

Fecha de recepción: junio 2022  
Fecha de aceptación: julio 2022  
Versión final: agosto 2022

## La mirada de la comunicación y la expresión en la tipografía

Gerardo Gómez Romero<sup>(\*)</sup>

---

**Resumen:** Desde el periodo de la posmodernidad se abrió la disyuntiva sobre si la tipografía debiera ser expresiva o limitarse al valor nominal de comunicar su significado lingüístico. Dos posturas que dirigen su mirada en sentidos opuestos; la normatividad representada por ortodoxos de la academia que defienden el orden, la estructura y legibilidad de la letra, bajo los principios y fundamentos del diseño. Y en el otro extremo, los liberales posmodernos que rompen con toda norma y enfocan su trabajo hacia la expresión visual, experimentación y deconstrucción de textos. Toda manifestación tipográfica en el diseño supone algún grado de comunicación y de expresión que en tales casos habrá que mirar bajo la óptica del objetivo que se persigue. Analizar los orígenes de los diferentes estilos tipográficos establece la concepción epistemológica, su función simbólica, y la comprensión de su existencia a partir de los diferentes eventos y contextos de la historia.

En el trabajo creativo del diseñador, la mirada puesta en la tipografía es un tópico ineludible del diseño gráfico que tiene mucho que decir tanto en el sentido de comunicación objetiva, como en el sentido de la expresión subjetiva. En el presente artículo se presentan algunos casos de fuentes y estilos tipográficos con la visión de crear conciencia de a su carácter comunicativo y expresivo que por su relevancia histórica llegaron a significar tendencia, a veces controversia, pero siempre como parte fundamental del desarrollo del diseño gráfico.

**Palabras clave:** mirada - expresión - interpretación - tipografía - comunicación

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 174]

---

<sup>(\*)</sup> Profesor de Carrera de tiempo completo, Titular "A" Definitivo, con adscripción al Posgrado de la Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la Universidad Nacional Autónoma México (UNAM). Doctor en Artes y Diseño por la misma Universidad.

## Introducción

La tipografía empezó a escribir su historia a partir del surgimiento de la imprenta de tipos móviles de metal de Gutenberg; son poco más de quinientos años en el que el tipo gótico tuvo su esplendor plasmado en los libros incunables de los siglos XV y XVI. Un tipo de letra Textura que marcó el inicio del desarrollo de la tipografía que en la actualidad registra más de cien mil fuentes digitales. A pesar de su descenso, el tipo gótico sigue haciéndose presente en diferentes soportes gráficos que expresan el sentimiento de su grandeza. En el texto se muestran algunos casos de siglos recientes en donde se muestra la vigencia de este estilo tipográfico precursor que se mira como un signo de formalidad, relevancia y distinción.

El inicio del siglo XX tuvo cambios significativos que cambiaron el rumbo de la mayoría de las naciones. El desarrollo tecnológico, científico, económico y cultural de la modernidad impulsó al diseño y la tipografía con nuevas tendencias en las que se incluye al tipo *Sans Serif* como un exponente de la sociedad moderna. Un estilo de letra que comunica de forma clara, limpia de adornos y sin problemas de legibilidad. En este artículo se analizan algunas fuentes tipográficas también llamadas de 'palo seco' que lograron el éxito y también otro caso particular de fracaso. En ambos casos, los eventos contextuales de la tipografía son factor de análisis.

En la última parte del escrito se expone la expresión del tipo posmoderno en el que se analiza si el tipo debiera ser expresivo o solo abocarse a su función comunicativa literal. La disyuntiva entre la objetividad y subjetividad se mira en voz de algunos diseñadores de talla internacional que plantean puntos de vista que se confrontan. En el periodo posmoderno surge un tipo de pensamiento que rompe con los cánones académicos y se hacen propuestas deconstructivas donde la palabra ya no solo se ve como signo lingüístico, sino también como signo visual en el que se protagoniza la forma y se hace gala de la expresión del tipo. Se presentan algunos casos que por su trascendencia en el desarrollo de la tipografía no se pueden omitir.

## La tipografía gótica, esplendor y ocaso

La letra Textura pertenece al estilo tipográfico gótico en cuyos genes se encuentra el origen de la tipografía, siendo "La letra Textura la primera en usarse como tipografía, se usó casi exclusivamente para impresos religiosos y letras legales ya que era la más formal del estilo" (Martínez, 1990, p. 43). El primer libro impreso bajo el sistema de tipos móviles de metal fue la Biblia de 42 líneas, llamada así por que cada una de sus columnas de texto contuvo 42 líneas; el libro fue impreso por Johann Gutenberg en Maguncia a mediados del siglo XV. Gutenberg de oficio orfebre realizó la letra Textura con la intención de representar la caligrafía hecha a mano por los escribas de la época. La palabra Textura tiene relación con la visión de la página completa de textos ya impresa, en tanto que al contemplar aquellas páginas dieron la apariencia de una mancha tipográfica profusa en forma de textura óptica. Como se aprecia en la figura 1, la morfología del estilo de letras alargado debido a la altura X, de fustes angostos y la cercanía entre caracteres que se tocan tangencialmente

por ligaduras en forma de diamante tanto en la parte superior como la inferior, hacen ver a los impresos desde dos perspectivas: la que comunica y difunde el conocimiento en el sentido literario y la que muestra una visión subjetiva enlazada al lenguaje visual que expresa algún tipo de sentimiento o emoción a partir de la expresión del estilo tipográfico. Esto se constata cuando se miran los interiores de los libros incunables de los siglos XV y XVI. Al respecto, Adrian Frutiger aclara.

Los hábitos de lectura hicieron que la gótica de forma (Textura) se convirtiera en la grafía tradicional de los libros religiosos y litúrgicos; la Bastarda, en la del comercio; y la Cursiva, en la de las actas notariales y administrativas (si bien estos usos no eran exclusivos). (Frutiger, 2002, p.16)

ionem seruitutis nostre: s; 7  
 familie tue. Quelimus do  
 ut placatus accipias: die: s; q;  
 i tua pace disponas. atq; ab  
 la damnatioe nos eripi: et in  
 noz moz inbeas grege mune  
 Per xpm dnm nrm Amen.

Figura 1. Tipo Textura, siglo XV. (Frutiger, 1990, p. 17)

Gutenberg tuvo que diseñar una fuente de 288 caracteres que incluían ligaduras, letras combinadas, así como variaciones de las mismas letras en diferentes posiciones. [...] La clave de la invención de Gutenberg fue el molde para fundir cada letra, ya que cada carácter tenía que ser de la misma altura y ser paralelo al mismo plano. (Martínez, 1990, p. 40-41)

El tipo gótico no solo es parte del origen de la tipografía, también forma parte del espíritu de la escritura caligráfica de la Edad Media que se trató de transmitir en los impresos de la época del Renacimiento. El sistema que instauró de Gutenberg perduró en los posteriores cuatrocientos años, lo que impactó en la difusión del conocimiento y la cultura de los pueblos. Gracias a los libros se transmitió la información de generación en generación y sabe de una parte de la historia de la humanidad en donde el ser humano evolucionó cambiando su forma de pensar y el modo de hacer las cosas. Gutenberg de origen alemán, inventó cuatro grupos tipográficos de estilo gótico: Textura, Rotunda, Schwabacher y Fraktur, los

cuales se basaron en la escritura alemana del siglo XV (Martínez, 1990, p. 43). Los cuatro grupos un tanto parecidos entre si significaron el inicio de un proceso que forjó el desarrollo de la tipografía hasta tiempos actuales. El esplendor del tipo gótico se miró en toda Europa, de lo que Martínez apunta que para el año 1500 hubo imprentas de esta técnica en más de ciento cuarenta ciudades (1990, p. 42). El tipo gótico perduró alrededor de cien años después de la invención de la imprenta de tipos móviles de metal, su decadencia se acentuó paulatinamente en los siglos posteriores debido a que el estilo evidenció problemas de legibilidad por lo denso y cerrado de los caracteres. Otra situación que influyó en su descenso fue que el tipo Romano ganó terreno en desarrollo y popularidad entre los impresores; un estilo tipográfico que se fincó en la escritura humanista propia de la Italia del Renacimiento. “En la Italia del siglo XVI, los escritores y sabios humanistas rechazaron la caligrafía gótica a favor de la *lettera antica*, un estilo manuscrito clásico con formas más anchas y abiertas” (Lupton, 2011, p. 15).

El ocaso del tipo gótico se divisó inminentemente, pero su desaparición no sucedió con totalidad, el tipo siguió mirándose como un símbolo de formalidad, distinción y estatus. En la actualidad, se destacan soportes gráficos del tipo gótico de belleza singular en marcas de productos y documentos de relevancia histórica, como los casos gráficos de las figuras 2 y 3 que a continuación se presentan.



Figura 2. Logotipo actual del periódico The New York Times.

Fuente: Logomyway, (09 de mayo de 2022)

La mirada del tipo gótico puesta en el logotipo de uno de los periódicos más influyentes del mundo en la época actual es de resaltar. El origen del diario data del año 1851 cuando hizo su aparición con el nombre de ‘New-York Daily Times’. El logotipo ha tenido transformaciones significativas a través de su historia, pero siempre conservando la formalidad del tipo gótico. El creador de la última versión estuvo a cargo del tipógrafo estadounidense Ed Begian a finales de la década de 1960 (Tentulogo, 09 de mayo de 2022). Al observar el logotipo del prestigiado diario de la ciudad de Nueva York, se logra comprender la relación del signo tipográfico con su significado, una visión de formalidad, fuerza, excelencia e historia. No pudo ser de otra forma la expresión logotípica del diario estadounidense con la utilización del tipo gótico y el cuidado que se imprimió en la construcción de cada caracter.

Otro ejemplo que atisba al tipo gótico es la ‘Declaración de Independencia de los Estados Unidos’, uno de los documentos más importantes de la historia de ese país. Como se puede apreciar en la figura 3, la cabeza de estilo gótico a través de la expresión tipográfica enaltece la trascendencia del documento en el que se establece a las colonias del norte de América como estados libres e independientes. En la época de 1776 el tipo gótico ya había pasado sus años de apogeo, sin embargo, la esencia del estilo tipográfico marcó la relevancia del documento histórico.

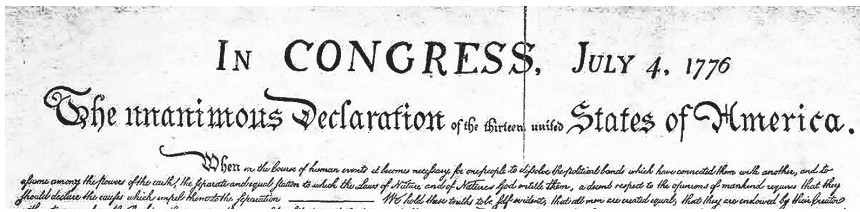


Figura 3. Cabeza de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos de América.  
[https://www.ecured.cu/Declaraci%C3%B3n\\_de\\_Independencia\\_de\\_los\\_Estados\\_Unidos](https://www.ecured.cu/Declaraci%C3%B3n_de_Independencia_de_los_Estados_Unidos)

A pesar del esplendor que surgió hace poco más de quinientos años del tipo gótico, una pequeña luz se ha mantenido encendida en un ocaso que parece no culminar. En muchas partes del mundo las expresiones del tipo gótico –aunque de forma escasa– se han hecho presentes conservando la esencia de la escritura caligráfica de la Edad Media y su particular expresión. El diseño de nuevas fuentes góticas que se han mantenido vigentes como el caso de Fette Fraktur, diseñada por Johann Christian Bauer al alrededor de 1850, la Wilhelm Klingspor Schrift, diseñada por Rudolf Koch en 1925, y en años más recientes San Marco, diseñada por Karlgeorg Hoefer en 1991 (Bringhurst, 2008).

La mirada que pone en primera fila al tipo gótico es la Biblia de 42 líneas, siendo el primer libro impreso y para muchos el más importante de todos los tiempos; un hecho histórico de relevancia que marcó un punto de partida en la historia de la humanidad. En la actualidad no es común la utilización de fuentes góticas, sin embargo éstas se miran para soportes gráficos con carácter de formalidad, seriedad, abolenjo y relevancia: pergaminos de títulos académicos, reconocimientos de logros de alto nivel, documentos institucionales y textos de alta esfera de la iglesia católica. En cualquier caso, siempre es un placer la mirada al tipo gótico, en su inspección se puede ver el espíritu de Gutenberg, con su expresión se despierta un sentimiento de alegría en el que también se contempla la retrospectiva de un pasado glorioso.

## Fracaso y gloria de la *Sans Serif*

Al inicio del siglo XX se dieron cambios significativos que impulsaron la creación del diseño gráfico como una disciplina que enlaza las expresiones gráficas con los procesos industriales “El diseño gráfico como actualmente lo conocemos surgió a raíz de esos cambios, ya que para los representantes del modernismo, el diseño y su impresión representaba la unión entre el arte y la industria.” (Martínez, 1990, p. 105). La modernidad con el desarrollo tecnológico y los ideales de progreso, impulsaron nuevas formas de expresión tanto en el diseño como en la tipografía, un pensamiento racionalista que cuestiona y se aleja del aspecto ornamental o decorativo.

La idea de lo ‘decorativo’ había abandonado la relación histórica de dichas artes con el concepto de ‘decoro’ que había dominado la vida social y cultural de Occidente a lo largo de varios siglos para vincularse ahora principalmente con la exhibición social. (Sparke, 2010, p. 91)

El movimiento moderno se inició a finales del siglo XIX y fundamentó la simplificación de formas en el diseño. Como parte de los cambios del nuevo siglo, el pensamiento postula a la modernidad con la mirada de progreso. En esta época, la escuela alemana Bauhaus que abre sus puertas en 1919, estableció un ‘principio general’ del diseño basados en las formas y colores básicos. “Gropius buscaba en sus conferencias un ‘denominador común’ en la arquitectura, en los talleres se tomaban como punto de partida formas y colores básicos” (Droste, 1990, p. 57-58).

Se ha escrito mucho sobre el desarrollo del movimiento moderno primitivo en arquitectura y diseño y sobre las ideas que sustentaron el proceso de simplificación estética y racionalización que se dio en el mundo de la cultura material y los entornos producidos industrialmente a finales del siglo XIX y principios del XX. (Sparke, 2010, p. 93)

Una visión que prioriza la función legible, de formas claras y exenta de elementos decorativos es el tipo *Sans Serif*, una tipografía sin remates en sus terminaciones, también llamada de ‘palo seco’ por su apariencia de trazos homogéneos, se posiciona como un representante de la modernidad en el diseño gráfico. Al respecto Martínez establece que “Los tipos *Sans Serif* en todos sus rangos de peso y proporción fueron declarados la tipografía moderna” (1990, p.121). El nuevo tipo sin patines fue un elemento que cambió el discurso del diseño gráfico hacia una lectura clara y limpia, manteniéndose vigente todo el siglo XX y hasta la actualidad. La Bauhaus fue una entidad que impulsó esta nueva tendencia en el diseño. Lazlo Moholy-Nagy profesor de la escuela alemana declara “La tipografía es una herramienta de la comunicación. Se debe enfatizar en absoluta claridad y legibilidad. La comunicación no se debe deteriorar por una estética *a priori*” (Meggs, 1984, p. 332). Bajo esta premisa, la Bauhaus centró su atención en crear una tipografía única, con la visión de solucionar las necesidades tipográficas de los diseñadores de todo el mundo. Sin duda, una

apuesta por demás ambiciosa, con un atisbo autoritario y antidemocrático que en aquella época correspondió con el pensamiento alemán. Herbert Bayer académico y jefe del taller de impresión y publicidad de la Bauhaus, fue quien tuvo el encargo la tarea de diseñar una tipografía racionalmente sencilla, clara y legible. Con base en las formas geométricas básicas, en 1926 creó la llamada ‘escritura universal’, un alfabeto representado únicamente en caja baja (minúsculas). Bayer intentó con su propuesta, crear una escritura que fuera comprensible y válida internacionalmente y que también representara el espíritu de la modernidad. (Droste, 1990, p. 149). En su argumento el tipógrafo detalló que “las letras tienen un solo sonido, por lo que no debería existir el alfabeto en dos formas diferentes, refiriéndose a las mayúsculas y minúsculas, que en diseño son incompatibles, siendo dos signos diferentes ‘A’ y ‘a’, pero que suenan igual” (Martínez, 1990, p. 119). En la siguiente figura 4 se aprecia la propuesta de Bayer; una tipografía *Sans Serif* geométrica hacia las formas del círculo, cuadrado y triángulo. Definida con claridad pero carente de proporciones equilibradas en su estructura, evidenció rápidamente problemas de legibilidad.



Figura 4. Escritura universal diseñado por Herbert Bayer en 1926. (Martínez, 1990, p.119)

La crítica de la comunidad internacional no esperó en rechazar la propuesta de Bayer y con ello el fracaso no solo del tipo *Sans Serif*, también del autor de la ‘escritura universal’ y de la entidad académica que lo respaldó. Sparke señala que a pesar de los grandes ideales, el movimiento moderno tuvo limitaciones en el momento de aplicar las propuestas a los diseños, “Las limitaciones del movimiento moderno en el diseño radicaban, en última instancia, en su incapacidad para alcanzar el grado de universalidad al que aspiraba” (Sparke, 2010, p. 108). A pesar que el tipo universal resultó un fracaso, éste sirvió de inspiración para otros tipógrafos que años más adelante se pronunciaron con nuevas fuentes tipográficas inspiradas en los conceptos establecidos por la Bauhaus.

La mirada puesta en el nuevo tipo *Sans Serif* se vislumbro desde finales del siglo XIX, y para inicios del XX el entusiasmo de la modernidad pronto se pronunció en el entorno social. Es el caso del tipo *Railway* diseñado por Edward Johnson en 1916 para uso exclusivo del

'Metro' de Londres. Al igual que otros tipógrafos de la época, Johnson se basó en las formas clásicas y buscó la forma más básica de cada letra (Martínez, 2010 p. 122-123). En la figura 5 se puede mirar la claridad y limpieza de las formas geométricas que conforman la fuente tipográfica, al observar la letra 'o' se constata que está constituida con base en un círculo exacto, siendo un referente para la construcción de las demás letras en caja alta y baja.

ABCDEFGHIJKLMNOP  
 QRSTUVWXYZ  
 abcdefghijklmnopq  
 rstuvwxyz  
 1234567890 & £

**Figura 5.** Tipo Railway diseñado por Edward Johnson en 1916. (Martínez, 1990, p.122)

Otro exponente que puso la mirada en el tipo *Sans Serif* en la década de 1920, fue Eric Gill, –calígrafo, tipógrafo y diseñador– quien con apoyo de Stanley Morison de Monotype Corporation, lanzó en 1928 el tipo Gill Sans en caja alta con un único grosor para ser elegida como la tipografía estándar del ferrocarril 'London and North Eastern Railway' (Riggs, 2010, p. 145). Muestras del tipo en figura 6. Al paso de los años, esta única fuente se convirtió en una familia tipográfica de catorce variantes y una de las más populares en el gusto de los diseñadores de la época.

ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ  
 123456789o

**Figura 6.** Tipo Gill Sans diseñada por Eric Gill. (Martínez, 1990, p.123)

Otra muestra de éxito de la *Sans Serif* se miró en el tipo Futura diseñado por Paul Renner en 1927, posicionándose como una de las fuente más populares de la primera mitad del siglo XX. Renner, aunque no estuvo vinculado directamente con la Bauhaus, adoptó su filosofía basándose en las formas geométricas simples, y con la ayuda de la oficina de diseño de la Bauersche G. en Frankfurt (fundición Bauer Type) creó durante los siguientes treinta años una familia de fuentes tipográficas con quince variantes en correspondencia con la visión de modernidad. (Riggs, 2010, p. 145). Muestra del tipo en la siguiente figura 7.



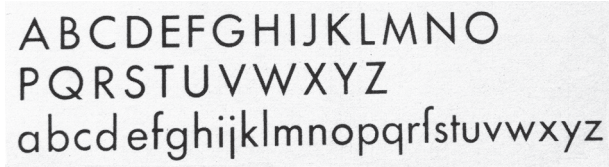


Figura 7. Tipo Futura diseñada por Paul Renner en 1927. (Martínez, 1990, p.124)

Uno de los tipos más exitosos del estilo *Sans Serifes* el Univers del diseñador suizo Adrian Frutiger. “El Univers fue el tipo básico más racional de los tipos sin patines de la posguerra” (Martínez, 1990, p. 138). Frutiger fue un aplicado de las formas y proporciones tipográficas, realizó estudios en la Kunstgewerbeschule (Escuela de Artes Aplicadas de Zúrich). Originalmente el diseño del tipo Univers constó de veintiún variantes, lo que la hizo muy versátil para el trabajo del diseño gráfico. Ver figura 8.

Con esta familia Frutiger introdujo su convención de nomenclatura de tipos única, basada en un sistema numérico metódico. En el sistema de Frutiger, el primer dígito en el nombre de una fuente (del 3 al 8) indica los grosores de lo más fino a más pesados, mientras que el segundo dígito especifica el ancho e indica si una tipografía es redonda u oblicua. [...] En 1997, colaboró con el equipo de diseño de Linotype para rediseñar y actualizar la Univers, cuyo resultado fue una súper familia con más de 60 fuentes. (Riggs, 2010, p. 201).

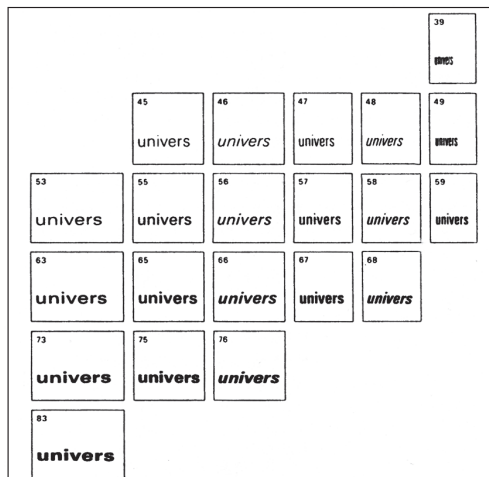
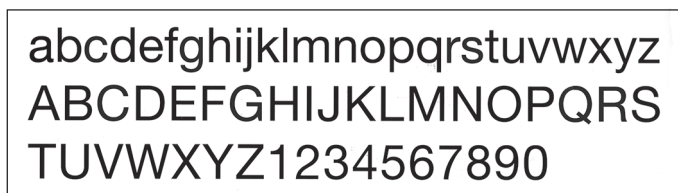


Figura 8. Tipo Univers diseñada por Adrian Frutiger entre 1954 y 1957. (Frutiger, 2002, p. 59)

Para la segunda mitad del siglo XX, la visión del estilo *Sans Serif* asumió un giro en relación con la tendencia de la primera mitad. Se comprende una revaloración del tipo de palo seco en el que se cuestiona a las estructuras con base en las formas geométricas básicas, lo que suponía una letra más funcional. La legibilidad de la *Univers* en la década de 1950 pone de manifiesto una reestructuración del tipo *Sans Serif*. Al respecto Frutiger declara que “sus formas no se basan en el antiguo carácter lineal, ni poseen trazos ostentosos de un tipo de letra que pretende revelarse con todo lo anterior. Al contrario: la creación de la *Univers* se basa en un conocimiento profundo de las formas de escritura del pasado (2002, p. 60). La tendencia de formas geométricas de las décadas de los años 1920 y 1930 se fueron agotando por lo que se miró hacia las bases de la escritura y de la primeras *Sans Serif* del siglo XIX llamadas *Akzidenz Grotesque*. (Martínez, 2010 p. 89). Riggs aclara que “pese a que el movimiento modernista de la década de 1920 hizo que las *Sans Serif* geométricas como la *Futura* estuvieran más de moda, pero el estilo grotesco dominó gran parte del siglo XX” (2010, p. 95). Esta óptica de retomar las bases históricas de la *Sans Serif* hizo del tipo *Univers* una de las tipografías más exitosas de la historia de la tipografía que sigue gozando de la preferencia de los diseñadores gráficos.

De forma paralela al desarrollo del diseño gráfico de la década de 1950, las fuentes de origen *Akzidenz-Grotesque* tuvieron un resurgimiento importante en nuevos diseños tipográficos de la segunda mitad del siglo XX. “La *Akzidenz-Grotesque* fue publicada por primera vez por la fundición H. Berthold AG de Berlín en 1898” (Riggs, 2010, p. 95). En otro caso de relevancia, surge el tipo *Helvética* –quizá el tipo más exitoso de la historia de la tipografía– rediseñado por Max Miedinger en 1957, cuyo origen pertenece a la versión *Neue Haas Grotesk* de la fundidora Haas Type Foundry en Münchenstein, Suiza a finales del siglo XIX. Miedinger quien trabajaba con Eduard Hoffmann perfeccionó las formas de la fuente tipográfica haciéndola neutral y clara.



**Figura 9.** Tipo *Helvética* diseñada por Max Miedinger en 1957. (Riggs, 2010, p. 166)

El tipo *Helvética* es para muchos profesionales del medio de la publicidad, mercadotecnia y el diseño gráfico la fuente tipográfica más popular y exitosa de todos los tiempos a nivel mundial, manteniendo su vigencia desde su creación en la década de 1950 hasta la actualidad. Surge en un contexto de posguerra bajo la mirada de los ideales de la modernidad,

en donde nace la necesidad de letras racionales, es decir, una tipografía clara, limpia de adornos, que cumpla con la función legible y que además se adapte a cualquier soporte gráfico. En el periodo posmoderno se vislumbró un sentimiento de replantear las cosas hechas en la modernidad y aunque se pensó que la tipografía debía ser expresiva, la Helvética se pronunció en apertura hacia la democratización, en tanto que fuese utilizada para necesidades más universales. Existen detractores de la Helvética que piensan que el tipo es inexpressivo, ubicuo y sin carácter de identidad. Por otro lado, los que están a favor de la Helvética la conciben al grado de perfecta. Esta visión se puede observar en el documental de Gary Hustwit sobre la Helvética en 2007, en una producción de Swiss Dots con motivo de la celebración de cincuenta años de permanencia en el mercado mundial. La película muestra una doble mirada que se cruzan y desafían a través de entrevistas de destacados diseñadores del medio profesional del diseño y la comunicación visual, tanto por la parte de conservadores como de liberales. A continuación algunas de las posturas expresadas en el documental:

**Neville Brody:** La elección de la tipografía es el arma más importante en esa comunicación. [...] La Helvética es una insignia que dice que somos parte de una sociedad moderna, que compartimos los mismos ideales. (Hustwit, 2007, minuto: 00:40:35).

**Massimo Vignelli:** Helvética es una tipografía que fue generada por el deseo de una mejor legibilidad, es una tipografía moderna, muy clara. Es buena para todo básicamente. (Hustwit, 2007, minuto: 00:05:58).

**Erik Spiekermann:** La mayoría usa Helvética porque es omnipresente. (Hustwit, 2007, minuto: 00:02:27).

**Matthew Carter:** Una de las características más hermosas de la Helvética, son las terminaciones horizontales de las a, c, e y g minúsculas. ¿Cómo las mejoraría? Si están perfectamente bien. (Hustwit, 2007, minuto: 00:17:02).

**Leslie Savan:** La Helvética tiene un balance perfecto entre sus letras. (Hustwit, 2007, minuto: 00:42:11).

**Lars Müller:** La imagen de la Helvética como una tipografía contemporánea la hizo ser llamada tipografía del capitalismo, con lo cual estoy en desacuerdo ya que yo diría que es la tipografía del socialismo. (Hustwit, 2007, minuto: 00:43:08).

Durante las décadas de 1960 y 1970 se gestaron cambios sociales, políticos y culturales en algunas partes del mundo, en donde algunas voces se pronunciaron en sentido de protesta sobre las tendencias del diseño gráfico. Rick Poynor –profesor, investigador y escritor en materia de diseño– establece que especialmente en Norteamérica se empezaron a notar reacciones en contra de la Helvética debido a que los diseñadores estaban cómodos con ese tipo de diseño aburrido que imperaba en el mundo. Así que diseñadores radicales cuestionaron fuertemente el modelo claro, limpio y legible utilizado en el diseño y la tipografía señalando que el diseño se había convertido en una simple rutina, lo que provocó el cambio (Hustwit, 2007, minuto: 00:45:05).

Tanto simpatizantes como detractores de la Helvética siguen pronunciándose en la época actual. Al parecer, la confrontación de estas dos miradas no llegan al acuerdo. En una perspectiva personal sobre este cruce de pensamientos, el que suscribe este artículo estima que cada diseñador tiene la libertad de elección sobre la forma de comunicarse y expresarse a través del diseño y tipografía. Es imprescindible en todo caso echar un vistazo a la historia de la tipografía y en específico al tipo *Sans Serif* para conocer su origen, éxitos y tropiezos que ha tenido a lo largo de su existencia, sin olvidar que “La *Sans Serif* evolucionó durante cientos de años y que la Helvética es su máxima expresión” (Hustwit, 2007, minuto: 00:33:26).

El autor del presente texto estudió la carrera de diseño gráfico en la Universidad Nacional Autónoma de México en 1986, y vivió intensamente la disyuntiva entre acatar las normas tipográficas como las que establece Rob Carter en su libro ‘Diseñando con tipografía 4’ en donde la norma uno dice: Para una legibilidad óptima, elija fuentes clásicas y habituales ya probadas (1998, p. 10). Carter enlista un grupo reducido de dieciocho fuentes en las que incluye la Univers y la Helvética; o bien, elegir romper las reglas y hacer propuestas más libres. La década de 1980 fueron tiempos de confusión al no tener claridad en elegir el camino “correcto”, si el de la comunicación legible y directa o el del sentimiento personal con la expresión del tipo visual. La mirada se aclaró con el paso de los años y la experiencia del trabajo profesional; se miró con una perspectiva hacia el equilibrio entre la objetividad y la subjetividad, tomando en cuenta que cada proyecto tiene sus requerimientos que no dependen del diseñador, pero que en la medida de lo posible se busca una forma particular de expresar emociones y sentimientos a través del diseño y la tipografía.

## La expresión del tipo posmoderno

Antes de entrar en materia de tipografía, se necesita hacer algunas precisiones sobre el término ‘posmoderno’, para posteriormente enlazarlo con la expresión del tipo. Se considera que el periodo posmoderno comenzó al finalizar la Segunda Guerra Mundial, como consecuencia de lo sucedido en la modernidad, en donde predominó el discurso racional y el ideal de progreso. Las expectativas que se tenían de un mundo mejor se tornaron en crítica y depresión social (Jameson, 1996, p. 11). El periodo posmoderno abarca una amplia gama de movimientos culturales, sociales, económicos, filosóficos, políticos, del arte y el diseño. Establecer una definición resulta complejo debido a sus imprecisiones, su naturaleza imperfecta, inexacta y la carencia de un marco teórico que lo respalde.

[...] la posmodernidad no es la dominante cultural de un orden social completamente nuevo (que con el nombre de “sociedad posindustrial” ha circulado en los medios de comunicación), sino solo el reflejo y la parte concomitante de una modificación sistemática más del propio capitalismo. (Jameson, 1996, p. 12).

Pensadores de las décadas de 1960 y 1970, establecieron una severa reflexión a partir de los postulados de la modernidad. Friedrich Nietzsche es considerado como el precursor del pensamiento posmoderno, pero también otros pensadores de éste tema como Jean Francois Lyotard, Jacques Derrida, Paúl Virilio, Jean Baudrillard, influenciados por Marshall McLuhan además de Roland Barthes y Lévi-Strauss, centraron su atención en replantear las ideas del mundo moderno. Primero debatieron la disyuntiva de si la posmodernidad es continuidad o ruptura con la modernidad, concluyendo que lo posmoderno busca rupturas (Jameson, 1996, p. 9). “La posmodernidad se presenta claramente como antimodernidad,” (Habermas, Baudrillard, Jameson, 2002, p. 19) esta afirmación ha penetrado hasta la actualidad en todas las esferas de la sociedad. Al respecto, Eagleton establece:

[...] la posmodernidad es un estilo de pensamiento que desconfía de las cuestiones clásicas de la verdad, razón, identidad, y objetividad, de la idea de progreso universal o de emancipación, de las estructuras aisladas, de los grandes relatos o de los sistemas definitivos de explicación. [...] Contra esas normas iluministas, considera el mundo como contingente, inexplicado, diverso, inestable, indeterminado, un conjunto de culturas desunidas o de interpretaciones que engendra un grado de escepticismo sobre la objetividad de la verdad, [...] el consumismo y la industria cultural, en el cual las industrias de servicios, finanzas e información triunfan sobre las de manufacturas. (Eagleton, 1997, p. 10).

La posmodernidad ha dejado atrás un mundo moderno, refiere Gombrich, tal vez el término posmodernidad no es totalmente adecuado porque refiere imprecisiones de sus alcances y no define el camino a seguir, en todo caso, lo único que dice es que los seguidores de esta tendencia consideran a la modernidad como algo del pasado. (2007, p. 488).

Lyotard hizo un estudio sobre las transformaciones de la cultura a partir del siglo XIX, proponiendo una crisis de los relatos y su conflicto con la ciencia, en tanto que no se reduce a la utilidad y lo verdadero, enunciando que “se deben legitimar las reglas del juego” (Lyotard, 2008, p. 9) es decir, al legitimar el saber por medio de un metarrelato (más allá del relato) se consideran otros elementos que cuestionan la veracidad de la historia y de las instituciones. De esta forma, la legitimación centra su punto de crisis en la filosofía metafísica, las necesidades en materia de justicia social y la verdad científica. Por otro lado, el criterio de validación a través del consenso resulta insuficiente. El recurso de los grandes relatos está excluido; no se podría, pues, recurrir ni a la dialéctica del Espíritu ni tampoco a la emancipación de la humanidad para dar validez al discurso científico posmoderno (Lyotard, 2008, p. 109).

Para acotar la comprensión de lo posmoderno, se puede resumir que el movimiento moderno sufre una ruptura ideológica a partir de la valoración crítica que caracteriza a la posmodernidad y que de forma dialéctica, contraponen el pensamiento y los ideales de la modernidad con un estilo de la innovación no entendida del periodo posmoderno.

En la década de 1960, al diseño gráfico en México no se conoció como tal, y la formación de diseñadores surgió con la carrera de dibujo publicitario en las academias de arte. Tam-

bién era frecuente que la gente aprendiera el oficio de forma empírica, de tal suerte que los dibujantes de aquella época conocieron limitadamente las normas tipográficas y los fundamentos del diseño, había poca información teórica.

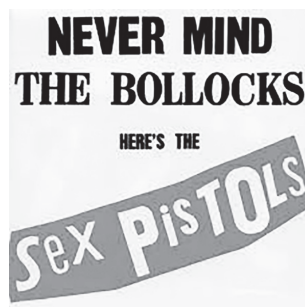
En la actualidad, a pesar de que ya se cuenta con mucha más información y la ayuda de los medios digitales el trabajo de ‘diseño gráfico’ presenta una indefinición establecida tanto por los teóricos como por la gente que labora en el campo profesional, no solo por la amplitud de su práctica, sino también porque no existe un consenso establecido que lo defina oficialmente. Katherine McKoy señala que el problema del diseño comienza con la propia definición, sin embargo, existen algunas aproximaciones de definición como la de Alejandro Tapia.

Es una disciplina o como el proceso de elaboración de un objeto. [...] cuando se habla de proceso de hacer un diseño, se yerguen numerosas perspectivas sobre la explicación de qué es diseñar, y en ocasiones aparece como un acto creativo del sujeto, una técnica, el resultado de un método, incluso como una práctica ajena a la teoría. (Tapia, 2004, p. 18).

En la década de 1970, los productores gráficos relacionados con el movimiento *punk* fueron radicales que negaron cualquier sistema de orden y método del diseño gráfico profesional (Poynor, 2002, p. 38). Jaime Reid, uno de los precursores de éste movimiento comenzó aplicando diversas técnicas de experimentación con una máquina copiadora fotostática, empleando tipografía recortada –como titulares de periódicos– para posteriormente pegarlos en contextos diferentes y así resignificar el mensaje, estrategia que simplificó las ideas de los textos largos. Un par de ejemplos de aquella época son las portadas de los discos que se presentan en las figuras 10 y 11, en donde se mira el trabajo experimental de Reid en la búsqueda de la expresión del tipo con un metalenguaje que dice algo más que lo nominal del texto literario.



**Figura 10.** God save the Queen, Sex Pistols, Jaime Reid, 1977. (Poynor, 2002, p. 39)



**Figura 11.** Never Mind the Bollocks Here 's Pistols, the Sex, Jamie Reid, 1977. (Poynor, 2002, p. 40)

En el atisbo de estos ejemplos, el uso emancipado del color, la expresión de la tipografía con las novedosas técnicas de representación, marcaron nuevos caminos en el desarrollo del diseño gráfico. El empleo de una tipografía tosca y recortada sobre un fondo amarillo intenso (figura 11) constituyó la antítesis del diseño formal, lo que fue considerado una imperdonable ofensa estética por muchos diseñadores formados en la academia (Poynor, 2002, p. 40). El atrevimiento de los artistas de las décadas de 1960 y 1970 se enfocaron en desafiar los paradigmas académicos de dibujo publicitario, principalmente en ciudades a la vanguardia en las tendencias del diseño como fueron Nueva York, Londres y París. En parte, fue un acto de rebeldía y protesta por los postulados de la modernidad en los que se protagonizaron eventos bélicos de dos guerras mundiales, y también por la necesidad de liberar una fuerte represión ejercida por gobiernos imperialistas.

La mirada se enfocó en las propuestas innovadoras del pensamiento posmoderno. Con base en procesos de experimentación y en la búsqueda de la expresión del tipo, se empezó a definir un estilo; se fotocopió, amplió y recortó letras que fueron pegadas de forma manual, en unos casos se imprimieron en técnica de serigrafía y en otros se elaboraron letras a mano alzada, el trabajo en sí no tuvo mayores complicaciones. Las publicaciones que mostraron estas creaciones ofendieron seriamente a los diseñadores profesionales, quienes rechazaron estas técnicas argumentando que cualquier persona podía diseñar con mínimos conocimientos de la disciplina. El estilo posmoderno se miró como anti-tipográfico lo que provocó confusión sobre lo permisible, por lo que se inició una especie de revolución en el diseño gráfico. Años más adelante, la técnica amplió sus recursos y fortaleció el ánimo de la experimentación tanto en diseñadores profesionales como en empíricos. Algunos de los nuevos sistemas fueron: impresión con sellos de corcho, utilización de máquinas de escribir, trazo con bolígrafo, utilización de tipografía hecha en fotocomponedora, fotocopias, montaje y *collage*. Bajo el desprecio por las normas del diseño y de la tipografía, el estilo se tornó ecléctico, a veces intuitivo, otras sistemático. Con estrategias que quebrantaron las normas tipográficas, ilegibles, incorporando cualquier fuente tipográfica, variante, tamaño, color, y despreocupadamente atrevidas, poco a poco fueron ganando protagonismo y aceptación por lo inédito y los niveles altos de expresión del tipo. La deconstrucción fue otra de las estrategias utilizadas en el periodo posmoderno; procedente de la crítica de textos literarios en la década de 1960, el diseño y la tipografía la adoptó con la visión de ver al signo lingüístico más como signo visual. Las convenciones fueron abiertamente criticadas, no sólo por los profesionales, sino también por el público general debido a la incomprensión de las propuestas. Para los creadores de las décadas de 1970 y 1980, fue difícil entender y definir el término deconstrucción por su complejidad e inestable significado “inclusive en los círculos filosóficos y teóricos, la deconstrucción es un concepto tan controvertido como el mismo posmodernismo.” (Poynor, 2002, p. 46). Jacques Derrida es el filósofo que proyecta el término deconstrucción en el periodo posmoderno. El análisis que hace en su libro *De gramatología* sobre la escritura como forma distintiva de representación, es quizá el texto de Derrida más significativo para los diseñadores gráficos ya que se interesa por el diseño y tipografía como procesos materiales, de tal forma que la deconstrucción se adopta como estrategia creativa (Lupton, Miller, 2002, p. 103).

En la década de 1980, se contemplaron las primeras muestras de lo que se conoció como diseño deconstructivo de estilo totalmente experimental. En aquella época, las normas tipográficas y del diseño no solo ya se conocían, también se percibieron muy rigurosas, así que la confrontación con el nuevo estilo posmoderno generó posiciones que se confrontaron; conservadores modernos, racionalmente bien estructurados y por otro, liberales posmodernos, irreverentes. El punto de ruptura se mira en el cumplimiento de las normas o el rompimiento de éstas. Un factor contextual que surge en esta década, que se suma a este conflicto y que cambió los procesos del diseño e inició una nueva era, fue la transición de los sistemas análogos a los medios digitales. La tecnología digital y el surgimiento de la primera computadora personal de Macintosh en 1984, abrió nuevas posibilidades de desarrollo en la tipografía, el diseño y la comunicación visual.

La mirada de la tipografía no solo enfoca a los textos como un medio de comunicación, también la contempla como de expresión. Con el estilo posmoderno, la tipografía tiene la doble intención de expresar alguna emoción, sentimiento o idea que va más allá del significado literal de la palabra, en este sentido, se potencializa el proyecto comunicativo. Los diferentes sistemas experimentales centraron su atención en la relación texto, imagen y significado, debido a que las propuestas de los creadores de la época abrieron nuevas posibilidades de lectura visual. Así que, la expresión del tipo adquirió protagonismo de forma y contenido.

El diseño tipográfico basado en palabras y textos, es quizá la extensión visual más lógica de la deconstrucción y argumentan que cuando el enfoque deconstructivista se aplica al diseño, cada sustrato a través del uso del lenguaje y la imagen es un actor intencionado de un juego deliberadamente lúdico en el que el espectador puede descubrir y experimentar las complejidades ocultas del lenguaje. (Byrne, Whitte, 1990, p. 28).

En la década de 1990, Jeffery Keedy junto con Edward Fella, compañeros de la Academia de arte de Cranbrook, puntualizaron que la tarea más importante de ese momento era revertir el pensamiento rígido por otro más elástico, así como los ya gastados esquemas del enfoque moderno totalmente articulado, demasiado claro, estático, soso, carente de gracia y viveza. Así, el estilo de diseño propuesto por Fella se basó en principios de incoherencia e irregularidad (Poynor, 2002, p. 55). Los trabajos tanto de Keedy como de Fella fueron intuitivos. Ver ejemplo en la figura 12. Se alteraron los espacios tradicionales de los textos al grado de la incomprensibilidad, en donde no hay coherencia entre letras, palabras y párrafos, el interlineado a veces sobrepuesto y otras abierto de forma desproporcionada, la combinación de textos impresos con letras trazadas a mano alzada, en otros casos, la distorsión de la letra, el constante desprecio por la base horizontal del texto y la inestabilidad de la tipografía flotante, hicieron ver al tipo deconstructivo del periodo posmoderno subversivo frente a las normas tipográficas y reglas .



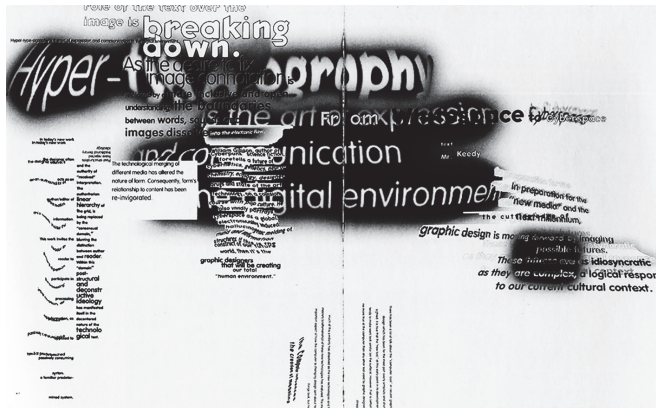


Figura 12. Jeffery Keedy. Fast Forward, ilustración a doble página.  
California Institute of the Art, E.U., 1993 (Poynor, 2002, p. 111)

Para algunos diseñadores de fuentes tipográficas como Peter McCracken y Lucas de Groot, el estilo propuesto por Keedy no fue tan malo, dijeron que “era una estrategia típicamente posmoderna para que un trabajo llamara la atención hacia los errores y el artificio de su propia construcción” (Poynor, 2002, p. 57). Por lo que crearon intencionalmente fuentes tipográficas de estilo imperfecto, esto se interpretó como el reflejo de aquella sociedad de finales del siglo pasado, “el lenguaje imperfecto de un mundo imperfecto” (Poynor, 2002, p. 57).

El uso de la tipografía que se observó en las décadas de 1980 y 1990, estuvo enmarcado por diseñadores como David Carson, Rick Poynor y Rob Carter, quienes fueron considerados como antagonicos de los sistemas establecidos por las academias y escuelas de diseño. Infractores de las normas, revolucionaron la disciplina del diseño gráfico mostraron al mundo nuevas posibilidades de experimentación tipográfica en donde se visualizó la expresión del tipo. El trabajo deconstructivo pretende la ilegibilidad y el rompimiento del orden de textos de los que se está habitualmente acostumbrado, en donde se renuncia a la formalidad lingüística y a los sistemas de retículas implementados en la normatividad del diseño editorial. “El empleo de la retícula como sistema de ordenación constituye la expresión de cierta actitud mental en la que el diseñador concibe su trabajo de forma constructiva” (Müller-Brockmann, 1982, p. 57).

La figura de David Carson no pasa desapercibida, un protagonista del diseño posmoderno que recibió una formación académica de tan sólo quince días en una escuela de diseño, de lo que declaró ser suficiente para entender al diseño. Alcanzó niveles altos de popularidad por su trabajo de experimentación tipográfica proyectándose en la esfera internacional. Reconocido con éxito para muchos, polémico y desaprobado para otros, instauró un nuevo modelo de construcción a partir de la deconstrucción de textos, lo que atrajo las miradas de corporaciones importantes como Pepsi Cola, Nike y Microsoft quienes lo

contrataron para su publicidad, lo que se comprende como validación, autenticación del estilo de diseño posmoderno.

El estilo de Carson adquirió la etiqueta de *grunge*, que se remite a tiempos del grafismo sucio e irrespetuoso del *punk* de la década de 1970. “La diferencia entre el estilo *punk* y el *grunge* es la tecnología (Poynor, 2002, p. 62). Como se observa en la figura 13, la postura de rechazo a las normas establecidas del diseño y la tipografía, tornó al espíritu de altos grados de libertad, emotividad, sentimiento y valores de expresión visual subjetivos. Carson describe su método asistemático de trabajo como:

Impreciso, intuitivo, un enfoque sin información formal. [...] Quizá a un nivel inconsciente hago cosas para molestar a alguien. [...] no estoy en contra de la formación académica, pero cuando me empecé a interesar por el diseño, en realidad no conocía esas normas y me sentí muy atraído por explorar el aire y la apariencia de un tema. (Blackwell, 1995, p. 96)

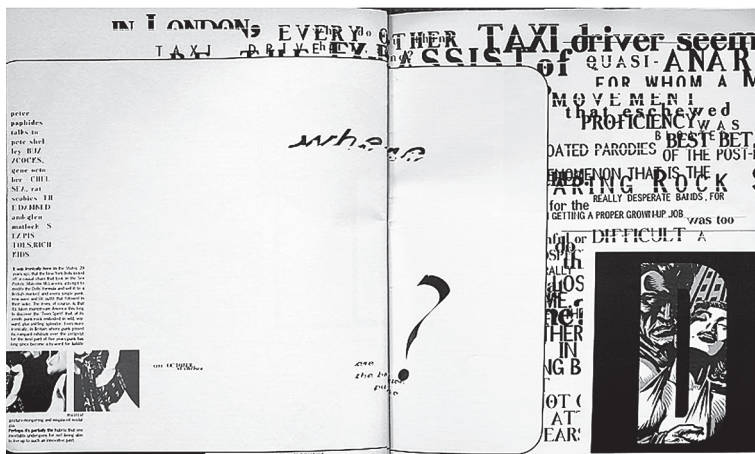


Figura 13. David Carson, interior de la revista Ray Gun, 1992. Fuente: Gosling, 2019.

## Conclusiones

La comunicación y la expresión en la tipografía son dos elementos de funciones independientes que se miran desde el diseño gráfico como complementarios en la tarea comunicativa. Es una sociedad simbiótica en donde el signo tipográfico comunica el significado literal de la palabra de manera clara y objetiva y al mismo tiempo se vale de la forma para decir algo más de su significado literal en un metalenguaje que expresa emociones, sensaciones y pensamientos de libre interpretación.

Las normas tipográficas y las reglas del diseño pertenecen al diseño académico, su quebrantamiento solo es válido en tanto se tenga pleno conocimiento de la normatividad y se realice de forma sistemática y como parte del proceso creativo. En la actualidad el gremio del diseño gráfico profesional mira con mejores ojos las propuestas del periodo posmoderno. La influencia del estilo deconstructivo impulsó la expresión del tipo, y la experimentación tipográfica fue determinante para posteriores generaciones de diseñadores. La tecnología digital de la década de 1980 fue un factor que cambió la forma de hacer y concebir el diseño; facilitó los procesos acotando los tiempos tanto de edición como de producción. Esto propició que cualquier persona con algunos conocimientos en *software* de diseño y sin fundamento académico presentara propuestas con el estilo deconstructivo, sin embargo, la plasticidad del diseño posmoderno rompió paradigmas y abrió fronteras a la expresión del tipo.

Sobre la disyuntiva de si la tipografía debiera ser expresiva o solo cometer su función lingüística, es una cuestión que depende del pensamiento de cada diseñador y de los lineamientos que se establecen en cada encargo de diseño. Adoptar el modelo rígido de la modernidad tiene sus ventajas en cuanto se miran los signos tipográficos con claridad y legibilidad, mientras que el estilo posmoderno abrió nuevas posibilidades de experimentación y de expresión donde letras, palabras y textos protagonizan en escena un discurso visual que llega a evocar en las personas emociones. Estas miradas que se cruzan ponen al descubierto la vulnerabilidad de las convenciones del diseño, estando unos a favor de la comunicación objetiva y otros del lado de la expresión del tipo.

## Lista de referencias

- Blackwell, Lewis. (1995) *El final de la impresión: el diseño gráfico de David Carson*. Inglaterra: Laurence King Publishers
- Bringhurst, Robert. (2008) *Los elementos del estilo tipográfico*. México: Fondo de cultura económica
- Brockmann, Josef-Müller. (1982) *Sistema de retículas*. España: Gustavo Gili
- Byrne, Chuck y Witte, Martha. (1990) *Un mundo feliz: comprensión de la construcción*. Estados Unidos: Print
- Carter, Rob. (1998) *Diseñando con tipografía 4*. España: Roto Visión
- Droste, Magdalena. (1990) *Bauhaus*. Berlín: Benedikt Taschen
- Eagleton, Terry. (1997) *Las ilusiones del posmodernismo*. España: Paidós
- Frutiger, Adrian. (2002) *En torno a la tipografía*. España: Gustavo Gili
- Gombrich, Ernest. (2007) *La historia del arte*. España: Paidós
- Gosling, E. “El ícono del diseño anti-red David Carson dice que las computadoras te vuelven perezoso + las revistas independientes necesitan animarse” Eye on Design. Disponible en <https://eyondesign.aiga.org/anti-grid-icon-david-carson-on-why-computers-make-you-lazy-and-indie-mag-design-needs-to-liven-up/> (20 de agosto 2019).
- Hustwit, Gary. *La Helvética*. (2007). Estados Unidos: Swiss Dots
- Jameson, Fredric. (1996) *Teoría de la posmodernidad*. Valladolid: Trotta

- Logomyway (09 de mayo de 2022) Logotipo del New York Times y la historia del periódico.  
 Disponible en: <https://blog.logomyway.com/new-york-times-logo/>
- Lupton, Ellen y Abbott Miller, J. (1996) *Investigación en redacción de diseño: escritura sobre diseño gráfico*. Nueva York: Kiosk
- Lupton, Ellen. (2011) *Pensar con tipos*. España: Gustavo Gili
- Lyotard, Jean-Francois. (2008) *La condición posmoderna*. España: Cátedra
- Martínez Leal, Luisa. (1990) *Treinta siglos de tipos y letras*. México: Tilde
- Meggs, Philip B. (1984) *A history of Graphics design*. New York: Alphabet Press
- Poynor, Rick. (2002) *No más normas Diseño gráfico posmoderno*. España: Gustavo Gili
- Real Academia Española. (1970) *Diccionario de la Lengua Española*. España: Espasa-Calpe.
- Riggs, Tamyé. (2010) *Tipos, tipografías clásicas para el diseño gráfico contemporáneo*. España: Parramón
- Sparke, Penny. (2010) *Diseño y cultura, una introducción*. España: Gustavo Gili
- Tapia, Alejandro. (2004) *El diseño gráfico en el espacio social*. México: Designio
- Tentulogo (09 de mayo de 2022) The New York Times, la historia del diario más emblemático de EE.UU. Disponible en <https://tentulogo.com/the-new-york-times-la-historia-del-diario-mas-emblematico-de-ee-uu/>

**Abstract:** Since the postmodern period, the dilemma has been opened about whether typography should be expressive or limited to the nominal value of communicating its linguistic meaning. Two postures that direct their gaze in opposite directions; the normativity represented by orthodox academics who defend the order, structure and legibility of the letter, under the principles and foundations of design. And at the other extreme, the postmodern liberals who break with all norms and focus their work on visual expression, experimentation and deconstruction of texts. Every typographic manifestation in design supposes some degree of communication and expression that in such cases will have to be looked at from the point of view of the objective that is being pursued. Analyzing the origins of the different typographic styles establishes the epistemological conception, its symbolic function, and the understanding of its existence from the different events and contexts of history. In the designer's creative work, looking at typography is an inescapable topic of graphic design that has a lot to say both in the sense of objective communication and in the sense of subjective expression. In this article, some cases of fonts and typographic styles are presented with the vision of creating awareness of their communicative and expressive character that, due to their historical relevance, came to mean a trend, sometimes controversy, but always as a fundamental part of the development of graphic design.

**Keywords:** look - expression - interpretation - typography - communication.

**Resumo:** Desde o período pós-moderno, abriu-se o dilema sobre se a tipografia deve ser expressiva ou limitada ao valor nominal de comunicar seu significado linguístico. Duas

posturas que direcionam o olhar em direções opostas; a normatividade representada pelos ortodoxos da academia que defendem a ordem, estrutura e legibilidade da letra sob os princípios e fundamentos do design, e no outro extremo os liberais pós-modernos que rompem com todas as normas e focam seu trabalho na expressão visual, na experimentação e desconstrução de textos. Toda manifestação tipográfica em design supõe algum grau de comunicação e expressão que, em tais casos, terá que ser encarado do ponto de vista do objetivo que está sendo perseguido. Estudar as origens de alguns estilos tipográficos em que se estabelece sua concepção epistemológica e função simbólica dá um olhar pessoal para a compreensão de sua existência atual, levando em consideração o contexto e os fatos de sua história. No trabalho criativo do designer, olhar para a tipografia é um tema incontornável do design gráfico que tem muito a dizer tanto no sentido de comunicação objetiva quanto no sentido de expressão subjetiva. Neste artigo são apresentados alguns casos de fontes e estilos tipográficos com a visão de analisar e conscientizar o caráter comunicativo e expressivo que, por sua relevância histórica, passou a significar tendência na época, às vezes controversa, mas sempre como parte fundamental do desenvolvimento da tipografia e do design gráfico.

**Palavras chave:** olhar - expressão - interpretação - tipografia - comunicação.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por su autor]

---