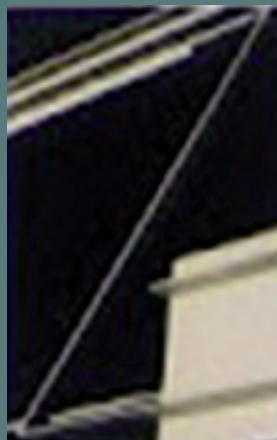
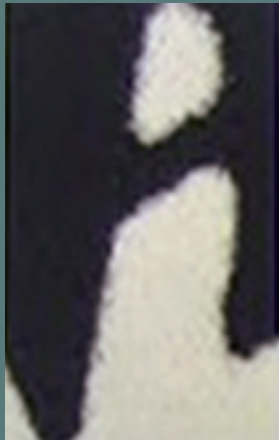


ALGUNAS ARQUITECTURAS DE LA A^A LA Z

SOME ARCHITECTURES FROM A^{TO} Z

Alberto Bravo de Laguna Socorro

doi: 10.4995/ega.2013.1518



Este artículo no es sobre tipografía. Escogemos algunos abecedarios contruidos por la combinación de letras y formas arquitectónicas, los alfabetos seleccionados incluso violan algunos dictados que han regido habitualmente el diseño en este campo. Las fuentes tipográficas seleccionadas han sido consideradas como arbitrarias, excéntricas e incluso en algunos extremos, como “bromas tipográficas”, pero preferimos atender a valores en ellas propios de la expresión gráfica arquitectónica, observarlas como productos de esta disciplina.

Palabras clave: Expresión gráfica arquitectónica, Alfabeto, Tipografía

This article is not about typography as such. The alphabets selected even violate some dictats governing design in this field. We have extracted some plays on forms designed using the combination of letters and architectural forms. The fonts used in this article could even be considered arbitrary, eccentric, individualistic, free, and in some extreme cases as “typographic jokes”, but we prefer to look at values derived from the architectural graphic expression. The final products can be considered as integrated into the architectural graphic expression.

Keywords: Architectural graphic expression, Alphabet, Typography



1. La letra **A**. De izquierda a derecha. Geoffroy Tory (Meggs 1998, p.98). Steingrüber (Wolpe, Berthold, 1975), Graves (http://www.longhauser.com), Rem Koolhaas (http://www.printmag.com/Article/NVA_2008_Fwis) Oscar Niemeyer (http://www.chrislabrooy.com/).

1. Letter **A**. From left to right Geoffroy Tory (Meggs 1998, p.98). Steingrüber (Wolpe, Berthold, 1975), Graves (http://www.longhauser.com), Rem Koolhaas (http://www.printmag.com/Article/NVA_2008_Fwis) Oscar Niemeyer (http://www.chrislabrooy.com/).



1

Advertencia previa: las arquitecturas que aparecen en este artículo merecen distinta consideración, algunas incluso pueden producir rechazo; se han recopilado planteamientos diversos, en principio, una aséptica colección de alfabetos arquitectónicos. Algunos de los casos escogidos serían desechados a la primera si tratásemos estrictamente de arquitectura en un ámbito académico, otros pasarían dignamente el corte; pero frente a enjuiciarlos, optamos por reunirlos en este listado, que va desde 1529 hasta 2012. Es indiscutible la existencia de un vínculo común: la generación de letras desde la arquitectura, mediante el dibujo, la maqueta o la fotografía.

Un listado subjetivo, *top ten* (Montes 2010, p.45), de alfabetos que utilizan la arquitectura, en este caso trece; uso que va desde el mero pretexto para dar forma a las letras por parecidos a la reinterpretación de formas arquitectónicas para generarlas. Estos casos desiguales son objeto de estudio dentro de la expresión gráfica arquitectónica.

Este artículo no trata sobre tipografía, estos alfabetos incluso contravienen algunos de los dictados que han regido el diseño tipográfico, entre ellos los enunciados en “First Prin-

ciples of Typography” por Stanley Morison (1889-1967), editados por la University Press de Cambridge, en 1930, aunque ya ha pasado un tiempo considerable y la impresión digital se ha impuesto, siguen siendo un referente en este campo:

La tipografía se podría definir como el oficio de disponer diestramente el material de impresión con un fin específico; de disponer los caracteres, distribuir el espacio y controlar el tipo, con el fin de conseguir la máxima comprensión del texto por parte del lector. (...) La consecuencia evidente es que, en la impresión de libros destinados a la lectura, existe muy poco margen para la tipografía “brillante”. Hasta la sosería y la monotonía de la composición son preferibles para el lector a la excentricidad o la chanza tipográfica. Los “inventos” de este tipo pueden ser deseables, e incluso esenciales, en la tipografía propagandística (...) Pero la tipografía de libros, dejando aparte el campo de las ediciones muy limitadas, requiere, y con razón, una obediencia casi absoluta a la norma (Blackwell 1992, 84)

Las tipografías de este artículo estarían dentro de lo que Morison planteaba como fuera de la norma: “Ningún impresor debería decir jamás: ‘Soy un artista y por lo tanto no debo seguir los dictados de nadie, sino que debo crear mis propias for-

Advance warning: the architectures shown in this article cannot be considered as a homogenous whole; some of them may even cause rejection. This study brings together diverse approaches that define an aseptic collection of architectural alphabets. If we were strictly talking about architecture in the academic world, some of the cases chosen would probably be rejected at first sight and some others would be accepted without question. However, instead of judging them, we compiled them in this list that runs from 1529 to 2012. The existence of a common link is evident: the creation of letters from architecture, by means of drawing, mock-ups or photography.

A subjective *top ten* list (Montes 2010, p.45) of alphabets that use architecture, or rather, in this case, a top thirteen. This use of architecture ranges from the mere pretext of shaping letters using similar architectural forms to the reinterpretation of architectural forms in order to generate letters. All these cases are usually studied in architectural graphic expression.

This article is not about typography per se and these alphabets even violate some of the rules of typographic design, such as those included in Stanley Morison’s (1889-1967) “First Principles of Typography” published by Cambridge University Press. These principles remain a benchmark in this field despite the fact that they date back to the 1930s and that digital printing is now the norm. One of these statements defended:

Typography may be defined as the art of rightly disposing printed materials in accordance with specific purpose: of so arranging letters, distributing the space, and controlling the type as



to aid to the maximum the reader's comprehension of the text (...) It follows that in the printing of books meant to be read there is little room for "bright" typography". Even dullness and monotony in the typesetting are far less vicious to a reader than typographic eccentricity or pleasantry. Cuning of this sort is desirable, even essential in the typography of propaganda (...) But the typography of books, apart from the category of narrowly limited editions, requires an obedience to convention which is almost absolute – and with reason (Blackwell 1992, 84)

The typographies featured in this article are in accordance with what Morison defended to be outside the norm: "No printer should say 'I am an artist therefore I am not to be dictated to, I will create my own letter forms,' for, in this humble job, individualism is not very helpful" (Blackwell 1992, p.84). If we were to evaluate these architectural typographies in accordance with these principles, eccentricity would take priority over dullness and "brilliance" over monotony. The alphabets included here may well not pass a disciplinary test applying typographical parameters.

We should remember that, right now, ignorance of the stylistic orders of typography is so generalized that it even affects design professionals. The situation is exacerbated by the fact that the representation of the instant is part of the current digital liturgy and that pre-existing methods have disappeared, dumb witnesses of an analogue culture succeeded by the digital, with all its consequences. An illustrative example of this can be found in the fact that today, digital typographies are to graphic design like new materials for architecture: titanium, polycarbonates, silicones, perforated metal sheets, aluminium, etc. Forms are now determined by decorative elements that are often arbitrary and sometimes gratuitous, rather than by structural elements (Satué 2005, p. 41).

Indeed, in these alphabets, form is not created using typographic structural elements. Satué's comparison between digital typography, "the representation of the instant", and the new materials used in architecture is quite intriguing. We may imagine that he was referring to that "arbitrary and gratuitous" type of architecture pejoratively called "architecture of spectacle" or that of the "star system".

The typographies presented in this article could be considered as arbitrary, eccentric, individualistic, gratuitous and they could even be judged as "typographic jokes". However, contrary to this critical vision, we consider them as

mas de letras, porque, en este humilde oficio, el individualismo sirve de muy poco" (Blackwell 1992, p.84). Si se valoraran estas tipografías arquitectónicas según estos principios, la excentricidad primaria sobre la sosería y la "brillantez" sobre la monotonía. Estos alfabetos tampoco superarían posiblemente un juicio disciplinar con parámetros propios de la tipografía.

Recordemos que, ahora mismo, el desconocimiento de los órdenes estilísticos de la tipografía es de una magnitud tan generalizada que afecta incluso a los profesionales del diseño. Tampoco ayuda el hecho de que la consagración del instante forme parte de la liturgia digital actual y que hayan desaparecido las preexistencias, testimonios mudos de una cultura analógica a la que sucede la digital, con todas sus consecuencias. Un ejemplo ilustrativo de esto es que hoy las tipografías digitales son para el diseño gráfico como los nuevos materiales para la arquitectura: titanio, policarbonatos, siliconas, chapas perforadas, aluminios, etcétera. Ya no son los elementos estructurales los que determinan, en general, las formas, sino los decorativos, a menudo arbitrarios y a veces gratuitos (Satué 2005, p. 41).

Efectivamente, en ellos la forma no se genera desde elementos estructurales dentro de la tipografía; es curiosa la comparación de Satué entre tipografía digital, "consagración del instante" y los nuevos materiales en arquitectura, suponemos que se refiere a aquella, también a veces "arbitraria y gratuita", despectivamente llamada "arquitectura del espectáculo" o del "star system".

Las tipografías de este artículo podrían ser consideradas arbitrarias, excéntricas, individualistas, gratuitas e incluso en algún extremo podrían ser juzgadas como "chanzas tipográficas"; pero, frente a esa visión crítica, las observamos como dibujos, fotografías o maquetas, como composi-

ciones gráficas que reutilizan la arquitectura para generar tipografías.

Para la creación de letras y alfabetos completos las formas arquitectónicas han sido utilizadas en múltiples diseños a lo largo del tiempo, materializando las relaciones planteadas por Casado (1995, p.533): "

El dibujo y la escritura son dos sistemas de interpretar la realidad, en los cuales es complejo definir la independencia de sus campos de acción, por lo que nos ocuparemos de analizar sus coincidencias y diferencias, haciendo hincapié en la capacidad de hibridación que les confiere ser disciplinas cercanas de conocimiento. El signo como huella o señal que surge de la relación entre el objeto y su representación aparece como primera coincidencia de ambos lenguajes. En la escritura aparece en forma de marcas, palos de madera, quipus, jeroglíficos, letras, muecas o muescas que en definitiva evocan recuerdan un concepto.

La hibridación entre dibujo y arquitectura han generado estos rigurosos o banales diseños tipográficos, según el caso.

En 1529, una serie alfabética de pictogramas forman una "secuencia caprichosa de formas con letras representadas por herramientas. A es una brújula, B es una pieza de acero utilizado para golpear piedras para encender el fuego y C es un mango" (Meggs 1998,p.98), un experimento formal caprichoso obra de Geoffroy Tory "creador del estilo tipográfico que lleva su nombre y que abarca el tipo, la ornamentación, las iniciales floridas y las letras entrelazadas, en un universo formal peculiar que caracterizará al libro francés del siglo XVI" (Satué 1998,p.49)

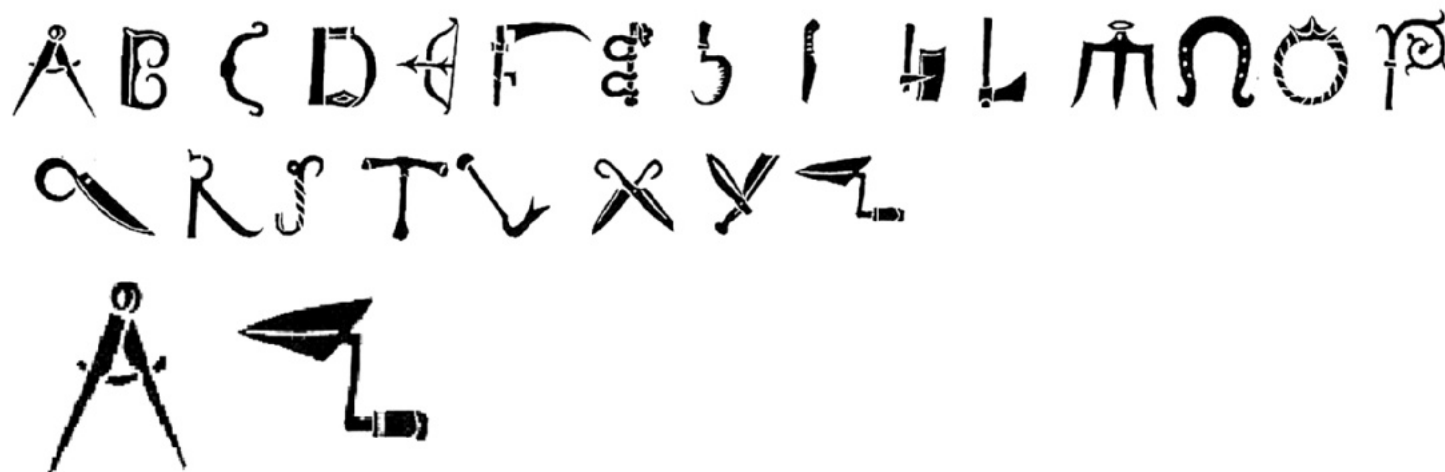
En 1773, un producto del arquitecto Steingrüber. "En este extraño alfabeto la letra es un pretexto formal", según Satué (1998,p.61), el lenguaje formal de una arquitectura determinada



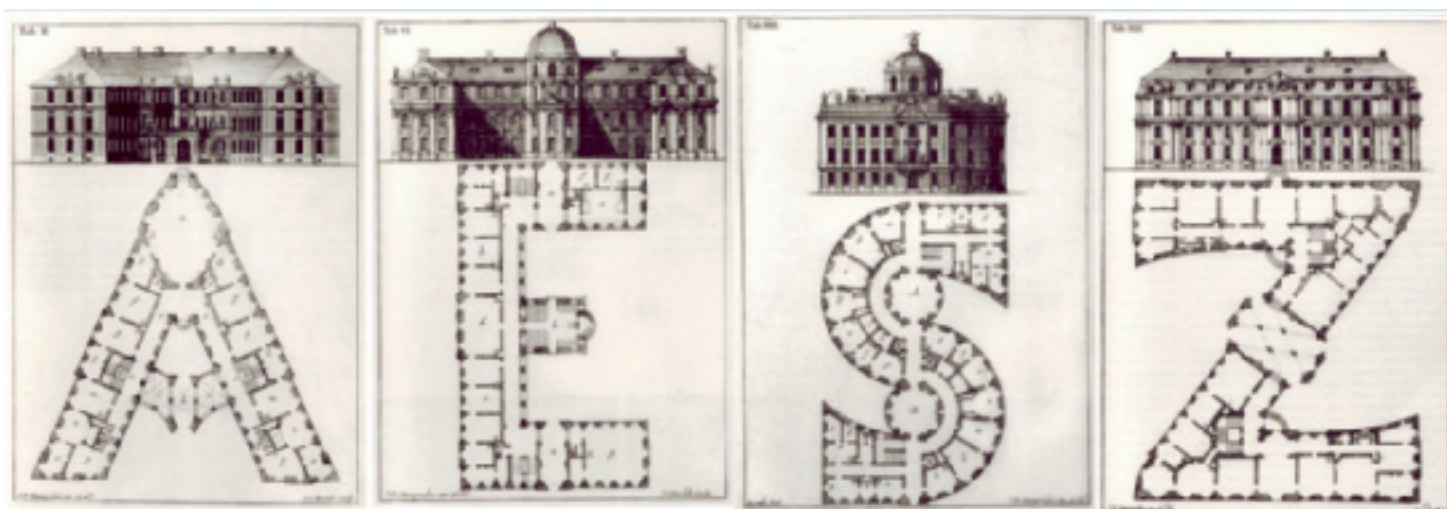
2. (Meggs 1998, 98) Alfabeto de pictogramas con herramientas de 1529, creado por Geoffroy Tory. Como curiosidad añadida, la A y la Z, abriendo y cerrando el alfabeto son útiles relacionados con el oficio de la arquitectura, un compás y una pala.

2. (Meggs 1998, 98) Alphabet of pictograms, created by Geoffroy Tory, that shows tools from 1529. As an additional curiosity, the letters A and Z, the first and last of the alphabet, are tools used in architecture: a compass and a trowel.

3. (Wolpe, Berthold, 1975). Letras A, E, S y Z del alfabeto del arquitecto Steingrüber, de 1773.



2



3

es utilizado con la letra como fondo para darle singularidad: “El alfabeto arquitectónico de Steingrüber es una extraña serie de letras ornamentadas sin posible aplicación en texto alguno (...) en las que se propone una especie de alfabeto bien distinto; no hace más que conservar la forma exterior de las letras (...) representando cada una de ellas la planta de un edificio, cuyo alzado se adjunta a cada planta.. Treinta proyectos arquitectónicos jamás

realizados, la letra no es, en el fondo, más que un pretexto formal” (Satué 1988, p. 61). Menos conocido es el alfabeto de Antonio Basoli de 1839, en el que las letras se representan con arquitecturas imaginarias reproducidas en litografías, similar planteamiento al anterior, ahora en visiones en perspectiva en los que la letra toma formas arquitectónicas.

En 2008, los estables edificios palaciegos en planta de Steingrüber son

drawings, photographs or mock-ups, as graphic compositions that reuse architecture to create new typographies.

Architectural forms have been used in multiple designs over the years to create letters and even complete alphabets, thereby materializing the ideas of Casado (1995, p.533):

Drawing and writing are two systems by which reality is interpreted in which any attempt to define the independence of their fields of action is complex, so we will analyse their similarities and differences, underscoring the capacity for hybridization conferred on them by the fact that they belong to disciplines that are close to one another. The sign as a mark or signal that



4. (Kiermeier-Debre, Vogel 1998) Letras A, B C y Z del alfabeto pictórico de Antonio Basoli de 1839.

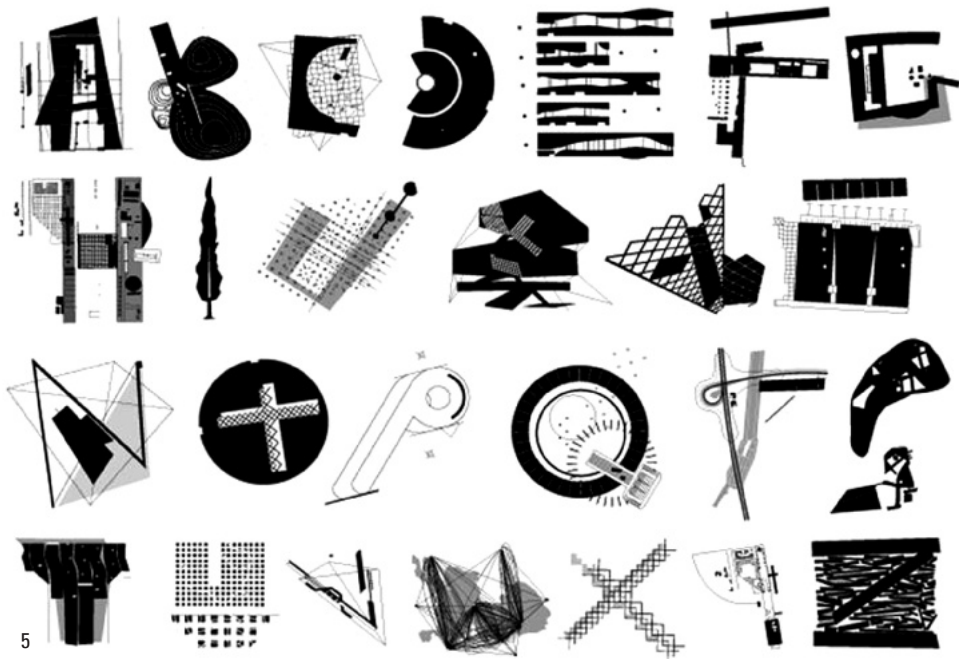
5. Alfabeto Koolhand, creado por la empresa de diseño gráfico Fwis y diseñado por su director de arte, Chris Papasadero. http://www.printmag.com/Article/NVA_2008_Fwis.

4. (Kiermeier-Debre, Vogel 1998) Letters A, B C and Z of Antonio Basoli's pictorial alphabet, 1839.

5. Koolhand alphabet, created by the graphic design enterprise Fwis and designed by its art director, Chris Papasadero. http://www.printmag.com/Article/NVA_2008_Fwis



4



5

emerges from the relationship between object and its apparent representation is a first similarity or coincidence between the two languages. In writing, this type of sign appears in the form of marks, wooden sticks, quipus, hieroglyphics, letters, notches or grooves that, in short, evoke or remind us of a concept.

The hybridization between drawing and architecture has created these typographic designs, be they rigorous or trivial. In 1529, an alphabetical series of pictograms defined a “whimsical sequence of pictorial letterforms composed of tools. A is a compass, B is a fussy (steel used to strike a flint to start a fire), and C is a handle.” (Meggs 1998, p.98). This was a whimsical experiment carried out

sustituidos por las formas fragmentadas y diversas de Rem Koolhaas. Las marcas, palos de madera, quipus, señalados por Casado en el texto son sustituidas por componentes dibujados del repertorio gráfico- formal de Koolhaas para crear el alfabeto Koolhand. La propia caligrafía gráfica de la Oficina de Arquitectura Metropolitana OMA hace posible esta tipografía. Un alfabeto de elementos fragmentados, dislocados, propios del arquitecto, Montaner (2002, p.196), formas potentes con

un marcado contraste gráfico por el color negro macizado sobre el fondo blanco del papel.

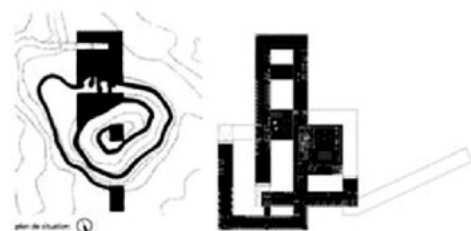
Koolhand tiene dos ingredientes esenciales que lo hacen posible, el amplio repertorio formal reconocible de Koolhaas y su manera de dibujarlo, ambos combinados generan este juego que da constancia de una línea en los recursos gráficos del arquitecto.

Koolhaas es poseedor de un sistema gráfico, según define Sanz (1990, p.43), como “(...) manera característica de organizar la totalidad gráfica –esto es, el dibujo concreto–, con lo que podríamos hablar del sistema gráfico de un arquitecto determinado, que estaría formado por el conjunto de rasgos pragmáticos, formales y técnicos que caracterizan su modo de dibujar arquitectura”, por ello Kool.

De 1529 y 1773 al 2008, con otro experimento formal tipográfico-arquitectónico, unas pintorescas acuarelas basadas en formas y diseños de la arquitectura del Antiguo Régimen. Un alfabeto dibujado en acuarelas por dos historiadores y críticos de arquitectura, Andrew Zega y Bernd Dams, creadores de “viñetas que evocan la fantasía y el exotismo que inspiró a los arquitectos y diseñadores de jardines de la época, sus temas de referencia y su repertorio simbólico, para el período fue también el final de una gran época de la alegoría y la



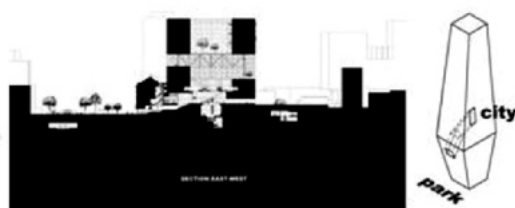
6. Inventario de formas de Koolhaas. Algunos proyectos: <http://www.oma.nl>. De izquierda a derecha: Maison à Bordeaux, France, 1998; International Criminal Court, Netherlands, The Hague, 2008; Coolsingel, Netherlands, Rotterdam, 2008; Torre Bicentenario, Mexico, Mexico city, 2007; Nancy Artem Campus, France, Nancy, 2006.



6

7. (Zega, Andrew y Dams, Bernd H., 2008), <http://www.architecturalwatercolors.com/index.html>. Pintoresco alfabeto decorativo.

6. Collection of Koolhaas forms. Some projects: <http://www.oma.nl>. From left to right: Maison à Bordeaux, France, 1998; International Criminal



Court, Netherlands, The Hague, 2008; Coolsingel, Netherlands, Rotterdam, 2008; Torre Bicentenario, Mexico, Mexico City, 2007; Nancy Artem Campus, France, Nancy, 2006

7. (Zega, Andrew and Dams, Bernd H., 2008), <http://www.architecturalwatercolors.com/index.html>. Picturesque decorative alphabet



7

alusión, que la Ilustración no tardaría en extinguir” (Zega, Andrew y Dams, Bernd H. 2008).

Koolhaas, Steingrüber y Andrew Zega, & Bernd Dams crean letras desde la forma arquitectónica; el desigual papel del rigor arquitectónico en estos casos no será determinante para sus diseñadores, la arquitectura es un pretexto e incluso comparte términos con la tipografía, según Satué (2011, p. 81):

(...) Por una parte, la composición tipográfica responde a una terminología curiosamente tomada de la arquitectura (bloques, columnas, portadas, pórticos, frisos o ventanas), con lo cual el lenguaje técnico confiesa la influencia. Por otra, las partes de las letras se designan con pintorescos términos antropomorfos (hombros, brazos, piernas, panzas o barrigas, cuellos, ojos, orejas o lóbulos) o zoomorfos (astas, colas y espolones), amén de secreciones, pilosidades o abalorios (lágrimas, bucles y anillos), llamando al conjunto

“Anatomía de las letras”, adscrito a los conocimientos prácticos que los pintores aprendían con objeto de representar la figura humana. Así, obedeciendo normas y órdenes académicos comunes, la arquitectura y el arte contribuyen a la claridad, regularidad, buen gusto y gracia de la buena tipografía.

En 1983 y 2011, otros juegos recrean nombres de arquitectos con letras generadas desde sus arquitecturas. En estos dos casos no se crean alfabetos completos, pero hubiera sido posible, el repertorio formal de los arquitectos utilizados permitiría añadir las letras restantes si los diseñadores autores se lo propusieran.

El primer caso, las icónicas formas de Michael Graves y su posmoderno historicista, en la que la `disposición de unos elementos heterogéneos procedentes tanto de la historia culta como de la arquitectura vernácula,

by Geoffroy Tory “a creator of the typographic style that bears his name and includes typeface, ornamentation, flowery initials and interlaced letters in a singular formal universe that was to be typical of 16th Century French books” (Satué 1998, p.49)

In 1773, a product of the architect Steingrüber. “In this strange alphabet, the letter is a formal pretext”, according to Satué (1998, p.61), the formal language of a specific architecture is used with a letter as background to make it stand out: “The architectonic alphabet of Steingrüber is a strange series of ornamental letters that cannot be applied in any real text (...) in which a very different kind of alphabet is proposed; all it maintains is the outside shape of the letters (...), each of which represents the floor plan of a building, the elevation of which is added to each floor plan. Three architectonic projects that were never executed, the letter is, in the end, but a formal pretext” (Satué 1998, p.61). Antonio Basoli’s alphabet of 1839 is not so well known. Here, letters are represented with imagined architecture reproduced in lithographs. This approach is similar to the previous one, but it uses perspective and, therefore, the letter takes on architectural forms.

In 2008, Steingrüber’s stable floor plans for palatial buildings were replaced by the diverse and fragmented forms created by Rem Koolhaas. The marks, wooden sticks and quipus referred to by Casado were replaced by components drawn in Koolhaas’ graphic-formal collection, known as the Koolhaas alphabet. The Office for Metropolitan Architecture’s (OMA) graphic calligraphy itself made this typography possible. It was a distorted alphabet, with fragmented elements, characteristic of the architect (Montaner 2002, p.196). Forms were powerful, with a noticeable graphic contrast created by the use of solid black on a white background. Koolhaas’ alphabet contains two essential

ingredients that make it possible: the wide formal repertoire that is recognizably Koolhaas' and the way he draws them. This combination creates a play on forms that reflects the architect's line in graphic resources.

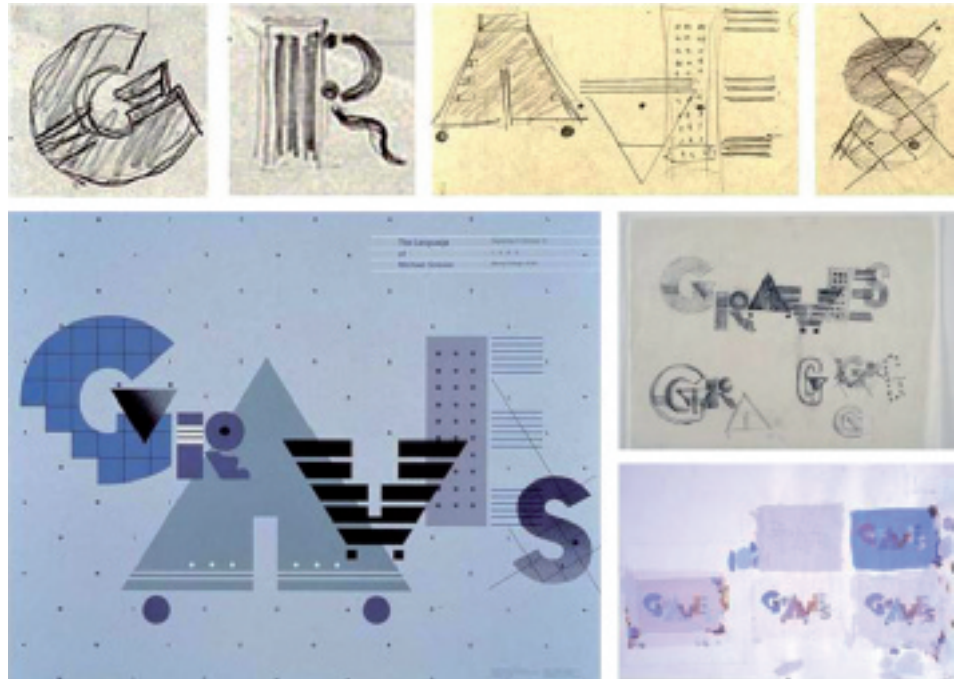
Koolhaas has a graphic system defined by Sanz (1990, p.43) as "(...) a characteristic way of organizing the graphic whole – i.e. the specific drawing, which enables us to talk about the graphic system of a specific architect, made up of the set of pragmatic, formal and technical characteristics that typify the way he draws architecture". This is what makes Koolhaas possible.

From 1529 and 1773 to 2008, with another typographic-architectonic formal experiment, in this case picturesque watercolours based on forms and designs of the architecture of the *Ancien Regime*. An alphabet drawn with watercolours by two architecture historians and critics, Andrew Zega and Bernd Dams, authors of "vignettes evoking fantasy and exoticism that inspired the architects and garden designers of the time, the subjects they drew on as references and their symbolic repertoire, for the period it was also the end of a major period of allegory and allusion, that the Enlightenment was soon to extinguish" (Zega, Andrew et Dams, Bernd H. 2008).

Koolhaas, Steingrüber and Andrew Zega, & Bernd Dams created these letters based on architectural form; the irregular role of architectural rigour was not a crucial element for the designers in these cases. Architecture is a pretext and it even shares some terms with typography, according to Satué (2011, p.81):

(...) On the one hand, typographic composition responds to a terminology that is curiously taken from architecture (blocks, columns, façades, porticos, friezes or windows), so the technical language reveals the influence pertaining. On the other, parts of the letters are designed using picturesque anthropomorphic terms (shoulders, arms, legs, bellies or tummies, necks, eyes, ears or ear-lobes) or zoomorphs (antlers, tails and bone spurs), as well as secretions, pilosities and charms (tears, curls and rings), the whole known as "Anatomy of letters", assigned to the practical knowledge painters learned in order to represent the human figure. Thus, by following common academic norms and standards, architecture and art contribute to the clarity, constancy, good taste and finesse of good typography.

In 1983 and 2011, other playful initiatives reproduced the names of some architects with



8

8. <http://www.longhauser.com>. cartel de la exposición "The Language of Michael Graves", que tuvo lugar en Goldie Paley Gallery, Moore College of Art & Design, Philadelphia, 1983, diseñado por William Longhauser. "El color era un elemento esencial en la comunicación de la obra de Graves. Irónicamente, el cartel se imprimió en una prensa de un solo color, y la hoja de recorrido a través de la prensa en cinco ocasiones. (...) El proceso fue muy arriesgado y el nervio de inserción, porque no había manera de ajustar el color una vez que habían pasado por la prensa. Cada nuevo color tenía que ser mezclado con el "trabajo" con el color anterior, manteniendo la esencia de la posmodernidad".

9. <http://www.chrislabrooy.com/> De izquierda a derecha: Toyo Ito, Tadao Ando, Frank Gehry, Zaha Hadid, la Bauhaus y Ettore Sotsass.

10. <http://www.chrislabrooy.com> desarrollo publicado del proyecto de tipografía 3d sobre Oscar Niemeyer.

11. De izquierda a derecha <http://www.chrislabrooy.com>. Infografías del diseño para Oscar Niemeyer. Dibujos a mano, bocetos previos publicados del proceso de diseño de las tipografías 3d sobre Oscar Niemeyer., Toyo Ito, Zaha Hadid y Frank Gehry.

8. <http://www.longhauser.com>. Poster of the exhibition "The Language of Michael Graves", held in Goldie Paley Gallery, Moore College of Art & Design, Philadelphia, 1983, designed by William Longhauser. "Color was an essential element in communicating the work of Graves. Ironically, the poster was printed on a one-color press, and the sheet traveled through the press five times. (...) The process was quite risky and nerve-racking because there was no way to adjust a color once it had passed through the press. Each new color had to be mixed to "work" with the preceding color while maintaining the essence of postmodernism".

9. <http://www.chrislabrooy.com/> From left to right: Toyo Ito, Tadao Ando, Frank Gehry, Zaha Hadid, la Bauhaus and Ettore Sotsass.

10. <http://www.chrislabrooy.com>, published in the 3d typography project on Oscar Niemeyer Labrooy published part of his creative project, thereby enabling us to observe how he worked on his detailed designs: from the hand drawing to the digital infographics. He uses trial drawings and 3D digital elevations to shape the models. In these drawings we can observe the shots and the tests using the particular style of each architect that end up as buildings/letters.

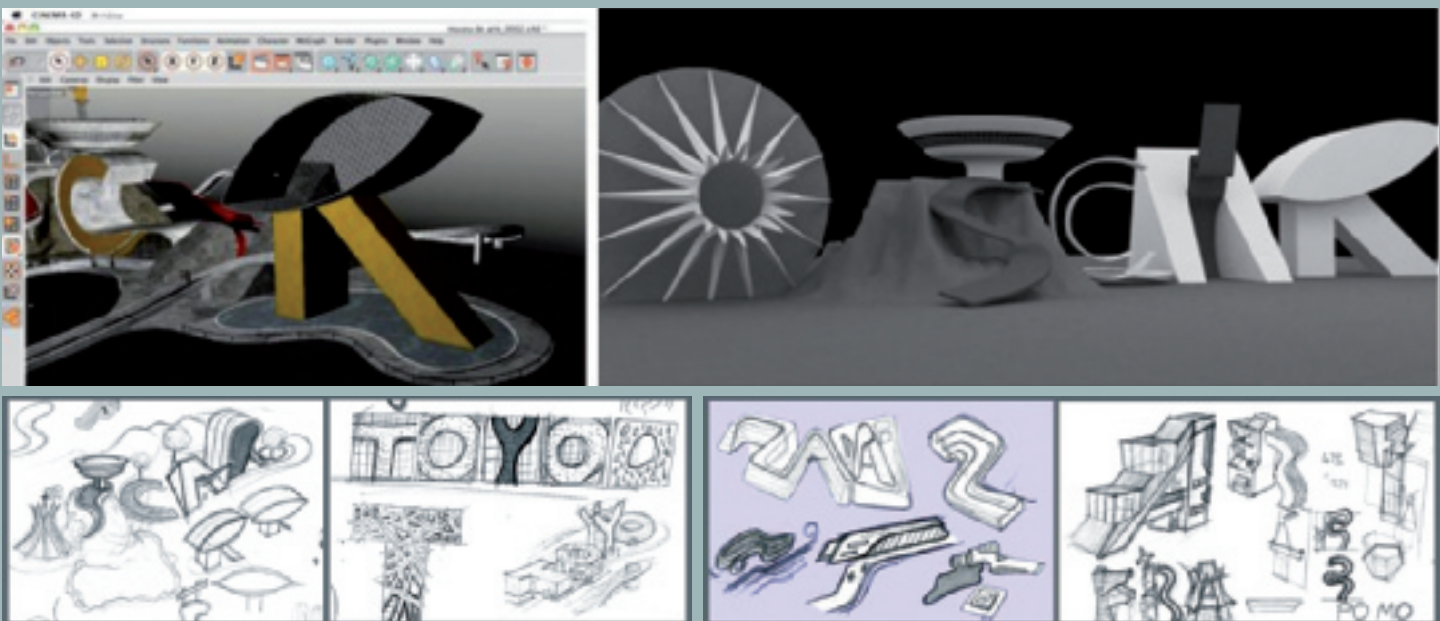
11. From left to right <http://www.chrislabrooy.com>. Infographics for the Oscar Niemeyer design. Hand drawings, initial published sketches of the process of the 3d typographical design on Oscar Niemeyer, Toyo Ito, Zaha Hadid and Frank Gehry.



9



10



11

12. Mora (1994) / 26 fotografías / El alfabeto de Huesca. Exposiciones: 1996 Bienal de Venecia (León de oro) Noviembre-diciembre de 1999 Centro de Investigaciones Etnológicas "Ángel Ganivet", Diputación de Granada.

12. Mora (1994) / 26 photographs / Huesca alphabet. Exhibitions: 1996 Venice Biennale of Architecture (Golden Lion). November-December, 1999. "Ángel Ganivet" Centre of Ethnological Research, Diputación de Granada.



12



13a



13b



13c



13d



13a. 2007, Lisa Rienermann, A photographic Alphabet <http://www.lisarienermann.com/>

13b. 2004 Alfabeto fotográfico de Nicolas Lottici, Santiago Martínez, Máximo Pierabella y Diego Martín Ojeda para el proyecto Alfabeto Fotográfico de la Escuela Superior de Diseño y el Centro de Estudios Canadiense de Rosario, Argentina (<http://www.alfabetofotografico.com.ar/>)

13c. 2012 (Jennings, Simon, 2011)

13d. 2009 Alfabeto Google Earth, Thomas de Bruin (<http://www.flickr.com/photos/thomasdebruin/sets/72157622073049692/>)

13a. 2007, Lisa Rienermann, A photographic Alphabet <http://www.lisarienermann.com/>

13b. 2004 Photographic alphabet by Nicolas Lottici, Santiago Martínez, Máximo Pierabella and Diego Martín Ojeda for the "Alfabeto Fotográfico" Project of the Escuela Superior de Diseño and the Centro de Estudios Canadiense at Rosario, Argentina (<http://www.alfabetofotografico.com.ar/>)

13c. 2012 (Jennings, Simon, 2011)

13d. 2009 Google Earth Alphabet, Thomas de Bruin (<http://www.flickr.com/photos/thomasdebruin/sets/72157622073049692/>)



y con su habilidad pictórica elabora unas reglas sintácticas para combinarlos en un bricolaje que le ha permitido crear su propio lenguaje posmoderno según Montaner (2002,p.128). Éstas se utilizaron para la creación de un cartel con su nombre inserto en él como objeto principal. Pérgolas, celosías, impostas, cornisas y molduras procedentes de la arquitectura doméstica americana se combinan con pirámides, conos, columnas y otras formas procedentes de diversas arquitecturas históricas, de Roma a Ledoux, estos elementos, convenientemente estilizados, forman las letras del cartel del diseñador gráfico William Longhauser.

En 2011, una similar estrategia del diseñador gráfico Chris Labrooy, éste diseña unas tipografías en 3d, con edificios de Toyo Ito, Frank Ghery, Walter Gropius, Zaha Hadid Y Sottsas, construye sus nombres en maquetas de letras a modo de edificios con apariencia de ser del arquitecto escogido. La caligrafía gráfica de estos arquitectos genera ahora una tipografía con volumen, en maquetas para ser fotografiadas.

Estos arquitectos son distintos y Labrooy adopta en cada una de ellos una estrategia diferente; sus mundos formales, susceptibles de ser cambiado de escala, son capaces de prestar un inventario considerable de formas para ejecutar con ellas nuevas combinaciones a usar en estas letras, sin perder la marca del arquitecto, Labrooy tratará cada caso acorde a ella.

Si en Hadid las formas son angulosas, en Ito abunda el material perforado, en Ando es característica la homogeneidad material y la diversidad formal y en Gehry, en cambio, es propio el despliegue formal y mate-

rial, en Niemeyer prima la sinuosidad “libertad de las formas, en la levedad, variedad y creatividad que les confiere el uso del hormigón” (Franco 2010, p.89); Labrooy juega con todos estos componentes.

Labrooy publica parte del proceso creativo, vemos como trabaja sus cuidados diseños desde el dibujo a mano a la infografía digital. Ensayos dibujados y levantamientos digitales en 3d para ir dando forma previa a las maquetas; en los dibujos queda patente la captura y el ensayo con las formas propias de los arquitectos que terminan siendo edificios/letras.

En 1994, una secuencia fotográfica de sombras arrojadas por elementos arquitectónicos genera un alfabeto. El fotógrafo Domi Mora (1994) captura estas imágenes en Palacio de Deportes de Huesca de Enric Miralles, estos encuadres singulares dan apariencia de letras.

La serie de fotografías que constituye este alfabeto se tomaron al capricho de las sombras formadas en distintos puntos del Palacio de los Deportes de Huesca, construido entre 1988 y 1994. El proyecto del abecedario surge de mi interés por desplazar el punto de vista ordinario a la hora de fotografiar la arquitectura. Para ello se atiende a la abstracción de la luz y la sombra y, al mismo tiempo, a la figuración de las letras, para retratar no sólo un edificio, sino sus efectos y a la vez plantear un pensamiento complejo: cuando la fotografía sobrepasa los límites tradicionales de la visión pasa a formar parte de dicha complejidad. Aquí, el lenguaje arquitectónico se descompone en símbolos que remiten a otro código semántico, generador a su vez de otros significados posibles.

Añadimos al listado otros experimentos gráficos y fotográficos, una miscelánea de diseños con arquitecturas anónimas, desde el recorte de las siluetas de edificios contra el cielo, elementos de carpintería, maquinaria

letters created using their own architectural works. Complete alphabets were not designed in these two cases, but it would have been possible. The repertoire of forms of the architects used would have enabled the addition of the remaining letters if the authors so desired. In the first case, the iconic forms used by Michael Graves and his post-modern historicist style, in which “the placing of heterogeneous elements originating both from learned history and from vernacular architecture, with his painting skills, enables him to draw up syntactic rules to combine said elements in a bricolage that led him to create his own post-modern language (Montaner 2002, p.128)

These rules were used to create a poster with his name as the main object. Pergolas, latticework, lines of ashlar and mouldings taken from American domestic architecture combined with pyramids, cones, columns and other forms belonging to diverse historic architectures, from Rome to Ledoux. All these elements, suitably stylized allowed the graphic designer William Longhauser to create the letters of the poster.

In 2011, the graphic designer Chris Labrooy followed a similar strategy. He designed some 3D typographies with Toyo Ito, Frank Ghery, Walter Gropius and Zaha Hadid and Sottsas buildings. He built these architects’ names in letters’ mock-ups simulating the buildings of each architect. These architects’ graphic calligraphy thus generated a typography with volume, in mock-ups that could be photographed.

These architects are different and, therefore, Labrooy had to use a different strategy for each of them. Their formal worlds, with possible changes of scale, give rise to a significant inventory of forms with which to execute new combinations that can be used in these letters, without losing the characteristic signature of the architect. Labrooy tried out each case according to said signature. For Hadid, he used angular forms, while Ito preferred drilled materials; homogeneous materials and diversity of forms are characteristic in Ando’s works, while Gehry stands out because of his use of form and material. Lastly, Niemeyer prefers sinuosity “a freedom of forms, in the levity, variety and creativity that the use of concrete confers on the” (Franco 2010, p.89). In his work, Labrooy takes into account all these elements and plays with them.

14. 2012 MVRDV, <http://www.mvrdv.com>. Centro de Industria Creativa, Ámsterdam.
<http://www.aa13.fr/architecture/alphabet-building-mvrdv-6380>.

14. 2012 MVRDV, <http://www.mvrdv.com>. Centre for Creative Industry, Amsterdam.
<http://www.aa13.fr/architecture/alphabet-building-mvrdv-6380>



14

In 1994, a new alphabet was created using a photographic sequence of the shadows projected by architectural elements. The photographer Domi Mora (1994) took these pictures in the Huesca Sport Centre, designed by Enric Miralles. These singular framings look like letters.

The series of photographs comprising this alphabet were taken at whim of the shadows that formed in different points of Huesca's Sports Centre, built between 1988 and 1994. The alphabet project arose from my interest in shifting one's usual point of view when photographing architecture. To this end, attention is paid to the abstraction of light and shadow and also the shape of the letters, leading to the portrayal not only of a building, but also of its effects. At the same time, a complex notion is addressed when the photograph goes beyond

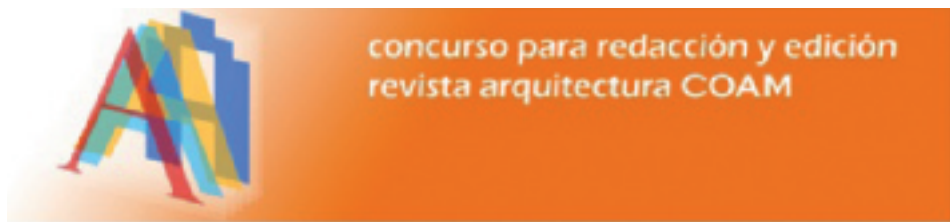
o infraestructuras urbanas. Arquitecturas sin autor detrás, los diseñadores trabajan con formas desde la escala urbana a la del detalle.

En 2012, MVRDV aporta el edificio alfabeto, ahora se construye, ya no es maqueta, dibujo o fotografía. Una penúltima selección en consonancia con la advertencia inicial de este artículo, incorporada al listado como forma final de hibridación arquitectura/tipografía.

Extraños, caprichosos, sugerentes, imprecisos, pintorescos son algunos

de los términos recopilados para calificar estos dispares alfabetos arquitectónicos, un ecléctico y subjetivo inventario de diseños en los que las letras parten de la arquitectura.

Cierra el listado el diseño del logo para el Concurso Arquitectura del COAM, esta secuencia de sucesivas transparencias de la letra A que termina tomando forma de edificio se añade como sinopsis gráfica de los alfabetos/arquitectura de este artículo, la letra A lo iniciaba, la Z lo cierra. ■



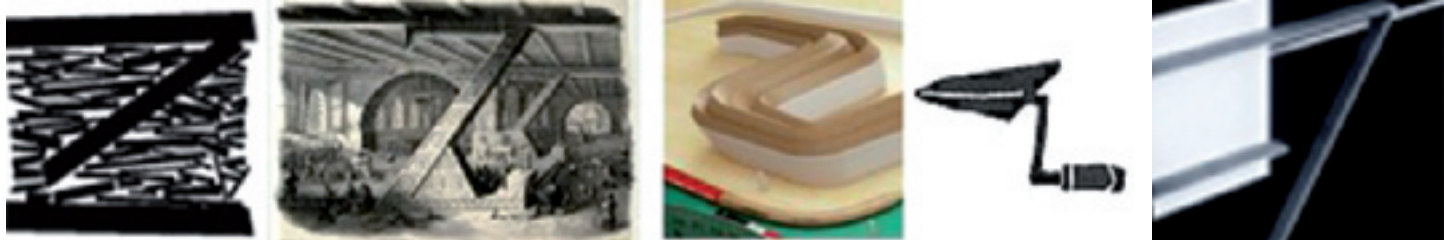
Referencias

- BLACKWELL, Lewis. 1992. *La tipografía del siglo xx*. Gustavo Gili. Barcelona.
- CASADO, Marisa, 1995. "Caligramas", *Las lecciones del dibujo*, p.533-544. Cátedra. Madrid.
- FRANCO TABOADA, Manuel, 2010. "Acerca del dibujo de Oscar Niemeyer". *Revista de Expresión Gráfica*, 16, 88-95.
- JENNINGS, Simon, 2011. *Tipos de la calle. Un alfabeto urbano*. Gustavo Gili. Barcelona.
- KIERMEIER-DEBRE, Joseph, VOGEL, Fritz Franz, 1998. *Antonio Basoli: Alfabeto Pittorico 1839*. Seemann E.A. Leipzig.
- MEGGS, Philip B. ,1998. *A History of Graphic Design*. Wiley. United States of America.
- MONTANER, Josep María, 2002. *Las formas del siglo xx*. Gustavo Gili. Barcelona.
- MONTES SERRANO, Carlos, 2010. "Un posible canon de los dibujos de arquitectura de la modernidad". *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº16. Valencia.
- MORA, Domi., 1994. "El alfabeto de Huesca". domimora@domimora.com.
- SAINZ, Jorge,1990. *El dibujo de arquitectura*. Editorial Nerea. Madrid.
- SATUÉ, Enric, 1988. *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Alianza. Madrid.
- WOLPE, Berthold, 1975. *Steingrüber, Johann David. Architectural alphabet 1773*. G. Braziller. New York.
- ZEGA, Andrew y DAMS, Bernd H., 2008. *Abécédaire architectural (Un)*. Connaissance et Mémoires. París.

the traditional limits of vision and becomes part of the complexity. Here, architectonic language is broken down into symbols that allude to a different semantic code, which, in turn, generates other possible meanings.

We can add some other graphic and photographic experiments to the list: a mixture of designs with anonymous architecture that uses the outlines of buildings against the sky, carpentry elements, machinery or urban infrastructure. Authorless architecture, where the designers work with forms that range from the urban right down to the detail scale.

In 2012, MVDRV built an alphabet building. It is no longer a mock-up, a drawing or a photograph. A penultimate selection in accordance with this article's initial warning. A clear example of the hybridization of architecture/typography. Odd, whimsical, suggestive, imprecise and eccentric are some of the adjectives that may define these widely-differing architectural alphabets that constitute an eclectic and subjective collection of designs in which letters are created by architecture works. The list ends with the logo of the COAM architectural competition. This sequence of successive transparencies of the letter A that ends up taking on the shape of a building serves as a graphic synopsis of the alphabets/ architecture of this article, inaugurated by the letter A and closed by the Z. ■



16. La letra Z. De izquierda a derecha. Rem Koolhaas(http://www.printmag.com/Article/NVA_2008_Fwis), Basoli (Kiermeier-Debre, Vogel 1998), Zaha Hadid (<http://www.chrislabrooy.com/>), Geoffroy Tory (Meggs 1998, 98), Miralles (Mora, 1994).

16. Letter Z. From left to right :Rem Koolhaas(http://www.printmag.com/Article/NVA_2008_Fwis), Basoli (Kiermeier-Debre, Vogel 1998), Zaha Hadid (<http://www.chrislabrooy.com/>), Geoffroy Tory (Meggs 1998, 98), Miralles (Mora, 1994).

- 15. 2012. http://212.145.146.10/ejercicio/concursos/concursos_ocam/120712_revista_arq_2012/120712_revista_arq_2012.html
- 15. 2012. http://212.145.146.10/ejercicio/concursos/concursos_ocam/120712_revista_arq_2012/120712_revista_arq_2012.html

References

- BLACKWELL, Lewis. 1992. *La tipografía del siglo xx*. Gustavo Gili. Barcelona.
- CASADO, Marisa, 1995. "Caligramas", *Las lecciones del dibujo*, p.533-544. Cátedra. Madrid.
- FRANCO TABOADA, Manuel, 2010. "Acerca del dibujo de Oscar Niemeyer". *Revista de Expresión Gráfica*, 16, 88-95.
- JENNINGS, Simon, 2011. *Tipos de la calle. Un alfabeto urbano*. Gustavo Gili. Barcelona.
- KIERMEIER-DEBRE, Joseph, VOGEL, Fritz Franz, 1998. *Antonio Basoli: Alfabeto Pittorico 1839*. Seemann E.A. Leipzig.
- MEGGS, Philip B. ,1998. *A History of Graphic Design*. Wiley. United States of America.
- MONTANER, Josep María, 2002. *Las formas del siglo xx*. Gustavo Gili. Barcelona.
- MONTES SERRANO, Carlos, 2010. "Un posible canon de los dibujos de arquitectura de la modernidad". *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº16. Valencia.
- MORA, Domi., 1994. "El alfabeto de Huesca". domimora@domimora.com.
- SAINZ, Jorge,1990. *El dibujo de arquitectura*. Editorial Nerea. Madrid.
- SATUÉ, Enric, 1988. *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Alianza. Madrid.
- WOLPE, Berthold, 1975. *Steingrüber, Johann David. Architectural alphabet 1773*. G. Braziller. New York.
- ZEGA, Andrew y DAMS, Bernd H., 2008. *Abécédaire architectural (Un)*. Connaissance et Mémoires. París.

ACKNOWLEDGEMENT

Our thanks to Heather Adams (Oxon, ULPGC) for translating the original manuscript into English.