

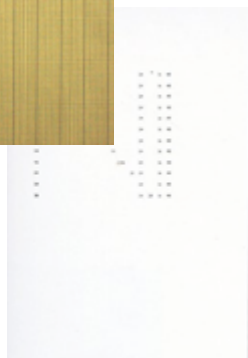
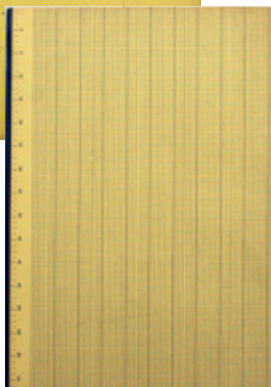
DCIII — EX02

Fbaul · 1º semestre 2018/19
Luísa Ribas · Isabel Castro
<http://dc3e4em1819.wordpress.com/>



TIPOGRAFIA

*princípios e confrontos
(clareza, transparência, universalidade, ordem, modularidade, integralidade)*



Im VERLAG DES BILDUNGSVERBANDES der Deutschen Buchdrucker,
Berlin SW 61, Dreißendstr. 5, erscheint demnächst:

JAN TSCHICHOLD

Lehrer an der Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker in München

DIE NEUE TYPOGRAPHIE

Handbuch für die gesamte Fachwelt
und die drucksachenverbrauchenden Kreise

Das Problem der neuen gesellenden Typographie hat eine lebhaft
Diskussion bei allen Beteiligten hervorgerufen. Wir glauben dem Bedürf-
nis, die aufgeworfenen Fragen ausführlich behandelt zu sehen, zu ent-
sprechen, wenn wir jetzt ein Handbuch der **NEUEN TYPOGRAPHIE**
herausbringen.

Es kam dem Verfasser, einem ihrer bekanntesten Vertreter, in diesem
Buche zunächst darauf an, den engen Zusammenhang der neuen
Typographie mit dem **Gesamtkomplex heutigen Lebens** aufzuzei-
gen und zu beweisen, daß die neue Typographie ein ebenso notwendiger
Ausdruck einer neuen Gesinnung ist wie die neue Baukunst und
alles Neue, das mit unserer Zeit anbricht. Diese geschichtliche Notwen-
digkeit der neuen Typographie belegt weiterhin eine kritische Dar-
stellung der **alten Typographie**. Die Entwicklung der **neuen Mate-
riel**, die für alles Neue unserer Zeit gütig bahnbrechend gewesen ist,
wird in einem reich illustrierten Aufsatz des Buches leicht fälschlich dar-
gestellt. Ein kurzer Abschnitt „**Zur Geschichte der neuen Typogra-
phie**“ leitet zu dem wichtigsten Teile des Buches, den **Grundbegriffen**
der neuen Typographie über. Diese werden klar herausgeschält,
richtige und falsche Beispiele einander gegenübergestellt. Zwei wei-
tere Artikel behandeln „**Photographie und Typographie**“ und
„**Neue Typographie und Normung**“.

Der Hauptwert des Buches für den Praktiker besteht in dem zweiten
Teil „**Typographische Hauptformen**“ (siehe das nebenstehende
Inhaltsverzeichnis). Es fehlte bisher an einem Werke, das wie dieses Buch
die schon bei einfachen Satzaufgaben auftauchenden gesellischen
Fragen in gebührender Ausführlichkeit behandelte. Jeder Teilabschnitt
enthält neben **allgemeinen typographischen Regeln** vor allem die
Abbildungen aller in Betracht kommenden **Normblätter** des Deutschen
Normenausschusses, alle andern (z. B. postalischen) **Vorschriften** und
zahlreiche Beispiele, Gegenbeispiele und Schemen.

Für jeden Buchdrucker, insbesondere jeden Akzidenzsetzer, wird „Die
neue Typographie“ ein **unentbehrliches Handbuch** sein. Von nicht
geringerer Bedeutung ist es für Reklamefachleute, Gebrauchsgraphiker,
Kaufleute, Photographen, Architekten, Ingenieure und Schriftsteller,
also für alle, die mit dem Buchdruck in Berührung kommen.

VORZUGS-ANGEBOT

INHALT DES BUCHES

Werten und Wesen der neuen Typographie
Das neue Weltbild
Die alte Typographie (Bibeldruck und Kerk)
Die neue Kunst
Zur Geschichte der neuen Typographie
Die Grundbegriffe der neuen Typographie
Photographie und Typographie
Neue Typographie und Normung

Typographische Hauptformen

Das Typosignet
Der Geschäftsbrief
Der Korbbrief
Briefhüllen ohne Fenster
Fensterbriefhüllen
Die Postkarte
Die Notizkarte mit Klappe
Die Besuchskarte
Die Besuchskarte
Werbeprospekte (Karten, Blätter, Prospekte, Kataloge)
Das Typosignet
Das Briefmarken
Schriftformen, Tafeln und Schemen
Inserate
Die Zeitschrift
Die Tageszeitung
Die illustrierte Zeitung
Tabellensatz
Das neue Buch

Normographie
Verzeichnis der Abbildungen
Register

Das Buch enthält über **125 Abbildungen**, von
denen etwa ein Viertel **zweifärbig gedruckt** ist,
und umfaßt gegen **200 Seiten** auf gutem Kunst-
druckpapier. Es erscheint im Format **DIN A5 (148 x
210 mm)** und ist **biegsam in Ganzleinen gebunden**.

Preis bei Vorbestellung bis 1. Juni 1928:
durch den Buchhandel nur zum Preise von

5.00 RM
6.50 RM

Bestellschein umstehend ➡

Typ. Technische

CLAREZA (Tschichold 1928)
TRANSPARÊNCIA (Warde 1930)
UNIVERSALIDADE (Bayer 1967)
ORDEM (Ruder 1959)
MODULARIDADE (Froshaug 1967)
INTEGRALIDADE (Gerstner 1959-1963)

CLAREZA (Tschichold 1928)

The essence of the New Typography is clarity. This puts it into deliberate opposition to the old typography whose aim was “beauty” and whose clarity did not attain the high level we require today. This utmost clarity is necessary today because of the manifold claims for our attention made by the extraordinary amount of print, which demands the greatest economy of expression.[...] The New Typography is distinguished from the old by the fact that its first objective is to develop its visible form out of the functions of the text. It is essential to give pure and direct expression to the contents of whatever is printed; just as in the works of technology and nature, “form” must be created out of function. Only then can we achieve a typography that expresses the spirit of modern man. The function of printed text is communication, emphasis (word value), and the logical sequence of the contents. Every part of a text relates to every other part by a definite, logical relationship of emphasis and value, predetermined by content. It is up to the typographer to express this relationship clearly and visibly through type sizes and weight, arrangement of lines, use of color, photography, etc. [...]

Asymmetry

Hence the predominance of asymmetry in the New Typography. Not least, the liveliness of asymmetry is also an expression of our own movement and that of modern life; it is a symbol of the changing forms of life in general when asymmetrical movement in typography takes the place of symmetrical repose. [...]

Color

color is used functionally, i.e., the physiological effect peculiar to each color is used to increase or decrease the importance of a block of type, a photograph, or whatever. [...] Pure red, yellow, and blue, unmixed with black, will generally be preferred, because of their intensity, but other mixed colors need not be excluded. [...]

Type

the so-called “grotesque” (sans serif) or “block letter” (“skeleton letters” would be a better name) is the only one in spiritual accordance with our time. [...] [books] entirely set in sans serif... remain the exception. In such cases the text face will be a good roman, and sans serif will be reserved for emphasis. [...]

On the Expressiveness of Type

we require from type plainness, clarity, the rejection of everything that is superfluous. That leads us to a geometric construction of form. [...]

Orthography as at present or all in lower case

The New Typography demands economy in type design. [...] Lower case letters are far easier to read, because of the ascenders and descenders which make complete words easier to recognize.[...] At the same time, while the New Typography regards the removal of capitals as desirable, it is not an absolute demand. But it lies, like a more logical design for our orthography, in our path: an unmistakable design for typography that is in harmony with the desires and demands of our time. [...]

TRANSPARÊNCIA (Warde 1930)

There are ways of setting lines of type that may work well enough, and yet keep the reader subconsciously worried by the fear of “doubling” lines, reading three words as one, and so forth. Now the man who first chose glass instead of clay or metal to hold his wine was a “modernist” in the sense in which I am going to use that term. That is, the first thing he asked of this particular object was not “How should it look?” but “What must it do?” and to that extent all good typography is modernist. [...]

If books are printed in order to be read, we must distinguish readability from what the optician would call legibility. A page set in 14-pt. Bold Sans is, according to the laboratory tests, more “legible” than one set in 11-pt. Baskerville. A public speaker is more “audible” in that sense when he bellows. But a good speaking voice is one that is inaudible as a voice. It is the transparent goblet again!

UNIVERSALIDADE (Bayer 1967)

typographers envisioned possibilities of deeper visual experiences from a new exploitation of the typographic material itself. they called for clarity, conciseness, precision; for more articulation, contrast, tension in the color and black-and-white values of the typographic page. [...]

universal communication: for a long time to come we will accept the existence of the different languages now in use. this will continue to pose barriers to communication, even after improved (possibly phonetic) writing methods have been adopted within all the languages. therefore, a more universal visual medium to bridge the gap between them must eventually evolve. first steps in this direction have, strangely enough, been made by the artist. now science must become a teammate and give him support with precise methods for a more purposeful handling of visual problems.

ORDEM (Ruder 1959)

Typography is regarded primarily as a means of ordering the various constituents of a layout. Exacting artistic postulates or creations are no longer involved; the endeavour is simply to find a formally and functionally satisfactory answer to daily requirements. The rule that a text should be easily readable is an unconditional one. [...]

The amount of text set on any one page should not be more than the reader can cope with; lines that are over sixty letters are considered difficult to read; word and line spacing are closely interrelated and have a most important influence on effortless reading. It is only when these elementary stipulations have been fulfilled that the question of form arises. These rules, however, do not by any means imply any restriction of artistic freedom for the sake of an inflexible system. [...] interrelation of function and form [...] unprinted spaces [...] "overall" design [...] grid [...] written and printed texts [...] typography in pictorial work.

MODULARIDADE (Froshaug 1967)

To mention both typographic, and, in the same breath/ sentence, grids, is strictly tautologous. The word typography means to write/print using standard elements; to use standard elements implies some modular relationship between such elements; since such relationship is two-dimensional, it implies the determination of dimensions which are both horizontal and vertical. [...]

For each text to be translated into typographic terms, determine not just how the text appears, but what it means to say. Discover if there be an existing typographic language which allows this fullest meaning to be set out. If not, how must the typographic syntax semantics be so changed that this most loved and fullest meaning is set clear. [...] Look at the length of line – consider the reader; look at the type, its size, the length of line it's set to (the horizontal) or the relation of the x-height of each line to neighbour lines (the vertical). Make all mistakes that can be made, while thinking that this trial, which afterwards may prove mistaken, is worth the most serious exploration [...]. To find the text, to stipulate the ways in which it gets manipulated, to cohere all the mutually-destructive (as they may, at first, seem) requirements into a still centre of quiet meaning: this needs a knowledge and a recognition of typography. Admit constraints: then, having admitted, fill with discovery.

INTEGRALIDADE (Gerstner 1963)

Today typographers use both sanserif and roman type, set both symmetrically and asymmetrically, use both flush left, ragged right and flush left, flush right. Today everything is stylistically allowable, allowable from the point of view of up-to-dateness.

[...] The designer's freedom lies not at the margin of a text but at its very center. Only then is the typographer free to perform as an artist when he understands and considers all the parts of the job in hand. And every solution he finds on this basis will be an integral one, will achieve a unity between language and type, between content and form. [...]

the result of integral typography is a 'new unity' [...]

unity is reached in different phases, each successor including its predecessor:

- in the integration of different signs, different letters into the word
- in the integration of different words into the sentence
- in the integration of different sentences into the 'reading-time' dimension
- in the integration of independent problems and functions.

INTRODUÇÃO

Em 1925 Tschichold publica na *Typographische Mitteilungen* o manifesto que define a tipografia elementar como a criação de uma relação lógica e visual entre as letras, palavras e texto. Deste texto deriva os princípios que irão orientar a Nova Tipografia, tal como os sistematiza em 1928, banindo a simetria e afirmando a composição assimétrica. A assimetria era assumida como a expressão rítmica do design funcional — mais lógica e opticamente eficaz que a simetria. Tschichold defende igualmente a economia de meios, o uso significativo do contraste, da cor, do espaço em branco, a predominância das fontes sem serifa, uso de caixa baixa pela legibilidade e economia, bem como o uso de formatos standardizados. Enfatiza a clareza e objectividade como a essência da nova tipografia (embora mais tarde relativize estes princípios de ruptura com a tradição).

Por sua vez, Beatrice Warde dá o seu eco pessoal ao carácter funcional da tipografia, com uma aproximação baseada na tradição. A seu ver, as aproximações clássicas eram passíveis de informar a nova tipografia, como uma peça de vidro — bela mas transparente — que proporciona clareza à comunicação.

Reforçando a ideia de universalidade na comunicação, Herbert Bayer assume uma postura radical, afirmando a tipografia reduzida ao essencial (nomeadamente através do desenho de um alfabeto universal em 1925). Bayer anula a caixa alta e as serifas, reduzindo a letra ao seu esqueleto (geométrico) e ecoando os princípios da tipografia sistematizados por Tschichold em 1928. No texto “*on typography*” sublinha os avanços feitos na tipografia e antevê um futuro de constante reconfiguração da mesma.

Numa afirmação dos princípios modernistas, Emil Ruder é um dos designers que se opõe ao retorno à tradição de Tschichold, ecoando as ideias de Max Bill sobre a funcionalidade e carácter elementar da tipografia. Ruder assume a ‘ordem’ como princípio de composição absoluto, aliado a uma aplicação à grelha e fontes sem serifa, como resposta formal e funcional às exigências da comunicação.

Segundo um foco nas particularidades do material tipográfico, Anthony Froshaug reage a uma visão doutrinária da nova tipografia ao promover e desenvolver uma investigação e exploração da tipografia matematicamente precisa a fim de revelar o texto com a maior clareza. Enuncia a noção de tipografia enquanto grelha, afirmando que a grelha é algo inerente ao material tipográfico e sua modularidade intrínseca — da letra à palavra, à frase, ao texto e à página.

Por fim, Karl Gerstner acaba por rever e questionar as teorias das décadas anteriores (a tipografia elementar, a nova tipografia dos anos 20 e a tipografia funcional dos anos 40), reafirmando a teoria de Moholy-Nagy: “à legibilidade e comunicação nunca deve ser imposta uma estética prévia.” Desta forma dá eco a noção de Kurt Schwitters sobre a criação de uma ‘gestalt unificada’, com a noção de ‘tipografia integral’ (moldada como um todo) que vem suplantar princípios dogmáticos (sob a ideia de procedimento para chegar à integralidade).

Se os excertos expostos encontram alguma afinidade ao afirmar uma concepção funcional da tipografia, também divergem e se contradizem pontualmente naquilo que são as interpretações dos seus objectivos e dos princípios de design passíveis de os cumprir. Enquanto Jan Tschichold inicialmente afirma os princípios da clareza em quebra com a tradição, a assimetria, o carácter elementar da tipografia e o uso de fontes grotescas adequadas ao espírito moderno, mais tarde revê a necessidade de convenções e manifesta uma abertura à tradição que corresponde, em particular, aos requisitos do design de livros em que se especializou.

Os seus contemporâneos reagem, proclamando a ruptura modernista com a tradição, nomeadamente revisitando a noção de funcionalidade, proclamando a objectividade e universalidade na comunicação e afirmando que todas as exigências (técnicas, económicas, funcionais e estéticas) devem ser cumpridas e determinar a configuração do texto. Em contraponto, Froshaug define uma atitude exploratória que orienta a sua investigação, quase obsessiva, da matéria tipográfica enquanto veículo semântico. Explora a sua métrica e construção, dando forma à ideia de que a nova tipografia permite um design flexível, ao mesmo tempo que promove a 'standardização' pela construção de unidades, tal como num edifício: a tipografia assume-se como uma grelha. Por sua vez, Gerstner, revê as noções anteriores compatibilizando estes diferentes princípios sob a noção de 'tipografia integral', i.e. moldada como um todo. A tipografia é vista como a arte de formar um todo a partir de partes pré-determinadas. Assim, a tipografia integral aspira a uma fusão entre linguagem e tipo, resultando numa nova unidade, um todo superior.

METODOLOGIA E OBJECTIVOS

Propõe-se com este exercício uma reflexão e exploração de visões formais e funcionais da tipografia segundo os conceitos enunciados pelos diferentes autores e as noções e eles associadas. Para tal, com base nos textos de referência que expõem estas noções (e após pesquisa sobre o princípio/conceito escolhido), devem produzir um texto sumário (aprox. 150 p.) que elucida e comenta a ideia de tipografia em causa. Funcionando como uma introdução ao princípio de tipografia seleccionado, o conteúdo textual do folheto é complementado com citações ou excertos de textos do autor em causa (devidamente referenciadas) podendo ainda citar outras referências bibliográficas relevantes. Será avaliado o conhecimento que o aluno revela do conceito explorado, a clareza e qualidade da escrita, a que se deve aliar uma estratégia de formalização e linguagem gráfica adequada.

Com base neste material deverão paginar um panfleto/folheto que enuncia e veicula o conceito escolhido, tanto textual como tipograficamente. Este objecto pode ser entendido como um elemento de comunicação que normalmente lida com questões de interesse actual, segundo uma natureza ideológica e estilo assertivo. Devem procurar veicular e reinterpretar os princípios de tipografia defendidos pelo(s) autor(es) atendendo a que o tema não é o autor mas sim a noção de tipografia enunciada pelo mesmo.

Formato (de A2 a A5/dobrado), escolhas tipográficas ao critério do aluno (limitadas a 2 famílias) respeitando os princípios enunciados pelos autores. A solução é exclusivamente tipográfica, com uso de 2 cores directas sobre papéis, formatos e esquemas de dobras ao critério do aluno.

CALENDÁRIO

3 de Outubro

— lançamento Ex 02 + TPC – leitura dos textos, selecção de temas e pesquisa relativa à formalização dos princípios enunciados pelos autores, recolha de citações.

08 a 12 de Outubro

— aula 1 – discussão da pesquisa e dos conteúdos a incluir.
+ TPC (pesquisa sobre formalização e elaboração do texto (100 p. máx.).
— aula 2 – revisão dos conteúdos e composição (formato, dobras).
— aula 3 – desenvolvimento do panfleto (composição, formato, dobras, papéis, cores).

15 a 19 de Outubro

— aula 1 – finalização do panfleto (formato, dobras, papéis, cores).
— aula 2 – revisão maquete (provisória) impressa (entrega via *dropbox* ou *drive* até 5ª).
— aula 2 – revisão final + indicações para avaliação periódica (e *blog*).

REFERÊNCIAS

(disponíveis na dropbox salvo indicação em contrário).

Textos de Contextualização

Hollis, Richard. 2012. "Swiss Style: Art and the new typography." *About Graphic Design*. pp. 215-221. London: Occasional Papers.

Hollis, Richard. 2006. "Principles of the New Typography". *Swiss Graphic Design: The Origins and Growth of an International Style 1920-1965*. pp. 40-43. London: Lawrence King Publishers. DG 6/252

———. 2006. "TM and Integral typography". *Swiss Graphic Design: The Origins and Growth of an International Style 1920-1965*. pp. 222-225. London: Lawrence King Publishers. DG 6/252

TXT de referência

Tschichold, Jan. 1928. *The New Typography* (excerto).

Warde, Beatrice. 1930. *The Cristal Goblet, or why printing should be invisible*.

Bayer, Herbert. 1967. *On typography*.

Ruder, Emil. 1959. *Typography of order*.

Froshaug, Anthony. 1967. *Typography is a Grid*.

Gertner, Karl. 1963. *Integral typography*.