

Josep M. Pujol: Notes i dos textos sobre tipografia

APELLC

Associació de Professionals i Estudiosos
en Llengua i Literatura Catalanes

 [publicacions]
urv

- © De «L'aplicació del principi cardinal de la democràcia a la tipografia» i «A la recerca d'una tipografia colectiva exacta (1923-1957)», Josep M. Pujol
- © De la traducció de «L'aplicació del principi cardinal de la democràcia a la tipografia», Francesc Xavier Llopis
- © De «L'Helvetica, Van Leeuwen i la tipografia», Pere Farrando
- © De «Model del signe per a l'escriptura i la tipografia», Pere Farrando
- © De la resta de continguts, Associació de Professionals i Estudiosos en Llengua i Literatura Catalanes

Totes les imatges es reproduïxen amb permís dels seus propietaris.

Disseny de la coberta: Albert Violant (artesaigrafic.art.blog)
Correcció i maquetació: Pere Farrando (www.preedicio.com)

Edició no venal, setembre del 2022
Edita: Associació de Professionals i Estudiosos en Llengua i Literatura Catalanes (APEL·LC)
ISBN: 978-84-1365-026-5

Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili
Av. Catalunya, 35 · 43002 Tarragona
Tel.: 977 558 474
publicacions@urv.cat · www.publicacions.urv.cat

Aquesta obra està subjecta a una llicència de Reconeixement-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.ca>).

Josep M. Pujol: Notes i dos textos sobre tipografia



APELLC

Associació de Professionals i Estudiosos
en Llengua i Literatura Catalanes

Sumari

| | |
|--|----|
| Mots previs | 5 |
| Què presentem | 7 |
| Notes biogràfiques | 9 |
| L'APLICACIÓ DEL PRINCIPI CARDINAL | |
| DE LA DEMOCRÀCIA A LA TIPOGRAFIA | 17 |
| A LA RECERCA D'UNA TIPOGRAFIA COLLECTIVA EXACTA (1923–1957) | 25 |
| L'Helvetica, Van Leeuwen i la tipografia | 35 |

Mots previs

ANNA GISPERT MAGAROLAS
Presidenta de l'APELLC

Aquest any 2022, l'Associació de Professionals i Estudiosos en Llengua i Literatura Catalanes (APELLC), vinculada al Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili, celebra el seu vintè aniversari amb tot un seguit d'actes i activitats. Uns ja tenen una llarga trajectòria, com el Premi Joves.lit, convocat en quinze edicions, i els cursos d'alfabetització de Lletres per a Tothom o els articles de llengua i literatura publicats periòdicament al *Diari de Tarragona* per part dels associats, per posar-ne alguns exemples; d'altres són més nous, com el naixement de diversos grups de conversa en el programa Xerrem Junts o l'estrena, enguany, de Transversal. Festival de Poesia de Tarragona, amb gran participació de poetes nostrats i un públic entusiasta que ha exhaurit les localitats de la majoria d'actes. Un festival que esperem que tingui continuïtat i que sumi per a la ciutat un nou actiu de patrimoni literari.

Per als joves estudiants dels instituts i amb la col·laboració de la Filòloga de Guàrdia, el Departament de Filologia Catalana i l'APELLC han ideat el concurs de vídeos TikTok Filològik, que ha tingut una magnífica rebuda i en el qual han participat xiquets i joves d'arreu dels Països Catalans. Una primera edició, aquesta del 2022, que promet.

Tanmateix, mentre treballem per a la llengua i la literatura catalanes a diferents nivells i ritmes, no podem oblidar el vessant més filològic i professional de l'entitat que ens vincula al mestre Josep M. Pujol, el primer president de l'APELLC, que, ara fa deu anys, ens va deixar. Per recordar-lo i homenatjar-lo, presentem, dins la Tardor Literària de Tarragona, una publicació dedicada a un dels camps del coneixement que ell va conrear: la tipografia.

Gràcies a l'impuls, el saber fer i la dedicació del nostre associat Pere Farrando, l'APELLC presenta un opuscle que conté dos textos pujolians sobre tipografia difícils de consultar; un que s'havia publicat en espanyol i que, gràcies a F. Xavier Llopis, podem presentar en versió catalana, i l'altre, l'original d'un text en català que ja no es troba. També, gràcies a la bona disposició de Montserrat Planas, aquesta edició es veu enriquida amb fotografies de diverses etapes de la vida del nostre primer president.

A tots dos, el nostre agraïment per ajudar-nos a sumar, al record inesborrable del Josep M., la seva veu i la seva figura.

Amb molt de goig, doncs, us convidem a llegir aquesta publicació que contribueix a difondre coneixements que la societat deu a Josep M. Pujol, sense oblidar la literatura medieval i la cultura popular, que van deixar una petjada inesborrable en molts dels seus alumnes, filòlegs i associats apellencs.

Que gaudiu de la lectura i us animeu a eixamplar el col·lectiu d'associats per tal d'avançar en l'anàlisi i estudi de la cultura pròpia i amb la voluntat d'enfortir la llengua catalana.

Tarragona, juny del 2022

Què presentem

PERE FARRANDO

En el present llibre de record de Josep M. Pujol amb motiu dels deu anys del seu traspàs, l'APELLC presenta materials de diversa mena. En primer lloc, el lector podrà contemplar unes quantes fotografies. Totes, tret d'una, ens les ha proporcionat la vídua, Montserrat Planas, a qui agraïm la col·laboració; l'altra l'hem obtinguda de l'Arxiu Nacional de Catalunya. Cada una va acompanyada de contextualització quan la coneixem i hi hem afegit algunes dades sobre la vida de Pujol.

A continuació del testimoni humà que aporten les diverses fotografies, tenim la satisfacció de presentar dos textos de Josep M. Pujol que eren d'accés difícil i s'havien publicat en espanyol. El primer és la introducció al text d'una conferència famosa de Beatrice Warde. L'editorial Campgràfic de València la va treure a la llum en una edició no venal per celebrar l'entrada d'any del 2005 i ens ha autoritzat a publicar-la. Aquella intervenció de Warde davant el British Typographer's Guild va tenir lloc el 1930 al St. Bride's Institute de Londres (que encara existeix, amb el nom de St Bride Foundation, a prop del Tàmesi) i es titulava «The crystal goblet, or Printing should be invisible». F. Xavier Llopis, de Campgràfic, s'ha ofert generosament a fer la versió en català del text de Pujol i ha manifestat que l'editorial continua sentint la mateixa estima de sempre per la persona i l'obra del professor de la Universitat Rovira i Virgili.

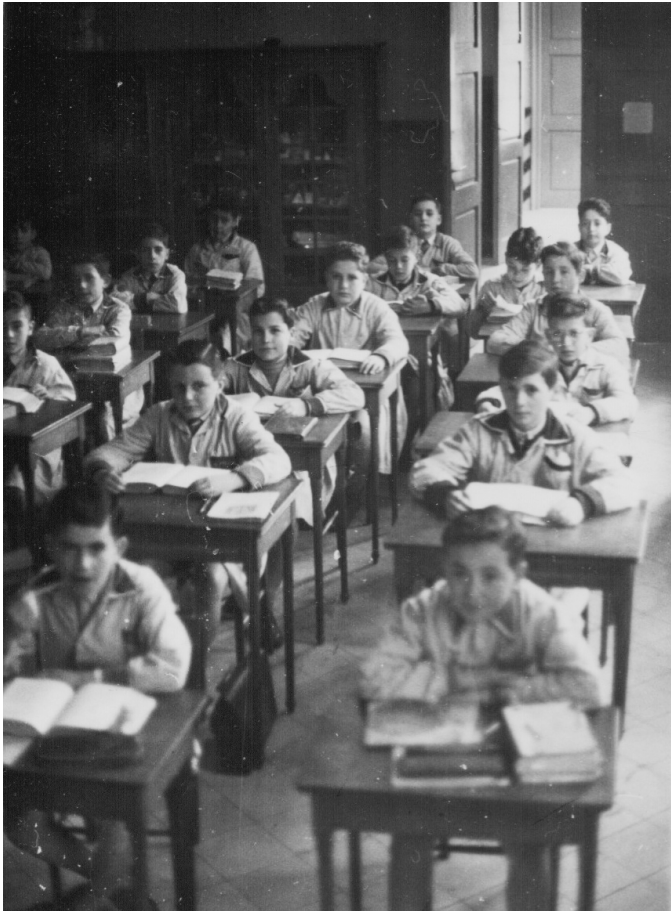
En tercer lloc, oferim l'original en català del mateix Pujol d'un text que, *de facto*, no es podia trobar: s'havien imprès pocs exemplars del llibre de què formava part. El llibre en qüestió és *10 artículos en Helvetica*, que reunia deu textos de personatges destacats que avaluaven de maneres diferents el fenomen de la lletra Helvetica. Va veure la llum com a acompanyament de l'exposició *Helvetica. Una nova tipografia?*, comissariada per Óscar Guayabero i Laura Meseguer i que es va portar a terme de desembre del 2009 a febrer del 2010 al Disseny Hub de Barcelona, quan aquest museu encara no s'havia instal·lat a l'emplaçament actual i tenia una sala d'exposicions al carrer Montcada.

Finalment, l'APELLC ha acceptat publicar un text meu que solament espero que no desentoni al costat dels dos escrits pujolians. Per posar de manifest que no estic al nivell del mestre, l'he compost amb una lletra

diferent, anomenada Tinta i creada per Jordi Embodas (*tipografies.com*).
Reitero el meu agraïment a la Junta de l'APELLC per aquesta oportunitat
i per la paciència que han mostrat durant la producció del llibre.

Vilanova i la Geltrú, juliol del 2022

Notes biogràfiques



Josep M. Pujol va néixer el 14 de març del 1947. En aquesta fotografia deu ser el de l'esquerra de la segona fila. Més o menys en l'època que reproduïx la imatge, un director d'una escola municipal el va escollir per a un estudi amb nens de capacitats avançades de Barcelona. Segons explica Montserrat Planas, per a les proves, que es feien a l'Institut Menéndez Pelayo, «venia un cotxe, en hora de classe, i se'ls enduia, cada dia, i els tornava després a l'escola». Això devia durar dos anys o tres.

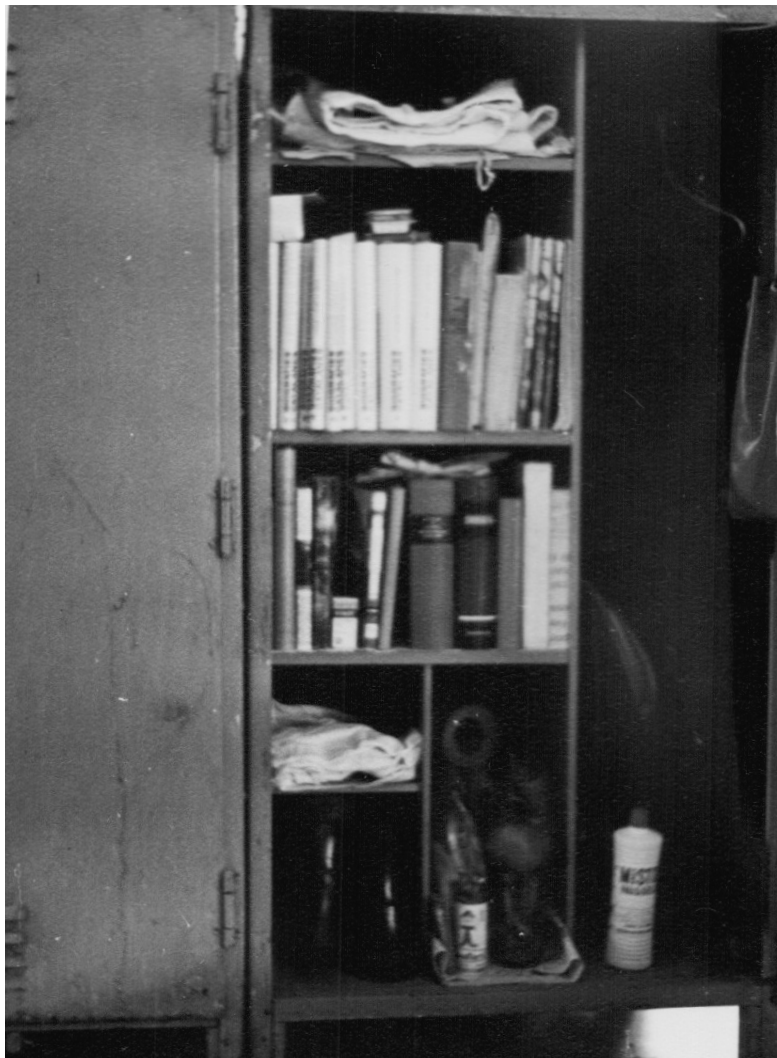


© Guillem Martínez. Font: Arxiu Nacional de Catalunya, ANC1-131-N-20.

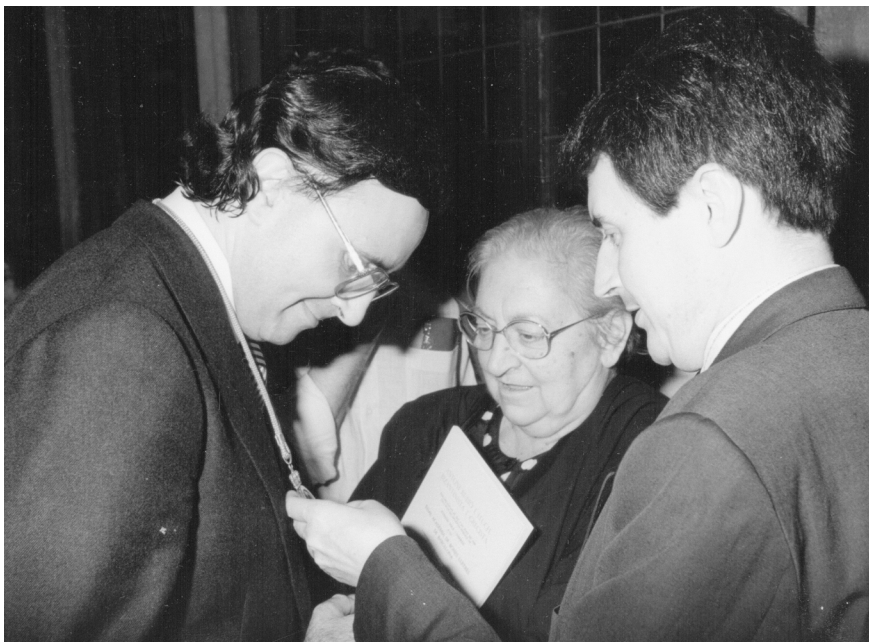
Pujol va participar en els fets coneguts com la Caputxinada, del 9 a l'11 de març del 1966. Els assistents en aquella trobada de constitució del Sindicat Democràtic d'Estudiants de la Universitat de Barcelona, al convent dels caputxins de Sarrià, van quedar retinuts a l'interior, encerclats per la policia. En el revelatge de la fotografia —que forma part dels 120 negatius que Guillem Martínez va cedir a l'Arxiu Nacional de Catalunya— hi devia haver alguna pega, perquè s'hi veuen reflexos sobreimposats, com ara un cartell que diu «Constitució del Sindicat Democràtic» a l'angle inferior dret. El jove del mig que té una mà sota el braç és clarament Pujol. Faltaven pocs dies perquè complís dinou anys. Montserrat Planas ens ha explicat que d'aquell tancament en va sortir molt prim.



Pujol va demanar diverses pròrrogues del servei militar fins a poder acabar els estudis de filosofia i lletres a la Universitat de Barcelona. El van enrolar a marina, a l'Arsenal de la Carraca, San Fernando, Cadis. Segons Montserrat Planas, va ser un «càstig» perquè havia estat a la Caputxinada, on tots els assistents van ser fitxats per la policia a la sortida.



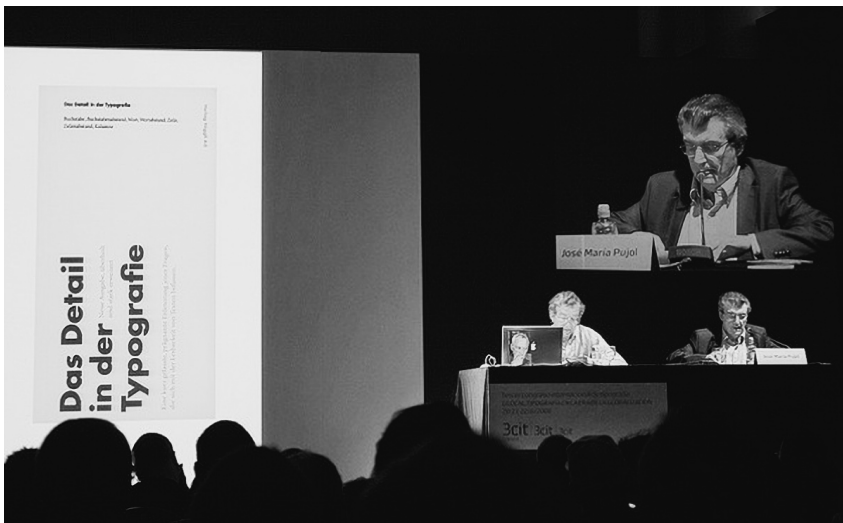
Imatge de l'armari de Josep M. Pujol durant el servei militar. Els llibres hi ocupen tant d'espai com la resta del material. Diu Montserrat Planas: «L'armari d'ell, endreçat com el de ningú, tot de llibres». També explica Planas que companys de mili que no sabien de lletra li feien escriure les cartes i que, en les sortides de permís que feien en grup, li deixaven a càrrec la bossa dels diners que havien posat en comú.



Aquesta fotografia recull dues grans amistats de Pujol i Planas: Eudald Solà (a l'esquerra), d'una banda, i Maria Aurèlia Capmany i Jaume Vidal Alcover, de l'altra. Amb l'hellenista Eudald Solà, Pujol i Planas van fer «un viatge a Grècia fabulós» —paraulles de Planas—. Vidal Alcover va ser qui va introduir Pujol a la universitat tarragonina i va insistir que fes la tesi doctoral. «No hi havia manera. I al final, doncs, gràcies al Jaume Vidal, la va fer». De fet, en va ser el director fins al seu traspàs, el gener del 1991, i el va substituir el romanista Joan Bastardas, que explica en un article del 2007 a 'Llengua & Literatura' que la tesi «estava pràcticament enllestida i jo tenia plena confiança en el talent del doctorand». El seu nomenament com a director podia ser considerat un tràmit, afirma Bastardas, però Pujol «no era d'aquesta opinió i va voler posar-me al corrent de la seva recerca a través de llargues converses».



Vet aquí una altra de les amistats de Josep M. Pujol i Montserrat Planas: Joaquim Mallafrè. La foto prové de l'homenatge que se li va fer al traductor reusenc l'any 2006. En vida de Jaume Vidal Alcover, el matrimoni Pujol-Planas feien sovint a Tarragona dinars i sopars que també incloïen Mallafrè. Aquest i Pujol compartien despatx a l'edifici antic de la Universitat Rovira i Virgili. Montserrat Planas, en concret, que també era traductora, va ser alumna de Mallafrè en uns cursos d'estiu de traducció a Mallorca.



L'editorial valenciana Campgràfic va publicar el 2007 una nova traducció de 'Das Detail in der Typografie', de Jost Hochuli, que tenia en espanyol una primera versió deficient. Al 3r Congrés Internacional de Tipografia de València, el 2008, Hochuli en persona l'havia de presentar, però se'n va excusar, i els responsables de Campgràfic van acudir a Pujol —segons Montserrat Planas, «el dia abans»— perquè el substituís si bonament podia. A la imatge se'l veu fent aquesta funció al costat de Fèlix Bella, de Campgràfic. Pujol havia d'utilitzar el text i les imatges de Hochuli. En el viatge en tren de Barcelona a València, però, com explica Planas, «el pobre noi es va atabalar i es va deixar tots els apunts al tren». Hem de suposar que a l'hora de fer la presentació va traduir el text en alemany de Hochuli al vol, o gairebé.



Fotografia de data i localització indeterminades. Coneixem altres fets de la vida de Josep M. Pujol. Va treballar a Enciclopèdia Catalana, amb Max Cahner de director, mentre estudiava a la Universitat de Barcelona. El 1971 va entrar a l'editorial Seix Barral. «Els havia agradat una traducció meva d'un text complicat i vaig passar a ser cap de traducció i correcció», va explicar en una entrevista. Allà va conèixer Gabriel Ferrater i Marta Pessarrodona. Quan Pujol va comentar al poeta i lingüista reusenc, amb qui s'havien fet amics, que li semblava que els llibres que publicaven eren molt lletjos, aquest, que era aficionat a la tipografia, li va deixar un exemplar d'«Introduction to typography», d'Oliver Simon. «Aquesta va ser la meva introducció a la tipografia. A partir d'aquí em vaig mantenir comprant i llegint llibres anglesos... fins ara», deia a la mateixa entrevista. Posteriorment va col·laborar amb l'editorial Columna i, gràcies a la mediació de Ricard Badia, d'aquesta editorial, va començar a fer classes de tipografia a l'escola Eina de Barcelona.

L'aplicació del principi cardinal de la democràcia a la tipografia

JOSEP M. PUJOL

Introducció a:

BEATRICE WARDE

La copa de cristal: La tipografia debería de ser invisible

València, Campgràfic, 2005

Traducció al català:

F. XAVIER LLOPIS I BAUSET

El 1923, mentre El Lissitzky i Moholy-Nagy estaven inventant en la Alemanya progressista de la República de Weimar una tipografia nova de cap a peus, en la conservadora Gran Bretanya, que es disposava a començar l'«era Baldwin» cristallitzava la fase central d'un altre procés més llarg i complex que culminaria al cap d'una dotzena d'anys a Suïssa i permetria que la vella tipografia d'arrel clàssica ocupés el seu lloc en la tipografia moderna a la vora de la primera.

Els orígens més pregons els trobem en la «resurrecció de l'art de la impremta» que va promoure William Morris; no tant, però, en el model de la important Kelmscott Press, massa singular i decorativista, com en el de la Doves Press, de Thomas J. Cobden-Sanderson, que treballava amb la tipografia pura i hi reivindicava un principi que aquells qui continuen llegint aquestes pàgines reconeixeran de seguida: «L'únic deure de la tipografia, com és el cas de la calligrafia, consisteix a comunicar a la imaginació, sense pèrdues intermèdies, el pensament o la imatge que l'autor

volia comunicar. L'únic deure de la tipografia bella consisteix no a substituir per una bellesa o un interès propi la bellesa o l'interès del pensament que vol transmetre's amb el seu símbol, sinó a deixar més accés per a aquesta comunicació: d'una banda mitjançant la claredat i la bellesa del vehicle i, de l'altra, amb l'aprofitament de cada pausa o de cada etapa en la comunicació per a intercalar alguna característica i serena bellesa pròpia».

Abans de la Primera Guerra Mundial, alguns importants professionals de les arts gràfiques —Joseph Thorp, John H. Mason, Gerard T. Meynell, entre d'altres— estaven intentant adaptar a la impremta industrial els nivells de qualitat gràfica de les *private presses*; aquest procés però, va reeixir gràcies a un petit però actiu i eficaç grup de *typographers* de la generació següent —no ja d'impressors, però tampoc, encara, de dissenyadors gràfics— que estava format per Stanley Morison (1889-1967), Francis Meynell (1891-1975) i Oliver Simon (1895-1956) que, entre 1923 i 1930 van saber articular una estratègia que feu que el conjunt de les arts gràfiques de la Gran Bretanya quedés sotmès, gairebé sense excepció, a la seva doctrina. En paraules de Morison la proposta pot resumir-se així: «Les lleis que regeixen la tipografia dels llibres destinats a la circulació general es basen, d'antuvi, en la naturalesa essencial de l'escriptura alfabètica i, en segon lloc, en les tradicions i hàbits, explícits o implícits, que predominen a la societat per a la qual fa feina l'impressor», és a dir, en la prioritització de la llegibilitat i el recurs a la convencionalitat (allò que és usual té tendència a esborrar-se i a passar desapercebut) com a bases per a evitar que el «disseny» s'interpose en la funció de la tipografia, que era el «mitjà eficaç per a aconseguir una fi essencialment utilitària i només accidentalment estètica».

Com que la convencionalitat de la proposta estètica de la «reforma tipogràfica britànica» en la fase inicial remetia a la tradició humanística de l'art de la impremta, no hi calia cap teoria especial, sinó només l'exhumació i la rendibilització crítiques del seu patrimoni històric: les creacions de les grans fonerries tipogràfiques europees i l'exemple de les millors pàgines dels vells mestres.

En la revalorització de les primeres, com ocorria en la via historicista en general, els Estats Units s'hi havien posat al capdavant. No s'ha d'oblidar que les primerenques recreacions de tipus històrics havien sigut obra de la foneria de tipus de caixa més important d'aquell país, l'American Type Founders (Bodoni, 1911; Garamond, 1917). Ara bé, s'havia reservat per a Stanley Morison, que havia començat a exercir des de començament de

1923 com a assessor tipogràfic de la casa Monotype, establir el cànon de la tipografia clàssica encara vigent avui, mitjançant el desenvolupament d'una política sistemàtica de *revivals* per a la composició mecànica amb un ambiciós programa que oferiria als impressors i als dissenyadors tipogràfics britànics, en només quinze anys, la possibilitat de depurar i ampliar el parc de lletres de lectura —que disposava ja d'una primerenca Caslon (1915) i una Garamond (1922)— i estar en disposició d'emular amb caràcters adequats tota la gamma d'estils de la impremta clàssica des de la Venècia de 1495 fins a la Gran Bretanya de 1830: els humanismes pregaramondians d'Aldo Manuzio (Poliphilus, 1923; Bembo, 1929) i Ludovico degli Arrighi (cursiva Arrighi, 1923), el rococó (Fournier, 1925), el classicisme romàntic (Baskerville, 1923; Bell, 1930) i, més endavant, l'alt Renaixement (Van Dijck, 1937/38) i el barroc (Ehrhardt, 1937/38).

Les «millors pàgines» de la impremta europea ben aviat van ser exhumes per Morison (1924), Alfred F. Johnson (1928) i d'altres en antologies facsimilars de portades i començament de capítols —les «pauses» i les «etapes» de les quals parlava Cobden-Sanderson—; i, a més a més, Morison (1925) i Simon (1928) també preparen antologies crítiques de les obres impreses dels nous classicismes europeus i nord-americans contemporanis. I tot això sense deixar de predicar amb l'exemple pràctic: Meynell, des de l'editorial Nonesuch, que havia fundat el 1923; Simon, des de la direcció artística de la Curwen Press, la impremta que va encapçalar el reformisme britànic; i Morison assumint l'assessoria tipogràfica de la prestigiosa impremta de la Universitat de Cambridge, on a partir de 1927 desenvoluparia l'estil ascètic, sever i impersonal que escau als «Principis fonamentals de la tipografia».

Aquest conjunt de resultats, des de bon començament va tenir també dues caixes de ressonància ben eficaces, que van ser creades pels mateixos protagonistes: d'una banda l'anuari *The Fleuron* (1923/30), dirigit per Simon primer i per Morison després, destinat a perfilar la nova sensibilitat tipogràfica mitjançant articles d'investigació, una acurada divulgació del treball dels nous classicistes contemporanis i ressenyes crítiques de lletres, llibres i produccions impreses, i, de l'altra, *The Monotype Recorder*, el modest butlletí intern de l'empresa que Morison convertiria en un instrument de propaganda de primer ordre no sols per als productes de la casa, sinó també per a la divulgació de la «bona tipografia» entre la gent de l'ofici —a cada taller que disposava d'una monotípia li arribava de franc— amb un bon grapat d'articles i nombrosos monogràfics d'un nivell excel·lent. I encara més, hi havia un fòrum periòdic en forma de sopar on podien

trobar-se els adeptes al reformisme per a raonar com amics de les coses seues: el Double Crown Club, impulsat per Simon el 1924.

En aquests moments, el camí de la novaiorquesa Beatrice Warde (1900/69) conflueix amb aquesta història. Com s'ha pogut veure, el programa reformista, que com aquell qui diu acabava de posar-se en marxa, avançava a un bon ritme quan Beatrice va arribar a Londres a començament de 1925. Tot i la joventut i la condició femenina —que sempre va reivindicar—, no gens habitual en aquestes tasques, no era una desconeguda en el món de la tipografia a banda i banda de l'Atlàntic: ella havia publicat un estudi sobre una impressora francesa del segle XVI, i el seu home ja era un dissenyador tipogràfic acreditat als Estats Units. Frederic Warde s'havia format al taller de William E. Rudge (Mount Vernon, N. Y.), un veritable planter de dissenyadors tipogràfics encapçalat per un dels impressors capdavanters del neotradicionalisme dels Estats Units, i per traslladar-se a Europa havia renunciat a la direcció de la impremta de la Universitat de Princeton, que exercia des de 1922 i on s'havia guanyat la fama de ser una persona rigorosa. Al taller de Rudge, Frederic Warde havia fet amistat amb Bruce Rogers, i gràcies a una carta de recomanació d'aquest Beatrice havia entrat a treballar el 1923 a la biblioteca museu de la companyia American Type Founders, que contenia un importantíssim fons bibliogràfic sota la custòdia de Henry L. Bullen, que havia inspirat les resurreccions de tipus clàssics de la companyia i creat el concepte de «família tipogràfica», a qui Beatrice va considerar sempre com el primer dels seus mestres. Allí, la lectura del *Printing for business* (1919) de Thorp, el protoevangeli del reformisme britànic, la va convertir a la causa de la tipografia. Morison, que l'havia coneguda a començament de setembre de 1924 al despatx d'Updike a la Merrymount Press (Boston) durant el primer viatge als Estats Units, se la va emportar el 1927 o 1928, quan ja s'havia divorciat del marit, a la casa Monotype perquè s'encarregués del *Recorder*, i des de 1929 fins a la jubilació el setembre de 1960 va ser la directora de publicitat de l'empresa i el somriure oficial del règim reformista.

Nicolas Barker va dir en alguna ocasió que parlar amb Beatrice deixava en un la sensació de ser al cim de l'univers i ser el doble del que considerava ser, i aquest era fonamentalment el paper d'aquella bella, decidida i intel·ligent dona al món de les arts gràfiques britàniques (esquerpament masculí, com arreu) des de poc després que ella arribés a Londres, i, a més a més, estava encantada de reconèixer que el que de debò li agradava era precisament exercir les dots de seducció en el contacte directe: «Soc una comunicadora», reconeixia en una entrevista. «En certa època també vaig

ser una investigadora erudita, però sé que aquesta no era la meua autèntica vocació, tot i que vaig assolir certa fama amb el nom de Paul Beaujon (el misteriós francès que havia descobert l'origen dels anomenats tipus de Garamond). [...] Realment per al que valc és per a posar-me davant el públic, sense cap preparatiu previ, i estar cinquanta minuts sense deixar que moguin ni una pestanya». I d'aquesta manera va dur a terme una incansable activitat d'apostolat a favor de la «bona tipografia» en un bon grapat de xerrades, conferències i dissertacions en tota mena d'escoles professionals, entitats i institucions relacionades amb el llibre, la impremta i la tipografia.

«La copa de cristall», una allocució pronunciada davant els membres del British Typographers' Guild el 7 d'octubre de 1930 sota el títol de «La tipografia hauria de ser invisible», és una de les mostres més cèlebres de la característica expressivitat de l'autora i concentra —i fins i tot radicalitza en algun moment—, embolcallats amb un disseny verbal brillant, de vegades solemne i sempre vistent, els principis fonamentals de la tipografia de lectura, establerts per Morison en una prosa transparent i publicats en versió definitiva aquell any al darrer número de *The Fleuron* com a coronació de la presa reformista del poder tipogràfic a la Gran Bretanya.

Beatrice Warde és famosa, i no menys, per un cartell que als anys de glòria del reformisme penjava a les parets de totes les impremtes britàniques. Una tarda de 1932, en començar a projectar-lo com una mostra publicitària per a les resplendents capitals de la Perpetua Titling d'Eric Gill, algú va dir: «Són lletres inscripcionals, i com el cartell s'ha de penjar a les parets de les impremtes, ben bé podria ser una inscripció per a una impremta. Digui el que digui, però, cal que sigui cert de *qualsevol* lloc on es faça un imprès, perquè no tot impressor que el pengi a la paret del taller ni de bon tros pot presumir de ser entre els establiments de primera línia. No pot parlar de lletres boniques, de correcció primfilada de proves ni d'ofici exquisit en l'agencament. Ha de poder dir, amb honradesa i precisió, alguna cosa que pugui afirmar-se de l'impressor més antiquat i entranyable que tingui la impremta més petita i greixosa en qualsevol carreró suburbiàl per explicar per què és un lloc més important i honrat que la més moderna carnisseria o joieria del barri més selecte d'allà on sigui. Gràcies principalment a Henry Lewis Bullen, aquell gran home, ja coneixia les respostes i hi havia reflexionat anys i panys. Allò que fa esdevenir “terra sagrada” la més petita i miserable de les impremtes és el fet que algú pugui entrar-hi o, si més no, que algú tingui la possibilitat d'entrar-hi i encarregar un fullet imprès que podria canviar la història del món». Aquest va ser

l'origen del famós *This is a printing office* («He aquí una imprenta» en la versió espanyola que va imprimir també la Monotype Co., com també ho va fer en altres llengües i sistemes d'escriptura).

Per sobre de les diferències fonamentals, les analogies entre la revolució constructivista i l'etapa britànica de la reforma classicista no es reduïen només a la coincidència temporal. Totes dues rebutgen l'individualisme i la singularitat en la lletra tipogràfica i en reclamen la impersonalitat i allò que hi és col·lectiu, però, mentre que els primers ho cerquen en l'elementalitat de la geometria i els imperatius de la racionalitat pura alliberada de la servitud de la història, els segons ho persegueixen en les infinites concrecions d'un mateix model històric depurat per la raó crítica i elevat a la categoria d'arquetip. Ambdues refusen l'artesanalisme i opten per una mecanització de la tipografia: els primers, per coherència estètica; els segons, per coherència amb la funció essencial de la impremta, entesa com el mitjà de multiplicació massiva i a baix cost dels missatges escrits. Totes dues volen assolir una funció social i reneguen de les produccions de luxe, però només a la Gran Bretanya —i Beatrice Warde hi va tenir la seva part de mèrit— es va aconseguir que la tipografia de qualitat arribés efectivament fins al llibre habitual de lectura produït per la indústria editorial.

Les causes específiques d'aquest fenomen —exclusiu de la Gran Bretanya— són variades. En primer lloc, va haver-hi, com ja hem vist, un grup de personalitats de prestigi, actiu i cohesionat, al servei d'una mateixa idea, que, a més a més tenia la virtut d'assumir i sintetitzar el millor de les altres dues tradicions «reformistes» contemporànies (que mai no van ser predominants ni tan sols a les zones d'origen): la nord-americana —l'historicisme ortodox d'Updike, que va tenir una influència general d'antuvi; la fantasiosa i peculiar dinàmica de Rogers amb la tradició històrica, que va seduir d'una manera especial Meynell; el racionalisme empíric de De Vinne, molt important en el cas de Morison— i l'alemanya —la sobrietat de Poeschel, el minimalisme neoclassicista de Hegner—, compartida per Morison i Simon, la família del qual, d'origen jueu, procedia d'Alemanya. En segon lloc, perquè els principis del reformisme, a diferència dels de la nova tipografia, no implicaven novetats importants en el camp estètic i, per això, tot seguit van poder incorporar-se de manera activa a una cultura homogènia compartida pels *typographers*, editors i impressors, i susceptible de ser ensenyada tant a les escoles d'art i oficis com a les de formació professional. I, finalment, perquè a totes les imprentes britàniques es va instaurar —al contrari del que va ocórrer a l'Europa continental i als Estats Units— la monotípia, fabricada per una empresa que, convertida des

del primer moment en un baluard del reformisme, va posar al seu servei la poderosa influència de la seva omnipresent màquina publicitària que d'una manera molt hàbil va conduir Beatrice Warde.

La modernitat del reformisme tipogràfic britànic d'entreguerres amb la seva transparent copa de cristall i l'emblemàtic cartell* cal situar-la en la seva intencionalitat racionalista i social, i no en la seva pràctica estètica. Així ho recordava la mateixa Beatrice Warde, com sempre amb millors paraules que ningú altre, en acabar d'esbossar la seva història: «No hauria pagat la pena deixar-ne constatació si només hagués estat la història de com “*també els britànics*” van posar en ordre casa seva en el camp tipogràfic. [...] “El que va passar” en aquella època va ser que es va aplicar el principi cardinal de la democràcia a la tipografia, la noció segons la qual els Molts importen més que els Pocs. Durant mil anys, aquesta illa ha estat empenyent el món cap a aquest concepte, i no és una sorpresa que hagi ensenyat al món fins a quin punt l'esgarrifança de l'emoció davant la comunicació gràfica efectiva del pensament podia anar més enllà del territori del llibre de luxe fins als milions de mans de la gent comuna».

* Una altra correlació: si la majoria dels constructivistes eren comunistes o simpatitzants del comunisme en un país políticament fracturat, els reformistes eren simpatitzants del socialisme en un país fonamentalment conservador: Meynell i Morison —que era republicà i es va negar d'una manera obstinada a acceptar el títol de cavaller— van ser objectors de consciència durant la Primera Guerra Mundial i fins i tot filocomunistes. També en aquesta dimensió social del reformisme es troba la militància cívica de Beatrice Warde, una bona mostra de la qual són la intensa col·laboració que va

mantenir amb el Comitè per a la Defensa d'Amèrica mitjançant l'Ajuda als Aliats, durant la Segona Guerra Mundial, i dues publicacions: uns interessants i profètics «Diàlegs de 1946» (escrit el 1936) entre un oncle i el seu nebot que no han perdut la seva vigència: *Peace under Earth* (Nova York: Dodd, Mead & Co., 1939), i *Bombed but unbeaten* (Nova York: Friends of Freedom, 1941), que recull fragments de correspondència amb la seva mare i articles de premsa sobre la guerra i la història del cartell *This is a printing office*, que també va tenir un parell de versions antitotalitàries.

A la recerca d'una tipografia colectiva exacta (1923–1957)

JOSEP M. PUJOL

La versió en espanyol d'aquest text, «En pos de una tipografia colectiva exacta (1923–57)», va aparèixer a Óscar Guayabero (ed.), *10 artículos en Helvetica*, Barcelona, Fundació Comunicació Gràfica, 2010.

«La nostra actitud intel·lectual respecte al món és individual exacta (més ben dit, aquesta actitud individual exacta està evolucionant avui dia cap a la colectiva exacta), contràriament a l'antiga actitud amorfa individual i més tard amorfa colectiva». En l'argot constructivista de l'època, *amorfa* equivalia a 'manual, arbitrari, subjectiu', i *exacte* recobria els conceptes actuals de 'mecànic, racional, objectiu'. Aquestes paraules programàtiques de Moholy-Nagy al principi del manifest que va donar nom a la Nova Tipografia (1923) es referien al disseny dels nous impresos, però des del moment que constituïen el fonament teòric general del seu article eren també vàlides per al disseny de les noves lletres de lectura.

¿Com havia de ser la lletra de la nova tipografia? Tothom (Schwitters, Lissitzky, Moholy-Nagy, Tschichold), des del primer moment, exigeix la claredat, la simplicitat i la supressió de qualsevol element que no sigui estrictament necessari. Lissitzky (1925), d'acord amb el marc conceptual del constructivisme i el neoplasticisme, insinua una proposta geomètrica en especificar que les línies que componen la lletra de manera inequívoca eren l'horitzontal, la vertical, l'obliqua i l'arc. Al mateix temps, Moholy-Nagy fa una esmena a la totalitat a l'alfabet tradicional demanant la reducció de l'alfabet doble a una sola sèrie: la lletra unitària (*Einheitsschrift*) —que era en gran part un problema suscitat per una particularitat de l'ortografia alemanya—, i pel que fa a la forma es limita a declarar que en aquells moments no hi ha «ni una sola lletra per a composició de text de la mida correcta, que sigui summament llegible amb claredat, sense cap

particularitat individual, que manifesti la seva aparença formal de manera funcional i òptica, sense desfiguracions ni traços ornamentals». Notem que Moholy-Nagy no exigeix res a la geometria, sinó que demana només que la nova lletra no tingui cap particularitat individual.

Schwitters, Lissitzky i Moholy-Nagy eren artistes, no tipògrafs. El primer que apunta cap a una possibilitat tipogràfica real i concreta és Tschichold. Mentre Lissitzky i Moholy-Nagy feien els seus tempteigs teòrics, en un manifest primerenc (primavera de 1925) que ha passat desapercbut fins que fa molt poc l'ha desenterrat Christopher Burke, diu: «9. La forma més simple, i per tant l'única convincent, de la lletra europea» (amb aquesta giragonsa Tschichold dona per exclosa la *fraktur*) «és la *Blockschrift* o grotesca», però tot seguit afegeix: «11. Per a la composició seguida de text, la forma actual de la grotesca és més difícil de llegir que la romana antiga, la més utilitzada fins ara. Raons tècniques de llegibilitat, reforçades per consideracions econòmiques, obliguen a conservar l'actual composició de text en lletra romana».

Al famós decàleg publicat no gaires mesos més tard a *Typographische Mitteilungen*, l'indult general de la romana antiga s'ha matisat restrictivament en la direcció suggerida implícitament per Moholy-Nagy: «Mentre per a la composició de llibres no es creï també una forma elemental que sigui bona i llegible, resulta pràctic preferir a la grotesca una forma de romana antiga impersonal, objectiva, tan poc vistent com sigui possible (una en la qual es manifesti tan poc com sigui possible qualsevol caràcter temporal o personal)». I, efectivament, utilitza per al seu dossier sobre la tipografia constructivista —elemental, com diu ell— la *Dissertations-Antiqua* (Rudhardsche Gießerei, 1901), una romana híbrida d'antiga i moderna, i com a tal neutra i «despersonalitzada».

Dues vies (que de fet no s'excloïen mútuament) s'oferien, doncs, als nous dissenyadors de lletres: la geometria o la impersonalitat, que descansava en el recurs a formes ja existents.¹

1. És remarcable que el racionalisme tipogràfic reaccionari estava demanant també per la mateixa època a la Gran Bretanya la impersonalitat. Ho argumenta el mateix Morison amb unes raons que aparentment els racionalistes tipogràfics d'extrema esquerra haurien pogut assumir sense gaires problemes a l'altra banda de la Mànega: «L'impressor ha de fer amb gran cura la tria dels tipus, tenint present que com més sovint els hagi de fer servir més han d'aproximar-se en la seva forma a la idea general que conserva en el seu cap el lector, habituat forçosament a les revistes, els periòdics i els llibres normals. [...] Un tipus de lletra que aspiri a tenir un present, per no parlar d'un futur, no pot

A la recerca d'una tipografia...

Els nous tipògrafs (Bayer, Molzahn, el mateix Tschichold) van assajar la plasmació de l'ideal per la via dels alfabetos únics de base geomètrica suggerida per Lissitzky, però els resultats varen ser solucions especulatives i radicals —en el cas de Tschichold el nou disseny anava acompanyat d'una reforma ortogràfica no menys revolucionària— que no van passar de la fase projectual. Albers va temptejar també per la seva banda la base geomètrica modular a la trepa, però per a un encàrrec industrial de fabricació de rètols.

El primer (i únic) èxit d'una lineal geomètrica va arribar amb la Futura de Paul Renner, un antic *Buchkünstler* aleshores ja quinquagenari, convertit, com el jove Tschichold, a la modernitat. És cert que la Futura no té, tal com volia el seu autor, cap element de lògica calligràfica, però no ho és menys que la geometria no és en la Futura el punt de partida —com ho havia estat per als nous tipògrafs joves, mancats de la seva experiència—, sinó exactament a l'inrevés: un punt d'arribada en la tasca de depuració de les formes de les minúscules tradicionals, a les quals Renner va aconseguir de transferir, com volia, el caràcter lapidari i «estàtic» de les majúscules. Només un gat vell com Renner podia invertir tan genialment el dogma geomètric del constructivisme, on van quedar atrapats els joves.

Caldria veure quina va ser l'acceptació que va tenir aquesta lletra dintre del grupuscle dels nous tipògrafs. Tschichold la despatxa amb un elogi eixut i rònc, com si hagués estat incrustat en el darrer moment (les primeres sèries de la Futura van aparèixer el mateix any que *Die neue Typographie*), precedit i seguit d'afirmacions que el converteixen gairebé en un retret:

És indubtable que les grotesques actualment existents encara no satisfan els requisits que han de demanar-se a una lletra perfecta. Les particularitats específiques d'aquesta lletra encara no s'han treballat prou, en especial la forma de les minúscules depèn massa encara de la minúscula humanística. La majoria de les grotesques, i especialment les noves degudes a artistes (per exemple, l'Erbar Grotesk [de Jakob

ser ni massa 'diferent' ni massa 'bonic'. La diferència és que per a Morison, la «impersonalitat» era un argument implícit contra la grotesca, mentre que per a Tschichold la impersonalitat era un recurs per fer perdonar momentàniament a unes quantes lletres romanes el pecat original de ser lletres «individuais amorfes» a fi de justificar-ne l'ús temporal fins a l'arribada de la grotesca perfecta.

Erbar] o la Kabel [de Rudolf Koch]), tenen, respecte a les antigues grotesques anònimes, el desavantatge de presentar modificacions singulars del traç que les posen fonamentalment en línia amb les altres lletres produïdes per artistes de la lletra [*Buchkünstler*]. Com a lletres comunes són menys bones que les velles grotesques. La Futura, de Paul Renner, representa un pas endavant substancial.

Però tots els esforços fets fins ara per crear la lletra dels nous temps es redueixen tan sols a una «millora» de la grotesca actual; a totes aquestes temptatives, que encara són massa estridents,² massa «artístiques» en el sentit que he dit abans: els falta el criteri bàsic necessari.

Personalment, crec que la creació de la lletra de la nostra època, que ha d'estar lliure de tota traça personal, no pot estar reservada a una individualitat. Ha de ser obra de més persones, entre les quals ha de trobar-se un enginyer.

ahora que una mica més endavant declarava:

Com a lletra de composició de text, la grotesca actual només resulta parcialment apropiada. No cal ni parlar d'una variant més negreta, perquè la grotesca negreta es llegeix amb més dificultat a lectura seguida. Els millors resultats els he obtingut amb l'anomenada grotesca comuna de remenderia [*Gewöhnliche Akzidenzgrotesk*],³ la forma de la qual ofereix una còmoda i assossegada llegibilitat.

2. Tschichold utilitza aquí l'adverbi *artistisch* (i a continuació *künstlich*); en alemany un *Artist* és un artista de circ o de varietés, mentre que un *Künstler* és una persona dedicada a la creació artística.

3. En alemany són *Akzidenzdrucke* (lit. 'impresos accidentals'; fr. *travaux de ville*, angl. *jobbing work*) tots els treballs que no són «d'obra» (com els llibres o els periòdics i les revistes), és a dir, els cartells, talonaris, fulls volants, recordatoris i invitacions, paper de cartes, etc. El nom genèric *Akzidenzgrotesk* (formant una sola paraula), doncs, exclou que es tracti de lletres de composició de text, justament. Tschichold diu que li agrada especialment l'*Akzidenzgrotesk* de la casa Bauer, que no apareix ni tan sols mencionada al volum celebratori del centenari de la casa (1937). (Uso el castellanisme *remenderia*, corrent a les imprentes catalanes de l'edat de plom, en la desconeixença de qualsevol equivalent català.)

A la recerca d'una tipografia...

I com ha assenyalat Christopher Burke, la lletra utilitzada majoritàriament en la tipografia del Bauhaus va ser la *Breite fette Grotesk* de Schelter & Giesecke.

A mi no m'estranyaria que el veritable triomf de l'ideal geomètric de la Futura es degués més a l'*art déco* europeu i nord-americà que al moviment modern tipogràfic, restringit a Alemanya i encara a un petit cercle de dissenyadors, que només trigaria cinc anys a rebre la destalada hitleriana. L'èxit de la Futura entre nosaltres, fomentat també per la presència de la casa Bauer a Barcelona a través de la seva filial Neufville, té em sembla aquest sentit.

A més a més, l'evolució de les coses va deixar ràpidament al darrere els estilemes constructivistes de la primera època, un dels quals era la geometria. Per comprovar-ho només cal seguir la permanent i imparabile metamorfosi de Tschichold. El 1932, en un article titulat significativament «On som avui», relativitzava ja del tot el dogma de *la* lletra dels nous temps:

Després de l'aparició del quadern especial «Elementare Typographie» el 1925 i del llibre *Die neue Typographie* el 1928, la teoria de la nova tipografia ha hagut d'adaptar-se a la realitat. Aquesta teoria exigeix certs requisits pel que fa a la lletra i al disseny de l'imprès.

a) *Lletra*. Originàriament, la *grotesca* va ser declarada lletra *única* de l'època actual. Avui cal reconèixer que no es possible passar només amb la grotesca. És, sens dubte, la lletra *característica* del nostre temps. No és de cap manera una lletra de moda, sinó l'expressió més clara dels nostres propòsits. No s'haurà tornat antiquada pel fet que alguns cercles interessats no parin de repetir que això és el que ha succeït. Amb més raó podria afirmar-se que el que passa és que *els temps* encara no estan madurs per a la grotesca. És summament inversemblant que la reemplaci una altra lletra més «moderna» en un lapse raonable. Tampoc és imaginable per ara un canvi en la forma de la grotesca. Tampoc les grotesques més recents aporten res essencialment nou respecte a les antigues. La grotesca és la lletra de l'època actual de la mateixa manera que la lletra gòtica va ser la lletra del final de l'edat mitjana o que la nova arquitectura és l'arquitectura del nostre temps. (Altrament resulta bastant irrellevant demanar-se quina és la grotesca preferible. Entre les noves n'hi ha alguna que té un traç totalment antiquat, però tampoc les antigues són lliures de defectes. No s'ha de donar gaire importància a la seva forma particular pel que fa al seu pes dintre de l'organització general de l'imprès,

que és el que constitueix l'autèntica comesa del dissenyador. A un mal dissenyador amb prou feines el pot beneficiar una grotesca bona, mentre que un dissenyador bo pot produir treballs excel·lents amb una grotesca dolenta.)

Després de les guerres (la Civil espanyola i la segona Mundial), va haver de refer-se una altra vegada el camí de la modernitat, tant a Europa com a casa nostra. «El dirigisme cultural de l'estat nazi», escrivia Renner el 1948, «ha provocat que la tipografia i algunes altres coses siguin avui entre nosaltres menys modernes que fa vint anys». Però no havia de passar ni una dècada que de les cendres del Bauhaus naixeria l'estil internacional per l'actuació decidida dels grafistes «constructius» suïssos: Müller-Brockmann, Lohse, Neuburg, Vivarelli i Bill a Zuric, i Ruder a Basilea (on curiosament també aleshores estava fent una classe setmanal de tipografia a la mateixa Allgemeine Gewerbeschule, pràcticament en l'anonimat i sense cap transcendència, el Tschichold apòstol de la reacció). Poc després, a principis dels seixanta, el *take-off* econòmic espanyol promogut pels «planes de desarrollo» faria factible la implantació del disseny gràfic a Catalunya i a Espanya.

El 1957, a Münchenstein, tocant a Basilea —un dels dos centres de difusió del nou estil, que paradoxalment serà més favorable a la Univers a causa de l'estreta relació personal entre Frutiguer i Emil Ruder—, la foneria Haas acabava de treure una nova grotesca encarregada a Max Miedinger. Miedinger no era un equip de treball ni un enginyer (tal com volia el Tschichold de 1928), però sí un dissenyador, no un obrer manual com el que havia obert les matrius de la *decimonónica* (l'espanyol ofereix aquí un adjectiu insubstituïble) Akzidenz Grotesk de la casa Berthold (que avui que som més moderns que mai ens torna a fer gràcia justament per tot allò que en el seu moment va fer-la descartar en favor d'una nova creació: el seu caràcter «collectiu amorf»).

En qualsevol cas, lluny de l'experimentalisme del primer moment de la modernitat tipogràfica, dominada pel constructivisme, l'Helvetica explota-va el terreny de la impersonalitat a partir de les grotesques reals —tradicional, si se'm permet la ironia—, com evidenciava el seu nom primer: Neue Haas Grotesk, és a dir, «nova grotesca de la casa Haas», que deixava de ser, finalment, una grotesca «de remenderia» per conquistar la composició de text.

A cavall de la fotocomposició i les lletres de transferència en sec (Letra-set, Mecanorma, etc.), l'Helvetica va arribar tot seguit a Catalunya en

A la recerca d'una tipografia...

general com a abanderada del disseny *tout court* —en el segon i definitiu assalt de la modernitat tipogràfica— i de vegades com un estilema del grafisme suís, mentre la Futura arrossegava les cadenes i la bola d'una llarga història esperant temps millors (que no deixarien d'arribar).

L'Helvetica, Van Leeuwen i la tipografia

PERE FARRANDO

La publicació dels dos textos de Josep M. Pujol en aquest llibre em brinda l'oportunitat, concedida generosament per l'APELLC, de parlar de tipografia «en companyia» del mestre. Se'n va anar massa aviat i, a mesura que anem estudiant, ens van quedant al pap preguntes que ja no li podem formular. En les pàgines que segueixen, comento una mica les aportacions de Pujol en els dos escrits que precedeixen aquest i de seguida passo a donar uns quants elements de debat sobre el valor comunicatiu de la lletra tipogràfica i sobre unes idees de Theo van Leeuwen rellevants per a l'estudi de la tipografia.

Pujol, l'Helvetica i Beatrice Warde

Ja hem comentat a la presentació que el text «helvètic» de Josep M. Pujol¹ va aparèixer en un llibre col·lectiu, *10 artículos en Helvetica*. El seu nom hi sortia al costat de figures com Edouard Hoffmann, que va supervisar la feina del creador de la lletra, Max Miedinger, i com Martin Majoor, dissenyador neerlandès de prestigi i que signa l'article «Una tendencia al aburrimiento»,² de 2007. Ara bé, l'aportació de Pujol és diferent de la dels altres participants. No s'ocupa de l'èxit social o la qualitat gràfica de l'Helvetica. El que li interessa és el pas de l'estat mental-intel·lectual del període de la Nova Tipografia, a Alemanya, al que va veure néixer l'anomenada inicialment Neue Haas Grotesk, trenta anys més tard a Suïssa. (El mateix any d'aparició d'aquesta, el 1957, van sortir a la llum la Univers del suís Adrian Frutiger, a França, i la Folio dels alemanys Konrad Bauer i Walter Baum, a Alemanya.)

1. Podeu trobar una cronologia biogràfica i una bibliografia seva al meu lloc web: <https://www.preedicio.com/JMP/JMP.html>.

2. L'article original, «Inclined to be dull», es pot llegir al lloc web de la revista *Eye*, núm. 63: <http://www.eyemagazine.com/feature/article/inclined-to-be-dull> (consulta: 16 desembre 2021).



Fig. 1. Mostra de minúscules i majúscules de la Futura (1927), de Paul Renner. Fa molts anys que se sap que en el disseny de lletra les formes geomètriques pures no funcionen. Observeu la a minúscula: no és una circumferència; tampoc els dos lòbuls de la s minúscula formen semicircumferències. El que va aconseguir Renner és una emulació de l'aspecte geomètric. Per això Pujol afirma que «la geometria no és en la Futura

el punt de partida [...], sinó exactament a l'inrevés: un punt d'arribada en la tasca de depuració de les formes de les minúscules». El mateix Renner reflexiona sobre les minúscules de la seva creació en el seu article del 1927 titulat emblemàticament «La lletra del nostre temps» («Die Schrift unserer Zeit»), inclòs en el llibre *Futura: Mappe 1* i que la revista francesa *Back Cover* publicà en francès i anglès al seu núm. 5, de 2012.

A Pujol, a «A la recerca d'una tipografia col·lectiva exacta (1923-1957)», se li nota com valora que Jan Tschichold fos «de bata», un pencaire de la composició per a impremta. Quan presenta el començament de la Nova Tipografia, diu això dels col·legues de moviment del tipògraf de Leipzig: «Schwitters, Lissitzky i Moholy-Nagy eren artistes, no tipògrafs». També era un componedor de bata Paul Renner, el creador de la lletra Futura, que Pujol anomena «gat vell» i que va mantenir una distància prudencial amb el moviment.

En l'exposició de Pujol s'observa bé la disjuntiva del Tschichold componedor, que malda per contribuir a reformar la tipografia de la seva època mitjançant textos programàtics, però que alhora no pot utilitzar cap lletra de pal sec en el text següent —a l'article es parla de *grotesques*—. ³ En conseqüència, ha de modular el discurs quan es refereix a «la lletra del nostre temps». En unes paraules del 1932 —del text «On som avui», que esmento al paràgraf

3. No és que literalment «no es pogués fer». Avui sabem que es podria, perquè la lectura com a activitat perceptiva i cognitiva no se'n ressentiria gens. El que passa és que en el llibre hi operen unes convencions gràfiques conservadores. Més ben dit, els conservadors som nosaltres, no el llibre, com s'anirà veient en les pàgines següents.

següent— en què l'alemany valora globalment les sense serifs, s'assaboreix el *flair* del componedor: «No s'ha de donar gaire importància a la seva forma particular pel que fa al seu pes dintre de l'organització general de l'imprès, que és el que constitueix l'autèntica comesa del dissenyador». Amb altres paraules, no cal entronitzar-ne cap, ni tan sols la Futura de Paul Renner, encara que en aquell moment fos una gran aportació al panorama tipogràfic.

Del mateix article de Pujol, hi ha dues qüestions que probablement el lector agrairà que aclareixi. Al segon paràgraf, el professor diu això: «[...] Moholy-Nagy fa una esmena a la totalitat a l'alfabet tradicional demanant la reducció de l'alfabet doble a una sola sèrie: la lletra unitària (*Einheitsschrift*)». Es refereix a la proposta d'eliminar completament les majúscules de l'escriptura de l'alemany (en què tots els substantius comencen amb majúscula), a la qual Tschichold es va adherir en aquests primers anys. En segon lloc, esmenta dos textos programàtics del tipògraf de Leipzig. El primer és «un manifest primerenc (primavera de 1925) que ha passat desapercbut fins que fa molt poc l'ha desenterrat Christopher Burke». Es refereix al llibre del professor britànic del Departament de Tipografia i Comunicació Gràfica de la Universitat de Reading *Active literature: Jan Tschichold and New Typography*, del 2007, que reproduïx el manifest en qüestió a mida real a la pàgina 28. El segon text programàtic és el titulat «On som avui», que ocupa l'annex D del mateix llibre, pàgines 317-318. Sabem que Burke va enviar a Pujol les proves del llibre perquè en fes una lectura abans d'enviar-lo a impremta.

Els dos textos pujolians inclosos en el present llibre giren entorn dels dos àmbits de la tipografia del segle xx que va estudiar, el britànic i el germanosúis. El lector observador s'adonarà que, a la nota 1 del seu article sobre l'Helvetica, el professor barceloní anomena el moviment tipogràfic neotradicionalista britànic —que no té cap nom consensuat pels especialistes—, com aquell que no vol la cosa, «racionalisme tipogràfic reaccionari», i l'altre, l'alemany constructivista, «d'extrema esquerra». La introducció a la conferència de Beatrice Warde s'ocupa principalment de la «reforma classicista» britànica, però té un component important: fa una enumeració dels factors que tenen en comú les dues «empreses» de reforma tipogràfica en termes socioculturals:

Per sobre de les diferències fonamentals, les analogies entre la revolució constructivista i l'etapa britànica de la reforma classicista no es redueixen només a la coincidència temporal. Totes dues rebutgen l'individualisme i la singularitat en la lletra tipogràfica i en reclamen la impersonalitat i allò que hi és col·lectiu [...]. Ambdues refusen l'artesanalisme i

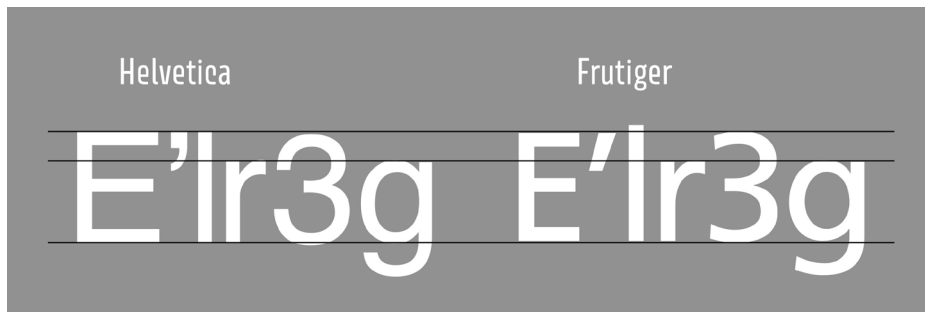


Fig. 2. Comparació de les proporcions verticals de les lletres Helvetica i Frutiger. En la primera les majúscules i els traços ascendents de les minúscules tenen la mateixa altura: la E i la l coincideixen per dalt; en canvi, en la segona la l sobrepassa l'altura de la E. S'hi observa una altra diferència: en l'Helvetica les xifres són una mica més baixes que les

majúscules. Edouard Hoffmann presenta aquest tret en concret com un element de qualitat. En l'actualitat, que s'utilitzen les sigles i els acrònims amb molta assiduïtat, això no es pot sostenir. Resulta irritant que expressions que combinen majúscules i xifres, com G8 i B2B tinguin la xifra més baixa que les majúscules.

opten per una mecanització de la tipografia [...]. Totes dues volen assolir una funció social i reneguen de les produccions de luxe [...].

Al parell de textos de Pujol que oferim aquí en català hi hem d'afegir, per descomptat, l'altre parell que va escriure sobre tipografia europea del nou-cents: les introduccions a *Die neue Typographie* de Jan Tschichold i als *First principles of typography* de Stanley Morison. Totes dues són presents en el catàleg de l'editorial Campgràfic com a llibres independents (2013 i 2017, respectivament). En conjunt, els quatre textos formen un complement perfecte per a un llibre bàsic de la història de la tipografia, *Modern typography*, de Robin Kinross, que també té versió en espanyol a Campgràfic (2008).

Els '10 artículos en Helvetica'

Entre els textos de *10 artículos...*, solament el d'Edouard Hoffmann comenta certs detalls del disseny de l'Helvetica. El de Martin Majoor repassa les senserifs predecessores d'aquesta. Pujol, ja hem vist que adopta una posició d'historiador cultural. La resta d'articles es pregunten, sobretot, quin secret deu tenir la creació de Max Miedinger del 1957 que n'expliqui la ubiqüitat i la

presumpta neutralitat. El fet és que avui comparteix omnipresència i neutralitat amb una pila d'altres lletres que ens arriben a través de les aplicacions que utilitzem en ordinadors i dispositius mòbils, a les quals s'ha d'afegir les més utilitzades del repertori de Google Fonts (en categoria de sense serifs, Roboto, Open Sans i Lato) i les que veiem constantment sense advertir-les perquè formen part de la interfície dels sistemes operatius d'Apple, Microsoft i Google-Android. Cap d'aquestes, però, s'ha convertit en cap moment en un emblema per a un gruix considerable de dissenyadors gràfics i una determinada escola de disseny. Em refereixo a l'anomenat Estil Internacional o Estil Suís.

¿Què és aquest rebombori entorn de l'Helvetica, que uns la rebutgen per mediocre i altres confessen que s'ajusta tan bé a la seva manera de dissenyar? El debat hauria anat perdent pistonada si no hagués sortit a la llum, el 2007, el film documental de Gary Hustwit *Helvetica*⁴ —que, per cert, el director va oferir en obert durant uns quants dies del període cru del confinament del 2020—. És en aquest context que es va fer a Barcelona l'exposició amb motiu de la qual es va publicar el llibre *10 artículos en Helvetica*.

Això de la tipografia

La lectura dels *10 artículos...* seria apassionant, perquè l'Helvetica és un cas digne d'estudi, si no fos per la confusió que crea. L'autor, per exemple, que fa l'aportació més assenyada de totes, Steven McCarthy —i que incloc com a citació al final de l'apartat «La modalitat»—, utilitza termes tan poc aclaridors com els següents (24; d'ara endavant, de les citacions d'aquest llibre en donaré solament la pàgina):

[...] mi artículo está principalmente preocupado con la tipografía como significativa, de una opción visual llena de significado y de una opción visual sin ninguno, incluso cuando la palabra significado cambia continuamente.

Primer sembla que introdueix una certa línia teòrica utilitzant el terme *significat* del model semiòtic de Ferdinand de Saussure, però pot ser un

4. Es pot visionar a un preu mòdic a Vimeo: <https://vimeo.com/ondemand/helvetica3/232874751> (consulta: 16 desembre 2021).

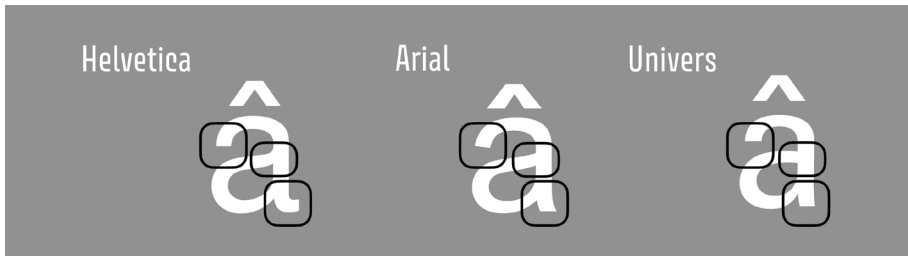


Fig. 3. Comparació de trets morfològics distintius de les lletres Helvetica, Arial i Univers. La primera i la tercera van sortir a la llum pública el mateix any, 1957. En l'Arial s'observa que l'accent circumflex és massa gruixut. A *10 artículos...*, Alice

Rawsthorn afirma sobre l'Arial que els dissenyadors «la rechazan por ser un pastiche barato» (37). Per a Martin Majoor, «lamentablemente, la Arial se encuentra ahora en cualquier ordenador» (51).

significant ara ple, ara buit de significat, i a sobre resulta que la paraula *significat* està exposada a canvis. Arrencada de cavall i parada d'ase. Un altre coautor, Nigel Beale, s'adona que els dos llibres que ha trobat a casa seva compostos amb Helvetica són d'una mena molt específica, llibres d'art, i creu haver trobat una contradicció (56):

La apariencia clara y transparente de la Helvetica, parece que debería hacerla ideal para libros. Entonces, ¿por qué se usa con tan poca frecuencia? [...] De los aproximadamente 50 libros que he mirado en mis estanterías, solo dos están impresos en tipografías sans serif, como la Helvetica, y ambos libros son de arte, el resto usa tipografías si no idénticas, muy parecidas a la Times New Roman.

La pregunta que li faríem a Beale és: ¿si els llibres de lectura seguida i desenvolupament llarg no se solen compondre amb Helvetica o altres sense serifs, per què n'hauríem de trobar la raó en la morfologia d'aquest grup de lletres? Amb altres paraules: ¿són de debò els trets morfològics d'una lletra, especialment la presència o absència de serifs, el que determina que sigui apta o no per als llibres de lectura continuada? El mexicà Jorge de Buen⁵ fa un bon resum, i en to divulgatiu, del que se sap actualment sobre el rol dels serifs en la percepció visual i el processament cognitiu durant la lectura: són

5. Jorge de Buen Unna, *99 reflexiones sobre el diseño editorial*, Màlaga, Jardín de Monos, 2021, 123-125.

insignificants. El que ocorre és que el llibre tipogràfic té cinc-cents cinquanta anys d'història i s'ha convertit en un producte gràficament conservador. No intrínsecament, perquè els conservadors som nosaltres, no el llibre.

En fi, sembla ben bé que estiguem fent una excursió pel Parc d'Aigüestortes amb unes vambes Victoria. La recomanació és òbvia: fem marxa enrere i calcem-nos com escau a la situació. La lletra tipogràfica és un recurs, un component, un relé, un vehicle de l'escriptura, no un subjecte comunicatiu i expressiu per ella mateixa. No la podem concebre extirpada d'un determinat contingut i una composició concreta. Prendre-la com una *pars pro toto* no condueix a conclusions útils, si el que es pretén és trobar bases que permetin estudiar la tipografia apropiadament. He esmentat tres components que hi operen conjuntament: l'escriptura, la lletra tipogràfica i la composició. Com a bons seguidors de Pujol que som, crec que n'hi hem d'afegir un altre. Una formulació clara podria ser la següent:

¶ La tipografia és una forma d'expressió i de comunicació i un sistema de signes integrat en el sistema més general de l'escriptura. Tots els objectes tipogràfics estan formats per quatre components:

1. Escriptura,
2. feta mitjançant lletra tipogràfica,
3. disposada en una composició deliberada,
4. en què operen unes convencions pròpies de modelatge del text.

Així doncs, sense escriptura no hi ha tipografia. Si un llibre de fotografia o un plànol arquitectònic hi manqués del tot el text, continuarien sent un llibre i un plànol, però no objectes tipogràfics. Pujol ja havia associat tipografia i escriptura d'una manera una mica indirecta mitjançant l'expressió *escriptura tipogràfica*, donant per entès que si hi ha tipografia hi ha text, i per tant escriptura: «La escritura tipográfica es esencialmente distinta de la manual (o, mientras estuvo vigente, la mecanográfica)».⁶

Hauríem d'afegir-hi una remarca de profunditat: el discurs escrit en general i tipogràfic en particular no és sempre lingüístic. Una fórmula matemàtica, per exemple, és escriptura, però no correspon directament a cap missatge verbal. Els enunciat dels llenguatges formals (ho són totes les notacions, com la matemàtica, la química, la lògica..., i tots els llenguatges de programació) són vàlids o invàlids a partir d'una «gramàtica» externa a la

6. Josep M. Pujol, «Reflexiones para una teoría del diseño del libro», a Juan Jesús Arrausi, ed., *Diseño e impresión de la tipografía*, Barcelona, Ediciones CPG, 2008, 157.



Fig. 4. La lletra Zapfino de Hermann Zapf va ser de les primeres a aprofitar el format de lletra OpenType per crear una emulació de lletra manuscrita. Les seves característiques calligràfiques (la forma dels caràcters i els lligams entre aquests) provenen totes del codi de la font digital. Noteu que les diverses a, e, p i t són idèntiques. Per tant, la Zapfino té un

disseny seriati i en el text hi ha un ús recursiu dels caràcters: és tipografia. El cartell de la dreta, en canvi, conté lletra dibuixada o de retolació (l'anglès *lettering*). Observeu que les M i les Y no són iguals. La lletra de retolació manca del tret de seriació i, si és un dibuix, manca dels trets formals i de la condició tecnològica que té la tipogràfica.

llengua. Per tant, un plànol arquitectònic que no tingués escriptura verbal, sinó solament notació geomètrica, seria un objecte plenament tipogràfic —llevat, no cal dir, que fos elaborat a mà.

El segon component dels objectes tipogràfics és la lletra específicament tipogràfica. Pujol postula dues diferències entre aquesta i les lletres a mà i a màquina en la continuació de la citació anterior:⁷

1. La primera és una escriptura formal, apropiada per a publicacions, mentre que les altres dues solament poden crear esborranys.
2. La primera assumeix una càrrega informativa molt més gran que les altres dues i esdevé un instrument molt més precís i, per tant, més complex de manejar.

A aquestes dues nocions, n'hi podríem afegir dues més (fig. 4):

3. L'ús de la lletra tipogràfica és recursiu. És a dir, el material —sigui una pòlissa de tipus mòbils en el passat, sigui el contingut d'una font digital avui— no es modifica per crear productes únics, dissenys *ad hoc*, sinó que s'utilitza repetidament sense modificar-lo.

7. Ídem, 157.

4. El disseny de la lletra tipogràfica té un component de seriació. El creador de la lletra aplica a tots els signes uns atributs gràfics que aporten una idea d'unitat de disseny. Amb paraules de Lo Celso:⁸

El disseny de lletra tipogràfica és «seriat» en la seva naturalesa mateixa. Les formes gràfiques, una per una, han de quadrar amb la uniformitat volguda dins un alfabet. [...] L'esperit del conjunt resultant que anomenem *congruència* constitueix un dels paràmetres bàsics a l'hora de valorar la qualitat d'una lletra.

El tercer component dels objectes tipogràfics que he enumerat més amunt és la composició (en anglès, *layout*), que he qualificat de «deliberada» amb la intenció de resumir les diferències entre la capacitat compositiva restringida de les escriptures a mà i a màquina i la capacitat expansiva de la tipogràfica, que és possible gràcies a les eines professionals i industrials de què es fa ús.

Pel que fa al quart component de la definició, que anomeno *editatge* (alternativa al terme tradicional però terminològicament poc apropiat *ortotipografia*), Pujol el va formular en més d'una publicació. Al text citat més amunt afirma això: «Las convenciones ortotipográficas forman parte de la sustancia lingüística del discurso tipográfico».⁹ Una altra vegada ens hem de qüestionar la vinculació directa dels recursos tipogràfics amb la llengua: les convencions de l'editatge són habitualment contingut informatiu o abstracte, no lingüístic. Sí, és veritat que la diferència *estat/Estat* afecta el component semàntic de la llengua i que la coma de tematització té explicació en el component sintàctic. Però aquests casos són els menys. La versaleta d'un cognom en una referència bibliogràfica és un marcador informatiu, no un element amb cap rol gramatical o ortogràfic; una abreviatura fa un escurçament estrictament gràfic, perquè la peça lèxica no en queda afectada; igualment, símbols com el de gram o els operadors matemàtics no tenen

8. Citat per Julia Sturm, «On typographic superfamilies: Investigating the history, nature and rationale of extended typeface families», a Enric Jardí (ed.), *Typo Eina 01*, Barcelona, Eina, 2018, 16-46, <https://diposit.eina.cat/handle/20.500.12082/796> (consulta: 3 juliol 2022). «Type design has a 'serial' nature by itself. Letterforms one by one have to match the desirable uniformity inside the alphabet. [...] The resulting total spirit we call 'consistency' constitutes one of the basic parameters to judge the quality of a typeface.

9. Pujol, «Reflexiones...», 158.

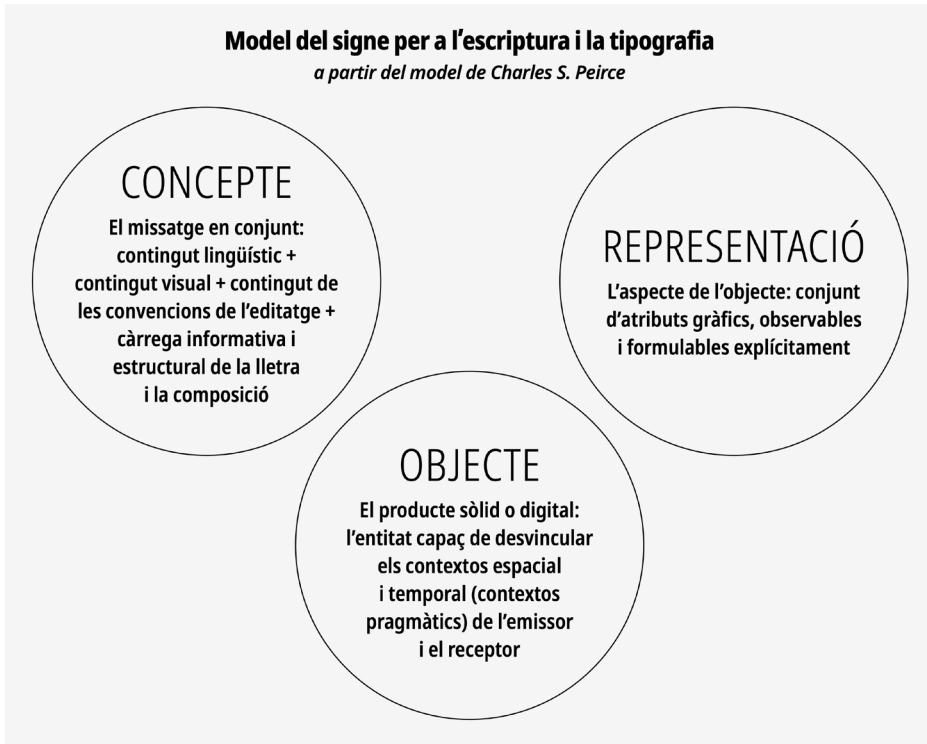


Fig. 5. Assaig d'un model del signe útil per a l'estudi de l'escriptura i la tipografia, adaptat del de l'estatunidenc Charles S. Peirce. Per no crear un calc del terme peirceà *interpretant*, proposo *concepte* 'noció mental de l'objecte'. Concebre

l'objecte com un producte tangible no és gaire apropiat en bona teoria del signe: se'ns pot acusar de materialisme o d'allò que Daniel Chandler anomena *realisme naif*. Per això em desmarco dient que es tracta d'un model «útil».

entitat de peces lèxiques, sinó que tenen valor més enllà de tot idioma. Vegeu el que en diu Javier Bezos —i que s'aplica tant a la matemàtica com als símbols formals en general:¹⁰

Los símbolos matemáticos no son abreviaciones, sino entidades escritas con valor completo y autónomo. No quedan, por tanto, sujetos a normativas de carácter lingüístico o gramatical, sino que siguen su propia lógica del lenguaje formal matemático para combinarse en expresiones y fórmulas según ciertas reglas establecidas, ya sea por tra-

10. Javier Bezos, *Tipografía y notaciones científicas*, Gijón, Trea, 2008, 43-44.

dición, ya sea por convenios internacionales, nacionales, locales o personales.

Per tant, on Pujol diu «sustancia lingüística» escauria parlar d'alguna cosa com ara *substància informativa*.

El significat del significant

Després d'aquesta marrada per aclarir de què enraonem quan enraonem de tipografia, podem tornar a la lletra tipogràfica i el repte que presenta el llibre *10 artículos en Helvetica*. Concebre la tipografia com un subsistema de signes incardinat en el sistema més ampli de l'escriptura no és una frivolidat. Igual com l'escriptura, la tipografia encaixa bé en el model triàdic del signe de Charles S. Peirce, el triangle representació-interpretant-objecte (fig. 5). Ens interessa aquest model perquè atorga un rol a l'objecte. En l'escriptura, l'acte de semiosi (l'acte de creació i ús de signes) es produeix sempre sobre la base d'un objecte dotat de materialitat visual o tàctil (que tant pot tenir una condició sòlida com digital). Un producte escrit o tipogràfic no pot adquirir mai forma mental. Ja ho sé: sempre hi ha una representació mental, perquè la persona humana, si és alguna cosa, és una màquina de cognició. Però això no contradiu que els actes d'escriptura creen objectes sòlids o digitals. L'estudi de l'escriptura i de la tipografia es fa sobre aquests objectes. Per aquest motiu, Dimitrios Meletis postula en un llibre de gran vàlua que l'estudi de l'escriptura necessita un mòdul dedicat exclusivament a la seva materialitat, a la naturalesa gràfica del repertori de signes de les escriptures del món, el mòdul grafètic (els altres dos mòduls són el grafemàtic i l'ortogràfic).¹¹

Així doncs, queda clar que resulta arriscat parlar de «significats» en tipografia sense algun ganxo teòric. Per exemple, podem dir que la tècnica del blanc-i-negre en tal fotografia o pel·lícula evoca o connota alguna cosa, però no que tingui un significat com a tal tècnica. En una fotografia que expressi tristesa, potser el blanc-i-negre reforçarà una tal interpretació, però això no vol dir que el blanc-i-negre «signifiqui» tristesa. El mateix s'aplica a la lletra tipogràfica. A *10 artículos...*, Rudy Vanderlans, editor de la revista *Emigre*, pregunta al dissenyador de l'estudi Experimental Jetset: «¿Qué significado crees

11. Dimitrios Meletis, *The nature of writing: A theory of grapholinguistics*, Brest, Fluxus, 2020. La versió paper és de compra, però en PDF es pot descarregar lliurement: <https://fluxus-editions.fr/gla3.php> (consulta: 5 juliol 2022).



Fig. 6. En aquesta imatge i la següent, comparació de les majúscules i les minúscules de l'Helvetica i l'Akzidenz

Grotesk. Aquesta darrera, de la casa Berthold, és considerada l'antecedent més important de l'Helvetica.

que conleva la Helvetica?» (13).¹² L'entrevistat no nega la premissa, però tampoc pot respondre —¿l'Helvetica, un significat?— i en surt amb una finta interessant: representa el disseny gràfic en si mateix, «fa» disseny gràfic. Observareu la coincidència amb unes paraules de Pujol del darrer paràgraf de l'article «A la recerca d'una tipografia...»: «[...] l'Helvetica va arribar tot seguit a Catalunya en general com a abanderada del disseny *tout court*». Una lletra, esdevinguda sinònima de la professió. I encara una mostra recent del mateix fenomen: la tardor del 2021, Televisió Espanyola a Catalunya va començar a emetre un programa de disseny gràfic que es titula... *Helvètica*.

El dissenyador entrevistat per Vanderlans no podia respondre amb cap declaració sobre el significat de l'Helvetica perquè, en un objecte tipogràfic, la lletra no és l'element significador, sinó el vehicle de l'escriptura i un component de la composició. L'element significador és tot l'objecte tipogràfic, que ja he dit que proposo que el considerem format per quatre components. I, tanmateix, això no vol dir que, en la situació comunicativa protagonitzada per un objecte tipogràfic, la lletra hi faci un paper secundari, tot al contrari: contribueix enormement al valor de modalitat de l'objecte, «la plausibilitat, fiabilitat, credibilitat, veritat, precisió o facticitat» del signe.¹³ Sense una

12. L'original es publicà al número 65 d'*Emigre* i es pot descarregar al lloc web de la revista: <https://www.emigre.com/Magazine> (consulta: 16 desembre 2021). Al web de l'estudi Experimental Jetset hi ha el mateix text complementat amb dos postscrip-tums de l'entrevistat: <https://www.jetset.nl/archive/helveticanism> (consulta: 16 desembre 2021).

13. Daniel Chandler, *Semiotics: The basics*, 3a ed., Londres i Nova York, Routledge, 2017, 79. «[...] the plausibility, reliability, credibility, truth, accuracy, or facticity». Vet aquí un assaig de gran nivell disfressat de manual introductori.

modalitat alta, l'Helvetica no hauria arribat a l'omnipresència (reprenc més avall el tema de la modalitat).

Per tant, alguna cosa deu tenir aquest recurs semiòtic que és la lletra —en la terminologia de Theo van Leeuwen, la tipografia i la lletra serien respectivament un mode i un recurs— que fa que tingui un rol poderós en el signe tipogràfic. De la mateixa manera que l'ús del blanc-i-negre té una capacitat evocadora evident, la lletra «vesteix» el missatge, junt amb els altres elements compositius. La revista *Monocle*, per exemple, presenta un *lifestyle* d'emprenedoria, bonhomia, disseny nòrdic i internacionalisme fent servir la Plantin.

En aquest punt hem de reconèixer que el danès Louis Hjelmslev tenia raó quan ens recordava que significat i significat no són entitats distintes, sinó que formen un tot. No hi ha expressió sense contingut ni contingut sense expressió, deia. També va enriquir el model del signe de Ferdinand de Saussure: els dos plans del signe, el de l'expressió (*signifiant*) i el del contingut (*signifié*), tenen cada un al seu torn una dimensió de forma i una de substància. Però els termes en què parlava Hjelmslev eren molt abstractes i pensats per a la lingüística.¹⁴ El que compta ara i aquí és que el signe tipogràfic forma un tot en què la lletra esdevé un component indestruïble del conjunt. És aquest darrer, el vehiculador d'evocacions o associacions mentals de tipus sociocultural, estètic, politicoeconòmic o el que sigui. El missatge i la imatge que irradia la revista *Monocle* és el que és, solament en part, perquè la revista es compon amb la Plantin. I això és tan cert com que els responsables de la revista haurien pogut triar una altra lletra i acabar comunicant les mateixes evocacions.

Ni la Plantin, ni l'Helvetica, ni cap altra lletra no tenen significat, d'acord, però això no implica que estiguin buides de força comunicativa. Que la creació de Max Miedinger té aquesta capacitat sense deixar de ser un component de quatre en els objectes tipogràfics ho demostra que s'hagi convertit en un macrofenomen: per una banda, satisfà les expectatives de moltes institucions i empreses que l'escullen; per l'altra, és impossible que hi assignem cap significat concret. És el que s'extreu d'aquestes paraules inicials de l'article d'Alice Rawsthorn (36):¹⁵

14. Un bon repàs del model de Hjelmslev és el de Miriam Taverniers, «Hjelmslev's semiotic model of language: An exegesis», *Semiotica*, 171, 2008, 367-394.

15. L'article original, «Helvetica: The little typeface that leaves a big mark», es pot llegir al lloc web de *The New York Times* disposant de subscripció: <https://www.nytimes.com/2007/03/30/style/30iht-design2.1.5085303.html> (consulta: 16 desembre 2021).



Fig. 7. En les minúscules d'aquestes dues lletres s'observa que l'Akzidenz Grotesk té un ull mitjà o altura de la x (la del cos central de les minúscules) més baix, i en conseqüència els seus traços ascendents (com el pal de la b) resulten proporcionalment una mica més llargs, encara que

l'altura total dels caràcters sigui la mateixa. Un altre tret que les diferencia és que els caràcters són en l'Helvetica lleugerament més estrets (observeu-ho en c, b, g). Vegeu a la figura següent les conseqüències d'aquests trets morfològics en una mostra de text.

¿Qué tienen en común American Airlines, American Apparel, Comme des Garçons, Evian, Intel, Lufthansa, Nestlé y Toyota? Respuesta: Todas ellas usan la misma tipografía en sus identidades corporativas, la Helvetica. También se puede ver esa fuente en las banderas que ondean en los camiones de la Alta Comisión para Refugiados, de las Naciones Unidas, o en la cubierta del álbum de John Coltrane *A Love Supreme*, y en toda la señalización del Sistema de Metro de Nueva York.

I encara d'aquestes altres de Nigel Beagle (56), per reblar el clau:¹⁶

Hoy en día está en todas partes. Por todo Londres y Nueva York, en escaparates, en señalización urbana, en el metro, en aviones y trenes, formularios de impuestos, correos y BMW, en el medio impreso y en los anuncios de televisión, en vallas publicitarias, papeles de carta, en todas partes.

16. El text original encara es pot llegir al lloc web de *The Guardian*: «Why don't publishers use Helvetica?», <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2008/feb/15/whydontpublishersusehelvet> (consulta: 16 desembre 2021).

La transparència

El fenomen més comú és que un no s'adoni que la revista *Monocle* utilitza la lletra Plantin o que la campanya publicitària «Volkswagen. Das Auto» es va fer amb la Futura. No ens passa per alt solament la lletra, sinó el conjunt de la composició. El llibret que teniu a les mans està compost amb paràgrafs sense justificar i amb particions a final de ratlla, però aquests trets deixen de ser vistents de seguida que s'han llegit tres o quatre ratlles i la lectura va endavant. En paraules de Daniel Chandler, «[...] quan la narrativa ens absorbeix (en molts mitjans), sovint entrem en una “aturada de la incredulitat”».¹⁷

L'Helvetica, per la dimensió de fenomen emblemàtic que ha adquirit dins el disseny gràfic —i el fet que tingui detractors, començant pel famós Erik Spiekermann, no fa sinó engrandir el tal fenomen—, s'ha convertit en l'abanderada d'aquesta invisibilitat. És el que expressa Beatriz San Román (43): «Aún hoy, medio siglo después de su aparición, su presencia en nuestra cotidianidad sería apabullante si no fuera porque la leemos sin verla».

L'aturada de la incredulitat s'expressa en forma de transparència del codi: el receptor de l'objecte es concentra mentalment en el missatge i deixa de ser conscient que allò que està consumint és una obra complexa, un signe format per altres signes i per recursos que s'articulen —que en molts mitjans han sigut articulats deliberadament— mitjançant un codi, les convencions del qual, de tan habituals i interioritzades pels receptors, s'invisibilitzen. I de convencions n'hi ha en els quatre elements que constitueixen els objectes tipogràfics: escriptura, lletra, composició i editatge. (Observeu que la invisibilització del codi és la idea motriu de la conferència de Beatrice Warde, subtitulada «La tipografia hauria de ser invisible», i el que aspirava a assolir Stanley Morison en els *First principles of typography*, com explica Pujol a «L'aplicació del principi cardinal...»: «[Les lleis que regeixen la tipografia dels llibres es basen] en la prioritització de la llegibilitat i el recurs a la convencionalitat (allò que és usual té tendència a esborrar-se i a passar desapercebut)».)

Ben mirat, l'eficàcia del codi es demostra millor per negació. Els directors, guionistes i editors dels productes audiovisuals són experts a conduir-nos a través d'una història d'una manera que ens captivi sense que ens puguem

17. Chandler, *Semiotics...*, 80. «[...] when absorbed in narrative (in many media) we frequently fall into a 'suspension of disbelief'». Tradueixo *suspension* per *aturada* perquè em sembla que expressa bé la idea de «parèntesi o fre momentani».

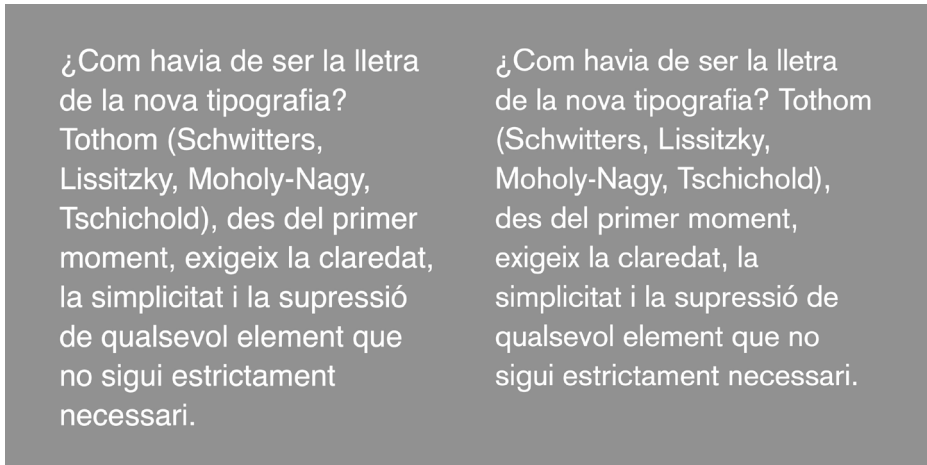


Fig. 8. Una altra comparació de l'Helvetica (esquerra) i l'Akzidenz Grotesk (dreta) en una composició senzilla —no hi ha particions a final de ratlla— amb el mateix cos i la mateixa altura de línia. L'Akzidenz ocupa menys espai total

gràcies a uns gruixos lleugerament més fins en tots els caràcters; la seva altura de la x una mica més baixa fa que l'espai entre línies tingui més aire. I tanmateix va ser l'Helvetica que es va imposar com una taca d'oli.

afigurar com se'n surten, perquè no veiem mai què passa en les reunions dels guionistes, el rodatge i la sala d'edició. Si Word no ens donés tota mena de formats per omissió i plantilles, hauríem de pensar explícitament, amb esforç intel·lectual, en elements de composició que habitualment deixem en mans del programa. Quan el codi funciona, passa desapercebut.

A *10 artículos...* hi ha una mostra d'un salt endavant en el fenomen de la transparència del codi. Marcos Dopico (31) arriba a tractar l'Helvetica no ja com un component de l'engranatge de l'objecte tipogràfic i que, com a tal i en la mesura que funciona a la perfecció, s'esvaeix als ulls del receptor, sinó com un actor, un subjecte que opera:

Sin temor a equivocarnos, la Helvetica ha soportado el paso de los últimos 50 años cimentando su poder en una gran ubicuidad en todo tipo de proyectos y una especial capacidad camaleónica para adaptarse a todo tipo de terrenos, desde el *packaging* de una aspirina, pasando por la señalética de un aeropuerto, hasta la cabecera de la última revista de tendencias más *cool*.

Atorgant a l'Helvetica un paper actiu, sobreentenenent que «fa coses», no s'ha invisibilitzat solament el codi, sinó el dissenyador mateix, el creador del producte tipogràfic.

La mediació

En el procés que es produeix entre l'emissió i la recepció del signe, això és, en la situació comunicativa i l'acte de semiosi, hi ha mediadors, elements que hi tenen algun paper i que condicionen l'operació de codificació-desco-dificació. Entre nosaltres i una pel·lícula hi pot haver la mediació d'una sala de cinema i el preu del seient o, avui dia, una subscripció mensual. Els objectes tipogràfics actuals existeixen perquè hi ha mediadors tecnològics que s'interposen entre nosaltres i allò que volem llegir o escriure: dispositius amb wifi, teclats, pantalles, navegadors web, tauletes de lectura d'e-books, processadors de text, aplicacions de correu electrònic... (La nostra ela geminada, sense anar més lluny, hauria quedat molt probablement bandejada de l'escriptura si el 1985 el ministre d'Indústria, Joan Majó, no hagués dictat el Reial decret que obligava els fabricants a incloure el punt volat en tots els teclats espanyols.) L'Helvetica va ser objecte d'una mediació tecnològica de gran escala en dues fases. Ho explica Steven McCarthy (22):

A partir de 1985, cada ordenador Macintosh incluyó la Helvetica como una «fuente residente». Los folletos de las iglesias, las notas internas de las compañías, los artículos literarios de las escuelas, los letreros que anunciaban «se ha perdido un gato» o «coche en venta» empezaron a aceptar la Helvetica como la tipografía para diseñar con múltiples intenciones y que podía anunciar prácticamente cualquier mensaje con claridad y eficacia.

Els ordinadors Macintosh del 1985 es venien junt amb unes impressores, les LaserWriter, que tenien tecnologia PostScript i l'Helvetica instal·lada de sèrie. El segon embat va venir uns quants anys després (íd.):

Cuando, en 1992, el mundo de los PC finalmente alcanzó la gráfica de la interfaz de los Macintosh con el sistema operativo Windows 3.1 de Microsoft, se vendió con la Arial, la copia de la Helvetica, garantizando una exposición aún más grande para el mundo de la Helvetica.

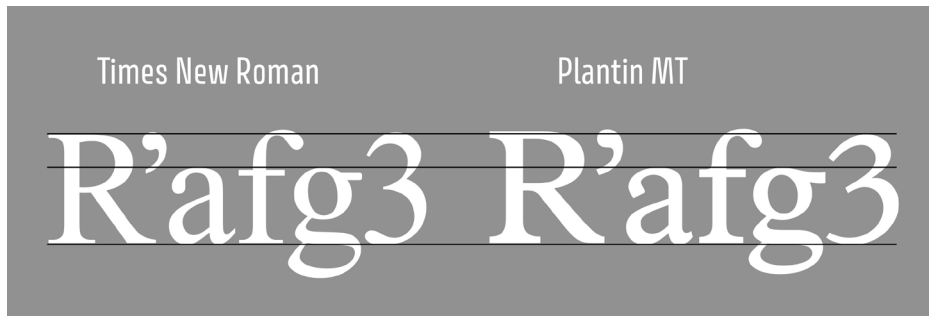


Fig. 9. En aquesta comparació de la Times New Roman i la Plantin, s'observa que la primera és més lleugera i ocupa menys espai horitzontal (es veu més clarament en la R, la a i el 3). La Plantin té més gruix en tots els traços. Les dues tenen el mateix ull mitjà. Es diu que Stanley Morison, que va concebre la

TNR el 1932 per al diari britànic *The Times*, va partir de la Plantin. La moderació de la TNR en els gruixos i en el desplegament horitzontal s'explica per les condicions de composició en un diari d'aquella època: la necessitat d'encabir molt text en cos petit en unes columnes més estretes que les dels llibres.

La modalitat

He afirmat més amunt que l'Helvetica ha pogut arribar a l'omnipresència gràcies a la seva modalitat alta i he citat unes paraules de Daniel Chandler que assagen d'explicar el terme. De manera planera, podríem dir que la modalitat és la capacitat d'un producte comunicatiu de ser creïble. Theo van Leeuwen i Gunther Kress¹⁸ expliquen que la modalitat no té a veure amb el realisme. Si consistís a ser realista, les obres de ficció no podrien tenir una modalitat alta. Una pel·lícula pot mostrar uns personatges i unes situacions que serem capaços d'acceptar encara que continguin elements antinatural. Uns dibuixos animats poden tenir una modalitat alta en una escala de valors pròpia: un personatge queda socarrimat quan li esclata al costat un cartutx de dinamita, i és acceptable perquè l'espectador no abandona en cap moment la suggestió de les convencions d'aquest gènere.

Kress i Van Leeuwen expliquen a *Reading images* (en concret en la tercera edició) que, una vegada introduïda la noció de modalitat, passen a utilitzar el terme *validesa* (*validity*), que creuen que expressa millor la noció de veritat

¹⁸. Theo van Leeuwen, Gunther Kress, *Reading images: The grammar of visual design*, 3a ed., Londres i Nova York, Routledge, 2021.

basada en valors, creences i necessitats «socials» dels grups socials.¹⁹ Em sembla un canvi acceptable, però aquí he preferit no embolicar la troca i mantenir el terme *modalitat*. Se'n digui com se'n digui, és tan cert que la modalitat té un paper prominent en l'activitat humana de creació i consum de signes com que, al més sovint, resulta difícil concretar-la en forma discursiva. No crec que es pugui respondre mai amb gaire detall a preguntes de fons com les següents: ¿Com modela la seva imatge una universitat que esculli l'Helvetica com a lletra corporativa? En els diaris i revistes, ¿què explica que certes parts es componguin amb lletra romana i unes altres amb lletra de pal?

Preguntes com les dues darreres podrien generar ratlles i més ratlles de fraseig captivador, d'aquell que omple la boca i la pàgina alhora. I tanmateix, si agafem el cas dels diaris i revistes, tindrem que molt possiblement la distribució de la lletra romana i la de pal es redueix a la intenció simple de donar varietat a la pàgina o la secció, junt amb un canvi de cos de lletra, un filet al corondell, etc. Pel que fa a la pregunta sobre les universitats, el discurs sobre la lletra, diria que no l'hem de buscar en els manuals d'identitat visual, que són un text en què la institució no té cap necessitat de justificar-se. El de la Universitat Politècnica de Catalunya, per exemple, solament afirma que la lletra institucional és l'Helvetica i, en cas que aquesta falti, l'Arial. Un discurs d'una universitat sobre la tria de la lletra seria possible en una campanya de divulgació; el que no seria apropiat és fer discurs en la direcció contrària: pretendre que l'Helvetica conté alguna condició que la faci escaient per a una universitat. El cas del blanc-i-negre de la fotografia és anàleg: els directores de cinema i els fotògrafs poden parlar tant com creguin convenient del que representa per a ells, però, al final, tant en pot fer ús Orson Welles com Leni Riefenstahl.

Per coronar la reflexió sobre la modalitat, res millor que unes paraules de Steven McCarthy a *10 artículos...* (25) que expressen, sense la verbositat de la teoria, que la lletra tipogràfica no té uns valors de significat intrínsecs i que solament pot ser avaluada en termes comunicatius com a element integrant d'un objecte-signe:

Yo propongo un modo alternativo de mirar a la Helvetica que es menos formal y más literal. Si la Helvetica se usa para crear palabras aburridas, entonces es aburrida. Si la Helvetica se usa para crear mensajes fascistas, entonces es fascista.

19. Ídem, 154.

Vet aquí els conceptes semiòtics de la transparència i la modalitat resumits en una afirmació pròpia d'una xerrada informal.

Van Leeuwen i la tipografia

Com a extensió de les reflexions sobre la lletra tipogràfica, val la pena fer una ullada a l'aportació de Theo van Leeuwen a la tipografia. Encara que em distancii explícitament d'unes quantes assumpcions seves, no s'ha d'entendre que giro l'esquena al gruix de la seva obra ni a la semiòtica social. Crec que la tipografia pot aprofitar molt el que el neerlandès desplega a *Introducing social semiotics*²⁰ i al llibre que va coescriure amb Gunther Kress, *Reading images*. Els coautors d'aquest darrer expliquen que es desmarquen del model de *langue/parole* de Saussure, en què la *langue* és un sistema preexistent, a disposició dels subjectes *avant la lettre*, i en què la relació entre les dues dimensions és completament arbitrària. La semiòtica social considera que la *langue* que existeix és la part del sistema que el subjecte coneix i és capaç d'utilitzar i que la producció o *parole* sempre es fa en condicions de mediació i de motivació, del subjecte cap enfora i del context sobre el subjecte.

Van Leeuwen va publicar el 2005 l'article «Typographic meaning» i un any més tard en va desenvolupar el contingut a «Towards a semiotics of typography».²¹ El punt de partida dels dos textos és que l'escriptura tipogràfica s'ha transformat, ha guanyat capacitat d'èmfasi visual i expressivitat. «Bona part de la tasca de cohesió que solia recaure en la llengua es porta a terme avui no utilitzant recursos lingüístics, sinó mitjançant composició, color i tipografia».²² Quan el semiòleg diu *tipografia*, hem d'entendre el terme d'una manera bastant restrictiva, que més o menys seria 'tria i ús de la lletra tipogràfica'. Per a ell, com es llegeix a *Reading images*, la composició (*layout*) pertany a l'àmbit visual. Aquesta és la primera noció que em separa del professor: al meu entendre, la lletra no existeix de cap altra forma que no sigui inclosa en

20. Theo van Leeuwen, *Introducing social semiotics*, Londres i Nova York, Routledge, 2005.

21. Theo van Leeuwen, «Typographic meaning», *Visual Communication*, 4(2), 2005, 137-143, i «Towards a semiotics of typography», *Information Design Journal + Document Design*, 14(2), 2006, 139-155.

22. Van Leeuwen, «Towards a semiotics of typography», 139. «Much of the cohesive work that used to be done by language is now realised, not through linguistic resources, but through layout, colour and typography».

una composició, i la composició també és tipografia. I, francament, tampoc em sembla gaire afortunada la idea que *abans* la cohesió es feia amb recursos lingüístics: l'escriptura s'ha preocupat des d'antic per distribuir el contingut en la pàgina, per exemple mitjançant l'ús de *litterae notabiliores*.

El semiòleg neerlandès creu que la tipografia era en moment passat una forma de comunicació poc desenvolupada: «A grans trets, la tipografia no era vista com a semiòtica».²³ Va experimentar un canvi i, aleshores sí, es va convertir en un mode:²⁴

Ha aparegut una nova tipografia que ja no es veu a ella mateixa com un ofici humil al servei de la paraula impresa, sinó que encapçala la innovació en el disseny gràfic, i que ja no veu la tipografia com un «art abstracte», sinó com una forma de comunicació de ple dret.

No cal ser gaire sagaç per adonar-se que no puc compartir aquesta idea d'una tipografia que ha desplegat les ales fins a esdevenir una forma d'expressió plena. Em sembla indubtable que tots els objectes tipogràfics són signes, del primer a l'últim i en tots els moments històrics en què hi ha hagut tipografia, i que no existeixen signes menys expressius comparats amb uns altres que presumptament s'exhibeixen com un paó. Tan tipogràfic és el famós *Hypnerotomachia Poliphili* imprès per Aldo Manuzio el 1499 a Venècia com uns crèdits d'una pel·lícula, un tríptic de l'ICS sobre la prevenció de la diabetis que puguem trobar al CAP, una entrada de teatre, un pòster o una novel·la de butxaca. Tots aquests exemples actuen com a signes sense distinció de grau i contenen els quatre elements de la tipografia que he enumerat més amunt.

A continuació Van Leeuwen fa un repàs de les tres metafuncions comunicatives que va postular Michael A. K. Halliday i que ja eren estudiades a *Reading images*: ideacional, interpersonal i textual. Els signes tipogràfics poden vehicular les tres. Aquí els exemples són arriscats. Segons el neerlandès, una lletra *script* o calligràfica, aplicada en un anunci publicitari a la frase «Spoilt, spoilt, spoilt, spoilt» («Consentit...»), expressa la idea de consentiment o indulgència (*indulgency*). ¿De debò? ¿I què passaria si el mateix anunci s'hagués compost amb una lletra del tipus de les didones?

23. Ídem, 141. «Above all, typography was not regarded as semiotic».

24. Ídem, 142. «A new typography has emerged which no longer sees itself as a humble craft in the service of the written word, but as spearheading innovation in graphic design, and which no longer sees typography as an 'abstract art', but as a means of communication in its own right».

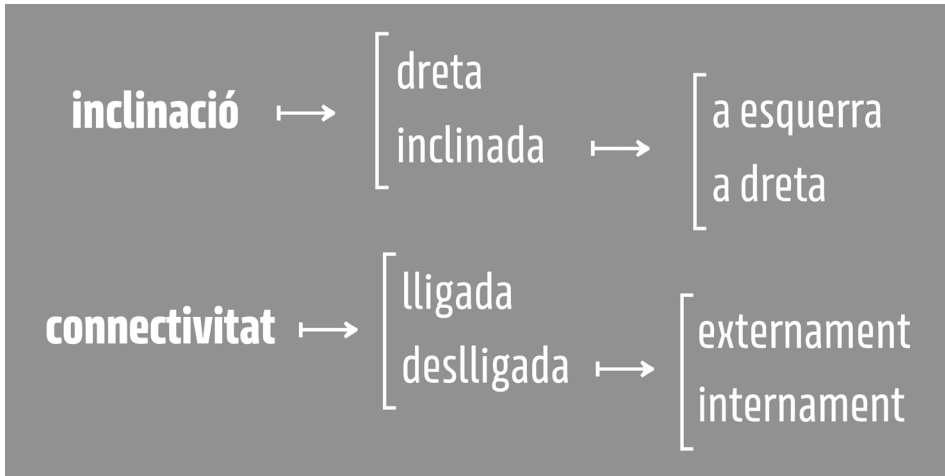


Fig. 10. Mostra de l'exercici semiòtic que fa Theo van Leeuwen a l'article «Towards a semiotics of typography». Un paràmetre que observa en la lletra és la inclinació (*slope*), que es divideix en els atributs dreta/inclinada (*upright/sloping*). La inclinada ho pot ser de dues maneres, a esquerra o a dreta. Un altre paràmetre és la connectivitat (*connectivity*), que té

els atributs lligada/deslligada (*connected/disconnected*). Així doncs, interpreto que una lletra cursiva és inclinada i deslligada, mentre que una de calligràfica seria inclinada i (habitualment) lligada.

Aquest sistema de paràmetres i atributs ha de servir per elaborar un estudi semiòtic de l'ús de la lletra en els objectes tipogràfics.

Una altra imatge de l'article mostra el text «DEAD MAN» compost amb una lletra en què els traços són dibuixos d'ossos, i Van Leeuwen indica que la lletra il·lustra la idea de mort. Crec que aquest exemple és pitjor que l'anterior. Certament, la lletra en general, tipogràfica o no, té la capacitat de ser pictòrica en el sentit que els signes de l'escriptura són unes formes gràfiques manipulables. Una lletra pot imitar esquitxos de tinta o regalims de sang, pot jugar amb figures d'animals o de branques d'arbre. Ara bé, aquesta càrrega «semàntica» no té res a veure amb la lletra com a sistema de signes de l'escriptura; amb altres paraules, el joc pictòric amb les formes és superficial, no té cap conseqüència sobre el codi i el repertori de signes.

En la pràctica dels nous dissenyadors, continua el semiòleg, la tipografia ja no té a veure solament amb la forma de les lletres:²⁵ «És multimodal, s'integra amb altres formes d'expressió semiòtiques com ara color, textura,

25. Ídem, 144. «It is multimodal, integrated with other semiotic means of expression such as colour, texture, three-dimensionality, and movement».

triple dimensionalitat i moviment». Cal tenir en compte tots aquests elements a l'hora de parlar del signe tipogràfic. Llàstima que l'exemple aportat de lletra amb textura i triple dimensionalitat sigui no un cas tipogràfic, sinó un logotip... brodat. Literalment: Van Leeuwen presenta la capçalera d'una revista de labors que no és altra cosa que una fotografia d'un brodat.

I encara hi ha un altre exemple desafortunat que demostra la falta d'experiència en tipografia del professor: la coberta d'un àlbum discogràfic, *Grandpa's party*, de Monie Love. Presumptament, la irregularitat en els traços dels noms de l'àlbum i l'artista, el trencament de totes les convencions en les formes, expressa rebellió contra les normes, contra les institucions coercitives, i podria ser veritat, si no estiguéssim davant d'un cas de lletra dibuixada, no tipogràfica.

En el segon dels dos articles sobre tipografia —el mateix que he anat citant fins ara—, Van Leeuwen fa un exercici típicament semiòtic: elabora una llista de paràmetres que al seu torn tenen trets i que han de permetre estudiar la tria i l'ús de la lletra tipogràfica en el context dels missatges (fig. 10). Per exemple, concep paràmetres com pes, inclinació, connectivitat i expansió horitzontal. En termes estrictes, el professor no esmenta l'estil cursiu, perquè parla de *cursive typeface*, que en anglès tant comprèn la variant *italic* (la nostra cursiva) com la *script* (la nostra calligràfica). Quan valora el paràmetre de la inclinació, l'autor comenta que el contrast entre l'estil *cursive* i les formes verticals —la rodona en general— pot ser reconegut com el que hi ha entre les lletres a mà i d'impremta. Aleshores, n'extreu això:²⁶

El potencial significador d'aquest contrast és, per tant, predominantment connotatiu, basat en els significats i els valors que associem a l'escriptura a mà i la impresa. Segons el context, pot significar un contrast entre *orgànic* i *mecànic*, *personal* i *impersonal*, *formal* i *informal*, *produït en sèrie* i *manufacturat*, *nou* i *antic*, etcètera.

No es pot negar que les oposicions duals del tipus orgànic/mecànic o personal/impersonal tenen força, per elles mateixes i perquè els estudis semiòtics en fan un gran ús, però aquesta aplicació als estils de lletra em

26. Ídem, 148. «The meaning potential of this contrast is therefore predominantly connotative, based on the meanings and values we associate with handwriting and printing. Depending on the context, it might signify a contrast between the 'organic' and the 'mechanical', the 'personal' and the 'impersonal', the 'formal' and the 'informal', the 'mass-produced' and the 'handcrafted', the 'new' and the 'old', and so on».

sembla un raonament poc sòlid, començant pel fet que Van Leeuwen parla només d'estil *cursive*, una categoria massa genèrica: entre una lletra cursiva i una de calligràfica hi pot haver diferències morfològiques tan grans com les que hi ha entre la Times New Roman i la Futura. Pel que fa a les associacions lletra d'impremta ↔ dreta i lletra a mà ↔ inclinada, potser sí que valen per a les lletres que estrictament imiten l'escriptura a mà, però no per a la cursiva d'impremta, creada per primera vegada pel bolonyès Francesco Griffo, que és des de la seva naixença una variant tan formal com les rodones creades pel mateix Griffo. Una altra vegada, diríem que al professor neerlandès li manca precisió.

Els dos articles que he estat comentant han creat escola. La primavera passada vaig tenir la sort d'escoltar una ponència d'una deixeblla de Theo van Leeuwen, Nina Nørgaard, professora a la Universitat de Dinamarca del Sud i que el 2020 va publicar el llibre *Multimodal stylistics of the novel: More than words*. Nørgaard va explicar el deute que té amb el neerlandès i com ha adaptat el sistema de paràmetres i atributs d'aquest amb la finalitat d'aplicar-lo a un conjunt de novel·les que fan ús de recursos multimodals. La meua sorpresa no va ser que la xerrada fos interessant i que la professora mostrés competència, sinó el fet que, per a Nørgaard, el concepte de tipografia inclogués la lletra a mà. Ho va manifestar explícitament al començament de l'exposició, i durant la ponència vaig entendre que, si la lletra manuscrita apareixia reproduïda en una obra publicada —una publicació comercial— al costat de la lletra tipogràfica, aleshores, per a la professora, passava a formar un tot amb la lletra d'impremta. La gran pega d'aquesta assumpció és que anul·la tota possibilitat d'estudiar apropiadament la tipografia. Si no podem identificar en la lletra tipogràfica les característiques que la fan ser com és —la seriació en el seu disseny i l'ús recursiu que se'n fa—, tampoc podem postular que hi hagi una composició de condició específicament tipogràfica ni que el text compost amb lletra d'impremta sigui el medi en què operen les convencions de l'editatge, paradigmàticament tipogràfiques. En resum, ens quedem sense objectes tipogràfics.

Final: ¿escriptologia?

La passejada a través del llibre *10 artículos en Helvetica* i les aportacions de Theo van Leeuwen a la semiòtica de la tipografia fins a acabar en l'anècdota de la ponència de Nina Nørgaard em deixa amb una sensació de falta de referents. Potser ha semblat que em dedicava a destacar les mancances

d'aquests materials. Qui llegeixi aquestes pàgines podrà pensar fàcilment que el panorama no deu ser tan negatiu, que segur que al món hi ha altra gent que està donant visions interessants en l'estudi de la tipografia. Ja he explicat que hi ha un pilar fonamental al meu entendre: la tipografia és part de l'escriptura, i això vol dir que la teoria de l'escriptura s'hauria de formular de tal manera que les premisses fossin prou àmplies per agombolar la tipografia.

El que hem vist aquí sobre la lletra tipogràfica no convida gaire a l'alegria. Dels quatre components de l'objecte tipogràfic que he presentat al principi podríem agafar l'exemple del quart, les convencions de l'editatge. No solament hauria de ser tractat com una part natural de la tipografia, sinó que hauria de ser incorporat a la teoria de l'escriptura. Com a testimoni, tenim el llibre fonamental *The nature of writing*, de Dimitrios Meletis, un investigador jove que es presenta com a grafolingüista. El detall no és menor. Podríem dir que la grafolingüística estudia l'escriptura quan aquesta té un ús glotogràfic, és a dir, quan representa missatges lingüístics. I ja he dit que existeixen els usos no glotogràfics. Així doncs, per a l'estudi global de l'escriptura, en tots els seus usos, suposo que podríem adoptar el terme *escriptologia*. (Afortunadament, no estaríem trepitjant un altre terme, *escripturística*, que es refereix a l'estudi de la Sagrada Escriptura.)

Meletis afirma que estudia fonamentalment els grafemes, és a dir, els signes que tenen una relació amb alguna unitat lingüística d'una determinada llengua —en la seva exposició, un grafema és estrictament parlant la relació entre un signe gràfic i una unitat lingüística—. Esmenta l'existència de signes com |2|, |\$| i |;|, però amb prou feines els estudia. Per a ell, són signes que compleixen una funció secundària (observeu la dificultat de traduir les paraules *script* i *writing*, que corresponen ambdues a *escriptura* en català):²³

L'escriptura [*writing*], tal com l'hem definit més amunt, s'interpreta com una representació gràfica de la llengua; com a tal, és una forma especial de notació, la notació de la llengua. No és solament la llengua que pot

23. Meletis, *The nature of writing...*, 25. «Writing, as defined above, is interpreted as the graphic representation of language; as such, it is a special form of notation, the notation of language. Not only language can be noted down: take the notation systems of mathematics, dance, or music, in which scripts or parts of scripts are utilized for purposes other than writing. Notably, these non-linguistic functions are only secondary functions of scripts which are indeed primarily used for writing (except if they have been devised specifically for a special purpose)».

ser «anotada» [*noted down*]: pensem en els sistemes de notació de les matemàtiques, la dansa o la música, en què escriptures [*scripts*] or parts d'escriptures s'utilitzen amb propòsits altres que l'escriptura [*writing*]. Precisament, aquestes funcions no lingüístiques són solament funcions secundàries d'unes escriptures que en realitat es fan servir eminentment per a l'escriptura [*writing*] (tret que hagin estat concebudes expressament per a un propòsit determinat).

Doncs bé, comença a ser hora que els signes de puntuació, els estils de cursiva, versaleta i negreta, les xifres (indicoaràbigues, romanes...), les abreviacions, els símbols i el marcatge de les citacions i l'estil directe (i el fenomen de les particions a final de ratlla, que també forma part de l'editatge) passin a ser vistos com a ciutadans dotats del mateix rang que la resta de signes. I això, sense oblidar que un text sempre pren forma com a composició i, per tant, en el text hi operen elements compositius que tenen un valor estructural i informatiu equiparable al d'una versaleta o uns dos punts. Al capdavall, la tipografia no és merament un subsistema dins l'escriptura, sinó el subsistema més estès i el més desenvolupat que existeix. Les escriptures a mà i a màquina, com deia Pujol —i la cisellada, i la impresa en 3D, i la que sigui que ens puguem imaginar—, no podran assolir mai la potència comunicativa i el nivell de detall i complexitat que els objectes tipogràfics estan capacitats per oferir.



Els dos textos de Josep M. Pujol que protagonitzen el llibre que teniu a les mans han fet la funció de tret de sortida per a aquesta reflexió sobre la lletra tipogràfica, en què he aprofitat que el text «helvètic» de Pujol havia sortit en el llibre col·lectiu *10 artículos en Helvetica* i que aquesta lletra de debò ha sigut un fenomen dins el disseny gràfic fins fa ben poc. Amb això i les «cabòries» sobre els textos de Theo van Leeuwen, espero no haver-me desencaminat massa del propòsit originari, que era aportar alguna cosa a l'estudi de la tipografia, i haver aprofitat amb dignitat l'oportunitat d'aparèixer al costat del mestre que malauradament ja no podrà ser un mentor.

APELLC

Associació de Professionals i Estudiosos
en Llengua i Literatura Catalanes



[publicacions]
urv