

Diseño tipográfico

Olga Ampuero Canellas
Jimena González del Río
Nereida Tarazona Belenguer
Begoña Jordá Albiñana

Universitat Politècnica de València

Las letras poseen un carácter híbrido, conteniendo en sí mismas un componente gráfico y otro textual (Martín Montesinos y Mas Hurtuna, 2011; Carrere, 2011; Martínez, 2014). Como dos caras de la misma moneda, los caracteres tipográficos transmiten a la vez, en mayor o menor sintonía, un significado lingüístico y visual. De hecho, la historia de la tipografía y la escritura pueden entenderse como el desarrollo de estructuras formales que han explorado la frontera entre el exterior y el interior del texto (Lupton y Miller, 1994).

Todo depende de la decisión que tome el diseñador con respecto a cuál de ambos factores destacar más, atendiendo sobre todo a la naturaleza del encargo (Martínez, 2014, p.13). Puede aplicar técnicas tipográficas que conviertan al texto en una perfecta "copa de cristal" para transmitir de manera neutral el contenido lingüístico o utilizar otros enfoques que invadan el aspecto gráfico del texto para darle la vuelta y olvidarse de su contenido verbal (Lupton y Miller, 1994).

Así nos encontramos con distintos "grados de intensidad visual en la utilización de la tipografía en el diseño", tal y como explica (Kostelnick, 1988, p. 30). Podemos encontrar desde niveles muy bajos, donde prima la legibilidad ante todo

como en una novela; hasta niveles muy altos donde lo más importante es el componente gráfico del carácter como en los trabajos de experimentación tipográfica (Fig. 1). Martínez (2014), por su parte, distingue entre una utilización de la tipografía puramente funcional, centrada en la legibilidad y de carácter neutro, y una tipografía creativa, donde la tipografía es sobre todo una imagen que aporta un amplio rango de significados simbólicos.

Por tanto, el uso de la tipografía en el diseño, además de la mera legibilidad, puede tener un objetivo expresivo, ilustrativo, evocador... (Byrne y Witte, 1994, p. 120). De hecho, "los caracteres pueden transmitir no solo información textual, sino también múltiples emociones y sensaciones a través de su forma" (Gamonal Arroyo, 2005, p. 5). Por ello, podemos considerarla un elemento más del todo diseñado, que lo transforma y caracteriza tanto a nivel formal como lingüístico, y donde juega un papel muy importante su poder simbólico y comunicador más allá del signo puramente verbal.

Partiendo del componente verbal del signo, el diseñador, igual que un sastre o modisto, proyecta un vestido gráfico y visual con el que presentarlo al lector (Stöckl, 2005). Puede ser un traje de fiesta, un

uniforme de trabajo o un chándal deportivo. El diseñador engalana el contenido verbal de las letras con mil y un vestuarios diferentes que dan lugar a fuentes adecuadas a distintos problemas de diseño (Fig. 2). "No existe una tipografía neutra. Todas están llenas de simbolismo" (Gamonal Arroyo, 2005, p. 4).

Mediante la experimentación, el diseñador consigue que la letra pierda u olvide cualquier referente a su contenido lingüístico y quede transformada en un ente meramente formal y como tal, gráficamente significativa. Es un proceso en el que se rompen las fronteras entre palabras e imágenes (Pelta, 2011). Los elementos constituyentes de la letra pasan a un primer plano, tanto la estructura básica como los elementos accesorios: remates, lágrimas, espolón, gancho... Este trabajo "aporta simbolismo a las letras sirviéndose de diferentes recursos visuales (para generar valores más complejos que el mero significado lingüístico de la palabra" (Martínez, 2014, p. 25).

Las vanguardias nos ofrecen numerosos ejemplos de cómo aumentar este poder gráfico de las letras. Las propuestas del futurismo, dadaísmo (Fig. 3) o constructivismo, tratan de crear un gran impacto emocional en el lector rompiendo con la

creencia asentada de la neutralidad de la letra. Al plantear esta ruptura con las formas tradicionales de usar la tipografía, con la continuidad y el orden establecido en la escritura tradicional, las vanguardias transformaron la escritura en formas visuales expresivas y concretas, y dieron lugar a una tipografía de símbolos visuales y emocionales (Kostelnick, 1990; Byrne y Witte, 1994).

La publicación en 1912 del Manifiesto técnico della letteratura futurista resquebrajó las convenciones en el campo de la lingüística y, desde el punto de vista del diseño y el arte, se abrieron las puertas hacia la experimentación con las dimensiones semánticas y visuales del lenguaje (Pelta, 2011, p.2). La tipografía se convierte en un elemento plástico más de la composición artística y entonces "la escritura se empleará como material meramente gráfico, como una especie de cantera formal para los símbolos y texturas en blanco y negro" (Aicher, 2004, p. 128).

En los fotomontajes dadaístas y en los poemas visuales del Futurismo, "los caracteres adquieren un valor pictórico (...) a través de una mancha de texto, que se salta los cánones de la composición convencional" (Martín Montesinos y Mas Hurtuna, 2011, pp. 63-64), convirtiéndose-

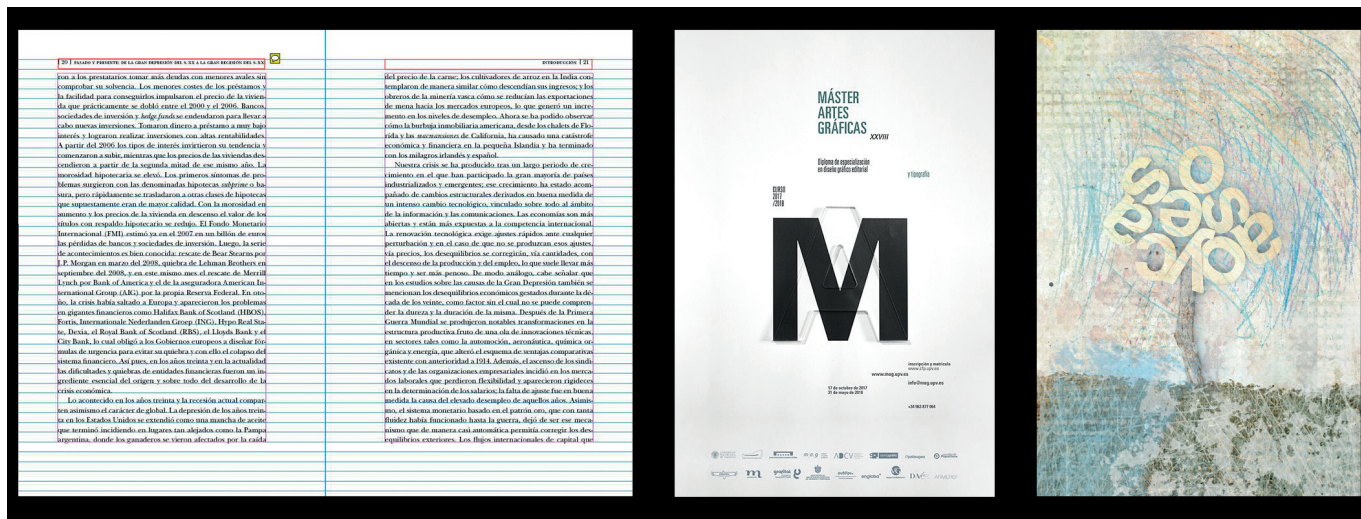


Fig. 1. Diversos grados de intensidad visual en el uso de la tipografía en el diseño. Various degrees of visual intensity in the use of typography in design. Fuente/Source: Own archive.

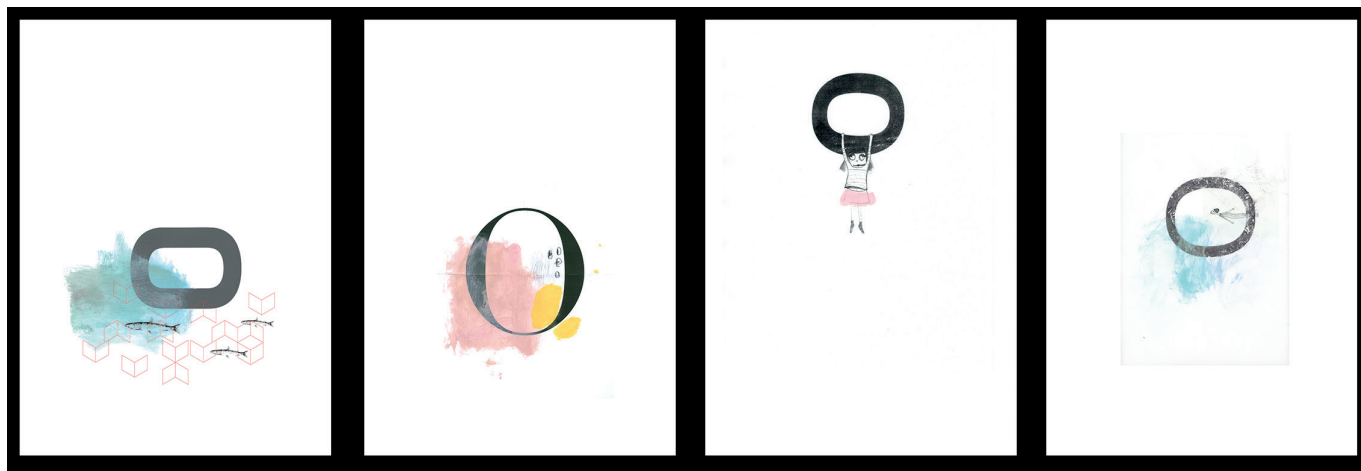


Fig 2. Obra artística en torno a la letra o que muestra las variaciones formales de esta letra según la fuente tipográfica utilizada. Artistic work around the letter O showing the formal variations of this letter according to the font used. Autora/Author: Begoña Jordá. Fuente/Source: Own archive.



Fig. 3. Obras de Filippo Marinetti / Works by Filippo Marinetti (1876–1944). Fuente/Source: MoMA (2020).

se en poemas para ser vistos en lugar de poemas para ser leídos y transformando la composición tipográfica en un cuadro (Elleström, 2016, p. 448). Estos experimentos visuales-textuales conseguirán emancipar la letra de su función meramente lingüística (Martínez, 2014, p. 94).

Actualmente, a la estela del camino marcado por las vanguardias, la letra se considera un objeto de gran fuerza plástica que puede abandonar su significado y dejar de lado su función puramente lingüística. Lejos quedan pues los planteamientos defendidos por autores como Beatrice Warde para los que el aspecto formal de la letra debe estar al servicio de lo comunicado, los caracteres deben comportarse como una “copa de cristal”: pasar desapercibidos y dejar ver a través de ellos el contenido lingüístico de las palabras (Gamonal Arroyo, 2005). Al contrario, el punto de partida de estos experimentos tipográficos es totalmente opuesto y en ellos los tipos se vuelven opacos o, al menos, translúcidos, renunciando a la transparencia proclamada por Beatrice Warde (Lupton y Miller, 1994).

Al desentenderse de su componente lingüístico, es posible entonces olvidar las reglas rígidas que gobiernan el uso de la tipografía en otros ámbitos como en el

de la edición (Aicher, 2004). Ante esta mayor libertad, el diseñador procede a modificar a su antojo la letra. Girar, cortar, dividir, deformar, aplastar, difuminar, texturizar, rellenar... cualquier acción es buena si a través de ella se consigue resaltar la expresividad plástica del carácter (Fig. 4).

En esta área de la experimentación tipográfica, la lectura pasa de estar centrada en el contenido lingüístico de la letra a apreciar su aspecto formal, de modo que lo gráfico complementa o puede llegar incluso a ocultar totalmente cualquier significado de naturaleza verbal. La página no se diseña únicamente para ser leída, sino también para ser percibida más allá de su contenido textual; y en ese escenario el diseñador nos llama a sentir en lugar de a leer (Ayiter et al., 2013).

Con este enfoque, el diseñador obtiene resultados singulares que puede aplicar a cualquier ámbito de su trabajo. De hecho, Aicher (2004) sostiene que este tipo de proyectos contribuyen a expandir las metas y capacidades sensitivas de todo diseñador. Algunas de estas contribuciones han sido recogidas en las dos exposiciones sobre experimentación tipográfica llevadas a cabo en la Escuela Técnica Superior de Ingeniería del Diseño.

En la exposición “Caja alta, caja baja”, realizada en 2016, se recogían propuestas experimentales en torno a la tipografía sobre el formato tridimensional de una caja de cartón (Figs. 5, 9 y 10). Las técnicas artísticas y materiales son diversos pero el común en todas las obras es promover la experimentación en torno a la tridimensionalidad de la letra y su soporte, utilizando a su vez técnicas manuales para dejar una impronta personal e individual alejada de la perfección y frialdad de la herramienta informática.

En el caso de la exposición “Lletramorfosi” (Fig. 6), llevada a cabo en el año 2017, la experimentación se produce en torno a un único carácter tipográfico que es transformado por la intervención del diseñador aplicando variados procesos. El resultado final es un libro de 12 páginas que recoge otras tantas transformaciones del carácter elegido por el artista.

Las propuestas de experimentación tipográfica cuestionan el papel del lector y este pasa a ser más bien un intérprete de la obra, una “obra abierta” que invita al lector a formar parte del proceso creativo (Hong y Hwang, 2006, p. 9). Al igual que entendemos que el lector participa activamente en el proceso de lectura, también debemos concebir al espectador como



Fig. 4. Obras de experimentación artística realizadas por las autoras/ Works of artistic experimentation by the authors. Fuente/Source: Own archive.



Fig. 5. Exposición /Exhibition Caja alta, caja baja Sala Hall ETSID, 2016. Fuente/Source: Archive Hall Exhibition Room.



Fig. 6. Exposición/Exhibition "Lietramorfofi" Sala Hall ETSID, 2017. Fuente/Source: Archive Hall Exhibition Room.

participante activo del proceso de visualización (Brumberger, 2003, p. 207).

Mientras que, desde el punto de vista verbal, la tipografía se acerca a la univocidad, es decir, al significado único; desde el ámbito gráfico, las interpretaciones se amplían y surge un gran abanico de significados que se entremezclan y superponen. Esto enriquece la comunicación diseñador-lector, pues surgen una serie de significados y emociones que sería difícil, cuando no imposible, transmitir por vía lingüística.

Aparece así un nuevo vocabulario visual en contraposición al verbal, compuesto no por caracteres sino por rasgos gráficos como el grosor, el tamaño, la orientación, la simetría, la unión de los trazos, el cromatismo... (Brumberger, 2003). Todos ellos pueden ser modificados y conjugados por el diseñador para lograr ampliar el contenido visual del mensaje tipográfico, aunque al hacerlo contribuya a hacer menos legible el texto.

El aspecto formal de la tipografía, que antes quedaba diluido o escondido tras el interés de la lectura (Martín Montesinos y Mas Hurtuna, 2011), sale a la luz y aflora a un primer plano, por encima de

cualquier otro elemento del diseño. La letra reclama su derecho a ser un elemento autónomo del diseño, que puede ser utilizada no solo lejos de los otros caracteres, sino también de cualquier otro elemento gráfico, como dueña indiscutible del diseño (Fig. 7). Atrás quedan las reglas ortográficas y lingüísticas porque ya no se trata de la representación abstracta de un sonido del habla, sino el resultado de la interpretación y experimentación visual llevada a cabo por el diseñador (Aicher, 2004).

Con el cambio de énfasis de lo verbal a lo visual, saltan a la vista los elementos formales y visuales que hacen única a cada fuente y a cada letra. Esta forma externa, ahora más perceptible, es propia y característica de cada fuente tipográfica y le pertenece solo a ella y a ninguna más; mientras que el contenido lingüístico y verbal es común a todas las letras y palabras sea cual sea la variante tipográfica que elijamos. De esta manera, esta nueva concepción de la tipografía puede interpretarse como un homenaje al diseñador que pasó tantos días y horas pensando, trazando y borrando hasta obtener una combinación formal y lingüística adecuada (Stöckl, 2005).

Mediante la experimentación, se rompe con la ortodoxia establecida en el uso de la tipografía (Martín Montesinos y Mas Hurtuna, 2011) y prueba nuevos parámetros que permitan acercar el texto al lector y hagan más visible la fuerza gráfica de los caracteres. Se rompen así las barreras entre palabras e imágenes, se diluye la separación entre lo verbal y lo visual (Kostelnick, 1990).

En este juego experimental la tipografía alcanza un gran protagonismo siendo, en ocasiones, la actriz principal del espacio de diseño. El resto de elementos están a su servicio y no hay duda de que la fuerza visual de la letra acapara todas las miradas y es el lugar del que fluye la comunicación gráfica. Desde esta perspectiva, los elementos tipográficos adquieren mayor peso en el ámbito del diseño y se convierten en opciones muy válidas para configurar la solución gráfica (Hong y Hwang, 2006). La tipografía deja de ser un componente secundario y se presenta perfectamente capaz de tomar la batuta y dirigir en solitario, la orquesta gráfica y visual del diseño (Fig. 8).

Nuevos códigos entran en juego tanto para crear el mensaje como para describirlo. Se propugna la consideración de la letra como signo puramente visual y,



Fig. 7. Obras de la exposición/ Works from the exhibition "Caja alta, caja baja" Sala Hall ETSID, 2016. Fuente/Source: Own archive.

ante ello, el espectador se ve obligado a registrar formas en lugar de palabras, a analizar la forma visual antes que el contenido verbal.

Desde este planteamiento, el diseñador se enfrenta también hoy en día a este dilema. ¿Puede la tipografía brillar por sí misma en una composición con independencia de la comunicación verbal? ¿O, por el contrario, debe pasar lo más desapercibida posible para que el mensaje textual llegue correctamente? El dilema está servido y la utilización del texto en uno u otro sentido ha ocupado y ocupará una posición central en los debates en torno al diseño gráfico en el pasado, presente y el futuro.

REFERENCIAS

- Aicher, O. (2004). *Tipografía*. Campgràfic.
- Ayiter, E., Yazıcıgil, O., Çetin, S. C., y Türkmen, D. (2013). Deconstruction, legibility and space: Four experimental typographic practices. *Technoetic Arts*, 11(3), 209-220. https://doi.org/10.1386/tear.11.3.209_1
- Brumberger, E. R. (2003). The rhetoric of typography: The persona of typeface and text. *Technical communication*, 50(2), pp. 206-223.
- Byrne, C. y Witte, M. (1994). A brave new world: understanding deconstruction. En Bierut, M.; Drenttel, W.; Heller, S. y Holland D.K. (Eds.) *Looking closer. Critical writings on graphic design*. Allworth Press.
- Carrere, A. (2011). Un enfoque dialéctico en los usos tipográficos. *EME Experimental Illustration, Art & Design*, 1, 56-69. <https://doi.org/10.4995/eme.2011.1481>
- Elleström, L. (2016). Visual Iconicity in Poetry. Replacing the Notion of "Visual Poetry". *Orbis Litterarum*, 71(6), 437-472. <https://doi.org/10.1111/oli.12112>
- Gamonal Arroyo, R. (2005). *Tipo/retórica. Una aproximación a la retórica tipográfica*. Icono 14, pp. 1-22.
- Hong, D. S., y Hwang, M. (2006). The Status and the Prospects of Deconstruction in Graphic Design. In *Design Research Society, International Conference in Lisbon, IADE*, Eri im: <http://www.iade.pt/drs2006/wonderground/proceedings/fullpapers.html>.
- Kostelnick, C. (1988). A systematic approach to visual language in business communication. *The Journal of Business Communication* (1973), 25(3), pp. 29-48.
- Kostelnick, C. (1990). Typographical design, modernist aesthetics, and professional communication. *Journal of Business and Technical Communication*, 4(1), pp. 5-24.
- Lupton, E., y Miller, J. A. (1994). Deconstruction and graphic design: history meets theory. *Visible language*, 28(4), 345-365. Disponible en: <http://elupton.com/2009/10/deconstruction-and-graphic-design/>.
- Martín Montesinos, J. L. y Mas Hurtuna, M. (2001). *Manual de tipografía. Del plomo a la era digital*. Campgràfic.
- Martínez, C. (2014). *Manual de recursos tipográficos. Una guía para experimentar con tipografía*. Campgràfic.

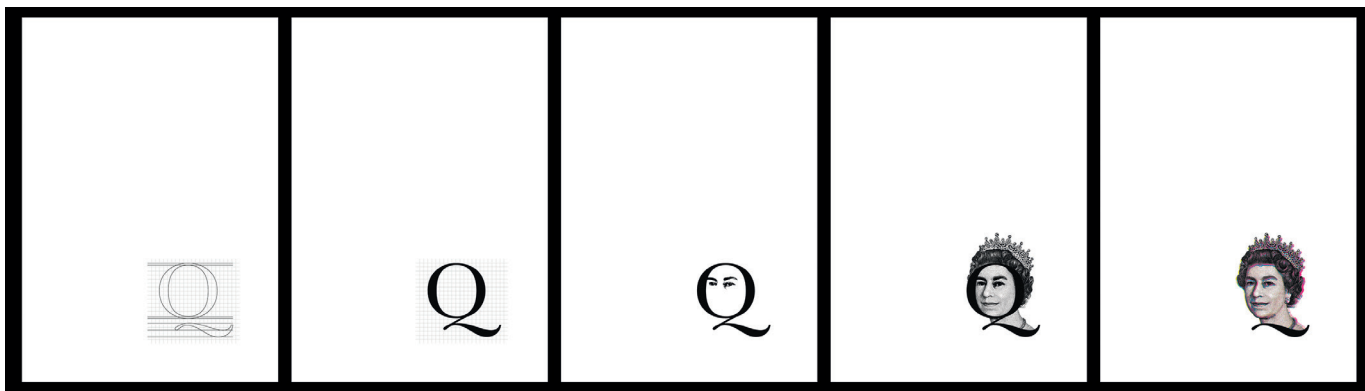


Fig. 8. Obra experimental en torno a la letra Q perteneciente a la exposición "Lletramorfofi". Experimental work around letter Q, from the exhibition "Lletramorfofi" (2016). Autora/author: Jimena González del Río. Fuente/Source: Own archive.

MoMA (2020). Filippo Tommaso Marinetti. Italian, 1876-1944. <https://www.moma.org/artists/3771?=&direction=>

Pelta, R. (2011). Cuando la letra puede cambiar el mundo. Futurismo, Dadá y tipos. Monográfica.org, 2. <http://www.monografica.org/02/Art%C3%ADculo/3201>

Stöckl, H. (2005). Typography: body and dress of a text-a signing mode between language and image. Visual Communication, 4(2), pp. 204-214.

Typographical Design

Olga Ampuero Canellas
Jimena González del Río
Nereida Tarazona Belenguer
Begoña Jordá Albiñana

Universitat Politècnica de València

Letters have a hybrid character, containing both a graphic and a textual component (Martín Montesinos and Mas Hurtuna, 2011; Carere, 2011; Martínez, 2014). As two sides of the same coin, typographical characters transmit both a linguistic and a visual meaning, with varying degrees of agreement between them. In fact, the history of typography and writing can be understood as the development of formal structures that have explored the border between the outside and the inside of the text (Lupton and Miller, 1994).

It all depends on the decision made by the designer regarding which of both factors to highlight the most, taking specially into account the nature of the assignment (Martínez, 2014, p. 13). Designers can apply typographical techniques that turn text into a perfect “glass cup” to neutrally convey linguistic content or use other approaches that invade the graphic aspect of text to turn it around and forget about its verbal content (Lupton and Miller, 1994).

Thus we find different degrees of visual intensity in the use of typography in design, as explained by Kostelnick (1988: 30). We can find a range from very low levels, where readability predominates, being the first and foremost feature, like in a novel, to very high levels, where the most important aspect is the graphic component of the character, like in typographical experimentation works (Fig. 1). Martínez (2014, p. 7), in turn, distinguishes between a purely functional use of typography, focused on readability and neutral character, and creative typography, where typography is above all an image that provides a wide range of symbolic meanings.

Therefore, the use of typography in design, in addition to mere readability, can have an expressive, illustrative, evocative... purpose (Byrne and Witte, 1994, p. 120). Actually, characters can convey not only textual information, but also multiple emotions and sensations through their form (Gamonal Arroyo, 2005, p. 5). For this reason, we can consider

typography as another element within the whole designed piece, which transforms and characterizes it both formally and linguistically, and where its symbolic and communicative power plays a very important role beyond the purely verbal sign.

Building on the verbal component of the sign, the designer, like a tailor or dressmaker, projects a graphic and visual dress with which to present it to the reader (Stöckl, 2005). It may be a party costume, a work uniform or a sports tracksuit. The designer adorns the verbal content of the letters with a wealth of different costumes that give rise to fonts suitable for different design problems (Fig. 2). There is no neutral typography. They are all full of symbolism (Gamonal Arroyo, 2005, p. 4).

Through experimentation, the designer manages to make the letter lose or get rid of any reference to its linguistic content and be transformed into a purely formal entity and, as such, a graphically significant body. It is a process in which the boundaries between words and images get broken (Pelta, 2011). The constituent elements of the letter go to the foreground, both its basic structure and the accessory elements: serifs, tear-drop terminals, shoulders, spurs... This work brings symbolism to letters using different visual resources (to generate) values that are more complex than the mere linguistic meaning of the word (Martínez, 2014, p. 25).

The avant-garde movements offer numerous instances of how to increase this graphic power of letters. Proposals from Futurism, Dadaism (Fig. 3) or Constructivism aim to create a great emotional impact on the reader by breaking with the common belief in the neutrality of the letter. In raising this break with traditional ways of using typography, with continuity and the established rules of traditional writing, the avant-garde movements transformed writing into expressive and concrete visual forms, and brought about a typography of visual and emotional symbols (Kostelnick, 1990; Byrne and Witte, 1994).

The publication in 1912 of the manifesto entitled *Manifiesto tecnico della letteratura futurista* undermined conventions in the field of linguistics and, from the point of view of design and art, the doors were open to experimentation with the semantic and visual dimensions of language (Pelta, 2011, p. 2). Typography becomes another plastic element of artistic composition and then writing will be used as a purely graphic material, as a kind of formal pool for black and white symbols and textures (Aicher, 2004, p. 128).

In Dadaist photomontages and Futurism's visual poems, characters take on a pictorial value (...) through a text spot, which breaks the laws of conventional composition (Martín Montesinos and Mas Hurtuna, 2011, pp. 63-64), becoming poems to be seen rather than poems to be read and transforming the typographical composition into a painting (Ellestrom, 2016, p. 448). These visual-textual experiments will manage to set letters free from their purely linguistic function (Martínez, 2014, p. 94).

Currently, following in the avant-garde's footsteps, the letter is considered an object of great plastic



Fig. 9. Exposición /Exhibition *Caja alta, caja baja* Sala Hall ETSID, 2016. Fuente/Source: Exhibition Hall archive.

power that can get rid of its meaning and set aside its purely linguistic function. Far from this are therefore the approaches advocated by authors such as Beatrice Warde, who believe that the formal aspect of the letter must be at the service of what is communicated and the typographical characters must behave like a “glass cup”: go unnoticed and show through them the linguistic content of the words (Gamonal Arroyo, 2005). On the contrary, the starting point of these typographical experiments is totally the opposite and in them fonts become opaque or at least translucent, rejecting the transparency advocated by Beatrice Warde (Lupton and Miller, 1994). By neglecting its linguistic component, it is then possible to forget the rigid rules governing the use of typography in other areas such as editing (Aicher, 2004). In view of this greater freedom, designers proceed to modify the letters as they please. Rotating, cutting, splitting, dividing, crushing, blurring, filling... any action is good if it contributes to highlighting the plastic expressiveness of the character (Fig. 4).

In this area of typographic experimentation, reading, rather than being focused on the linguistic content of the letter, becomes a way of appreciating its formal appearance, so that the graphic element complements or can even completely hide any meaning of a verbal nature. The page is not only designed to be read, but also to be perceived beyond its textual content; and in that scenario the designer invites us to feel rather than to read (Ayiter et al., 2013).

With this approach, designers achieve unique results that they can apply to any area of their work. In fact, Aicher (2004) argues that such projects contribute to expanding the sensitive goals and capabilities of every designer. Some of these contributions have

been collected in the two exhibitions on typographic experimentation held at the Higher Technical School of Design Engineering (ETSID) in Valencia. The exhibition “Caja alta, caja baja” (High box, low box), held in 2016, includes experimental proposals around typography on the three-dimensional format of a cardboard box (Figs. 5, 9 & 10). Artistic and material techniques are diverse but the common feature in all works is to promote experimentation around the three-dimensional nature of letters and their support, using, in turn, manual techniques to leave a personal and individual mark, moving away from the perfection and coldness of the computer tool.

In the case of the exhibition “Letramorfosi” (Fig. 6), held in 2017, experimentation occurs around a single typographical character that is transformed by the intervention of the designer applying different processes. The final result is a 12-page book that collects twelve transformations of the character chosen by the artist.

Proposals of typographic experimentation question the role of the reader, who becomes rather an interpreter of the work, an “open work” that invites the reader to be part of the creative process (Hong and Hwang, 2006, p. 9). Just as we understand that the reader is actively involved in the reading process, we must also conceive the viewer as an active participant in the visualization process (Brumberger, 2003: p. 207).

From a verbal point of view, typography approaches univocality, that is, the unique meaning, whereas, from a graphic perspective, interpretations are expanded and a wide range of meanings emerge that intermingle and overlap. This enriches designer-reader communication, as a number of meanings and emotions arise that would be difficult, if not impossible, to convey linguistically.

Thus a new visual vocabulary appears as opposed to the verbal one, made up not of characters but of graphic features such as thickness, size, orientation, symmetry, the union of strokes, chromatism, etc. (Brumberger, 2003). All of these aspects can be modified and combined by the designer to expand the visual content of the typographical message, although doing so contributes to making the text less readable.

The formal facet of typography, which was previously diluted or hidden behind the interest of reading (Martín Montesinos and Mas Hurtuna, 2011), comes to light and emerges to the foreground, above any other element of the design. The letter claims its right to be an autonomous element of the design, which can be used far away not only from the other characters, but also from any other graphic element, as the undisputed owner of the design (Fig. 7). Spelling and linguistic rules are left behind, because it is no longer about the abstract representation of a speech sound, but about the result of the interpretation and visual experimentation carried out by the designer (Aicher, 2004).

With the shift of focus from the verbal to the visual, the formal and visual elements that make each font

and letter unique are displayed. This external form, more noticeable now, is typical and characteristic of each font and belongs only and exclusively to it, whereas linguistic and verbal content is common to all letters and words whatever typographical variant we choose. In this way, this new conception of typography can be interpreted as a tribute to designers who spent so many days and hours thinking, drawing and erasing until they obtained a proper formal and linguistic combination (Stöckl, 2005).

Through experimentation, the orthodoxy established in the use of typography gets broken (Martín Montesinos and Mas Hurtuna, 2011) and designers test new parameters that allow them to bring the text closer to the reader and to make the graphic power of characters more visible. Thus the barriers between words and images are broken, the gap between the verbal and the visual is bridged (Kostelnick, 1990). In this experimental game typography reaches a great prominence, being, at times, the main character of the design space. The rest of the elements are at its service and undoubtedly the visual strength of



Fig. 10. Exposición /Exhibition Caja alta, caja baja Sala Hall ETSID, 2016. Fuente/Source: Exhibition Hall Archive.

the letter attracts all the attention and is the place from which graphic communication flows. From this perspective, typographical elements increase their importance in the field of design and become very valid options for configuring the graphic solution (Hong and Hwang, 2006). Typography is no longer a secondary component and is perfectly capable of taking the lead and conducting on its own the graphic and visual orchestra of the design (Fig. 8).

New codes come into play both to create the message and to decipher it. The consideration of the letter as a purely visual sign is advocated and, thus, the viewer is forced to record forms instead of words, to analyze the visual form before the verbal content.

From this approach, the designer also faces the following dilemma today. Can typography shine on its own in a composition regardless of verbal communication? Or, on the contrary, must it go as unnoticed as possible for the textual message to be correctly conveyed? The dilemma is served and the use of text in one sense or another has been and will be in the focus of discussions around graphic design in the past, present and future.

