

Manuel Sesma Prieto

Doctorando en el departamento de Dibujo II (Diseño e Imagen) de la Fac. de Bellas Artes de la UCM
Autor del libro *TipoGrafismo*, Paidós-Diseño, Barcelona 2004.

Área de trabajo, en relación con la presente ponencia:

4. Historia, teoría y docencia

Tipografía futura

En los últimos años la naturaleza de la tipografía parece haber cambiado radicalmente, debido sobre todo a la proliferación de experimentos digitales que han usado la letra y su condición tecnológica como base de investigación estética. Esta ponencia, de hecho, parte de estas producciones –y en concreto de las que exploran la tridimensionalidad tipográfica y su potencial cinético– como punto inicial de reflexión sobre la posible evolución de la tipografía futura.

El primer problema que me plantea el abordaje del tema desde esta perspectiva es la paradoja de la tipografía cinética y tridimensional.

La gran mayoría de los manuales que han abordado el tema de la tipografía en movimiento se centran en describir cómo evoluciona la letra según parámetros estéticos (color, dimensiones, posición, distorsión...) o cinéticos (aceleración, desintegración, aparición...) pertenecientes a disciplinas clásicas como el diseño gráfico o el cine, pero no se han molestado en describir –descubrir– cuáles son los propios de un elemento extraño en un medio para el que no está pensado. De hecho el error reside en esto, y es que la tipografía (a diferencia de otros medios) no es ontológicamente cinética ni tridimensional.

La tridimensionalidad tipográfica es sencillamente una ilusión, pues parte de su condición bidimensional, obteniendo como resultado una simple escenificación guiñolesca. La tipografía espaciotemporal no es sino una animación tipográfica. Incluso las extrusiones realizadas por J. Abbott Miller o las cerámicas tipográficas de Zuzana Licko no son sino interpretaciones de fuentes bidimensionales, y no tipografías tridimensionales en sí mismas.

Sería necesario por tanto crear tipografías tridimensionales, diseñadas ex-profeso para funcionar como letras en movimiento y en el espacio; incluso el componente temporal debería quizás depender de la organicidad potencial de la letra. Lo que está claro es que las piezas en las que se utilizan tipografías preestablecidas, diseñadas para un espacio bidimensional y estático, no se adecuan a los requerimientos de una nueva dimensionalidad y de su fisicidad casi biológica, a parámetros para los que no estaban concebidas. Desconozco, hasta la fecha, tipografías pensadas para este medio, pues todas las que se han venido utilizando hasta ahora no eran más que mutaciones monstruosas en la mayoría de los casos, pequeños *frankensteins* tipográficos, en un intento de dar vida a lo inerte.

En este sentido Barthes relacionaba lo estático con la materia muerta, frente al carácter biológico de lo dinámico. De la misma manera defendía que el lenguaje es un ser vivo que se desarrolla, vive y evoluciona con el uso diario.

Entiendo el lenguaje como un ente orgánico y la tipografía por tanto como el ser inanimado que lo transporta. Pero sin embargo la letra es material y se adapta a la evolución de éste, e incluso las denominaciones anatómicas de las partes de un tipo hacen de las letras algo antropomórfico.

Es esta dependencia funcional o comunicacional lo que ha impedido a la letra, y por extensión a la tipografía, desprenderse del vínculo lingüístico por lo que siguen aún ancladas a la necesaria significación, aunque *LetError* opinan que «las tipografías [...] se han convertido en elementos de comunicación por derecho propio».

La letra es una forma simplificada, basada en elementos geométricos simples, que ha sido barroquizada a lo largo de la historia por la propia tipografía y el diseño, hasta tal punto que el significado ha llegado a quedar aislado tras la forma en sí. Creo que la tipografía trasdeconstructivista no es tanto una evolución de la misma, sino una encriptación que, a partir de un manierismo formalista, ha

acabado ahogando por asfixia al significado.

Dicho tipo de experimentaciones surgen del desarrollo de nuevas tecnologías, que a su vez deberían adaptarse o generar aal mismo tiempo nuevos lenguajes, sin olvidar sin embargo que todo ello es consecuencia de la evolución del pensamiento humano. Y en lo que se refiere a la tipografía en concreto, ésta debería adecuarse a su función portadora o estaríamos hablando de algo diferente.

Por otra parte no solemos tener en cuenta que la tipografía es un concepto abstracto, puesto que nuestro concepto de las formas de las letras existe de manera abstracta. No hay un modelo formal de la letra «a», sino que el concepto de la letra «a» existe por encima de cualquier «a» específica que podamos reconocer. La forma de una letra es una manifestación superficial de profundas abstracciones mentales, en las que cada letra posee a su vez particularidades simbólicas, además de su función sígnica.

Sabemos qué aspecto tiene un alfabeto prototípico, pero estamos tan acostumbrados a tal cantidad de tipos de escritura diferentes que nos resulta imposible determinar la «esencia» más allá de una letra específica, lo que la convierte en una entidad platónica.

Por esta razón los desarrollos científicos que se han llevado a cabo hasta ahora en la búsqueda de una «fuente universal» que represente, según unos parámetros matemáticos concretos, a todas las habidas y por haber, han estado y estarán abocados al fracaso, pues no hay fórmula ni definición capaz de describir un concepto abstracto.

Sin embargo debemos diferenciar en este punto entre la dependencia semántica del alfabeto y la independencia estética de la letra, pues si el uno está inherentemente ligado a un sistema de comunicación concreto, la otra posee por sí misma –fuera de dicho sistema– una serie de cualidades plásticas y formales innegables. Pero es necesario re-abstraer la letra, desligándola definitivamente de su condición concreta, para poder hacerla mutar y que, de esta forma se libere e independice definitivamente para poder alcanzar nuevos niveles semánticos.

Hemos de preguntarnos por tanto si serán necesarias las formas simples que manejamos en la actualidad o si habremos de revisar su estructura para poder despegarlas de su bidimensionalidad estática. La respuesta se me antoja inmediatamente como afirmativa, de hecho ya claman por una nueva naturaleza. ¿Es por tanto necesario volver a cuestionarse los problemas ya superados en el medio bidimensional, tales como el reconocimiento tipográfico o la legibilidad, a la hora de diseñar tipografías para su representación multidimensional? Evidentemente no.

Dicha liberación de la letra ha de venir por su desmaterialización conceptual y su plasticidad. Y es gracias a su condición digital que podemos empezar a plantearnos su desvinculación definitiva, pues este mismo punto de saturación técnica nos obliga a replantearnos la nueva significación de la tipografía tras tomar conciencia de su innegable condición estética.

Es posible que ello nos haga desembocar paradójicamente en la pérdida de la visualidad tipográfica, pero el simple acto de pensar tipográficamente ya le está proporcionando una entidad concreta. De hecho la evolución que estamos viviendo en la actualidad nos ha proporcionado esta redefinición del entorno tipográfico que, por medio de la digitalidad, ha propiciado el surgimiento de entornos virtuales –pero reales al mismo tiempo– y eventos inmateriales, frente a la dependencia física del objeto tipográfico tradicional.

Una representación concreta del tipo puede ser más efectiva en un sentido funcional, pero su desarrollo conceptual también puede conducir hacia nuevos modos de tipografía expresiva. Esto me sugiere que un nuevo tipo de letra puede ser un elemento activo que llegue a afectar al acto de lectura por interesantes vías

aún desconocidas. De hecho la famosa Katherine McCoy, que alentaba en la Cranbrook a sus alumnos a experimentar con el potencial de la tipografía como discurso y ayudarles a descubrir durante el proceso la significación de su expresión formal, está interesada desde hace algunos años en explorar «cómo la interactividad puede afectar al proceso de lectura».

Por el momento, hemos de aceptar lo que el presente nos proporciona: la reciente concepción del arte, el diseño y la programación como la base unificada sobre la que se asienta el diseño tipográfico contemporáneo. Hemos de asumir la herramienta digital como la que conjuga múltiples factores que a su vez propicia diferentes resultados estéticos, que sin embargo participan todos de dicha digitalidad.

Como entidad abstracta podemos entender la letra fuera de cualquier medio tecnológico, e incluso la tipografía sin los ordenadores, pero es imposible entenderla desvinculada de la tecnología, porque la tipografía es resultado de ella. Y es precisamente gracias a la tecnología digital que tenemos a nuestro alcance la oportunidad de crear algo imposible con métodos convencionales.

Se ha entendido la tricefalia artista-diseñador-programador como una complicada paradoja, que es cierta en parte, pero que tiene sus raíces en los mismos principios de la historia del arte.

Al primero se le ha considerado un artesano, al segundo un esteta y al tercero un simple tecnólogo, pero lo que subyace tras todos ellos y lo que da sentido a esta extraña conjunción es la mente de un pensador. La auténtica dimensión y sentido del proceso creativo es el concepto, que deriva en procesos intelectuales y conduce a la reflexión. La visualidad y, sobre todo, la materialidad sólo son subproductos de la auténtica creación.

La incompreensión de este hecho han provocado que el diseño digital sea concebido como una nueva barroquización de la imagen que únicamente deja la vía libre al mero placer escópico, a algo insólito cuya salida natural es el mercado y no la creación por sí misma. Corremos así el riesgo de volver a caer en las garras de un nuevo bellocino de oro por admiración hacia la belleza tecnológica, sin tener en cuenta que la obra es independiente de ella. Esto es lo que ha provocado, entre otras cosas, que se conciba como la finalidad de la tipografía digital la tipografía web, como si ésta fuese su única salida natural.

Frutiger defendía que cada herramienta fijaba irremediamente la forma de la letra que producía. Según esto, ¿cuál sería la forma tipográfica propia del medio digital? No tengo claro en absoluto que sean las tipografías modulares –que ya existían desde hacía décadas–, y ni siquiera las rígidas tipografías vectoriales –que no son sino una revisión tecnológica de la tipografía más clásica–.

La nueva tipografía –con permiso de Tschichold– sería aquella que celebre la tecnología digital sin caer en el manierismo retórico; aquella que tomase consciencia de su nueva condición y que surgiese de una nueva visión a partir de un medio radicalmente nuevo. No se trata tanto de desarrollar un nuevo estilo sino de dejar que surjan nuevas formas a partir de nuevas necesidades y nuevos contenidos, que se aparten así de las antiguas.

Quizás las tipografías futuras sean tipografías en movimiento, pero antes han de desprenderse de su bidimensionalidad actual, arrastrada desde el principio de la historia de la escritura, que desemboquen en una nueva forma de lectura no lineal. Esto sólo será posible si se destierran los soportes estáticos y la materialidad de la forma tipográfica en favor de una corporeidad distinta.

Las letras del futuro han de deshacerse de las formas del pasado para generar otras nuevas, a partir de la consciencia histórica y la adecuación a los sistemas representacionales cinéticos que le sean propios. Probablemente el *ductus* debería mantenerse intacto –o quizás habría que desprenderse de él también– para poder seguir hablando de letras, pero tendría que adaptarse a las particularidades del

proceso cinético. En todo caso la forma no debería mantener ninguna reminiscencia caligráfica, pictórica, bidimensional, y ni siquiera electrónica, sino tal vez basarse en parámetros orgánicos, adecuándose así definitivamente al carácter biológico del lenguaje al que se supone que sirve.

Quizás el futuro de la tipografía pase precisamente por la visualidad de la letra –el tipografismo–, o más específicamente por la organicidad de la letra digital. Esto en realidad no es nada nuevo pues hace años que se vienen desarrollando tipografías que combinan la estética y la programación, como las *Random Fonts* de *Letterror*, pero aún distan mucho de alcanzar esa fusión de biología y tecnología que defendía Ellen Lupton.

Lo que sí que creo firmemente es que el nuevo desarrollo pasa por la aleatoriedad digital y la efimeralidad del signo visual contemporáneo que provoca que no percibamos más que formas en evolución perpétua.

Sin embargo hemos de salvar antes dos escollos asumidos en el diseño tipográfico actual: la belleza del error y el accidente, que devienen en un mero espectáculo sin finalidad ni significación lecturable; y la racionalización del tipo, que ha dictado las reglas de la historia del diseño de tipos.

La primera concepción ha generado una interpretación errónea de la idea de interacción, que se ha limitado a una opción de selección, cuando la auténtica interactividad no es sino libertad de acción y por tanto aleatoriedad de posibilidades. Aun así, no hemos tomado plena conciencia de que la digitalidad proporciona la aleatoriedad necesaria frente al estricto control que se le supone, abriendo así el campo a la libre creación.

Por otra parte la programación clásica ha intentado reducir el tipo a una serie de simples parámetros fijos, lo que no supone otra cosa que reproducir el desarrollo de nuevas formas a partir del esqueleto tipográfico clásico, lo que a su vez sólo conduce a rehacer eternamente los mismas tipografías.

En este punto creo que antes de seguir adelante hay que descubrir el genoma tipográfico para saber como se comporta la tipografía digital y poder desarrollar así una auténtica tipografía nueva. Pienso que estos genes no son otra cosa sino el código binario.

Deberíamos aprovechar esa apertura que nos proporciona la tipografía actual para abrir nuevos caminos. No empezar de cero, algo que no es recomendable en ningún medio que arrastre una historia, sino aprender del pasado para construir un futuro totalmente nuevo y adaptado a las nuevas circunstancias. Deberíamos tomar los signos de la mutable tipografía contemporánea (precisión, «alcance enciclopédico», aleatoriedad y adaptabilidad) como los puntos de partida para el nuevo discurso tipográfico, éste de carácter orgánico y visual; como el lenguaje mismo, como la digitalidad.

La nueva tipografía debe ser una combinación de su espacialidad multidimensional, su carácter biológico y la naturaleza digital de índole aleatoria. Creo así que las tipografías del futuro serán fuentes *replicantes* con «conciencia» propia que se adapten de forma natural a cada medio y nos dicten al mismo tiempo nuevas formas de lectura.

Habrà quien piense espantado que esto supone el fin de la tipografía y por tanto el del diseñador tipográfico. De hecho hace tiempo que se viene proclamando «el fin del tipo».

Además si, como proclamaban Barthes y ciertos sectores «deconstructivistas», el autor ha muerto, la tipografía ha de desaparecer. La liberación total de la letra vendría por su condición tecnológica, a través del arte y la independencia del autor y del lector que proporciona el medio digital.

Pero la tipografía, una vez que sea libre, ¿dejará de existir? La tipografía orgánica e independiente, ¿es una utopía o sólo una paradoja?, ¿es a-comunicacional por definición? Aún estamos encadenados a la linealidad, la espacialidad, el

reconocimiento y la comunicabilidad de la letra como para que esa utopía se realice.

En el fondo esta desaparición del tipo no será –al menos a corto plazo– más que el fin del tipo tal y como estamos acostumbrados a verlo, con su uso de la tipografía como vehículo del mensaje, pues como declaraba Erik van Blockland en el futuro «habrá gente que leerá y escribirá, habrá tecnología, habrán tipos de letra, así que habrá gente que diseñe tipografía.

Respiren ustedes tranquilos, que esto no se acaba aquí ...por el momento.

Bibliografía:

- Phil BAINES y Andrew HASLAM; *Tipografía. función, forma y diseño*. Gustavo Gili. México-Barcelona. 2002
- Jeff BELLANTONI y Matt WOOLMAN; *Tipografía en movimiento. Diseñando en el Tiempo y el Espacio*. Barcelona, Index Books, 2000
- Lewis BLACKWELL; *tipografía del siglo XX. remix*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998
- Peter BILAK; *LettError, en directo*. Grrr nº7. Barcelona. 1998.
- José Federico CARRA; *El random se apodera de los preceptos*, tipografos.com, Madrid, 2003.
- J. Abbott MILLER; *Dimensional Typography: Case Studies on the Shape of Letters in Virtual Environments*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 1996.
- Peter SUNGIL CHO; *Computational Models for Expressive Dimensional Typography*, Massachusetts Institute of Technology, 1999.
- Teal TRIGGS; *The typographic experiment: radical innovation in contemporary type design*. Londres, Thames & Hudson, 2003.