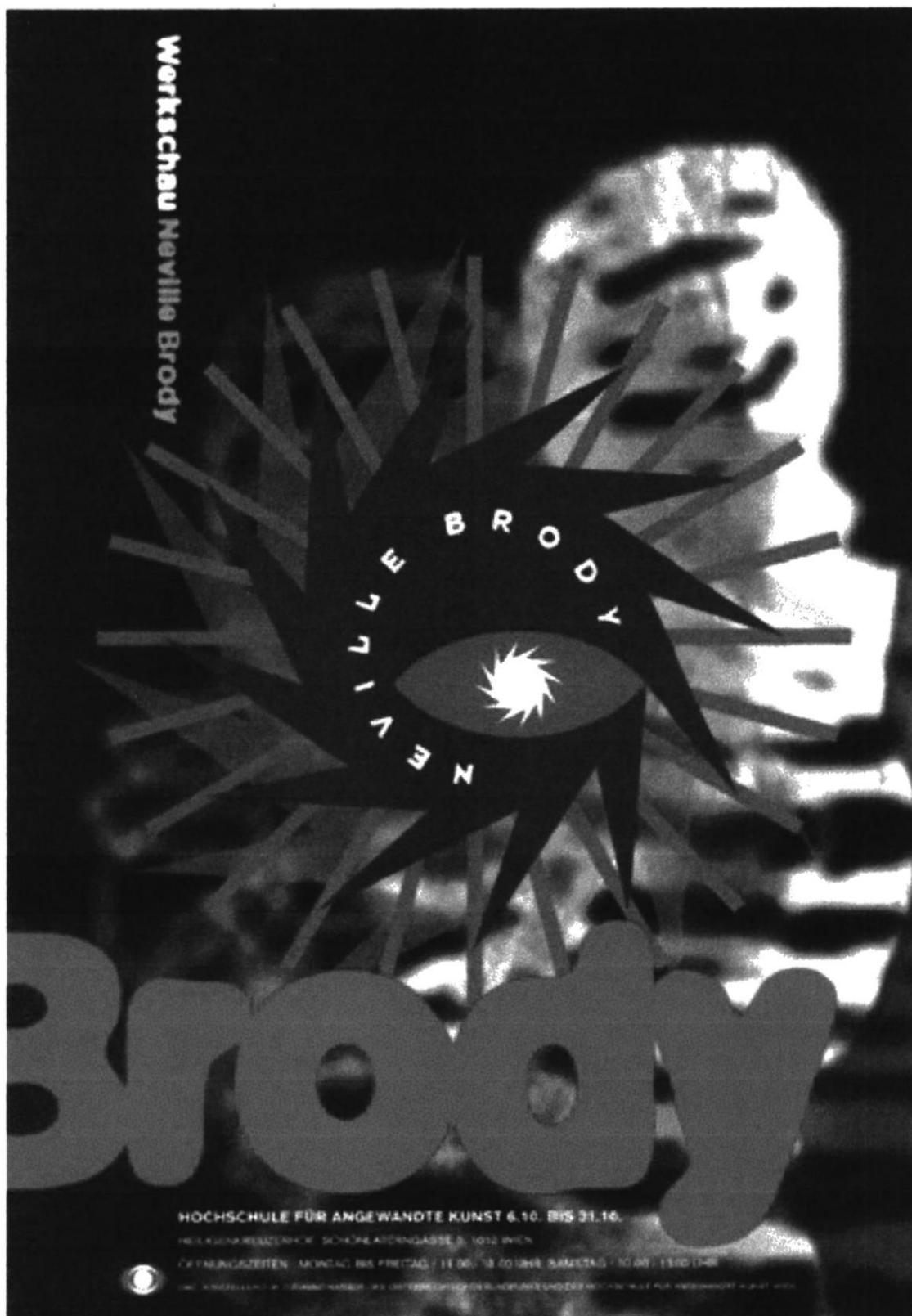


FIG.50. Ejemplo de trabajo del diseñador inglés Neville Brody, que revolucionó el mundo del diseño gráfico en los 80 por su singular acercamiento tipográfico. Utiliza sus propias tipografías.



FIG.51.. Ejemplo de trabajo del diseñador David Carson.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 [1234567890]№=Ⓢ!%\$AND&?

FIG.52.. Template Gothic, diseñada por Barry Deck, famoso diseñador y tipógrafo californiano. Inventada a partir de una placa oxidada, fue popularizada por David Carson.

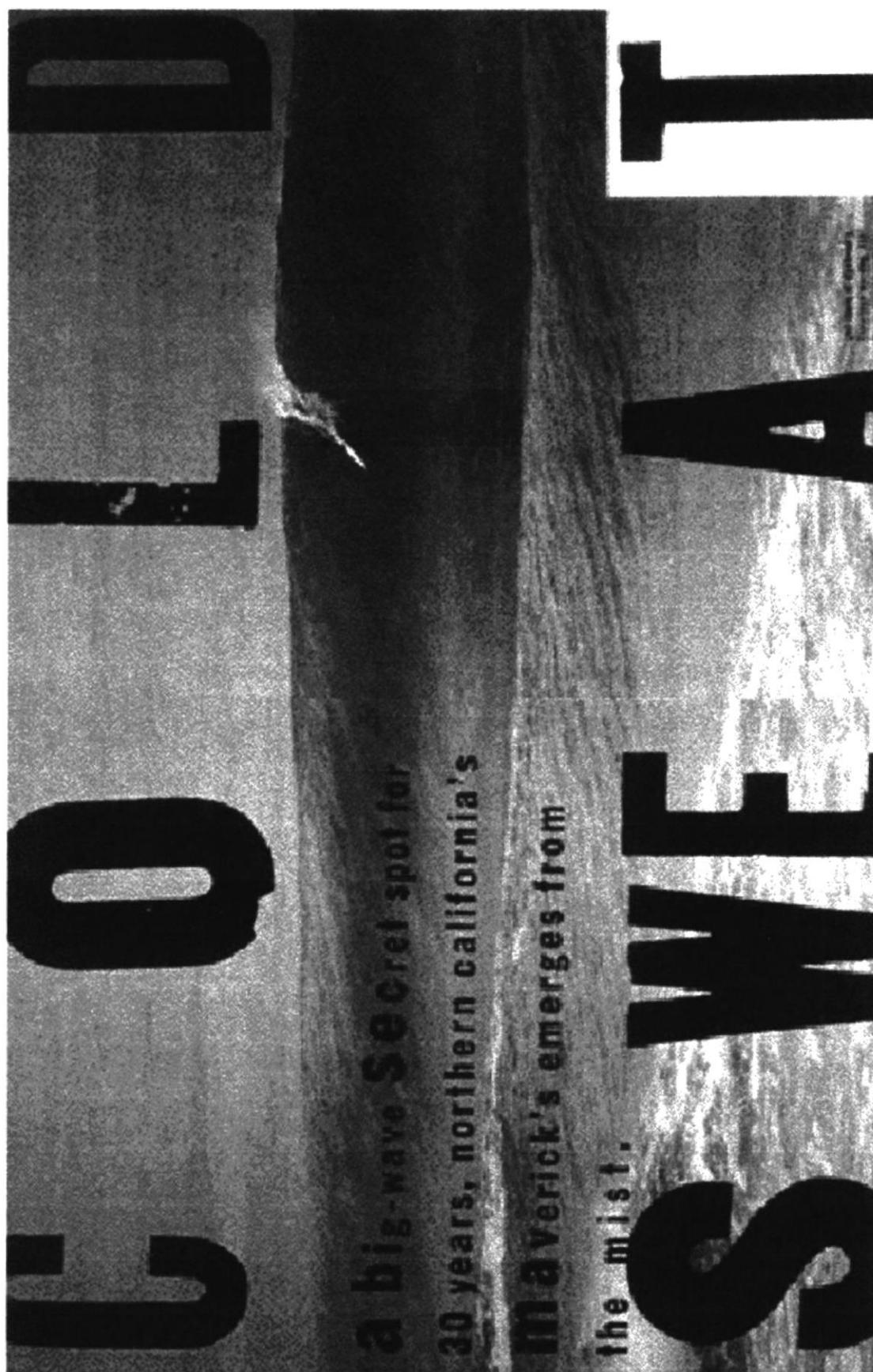


FIG.53. Ejemplo de trabajo de David Carson, para la revista Surfer, en la que se aprecia la utilización de tipos góticos alterados por fotocomposición y la falta de una retícula, con la que se da a conocer por sus experimentos tipográficos.

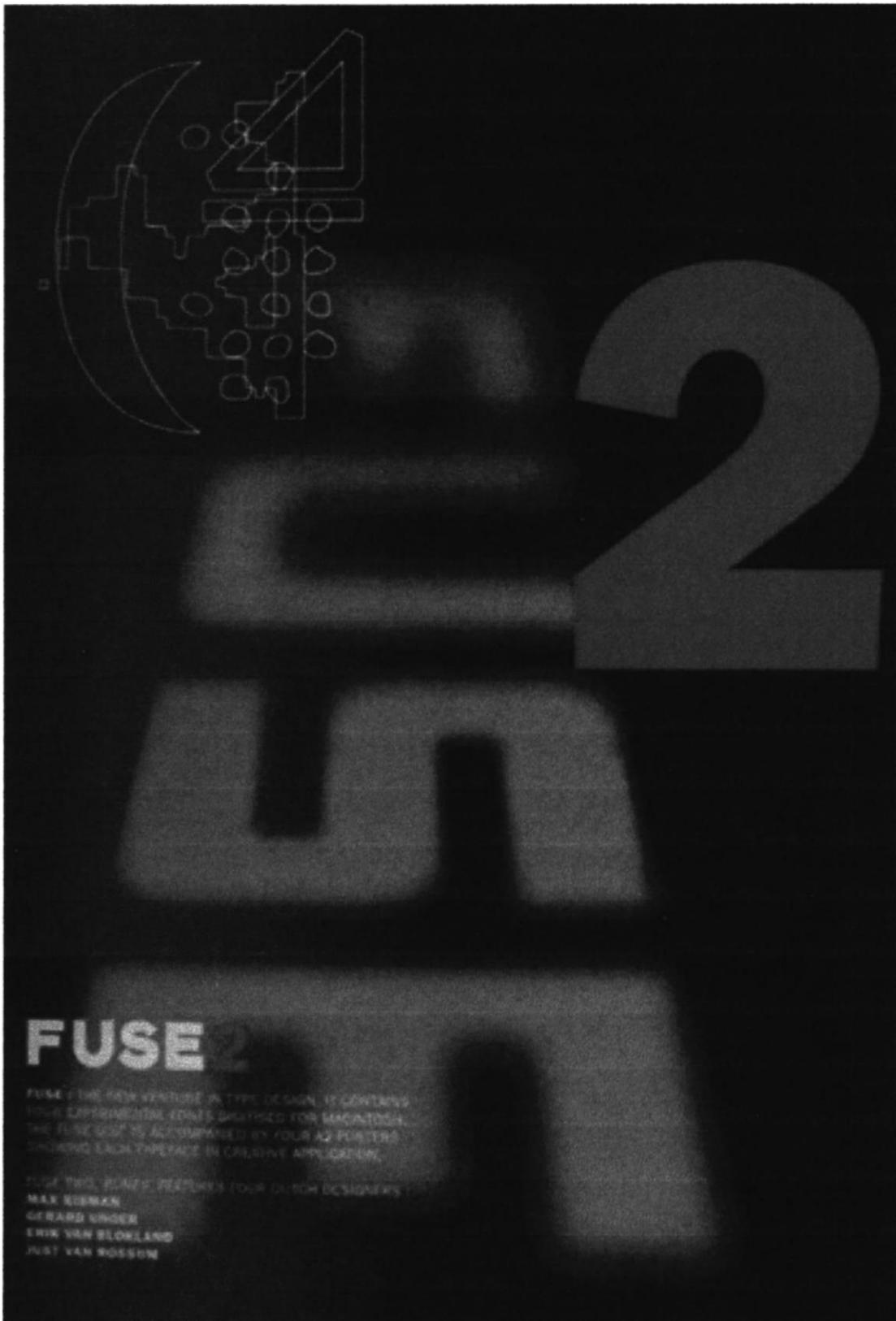


FIG. 54.. Revista experimental tipográfica, que trata de explotar e innovar mediante el uso e invención de tipos. Uno de sus mentalizadores es Neville Brody.

CAPITULO #3:
TIPOGRAFÍA EN GUAYAQUIL APLICADA AL DISEÑO



3. TIPOGRAFÍA EN GUAYAQUIL APLICADA AL DISEÑO

3.1 INICIOS DE LA TIPOGRAFÍA EN GUAYAQUIL

Tras un siglo XIX lleno de avances en la industria, era obvio que Guayaquil, como puerto principal del Ecuador, tuviera un desarrollo comercial e industrial más avanzado que otra ciudad del país. De esta forma arranca una historia que se comenzaría a imprimirse en sus paredes, aprovechando las utilidades tipográficas de las influencias extranjeras que entraban al país, iniciando en el siglo XX un período creativo muy brillante, con la ayuda de los medios de producción, que son receptivos a las aportaciones creativas del campo.



Casa E. CALERO

FUNDADA EN 1895

Especializada en el Ramo de
Pielés y Artículos de
Zapatería.

VENTA DE CALZADO FINO

FIG.55-56. Ejemplos de trabajos tipográficos de inicios del siglo 20, de los inicios de la publicidad en Guayaquil.

QUEIROLO



NEGOCIOS
UNIDOS S. A.

JOYERIA
RELOJERIA
OBJETOS
PARA
REGALOS

CALLE LUQUE 228-225-227
(frente al Teatro Olmedo)

TELEFONO: 5 21
CASILLA: 179

SUCURSAL EN
QUITO:

Carrera Venezuela 727

GUAYAQUIL-ECUADOR



BOTICA FRANCESA

LA SALVADORA
DE SU SALUD

GUAYAQUIL
(ECUADOR)
P. O. BOX 3412



BOTICA
FRANCESA
CAMPOS
YENA

**REGALOS PARA
MATRIMONIOS**

Servicio a Mesa

VELEZ 212

Argenta
PLATERIA

ARGENTA

Joyas.
Cristales.
Cuadros,
Platería fina

P. O. Box 3827
Cables: ARGENTA

DESDE 40 AÑOS LA CERVEZA
DE LOS
entendedores



CERVECERIA NACIONAL
Guayaquil - Ecuador

IMPRESA
GUSTOS
FINA

DROGUERIA **GUAYAQUIL**

HEREDEROS
— DE —
RAMON HIDALGO R.

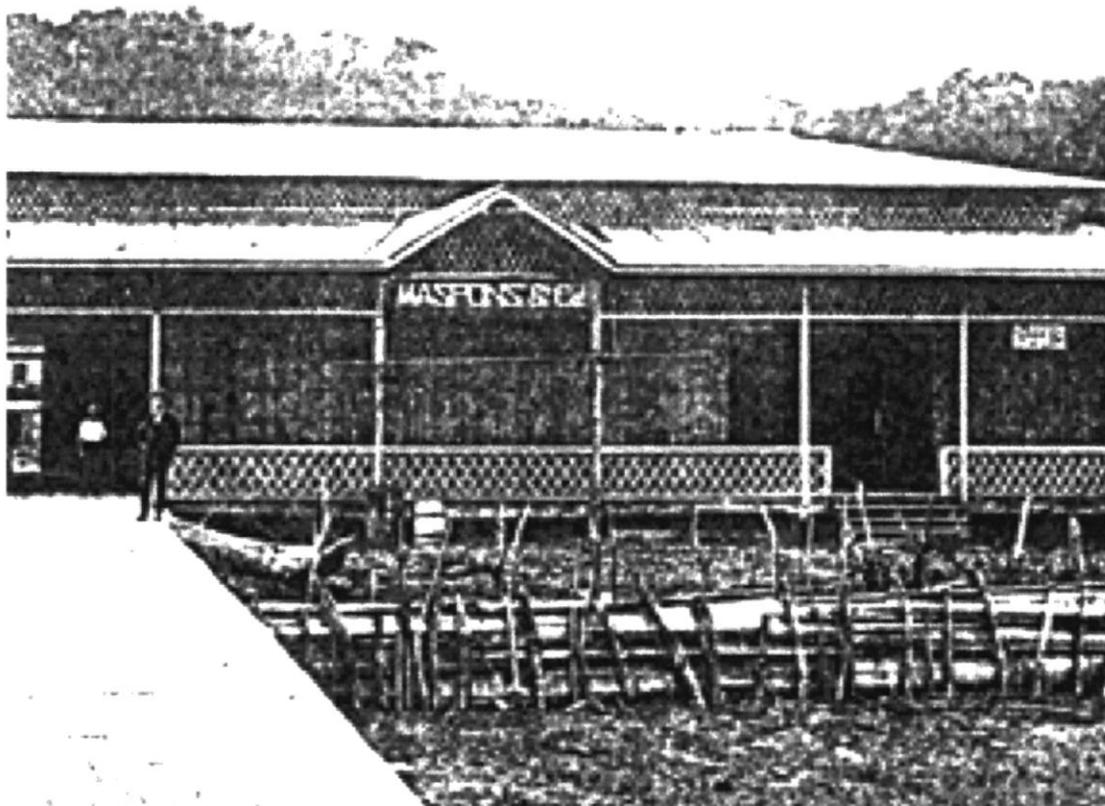


IMPORTACION
Y
EXPORTACION

**DROGAS
PRODUCTOS**

QUIMICOS Y FARMACUTICOS

FIG. 57-61. Con el crecimiento de la ciudad y de los negocios, la necesidad por darse a conocer, va en aumento. Las imprentas son las encargadas de estos diseños y utilizaban tipos móviles para facilitar el trabajo. Por esta razón se comienza a acentuar una diferencia entre este tipo de diseño que puede comenzar a parecer tan repetitivo: las ilustraciones. El nacimiento del carácter pictórico y pintoresco del diseño de la ciudad.



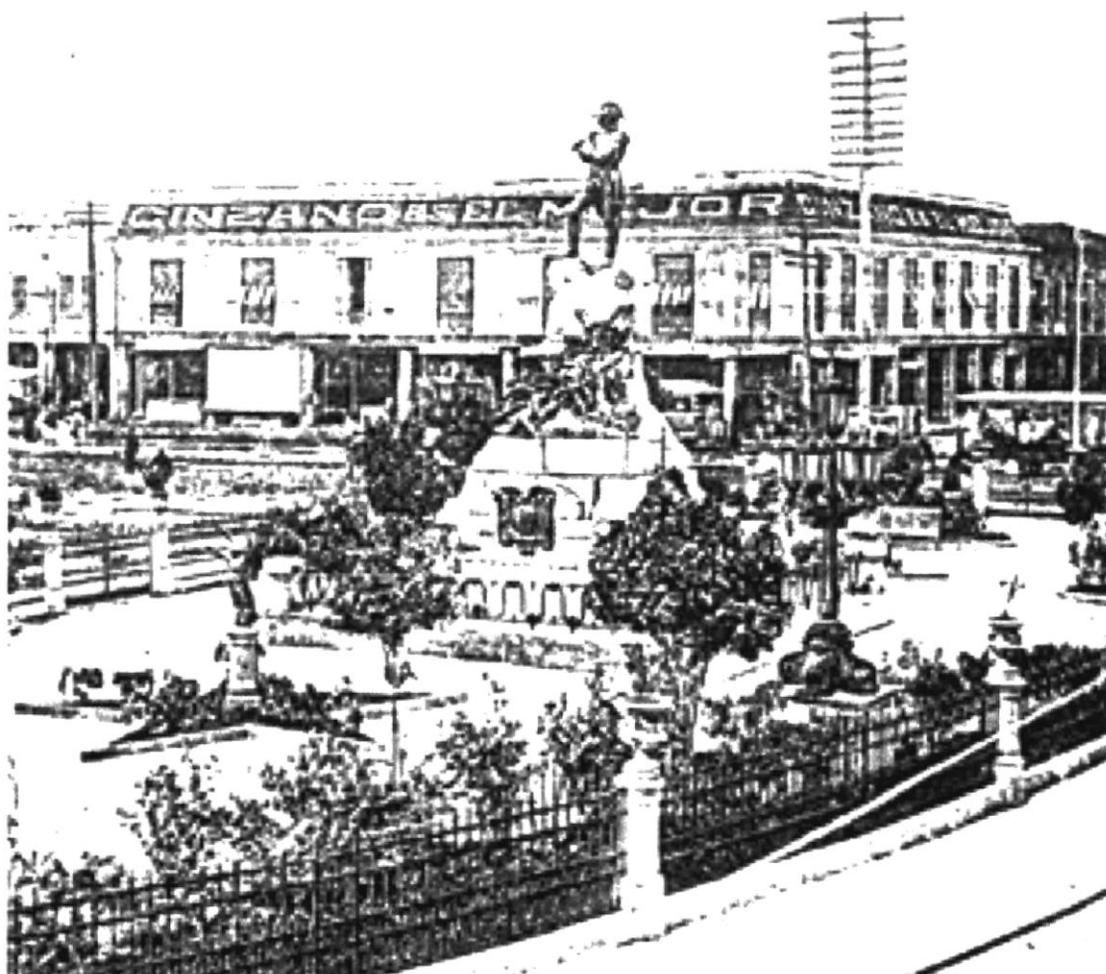






FIG.62-69.. Fotografías que datan desde 1880 en las que se pueden apreciar muestras de letreros, y de las tipografías utilizadas, de los negocios que nacían junto a la ciudad. La utilización de la horizontalidad, letras tipo góticas o de palo seco, mayúsculas y sin adornos, se han mantenido como un estilo predecido entre los artesanos que se dedican a su fabricación (pintura).

Con las necesidades de expandirse, aparecen vallas y letreros pintados en las paredes de Guayaquil. Estos trabajos aún se pueden apreciar en nuestra ciudad. La pintura de pared es tan vieja como el hombre prehistórico, pero lo que se conoció como publicidad externa moderna de pared desarrollado mayormente en Europa. En E.U.A., sus realizadores eran conocidos como los wall dogs, gente con habilidad tipográfica de escribas; de ahí la influencia que recibe nuestro pueblo.

Los viejos letreros son como que reflejan el pasado de una ciudad, mientras coexisten con el ambiente moderno. Desde comienzos del siglo anterior, con el desarrollo industrial, todo negocio, como restaurantes, hoteles, teatros, tenía un letrero como forma de publicitar sus pequeñas empresas personales. La publicidad muestra en muchos de estos viejos letreros la aparente combinación de ingenuidad y venta típica del temprano siglo XX, y por tener Guayaquil poca experiencia con la publicidad y el marketing, no es sorprendente que su imagen recaiga fuertemente en modelos extranjeros, particularmente americanos, por ende adquiriendo parte de su estilo y su personalidad visual.

Aparecen los fabricantes de zapatos o licores quea través de la publicidad de pared, llegan a ser más conocidos, llega a más gente, sobretodo en la pared de algún gran edificio de una ciudad con mayor movimiento y comercio como Guayaquil , llevándola a ser una de las mayores concentraciones de publicidad callejera del Ecuador, y por ende, de fuentes tipográficas.

Todas las fuentes son derivadas enteramente de la rotulación manual y realizadas directamente sobre la pared o superficie. La utilización de estos medios manuales prosigue hoy en algunas ciudades, pero para clientes como Marlboro o Coca Cola, las vallas pintadas han sido reemplazadas casi en su totalidad por vallas colgantes, vallas, gigantografías ploteadas a escalas inmensas (hasta 9 metros de ancho). En Guayaquil hay ejemplos fáciles de encontrar de letreros pintados directamente en la pared, con letras de molde o señales metálicas.

La mayoría de los negocios aquí expuestos son locales pequeños, por lo que no se incluye en esta investigación franquicias o cadenas de negocios, ya que tienen su identidad corporativa definida, el uso de los colores y la tipografía no varía y es igualmente utilizado en todas sus filiales.



Fig.70-71. La aplicación de manuscrita era bastante extendida en la primera mitad del siglo 20, posteriormente se cambiaria a una tipografía más geométrica.

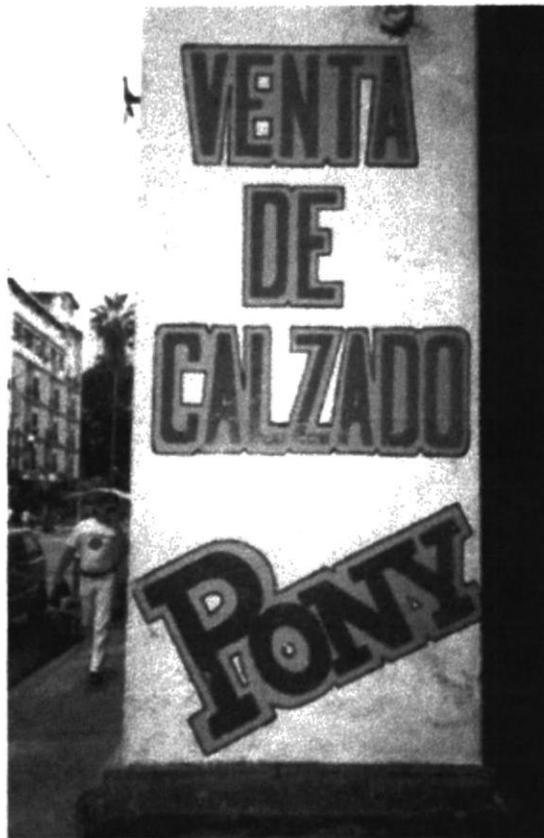
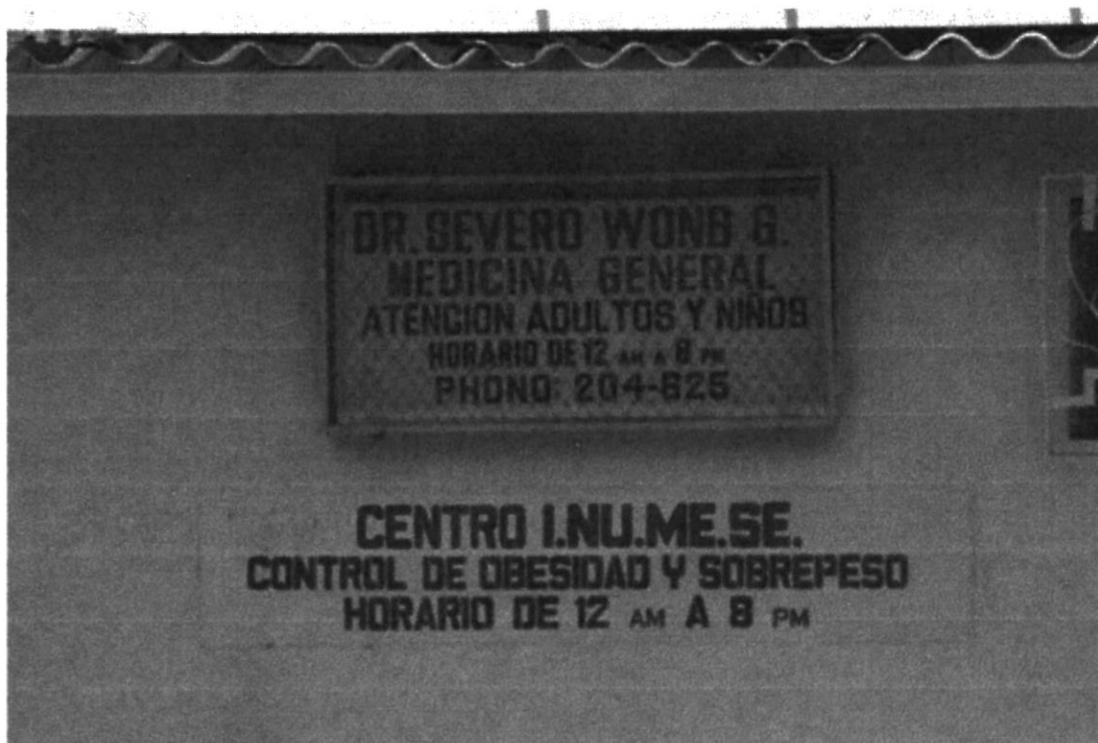


FIG.72-73. La identidad que le dieron a los anuncios pintados en las paredes fuera de los negocios a comienzos del siglo anterior tenían primordialmente influencias de E.U. y Europa



FIG.74-77. Logos y tipografías, carácter pictórico que tienen nuestros letreros, que se pueden encontrar en toda nuestra ciudad.



1950 CIA
CAMPUS
PIÑA

FIG.78-79. Los grandes locales comerciales que mantienen su identidad corporativa, contrario a letreros pintados, que simplemente informan, sin mantener un formato fijo.



3.2 DIFERENCIAS SECTORIALES

De todos los sectores de la ciudad, los pobres y más desatendidos registran siempre las experiencias y marcas del tiempo, especialmente de la política. Entre esas imágenes se encuentran retratos icónicos de políticos que utilizan las paredes como fieles instrumentos para publicitarse, entre ellos el del ex-presidente de la república Abdalá Bucaram. Su rostro se mantiene como logo de un partido político, un movimiento y un grupo de gente con una identidad definida: los pobres. Se puede ver todavía en muchas paredes de la ciudad (sobre todo al sur y zonas pobres, donde se acostumbraba pintar las casa con los colores y slogan del partido político). Slogans políticos en paredes, carteles y postes de luz abundan por toda la urbe, producidos por pintores contratados por el partido. Se utilizan moldes para las letras y los iconos políticos. Tienen su propia tipografía que los diferencia: En el caso del partido roldosista ecuatoriano, se utiliza Futura, una fuente de palo seco.

Estos iconos políticos de audiencia masiva aparecen en lugares sorprendentes: almohadas, fundas de víveres, llaveros, camisetas, encendedores, solo una parte de la ecléctica cultura visual de Guayaquil.



FIG.80-83. Muestras características de publicidad callejera de la política.



FIG. 84-85. La flecha de Nike y el retrato de Bucaram representan dos extremos de la experiencia contemporánea ecuatoriana, una historia de revolución popular, y el ingreso de mercados capitalistas. Estas contradicciones de estos extremos no serán fácilmente resueltos.

3.3 EMPIRISMO

La mayoría de las fuentes tipográficas ilustradas en esta investigación son pintadas directamente en la pared (tiendas), vehículos (buses) u otras superficies (madera) por artesanos que sin duda se han expuesto a alguna forma de aprendizaje tradicional diseño gráfico y conocimiento tipográfico empírico. No son diseñadores, en el sentido moderno, aunque su trabajo tenga una falta de individualidad en la mayoría de las señales tipográficas.



FIG. 86-91. Nuestros transportistas despliegan en sus vehículos elementos decorativos como leyendas con letras alegorizadas (fuentes parecida a Playbill, extendida en toda la ciudad) y con mezcla de colores. Muestras de haber sobrevivido la revolución tecnológica.

La falta de una gran teoría, o una guía, no necesariamente significa que los trabajos analizados en esta investigación no tengan valor alguno como diseño; que su libertad implique caos. Puede significar que consistentemente se desafía y nunca se llega a una situación donde hay un completo entendimiento más allá del diseño. Reinventan día a día la relación entre diseño y tipografía, y más bien se ven cristalizado en la aparien-



UNIVERSIDAD
CAMPUS
YENA

cia y la actitud del estilo, una revolución en comunicación visual para que de esta forma se pueda romper la tradición y forjar nuevas estéticas, siendo testimonio de este talento innato. Esto serviría para encontrar los orígenes de nuestra propia identidad y discutir las extremas reacciones de nuestros trabajos. Pero esto afecta de alguna manera la tipografía: Vemos esta forma de comunicación, pero parece estar en el lugar equivocado dirigida para la audiencia equivocada. O mejor dicho, trabaja como diseño popular, siendo más cuestión de identidad. En muchas muestras nos encontramos con ejemplos de buen, radical e impráctico diseño hecho por y para la gente. Hoy en día, los diseñadores de la ciudad están creando interesantes y excitantes formas y tipografía originales, mientras que los fabricantes de letreros coexisten como la antítesis de todo principio de diseño, teniendo más valor tradicionalista, muchas veces más por lo pictórico que por lo tipográfico. Ellos abundan y existen una cantidad de letreros de todo tipo.

De estos diseñadores empíricos que usan las letras como el pintor usa la pintura. Pero la pintura no es tipografía, o puede ser? Sin ningún entrenamiento formal en diseño han logrado impregnar las paredes de una ciudad con su estilo, pero siempre encontrando demasiada influencia de imágenes de la misma época de otros países. El inconventional estilo de su trabajo, donde podríamos decir que reciben las influencias no de otros diseñadores ni movimientos, sino del mundo que los rodea. De esta forma habría que entender dónde aprendieron acerca de diseño, cuáles fueron sus influencias (sin hablar acerca de diseño), sino de estilos e influencias auto educadas, experiencias adquiridas con la práctica, de generación en generación, por el uso pragmático de la tipografía.



FIG.92-95. Considérense impresiones idiosincráticas de un pueblo, en el que podemos observar marcada, pintada o inscrita en sus paredes su carácter.

3.4 FUENTES UTILIZADAS

En Guayaquil encontramos por todos lados letreros, muchos utilizan tipografías de palo seco parecida a la Minion, expandida por los 50, como ejemplos de letras de molde, ejemplos de tipografía vernacular del siglo XX, siguiendo curiosamente definidas y acentuadas a pesar del ambiente decayente.

Según datos, Bloque y Egipcia eran usadas frecuentemente en la primera mitad del siglo XX por su simplicidad y proporciones balanceadas. Otras también preferidas son aquellas que tienen terminales redondeadas, bases amplias, siempre mayúsculas. Fuentes elegantes, simples y sin adornos alegóricos hacían el producto más fácil de identificar por la gente que no sabía leer o era recién llegaba a la ciudad. Una extendida calidad geométrica de la tipografía de significado autoritario para provocar una respuesta expresiva, el carácter de nuestro pueblo.

Las letras más utilizadas a comienzos de los años 50 fueron: New York Roman Serif, Half Block, Full Block, Black Minion, Architectural, Modern Gas Pipe, Futura, Kabel, Metro, Meridien, Olympic, Baskerville, Clarendon. La mayor parte de éstas fue desarrollada entre finales del siglo 19 y principios del siglo 20, teniendo preferencia la carencia de serife, formas geométricas, angulosas y encuadradas, modulación vertical. Estos tipos aún se pueden encontrar en nuestra ciudad.

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrs
tuvwxyz1234567890



FIG.96. Minion



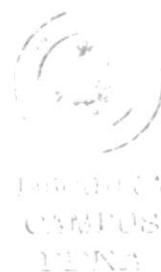
Las fuentes tipograficas más esparcidas en nuestra ciudad desde mediados del siglo 20.

A B C D E F G H I J K L M N
O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s
t u v w x y z 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

FIG.97. Playbill

A B C D E F G H I J K L M N
O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s
t u v w x y z 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

FIG.98. Nueva York Roman Serif



A B C D E F G H I J K L M N
O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s
t u v w x y z 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

FIG.99. Minion Black

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrs
tuvwxyz1234567890

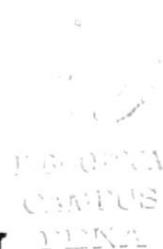
FIG.100. Futura

**ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrs
tuvwxyz1234567890**

FIG.101. Gótica (contemporánea)

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrs
tuvwxyz1234567890

FIG.102. Goudy



ABCDEFGHIJKLMNOP
 OPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrs
 tuvwxxyz1234567890

FIG.103. Minton Swash Italic

ABCDEFGHIJKLMNOP
 OPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrs
 tuvwxxyz | 234567890

FIG.104. Gill Sans

ABCDEFGHIJKLMNOP
 OPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnop
 tuvwxxyz1234567890

FIG.105. Avant Garde



ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrs
tuvwxyz1234567890

FIG.106. Claredon (Figipcia)

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrs
tuvwxyz1234567890

FIG.107. ITC Stone Sans (Humanista)

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrs
tuvwxyz1234567890

FIG.108 Univers (Palo Seco)

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrs
tuvwxyz1234567890

FIG.109. *Stemple Schneider (Humanista)*

ABCDEFGHIJKLMN
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrs
tuvwxyz1234567890

FIG.110. *Garamond*



UNIVERSIDAD
CAMPUS
GUAYAQUIL



3.5 LETRAS TRIDIMENSIONALES

Una de las aplicaciones prácticas del uso tipográfico es la aplicación de la tridimensionalidad de las letras; los locales comerciales hacían elaborar sus nombres en letras metálicas u otro material, colocadas de manera que sobresalían de las paredes, forma de dar a conocer su nombre o su marca. Pero, por falta de presupuesto, los artesanos comenzaron a pintar los nombres de locales más pequeños con una perspectiva que simule la tridimensionalidad de las letras, o una falsa proyección de sombra bajo ellas simulando que sobresalían de la pared.



FIG. 111-113. La implementación de la proyección geométrica que dé la sensación de perspectiva sigue siendo empleada hasta nuestros días. Puede tratarse de una técnica copiada del uso tipográfico de principios de siglo sobretodo en Estados Unidos.

3.6 SUPERFICIES

El sol que cae sobre Guayaquil es fuerte y sus paredes de cemento o madera son horneadas año a año. La pintura se descolora y pela, el metal se oxida y dobla, la madera vieja se seca y raja. Los inviernos erosionan las superficies, donde el color se adhiere, mezclado con el material con que fue hecha la pared, y eventualmente pasa a ser parte de la superficie. Lo mismo sucede con carteles, letreros, afiches y paredes pintadas. Murales descoloridos, tiendas viejas, letreros de negocios abundan en este ambiente de luz y sombra y, lo que muchos diseñadores han llegado a valorar es el hecho de que en nuestra urbe, donde el pasado y el presente se mezcla de una forma tan contrastada, para un diseñador que observe el mundo a su alrededor, es una fuente inagotable de estáticas muestras de arte.

Aunque la búsqueda de letras usadas en la ciudad es el objetivo principal de la investigación, no debe dejarse de lado las cualidades visuales del contexto en el que existe, que puede llegar a ser inspirador. Superficie gastadas, por su naturaleza, son intrigantes por su facultad de producir emociones y asociaciones nostálgicas, de la misma manera que las estatuas rotas de la antigua Grecia o los frescos fragmentados, que mantienen significado más allá de su intención principal.





FIG. 114-117. Muestras creadas mucho tiempo atrás para llamar la atención del espectador hacia un producto específico, que van desapareciendo con el paso del tiempo, pasando a ser parte del medio.



BIBLIOTECA
CAMPUS
PEÑA



Fig. 118-119. Como ejemplo, se puede mencionar la tipografía *Template Gothic*, inventada por Barry Deck, famoso tipógrafo californiano, basada en una vieja placa encontrada en una lavadora, y se considera un intento de capturar el espíritu de la cruda rotulación, usando trazos truncados, erráticos, prolongados, y letras que lucen como productos degradados de reproducción fotomecánica.

3.7 LOS NUEVOS LETREROS

En zonas de densidad poblacional elevada, como la del centro, tiendas, bares, y negocios de todo tipo están situados en un área relativamente pequeña, prestándose la inmensa variedad de letreros y afiches, o sea la gran variedad de fuentes tipográfica de estos sectores, donde edificios nuevos y luces de neón se mezclan con edificios abandonados y letreros rotulados corroídos por el tiempo, dando la apariencia de una ciudad vieja y abandonada, entre señales del pasado y del presente. Estos nuevos letreros poco conspicuos y atractivos, de imágenes o logotipos complicados, muchas veces sobrecargados, que dejan de lado los principios básicos de la estética, están marcando el fin absoluto de la era dorada de la tipografía y publicidad de pared. De los 500 años de historia de la tipografía, los cambios más significantes han tenido lugar en los últimos 10, con la aparición de la computadora.

Los diseñadores de hoy trabajan con recursos que no existían una década atrás. La era digital ha transformado las herramientas disponibles y los procesos en los que ideas creativas son realizadas. La funcionalidad de métodos de producción de antaño han sido emulados o sobreesidos por la nueva tecnología, y estamos acostumbrados a trabajar con tipografías suaves, limpias y consistentes, con todas las cosas que sabemos encontraremos en tipos digitales comerciales. Pero no siempre esperamos enfrentarnos con especímenes originales, que quizás con unos arreglos, podríamos redibujarlos y digitalizarlos.



FIG 120.. La sobrecarga de información, la mezcla de tipos lleva al caos, convirtiéndose en un medio de desinformación. Por el simple hecho que algo sea legible no significa que esté comunicando y no porque un anuncio llame la atención significa que el mensaje se esté decodificando de la forma correcta.



YOLANDA
CAMPOS
DENA

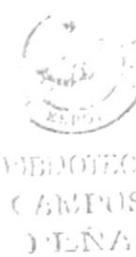


FIG. 121-128. Las dos caras que presentan los letreros de la ciudad: lo tradicional, lo pintado en paredes u otras superficies; y lo nuevo, los luminosas, panaflex y vinil adhesivo, cuyo problema mayor es que todos se parecen entre sí.



FIG. 129-133. Se acostumbra a anunciar en las paredes los productos y servicios utilizando tipos más delgados, con el propósito de no opacar el letrero. Cierta parecido con el contexto empleado por la escuela de diseño Cranbrook, que desde principios de los años 90's del siglo XX, que empezó con el movimiento caracterizado por altas expresiones personales y oscuras referencias. Sus miembros fueron considerados los herederos de la lógica y estética modernista. Producen con amalgamaciones de imágenes, tipografía y texturas, totalmente experimental y son impulsores de la creación digital, lo que los llevó a ser la alternativa al diseño comercial. Siempre buscaban tipografía, casi siempre creándolas, para que expresara un nuevo significado cultural a los cambios sociales y comerciales. Actualmente forman parte del movimiento deconstructivista.



FIG. 134. Ejemplo de trabajo deconstructivista Creado por Edward Fella, perteneciente a la Escuela de Diseño Cranbrook

3.8 INFLUENCIAS

En esta investigación estamos tratando de redefinir el acercamiento a la tipografía en una ciudad, cuando casi todo diseño depende enteramente de la nueva tecnología, que en términos de producción se habla de un corto plazo de producción, mientras de la forma tradicional o a mano tardaría demasiado tiempo, y de lo que menos disponemos es tiempo. En el diseño, se tienen como antecedentes movimientos y escuelas que realizaron un verdadero acercamiento con respecto a formas, gráfica y tipográfica, muchos afianzándose directamente en esta última. Todos tienen sus inicios o ya existían a comienzos del siglo anterior, como la escuela Modernista Suiza que componía ordenada, lineal y dispuestamente mensajes usando formas supuestamente objetivas e inexpresivas, letras sans serif.

Algunos movimientos se adentraron aun más, diseñando letras para uso personal, una manera de asegurar que el diseño gráfico proyectara su identidad. Eso no sucede con Guayaquil, pues no se trata de una escuela de diseño, sino de una forma poco particular de enfocar la comunicación masiva. Tradición y diseño, una forma nueva o antigua de crear, están mano a mano con esta investigación en una búsqueda de sentido a la estética de la urbe.

Con escuelas como Cranbrook o movimientos como el Deconstructivista, con su uso impráctico de tipografías en un caos ordenado, u otros movimientos que aplicaron la utilización de la deconstrucción, se llegó a una nueva valoración de la tipografía, las hechas a mano y las mecánicas, por sus impurezas y faltas. De esta forma podríamos exponer a todo Guayaquil como un ejemplo latente de esta deconstrucción gráfica. Como sus letras que se las comienza a llevar el tiempo y sus letreros oxidados y rotos, nuevamente mostrando la evolución del diseño, y de cierta forma confirmando que no hay tipografía perfecta. El tiempo, ambiente y demás incidencias externas afectarán una placa, un letrero, una pared para que luego se nos muestre esta nueva forma de diseño.



FIG. 135-136. Tipica ejemplo de diagramación del Estilo Internacional, creando dinamismo por el direccionamiento de los sentidos de las palabras, a mayor importancia mayor tamaño y una ubicación transversal que llame la atención



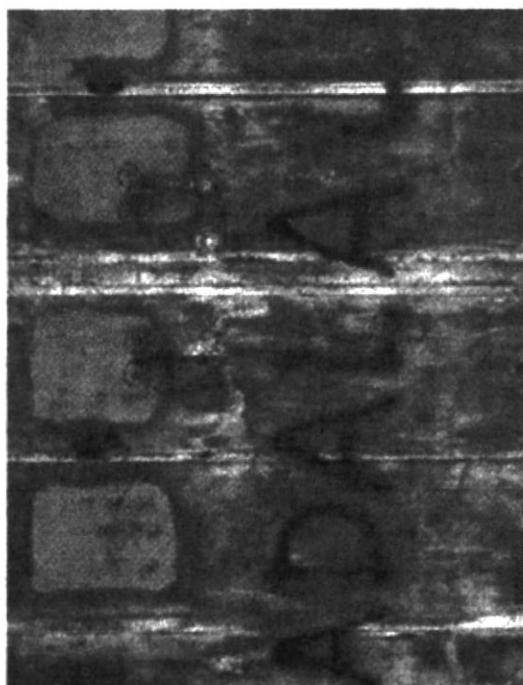
FIG. 137. Ejemplo de diagramación del Estilo Suizo o Internacional, año 1924. Buscó un sistema de organización geométrico tratando al tipo, a los elementos geométricos y a las fotografías como elementos de un todo. El desarrollo de fuertes sistemas de cuadrículas y progresiones secuenciales del peso del tipo y del tamaño determinados por la importancia de la palabra para el mensaje eran aspectos característicos del diseño internacional.

3.9 ARTE ENCONTRADO

Buscando la funcionalidad y objetivo de investigar las huellas tipográficas que hay en nuestra ciudad, se podría dar el gusto por coleccionar “Arte Encontrado”, muchas veces en la forma de una vieja señal de tránsito, o posters con las que uno se topa día a día caminando por las calles de Guayaquil; muestras de la deconstrucción gráfica proveniente de la urbe. Estaríamos hablando de la forma en la que la calle podría influenciar nuestro trabajo, considerando el diseño gráfico existente como una forma de arte. Un cartel despegándose de la pared (arte espontáneo), da la sensación de un efecto visual sin intención, resultado de la erosión. La combinación de la textura de la pared y los pequeños pedazos de letras que en ella todavía quedan, y se las puede considerar como tipografía inusual, fijándonos más en su uso, como en la mayoría de letreros con Manuscrita de las tiendas, o los pilares fuera de éstas. Otra muestra tipográfica que nos ofrece Guayaquil es la empleada en los nombres de las calles, o los letreros para no parquear fuera de un garage, o numeración de las casas, pudiendo ser éstos parte incluso de la arquitectura del lugar (tipografía y arquitectura son campos relacionados, desde sus orígenes). Estos se lo conoce como *environmental lettering*.

De esta forma, podría confirmarse la teoría de McLuham de la vida prolongada: “Todo medio de expresión que sobrevive su período pasa a ser una forma de arte”. Así nos encontraríamos rodeados de muestras tipográficas de cierto valor. No olvidemos que el diseño puede ser funcional todavía, pero también fuera de lugar, de moda y obsoleto.

Las formas más comunes de composición tipográfica abarcan letras de bordes suavizados, introducción de ornamentos, la que representa una baja funcionalidad. Estos diseños siempre preservan los colores primarios y formas rectilíneas que señalan modernidad. Pero por otro lado, las nuevas aplicaciones que se están dando en Guayaquil con letreros demasiado parecidos y serios, como muestra de que nuestra ciudad la tipografía viene en un estilo, un tamaño, un color, quizás encontrando severas limitaciones, pero que, impregnándose de muestras existentes a nuestro alrededor, podrían ofrecer un rango ilimitado de posibilidades.



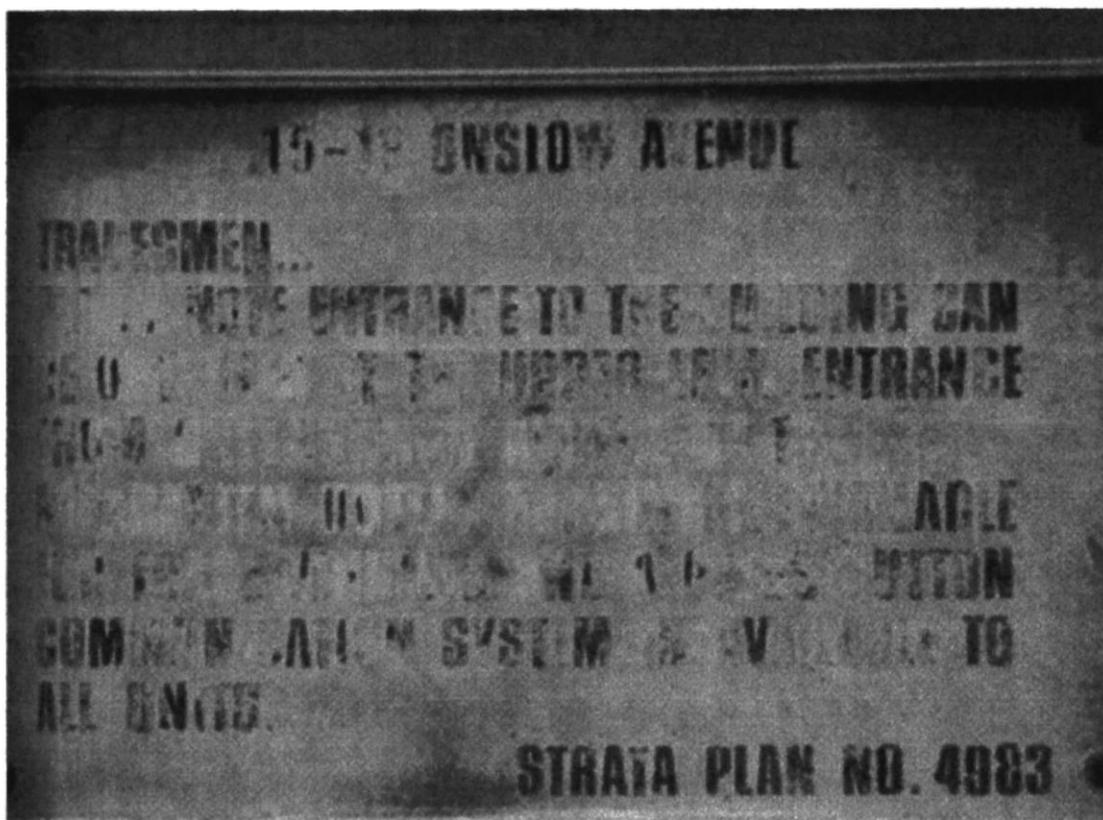


FIG. 138-141. Ejemplos de arte encontrado, así sea en lugares como el cementerio o una pared.

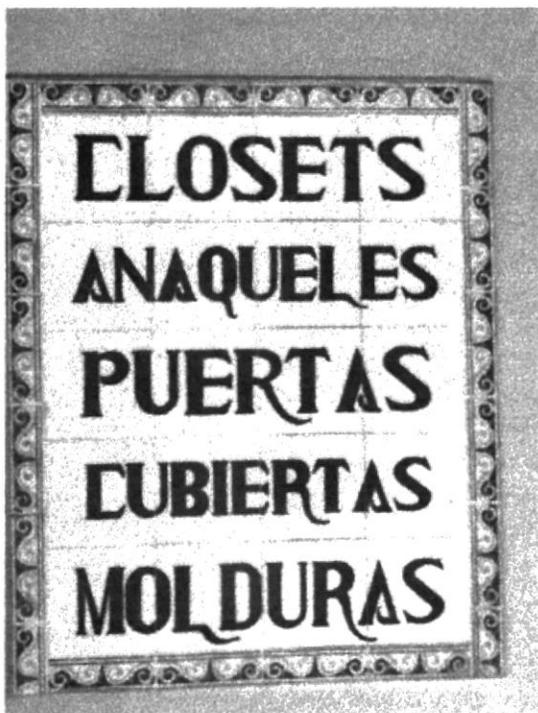


FIG. 142-146. Combinación de textura de pared o tipografía inusual, adquieren valor pictórico o artístico.

3.10 LA CLASIFICACIÓN ARTÍSTICA

Si se habla de estilos artísticos para definir nuestra ciudad, probablemente se tendría que incluir todos los existentes, que tuvieron su apogeo con el desarrollo económico de mitad de siglo, o los de moda. Por esto habría que buscar la mejor forma de clasificar todos estos ejemplos. La respuesta estaba en observar todo el conjunto de trabajos en Guayaquil. El uso de fuentes tipográficas pretenciosas y de mal gusto; típicamente repetitiva, torpe y baratamente comercial. La respuesta: El Kitsch, que es todo lo que abarca el arte popular (desde novelas, libros, películas, televisión, ropa, publicidad, decoración, etc), un medio expresivo puesto en escena para la burguesía durante la transición al postmodernismo. Muy característico en pueblos alemanes, esta forma expresiva o identidad visual (que es lo que nos interesa) de un tiempo en otro, es considerada una muestra de arte, muy extendida en pueblos sobretodo de latinoamérica. Sus mayorwe exponentes son los pueblos de México, donde se enfrentan día a día y en el mismo lugar la clase alta y la baja, el pasado y el presente. Es lo mismo que encontramos en Guayaquil, en el kitsch de nuestra ciudad.

Observando las paredes de Guayaquil, fijándonos más en su estilo, podríamos considerarla un centro kitsch. Sus letreros tienen letras pomposas, muchos fuera de lugar y chillones, incorporan letras y diseños tan kitsch como los íconos políticos. Además la constante reciclación de las letras durante tantas décadas aplicándose a un sinnúmero de locales comerciales aumentaría sus características propias de un centro kitsch.



FIG. 147. Muestra del Kitsch que se puede encontrar en la ciudad.

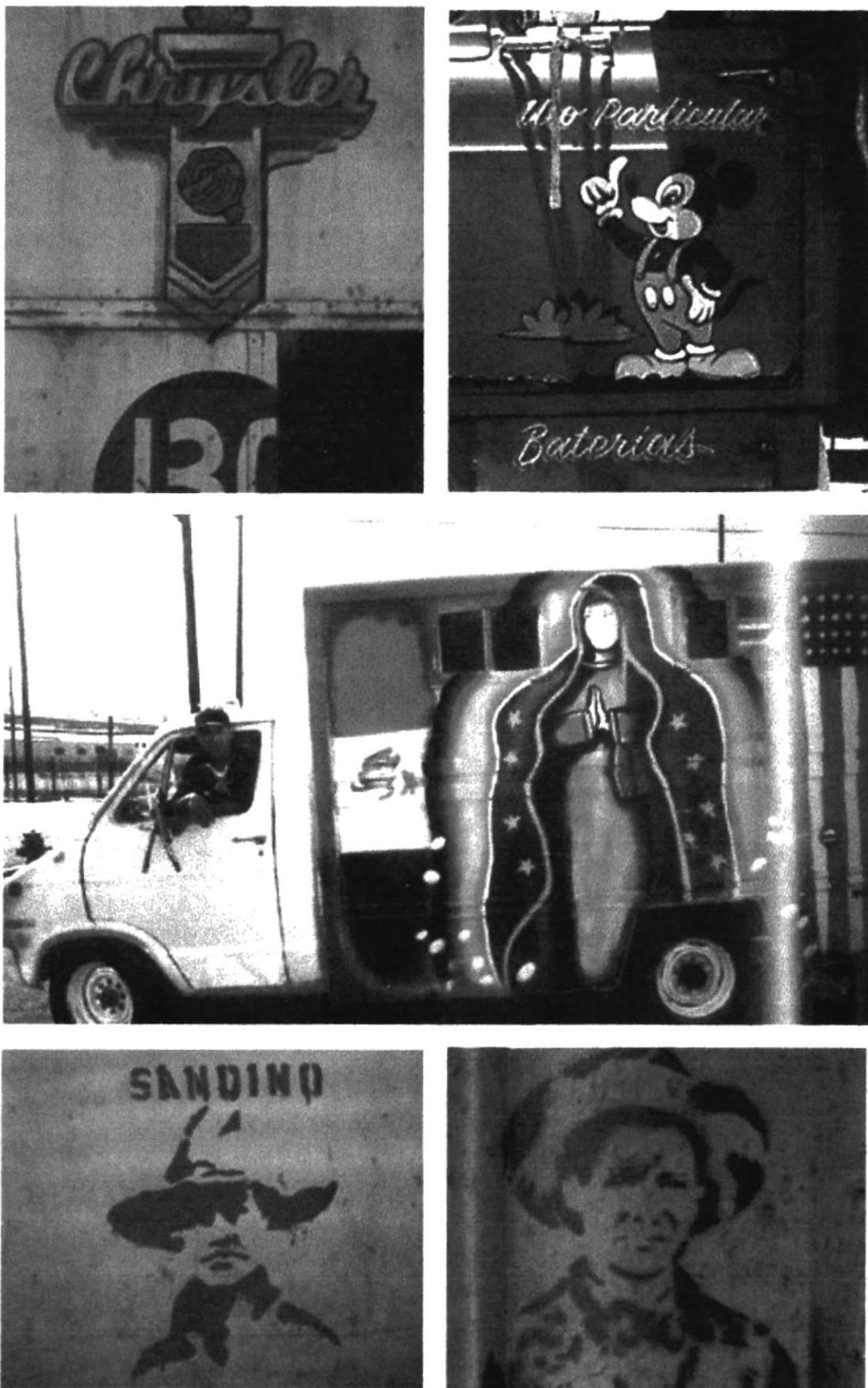


FIG. 148-152. México se mantiene como uno de los mayores centro de kitsch del mundo.



FIG. 153-157. El Kitsch es muy apreciado en países europeos, como muestra de la transición del tiempo. Estas piezas son fáciles de encontrar en el Ecuador, México y países subdesarrollados, donde las muestras idiosincrásicas del pueblos son visibles en sus calles, paredes y letreros.

3.11 ESTILO DECONSTRUCTIVISTA

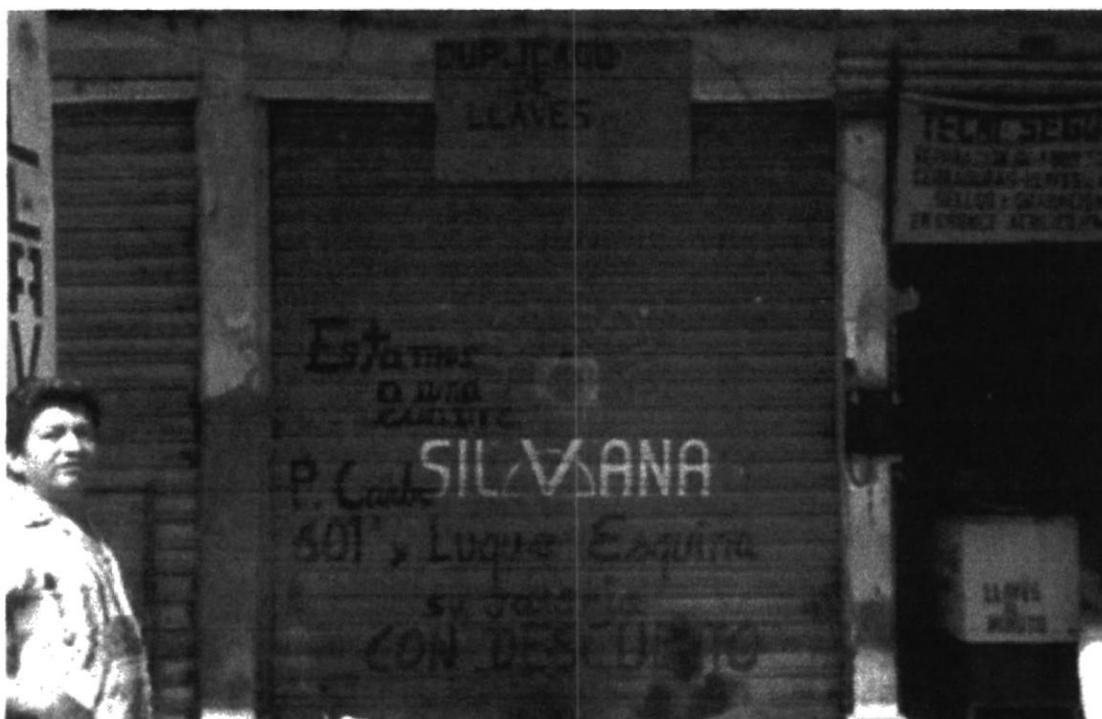
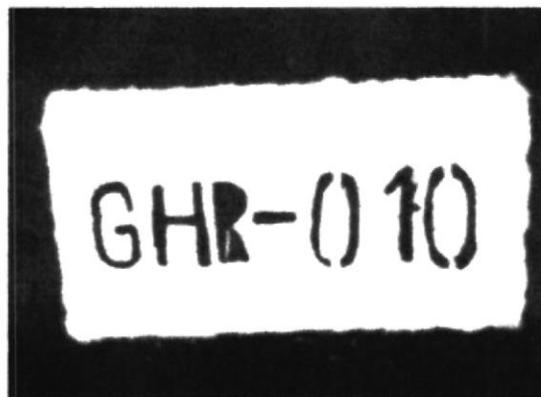
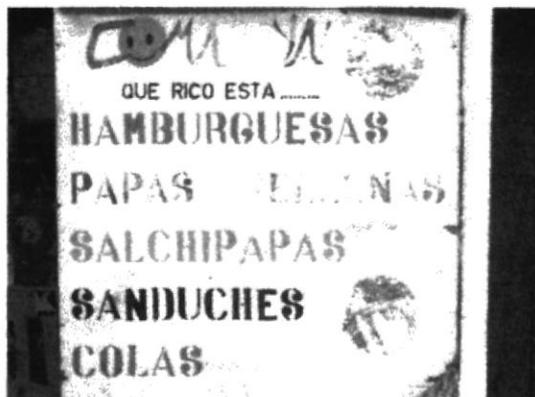
Al parecer en Guayaquil, mientras más rústico el diseño, mayor valor adquiere como expresión visual. El comienzo del diseño gráfico no es más que las contribuciones de pintores, fotógrafos, arquitectos e incluso artesanos que no conocían nada de diseño, ni de arte, ni de tipografía, pero que llegaron a un estilo, que tiene su valor en lo casual que llega a ser. Al pintar letras sobre una pared, con un tipo manuscrito, es una actitud personal que permite posicionar texto de la forma que el pintor lo requiera. Y esta libertad es la que presenta el gran problema de la escritura manual. No es un alfabeto estático, pero es esto mismo lo que le da su ritmo e interés visual.

Se utiliza también alineación vertical, para poder aprovechar el espacio que ofrecen los pilares o letreros sin ningún patrón o aparente retícula, lo que no significa que siempre se rechace el uso de ésta, pero como dijo David Carson: "Quién dice que un retícula no puede ser una forma libre?". En nuestra ciudad se utiliza la tipografía que consistentemente cambia en letras, escala y posicionamiento. No es la metodología reductiva del estilo de la Escuela Suiza de diseño, o de los profesores de la Bauhaus, ni siquiera la más reciente Deconstrucción gráfica teorizada por Cranbrook. La falta de los principios básicos es contraria a la preocupación de la corriente convencional de innovación del diseño, que estaría relacionado con la explosión de la experimentación tipográfica que empieza con la revolución tecnológica, pero en Guayaquil se trataría más del enfoque de la personalidad que se le quiere dar al lugar.

Para los diseñadores, molestaría pensar que estos diseños funcionen sin los principios básicos de la estética y diagramación, totalmente empíricos y basados solo en la experiencia. Al parecer el diseño gráfico debería ser transparente a previas experiencias y valores de los observadores. Pero Guayaquil está constantemente desafiando en su trabajo, que no conoce teorías, es pragmático, o sea que predominan solo las aplicaciones prácticas del diseño, herencia de nuestros artesanos y nuestro pueblo, sin que esto signifique que solo suceda en el diseño. Sucede en cualquier profesión. Siempre se puede compensar en parte la falta de teorías con experiencia, pero esto también detiene la innovación y búsqueda de nuevas posibilidades en el diseño.



FIG. 158. Ejemplo de tipografía Univers, de palo seco, utilizada para alineación vertical.





ESPOL
BIBLIOTECA
CAMPUS
PIENA

FIG. 159-166. Anuncios y carteles de la inmensa variedad de la aplicación empírica de tipos en Guayaquil. Pintados sobre distintas superficies que no dejan de ser innovadoras. El empleo de letras de palo seco o góticas para el aprovechamiento de espacios verticales.

3.12 LA LEGIBILIDAD

En esta exploración tipográfica por Guayaquil, un punto siempre polémico es la legibilidad como tema tiene ciertos desaciertos con puntos de comunicación que deberían ser cubiertos, por eso no se deben confundir comunicación con legibilidad (Bauhaus).

Como sector, Guayaquil es todo sistematización, incluso la falta de conocimiento de reglas preconcebidas, sin olvidar que se necesita saber alguna para romperla, pero tomando en cuenta siempre que la tipografía tiende a estar regida por algún tipo de regla, así se piense que no por tratarse de un estilo personal, pero las letras no.

En letreros o anuncios siempre es importante la transparencia de ciertos requerimientos prácticos del diseño visual, la legibilidad uno de ellos. Aunque la repetición de estereotipos evita que en la urbe caiga en este problema, una pequeña parte se podría describir como ilegible, caótica, inclusive de feo diseño.



FIG. 167-169. Es fácil encontrar en cualquier pared de la ciudad la transición de estilos, comunes anuncios de pared que pasan uno sobre el otro, destacando la transición del tiempo, como fragmentos de mensajes incompletos del pasado. En lo referente a la legibilidad, un problema que se comenzó a tratar desde la escuela de diseño Bauhaus, ya que estaríamos sujetos a la impredecibilidad de respuesta del observador, ya que el anuncio está ahí para llamar la atención o informar, si no lo hace, o lo hace de la forma errada, no funciona.

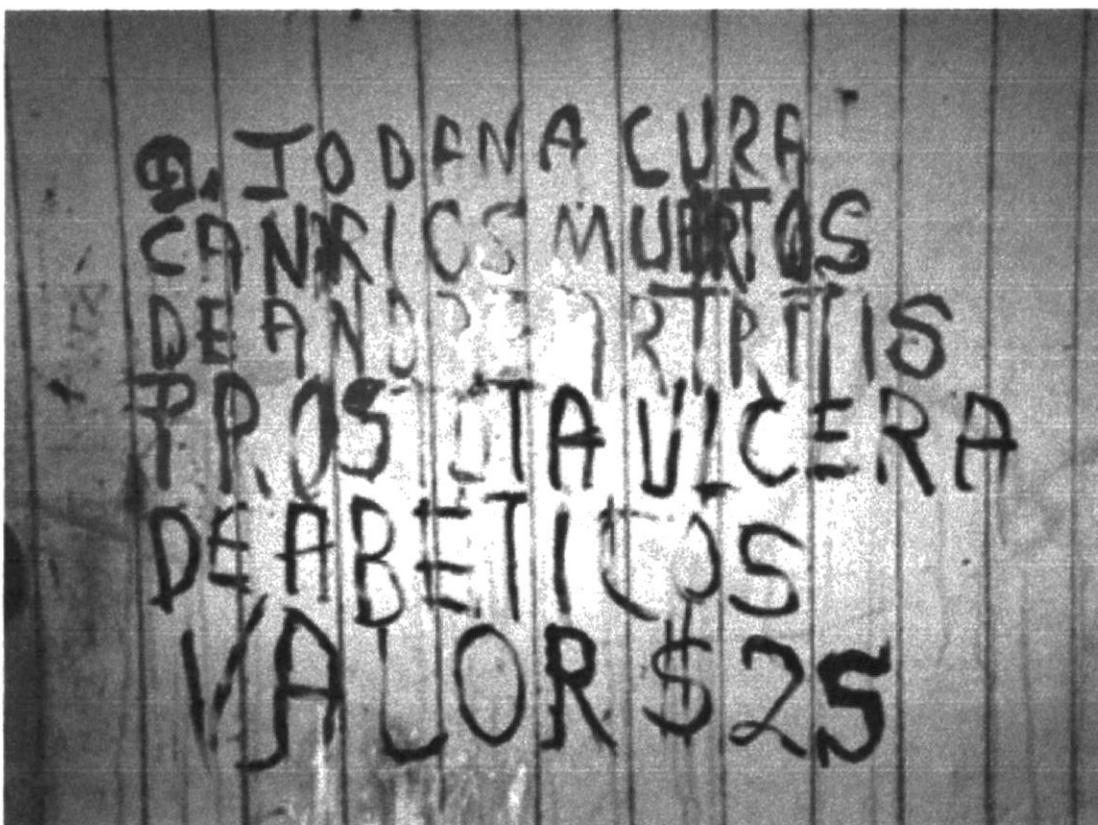
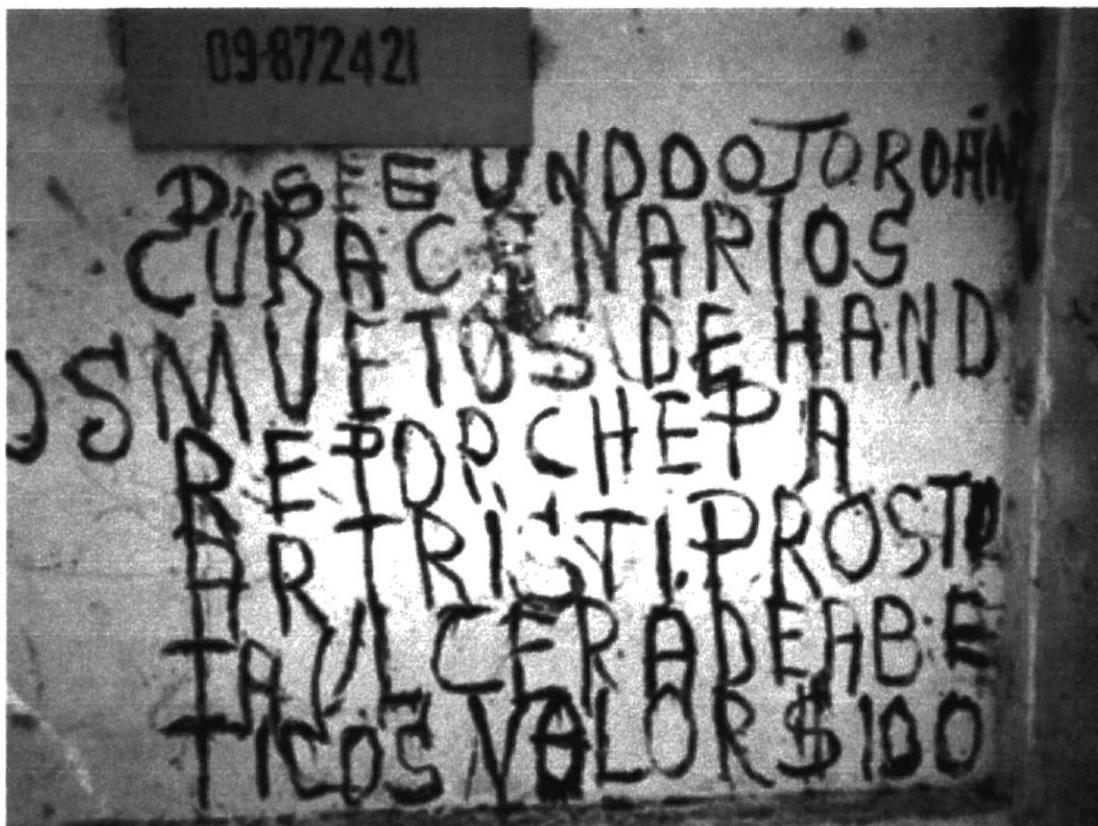


FIG.170-171. Ejemplos de ilegibilidad.

CAPÍTULO #4:
CONCLUSIONES



BIBLIOTECA
CAMPUS
PEÑA



4. CONCLUSIONES

4.1 REFERENTE A LAS LETRAS

Un diseñador podría crear su propia tipografía para de esta forma imprimirle su personalidad y carácter, pero, por otro lado, es importante en diseño poder tomar fuentes tipográficas ya existentes para usarlas como las de uno. Los guayaquileños son particularmente atraídos por las letras escritas a mano, debe ser a causa de los pocos recursos, los scripts se adaptan perfectamente a las letras pintadas a mano, por su soltura al ser impresos tanto como al ser escritas. Encontramos letreros relativamente sofisticados considerando que fueron encontrados en el zonas céntricas o rurales, teniendo como propósito el atraer a clientes de una manera elegante. En los 70 y 80, el catalogo Letraset, antes de la revolución digital, dió una fuente de información a los creadores de letreros, y permitía fuentes tipográficas ser empleadas en una manera más directa. Al paralelo del desarrollo de estas tecnologías, letras vernaculares y logotipos inventados todavía son creados por pintores de letreros y diseñadores, y la continua fuerza creativa de estilos personales es evidente sobre todo en negocios de nuestra ciudad.

4.2 REFERENTE A LOS LETREROS

Pintar letreros es un arte, muy vivo en nuestra urbe. Se nota una conformidad menos gráfica que en otras ciudades del mundo. Así existiera una conciencia de herencia y el deseo por conservarlo, muchos excelentes y bellos ejemplos inevitablemente desaparecerán cuando los negocios cambien de manos. Los letreros han sido un brillante y variado símbolo de identidad cultural de Guayaquil, parte de su idiosincracia, que ahora podrían peligrar por dilución por influencias extranjeras, a su vez, por ordenanzas municipales o por tiempo. Este cambio generará nuevas oportunidades de diseño.

Guayaquil siempre ha tenido una fascinación por lo controversial, siendo el puerto principal del país, la ciudad con mayor mezcla racial e ideológica, no se ha encontrado en ella grandes muestras de un acercamiento innovador o desafiante hacia la tipografía, osea que el diseño gráfico en la ciudad no esta muy desarrollado y que

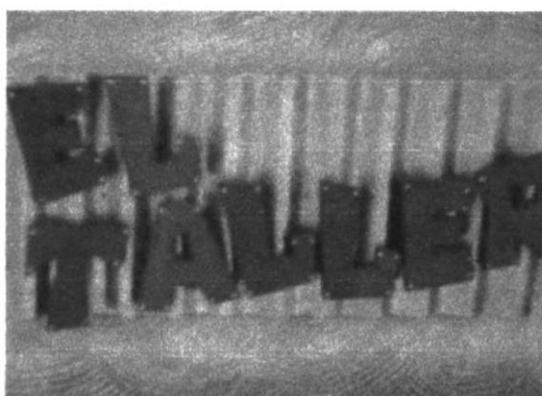


FIG. 172-173. Hay algo obvio que queda confirmado, como lo dijo David Byrne (músico y compositor, ex Talking Heads): "Los letreros comunican. Pero a veces a un nivel que sobrepasa lo lógico, que sobrepasa los centros racionales del cerebro. Simplemente se entiende sin pensar. Trabaja como la música."

seguimos tratando de reinventar día a día la relación entre diseño y tipografía, y todavía no lo logramos. En otras palabras, presenciamos una revolución en comunicación visual trata de romper la tradición y forjar nuevas estéticas, estamos rodeados del testimonio de este talento innato, ante los orígenes de nuestra propia identidad y creatividad.

4.3 REFERENTE A LA COMUNICACIÓN

Toda forma de comunicación podría quedar resuelta pensando que *"No se puede no comunicar"*, pero en nuestro medio en el que no hay interés en ningún tipo de relación de color o forma, la comunicación se ve centrada en la expresión de emociones humanas básicas, o lo que sea capaz de contribuir como personal el artista, o simplemente salgamos a dar una vuelta por el centro y encontremos con letreros que son más pinturas que carteles publicitarios, más pictóricos que tipográficos, en un ambiente que es una integración de la tipografía, imagen y el medio. Consideremoslo como medio de comunicación masiva. Y este medio parecería utilizar una metodología que rechaza las fuentes tipográficas y que no se puede escapar de las condiciones de la línea y lugar.



FIG. 174-176. La fabricación de letreros de cartón o de acrílico para su ilimitado uso se extiende en toda la ciudad, siendo el grabado una forma más personalizada. Incluso el uso del letrero de alquiler de teléfono resulta una representación visual obsoleta, ya que con los adelantos tecnológicos resulta una muestra de contemporaneidad icónica.

4.4 REFERENTE A NUESTRA IDENTIDAD

Tipografía funcional. Dos palabras que ayudarían en cierta forma a identificar el diseño en Guayaquil, pero lo que sería el antiguo o viejo diseño de la ciudad. Algo es cierto; una vez revisadas estas páginas, las letras de la ciudad no son tan radicales como claman ser, pero estemos seguros que con teorías se podría explotar todo el campo y redefinir las relaciones entre el lenguaje escrito, la tipografía y su interpretación. De esta forma nos estaríamos proveyendo de nuevas perspectivas que nos permitirán explorar más prácticas tipográficas.

Se quiera aceptar o no uno lleva su ciudad en su sangre, su barrio, su escuela, sus calles, sus letras. Hasta ahora nos hemos enfocado en diseño gráfico que nos llega de afuera, entendiéndose que, como se trata de un campo prácticamente nuevo, (como materia de estudio e investigación) no se ha desarrollado siquiera. Pero retomando nuestras influencias actuales, los movimientos publicitarios de interés, todos éstos tienen que provenir de una fuente, sea de inspiración o explotación. De esta forma, nuestro diseño, proveniente de nuestra ciudad sería más social, más tradicionalista, más kitsch, icónico. Encasillado en un Modernismo Postmoderno, en un rincón de la Deconstrucción gráfica. Nuestra identidad gráfica es simple y de sentido claro, directa, una idiosincracia, un idealismo tipográfico prevalecedor.



BIBLIOTECA
CAMPUS
PEÑA



FIG. 177-179. No es algo que existe solo en Guayaquil, sino en todo el mundo. La gente aplica a sus carteles, señales y signos parte de su personalidad, de la idiosincracia del pueblo.

4.5 REFERENTE A LA ROTULACIÓN

La tipografía de rotulación es el medio más utilizado en nuestra ciudad, pero es un medio envejecido. Si bien en el tiempo que era realizada, años 50, la técnica de la fotocomposición era la que facilitaba la creación de tipos y con ello la experimentación y bien podría establecerse un apartado para los nuevos tipos destinados a dotar de mayor expresividad al mensaje tipográfico, en la época actual con la plena instalación de los sistemas de autoedición y la facilidad existente para la creación de tipos, la rotulación queda obsoleta.

Estos tipos de rotulación fueron pensados para trabajos de publicidad. Su pesada estructura así como sus trazos terminales cuadrados y sin enlazar, les daban mayor impacto y se utilizaba hasta entonces en carteles y comunicaciones publicitarias, y su popularidad.



FIG. 180-182. Con el paso del tiempo la rotulación tipográfica de letreros o sobre pared va siendo reemplazada por letreros impresos o de vinil adhesivo, trabajando con principios parecidos a la rotulación manual, pero producidos con materiales más duraderos o ligeros, a los que se le aumenta la libertad del diseño en computadora.

4.6 CONCLUSIONES EN GENERAL

La tecnología cambia nuestra percepción de la realidad, pero también es el papel del artista retar y disorientar los sentidos de una forma más natural, sin olvidar que sin presente no hay pasado, y es en éste en el que encontraremos las piezas de nuestra identidad, nuestra forma de ser, pensar, cuando convirtamos nuestras letras en íconos sin la utilización de conceptos abstractos, directamente como somos nosotros.

Guayaquil almacena distintos estilos tipográficos a través del último siglo 20, que se presenta ante nosotros como una identidad idiosincrática guayaquileña.

Hoy no tenemos idea cómo va a ser el futuro de la tipografía, pero quizás tenga que ver un poco con el desapego a la tecnología y el retorno a lo tradicional, pero podemos almacenar la forma en la que se comunica y como lo hizo en el pasado, pudiendo aplicarlos en un futuro, denotando su cambio de forma, su nuevo lenguaje visual.

Esta investigación fue realizada para que nos diéramos cuenta en el ambiente en el que estamos metidos, para que abramos los ojos y miremos a nuestro alrededor y nos enfrentemos a la realidad de nuestra y de todas las ciudades del mundo: estamos rodeados de tipografías, vivamos entre cemento, asfalto, madera o arena. Hay letras en todos lados, y si no es la naturaleza la que se encarga de adaptarse. Como escribió Marshall McLuhan: " *El ambiente informativo en el que vivimos nos es tan imperceptible como lo es el agua para los peces.*" No hay que ser diseñador para escribir, es algo casi innato en cada persona buscar una forma de diferenciarse de las demás, pero si se habla de tipografía, innato o no, impuro o no, incomercial o comercial, cuando se aplica a algún diseño y funciona, ahí es tipografía. A mediados del siglo anterior, cuando recién nacía lo que hoy conocemos como el diseño gráfico, se decía que la tipografía era el escudo de los malos ilustradores. En Guayaquil la tipografía se sigue utilizando como ilustración, ninguna letra siendo exacta a otra, por eso se plantea la pregunta de que si la pintura puede ser tipografía y viceversa. En el primer caso, se consideraría al diseñador un artista comercial. Tipografía como pintura, si existen muestras de artistas plásticos y gráficos que incluyen la tipografía como parte de su obra, incluso en happenings y esculturas

Embarcarse en esta exploración tipográfica nos lleva a tantas etapas y épocas de la tipografías, porque Guayaquil se quedó en cada una de ellas, una parte de la urbe no a avanzado desde hace 50 años estéticamente.

Habiendo analizado esta investigación se podría decir en pocas palabras:

- El evidente azar y la impredecibilidad en la aplicación de tipos para la rotulación de letreros.
- La tipografía empleada en Guayaquil sigue tomando muchos elementos de las escuelas modernistas de diseño, sobretodo del estilo internacional. Composiciones asimétricas para elegancia y dinamismo en letreros.
- El diseño tipográfico en estado de mínima evolución.
- La predilección por tipos geométricos, palo seco y góticas.
- En Guayaquil tenemos aún las muestras del diseño que ha sobrevivido la revolución tecnológica.
- Guayaquil, mezcla de tipografía artesanal e imaginería kitsch.



BIBLIOGRAFÍA

- Emigre # 36: Mouthpiece, Otoño 1995. Emigre Graphics TM.
- Typography Now: The Next Wave, 1992. Rick Poynos, Eduard booth-clibborn, why not associates. North Lights BedCS.
- The End of Print: The Graphic Design of David Carson. 1995. Lewis Blackwale. Laurence King Publishing.
- Print L:II, Marzo/Abril, 1996: Pushing Boundaries, with an eye on tradition. RC Publications INC.
- Print L:II, Marzo/Abril, 1996: The next level of graffiti. RC Publications INC.
- Print XL:IV:V, Enero/Febrero, 1996: Commercial Style. RC Publications INC.
- Print LII:II, Mayo/Junio, 1998: The ice cream trucks of Los Angeles.RC Publications INC.
- Print XLX:I, Julio/Agosto, 1996: Taking the bus in Paris.RC Publications INC.
- The Graphic Language of Neville Brody 2, 1994. Jon Wozencroft. Singapore CS Graphics Ltd.
- Affiche # 16, 1996: What makes David Carson tick? Wabnitz Editions.
- Gardners: Art through the ages, 9th edition. De la Croix, Tarsey, Kirkpatrick. University of Michigan. HBJ Publising
- Baseline # 16, Enero, 1995: Cuentos callejeros, stories of the spanish streets. Bradbourne Publishing LTD.
- Print LII:I, Enero/Febrero, 1999: Che and Nike in Havana.RC Publications INC.
- Safety Symbols Art, 1995.
- Print's Best Typography, 1995. RC Publications INC.
- Affiche # 15, 1995: Signs of the times. Wabnitz Editions.
- Print LII:I, Enero/Febrero, 1999: The mark of the wall dogs.RC Publications INC.
- Step by Step Graphics, volumen 13, número 5. Dynamic Graphics INC.
- Historia del Diseño Gráfico. 3ra edición. Phillip B. Morgan. Mc Graw Hill/ Interamericana editores SA. 2000.
- The Art of Typohraphy: An Introduction to TYPE.ICON.OGRAPHY. Martin Solomon. Watson-Guptill Publications. Nueva York. 1986.

