



ANTOLOGIA

TIPOGRAFIA II
DISEÑO GRÁFICO
CUARTO CUATRIMESTRE

Marco Estratégico de Referencia

ANTECEDENTES HISTORICOS

Nuestra Universidad tiene sus antecedentes de formación en el año de 1979 con el inicio de actividades de la normal de educadoras “Edgar Robledo Santiago”, que en su momento marcó un nuevo rumbo para la educación de Comitán y del estado de Chiapas. Nuestra escuela fue fundada por el Profesor de Primaria Manuel Albores Salazar con la idea de traer Educación a Comitán, ya que esto representaba una forma de apoyar a muchas familias de la región para que siguieran estudiando.

En el año 1984 inicia actividades el CBTiS Moctezuma Ilhuicamina, que fue el primer bachillerato tecnológico particular del estado de Chiapas, manteniendo con esto la visión en grande de traer Educación a nuestro municipio, esta institución fue creada para que la gente que trabajaba por la mañana tuviera la opción de estudiar por las tarde.

La Maestra Martha Ruth Alcázar Mellanes es la madre de los tres integrantes de la familia Albores Alcázar que se fueron integrando poco a poco a la escuela formada por su padre, el Profesor Manuel Albores Salazar; Víctor Manuel Albores Alcázar en septiembre de 1996 como chofer de transporte escolar, Karla Fabiola Albores Alcázar se integró como Profesora en 1998, Martha Patricia Albores Alcázar en el departamento de finanzas en 1999.

En el año 2002, Víctor Manuel Albores Alcázar formó el Grupo Educativo Albores Alcázar S.C. para darle un nuevo rumbo y sentido empresarial al negocio familiar y en el año 2004 funda la Universidad Del Sureste.

La formación de nuestra Universidad se da principalmente porque en Comitán y en toda la región no existía una verdadera oferta Educativa, por lo que se veía urgente la creación de una institución de Educación superior, pero que estuviera a la altura de las exigencias de los jóvenes que tenían intención de seguir estudiando o de los profesionistas para seguir preparándose a través de estudios de posgrado.

Nuestra Universidad inició sus actividades el 18 de agosto del 2004 en las instalaciones de la 4ª avenida oriente sur no. 24, con la licenciatura en Puericultura, contando con dos grupos de

cuarenta alumnos cada uno. En el año 2005 nos trasladamos a nuestras propias instalaciones en la carretera Comitán – Tzimol km. 57 donde actualmente se encuentra el campus Comitán y el Corporativo UDS, este último, es el encargado de estandarizar y controlar todos los procesos operativos y Educativos de los diferentes Campus, Sedes y Centros de Enlace Educativo, así como de crear los diferentes planes estratégicos de expansión de la marca a nivel nacional e internacional.

Nuestra Universidad inició sus actividades el 18 de agosto del 2004 en las instalaciones de la 4ª avenida oriente sur no. 24, con la licenciatura en Puericultura, contando con dos grupos de cuarenta alumnos cada uno. En el año 2005 nos trasladamos a nuestras propias instalaciones en la carretera Comitán – Tzimol km. 57 donde actualmente se encuentra el campus Comitán y el corporativo UDS, este último, es el encargado de estandarizar y controlar todos los procesos operativos y educativos de los diferentes campus, así como de crear los diferentes planes estratégicos de expansión de la marca.

MISIÓN

Satisfacer la necesidad de Educación que promueva el espíritu emprendedor, aplicando altos estándares de calidad Académica, que propicien el desarrollo de nuestros alumnos, Profesores, colaboradores y la sociedad, a través de la incorporación de tecnologías en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

VISIÓN

Ser la mejor oferta académica en cada región de influencia, y a través de nuestra Plataforma Virtual tener una cobertura Global, con un crecimiento sostenible y las ofertas académicas innovadoras con pertinencia para la sociedad.

VALORES

- Disciplina
- Honestidad
- Equidad
- Libertad

ESCUDO



El escudo de la UDS, está constituido por tres líneas curvas que nacen de izquierda a derecha formando los escalones al éxito. En la parte superior está situado un cuadro motivo de la abstracción de la forma de un libro abierto.

ESLOGAN

“Mi Universidad”

ALBORES



Es nuestra mascota, un Jaguar. Su piel es negra y se distingue por ser líder, trabaja en equipo y obtiene lo que desea. El ímpetu, extremo valor y fortaleza son los rasgos que distinguen.

Tipografía II

Objetivo de la materia:

Conocer el funcionamiento de la tipografía para la aplicación correcta de la misma en las diferentes áreas del Diseño Gráfico, con el fin de transmitir un mensaje gráfico visual óptimo.

TEMAS Y SUBTEMAS

UNIDAD I ESTRUCTURA Y CARACTERÍSTICAS DE LA TIPOGRAFÍA

- 1.1 Elementos básicos
- 1.2 Forma y contraforma
- 1.3 Tamaño de tipo y espaciado
- 1.4 Variaciones visuales

UNIDAD II ASPECTOS ESTILÍSTICOS

- 2.1 Clasificación de estilo
- 2.2 Conocer el qué y el porque: los detalles
- 2.3 Combinación de estilos

UNIDAD III FUNCIONAMIENTO DEL TEXTO

- 3.1 Número de caracteres, subrayado y anchura del párrafo
- 3.2 Lógica de alineación
- 3.3 Exploración del borde irregular
- 3.4 Párrafo idóneo
- 3.5 Detalles tipográficos

UNIDAD IV LA TEXTURA Y EL ESPACIO

- 4.1 Cuando el tipo es visual
- 4.2 Color tipográfico
- 4.3 Alineaciones, masas y vacíos

UNIDAD V LOS TIPOS COMO INFORMACIÓN

- 5.1 Jerarquización
- 5.2 Estructura detallada y navegación

UNIDAD V LOS TIPOS COMO INFORMACIÓN

- 6.1 El tipo en color
- 6.2 Color y jerarquía

ÍNDICE

UNIDAD I ESTRUCTURA Y CARACTERÍSTICAS DE LA TIPOGRAFÍA

1.1 Elementos básicos.....	9
1.2 Forma y contraforma.....	10
1.3 Tamaño de tipo y espaciado.....	11
1.4 Variaciones visuales.....	12

UNIDAD II ASPECTOS ESTILÍSTICOS

2.1 Clasificación de estilo.....	15
2.2 Conocer el qué y el porque: los detalles.....	17
2.3 Combinación de estilos.....	18

UNIDAD III FUNCIONAMIENTO DEL TEXTO

3.1 Número de caracteres, subrayado y anchura del párrafo.....	20
3.2 Lógica de alineación.....	20
3.3 Exploración del borde irregular.....	22
3.4 Párrafo idóneo.....	23
3.5 Detalles tipográficos.....	24

UNIDAD IV LA TEXTURA Y EL ESPACIO

4.1 Cuando el tipo es visual.....	25
4.2 Color tipográfico.....	26
4.3 Alineaciones, masas y vacíos.....	26

UNIDAD V LOS TIPOS COMO INFORMACIÓN

5.1 Jerarquización.....	27
5.2 Estructura detallada y navegación.....	28

UNIDAD V LOS TIPOS COMO INFORMACIÓN

6.1 El tipo en color.....	31
6.2 Color y jerarquía.....	31

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA.....	32
VIDEOS RELACIONADO.....	32

UNIDAD I ESTRUCTURA Y CARACTERÍSTICAS

La tipografía es la expresión visual del lenguaje. La tarea esencial del tipógrafo es interpretar y comunicar el texto su tono su ritmo su estructura lógica y su extensión determinan las posibilidades de su forma tipográfica. El tipógrafo es el texto lo que el director teatral al guión o el músico a la partitura.

1.1 Elementos básicos

Las letras del alfabeto occidental están construidas a partir de un sistema de líneas con intrincadas gradaciones visuales prácticamente invisibles. A tamaño normal de lectura, el ojo percibe las letras con el mismo peso altura y anchura. Éste es el efecto más importante del tipo: la uniformidad estilística evita las distracciones durante el proceso de lectura. Cuando se agranda el tipo, se hacen evidentes los cambios diminutos en la altura, anchura y la forma de los caracteres. Advertir estas consideraciones ópticas y comprender su efecto en el espaciado, la organización, la comunicación estilística, la legibilidad y la composición es crucial.

Al agrandar las letras se aprecian los pequeños ajustes que se realiza para compensar las características ópticas y unificarlas. Los diferentes ángulos, formas de los trazos y los cambios de tamaño, evidentes en una composición de gran tamaño, desaparecen al reducir al tamaño de un texto estándar. Lo mismo sucede con las correcciones de peso y anchura dentro de las misma familia de tipos.



1.2 Forma y contra forma

El espaciado de las letras dentro de las palabras (tracking), oraciones y entre párrafos es importantísimo a la hora de crear un conjunto gris uniforme que minimiza la distracción del lector. Cada tipo de letra tiene un ritmo distinto entre trazos y espacios. Esta relación entre forma y Contraforma define el espaciado óptimo de ese tipo en particular, y, por lo tanto, el espaciado general entre palabras, líneas y párrafos.

Si miramos las letras que se unen y forman una palabra, tendremos una idea de cómo debería espaciarse ese tipo y en ese tamaño. Crear un conjunto gris coherente en un texto depende de conseguir un diseño de las letras en el que haya una alternancia homogénea entre sólido y vacío, tanto dentro de las letras como entre ellas. en una serie de letras compuestas demasiado próximas entre sí, las contra formas dentro de las letras serán ópticamente mayores que la Contraforma entre ellas y se crearán manchas blancas dentro de la línea: los trazos exteriores de las letras pueden tocarse y se confunden entre sí. En el otro extremo, las letras demasiado espaciadas se convierten en elementos individuales, divorciados de la línea y reconocibles como formas individuales, lo que dificulta la comprensión de las palabras.

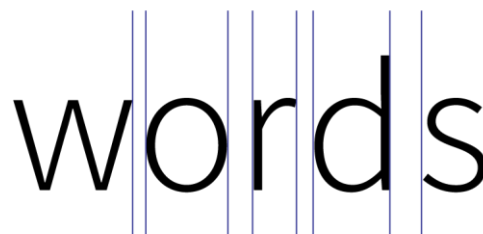
Una secuencia de letras distribuidas adecuadamente presenta una alternancia coherente y rítmica entre blanco y negro: forma y Contraforma se repiten con los mismos intervalos de izquierda a derecha.

La principal dificultad para conseguir un tipo uniforme de espaciado es que las letras tienen diferente densidad. Algunas letras son más ligeras o más oscuras que otras. Se suman a este fenómeno los empujes direccionales de los distintos trazos y los tamaños y formas variados de las contra formas: algunas muy abiertas, otras cerradas y algunas decididamente irregulares con respecto a la distribución de los trazos de una determinada letra.

Para corregir estas disparidades, los tipos digitales están programados para añadir y restar espacio entre determinados pares de letras. Éstos grupos de letras, llamados “pares de Kerning”, prevén la mayoría de las combinaciones de letras, pero no todas. Invariablemente, el diseñador necesitará corregir un espaciado en particular que el software no ha sido capaz de resolver.




espaciado matemático



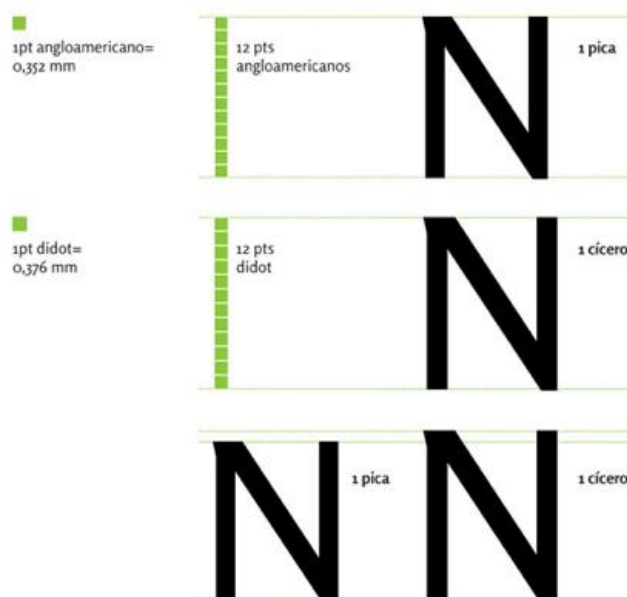

espaciado ópticamente normal

1.3 Tamaño de tipo y espaciado

El dibujo de un tipo de letra influye en la percepción de su tamaño. Una frase compuesta con un tipo con remates (oldstyle) Y otra compuesta con un tipo de Palo Seco en el mismo tamaño parecen tener dos tamaños distintos. La discrepancia se debe a la mayor altura de X del tipo de Palo Seco: las letras de caja baja son más grandes con respecto a la línea de las mayúsculas que las de tipo con remates. la diferencia entre el tamaño asignado y el tamaño aparente puede alcanzar los dos o tres puntos, dependiendo del tipo. Un tipo de Palo Seco como Universe puede leerse cómodamente con nueve puntos pero uno de estilo antiguo como Garamond parecerá diminuto con ese tamaño y será difícil de leer. Aumentar un Garamond a 11 ó 12 puntos lo hará más legible y hará que parezca del mismo tamaño que un Univers. Aumentar o disminuir un tipo con respecto a

su tamaño de lectura óptima tendrá un impacto en el espaciado. Para una lectura cómoda y eficaz de textos largos, como libros, periódicos y revistas, el tipo suele estar entre 9 y 14 puntos; la textura del tipo es de un gris homogéneo y las letras son lo suficientemente pequeñas como para que no se perciben sus detalles como elementos visuales distintivos.

El espaciado óptimo en términos de tamaño de lectura significa que los trazos y las contra formas se alternan de manera homogénea. A medida que disminuye el tamaño de un tipo, se debe aumentar el espaciado entre las letras para que el ojo pueda diferenciar estas con claridad, y viceversa: el interletraje, o tracking, debe disminuir a medida que el tamaño del tipo aumenta más allá del tamaño de lectura óptimo.



1.4 Variaciones visuales

Las letras, en todos los tipos, se diferencian de sus arquetipos en sólo seis aspectos: caja, peso, contraste, anchura, inclinación y estilo. Los diseñadores tipográficos se basan en modelos históricos, pero alteran y combinan sutilmente las variables de estos seis aspectos para crear tipos individuales que aún cuando parecen ser notablemente distintos, comunican todos la misma información sobre las letras del alfabeto. La forma de tratar el dibujo de los tipos ha evolucionado, se ha popularizado o sea olvidado a lo largo del tiempo. Como resultado, los aspectos formales de algunos tipos en particular producen

asociaciones con determinados periodos de la Historia, movimientos culturales o localización geográfica; algunos tipos parecen “modernos” o “clásicos” mientras que otros son “franceses” o “ingleses”.

Y, lo que es más importante, el dibujo de un tipo presentará a menudo un ritmo o cadencia particular además de proporcionar una presencia física distintiva que Bokeh sensaciones (rapidez o lentitud, agresividad o elegancia, de mayor o menor calidad)

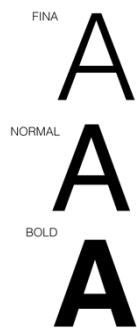
Ten en cuenta que no todos los espectadores establecerán las mismas asociaciones a partir de un tipo: el diseñador debe evaluar con cuidado la selección de su tipo en el contexto de la audiencia para cada pieza correcta. Además, al mezcla tipo sin congruentes con el tema que se está tratando (por ejemplo, unas capitales romanas antiguas en un flyer de un concierto de música electrónica) añadirá capas de comunicación capaces de sorprender. Por último, las características del dibujo de las letras afectan a sus cualidades funcionales y determinarán su legibilidad en determinados tamaños o el modo en que las afectará el color. Reconocer y comprender estos seis aspectos fundamentales de la variación del alfabeto es un primer paso importante para seleccionar y combinar los tipos apropiados para cada proyecto.

Caja.- Cada letra del alfabeto occidental tiene una forma grande (mayúscula o caja alta) y otra pequeña (minúscula o caja baja), la caja alta exige un mayor espacio entre letras para una lectura más cómoda. La caja baja es más variada y más fácil de reconocer en el texto

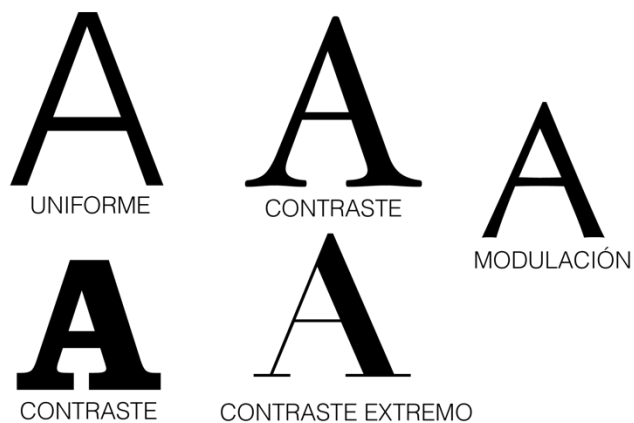


Peso.- El grosor de los trazos con respecto a la altura de la caja alta puede variar. Los pesos finos, normales, en negritas y Black o Super negra (citados en orden ascendente de grosor) cada tipo definen la familia de dicho tipo. La variación en el peso ayuda a imprimir

contraste visual así como a distinguir entre grupos de información dentro de una jerarquía.



Contraste.- los trazos de las letras de un tipo pueden ser uniformes o variables en cuanto a peso: cuanto más varían, más contraste exhibe el tipo. El contraste dentro del mismo trazo, por ejemplo defino a grueso se llama “modulación” y el ritmo al que esto sucede se llama ductus



Anchura.- La anchura proporcional de las letras de un tipo está basada en la anchura de la letra M. Los tipos más estrechos se dice que están condensados, mientras que los más anchos se denominan ensanchados o expandidos



CONDENSADA



MEDIA



ENSANCHADA

Inclinación.- las letras redondas son aquellas cuyo eje se encuentra a 90° de la línea de base y su posición. La letra cursiva, desarrollada por los humanistas del renacimiento, se inclina entre 12° y 15° hacia la derecha, imitando la inclinación de la caligrafía



UNIDAD 2 ASPECTOS ESTILÍSTICOS

2.1 Clasificaciones de estilo

Clasificar los tipos ayuda a comprender las sutiles diferencias entre cada estilo y sirve para organizar los a grandes rasgos con el fin de seleccionar el tipo apropiado para cada proyecto. A veces, el contexto histórico cultural de un estilo ayuda a la comunicación del diseño tipográfico. Sin embargo, la clasificación no es fácil en absoluto sobre todo a medida que la tradición tipográfica utiliza un mayor número de autorreferencias e incorpora ideas formales históricas a las ideas modernas. Por ejemplo, el tipo meta, dibujado por el diseñador alemán Erik Spiekerm, es un tipo de Palo Seco moderno que comparte las características que suelen asociar a los tipos con remates de estilo antiguo: peso de los trazos contrastado, modulación del grosor del trazo de las astas, eje oblicuo y una g minúscula con ojal interior. En las últimas décadas se han desarrollado diversos sistemas para clasificar los tipos. Hoy en día estas clasificaciones cambian muy a menudo pero permanecen constantes ciertas categorías básicas.

2.1.1 Estilo Antiguo

Esta caracterizada por un contraste orgánico en el peso de los trazos a partir de un dibujo a pincel, un eje oblicuo en las formas curvas X particularmente pequeñas. Los terminales tienen forma de pera y las aberturas de las letras de caja son relativamente pequeñas.



2.1.2 Estilo de transición

Esta familia muestra una evolución en su estructura. El contraste de los trazos aumenta considerablemente y se aplica de manera más racional, su ritmo es mucho más pronunciado. La altura de X es mayor, el eje más vertical y los remates están más definidos y sus apófisis forman una rápida curva hacia el asta.



2.1.3 Estilo Moderno

El contraste de los trazos extremos los chinos son delgados como un hilo y los gruesos los son aún más. El eje de las formas curvas es totalmente vertical y las apófisis que conectan los remates a las astas eliminados, lo que crea uniones muy pronunciadas y elegantes. Los remates de varios de los caracteres de caja baja son prácticamente redondos y reflejan la lógica del contraste y de la circularidad.



2.1.4 Estilo palo seco

Este estilo deriva de los tipos para rotulación del siglo XIX y fue diseñado para resultar directo y carente de detalles no esenciales. Su característica definitoria es la ausencia de remates los trazos terminan bruscamente sin adornos. El peso de los trazos es uniforme y su eje completamente vertical los tipos de Palo Seco son legibles en tamaños más pequeños. En los últimos 50 años se han convertido en un tipo aceptable para componer el texto de lectura.



2.1.5 Estilo Egipcio

Nacida también de la rotulación la egipcia exhibe una presentación híbrida propia de la Palo Seco junto con el impulso horizontal de un tipo de sin remates y presenta una consistencia generalizada en el peso de los trazos. Los remates tienen el mismo peso que las astas, de ahí su nombre en inglés es la serie que significa bloque. El cuerpo de estos tipos suele ser más ancho de lo que se considera habitual.



2.1.6 Estilo de fantasía

éstos tipos son experimentales, decorativos y descienden de los tipos para titulares. Sus cualidades suelen ser expresivas, pero no apropiadas para la lectura de un texto largo. Esta categoría incluye ejemplos como los tipos caligráficos y los que son más gráficos, ilustrativos o conceptuales.



2.2 Conocer el qué y el por qué: los detalles

Elegir un tipo según la sensación o el estado de ánimo que sugiere es una tarea peliaguda que a menudo se reduce a la reacción instintiva del diseñador ante el ritmo o las formas que caracterizan un determinado estilo. por ejemplo, algunos tipos parecen ser rápidos o lentos, pesados o ligeros, estas cualidades son atribuibles a la relación de los contraespacios, los pesos de las astas, sus contrastes, vértices, etc. muchos tipos también establecen asociaciones con motivos culturales debido a su empleo habitual en publicidad o en otros medios de la cultura popular para determinados contenidos temáticos: por ejemplo, los tipos góticos o medievales se asocian con el terror y la fantasía porque están ligados a ciertos períodos históricos y se han utilizado abundantemente en carteles y promociones de películas y libros pertenecientes a estos géneros. Sin embargo, el dibujo intrínseco de un tipo puede incluir formas legibles y formas pertenecientes a nuestro entorno. Los hombros curvados como nervios que parecen brotar de las astas verticales de las letras o los remates foliáceos sugieren de manera muy obvia las formas naturales de plantas o animales. Cuando tengas que elegir un tipo, mira las imágenes que acompañarán al texto o piensa que objetos o lugares relacionados con el tema del texto puede servirte de inspiración.

2.3 Combinación de estilos

La sabiduría popular dice que a la hora de combinar estilos hay que seleccionar dos familias de tipos para un trabajo determinado. Este consejo básico es un buen comienzo ya que establece un punto de partida para encontrar un contraste máximo y obliga al diseñador a cierta contención. Éste criterio se cita también cuando se trata de establecer una jerarquía clara, puesto que cuando mayor sea la variedad de tipos, más difícil será para el lector catalogar y recordar los significados de cada tratamiento en los componentes informativos. por supuesto, al igual que suceden todas las reglas de la tipografía, el contexto es determinante a la hora de adoptar esta. la complejidad de la información que se presenta es una variable, pero la neutralidad, coherencia y expresividad son otras que también hay que considerar. si un proyecto requiere 7 u 8 tipos para comunicar el mensaje correctamente, que así sea, pero escoge sabiamente. El contraste entre tipos yuxtapuestos es crucial. La única razón para cambiar un tipo es añadir un efecto de contraste; por lo tanto, el contraste conseguido con esta combinación debería ser claramente reconocible. Si no, ¿para qué molestarse? Un punto de partida natural es poner extremos de peso (fina frente a negrita), de anchura (normal frente a texto condensado o expandido) o de estilo (palo seco neutro contra egipcio o caligráfico). pero en algún lugar de estas combinaciones, entre los extremos de esta naturaleza, deben existir relaciones formales entre las fuentes seleccionadas para enriquecer su diálogo visual. Escoger una Palo Seco y una con remates del mismo peso y anchura, por ejemplo, crea una tensión entre similitud y diferencia que puede resultar muy sofisticada. Seleccionar dos tipos con remates del mismo peso, pero con diferente anchura y contraste, consigue una tensión similar. A veces la elección es funcional: por ejemplo, si la diferencia entre el tipo seleccionado para el texto y su correspondiente negrita no es particularmente pronunciada y su utilización no consigue el énfasis deseado, a veces la elección es funcional: por ejemplo, si la diferencia entre el tipo seleccionado para el texto y su correspondiente negrita no es particularmente pronunciada y su utilización no consigue el énfasis deseado, se puede sustituir por la negrita de otro estilo parecido. Reconocer las diferencias entre los tipos con respecto a sus detalles es un paso importante para elegir la combinación óptima. Por lo general, es mejor evitar la combinación de dos tipos de estilo similar a no ser que la diferencia sea lo suficientemente pronunciada como para que el lector medio la advierta. Por ejemplo combinar Caslon y Baskerville (dos tipos de transición y muy parecidos en cuanto a eje ,

grosor, anchura y forma de los remates) no es muy buena idea, pero combinar Bodoni (una fuente moderna muy contrastada) con Glypha (una egipcia con trazos de grosor uniforme, pero anchura y eje similares) tal vez resulte eficaz. Otra posibilidad es componer tipos similares en escalas radicalmente distintas de manera que se vean unificados por el peso de sus trazos en estos tamaños diferentes. Por ejemplo, las mayúsculas futura de 7, cuyos caracteres pueden comportarse como puntos, se pueden corresponder en cuanto a peso general de sus trazos con la Universe 45 a 13 puntos. Ambas son de Palo Seco y sus diferentes tamaños crean un contraste en sus blancos internos y su linealidad. Se pueden componer juntas en la misma página y veremos como el peso general de la pequeña Futura se aproxima el peso de los trazos de la Universe 45.

La cualidad histórica de los tipos también puede resultar un factor determinante para su combinación con otros. El lector medio suele asociar ciertas cualidades a un tipo determinado debido a sus características de dibujo clásicas o modernas. Por eso, los tipos de épocas relacionadas (o totalmente distintas) pueden ayudar a crear nuevos mensajes. Una capital romana, como la Trajan, puede combinarse con una de Palo Seco geométrica como la Futura: no sólo añadiremos un gran color de contraste tipo gráfico, sino que también haremos referencia a una asociación histórica entre viejo y nuevo, a un progreso, a la evolución, la innovación... En este caso particularmente, tanto la Trajan como la Futura están basadas en las proporciones geométricas romanas, a pesar de que la separen 2000 años de historia

UNIDAD 3 FUNCIONAMIENTO DEL TEXTO

3.1 Número de caracteres, interlineado y anchura del párrafo

la anchura de un párrafo depende directamente del tamaño del tipo que se utilice y por lo tanto del número de caracteres que se pueden incluir en una sola línea. Independientemente del tamaño del tipo o de la madurez de lector, se pueden procesar entre 50 y 80 caracteres (espacios incluidos) por línea. Si las palabras tienen una media de entre 5:10 letras, eso significa aproximadamente entre 8:12 palabras por línea. Alcanzar este número de caracteres determinará la anchura del párrafo. Las proporciones del formato de la página y la cantidad de texto que hay que incluir para que encaje puede

afectar a la anchura del párrafo, pero el número de caracteres es el mejor punto de partida para definir una anchura óptima. Por consiguiente, el inter lineado dependerá en cierta medida de la anchura del párrafo, del tamaño del tipo y de su espaciado. El espacio entre las líneas debería ser sólo algo mayor que la altura óptica de las líneas, pero no tanto como para que resulte demasiado pronunciado. De igual modo, si el inter lineado no es suficiente el lector volverá al principio de la misma línea una vez haya terminado y empezará a leerla de nuevo. Si se aumenta la anchura del párrafo también debe aumentarse el interlineado, de modo que los principios de las líneas se puedan distinguir más fácilmente. Curiosamente, a medida que se estrecha un párrafo también se debe aumentar el inter lineado. De otro modo el ojo abarcaría toda la anchura del párrafo y el lector captaría varias líneas a la vez.

3.2 Lógica de alineación

el tipo se puede componer en distintas configuraciones llamadas alineaciones. Se puede componer de manera que las líneas comiencen siempre en el mismo punto de partida del margen izquierdo (alineación izquierda) o del derecho (alineación derecha), o para que estén dispuestas en torno a un eje en el centro de la altura del párrafo (centrado).

En este caso, tenemos dos opciones: en el tipo centrado, las líneas tienen longitudes distintas y cada una está centrada individualmente con respecto al eje central; en el justificado, las líneas poseen la misma longitud y se alinean tanto a la izquierda como a la derecha. El texto justificado es la única composición en la que las líneas tienen la misma longitud. En el texto alineado a la izquierda, a la derecha o centrado, las diferentes longitudes de línea crea una forma irregular en el lado no alineado, un borde “dentado”.

La alineación del texto influye en su interlineado y, por lo tanto, en la búsqueda de la mejor composición posible. En un párrafo alineado a la izquierda los espacios entre palabras son homogéneos, al igual que sucede en un párrafo alineado a la derecha y en uno centrado. Sin embargo, en un párrafo justificado este espacio es variable porque la anchura del párrafo ha sido fijada matemáticamente y las palabras de todas las líneas deben estar alineadas en ambos lados, independientemente del número de palabras o de lo largas que esta sean punto en un texto justificado la variación de estos espacios es uno de los problemas más difíciles de resolver. La pobre justificación de un texto, en el cual los espacios entre palabras cambian constantemente, tiene como resultado la aparición de

“calles”: hileras de espacio negativo en blanco que cruzan visualmente las líneas en sentido vertical. En una composición especialmente mal justificada, las calles son más evidentes que el interlineado, lo que provoca que el párrafo se convierte en una mezcla caótica de extrañas agrupaciones de palabras. Una manera de minimizar este problema es encontrar la anchura óptima de un párrafo justificado a la izquierda para el tamaño del tipo con el que estemos trabajando justificarlo después y entonces ensanchar ligeramente el párrafo o reducir el tipo entre medio punto y un punto. Éstos ajustes pueden dar lugar al número óptimo de caracteres y palabras que caben cómodamente dentro de una justificación y pueden compensar el que las palabras largas provoquen un espaciado no deseable. Un párrafo ligeramente más ancho también deja lugar para la flexibilidad a la hora de partir palabras entre líneas, además de presentar más opciones para dividir el texto y espaciarlo correctamente. Los párrafos alineados sólo a un lado ofrecen una oportunidad para evitar los problemas de espaciado propios del texto justificado. En este tipo de párrafos los espacios entre palabras son constantes y además se produce un efecto de textura motivado por la existencia de un límite físico cuya oposición con el margen alineado produce un contraste visual inmediato en la página, además de proporcionar una separación óptica entre los párrafos alineados horizontalmente. La longitud variable de las líneas en el lado no alineado ayuda al lector a establecer las pausas y por lo tanto diferenciar las líneas entre sí cuando pase del final de una línea al principio de la siguiente.

3.3 Exploración del borde irregular

El dentado que se forma en un párrafo alineado sólo a uno de los márgenes puede estar más o menos contrastado, ser activo o sutil, pero lo que le brinda su atractivo es su uniformidad y coherencia desde el principio de un párrafo hasta el final. Los finales irregulares de las líneas se consideran óptimos si crean una “ondulación” orgánica, no forzada sin brusquedades. En un párrafo justificado óptimamente por un solo margen, la irregularidad se vuelve invisible: el lector nunca es consciente de qué las líneas terminan en su momento de conclusión natural. Si las líneas alternan entre cortas y muy largas, la irregularidad cobra relevancia y llama la atención sobre sí misma, con la consecuencia de

qué distraerá al lector del contenido del texto, si bien es verdad que una irregularidad extrema es aceptable siempre y cuando sea continua en todo el texto.

El diseñador puede mitigar el efecto que produce una irregularidad muy pronunciada aumentando el inter lineado. Sin embargo, lo que no es nunca deseable es una medida irregular que comience en un párrafo con una cierta lógica, pero que se transforme en otro tipo de lógica a medida que el párrafo avanza, un párrafo con una irregularidad derecha excesiva o instrucciones angulares del espacio como consecuencia de líneas que se acortan progresivamente. La unidad general del borde dentado pelagra por una sola coincidencia de dos líneas cortas que crea un cuadrado vacío. Lo ideal es que la profundidad del espacio blanco corresponda entre la quinta y la séptima parte de la anchura del párrafo. el orden de las palabras y su partición al final de la línea también afecta el borde dentado. los problemas con la composición alineada a la izquierda surgen cuando las palabras cortas (normalmente preposiciones, conjunciones y pronombres) se han separado de las demás para alinearlas a la izquierda, lo que crea una calle vertical paralela aleje alineado. También puede suceder que una palabra corta aparezca el final de una larga línea entre dos líneas más cortas, con lo que parece estar separada del párrafo, como flotando en el espacio. Instales casos el diseñador debe decidir entre volver a dividir las líneas para evitar estos problemas (y sus consecuencias) y el efecto del borde dentado tal cual está.

La partición de palabras al final de la línea mediante la utilización de un-también puede ser problemática si no se le presta atención desde una perspectiva editorial, no es deseable tener varias líneas sucesivas que terminen en guión. Si en un texto se están dando excesivos guiones (más de uno cada 10 líneas aproximadamente), el problema radica en la relación entre el tamaño del texto y la anchura del párrafo: se debe ajustar el uno a la otra para corregir esta situación. Aunque lo ideal sería un texto libre por completo de guiones, raramente es posible conseguir este estado de perfección y de hecho, algunos diseñadores defienden que cortar palabras con guiones aquí y allá contribuye a la uniformidad del borde irregular ya que permite que las líneas conserven una longitud similar.

3.4 Párrafo idóneo

Una composición óptima para el párrafo es aquella en la que la constelación de variables por las que se forma alcanza un equilibrio. El texto corrido es un componente muy importante en una publicación y encontrar el párrafo idóneo es una manera de empezar a desarrollar una estructura tipográfica global. El diseñador puede comenzar por conjeturar qué tipo de letra elegir para el texto, basándose en lo que lo considera conceptualmente apropiado y teniendo en cuenta los atributos visuales de los posibles tipos, como la lectura relativa de las letras minúsculas, el grosor general de los trazos y cualquier contraste entre ellos y la altura de las ascendentes y descendentes. Después, compondrá un párrafo de anchura y tamaño arbitrarios y a partir de este primer intento y reflexiones posteriores, podrá ajustar el tamaño del texto, expandir o condensar el tracking, abrir o cerrar el interlineado y cambiar la anchura. La comparación entre los resultados de estas variaciones permite al diseñador determinar que composición del texto es la más adecuada para su lectura sostenida. ¿En qué punto es el tipo demasiado pequeño o incómodamente grande? ¿Son las líneas homogéneas en longitud o esta varía demasiado? ¿Hay demasiados guiones de partición, lo que significa que el párrafo es demasiado estrecho para permitir un número de caracteres óptimo? ¿El interlineado está creando una caja de texto demasiado densa? Una posible conclusión del análisis es que varias opciones de anchura e inter lineado resulten óptimas. Se puede escoger a una como base de la publicación. Esta elección repercute en el tamaño de la página, el número de columnas de texto en que se divida y en el tamaño óptimo de otros grupos de texto como las notas, los pies de foto, las leyendas, entradillas, etc.

3.5 Separar los párrafos

Hasta el siglo XV, el texto se componía seguido y sin interrupciones. La definición de párrafo comunidad informativa surgió a principios del siglo XVI para ayudar a los lectores a recorrer el texto. En un principio, el cambio de párrafo está marcado por un espacio mayor después del punto de la última oración de un párrafo; una evolución posterior introdujo elementos gráficos, como cuadrados o círculos, pero seguía sin existir una ruptura del texto como la del salto de párrafo. En un momento dado se empezaron a introducir columnas con salto entre los párrafos, aunque, en lugar de un espacio entre

ellos, el cambio se indicaba con una sangría en la primera línea del salto de párrafo. Esta solución funciona especialmente viene en el texto justificado. la profundidad de la sangría es arbitraria pero ha de ser visible. la sangría debe ser aún más profundas y el interlineado es mayor, ya que un espacio más amplio entre las líneas normaliza la percepción de anchura de la columna y se debe crear un espacio mayor en el inicio de párrafo. a veces se exagera la sangría para conseguir un efecto visual. si los párrafos son largos y las columnas relativamente anchas, esta estrategia ayudará introducir un ritmo de cortes en las columnas para romper el muro de texto. las sangrías no suelen ser una buena idea si el texto está alineado al margen de la izquierda, ya que la longitud irregular de las líneas ya es inconstante en el lado derecho y la sangría en el margen izquierdo perdería parte de su poder visual, además de qué daría la impresión de descuido o de qué las primeras líneas de cada párrafo cambian de alineación.

3.6 Detalles tipográficos

se suele prestar muy poca atención a la creación de tipos más allá de su composición y estilo. Los detalles mínimos de la composición del texto son igualmente importantes, sino más, para conseguir una lectura fluida así como corrección gramatical. Conocer las reglas fundamentales de una composición de texto limpia alertar al sobre problemas potenciales de espaciado y ayudará a mejorar el aspecto de la legibilidad del texto corrido.

UNIDAD 4 LA TEXTURA Y EL ESPACIO

4.1 Cuando el tipo es visual

a veces se comete el error de ignorar que el tipo posee una naturaleza visual abstracta y esto les lleva a utilizarlo con una implacabilidad que no se corresponde con la imagen material, sino que, de hecho separa completamente los dos elementos. El tipo es visual: en el espacio actúa en una composición de la misma manera que los puntos, las líneas, los cuadrados, los campos de textura y los motivos.

Si se reconoce esta realidad del tipo Y es capaz de comprenderla y sentirla de una manera intuitiva, adquirirá un enorme ventaja para conseguir que tipos de imágenes actúen al mismo nivel.

4.2 Color tipográfico

Además de la colocación dentro de un formato, las cualidades rítmicas, espaciales y texturales del texto son aspectos importantes. El término para el conjunto de estas cualidades es “color tipográfico”, una característica similar al color cromático (como el rojo el azul o el naranja) pero que se refiere sólo a los cambios en claridad y oscuridad (luminosidad o valor). Además, el color tipográfico es diferente de las cualidades del color cromático porque describe cambios de ritmo y textura. Cambiar el color tipográfico de los componentes tipográficos lo separa de la superficie e introduce la ilusión de profundidad espacial y una sensación de cambio de ritmo. Por ejemplo, un gran bloque de texto parece estar más cercano que otro más pequeño, mientras que un elemento más claro parece retroceder en el espacio. Una textura lo volverá plano porque la percepción de su forma y luminosidad uniforme determinan su profundidad espacial más que sus componentes. Las líneas siempre parecen avanzar independientemente de su grosor, aunque una línea más gruesa avanza más que una estrecha. Puesto que la uniformidad del texto puede resultar abrumadora y crear una especie de muro gris que produzca intimidación (por no decir aburrimiento y monotonía) y puesto que cada componente informativo específico dentro de un texto se beneficiará de un cambio visual, el color tipográfico, la composición y la claridad expresiva son inseparables: un cambio de color altera automáticamente no sólo el carácter espacial y la textura de los tipos, sino también su significado. Un cambio de color tipográfico permite resaltar una estructura y reanimar una página

4.3 La textura del lenguaje

Más que un simple instrumento para aclarar la jerarquía, la variación en la textura tipográfica (el cambio de peso de tamaño inclinación textura y ritmo) es una extensión de la manera en que hablamos y escribimos, vivimos... Y la manera en que hablamos y escribimos es una fuente de color tipo gráfico. Las frases expresadas con lentitud

contrastan con las exclamaciones cortantes de abruptas; los soliloquios largos y contemplativos proporcionan un descanso frente a los pensamientos erráticos y fragmentados. Éstas cualidades del lenguaje oral y escrito no sólo proporcionan un bonito efecto visual sino que ayudan al público a sentir al autor y la carga emocional de sus palabras. Cambiar los tamaños o la posición de las palabras dentro de las líneas del texto corrido puede crear un efecto dramático y evocativo sin necesidad de sacrificar la claridad. Puede que incluso mejore la facilidad de lectura, la capacidad de la tipografía de atrapar al lector para conducirlo por el contenido. Marcar en negrita el subtítulo que comienza un párrafo es capaz de conseguir esto (aumentando su visibilidad y convirtiéndolo en un punto donde fijar la atención), pero de una manera casi absolutamente neutra y objetiva. Se trata de dar al lector la oportunidad de encontrar algo interesante o de mayor importancia. Pero tratar estratégicamente la tipografía, que es material, de una manera sensorial y darle la cualidad visual y cadencia de los sonidos es un recurso impactante que se pueden utilizar para crear una experiencia verbal más vívida.

4.4 Alineaciones, masas y vacíos

Dividir el espacio crea estructura, lo que unifica elementos dispares dentro de una composición. Varias líneas de texto cercanas entre sí crean una relación estructural que difiere con respecto al formato y con respecto a una sola línea; el grupo se relaciona con la línea individual, pero también contrasta visualmente con ella. Esta masa de textura también convierte el espacio que la rodea en canales que se relacionan con su altura y profundidad, además de establecer relaciones en todas las direcciones entre ella misma y el formato. Separar los elementos dentro de un grupo no elimina su identidad de masa, pero introduce una mayor complejidad en la estructura al incluir más divisiones en el espacio la estructura visual debe evolucionar desde la estructura verbal de lenguaje. El sentido verbal ayuda definir qué material debe ser masa o línea. Una secuencia continuada de ideas probablemente será más evidente si éstas se agrupan entre sí; una idea individual se realza al ser separadas de las demás. Ambos elementos tipográficos son formas positivas: figuras dentro de la composición. Contrastan entre sí, así como los espacios o vacíos a su alrededor. La relación entre la masa tipográfica y los vacíos de un formato es esencial para definir el espacio tipo gráfico de la composición, igual que lo es para definir el ritmo del inter le traje y del espacio entre párrafos. Los intervalos regulares entre

masas y vacíos (a diferencia de lo que ocurre en el interletraje, el espacio entre palabras y el interlineado) no son deseables porque la regularidad implica similitudes y no todos los elementos tipográficos son iguales: no significan lo mismo. Los espacios menores entre las masas de texto ayudan a comunicar la idea de que estas están relacionadas, mientras que los espacios mayores entre o dentro de masas tipográficas indican que las masas tienen un significado distinto. Con los elementos plásticos se crea contraste y ritmo mediante cambios en las relaciones proporcionales entre los sólidos y los vacíos. A medida que los elementos tipográficos dividen el espacio cercano a ellos sus puntos de alineación adquieren importancia. Las alineaciones entre elementos refuerzan la relación entre ellos y ayudan a crear un movimiento direccional a través de los elementos del formato.

UNIDAD 5 LOS TIPOS COMO INFORMACIÓN

5.1 Jerarquización

la información es sistemática. La mayoría de las veces aparece como una colección de partes, cada una con una función diferente: por ejemplo, leyendas, titulares y epígrafes o barras laterales en artículos de revista; o contenido primario, secundario y menú en una página web. estas distintas partes se reiteran, se apoyan o aparecen en el mismo espacio. Una de las tareas más importantes es otorgar a la información un orden que permita al lector orientarse por ella. Éste orden, la jerarquía de la información está basado en el grado de importancia que se concede a cada parte del texto. “Importancia” significa “la parte que se debería leer en primer, segundo, tercer... lugar”, pero también se refiere a la distinción de función entre las partes de texto corrido (el cuerpo de un texto), títulos, subtítulos, epígrafes, etc. Determinar la jerarquía es el resultado de leer el texto y plantearse ciertas preguntas simples: ¿Cuáles son las partes diferenciadas de la información que hay que diseñar? ¿Cuál debería ser el punto principal de atención del lector? ¿Cómo se relacionan entre sí las partes que no son el punto central de atención? ¿Necesita ver el espectador un cierto grupo de palabras antes de empezar a concentrarse en la parte principal?

la respuesta a estas preguntas suele ser cuestión de sentido común. por ejemplo, en la portada de una publicación, la cabecera o el título es lo más importante, así que tiene

sentido que sea la tipografía que el espectador vea en primer lugar. en una tabla de información financiera, elector necesita comprender el contexto de las cifras que se le presentan, así que en las cabeceras que describen el significado de las cifras deben ser fácilmente localizables. dentro de las páginas de una publicación, donde el texto corrido se relaciona con los titulares, las llamadas Y demás detalles, el texto corrido requiere ocupar una zona constante y distinguirse visualmente de los demás elementos. El efecto de estas decisiones es verbal y visual simultáneamente. Todo texto tiene la misma importancia en su forma primitiva. Si se situará sobre el formato tal cual es, las palabras formarían un campo uniforme de textura. Al manipular los espacios alrededor y dentro del texto la primera opción es crear niveles de importancia mediante la distinción espacial y, por ejemplo, agrupar la mayoría de los elementos, pero separar un poco uno en concreto y darle algo más espacio intencionalmente se rompe la uniformidad deseable para la continuidad de la lectura y se crea un punto de concentración que será interpretado como más importante que los demás elementos. subrayar estas separaciones espaciales con el cambio del color de los elementos tipográficos separados distinguir aún más a estos entre sí. Al igual que los lectores identifican el significado de la forma por medio de las comparaciones visuales también extraen conclusiones sobre las funciones de los componentes informativos según su aspecto.

Crear una jerarquía significa establecer un nivel de importancia, aclarar la función de los componentes informativos mediante sus relaciones formales: según estén agrupados o separados, según aparezcan siempre en el mismo lugar y su aspecto en cuanto a tipografía, tamaño, espaciado, etc. Se considera que los bloques informativos que reciban el mismo tratamiento tienen el mismo significado o una función similar, por ejemplo se entiende que los pies de foto en una publicación tiene una función distinta que el texto corrido (u ofrecen otro tipo de información) porque su tratamiento es distinto. Los pies de foto tienen la misma importancia que el texto corrido pero ambos tienen distintas funciones que lector aprende a observar en cuanto al comportamiento de una página y asociando este comportamiento con funciones respectivas. Así se debe clasificar visualmente cada tipo de información para que el lector la identifique y lo que es más importante, aprender el modo de asociarlo con los demás.

5.2 Distinción y unidad

los aspectos visuales y perceptivos de agrupar y distinguir expuestos en un contexto formal son consideraciones de vital importancia cuando desarrollamos una jerarquía tipográfica. Del mismo modo que los lectores darán por sentado que las formas abstractas que comparten atributos similares están relacionadas entre sí, también asumirá aunque los elementos textuales con un tratamiento similar están relacionados. Al mismo tiempo, todos los componentes dentro de una jerarquía deben responder a las cualidades visuales de los demás. Los lectores perciben diminutos cambios en la cualidad tipográfica, de ahí la importancia de conseguir una textura uniforme en el texto corrido para evitar la fijación óptica, pues demasiada diferencia entre los niveles jerárquicos creará una desconexión visual. uno de los mayores peligros de forzar diferencias estilísticas entre los componentes informativos es que la tipografía como conjunto, y de hecho, el proyecto entero quedará recargada y carecerá de cohesión o “voz visual”.

Esta es una de las razones por las que se recomienda emplear sólo uno o dos estilos tipográficos en un proyecto y, siempre que sea posible, combinar aquellos que comparten cualidades como la proporción, el peso, forma de los remates, etc. No hace falta atizarle al lector en la cabeza con un garrote óptico cada vez que el contenido requiere una distinción. Puesto que los cambios diminutos en la cualidad del tipo también son fáciles de reconocer, sólo hace falta enseñarle una diferencia apreciable, pero decidida, entre los componentes jerárquicos para darle una pista. Limitar el grado de diferencia estilística a lo estrictamente necesario para marcar un cambio en la información permite que lector comprenda estos cambios a la vez que se mantiene una visual y se crean relaciones más claras dentro del contenido.

5.3 Estructura detalla y navegación

cómo ya se ha comentado, las alineaciones horizontales y verticales del texto crean canales espacio positivo y negativo que se puede utilizar para crear relaciones jerárquicas y ayudar a los lectores a localizar, separar o conectar fragmentos de información, en suma, a orientarse. Por ejemplo, alinear horizontalmente columnas de texto de poca altura a través de un formato indicará que comparten una relación verbal y posiblemente

una secuencia temporal, como una serie de pasos que construyen un significado. Crear una banda de espacio entre una alineación horizontal de texto y otra ayudará a definir ambas claramente pero el hecho de que compartan la estructura horizontal indicará que están relacionadas (o quizá comunican dos procedimientos secuenciales para ejecutar un programa informático). El texto corrido en columnas verticales hace hincapié en la idea de continuidad entre párrafos. Agrupar varias columnas verticales e introducir un espacio para separar un grupo de otro puede sugerir que los grupos no guardan relación alguna, o puede establecer una pausa para que el lector asimile el contenido de un grupo antes de pasar al siguiente. Una manera fácil de ayudar a los lectores a orientarse entre secciones más generales de información y entre subgrupos de información dentro de cada sección es introducir espacios sistemáticos entre los grupos de significado relacionado y aumentar el espacio entre grupos que no tienen relación entre sí. A veces es difícil recordar que los tipos son simplemente una colección de líneas, puntos y figuras y que se comportan de la misma manera que sus componentes menores. Integrar éstas formas visuales también puede realzar la jerarquía y facilitar la navegación por el texto. El poder focal de un punto, que define un lugar en el espacio, puede indicar el principio o el fin de un elemento textual (por ejemplo, los topes en la enumeración de una lista), puede corresponderse con una alineación activar espacios dentro de una composición y separar lingüísticamente la información como una exagerada forma de puntuación. También las líneas pueden desempeñar una gran variedad de opciones para subrayar una jerarquía y ayudar a recorrer el texto, separando, encerrando, destacando, creando o aumentando relaciones estructurales y activando el espacio. Las mismas líneas son similares visualmente a las líneas de texto y las relaciones de contraste (grosor, solidez, longitud relativa, etc.) funcionan de la misma manera entre ellas igual que lo hacen con la tipografía. Las configuraciones lineales horizontales y verticales se corresponden visualmente con esta cualidad intrínseca del texto. Las líneas ángulos As, curvas no onduladas contrastan llamativamente con esta lógica ortogonal. Las figuras geométricas que por su angular y Dad pueden corresponderse visualmente con las letras, también pueden actuar como inclusiones o detalles entre letras O palabras, así como apoyos para grupos de texto, al funcionar como Campos sobre los que se sitúa el texto o cruzados por él. Puesto que las figuras geométricas se integrarán tan fácilmente con las formas tipográficas, pero retienen

su identidad como imágenes también pueden ser utilizadas para crear enlaces visuales entre el texto y elementos ilustrativos.

UNIDAD 6 LA INFLUENCIA DEL COLOR EN LOS TIPOS

6.1 El tipo en color

el color cromático tiene un efecto dinámico sobre la tipografía. El color cromático puede realizar extraordinariamente la textura del tipo: su peso, ligereza, apertura, densidad y situación aparente en el espacio tridimensional (“el color tipográfico”) y reforzar estas cualidades que ya existen en blanco y negro al añadir el efecto óptico de un verdadero color. Los tonos diferentes aparecen en diferentes lugares del espacio: los colores fríos parecen retroceder, mientras que los colores cálidos parecen avanzar. Aplicar un color cálido a un elemento tipo gráfico de gran tamaño e importancia aumentará su contraste con respecto a los demás elementos tipográficos. El valor relativo de los colores, su luminosidad u oscuridad, es un aspecto del color cromático que exige gran atención a la hora de considerar como afecta el tipo, sobre todo en cuanto a legibilidad (por ejemplo, un tipo coloreado sobre un fondo de color). A medida que sus valores se aproximan, el contraste entre tipo y fondo disminuye y el tipo es menos legible. Todas las cualidades del color cromático tienen un efecto pronunciado sobre la jerarquía, debido a su influencia sobre la aparente profundidad espacial y la prominencia de los elementos tipográficos a los que sea aplicado el color. El color presenta la posibilidad de alterar el significado o el efecto psicológico de las palabras al introducir un significado independiente, si bien ahora integrado, de la palabra en sí.

6.2 Color y jerarquía

aplicar color a una composición tipográfica en blanco y negro tendrá un efecto inmediato sobre la jerarquía. Por esta razón suele ser una buena idea comprender cómo funciona la jerarquía primero en blanco y negro y separar los componentes tipo gráfico según su color tipo gráfico (densidad y ritmo, linealidad y masa). Pensar en el color cromático como en un ingrediente adicional pero asegurándose de qué la jerarquía está ya clara mediante cambios de tamaño, peso, espaciado, etc. Si los niveles de importancia están claramente establecidos distinguir cada nivel con un color diferente puede forzar una

mayor separación entre ellos. Por ejemplo, si la información en la cúspide de la jerarquía se colorea con un rojo anaranjado profundo y vibrante, mientras que la información secundaria se colorea con un gris frío, los dos niveles de jerarquía se separarán visualmente en mayor medida. Aunque los valores de los colores serán similares, el tipo naranja saturado avanzará en el espacio mientras que el tipo gris frío retrocederá. La aplicación de color al fondo de la composición también puede destacar la jerarquía. Al situar un tipo de un color sobre un campo de otro color, ambos se fundirán o se separarán violentamente, dependiendo de la relación de los colores. Si los colores del tipo y del fondo son de la misma familia, los dos elementos ocuparán una profundidad espacial similar, mientras que si son compleme

de otro color, ambos se fundirán o se separarán violentamente, dependiendo de la relación de los colores. Si los colores del tipo y del fondo son de la misma familia, los dos elementos ocuparán una profundidad espacial similar, mientras que si son complementarios ocuparán profundidades espaciales diferentes. Es importante mantener un contraste considerable entre los colores del tipo y del fondo para que el tipo siga siendo legible. El color también puede utilizarse para enlazar componentes informativos relacionados dentro de una composición. Por ejemplo, en un cartel sobre un espectáculo, toda la información que tenga que ver con la hora y el lugar puede recibir el mismo color, un color relacionado con el que se asigna al título del espectáculo. La relación cromática entre los dos componentes creará una conexión importante para el espectador de ayudar a aclarar la información.

Bibliografía básica y complementaria:

- Timothy Sahara (2008). Los elementos del diseño; Gustavo Gili.
- Timothy Sahara (2010). El diseñador como chef; Gustavo Gili.
- Tammie Riggs (2010). Tipos: Tipografías clásicas para el diseño gráfico contemporáneo; Parramón.
- Wang Shaoqiang (2010). Nuevo diseño editorial; Haaki.

Videos Académicos

<https://www.youtube.com/watch?v=EbV3-AJQEIQ> Anatomía Tipografica

<https://www.youtube.com/watch?v=riHxWbf-8IA> Clasificación Tipográfica

<https://www.youtube.com/watch?v=Pz0boJgGJGo> Historia de la Tipografía