

Per què les pàgines són així

www.editorialgg.com

Per què les pàgines són així

Un debat fonamental per entendre
el disseny tipogràfic fins avui

WILLIAM MORRIS, JAN TSCHICHOLD,
STANLEY MORISON, ERIC GILL,
BEATRICE WARDE, MAX BILL,
PAUL RENNER, HERBERT BAYER
I JOSEF MÜLLER-BROCKMANN
AMB TEXTOS INTRODUCTORIS
D'ENRIC JARDÍ.

www.editorialgg.com

GG[®]

INTRODUCCIÓ

L'any 2002 el filòleg, folklorista i historiador de la tipografia Josep Maria Pujol (1947-2012), llavors professor del Màster de Tipografia Avançada de l'Escola de Disseny i Art Eina, em va obsequiar amb un opuscle autoeditat que recollia sis textos, traduïts per ell mateix de l'anglès i de l'alemany, que ara formen part del llibre que teniu a les mans. El va intitular *1803-1948: Les dues tipografies* en referència a les dues maneres d'entendre la composició i l'ús de la tipografia que han influït en com componem encara avui la pàgina impresa. El primer text era la traducció de William Morris, seguit de la d'Iwan Tschichold, la de Stanley Morison, la de Max Bill —juntament amb la resposta de Tschichold (ara amb el nom de Jan)— i, finalment, la de Paul Renner.

Pujol fou qui millor podria haver explicat la transcendència del debat entre els dos corrents aparentment contraris que han influït en la manera d'entendre la pàgina tipogràfica fins avui. La seva experiència pràctica i teòrica en aquest camp, així com el profund coneixement de les biografies dels autors, especialment de Morison i Tschichold, que són el pinyol de la qüestió, l'autoritzaven a explicar-nos aquesta disputa. De segur que ho hauria fet amb rigor i mesura, i amb l'erudició sense pedanteria i la sornegueria sense malícia que el caracteritzaven. Però només ens va deixar un recull que no es va publicar i al qual va posar un títol que parlava de tipografia.

Publicar una obra a la segona dècada del segle XXI amb un títol com *Les dues tipografies* pot fàcilment confondre el lector. Quan parlem d'un “tipògraf”, depenent de l'època històrica, pot ser que sigui per referir-nos a un punxonista, a un impressor, a un componedor o, ja en el segle XX, a algú que no s'embrutava els dits com Morison, però que estudiava, assessorava o dirigia el disseny d'una nova lletra. Per aquesta mateixa època un tipògraf també passa a ser l'ofici que precedirà els actuals dissenyadors gràfics. Max Bill diu aquí mateix que “la tipografia és el disseny de blocs de text”. Però la realitat és que, avui en dia, quan

sentim aquesta paraula, pensem inevitablement en algú que dissenya tipografies en una pantalla d'ordinador. Per aquesta raó preferim parlar de “disseny de pàgina” enlloc de “tipografia”. La pàgina és el tema de tots els textos, fins i tot el d'Eric Gill, que aporta el seu punt de vista sobre el llibre. La tipografia, naturalment, està també present en tots els articles, però el motiu que justifica aquesta obra és la manera com la fem servir i no tant la forma particular de la lletra.

Hem fet aquest llibre per posar a l'abast del lector no només el debat entre les dues maneres de compondre la pàgina, sinó també quatre altres textos que esperem que ajudin a entendre com és la pàgina avui. No només la del llibre, també la del diari, la de la revista, la d'un web o la del cartell. Dels nous textos que s'han incorporat al conjunt que va recollir Josep Maria Pujol (“Un llibre està fet per ser llegit”, d'Eric Gill; “La copa de cristall”, de Beatrice Warde; “Sobre la tipografia”, de Herbert Bayer; i “La retícula i la filosofia del disseny”, de Josef Müller-Brockmann), el de Beatrice Warde és ja de lectura obligatòria a les escoles de disseny. L'anteriorment citat d'Eric Gill i el de Paul Renner, autors més coneguts avui pels seus dissenys de lletra, aporten aquí les seves opinions sobre com ha de ser l'espai de la pàgina. I per acabar hem volgut afegir un text no gaire conegut de Josef Müller-Brockmann, un apòstol del disseny reticular que ha influït en la manera de treballar en disseny gràfic.

Esperem que la lectura d'aquesta tria serveixi no només per entendre millor com hem arribat fins aquí, sinó també per raonar com hauria de ser la pàgina del futur més enllà de les modes de cada moment.

Originalment, algunes de les versions impreses dels textos que aquí es reproduïxen es van compondre seguint els criteris del tipus de disseny de pàgina que el seu autor postulava. Les traduccions que va fer Josep Maria Pujol es van maquetar imitant els estils originals, però aquí hem decidit no fer-ho. Únicament hem respectat les minúscules en tot el text en els articles de Max Bill i de Herber Bayer. Ho advertim per a no donar lloc a confusions perquè, en alguns punts, pot haver-hi referències a la manera en què van ser compostos els textos originalment.

www.editorialgg.com

INTRODUCCIÓ A “EL LLIBRE IDEAL”, DE WILLIAM MORRIS

Les històries del disseny acostumen a començar amb les *arts and crafts*. Veient els objectes que va deixar aquest moviment liderat per William Morris (1834-1896), ens pot sorprendre que aquest sigui l'inici del disseny tal com el concebem en l'actualitat. Semblen objectes més a prop de l'artesanía que de la producció en sèrie, plens d'ornament, com si la indústria encara hagués d'arribar.

Però cal tenir en compte que Morris i els seus col·laboradors van ser els primers que van mostrar una preocupació per la bellesa i la utilitat de l'objecte industrial de l'època. Recordem que Morris era un home d'utopies, que es declarava comunista i que la seva obra va anar molt més enllà del disseny de productes. Pel que fa als llibres, la voluntat dels membres de les *arts and crafts* va ser en molts casos fer un producte digne i assequible a tothom, també per a la classe obrera, víctima de la deshumanització de la Revolució Industrial. D'aquí que el text que segueix comenci parlant de qüestions econòmiques. Encara que avui ens pugui semblar una altra cosa, el que movia aquests primers dissenyadors era una preocupació per fer obres belles i, en molts casos, que també estiguessin a l'abast de tothom.

Els llibres de William Morris o de Thomas James Cobden-Sanderson fets a les *private press* són arcaïtzants i nostàlgics —els tipus de Nicolas Jenson eren els millors que s'havien fet mai, i els de Bodoni, l'horror—, i es van concebre amb una estètica que està més a prop dels seus contemporanis preraphaelites que del geometrisme i de la radicalitat dels moviments que vindran més endavant. Per tant, en aquest text Morris encara parla obertament d'ornament, un concepte prohibit en el discurs del disseny modern, o de fórmules antigues per definir les proporcions dels marges d'una pàgina de text. Però, en essència, és una reivindicació del llibre que es faci llegir, digne i que fugi de la lletjor en la qual havia entrat la indústria gràfica a la segona meitat del segle XIX.

www.editorialgg.com

WILLIAM MORRIS

El llibre ideal¹

1893

Per “llibre ideal” dono per suposat que hem d’entendre un llibre que no tingui el preu limitat per exigències comercials: que podem fer-lo com vulguem d’acord amb el que la seva naturalesa com a llibre exigeix a l’art. Però podem admetre, em penso, que el tema de què tracti ens imposarà certes limitacions; una obra sobre càlcul diferencial, una obra de medicina, un diccionari, un recull de discursos d’un estadista o un tractat sobre adobs, encara que siguin bonics i estiguin ben impresos, és poc probable que estiguin ornamentats amb la mateixa exuberància que un volum de poesia lírica, un clàssic o altres obres similars. Crec que un llibre sobre art admet menys ornamentació que qualsevol altre tipus de llibre (NON BIS IN ÍDEM és una bona divisa).² De la mateixa manera, un llibre que ha de tenir il·lustracions més o menys utilitàries no hauria de tenir en la meua opinió cap mena d’ornament, perquè és quasi segur que l’ornamentació i la il·lustració entrarien en conflicte.

Tanmateix, sigui quin sigui el tema del llibre i per lliure que estigui d’ornamentació, encara pot ser una obra d’art mentre el tipus sigui bo i s’hagi prestat atenció al seu arranjament general. Suposo que tots els aquí presents estaran d’acord a considerar que una pàgina d’apertura de la Bíblia de Schöffer de 1462 és bell fins i tot en el cas que no hagi estat il·luminada ni rubricada. El mateix pot dir-se de Schüssler, Jenson o, en resum, de qualsevol altre dels bons impressors antics; les seves produccions, sense cap altre ornament que el derivat

¹ Aquest text reproduïx una conferència que Morris va impartir davant la Bibliographical Society de Londres el 19 de juny de 1893. Està recollit en *Transactions of the Bibliographical Society* I (1983), p. 179-186.

² *Non bis in idem* o *Ne bis in idem*, que significa literalment ‘dues vegades pel mateix’, és una fórmula llatina que s’usa en dret penal i significa que un acusat no pot ser condemnat dues vegades pel mateix delictes. “Que no tingui acció dues vegades per la mateixa cosa”, tal com ho va formular Quintilià. Aquí pot interpretar-se que Morris està apel·lant al delictes de ornamentar doblement. [N. de l’ed.]

de la disposició i l'arranjament de les lletres, foren indiscutiblement obres d'art. De fet, el llibre, manuscrit o imprès, tendeix a ser un objecte bell, i que ara en la nostra època produïm llibres lletjos, demostra, em temo, una maliciosa premeditació: la voluntat de veure les coses a través de la butxaca.

Per començar, doncs, afirmo que un llibre totalment mancat d'ornamentació pot ser realment i positivament bell, sense haver de limitar-se únicament a no ser lleig, sempre que sigui, per dir-ho així, arquitectònicament bell, cosa que, dit sigui de passada, no caldria que afegís gran cosa al seu preu, ja que costa el mateix col·leccionar segells bonics que lletjos, i el gust i la reflexió que s'esmercen en la correcta composició i distribució, etc., de seguida es poden convertir en un hàbit si es cultiven, i no ocuparan gaire més temps al mestre impressor si s'afegeixen a les altres tasques que ha de fer necessàriament.

Però què ens demana aquest arranjament arquitectònic?

En primer lloc, les pàgines han de ser clares i fàcils de llegir, i no ho podran ser tret que:

segonament, el tipus estigui ben dissenyat, i

en tercer lloc, els marges, tant si són grans com si són petits, tinguin la proporció adequada respecte a la caixa.

Per a la claredat de la lectura, cal prestar atenció a diversos aspectes. En primer lloc, que les lletres estiguin adequadament en el seu cos i, especialment, al meu parer, que hi hagi una petita quantitat de blanc entre elles. És curiós, tot i que per a mi està clar, que la irregularitat d'alguns tipus primerencs, en especial la lletra romana dels primers impressors de Roma (que és, de tots els tipus romans el més tosc), no és el que augmenta la il·legibilitat, sinó que aquesta es deu a la compressió lateral de la lletra, la qual cosa implica necessàriament que aquesta s'aprimi molt. Per descomptat, no estic dient, però, que aquesta irregularitat no hagi de ser

corregida. Ara bé, una cosa que no s'hauria de fer mai en un treball d'impressió ideal és espaiar les lletres, és a dir, col·locar un espai en blanc addicional entremig; excepte en el cas d'impressió de treballs urgents i poc importants com els diaris, és una pràctica totalment condemnable.

Això ens porta a la segona matèria d'aquesta secció: l'espaiat lateral de les paraules (el blanc que hi ha entremig). Per aconseguir una pàgina bella, cal posar-hi molta atenció, cosa que em temo que no es fa gaire sovint. Entre les paraules no hi hauria d'haver més blanc que el que estrictament serveix per separar clarament les unes de les altres; si els blancs són més grans, la conseqüència és una tendència a la il·legibilitat i, alhora, a fer la pàgina lletja. Recordo que una vegada vaig comprar un llibre venecià molt bonic del segle xv i d'entrada no vaig poder dir per què hi havia pàgines que eren tan difícils de llegir i tan vulgars i ordinàries de contemplar, perquè el tipus no tenia cap defecte. Després ho vaig atribuir a l'espaiat, perquè les pàgines que acabo de mencionar estaven espaiades com un llibre modern, és a dir, amb el negre i el blanc gairebé iguals. Si voleu que un llibre sigui llegible, el blanc ha de ser clar i el negre, negre. La primera vegada que va sortir la *Westminster Gazette* es va iniciar una discussió (durant la qual es van dir moltes bestieses) sobre els avantatges del paper verd amb què s'imprimia. El meu amic, Mr. Jacobi, que és un impressor experimentat, va posar aquesta bona gent en el bon camí, si van llegir la seva carta (però em temo que no ho van fer), observant que el que havien fet havia estat abaixar el to (no el to moral) del paper, i que, per tant, perquè fos tan llegible com el blanc i negre normal havien de fer el negre més negre, cosa que no fan. Podeu estar segurs que una pàgina grisa és la cosa més feixuga per a la vista.

Com he dit més amunt, la llegibilitat depèn també molt del disseny de la lletra, i ara torno a carregar contra els tipus xuclats, especialment en el cas de la lletra romana: per obtenir bons resultats, les minúscules que ocupen tota l'amplada, com la *a*, la *b*, la *d* i la *c*, s'haurien de dissenyar com si estiguessin inscrites en un quadrat, altrament bé es pot dir que no queda espai per al disseny. A més a més, cada lletra hauria de tenir el seu disseny

característic: per exemple, els regruixos terminals de la *b* no haurien de ser del mateix tipus que els de la *d*; una *u* no hauria de limitar-se a ser una *n* cap per avall; el punt de la *i* no hauria de consistir en un cercle dibuixat amb un compàs, sinó un diamant traçat delicadament, etc. En una paraula, les lletres les hauria de dibuixar un artista, no un enginyer.

Pel que fa a la forma de les lletres a Anglaterra (i amb això vull dir la Gran Bretanya), s'ha progressat molt en els darrers quaranta anys. L'aclaparadora lletjor de la lletra bodoniana, la més il·legible que s'hagi dissenyat mai, amb els seus ridículs contrastos entre gruixuts i prims, ha quedat relegada majoritàriament als treballs que no pretenen altra cosa que el més rònec dels utilitarismes (tot i que no veig per què l'utilitarisme hauria de necessitar tipus il·legibles), i ha estat substituïda per la lletra Caslon i la romana antiga dels nostres dies, una mica escanyolida però elegant a la seva manera. Malauradament, pel que fa al disseny de l'actual lletra romana s'ha imposat un baix nivell de qualitat, ja que s'han fet servir com a models la relativament dolenta i escanyolida lletra Plantin i els Elzevier en comptes dels dissenys lògics i generosos dels impressors venecians del segle xv, al capdamunt dels quals trobem Nicholas Jenson. Tot i ser obvi que aquest és el tipus millor i més clar que mai s'hagi tallat, és una llàstima que s'hagi pres com a punt de partida per a una renovació una època que no és pas la millor. Si algú de vostès dubta de la superioritat d'aquest tipus sobre els del segle xvii, estic segur que l'estudi d'una mostra ampliada cinc vegades el convencerà.

He d'admetre, però, que aquí resulta adequada una consideració comercial, a saber, que les lletres de Janson ocupen més espai que les seves imitacions del segle xvii. I encara ens trobem amb una altra dificultat comercial: que no es pot aconseguir un llibre bonic o que faci de bon llegir si s'imprimeix amb caràcters petits. Per la meva banda, excepte quan es requereixen llibres més petits que els octaus corrents, m'oposaria a qualsevol cos més petit que la lectura; en qualsevol cas, la lectura

xica³ em sembla que és el cos més petit que es pot utilitzar en un llibre. Un suggeriment per als impressors és que si volen guanyar espai poden reduir l'interlineat o prescindir-ne del tot. Per descomptat, això és més desitjable en segons quins tipus: la lletra Caslon, per exemple, que té trets ascendents i descendents llargs, no necessita jugar amb la interlínia excepte en casos especials.

Fins ara he pensat en una lletra romana excel·lent i generosa, però al capdavant és desitjable una certa varietat, i quan tinguin la seva lletra romana, tan bona com la millor que mai s'hagi vist, em penso que no els quedarà massa marge per desenvolupar-la. M'agradaria, doncs, dir algunes paraules a favor d'algun tipus de lletra gòtica que es pugui utilitzar per millorar el llibre imprès. Això els sorprendrà, a alguns de vostès, però han de recordar que tret d'un notabilíssim tipus emprat ocasionalment per Berthelet (només he vist dos llibres amb aquest tipus, el Bartholomaeus Anglicus i el Gower de 1532),⁴ la gòtica anglesa ha estat sempre, des dels dies de Wynkyn de Worde, la lletra que es va importar d'Holanda cap a aquella època (torno a exceptuar-ne, és clar, les imitacions modernes de Caxton).

Ara bé, aquesta lletra, tot i que és bonica i formal, no es llegeix fàcilment: és molt estreta, massa cantelluda i, per dir-ho d'alguna manera, massa deliberadament gòtica. Però hi ha molts tipus que són de transició i de tots els graus de transició, des dels que no fan gaire cosa més que acceptar una mica de la clara floritura del gòtic, com alguns de Mentelin o quasi-mentelinians (que són models d'una bella simplicitat), o bé com la lletra del Ptolemeu imprès a Ulm, del qual és difícil de dir si està imprès en gòtica o en romana, fins a l'esplèndid tipus de Magúncia, el millor exemple del qual és, en la meua

³ Que avui equivaldrien aproximadament a 12 i 11 punts, respectivament.

⁴ Thomas Berthelet va ser un impressor anglès que va viure en la primera meitat del segle XVI i va estar al capdavant de la impremta real durant el regnat d'Enric VIII. Va publicar el llibre *De Confessione Amantis*, de John Gower, al qual es refereix Morris, el 1554. El 1535 va publicar una traducció a l'anglès del llibre *De proprietatibus rerum* de Bartholomaeus Anglicus (Bartholomew the Englisman en el text de Morris) que és, amb tota probabilitat, l'edició a la qual aquí fa referència Morris. [N. de l'ed.]

GG

Encuentra este libro en tu librería habitual
o en la página [web de la editorial](http://www.editorialgg.com)

Per què les pàgines són així

Un debat fonamental per entendre
el disseny tipogràfic fins avui

WILLIAM MORRIS, JAN TSCHICHOLD,
STANLEY MORISON, ERIC GILL,
BEATRICE WARDE, MAX BILL,
PAUL RENNER, HERBERT BAYER
I JOSEF MÜLLER-BROCKMANN AMB TEXTOS
INTRODUCTORIS D'ENRIC JARDÍ.

GG

www.editorialgg.com

Per què les pàgines són així
Enric Jardí

www.editorialgg.com