Machine Translated by Google

Tipografia é a aparência da linguagem.

Machine Translated by Google

Dedicado a George Sadek (1928–2007) *e a todos os meus professores.*

Machine Translated by Google

ELLEN LUPTON

thinking with type

A CRITICAL GUIDE FOR DESIGNERS, WRITERS, EDITORS, & STUDENTS

SECOND, REVISED AND EXPANDED EDITION

PRINCETON ARCHITECTURAL PRESS · NEW YORK

Machine Translated by Google

Publicado por
Imprensa de arquitetura de Princeton

Rua Sétima Leste, 37
Nova York, Nova York 10003

Para obter um catálogo gratuito de livros, ligue para 1.800.722.6657.
Visite nosso site em www.papress.com.

© 2004, 2010 Princeton Architectural Press

Imprensa de arquitetura de Princeton

Todos os direitos reservados

Segunda edição revisada e ampliada

Nenhuma parte deste livro pode ser usada ou reproduzida de qualquer maneira sem permissão por escrito do editor, exceto no contexto de resenhas.

Todas as tentativas razoáveis foram feitas para identificar os proprietários dos direitos autorais. Erros ou omissões serão corrigidos nas edições subsequentes.

Dados de catalogação na publicação da Biblioteca do Congresso

Lupton, Ellen.
Pensando com tipos: um guia crítico para designers, escritores, editores e estudantes / Ellen Lupton. - 2ª rev. e edição expandida.

pág. cm.
Inclui referências bibliográficas e índice.
ISBN 978-1-56898-969-3 (papel alcalino)
1. Design gráfico (Tipografia) 2. Tipografia e fundação tipográfica. I. Título.
Z246.L87 2010
686,2'2—dc22

2010005389

eISBN 978-1-61689-022-3

designer de livros

Ellen Lupton

editor

Primeira edição: Mark Lamster
Segunda edição: Nicola Bednarek

designers de capa

Jennifer Tobias e Ellen Lupton

PÁGINAS DIVISORAS

Pinturas de Ellen Lupton

fotógrafo

Daniel Meyers

fontes primárias

Scala Pro, desenhado por Martin Majoror
Tese, desenhada por Luc(as) de Groot

agradecimentos especiais para

Nettie Aljian, Bree Anne Apperley, Sara Bader, Janet Behning, Becca Casbon, Carina Cha, Tom Cho, Penny (Yuen Pik) Chu, Carolyn Deuschle, Russell Fernandez, Pete Fitzpatrick, Wendy Fuller, Jan Haux, Linda Lee, Laurie Manfra, John Myers, Katharine Myers, Steve Royal, Dan Simon, Andrew Stepanian, Jennifer Thompson, Paul Wagner, Joe Weston e Deb Wood da Princeton Architectural Press

—Kevin C. Lippert, editor

Este projeto foi produzido com apoio editorial do Center for Design Thinking, Maryland Institute College of Art.

Design Briefs – textos essenciais sobre design.
Também disponível nesta série:

Faça você mesmo, projete você mesmo, Ellen Lupton, 978-1-56898-552-7
Elementos de Design, Gail Greet Hannah, 978-1-56898-329-5
Geometria do Design, Kimberly Elam, 978-1-56898-249-6
Teoria do Design Gráfico, Helen Armstrong, 978-1-56898-772-9
Sistemas de grade, Kimberly Elam, 978-1-56898-465-0
Letras e tipos, Bruce Willen, Nolen Strals, 978-1-56898-765-1
Publicação independente, Ellen Lupton, 978-1-56898-760-6
Sistemas Tipográficos, Kimberly Elam, 978-1-56898-687-6
Gramática Visual, Christian Leborg, 978-1-56898-581-7
O Manual de Wayfinding, David Gibson, 978-1-56898-769-9

Machine Translated by Google

conteúdo

7 introdução

9 agradecimentos

10 **carta**

14 Humanismo e o Corpo

16 Iluminação e Abstração

22 fontes de monstros

26 Reforma e Revolução

28 Digite como programa

30 Digite como narrativa

32 De volta ao trabalho

36 *Anatomia*

38 *Tamanho*

Escala 42

46 *Classificação de Tipo*

48 *famílias de tipos*

50 *superfamílias*

52 *capitais e pequenas capitais*

54 *Misturando fontes*

56 *números*

58 *Pontuação*

60 *enfeites*

64 *Letras*

68 *Logotipos e Branding*

72 *fontes na tela*

74 *fontes de bitmap*

76 *Design de tipo de letra*

78 *Exercício: Letras Modulares*

80 *formatos de fonte*

82 *Licenciamento de fontes*

84 **texto**

88 Erros e Propriedade

90 Espaçamento

92 Linearidade

96 Nascimento do Usuário

102 *Kerning*

104 *Rastreamento*

106 *Exercício: Espaço e Significado*

108 *espaçamento entre linhas*

112 *Alinhamento*

118 *Exercício: Alinhamento*

120 *Texto vertical*

124 *capitais ampliadas*

126 *Marcando Parágrafos*

130 *legendas*

132 *Hierarquia*

144 *Exercício: Hierarquia*

146 *Exercício: Listas Longas*

Grade 148

152 Grade como quadro

160 Divisórias

164 Grade como Programa

170 Grade como Tabela

174 Retorno aos Universais

176 *Seção Áurea*

178 *Grade de Coluna Única*

Grade multicoluna 180

194 *Grade Modular*

Exercício 202 : *Grade Modular*

204 *Tabelas de Dados*

206 *Exercício: Tabelas de Dados*

208 **APÊNDICE**

210 *espaços e pontuação*

212 *Edição*

214 *Edição de cópia impressa*

215 *Edição de cópia eletrônica*

216 *Revisão*

218 *Aconselhamento Gratuito*

220 Bibliografia

Índice 222

Machine Translated by Google

Anúncio de salsaparrilha de Hood, litografia, 1884.
Reproduzido em tamanho real. *O rosto saudável de uma mulher surge numa folha de texto, e a sua tez luminosa prova a eficácia do produto melhor do que qualquer afirmação escrita. Tanto o texto quanto a imagem foram desenhados à mão, reproduzidos em litografia colorida.*

Machine Translated by Google

introdução

Desde que a primeira edição de *Thinking with Type* apareceu em 2004, este livro foi amplamente adotado em programas de design em todo o mundo. Sempre que um jovem designer me entrega um exemplar surrado de *Thinking with Type* para autografar em uma palestra ou evento, fico radiante de alegria, da serifa à haste. Essas capas arranhadas e cantos amassados são evidências de que a tipografia está prosperando nas mãos e nas mentes da próxima geração.

Ganhei algum peso desde 2004, e este livro também. Para a nova edição, resolvi afrouxar as costuras e dar mais espaço para o conteúdo respirar. Se você - como a maioria dos designers gráficos - gosta de se preocupar com pequenas coisas, encontrará muito com o que amar, honrar e se preocupar nas páginas a seguir. Assuntos delicados como kerning, letras maiúsculas, numerais não alinhados, pontuação, alinhamento e grades de linha de base que foram abordados brevemente na primeira edição são desenvolvidos aqui com mais detalhes, juntamente com novos tópicos que foram omitidos anteriormente, como como estilize uma letra maiúscula, o que você precisa saber sobre tamanhos ópticos e quando dizer “tipo de letra” em vez de “fonte” em sua próxima festa de vinho e cenoura AIGA. Este novo livro tem mais de tudo: mais fontes, mais exercícios, mais exemplos, um índice mais corpulento e, o melhor de tudo, mais crimes de tipos – mais vergonhosos “não fazer” para complementar os dignos “fazer”.

Preocupado? Consulte a página 81

Fui inspirado a escrever a primeira edição deste livro enquanto procurava um livro didático para minhas próprias aulas de tipografia, que leciono no Maryland Institute College of Art (MICA) desde 1997. Alguns livros sobre tipografia concentram-se na página clássica; outros são vastos e enciclopédicos, repletos de fatos e detalhes. Alguns confiam fortemente em ilustrações do trabalho dos próprios autores, fornecendo visões limitadas de uma prática diversificada, enquanto outros são tagarelas e emburrecidos, apresentados em tom condescendente.

Procurei um livro sereno e inteligível, um volume onde o design e o texto colabora suavemente para melhorar a compreensão. Procurei uma obra que fosse pequena e compacta, económica mas bem construída – um manual concebido para as mãos. Procurei um livro que refletisse a diversidade da vida tipográfica, passada e presente, expondo meus alunos à história, à teoria e às ideias. Por fim, procurei um livro que fosse relevante em todas as mídias do design visual, desde a página impressa até a tela brilhante.

Não encontrei alternativa senão escrever o livro sozinho.

Machine Translated by Google

Thinking with Type é montado em três seções: carta, texto e grade, partindo do átomo básico da forma da letra até a organização das palavras em corpos coerentes e sistemas flexíveis. Cada seção abre com um ensaio narrativo sobre as questões culturais e teóricas que alimentam o design tipográfico em diversas mídias. As páginas de demonstração que seguem cada ensaio mostram não apenas *como* a tipografia é estruturada, mas *por quê,* afirmando a base funcional e cultural para hábitos e convenções de design. Ao longo do livro, exemplos de práticas de design demonstram a elasticidade do sistema tipográfico, cujas regras podem (quase) todas ser quebradas.

A primeira seção, carta, revela como as primeiras fontes se referiam ao corpo, emulando o trabalho da mão. As abstrações do neoclassicismo geraram a estranha descendência da tipografia comercial do século XIX.
No século XX, artistas e designers de vanguarda exploraram o alfabeto como sistema teórico. Com o surgimento das ferramentas de design digital, a tipografia reviveu suas conexões com o corpo.

A segunda seção, texto, considera a concentração de letras em corpos maiores. Texto é um campo ou textura cuja granulação, cor, densidade e silhueta podem ser ajustadas infinitamente. A tecnologia moldou o design do espaço tipográfico, desde a fisicalidade concreta dos tipos de metal até a flexibilidade – e restrições – oferecidas pela mídia digital. O texto evoluiu de um corpo fechado e estável para uma ecologia fluida e aberta.

A terceira seção, grade, analisa a organização espacial. No início do século XX, artistas dadaístas e futuristas atacaram as restrições retilíneas dos tipos de metal e expuseram a grade mecânica da impressão tipográfica. Os designers suíços das décadas de 1940 e 1950 criaram a primeira metodologia total de design, racionalizando a grelha. O seu trabalho, que introduziu o pensamento programático num campo governado pelo gosto e pela convenção, permanece profundamente relevante para o pensamento sistemático exigido ao projetar para multimédia.

Este livro é sobre pensar *com* tipografia – no final, a ênfase recai sobre *com.* A tipografia é uma ferramenta para fazer coisas : moldar o conteúdo, dar um corpo físico à linguagem, permitir o fluxo social de mensagens.
A tipografia é uma tradição contínua que conecta você *com* outros designers, do passado e do futuro. O tipo está *com* você onde quer que você vá – na rua, no shopping, na web, no seu apartamento. Este livro pretende falar *com* todos os leitores e escritores, designers e produtores, professores e estudantes, cujo trabalho envolve a vida ordenada, mas imprevisível, da palavra visível.

Machine Translated by Google

agradecimentos

Como designer, escritor e pensador visual, estou em dívida com meus professores na Cooper Union, onde estudei arte e design de 1981 a 1985. Naquela época, o mundo do design estava nitidamente dividido entre um modernismo com influência suíça e uma ideia abordagem baseada na publicidade e ilustração americanas. Os meus professores, incluindo George Sadek, William Bevington e James Craig, estabeleceram um lugar entre esses mundos, permitindo que o fascínio modernista pelos sistemas abstratos colidisse com o estranho, o poético e o popular.

O título deste livro, *Thinking with Type,* é uma homenagem à cartilha de James Craig, *Designing with Type,* o clássico utilitário que foi nosso livro-texto na Cooper Union. Se aquele livro era um manual de tipografia básica, este é um guia de campo naturalista, abordando o tipo como um fenômeno que é mais evolutivo do que mecânico. O que realmente aprendi com meus professores não foram regras e fatos, mas como pensar: como usar recursos visuais e linguagem verbal para desenvolver ideias. Para mim, descobrir a tipografia foi como encontrar a ponte que liga arte e linguagem.

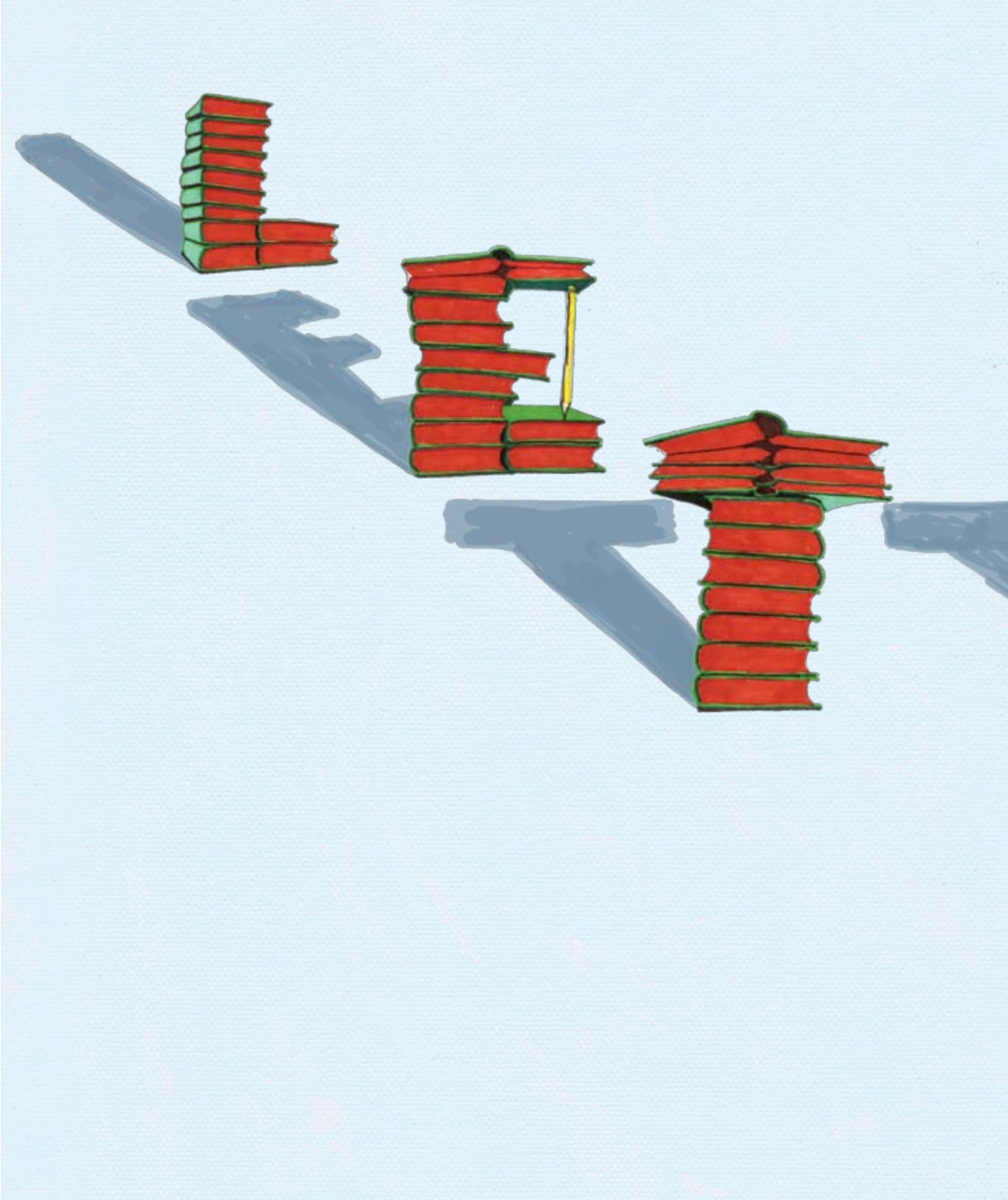
Para escrever meu próprio livro para o século XXI, decidi educar eu mesmo novamente. Em 2003, matriculei-me no programa de Doutorado em Design de Comunicações na Universidade de Baltimore e concluí minha graduação em 2008. Lá trabalhei com Stuart Moulthrop e Nancy Kaplan, acadêmicos, críticos e designers de classe mundial de mídia em rede e interfaces digitais. Sua influência é vista ao longo deste livro.

Os meus colegas do MICA construíram uma cultura de design distinta na escola; agradecimentos especiais a Ray Allen, Fred Lazarus, Guna Nadarajan, Brockett Horne, Jennifer Cole Phillips e todos os meus alunos.

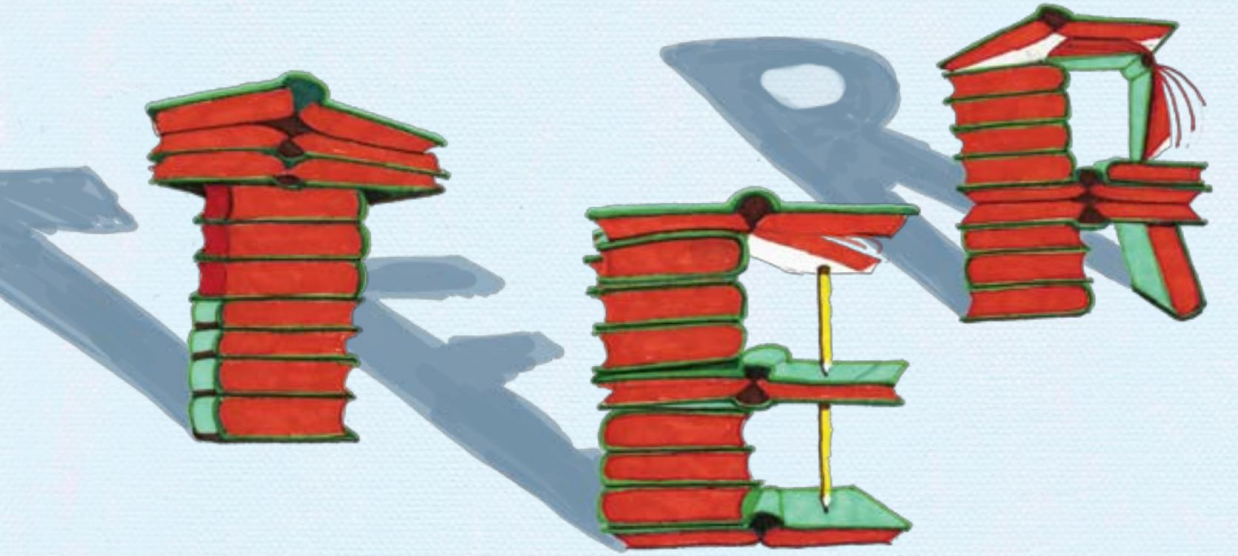
O editor da primeira edição *do Thinking with Type ,* Mark Lamster, permanece um dos meus colegas mais respeitados. O editor da segunda edição, Nicola Bednarek, ajudou-me a equilibrar e refinar o conteúdo expandido. Agradeço a Kevin Lippert, editor da Princeton Architectural Press, por muitos e muitos anos de apoio. Vários designers e estudiosos me ajudaram ao longo do caminho, incluindo Peter Bilak, Matteo Bologna, Vivian Folkenflik, Jonathan Hoefler, Eric Karnes, Elke Gasselseder, Hans Lijklema, William Noel e Jeffrey Zeldman, bem como todos os outros designers que compartilharam seus trabalhos. .

Aprendo algo todos os dias com meus filhos, Jay e Ruby, e com meus pais, minha irmã gêmea e a incrível família Miller. Meus amigos — Jennifer Tobias, Edward Bottone, Claudia Matzko e Joy Hayes — sustentam minha vida.
Meu marido, Abbott Miller, é o maior designer que conheço e tenho orgulho de incluir seu trabalho neste volume.

Machine Translated by Google

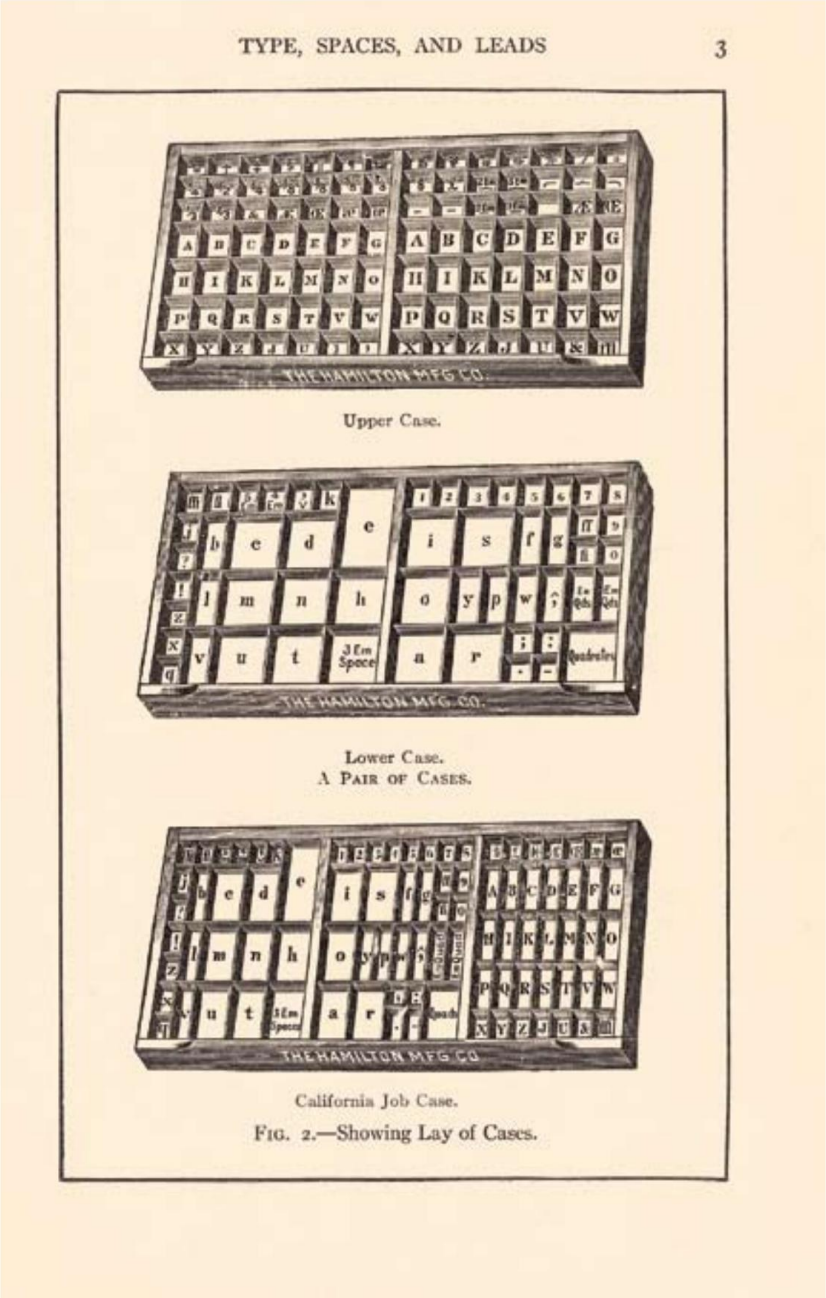


Machine Translated by Google



{CARTA}

Machine Translated by Google



tipo, espaços e leads

Diagrama, 1917. Autor:

Frank S. Henry. *Em uma gráfica tipográfica, as caixas gradeadas contêm fontes de tipo e espaçamento. As letras maiúsculas são guardadas em uma gaveta acima das letras minúsculas.*

Portanto, os termos "maiúsculas" e "minúsculas" são derivados do espaço físico da gráfica.

Machine Translated by Google

carta

este não é um livro sobre fontes. É um livro sobre como usá-los.

As fontes são um recurso essencial empregado pelos designers gráficos, assim como o vidro, a pedra, o aço e outros materiais são empregados pelos arquitetos. Os designers gráficos às vezes criam suas próprias fontes e letras personalizadas. Mais comumente, porém, eles exploram a vasta biblioteca de fontes existentes, escolhendo-as e combinando-as em resposta a um público ou situação específica. Fazer isso com inteligência e sabedoria requer conhecimento de como — e por que — as formas das letras evoluíram.

As palavras originaram-se como gestos do corpo. As primeiras fontes foram diretamente modelado nas formas da caligrafia. As fontes, no entanto, não são gestos corporais – são imagens fabricadas projetadas para repetição infinita.

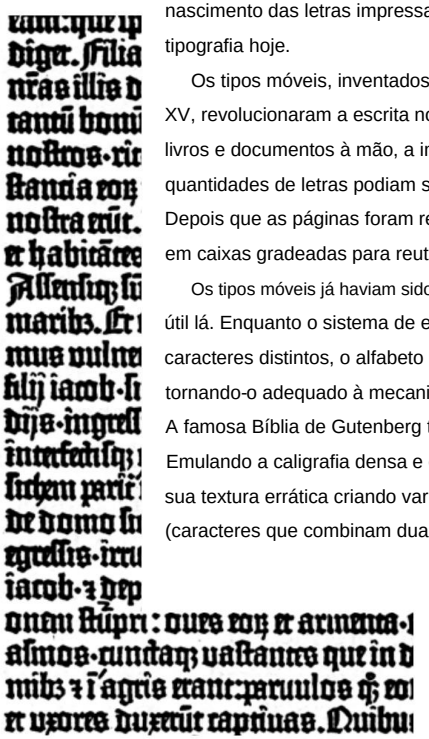
A história da tipografia reflete uma tensão contínua entre a mão e a máquina, o orgânico e o geométrico, o corpo humano e o sistema abstrato. Estas tensões, que marcaram o nascimento das letras impressas há mais de quinhentos anos, continuam a energizar a tipografia hoje.

Os tipos móveis, inventados por Johannes Gutenberg na Alemanha no início do século XV, revolucionaram a escrita no Ocidente. Enquanto os escribas anteriormente fabricavam livros e documentos à mão, a impressão com tipos permitia a produção em massa: grandes quantidades de letras podiam ser moldadas a partir de um molde e montadas em “formas”. Depois que as páginas foram revisadas, corrigidas e impressas, as cartas foram guardadas em caixas gradeadas para reutilização.

Os tipos móveis já haviam sido empregados anteriormente na China, mas se mostraram menos útil lá. Enquanto o sistema de escrita chinês contém dezenas de milhares de caracteres distintos, o alfabeto latino traduz os sons da fala num pequeno conjunto de marcas, tornando-o adequado à mecanização.

A famosa Bíblia de Gutenberg tomou como modelo o manuscrito feito à mão. Emulando a caligrafia densa e escura conhecida como “blackletter”, ele reproduziu sua textura errática criando variações de cada letra, bem como inúmeras ligaduras (caracteres que combinam duas ou mais letras em uma única forma).

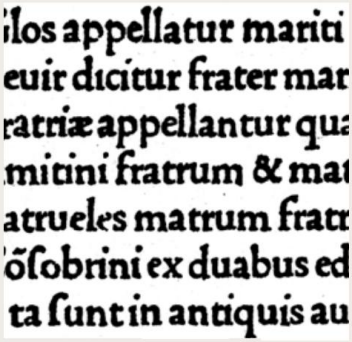
johannes gutenberg
Texto impresso, 1456.

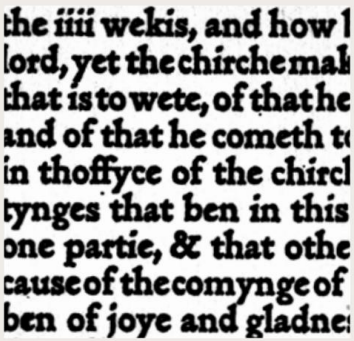


Este capítulo amplia e revisa “Leis da Carta”, Ellen Lupton e J. Abbott Miller, *Design Writing Research: Writing on Graphic Design* (Nova York: Kiosk, 1996; Londres: Phaidon, 1999), 53–61.

Machine Translated by Google

Nicolas Jenson *aprendeu a imprimir em Mainz, o berço alemão da tipografia, antes de estabelecer a sua própria gráfica em Veneza por volta de 1465. As suas letras têm hastes verticais fortes e a transição do grosso para o fino emula o percurso de uma caneta de ponta larga.*





tipo dourado *foi criado pelo reformador de design inglês William Morris em 1890. Ele procurou recapturar o escuro e solene densidade de Jenson Páginas.*

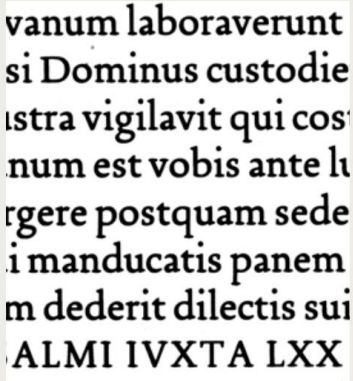
centauro, *projetado de 1912 a 1914 por Bruce Rogers, é um renascimento do tipo de Jenson que enfatiza seu traço em forma de fita.*

Lorem ipsum dolor sit amet, *consectetuer* adipiscing elit. Inteiro pharetra, nisl ut luctus ullamcorper, augue tortor egestas ante, vel *pharetra* pede urna ac neque. Mauris ac mi eu purus tincidunt neque. Mauris

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetuer adipiscing elit. Inteiro pharetra, nisl ut luctus ullamcorper, augue tortor egestas ante, vel pharetra pede urna

adobe jenson *foi projetado em 1995 por Robert Slimbach, que reconcebe um histórico-rostos para uso digital. Adobe Jenson é menos educado e decorativo do que Centauro.*

ruit *foi projetado na década de 1990 pelo tipógrafo, professor e teórico holandês Gerrit Noordzij. Esta fonte construída digitalmente captura a qualidade dinâmica e tridimensional das fontes romanas do século XV, bem como suas origens góticas (em vez de humanistas). Como explica o* scala em 1991 pelo Noordzij, Jenson "adaptou as letras alemãs à moda italiana do tipógrafo holandês Martin Majoor. *Embora (um pouco mais redondo, um pouco mais leve), e assim criado o tipo romano."*



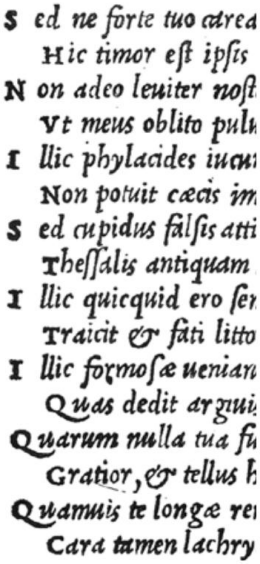
ac mi eu Lorem ipsum dolor sit amet, consectetuer adipiscing elit. Inteiro pharetra, nisl ut luctus ullamcorper, augue tortor egestas ante, vel *pharetra* pede urna ac neque. Mauris ac mi eu purus tincidunt faucibus. Proin volutpat *dignissim* lectus. Nunc eu erat.

este tipo de letra totalmente contemporâneo tem serifas geométricas e formas racionais, quase modulares, e reflete as origens caligráficas do tipo, como pode ser visto em letras como a.

Machine Translated by Google

humanismo e o corpo

Na Itália do século XV, escritores e estudiosos humanistas rejeitaram a escrita gótica em favor da *lettera antica,* um modo clássico de escrita com formas mais amplas e abertas. A preferência pela *lettera antica* fez parte do Renascimento (renascimento) da arte e da literatura clássicas. Nicolas Jenson, um francês que aprendeu a imprimir na Alemanha, fundou uma influente gráfica em Veneza por volta de 1469. Seus tipos de letra mesclavam as tradições góticas que ele conhecia na França e na Alemanha com o gosto italiano por formas mais redondas e mais leves. Elas são consideradas uma das primeiras e melhores fontes romanas.



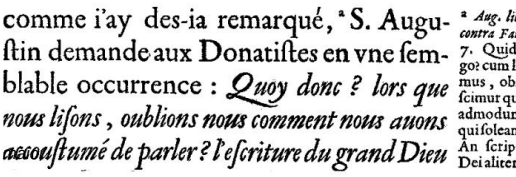
Francisco Grifo *projetou tipos romanos e itálicos para Aldus Manutius. O romano e itálico foram concebidos como fontes separadas.*

Muitas fontes que usamos hoje, incluindo Garamond, Bembo, Palatino, e Jenson, são nomeados em homenagem a impressores que trabalharam nos séculos XV e XVI. Essas fontes são geralmente conhecidas como “humanistas”. As revivificações contemporâneas de fontes históricas são projetadas para se adequar às tecnologias modernas e às demandas atuais por nitidez e uniformidade. Cada renascimento responde – ou reage contra – aos métodos de produção, estilos de impressão e hábitos artísticos de seu próprio tempo. Alguns revivals são baseados em tipos de metal, punções (protótipos de aço) ou desenhos que ainda existem; a maioria depende apenas de espécimes impressos.

As letras itálicas, também introduzidas na Itália do século XV, foram modeladas estilo mais casual de caligrafia. Enquanto a escrita humanista vertical aparecia em livros de produção cara, a forma cursiva prosperava nas lojas de escrita mais baratas, onde podia ser escrita mais rapidamente do que a cuidadosamente formada *lettera antica.* Aldus Manutius, um impressor, editor e estudioso veneziano, usou fontes em itálico em sua série distribuída internacionalmente de livros impressos pequenos e baratos. Para os calígrafos, a forma itálica era econômica porque economizava tempo, enquanto na impressão a forma cursiva economizava espaço. Aldus Manutius frequentemente combinava letras cursivas com maiúsculas romanas; os dois estilos ainda eram considerados fundamentalmente distintos.

No século XVI, os impressores começaram a integrar formas romanas e itálicas em famílias de tipos com pesos e alturas x correspondentes (a altura do corpo principal da letra minúscula). Hoje, o estilo itálico na maioria das fontes não é simplesmente uma versão inclinada do romano; incorpora curvas, ângulos e proporções mais estreitas associadas às formas cursivas.

Jean Jannon *criou tipos romanos e itálicos para a Imprimerie Royale, Paris, 1642, que são coordenados em uma família de tipos.*

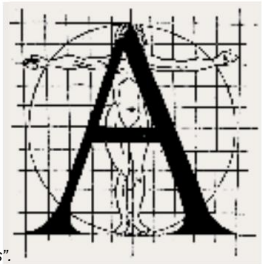

comme i'ay des-ia remarqué, [a] S. Augustin demande aux Donatistes en vne semblable occurrence : *Quoy donc ? lors que nous lisons, oublions nous comment nous auons accoustumé de parler ? l'escriture du grand Dieu*

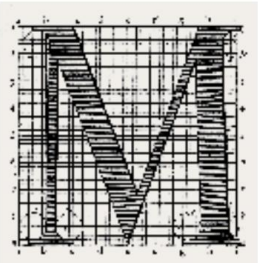
[a] *Aug. lib. 33. contra Faust. c. 7.* Quid ergo? cum legimus, obliuiscimur quemadmodum loqui soleamus? An scriptura Dei aliter no-

Sobre as origens complexas do tipo romano, ver Gerrit Noordzij, *Letterletter* (Vancouver: Hartley and Marks, 2000).

Machine Translated by Google

geofroy tory *argumentou que as letras deveriam refletir o corpo humano ideal. A respeito da letra A, ele escreveu: "o traço cruzado cobre o órgão reprodutor do homem, para significar que Modéstia e Castidade são exigidas, antes de tudo, naqueles que buscam familiaridade com letras bem formadas".*

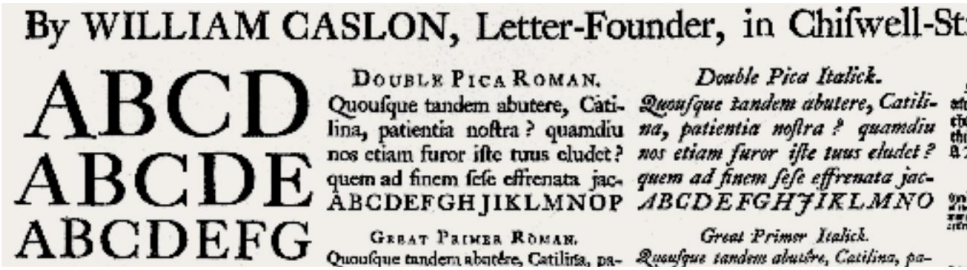




louis simonneau *projetou modelos de letras para a impressora de Luís XIV. Instruído por um comitê real, Simonneau desenhou suas cartas em uma grade de malha fina. Uma fonte real* (romain du roi) *foi então criada por Philippe Grandjean, baseada na obra de Simonneau.*

gravuras.

William Caslon *produziu fontes no século XVIII Inglaterra com personagens nítidos e eretos que aparecem, como Robert Bringhurst escreveu, "mais modelado e menos escrito do que as formas renascentistas."*


By WILLIAM CASLON, Letter-Founder, in Chiſwell-St

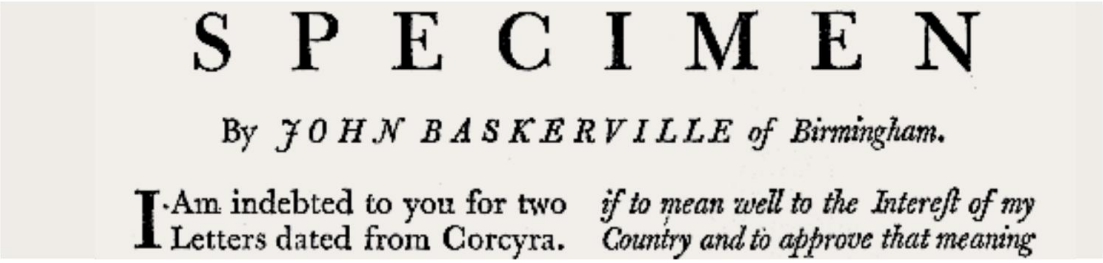
ABCD
ABCDE
ABCDEFG

DOUBLE PICA ROMAN.
Quouſque tandem abutere, Catilina, patientia noſtra? quamdiu nos etiam furor iſte tuus eludet? quem ad finem ſeſe effrenata jac-
ABCDEFGHJIKLMNOP

Double Pica Italick.
Quouſque tandem abutere, Catilina, patientia noſtra? quamdiu nos etiam furor iſte tuus eludet? quem ad finem ſeſe effrenata jac-
ABCDEFGHJIKLMNO

GREAT PRIMER ROMAN.
Quouſque tandem abutère, Catilina, pa-

Great Primer Italick.
Quouſque tandem abutère, Catilina, pa-


SPECIMEN

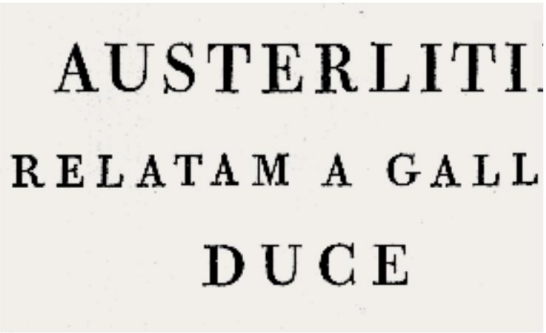
By *JOHN BASKERVILLE of Birmingham.*

I Am indebted to you for two Letters dated from Corcyra.

if to mean well to the Intereſt of my Country and to approve that meaning

John Baskerville *foi um impressor que trabalhou na Inglaterra nas décadas de 1750 e 1760. Ele pretendia superar Caslon criando letras bem detalhadas com contraste mais vívido entre elementos grossos e finos.*

Enquanto as cartas de Caslon foram amplamente utilizadas em sua época, o trabalho de Baskerville foi denunciado por muitos de seus contemporâneos como amador e extremista.

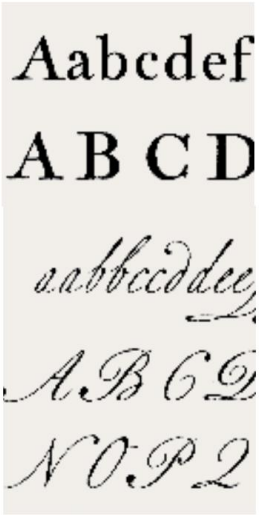

AUSTERLITI.

RELATAM A GALL

DUCE

Giambattista Bodoni *criou letras no final do século XVIII que exibem contraste abrupto e não modulado entre elementos grossos e finos, e serifas finas como navalhas não suportadas por colchetes curvos. Fontes semelhantes foram projetadas no mesmo período por François-Ambroise Didot (1784) na França e Justus Erich Walbaum (1800) na Alemanha.*

Machine Translated by Google



George Bickham, *1743.*
Amostras de "Gravura Romana" e "Mão Italiana".

Os artistas da Renascença buscaram padrões de proporção no corpo humano idealizado. O designer e tipógrafo francês Geofroy Tory publicou uma série de diagramas em 1529 que ligava a anatomia das letras à anatomia do homem. Uma nova abordagem – distanciada do corpo – surgiria na era do Iluminismo científico e filosófico.

Um comitê nomeado por Luís XIV na França em 1693 decidiu construir letras romanas em uma grade finamente entrelaçada. Enquanto os diagramas de Tory foram produzidos como xilogravuras, as representações em grade do *romain du roi* (alfabeto do rei) foram gravadas, feitas incisando uma placa de cobre com uma ferramenta chamada gravador. As fontes derivadas desses diagramas de grande escala refletem o caráter linear da gravura, bem como a atitude científica do comitê do rei.

Letras gravadas - cujas linhas fluidas não são limitadas pela impressão tipográfica grade mecânica – ofereceu um meio adequado para letras formais. Reproduções gravadas da caligrafia difundiram a obra dos grandes mestres da escrita do século XVIII. Livros como *The Universal Penman* (1743), de George Bickham, apresentavam letras romanas - cada uma gravada como um caractere único - bem como escritas ricamente curvas.

A tipografia do século XVIII foi influenciada por novos estilos de caligrafia e suas reproduções gravadas. Impressores como William Caslon na década de 1720 e John Baskerville na década de 1750 abandonaram a ponta rígida do humanismo pela caneta de aço flexível e pela pena pontiaguda, instrumentos de escrita que criavam um caminho fluido e inchado. Baskerville, ele próprio um mestre calígrafo, teria admirado as linhas finamente esculpidas que apareciam nos livros gravados. Ele criou fontes de tal nitidez e contraste que os contemporâneos o acusaram de "cegar todos os leitores da nação; pois os traços de suas letras, sendo muito finos e estreitos, machucam o Olho." Para aumentar a precisão surpreendente de suas páginas, Baskerville fez suas próprias tintas e pressionou suas páginas a quente após a impressão.

Esta acusação foi relatada a Baskerville numa carta do seu admirador Benjamin Franklin. Para a carta completa, consulte FE Pardoe, *John Baskerville de Birmingham: fundador e impressor de cartas* (Londres: Frederick Muller Limited, 1975), 68. Veja também Robert Bringhurst, *The Elements of Typographic Style* (Vancouver: Hartley and Marks, 1992, 1997).

Na virada do século XIX, Giambattista Bodoni na Itália e Firmin Didot, na França, levou o vocabulário severo de Baskerville a novos extremos. Suas fontes - que têm um eixo totalmente vertical, contraste nítido entre grosso e fino e serifas nítidas em forma de wafer - foram a porta de entrada para uma visão explosiva de tipografia desvinculada da caligrafia.

O *romain du roi* não foi desenhado por um tipógrafo, mas por um comitê governamental composto por dois padres, um contador e um engenheiro. —Robert Bringhurst, 1992

Machine Translated by Google

P. VIRGILII MARONIS

BUCOLICA

ECLOGA I. cui nomen *TITYRUS.*

MELIBOEUS, TITYRUS.

TITYRE, tu patulæ recubans ſub tegmine fagi
Silveſtrem tenui Muſam meditaris avena:
Nos patriæ fines, et dulcia linquimus arva;
Nos patriam fugimus: tu, Tityre, lentus in umbra
5 Formoſam reſonare doces Amaryllida ſilvas.
T. O Melibœe, Deus nobis hæc otia fecit:
Namque erit ille mihi ſemper Deus: illius aram
Sæpe tener noſtris ab ovilibus imbuet agnus.
Ille meas errare boves, ut cernis, et ipſum
10 Ludere, quæ vellem, calamo permiſit agreſti.
M. Non equidem invideo; miror magis: undique totis
Uſque adeo turbatur agris. en ipſe capellas
Protenus æger ago: hanc etiam vix, Tityre, duco:
Hic inter denſas corylos modo namque gemellos,
15 Spem gregis, ah! ſilice in nuda connixa reliquit.
Sæpe malum hoc nobis, ſi mens non læva fuiſſet,
De cœlo tactas memini prædicere quercus:
Sæpe ſiniſtra cava prædixit ab ilice cornix.
Sed tamen, iſte Deus qui ſit, da, Tityre, nobis.
20 *T.* Urbem, quam dicunt Romam, Melibœe, putavi
Stultus ego huic noſtræ ſimilem, quo ſæpe ſolemus
Paſtores ovium teneros depellere fœtus.
Sic canibus catulos ſimiles, ſic matribus hœdos

A Noram;

Machine Translated by Google

LA THÉBAÏDE,

OU

LES FRERES ENNEMIS,

TRAGÉDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE I.

JOCASTE, OLYMPE.

JOCASTE.

Ils sont sortis, Olympe? Ah! mortelles douleurs!
Qu'un moment de repos me va coûter de pleurs!
Mes yeux depuis six mois étoient ouverts aux larmes,
Et le sommeil les ferme en de telles alarmes!
Puisse plutôt la mort les fermer pour jamaïs,
Et m'empêcher de voir le plus noir des forfaits!
Mais en sont-ils aux mains?

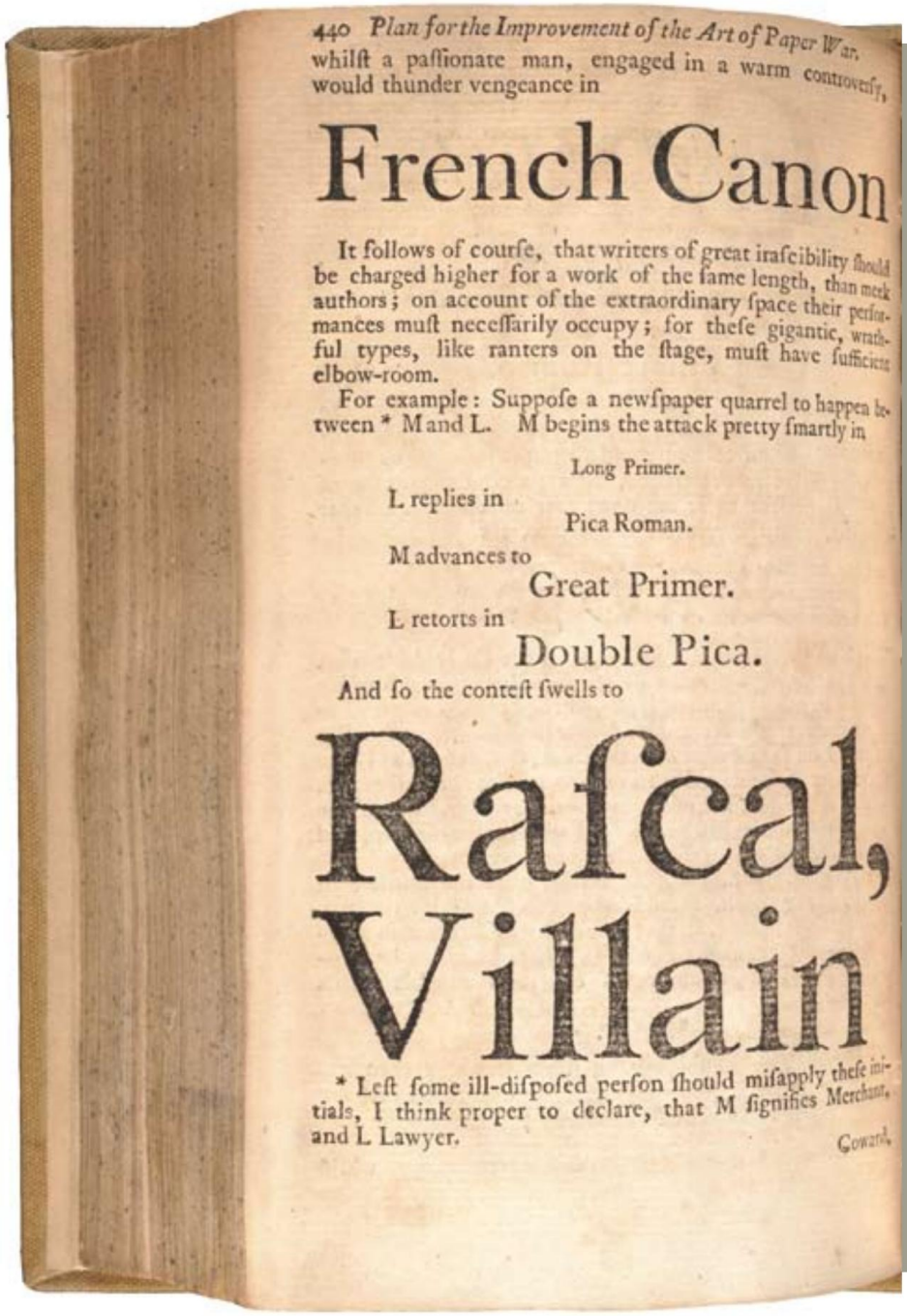
virgílio (esquerda) Página do livro, 1757. Impresso por John Baskerville. *As fontes criadas por Baskerville no século XVIII eram notáveis – até mesmo chocantes – em sua época por suas formas nítidas e verticais e pelo forte contraste entre elementos grossos e finos. Além de uma face de texto romana, esta página utiliza maiúsculas em itálico, maiúsculas em grande escala (generosamente espaçadas entre letras), maiúsculas pequenas (dimensionadas para coordenar com o texto em minúsculas) e numerais sem forro ou de estilo antigo (projetados com ascendentes, descendentes, e uma altura de corpo pequena para trabalhar com caracteres minúsculos).*

racine (à direita) Página do livro, 1801. Impresso por Firmin Didot. *As fontes cortadas pela família Didot na França eram ainda mais abstratas e severas do que as de Baskerville, com serifas sem colchetes e um forte contraste entre o grosso e o fino. Os impressores e tipógrafos do século XIX chamavam essas fontes brilhantes de "modernas".*

Ambas as páginas reproduzidas de William Dana Orcutt, Em busca do livro perfeito *(Nova York: Little, Brown e Empresa, 1926); as margens são não é preciso.*

Machine Translated by Google

tipos gigantescos e coléricos



440 *Plan for the Improvement of the Art of Paper War.*

whilſt a paſſionate man, engaged in a warm controverſy, would thunder vengeance in

French Canon

It follows of courſe, that writers of great iraſcibility ſhould be charged higher for a work of the ſame length, than meek authors; on account of the extraordinary ſpace their performances muſt neceſſarily occupy; for theſe gigantic, wrathful types, like ranters on the ſtage, muſt have ſufficient elbow-room.

For example: Suppoſe a newſpaper quarrel to happen between * M and L. M begins the attack pretty ſmartly in

Long Primer.

L replies in

Pica Roman.

M advances to

Great Primer.

L retorts in

Double Pica.

And ſo the conteſt ſwells to

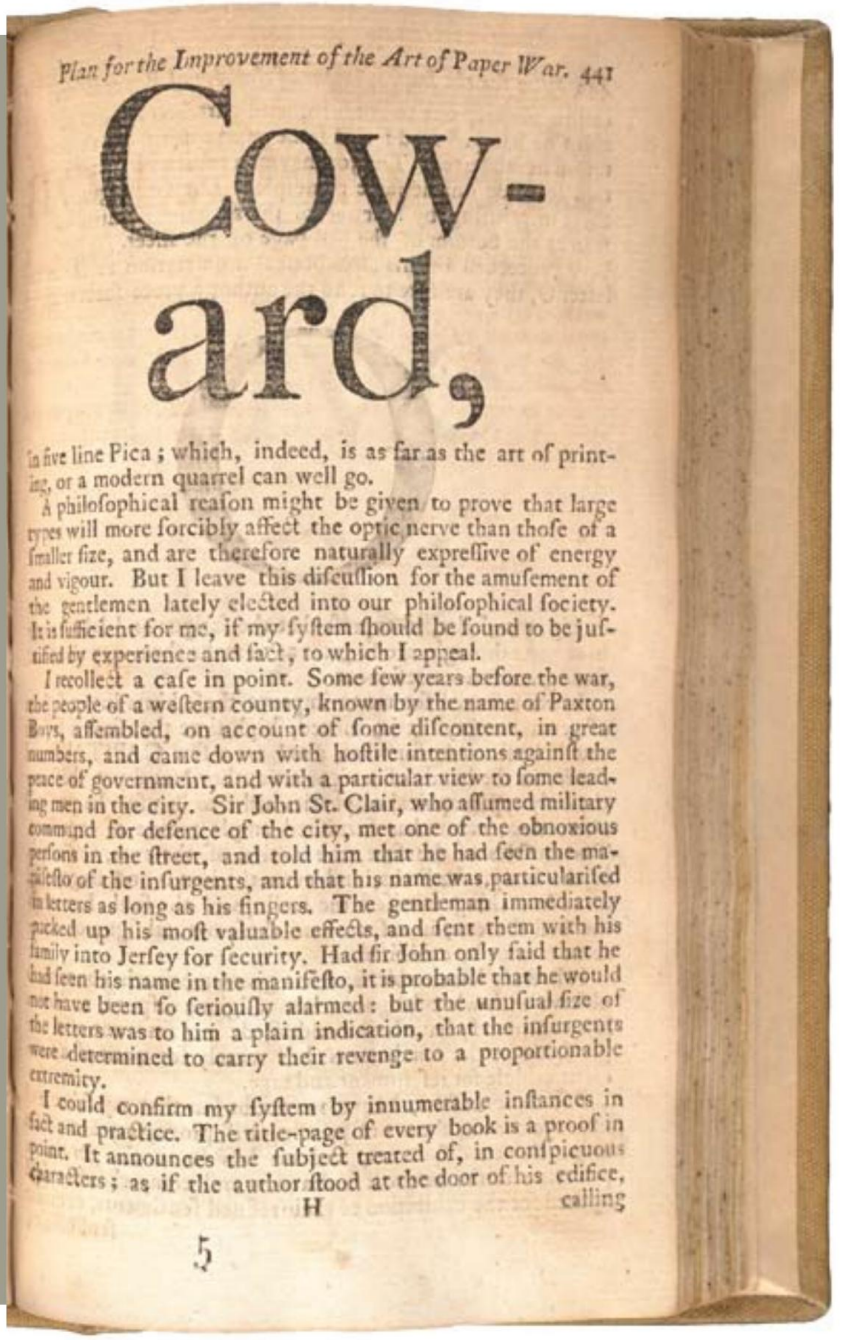
Raſcal,

Villain

* Leſt ſome ill-diſpoſed perſon ſhould miſapply theſe initials, I think proper to declare, that M ſignifies Merchant, and L Lawyer.

Coward.

Machine Translated by Google



Plan for the Improvement of the Art of Paper War. 441

Cow-ard,

in five line Pica; which, indeed, is as far as the art of printing, or a modern quarrel can well go.

A philosophical reason might be given to prove that large types will more forcibly affect the optic nerve than those of a smaller size, and are therefore naturally expressive of energy and vigour. But I leave this discussion for the amusement of the gentlemen lately elected into our philosophical society. It is sufficient for me, if my system should be found to be justified by experience and fact, to which I appeal.

I recollect a case in point. Some few years before the war, the people of a western county, known by the name of Paxton Boys, assembled, on account of some discontent, in great numbers, and came down with hostile intentions against the peace of government, and with a particular view to some leading men in the city. Sir John St. Clair, who assumed military command for defence of the city, met one of the obnoxious persons in the street, and told him that he had seen the manifesto of the insurgents, and that his name was particularised in letters as long as his fingers. The gentleman immediately packed up his most valuable effects, and sent them with his family into Jersey for security. Had sir John only said that he had seen his name in the manifesto, it is probable that he would not have been so seriously alarmed: but the unusual size of the letters was to him a plain indication, that the insurgents were determined to carry their revenge to a proportionable extremity.

I could confirm my system by innumerable instances in fact and practice. The title-page of every book is a proof in point. It announces the subject treated of, in conspicuous characters; as if the author stood at the door of his edifice, calling

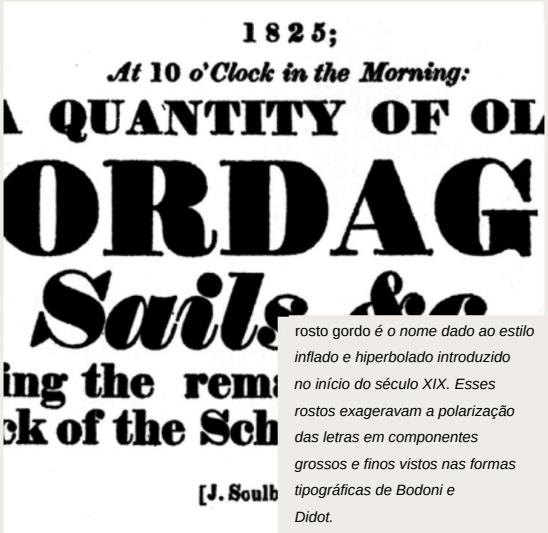
H

5

planejar a melhoria

a arte da guerra de papel Ensaio satírico de Francis Hopkinson, *The American Museum,* Volume 1 (1787). Cortesia da Biblioteca Pública de Boston. *Este ensaio do século XVIII é um dos primeiros exemplos de tipografia expressiva. O autor, zombando dos meios de comunicação emergentes, sugere uma "guerra de papel" entre um advogado e um comerciante. À medida que os dois homens se atacam, o tipo fica cada vez maior. Os termos* Long Primer, Pica Roman, Great Primer, Double Pica *e* Five Line Pica *foram usados na época para identificar tamanhos de tipo. O símbolo é um* s. *Hopkinson conhecia bem o design. Ele criou o motivo de estrelas e listras da bandeira americana.*

Machine Translated by Google



rosto gordo *é o nome dado ao estilo inflado e hiperbolado introduzido no início do século XIX. Esses rostos exageravam a polarização das letras em componentes grossos e finos vistos nas formas tipográficas de Bodoni e Didot.*

fontes extra condensadas *são projetadas para caber em espaços estreitos. Os anúncios do século XIX geralmente combinavam fontes de estilos e proporções variados em uma única página. Essas misturas bombásticas eram tipicamente alinhadas, porém, em composições estáticas e centradas.*

As fontes egípcias, *ou lajes, transformaram a serifa de um detalhe refinado em uma laje resistente. Como componente arquitetônico independente, a laje serifada afirma seu próprio peso e massa. Introduzido em 1806, esse estilo foi rapidamente denunciado pelos puristas como "uma monstruosidade tipográfica".*

gótico *é o termo do século XIX para letras sem serifas. As letras góticas chamam a atenção com sua enorme frontalidade. Embora as letras sem serifa tenham sido posteriormente associadas à racionalidade e à neutralidade, elas conferiram impacto emocional à publicidade inicial.*

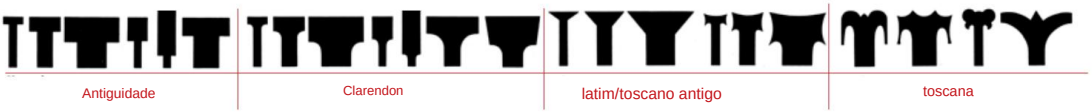
Minha pessoa era horrível, minha estatura gigantesca. O que isso significa? Quem era eu? O que eu era?... Criador maldito! Por que você criou um monstro tão horrível que até você se afastou de mim com nojo? —Mary Shelley, *Frankenstein,* 1831

Machine Translated by Google

fontes monstro

Embora Bodoni e Didot tenham alimentado seus designs com as práticas caligráficas de sua época, eles criaram formas que colidiram com a tradição tipográfica e desencadearam um estranho mundo novo, onde os atributos estruturais da letra – serifa e haste, traços grossos e finos, verticais e horizontais estresse - estaria sujeito a experimentos bizarros. Em busca de uma beleza ao mesmo tempo racional e sublime, Bodoni e Didot criaram um monstro: uma abordagem abstrata e desumanizada ao desenho das letras.

Com a ascensão da industrialização e do consumo de massa no século XIX século veio a explosão da publicidade, uma nova forma de comunicação que exigia novos tipos de tipografia. Os designers de tipos criaram rostos grandes e ousados embelezando e preenchendo as partes do corpo das letras clássicas. Apareceram fontes de altura, largura e profundidade surpreendentes – expandidas, contraídas, sombreadas, alinhadas, engordadas, facetadas e floridas. As serifas abandonaram seu papel de detalhes de acabamento para se tornarem estruturas arquitetônicas independentes, e a tensão vertical das letras tradicionais se inclinou em novas direções.



O historiador de tipos Rob Roy Kelly estudou as estratégias de design mecanizado que serviram para gerar uma variedade espetacular de letras para exibição no século XIXç Este diagrama mostra como a forma quadrada básica com serifa – chamada egípcia ou laje – foi cortada, comprimida, puxada e enrolada para gerar novas espécies de ornamento. As serifas foram transformadas de traços finais caligráficos em elementos geométricos independentes que podiam ser ajustados livremente.

O chumbo, o material para fundição de metal, é muito macio para manter sua forma em tamanhos grandes sob a pressão da impressora. Em contraste, tipos recortados em madeira podem ser impressos em escalas gigantescas. A introdução do pantógrafo e da fresadora combinados em 1834 revolucionou a fabricação de tipos de madeira. O pantógrafo é um dispositivo de traçado que, quando vinculado a uma fresadora para entalhe, permite que um desenho pai gere variantes com diferentes proporções, pesos e excrescências decorativas.

Esta abordagem de design mecanizado tratou o alfabeto como um sistema flexível divorciado da caligrafia. A busca por formas de letras arquetípicas e perfeitamente proporcionadas deu lugar a uma nova visão da tipografia como um sistema elástico de características formais (peso, ênfase, haste, barras transversais, serifas, ângulos, curvas, ascendentes, descendentes). As relações entre as letras de uma fonte tornaram-se mais importantes do que a identidade dos personagens individuais.

Para uma análise extensa e exemplos de tipos decorados, consulte Rob Roy Kelly, *American Wood Type: 1828–1900, Notes on the Evolution of Decorated and Large Letters* (Nova York: Da Capo Press, 1969).
Veja também Ruari McLean, “An Examination of Egyptians”, em *Texts on Type: Critical Writings on Typography,* ed. Steven Heller e Philip B. Meggs (Nova York: Allworth Press, 2001), 70–76.

Machine Translated by Google

duryeas' importado

amido de milho (ESQUERDA)

Cartão comercial litográfico, 1878. *A ascensão da publicidade no século XIX estimulou a demanda por cartas em grande escala que pudessem chamar a atenção em espaço urbano. Aqui, um homem é mostrado postando um projeto de lei em flagrante desrespeito à lei, enquanto um policial se aproxima na esquina.*

lua cheia (DIREITA)

Cartaz tipográfico, 1875. *Uma dúzia de fontes diferentes são usadas neste cartaz para um cruzeiro em navio a vapor. Um tamanho e estilo de fonte foram escolhidos para cada linha para maximizar a escala das letras no espaço alocado. Embora as fontes sejam exóticas, o layout centralizado é tão estático e convencional quanto um lápide.*

A imprensa, tendo encontrado no livro um refúgio para levar uma existência autônoma, é impiedosamente arrastada para a rua pelos anúncios... Enxames de gafanhotos impressos, que já eclipsam o sol daquilo que é considerado intelecto nos moradores das cidades, crescerá mais espessa a cada ano seguinte. —Walter Benjamin, 1925

Machine Translated by Google

FULL MOON.

ST. MICHAEL'S

TEMPERANCE BAND !

Prof. V. Yeager, Leader, will give a

GRAND

MOONLIGHT

EXCURSION

On the Steamer

BELLE !

To Osbrook and Watch Hill,

On Saturday Evening, July 17th,

Leaving Wharf at 7½ o'clock. Returning to Westerly at 10½ o'clock. Kenneth will be at Osbrook.

TICKETS, - FORTY CENTS.

G. B. & J. H. Utter, Steam Printers, Westerly, R. I.

Machine Translated by Google

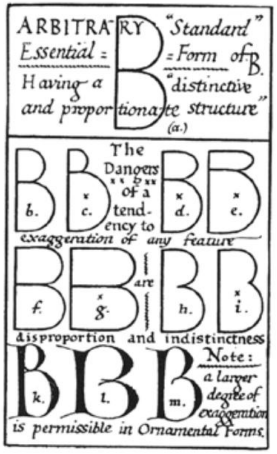
theo van doesburg, *fundador e principal promotor do movimento holandês De Stijl, desenhou este alfabeto com elementos perpendiculares em 1919. Aplicado aqui ao papel timbrado da União dos Socialistas Revolucionários, os caracteres desenhados à mão variam em largura, permitindo-lhes preencher o retângulo geral. O movimento De Stijl exigia a redução da pintura, da arquitetura, dos objetos e das letras a unidades elementares.*

vilmos huszár *desenhou este logotipo para a revista* De Stijl *em 1917. Enquanto os personagens de van Doesburg são ininterruptos, as letras de Huszár consistem em módulos semelhantes a pixels.*

Herbert Bayer *criou este tipo de letra, chamado universal, na Bauhaus em 1925. Composto apenas por letras minúsculas, é construído a partir de linhas retas e círculos.*

paul renner *projetou Futura na Alemanha em 1927. Embora seja fortemente geométrica, com Os perfeitamente redondos, Futura é uma fonte prática e de design sutil que continua amplamente utilizada até hoje.*

Machine Translated by Google



Edward Johnston *baseou este diagrama de caracteres "essenciais" de 1906 em antigas inscrições romanas. Embora ridicularizasse as letras comerciais, Johnston aceitou o embelezamento de formas de inspiração medieval.*

Alguns designers consideraram a distorção do alfabeto grosseira e imoral, ligada a um sistema industrial destrutivo e desumano. Escrevendo em 1906, Edward Johnston reviveu a busca por um alfabeto padrão e essencial e alertou contra os "perigos" do exagero. Johnston, inspirado pelo movimento Arts and Crafts do século XIX, olhou para a Renascença e a Idade Média em busca de formas de letras puras e não corrompidas.

Embora reformadores como Johnston permanecessem romanticamente ligados história, eles redefiniram o designer como um intelectual distanciado do mainstream comercial. O reformador do design moderno foi um crítico da sociedade, esforçando-se por criar objetos e imagens que desafiassem e revisassem hábitos e práticas dominantes.

Os artistas de vanguarda do início do século XX rejeitaram as formas históricas, mas adotaram o modelo do outsider crítico. Os membros do grupo De Stijl na Holanda reduziram o alfabeto a elementos perpendiculares.
Na Bauhaus, Herbert Bayer e Josef Albers construíram letras a partir de formas geométricas básicas – o círculo, o quadrado e o triângulo – que consideravam elementos de uma linguagem universal de visão.

Tais experimentos abordaram o alfabeto como um sistema de relações abstratas. Tal como os impressores populares do século XIX, os designers de vanguarda rejeitaram a procura de letras essenciais baseadas na mão e no corpo humanos, mas ofereceram alternativas teóricas e austeras em lugar da novidade solícita da publicidade convencional.

Montados como máquinas a partir de componentes modulares, esses experimentos os designs emulavam a produção fabril. No entanto, a maioria foi produzida manualmente, e não como fontes mecânicas (embora muitas estejam agora disponíveis digitalmente). Futura, concluída por Paul Renner em 1927, incorporou as obsessões da vanguarda em uma fonte multifuncional disponível comercialmente. Embora Renner desdenhasse o movimento ativo da caligrafia em favor de formas "calmantes" e abstratas, ele moderou a geometria de Futura com variações sutis de traço, curva e proporção. Renner projetou Futura em vários pesos, vendo sua família tipográfica como uma ferramenta pictórica para construir uma página em tons de cinza.

Sobre Futura, ver Christopher Burke, *Paul Renner: The Art of Typography* (Nova York: Princeton Architectural Press, 1998). Sobre as fontes experimentais das décadas de 1920 e 1930, ver Robin Kinross, *Unjustified Texts: Perspectives on Typography* (London: Hyphen Press, 2002), 233–45.

As formas calmantes e abstratas dessas novas fontes que dispensam o movimento manuscrito oferecem ao tipógrafo novas formas de valor tonal que são puramente sintonizadas. Esses tipos podem ser usados em formas claras, seminegrito ou preto saturado. —Paul Renner, 1931

Machine Translated by Google

wim crouwel *publicou seus projetos para um "novo alfabeto", que não consiste em diagonais ou curvas, em 1967. The Foundry (Londres) começou a lançar edições digitais das fontes de Crouwel em 1997.*

Machine Translated by Google

digite como programa

Respondendo em 1967 à ascensão da comunicação electrónica, o designer holandês Wim Crouwel publicou projectos para um “novo alfabeto” construído a partir de linhas rectas. Rejeitando séculos de convenção tipográfica, ele projetou suas letras para exibição ideal em uma tela de vídeo (CRT), onde curvas e ângulos são renderizados com linhas de varredura horizontais. Numa brochura que promove o seu novo alfabeto, com o subtítulo “Uma introdução a uma tipografia programada”, ele propôs uma metodologia de design em que as decisões são baseadas em regras e sistemáticas.

wim crouwel *apresentou esta versão “digitalizada” de um Garamond* a *em contraste com o seu próprio novo alfabeto, cujas formas aceitam a estrutura quadriculada da tela. Veja Wim Crouwel,* Novo Alfabeto *(Amsterdã: Total Design, 1967).*

zuzana liko *criou fontes de resolução baixa para telas de desktop e impressoras em 1985. Desde então, essas fontes foram integradas à extensa família de fontes Lo-Res da Emigre, projetadas para mídia impressa e digital.*

Ver Rudy VanderLans e Zuzana Licko, *Emigre: Graphic Design into the Digital Realm* (Nova York: Van Nostrand Reinhold, 1993) e *Emigre No. 70: The Look Back Issue, Selections from Emigre Magazine, 1984–2009* (Berkeley: Gingko Press, 2009).

Em meados da década de 1980, os computadores pessoais e as impressoras de baixa resolução colocaram as ferramentas da tipografia nas mãos de um público mais amplo. Em 1985, Zuzana Licko começou a projetar fontes que exploravam a granulação dos primeiros sistemas de desktop. Enquanto outras fontes digitais impunham a grade grosseira das telas e das impressoras matriciais às formas tipográficas tradicionais, Licko abraçou a linguagem do equipamento digital. Ela e o marido, Rudy VanderLans, cofundadores da Emigre Fonts e da revista *Emigre* , autodenominavam-se os “novos primitivos”, pioneiros de um alvorecer tecnológico.

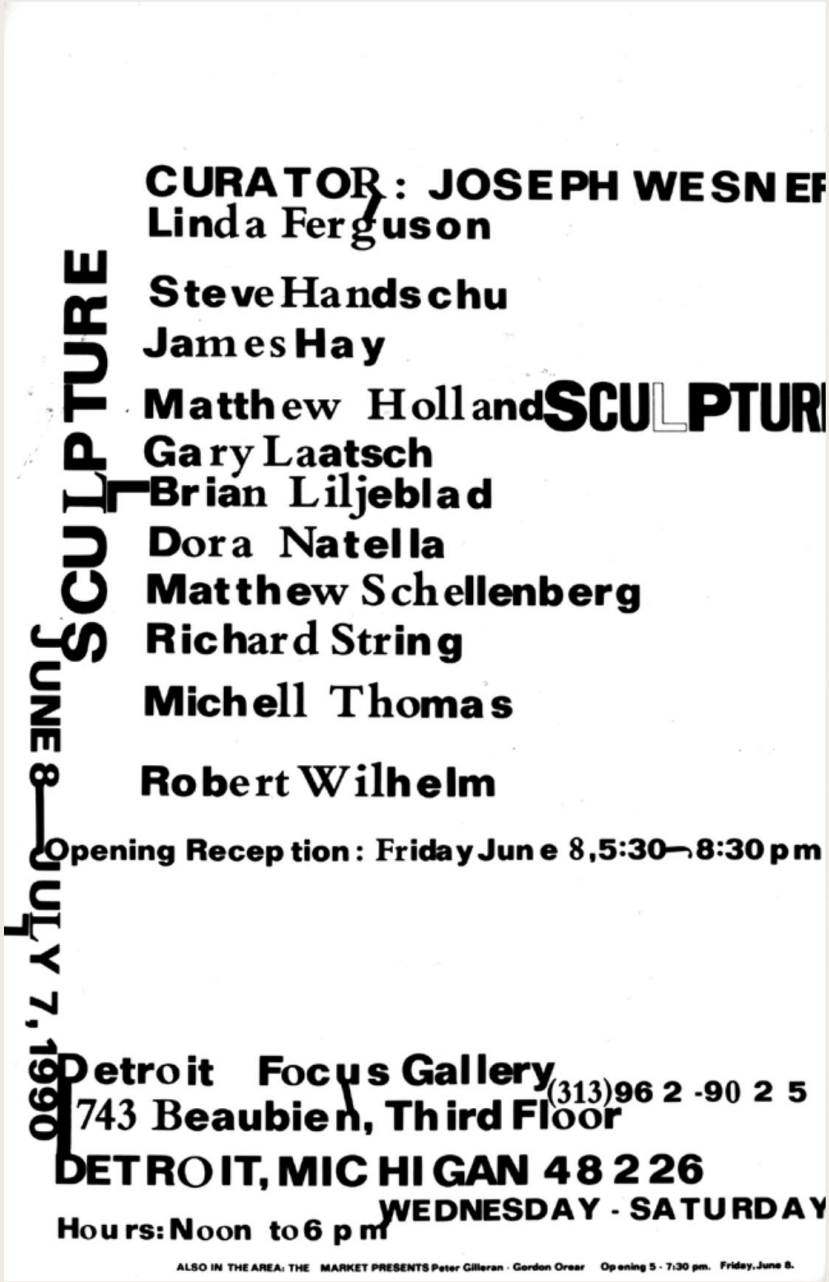
Imperador **Oakland** Emigrado

No início da década de 1990, com a introdução de impressoras a laser de alta resolução e tecnologias de fontes de contorno, como PostScript, os designers de tipos estavam menos limitados por saídas de baixa resolução. Embora vários sistemas de sinalização e dispositivos de saída digital ainda hoje dependam de fontes bitmap, é o fascínio pelas estruturas geométricas programadas que permitiu que os formatos bitmap continuassem a evoluir como um espírito visual na mídia impressa e digital.

Viver com computadores dá ideias engraçadas. —wim crouwel, 1967

Machine Translated by Google

danos e defeitos



Ed Fella *produziu um corpo de tipografia experimental que influenciou fortemente o design de fontes na década de 1990. Seus pôsteres para a Detroit Focus Gallery apresentam formas danificadas e defeituosas, desenhadas à mão ou retiradas de fotocópias de terceira geração ou de folhas de letras de transferência. Coleção do Cooper-Hewitt, Museu Nacional do Design.*

Machine Translated by Google

digite como narrativa

No início da década de 1990, à medida que as ferramentas de design digital começaram a apoiar a reprodução e integração perfeitas dos meios de comunicação, muitos designers ficaram insatisfeitos com superfícies limpas e imaculadas, procurando, em vez disso, mergulhar a letra no mundo duro e cáustico dos processos físicos. As letras, que durante séculos buscaram a perfeição em tecnologias cada vez mais exatas, ficaram arranhadas, dobradas, machucadas e poluídas.

Template Gothic: tecnologia falha

A fonte Template Gothic de Barry Deck, projetada em 1990, é baseada em letras desenhadas com um estêncil de plástico. A fonte refere-se, portanto, a um processo que é ao mesmo tempo mecânico e manual. Deck projetou o Template Gothic enquanto era aluno de Ed Fella, cujos pôsteres experimentais inspiraram uma geração de tipógrafos digitais. Depois que o Template Gothic foi lançado comercialmente pela Emigre Fonts, seu uso se espalhou pelo mundo, tornando-o um emblema da tipografia digital da década de 1990.

História Morta: alimentando-se do passado

A fonte Dead History de P. Scott Makela, também projetada em 1990, é um pastiche de duas fontes existentes: a tradicional fonte serifada Centennial e o clássico pop VAG Rounded. Ao manipular os vetores de fontes prontas, Makela adotou a estratégia de amostragem empregada na arte e na música contemporâneas. Ele também abraçou o peso da história e dos precedentes, que desempenham um papel em quase todas as inovações tipográficas.

CcDdEeFfGgHhIiJjKk

Os tipógrafos holandeses Erik van Blokland e Just van Rossum combinaram os papéis de designer e programador, criando fontes que abraçam o acaso, a mudança e a incerteza. Sua fonte Beowulf de 1990 foi a primeira de uma série de fontes com contornos aleatórios e comportamentos programados.

Os métodos industriais de produção de tipografia significavam que todas as letras tinham que ser idênticas.... A tipografia é agora produzida com equipamentos sofisticados que não impõem tais regras. As únicas limitações estão em nossas expectativas. —erik van blokland e ap

Machine Translated by Google

de volta ao trabalho

Embora a década de 1990 seja mais lembrada por imagens de caos e decadência, designers sérios de tipos continuaram a construir fontes de uso geral projetadas para acomodar confortavelmente grandes corpos de texto. Essas famílias de tipos robustos fornecem aos designers gráficos paletas flexíveis de formatos de letras.

Sra. Eaves: *mulher* trabalhadora procura companheiro confiável

Licko produziu reavivamentos históricos durante a década de 1990 ao lado de seus rostos experimentais. Sua fonte de 1996, Mrs Eaves, inspirada nos tipos de Baskerville do século XVIII, tornou-se uma das fontes mais populares de seu tempo. Em 2009, Mrs Eaves foi acompanhada por Mr Eaves, uma versão sem serifa do favorito feminino.

Quadraat: barroco **hardcore** *para todos os fins*

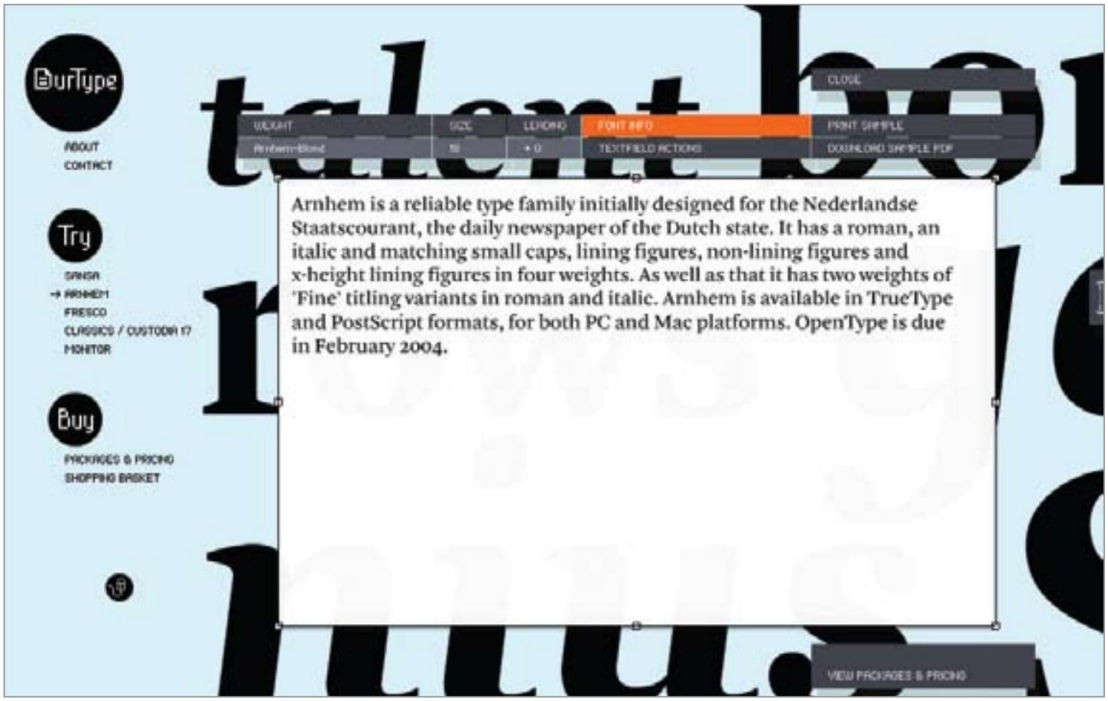
O Quadraat de Fred Smeijers (acima) e o Scala de Martin Majoor (usado no texto deste livro) oferecem interpretações nítidas da tradição tipográfica. Essas fontes remetem à impressão do século XVI de um ponto de vista contemporâneo, como pode ser visto em suas serifas decididamente geométricas e desenhadas de forma simples. Introduzida em 1992, a família Quadraat logo se expandiu para incluir formas sem serifa em vários pesos e estilos.

Gotham: curvas do colarinho azul

Em 2000, Tobias Frere-Jones apresentou Gotham, derivado de cartas encontradas no Terminal Rodoviário Port Authority na cidade de Nova York. Com seu estilo distinto, porém utilitário, Gotham se tornou a fonte da campanha presidencial de Barack Obama em 2008. Em 2009, a Primeira Família da tipografia tinha mais de cinquenta pesos e estilos.

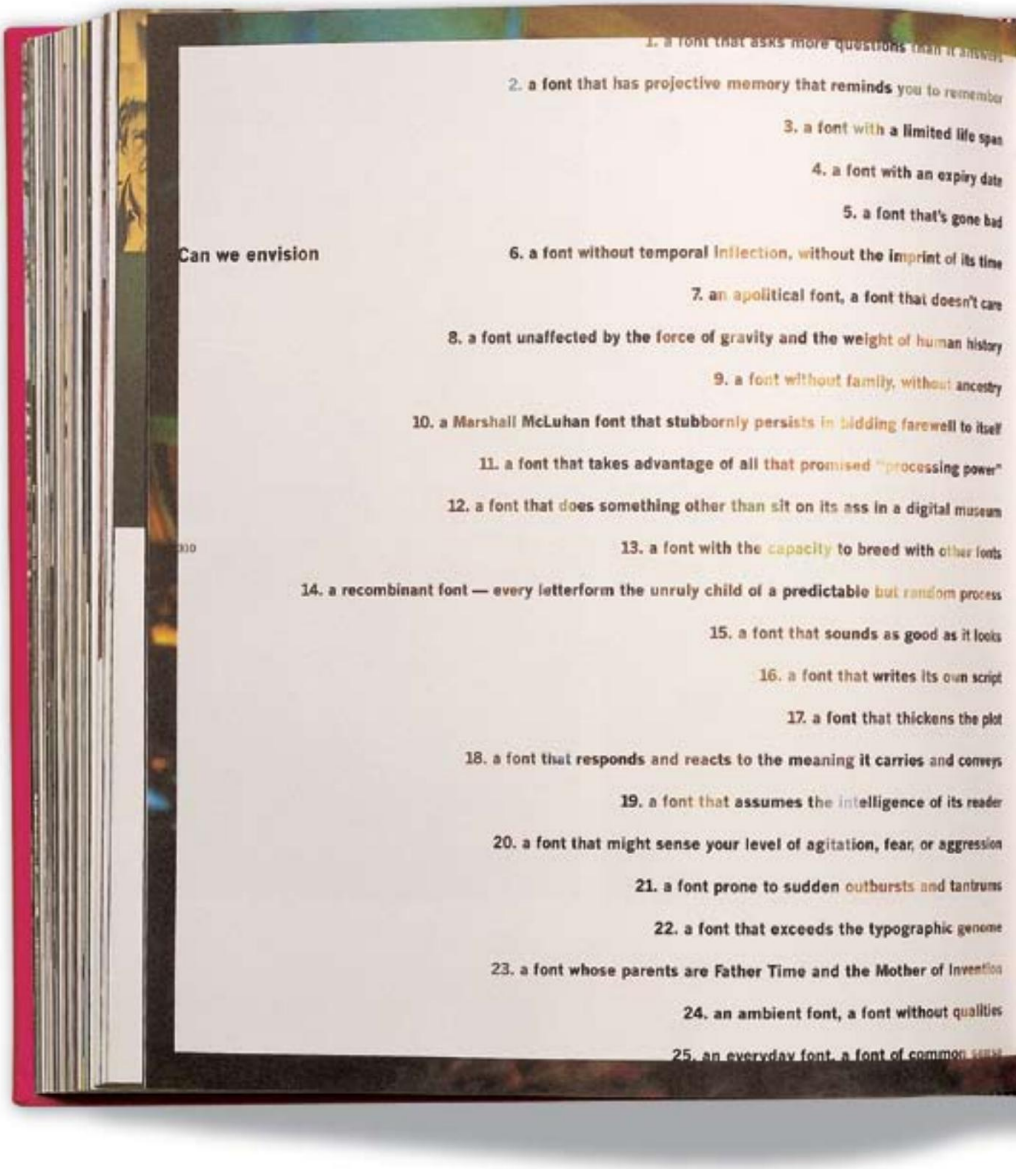
Ao escolher uma fonte, os designers gráficos consideram a história das fontes, suas conotações atuais, bem como suas qualidades formais. O objetivo é encontrar uma correspondência adequada entre o estilo das cartas e a situação social específica e o corpo de conteúdo que definem o projeto em questão. Não existe um manual que atribua um significado ou função fixa a cada fonte; cada designer deve confrontar a biblioteca de possibilidades à luz das circunstâncias únicas de um projeto.

Machine Translated by Google



Site ourtype.com, 2004. Design: Fred Smeijers e Rudy Geeraerts. *Este site baseado em Flash para uma fundição de tipos digitais permite aos usuários testar fontes dinamicamente. Os designers lançaram seu próprio "selo" após criar fontes como Quadraat para FontShop International. Aqui é mostrado Arnhem.*

Machine Translated by Google



1. a font that asks more questions than it answers
2. a font that has projective memory that reminds you to remember
3. a font with a limited life span
4. a font with an expiry date
5. a font that's gone bad

Can we envision

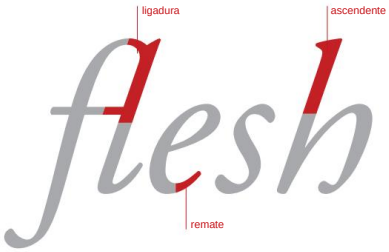
6. a font without temporal inflection, without the imprint of its time
7. an apolitical font, a font that doesn't care
8. a font unaffected by the force of gravity and the weight of human history
9. a font without family, without ancestry
10. a Marshall McLuhan font that stubbornly persists in bidding farewell to itself
11. a font that takes advantage of all that promised "processing power"
12. a font that does something other than sit on its ass in a digital museum
13. a font with the capacity to breed with other fonts
14. a recombinant font — every letterform the unruly child of a predictable but random process
15. a font that sounds as good as it looks
16. a font that writes its own script
17. a font that thickens the plot
18. a font that responds and reacts to the meaning it carries and conveys
19. a font that assumes the intelligence of its reader
20. a font that might sense your level of agitation, fear, or aggression
21. a font prone to sudden outbursts and tantrums
22. a font that exceeds the typographic genome
23. a font whose parents are Father Time and the Mother of Invention
24. an ambient font, a font without qualities
25. an everyday font, a font of common sense

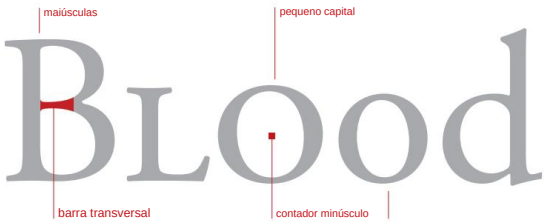
Machine Translated by Google

Livro de estilo de vida, 2000. Design: Bruce Mau. Editora: Phaidon. Fotografia: Dan Meyers. *Neste manifesto pós-industrial, o designer gráfico Bruce Mau imagina uma fonte que ganha vida com inteligência simulada.*

Machine Translated by Google

anatomia





Machine Translated by Google

visualmente falando, as linhas de base e as alturas x determinam as bordas reais do texto

altura do ascendente

Alguns elementos podem estender-se ligeiramente acima da altura da tampa.

altura da tampa

A distância da linha de base até o topo da letra maiúscula determina o tamanho do ponto da letra.

altura do descendente

O comprimento dos descendentes de uma carta contribui para seu estilo e atitude geral.

pele, corpo

x-height *é a altura do corpo principal da letra minúscula (ou a altura de um x minúsculo), excluindo seus ascendentes e descendentes.*

a linha de base *é onde todos os as letras sentam-se. Este é o mais estável eixo ao longo de uma linha de texto e é uma borda crucial para alinhar texto com imagens ou outro texto.*

saliência *As curvas no a parte inferior das letras fica ligeiramente abaixo da linha de base. Vírgulas e ponto e vírgula também cruzam o linha de base. Se uma fonte não fosse posicionada dessa maneira, ela pareceria oscilar precariamente. Sem saliência, as letras arredondadas pareceriam menores do que seus compatriotas de pés chatos.*

Osso

Embora as crianças aprendam a escrever usando papel pautado que divide as letras exatamente ao meio, a maioria dos tipos de letra não é projetada dessa forma. A altura x geralmente ocupa mais da metade da altura da tampa. Quanto maior for a altura x em relação à altura da tampa, maiores serão as letras. Num campo de texto, a maior densidade ocorre entre a linha de base e a altura x.

Ei, olhe!
Eles aumentaram
minha altura x.

Dois blocos de texto geralmente são alinhados ao longo de uma linha de base compartilhada.

Aqui, 14/18 Scala Pro (tipo 14 pts com 18 pts de espaçamento entre linhas) é emparelhado com 7/9 Scala Pro.

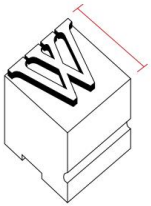
Machine Translated by Google

12 pontos
igual a 1 pica

6 picas
(72 pontos)
equivalem a 1 polegada

Escala de 60 pontos

Um tipo de letra é medido do topo da letra maiúscula até a parte inferior da letra descendente mais baixa, além de um pequeno espaço de buffer.



No tipo de metal, o tamanho do ponto é a altura do tipo de lesma.

altura As tentativas de padronizar a medição do tipo começaram no século XVIII. O *sistema de pontos* é o padrão usado hoje. Um *ponto* equivale a 1/72 polegada ou 0,35 milímetros. Doze pontos equivalem a uma *pica,* a unidade comumente usada para medir larguras de colunas.

A tipografia também pode ser medida em polegadas, milímetros ou pixels. A maioria dos aplicativos de software permite que o projetista escolha uma unidade de medida preferida; picas e pontos são padrões padrão.

alerta nerd:

abreviando picas e pontos

8 picas = 8p
8 pontos = p8, 8 pontos
8 paicas, 4 pontos = 8p4
Helvética de 8 pontos com 9 pontos de espaçamento entre linhas = 8/9 Helvética

Grande carga

interestadual preto

A largura definida é o corpo da letra mais o espaço ao lado dela.

maço apertado

preto interestadual comprimido

As letras na versão compactada do tipo de letra têm uma largura definida mais estreita.

Grande carga

maço apertado

tipo crime

escala horizontal e vertical

As proporções das letras foram distorcidas digitalmente para criar letras mais largas ou mais estreitas.

largura Uma letra também possui uma medida horizontal, chamada *largura definida.* A largura definida é o corpo da letra mais um espaço que a protege de outras letras. A largura de uma letra é intrínseca às proporções e impressão visual da fonte. Algumas fontes têm uma largura estreita e outras largas.

Você pode alterar a largura definida de um tipo de letra brincando com sua escala horizontal ou vertical. No entanto, isso distorce a espessura da linha das letras, forçando os elementos pesados a se tornarem finos e os elementos finos a se tornarem grossos. Em vez de Ao torturar um formato de letra, escolha um tipo de letra que tenha as proporções que você procura, como condensado, compactado, largo ou estendido.

Machine Translated by Google

Scala pro de 32 pontos, regular interestadual de 32 pontos

Bodoni de 32 pontos

Sra. beirais de 32 pontos

Pareço gordo neste parágrafo?

Quando duas fontes são definidas no mesmo tamanho de ponto, uma geralmente parece maior que a outra. As diferenças na altura x, espessura da linha e largura definida afetam a escala aparente das letras.

A senhora deputada Eaves rejeita o apetite do século XX por alturas X superdimensionadas. Esta fonte, inspirada nos designs de Baskerville do século XVIII, leva o nome de Sarah Eaves, amante, governanta e colaboradora de Baskerville.
O casal viveu junto por dezesseis anos antes de se casar em 1764.

Senhor Grande versus *Sra* .

Helvética de 32 pontos

Sra. beirais de 32 pontos

Sr. beirais de 32 pontos

A altura x de um tipo de letra afeta seu tamanho aparente, sua eficiência de espaço e seu impacto visual geral. Assim como as bainhas e os estilos de cabelo, a altura x entra e sai de moda. Corpos de tipos maiores tornaram-se populares em meados do século XX, fazendo com que os formatos das letras parecessem maiores, maximizando a área dentro do tamanho geral dos pontos.

Fontes com alturas x pequenas, como Mrs Eaves, usam o espaço de forma menos eficiente do que aquelas com corpos inferiores grandes. No entanto, suas proporções delicadas possuem um encanto lírico.

14/12 Sra. beirais

Assim como sua adorável esposa, MR EAVES tem cintura baixa e corpo pequeno. Seu espaçamento solto entre letras também o faz trabalhar bem com seu companheiro.

12/14 helvética

Devido à sua enorme altura x, a Helvetica pode permanecer legível em tamanhos pequenos. Definida em 8 pontos para uma legenda de revista, Helvetica pode parecer bastante elegante. No entanto, o mesmo tipo de letra pode parecer volumoso e sem graça, tendo 12 pontos de altura em um cartão de visita.

8/10 helvética

O tamanho padrão do tipo em muitos aplicativos de software é 12 pts. Embora isso geralmente crie um tipo legível em telas, o tipo de texto de 12 pontos geralmente parece grande e forte na impressão. Tamanhos entre 9 e 11 pts são comuns para texto impresso. Esta legenda tem 7,5 pts.

14/12 senhor beirais

O tamanho de uma fonte é uma questão de contexto. Uma linha de texto que parece minúscula na tela de uma televisão pode aparecer adequadamente dimensionada em uma página de texto impresso. Proporções menores afetam a legibilidade e também o consumo de espaço. Uma altura x diminuta é um luxo que exige sacrifício.

8/10 senhora e senhor beirais

Machine Translated by Google

Todas as fontes mostradas abaixo foram inspiradas nos tipos de impressão de Claude Garamond do século XVI, mas cada uma reflete sua própria época.
As formas enxutas do Garamond 3 apareceram durante a Grande Depressão, enquanto a altura x inflada do ITC Garamond se tornou um ícone do extravagante década de 1970.

Vinhas da Ira

Garamond de 30 pontos 3 Garamond itc de 30 pontos

garamond no século XX: variações sobre um tema

Década de 1930: Franklin D. Roosevelt, Salvador Dalí, Duque

Garamond 3 de 18 pontos, *projetado por Morris Fuller Benton e Thomas Maitland Cleland para ATF, 1936*

Ellington, *Scarface,* frango e waffles, ombreiras, rádio.

Década de 1970: Richard Nixon, Claes Oldenburg, Van Halen,

Garamond itc de 18 pontos, *desenhado por Tony Stan, 1976*

O Poderoso Chefão, calça boca de sino, guacamole, sitcoms.

Década de 1980: Margaret Thatcher, Barbara Kruger, Madonna,

Adobe Garamond de 18 pontos, *projetado por Robert Slimbach, 1989*

Blue Velvet, ombreiras, salada de macarrão, editoração eletrônica.

Anos 2000: Osama Bin Laden, Matthew Barney, o Branco

Subtítulo Adobe Garamond Premiere Pro Medium de 18 pontos, *projetado por Robert Slimbach, 2005*

Stripes, The Sopranos, mom jeans, tomates tradicionais, Twitter.

Machine Translated by Google

Uma família de tipos com *tamanhos ópticos* possui estilos diferentes para tamanhos de saída diferentes. O designer gráfico seleciona um estilo com base no contexto. Os tamanhos ópticos projetados para títulos ou exibição tendem a ter formas delicadas e líricas, enquanto os estilos criados para texto e legendas são criados com traços mais pesados.

Nenhum *trabalho Muito pequeno*

Bodoni de 48 pontos

Bodoni de 8 pontos

tipo crime

Algumas fontes que funcionam bem em tamanhos grandes parecem muito frágeis quando reduzidas.

tamanhos ópticos

as manchetes são prima-donas magras e tensas.

Tela Adobe Garamond Premiere Pro de 27 pontos

subtítulos são personagens coadjuvantes brincalhões.

Subtítulo Adobe Garamond Premiere Pro de 27 pontos

O texto é o homem comum do palco impresso.

Adobe Garamond Premiere Pro Regular de 27 pontos

As legendas ficam pesadas para desempenhar pequenos papéis.

Legenda profissional do Adobe Garamond Premiere de 27 pontos

10 pontos

Na era dos tipos de metal, os designers de tipos criaram um punção diferente para cada tamanho de tipo, ajustando seu peso, espaçamento e outros recursos. Cada tamanho exigia um design de fonte exclusivo.

monitor adobe garamond premiere pro

Quando o processo de design de tipos foi automatizado no século XIX, muitos fundadores de tipos economizaram simplesmente ampliando ou reduzindo um design básico para gerar tamanhos diferentes.

adobe garamond premiere pro normal

Essa abordagem mecanizada para o tamanho dos tipos tornou-se a norma para a produção de tipos fotográficos e digitais. Quando uma letra em tamanho de texto é ampliada para proporções de pôster, seus traços finos tornam-se muito pesados (e vice-versa).

Adobe Garamond Premiere Pro Legenda

8 pontos

Um estilo de exibição ou título parece fino e fraco quando definido em tamanhos pequenos. Os estilos de exibição devem ser usados em 24 pontos. e maior.

Os estilos de texto básico são projetados para tamanhos que variam de 9 a 14 pts. Suas características são fortes e carnudas, mas não muito assertivas.

Os estilos de legenda são criados com a espessura de traço mais pesada. Eles são projetados para tamanhos que variam de 6 a 8 pontos.

80 pontos

A

A

A

Machine Translated by Google

Escala é o tamanho dos elementos de design em comparação com outros elementos de um layout, bem como com o contexto físico da obra. A escala é relativa. O tipo de 12 pontos exibido em um monitor de 32 polegadas pode parecer muito pequeno, enquanto o tipo de 12 pontos impresso em uma página de livro pode parecer flácido e com excesso de peso. Os designers criam hierarquia e contraste brincando com a escala das letras. Mudanças na escala ajudam a criar contraste visual, movimento e profundidade, bem como expressam hierarquias de importância. A escala é física. As pessoas julgam intuitivamente o tamanho dos objetos em relação aos seus próprios corpos e ambientes.

O MUNDO É PLANO

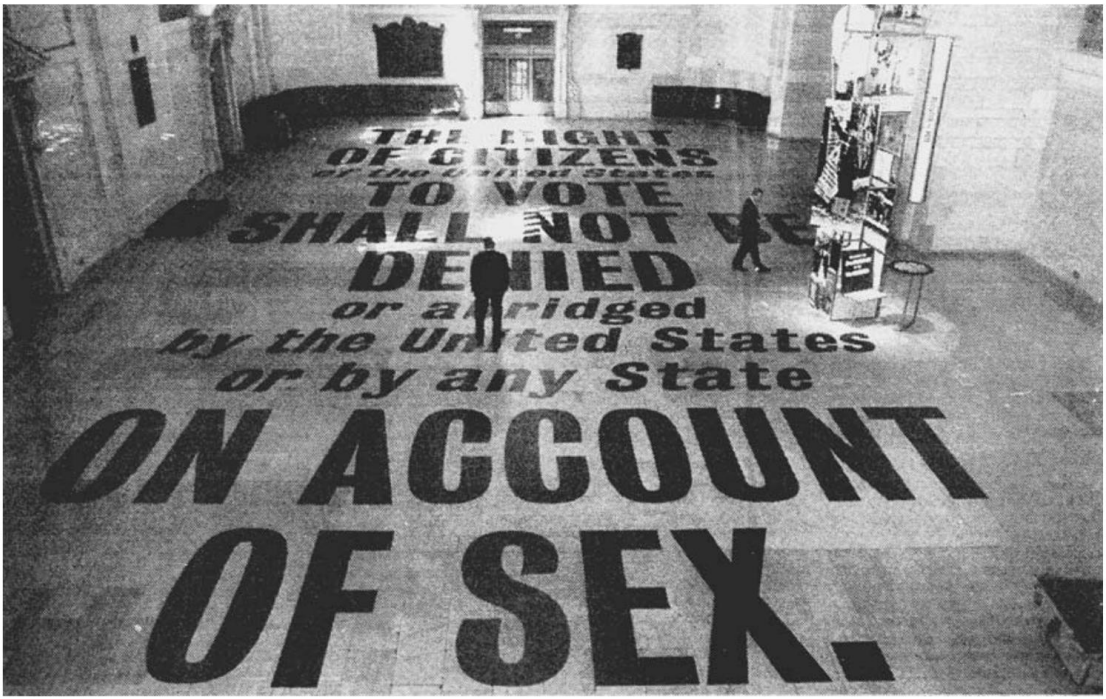
tipo crime

Diferenças mínimas no tamanho do tipo fazem com que este design pareça provisório e arbitrário.

O MUNDO É PLANO

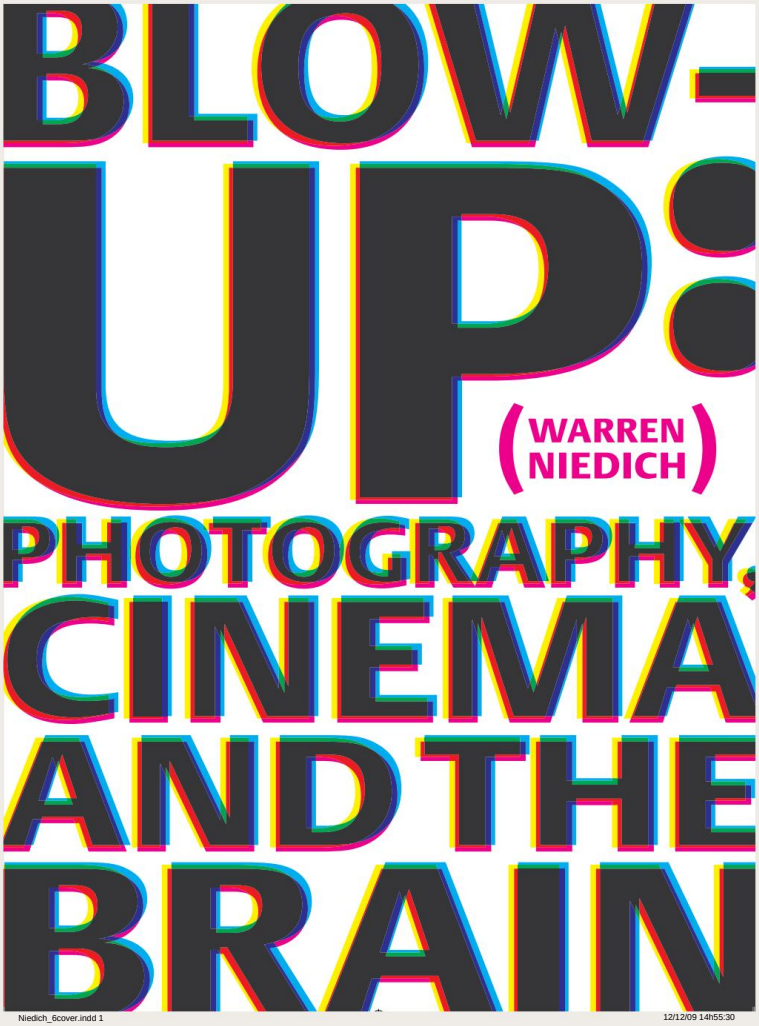
contraste de escala

O forte contraste entre os tamanhos dos tipos confere a esse design dinamismo, determinação e profundidade.



a xix alteração Instalação tipográfica na Grand Central Station, Nova York, 1995. Designer: Stephen Doyle. Patrocinadores: Divisão de Mulheres do Estado de Nova York, Autoridade de Transporte Metropolitano, Revlon e Merrill Lynch. *Texto em grande escala cria impacto nesta instalação pública.*

Machine Translated by Google



explosão: fotografia, cinema e o cérebro

Capa do livro, 2003. Designers: Paul Carlos e Urshula Barbour/Pure + Applied. Autor: Warren Niedich. *Cortar as letras aumenta seu senso de escala. As cores sobrepostas sugerem um detalhe extremo de um processo impresso ou fotográfico.*

Machine Translated by Google

escala

Escritório das Nações Unidas sobre Drogas e Crime (UNODC)
Mapas, 2009. Design: Harry Pearce e Jason Ching/ Pentagrama.
Esta série de cartazes para o Escritório das Nações Unidas sobre Drogas e Crime utiliza escala tipográfica para comparar programas de tratamento de drogas, incidência de HIV e outros dados em todo o mundo. Os designers construíram mapas mundiais simples a partir de códigos de abreviaturas de países (GBR, EUA, RUS, etc.). Os cartazes destinam-se especificamente à polícia russa, cujo país tem um histórico fraco no tratamento da toxicodependência. Note-se a elevada incidência de VIH na Rússia e a baixa disponibilidade de programas de reabilitação de dependências.

Machine Translated by Google

revólver: Zeitschrift für
filme (revista para filme)
Revista, 1998–2003.
Designer: Gerwin Schmidt.
Esta revista é criada por e para diretores de cinema. O contraste entre os tipos grandes e as páginas pequenas cria drama e surpresa.

Machine Translated by Google

sabon Baskerville Clarendon Bodoni

Aa aa aa

estilo humanista ou antigo

As fontes romanas dos séculos XV e XVI emulavam a caligrafia clássica. Sabon foi desenhado por Jan Tschichold em 1966, baseado nas fontes do século XVI de Claude Garamond.

transitório

Essas fontes têm serifas mais nítidas e um eixo mais vertical do que as letras humanistas. Quando as fontes de John Baskerville foram introduzidas em meados do século XVIII, suas formas nítidas e alto contraste foram consideradas chocantes.

moderno

As fontes desenhadas por Giambattista Bodoni no final do século XVIII e início do século XIX são radicalmente abstratas. Observe as serifas finas e retas; eixo vertical; e contraste nítido de traços grossos a finos.

Um sistema básico de classificação de tipos de letra foi concebido no século XIX, quando os impressores procuraram identificar uma herança para o seu próprio ofício análoga à da história da arte. As formas das letras *humanistas* estão intimamente ligadas à caligrafia e ao movimento da mão. *Transitório* e as fontes *modernas* são mais abstratas e menos orgânicas. Esses três grupos principais correspondem aproximadamente aos períodos da Renascença, do Barroco e do Iluminismo na arte e na literatura. Desde então, historiadores e críticos da tipografia propuseram esquemas mais refinados que tentam capturar melhor a diversidade das formas das letras. Os designers dos séculos XX e XXI continuaram a criar novos tipos de letra baseados em características históricas.

gill sans helvética futuro

Ah

serifa egípcia ou laje

Numerosas fontes ousadas e decorativas foram introduzidas no século XIX para uso em publicidade. As fontes egípcias têm serifas pesadas e semelhantes a placas.

Aa aa aa

humanista sem serifa

As fontes sem serifa tornaram-se comuns no século XX. Gill Sans, desenhado por Eric Gill em 1928, possui características humanistas. Observe o contador pequeno e cadenciado na letra a e as variações caligráficas na espessura da linha.

transição sem serifa

Helvetica, projetada por Max Miedinger em 1957, é uma das fontes mais utilizadas no mundo. Seu caráter uniforme e vertical a torna semelhante às letras serifadas de transição. Essas fontes também são chamadas de "anônimas sem serifa".

geométrica sem serifa

Alguns tipos sem serifa são construídos em torno de formas geométricas. Em Futura, desenhado por Paul Renner em 1927, os Os são círculos perfeitos e os picos do A e M são triângulos agudos.

Machine Translated by Google

fontes clássicas

Sabon

14 pontos

Este não é um livro sobre fontes. É um livro sobre como usá-los. As fontes são recursos essenciais para o designer gráfico, assim como o vidro, a pedra, o aço e outros materiais são empregados pelo arquiteto.

sábado 12/09

Selecionar o tipo com inteligência e sabedoria requer conhecimento de como e por que os formatos das letras evoluíram.

09/07

Baskerville

14 pontos

Este não é um livro sobre fontes. É um livro sobre como usá-los. As fontes são recursos essenciais para o designer gráfico, assim como o vidro, a pedra, o aço e outros materiais são empregados pelo arquiteto.

Baskerville 12/09

Selecionar o tipo com inteligência e sabedoria requer conhecimento de como e por que os formatos das letras evoluíram.

09/07

Bodoni

14 pontos

Este não é um livro sobre fontes. É um livro sobre como usá-los. As fontes são recursos essenciais para o designer gráfico, assim como o vidro, a pedra, o aço e outros materiais são empregados pelo arquiteto. livro bodoni 9.5/12

Selecionar o tipo com inteligência e sabedoria requer conhecimento de como e por que os formatos das letras evoluíram.

7,5/9

Clarendon

14 pontos

Este não é um livro sobre fontes. É um livro sobre como usá-los. As fontes são recursos essenciais para o designer gráfico, assim como o vidro, a pedra, o aço e outros materiais são empregados pelo arquiteto. luz Clarendon 8/12

Selecionando tipo com inteligência e sabedoria requer conhecimento de como e por que as formas das letras evoluíram.

6/9

Gill Sans

14 pontos

Este não é um livro sobre fontes. É um livro sobre como usá-los. As fontes são recursos essenciais para o designer gráfico, assim como o vidro, a pedra, o aço e outros materiais são empregados pelo arquiteto.

Gill sem regular 12/09

Selecionar o tipo com inteligência e sabedoria requer conhecimento de como e por que os formatos das letras evoluíram.

09/07

helvética

14 pontos

Este não é um livro sobre fontes. É um livro sobre como usá-los. As fontes são recursos essenciais para o designer gráfico, assim como o vidro, a pedra, o aço e outros materiais são empregados pelo arquiteto.

Helvética regular 8/12

Selecionar o tipo com inteligência e sabedoria requer conhecimento de como e por que os formatos das letras evoluíram.

6/9

Futuro

14 pontos

Este não é um livro sobre fontes. É um livro sobre como usá-los. As fontes são recursos essenciais para o designer gráfico, assim como o vidro, a pedra, o aço e outros materiais são empregados pelo arquiteto. futuro livro 8.5/12

Selecionar o tipo com inteligência e sabedoria requer conhecimento de como e por que os formatos das letras evoluíram.

6,5/9

Machine Translated by Google

No século XVI, os impressores começaram a organizar as fontes romanas e itálicas em famílias correspondentes. O conceito foi formalizado no início do século XX.

anatomia de uma família de tipos

Adobe Garamond Pro, *projetado por Robert Slimbach, 1988*

A forma romana é o núcleo ou lombada do qual deriva uma família de fontes.

adobe garamond pro normal

A forma romana, também chamada de simples *ou* regular, *é a versão vertical padrão de uma fonte. Normalmente é concebido como o pai de uma família maior.*

As letras itálicas, baseadas na escrita cursiva, têm formas distintas do romano.

adobe garamond pro itálico

A forma itálica é usada para dar ênfase. Especialmente entre faces serifadas, muitas vezes emprega formas e traços distintos de sua contraparte romana. Observe as diferenças entre o a romano e o itálico.

ÿÿÿÿÿ ÿÿÿÿ ÿÿÿÿ ÿ ÿÿÿÿÿÿ ÿÿÿÿ ÿÿ ÿÿÿÿÿÿÿ ÿÿ o ÿ- ÿÿÿÿÿÿ.

adobe garamond pro regular (todas em versalete)

Versaletes (maiúsculas) são projetadas para integração com uma linha de texto, onde maiúsculas em tamanho real se destacariam de maneira estranha. As letras maiúsculas são ligeiramente mais altas que a altura x das letras minúsculas.

Fontes em negrito (e seminegrito) são usadas para dar ênfase dentro de uma hierarquia.

adobe garamond pro negrito e semibold

Versões em negrito de fontes de texto tradicionais foram adicionadas no século XX para atender à necessidade de formas enfáticas. As famílias sem serifa geralmente incluem uma ampla variedade de gramaturas (fino, negrito, preto, etc.).

Cada fonte em negrito (e seminegrito) também precisa incluir uma versão em itálico.

adobe garamond pro negrito e semibold itálico

O designer da fonte tenta fazer com que as duas versões em negrito pareçam semelhantes em comparação com a romana, sem tornar a forma geral muito pesada. Os balcões precisam ficar limpos e abertos em tamanhos pequenos. Muitos designers preferem não usar versões em negrito e seminegrito de fontes tradicionais como Garamond, porque esses pesos são estranhos às famílias históricas.

Itálico não é inclinadocartas.

verdadeiro itálico

tipo crime:

pseudo itálico

As formas largas e desajeitadas dessas letras distorcidas mecanicamente parecem forçadas e pouco naturais.

Alguns *itálicos* não são nem um pouco *inclinados* .

Na família de tipos *Quadraat,* a forma *itálica* é *vertical.*

quadraat, *projetado por Fred Smeijers, 1992.*

Machine Translated by Google

Capa da revista mcsweeney, 2002. Design: Dave Eggers.
Esta capa de revista usa a família tipográfica Garamond 3 em vários tamanhos. Embora a fonte seja clássica e conservadora, o layout obsessivo e ligeiramente perturbado é distintamente contemporâneo.

Machine Translated by Google

A face de um livro romano tradicional normalmente tem uma família pequena - um grupo íntimo que consiste em estilos romano, itálico, versalete e, possivelmente, negrito e seminegrito (cada um com uma variante em itálico). As famílias sem serifa geralmente vêm em muito mais pesos e tamanhos, como fino, leve, preto, comprimido e condensado. Uma *superfamília* consiste em dezenas de fontes relacionadas em vários pesos e/ou larguras, muitas vezes com versões sem serifa e serifa. Maiúsculas minúsculas e numerais sem forro (antes encontrados apenas em fontes serifadas) estão incluídos nas versões sem serifa de Thesis, Scala Pro e muitas outras superfamílias contemporâneas.

anatomia de uma superfamília

escala

Scala Itálico

Tampas Scala

Scala Negrito

scala pro, desenhado por Martin Majoor, inclui Scala (1991) e Scala Sans (1993). As formas com serifa e sem serifa têm uma lombada comum. Scala Pro (formato OpenType) foi lançado em 2005.

Scala sem luz

Escala Sans

Scala Sans Condensado

Estilo da fonte Scala Sans Cond Bold

Scala Sans Bold

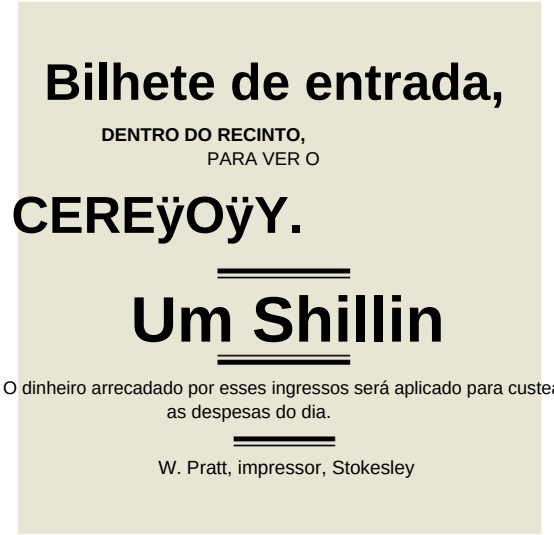
Scala Sans Preto

Cristal de joia SCala

scala jóia diamante

scala jóia pérola

Safira joia Scala



univers *foi desenhado pelo tipógrafo suíço Adrian Frutiger em 1957. Ele projetou vinte e uma versões de Univers, em cinco pesos e cinco larguras. Enquanto alguns tipos de famílias crescem com o tempo, o Univers foi concebido como um sistema total desde o seu início.*

TRILOGY, *uma superfamília projetada por Jeremy Tankard em 2009, é inspirada em três estilos de tipografia do século XIX: sem serifa, egípcio e rosto gordo. A inclusão do estilo de face gorda, com suas serifas finas e verticais ultralargas, dá a esta família um toque incomum.*

Machine Translated by Google

anatomia de uma superfamília

Este não é um livro sobre fontes. É um livro sobre como usá-los. Fontes

A serifa média romana

são recursos essenciais para o designer gráfico, assim como vidro, pedra, aço e

O Serif médio itálico

outros materiais são empregados pelo arquiteto. alguns designers criam

The Serif médio versalete

suas próprias fontes personalizadas. Mas a maioria

O romano negro serifado

designers gráficos explorarão o vasto

O Serif romano extra ousado

armazenamento de fontes já existentes,

O Serif negrito romano

escolhendo e combinando cada um com

O Serif semi negrito romano

em relação ao público ou situação.

A serifa média romana

Selecionando o tipo com inteligência e sabedoria

O Serif semi leve

requer conhecimento de como e por que

O romano claro serifado

as formas das letras evoluíram. A história

O Serif romano extra leve

da tipografia reflete uma tensão contínua entre a mão e a máquina, o

o sem médio romano

orgânico e geométrico, o corpo humano e o sistema abstrato. Essas tensões

o sans médio itálico

marcou o nascimento das cartas impressas há cinco séculos e continuam a

os sem letras maiúsculas médias

energize a tipografia hoje. Escrita

o sem romance negro

no Ocidente foi revolucionado cedo

o romano sem negrito extra

na Renascença, quando Johannes

o sem negrito romano

Gutenberg introduziu tipos móveis

o romano sem negrito semi

Na Alemanha. Considerando que documentos e

o sem médio romano

livros já haviam sido escritos por

o sans semi light romano

mão, a impressão com tipos mobilizou todos

o sem luz romana

das técnicas de produção em massa.

o sem extra light romano

Tese, *desenhada por Lu(cas) de Groot, 1994*

Machine Translated by Google

Uma palavra definida em MAIÚSCULAS no texto corrido pode parecer grande e volumosa, e UM CONJUNTO DE PASSAGEM LONGA INTEIRAMENTE EM MAIÚSCULAS PODE PARECER COMPLETAMENTE INSANO. As letras maiúsculas são projetadas para corresponder à altura x das letras minúsculas. Os designers, apaixonados pelas proporções quadradas das verdadeiras versaletes, empregam-nas não apenas em corpos de texto, mas também em subtítulos, assinaturas, convites e muito mais. Em vez de misturar versalete com

Maiúsculas, muitos designers preferem usar todas as letras minúsculas, criando uma linha limpa, sem elementos ascendentes. O InDesign e outros programas permitem que os usuários criem FALSE SMALL CAPS com o pressionar de um botão; essas LETRAS SCRAWNY parecem fora do lugar.

CAPITAL
investimento
CAPITAL
punição
CAPITAL
crime

tipo crime

Nesta pilha de letras minúsculas e maiúsculas, os espaços entre as linhas parecem irregulares porque as maiúsculas são altas, mas não têm descendentes.

CAPITAL
investimento
CAPITAL
punição
CAPITAL
crime

liderança ajustada

O entrelinhamento foi ajustado mudando seletivamente as linhas de base das letras maiúsculas para fazer com que o espaço entre as linhas parecesse uniforme.

pseudo small caps são versões reduzidas de FULL-SIZE CAPS.

tipo crime

pseudo versalete

Helvetica nunca foi concebida para incluir versaletes. Esses personagens gerados automaticamente parecem insignificantes e famintos; eles são uma abominação contra a natureza.

as verdadeiras letras maiúsculas integram-se pacificamente com letras minúsculas.

versalete, escala Pro

Use versalete somente quando estiverem oficialmente incluídos na família de tipos. Ao trabalhar com fontes OpenType (denominadas Pro), acesse versalete no InDesign por meio do menu Opções de caractere> OpenType. Os formatos mais antigos listam versalete como um arquivo separado no menu Tipo> Fonte.

revista nova iorque

Design: Chris Dixon, 2009.

Este detalhe da página mistura tipos serifados da família Miller (incluindo versaletes verdadeiros) com a família sem serifa Verlag.

Machine Translated by Google

LINHAS DE TEXTO CONFIGURADAS EM MAIÚSCULAS podem ser bem espaçadas porque NÃO TÊM ASCENDENTES OU DESCENDENTES

revista de diversão

Projeto: Alice Litscher, 2009.
Esta revista de cultura francesa emprega uma mistura surpreendente de letras maiúsculas Didot em romano e itálico. O texto corrido é definido em Glypha.

Machine Translated by Google

misturando fontes

Combinar fontes é como fazer uma salada. Comece com um pequeno número de elementos que representem diferentes cores, sabores e texturas. Esforce-se pelo contraste em vez da harmonia, procurando diferenças enfáticas em vez de transições piegas. Dê a cada ingrediente um papel a desempenhar: tomate doce, pepino crocante e o choque picante de uma anchova ocasional. Ao misturar fontes na mesma linha, os designers geralmente ajustam o tamanho dos pontos para que as alturas x se alinhem. Ao colocar fontes em linhas separadas, muitas vezes faz sentido criar contraste na escala

bem como estilo ou peso. Experimente misturar tipos grandes e claros com tipos pequenos e escuros para obter um cruzamento de sabores e texturas contrastantes.

tipo crime: quem é o responsável por isso?

Uma variante ligeiramente comprimida da fonte primária foi usada para fazer com que a segunda linha se ajustasse melhor (como se não percebêssemos). Ainda outro peso aparece nos resultados financeiros.

misturas unifamiliares

Cremoso e **Extra Crocante** | Diferenças dentro de uma **única família**

univers 47 light condensado e univers 67 negrito condensado

Doce filho **meu** | *Diferenças dentro de uma* **superfamília**

quadraat regular e itálico; quadraat sem negrito

Macarrão com **Molho de Batata** | *Sem graça e* ***mais branda***

helvetica neue 56 médio e helvetica neue 75 negrito

tipo crime

Essas fontes são da mesma família, mas têm peso muito próximo para serem bem misturadas.

misturas multifamiliares

Jack Sprat e sua **esposa voluptuosa** | **Contraste** *bidirecional*

tese serifada extra leve e vag arredondada em negrito

Doce, azedo e **quente** | **Contraste** *de três vias*

bodoni roman, tese serif extra light small caps e futura bold

Senhor Cabeça de Batata e Sra. Pearbutt | *Perto demais para ser confortável*

Adobe Garamond Pro Bold e Adobe Jenson Pro Bold

tipo crime

Esses dois estilos de tipo são muito semelhantes para fornecer um contraponto entre si.

Machine Translated by Google

Glypha Thin, *desenhado por Adrian Frutiger, 1979. A grande escala das letras é contrabalançada pela linha fina do traço.*

Miller Small Caps, *desenhado por Matthew Carter com Jonathan Hoefler e Tobias Frere-Jones, 1997–2000. Conhecida como fonte Scotch Roman, possui serifas nítidas e forte contraste entre grosso e fino.*

Negrito Egípcio Condensado, *uma fonte Linotype baseada em um tipo de letra de 1820. Este rosto peculiar e robusto tem sido usado intermitentemente na* New York Magazine *desde que a publicação foi projetada pela primeira vez por Milton Glaser na década de 1970. Aqui, o tipo ultrapreto definido em um tamanho relativamente pequeno dá uma mordida incisiva na página.*

Verlag, *desenhada por Jonathan Hoefler, 1996. Originalmente encomendada por Abbott Miller para uso exclusivo do Museu Guggenheim, Verlag tornou-se uma fonte de uso geral amplamente utilizada. Suas formas geométricas acessíveis são baseadas nas letras de Frank Lloyd Wright para a fachada do Guggenheim.*

The Word

EDITED BY EMMA PEARSE

EVENTS

BENOIT DENIZET-LEWIS
The Powerhouse Arena, 37 Main St., nr. Water St., Dumbo (718-666-3049)
The writer from *The New York Times Magazine* reads from *American Voyeur: Dispatches From the Far Reaches of Modern Life*, a collection of his analytical reportage on everything from pro-life summer camps to the clothing company Abercrombie & Fitch; *1/13 at 7.*

SOUTHERN WRITERS READING SERIES
Happy Ending Lounge, 302 Broome St., nr. Forsyth St. (212-334-9676)
An open mike for writers from below the Mason-Dixon line, where they'll read and discuss (and drink) all things southern; *1/13 at 8.*

SUZE ORMAN
Barnes & Noble, 33 E. 17th St., nr. Broadway (212-253-0810)
The high priestess of financial invincibility presents her latest, *Women and Money: Owning the Power to Control Your Destiny*; *1/14 at 7.*

MARY JO BANG
McNally Jackson, 52 Prince St., nr. Mulberry St. (212-274-1160)
Two poets in one room: Susan Wheeler hosts a discussion with the spectacularly named National Book Critics Circle Award winner, whose latest collection is titled *The Bride of E*; *1/14 at 7.*

JOYCE CAROL OATES AND ELAINE SHOWALTER
92nd St. Y, 1395 Lexington Ave. (212-415-5500)
What two better authorities to discuss women and writing on the occasion of the publication of Showalter's *A Jury of Her Peers*, a history of American women writers from 1650 to 2000; *1/17 at 11 a.m.*

PATTI SMITH
Barnes & Noble, 33 E. 17th St., nr. Broadway (212-253-0810)
The poet queen of punk reads from her book *Just Kids: From Brooklyn to the Chelsea Hotel, a Life of Art and Friendship*, about the fabulous, rocky friendship with Robert Mapplethorpe; *1/19 at 7. Smith will also appear with the playwright Sam Shepard on January 21 at 8 p.m. at 92nd St. Y, 1395 Lexington Ave. (212-415-5500).*

COUNTESS LUANN DE LESSEPS
Borders, 10 Columbus Circle, nr. Eighth Ave. (212-823-9775)
The Real Housewife of New York, who says that "class is a state of mind," appears in the glamorous flesh to share her intimate knowledge of sophisticated living; *1/21 at 7.*

IN THE FLESH
Happy Ending Lounge, 302 Broome St., nr. Forsyth St. (212-334-9676)
Former sex columnist, editor of *Best Sex Writing 2010*, and blogge
Rachel Kramer Bussel hosts her monthly series of erotic re
this time with the theme of sex and food (and rumo
cupcakes all around); *1/21 at 8.*

NICK FLYNN
BookCourt, 163 Court St., nr. Pacific
The cult hit memoirist (an
Taylor) reads from his late
hitting work about child
obsession with torture,
of the Iraqi men depic
1/22 at 7.

OZZY OSBOU
Borders, 10
The fil

a palavra: revista de Nova York Design: Chris Dixon, 2010.
Este detalhe de página com intenso conteúdo mistura quatro famílias de tipos diferentes de vários pontos da história, desde o primeiro rosto publicitário Egyptian Bold Condensed até o funcional contemporâneo sans Verlag. Esses diversos ingredientes são misturados aqui em diferentes escalas para criar tensão e contraste tipográficos.

Machine Translated by Google

números

Os numerais alinhados ocupam larguras uniformes de espaço, permitindo que os números se alinhem quando tabulados em colunas. Eles foram introduzidos na virada do século XX para atender às necessidades dos negócios modernos. Os números de revestimento têm a mesma altura das letras maiúsculas, por isso às vezes parecem grandes e volumosos quando aparecem em texto corrido.

Números sem forro, também chamados de *texto* ou *estilo antigo* numerais, têm ascendentes e descendentes, como letras minúsculas. Os números sem forro voltaram a ser populares na década de 1990, valorizados por sua aparência idiossincrática e sua atitude tipográfica tradicional. Assim como as letras, os números do estilo antigo são proporcionais; cada um tem sua própria largura definida.

texto definido com algarismos alinhados

Qual é o custo da *Guerra e da Paz?* O preço de capa da edição em brochura Modern Library Classics é de US$ 15,00, com desconto de 32% pela Amazon para US$ 10,50. Mas e quanto ao custo humano em termos de horas desperdiçadas na leitura de uma obra de ficção literária de grandes dimensões? Se você consegue ler 400 palavras por minuto, o dobro da média, levará 1.476 minutos (24,6 horas) para ler *Guerra e Paz.* Dedicando apenas quatro horas por dia à tarefa, você poderia terminar o trabalho em pouco mais de seis dias. Se você ganhar US$ 7,25 por hora (salário mínimo nos EUA), o custo da leitura de *Guerra e Paz* será de US$ 184,50 (€ 130,4716, £ 11,9391 ou ¥ 17676,299).

O Adobe Garamond Pro *inclui números com e sem forro, permitindo que os designers escolham um estilo de acordo com as circunstâncias do projeto. Os números de revestimento parecem grandes, porque têm a altura das letras maiúsculas.*

texto definido com números não alinhados

Qual é o custo da *Guerra e da Paz?* O preço de capa da edição em brochura Modern Library Classics é de US$ 15,00, com desconto de 32% pela Amazon para US$ 10,50. Mas e quanto ao custo humano em termos de horas desperdiçadas na leitura de uma obra de ficção literária de grandes dimensões? Se você consegue ler 400 palavras por minuto, o dobro da média, levará 1.476 minutos (24,6 horas) para ler *Guerra e Paz.* Dedicando apenas quatro horas por dia à tarefa, você poderia terminar o trabalho em pouco mais de seis dias. Se você ganhar US$ 7,25 por hora (salário mínimo nos EUA), o custo da leitura de *Guerra e Paz* será de US$ 184,50 (€ 130,4716, £ 11,9391 ou ¥ 17676,299).

Os números sem forro integram-se visualmente ao texto. Diferentes símbolos matemáticos e monetários são projetados para corresponder aos diferentes estilos numéricos. Símbolos de moeda menores ficam melhores com números não alinhados.

Machine Translated by Google

99.8	32.3	**DOM**	DomCasual	...	26	7451	57.0	-
73.8	16.1	**EGIZ**	Egiziano	...	dd	2789	61.6	+
32.7	18.5	**EURO**	Eurostile	...	9	1449	99.5	-
69.6	59.4	**FKTR**	FetteFraktur	...	dd	3944	87.0	+
66.8	2.8	**FRNK**	FrnklinGthc	...	dd	11712	48.8	+
17	7	**FRUT**	Frutiger55	...	...	1814	34.5	-
35.8	15	**FUTU**	FuturaBook	...	18	11325	20.5	+
52.3	10.1	**GDY**	GoudyOldStyl	...	dd	2685	46.5	-
95.3	26.8	**GILL**	GillSans	...	dd	10748	72.3	+
96.2	35.4	**GLRD**	Galliard	...	26	1566	1.1	-
72.7	9.6	**GMND**	Garamond	...	27	2376	62.3	-
102.3	20.7	**GROT**	Grotesque9	...	47	6147	8.0	-
87.8	19.1	**HLV**	Helvetica	...	dd	3009	63.3	+
79.3	35.6	**HOBO**	Hobo	...	dd	5981	25.2	+
97.3	**56.9**	**HTXT**	HoeflerText	**.5e**	**1.3**	**dd**	**4548**	**93.7** +
85.1	**11.4**	**INTR**	Interstate	**.32**	**2.1**	**dd**	**10127**	**19.3** +
72.7	59.1	**JNSN**	Janson	...	17	8065	63.2	+
84.8	68.7	**KIS**	KisJanson	...	dd	4641	80.9	-
65	7.9	**KSMK**	FFKosmik	...	20	510	26.3	+
35.9	8.9	**LTHS**	LithosBlack	...	dd	1669	39.8	+
104.7	1.5	**LtrG**	LetterGothic	...	dd	8091	20.6	+

HLV	Helvetica			...	dd	3009	63.3	+0.35
HOBO	Hobo			...	dd	5981	25.2	+0.79
HTXT	HoeflerText	**.5e**	**1.3**	**dd**		**4548**	**93.7**	**+0.99**
INTR	Interstate	**.32**	**2.1**	**dd**		**10127**	**19.3**	**+1.86**
JNSN	Janson			...	17	8065	63.2	+1.11
KIS	KisJanson			...	dd	4641	80.9	-0.29
KSMK	FFKosmik			...	20	510	26.3	+0.92

123

retina, *desenhada por Tobias Frere-Jones, 2000, foi criada para as condições tipográficas extremas das páginas financeiras* do Wall Street Journal . *Os números são projetados para serem alinhados em colunas. As diferentes gramaturas do Retina possuem larguras definidas correspondentes, permitindo ao jornal misturar gramaturas enquanto mantém colunas perfeitamente alinhadas. Os formulários entalhados (chamados coletores de tinta) evitam que a tinta preencha os formatos das letras quando impressos em tamanhos minúsculos.*

calendário mensal, 1892

Os encantadores números deste calendário não se alinham em colunas organizadas, porque possuem larguras variadas. Não seriam adequados para estabelecer dados financeiros modernos.

Machine Translated by Google

{[“',.;:'”]}

helvetica novo negrito

{[“',.;:'”]}

bodoni em negrito

sinais de pontuação comumente abusados

5'2 "olhos azuis

marcas principais ou hachuradas indicam polegadas e pés

É a vida de um cachorro.

apóstrofos sinalizam contração

ou posse

Ele disse: “Isso foi o que ela disse”.

aspas iniciam o diálogo

Uma vírgula bem desenhada carrega a essência da fonte até seus deliciosos detalhes. A vírgula de Helvetica é um quadrado robusto montado em uma curva alegre, enquanto a de Bodoni é uma esfera voluptuosa e de haste fina. Designers e editores precisam aprender diversas convenções tipográficas, além de dominar as regras gramaticais de pontuação. Um erro pandêmico é o uso de marcas retas ou hachuradas (muitas vezes chamadas de *aspas mudas)* no lugar de apóstrofos e aspas (também conhecidas como *aspas curvas, citações de tipógrafo* ou *aspas inteligentes).* As aspas duplas e simples são representadas por quatro caracteres distintos, cada um acessado com uma combinação de teclas diferente. Conheça as teclas digitadas! Geralmente cabe ao designer eliminar a pontuação espúria do manuscrito do cliente.

O “uso excessivo impensado” de aspas é uma vergonha para o estilo literário – e também para o estilo tipográfico.

tipo crime

As aspas cortam pedaços de espaço em branco na borda do texto.

Veja o apêndice para mais erros de pontuação.

A “pontuação suspensa” evita que citações e outras marcas mordam a borda esquerda nítida de um bloco de texto.

aspas suspensas

Faça uma borda limpa empurrando as aspas para dentro da margem.

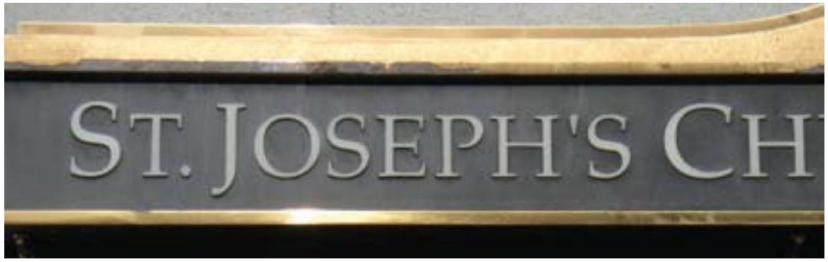
alerta nerd: para criar pontuação deslocada no InDesign, insira um espaço antes das aspas. Pressionando a tecla de opção, use a tecla de seta para a esquerda para colocar as aspas na margem. Você também pode usar as ferramentas Alinhamento óptico da margem ou Recuar aqui.

Machine Translated by Google

tipo crimes

passeio pela cidade de Nova York

As ruas da cidade se tornaram um lugar perigoso. Milhões de dólares por ano são gastos na produção de cartazes comerciais repletos de erros tipográficos. Embora alguns desses sinais sejam produtos de venda livre de baixo custo, outros foram projetados para empresas e instituições proeminentes. Não há desculpa por tal negligência grosseira.



acertando

Apóstrofos e aspas às vezes são chamados de aspas curvas. *Aqui você pode saboreá-los sem carne ambiente.*

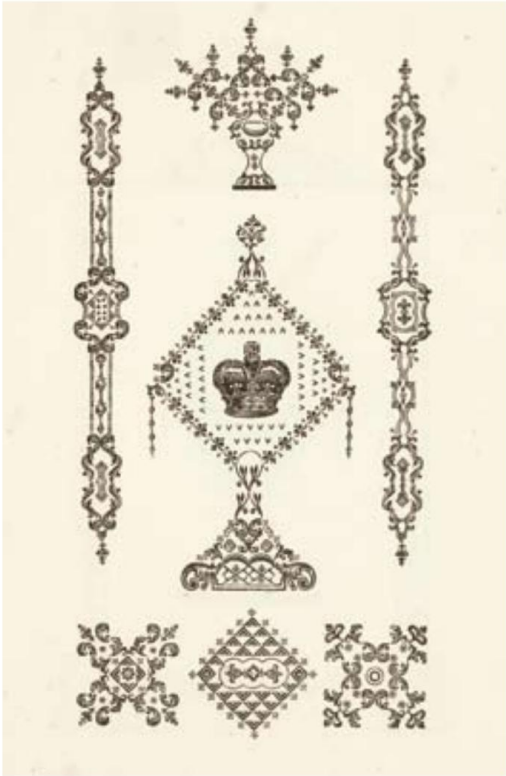
entendendo errado

O uso correto de marcas hachuradas é para indicar polegadas e pés. Infelizmente, esta pizza é a infeliz vítima de um pressionamento de tecla errado. No InDesign ou no Illustrator, use a paleta Glifos para localizar marcas de hachura quando precisar delas.

Machine Translated by Google

Nem todos os elementos tipográficos representam linguagem. Durante séculos, os ornamentos foram projetados para se integrarem diretamente ao texto. Na era da impressão tipográfica, os impressores montavam elementos decorativos um por um para construir formas e padrões maiores na página. Regras decorativas serviam para enquadrar e dividir o conteúdo. No século XIX, os impressores forneciam aos seus clientes vastas coleções de ilustrações prontas que podiam ser facilmente misturadas com texto. Hoje, inúmeras formas de ornamento estão disponíveis como fontes digitais, que podem ser digitadas em um teclado, dimensionadas e impressas como qualquer fonte.

Alguns ornamentos contemporâneos são sistemas modulares projetados para serem combinados em padrões e configurações maiores, permitindo ao designer gráfico inventar novos arranjos a partir de determinadas peças.
Coleções temáticas de ícones e ilustrações são também disponível como fontes digitais.



ornamentos tipográficos Fry and Steele, Londres, 1794. Coleção de Jan Tholenaar, Reinoud Tholenaar e Saskia Ottenhoff-Tholenaar.

speakup, *desenhado por Supisa Wattanasansannee/ Cadson Demak, 2008. Distribuído por T26.*

`erer!wewe: a%RESTRAINT% yii!ii restrição Ornamentos, 2007.

Design: Marian Bantjes.

Machine Translated by Google

revista dance ink Design: Abbott Miller, 1996. *O designer repetiu um único ornamento da fonte Whirligigs, desenhada por Zuzana Licko em 1994, para criar um véu etéreo de tinta. Whirligigs são unidades modulares que se encaixam para criar uma variedade infinita de padrões.*

k

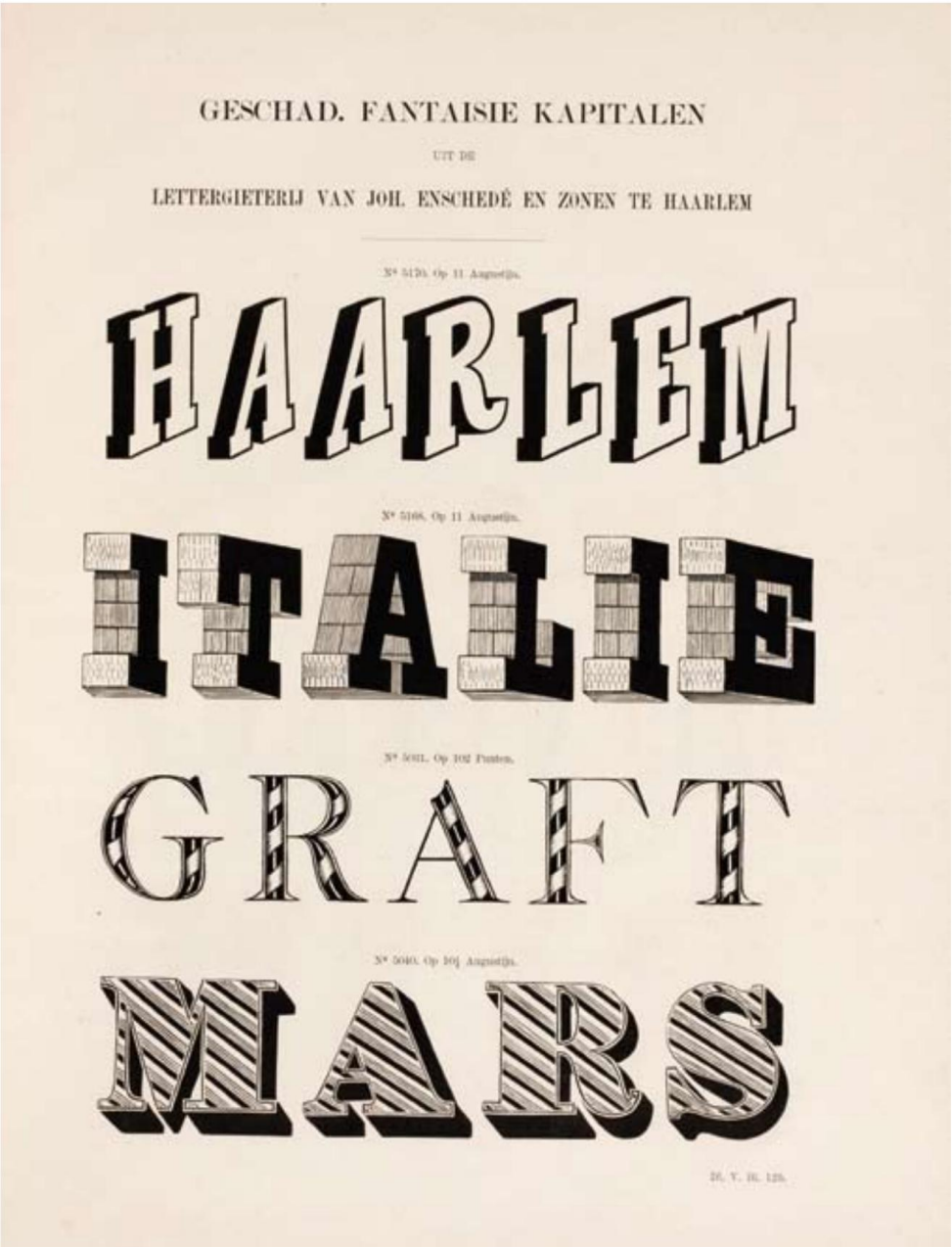
! ( ) , - . 1 2 3 45
6 7 8 9 <> ?

ABCDEFGHIJKLMNOPQRS

redemoinhos, *desenhados por Zuzana Licko, Emigre, 1994.*

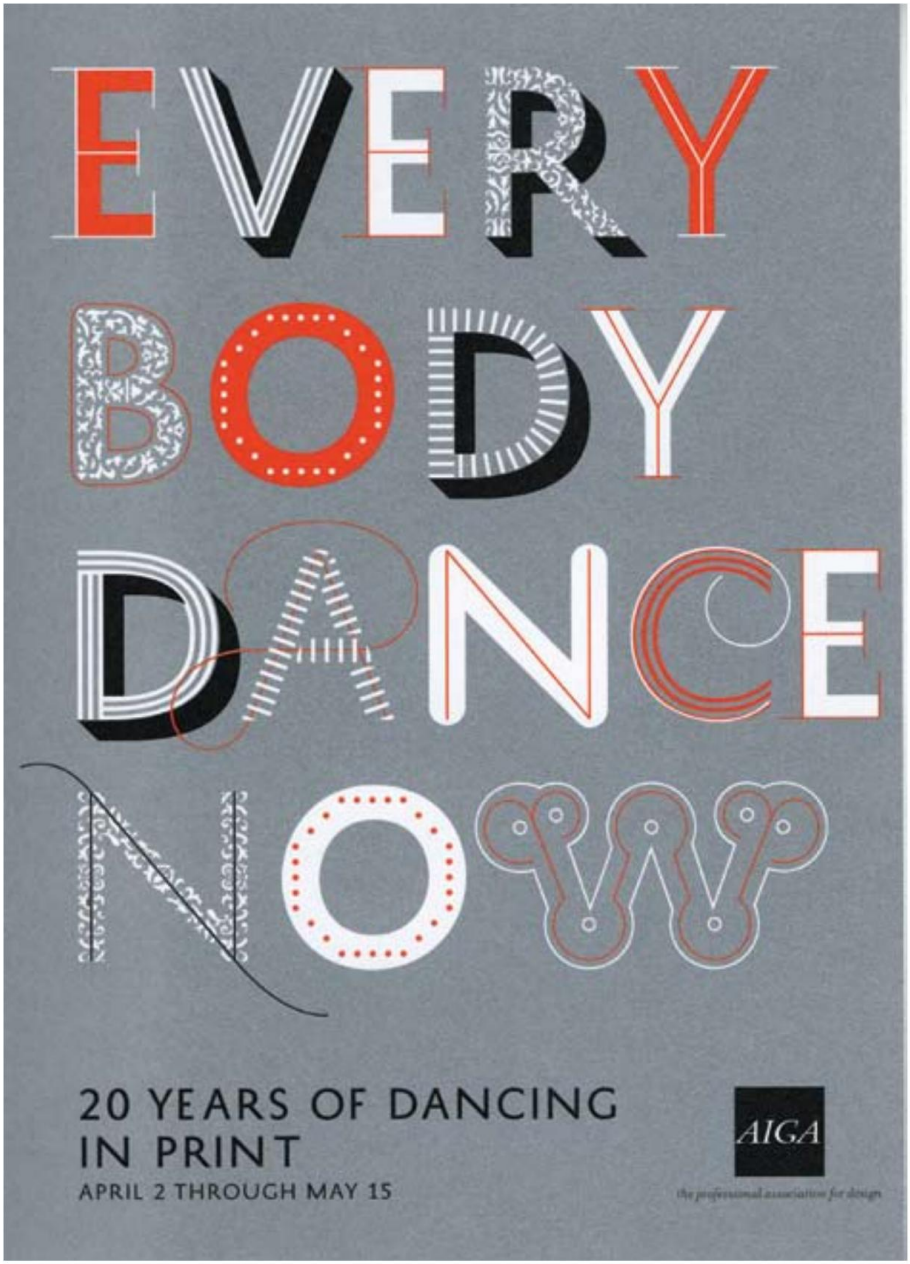
Machine Translated by Google

enfeites



fantaisie kapitalen Espécime tipo, 1897. Desenho: Joh. Enchedé & Zohnen. Coleção de Jan Tholenaar, Reinoud Tholenaar e Saskia Ottenhoff-Tholenaar.

Machine Translated by Google



todo mundo dança agora Cartão postal, 2009. Design: Abbott Miller, Kristen Spilman, Jeremy Hoffman/Pentagram. *A fonte History de Peter Bilak, projetada em 2008, consiste em numerosos elementos decorativos e estruturais que podem ser colocados em camadas em combinações distintas.*

Machine Translated by Google

A criação de cartas à mão permite que os artistas gráficos integrem imagens e texto, transformando o design e a ilustração em práticas integradas de forma fluida. As letras podem emular fontes existentes ou derivar do desenho ou estilo de escrita do próprio artista. Os designers criam letras à mão e com software, muitas vezes combinando diversas técnicas.

Machine Translated by Google

revista tokion: reis

Designer: Deanne Cheuk, 2002–2003. Essas *manchetes de revistas combinam desenho e pintura com técnicas digitais.*

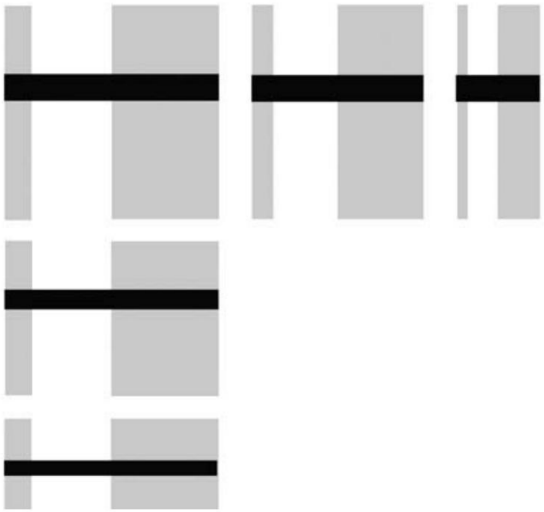
Machine Translated by Google

o gafanhoto (esquerda) e a banana derretida (direita) Cartazes em serigrafia, 2002. Designer: Nolen Strals. *As letras manuais são uma força vibrante no design gráfico, como pode ser visto nesses pôsteres musicais. As letras são a base de muitas fontes digitais, mas nada é tão potente quanto as fontes reais.*

Machine Translated by Google

Machine Translated by Google

Um *logotipo* usa tipografia ou letras para representar o nome ou as iniciais de uma organização de uma forma memorável. Enquanto algumas marcas registradas consistem em um símbolo abstrato ou ícone pictórico, um logotipo usa palavras e letras para criar uma imagem visual distinta. Os logotipos podem ser construídos com fontes existentes ou com formatos de letras personalizados. Um logotipo faz parte de uma marca visual global, que o designer concebe como uma "linguagem" que vive (e muda) em diversas circunstâncias. Uma identidade visual completa pode consistir em cores, padrões, ícones, componentes de sinalização e uma seleção de fontes. Às vezes, um logotipo se torna a base para o design de uma fonte completa. Muitos designers de tipos colaboram com designers gráficos para criar fontes exclusivas para um determinado cliente.



programa de identidade hübner, 1998. Design: Jochen Stankowski. *Essa identidade de uma empresa de engenharia é construída em torno do H, cujas proporções mudam em diferentes contextos.*

Machine Translated by Google

STADSSCHOUWBURG UTRECHT

teatro da cidade de utrecht

Identidade, 2009. Design: Edenspiekermann.

Este ambicioso programa de identidade visual usa formatos de letras personalizados com base na fonte Agenda.

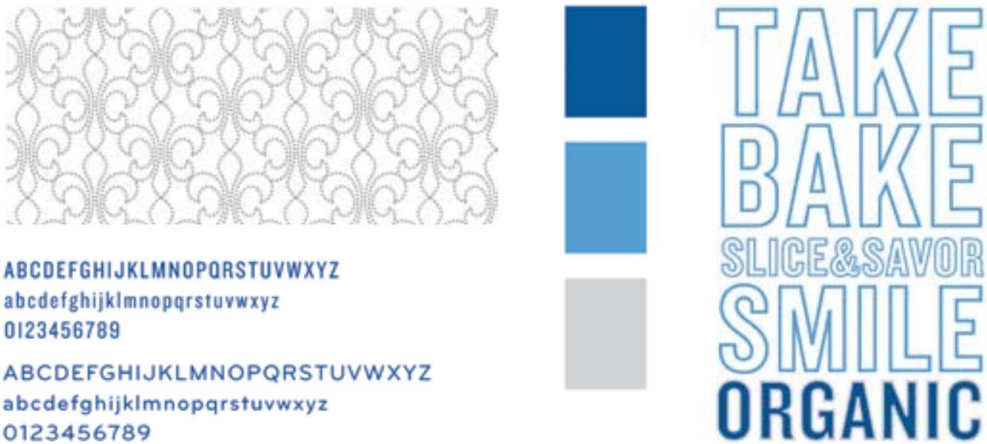
As letras no costume

Os tipos de letra são projetados para serem divididos em elementos que podem ser espelhados, em camadas, invertidos e animados para uma variedade de aplicações, incluindo sinalização, pôsteres, material impresso e comunicações na web.

Machine Translated by Google

el banco de uno Visual branding, 2007. Agência: Saffron. Design de identidade: Joshua Distler, Mike Abbink, Gabor Schreier, Virginia Sardón. Design de fonte personalizado: Mike Abbink, Paul van der Laan. *Este elaborado programa de identidade para um banco mexicano usa uma fonte personalizada cujas formas em blocos são inspiradas nos glifos maias.*

Machine Translated by Google



nova marca visual da padaria francesa, 2009. Design: Duffy & Partners.
Um logotipo faz parte de uma linguagem gráfica maior. A Duffy & Partners desenvolve logotipos em conjunto com uma rica variedade de elementos, incluindo cores, padrões e fontes. Os designers usam técnicas como contorno, camadas e enquadramento para criar profundidade, detalhes e a sensação de toque humano. Esses elementos trabalham juntos para expressar a personalidade da marca.

Machine Translated by Google

Durante os primeiros anos da World Wide Web, os designers foram forçados a trabalhar dentro de uma estreita gama de tipos de letra normalmente instalados nos computadores dos seus utilizadores finais. Desde então, surgiram diversas técnicas para incorporar fontes no conteúdo da web ou para entregar fontes aos usuários finais quando eles visitam um site. Em uma abordagem, fontes especialmente formatadas são hospedadas em um servidor de terceiros e depois baixadas pelos usuários; os designers pagam uma taxa pelo serviço. Outra abordagem implementa a regra @font-face em CSS, que pode baixar qualquer tipo de fonte digital hospedada em um servidor; apenas fontes licenciadas para este uso podem ser acessadas legalmente via @font-face.

fontes da web 1.0

Verdana foi projetada pelo lendário tipógrafo *Matthew Carter* em 1996 para exibição digital. Verdana tem grande altura x, curvas simples, formas abertas e espaçamento solto.

Georgia é uma tela serifada construída com traços robustos, curvas simples, balcões abertos e espaçamento generoso. Projetado por Matthew Carter em 1996 para a Microsoft, Georgia é amplamente utilizado na web.

verdana e georgia, *lançados em 1996 pela Microsoft, foram projetados especificamente para a web. Antes do surgimento da incorporação de fontes, essas estavam entre as poucas fontes que podiam ser usadas on-line de maneira confiável.*

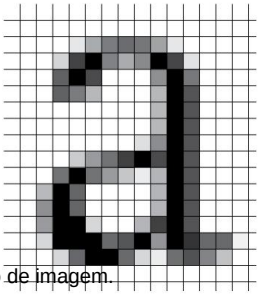
incorporação de fonte Captura de tela, detalhe, 2009. Fontes: Greta e Fedra, desenhadas por Peter Bilak/Typotheque. *Em 2009, a fundição de tipos digitais Typotheque lançou um serviço pioneiro que permite aos designers exibir fontes Typotheque em qualquer website em troca de uma taxa de licença única. As fontes Open Type da Typotheque, que suportam idiomas globais, incluindo árabe e hindi, são hospedadas pela Typotheque e acessadas usando a regra CSS* @font-face .

Site Bobulate, 2009. Desenhado por Jason Santa Maria para Liz Danzico. Tipo de letra: Skolar, desenhado por David Brezina/ Typetogether. *Este design de site usa Typekit, um serviço de terceiros que fornece fontes aos usuários finais quando eles visitam um site. O Typekit impede a pirataria, obscurecendo as origens da fonte. Designers ou proprietários de sites pagam uma taxa de assinatura do serviço.*

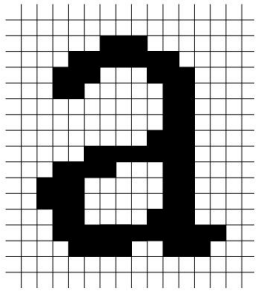
Machine Translated by Google

anti-aliasing cria uma ilusão de curvas

O anti-aliasing cria a aparência de curvas suaves na tela, alterando o brilho dos pixels ou subpixels ao longo das bordas de cada formato de letra. O Photoshop e outros pacotes de software permitem que os designers selecionem um anti-aliasing forte ou fraco. Quando exibido em tamanhos muito pequenos, o tipo com forte suavização de serrilhado pode parecer desfocado. Também aumenta o número de cores em um arquivo de imagem.



carta suavizada



carta bitmap

smooth smooth

tipo anti-alias: configuração suave *(captura de tela simulada)*

none none

anti-aliasing desabilitado: nenhuma configuração *(captura de tela simulada)*

Site de letras, 2002.
Projeto: Peter Cho. *Letras simples de bitmap são animadas no espaço tridimensional.*

Machine Translated by Google

Tipos *de bitmap* são construídos a partir de *pixels* (elementos de imagem) que estruturam uma exibição na tela ou outro dispositivo de saída. Embora uma letra PostScript consista em um contorno vetorial, um caractere bitmap verdadeiro contém um número fixo de unidades retilíneas que são exibidas ativadas ou desativadas. Caracteres de bitmap verdadeiros são usados em dispositivos como caixas registradoras, displays de letreiros e diversas telas de pequena escala.

A maioria dos tipos de bitmap contemporâneos não são bitmaps verdadeiros. Eles são desenhados como contornos em uma grade e depois gerados como fontes PostScript, TrueType ou OpenType. Assim, eles podem ser facilmente usados com qualquer software de layout padrão. Muitos designers gostam de explorar a geometria visível de personagens pixelados.

LoResNine LoResNine

LoResDoze LoResDoze

LoResFifteen LoResFifteen

LoResTwentyEight LoResTwentyEight

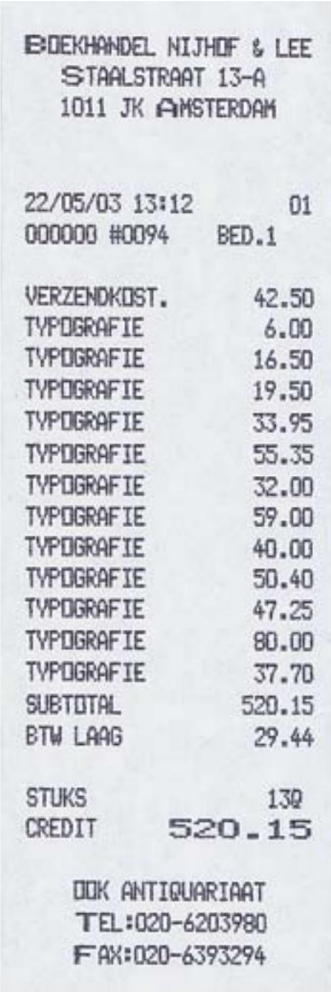
Defina o tamanho da resolução raiz (9, 12, 15 e 28 pts)

Tudo definido em 28 pontos

lo-res estreito, *desenhado por Zuzana Licko, Emigre. Lançada em 2001, a família de tipos Lo-Res é uma coleção de fontes de contorno (PostScript) baseadas em designs de bitmap criados por Licko em 1985.*

Lo-Res Narrow consiste em uma série de tamanhos diferentes, cada um construído com uma espessura de traço de um pixel. Assim, Lo-ResTwentyEight Narrow tem formas dramaticamente mais leves e compactas do que Lo-ResNine Narrow, que fica mais bloqueado à medida que é ampliado. Projetada para exibição na tela em baixas resoluções, uma fonte bitmap deve ser usada em seu tamanho raiz ou em múltiplos inteiros desse tamanho.

(Amplie o tipo de 9 pixels para 18, 27, 36 e assim por diante).


BOEKHANDEL NIJHOF & LEE
STAALSTRAAT 13-A
1011 JK AMSTERDAM

22/05/03 13:12 01
000000 #0094 BED.1

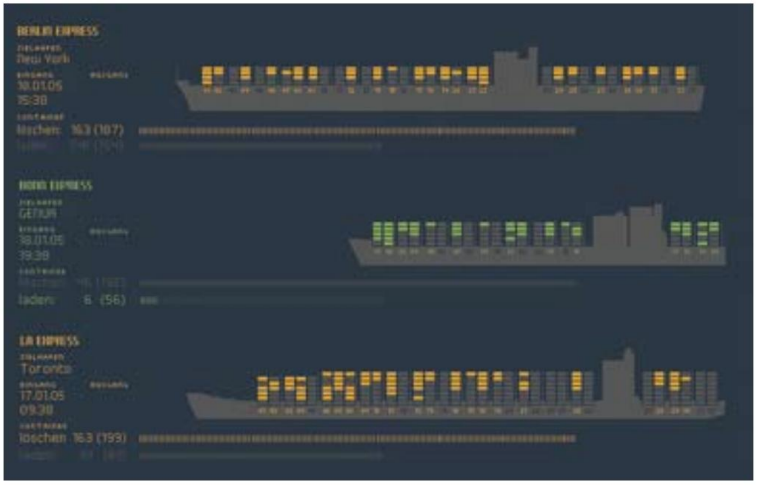
VERZENDKOST.	42.50
TYPOGRAFIE	6.00
TYPOGRAFIE	16.50
TYPOGRAFIE	19.50
TYPOGRAFIE	33.95
TYPOGRAFIE	55.35
TYPOGRAFIE	32.00
TYPOGRAFIE	59.00
TYPOGRAFIE	40.00
TYPOGRAFIE	50.40
TYPOGRAFIE	47.25
TYPOGRAFIE	80.00
TYPOGRAFIE	37.70
SUBTOTAL	520.15
BTW LAAG	29.44
STUKS	13Q
CREDIT	520.15

DOK ANTIQUARIAAT
TEL:020-6203980
FAX:020-6393294

nijhof & lee Recibo, 2003. *Este recibo de caixa registradora, impresso em fonte bitmap, é de uma livraria de design e tipografia em Amsterdã.*

Machine Translated by Google

[9]



Elementar, *desenhado por Gustavo Ferreira em 2009 e distribuído pela Typotheque. Elementar é uma família de tipos de bitmap que consiste em dezenas de pesos e estilos feitos pela manipulação de parâmetros comuns como altura, largura e grau de contraste entre elementos horizontais e verticais. Elementar é adequado para impressão, tela e interfaces. É inspirado na família tipo Univers de Adrian Frutiger.*

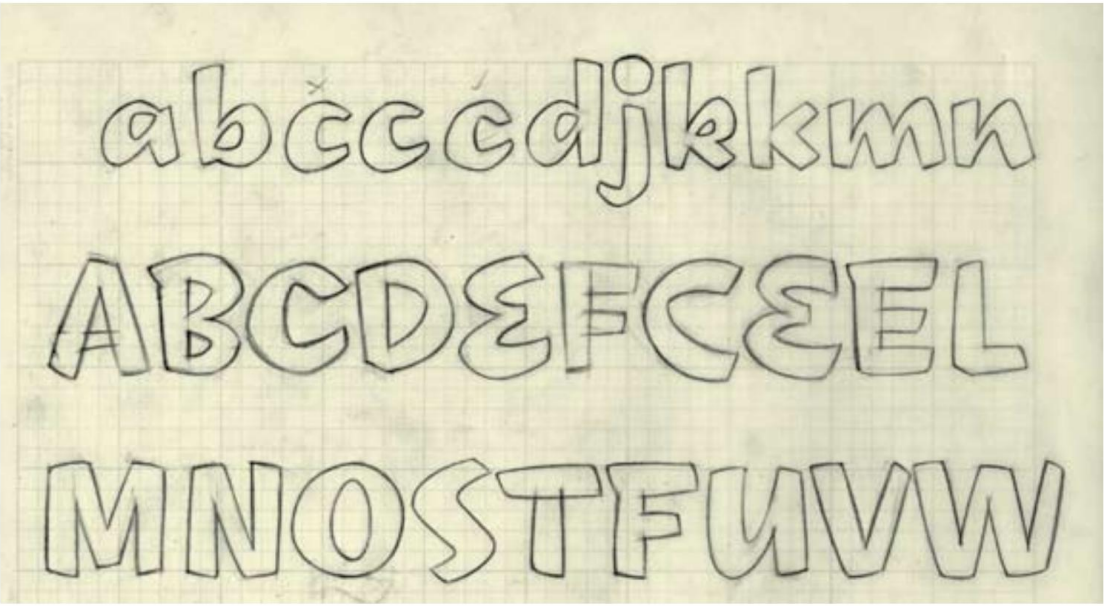
Machine Translated by Google

Fontlab e outros aplicativos permitem que os designers criem fontes funcionais que funcionam perfeitamente com programas de software padrão, como InDesign e Photoshop.

O primeiro passo no design de uma fonte é definir um conceito básico. As letras serão serifadas ou sem serifa? Serão modulares ou orgânicos? Você os construirá geometricamente ou os baseará na caligrafia? Você os usará para exibição ou para texto? Você trabalhará com material de origem histórica ou inventará o personagens mais ou menos do zero?

O próximo passo é criar desenhos. Alguns designers começam com o lápis antes de trabalhar digitalmente, enquanto outros constroem suas letras diretamente com o software de projeto. Comece desenhando algumas letras principais, como o, u, h e n, construindo curvas, linhas e formas que reaparecerão em toda a fonte. Todas as letras em um tipo de letra são distintas umas das outras, mas compartilham muitos atributos, como altura x, espessura da linha, ênfase e um vocabulário comum de formas e proporções.

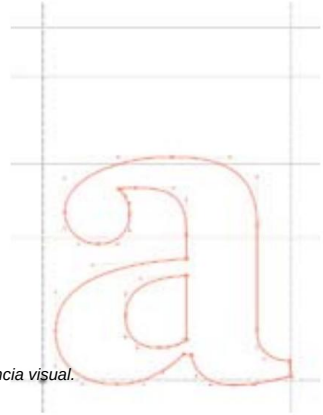
Você pode controlar o espaçamento da fonte adicionando áreas em branco ao lado de cada caractere, bem como criando pares de kerning que determinam a distância entre caracteres específicos. Produzir uma fonte completa é uma tarefa enorme. No entanto, para pessoas com talento para desenhar letras, o processo é extremamente gratificante.



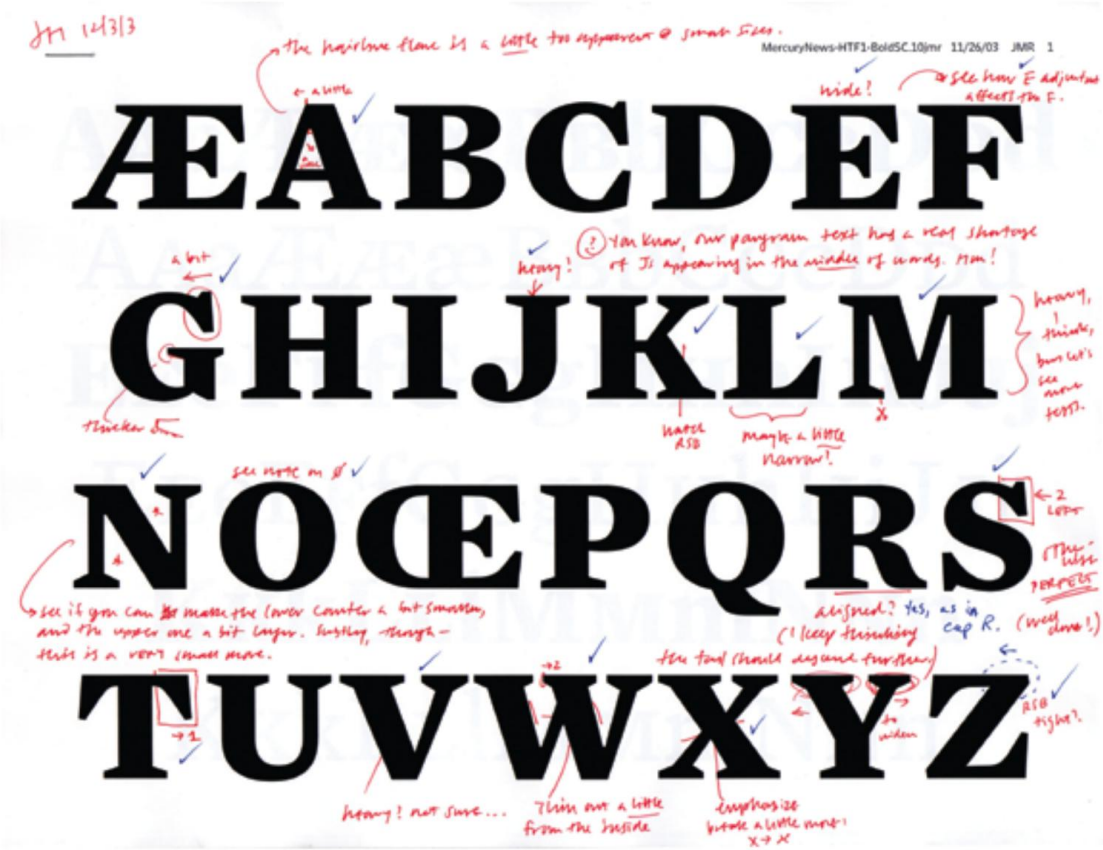
Castaways

náufragos Desenho e tipografia finalizada, 2001. Direção de arte e tipografia: Andy Cruz. Design de fonte: Ken Barber/House Industries. Engenharia de fontes: Rich Roat. *House Industries é uma fundição de tipos digitais que cria fontes originais inspiradas na cultura popular e na história do design. O designer Ken Barber faz desenhos a lápis à mão e depois digitaliza os contornos. Castaways faz parte de uma série de fontes baseadas em placas comerciais de Las Vegas. As formas das letras lembram os traços pintados à mão feitos por pintores de sinalização tradicionais e artistas de letras.*

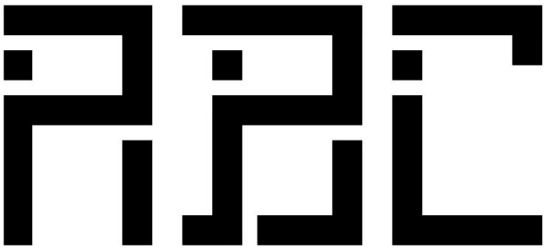
Machine Translated by Google



mercúrio em negrito Prova de página e captura de tela, 2003. Design: Jonathan Hoefler/Hoefler & Frere-Jones. *Mercury é uma fonte projetada para jornais modernos, cuja produção exige impressão rápida e de alto volume em papel barato. As letras à prova de balas da fonte apresentam serifas grossas e traços verticais robustos. As notas marcadas na prova abaixo comentam tudo, desde a largura ou peso de uma letra até o tamanho e formato de uma serifa. Muitas dessas provas são feitas durante o processo de design. Em uma fonte digital, cada formato de letra consiste em uma série de curvas e linhas controladas por pontos. Em uma família de tipos grandes, diferentes pesos e larguras podem ser criados automaticamente interpolando entre extremos como leve e pesado ou estreito e largo. O designer então ajusta cada variante para garantir legibilidade e consistência visual.*

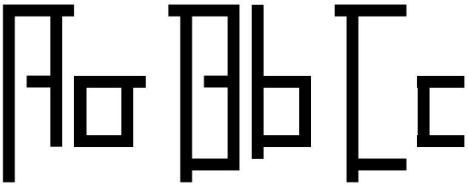


Crie um protótipo para uma fonte bitmap desenhando letras em uma grade de quadrados ou em uma grade de pontos. Substitua as curvas e diagonais das letras tradicionais por elementos gradeados e retilíneos. Evite fazer “escadas” detalhadas, que são apenas curvas e diagonais disfarçadas. Este exercício remonta às décadas de 1910 e 1920, quando designers de vanguarda criavam fontes experimentais a partir de peças geométricas simples. O projeto também aborda a estrutura das tecnologias digitais, desde recibos de caixa e letreiros de LED até a exibição de fontes na tela, mostrando que uma fonte é um sistema de elemento



Wendy Neese

Brendon McClean



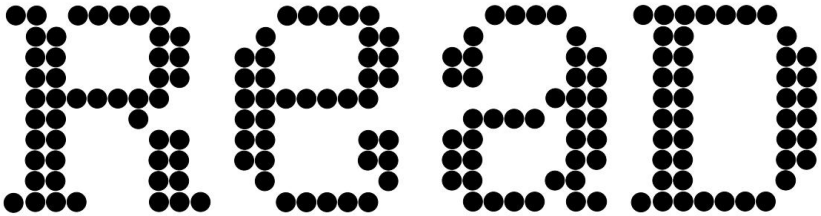
Bruce Willen

James Álvarez

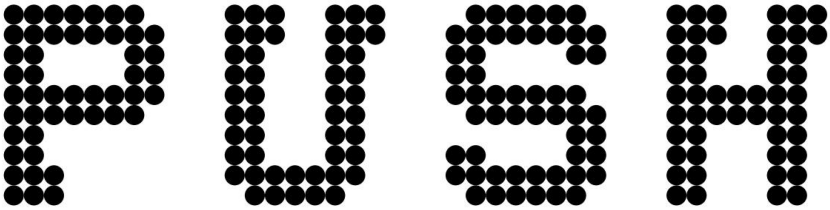
Exemplos de trabalhos de alunos de Faculdade de Arte do Instituto de Maryland

Joey Potts

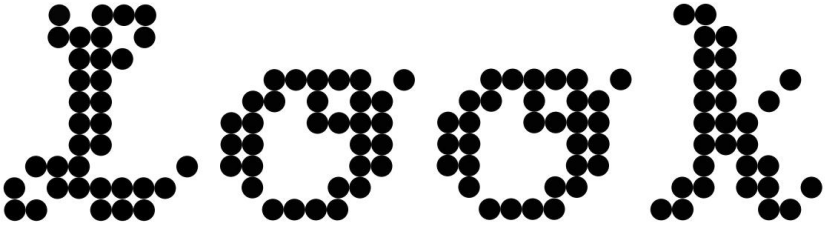
Machine Translated by Google



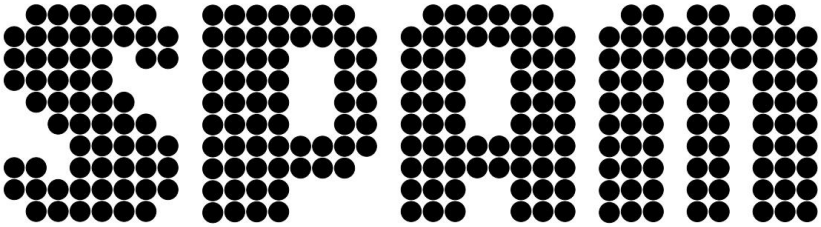
Becky Slogeris



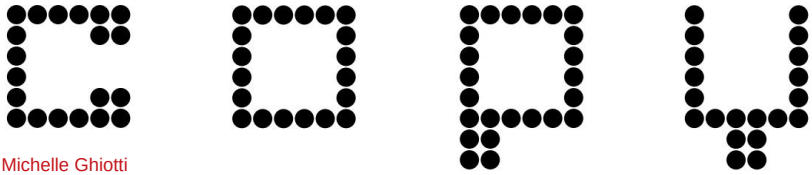
Bryan Connor



Virgínia Sasser



Júlia Kim



Michelle Ghiotti

Machine Translated by Google

formatos de fonte

De onde vêm as fontes e por que existem tantos formatos diferentes? Alguns vêm carregados com o sistema operacional do seu computador, enquanto outros vêm com pacotes de software. Algumas dessas fontes amplamente distribuídas são da mais alta qualidade, como Adobe Garamond Pro e Hoefler Text, enquanto outras (incluindo Comic Sans, Apple Chancery e Papyrus) são insultadas por esnobes de design em todos os lugares.

Se quiser expandir seu vocabulário além dessa tarifa familiar, você precisará comprar fontes em fundições digitais. Vão desde grandes estabelecimentos como Adobe e FontShop, que licenciam milhares de fontes diferentes, até produtores independentes que distribuem apenas algumas, como Underware na Holanda ou Jeremy Tankard Typography no Reino Unido. como encontrar fontes distribuídas gratuitamente online.

Os diferentes formatos de fonte refletem inovações e acordos de negócios desenvolvidos ao longo do tempo. Formatos de fontes mais antigos ainda são geralmente utilizáveis em sistemas operacionais modernos.

PostScript/Type 1 foi desenvolvido para sistemas de computadores desktop na década de 1980 pela Adobe. As fontes Tipo I são produzidas usando a linguagem de programação PostScript, criada para gerar imagens de alta resolução em papel ou filme. Uma fonte Tipo 1 consiste em dois arquivos: uma fonte de tela e uma fonte de impressora. Você deve instalar os dois arquivos para usar totalmente essas fontes.

TrueType é um formato de fonte posterior, criado pela Apple e pela Microsoft para uso em seus sistemas operacionais. As fontes TrueType são mais fáceis de instalar do que as fontes Tipo 1 porque consistem em um único arquivo de fonte em vez de dois.

OpenType, formato desenvolvido pela Adobe, funciona em múltiplas plataformas. Cada arquivo suporta até 65.000 caracteres, permitindo que vários estilos e variações de caracteres sejam contidos em um único arquivo de fonte. Em uma fonte TrueType ou Type 1, letras maiúsculas, ligaduras alternativas e outros caracteres especiais devem estar contidos em arquivos de fontes separados (às vezes rotulados como "Expert"); em uma fonte OpenType, eles fazem parte da fonte principal. Esses conjuntos de caracteres expandidos também podem incluir letras acentuadas e outros glifos especiais necessários para a composição tipográfica de vários idiomas. Fontes OpenType com conjuntos de caracteres expandidos são comumente rotuladas como "Pro". As fontes OpenType também ajustam automaticamente a posição de hífens, colchetes e parênteses para letras definidas em maiúsculas.

{[(meio assado?)]}

scala, *formato de fonte PostScript/ Tipo 1*

{[(MEIO ASSADO?)]}

scala pro, *formato de fonte OpenType*

£ § ¥ ¼ ½ ¾ É Ë Ì Å Ã Â Á Ý Ø å ë ð ñ ò þ ÿ ÿ ÿ ÿ ê ÿ ÿ ÿ ÿ ž Ž ÿ ÿ ÿ ÿ ÿ ÿ † ‡ ÿ ÿ

scala pro, *fonte OpenType, projetada por Martin Majoor, 2005. Scala Pro possui vários caracteres especiais para composição tipográfica em diversos idiomas europeus. Você pode acessar esses caracteres usando a paleta Glifos no InDesign.*

versalete e estilo antigo

números, onde você está escondido?

alerta nerd: acesse versaletes e números rapidamente por meio do menu de opções Tipo> OpenType ou outra ferramenta de layout OpenType em seu software de design. Versaletes não aparecerão como uma variante de estilo no menu Fonte, porque o OpenType as trata como parte da fonte principal.
Com qualquer fonte, você pode visualizar todos os caracteres especiais através do menu Tipo e Tabelas>Glifos. Você encontrará muitos elementos inesperados, incluindo traços, ligaduras, ornamentos, frações e muito mais. Clique duas vezes em um glifo para inseri-lo no quadro de texto.

Machine Translated by Google

evite algum constrangimento

e aprenda a usá-los comumente

termos abusados corretamente.

tipo de letra ou fonte?

Um *tipo de letra* é o design das letras; uma *fonte* é o mecanismo de entrega.

No tipo metálico, o desenho é concretizado nos punções a partir dos quais os moldes são feitos. Uma fonte consiste em tipos de impressão em metal fundido. Em sistemas digitais, a fonte é o design visual, enquanto a fonte é o software que permite instalar, acessar e gerar o design. Um único tipo de letra pode estar disponível em vários formatos de fonte. Em parte porque o design de fontes digitais e a produção de fontes estão hoje tão fluidamente ligados, a maioria das pessoas usa os termos de forma intercambiável. Os nerds do tipo insistem, entretanto, em usá-los com precisão.

caractere ou glifo?

Os designers de tipos distinguem *caracteres* de *glifos* para cumprir o Unicode, um sistema internacional para identificar todos os sistemas de escrita reconhecidos no mundo. Apenas um símbolo com uma função exclusiva é considerado um caractere e, portanto, recebe um ponto de código em Unicode. Um único caractere, como um a minúsculo , pode ser incorporado por vários glifos diferentes (a, a, a).

Cada glifo é uma expressão específica de um determinado caractere.

Romano ou romano?

O Império Romano é um nome próprio e, portanto, está em maiúscula, mas identificamos as letras romanas, como as itálicas, em minúsculas. O nome do alfabeto latino está em maiúscula.

Machine Translated by Google

Quem é o usuário de uma fonte? No final, o usuário é o leitor. Mas antes que um conjunto de letras possa encontrar

para chegar à capa de um livro ou ao verso de uma caixa de cereal, eles devem passar pelas mãos de outro usuário: o designer gráfico.

As fontes digitais são fáceis de copiar, alterar e distribuir, mas quando você compra uma fonte, você aceita um *contrato de licença de usuário final* (EULA) que limita o modo como você pode usá-la. A lei de propriedade intelectual nos Estados Unidos protege a fonte como um software (um conjunto único de pontos vetoriais), mas não protege o design visual da fonte.

Portanto, é uma violação dos EULAs padrão copiar uma fonte digital e compartilhá-la com outras pessoas (seus amigos, seus clientes ou seu tio Bob). Também é ilegal abrir um arquivo de fonte no FontLab, adicionar novos glifos ou alterar alguns de seus caracteres e salvar a fonte com um novo nome ou com sua marca registrada.

nome. Além de preocupações econômicas, os designers de fontes se preocupam com a possibilidade de seu trabalho ser corrompido à medida que os usuários editam suas fontes e depois as compartilham com outras pessoas.

A maioria dos EULAs permite alterar os contornos de uma fonte para uso em um logotipo ou título, desde que você não altere o software em si. Também é legal criar novas versões digitais de espécimes impressos. Por exemplo, você pode imprimir um alfabeto em Helvetica, redesenhar as letras, digitalizá-las com um software de design de fontes e lançar sua própria edição personalizada de Helvetica.

No mínimo, este exercício trabalhoso lhe ensinaria o valor de uma fonte bem projetada.

Uma fonte amplamente utilizável inclui vários pesos, estilos e caracteres especiais, bem como um design subjacente forte. As fontes são caras porque são produtos cuidadosamente elaborados.

fontes grátis

A maioria das FONTES GRATUITAS encontradas na Internet têm espaçamento insuficiente e conjuntos de caracteres incompletos. Muitos são *bens roubados* distribuídos sem consentimento. As fontes exibidas aqui, no entanto, são fornecidas gratuitamente por seus criadores. Um tipo de letra ganha vida e encontra voz à medida que as pessoas começam a usá-lo.

fontin, *desenhado por Jos Buivenga/ Ex Ljbris, 2004*

DESIGNERS have long sought to CONTROL the behavior of users, clients, manufacturers, retailers, and the press. How will a work be interpreted? Will it survive over time in its DESIRED STATE of completion? An architect succeeds when the occupants of his house behave ACCORDING TO PLAN. The rise of online tools has challenged designers' sense of CONTROL in every discipline: the user has become a designer.

audimat, *projetado por Jack Usine/ SMeltery.net, 2003*

Algumas fontes são *distribuídas gratuitamente* para preservar tradições NÃO FAMILIARES. A divulgação de um renascimento histórico sem nenhum custo para os usuários incentiva uma compreensão mais ampla da história. Reviver fontes é uma prática PROFUNDAMENTE ENRAIZADA. Por que um criador deveria *reivindicar a propriedade* do trabalho de outro? Quem controla o passado?

Antykwa Poltawskiego, *projetado por Adam Póÿtawski, 1920-1930; digitalizado por Janusz Marian Nowacki, 1996*

ALGUMAS FONTES GRATUITAS são produzidas para *comunidades linguísticas carentes* , para as quais há poucos tipos de letra disponíveis. Outros ainda são criados por pessoas que desejam participar do *movimento de código aberto.* A OFL (Open Font License) permite aos usuários alterar um tipo de letra e contribuir para sua evolução contínua. Licença de fonte aberta gentium , *projetada por Victor Gaultney, 2001*

Participar de uma *ecologia de conteúdo* viável e diversificada (jornalismo, design, arte, tipografia e muito mais), *todos têm que pagar.* Mas talvez nem todos devessem ter que *pagar por tudo.* Se alguns recursos forem doados voluntariamente, o resultado será um mundo mais rico.

ofl sorts mill goudy, *renascimento do Goudy Old Style de Frederic W. Goudy, 1916, desenhado por Barry Schwartz, 2010; distribuído pela Liga do Tipo Móvel*

Machine Translated by Google

EVERY OBJECT IN THE WORLD CAN PASS FROM A

liga gótica, *desenhada pela League of Moveable Type, 2009; renascimento de Morris Fuller Benton*

CLOSED, SILENT EXISTENCE TO AN ORAL STATE,

Alternate Gothic No.1., *lançado pela American Type Founders Company (ATF) em 1903.*

OPEN TO APPROPRIATION BY SOCIETY, FOR THERE

downcome, *desenhado por Eduardo Recife/ Misprinted Type, 2002*

IS NO LAW, WHETHER NATURAL OR NOT, WHICH

FORBIDS TALKING ABOUT THINGS. A TREE IS A

atalho, *desenhado por Eduardo Recife, 2003*

TREE. YES, OF COURSE. BUT A TREE AS EXPRESSED BY

MINOU DROUET IS NO LONGER QUITE A TREE, IT IS A

ego sujo, *desenhado por Eduardo Recife, 2001*

Minou Drouet foi uma poetisa e compositora infantil francesa amplamente ridicularizada pelos intelectuais na década de 1950.

TREE WHICH IS DECORATED, ADAPTED TO A CERTAIN

TYPE OF CONSUMPTION, LADEN WITH LITERARY SELF-

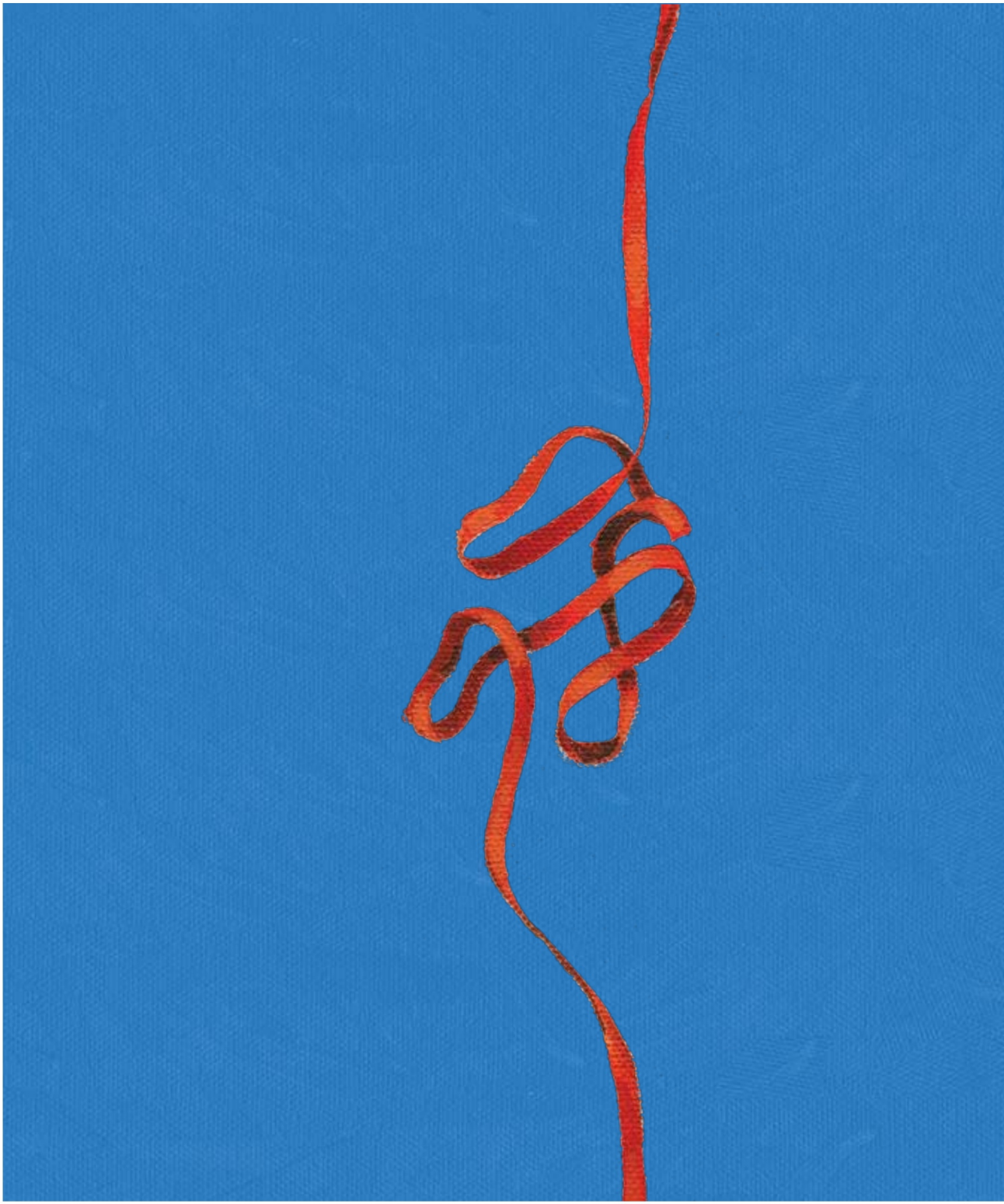
projeto errado, *desenhado por Eduardo Recife, 2001*

INDULGENCE, REVOLT, IMAGES, IN SHORT WITH A TYPE

OF SOCIAL USAGE WHICH IS ADDED TO PURE MATTER.

texto: *Roland Barthes, "Mito Hoje", 1957; traduzido por Annette Lavers.*

Machine Translated by Google



Machine Translated by Google

Machine Translated by Google

ciberespaço e civil

Cartaz da sociedade, 1996.
Designer: Hayes Henderson.
Em vez de representar o ciberespaço como uma grade etérea, o designer usou manchas de texto sobreposto para construir um corpo ameaçador e iminente.

Machine Translated by Google

texto

letras se reúnem em palavras, palavras se transformam em frases. Na tipografia, “texto” é definido como uma sequência contínua de palavras, distinta de títulos ou legendas mais curtas. O bloco principal costuma ser chamado de “corpo”, compreendendo a massa principal do conteúdo. Também conhecido como “texto corrido”, pode fluir de uma página, coluna ou caixa para outra. O texto pode ser visto como uma coisa – um objeto sólido e resistente – ou um fluido derramado nos recipientes de uma página ou tela. O texto pode ser sólido ou líquido, corporal ou sanguíneo.

Como corpo, o texto tem mais integridade e integridade do que os elementos que o cercam, desde imagens, legendas e números de páginas até banners, botões e menus. Os designers geralmente tratam um corpo de texto de forma consistente, deixando-o aparecer como uma substância coerente distribuída pelos espaços de um documento. Na mídia digital, textos longos são normalmente divididos em pedaços que podem ser acessados por mecanismos de busca ou links de hipertexto. Designers e escritores contemporâneos produzem conteúdo para vários contextos, desde páginas impressas até uma variedade de ambientes de software, condições de tela e dispositivos digitais, cada um apresentando seus próprios limites e oportunidades.

Os designers fornecem maneiras de entrar e sair da enxurrada de palavras, dividindo o texto em pedaços e oferecendo atalhos e rotas alternativas através de massas de informações. Desde um simples recuo (sinalizando a entrada de uma nova ideia) até um link destacado (anunciando um salto para outro local), a tipografia ajuda o leitor a navegar no fluxo do conteúdo. O usuário pode estar procurando um dado específico ou lutando para processar rapidamente um volume de conteúdo a fim de extrair elementos para uso imediato. Embora muitos livros definam o propósito da tipografia como melhorar a legibilidade da palavra escrita, uma das funções mais humanas do design é, na realidade, ajudar os leitores a *evitar* a leitura.

Machine Translated by Google

correções artesanais

Manuscrito inglês com horas de saltério, século XIII. Walters Sra. W.102, fol. 33v. Coleção do Walters Art Museum, Baltimore. *O monge é subindo pela lateral da página para substituir um trecho de texto incorreto pela linha corrigida no margem inferior.*

Machine Translated by Google

erros e propriedade

A tipografia ajudou a selar a noção literária de “o texto” como uma obra completa e original, um corpo estável de ideias expressas de uma forma essencial. Antes da invenção da impressão, os documentos manuscritos estavam cheios de erros. Cópias foram copiadas de cópias, cada uma com suas próprias falhas e lacunas. Os escribas criaram maneiras criativas de inserir linhas faltantes nos manuscritos, a fim de salvar e reparar esses objetos laboriosamente elaborados.

Marshall McLuhan, *A Galáxia de Gutenberg* (Toronto: University of Toronto Press, 1962).

A impressão com tipos móveis foi o primeiro sistema de produção em massa, substituindo o manuscrito copiado à mão. Como em outras formas de produção em massa, o custo de fabricação (definir o tipo, garantir sua correção e operar uma impressora) cai para cada unidade à medida que o tamanho da tiragem aumenta. Mão-de-obra e capital são investidos em ferramentas e na preparação da tecnologia, em vez de na fabricação da unidade individual. O sistema de impressão permite que editores e autores corrijam uma obra à medida que ela passa do manuscrito à prova tipográfica. “Provas” são cópias de teste feitas antes do início da produção final. O ofício do revisor garante a fidelidade do texto impresso ao original manuscrito do autor.

No entanto, mesmo o texto que passou pelos portões impressos do castelo é inconstante. Cada edição de um livro representa um registro fóssil de um texto, um registro que muda toda vez que a obra é traduzida, citada, revisada, interpretada ou ensinada. Desde o surgimento das ferramentas digitais para escrita e publicação, os manuscritos originais praticamente desapareceram~~. A marcação eletrônica está substituindo os hieróglifos do editor. Os texto~~s online podem ser baixados pelos usuários e reformatados, reaproveitados e recombinados.

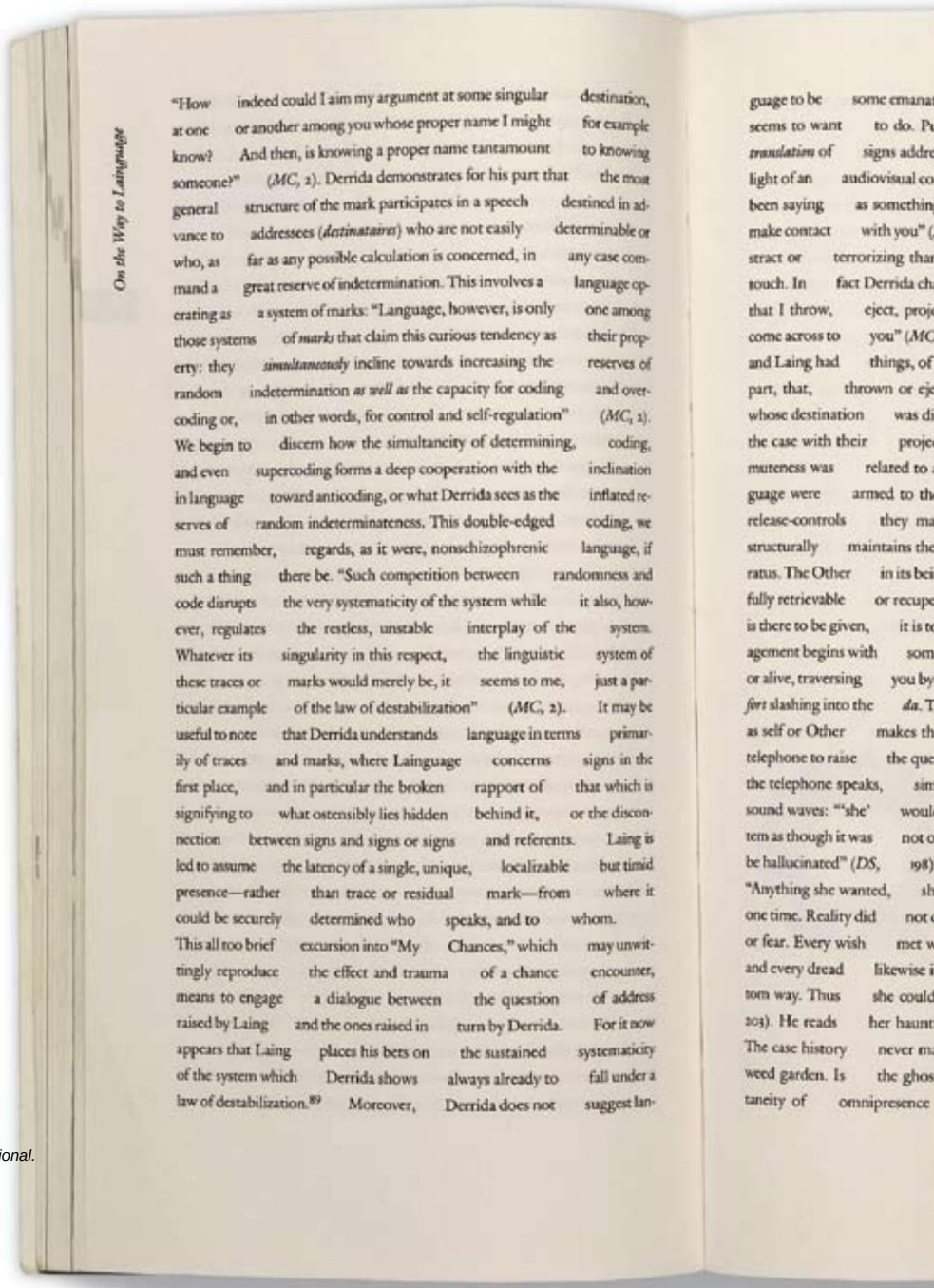
A impressão ajudou a estabelecer a figura do autor como dono de um texto, e as leis de direitos autorais foram escritas no início do século XVIII para proteger os direitos do autor sobre esta propriedade. A era digital está dividida por batalhas entre aqueles que defendem, por um lado, a liberdade fundamental de dados e ideias, e aqueles que esperam proteger – por vezes indefinidamente – o investimento feito na publicação e na autoria de conteúdos.

Sobre o futuro da propriedade intelectual, ver Lawrence Lessig, *Free Culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity* (Nova Iorque: Penguin, 2004).

Uma página tipográfica clássica enfatiza a integridade e o encerramento de uma obra, sua autoridade como produto acabado. As estratégias alternativas de design nos séculos XX e XXI reflectem a natureza contestada da autoria, revelando a abertura dos textos ao fluxo de informação e à corrosividade da história.

A tipografia tendeu a alterar a linguagem de um meio de percepção e exploração para uma mercadoria portátil. —Marshall McCluhan, 1962

Machine Translated by Google



On the Way to Lainguage

"How indeed could I aim my argument at some singular destination, at one or another among you whose proper name I might for example know? And then, is knowing a proper name tantamount to knowing someone?" (*MC*, 2). Derrida demonstrates for his part that the most general structure of the mark participates in a speech destined in advance to addressees (*destinataires*) who are not easily determinable or who, as far as any possible calculation is concerned, in any case command a great reserve of indetermination. This involves a language operating as a system of marks: "Language, however, is only one among those systems of *marks* that claim this curious tendency as their property: they *simultaneously* incline towards increasing the reserves of random indetermination *as well as* the capacity for coding and overcoding or, in other words, for control and self-regulation" (*MC*, 2). We begin to discern how the simultaneity of determining, coding, and even supercoding forms a deep cooperation with the inclination in language toward anticoding, or what Derrida sees as the inflated reserves of random indeterminateness. This double-edged coding, we must remember, regards, as it were, nonschizophrenic language, if such a thing there be. "Such competition between randomness and code disrupts the very systematicity of the system while it also, however, regulates the restless, unstable interplay of the system. Whatever its singularity in this respect, the linguistic system of these traces or marks would merely be, it seems to me, just a particular example of the law of destabilization" (*MC*, 2). It may be useful to note that Derrida understands language in terms primarily of traces and marks, where Lainguage concerns signs in the first place, and in particular the broken rapport of that which is signifying to what ostensibly lies hidden behind it, or the disconnection between signs and signs or signs and referents. Laing is led to assume the latency of a single, unique, localizable but timid presence—rather than trace or residual mark—from where it could be securely determined who speaks, and to whom. This all too brief excursion into "My Chances," which may unwittingly reproduce the effect and trauma of a chance encounter, means to engage a dialogue between the question of address raised by Laing and the ones raised in turn by Derrida. For it now appears that Laing places his bets on the sustained systematicity of the system which Derrida shows always already to fall under a law of destabilization.[89] Moreover, Derrida does not suggest lan-

guage to be some emana
seems to want to do. Pu
translation of signs addre
light of an audiovisual co
been saying as somethin
make contact with you" (
stract or terrorizing than
touch. In fact Derrida ch
that I throw, eject, proje
come across to you" (*MC*
and Laing had things, of
part, that, thrown or ej
whose destination was di
the case with their proje
muteness was related to
guage were armed to th
release-controls they ma
structurally maintains the
ratus. The Other in its bei
fully retrievable or recupe
is there to be given, it is t
agement begins with som
or alive, traversing you by
fort slashing into the *da*. T
as self or Other makes th
telephone to raise the que
the telephone speaks, sim
sound waves: "'she' woul
tem as though it was not o
be hallucinated" (*DS*, 198)
"Anything she wanted, sh
one time. Reality did not
or fear. Every wish met w
and every dread likewise i
tom way. Thus she could
203). He reads her haunt
The case history never m
weed garden. Is the ghos
taneity of omnipresence

a lista telefônica:
tecnologia, esquizofrenia, fala elétrica
Livro, 1989. Designer: Richard Eckersley. Autor: Avital Ronell. Compositor: Michael Jensen. Editora: University of Nebraska Press.
Fotografia: Dan Meyers.

Este livro, um estudo filosófico da escrita como tecnologia material, utiliza a tipografia para enfatizar o argumento retórico do texto. Essa difusão, por exemplo, é fraturada por "rios" tipográficos, espaços que se conectam verticalmente através da página. Os rios violam a textura uniforme e unificada que é um objetivo sagrado no design tipográfico tradicional.

Machine Translated by Google

espaçamento

O design é tanto um ato de espaçamento quanto um ato de marcação. A arte do tipógrafo diz respeito não apenas à textura positiva das letras, mas também às lacunas negativas entre elas e ao seu redor. Na impressão tipográfica, cada espaço é construído por um objeto físico, uma peça em branco de metal ou madeira sem imagem em relevo.

As balas de chumbo sem rosto e lascas de cobre inseridas como espaços entre palavras ou letras são tão físicas quanto os caracteres em relevo ao seu redor. Tiras finas de chumbo (chamadas "entrelinhas") dividem as linhas horizontais do tipo; blocos mais largos de "móveis" seguram as margens da página.

Embora consideremos os intervalos entre as palavras garantidos, a linguagem falada é percebida como um fluxo contínuo, sem lacunas audíveis. O espaçamento tornou-se crucial, entretanto, para a escrita alfabética, que traduz os sons da fala em vários caracteres. Os espaços foram introduzidos após a invenção do alfabeto grego para tornar as palavras inteligíveis como unidades distintas.

Tente ler uma linha de texto sem espaçamento para ver o quão importante isso se tornou.

Com a invenção da tipografia, o espaçamento e a pontuação foram ossificados de lacuna e gesto para artefato físico. Os sinais de pontuação, que eram usados de forma diferente de um escriba para outro na era do manuscrito, tornaram-se parte do aparato padronizado e regido por regras da página impressa. O estudioso de comunicação Walter Ong mostrou como a impressão converteu a palavra em um objeto visual precisamente localizado no espaço: "A impressão tipográfica do alfabeto, na qual cada letra era moldada em uma peça separada de metal, ou tipo, marcou um avanço psicológico de primeira ordem. ....A impressão situa as palavras no espaço de forma mais implacável do que a escrita jamais fez. A escrita move as palavras do mundo sonoro para o mundo do espaço visual, mas a impressão prende as palavras em posição neste espaço." A tipografia transformou o texto de Walter Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing* em uma coisa, um objeto material com dimensões conhecidas e fixas *da Palavra* (locações em Londres.

e Nova York: Methuen, 1981). Veja também Jacques Derrida, *Of Grammatology,* trad. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976).

O filósofo francês Jacques Derrida, que elaborou a teoria da desconstrução na década de 1960, escreveu que embora o alfabeto represente o som, ele não pode funcionar sem marcas e espaços silenciosos. A tipografia manipula as dimensões silenciosas do alfabeto, empregando hábitos e técnicas – como espaçamento e pontuação – que são vistos, mas não ouvidos.

O alfabeto latino, em vez de evoluir para um código transparente para gravação de fala, desenvolveu os seus próprios recursos visuais, tornando-se uma tecnologia mais poderosa à medida que deixou para trás as suas ligações à palavra falada.

Que um discurso supostamente vivo possa prestar-se ao espaçamento na sua própria escrita é o que se relaciona com a sua própria morte. —jaques Derrida, 1976

Machine Translated by Google

linearidade

Em seu ensaio “Da Obra ao Texto”, o crítico francês Roland Barthes apresentou dois modelos opostos de escrita: a “obra” fechada e fixa versus o “texto” aberto e instável. Na visão de Barthes, a obra é um objeto arrumado, cuidadosamente embalado, revisado e protegido por direitos autorais, aperfeiçoado e completo pela arte da impressão. O texto, em contraste, é impossível de conter, operando através de uma teia dispersa de enredos padronizados e ideias recebidas. Barthes retratou o texto como “tecido inteiramente de citações, referências, ecos, linguagens culturais (que linguagem não é?), antecedentes e contemporâneas, que atravessam uma vasta estereofonia... A metáfora do Texto é a de a *rede.”* Escrevendo nas décadas de 1960 e 1970, Barthes antecipou a Internet como uma rede descentralizada de conexões.

Roland Barthes, “Da Obra ao Texto”, em *Imagem/ Música/ Texto,* trad. Stephen Heath (Nova York: Hill e Wang, 1977), 155–64.

Barthes estava descrevendo literatura, mas suas ideias ressoam na tipografia, na manifestação visual da linguagem. O corpo singular da página de texto tradicional há muito tempo é apoiado pelos recursos de navegação do livro, desde números de páginas e títulos que marcam a localização do leitor até ferramentas como índice, apêndice, resumo, nota de rodapé e sumário. Estes dispositivos puderam surgir porque o livro tipográfico é uma sequência fixa de páginas, um corpo alojado numa grelha de coordenadas conhecidas.

Todos esses dispositivos são ataques à linearidade, fornecendo meios de entrada e escapar do fluxo unilateral do discurso. Enquanto a fala flui numa única direção, a escrita ocupa espaço e também tempo. Explorar essa dimensão espacial – e assim libertar os leitores das amarras da linearidade – está entre as tarefas mais urgentes da tipografia.

Embora a mídia digital seja comumente celebrada por seu potencial como comunicação potencial não linear, a linearidade, no entanto, prospera no domínio eletrônico, desde o “rastreamento da CNN” que marcha ao longo da parte inferior da tela da televisão até os sinais de LED em estilo ticker que percorrem o ambiente urbano. . Os títulos de filmes – a célebre convergência entre tipografia e cinema – servem para distrair o público do tédio inescapável de uma divulgação de cima para baixo, contratualmente decretada, de propriedade e autoria.

Leitores básicos de livros eletrônicos, como o Kindle da Amazon (2007), proporcionam uma experiência altamente sequencial e predominantemente linear; retroceder ou avançar é mais complicado em alguns livros eletrônicos do que em livros de papel.

A linearidade domina muitos aplicativos de software comercial. Os programas de processamento de texto, por exemplo, tratam os documentos como um fluxo linear.

Um texto... é um espaço multidimensional no qual uma variedade de escritos, nenhum deles original, se misturam e se chocam. —Roland Barthes, 1971

Machine Translated by Google

Sobre a linearidade do processamento de texto, consulte Nancy Kaplan, "Blake's Problem and Ours: Some Reflections on the Image and the Word", *Textos de leitura/escrita,* 3.2 (Primavera/Verão 1996), 125. Sobre PowerPoint, consulte Edward R. Tufte, "The Cognitive Style of PowerPoint" (Cheshire, Connecticut: Graphics Press, 2003).

(Em contraste, programas de layout de página como Quark XPress e Adobe InDesign permitem que os usuários trabalhem espacialmente, dividindo o texto em colunas e páginas que podem ser ancoradas e marcadas.) O PowerPoint e outros programas de software de apresentação devem iluminar a palavra falada, orientando o público através do desdobramento linear de um discurso oral.
Normalmente, porém, o PowerPoint reforça o fluxo unidirecional da fala, em vez de aliviá-lo. Embora uma única folha de papel possa fornecer um mapa ou resumo de uma apresentação oral, uma apresentação em PowerPoint se arrasta no tempo em inúmeras telas.

Contudo, nem todos os meios digitais favorecem o fluxo linear em detrimento do arranjo espacial. O banco de dados, uma das estruturas de informação definidoras do nosso tempo, é uma forma não linear. Fornecendo aos leitores e escritores um menu simultâneo de opções, um banco de dados é um sistema de elementos que podem ser organizados em inúmeras sequências. Os layouts de página são criados dinamicamente a partir de pedaços de informações, reunidos em resposta ao feedback do usuário. A web está incentivando autores, editores e designers a trabalhar de forma criativa com novos modos de microconteúdo (títulos de páginas, palavras-chave, tags alt) que permitem que os dados sejam pesquisados, indexados, marcados ou de outra forma marcados para recuperação.

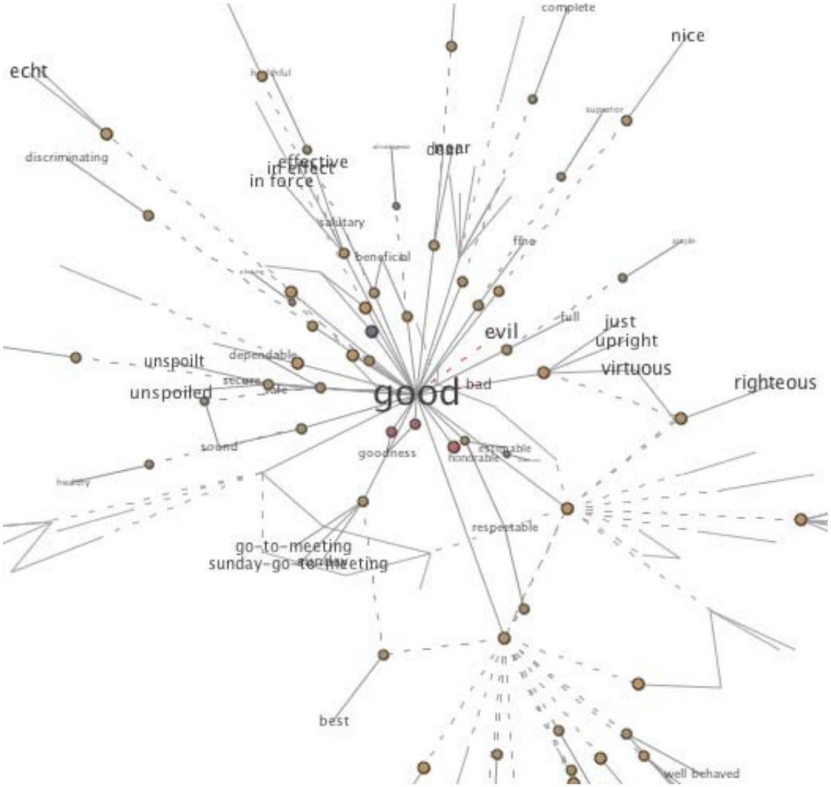
Sobre a estética do banco de dados, consulte Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge: MIT Press, 2002).

Os bancos de dados são a estrutura por trás dos jogos eletrônicos, revistas e catálogos, gêneros que criam um *espaço* de informação em vez de uma *sequência linear.* Lojas físicas e bibliotecas são bancos de dados de objetos tangíveis encontrados no ambiente construído. O crítico de mídia Lev Manovich descreveu a própria linguagem como uma espécie de banco de dados, um arquivo de elementos a partir dos quais as pessoas montam as expressões lineares da fala. Muitos projetos de design exigem ênfase no espaço sobre a sequência, no sistema sobre a expressão, na estrutura simultânea sobre a narrativa linear. O design contemporâneo geralmente combina aspectos de arquitetura, tipografia, cinema, orientação, branding e outros modos de tratamento. Ao dramatizar a qualidade espacial de um projeto, os designers podem promover a compreensão de documentos ou ambientes complexos.

A história da tipografia é marcada pelo uso cada vez mais sofisticado do espaço. Na era digital, onde os caracteres são acessados por teclas e mouse, e não reunidos em gavetas pesadas de unidades manufaturadas, o espaço tornou-se mais líquido do que concreto, e a tipografia evoluiu de um corpo estável de objetos para um sistema flexível de atributos.

Banco de dados e narrativa são inimigos naturais. Competindo pelo mesmo território da cultura humana, cada um reivindica o direito exclusivo de dar sentido ao mundo. —lev manovich, 2002

Machine Translated by Google

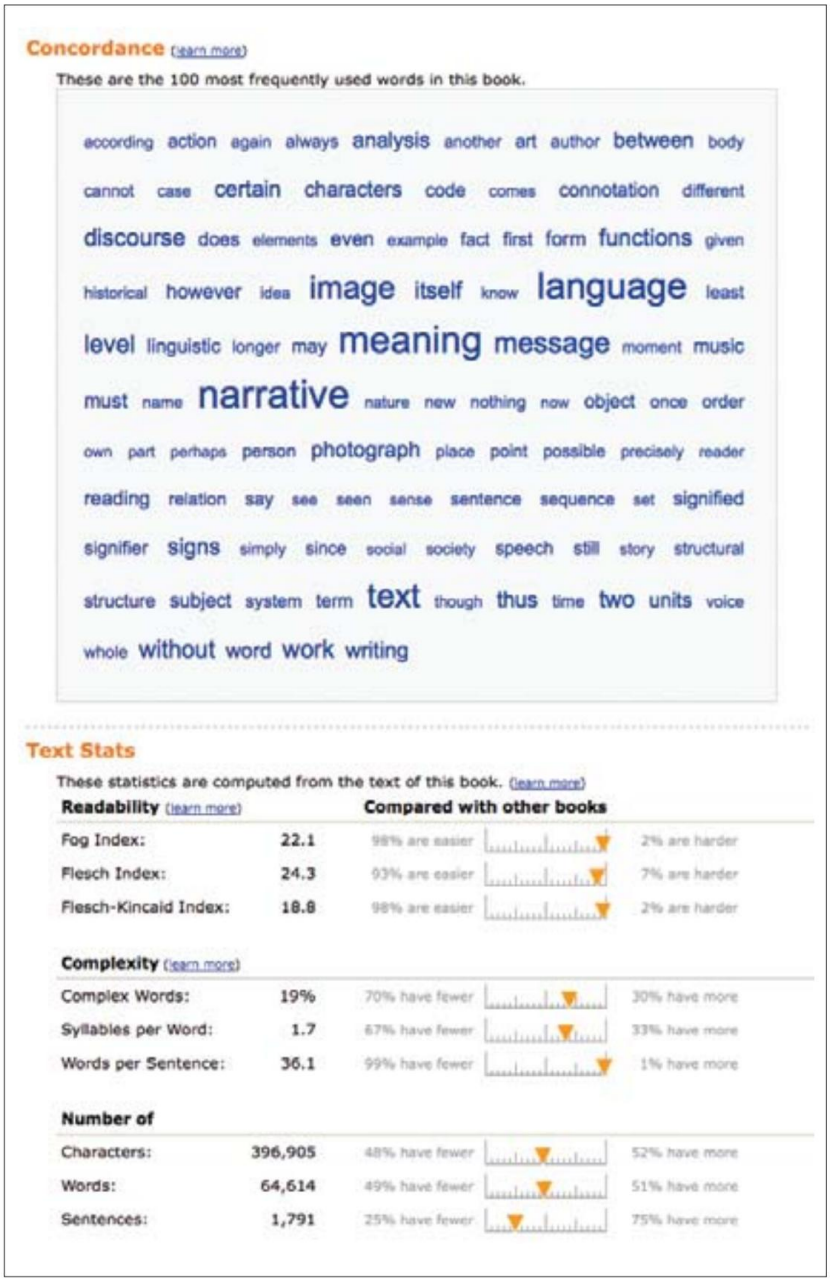


dicionário de sinônimos visual 2.0. Interativo media, 2003. Designers: Plumb Design Inc. *Este dicionário de sinônimos digital apresenta palavras dentro de uma rede dinâmica de relacionamentos. O termo central está ligado aos nós que representam os diferentes sentidos daquela palavra. Quanto mais conexões cada um desses nós de satélite contiver, maior e mais próximo ele aparecerá na tela. Clicar em uma palavra satélite traz-a para o centro.*

Machine Translated by Google

imagem/música/texto
Concordância e estatísticas de texto para o livro de Roland Barthes

Imagem/ Música/ Texto. Editora: Amazon.com, 2010. *A Amazon apresenta análises automatizadas do texto de um livro para dar aos leitores uma ideia do que ele contém. O recurso de concordância lista os cem do livro palavras mais comumente usadas em ordem alfabética e dimensiona-as de acordo com sua frequência.*



Sucedendo ao Autor, o escritor não traz mais em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas sim esse imenso dicionário do qual extrai uma escrita que não pode parar. —Roland Barthes, 1968

Machine Translated by Google

KATHERINE mcCoy
MICHAEL mcCoy

Nothing pulls you Art science **into the territory between art** and science quite so quickly as design. It is the borderline where contradictions and tensions exist between the quantifiable and the poetic. It is the field between desire and necessity. Designers thrive in those conditions, moving between land and water. A typical critique at Cranbrook can easily move in a matter of minutes between a discussion of the object as a validation of being to the precise mechanical proposal for actuating the object. The discussion moves from Heidegger to the "strange material of the week" or from Lyotard to printing technologies without missing a beat. The free flow of ideas, and the leaps from the technical to the mythical, stem from the attempt to maintain a studio platform that supports each student's search to find his or her own voice as a designer. The studio is a hothouse that enables students and faculty to encounter their own visions of the world and act on them — a process that is at times chaotic, conflicting, and occasionally inspiring.

Watching the process of students absorbing new ideas and influences, and the incredible range of interpretations of those ideas into design, is an annual experience that is always amazing. In recent years, for example, the department has had the experience of watching wood craftsmen metamorphose into high technologists, and graphic designers into software humanists. Yet it all seems consistent. They are bringing a very personal vision to an area that desperately needs it. The messiness of human experience is warming up the cold precision of technology to make it livable, and lived in.

Unlike the Bauhaus, Cranbrook never embraced a singular teaching method or philosophy, other than Saarinen's exhortation to each student to find his or her own way, in the company of other artists and designers who were engaged in the same search. The energy at Cranbrook seems to come from the fact of the mutual search, although not the mutual conclusion. If design is about life, why shouldn't it have all the complexity, variety, contradiction, and sublimity of life?

Much of the work done at Cranbrook has been dedicated to changing the status quo. It is polemical, calculated to ruffle designers' feathers. And

Mathematic poetic Design necessity Methodical technology Perist pluralist Individual communal Dangerous rigorous

the new discourse

Ferndale Ste
1981
Kenneth Wi
Cranbrook St
A block of a s
cial main stre
tographically
collage form i
graphic essay

Machine Translated by Google

nascimento do usuário

O modelo de Barthes do texto como uma teia aberta de referências, em vez de uma obra fechada e perfeita, afirma a importância do leitor sobre o escritor na criação de significado. O leitor "toca" o texto como um músico toca um instrumento. O autor não controla o seu significado: "O próprio texto joga (como uma porta, como uma máquina com 'jogo') e o leitor joga duas vezes, jogando o Texto como se joga um jogo, procurando uma prática que o reproduza. " Assim como a interpretação de uma partitura musical, a leitura é uma performance da palavra escrita.

Os designers gráficos abraçaram a ideia do texto legível na década de 1980 e início da década de 1990, usando camadas de texto e grades interligadas para explorar a teoria de Barthes sobre a "morte do autor". No lugar do modelo clássico da tipografia como uma taça de cristal para o conteúdo, esta visão alternativa assume que o próprio conteúdo muda com cada ato de representação. A tipografia se torna um modo de interpretação.

Redefinindo a tipografia como "discurso", a designer Katherine McCoy implodiu a tradicional dicotomia entre ver e ler. As imagens podem ser lidas (analisadas, decodificadas, desmontadas) e as palavras podem ser vistas (percebidas como ícones, formas, padrões). Valorizando a ambiguidade e a complexidade, sua abordagem desafiou os leitores a produzirem seus próprios significados, ao mesmo tempo que tentava elevar o status dos designers dentro do processo de autoria.

Outro modelo, que minou a nova reivindicação de poder do designer, surgiu no final da década de 1990, emprestado não da crítica literária, mas dos estudos de interação humano-computador (IHC) e dos campos do design de interface e usabilidade. O sujeito dominante da nossa época não se tornou nem leitor nem escritor, mas *utilizador,* uma figura concebida como um conjunto de necessidades e deficiências – cognitivas, físicas, emocionais. Tal como um paciente ou uma criança, o utilizador é uma figura a ser protegida e cuidada, mas também escrutinada e controlada, submetida a pesquisas e testes.

A forma como os textos são *usados* torna-se mais importante do que o que eles significam. Alguém clicou aqui para ir até lá. Alguém que comprou isso também comprou aquilo. O ambiente interactivo não só proporciona aos utilizadores um certo grau de controlo e auto-orientação, mas também, de forma mais silenciosa e insidiosa, recolhe dados sobre os seus públicos. A imagem de Barthes do texto como um jogo a ser jogado ainda se mantém, à medida que o usuário responde aos sinais do sistema. Podemos tocar o texto, mas ele também nos toca.

Projeto Cranbrook:
o novo discurso

Livro, 1990. Designers: Katherine McCoy, P. Scott Makela e Mary Lou Kroh. Editora: Rizzoli.

Fotografia: Dan Meyers.

Sob a direção de Katherine e Michael McCoy, o programa de pós-graduação em design gráfico e industrial da Cranbrook Academy of Art foi um centro líder em design experimental desde a década de 1970 até o início da década de 1990. Katherine McCoy desenvolveu um modelo de "tipografia como discurso", no qual o designer e o leitor interpretam ativamente um texto.

Projete uma interface homem-máquina de acordo com as habilidades e fraquezas da humanidade e você ajudará o usuário não apenas a realizar o trabalho, mas a ser uma pessoa mais feliz e produtiva. —jef raskin, 2000

Machine Translated by Google

Os designers gráficos podem usar teorias de interação do usuário para revisitar algumas de nossas suposições básicas sobre comunicação visual. Por que, por exemplo, os leitores da web são menos pacientes do que os leitores da mídia impressa? Acredita-se comumente que os displays digitais são inerentemente mais difíceis de ler do que a tinta no papel. No entanto, estudos de HCI realizados no final da década de 1980 provaram que texto nítido em preto sobre fundo branco pode ser lido com a mesma eficiência em uma tela ou em uma página impressa.

Sobre legibilidade da tela, consulte John D. Gould *et al.*, "A leitura em monitores CRT pode ser tão rápida quanto a leitura em papel", *Human Factors,* 29, 5 (1987): 497–517.

A impaciência do leitor digital surge da cultura, não do caráter essencial das tecnologias de exibição. Os usuários de sites têm expectativas diferentes das dos usuários impressos. Eles esperam se sentir "produtivos", não contemplativos. Eles esperam estar no modo de pesquisa, não no modo de processamento.

Sobre o usuário inquieto, consulte Jakob Nielsen, *Designing Web Usabilidade* (Indianapolis: New Riders, 2000).

Os usuários também esperam ficar desapontados, distraídos e atrasados por pistas falsas. Os hábitos culturais da tela estão impulsionando mudanças no design da impressão, ao mesmo tempo em que afirmam o papel da impressão como um lugar onde a leitura prolongada ainda pode ocorrer.

Outra suposição comum é que os ícones são um modo mais universal de comunicação do que texto. Os ícones são fundamentais para as GUIs (interfaces gráficas de usuário) que conectam rotineiramente os usuários aos computadores. No entanto, o texto pode muitas vezes fornecer uma sugestão mais específica e compreensível do que uma imagem. Na verdade, os ícones não simplificam a tradução do conteúdo em vários idiomas, porque exigem explicação em vários idiomas. Os infinitos ícones da área de trabalho digital, muitas vezes renderizados com detalhes e profundidade gratuitos, funcionam mais para reforçar a identidade da marca do que para apoiar a usabilidade. No século XX, os designers modernos saudaram as imagens como uma linguagem "universal", mas na era do código, o texto tornou-se um denominador mais comum do que as imagens – pesquisável, traduzível e capaz de ser reformatado e reestilizado para uso alternativo ou futuro. meios de comunicação.

Sobre a falha da interface ícones, consulte Jef Raskin, *The Humane Interface: New Directions for Designing Interactive Systems* (Reading, Mass.: Addison-Wesley, 2000).

Talvez o impulso mais persistente da arte e do design do século XX tenha sido integrar fisicamente forma e conteúdo. Os poetas dadaístas e futuristas, por exemplo, usaram a tipografia para criar textos cujo conteúdo era inseparável do layout concreto de formas específicas de letras em uma página. No século XXI, a forma e o conteúdo estão a ser separados. As folhas de estilo, por exemplo, obrigam os designers a pensar de forma global e sistemática, em vez de se concentrarem na construção fixa de uma superfície específica. Esta maneira de

Os usuários da Web não gostam de ler... Eles querem continuar se movendo e clicando.
—Jakob Nielsen, 2000

Machine Translated by Google

o pensamento permite que o conteúdo seja reformatado para diferentes dispositivos ou usuários e também prepara os dados para a vida após a morte, à medida que as mídias de armazenamento eletrônico iniciam seus próprios ciclos de decadência e obsolescência.

No século XX, artistas e críticos modernos afirmaram que cada meio é específico. Definiram o filme, por exemplo, como uma linguagem construtiva distinta do teatro, e descreveram a pintura como um meio físico que se refere aos seus próprios processos. Hoje, porém, o meio nem sempre é a mensagem. O design tornou-se um empreendimento "transmídia", à medida que autores e produtores criam mundos de personagens, lugares, situações e interações que podem aparecer em uma variedade de produtos. Um jogo pode existir em diferentes versões em uma tela de vídeo, um computador desktop, um console de jogos e um telefone celular, bem como em camisetas, lancheiras e brinquedos de plástico.

Sobre design thinking transmídia, consulte Brenda Laurel, *Utopian Entrepreneur* (Cambridge: MIT Press, 2001).

A beleza e a maravilha do "espaço em branco" é outro mito modernista que é sujeito a revisão de acordo com a idade do usuário. Os designers modernos descobriram que o espaço aberto numa página pode ter tanta presença física como as áreas impressas. No entanto, o espaço em branco nem sempre é uma gentileza mental. Edward Tufte, um defensor ferrenho da densidade visual, defende a maximização da quantidade de dados transmitidos em uma única página ou tela. Para ajudar os leitores a fazer conexões e comparações, bem como a encontrar informações rapidamente, uma única superfície repleta de informações bem organizadas às vezes é melhor do que várias páginas com muito espaço em branco. Tanto na tipografia como na vida urbana, a densidade convida ao intercâmbio íntimo entre pessoas e ideias.

Jef Raskin fala sobre a escassez da atenção humana, bem como sobre o mito do espaço em branco em *The Humane Interface: New Directions for Designing Interactive Systems,* citado na p. 74.

Em nossa famosa era de sobrecarga de informações, uma pessoa ainda pode processar apenas uma mensagem por vez. Esse fato bruto da cognição é o segredo por trás dos truques de mágica: truques manuais ocorrem enquanto a atenção do público é atraída para outro lugar. Dada a feroz competição pela sua atenção, os utilizadores têm a oportunidade de moldar a economia da informação, escolhendo o que ver. Os designers podem ajudá-los a fazer escolhas satisfatórias.

A tipografia é uma interface para o alfabeto. A teoria do usuário tende a favorecer soluções normativas em detrimento das inovadoras, colocando o design em segundo plano. Os leitores geralmente ignoram a interface tipográfica, deslizando confortavelmente ao longo do ritmo habitual da alfabetização. Às vezes, porém, a interface deve falhar. Ao se tornar evidente, a tipografia pode iluminar a construção e a identidade de uma página, tela, lugar ou produto.

Se as pessoas não fossem boas em encontrar pequenas coisas em longas listas, o *Wall Street Journal* teria falido há anos. —jef raskin, 2000

Machine Translated by Google

A tipografia, inventada na Renascença, permitiu que o texto se tornasse uma forma fixa e estável. Tal como o corpo da carta, o corpo do texto foi transformado numa mercadoria industrial que gradualmente se tornou mais aberta e flexível.

Os críticos da mídia eletrônica notaram que a ascensão da rede a comunicação não levou à tão temida destruição da tipografia (ou mesmo à morte da impressão), mas antes ao florescimento do império alfabético. Como salienta Peter Lunenfeld, o computador reviveu o poder e a prevalência da escrita: "O texto alfanumérico ressuscitou das suas próprias cinzas, uma fénix digital alçando voo em monitores, através de redes e nos domínios do espaço virtual". A tela do computador é mais receptiva ao texto do que as telas de cinema ou televisão porque oferece proximidade física, controle do usuário e uma escala adequada ao corpo.

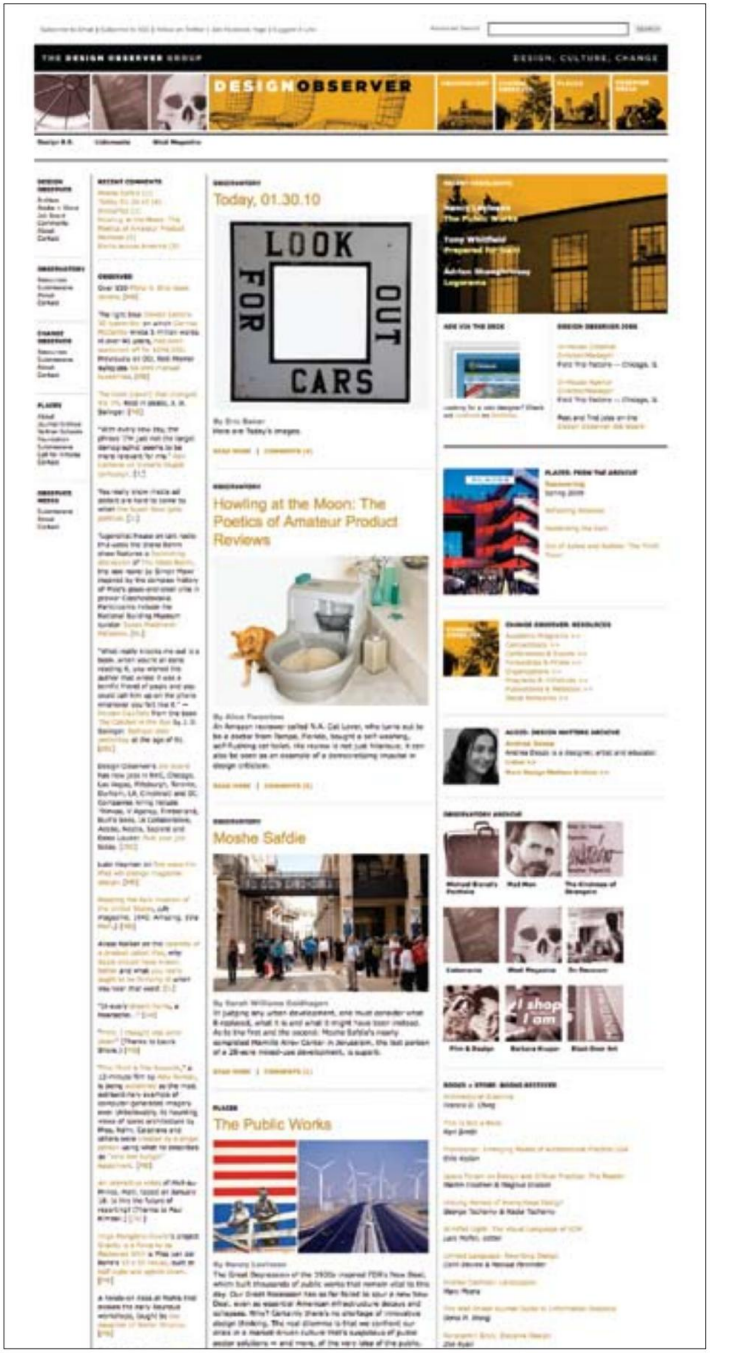
Sobre escrita eletrônica, ver Peter Lunenfeld, *Snap to Grid: A User's Guide to Digital Arts, Media, and Cultures* (Cambridge: MIT Press, 2001); Jay David Bolter, *Espaço de escrita: computadores, hipertexto e a remediação da impressão* (Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 2001) e Stuart Moulthrop, "Você diz que quer uma revolução? Hipertexto e as Leis da Mídia", em *The New Media Reader,* ed. Noah Wardrip-Fruin e Nick Monfort (Cambridge: MIT Press, 2003), 691–703.

O livro impresso não é mais o principal guardião da palavra escrita. Branding é uma variante poderosa de alfabetização que gira em torno de símbolos, ícones e padrões tipográficos, deixando suas marcas em edifícios, embalagens, capas de álbuns, sites, vitrines de lojas e inúmeras outras superfícies e espaços. Com a expansão da Internet, novas (e antigas) convenções para exibição de texto rapidamente se consolidaram, adaptando metáforas da impressão e da arquitetura: janela, moldura, página, banner, menu. Os designers que trabalham nesse fluxo de múltiplas mídias confrontam o texto em inúmeras formas, dando forma a corpos estendidos, mas também a títulos, apresentações, legendas, notas, citações, logotipos, barras de navegação, tags alt e outros aglomerados protéticos de linguagem que anunciam: suporte e até eclipsar o corpo principal do texto.

A dissolução da escrita é mais extrema no domínio da web, onde leitores distraídos salvaguardam o seu tempo e a sua função privilegiada em detrimento da forma. Esta dívida de inquietação não se deve à natureza essencial da monitores de computador, mas aos novos comportamentos gerados pela Internet, um lugar de busca e descoberta, digitalização e mineração. O leitor, tendo derrubado a sede do poder do autor durante o século XX, agora sofre e atrasa, sendo substituído pelo sujeito dominante da nossa era: o *usuário,* uma figura cuja escassa atenção é o nosso bem mais cobiçado. Não desperdice isso.

O hipertexto significa o fim da morte da literatura. — Stuart Moulthrop, 1991

Machine Translated by Google



Site designobserver.com, 2010.

Design: Jessica Helfand, William Drenttel, Michael Bierut e Betsy Vardell. *Com um enorme volume de conteúdo em sua página inicial, este supersite de discurso de design traz tipografia com qualidade de impressão para a tela.*

Machine Translated by Google

Kerning é um ajuste do espaço entre duas letras. Os caracteres do alfabeto latino surgiram com o tempo; eles nunca foram projetados tendo em mente o espaçamento mecânico ou automatizado.
Assim, algumas combinações de letras parecem estranhas sem considerações especiais de espaçamento. As lacunas ocorrem, por exemplo, em torno de letras cujas formas se inclinam para fora ou enquadram um espaço aberto *(W,* Y, V, T). No tipo de metal, uma letra com kerned se estende além da ponta de chumbo que a suporta, permitindo que duas letras se encaixem mais próximas uma da outra. Nas fontes digitais, o espaço entre pares de letras é controlado por uma *tabela de kerning* criada pelo designer de tipos, que especifica espaços entre combinações de letras problemáticas.

Trabalhando em um programa de layout de página, um designer pode optar por usar *kerning métrico* ou *kerning óptico* bem como ajustar o espaço entre as letras manualmente quando desejado. Uma fonte bem projetada requer pouco ou nenhum kerning adicional, especialmente em tamanhos de texto.

o kerning métrico usa as tabelas de kerning incorporadas ao tipo de letra. Ao selecionar o kerning métrico em seu programa de layout de página, você está usando o espaçamento pretendido pelo designer de tipo. O kerning métrico geralmente fica bem, especialmente em tamanhos pequenos. Fontes inovadoras baratas geralmente têm pouco ou nenhum kerning integrado e precisarão ser kerning opticamente.

o kerning óptico é executado automaticamente pelo programa de layout de página. Em vez de usar os pares endereçados na tabela de kerning da fonte, o kerning óptico avalia as formas de todos os caracteres e ajusta o espaçamento sempre que necessário. Alguns designers gráficos aplicam kerning óptico aos títulos e kerning métrico ao texto. Você pode tornar esse processo eficiente e consistente definindo o kerning como parte de seus estilos de caractere.

Leva dois

scala pro, com kerning suprimido

O espaçamento parece irregular, com lacunas em torno de T/a, T/w *e* w/o.

Leva dois

scala pro, com kerning métrico

O espaçamento parece mais uniforme entre T/a *e* T/w.

Leva dois

scala pro, com kerning óptico

O espaçamento parece mais uniforme entre T/a, T/w *e* w/o.

Tipo quente

scala pro itálico, com kerning suprimido

O espaçamento parece desigual entre W/a *e* T/y.

Tipo quente

scala pro itálico, com kerning métrico

O espaçamento parece mais uniforme entre W/a *e* T/y.

Tipo quente

scala pro itálico, com kerning óptico

O espaçamento é comparável ao kerning métrico.

cartas de amor

Scala Pro todas as letras maiúsculas, com Kerning suprimido

O espaçamento é apertado entre T/T.

cartas de amor

Scala Pro todas as letras maiúsculas, com kerning métrico

Espaçamento melhorado entre T/T.

cartas de amor

Scala Pro todas as letras maiúsculas, com kerning óptico

Espaçamento melhorado entre T/T *e* O/V.

Machine Translated by Google

kerning headlines As diferenças sutis entre o kerning métrico e óptico tornam-se mais aparentes em tamanhos maiores. A maioria dos problemas ocorre entre letras maiúsculas e minúsculas. O espaçamento entre *H/a, T/a* e *T/o* melhora com o kerning óptico. O kerning óptico aplicado aqui no InDesign criou um espaçamento mais estreito para textos grandes e um espaçamento mais livre para textos pequenos. Observe os dois efeitos antes de escolher um método de kerning.

Kerning *Ha* métrico

Ha kerning óptico

kerning métrico versus óptico

Livros e prostitutas brigam em público.

Livros e prostitutas

Livros e prostitutas - notas de rodapé em uma são como notas no meias do outro.

podem ser levados para a cama.

—Walter Benjamin, 1925

quadraat sans, com kerning métrico

Livros e prostitutas brigam em público.

Livros e prostitutas

Livros e prostitutas - notas de rodapé em uma são como notas no meias do outro.

podem ser levados para a cama.

—Walter Benjamin, 1925

quadraat sans, com kerning óptico

alerta nerd: *além de usar kerning óptico, o texto acima tem espaçamento entre palavras reduzido para 80 por cento. Com letras grandes, o espaçamento normal entre palavras geralmente parece muito grande. Ajuste o espaçamento entre palavras no menu Parágrafo> Justificação no InDesign.*

Machine Translated by Google

Ajustar o espaçamento geral de um grupo de letras é chamado de *rastreamento* ou *espaçamento entre letras.* Ao expandir o rastreamento por uma palavra, linha ou bloco inteiro de texto, o designer pode criar um campo mais arejado e aberto. Em blocos de texto, o rastreamento geralmente é aplicado em pequenos incrementos, criando um efeito sutil, não perceptível ao leitor casual. Ocasionalmente, uma única palavra ou frase é rastreada para dar ênfase, especialmente quando letras maiúsculas ou versalete são usadas em uma linha. O rastreamento negativo, raramente desejável em tamanhos de texto, pode ser usado com moderação para ajudar a exibir uma linha curta de texto. O tipo branco sobre fundo preto é considerado mais legível quando rastreado.

Livro Aves do Mundo, 2007. Autor: Les Beletsky. Editora: Universidade Johns Hopkins. Diretor de Arte: Charles Nix. Designers: Charles Nix, Whitney Grant e May Jampathom. *Este livro, ambientado em Adobe Caslon e Caslon 540, usa letras maiúsculas rastreadas para títulos de legenda.*

tipo de texto de rastreamento

rastreamento normal

As cartas se amam.

Porém, devido às suas diferenças anatômicas, algumas cartas têm dificuldade em alcançar a intimidade. Consideremos a letra V, por exemplo, cujo vale sedutor faz com que seus membros se estendam acima da base. Em contraste, *L* mantém-se solidamente firme, mas abriga um certo vazio acima da cintura. As letras maiúsculas, por serem quadradas e conservadoras, preferem manter um pouco de distância dos vizinhos.

rastreamento positivo (+20)

As cartas se amam.

No entanto, devido ao seu No entanto, devido à sua anatomia diferenças anatômicas, algumas diferenças, algumas letras têm cartas têm dificuldade em alcançar intimidade. alcançar a intimidade. Considere Considere a letra V, para a letra V, por exemplo, cujo vale sedutor cujo vale sedutor faz faz com que seus membros se estiquem, seus membros se estendam acima de sua base. Em contraste, sua base. Em contraste, *L* solidamente *L* mantém solidamente sua posição, mas mantém sua posição, mas abriga um certo vazio, um certo vazio acima da cintura. Letras maiúsculas, cintura. As letras maiúsculas, sendo quadradas e conservadoras, quadradas e conservadoras, preferem manter um pouco de distância preferem manter um pouco de distância dos vizinhos.

ÿÿÿÿÿ ÿÿÿÿÿÿÿ
Lophura nycthemera
ÿÿ – ÿÿ pol. (ÿÿ – ÿÿÿ cm)

rastreamento negativo (-20)

As cartas se amam.

ÿÿÿ ÿÿÿÿÿÿÿÿÿ
Gallus gallus
ÿÿ.ÿ – ÿÿ.ÿ pol. (ÿÿ – ÿÿ cm)
Sul da Ásia

ÿÿÿÿ ÿÿÿÿ
Argusiano argus
ÿÿ.ÿ – ÿÿ.ÿ pol. (ÿÿ – ÿÿÿ cm)
Sudeste da Ásia

tipo crime

texto bem rastreado

As cartas são rastreadas muito perto

Para o conforto.

Livros e prostitutas – ambos têm seu tipo de homem, que vive e os assedia. No caso dos livros, da crítica. Walter Benjamin, 1925

tipo invertido, sem rastreamento

Livros e prostitutas – ambos têm seu tipo de homem, que vive e os assedia. No caso dos livros, críticos. Walter Benjamin, 1925

tipo invertido, rastreado +25

Machine Translated by Google

Os designers geralmente aplicam o rastreamento a manchetes e logotipos (onde ajustes de kerning também são frequentemente necessários). À medida que o texto fica maior, o espaço entre as letras aumenta e alguns designers usam o rastreamento para diminuir o espaçamento geral em texto de grande escala. O rastreamento solto ou aberto é comumente aplicado a capitais e pequenas capitais, que parecem mais majestosas estando ligeiramente separadas.

rastreamento de manchetes e logotipos

cartas de amor

capitais: rastreamento normal

cartas de amor

capitais: rastreamento solto (+75)

cartas de amor, cartas de amor

versalete: rastreamento normal vs. solto (+75)

cartas de amor, *cartas de amor*

minúsculas: rastreamento normal

cartas de amor, *cartas de amor*

minúsculas: rastreamento solto (+75)

---

tipo crime: rastrear letras minúsculas

Letras minúsculas com espaçamento livre – especialmente itálico – parecem estranhas porque esses caracteres são projetados para ficarem próximos uns dos outros em uma linha.

EROS

Logotipo eros, 1962. Design: Herb Lubalin. *O espaçamento ultra-apertado entre letras foi uma marca registrada dos gráficos comerciais progressistas nas décadas de 1960 e 1970. Aqui, as cartas embalam-se umas às outras com uma intimidade adequada ao assunto.*

Logotipos de galheteiro e batedor e tomilho, 2006. Design: Duffy & Partners. *As letras maiúsculas generosamente traçadas nesses logotipos conferem-lhes um sabor afável e antiquário, ao mesmo tempo que conferem uma leveza geral aos designs.*

Você pode expressar o significado de uma palavra ou ideia por meio do espaçamento, tamanho e posicionamento das letras na página.
Os designers costumam pensar assim ao criar logotipos, pôsteres ou manchetes editoriais. As composições aqui mostradas expressam processos físicos como ruptura, expansão e migração através do espaçamento e disposição das letras.
Os Os redondos em Futura fazem isso

um tipo de letra divertido para usar neste projeto.

Exemplos de trabalhos de alunos de Faculdade de Arte do Instituto de Maryland

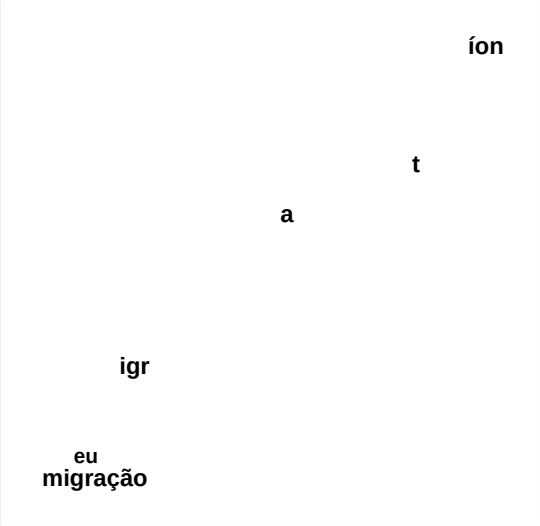
Parabéns Johnschen

Parabéns Johnschen

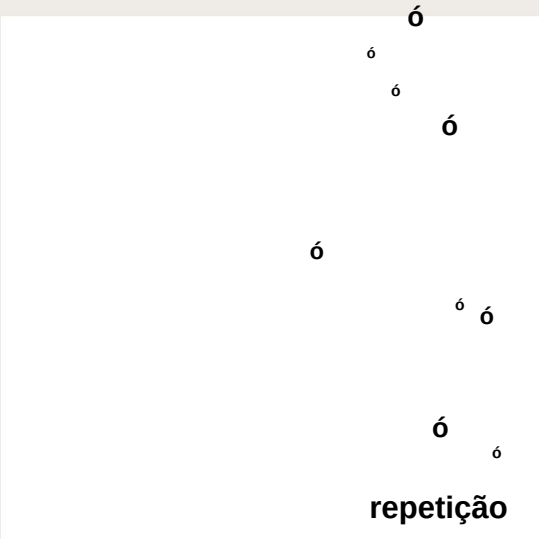
Parabéns Johnschen

Machine Translated by Google

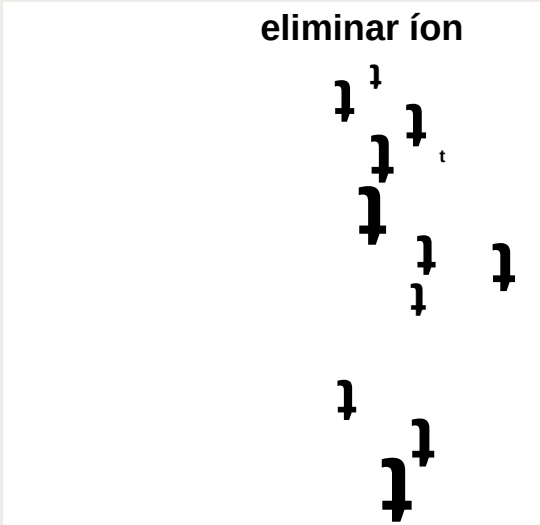
Marcos Koltar



Jason Hogg



Heather Williams



Heather Williams

Machine Translated by Google

A distância da linha de base de uma linha de tipo a outra é chamada de *espaçamento entre linhas.* Também é chamado de *guia,* em referência às tiras de chumbo usadas para separar linhas do tipo metal. A configuração padrão na maioria dos softwares de layout e imagem é 120% do tamanho do tipo. Assim, o tipo de 10 pontos é definido com 12 pontos de espaçamento entre linhas. Os designers brincam com o espaçamento entre linhas para criar arranjos tipográficos distintos. A redução da distância padrão cria uma cor tipográfica mais densa, ao mesmo tempo que arrisca colisões entre ascendentes e descendentes.

Expandir o espaçamento entre linhas cria um bloco de texto mais claro e aberto. À medida que o entrelinhamento aumenta, as linhas do tipo tornam-se elementos gráficos independentes, em vez de partes de uma forma e textura visual geral.

diferente

pessoas

diferente

golpes

tipo crime

Aqui, o espaçamento automático produz um efeito desigual.

diferente

pessoas

diferente

golpes

Ajustar o espaçamento entre linhas com a ferramenta de mudança de linha de base ajuda a criar uma aparência uniforme.

Ah

alerta nerd: uma *mudança de linha de base* é um ajuste manual da posição horizontal de um ou mais caracteres. As mudanças na linha de base são frequentemente usado ao misturar diferentes tamanhos ou estilos de tipo. A ferramenta de mudança de linha de base pode ser encontrada na barra de ferramentas Tipo de aplicativos de software padrão.

variações no espaçamento entre linhas

A distância da linha de base de uma linha de tipo a outra é chamada de *espaçamento entre linhas.* Também é chamado de *guia,* em referência às tiras de chumbo usadas para separar linhas do tipo metal. A configuração padrão na maioria dos softwares de layout e imagem é 120% do tamanho do tipo. Assim, o tipo de 10 pontos é definido com 12 pontos de espaçamento entre linhas. Os designers brincam com o espaçamento entre linhas para criar layouts distintos. A redução da distância padrão cria uma cor tipográfica mais densa – ao mesmo tempo que arrisca colisões entre ascendentes e descendentes.

6/6 escala profissional

(Tipo de 6 pts com espaçamento entre linhas de 6 pts ou “conjunto sólido”)

A distância da linha de base de um linha de um tipo para outra é chamada *de espaçamento entre linhas.* Também é chamado de *guia,* em referência às tiras de chumbo usadas para separar linhas do tipo metal. A configuração padrão na maioria dos softwares de layout e imagem é 120% do tamanho do tipo. Assim, o tipo de 10 pontos é definido com 12 pontos de espaçamento entre linhas. Os designers brincam com o espaçamento entre linhas para criar layouts distintos. A redução da distância padrão cria uma cor tipográfica mais densa – ao mesmo tempo que arrisca colisões entre ascendentes e descendentes.

6/7.2 escala profissional

(Espaçamento automático; tipo 6 pts com espaçamento entre linhas de 7,2 pts)

A distância da linha de base de um linha de um tipo para outra é chamada *de espaçamento entre linhas.* Também é chamado de *guia,* em referência às tiras de chumbo usadas para separar linhas do tipo metal. A configuração padrão na maioria dos softwares de layout e imagem é 120% do tamanho do tipo. Assim, o tipo de 10 pontos é definido com 12 pontos de espaçamento entre linhas. Os designers brincam com o espaçamento entre linhas para criar layouts distintos. A redução da distância padrão cria uma cor tipográfica mais densa – ao mesmo tempo que arrisca colisões entre ascendentes e descendentes.

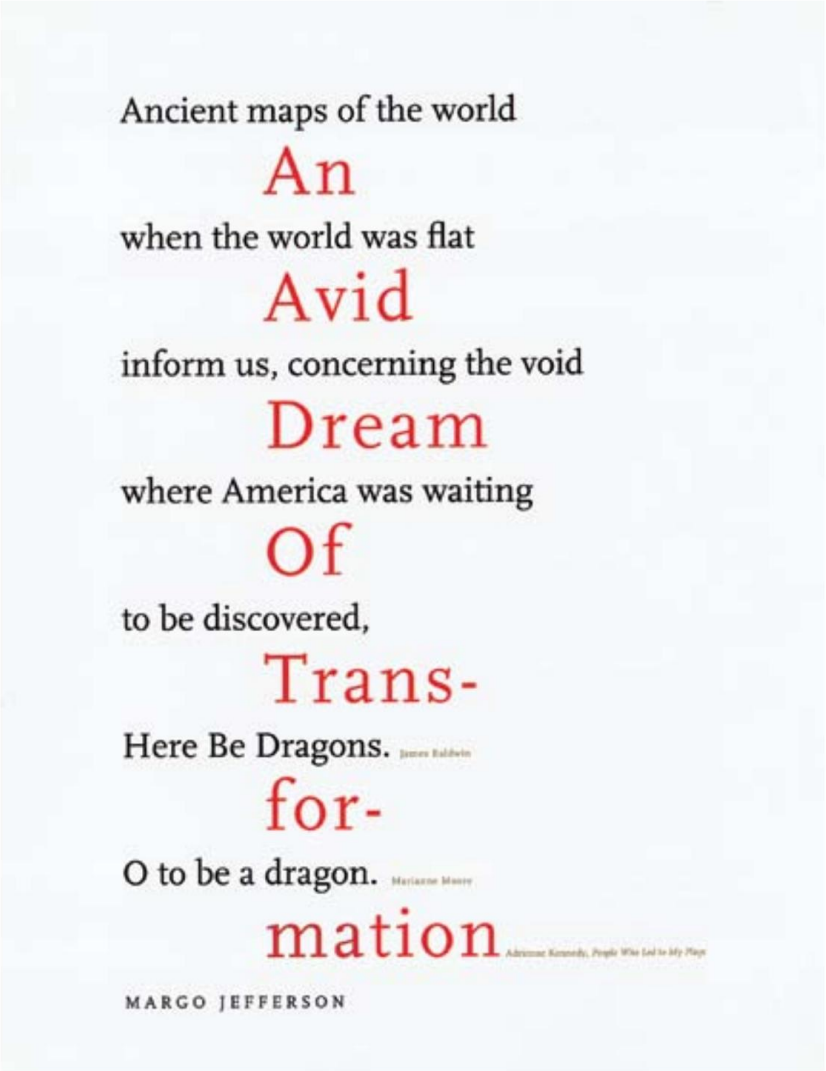
Escala profissional 6/8

(Tipo de 6 pts com espaçamento entre linhas de 8 pts)

A distância da linha de base de um linha de tipo para outro é chamado de *linha espaçamento.* Também é chamado de *líder,* em referência referência às tiras de chumbo usadas para linhas separadas de tipo de metal. O configuração padrão na maioria dos layouts e software de imagem é 120 por cento do tamanho do tipo. Assim, o tipo de 10 pontos é definido com 12 pontos de espaçamento entre linhas. Designers brincam com espaçamento entre linhas para criar distinções layouts criativos. Reduzindo o padrão a distância cria uma tipografia mais densa cor - enquanto arrisca colisões entre ascendentes e descendentes.

6/12 scala pro (tipo 6 pts com espaçamento entre linhas de 12 pts)

Machine Translated by Google



tinta de dança: um sonho ávido

de transformação

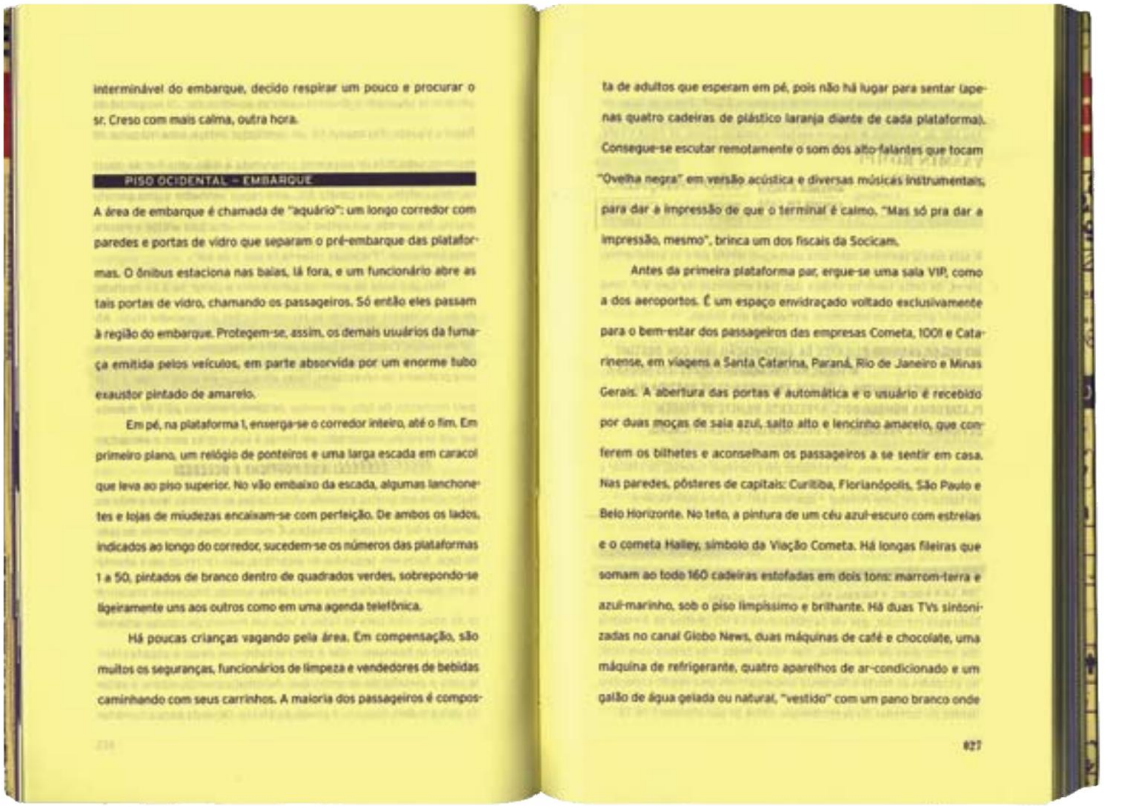
Página da revista, 1992.

Designer: Abbott Miller.

Editora: Patsy Tarr. *O espaçamento extremo entre linhas permite que dois fios de texto se entrelaçam.*

Machine Translated by Google

Os designers experimentam espaçamentos extremos entre linhas para criar texturas tipográficas distintas. O espaçamento aberto permite que os designers brinquem com o espaço entre as linhas, enquanto o espaçamento reduzido cria colisões intrigantes, às vezes desconfortáveis.



interminável do embarque, decido respirar um pouco e procurar o sr. Creso com mais calma, outra hora.

PISO OCIDENTAL – EMBARQUE

A área de embarque é chamada de "aquário": um longo corredor com paredes e portas de vidro que separam o pré-embarque das plataformas. O ônibus estaciona nas baias, lá fora, e um funcionário abre as tais portas de vidro, chamando os passageiros. Só então eles passam à região do embarque. Protegem-se, assim, os demais usuários da fumaça emitida pelos veículos, em parte absorvida por um enorme tubo exaustor pintado de amarelo.

Em pé, na plataforma 1, enverga-se o corredor inteiro, até o fim. Em primeiro plano, um relógio de ponteiros e uma larga escada em caracol que leva ao piso superior. No vão embaixo da escada, algumas lanchonetes e lojas de miudezas encaixam-se com perfeição. De ambos os lados, indicados ao longo do corredor, sucedem-se os números das plataformas 1 a 50, pintados de branco dentro de quadrados verdes, sobrepondo-se ligeiramente uns aos outros como em uma agenda telefônica.

Há poucas crianças vagando pela área. Em compensação, são muitos os seguranças, funcionários de limpeza e vendedores de bebidas caminhando com seus carrinhos. A maioria dos passageiros é composta de adultos que esperam em pé, pois não há lugar para sentar (apenas quatro cadeiras de plástico laranja diante de cada plataforma). Consegue-se escutar remotamente o som dos alto-falantes que tocam "Ovelha negra" em versão acústica e diversas músicas instrumentais, para dar a impressão de que o terminal é calmo. "Mas só pra dar a impressão, mesmo", brinca um dos fiscais da Socicam.

Antes da primeira plataforma par, ergue-se uma sala VIP, como a dos aeroportos. É um espaço envidraçado voltado exclusivamente para o bem-estar dos passageiros das empresas Cometa, 1001 e Catarinense, em viagens a Santa Catarina, Paraná, Rio de Janeiro e Minas Gerais. A abertura das portas é automática e o usuário é recebido por duas moças de saia azul, salto alto e lencinho amarelo, que conferem os bilhetes e aconselham os passageiros a se sentir em casa. Nas paredes, pôsteres de capitais: Curitiba, Florianópolis, São Paulo e Belo Horizonte. No teto, a pintura de um céu azul-escuro com estrelas e o cometa Halley, símbolo da Viação Cometa. Há longas fileiras que somam ao todo 160 cadeiras estofadas em dois tons: marrom-terra e azul-marinho, sob o piso limpíssimo e brilhante. Há duas TVs sintonizadas no canal Globo News, duas máquinas de café e chocolate, uma máquina de refrigerante, quatro aparelhos de ar-condicionado e um galão de água gelada ou natural, "vestido" com um pano branco onde

827

o livro amerelo do terminal Book spread, 2008.
Designer: Vanessa Barbara com Elaine Ramos e Maria Carolina Sampaio. Editora: Cosac Naify. *Aqui, as páginas de texto são definidas com espaçamento entre linhas solto e impressas em papel fino. O posicionamento vertical do bloco de texto varia de página para página, permitindo que o texto apareça nas entrelinhas.*

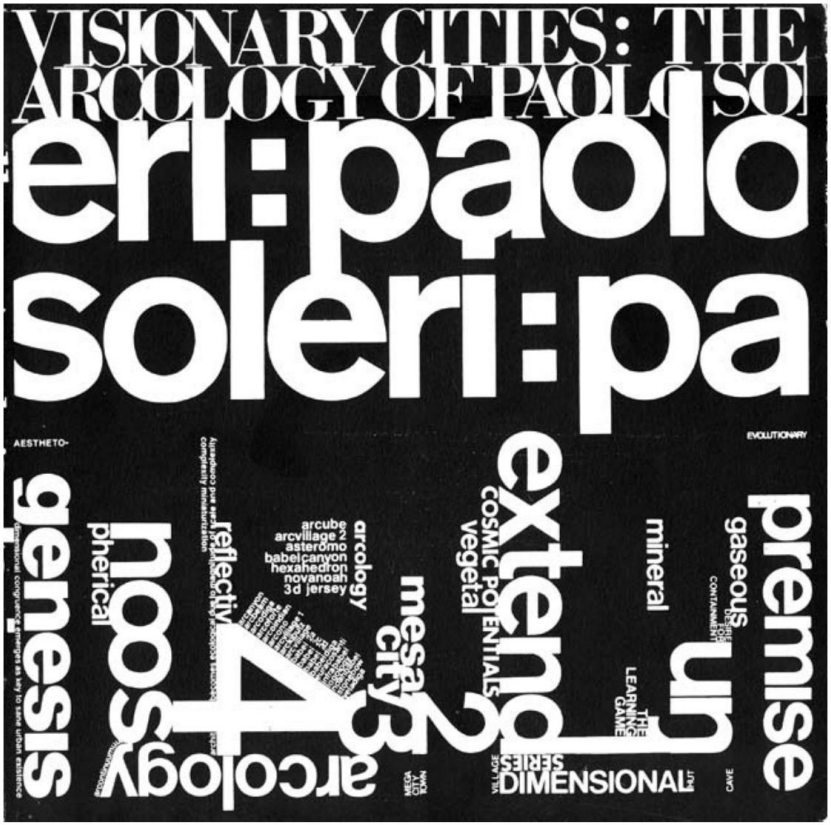
Machine Translated by Google

cidades visionárias: a

arcologia de paolo soleri

Livro, 1970. Desenho: Paolo Soleri.

Este trabalho clássico de design pós-moderno usa espaçamento entre linhas ultra-apertado para criar uma densidade dramática na página. Produzido muito antes da era do layout de página digital, este livro explorou as possibilidades da fotocomposição e da transferência a seco de letras.



Machine Translated by Google

alinhamento

Escolher alinhar o texto em colunas justificadas, centralizadas ou irregulares é um ato tipográfico fundamental. Cada modo de alinhamento carrega qualidades formais únicas, associações culturais e riscos estéticos.

O texto *centralizado* é simétrico,

como a fachada de um edifício clássico.

O tipo centralizado geralmente aparece em

convites, páginas de título, certificados e lápides.

As bordas de uma coluna centralizada

são muitas vezes dramaticamente desiguais.

As linhas centralizadas devem ser quebradas para enfatizar uma frase-chave

(como o nome da noiva

ou a data do seu casamento)

ou permitir que um novo pensamento comece em sua própria linha.

Quebrar linhas dessa maneira é chamado

quebrando para ter sentido.

O texto *justificado* , que possui bordas uniformes nos lados esquerdo e direito da coluna, tem sido a norma desde a invenção da impressão com tipos móveis, que possibilitou a criação página após página de colunas com bordas retas. Na configuração de tipo metálico, a impressora justifica cada linha manualmente, usando pequenos espaçadores de metal para alterar os espaços entre palavras e letras e assim tornar todas as linhas iguais

comprimento. A composição tipográfica digital executa o mesmo trabalho automaticamente. O tipo justificado faz uso eficiente do espaço. Ele também cria uma forma limpa e compacta na página. Entretanto, podem ocorrer lacunas feias quando o comprimento da linha é muito curto em relação ao tamanho do tipo usado. A hifenização separa palavras longas e ajuda a manter as linhas do texto compactadas. Os designers costumam usar rastreamento negativo para ajustar caracteres adicionais em uma linha ou rastreamento positivo para uniformizar uma linha de texto que parece muito solta.

centrado

Linhas de comprimento ueven em um eixo central

O texto centralizado é formal e clássico. Ele convida o designer a quebrar um texto e criar formas elegantes e orgânicas. Centralizar costuma ser a maneira mais simples e intuitiva de posicionar um elemento tipográfico. Usado sem cuidado, o texto centralizado pode parecer sóbrio e triste, como uma lápide.

justificado

As bordas esquerda e direita são iguais

O texto justificado cria uma forma limpa na página. O uso eficiente do espaço torna-o a norma para jornais e livros. No entanto, podem ocorrer lacunas feias, à medida que o texto é forçado em linhas de medida uniforme. Evite isso usando um comprimento de linha que seja longo o suficiente em relação ao tamanho do tipo. À medida que o tipo fica menor, mais palavras cabem em cada linha.

esta forma sombria
tem linha aleatória
quebras que não
responder ao
ritmo do
texto escrito.

tipo crime

mal moldado

bloco de texto *Na maioria usa, o texto centralizado deve ser dividido em frases com uma variedade de linhas longas e curtas.*

Lacunas feias aparecem quando o designer deixou o comprimento da linha muito curto ou o autor selecionou palavras tão longas.

são também

tipo crime

cheio de buracos

Uma coluna muito estreita está cheia de lacunas.

Machine Translated by Google

Em texto *alinhado à esquerda/ irregular à direita ,*
a borda esquerda é dura e a borda direita é macia. Os
espaços entre palavras não flutuam, portanto
nunca há grandes buracos dentro das linhas do texto.
Este formato, que foi utilizado principalmente
para ambientar a poesia antes do século XX,
respeita o fluxo da linguagem em vez de se submeter à lei
da caixa. Apesar de suas vantagens, no entanto, o
formato alinhado à esquerda é repleto de perigos. Acima
de tudo, o designer deve trabalhar duro para
controlar a aparência do *trapo* que se forma ao longo da
borda direita. Um bom pano parece agradavelmente
irregular, sem linhas excessivamente longas ou curtas
e com hifenização mínima. Um trapo é considerado
"ruim" quando parece muito uniforme (ou muito irregular)
ou quando começa a formar formas regulares,
como cunhas, luas ou trampolins.

Flush right/ ragged left é uma variante da configuração
mais familiar de flush left. É do conhecimento comum
entre os tipógrafos que o texto alinhado à direita é difícil de
ler, porque força o olho do leitor a encontrar uma nova
posição no início de cada linha.
Isso pode ser verdade ou pode ser uma lenda urbana.
Dito isto, a configuração flush right raramente é
empregada para longos corpos de texto. Usado em blocos
menores, no entanto, o texto alinhado à direita forma
notas marginais, barras laterais, citações ou outras
passagens eficazes que comentam um corpo ou imagem principal.
Uma borda nivelada ou irregular pode sugerir atração
(ou repulsão) entre pedaços de informação.

nivelado à esquerda/irregular à direita

A borda esquerda é dura; borda direita é suave

O texto alinhado à esquerda respeita o fluxo orgânico
da linguagem e evita o espaçamento irregular que afeta
os tipos justificados. Um pano ruim pode arruinar a
aparência orgânica e relaxada de uma coluna
esquerda nivelada. Os designers devem se esforçar
vigilantemente para criar a ilusão de uma borda natural e
aleatória, sem recorrer à hifenização excessiva.

nivelado à direita/irregular à esquerda

A borda direita é dura; borda esquerda é suave

O texto correto pode ser um afastamento bem-vindo do familiar.
Usado para legendas, barras laterais e outras margens,
pode sugerir afinidades entre elementos. Como o texto alinhado
à direita é incomum, ele pode incomodar leitores cautelosos.
Trapos ruins ameaçam alinhar o texto à direita, assim como
afetam o alinhamento à esquerda, e a pontuação pode
enfraquecer a borda direita.

Um pano ruim cairá
em formas estranhas
ao longo da borda
direita, em vez
de parecer
aleatório.

tipo crime

trapo ruim

Um formato de cunha feio
estraga a borda irregular.

Muita pontuação (no final
das linhas)
atacará, ameaçará,
e geralmente
enfraquece a borda
direita nivelada.

tipo crime

pontuação come

a borda *excessiva*

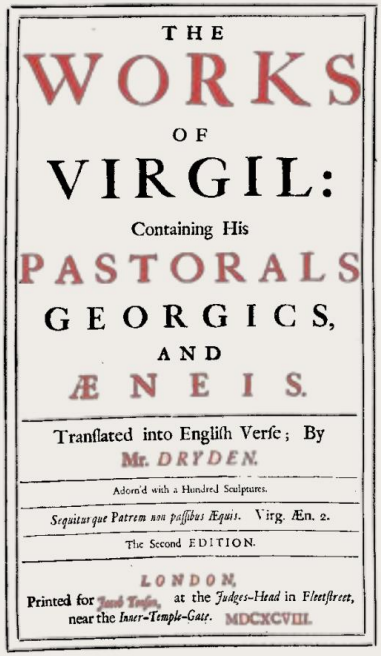
a pontuação enfraquece a
borda direita.

Machine Translated by Google

alinhamento

Os quatro modos de alinhamento (centralizado, justificado, alinhado à esquerda e alinhado à direita) formam a gramática básica da composição tipográfica. Cada um tem usos tradicionais que fazem sentido intuitivamente para os leitores.

centrado



THE
WORKS
OF
VIRGIL:
Containing His
PASTORALS
GEORGICS,
AND
ÆNEIS.

Tranſlated into Engliſh Verſe; By
Mr. DRYDEN.

Adorn'd with a Hundred Sculptures.

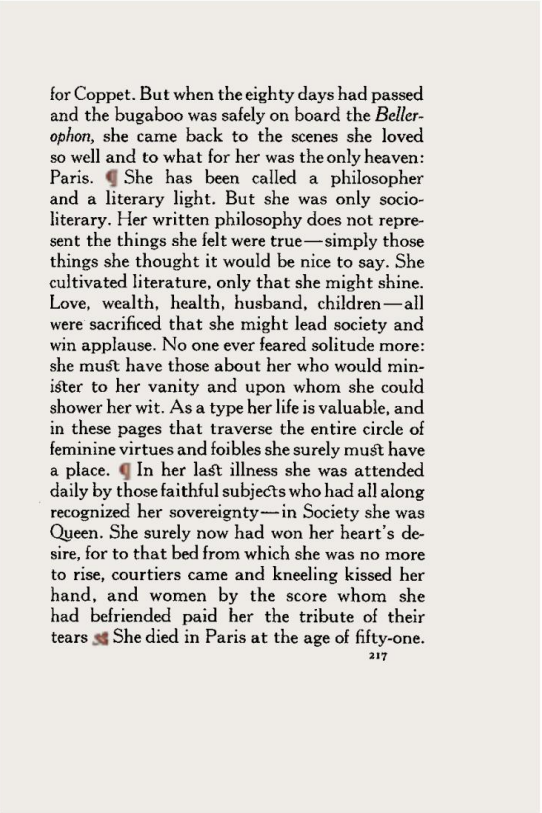
Sequitur que Patrem non paſſibus Æquis. Virg. Æn. 2.

The Second EDITION.

LONDON,
Printed for *Jacob Tonſon*, at the *Judges-Head* in *Fleetſtreet*, near the *Inner-Temple-Gate*. MDCXCVIII.

as obras de Virgílio Impressas para Jacob Tonson, 1698. *As páginas de título são tradicionalmente centralizadas. Esta página de título em duas cores foi impressa em duas passagens de imprensa (observe o registro desequilibrado das duas cores de tinta). Fontes grandes foram criadas principalmente para uso em páginas de título ou em hinários.*

justificado



for Coppet. But when the eighty days had passed and the bugaboo was safely on board the *Bellerophon*, she came back to the scenes she loved so well and to what for her was the only heaven: Paris. ¶ She has been called a philosopher and a literary light. But she was only socio-literary. Her written philosophy does not represent the things she felt were true—simply those things she thought it would be nice to say. She cultivated literature, only that she might shine. Love, wealth, health, husband, children—all were sacrificed that she might lead society and win applause. No one ever feared solitude more: she must have those about her who would minister to her vanity and upon whom she could shower her wit. As a type her life is valuable, and in these pages that traverse the entire circle of feminine virtues and foibles she surely must have a place. ¶ In her last illness she was attended daily by those faithful subjects who had all along recognized her sovereignty—in Society she was Queen. She surely now had won her heart's desire, for to that bed from which she was no more to rise, courtiers came and kneeling kissed her hand, and women by the score whom she had befriended paid her the tribute of their tears ¶ She died in Paris at the age of fifty-one.

217

os escritos completos de Elbert Hubbard, Volume dois

Impresso pela Roycroft Shop, 1908. *Esta página de livro neo-renascentista remonta ao primeiro século de impressão. Não apenas o bloco de texto é perfeitamente justificado, mas símbolos de parágrafo são usados no lugar de recuos e quebras de linha para preservar a solidez da página.*

Machine Translated by Google

alinhado à esquerda

L'ENNEMI

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,
Traversé çà et là par de brillants soleils;
Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,
Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils.

Voilà que j'ai touché l'automne des idées,
Et qu'il faut employer la pelle et les râteaux
Pour rassembler à neuf les terres inondées,
Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux.

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui ferait leur vigueur?

— O douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie,
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie!

17

charles baudelaire/les fleurs du mal Impresso por Bill Lansing, 1945. *Tradicionalmente, a poesia é colocada à esquerda, porque as quebras de linha são um elemento essencial da forma literária. A poesia geralmente não é centralizada, exceto em cartões comemorativos.*

lave à direita

132 Technique

things that could not have been done at all had he stuck to his original idea.

No shields Trade-markery is a country cousin of heraldry; it can claim that kin, but native good taste will keep it from trying to ape its noble relative. I mean that trade-marks in the form of shields are a joke—as comical as those mid-Victorian trade devices surrounded by the Garter. Things like that, in first instances (they are now meaningless survivals), were efforts on the part of Trade to sit in the same pew with Race. Under the modern dispensation, with kings at a discount, the feudal touch may be dispensed with. One makes this comment about shields as trade-marks because a cosmic law operates to convince every expectant proprietor of a new trade-mark that he wants his device in the shape of a shield.

Flexible A good trade-mark is the thing that lives inside a boundary line—not the boundary line itself. It should be possible for the device to step outside its circle, or triangle, or what not, and still be the same—an unmistakable emblem. In other words, marks that depend for their individuality upon triangular frames, circles, squares, etc., are weak brethren; they are of a low order of trade-mark vitality.

Typographic flavor For the greater number of advertising uses a trade-mark design needs to be given a typographic flavor. It will stand in close relation to type in the usual advertisement and its stance will be more comfortable if it is brought into sympathy with type. This means that the proprietor will have to relax the rigor of his rule and allow his design (originally rendered in soft lithographic grays and stipples) to be redrawn in positive line, with considerable paper showing. It is not necessary to ape the style of a woodcut in this effort after typographic flavor; but it is necessary to echo, to a certain extent, the crisp black lines and

Layout em publicidade Projetado e escrito por WA Dwiggins, 1928. *Neste guia clássico de práticas artísticas comerciais, Dwiggins colocou textos explicativos ou sugestões de assunto nas margens. Na página esquerda (verso) mostrada aqui, as dicas são colocadas à direita, aproximando-as do conteúdo que identificam.*

Machine Translated by Google

Os designers às vezes usam os modos arquetípicos de alinhamento de forma a enfatizar suas qualidades visuais. Combinar diferentes tipos de alinhamento pode gerar layouts dinâmicos e surpreendentes.

"Grandma! Grandma! Look at me! I did it!"
Oval yelled from the water, her youth taut
as a syllogism.

"I saw you darling!" Mother waved. Then she sat
back and smiled, nature on her side after all.

"Well sure," Square began—
He heard the suck of Circle's chest cavity, speech
lobes echoing the startle of her brain's emotive
region to vibrate vocal chords so that the up-rush
of breath through her body would come out as,

"What?!"

She pushed her sunglasses up onto her head
to reveal that her eyes had widened to the size
of an animal's before it pounces. And in response,
an electro-chemical jolt contracted his muscles
to quickly voice "But it's more complicated than
that" (accelerando) as he tried to recover.

Tried and failed, he saw, realizing that Mother
would take his words as confirmation of Circle's
phobia of conceiving. Circle's eyes remained
trained on him."Sometimes more kids just
aren't in the cards," he tried.

"What he means," Circle said, emotion beginning to
raise veins, "is that we've decided to limit our family."

"Limit your?—"

"It's not like when you and dad were raising
a family. Kids cost a lot. The public schools are
worthless so you can't even think about sending
them there. And anyway, who's going to watch a
baby while I'm at work? Square doesn't have time.
He can't even figure out the ending to his dumb..."
Dumb?

"...story, watching Oval after school like he does
and I don't have time to be around them.
Not like you were with us."

a common story

"Well, things have certainly changed," Mother
sighed in that exhausted victim tone she adopted
whenever she was about to play her "tired blood"
card. "In my day, children just came or they
didn't. We were just the organ they did it through."

of a common man

"Geez, that's what you want me to go back to?"
Circle laughed, her smile an incipient "fear
grin" primates often exhibited just before
tension broke into fight or flight. "A crap
shoot?" This last was meant for him. He decided
to let pass the crack about his "dumb" story.

(being common to all men

"I only meant—"

and women (obviously)

"Mother, I can't not know what I know!" Her
exasperated tone left a pregnant silence at the table.
"Excuse me," she said, "I need a refill on my ice."
She stood up and there was the shock of her body:
a flat athletic torso, muscular shoulders and arms
in a cheetah-print swimsuit (a legacy of African,
i.e. savage sexuality) that made him want her.
"Anybody else want anything?"

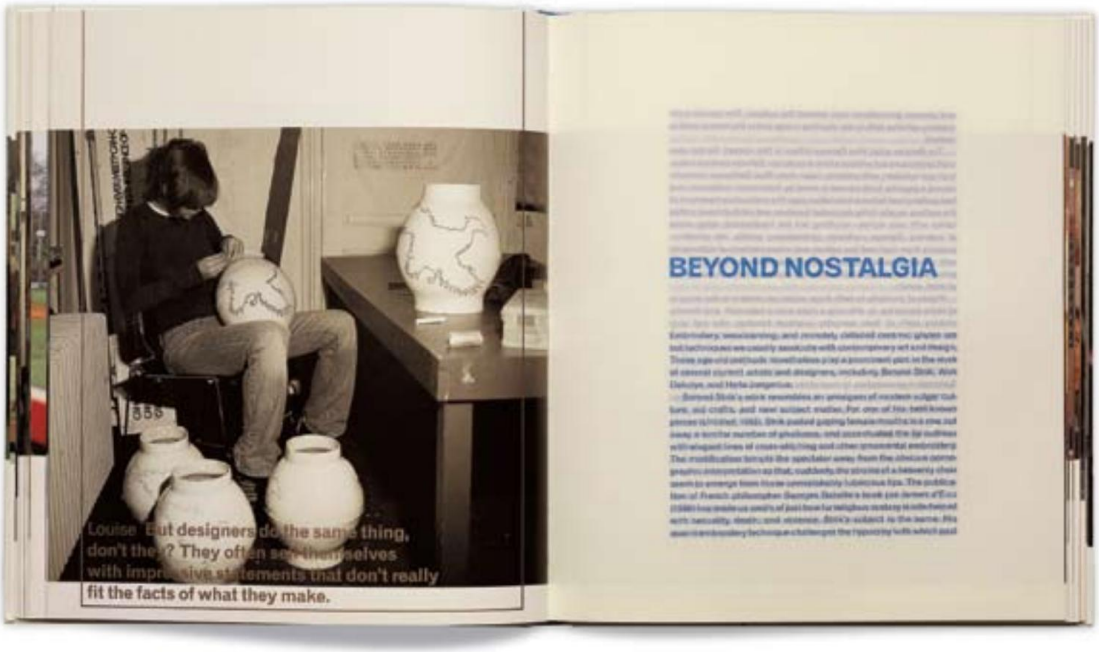
flush à esquerda e flush à direita: vas: uma ópera em

Flatland Book Spread, 2002. Designer: Stephen Farrell.
Autor: Steve Tomasula. *Neste romance tipográfico, textos e imagens se alinham à esquerda e à direita de acordo com uma série de regras tênues. Pontuação suspensa e letras em negrito enfatizam as bordas niveladas.*

Machine Translated by Google

lave para a esquerda e lave

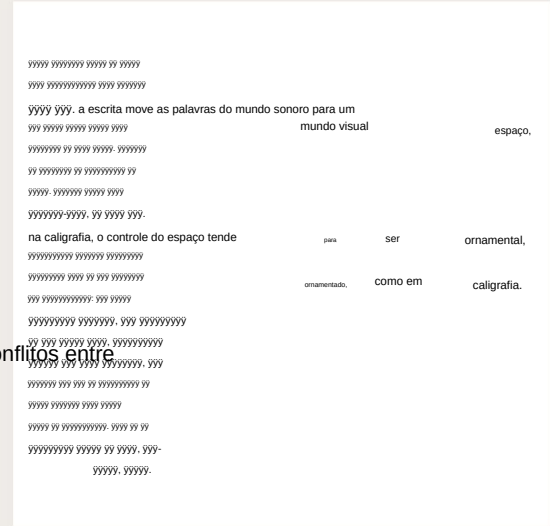
à direita: livro informal, 2002. Designer: Januzzi Smith. Autor: Cecil Balmond. Fotografia: Dan Meyers. *Este livro é um manifesto para uma abordagem informal à engenharia estrutural e arquitetura. As colunas de texto justapõem-se à direita contra alinhamentos à esquerda, criando uma pequena mas insistente costura ou fissura dentro do texto e trapos irregulares ao longo das bordas externas.*



justificado: livro hella jongerius, 2003. Designers: COMA. Fotografia: Dan Meyers. *O papel transparente enfatiza o bloco de texto justificado. As imagens ficam penduradas em um ponto horizontal consistente, criando uma linha visível ao longo da borda do livro.*

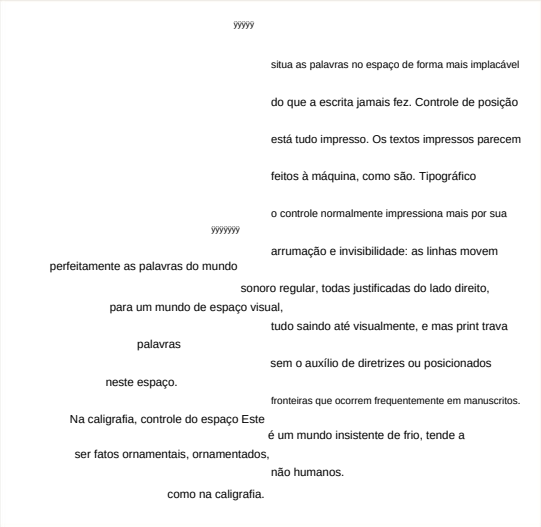
exercício: alinhamento

Use modos de alinhamento (alinhado à esquerda, alinhado à direita, justificado e centralizado) para interpretar ativamente uma passagem de texto. A passagem aqui, do livro *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word, de Walter Ong,* explica como a invenção da impressão com tipos móveis impôs uma nova ordem espacial à palavra escrita, em contraste com as páginas mais orgânicas da era manuscrita. As soluções mostradas aqui comentam os conflitos entre duro e suave, industrial e natural, planejamento e acaso, que estão na base de toda composição tipográfica.

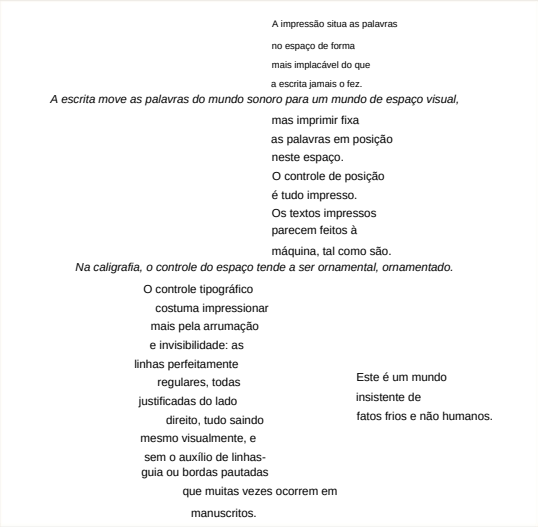


Exemplos de trabalhos de alunos de Faculdade de Arte do Instituto de Maryland

Palavras espaçadas aleatoriamente se libertam de uma coluna rigidamente justificada.
Lu Zhang



Passagens de texto alinhado à esquerda e à direita articulam-se a partir de um eixo central.
Parabéns Johnschen



Linhas longas e centralizadas são pontes entre colunas estreitas e irregulares.
Benjamim Lutz

Machine Translated by Google

incansavelmente do que a escrita jamais fez. A escrita
move as palavras do mundo sonoro para um

mundo do espaço visual, mas a impressão fixa as
palavras em posição neste espaço. O controle de
posição é tudo impresso. Os textos impressos parecem
feitos à máquina, tal como são. Na escrita à mão, o
controle do espaço tende a ser ornamental,
ornamentado, como na caligrafia. O controle tipográfico
costuma impressionar mais pela sua arrumação e
invisibilidade: as linhas perfeitamente regulares, todas
justificadas do lado direito, tudo saindo mesmo
visualmente, e sem o auxílio de linhas-guia ou bordas
pautadas que ocorrem frequentemente nos manuscritos.
Este é um mundo insistente de fatos frios e não
humanos.

A impressão situa mais as palavras no espaço

O início do parágrafo é movido para o final.
Daniel Arbello

A impressão situa as palavras no espaço de forma mais implacável do que a escrita jamais

fez. A escrita move as palavras do mundo sonoro para um mundo de

espaço visual, mas a impressão fixa as palavras nesse espaço.

O controle de posição é tudo impresso.

Os textos impressos parecem feitos à máquina, tal como são. Na caligrafia,

o controle do espaço tende a ser ornamental, ornamentado, como na caligrafia.

O controle tipográfico normalmente impressiona mais pela sua organização e

invisibilidade: as linhas perfeitamente regulares, todas justificadas à direita

lado, tudo saindo mesmo visualmente, e sem auxílio de

diretrizes ou fronteiras regulamentadas que freqüentemente ocorrem em manuscritos. ÿÿÿÿ

ÿÿ ÿÿ ÿÿÿÿÿÿÿÿÿ ÿÿÿÿÿ ÿÿ ÿÿÿÿ. ÿÿÿ-ÿÿÿÿÿ. ÿÿÿÿÿ .

Uma única linha desliza para fora de um bloco justificado.
Kapila Chase

A impressão situa as palavras no espaço
de forma mais implacável do que a escrita
jamais o fez.

Escrever move palavras
do mundo sonoro
para um mundo de

ÿÿÿÿÿ ÿÿÿÿ

mas imprimir fixa as palavras em posição
neste espaço. O controle de posição é
tudo impresso. Os textos impressos
parecem feitos à máquina, tal como são.

Na caligrafia, o controle do
espaço tende a ser ornamental,
ornamentado, como na caligrafia.

O controle tipográfico costuma
impressionar mais pela arrumação e
invisibilidade: as linhas perfeitamente
regulares, todas justificadas do lado
direito, tudo saindo mesmo visualmente,
e sem o auxílio de linhas-guia ou bordas
pautadas que costumam ocorrer nos
manuscritos.

Este é um mundo insistente de fatos
frios e não humanos.

Os elementos se separam de uma coluna justificada.
Efrat Levush

Imprimir situações
palavras no espaço
de forma mais
implacável do que a
escrita jamais fez. A
escrita move as palavras do

mundo sonoro
para um mundo visual

espaço, mas a impressão
bloqueia as palavras em

posição neste
espaço.

Controle de
posição é
tudo impresso.
Os textos
impressos parecem

maquina feita,
como eles são.
Na caligrafia, o
controle do espaço
tende a ser

ornamental,
ornamentado,
como na caligrafia.
O controle
tipográfico
normalmente impressiona mais

pela sua
arrumação e
invisibilidade: as linhas
perfeitamente
regulares, todas
justificadas

do lado direito, saindo
tudo mesmo
visualmente, e sem o

auxílio de diretrizes ou
fronteiras regulamentadas
que muitas vezes ocorrem

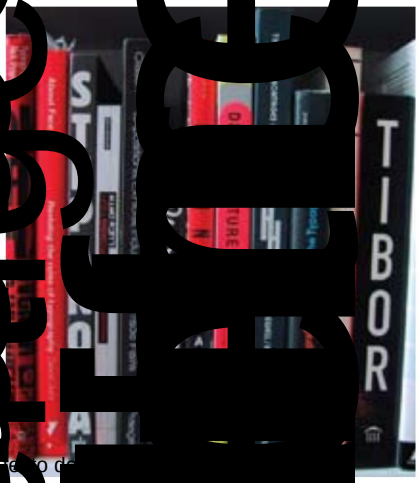
em manuscritos.
Este é um
mundo insistente de
fatos frios e
não humanos.

O texto é forçado em uma grade de quadrados irregulares.
Kim Bender

Machine Translated by Google

texto vertical

As letras romanas são projetadas para ficarem lado a lado, e não umas sobre as outras. Pilhas de letras minúsculas são especialmente estranhas porque os ascendentes e descendentes fazem com que o espaçamento vertical pareça irregular, e a largura variada dos caracteres faz com que as pilhas pareçam precárias. (A letra *l* é um problema perene.) As letras maiúsculas formam pilhas mais estáveis do que as letras minúsculas. Centralizar a coluna ajuda a uniformizar as diferenças de largura. Muitos sistemas de escrita asiáticos, incluindo o chinês, são tradicionalmente escritos verticalmente; a forma quadrada dos caracteres suporta esta orientação. A maneira mais simples de tornar vertical uma linha de texto l[illegible] horizontal para vertical. Isso preserva a afinidade natural entre as letras posicionadas em uma linha enquanto cria um eixo vertical.



[illegible] aparecem [illegible] são [illegible] direção [illegible]

v e R t

eu

g ó

tipo crime

letras minúsculas empilhadas

v e R t

eu

g ó

v e R t

eu

g ó

letras maiúsculas, empilhadas

v e R t

g ó

msghsv

msghsv

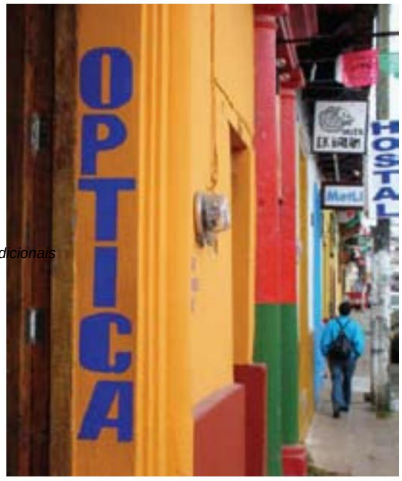
de cima para baixo *de baixo para cima* *ambas direcoes*

linhas de base verticais *Não existe uma regra fixa que determine se o tipo deve ser executado de cima para baixo ou de baixo para cima. É mais comum, entretanto, especialmente nos Estados Unidos, colocar texto nas lombadas dos livros de cima para baixo. (Você também pode passar o texto para cima e para baixo simultaneamente.)*

Machine Translated by Google

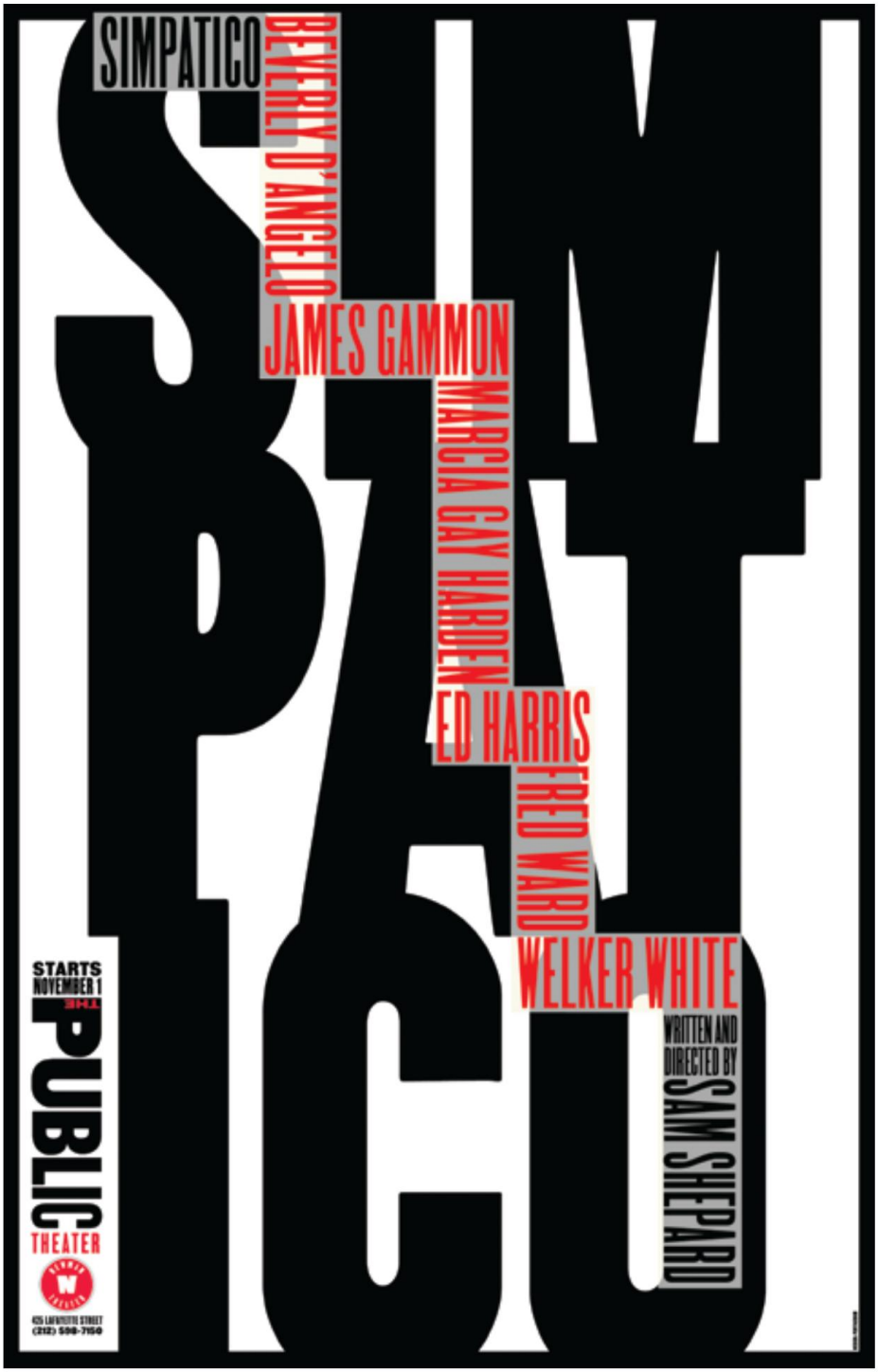
sinais de rua mexicanos

Fotografias de Andrea Marks.
Letras empilhadas geralmente aparecem em placas de ruas comerciais, que geralmente empregam fatias finas e verticais de espaço. As letras desses sinais foram desenhadas à mão. Caracteres largos e Os quadrados empilham melhor do que letras estreitas com letras tradicionais formas arredondadas. Em alguns casos, as letras foram especialmente alinhadas para criar relações verticais, como no sinal "Optica" à direita, pintado numa tira de moldura plana dentro da moldura de uma porta.

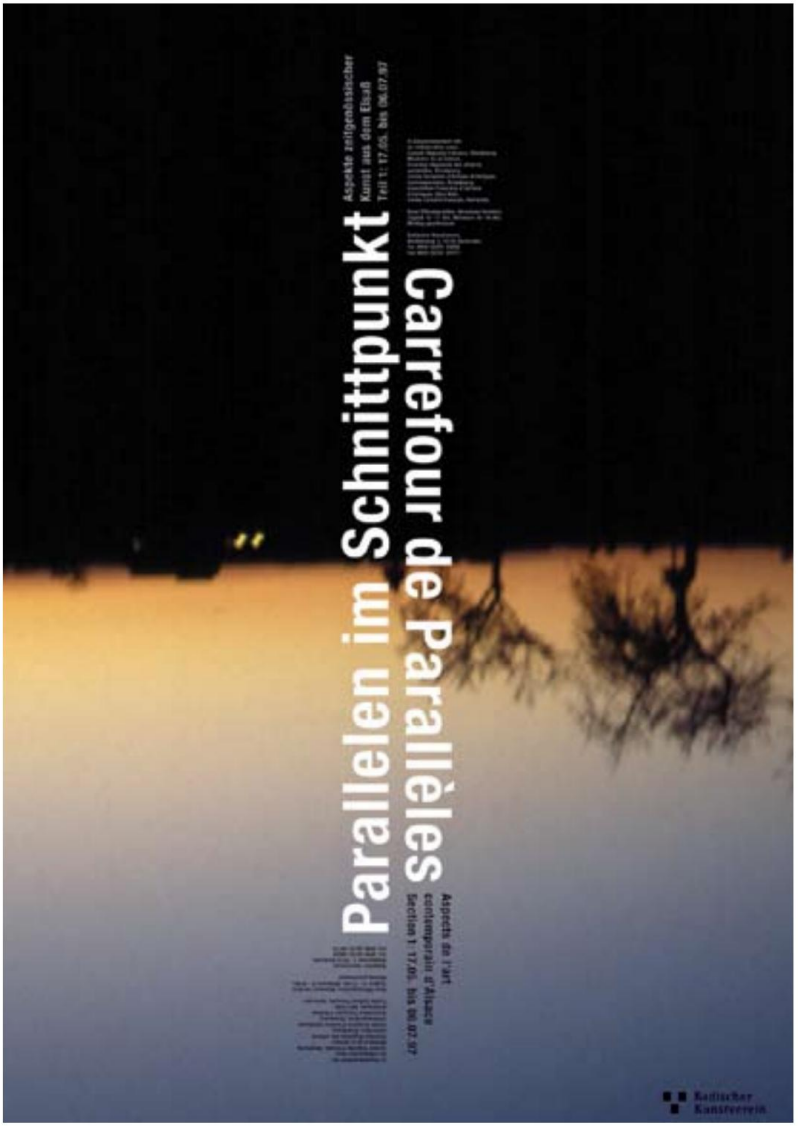


Machine Translated by Google

texto vertical



Machine Translated by Google



cartaz simpático para

o Teatro Público, 1994.

Designer: Paula Scher/

Pentagrama. *O tipo definido em uma linha de base vertical cria*

movimento através do pôster.

O logotipo do teatro, que também

utiliza uma linha de base vertical,

pode ser facilmente colocado em faixas de rua.

paralelo estou

schnittpunkt

(cruzando paralelos)

Pôster, 1997. Designer:
Gerwin Schmidt. Editor:

Clube de Arte Karlsruhe. *Os eixos*

tipo e paisagem se cruzam para

criar pôsteres simples, poderosos e

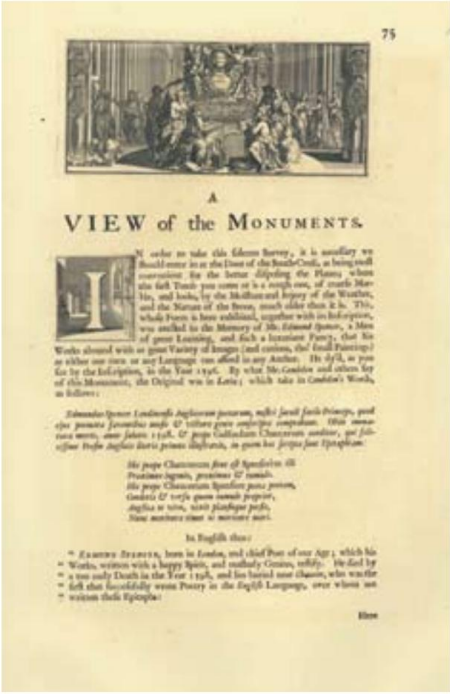
diretos. O texto é espelhado em alemão e

Francês.

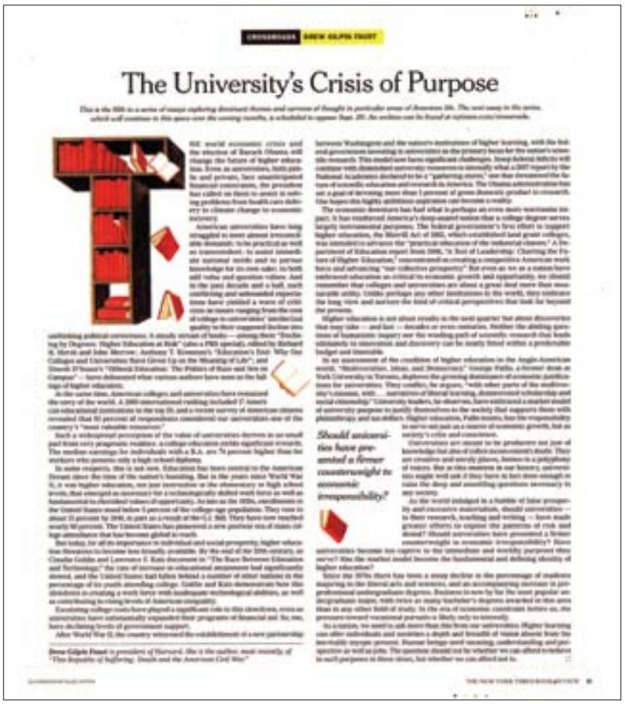
Machine Translated by Google

capitais ampliadas

No início de um texto, o leitor precisa de um convite para entrar. Maiúsculas ampliadas, também chamadas de *versais,* comumente marcam a entrada de um capítulo de um livro ou de um artigo de uma revista. Muitos manuscritos medievais são iluminados com rubricas elaboradamente pintadas.
Esta tradição continuou com a ascensão do imprensa. No início, as iniciais eram pintadas à mão nas páginas impressas, tornando-as massivas. os livros produzidos lembram manuscritos, que eram mais valiosos que os livros impressos. As iniciais logo se tornaram parte da tipografia. Um impressor poderia colocá-los junto com o texto principal em blocos de madeira ou caracteres fundidos, ou adicioná-los com um processo separado, como gravação. Hoje, as letras maiúsculas ampliadas são facilmente estilizadas como parte do sistema tipográfico de uma publicação.



vista dos monumentos Página do livro, século XVIII. *Esta página foi impressa em duas passagens: tipo tipográfica com ilustrações gravadas.*



Crítica do livro do New York Times, página do jornal, 2009. Diretor de arte: Nicholas Blechman. Ilustradora: Ellen Lupton. *A letra maiúscula é uma ilustração separada colocada no layout.*

Machine Translated by Google

em neste parágrafo, o capital ampliado fica na mesma linha de base do texto que se segue. Esta solução simples é fácil de implementar tanto na página quanto na tela. Definir as primeiras palavras do bloco de texto em letras maiúsculas ajuda a suavizar a transição entre a inicial e o texto.

uma letra ampliada cortada no bloco de texto é chamada de *caiu capital* ou *drop cap.* Este exemplo foi produzido usando o recurso Drop Caps no InDesign. O software cria automaticamente um espaço em torno de um ou mais caracteres e descarta o número solicitado de linhas. O designer pode ajustar o tamanho e o rastreamento da capital para combiná-la com o texto ao redor. Soluções semelhantes podem ser implementadas na web em CSS. O espaço ao redor do capitel é retangular, o que pode ser visualmente estranho, como pode ser visto aqui com a silhueta inclinada da letr

Como é o melhor dos tempos, o pior dos tempos, ou apenas Times New Roman? A letra maiúscula usada aqui (The Serif Bold) foi posicionada como um elemento separado. Uma quebra de texto foi aplicada a uma caixa invisível atrás da maiúscula, de modo que o texto parece fluir em torno da proa direita intrusiva do W. Da mesma forma, a proa esquerda se estende para a margem, fazendo com que o personagem se sinta firmemente ancorado no texto bloquear. Soluções artesanais como esta não podem ser aplicadas sistematicamente.

pegue o seu leitor por os cahunas e nunca já deixei ir

os designers às vezes adaptam a convenção de capitulares para outros fins. Uma ilustração ou ícone pode aparecer no lugar de uma letra. Alternativas puramente tipográficas também são possíveis, como inserir um título ou subtítulo no espaço recortado no bloco de texto principal. Tais dispositivos mobilizam uma estrutura de página familiar para usos diversos e às vezes inesperados.

Machine Translated by Google

Os parágrafos não ocorrem na natureza. Enquanto as frases são unidades gramaticais intrínsecas à língua falada, os parágrafos são uma convenção literária destinada a dividir massas de conteúdo em porções apetitosas.

Os recuos têm sido comuns desde o século XVII. Adicionar espaço entre parágrafos *(espaçamento entre parágrafos)* é outro dispositivo padrão. Na web, um parágrafo é uma unidade semântica (a tag <p> em HTML) que normalmente é exibida na tela com um espaço inserido depois dela.

Um recuo típico é um *espaço em,* ou um *quádruplo,* um unidade fixa de espaço aproximadamente igual à largura da altura da tampa da letra. Um em é, portanto, proporcional ao tamanho do tipo; se você alterar o tamanho do ponto ou a largura da coluna, os recuos permanecerão dimensionados adequadamente. Alternativamente, você pode usar a tecla Tab para criar um recuo de qualquer profundidade. Um designer pode usar essa técnica para alinhar os recuos com uma linha de grade vertical ou outro elemento da página. Evite recuar a primeira linha do corpo do texto. Um recuo sinaliza uma quebra ou separação; não há necessidade de fazer uma pausa quando o texto acaba de começar.

Apesar da onipresença de recuos e parágrafos espaçamento, os designers desenvolveram inúmeras alternativas que lhes permitem moldar o conteúdo de maneiras distintas.

alerta nerd: Use o recurso Espaço após parágrafo em seu programa de layout de página para inserir um incremento preciso de espaço entre os parágrafos. Pular uma linha completa geralmente cria um efeito muito aberto e desperdiça muito espaço. Adquira o hábito de inserir um retorno de parágrafo completo (tecla Enter) apenas no final dos parágrafos; insira uma quebra de linha quando não quiser adicionar espaço adicional (Shift + Enter).

A mesa é coberta com uma toalha de mesa que é protegida por uma toalha de plástico. Cortinas e cortinas duplas estão nas janelas. Temos tapetes, capas, bases para copos, lambris, abajures. Cada bugiganga fica em um guardanapo, cada flor em seu vaso e cada vaso em seu pires.

Tudo está protegido e cercado. Mesmo no jardim, cada grupo é cercado por uma rede de arame, cada caminho é delineado por tijolos, mosaicos ou lajes.

Isto poderia ser analisado como um sequestro ansioso, como um simbolismo obsessivo: a obsessão do proprietário de casa de campo e do pequeno capitalista não apenas em possuir, mas em sublinhar o que possui duas ou três vezes. Ali, como em outros lugares, o inconsciente fala na redundância dos signos, nas suas conotações e no excesso de trabalho.

—Jean *Baudrillard, 1969*

recuo e quebra de linha

A mesa é coberta com uma toalha de mesa que é protegida por uma toalha de plástico. Cortinas e cortinas duplas estão nas janelas. Temos tapetes, capas, bases para copos, lambris, abajures. Cada bugiganga fica em um guardanapo, cada flor em seu vaso e cada vaso em seu pires.

Tudo está protegido e cercado. Mesmo no jardim, cada grupo é cercado por uma rede de arame, cada caminho é delineado por tijolos, mosaicos ou lajes.

Isto poderia ser analisado como um sequestro ansioso, como um simbolismo obsessivo: a obsessão do proprietário de casa de campo e do pequeno capitalista não apenas em possuir, mas em sublinhar o que possui duas ou três vezes. Ali, como em outros lugares, o inconsciente fala na redundância dos signos, nas suas conotações e no excesso de trabalho.

—Jean *Baudrillard, 1969*

quebra de linha e espaço de 1/2 linha (espaçamento entre parágrafos)

Machine Translated by Google

A mesa é coberta com uma toalha que está protegida
por uma toalha de mesa de plástico. Cortinas e cortinas duplas estão no
janelas. Temos tapetes, capas, bases para copos, lambris,
abajures. Cada bugiganga fica em um guardanapo, cada flor em seu
panela, e cada panela em seu pires.
Tudo está protegido e cercado. Mesmo no jardim, cada grupo é cercado
por uma rede de arame, cada caminho é delineado por tijolos, mosaicos
ou lajes.
Isto poderia ser analisado como um sequestro ansioso, como um
simbolismo obsessivo: a obsessão do dono da cabana
e pequeno capitalista não apenas possuir, mas sublinhar
o que ele possui duas ou três vezes. Lá, como em outros lugares,
o inconsciente fala na redundância dos signos, em sua
conotações e excesso de trabalho.

—Jean *Baudrillard, 1969*

outdent (recuo deslocado) e quebra de linha

A mesa é coberta com uma toalha de mesa que é protegida por uma toalha de plástico. Cortinas e cortinas duplas estão nas janelas. Temos tapetes, capas, bases para copos, lambris, abajures. Cada bugiganga fica em um guardanapo, cada flor em seu vaso e cada vaso em seu pires. Tudo está protegido e cercado. Mesmo no jardim, cada aglomerado é cercado por uma rede de arame, cada caminho é delineado por tijolos, mosaicos ou lajes. Isto poderia ser analisado como um sequestro ansioso, como um simbolismo obsessivo: a obsessão do proprietário de casa de campo e do pequeno capitalista não apenas em possuir, mas em sublinhar o que possui duas ou três vezes. Ali, como em outros lugares, o inconsciente fala na redundância dos signos, nas suas conotações e no excesso de trabalho.

—Jean *Baudrillard, 1969*

espaço extra dentro da linha, sem quebra de linha

A mesa é coberta com uma toalha que está protegida
por uma toalha de mesa de plástico. Cortinas e cortinas duplas estão nas
janelas. Temos tapetes, capas, bases para copos, lambris, abajures.
Cada bugiganga fica em um guardanapo, cada flor em seu vaso e cada
vaso em seu pires. ÿ Tudo está protegido e cercado. Mesmo no jardim,
cada aglomerado é cercado por uma rede de arame, cada caminho é
delineado por tijolos, mosaicos ou
lajes. ÿ Isto poderia ser analisado como um sequestro ansioso
ção, como um simbolismo obsessivo: a obsessão da cabana
proprietário e pequeno capitalista não apenas possuir, mas sublinhar
o que ele possui duas ou três vezes. Lá, como em outros lugares,
o inconsciente fala na redundância dos signos, em sua
conotações e excesso de trabalho.

—Jean *Baudrillard, 1969*

símbolo, sem recuo ou quebra de linha

A mesa é coberta com uma toalha que por si só é pro-
protegido por uma toalha de mesa de plástico. Cortinas e cortinas duplas
estão nas janelas. Temos tapetes, capas, bases para copos, lambris
ing, abajures. Cada bugiganga fica em um guardanapo, cada flor em seu
vaso e cada vaso em seu pires.

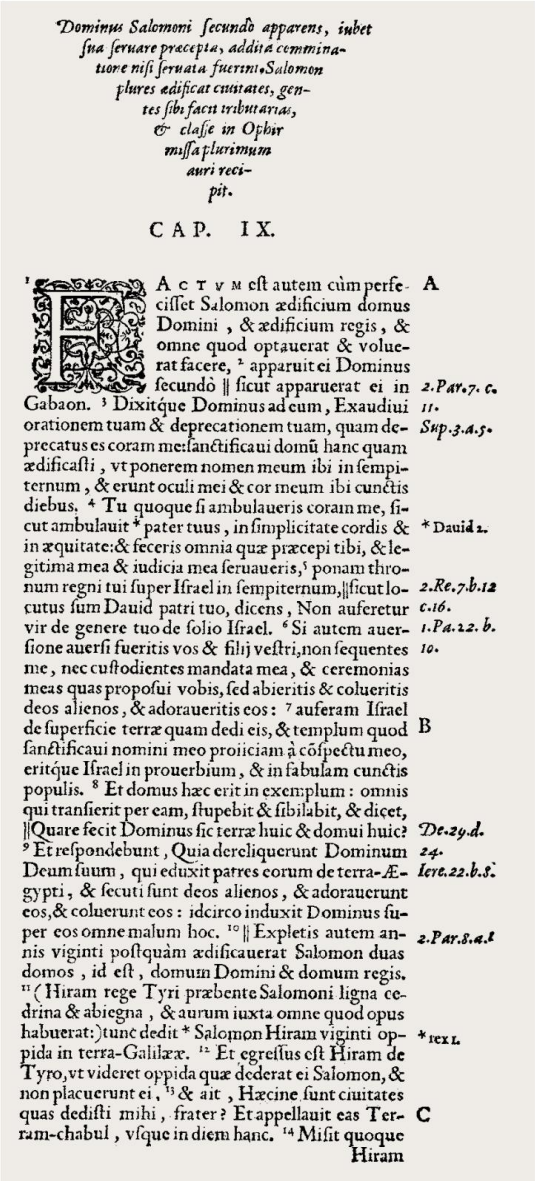
Tudo está protegido e cercado. Mesmo no jardim, cada grupo é
cercado por uma rede de arame, cada caminho é delineado por tijolos,
mosaicos ou lajes.

Isto poderia ser analisado como um sequestro ansioso, como um
simbolismo obsessivo: a obsessão do proprietário de casa de campo e
do pequeno capitalista não apenas em possuir, mas em sublinhar o que
possui duas ou três vezes. Lá, como em outros lugares, o
o inconsciente fala na redundância dos signos, nas suas conotações e
no excesso de trabalho.

—Jean *Baudrillard, 1969*

tipo crime: muitos sinais *Usar espaçamento entre parágrafos e recuos juntos desperdiça espaço e dá ao bloco de texto uma forma flácida e indefinida.*

Machine Translated by Google



Dominus Salomoni ſecundò apparens, iubet ſua ſeruare præcepta, addita comminatione niſi ſeruata fuerint. Salomon plures ædificat ciuitates, gentes ſibi facit tributarias, & claſſe in Ophir miſſa plurimum auri recipit.

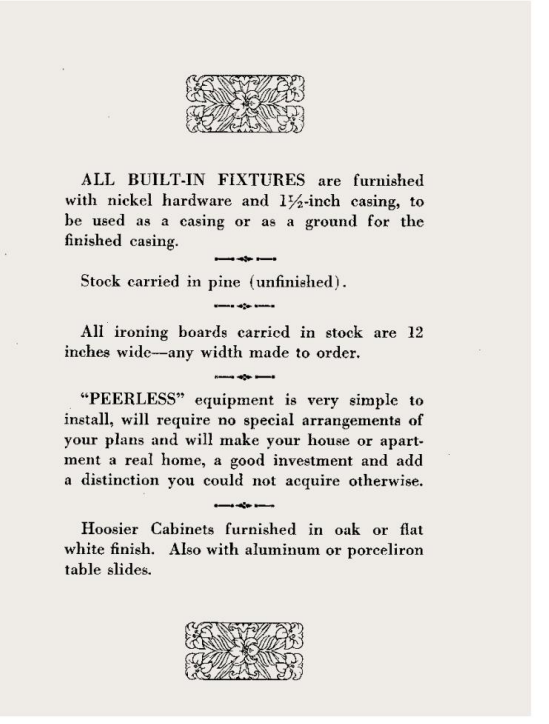
CAP. IX.

1 ¶ Factvm eſt autem cùm perfeciſſet Salomon ædificium domus A
Domini, & ædificium regis, &
omne quod optauerat & voluerat facere, 2 apparuit ei Dominus
ſecundò || ſicut apparuerat ei in *2.Par.7.c.*
Gabaon. 3 Dixitque Dominus ad eum, Exaudiui *11.*
orationem tuam & deprecationem tuam, quam de- *Sup.3.a.5.*
precatus es coram me: ſanctificaui domũ hanc quam
ædificaſti, vt ponerem nomen meum ibi in ſempi-
ternum, & erunt oculi mei & cor meum ibi cunctis
diebus. 4 Tu quoque ſi ambulaueris coram me, ſi-
cut ambulauit * pater tuus, in ſimplicitate cordis & *Dauid 2.
in æquitate: & feceris omnia quæ præcepi tibi, & le-
gitima mea & iudicia mea ſeruaueris, 5 ponam thro-
num regni tui ſuper Iſrael in ſempiternum, ||ſicut lo- *2.Re.7.b.12*
cutus ſum Dauid patri tuo, dicens, Non auferetur *c.16.*
vir de genere tuo de ſolio Iſrael. 6 Si autem auer- *1.Pa.22.b.*
ſione auerſi fueritis vos & filij veſtri, non ſequentes *10.*
me, nec cuſtodientes mandata mea, & ceremonias
meas quas propoſui vobis, ſed abieritis & colueritis
deos alienos, & adoraueritis eos: 7 auferam Iſrael
de ſuperficie terræ quam dedi eis, & templum quod B
ſanctificaui nomini meo proiiciam à cõſpectu meo,
eritque Iſrael in prouerbium, & in fabulam cunctis
populis. 8 Et domus hæc erit in exemplum: omnis
qui tranſierit per eam, ſtupebit & ſibilabit, & dicet,
||Quare fecit Dominus ſic terræ huic & domui huic? *De.29.d.*
9 Et reſpondebunt, Quia dereliquerunt Dominum *24.*
Deum ſuum, qui eduxit patres eorum de terra Æ- *Leve.22.b.8.*
gypti, & ſecuti ſunt deos alienos, & adorauerunt
eos, & coluerunt eos: idcirco induxit Dominus ſu-
per eos omne malum hoc. 10 || Expletis autem an- *2.Par.8.a.1*
nis viginti poſtquàm ædificauerat Salomon duas
domos, id eſt, domum Domini & domum regis.
11 (Hiram rege Tyri præbente Salomoni ligna ce-
drina & abiegna, & aurum iuxta omne quod opus
habuerat:) tunc dedit * Salomon Hiram viginti op- *rex 1.
pida in terra Galilææ. 12 Et egreſſus eſt Hiram de
Tyro, vt videret oppida quæ dederat ei Salomon, &
non placuerunt ei, 13 & ait, Hæcine ſunt ciuitates
quas dediſti mihi, frater? Et appellauit eas Ter- C
ram-chabul, vſque in diem hanc. 14 Miſit quoque
Hiram

Detalhe da página da Bíblia, c. 1500. *Neste belo arranjo, a coluna de texto densa e ininterrupta contrasta com uma enxurrada de detalhes circundantes, incluindo uma letra maiúscula, notas marginais e o resumo triangular do capítulo.*

Diferentes tipos de conteúdo convidam diferentes abordagens para marcar parágrafos. Nos primeiros livros impressos, os parágrafos eram indicados com um símbolo, como ||, sem espaço adicional ou quebra de linha. No século XVII, tornou-se padrão recuar a primeira linha de um parágrafo e quebrar a linha no final. Comercial

a impressão tende a abraçar a fragmentação em vez da totalidade, permitindo aos leitores amostrar pedaços de texto. Formas literárias modernas, como a entrevista, convidam os designers a construir sistemas tipográficos inventivos.



ALL BUILT-IN FIXTURES are furnished with nickel hardware and 1½-inch casing, to be used as a casing or as a ground for the finished casing.

Stock carried in pine (unfinished).

All ironing boards carried in stock are 12 inches wide—any width made to order.

"PEERLESS" equipment is very simple to install, will require no special arrangements of your plans and will make your house or apartment a real home, a good investment and add a distinction you could not acquire otherwise.

Hoosier Cabinets furnished in oak or flat white finish. Also with aluminum or porceliron table slides.

panfleto comercial, 1911. *Este design intenso estimula o leitor com uma sobrecarga de sinais: recuos, quebras de linha, espaçamento entre parágrafos e ornamentos.*

Machine Translated by Google

dominate its board?

I'd be interested to know what Maxwell Anderson and David Ross think about the possibility of changing the membership of museum boards so that they more fully represent the communities they claim to serve. Can we imagine a Whitney Museum board that is not a rich man's club?

Irving Sandler

There are diverse museum audiences. A significant constituency consists of artists. They need what they see to make art. In talking to artists, at least of my generation, everyone has told me of the importance of the Museum of Modern Art's permanent collection in the development of their art. I would hope that museums could serve all of their diverse audiences, but the health of art and its future depends on how they meet the needs of artists.

Maurice Berger

Dan, you wrote: "Because of this feeling of being excluded, I believe that one of the most important commitments any museum professional can make is to try to reach out and connect to the public through continuous lectures, gallery tours, workshops, and the difficult but necessary writing of readable wall and brochure texts."

This is a very important point, yet I suspect that you may be the exception rather than the rule. All too often, I have found (as a consultant to a number of museums) resistance on the part of many curators to examining and improving their pedagogical skills. Indeed, education departments are often marginal to or left out of the curatorial process. On Thursday, I will open a two-day session on museum education, public address, and pedagogy.

Irving, you wrote: "A significant constituency consists of artists. They need what they see to make art. . . . I would hope that museums could serve all of their diverse audiences, but the health of art and its future depends on how they meet the needs of artists."

A very important observation—the museum as a space of education, inspiration, and motivation for other artists.

Maxwell L. Anderson

Alan asked about the possibility of opening up major museum boards. It took me quite some time to persuade the Whitney Museum board that it would be logical to have a seat for an artist. I was lucky enough to have three artists on the board of Toronto's Art Gallery of Ontario, a much larger museum spanning from the Renaissance to the present with a budget comparable to the Whitney's.

The concern expressed by the Whitney's board was that having an artist could create conflicts of interest. I noted that it might well be a conflict of interest to have trustees who actively collected in the general areas that the museum does, but that I trust members to recuse themselves when discussions warrant it.

Eventually, I was given the green light by the Nominating Committee to invite Chuck Close, who graciously accepted over a bottle of Glenlivet in his studio, and proved to be a superb trustee. Chuck has helped keep the conversation alive and focused on the museum's mission. His term was up this June.

My nominee to succeed him would have provided a return engagement to mine a museum, in this case the Whitney, but that was not to be. Chuck's term has been extended, and he will be terrific as long as he cares to stay on. My preference was to alternate, at the end of each three-year term, between a more senior artist and a midcareer artist.

As far as other positions on boards, the prevailing desire of most nominating committees is to have trustees with the means necessary to fuel a campaign and support the annual fiscal burden of the operating budget. One can understand the impulse. On the other hand, across the nation there is still an unfilled need for greater ethnic diversity and better representation of various segments of an artistic spectrum—in the Whitney's case, for example, for more collectors of contemporary art.

For the makeup of a board to change, there has to be an overarching will to do it. That is not the impulse around the United States today. When times are tight, whatever will there might be is put to the side in a quest to find people with proven capacity to give.

Mary Kelly

Over the years, I have noticed how the same work, shown in different contexts, draws vastly different audiences, in terms of numbers and responses, and perhaps this is why I placed emphasis on the issue of reception in my earlier remarks. Of course, in making a work, there is a subjective investment that presupposes an audience, or put another way, the desire of the other. I think artists are always speaking, consciously or unconsciously, to very specific people—friends, lovers, patrons, collectors, and sometimes to certain communities—professional, political, social, generational, or geographic, but this is never the same audience constructed by the exhibition. Considered as a "statement," you could say an exhibition is formulated by a curator/author who is given the

museus de amanhã:

uma discussão virtual Divulgação do livro,

2004. Desenhado por Franc Nunoo-

Quarcoo e Karen Howard.

Recuos (em vez de recuos) marcam

quebras de parágrafo neste texto

de vários autores.

design além do design

Divulgação do livro, 2004. Projetado e

editado por Jan van Toorn.

Linhas e blocos de texto deslizam

para a margem para marcar

mudanças de voz em um processo contínuo.

conversação.

hasn't been any talking about artistic practice and political practice. So how can artists and graphic designers intervene? At the same time, it is not for the others that one intervenes, it is with the others and for oneself. That is very important; we should not be paternalistic missionaries. I think that politics itself is an art, politics is the art of managing conflicts, the art of relations of force, and therefore necessarily involves the people who possess the power of expression. For let me remind you that expression and the orderly transfer of ideas play a very, very important role in conflicts.

Member of the audience

I would like to ask Jörg Petruschat how he sees the relation between social conflict and artistic practice, especially in relation to design.

Jörg Petruschat

I can hear..., but today it's the seventh of november and... at school I had to learn russian. I'll try it.

I came here for three reasons. I see that revolution in technology served to cement the social status quo. Many designers hope to change the world when they go to technologies and I think that is a big illusion. And my duty is not to say to you what you have to do in future, but my duty is to think about what I see in the present. And I think it's an illusion to run behind the technology changes in the hope of changing the social status quo. In my opinion we should not make the mistake of thinking that we are the greatest because we are the latest. We have to look into the history and the problems of history because the situation, as I showed, from the fifteenth down to the nineteenth century has many similarities with the situation today. That's the first.

The second is that technology is a political structure, it transmits a kind of power, of economic power, and this is a new form that we cannot touch in our everyday life. This technology functions behind a façade. So the political is also structural in this case.

When designers think there are possibilities to change the world in contact with these technological systems they think like Walter Gropius, that the computer's only an instrument. I think that is false. The computer is not only an instrument but a big structure with many standards, and standards affect everyday life. That's the third reason.

Member of the audience

I enjoyed Susan's talk very much. But I have some doubts. Are you really saying: I want to go back to the original meaning of the word aesthetics, to go back to perception, and I want to see how perception is displaced in our culture?

Susan Buck-Morss

I do think that there is this opacity of representation, in other words, the way art is not just communication, the way that there's something

else going on there. Either it's the medium itself, or it's something else that is extremely important. That's the most political we can do better to concentrate on that, than to think about exactly what message is getting across in the sense of a representational message, a direct message. But when you speak about aesthetics and an aesthetics problematic, I think it's what the avant-garde can only hope to do now. I think the avant-garde legitimated its leadership in the past by thinking it knew where history was going. I think this notion of history in progress is very dangerous. You can't be elitist if you know where we're going and you know what's holding us. I really agree with Benjamin that one has to stay radical but give up absolutely the notion of progress or automatic progress.

What does that leave for an avant-garde? That is my question and I was trying to argue as one part of political art, but not all of political art. And in this avant-garde possibility I was thinking about interruption in a temporal sense, or displacement. Maybe it is a very important political intervention to even use their own bodies as this kind of space where not very pleasant things happen. I do think that it's still possible, and for me rather fruitful, to think of a tradition of avant-garde art and how that could be reformulated, not in the way that would say what political art should be about, but something that gives some description and direction.

Lorraine Wild

My question... do you think that in the context of what you're talking about, that it keeps being useful to talk about art, even at all as the definition of what is actually avant-garde or necessary at the moment? I was thinking about that when you opened up with the installation by Ramirez in Tijuana's public plaza, that in fact is a building that demonstrates a code. You could actually not call that art at all, you could call that an informational exhibition, but that somehow this nomenclature that we attach to the activity immediately sets it out into a different round, makes it more difficult to talk about; and that encrusted with the whole idea of cultural hierarchy that in fact works against the very thing.

Susan Buck-Morss

Well, I mean it's interesting, what you say. What the difference is between the word design and the word art. Art is the code word in late western bourgeois society for disinterested interest, for non-instrumental practice. And so I am trying to occupy that or to use it. In fact you're talking about public space of communication; you're not actually talking about anything that obeys the conventional definitions of art. Somehow, we get stuck with this almost retrogressive notion of art, but then actually that very same definition has been used to prevent or tends to create a wall when it comes to this sort of activi-

Machine Translated by Google

legendas

O posicionamento e o estilo das legendas afetam a experiência do leitor, bem como a economia visual e o impacto dos layouts das páginas. Alguns leitores são atraídos principalmente por imagens e legendas, enquanto outros preferem seguir uma narrativa escrita dominante, consultando ilustrações para apoiar o texto. Do ponto de vista do leitor, a proximidade de legendas e imagens é uma conveniência bem-vinda.

No entanto, colocar legendas adjacentes às imagens nem sempre é um uso eficiente do espaço. Os designers devem abordar tais problemas editorialmente. Se as legendas forem essenciais para a compreensão do conteúdo visual, mantenha-as próximas às imagens. Se a sua função for meramente documental, a adjacência é mais facilmente sacrificada.

Proposta

o banco de um | Proposta de sinalização | Agência: Açafrão | Projeto: Joshua Distler, Mike Abbink, Gabor Schreier, Virginia Sardón

o banco de um

Proposta de sinalização

Agência: Açafrão

Projeto: Joshua Distler, Mike Abbink e Gabor Schreier, Virgínia Sardón

o banco de um

Proposta de sinalização

Agência: Açafrão

Projeto: Joshua Distler, Mike Abbink e Gabor Schreier, Virgínia Sardón

Zoom // Política 2.0

José Sócrates contrato equipe de Obama para as legislativas

A empresa Blue State trabalhou na área online da candidatura de Obama. A maioria absoluta PS é o novo desafio

ADRIANO NOBRE
adriano.nobre@ionline.pt

O caminho para a maioria absoluta até pode não passar pelo Twitter, mas a campanha de José Sócrates nas próximas eleições legislativas não ter nas redes sociais um palco privilegiado para tentar criar uma onda de excitação e mobilização socialista entre os candidatos.

A candidatura de Barack Obama à presidência dos Estados Unidos é uma referência da dita estratégia. A tentativa de replicar a "mudança" democrata embarcando nos vai contar com uma contribuição de peso: o Partido Socialista contratou os serviços da Blue State Digital, empresa responsável pelo desenvolvimento da vertente online e multimédia da campanha do agora presidente Barack Obama.

Segundo informações recolhidas pelo *Em* conjunto com o gabinete do primeiro-ministro, o objectivo é transportar para Portugal o conceito de campanha de proximidade adoptado por Obama. Com contatos diários através de e-mails, SMS, fórum online e redes sociais como o Facebook, o Hi5, o Twitter ou o Flickr.

As palavras de ordem são angariar novos militantes, cimentar simpatias e garantir presenças nas atividades da campanha socialista – ou seja, um trabalho de fundo junto das bases do partido com o objectivo de aumentar ao máximo o universo de votantes do PS. E que terá na imagem de Sócrates – à semelhança de Obama nas eleições norte-americanas – o foco essencial de toda a comunicação.

O acordo com a Blue State Digital só será anunciado oficialmente no final de Junho, dados em que alguns administradores da empresa viram em Portugal "para definir toda a metodologia de trabalho até às eleições legislativas", avançou ao *Ionline* a *Imprensa* Reale.

A colaboração da empresa norte-americana com o PS teve início antes do congresso do partido, em Fevereiro. "Estivemos no congresso, onde já demos algumas ideias, e desde então temos estado em contato permanente para decidir a parte operacional de algumas iniciativas que queremos desenvolver", como o envio de SMS por Bluetooth para as localidades por onde passar a caravana da campanha socialista nas legislativas.

O site Sócrates2009, directo como um movimento online de apoio à reelenção do primeiro-ministro, é um exemplo de colaboração. O projeto réplica de algumas medidas online na candidatura de Obama à presidência norte-americana, como aprender em chats, enviar de vídeos ou a promoção de fóruns. O dito-saque vai poder para a rede socialMyWay, que pretende unir simpatizantes e criar "uma estrutura paralela de pessoas não vinculadas ao partido".

A Blue State foi uma empresa que criou o site my.barackobama.com, plataforma que recolhia os donativos e a angariação voluntária para a candidatura. E o resultado foi avassalador: 3 milhões de donativos pessoais, 368 milhões de euros angariados e 2 milhões de participantes em redes sociais na internet.

Além de ter trabalho nestes projetos tos com os democratas, a Blue State já colaborou com o Partido Trabalhista inglês. O acordo com o PS é um novo passo emão na internacionalização da empresa, que vê nesta colaboração uma possível porta para o mercado brasileiro.

A concepção do site Sócrates2009 foi o primeiro fruto da colaboração com um estado azul

16 de maio de 2009

COMO SÊ FAZ UMA CAMPANHAWEB 2.0

TWITTER
São 140 caracteres de cada vez. O limite máximo de cada texto nesta nova forma de comunicação, que réplica do estilo de linguagem dos SMS, mas é mais conciso e direto. Com a diferença de as mensagens enviadas ficarão acessíveis a todos os seguidores, há quem diga que é apenas uma moda, mas a Presidência da República já aderiu, tal como 16 deputados portugueses.

SMS
O contato por SMS já pode ser considerado uma forma de comunicação antiguada entre os partidos e os seus militantes. Foi desta forma que Paulo Portas anunciaram, por exemplo, os candidatos do CDS às eleições europeias. Agora o PS quer testa uma novidade: enviar SMS por Bluetooth aos habitantes que têm essa tecnologia ativa nas regiões por onde passar a caravana da campanha socialista.

E-MAIL
É a forma de comunicação mais tradicional dos partidos com seus militantes e simpatizantes. Não apenas para enviar informações sobre atividades partidárias, mas sobretudo para colotar opiniões. "Na altura em que criamos um endereço específico para receber reclamações sobre a ASAE, recebemos mais de 200 e-mails por dia", aponta o secretário-geral do CDS, João Almeida.

FACEBOOK
Se uma rede social serve para relações alimentares de amizade ou trabalho em suporte online, por que não aproveitá-la para aumentar a quantidade de votos? A diferença é apenas na transformação do conceito de "amigo" em "eleitor". Barack Obama conseguiu reunir mais de 4 milhões de "amigos" no Facebook. Os partidos Portugueses não são avaro são ambiciosos, mas vão estar sobre presentes.

INTERNET
A campanha de Barack Obama para as eleições presidenciais norte-americanas pôs a internet no centro das atenções de todos os políticos. Os principais partidos portugueses já estão online há vários anos, mas não cada vez mais importância a esta plataforma na sua comunicação com os participantes. A aposta em vídeos e podcasts é um hábito. Como emissões em direto crescendo. Não estar online não existe.

Não vá o diabo tecê-las: é melhor estar na internet

Partidos já não dispensam a presença nas redes sociais, mas ainda credito que a campanha vai decidir-se nos meios de comunicação tradicionais.

"Essencial", "prioritária" e "indispensável". As palavras são unânimes no do-curso dos responsáveis pelos principais partidos portugueses: estar online é essencial, ser visto nas redes sociais é pró-tário, alimentar a interatividade com os cidadãos não imprescindível. Por isso, todos os presentes eeclão. PS, PSD, CDS, Bloco de Esquerda (B&) e PCP apostam cada um vez mais na web 2.0 para comunicar com o eleitor. O retorno, garante, "é muito importante". Mas ainda não é decisivo.

"Em 2005 houve uma primeira vitórgem a sério para o online, mas ainda incipiente. Agora, vai ser um pouco melhor, embora às vezes coisa que ao aposta são feito não tanto pelo conteúdo como pelas notícias que podem gerar", diz o segundo tário-geral adjunto do PSD, Emídio Guerreiro. Agenar das eeicóncias, o social -democrata não tem dúvidas: "É inegável que estas formas de comunicação revolver mais as pessoas e é impossível que um partido moderno não esteja pré-senta." Assim, o PSD está a "alimentar uma presença dinâmica e de interação" com os participantes. Além do site oficial, o partido já tem conta no Twitter e não Facebook. Na próxima semana apresentarenos novidades: "Toda a nossa campanha nha vai apostar na envolvência e na pri-cura do feedback dos cidadãos", garante Emídio Guerreiro.

O PCP também não nega a importância da internet, mas não a considera "essencial para garantir o voto, ou criar laços mais fortes". "Nesse aspecto, continuamos convictos de que o contato pessoal e direto continua a ser o melhor arma", defende Sofia Grilo, colaboradora-ra do departamento de propaganda do PCP e gestora de sites institucional.

O partido sublinha que foi "o primeiro a entrar online", desde 1996. E tem aumentado sucessivamente a oferta de conteúdos. Vídeos online, fóuns digitais e programa de rádio em podcast são já um hábito. Por uma semana, e porque é "necessário ter uma visão integrada da comunicação política", serão anunciadas coisas no Twitter, no Facebook e no Flickr.

Redes onde o B& já marca presença. Tal como no MySpace e Hi5. Tudo "agregado no portal Enquanta.net, um canal informativo atualizado diariamente".

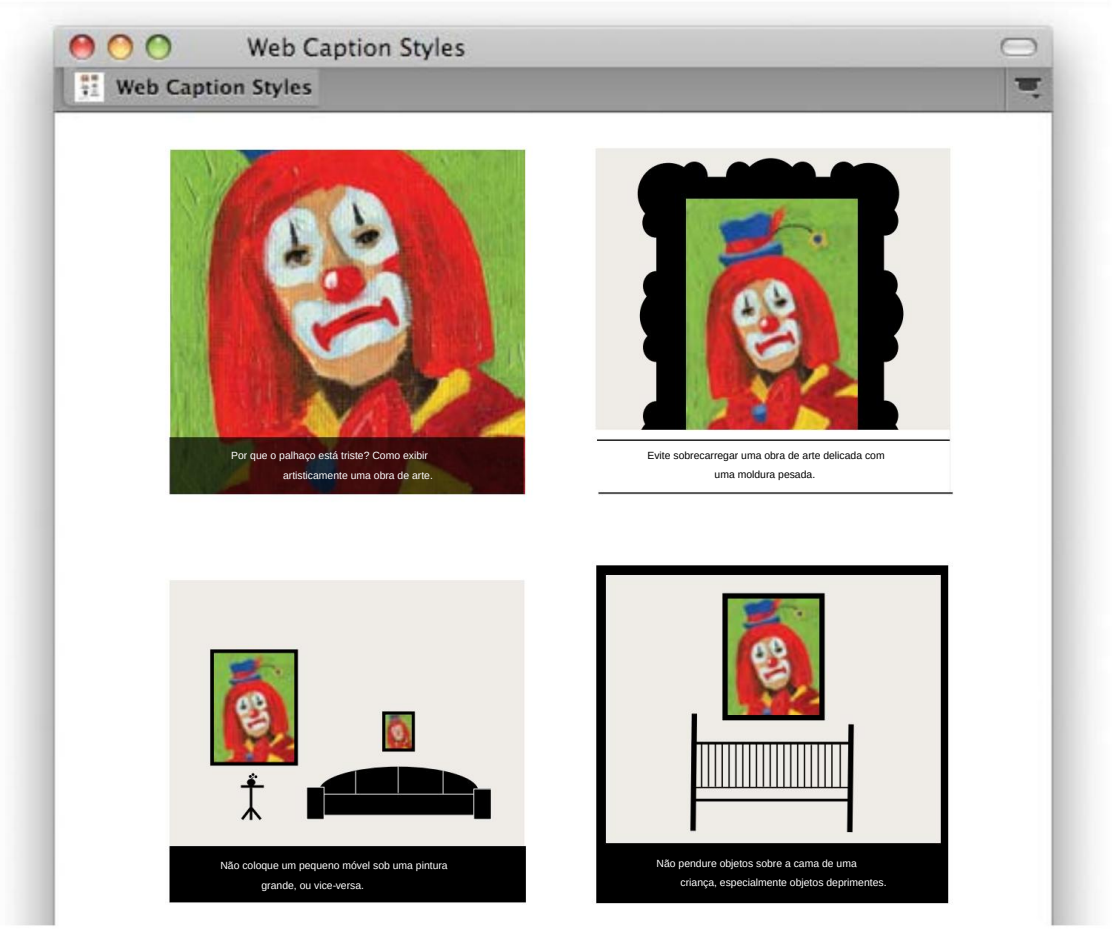
"O acesso às notícias alterna-se muito e já há pessoas que só consomem informações mação através de sites ou redes sociais. Os partidos não podem alhear-se disso", constata Jorge Costa, diretor de campanha do B& para as europeias. Daí a emissão de debates na internet ou o apoio-velamento "dos perfis, ou blogues dos militamm", como "instrumento de comunicação, comentário ou alerta para acti-vidas do B&".

É o caminho que o CDS quer darsear, até porque "o número de adesões e respostas" ja iniciativas do partido na internet "tem aumentado consideravelmente", diz o secretário-geral, João Almeida. Embora "convicto da importância da web 2.0", o responsável defende que nenca ávea "é impossível comparar Portugal com os Estados Unidos". "O nosso eleitorado não tem a mesma aprefeiçoa que os norte-americanos pela internet."

23 de maio de 2009 17

i Jornal, 2009. Design: Nick Mrozowski. ©www.ionline.pt. *As legendas contam uma história neste layout do jornal português* i.

Machine Translated by Google



legendas para a web *Os sistemas de gerenciamento de conteúdo on-line coordenam imagens e legendas em um banco de dados. Os designers usam regras, molduras, sobreposições e blocos de cores para conectar visualmente imagens e legendas, criando unidades coerentes. Aqui são mostradas quatro maneiras diferentes de estilizar legendas para a web.*

legendas interativas da web

Guardian.co.uk, 2009. Diretor de design: Mark Porter. *Uma legenda secundária se revela quando os usuários passam a imagem na* página inicial do Guardian .

Machine Translated by Google

Uma *hierarquia* tipográfica expressa a organização do conteúdo, enfatizando alguns elementos e subordinando outros. Uma hierarquia visual ajuda os leitores a examinar um texto, sabendo onde entrar e sair e como escolher entre suas ofertas. Cada nível da hierarquia deve ser sinalizado por uma ou mais dicas, aplicadas de forma consistente ao longo do corpo do texto. Uma sugestão pode ser espacial (recuo, espaçamento entre linhas, posicionamento) ou gráfica (tamanho, estilo, cor). Variações infinitas são possíveis.

Os escritores são treinados para evitar a redundância, como pode ser visto nas expressões “planos futuros” ou “história passada”. Na tipografia, alguma redundância é aceitável, e até mesmo recomendada. Por exemplo, os parágrafos são tradicionalmente marcados com uma quebra de linha *e* um recuo, uma redundância que tem se mostrado bastante prática, pois cada sinal fornece backup para o outro. Para criar uma economia elegante de sinais, tente usar no máximo três dicas para cada nível ou quebra em um documento.

Enfatizar uma palavra ou frase dentro de um corpo de o texto geralmente requer apenas um sinal. *Itálico* é a forma padrão de ênfase. Existem muitas alternativas, no entanto, incluindo **negrito,** versalete ou mudança de cor. Uma família de tipos completos como Scala tem muitas variações de peso e estilo projetadas para funcionarem juntas. Você também pode dar ênfase com uma **fonte diferente.** Se você quiser misturar famílias de fontes, como Scala e **Futura,** ajuste os tamanhos para que as alturas x se alinhem.

negrito,
itálico e sublinhado!

tipo crime

muitos sinais

A ênfase pode ser criada com apenas um turno.

expressando hierarquia

I Divisão dos anjos	Divisão de anjos	divisão dos anjos	
Um anjo	Anjo	*Anjo*	*anjo*
B. Arcanjo	Arcanjo	*Arcanjo*	*arcanjo* da divisão
C. Querubins	Querubins	*Querubins*	dos anjos *querubins*
D. Serafim	Serafim	*Serafim*	*serafins*
II Corpo governante do clero	Corpo governante do clero	corpo governante do clero	
A. Papa	Papa	*Papa*	*papa*
B. Cardeal	Cardeal	*Cardeal*	*cardeal* do corpo governante
C. Arcebispo	Arcebispo	*Arcebispo*	do clero *arcebispo*
D. Bispo	Bispo	*Bispo*	*bispo*
III Partes de um texto	Partes de um texto	partes de um texto	
Um trabalho	Trabalhar	*Trabalhar*	*trabalhar*
B. Capítulo	Capítulo	*Capítulo*	partes do *capítulo*
Seção C	Seção	*Seção*	uma *seção* de texto
D. Subseção	Subseção	*Subseção*	*subseção*
símbolos, recuos, e quebras de linha	recuos e apenas quebras de linha	mudança de fonte, recuos, e quebras de linha	alinhamento, mudança de fonte, e quebras de linha

Machine Translated by Google

cabeça principal

doenças tipográficas comuns

Texto principal

Várias formas de disfunção aparecem entre populações expostas à tipografia por longos períodos de tempo. Listadas aqui estão algumas aflições frequentemente observadas.

subseções

tipofilia Um apego e fascínio excessivos pela forma das letras, muitas vezes com a exclusão de outros interesses e escolhas de objetos. Os tipofílicos geralmente morrem sem um tostão e sozinhos.

tipofobia A aversão irracional às formas das letras, muitas vezes marcada por uma preferência por ícones, dingbats e - em casos fatais - balas e punhais. Os medos do tipofóbico muitas vezes podem ser acalmados (mas não curados) por doses constantes de Helvetica e Times Roman.

tipocondria Uma ansiedade persistente por ter selecionado o tipo de letra errado. Essa condição costuma estar associada ao okd (distúrbio de kerning óptico), a necessidade de ajustar e reajustar constantemente os espaços entre as letras.

tipotermia A recusa promíscua de assumir um compromisso vitalício com um único tipo de letra – ou mesmo com cinco ou seis, como recomendam alguns médicos. O *tipotérmico* é constantemente tentado a testar novas fontes "quentes", muitas vezes sem uma licença adequada.

Existem infinitos maneiras de expressar a hierarquia de um documento.

Doenças Tipográficas Comuns

Várias formas de disfunção aparecem entre populações expostas à tipografia por longos períodos de tempo. Listadas aqui estão algumas aflições frequentemente observadas.

Tipofilia Um apego e fascínio excessivo pela forma do cartas, muitas vezes com exclusão de outros interesses e escolhas de objetos. Os tipofílicos geralmente morrem sem um tostão e sozinhos.

Tipofobia A aversão irracional às letras, muitas vezes marcada por uma preferência por ícones, dingbats e - em casos fatais - balas e punhais. Os medos do tipofóbico muitas vezes podem ser acalmados (mas não curados) por doses constantes de Helvetica e Times Roman.

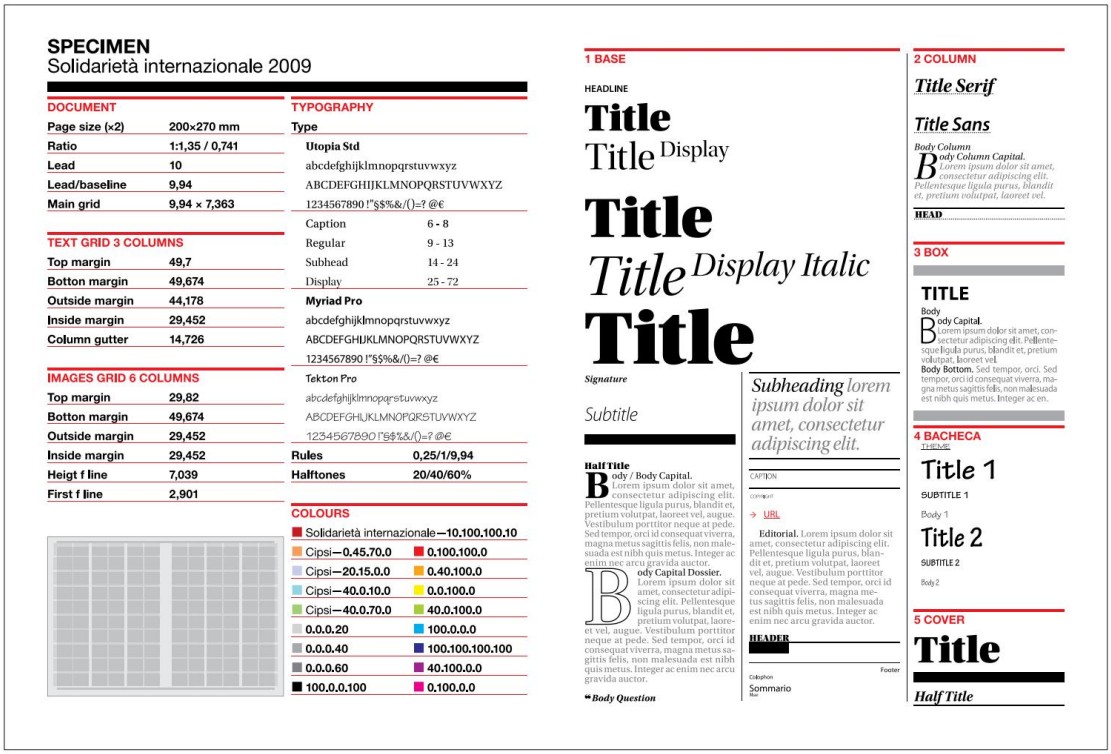
Tipocondria Ansiedade persistente por ter selecionado a fonte errada. Essa condição costuma estar associada ao okd (distúrbio de kerning óptico), a necessidade de ajustar e reajustar constantemente os espaços entre as letras.

Tipotermia A recusa promíscua de assumir um compromisso vitalício com um único tipo de letra – ou até cinco ou seis, como recomendam alguns médicos. O *tipotérmico* é constantemente tentado a testar novas fontes "quentes", muitas vezes sem uma licença adequada.

Machine Translated by Google

hierarquia de comunicação Conteúdo complexo requer uma hierarquia em camadas profundas. Em revistas e sites, um formato tipográfico é frequentemente implementado por vários usuários, incluindo autores, editores, designers e produtores web.

Se uma hierarquia estiver claramente organizada, é mais provável que os usuários a apliquem de forma consistente. Os designers criam *guias de estilo* para explicar os princípios de uma hierarquia aos usuários do sistema e demonstrar como o sistema deve ser implementado.



Redesenho da Revista Solidarietà internacional, 2009. Projeto: Temporada Áurea. *As publicações muitas vezes contratam empresas de design para criar novos formatos que podem ser implementados por designers e editores. Este redesenho usa as fontes Myriad e Utopia, desenhadas por Robert Slimbach. Um guia de estilo abrangente serve para comunicar o novo formato à equipe da revista.*

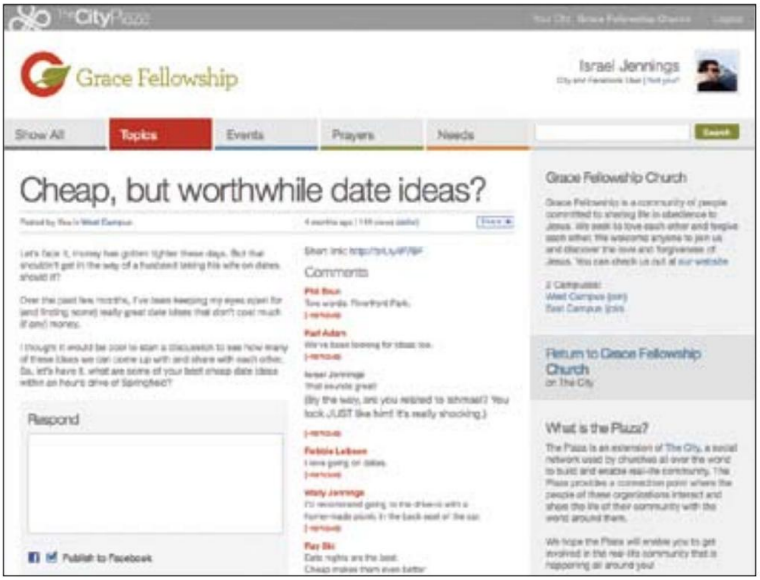
Machine Translated by Google

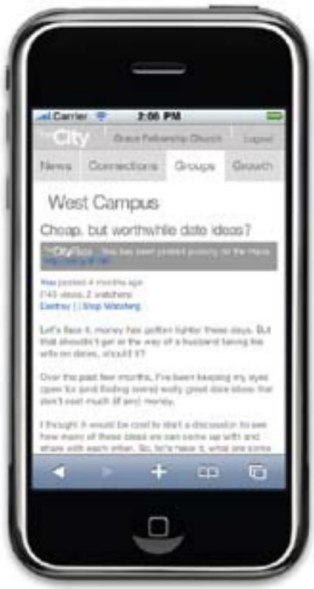
hierarquia estrutural Designers e editores devem organizar o conteúdo estruturalmente e não estilisticamente, especialmente em documentos digitais. Ao criar folhas de estilo em um programa de layout de página, rotule os elementos com termos como "título", "subtítulo" e "legenda" em vez de "negrito", "minúsculo" ou "Arial verde maçã". Em CSS, elementos como em (ênfase), forte e p (parágrafo) são estruturais, enquanto i (itálico), b (negrito) e br (quebra) são visuais. À medida que um corpo de conteúdo é traduzido em diferentes mídias, os estilos devem continuar a referir-se às partes do documento, e não a atributos visuais específicos.

As hierarquias estruturais ajudam a tornar os sites compreensíveis para os mecanismos de pesquisa e acessíveis a diversos usuários. Um documento deve ter apenas um título h1 , porque os motores de busca aplicam o valor mais forte a este nível do documento.

Assim, para estar em conformidade com os padrões da web, os designers devem aplicar níveis de cabeçalho (h1, h2 e assim por diante) estruturalmente, mesmo quando optam por fazer com que alguns níveis tenham a mesma aparência. O uso de marcação estrutural e semântica é um princípio central dos padrões da web.

Para obter mais informações sobre padrões da Web, consulte Jeffrey Zeldman com Ethan Marcotte, *Designing with Web Standards,* terceira edição (Berkeley, CA: New Riders, 2009).





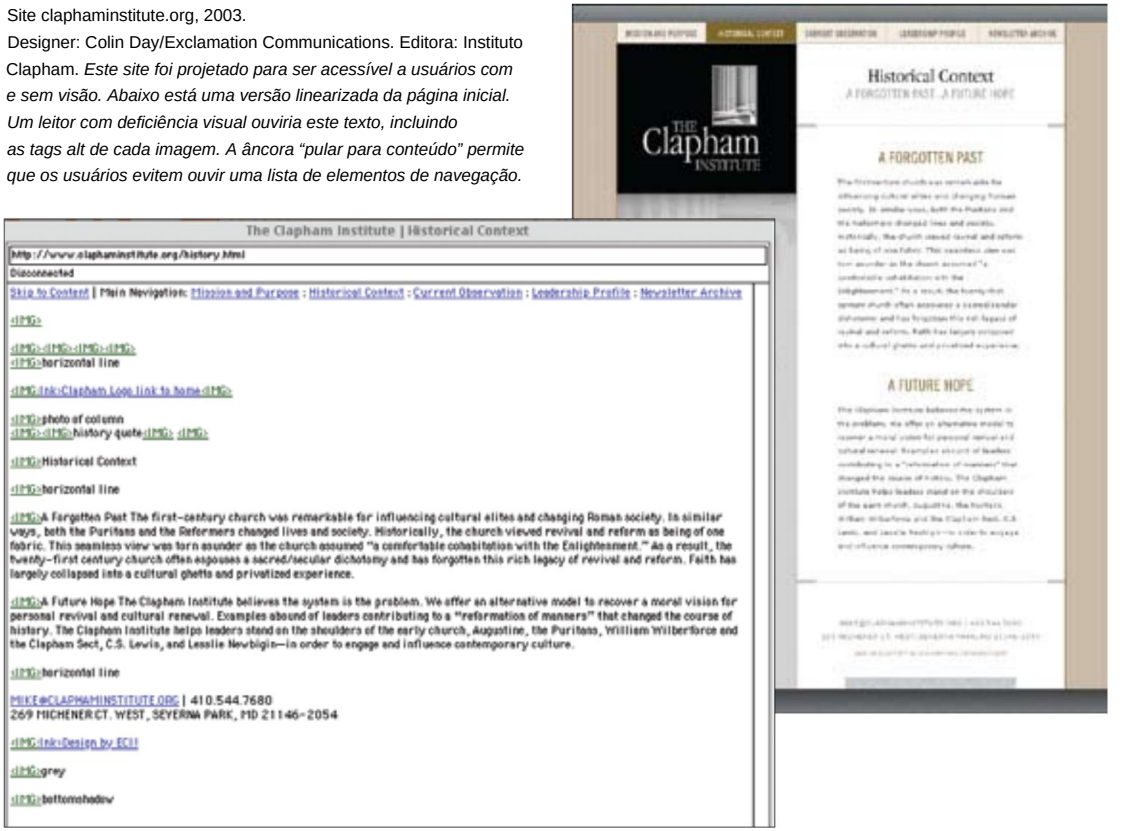
o site da cidade, 2010. Designer: Graham Stinson. *The City é um site de rede social que ajuda igrejas e organizações sem fins lucrativos a se envolverem em atividades comunitárias. A detecção automática determina se o leitor está usando um desktop ou um telefone celular e, em seguida, redireciona as características do layout para criar uma visualização personalizada. Cada layout faz referência a um arquivo CSS diferente; o HTML principal de cada página permanece o mesmo.*

Machine Translated by Google

hierarquia e acessibilidade A web foi inventada para fornecer acesso universal à informação, independentemente das capacidades físicas de uma pessoa ou do acesso a hardware ou software especializado. Muitos usuários não possuem os navegadores ou plug-ins de software necessários para exibir certos tipos de arquivos, enquanto os usuários com deficiência visual têm dificuldade com letras pequenas e conteúdo não verbal. A criação de hierarquias estruturais permite que os designers planejem layouts alternativos adequados às necessidades de software, hardware e físicas de diversos públicos.

Às vezes, uma boa tipografia é ouvida, mas não vista. Os usuários com deficiência visual empregam leitores de tela automatizados que linearizam os sites em um formato texto contínuo que pode ser lido em voz alta por uma máquina. As técnicas para obter uma linearização bem-sucedida incluem evitar tabelas de layout; usando consistentemente tags alt, legendas e descrições de imagens; e colocar âncoras de página na frente de elementos de navegação repetidos que permitem aos usuários ir diretamente para o conteúdo principal. Vários programas de software permitem que os designers testem a linearização de suas páginas.

Site claphaminstitute.org, 2003.
Designer: Colin Day/Exclamation Communications. Editora: Instituto Clapham. *Este site foi projetado para ser acessível a usuários com e sem visão. Abaixo está uma versão linearizada da página inicial. Um leitor com deficiência visual ouviria este texto, incluindo as tags alt de cada imagem. A âncora "pular para conteúdo" permite que os usuários evitem ouvir uma lista de elementos de navegação.*



Machine Translated by Google

Site lighthouse.org, 2010. Design: Dan Mall e Kevin Sharon/Happy Cog. Código de front-end: Jenn Lukas. Arquitetura da informação: Kevin Hoffman. Pesquisa e testes de acessibilidade: Angela Colter e Jennifer Sutton. *O layout visual deste site* (à esquerda) *é otimizado para usuários com visão, enquanto a ordem de origem do código* (abaixo) *é otimizada para deficientes visuais, permitindo aos usuários linearizar o texto com um leitor de tela automatizado. Para por exemplo, na exibição visual, o menu de navegação aparece imediatamente abaixo do logotipo. No código-fonte, entretanto, o nome da organização é seguido diretamente pelo slogan, evitando que o topo da página fique obstruído com elementos de navegação. Essas diferenças entre a exibição visual e a ordem da fonte são reduzidas ao mínimo porque nem todos que usam um leitor de tela são cegos, e algumas pessoas com deficiência que navegam pela ordem da fonte podem ver o layout visual com os olhos. Se o layout visual diferir muito do código-fonte, esses usuários ficarão confusos. A relação entre o layout visual e a ordem da fonte também é otimizada para mecanismos de busca.*

```
<body class="home">
<div id="content-wrap">

<div id="header">

        <p class="language"><a href="#">En Espaatilde;ol?</a></p>

        <p class="move"><a href="#content">Skip to main content</a></p>

        <h1>
                <img src="/i/logo.gif" alt="" class="hide" />
                <a href="/" title="home">Lighthouse International</a>
        </h1>

        <div class="home-intro">

                <p class="mission"><strong>Dedicated to fighting vision loss through prevention, treatme

                <div class="home-feature">
                        <img src="/i/content/dorrie-smith.png" alt="Dorrie Smith, blog author and Lighth

                        <h2><a href="/services-assistance/help-with-computers-technology/dorries-sight/i

                        <p>Dorrie Smith has found a way to read the Times every morning despite signific
                </div>

                <div id="home-empty-repeat"></div>
        </div>

        <form action="/results/" method="post" id="search">
                <fieldset>
                        <legend><label for="searchtext" class="move-js">Search Lighthouse.org</label></l

                        <p>
                                <input type="text" id="searchtext" name="searchtext" class="filled" valu
                                <input type="image" src="/i/widgets/search.gif" alt="Search" />
                        </p>
                </fieldset>
        </form>


        <div id="secondary">
                <ul>
                        <li class="first"><a href="/services-assistance/">Services &amp; Assistance</a><
                        <li><a href="/low-vision-and-blindness/">About Low Vision &amp; Blindness</a></l
                        <li><a href="/vision-health/">Vision Health</a></li>
                        <li><a href="/research/">Research</a></li>
                        <li><a href="/news-events/">News &amp; Events</a></li>
                        <li><a href="/donate-volunteer/">Donate &amp; Volunteer</a></li>
                        <li class="form-wrap">
                                <form action="/listings/" method="post" id="find-help">
                                        <p>
                                                <label for="searcharea">Find Help In Your Area</label>
                                                <input type="text" id="searcharea" name="searcharea" val
                                                <input type="image" src="/i/widgets/find-help.gif" alt="
                                        </p>
                                </form>
```

Machine Translated by Google

hierarquia

abgebildet:

„Ich habe es nicht gewollt."

Bei Soissons wurden die feindlichen Reih'n
Von den tapfern Deutschen geschlagen,
Da stellt nach der Schlacht Kaiser Wilhelm sich ein,
Um den Helden ein Denkmal zu sagen.

Und wo der gerechte Herrscher erscheint,
Erhoben sich geistesend die Hände,
Aus tausend kräftigen Stimmen vereint
Gab's ein Jubelgeschrei ohne Ende.

Nachdem schritt der Kaiser, der sichtlich bewegt,
Auf das Feld, wo vor wenigen Stunden
Die Helden zur ewigen Ruh man gelegt,
Die den Tod auf dem Schlachtfeld gefunden.

Am Grab eines Jünglings stand der Kaiser schweigend,
Dann „Siehzehn" – im Grab bei den Alten. –
Der Herrscher von Wehmut jetzt überwannt
Konnt' der Tränen sich nicht mehr enthalten.

Er betete Worte – heuchlerisch – wie wie Gott,
Vor denen ein Weltall sich beugt:
„Gott Vater im Himmel – ich hab's
nicht gewollt.
Du weißt es – Du bist mein Zeuge."

Karl Kraus zählt Wilhelm II. zu „den Schwerverbrechern auf dem Thron" mit der „Beteuerung, daß sie es nicht gewollt haben, woran sie, da sie es taten, doch schuldig sind" [F 595,2].

seit der Thronbesteigung!) — —

— — So erlebte ich, daß er einen doch im
Major, den Adjutanten des Kronprinzen, ganz
Ohr zog, ihm einen tüchtigen Schlag
gab und sagte: — —

— — empfing er in Tempelhof im Salon
minister und den Chef des Militärkabinettes mit
alten Esel glaubt, daß ihr alles besser wißt,

*) Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, 1923

1920; F 531,52f.

→ gemeinsames **Vorgehen**

→ etwas zum **Vortrag** bringen

→ in die **Falle** gehen

→ ich habe alles reiflich **erwogen**

→ im **Lauf** des Abends

→ ein **Laut** auf den Lippen

→ zum **Schluß**

→ zu **Mantua** in Banden Der treue Hofer war

→ **Gesellschaft** mit beschränkter Haftung / G. m. b. H.

→ **vorlieb** nehmen

Und daß das »gemeinsame Vorgehen« für den
war, »sobald Kraus die Satire auf Kaiser Wilhelm
werde«, beweist eine Vertrautheit der Innsbr
Programm, die ich selbst am Nachmittag noch nic
ihnen in die Falle gegangen! Aber wenn einer d
Innsbruck auf Demonstrationen ausgehen, bis h
Abends eine Ahnung von dem Vorhandensein d
will ich dem Wilhelm glauben, daß er es nicht gew
Josef, daß er alles reiflich erwogen hat. Die Wah
einer vagen Kenntnis meiner Gesinnung, aber vo
die ihre auszuleben, in den Saal geführten Ind
Abends ein Dutzend weit besserer Anlässe — et
zwei Diebsgenerale — hatten vorübergehen lass
der Laut auf den Lippen erstarb, und erst zum
über die eigene Unregsamkeit ihnen Bewußtse
ihre Anwesenheit legitimierten, indem sie d

Machine Translated by Google

wörterbuch der redensarten/karl kraus, die fackel
Livro, 1999. Designer: Anne Burdick. Editora: Österreichische Akademie der Wissenschaften. *Este livro apresenta ensaios da revista* Die Fackel, *publicada pelo escritor vienense Karl Kraus de 1899 a 1936. O texto da revista aparece no centro de cada página. Este texto ora é representado com uma imagem da publicação original, ora é filtrado pela tipografia moderna da nova edição. Nas margens bege, diferentes estilos e tamanhos de tipo indicam diferentes modos de comentário editorial.*

Machine Translated by Google

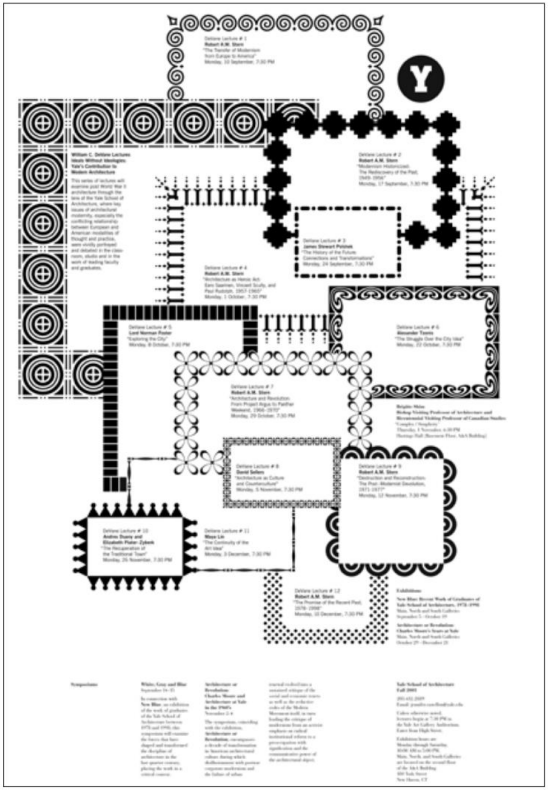
revista radar, 2008. Desenhado por Luke Hayman/ Pentagram e Kate Elazegui/Radar.

As capas de revistas do mercado de massa geralmente combinam uma grande fotografia, uma grande manchete e um grande logotipo com um enxame de teasers sobre os artigos encontrados nelas. As capas do Radar *apresentam reportagens em destaque, ao mesmo tempo que atraem os leitores com inúmeras manchetes compactas. Em contraste, o índice da revista oferece uma visão geral mais vagarosa. Aqui, a hierarquia tipográfica enfatiza os títulos dos artigos e usa os números das páginas como âncoras fáceis de encontrar.*

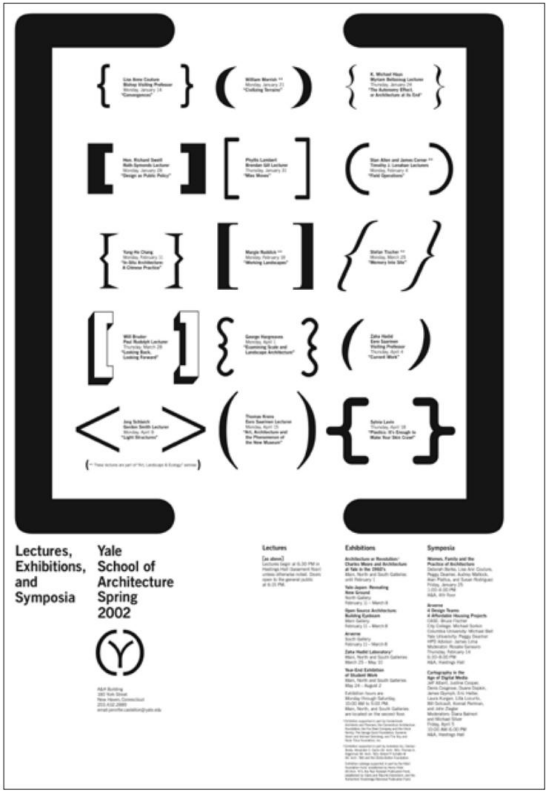
Machine Translated by Google

revista the believer, capa e contracapa, 2009. Design: Dave Eggers. Ilustrações: Charles Burns. *As capas ocupadas, mas legíveis desta revista literária usam texto serifado em vários tamanhos e pesos para anunciar o conteúdo encontrado dentro dela. As ilustrações lineares integram-se confortavelmente ao texto. Um índice completo aparece na contracapa, proporcionando aos leitores uma interface fácil de usar. Influenciado pelos almanaques do século XIX, o design de* The Believer *usa bordas e molduras para chamar a atenção para o conteúdo e criar uma identidade visual memorável.*

Machine Translated by Google



Michael Bierut, Kerrie Powell, Sunnie Guglielmo

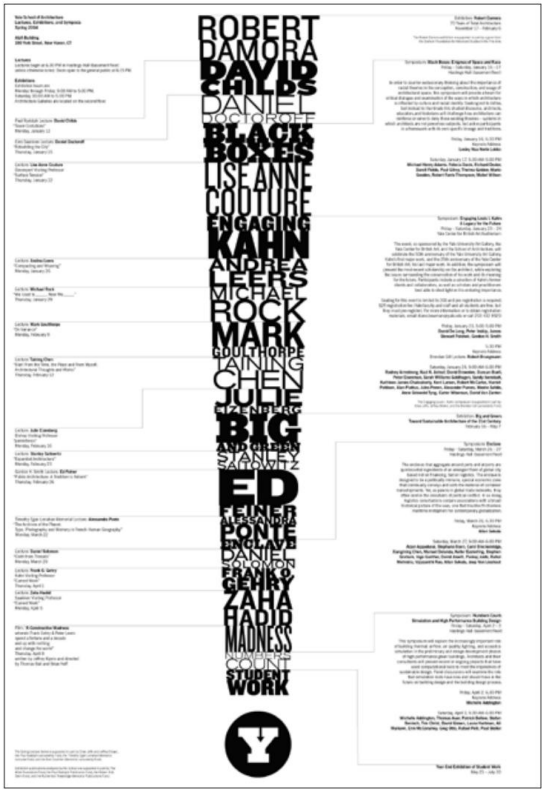


Michael Bierut, Justin Weyers

Michael Bierut

Cartazes da escola de arquitetura de Yale, 2003–2006.
Designers: Michael Bierut e equipe/Pentagrama. *Produzidos ao longo de uma série de anos para um único cliente, esses pôsteres aplicam diversos tratamentos tipográficos e hierarquias a corpos de conteúdo semelhantes. A paleta preto e branco cria consistência ao longo do tempo.*

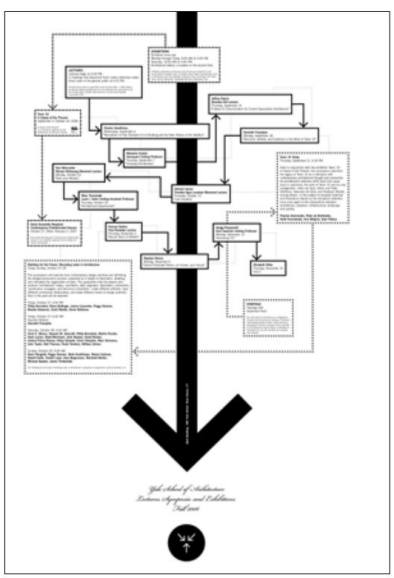
Machine Translated by Google



Michael Bierut, Genevieve Panuska

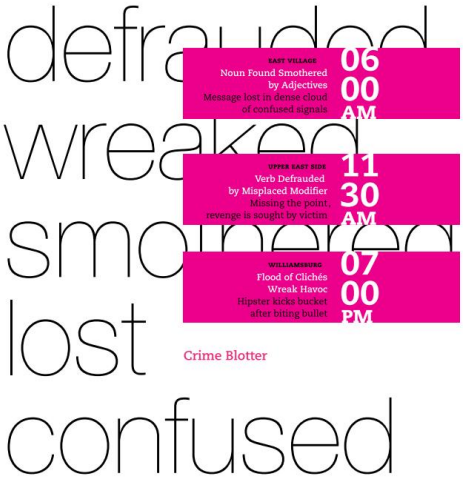
Michael Bierut, Jacqueline Kim

Michael Bierut, Andrew Mapes



Michael Bierut, Michelle Leong, Sasha Fernando

Escolha um texto que tenha uma estrutura recorrente, como um índice, um agregador de notícias ou um calendário de eventos. Analise a estrutura do conteúdo (título principal, legendas, horário, local, corpo do texto e assim por diante) e crie uma hierarquia visual que expresse essa estrutura. Torne mais fácil para os leitores encontrarem as informações que desejam. Por exemplo, num relatório de crime, alguns leitores podem procurar a localização, procurando dados sobre a sua vizinhança, enquanto outros podem ser mais atraídos pelos detalhes sinistros de crimes específicos. Use alterações no tamanho, peso, entrelinhamento, estilo e estrutura de colunas para distinguir os níveis da hierarquia. Faça uma folha de estilo (em um programa de layout de página para impressão ou em CSS para web) para criar diversas variações rapidamente.



Callie Neylan, Betsy Martin

Crime Blotter

06 00 AM — EAST VILLAGE

Noun Found Smothered by Adjectives *Message lost in dense cloud of confused signals.*

11 30 AM — UPPER EAST SIDE

Verb Defrauded by Misplaced Modifier *Missing the point revenge is sought by victim.*

07 00 PM — WILLIAMSBURG

Flood of Clichés Wreaks Havoc *Hipster kicks bucket after biting bullet and butterfly.*

Callie Neylan, Betsy Martin

mata-borrão do crime

6h00 | VILA LESTE

Substantivo encontrado sufocado por adjetivos

Mensagem perdida em densa nuvem de sinais confusos.

11h30 | LADO SUPERIOR LESTE

Verb Defrauded by Misplaced Modifier

Perdendo o foco, a vingança é buscada pela vítima.

19h | WILLIAMSBURG

Inundação de clichês causa estragos

Hipster chuta balde após morder bala.

Katie Burk, Paulo Lopez

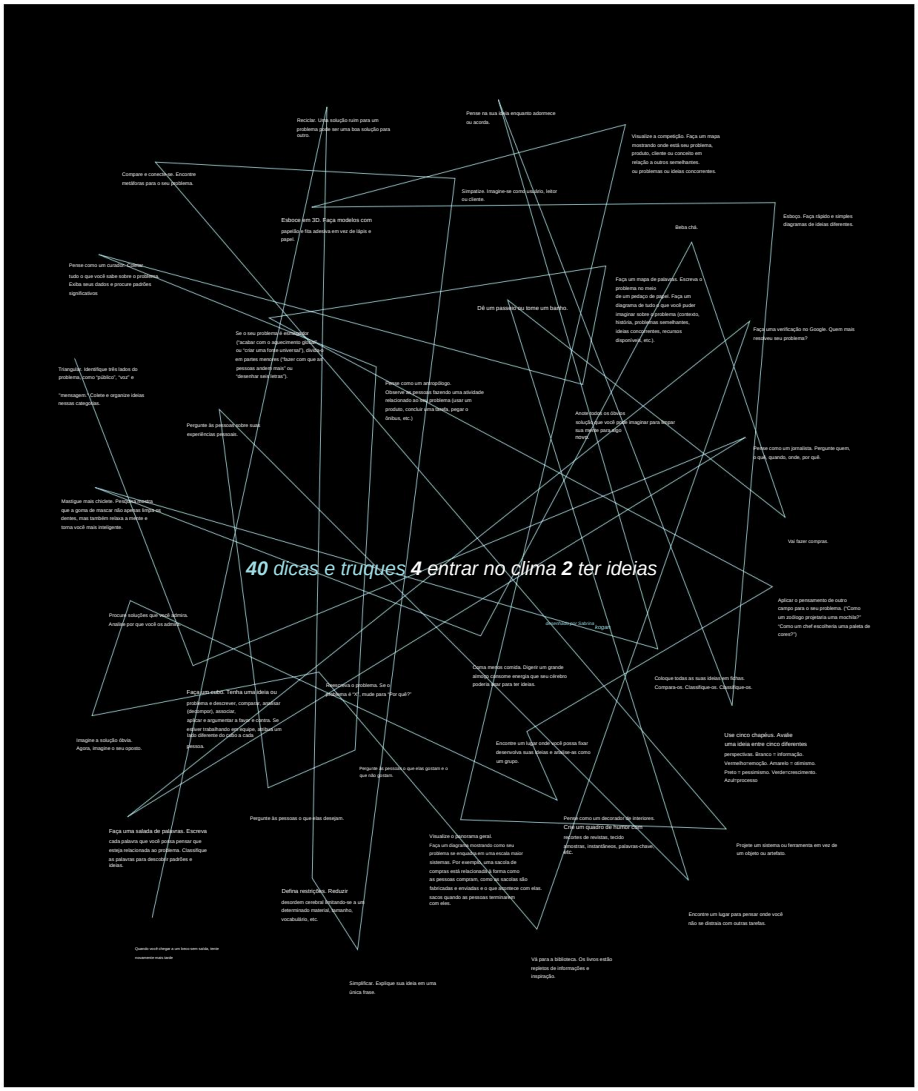
Machine Translated by Google

Essas variações tipográficas foram geradas em CSS utilizando a hierarquia estrutural apresentada acima.

Exemplos de trabalho de designers em workshop na Rádio Pública Nacional, 2010.

David Wright, Nelson Hsu

No mundo real do design gráfico, gerenciar grandes quantidades de texto é um desafio rotineiro. Os designers usam os princípios de hierarquia, alinhamento e layout de página para tornar o conteúdo fácil de digitalizar e agradável de ler. Você pode tentar este exercício com qualquer longa lista de entradas: eventos de calendário, definições de dicionário, citações concisas, anúncios classificados ou uma página de um catálogo de cursos universitários. Numerar os elementos da lista fornece um elemento gráfico para manipular. Crie um pôster que apresente o conteúdo de uma forma visualmente interessante. Trabalhe com folhas de estilo para testar diferentes tipos de tratamentos de forma rápida e consistente.



Sabrina Kogan

Machine Translated by Google

Exemplos de trabalhos de alunos do Maryland Institute College of Art.

Andy Mangold

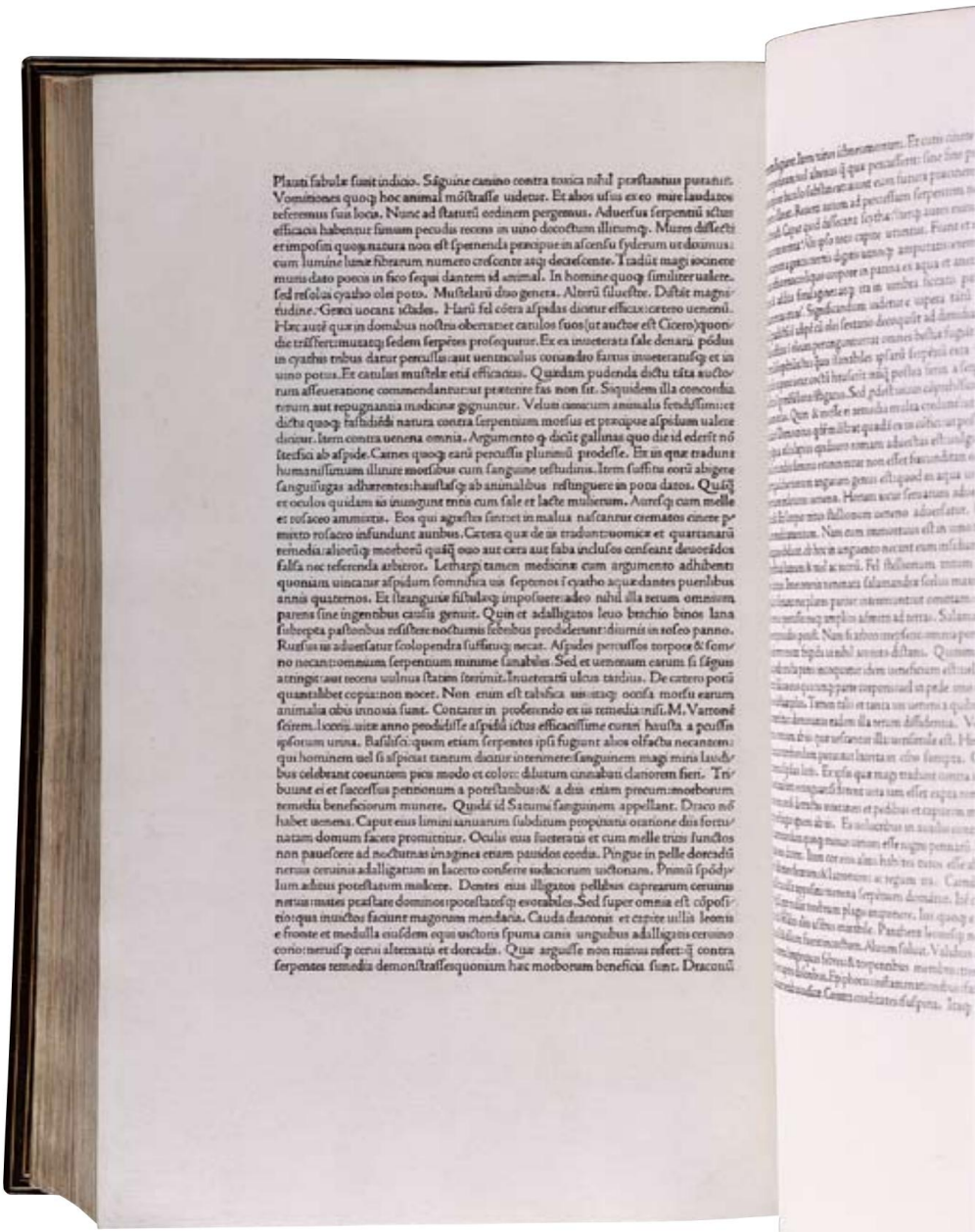
Becky Slogeris

Machine Translated by Google

Machine Translated by Google

Machine Translated by Google

a pureza da página de coluna única



Plauti fabulæ fuerit indicio. Sánguine caniino contra toxica nihil præstantius putauit. Vomitiones quoq; hoc animal mústrasse uidetur. Et albos usus ex eo mire laudatos referemus suis locis. Nunc ad statutũ ordinem pergemus. Aduersus serpentũ ictus efficacis habentur fimum pecudis recens in uino decoctum illitumq; Mures dissecti et impositi quoq; natura non est spernenda præsertim in aconitu syderum ut domuisse cum lumine lunæ fibratum numero crescente atq; decrescente. Tradit magi iocinere muris dato potos in fico sequi dantem id animal. In homine quoq; similiter uaere. sed resolui cyatho olei poto. Mustelarũ duo genera. Alterũ siluestre. Distat magnitudine. Genei uocant ictides. Harũ fel cõtra aspidas dicitur efficax: cetero uenenũ. Hæc autẽ quæ in domibus nostris obertantur catulos suos (ut auctor est Cicero) quotidie trasferunt: mutatq; sedem serpẽtes prosequuntur. Et ex inueterata sale denarii pondus in cyatho tribus datur percussis: aut uentriculus cotundo farinis inueteratisq; et in uino potus. Et catulus mustelæ eiusdẽ efficacius. Quandam pudenda dictu tãta auctorum affeuerantione commendantur: ut præterire fas non sit. Siquidem illa concordia rerum aut repugnantia medicinæ gignuntur. Velum cinerum animalis fœtidissimi: et dictu quoq; fabulosũ natura contra serpentium morsus et præcipue aspidum uaere dicitur. Item contra uenena omnia. Argumento q̃ dicit gallinas quo die id ederit nõ sterfici ab aspide. Carnes quoq; earũ percussis plurimũ prodesse. Et in quæ traduntur humanissimum illiuire morsibus cum sanguine testudinis. Item suffitus eorũ abigere sanguisugas adhærentes: haustusq; ab animalibus restinguere in potu datos. Quibũ et oculos quidam in iungunt ceris cum sale et lacte mulierum. Aureq; cum melle et rosaceo ammistis. Eos qui agrestes fuerint in malus nascuntur crematos cinere permisto rosaceo infundunt auribus. Cetera quæ de iis tradunt: uomica et quartanarũ remedia: alioquin morborũ quibũ ouo aut cera aut faba inclusos confeant deuorãdos falsa nec referenda arbitror. Lethargi tamen medicinæ cum argumento adhibenti quoniam uincatur aspidum somnifera uis septemos cyatho aquæ dantes puerilibus annis quaternos. Et stranguriæ fistulæq; impositæ: adeo nihil illa rerum omnium parens sine ingenibus causis genuit. Quin et adalligatos leuo brachio binos lana subrepta pastoribus resistere noctumis febribus prodiderunt: diurnis in rosco panno. Rursus ut adiuetatur scolopendra suffitusq; necat. Aspides percussos torpore & somno necant: omnium serpentium minime sanabiles. Sed et uenenum earum si signum attingat: aut recens uulnus statim sterimit. Inueterati ulcus tardius. De cætero potũ quantabibet copiam non nocet. Non enim est tabifica aut aliqq; occisa motu earum animalia obis innocua sunt. Contaxat in profundo ex iis remedia: nisi. M. Varronẽ fefirem. Iocoris uitæ anno prodidisse aspidũ ictus efficacissime curari haustu a poussis ipsorum urina. Basilisci quem etiam serpentes ipsi fugiunt albos olfactu necantem: qui hominem uel si aspiciat tantum dicitur interimere: sanguinem magi miris laudibus celebrant cotuntem picis modo et colore dilutum circumdari clauorem fieri. Tribuunt ei et sacerdotes pernionum a potestatibus: & a diis etiam precum: morborum remedia beneficiorum munere. Quidã id Saturni sanguinem appellant. Draco nõ habet uenena. Caput eius limini tanuarum subditum propitiatis oratione diis fortunatam domum facere promittitur. Oculi eius fuceratis et cum melle trius functos non pauefore ad nocturnas imagines etiam pauidos cordia. Pingue in pelle dorcadũ nerius cerninis adalligatum in lacerto conferre iudiciorum uictoriam. Primũ spodylum adhibis potestatum mulcere. Dentes eius alligatos pellibus caprearum cerninis nerius mates præstare dominos: potestatesq; exorabiles. Sed super omnia est cõpositionis inuictos facitum magorum mendacia. Cauda draconis et capite uillis leonis e fronte et medulla eiusdem equi uictoria spuma canis unguibus adalligatis cerninis coniomerusq; cerui alternatis et dorcadis. Quæ arguisse non minus refert: q̃ contra serpentes remedia demonstrasse quonium hæc morborum beneficia sunt. Draconũ

história natural

Livro, 1472. Impresso por Nicolas Jenson, Veneza Coleção do Walters Art Museum, Baltimore. *Este livro apresenta um bloco de texto elegante e ininterrupto definido em uma das primeiras fontes romanas. A página não possui quebras de linha ou recuos.*

Machine Translated by Google

grade

uma grade divide o espaço ou o tempo em unidades regulares. Uma grade pode ser simples ou complexa, específica ou genérica, bem definida ou vagamente interpretada. As grades tipográficas têm tudo a ver com controle. Eles estabelecem um sistema para organizar o conteúdo no espaço de uma página, tela ou ambiente construído. Projetada em resposta às pressões internas do conteúdo (texto, imagem, dados) e da borda ou moldura externa (página, tela, janela), uma grade eficaz não é uma fórmula rígida, mas uma estrutura flexível e resiliente, um esqueleto que se move concerto com a massa muscular de informação.

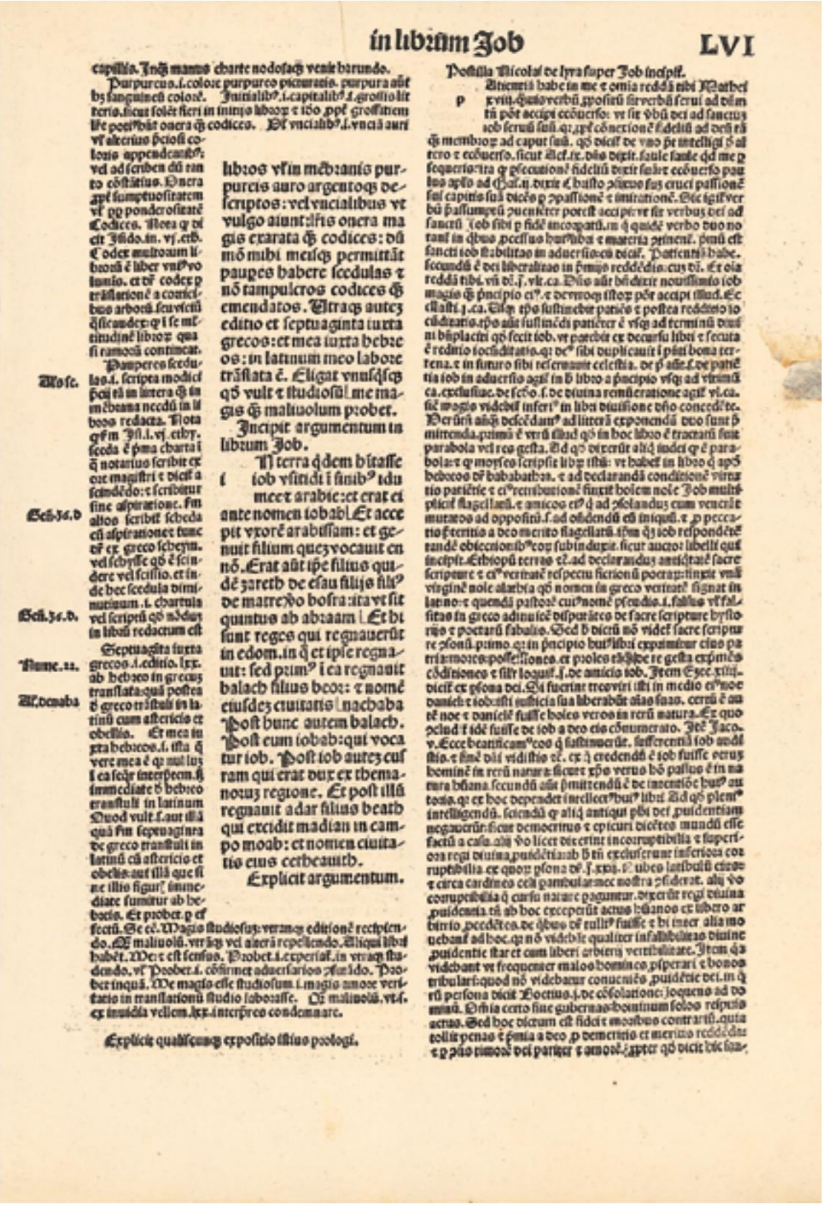
As grades pertencem ao arcabouço tecnológico da tipografia, desde a modularidade concreta da impressão tipográfica até as réguas, guias e sistemas de coordenadas empregados em aplicações gráficas. Embora o software gere ilusões de curvas suaves e tons contínuos, cada imagem ou marca digital é construída – em última análise – a partir de uma grade de blocos bem delimitados. A linguagem onipresente da GUI (interface gráfica do usuário) cria um espaço em grade no qual as janelas se sobrepõem às janelas de maneira aleatória.

Além do seu lugar no contexto da produção de design, as grelhas tornaram-se ferramentas teóricas explícitas. Os designers de vanguarda das décadas de 1910 e 1920 expuseram a grelha mecânica da impressão tipográfica, trazendo-a para a superfície polémica da página. Na Suíça, após a Segunda Guerra Mundial, os designers gráficos construíram uma metodologia de design total em torno da grelha tipográfica, na esperança de construir com ela uma ordem social nova e racional.

A grade evoluiu ao longo de séculos de desenvolvimento tipográfico. Para os designers gráficos, as grelhas são dispositivos intelectuais cuidadosamente aperfeiçoados, impregnados de ideologia e ambição, e são a malha inescapável que filtra, em algum nível de resolução, quase todos os sistemas de escrita e reprodução.

Machine Translated by Google

a moldura não é fundo nem figura



in librum Job LVI

Página do livro da Bíblia latina, 1497. Impresso por Anton Koberger. *Uma grade de duas colunas envolve um segundo conjunto de colunas. Cada página é uma massa densa incisa com calhas estreitas e espaços abertos onde capitéis iluminados teriam sido adicionados à mão. O layout muda de página para página.*

Machine Translated by Google

grade como quadro

A escrita alfabética, como a maioria dos sistemas de escrita, é organizada em colunas e linhas de caracteres. Enquanto a escrita flui em linhas conectadas, a mecânica dos tipos metálicos impõe uma ordem mais estrita. Cada letra ocupa seu próprio bloco e as letras se reúnem em retângulos ordenados. Armazenados em caixas quadriculadas, os personagens tornam-se um arquivo de elementos, uma matriz de formas existentes a partir da qual cada página é composta.

Até o século XX, as grades serviam como molduras para campos de texto. O as margens de uma página de livro clássico criam uma barreira imaculada em torno de um bloco de texto sólido e nivelado. Uma página dominada por um campo solitário de tipo continua sendo o formato de livro mais comum hoje em dia, embora aquele retângulo perfeito agora seja quebrado com recuos e quebras de linha, e as margens sejam salpicadas com números de página e títulos corridos (texto indicando o livro ou título do capítulo).

Além da norma clássica da página de coluna única, vários layouts alternativos existiram durante os primeiros séculos de impressão, desde a grade de duas colunas da Bíblia de Gutenberg até layouts mais elaborados derivados da tradição medieval dos escribas, onde passagens das escrituras são cercadas por comentários acadêmicos. Os livros poliglotas (multilíngues) exibem um texto em vários idiomas simultaneamente, exigindo divisões complexas da superfície.

Esses formatos permitem a coexistência de múltiplos fluxos de texto, ao mesmo tempo que defendem a soberania da página como quadro. O filósofo Jacques Derrida descreveu a moldura na arte ocidental como uma forma que parece estar separada da obra, mas é necessária para marcar a sua diferença da vida quotidiana. Uma moldura ou pedestal eleva a obra, retirando-a do âmbito do comum. A obra depende assim do enquadramento para o seu estatuto e visibilidade.

A tipografia é, em geral, uma arte de enquadramento, uma forma projetada para se dissolver à medida que se rende ao conteúdo. Os designers concentram grande parte da sua energia nas margens, limites e espaços vazios, elementos que oscilam entre o presente e o ausente, o visível e o invisível. Com a ascensão da impressão, as margens tornaram-se a interface do usuário do livro, fornecendo espaço para números de páginas, cabeçalhos, comentários, notas e ornamentos.

A moldura... desaparece, enterra-se, apaga-se, derrete-se no momento em que desenvolve a sua maior energia. A moldura não é de forma alguma um fundo... mas a sua espessura como margem também não é uma figura. Ou pelo menos é uma figura que desaparece por si só. —jaques Derrida, 19

Machine Translated by Google

retângulo denso cortado em partes

CAPVT PRIMVM.

1 IN principio creauit Deus cælum & terrã. 2 Terra autem
A erat inanis & vacua: & tenebræ erant super facié abyssi: Psal.
& spiritus Dei ferebatur su- Psal.
3 per aquas. Dixitq; Deus, Fiat lux. Et facta est
4 lux. 5 Et vidit Deus lucem quòd esset bona: &
5 diuisit lucem à tenebris. 6 Appellauitq; lucem
diem; & tenebras noctẽ. Factumq; est vespere
6 & mane dies vnus. 7 Dixit quoque Deus, Fiat
firmamentũ in medio aquarum; & diuidat a-
7 quas ab aquis. 8 Et fecit Deus firmamentum,
diuisitq; aquas quæ erant sub firmamento, ab
his quæ erant super firmamentũ. Et factum est
8 ita. 9 Vocauitq; Deus firmamentũ, cælum: &
factum est vespere, & mane dies secundus.
9 Dixit verò Deus, Congregentur aquæ quæ
sub cęlo sunt, in locum vnum: & appareat ari-
10 da. Et factum est ita. 10 Et vocauit Deus aridã,
terram: congregationesq; aquarum appellauit
11 maria. Et vidit Deus quòd esset bonum. 11 Et
B ait, Germinet terra herbã virentem & facien-
tem semen; & lignum pomiferũ faciens fructũ
iuxta genus suum, cuius semen in semetipso sit
12 super terram. Et factũ est ita. 12 Et protulit terra
herbam virentẽ, & facientẽ semen iuxta genus
suũ; lignumq; faciens fructũ, & habens vnum-
quodq; sementem secundũ speciem suam. Et
13 vidit Deus quòd esset bonum. 13 Et factum est
14 vespere & mane dies tertius. 14 Dixit autẽ Deus,
Fiant luminaria in firmamento cæli; & diui-
dant diem ac noctẽ; & sint in signa & tẽpora
15 & dies & annos: 15 Vt luceãt in firmamẽto cæli,
16 & illuminent terrã. Et factum est ita. 16 Fecitq;
Deus duo luminaria magna: luminare maius,
vt præesset diei: & luminare minus, vt præesset
17 nocti: & stellas. 17 Et posuit eas Deus in firma-
18 mẽto cæli, vt lucerẽt super terrã: 18 Et præessent
diei ac nocti, & diuiderent lucem ac tenebras.
19 Et vidit Deus quòd esset bonũ. 19 Et factum est
20 vespere, & mane dies quartus. 20 Dixit etiam
Deus, Producant aquæ reptile animæ viuentis,
& volatile super terram sub firmamento cæli.

1 בראשית ברא אלהים את השמים ואת
2 הארץ: והארץ היתה תהו ובהו וחשך
על־פני תהום ורוח אלהים מרחפת על־
3 פני המים: ויאמר אלהים יהי אור
4 ויהי־אור: וירא אלהים את־האור כי־טוב ויבדל
5 אלהים בין האור ובין החשך: ויקרא אלהים לאור
יום ולחשך קרא לילה ויהי־ערב ויהי־בקר יום אחד:
6 ויאמר אלהים יהי רקיע בתוך המים ויהי מבדיל
7 בין מים למים: ויעש אלהים את־הרקיע ויבדל בין
המים אשר מתחת לרקיע ובין המים אשר מעל לרקיע
8 ויהי־כן: ויקרא אלהים לרקיע שמים ויהי־ערב
9 ויהי־בקר יום שני: ויאמר אלהים יקוו המים
מתחת השמים אל־מקום אחד ותראה היבשה ויהי־
10 כן: ויקרא אלהים ליבשה ארץ ולמקוה המים קרא
11 ימים וירא אלהים כי־טוב: ויאמר אלהים תדשא
הארץ דשא עשב מזריע זרע עץ פרי עשה־פרי למינו
12 אשר זרעו בו על־הארץ ויהי־כן: ותוצא הארץ דשא
עשב מזריע זרע למינהו ועץ עשה־פרי אשר זרעו־בו
13 למינהו וירא אלהים כי־טוב: ויהי־ערב ויהי־בקר
14 יום שלישי: ויאמר אלהים יהי מארת ברקיע
השמים להבדיל בין היום ובין הלילה והיו לאתת
15 ולמועדים ולימים ושנים: והיו למאורת ברקיע
16 השמים להאיר על־הארץ ויהי־כן: ויעש אלהים
את שני המארת הגדלים את המאור הגדל לממשלת
היום ואת המאור הקטן לממשלת הלילה ואת
17 הכוכבים: ויתן אתם אלהים ברקיע השמים להאיר
18 על־הארץ: ולמשל ביום ובלילה ולהבדיל בין האור
ובין החשך וירא אלהים כי־טוב: ויהי־ערב ויהי־
19 בקר יום רביעי: ויאמר אלהים ישרצו המים שרץ
20 נפש חיה ועוף יעופף על־הארץ על־פני רקיע השמים:

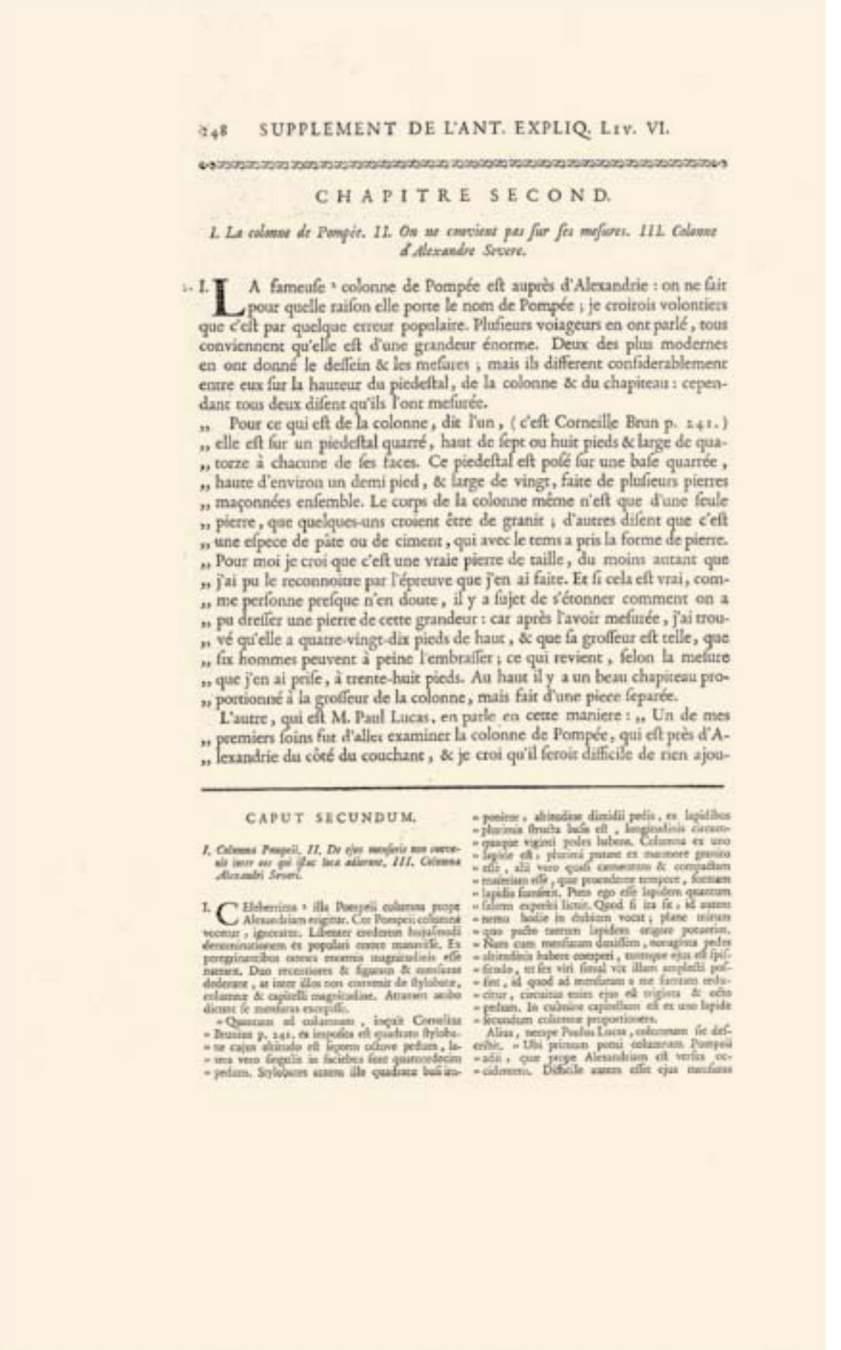
תרגום אונקלוס

בְּקַדְמִין בְּרָא יְיָ יָת שְׁמַיָּא וְיָת אַרְעָא: וְאַרְעָא הָוַת צְדִיָא וְרִיקָנָא וְחֶשׁוֹכָא עַל־אַפֵּי תְהוֹמָא וְרוּחָא דְיְיָ מְנַשְׁבָא עַל
מַשְׁוֵה: וַאֲמַר יְיָ יְהֵא נְהוֹרָא וַהֲוָה נְהוֹרָא: וְחָזָא יְיָ יָת נְהוֹרָא אֲרֵי טָב וְאַפְרֵשׁ יְיָ בֵּין נְהוֹרָא וּבֵין
וְיָא סְפַרֵשׁ בֵּין סִיעֲיָא לְסִיעֲיָא: וְקָרֵי יְיָ יָת רְקִיעָא וְאַסְפַּרֵשׁ בֵּין מַיָּא דִי מִתְּחוֹת לְרְקִיעָא וּבֵין מַיָּא דִי מֵעַל לְרְקִיעָא וַהֲוָה כֵן: וּקְרָא יְיָ
לְרְקִיעָא שְׁמַיָּא וַהֲוָה רְשָׁם וַהֲוָת צְפַר יוֹם תְּנִין: וַאֲמַר יְיָ יִתְכְּנְשׁוּן מַיָּא מִתְּחוֹת שְׁמַיָּא לְאֲתַר חַד וְתֶחְזֵי יַבֵּשְׁתָּא וַהֲוָה כֵן:
יְיָ לְיַבֵּשְׁתָּא אַרְעָא וּלְכֵית כְּנוּשְׁתּוּת מַיָּא קְרָא יַמִּין וְחָזָא יְיָ אֲרֵי טָב: וַאֲמַר יְיָ תַּדְשֵׁי אַרְעָא דְּתָא עֲשָׂבָא דְּבַר זַרְעָה מְזַדְּרָע לְזַרְעֵי אִילָן עֲבַד פֵּרִין דְּבַר זַרְעָה
פֵּרִין לְזַרְעֵי דְּכַר זַרְעָה בַּהּ עַל אַרְעָא וַהֲוָה כֵן: וְאִשְׁתְּקַדַּת אַרְעָא דְּתָא עֲשָׂבָא דְּבַר זַרְעָה מְזַדְּרָע לְזַרְעֵי אִילָן עֲבַד פֵּרִין דְּבַר זַרְעָה
בַּהּ לְזַרְעֵי דְּכַר וַחֲזָא יְיָ אֲרֵי טָב: וַהֲוָה רְשָׁם וַהֲוָת צְפַר יוֹם תְּלִיתָאי: וַאֲמַר יְיָ יְהוֹן נְהִירִין בִּרְקִיעָא דִשְׁמַיָּא לְאַפְרָשָׁא בֵּין יְמָמָא
וּבֵין לֵילְיָא וִיהוֹן לְאָתָן וּלְזִמְנִין וּלְסִפְרֵי שְׁנִין וִיהוֹן: וִיהוֹן לְנְהוֹרִין בִּרְקִיעָא דִשְׁמַיָּא עַל אַרְעָא וַהֲוָה כֵן: וְעָבַד יְיָ
תְּרֵין נְהוֹרִין רַבְּרְבִין יָת נְהוֹרָא רַבָּא לְשָׁלְטָא בִּיסְמָא וְיָת נְהוֹרָא זְעֵירָא לְשָׁלְטָא בִּיסְמָא וְיָת כּוֹכְבַיָּא: וְיָהִיב אִנּוּן יְיָ בִּרְקִיעָא
דִשְׁמַיָּא לְאַנְהָרָא עַל אַרְעָא: וּלְשָׁלְטָא בִּיסְמָא וּבְלֵילְיָא וּלְאַפְרָשָׁא בֵּין נְהוֹרָא וּבֵין חֶשׁוֹכָא וַחֲזָא יְיָ אֲרֵי טָב: וַהֲוָה רְשָׁם וַהֲוָת
צְפַר יוֹם רְבִיעָאי: וַאֲמַר יְיָ יִרְחֲשׁוּן מַיָּא רְחִישָׁא נַפְשָׁא חַיְיָא וְסִיעָא וְתָרֵח עַל אַרְעָא עַל אַפֵּי אִיר רְקִיעָא שְׁמַיָּא:

Machine Translated by Google

livro biblia poliglota propagação, 1568. Impresso por Christopher Plantin, Antuérpia. *A Bíblia poliglota de Plantin é dividida em cinco traduções diferentes (hebraico, grego, aramaico, siríaco e latim). Cada zona é proporcionada para acomodar a textura tipográfica de uma escrita específica. A página é um retângulo denso cortado em partes. Os pedaços- embora altamente individualizado - se encaixam em um todo unificado. Reproduzido de William Dana Orcutt,* Em Busca do Livro Perfeito *(Nova York: Little, Brown and Co., 1926).*

Machine Translated by Google



248 SUPPLEMENT DE L'ANT. EXPLIQ. Liv. VI.

CHAPITRE SECOND.

I. La colonne de Pompée. II. On ne convient pas sur ses mesures. III. Colonne d'Alexandre Severe.

I. LA fameuse [a] colonne de Pompée est auprès d'Alexandrie : on ne sait pour quelle raison elle porte le nom de Pompée ; je croirois volontiers que c'est par quelque erreur populaire. Plusieurs voiageurs en ont parlé, tous conviennent qu'elle est d'une grandeur énorme. Deux des plus modernes en ont donné le dessein & les mesures ; mais ils different considerablement entre eux sur la hauteur du piedestal, de la colonne & du chapiteau : cependant tous deux disent qu'ils l'ont mesurée.

„ Pour ce qui est de la colonne, dit l'un, (c'est Corneille Brun p. 241.) „ elle est sur un piedestal quarré, haut de sept ou huit pieds & large de quatorze à chacune de ses faces. Ce piedestal est posé sur une base quarrée, „ haute d'environ un demi pied, & large de vingt, faite de plusieurs pierres „ maçonnées ensemble. Le corps de la colonne même n'est que d'une seule „ pierre, que quelques-uns croient être de granit ; d'autres disent que c'est „ une espece de pâte ou de ciment, qui avec le tems a pris la forme de pierre. „ Pour moi je croi que c'est une vraie pierre de taille, du moins autant que „ j'ai pu le reconnoître par l'épreuve que j'en ai faite. Et si cela est vrai, comme personne presque n'en doute, il y a sujet de s'étonner comment on a „ pu dresser une pierre de cette grandeur : car après l'avoir mesurée, j'ai trouvé qu'elle a quatre-vingt-dix pieds de haut, & que sa grosseur est telle, que „ six hommes peuvent à peine l'embrasser ; ce qui revient, selon la mesure „ que j'en ai prise, à trente-huit pieds. Au haut il y a un beau chapiteau proportionné à la grosseur de la colonne, mais fait d'une piece separée.

L'autre, qui est M. Paul Lucas, en parle en cette maniere : „ Un de mes „ premiers soins fut d'aller examiner la colonne de Pompée, qui est près d'Alexandrie du côté du couchant, & je croi qu'il seroit difficile de rien ajou-

CAPUT SECUNDUM.

I. Columna Pompeii. II. De ejus mensuris non convenit inter eos qui illas adierunt. III. Columna Alexandri Severi.

I. CEleberrima [a] illa Pompeii columna prope Alexandriam exigitur. Cur Pompeii columna vocetur, ignoratur. Libenter credierim hujusmodi denominationem ex populari errore manavisse. Ex peregrinatoribus omnes enormis magnitudinis esse narrant. Duo recentiores & figuram & mensuras dederunt, ac inter illos non convenit de stylobate, columna & capitelli magnitudine. Attamen ambo dicunt se mensuras excepisse.

= Quantum ad columnam, inquit Cornelius = Brunius p. 241. ex impositis est quadrato stylobate cujus altitudo est septem octove pedum, latera vero singulis in faciebus sunt quatuordecim = pedum. Stylobatus autem ille quadratus basi impositus, altitudine dimidii pedis, ex lapidibus = plurimis structa basis est, longitudinis circiter = quatuor viginti pedes habens. Columna ex uno = lapide est, plurimi putant ex marmore granito = esse, alii vero quasi cementum & compactum = materiam esse, quae procedente tempore, formam = lapidis sumserit. Puto ego esse lapidem quantum = falsum experiri licuit. Quod si ita sit, id autem = nemo hodie in dubium vocat; plane mirum = quo pacto tantum lapidem erigere potuerint. = Nam cum mensuram dumtaxat, nonagina pedum = altitudinis habere comperi, cumque ejus est spissitudo, ut ses viri simul vix illam amplexi possint, id quod ad mensuram a me factam reducitur, circuitus enim ejus est viginti & octo = pedum. In cuiusve capitellum est ex uno lapide = secundum columnae proportionem.

Alias, nempe Paulus Lucas, columnam sic describit. = Ubi primum ponti columnam Pompeii = adii, quae prope Alexandriam est versus occidentem. Difficile autem esset ejus mensuras

suplemento ao livre

de l'antiquitè (esquerda) Página do livro, Paris, 1724. *A grade de duas colunas criada para este livro bilíngue fornece um grande bloco de uma coluna para o texto em francês, com duas colunas abaixo para o latim. As aspas servem como moldura ao longo da borda esquerda da passagem citada.*

a Londres ilustrada

notícias (à direita) Página do jornal, 1861. *Os primeiros anúncios nos jornais eram elaborados pela gráfica do jornal, e não fornecidos pelo cliente ou por uma agência de publicidade. Este denso campo de entradas ocupa uma grade de quatro colunas, com linhas pautadas para criar ordem.*

a bíblia da família imperial

(próxima página) Livro, 1854. *Nesta estrutura incomum de livro, as notas aparecem no centro da página, e não na parte inferior ou nas bordas. A margem mudou de fora para dentro.*

Machine Translated by Google

HOSPITAL for CONSUMPTION and DISEASES of the CHEST, Brompton, London, S.W. [illegible]

LONDON HOMŒOPATHIC HOSPITAL, [illegible]

ROYAL ASYLUM of ST. ANN'S SOCIETY [illegible]

THE PALACE HOTEL, Buckingham-gate, [illegible]

NATAL, South Africa.—The LONDON [illegible]

EDUCATION.—RICHMOND-HILL.—In a [illegible]

RIDING LESSONS During the Holidays. [illegible]

THE IRON BRIDGE ASSOCIATION, 38, [illegible]

CHIMNEYPIECES, TOMBS, MONUMENTS, [illegible]

LOCK-STITCH SEWING-MACHINES. [illegible]

SEWING-MACHINES.—Double Lock-stitch. [illegible]

W. F. THOMAS and CO.'S PATENT [illegible]

SEWING and EMBROIDERING MACHINES.—The best Medium, and the only one that will [illegible]

HAIR JEWELLERY.—GEORGE HOOPER, [illegible]

MOURNING JEWELLERY.—A large and [illegible]

WALLER'S PRICE-LIST of HAIR PLAITS, [illegible]

BEFORE YOU HAVE YOUR LIKENESS [illegible]

LADIES' GEM RINGS.—A beautiful [illegible]

ALBUMS FOR PHOTOGRAPHS. [illegible]

NOVELTIES and ELEGANCIES for [illegible]

DENT'S CHRONOMETERS, WATCHES, [illegible]

FRODSHAM and BAKER, Chronometer [illegible]

DENT, Chronometer, Watch, and Clock [illegible]

PLATE.—A. B. SAVORY and SONS [illegible]

GARDNERS' £2 2s. DINNER SERVICES. [illegible]

GARDNERS' LAMPS are the BEST.—The [illegible]

OSLER'S GLASS CHANDELIERS. [illegible]

LINGONES CHINA (Not Imported).—[illegible]

WILLIAM S. BURTON'S GENERAL [illegible]

J. MAPLE and CO.'S FIRST-CLASS [illegible]

DINING and DRAWING ROOM [illegible]

TURKEY CARPETS. [illegible]

J. MAPLE and CO. for CARPETS and [illegible]

CAUTION.—SHERE'S SPRING MATTRESS, [illegible]

BIRCH FURNITURE versus DEAL.—[illegible]

MESSRS. R. GERRY and CO., 34, Mortimer-[illegible]

WALNUT SUITE DRAWING-ROOM [illegible]

FURNITURE [illegible]

FURNISHING WAREHOUSE, 69, 70, 71, [illegible]

HEAL and SON'S BIDEFORDIAN QUILTS, [illegible]

LONDON CARPET WAREHOUSE, [illegible]

WASHING, WRINGING, MANGLING.—[illegible]

CHUBB'S LOCKS and FIRE-PROOF SAFES, [illegible]

THE IMPERIAL WINE COMPANY, 314, [illegible]

EAU-DE-VIE.—This Pure PALE BRANDY, [illegible]

KINAHAN'S LL WHISKY v. COGNAC [illegible]

ROBINSON'S PATENT BARLEY [illegible]

OSWEGO PREPARED CORN. [illegible]

FLOUR, to any part of London (not less than [illegible]

HOMŒOPATHIC COCOA. [illegible]

EPPS'S COCOA. [illegible]

ICELAND MOSS COCOA. [illegible]

WOTHERSPOON'S VICTORIA [illegible]

GLENFIELD PATENT STARCH [illegible]

CORNS.—YOUNG'S IMPROVED [illegible]

GLENFIELD PATENT STARCH [illegible]

HOUSEHOLD LINEN DEPARTMENT.—[illegible]

SILKS, Rich, Plain, Striped, and Checked [illegible]

COURT MOURNING FURS.—Astrakhan or [illegible]

GENERAL MOURNING. [illegible]

LINSEY WOOLSEYS. [illegible]

BLACK MOIRE ANTIQUES.—Heavy, [illegible]

LADIES' BLACK PETTICOATS.—[illegible]

NEW DESIGNS in FRONT-FASTENING [illegible]

TO THE LADIES.—M. NUNN begs to in-[illegible]

AUTUMN PARIS BONNETS.—Mdme. [illegible]

LADIES' WATERPROOF TWEED CLOAKS [illegible]

JAMES SPENCE and CO., Indicated by [illegible]

WIDOWS' CAPS, &c.—The Ladies of the [illegible]

BABIES' BRODEQUINETTES, [illegible]

CHRISTENING BOXES for PRESENTS, [illegible]

MARRIAGE OUTFITS, [illegible]

LADIES' RIDING TROUSERS, [illegible]

LADIES' RIDING HABITS, [illegible]

EIDERDOWN PETTICOATS.—These [illegible]

THE HALF-GUINEA WREATH.—Bridal [illegible]

THE GREATEST NOVELTY of the AGE. [illegible]

OUTFITS FOR CANADA.—Coloured Flannel [illegible]

CANADA OUTFITS.—Coloured Flannel [illegible]

WANTED, LEFT-OFF CLOTHES, Uniforms, [illegible]

Machine Translated by Google

mount Perazim,[1] he shall be wroth as *in* [g]the valley of Gibeon, that he may do his work, [h]his strange work; and bring to pass his act, his strange act.

22 Now therefore [i]be ye not mockers, [k]lest your bands be made strong: for I have heard from the Lord GOD of hosts, [l]a consumption, even determined upon the whole earth.

23 ¶ Give [m]ye ear, and hear my voice; hearken, and hear my speech.

24 Doth the ploughman plough all day to sow? doth he open and [n]break the clods of his ground?

25 When he hath made plain the face thereof, doth he not cast abroad the fitches,[2] and scatter the cummin, and cast in[3] the principal wheat, and the appointed barley, and the rye,[4] in their place?[5]

26 For[6] [o]his God doth instruct him to discretion, *and* doth teach him.

27 For the fitches are not [p]thrashed[7] with a thrashing-instrument, neither is a cart-wheel turned about upon the cummin; but [q]the fitches are beaten out with a staff, and the cummin with a rod.

28 [r]Bread-*corn* is bruised;[8] because he will not ever be thrashing it, nor break *it with* [s]the wheel of his cart, nor bruise it *with* his horsemen.

29 This also [t]cometh forth from the LORD of hosts, *which* is wonderful in counsel, *and* excellent in working.

CHAPTER XXIX.

God's heavy judgments upon Jerusalem, 1—6. The unsatiableness of her enemies, 7, 8. The senselessness, 9—12, and deep hypocrisy of the Jews, 13—17. A promise of sanctification to the godly, 18—24.

WOE[9] to Ariel, to Ariel, the[10] city *where* David dwelt! [a]add ye year to year; let them kill[11] sacrifices.

2 Yet [b]I will distress Ariel, and there shall be heaviness and sorrow: and[c] it shall be unto me as Ariel.[12]

3 And I will [d]camp against thee round about, and will lay siege against thee with a mount, and I will raise forts against thee.

4 And [e]thou shalt be brought down, *and* shalt speak out of the ground, and thy speech shall be low out of the dust, and thy voice shall be, as of one that hath a familiar spirit, out of the ground, and thy speech shall whisper[1] out of the dust.[2]

5 Moreover, [f]the multitude of thy strangers shall be like small dust, and the multitude of the terrible ones *shall be* [g]as chaff that passeth away; yea, it shall be [h]at an instant suddenly.

6 Thou shalt be [i]visited of the LORD of hosts with thunder, and with earthquake, and great noise, with storm and tempest, and the flame of devouring fire.

7 And [k]the multitude of all the nations that fight against Ariel, even all that fight against her and her munition, and [l]that distress her, shall be [m]as a dream of a night-vision.

8 It shall even be[3] [n]as when an hungry *man* dreameth, and, behold, he eateth; but he awaketh, and his soul is empty: or as when a thirsty *man* dreameth, and, behold, he drinketh; but he awaketh, and, [o]behold, *he is* faint, and his soul hath appetite: so shall the multitude of all the nations be that fight against mount Zion.

9 ¶ Stay yourselves, [p]and wonder; cry[4] ye out, and cry: [q]they are drunken,[5] but not with wine; they stagger, but not with strong drink.

10 For [r]the LORD hath poured out upon you the spirit of deep sleep, and [s]hath closed your eyes: the prophets and your rulers,[6] [t]the seers, hath he covered.

11 And the vision of all[7] is become unto you as the words of a [u]book [v]that is sealed, which *men* deliver to one that is learned, saying, Read this, I pray thee: and he saith, [w]I cannot; for it *is* sealed.

12 And the book[8] is delivered to him that is not learned, saying, Read this, I pray thee: and he saith, [x]I am not learned.

13 ¶ Wherefore the LORD[10] said, [y]Forasmuch as this people draw near *me* with their mouth, and with their lips do honour me, but have removed their heart far from me, and [z]their fear[11] toward me is taught by the precept of men:

14 Therefore, behold, [a]I will proceed[9] to do a marvellous work among

(748)

A. M.3292. B. C.712.

1 See the marginal references. Then God rose to deliver, but now he will arise to destroy.
g Jos. 10.10,11; Gebe, 1 Ch.14.16.
h Ps.99.21-24; Lu.2.15; Lu.12.41-44.
i Ch. 30.16; Jo.15.27; Ac.13.40,41; 17.32.
k 2 Ch. 33.11; Lu. 1.14; Ho.12.14,15.
l ch.10.22,23; Ro.9.28,31.
m ch.1.2; Deu.32.1; Ho. 5.1; 11.12,29.
n Jo.4.5.
2 Vetches; a kind of tare; but it is here generally understood of the nigella, *i.e.* the nutmeg flower, or black cummin. The Romans used it as a seasoning for bread.
3 Or, *the wheat in the principal place, and the barley in the appointed place.*
4 Or, spelt, Ex.9.31,32.
5 Heb. *barley.*
6 Or, *And he teacheth it in such sort as his God doth teach him.*
o Ex. 36. 2; Job 35. 11; Ps. 144.1,2a 1.12.
p ch.41.15;Hab.3.8,7.
7 Four methods of threshing by different instruments, are here mentioned; the flail, the drag, the wain, and the treading of the cattle. The staff or flail was used for the grain that was too tender to be treated in the other methods. The drag consisted of a sort of frame of strong planks, made rough at the bottom with hard stones or iron; it was drawn by horses or oxen over the corn sheaves spread on the floor, the driver sitting upon it. The wain was much like the former, but had wheels with iron teeth, or edges like a saw. The last method is well known from the law of Moses, which forbids the ox to be muzzled when he treadeth out the corn.
q Is.28.24;41.18.
r Am. 9.9; Mat. 3.12; Lu.22.31,32.
8 The lesson here taught is, that as the husbandman regularly carries on the appropriate operations of agriculture, so the Almighty proceeds in dealing with his people. As the husbandman, when he uses rougher means, will not do so beyond a certain point, so neither will God, in punishing his people, contend with them for ever, or to their utter destruction.
s ver 21.
t Job 5.9; 37.23; Ps.40. 5; Da 4.2,3.

CHAP. XXIX.

A. M.3292. B. C.712.

9 Or, *O Ariel*, that is, *the lion of God*, ch.31. 3; Eze.43.15 marg.
10 Or, *of the city*, 1Sa. 5.5.
a ch. 7.11-13; Ho.8.12; Am.4.4,5.
11 Heb. *cut off the head*, ch.10.2.
b ch.3.25-26;10.5,6,22; 24.1-12; 27. 3; Je. 20. 4,5.
c ch. 34. 6; Eze. 20. 17; Zep.1. 7, 8; Ze 12.12.
12 Jerusalem is called 'Ariel,' probably because it contains the great altar, and was the place of sacrifice. The word Ariel here means 'the hearth' of the great altar. 'It shall indeed be as Ariel to me,' *i.e.* to consume mine enemies.
d 2 Ki. 18. 17; 25. 1-4; Eze. 21.22; Lu. 19.43, 44.
e ch.3.11-21;8.8;Ps.44. 25.

A. M.3292. B. C.712.

1 Heb. *peep, or chirp*, ch.8.19.
2 Their loud and lofty tone should be changed. They would use the suppressed tones of fear and alarm, as if speaking out of the dust, or in the chirping, muttering sounds used in the incantations of magic.
f ch.25.5;31.3;48.37,38.
g ch. 17. 13; Job 21.18; Ps.1.4.
h ch.30.13; 1Th.5.3.
i ch.26.2; 30.30; 1Sa.2. 10; Mat. 24.7; Lu.21. 11; Re.11.13,19.
k ch.37.36;Jo 21.31,32; Zec.14.1-4,12-15.
l ver.3.
m Job20.8;Ps73.20.
3 A striking figure, representing the earnest desire which the Assyrian had to possess Jerusalem, and his utter disappointment.
n ch.10.7-16.
o ch.44.19.
p ch.1.7;Je.2.12;Ha 1. 5;Ac.13.40,41.
4 Or, *take your pleasure and rest*, ch. 22. 12,13.
q ver. 10, ch.19.14; 49. 26,Je.13.13,14,21.
5 Isaiah now turns to the unbelieving Jews, who erred so much in doctrine and practice. 'As a drunkman that sees nothing clearly or correctly, and cannot walk steadily, so it is with them.'—*Barnes.*
r ch. 6.9,10; 19a.26.22; Ro.11.8.
s ch. 44.18; Eze.24.9; 2 Co.4.4.
6 Heb. *heads*, Mic.3.1.
t ch.30.10;1Sa.9.9;Am. 7.12,13.
7 'The vision of the whole,' *i.e.* all that God has revealed. 'These verses teach the moral impossibility of those understanding divine revelation who *minds are under the dominion of sin.* There was nothing naturally impossible in the case referred to: the person who was skilled in letters had only to break open the seal, and he who was ignorant would be obliged to learn; but by the application of these means, a knowledge of the document would have been acquired.'—*Henderson.*
u Or, *letter.*
v ch.8.16.
c Da.12.4,9;Mat.13.11; 16.17.
8 They are just as ignorant of the meaning of the revelations of God, as is a man of the contents of a book who is utterly unable to read.
w Je.3.4; Ha.4.6.
10 Instead of *Adonai*, very many MSS. read *Jehovah.*
x ch.40.1,2;Ps.17.1,2a. 3. 10; Eze. 33. 31-33; Mat 11.1,9.
y Ps. 50. 6; Mat. 15. 2-9; Mar. 7. 5-13; Co. 2. 22.
11 Christ applied this passage, (with a slight alteration not affecting the sense,) to the hypocrites of his day, Mat. 15. 8, 9. The people approached the temple, and observed the forms of religion, while they were wholly strangers to its power; say, they even regarded the forms as more the appointment of men than of God; and listened to the commands of their false prophets with more alacrity and reverence than if they were doctrines of divine truth.—*Bonnycastle.*
z ch.28.21;Hab.1.5.
12 Heb. *add.*

Machine Translated by Google

A margem se move para o centro

this people, *even* a marvellous work and
a wonder; [a]for the wisdom of their wise
men shall perish, and the understand-
ing of their prudent *men* shall be hid.
15 Woe unto them that [b]seek deep
to hide their counsel from the LORD,
and[c] their works are in the dark, and
they say, [d]Who seeth us? and who
knoweth us?
16 Surely[1] [e]your turning of things
upside down shall be esteemed [f]as
the potter's clay: for shall the work
say of him that made it, He made me
not? [g]or shall the thing framed say
of him that framed it, He had no
understanding?
17 ¶ *Is* it not [h]yet a very little
while and [i]Lebanon[2] shall be turned
into a fruitful field, and [k]the fruitful
field shall be esteemed as a forest?
18 And in that day shall [l]the deaf
hear the words of the book, and the
eyes of the blind shall see out of
obscurity, and out of darkness.
19 The [m]meek also shall increase[3]
their joy in the LORD, and [n]the poor
among men shall [o]rejoice in the Holy
One of Israel.
20 For [p]the terrible one is brought
to nought, and [q]the scorner is con-
sumed, [r]and all that watch[4] for ini-
quity are cut off:
21 That [s]make a man[5] an offender
for a word, [t]and lay a snare for him
that reproveth in the gate, [u]and turn
aside the just for a thing of nought.
22 Therefore thus saith the LORD,
who[v] redeemed Abraham, concerning
the house of Jacob,[6] [w]Jacob shall not
now be ashamed, neither shall his face
now wax pale.
23 But when he seeth his children,
the[x] work of mine hands, in the midst
of him, they shall [y]sanctify my name,
and sanctify the Holy One of Jacob,
and shall [z]fear the God of Israel.
24 They [a]also that erred in spirit
shall come[7] to understanding, and they
that murmured shall learn doctrine.

CHAPTER XXX.

The prophet threateneth the people for their confidence in Egypt. 1—7, *and contempt of God's word,* 8—17. *God's mercies toward his church,* 18—26. *God's wrath, and the people's joy in the destruction of Assyria,* 27—33.

WOE to [b]the rebellious children,
saith the LORD, [b]that take coun-

A.M.3291. B.C.713.

a ch.19.11-14; Job 5.
13; Jer.8.7-9; Amos.3.
4; Ro. 1. 21, 22, 28; 1
Co.1.19-21.
b ch.30.1; Job 22.13,14;
Ps. 10.11-13; 139.1-4;
Je.23.24; Eze.8.12.
c Job 24. 13-17; 34. 22;
Je.16.17.
d ch.47.10; Ps.73.11.
1 Rather, 'Oh your perverseness! Shall the potter be regarded as the clay?' i. e. as if he had no more understanding and skill than his work. Paul employs the same allusion but for a different purpose, Ro. 9.20. The points of comparison are the nothingness of man, the infinity of God.
e ch.29.1; Ac.17.6.
f ch. 45.9,10; Ec. 9.19-21.
g Ps.94.8,9.
h ch. 65.18; Hag. 2.6; He.12.27.
i ch.32.15,35.1,2; Ho.1.
9,10; Ro. 11.11-17.
2 There shall be changes as great as if Lebanon should become a cultivated region, or as if a well-tilled field should grow up like a forest.
k Hos. 2. 4; Mic.3. 12; Zec.11.1,2; Ro.11.19-27.
l ch.29.18; 42. 18-24; Je. 31. 33, 34; Mat. 11. 5; Mar. 7.37; John 5.46; Ac.26.18; Ep.1.17-19; 1Pe.2.9; Re.3.18.
m ch.61.1; Ps.25.9; Mat. 5.3; 11.29; Ga.5.22,23; Ja.3.13-18; 1Pe.2.1-3.
3 Heb. *add.*
n ch. 41. 17, 18; Zep.3. 12-18; Mat.5.3-11; Lu.1 Co.1.26-29.
o ch. 61. 10; Hab. 3.18; Ph.3.1; 4.4.
p ch.49.25; Hab.1.6,7.
q ch.29.14-22.
r Mic. 2.1; Mar. 2. 6,7; Lu.6.7.
4 That is, who anxiously seek for opportunities to commit iniquity.
s Mat.23.15.
5 The connection requires that this should be understood of those who administer justice; and the sense is probably correctly expressed by *Nägeli*, "Who condemned the poor man to his cause." So also Rosenmüller, Gesenius, & Henderson.
t Je.18.18; Am.5.10,12; 10.12.
u Pr.28.21; Eze.13.19; Mat. 26.15; Ac. 3.14; Ja.5.6.
v ch. 41. 8, 9, 14; Ge. 48. 16; Lu.1.68; 1Pe.1.18, 19; Re.5.9.
6 This is a poetical introduction of Jacob as the ancestor of the Jewish people,—as if the venerable patriarch were looking upon his children. Their department had been such as would suffice a father's chacke with chase; henceforward in the reformation that should occur he should not be ashamed of them, but should look on them with approbation.'—*Barnes.*
w ch. 44. 21-26; 49. 7. Ac.; 61.7-11; Je.33.5-7, 10; Eze. 20. 39-29; Joel 2. 27; Ro. 11. 11, &c.
x ch.19.25; 60.21; Ep.2. 10.
y ch.5.16; Mat.6.9; Eze. 11.13-17.
z Ho.3.5; Ro 11.4.
a ch. 28. 7; Zec. 12.10; Mat.21.18-22; Lu.1.6. 17.19; Ac.3.27,6.7.
7 Heb. *know understanding.*

CHAP. XXX.
A.M.3291. B.C.713.

a ver.9; ch.65.2; De.9. 7,24; Eze. 2.3; 12.2,3; Ac.7.51,52.
b ch.3.9; 1Ch.10.13,14.

A.M.3291. B.C.713.

c ch. 4. 5 marg.; 29. 15.
1 The idea which best suits the connection here is that suggested by Lowth, in accordance with the Septuagint, and the Syriac, and adopted by Rosenmüller, Gesenius, &c., 'to make a libation;' that is, to make a covenant, or compact.
d ch. 1.5,6,18; Hos.13. 9; 7.1,2,13.
e ch.20.4,5; 36.1-5; 37.1-4; Je.37.5; Eze.29. 6,7.
f Nu. 27.21; Jos. 9.14; Je.42.3,20.
g ch.14.1,2; 9.11.
h ver.5-7; Je.37.5-10.
i ch. 45. 16, 17; Je. 17. 5,6.
k 1Ki. 17.4; Ho.7.11,12, 16.
l ch.19.11; Nu.13.22.
m Je.43.7. Tahpanches; Eze. 30. 18, Tehaphnehes.
n ch.20.5,6.
o ch.46.1,2.
p 1Ki.10.2.
2 The prophet sees the caravan, or the beasts of the ambassadors heavily laden with rich treasures travelling southward towards Egypt, and cries out, "O the heavy burden, the load of treasures going to the south!"—*Barnes.*
q ch. 19.4; De. 1.27; Je. 11.4.
r Nu.21.6,7; De.8.15.
s 1Ch.3.1.
t ch.31.1-3.
3 Or, *to her.*
u ver. 15; ch. 7.4; Ex. 14.13; La.3.26; Ho.3. 13.
4 The word rendered 'strength,' *Rahab*, is a proper name of Egypt, and the phrase rendered 'to sit still,' is a part of the name which the prophet gave to her, 'I have called her Rahab, the *inactive.*'
v ch.8.1; Je.36.2,28-32; 51.60; Hab.2.2.
5 Rather, on a tablet.
6 Heb. *the latter day.*
ch.1.2; Nu.24.14; De. 4.30; Job 19.25; Eze. 38. 16; Ho. 3.5; 1 Ti. 4.1.
w ver 1; ch. 1.4; De 32. 20; Je.44.3-17; Ac.7. 51.
x ch.10.3; Je.3.3-5; Ho. 4.2.
y 1Ch. 26. 15,16; Ne.3. 29,30; Je.7.10; Zec.7. 11,12.
z 1Ki.21.20; 2Ch.16.10; Je.5.31; 20.11, 39-43; 22.27; 36.4; Am.3.11; 7.13; Mic.2.6; Ac.4.17, 18; 1Ti.2.13,16.
a 1Ki.21.8-13,27; Je.6. 13,14; Eze.13.7-10,16-22; John 7.7.
7 No man professedly desires to be deceived, but many a man is willing to put himself under that kind of teaching which is deceit, and which he might know to be deceit and falsehood if he would examine it.
1 Am.7.13.
c John 15.18,24; Ep.4. 18.
1 They said they were weary of the name of the Holy One of Israel, (ver. 11,) and of the perpetual reiteration of his commands. Isaiah, or if to show them how little he was disposed to comply with their prejudices, makes an immediate appeal to that name again.
d ch. 5. 24, 25; 1 S. 4.ver. 2; 4; Lu 10. 16; 1Th. 4.8.
e ch.28.15,26.15.25.
8 Or, *fraud.*
f Eze. 12. 19-15; Mat. 7.27.
10 That is, where one part of the wall sinks and inclines towards or bulges out.
g ch.29.5; Ps.73.19,20; 1Th.5.3.
h Ps.2.9; Je.19.11.

sel, but not of me; and that [c]cover
with a covering, but not of my Spirit,
that they may [d]add sin to sin:
2 That [e]walk to go down into
Egypt, [f]and have not asked at my
mouth; to strengthen themselves in
the strength of Pharaoh, and to trust
in [g]the shadow of Egypt!
3 Therefore shall [h]the strength of
Pharaoh be your shame, and the
trust in the shadow of Egypt [i]*your*
confusion.
4 For [k]his princes were at [l]Zoan,
and his ambassadors came to [m]Hanes.
5 They were all [n]ashamed of a
people *that* could not profit them, nor
be an help nor profit, but a shame,
and also a reproach.
6 The [o]burden of the [p]beasts of
the south:[2] [q]into the land of trouble
and anguish, from whence *come* the
young and old lion, [r]the viper and
fiery flying serpent, they will carry
their [s]riches upon the shoulders of
young asses, and their treasures upon
the bunches of camels, to a people
that shall not profit *them.*
7 For [t]the Egyptians shall help in
vain, and to no purpose: therefore
have I cried concerning[3] this, [u]Their
strength[4] *is* to sit still.
8 ¶ Now go, [v]write it before them
in a table,[5] and note it in a book,
that it may be for the[6] time to come
for ever and ever;
9 That [w]this *is* a rebellious people,
[x]lying children, children *that* [y]will
not hear the law of the LORD:
10 Which [z]say to the seers, See
not; and to the prophets, Prophesy
not unto us right things, [a]speak unto
us smooth things, prophesy [7]deceits:
11 Get [b]you out of the way, turn
aside out of the path, [c]cause the Holy
One of Israel to cease from before us.
12 Wherefore thus saith the Holy
One of Israel,[8] [d]Because ye despise
this word, [e]and trust in [9]oppression
and perverseness, and stay thereon:
13 Therefore this iniquity shall be
to you [f]as a breach ready to fall,
swelling out[10] in a high wall, whose
breaking [g]cometh suddenly at an
instant.
14 And [h]he shall break it as the

grade | 159

Machine Translated by Google

expondo a grade tipográfica

CH
ÈÈÈ

Machine Translated by Google

dividindo espaço

No século XIX, as páginas multicolunas e multimédia dos jornais e revistas desafiaram a supremacia do livro e o seu limite insular, abrindo caminho a novas tipologias de grelha. Ao questionar a função protetora da moldura, os artistas e designers modernos libertaram a grelha como uma ferramenta flexível, crítica e sistemática. Artistas e poetas de vanguarda atacaram as barreiras entre a arte e a vida quotidiana, criando novos objetos e práticas que se fundiram com a experiência urbana.

Liderando o ataque à sintaxe tradicional da impressão estava FT Marinetti, que estabeleceu o movimento futurista em 1909. Marinetti criou poemas que combinavam diferentes estilos e tamanhos de tipo e permitiam que linhas de texto ocupassem várias linhas. As manipulações engenhosas de Marinetti no processo de impressão funcionam contra — mas dentro — das restrições da impressão tipográfica, expondo a rede tecnológica mesmo quando tenta derrubá-la. Artistas e poetas dadaístas realizaram experimentos tipográficos semelhantes, usando impressão tipográfica, bem como colagem, montagem e diversas formas de reprodução fotomecânica.

O construtivismo, que se originou na União Soviética no final do séc. Década de 1910, construída sobre a tipografia futurista e dadaísta, trazendo uma abordagem mais racional ao ataque à tradição tipográfica. El Lissitzky empregou os elementos da gráfica para enfatizar a mecânica da impressão tipográfica, usando as regras da gráfica para tornar a matriz tecnológica ativa e fisicamente presente. O construtivismo utilizou regras para dividir o espaço, lançando a sua simetria num novo tipo de equilíbrio. A página não era mais uma janela fixa e hierárquica através da qual o conteúdo poderia ser visualizado, mas uma extensão que poderia ser mapeada e articulada, um espaço que se estendia além da borda.

Para artistas e designers holandeses, a grelha era uma porta de entrada para o infinito. As pinturas de Piet Mondrian, com superfícies abstratas atravessadas por linhas verticais e horizontais, sugerem a expansão da grade para além dos limites da tela. Theo van Doesburg, Piet Zwart e outros membros do grupo holandês De Stijl aplicaram essa ideia ao design e à tipografia. Convertendo as curvas e ângulos do alfabeto em sistemas perpendiculares, eles forçaram a letra através da malha da grade. Assim como os Construtivistas, eles usaram barras verticais e horizontais para estruturar a superfície da página.

A tipografia é principalmente um ato de dividir uma superfície limitada. —willi baumeister, 1923

Machine Translated by Google

das bauhaus em dessau

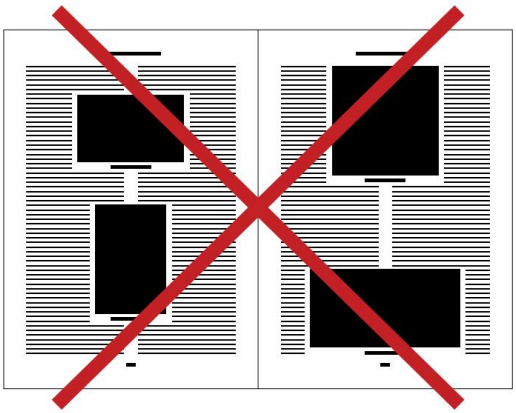
Papel timbrado, 1924. Designer: Herbert Bayer. Coleção de Elaine Lustig Cohen. *Os papéis timbrados de Herbert Bayer para a Bauhaus são manifestos de uma nova ordem tipográfica. Em vez de fornecer uma moldura decorativa ou um título centralizado, a Bayer tratou a página inteira como uma superfície a ser dividida. Pontos, hachuras curtas e linhas de tipo indicam eixos para dobrar a folha e posicionar o texto. Este papel timbrado também promove a ideia da Bayer de que todas as letras devem ser minúsculas, um ponto exposto em letras pequenas na parte inferior.*

A nova tipografia não apenas contesta a "estrutura" clássica mas também todo o princípio da simetria. —Paul Renner, 1931

Machine Translated by Google

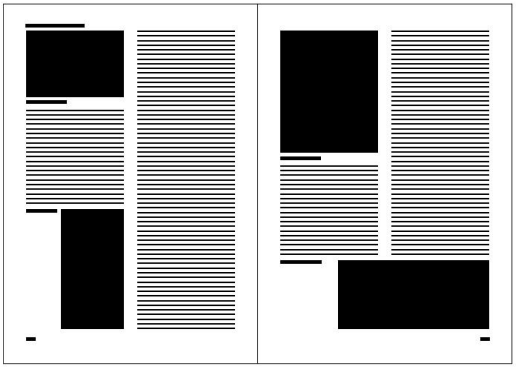
O livro de Jan Tschichold, *The New Typography,* publicado na Alemanha em 1928, pegou ideias do Futurismo, do Construtivismo e do De Stijl e as transmitiu como conselhos práticos para impressores e designers comerciais. Os papéis timbrados funcionalmente zoneados usando tamanhos de papel padrão foram fundamentais para a aplicação prática do modernismo por Tschichold. Enquanto o futurismo e o dadaísmo atacaram agressivamente as convenções, Tschichold defendeu o design como meio de disciplina e ordem e começou a teorizar a rede como um sistema modular baseado em medidas padronizadas.

Ao descrever a expansão do espaço em todas as direções, a grade moderna ultrapassou a moldura clássica da página. Da mesma forma, a arquitetura moderna deslocou as fachadas centralizadas dos edifícios clássicos com planos quebrados, elementos modulares e faixas contínuas de janelas. A moldura protetora tornou-se um campo contínuo.



a nova tipografia

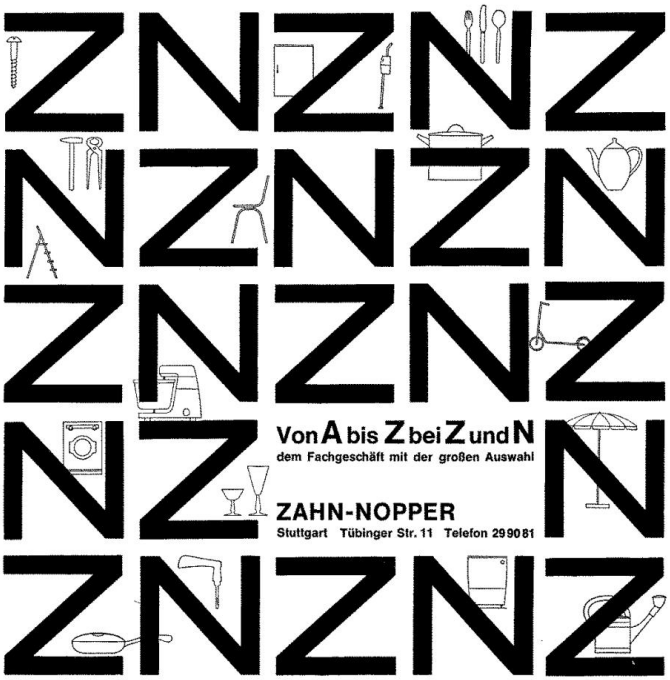
Diagrama, 1928 (redesenhado). Designer e autor: Jan Tschichold



O diagrama de Tschichold sobre o bom e o mau design de revistas defende imagens surpreendentes em relação ao conteúdo, em vez de forçar o texto a envolver blocos ancorados no centro da página. Explicando esta experiência, Tschichold escreveu que as suas páginas redesenhadas seriam ainda mais eficazes se os meios-tons fotográficos (chamados "blocos") fossem produzidos em tamanhos fixos e não arbitrários.

Eu mostrei intencionalmente blocos de larguras diferentes e "acidentais", já que é isso que normalmente tem que ser enfrentado (embora no futuro, com tamanhos de bloco padrão, isso aconteça com menos frequência).
—jan tschichold, 1928

Machine Translated by Google



Identidade da loja zahn-nopper, 1961–63. Designer: Anton Stankowski. *Este sistema de identidade demonstra uma abordagem programática ao design, utilizando um conjunto limitado de elementos para construir soluções diversas, mas geneticamente ligadas. O sistema é regido por regras flexíveis de construção, em vez de um logotipo fixo.*

Machine Translated by Google

grade como programa

Os clássicos da teoria suíça do design incluem Josef Müller-Brockmann, *Grid Systems in Graphic Design* (Suíça: Ram Publications, 1996; publicado pela primeira vez em 1961) e *The Graphic Artist and His Design Problems* (Suíça: Arthur Niggli Ltd., 1961); e Karl Gerstner, *Designing Programs* (Suíça: Arthur Niggli, 1964). Veja também Emil Ruder, *Typography* (Nova York: Hastings House, 1981; publicado pela primeira vez em 1967).

Durante o período pós-Segunda Guerra Mundial, os designers gráficos na Suíça aprimoraram ideias da Nova Tipografia em uma metodologia de design total. Foi nessa época que o termo *grade (Raster)* passou a ser comumente aplicado ao layout de página. Max Bill, Karl Gerstner, Josef Müller-Brockmann, Emil Ruder e outros eram praticantes e teóricos de um novo racionalismo que visava catalisar uma sociedade honesta e democrática. Rejeitando os clichês artísticos da auto-expressão e da intuição crua, eles aspiravam ao que Ruder chamava de "uma beleza legal e fascinante".

O livro de Gerstner *Designing Programs* (1964) é um manifesto para o design orientado a sistemas. Gerstner definiu um "programa" de design como um conjunto de regras para a construção de uma gama de soluções visuais. Conectando sua metodologia com o novo campo da programação de computadores, Gerstner apresentou exemplos de padrões gerados por computador que foram feitos descrevendo matematicamente elementos visuais e combinando-os de acordo com regras simples.

Expandindo as ideias pioneiras da Bayer, Tschichold, Renner e Outros designers da vanguarda, os racionalistas suíços, rejeitaram o modelo centenário da página como moldura em favor de um espaço arquitetônico contínuo. Enquanto um livro tradicional teria colocado legendas, comentários e fólios dentro de uma margem protetora, a grade racionalista cortava a página em múltiplas colunas, cada uma com peso igual dentro do todo, sugerindo uma progressão indefinida para fora. As imagens foram cortadas para caber nos módulos da grade, produzindo formas de proporções incomuns.

Construindo grades cada vez mais elaboradas, os designers suíços utilizaram os limites de uma estrutura repetida para gerar variação e surpresa. Tais grades poderiam ser ativadas de diversas maneiras dentro de uma única publicação, sempre remetendo à estrutura raiz.

Esta abordagem, que rapidamente se tornou conhecida como "design suíço", encontrou adeptos (e detractores) em todo o mundo. Muitos designers americanos rejeitaram o racionalismo suíço como irrelevante para uma sociedade impulsionada pela cultura pop e ávida por estilos em rápida transformação. Contudo, o pensamento programático está agora a ser reavivado, à medida que os designers enfrentam hoje projectos de informação em grande escala. A necessidade é maior do que nunca de "programas" flexíveis concebidos para acomodar conteúdos dinâmicos.

A grade tipográfica é um regulador proporcional de composição, tabelas, figuras;··· etc. A dificuldade é: encontrar o equilíbrio, o máximo de conformidade a uma regra com o máximo de liberdade. Ou: o máximo de constantes com a maior variabilidade possível."
— Karl Gerstner, 1961

Machine Translated by Google

as imagens cabem nas colunas da página

14. Eingangshalle

15. Treppe

2 Mehrfamilienhäuser im Doldertal Zürich

Räumliche Organisation

Situation: Die beiden Mehrfamilienhäuser liegen im Villenviertel, auf halber Höhe des westwärts abfallenden „Zürichberg" [4]. Länge dem Grundstück verläuft auf der Nordwestseite eine öffentliche Parkanlage mit einem dichten Baumbestand. Die Zufahrtsstrasse gewinnt „Doldertal" hat ein Gefälle von 16% und ist nicht durchgehend. Die Schrägstellung der Blöcke zur Baulinie ergibt eine verbesserte Südlage für die Wohnräume, eine Abdeckung der Schlafräume von der Strasse und eine lockere Gesamtanlage, ohne gegenüberliegende Schmalseiten. [8] (Siehe auch baugesetzliche Sonderbauten.)

Raumprogramm: Es ist versucht worden, die Vorzüge des Einfamilienhauses soweit als möglich auf die Etagenwohnung zu übertragen (freies, schalldämmendes Wohnen, Einbeziehung der Landschaft, grosse Wohnterrassen, wohlgefällige innere Ausstattung). Im Untergeschoss: Gedeckter Vorplatz mit zwei Garagen, Eingangshalle mit Treppenaufgang, Abstellräume, Vorratskeller, Waschküche und Trockenraum, die beiden letzteren nur im andern Haus. Unter der Eingangshalle mit besonderem Eingang [9] (7) liegen Heizung und Kohlenraum. Im Parterre: eine Vierzimmerwohnung mit Mädchenzimmer und ein Einzimmer-Appartement mit direktem Eingang vom Garten. Im Obergeschoss: eine 5/6-Zimmerwohnung mit Mädchenzimmer. Zu dieser Wohnung gehört noch ein auf Höhe Dachgeschoss liegendes Sonnenbad [10] (11), durch eine Eisentreppe von der Terrasse erreichbar. In beiden Wohnungen liegen Treppe und Küche ausserhalb der eigentlichen Wohnfläche (Schallisolation); dennoch hat die Küche eine betriebstechnisch zentrale Lage (Verbindung mit der Terrasse, je eine Durchreiche nach Eingang und Treppenhaus). Im Dachgeschoss ein grosses und ein kleines Atelier, Abstellräume im Treppenhaus.

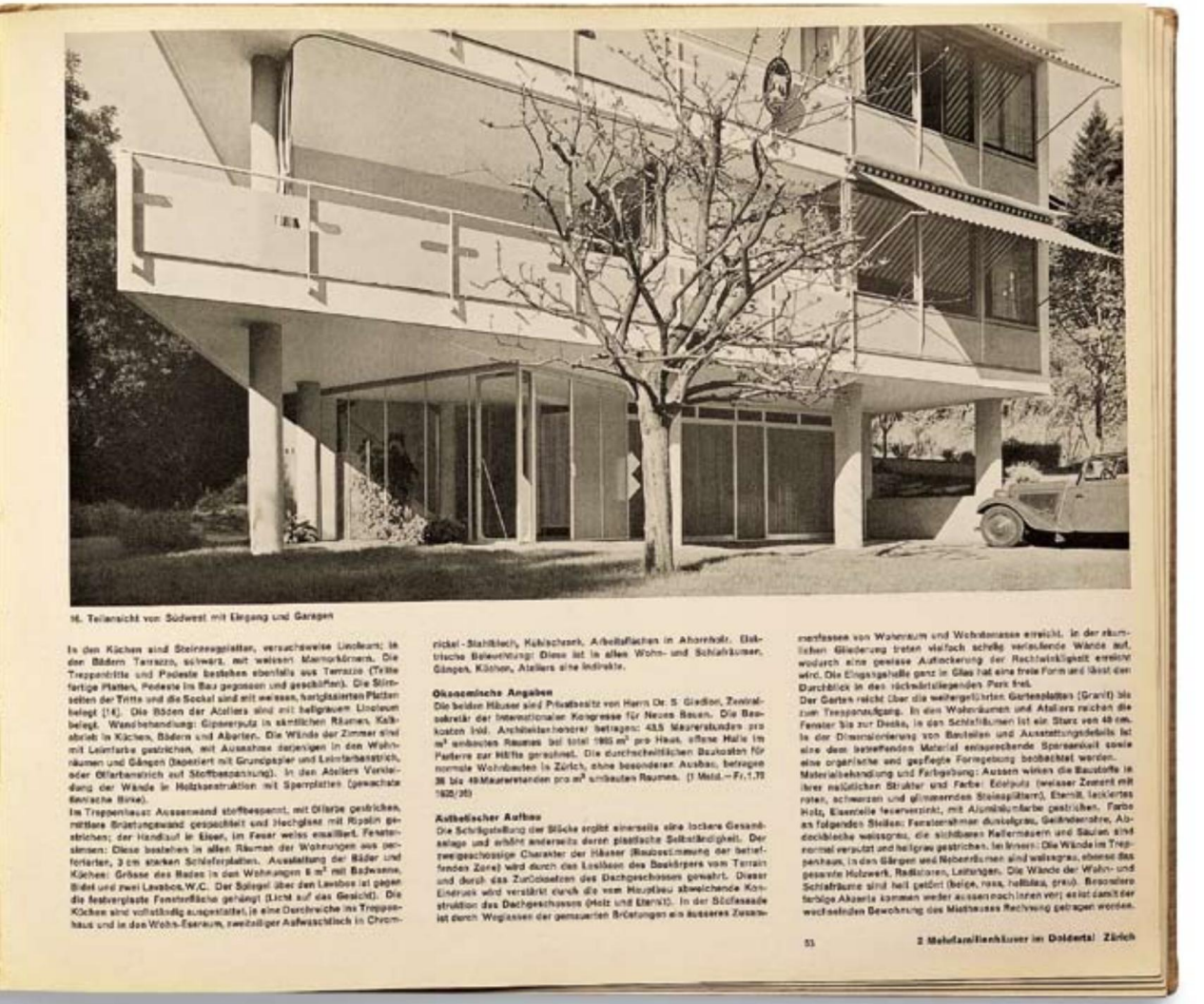
Technische Durchbildung

(vgl. Technische Details)

Konstruktionsprinzip: Eisenskelett, Eisenbeton-Zwischendecken, Fassadenaussmauerung mit gebrannten Hohlsteinen, hintermauert mit Gipsdielen. Die Fassaden sind konstruktiv von den Zwischendecken getrennt. Das zurückgesetzte Dachgeschoss besteht aus Holz mit einer äussern Eternitverkleidung. Zur Fertigstellung des Aussern sind ausschliesslich Materialien mit unterhaltsloser Oberfläche verwendet worden: Edelputz (weisser Zement, Natursteinpartikeln, ohne Farbbeigabe); Eternit für Rollladenkasten, Brüstungen, Sonnen-Storen-Vordach und Dachgeschossaufbau; lackiertes Holz für Balkone und Garagentore; Kupfer für sämtliche Spenglerarbeiten; feuerverzinktes Eisen für Fensterbleche, Geländer. Gebrochen sind lediglich die Fenster und gewisse Metallteile aus architektonischen Gründen. Fensterflächen: Horizontal-Schiebefenster in Fährenholz in den Wohnungen. Grösse des Normalfensters 310 × 120 cm, zusammengebaut mit dem Rollladenkasten; fester Teil einwärts klappbar zum Reinigen. Die Südfenster des Wohnraumes sind mit der Brüstung zusammengebaut (vgl. [21], [22], [23]). Die Küchenfenster sind doppelt, die übrigen Fenster am Bau sind einfach verglast. Die Ateliers haben durchgehende 45 cm hohe Oberlichter unter der Decke mit Lüftungsklappen, sowie gewisse fest verglaste Fenster mit normaler Brüstung. Verglasung: Wohnungsfenster Spiegelglas 6/7 mm, Atelier-Oberlichter Rohglas, Treppenhausfenster Drahtglas. Sonnenschutz: für die Wohnzimmerfenster vor die Fassade gehängte Sonnenstoren [21] (11), für die Schlafzimmer Roll-Jalousien. Heizung: Jedes Haus hat seine eigene Warmwasserheizung für Kleinkollektivbetriebe, die gleichzeitig für die Warmwasserbereitung benützt wird. Pro Haus ein Warmwasserboiler mit 1000 Liter Inhalt.

Wohnungsausstattung: Die beiden Häuser sind für anspruchsvolle Mieter, jedoch ohne Luxus ausgestattet. Die Zimmer sind dementsprechend geräumig dimensioniert (Wohnraum 25,00 m², Terrasse 30,00 m²). Die Skelettkonstruktion erlaubt jederzeit eine den Wünschen der Mieter entsprechende Variabilität des Grundrisses. Im Wohnraum befindet sich ein offener Kamin und als breites Fensterbrett für Blumen. Eingebaute Schränke im Korridor, in den Zimmern, kleiner Abstellraum. Fussböden: In den Wohnungen Holzmosaik (Eiche im Wohnraum, Eiche in den übrigen Räumen und im Korridor).

Machine Translated by Google



16. Teilansicht von Südwest mit Eingang und Garagen

In den Küchen sind Steinzeugplatten, versuchsweise Linoleum; in den Bädern Terrazzo, schwarz, mit weissen Marmorkörnern. Die Treppentritte und Podeste bestehen ebenfalls aus Terrazzo (Tritte fertige Platten, Podeste im Bau gegossen und geschliffen). Die Stirnseiten der Tritte und die Sockel sind mit weissen, hochglasierten Platten belegt [14]. Die Böden der Ateliers sind mit hellgrauem Linoleum belegt. Wandbehandlung: Gipsverputz in sämtlichen Räumen, Kalkabrieb in Küchen, Bädern und Aborten. Die Wände der Zimmer sind mit Leimfarbe gestrichen, mit Ausnahme derjenigen in den Wohnräumen und Gängen (tapeziert mit Grundpapier und Leimfarbenstrich, oder Ölfarbenstrich auf Stoffbespannung). In den Ateliers Verkleidung der Wände in Holzkonstruktion mit Sperrplatten (gewachste Eiche Birke).

Im Treppenhaus: Aussenwand stoßbesponnt, mit Ölfarbe gestrichen, mittlere Brüstungswand gespachtelt und Hochglanz mit Ripolin gestrichen; der Handlauf in Eiche, im Feuer weiss emailliert. Fensterbänke: Diese bestehen in allen Räumen der Wohnungen aus perforierten, 3 cm starken Schieferplatten. Ausstattung der Bäder und Küchen: Grösse des Bades in den Wohnungen 6 m² mit Badwanne, Bidet und zwei Lavabos, W.C. Der Spiegel über den Lavabos ist gegen die festverglaste Fensterfläche gehängt (Licht auf das Gesicht). Die Küchen sind vollständig ausgestattet, je eine Durchreiche ins Treppenhaus und in den Wohn-Essraum, zweiteiliger Aufwaschtisch in Chromnickel-Stahlblech, Kühlschrank, Arbeitsflächen in Ahornholz. Elektrische Beleuchtung: Diese ist in allen Wohn- und Schlafräumen, Gängen, Küchen, Ateliers eine indirekte.

Oekonomische Angaben

Die beiden Häuser sind Privatbesitz von Herrn Dr. S. Giedion, Zentralsekretär der Internationaler Kongresse für Neues Bauen. Die Baukosten inkl. Architektenhonorar betragen: 43,5 Maurerstunden pro m² umbauten Raumes bei total 1960 m² pro Haus, offene Halle im Parterre zur Hälfte gerechnet. Die durchschnittlichen Baukosten für normale Wohnbauten in Zürich, ohne besonderen Ausbau, betragen 38 bis 40 Maurerstunden pro m² umbauten Raumes. (1 Mstd. = Fr. 1.70 1932/33)

Aesthetischer Aufbau

Die Schrägstellung der Blöcke ergibt einerseits eine lockere Gesamtanlage und erhöht anderseits durch plastische Selbständigkeit. Der zweigeschossige Charakter der Häuser (Baubestimmung der betreffenden Zone) wird durch das Loslösen des Baukörpers vom Terrain und durch das Zurücksetzen des Dachgeschosses gewahrt. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die vom Hauptbau abweichende Konstruktion des Dachgeschosses (Holz und Eternit). In der Südfassade ist durch Weglassen der gemauerten Brüstungen ein äusseres Zusammenfassen von Wohnraum und Wohnterrasse erreicht. In der räumlichen Gliederung treten vielfach schräg verlaufende Wände auf, wodurch eine gewisse Auflockerung der Rechtwinkligkeit erreicht wird. Die Eingangshalle ganz in Glas hat eine freie Form und lässt den Durchblick in den rückwärtsliegenden Park frei.

Der Garten reicht über die weitergeführten Gartenplatten (Granit) bis zum Treppenaufgang. In den Wohnräumen und Ateliers reichen die Fenster bis zur Decke, in den Schlafräumen ist ein Sturz von 40 cm. In der Dimensionierung von Bauteilen und Ausstattungsdetails ist eine dem betreffenden Material entsprechende Sparsamkeit sowie eine organische und gepflegte Formgebung beobachtet worden.

Materialbehandlung und Farbgebung: Aussen wirken die Baustoffe in ihrer natürlichen Struktur und Farbe: Edelputz (weisser Zement mit rotem, schwarzem und glimmerndem Steinsplitter), Eternit, lackiertes Holz, Eisenteile feuerverzinkt, mit Aluminiumfarbe gestrichen. Farbe an folgenden Stellen: Fensterrahmen dunkelgrau, Geländerstäbe, Abdeckbleche weissgrau, die sichtbaren Kellermauern und Säulen sind normal verputzt und hellgrau gestrichen. Im Innern: Die Wände im Treppenhaus, in den Gängen und Nebenräumen sind weissgrau, ebenso das gesamte Holzwerk, Radiatoren, Leitungen. Die Wände der Wohn- und Schlafräume sind hell getönt (beige, rosa, hellblau, grau). Besondere farbige Akzente kommen weder aussen noch innen vor; es ist damit der wechselnden Bewohnung des Mietbaues Rechnung getragen worden.

a nova arquitetura/

a nova arquitetura

Livro, 1940. Designer: Max Bill. Autor: Max Roth. Fotografia: Dan Meyers.

Projetado por Max Bill em 1940, este livro é considerado o primeiro uso de uma grade modular sistemática. Cada imagem é dimensionada para se ajustar à estrutura da coluna – como Jan Tschichold previu em 1928 – preenchendo uma, duas ou três zonas. Reconhecendo a originalidade do seu layout, o autor credita Bill como "o criador da estrutura tipográfica do livro".

Machine Translated by Google

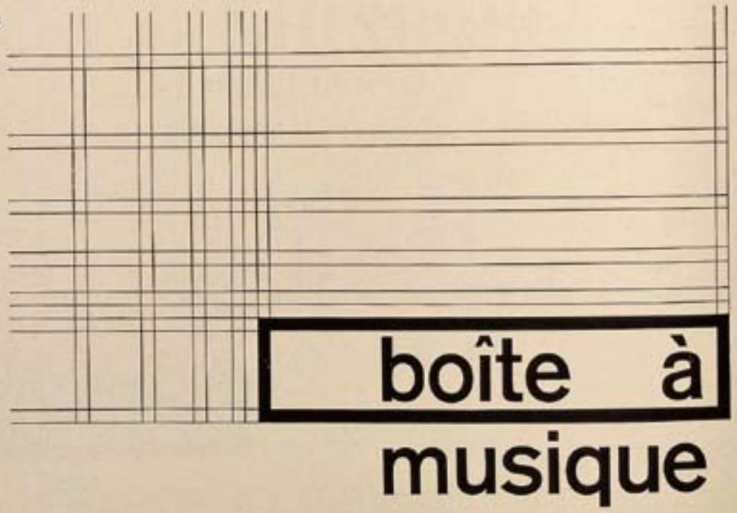
Der New-York-Times-Prospekt zeigt die Lösung einer komplexen Aufgabe; zeigt, wie eine Idee, ein Text und die typographische Darstellung über mehrere Phasen hinweg integriert werden. Darüber hinaus kann sich die Aufgabe stellen, Prospekte wie diesen wiederum mit andern Werbemitteln und Drucksachen zu integrieren. Denn heute brauchen Firmen mehr und mehr nicht bloss hier einen Prospekt, da ein Plakat, dort Inserate usw. Heute braucht eine Firma etwas anderes: Eine Physiognomie, ein optisches Gesicht.

Die Beispiele dieser Seiten geben die Physiognomie der boîte à musique, eines Grammophongeschäfts in Basel, wieder. Die boîte à musique hat ein Signet und einen firmeneigenen Stil – und doch wieder nicht, wenn man unter dem einen ein starres, nachträglich überall dazugesetztes Zeichen und unter dem andern ein bloss ästhetisches Prinzip versteht. Vielmehr: Die einmal definitiv festgelegten, aber jeweils den verschiedenen Funktionen und Proportionen angepassten Elemente selber bilden das Signum und den Stil in einem.

Abbildung 13 zeigt die Struktur. Fixiert sind die Elemente Schrift und Rahmen; ferner die Verbindung von beiden und das Prinzip der Variabilität: der Rahmen kann, ausgehend von der Ecke unten rechts, nach oben sowie nach links beliebig um ganze Einheiten vergrössert werden. Einen in sich proportional hervorragenden Fall gibt es nicht. Es gibt nur wertgleiche Varianten; und hervorragend ist die Variante dann, wenn sie der jeweiligen Aufgabe am besten angemessen ist.

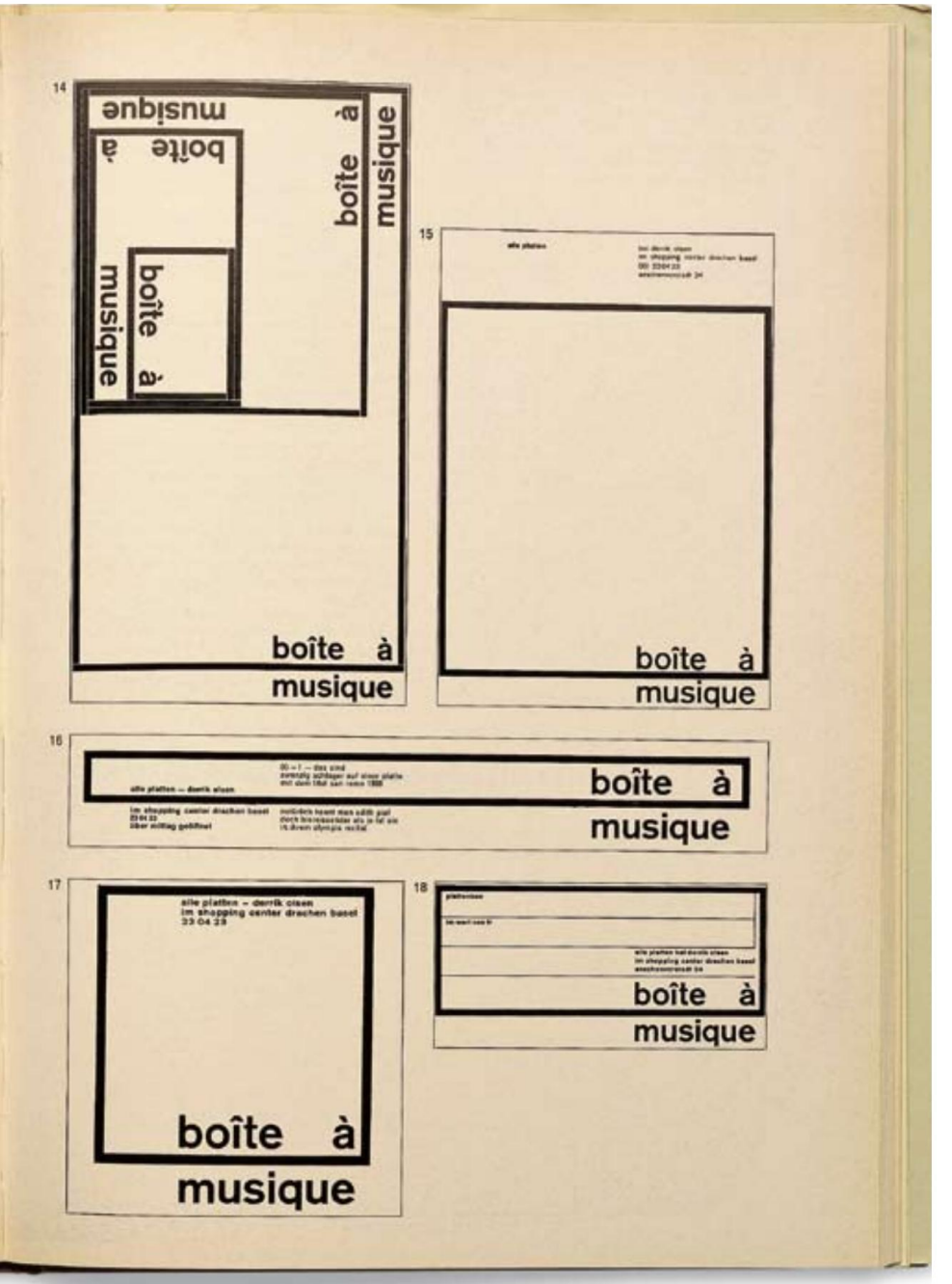
Abbildung 14 zeigt die Neujahrskarte mit gleichzeitig verschieden proportionierten Varianten; 15 den Briefbogen, wo das Signum dem (gegebenen) Din A4 Format angepasst ist; 16 und 17 Inserate, wieder entsprechend dem zur Verfügung stehenden Insertionsraum bemessen; 18 ein Geschenkbon.

13



56.57

Machine Translated by Google



programa entreter

(desenhar programas)
Livro, 1964. Designer e autor: Karl Gerstner.

Editora: Arthur Niggli.
Fotografia: Dan Meyers.

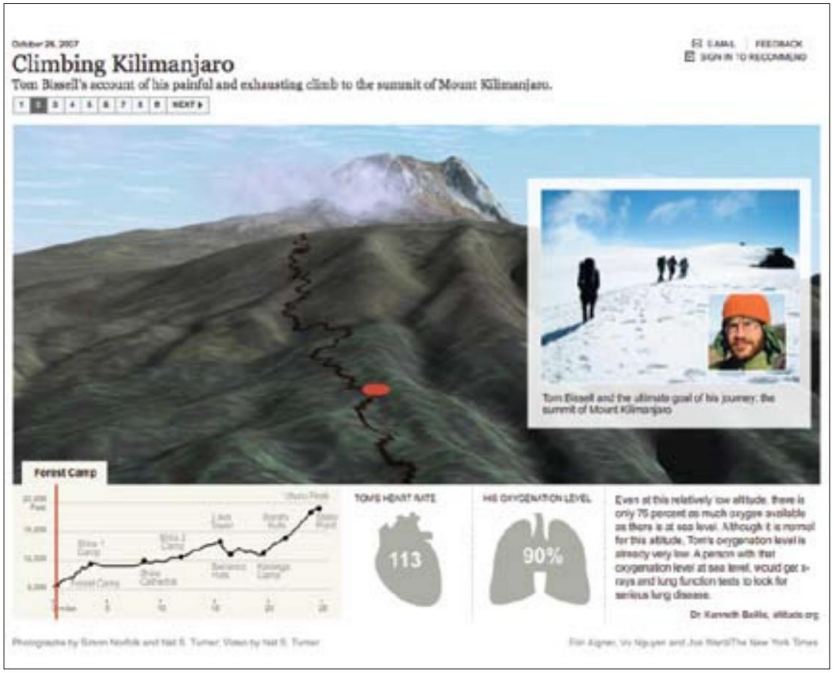
O livro Designing Programs *de Karl Gerstner é um clássico da teoria do design cuja relevância foi renovada na era da mídia em rede. Aqui é mostrada a identidade de Gerstner para Boîte à Musique (Caixa de Música), na qual um sistema de elementos muda em resposta ao seu contexto.*

Machine Translated by Google

grade como tabela

Tabelas e gráficos são uma variante da grade tipográfica. Uma tabela consiste em colunas verticais e linhas horizontais, cada célula ocupada por dados. Um gráfico é uma linha mapeada ao longo dos eixos *xey* de uma grade, cada dimensão representando uma variável (como tempo e valor do estoque, mostrado abaixo) . Conforme explicado por Edward Tufte, o principal crítico e teórico do design da informação, tabelas e gráficos permitem que as relações entre os números sejam percebidas e rapidamente comparadas a olho nu. Em tabelas e gráficos, a grade é uma ferramenta cognitiva.

As tabelas são um aspecto central do web design. O recurso de tabela foi incorporado ao código HTML em 1995 para que os autores da web pudessem apresentar dados tabulares. Os designers gráficos, ansiosos por dar forma aos amplos e flácidos corpos de texto da web, rapidamente conceberam usos não autorizados para a tabela html, transformando esta ferramenta de representação de dados em nada mais, nem menos, do que uma grade tipográfica. Os designers usaram o recurso de tabela para controlar o posicionamento de imagens e legendas e para construir margens, medianizes e telas de múltiplas colunas. Os designers também usam tabelas para combinar vários estilos de alinhamento (como alinhamento à esquerda e alinhamento à direita) em um documento e para construir listas elegantemente numeradas e com marcadores.



escalando o kilimanjaro

(abaixo) Gráfico informativo interativo, 2007. Diretor gráfico: Steve Duenes/ NYTimes.com. Cortesia do New York Times. *Este diário de viagem tridimensional interativo traça a angustiante subida de Tom Bissell ao topo do Monte Kilimanjaro. O gráfico da febre traça a distância que Bissell viajou em relação ao mudança de elevação. O gráfico coordena seu caminho com fotografias tiradas ao longo do caminho e um relato contínuo do aumento da frequência cardíaca e da queda do nível de oxigenação de Bissell.*

Machine Translated by Google

Sobre a estética e a ética de design de informação, ver Edward Tufte, *Envisioning Information* (Cheshire, Connecticut: Graphics Press, 1990).

Ao criar células que abrangem várias colunas e linhas, os designers constroem estruturas de layout que têm pouca relação com os campos ordenados logicamente de um gráfico de dados. Uma tabela mestra normalmente estabelece áreas para navegação, conteúdo e identidade do site, e cada região contém uma tabela menor (ou tabelas) dentro de si. As grades se propagam dentro das grades.

Sobre como projetar sites acessíveis, consulte Jeffrey Zeldman com Ethan Marcotte, *Designing with Web Standards,* terceira edição (Berkeley, CA: New Riders, 2009) e Patrick Lynch e Sarah Horton, *Web Style Guide: Basic Design Principles for Criando Web Sites.* (New Haven: Yale University Press, 2001). Veja também o site www.webstyleguide.com.

Os defensores dos padrões da web rejeitam essas soluções alternativas, considerando-as táticas de design espúrias e antiéticas. Tabelas de layout ilógicas e visualmente orientadas podem causar problemas para usuários com deficiência visual, que implementam vários dispositivos para traduzir páginas digitais em som, célula por célula, linha por linha. Leitores de tela auxiliares "linearizam" o texto digital em um fluxo de palavras faladas. Os especialistas em acessibilidade incentivam os web designers a "pensar em termos lineares" sempre que possível e a garantir que suas tabelas façam sentido quando lidas em sequência contínua. Os sites acessíveis também consideram as necessidades dos usuários que trabalham com softwares mais antigos ou navegadores somente de texto. O pensamento linear ajuda não apenas o público com deficiência visual, mas também os usuários de dispositivos móveis, onde o espaço é apertado.

Site mica.edu, 2004. Designers: Carton Donofrio Partners. Editora: Faculdade de Arte do Instituto de Maryland. *As tabelas HTML, com suas bordas suavemente expressas, são um elemento desta página da web bem organizada. Aqui, o elemento tabela é usado não como uma grade secreta, mas como uma estrutura para organizar o conteúdo em colunas e linhas.*

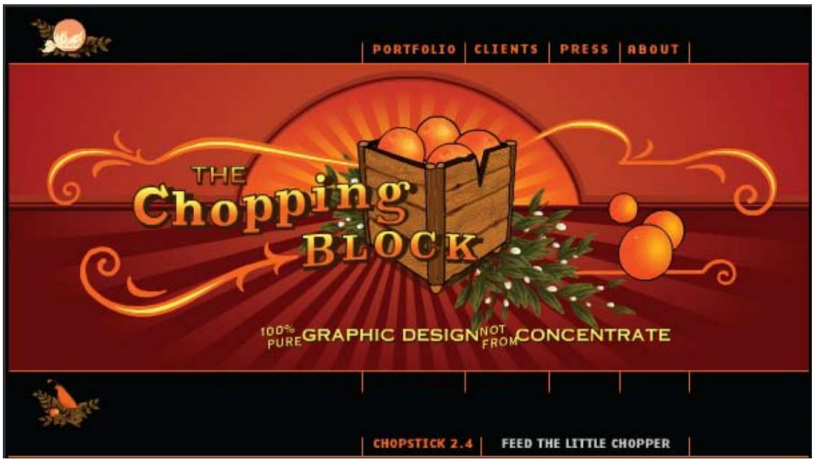
Machine Translated by Google

html, o sistema de marcação que permitiu que a Internet se tornasse um meio de comunicação de massa global, é a contrapartida virtual da impressão tipográfica, que mecanizou a produção do livro e abriu caminho para uma cultura mundial de impressão. Assim como a tipografia, o html é um meio que exige muito texto e pode ser persuadido, com alguma resistência, a exibir imagens. O

html coexiste com outras linguagens na web, assim como tecnologias alternativas surgiram junto com a tipografia. A litografia, inventada para a fabricação de imagens no século XVIII, logo incorporou palavras além de imagens, assim como a tipografia abriu espaço em sua grade mecânica para xilogravuras, gravuras e blocos fotográficos de meio-tom. No século XX, a litografia substituiu a tipografia como método de impressão dominante no mundo; usado com composição tipográfica digital ou fotográfica, transmite texto e imagens com igual conforto.

A codificação manual do HTML é tão lenta e deliberada quanto definir o tipo de metal. Células vazias da tabela são usadas para definir áreas de espaço aberto, mas o HTML faz com que elas entrem em colapso se as células estiverem realmente vazias, fazendo com que a grade imploda. As imagens transparentes que muitas vezes preenchem esses espaços são equivalentes virtuais ao material de espaçamento em branco do tipo metal.

A litografia não é governada por grades tão implacavelmente quanto a tipografia; nem o Flash, o software de animação que se tornou uma ferramenta comum de web design na virada do século XX. O Flash foi originalmente projetado para a criação de desenhos animados baseados em vetores. Embora o objetivo principal do Flash fosse pictórico, os designers logo o utilizaram para construir interfaces de sites inteiros. Os sites em Flash que se tornaram, no final da década de 1990, ícones de uma nova estética da web eram mais cinematográficos do que tipográficos, muitas vezes apresentando uma mistura pictórica de palavra e imagem. Eles logo foram suplantados por sites baseados em modelos, construídos dinamicamente por sistemas de gerenciamento de conteúdo. Nesses sites, os elementos são colocados via CSS (Cascading Style Sheets); os designs resultantes têm uma aparência estruturada que é previsível ao longo do tempo.



o bloco de corte

Site (detalhe), 2004. Designers: Thomas Romer, Jason Hillyer, Charles Michelet, Robert Reed e Matthew Richmond/The Chopping Block. *Este site reprisa o design dos rótulos de caixas de frutas do início do século XX, produzidos como impressões litográficas que mesclam texto e imagem. A página da web é animada, carregando elementos ao longo do tempo.*

Machine Translated by Google

Site joshuadavis.com, 2009. Designer: Joshua Davis. *Neste site baseado em modelos, os elementos são organizados automaticamente em uma grade uniforme.*

Machine Translated by Google

voltar aos universais

O romance *Neuromancer* de William Gibson, de 1984, prevê o ciberespaço como uma vasta rede etérea. O cowboy de dados de Gibson deixa para trás a "carne" de seu corpo e mergulha em um "tabuleiro de xadrez 3D transparente que se estende até o infinito". No romance de Gibson, essa grade do tabuleiro de xadrez é projetada numa superfície interna da mente, sem nenhuma tela ou janela.

A grelha como espaço infinito – desafiando limites e dominada pela mente e não pelo corpo – é um instrumento poderoso dentro da teoria modernista, onde é uma forma ao mesmo tempo racional e sublime. No início do século XX, designers de vanguarda expuseram a grelha para dramatizar as condições mecânicas da impressão. Após a Segunda Guerra Mundial, os designers suíços construíram uma metodologia de design total em torno da grelha, infundindo-a com intenções ideológicas. A grade era a chave para uma linguagem universal. Com a viragem pós-moderna para fontes históricas, vernáculas e populares nas décadas de 1970 e 1980, muitos designers rejeitaram a grelha racionalista como um artefacto curioso da própria sociedade ordenada da Suíça.

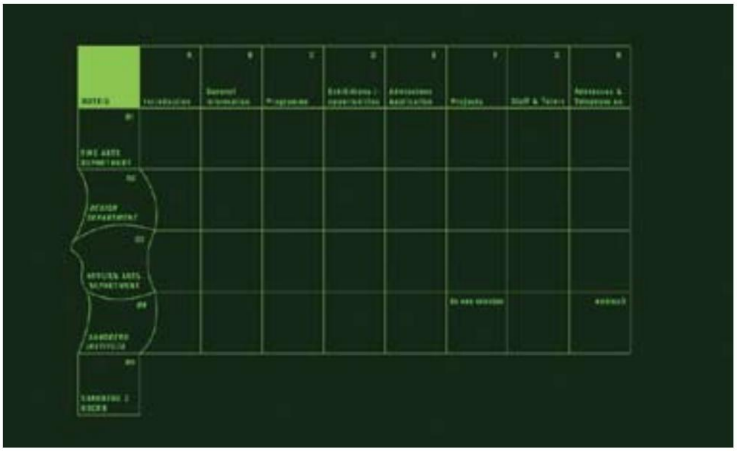
A ascensão da Internet reacendeu o interesse no pensamento do design universal. A web foi inventada no início da década de 1990 (na Suíça) para permitir que cientistas e pesquisadores compartilhassem documentos criados com diferentes softwares. formulários. O seu inventor, Tim Berners-Lee, nunca imaginou que a web se tornaria um meio orientado para o design, ligando um grande número de pessoas com capacidades diferentes e motivações divergentes em todo o mundo.

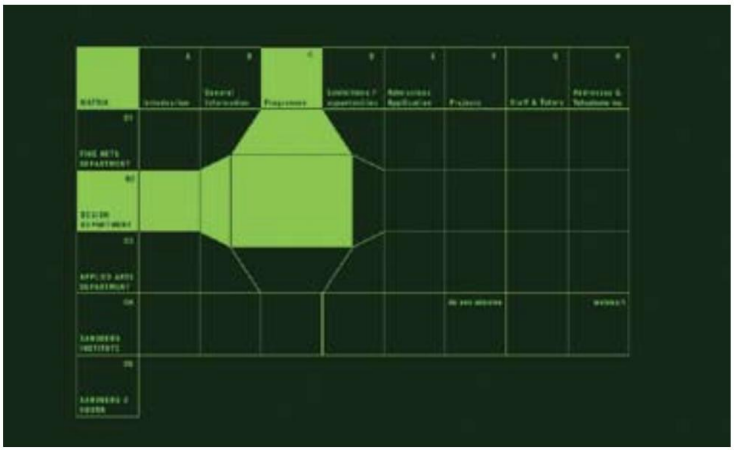
Os sistemas de design universal não podem mais ser descartados como reflexões irrelevantes de uma comunidade de design pequena e localizada. Surgiu um segundo modernismo, revigorando a procura utópica de formas universais que marcou o nascimento do design como discurso e disciplina quase um século antes.
Contra a opacidade e a singularidade de expressões visuais únicas – baseadas em preferências regionais e obsessões privadas – ideias de comunhão, transparência e abertura estão a renascer à medida que a informação procura mais uma vez libertar-se do seu corpo físico.

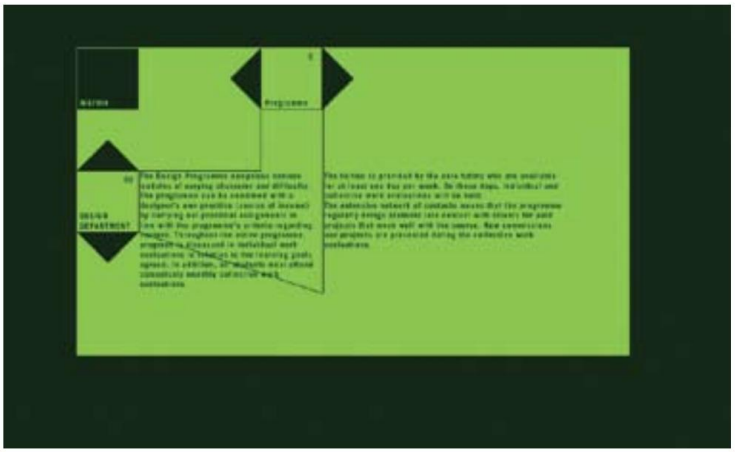
Sobre a invenção da web, ver Tim Berners-Lee, *Weaving the Web* (Nova Iorque: HarperCollins, 1999). Para um relato contemporâneo do pensamento do design universal, consulte William Lidwell, Kritina Holden e Jill Butler, *Universal Principles of Design* (Gloucester, Mass.: Rockport Publishers, 2003). Veja também William G (Nova York: Ace Books, 1984).

Produzir designs que sejam objetivamente informativos é principalmente uma tarefa sociocultural. —josef müller-brockmann, 1961

Machine Translated by Google





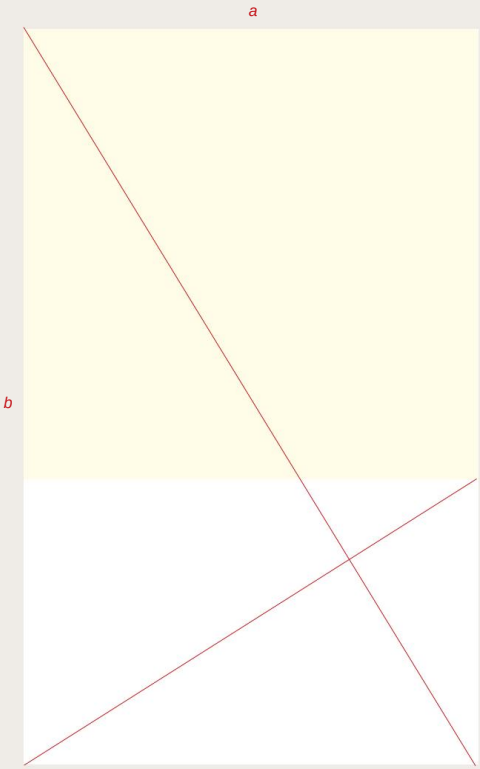


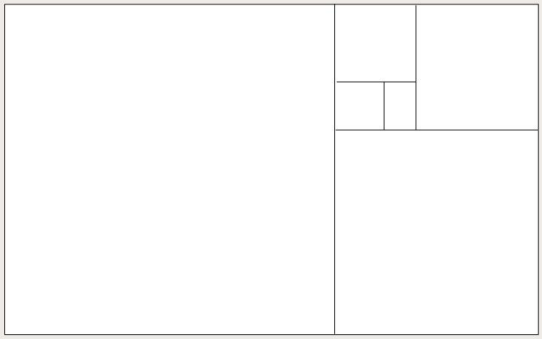
www.sandberg.nl

Site, 2003. Designer: Luna Maurer. Editora: Instituto Sandberg. *A grade é um dispositivo de navegação que se distorce e muda conforme o usuário passa sobre ela. O eixo vertical representa os departamentos da escola e o eixo horizontal representa os tipos de informações do programa. À medida que o usuário passa pela grade, as células se enchem de luz e parecem se afastar da tela, indicando a disponibilidade de informações naquela interseção.*

Machine Translated by Google

Seção Dourada





A seção áurea, que aparece tanto na natureza quanto na arte e no design, tem muitas propriedades surpreendentes. Por exemplo, quando você remove um quadrado de um retângulo áureo, o restante é outro retângulo áureo, um processo que pode ser repetido infinitamente para criar uma espiral.

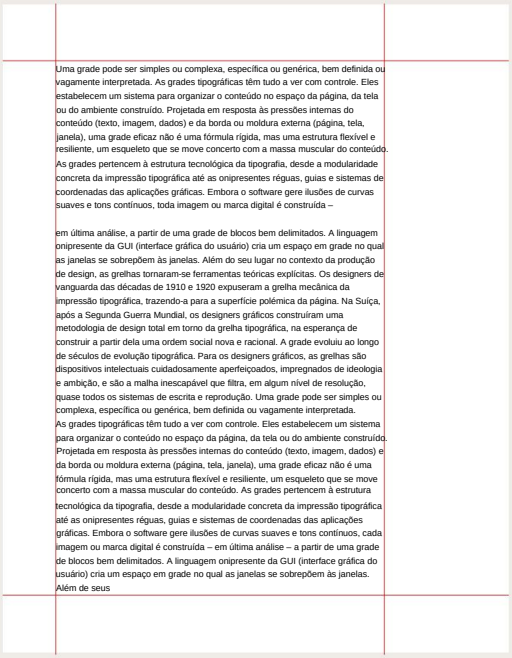
Nenhum livro sobre tipografia estaria completo sem uma discussão sobre a *proporção áurea,* uma proporção (relação entre dois números) que tem sido usada na arte e na arquitetura ocidentais há mais de um século.

mais de dois mil anos. A fórmula para a seção áurea é a: b = b: (a+b).

Isto significa que o menor dos dois elementos (como o lado mais curto de um retângulo) se relacionam com o elemento maior da mesma forma que o elemento maior se relaciona com as duas partes combinadas. Em outras palavras, o lado *a* está para o lado *b* assim como o lado *b* está para a soma de ambos os lados. Expressa numericamente, a proporção da seção áurea é 1: 1,618.

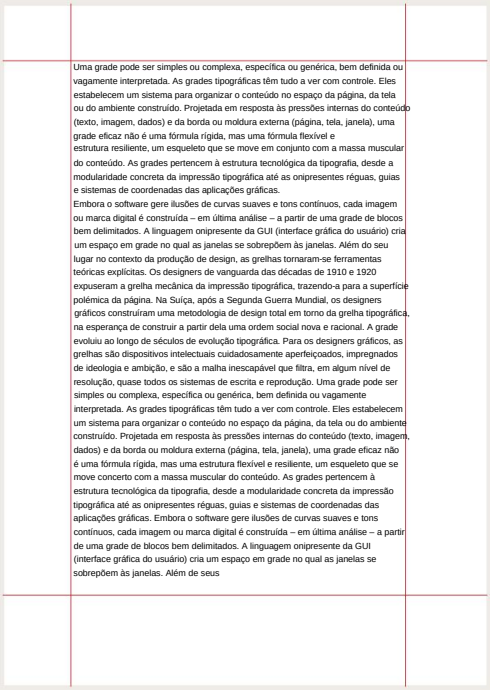
Alguns designers gráficos são fascinados pela seção áurea e a utilizam para criar diversas grades e formatos de página – na verdade, livros inteiros foram escritos sobre o assunto. Outros designers acreditam que a seção áurea não é mais válida como base para derivar tamanhos e proporções do que outros métodos, como começar com tamanhos de papel industriais padrão, ou dividir superfícies em metades ou quadrados, ou simplesmente escolher formatos de páginas com números inteiros e fazer divisões lógicas dentro deles.

Machine Translated by Google



Retângulo dourado de texto em

Página de 8,5 x 11 polegadas (padrão dos EUA)



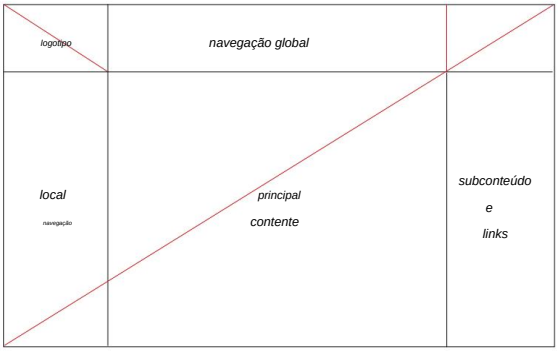
Retângulo dourado de texto em

Página A4 (padrão europeu, 210 x 297 mm)

Os impressores comerciais geralmente preferem trabalhar com páginas cortadas em medidas uniformes, em vez de frações obscuras. No entanto, você pode flutuar retângulos dourados em uma página de qualquer tamanho de corte.

Para um relato mais detalhado design e a seção áurea, ver Kimberly Elam, *Geometry of Design* (Nova York: Princeton Architectural Press, 2001).

Para uma ênfase na aplicação da seção áurea à tipografia, consulte John Kane, *A Type Primer* (Londres: Laurence King, 2002).

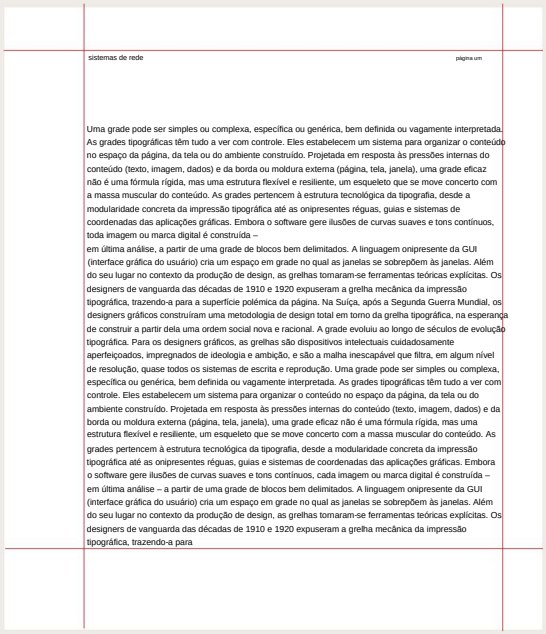


Pode ser absurdo basear um site na seção áurea, mas aqui, mesmo assim, está um design para um. Este diagrama de estrutura de arame descreve uma página da web de 500 x 809 pixels. A "tela dourada" é então dividida por quadrados e retângulos dourados.

Machine Translated by Google

grade de coluna única

Esta página padrão de 8,5 x 11 polegadas tem margens uniformes em toda a volta. É um design altamente econômico, mas não muito interessante.



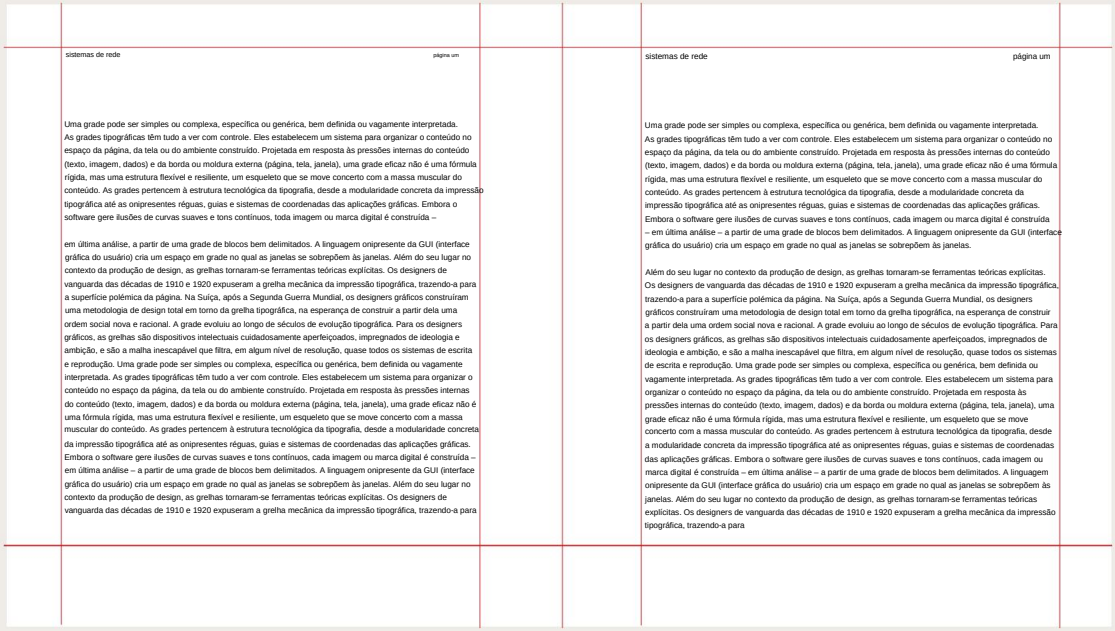
Esta página é uma polegada mais curta que uma carta padrão dos EUA. O bloco de texto é um quadrado, deixando margens de dimensões variadas.

Cada vez que você abre um novo documento em um programa de layout de página, você será solicitado a criar uma grade. A grade mais simples consiste em uma única coluna de texto cercada por margens.

Solicitando dimensões e margens da página larguras desde o início, os programas de layout incentivam você a projetar sua página de *fora para dentro.* (A coluna de texto é o espaço que sobra quando as margens são subtraídas.)

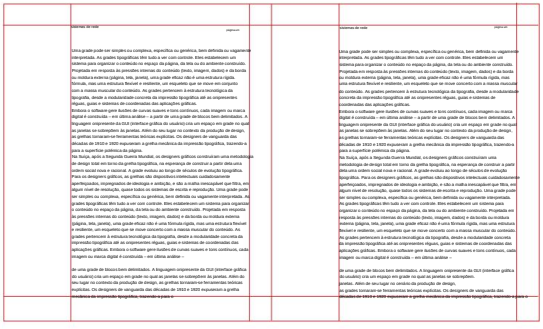
Alternativamente, você pode projetar sua página de dentro para fora, definindo suas margens como zero e posicionando diretrizes e caixas de texto em uma página em branco. Isso permite que você experimente as margens e colunas, em vez de assumir um compromisso assim que abrir um novo documento. Você pode adicionar diretrizes a uma página mestra depois que elas forem satisfatórias.

Machine Translated by Google



Nesta página dupla simétrica, as margens internas são mais largas que as externas, criando mais espaço aberto na lombada do livro.

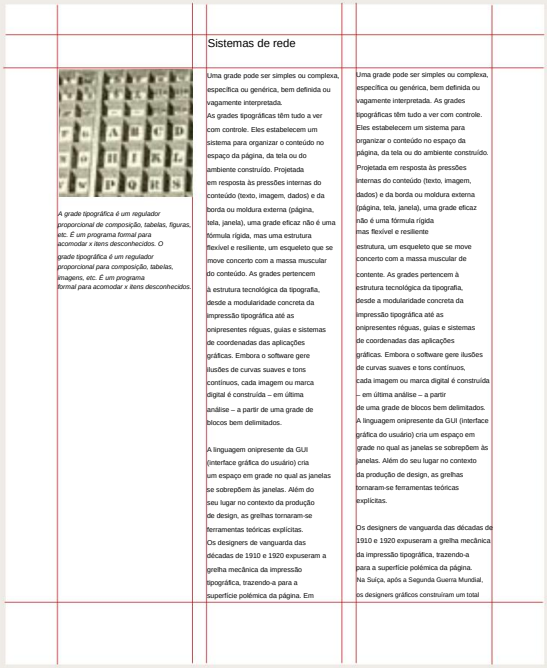
Livros e revistas devem ser elaborados como páginas *espelhadas* (páginas opostas). A página espelhada de duas páginas, em vez da página individual, é a unidade principal do design. As margens esquerda e direita tornam-se margens internas e externas. Os programas de layout de página assumem que as margens internas são as mesmas nas páginas esquerda e direita, produzindo uma imagem espelhada simétrica. Você é livre, entretanto, para definir suas próprias margens e criar um spread assimétrico.



Nesta layout assimétrico, a margem esquerda é sempre mais larga que a margem direita, quer apareça ao longo da borda interna ou externa da página.

Machine Translated by Google

grade multicolunas



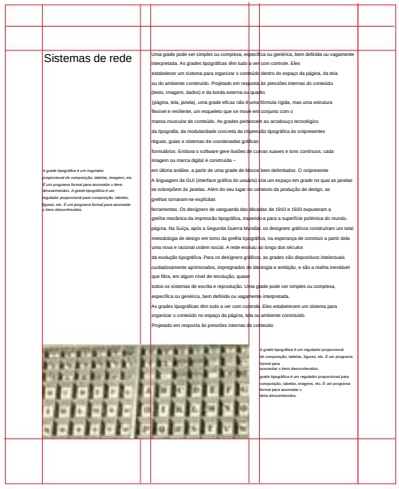
Existem inúmeras maneiras de usar uma grade de colunas básica. Aqui, uma coluna foi reservada para imagens e legendas e as outras para texto.

Nesta variação, imagens e texto compartilham o espaço da coluna.

Embora as grades de coluna única funcionem bem para documentos simples, as grades de múltiplas colunas fornecem formatos flexíveis para publicações que possuem uma hierarquia complexa ou que integram texto e ilustrações. Quanto mais colunas você criar, mais flexível se tornará sua grade.

Você pode usar a grade para articular a hierarquia da publicação criando zonas para diferentes tipos de conteúdo. Um texto ou imagem pode ocupar uma única coluna ou abranger várias.

Nem todo o espaço precisa ser preenchido.

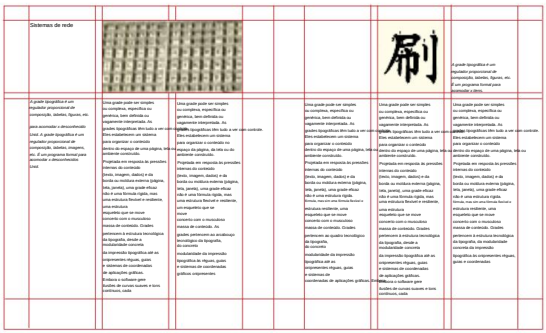


Elementos de largura variável são escalonado dentro do estrutura da grade.

Machine Translated by Google

Uma faixa horizontal divide uma zona de texto de uma zona de imagem. Os elementos gravitam em torno desta linha, que fornece uma estrutura interna para a página.

linha suspensa Além de criar zonas verticais com as colunas da grade, você também pode dividir a página horizontalmente. Por exemplo, uma área na parte superior pode ser reservada para imagens e legendas, e o corpo do texto pode "pendurar" em uma linha comum. Na arquitetura, um ponto de referência horizontal como esse é conhecido como *ponto de referência.*



Colunas de texto ficam penduradas em um ponto de referência, caindo para baixo com um trapo irregular na parte inferior.

Machine Translated by Google

Ifang Leisalpa
(Schloss),
2090 Meter

und verdichtet, wie dies im Betonbau üblich ist. Da der Beton bei diesem Vorgang die Vor- und Rücksprünge der Rückseite der Steinplattenwand umfliesst, entstand eine vorzügliche Verzahnung und Verbindung der beiden Materialien Kunststein (Beton) und Naturstein.

Allerdings konnten die Wände nicht in ihrer ganzen Höhe auf einmal hintergossen werden. Das musste in Höhenetappen von 50 cm erfolgen. Erst wenn der Beton einer Lage eine bestimmte Festigkeit erreicht und sich mit dem Mauerwerk verbunden hatte, konnte die nächste Lage von 50 cm darüber betoniert werden. Eine höhere Schüttmasse von flüssigem Beton hätte die freistehenden Steinplattenwände seitlich weggedrückt.

Insgesamt wurden für die Wände der Therme 450 m³ oder 1300 Tonnen Valser Quarzitplatten zu 3100 m² Wandfläche in 20 Schichten pro m² verarbeitet. Die Länge aller verwendeten Plattenstreifen zusammen ergibt ein Total von 62.000 Laufmetern, was der Strecke von Vals nach Haldenstein entspricht.

Peter Zumthor

Valser Quarzit
Druckfestigkeit:
etwa 217 N/mm²
Rohdichte:
2.698 kg/m³
Wasseraufnahmekoeffizient:
Masse -% 0,25
Gefräste Steinplatten: Stärken 6, 3, 4, 7 und 3,1cm
Toleranz: 1 mm
Breiten: 12–30 cm
Längen: bis 3,20 m
über 60.000 lfm
Fugenbreite:
etwa 2 mm

Boden
Breiten der Bahnen: 8–110 cm
Längen: bis 3,20 m, je Platte zum Teil über 3 m² in einer Stärke von 2 cm
Oberflächen:
poliert, gefräst, gestockt, geschliffen in allen Möglichkeiten und einer Fugenbreite von 1 mm

Fugen und Mörtelmasse
EMACO R 304
BARRA 80 Firma MBT | Eckverbindungen, Schwellen, Sturzplatten, Treppenuntersichte und Tritte, Sitze als einzelne Werkstücke gefertigt | minimale Toleranzen (weit unter SIA-Norm) beim Schneiden und Vermauern der Steine, wie zum Beispiel auf 6 m Höhe weniger als 5 mm Toleranz

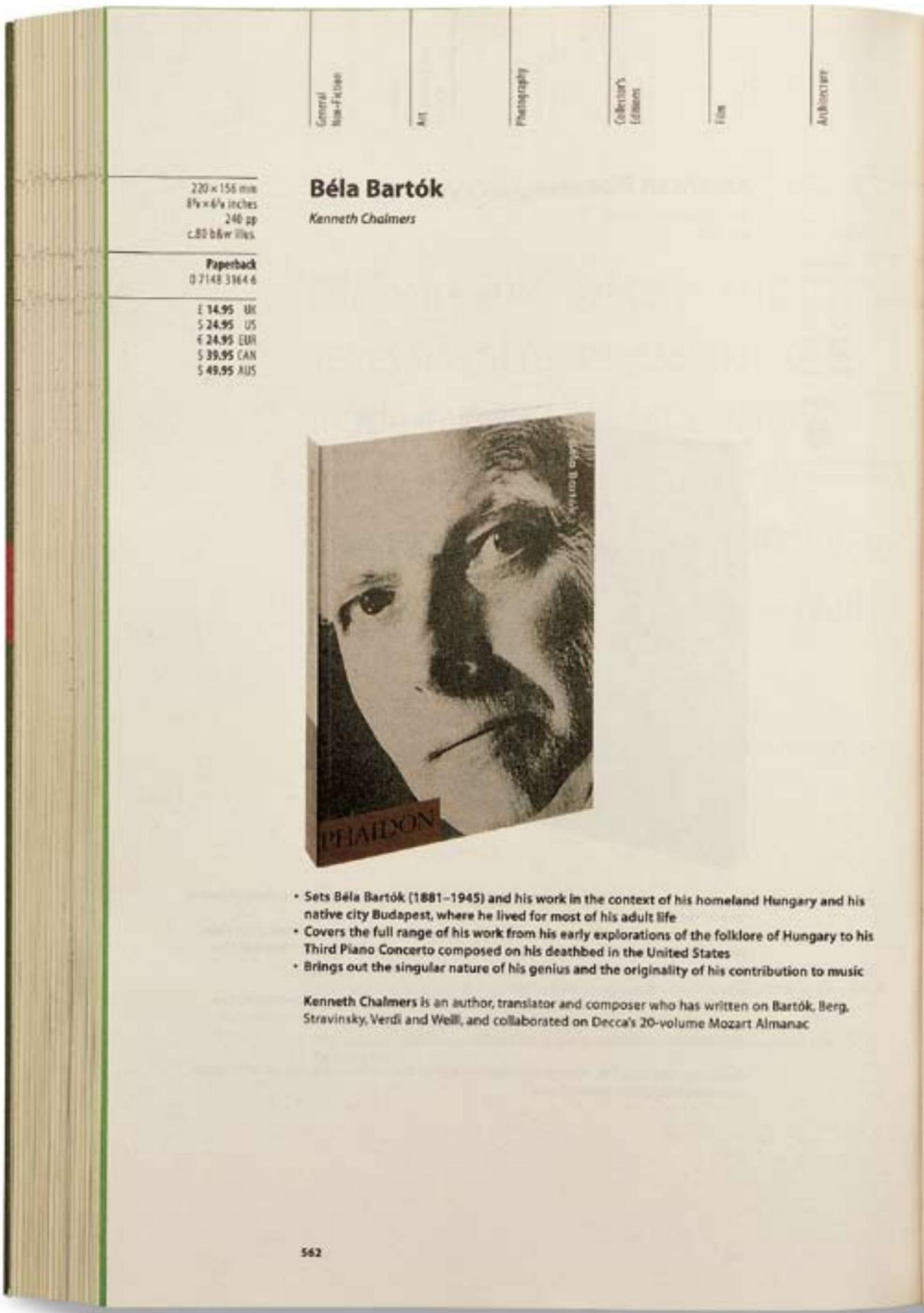
Grotten
Trinkstein:
polierte Quader aufeinandergeschichte Grösse etwa 0,5–1 m³
Quellgrotte:
gebrochener Stein im Innern
Schwitzstein:
eingefärbter und polierter Beton
Steininsel:
grossformatige gespaltene Platten bis zu 3 m² je Platte

Machine Translated by Google

stein und wasser, inverno 2003|04 Livreto, 2003. Designer: Clemens Schedler/Büro für konkrete Gestaltung. Editora: Hotel Therme, Suíça. *Esta publicação para um spa na Suíça utiliza uma grade de cinco colunas. O texto principal preenche um bloco de quatro colunas e os textos menores ocupam colunas*

Machine Translated by Google

grade multicolunas



General Non-Fiction | Art | Photography | Collector's Editions | Film | Architecture

220 × 156 mm
8⅝ × 6⅛ inches
240 pp
c.80 b&w illus.

Paperback
0 7148 3364 6

£ **14.95** UK
$ **24.95** US
€ **24.95** EUR
$ **39.95** CAN
$ **49.95** AUS

Béla Bartók

Kenneth Chalmers

- **Sets Béla Bartók (1881–1945) and his work in the context of his homeland Hungary and his native city Budapest, where he lived for most of his adult life**
- **Covers the full range of his work from his early explorations of the folklore of Hungary to his Third Piano Concerto composed on his deathbed in the United States**
- **Brings out the singular nature of his genius and the originality of his contribution to music**

Kenneth Chalmers is an author, translator and composer who has written on Bartók, Berg, Stravinsky, Verdi and Weill, and collaborated on Decca's 20-volume Mozart Almanac

562

Machine Translated by Google

Design | Fashion & Contemporary Culture | Decorative Arts | **Music & Performing Arts** 20th Century Composers | Video | Index

220 x 156 mm
8¾x6¼ inches
240 pp
c.80 b&w illus.

Paperback
0 7148 3203 0

£ 14.95 UK
$ 24.95 US
€ 24.95 EUR
$ 38.95 CAN
$ 48.95 AUS

The Beatles

Allan Kozinn

The Beatles

PHAIDON

- **Follows the extraordinary development of the four self-taught musicians from Liverpool from their beginnings until the break-up in 1970**
- **Examines why the innovative music of the Beatles – created, at least initially, as ephemera – has remained so durable**
- **Considers not only the commercially released disks but also studio outtakes, demos, unreleased recordings and broadcast performances**
- **Sets the group's evolution against the backdrop of the popular culture explosion of the 1960s**

Allan Kozinn has written musical criticism for the *New York Times* since 1977 and won ASCAP awards for his work, including the book *Mischa Elman and the Romantic Style*

'A well-rounded, readable account. Makes a convincing case for putting the Beatles on the shelf between Bartók and Boulez.' *(The Sunday Times)*

563

phaidon: Catálogo outono 2003, 2003. Designer: Hans Dieter Reichert.

Editora: Phaidon.

Fotografia: Dan Meyers. *Este catálogo para uma editora de livros oferece uma estrutura racional e elegante para exibir centenas de livros diferentes, cada um apresentado como um objeto físico anotado com dados documentais. As margens funcionam como interface de navegação do catálogo. As divisões ocorrem tanto horizontal quanto*

Machine Translated by Google

grade multicolunas

Play serves learning though experimentation without risk. Learning occurs through quick, imprecise actions, conducted within understood rules of a game, and free from threat or consummation. Play does not use up so much as build.

military-industrial world of computing, one important way to do so is to play.

Play takes many forms. For example, it can be individual or social. According to one classic taxonomy, individual play includes pursuit of sensations, exercise of motor apparatus and experimentation with higher mental powers. This mental play includes exercise of attention, emotion and will. Attention play includes tests of memory, imagination, focus and reason. On the other hand, social play includes fighting and rivalry, loving and courtship, imitation and status seeking. Imitative play includes movements, drama, behavioural constructions and emulation of inner states. [2]

Crafts and craft learning embrace quite a range of these playful forms. Arguably, no productive process combines so many so well. Sensation, skilled motion, attention, involvement, will — all must be balanced, and this is the basis for craft as recreation. Craft learning is a form of imitative social learning. Movements are physical skills taught directly, whether by demonstration or coaching. Drama is a lesser component here, although it may be understood in the willful suspension of disbelief that allows participation in an abstract medium. Constructions are the artifacts. They are the plastic play, the visual examples, the operational learning. Finally the inner state is the patience, reflectivity and intent that distinguish the master.

Play serves learning though experimentation without risk. Play often lacks any immediately obvious aim other than the pursuit of stimulation, but functions almost instinctively to serve the process of development. Learning occurs through quick, imprecise actions, conducted within understood rules of a game, and free from threat or consummation. Play does not use up so much as build. One thing it builds is common sense. Play's endlessly variable series of awkward, exaggerated motions seeks out the approximate arena for later development of true competence.

There is much to be said for play in a medium. If a medium is defined by its affordances and constraints, then learning consists of exploring these properties. Experimentation is especially useful for becoming familiar with constraints: we learn from our mistakes. We must accept that beginning work in a new medium will be full of setbacks. There will also be fortuitous discoveries, however particularly of affordances. Design is not only invention, but also sensitivity to a medium. Craft cannot be merely in service of technique, or of inappropriately conceived ends. The craftsman must begin to feel something about the artifacts, and only certain moves will feel right.

Of course when it comes to computation, we all must learn. In a sense, we're all children— the medium is *that* new. And of course, the most fluent experts here are often quite young. As all of us learn about this promising new domain, a chain of developments should be clear: play shapes learning; learning shapes the mind; mental structures shape software; and software data structures afford work and play.

Structure and Improvisation

The master at play improvises. Consider the jazz pianist. In *Ways of the Hand — The Organization of Improvised Conduct* (1978), the musician David Sudnow gives us a rare description of otherwise tacit knowledge in action. Improvising on a piece takes much more talent than simply playing from a notation or learning by rote, Sudnow explains. Moreover, improvising begins with a sense of structure, from which it builds a cognitive map. For example, the 'way in' to an arpeggio is mentally mapped. The structure of the keyboard presents a physical map of a chord, which may be modified in countless ways by physical moves. One could play the adjacent keys, for example, or one could translate by any arbitrary interval. One could transpose or invert. One could change the order in which the notes were played, or the

2 Karl Groos, *The Play of Man*. New York: Appleton and Co., 1901

Machine Translated by Google

the same pitches as the first, the doubled back and went fast again, but over different pitches... There were innumerable variations possible; looking at 'structure' in this way and corresponding to various continuity practices, ways of the hand were cultivated that were suited to the performance of such manoeuvres... Transposition of such a figure to a new segment and correct repetition with respect to pitch, without slowing it down or slowing down parts of it, involved coping with the topography of the terrain by the hand as a negotiative organ with various potentials and limitations.[3]

tempo, or the attack and decay. Of course one could substitute dominant, major and minor chords.

Sudnow argues that because these variations are sequences of physical positions, they are learned as active skills no longer necessary to be understood at a mental level. Each becomes a handful. That the hand gets a hold of a variation on a chord is indicated by observed tendencies to start into particular sequences with certain fingers on certain keys. The manoeuvre is known by the hand, and the mind only maps the way in. The ability to modify the run note by note — which would require conscious attention — only comes later. Even without attentive intellectual guidance, however, the natural tendency of the hand is not to repeat itself, even in a series of figural repetitions. Thus once a sufficient repertoire of runs is learned, this tendency inherently ensures a richness to the sound. The hand searches its territory for sequences, which process replaces a faithfulness to the score, and that makes jazz. For example:

> The new run could be in various other ways only 'essentially related' to the preceding run. Say the first started slow and went up fast, then doubled back and went fast again, while the second started slowly and came back down through

Although jazz is the obvious case, it is hardly alone. Improvisation plays a role in many contemporary practices, and in many traditional crafts. Few of these worlds employ such a singular instrument as the piano; few are able to turn so much over to the hands, but all involve playful response to a structure. For example, of industrial design, Herbert Read insisted that "Art implies values more various than those determined by practical necessity."[4] As a modernist and industrialist, he felt admiration for fundamental structural laws, such as the golden section also admired by his contemporary Le Corbusier. He was convinced, however, that metrical irregularities based on a governing structure, rather than slavish adherence to the laws in their precision, was the basis for pleasurable expression. He cited Ruskin's line that "All beautiful lines are drawn under mathematical laws organically transgressed."[5] He held that this was the case even in the useful (industrial) arts.

Consider the case of processing a digital photograph. The makeup of the raster image file, the various tone scale and filtration operators, provides a very clear structure in which to work but demands no particular order of operation. The complex microstructure of the sampled pixels provides a sub-

The natural tendency of the hand is not to repeat itself, even in a series of figural repetitions. Thus once a sufficient repertoire of runs is learned, this tendency inherently ensures a richness to the sound. The hand searches its territory for sequences, which process replaces a faithfulness to the score, and that makes jazz.

3 David Sudnow, *Ways of the Hand—The Organization of Improvised Conduct*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978, p 7
4 Herbert Read, *Art and Industry—The Principles of Industrial Design* New York: Horizon Press, 1954 [1934]
5 Ibid.

se/então jogue:

implicações de design

Livro de novas mídias, 1999.
Designers: Mevis e
Van Deursen. Editor: Jan
Abrams. Editor:
Instituto de Design da Holanda.
Fotografia: Dan Meyers.

Neste livro sobre novas mídias, uma grade de duas colunas contém o corpo principal do texto. As citações pull, distribuídas em duas colunas, são enquadradas em caixas com linhas finas que sugerem as "janelas" sobrepostas na tela de um computador. A margem superior, que se assemelha à barra de ferramentas de um navegador, fornece uma interface para o livro.

Machine Translated by Google

grade multicolunas

wild wirkende, dem Lennéschen Ideal folgende, baumreiche Naturgarten weicht englischen Rasenflächen, die sich mit nur noch wenigen Baum- und Strauchgruppen und gepflegten Blumenbeeten abwechseln. Mit dieser Veränderung, so der dritte Direktor des Zoos, Heinrich Bodinus, soll es möglich werden, den belebenden und erwärmenden Strahlen der Sonne Zutritt zu verschaffen. Anders als zuvor finden sich in den Berliner Zeitungen nun immer häufiger positiv gefärbte Erlebnisberichte. Vorläufiger Höhepunkt und nicht zu unterschätzender rite de passage für die breite Anerkennung des Gartens war das DREI-KAISER-TREFFEN im Herbst 1872: Kaiser Wilhelm, Kaiser Alexander II. von Rußland und Kaiser Franz-Joseph von Österreich-Ungarn werden in einem zwanzig Wagen umfassenden Zug über das Zoogelände kutschiert. Obwohl der Zoo zu dieser Zeit noch außerhalb der Stadt gelegen ist, ist dessen neuartige Gestaltung schon ein Zeichen dafür, daß die preußische Hauptstadt um die Anbindung an die Kultur der großen europäischen Metropolen bemüht ist. Die Bevölkerungszahl Berlins steigt mit der industriellen Entwicklung jener Jahre erheblich, und dem Zoo kommt neben den Stadtparks zunehmend ein Erholungswert zu, der durch eine Reihe von technischen Neuerungen gesteigert werden kann: eine Dampfmaschine sorgt für Wasserzirkulation und verwandelt die früher im Sommer übelriechenden Gewässer des Gartens in belebte Weiher. Hinzu kommt die Erleichterung von An- und Abreise. Ab 1875 verbindet eine Pferdebahnlinie Berlin mit dem Zoo. Im Jahre 1884 folgt die Installation elektrischer Beleuchtung, die eine Ausdehnung der Öffnungszeiten bis in die Abendstunden zuläßt. Kinderspielhallen und -plätze werden eingerichtet. Wo sonst könnten sie sicher vor dem Getümmel der Weltstadt in frischer Luft ihre Glieder üben und ihre Lungen weiten? heißt es im Programmheft des Jahres 1896. || Der Zoo entwickelt sich deutlich zu einem integralen Bestandteil der städtischen Kultur. Anders als in den Stadtparks — etwa dem Humboldthain — stellt hier der Eintrittspreis sicher, daß die das Vergnügen schmälernden Obdachlosen und Bettler vor den Toren bleiben. Zoofreunde werben um die Gunst von Kolonialoffizieren, die helfen sollen, die Tierbestände zu erhöhen und die in der Folge tatsächlich zunehmend als Donatoren fungieren. Forschungsreisen und Expeditionen in viele Regionen der Erde — häufig unter maßgeblicher Regie der Zoodirektoren — führen zur Entdeckung bislang unbekannter Tierarten. Die intensive Kooperation von Zoo und Naturkundemuseum setzt sich fort, so daß der Bestand des Museums 1894 auf etwa 2 Mio. Tiere, darunter etwa 150 000 Wirbeltiere, angewachsen ist. || Der Berliner Zoo wird in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zu einem repräsentativen Treffpunkt und zu einem Raum, in dem sich preußische Mentalität wenn auch nicht aufhebt, so doch relativiert. Fremdartige Tierwelt und eine Architektur des Orient, des Fernen Osten und der Savannen, verbindet sich, in einiger Entfernung vom hektischen und geschäftigen Leben der Stadt, zu einem den Stadtbewohnern bis dahin unbekannten Ambiente. Hier entwickelt sich Natur zum Unterhaltungsgegenstand. Die von Zirkussen, Menagerien und Märkten bekannten sensationellen und theatralischen Aspekte gehen mit dem zoologischen Erkenntnisinteresse eine eigenartige Symbiose ein. Getragen wird diese Entwicklung nicht zuletzt von ökonomischen Zwängen: immer wieder kämpft die Zoogesellschaft um ihre Existenz. || Der Zoo wird zu einem der Plätze der Stadt, wo sich Vorahnungen einer noch in Entwicklung begriffenen Weltstadt am ehesten materialisieren; kein Wunder, daß immer deutlicher auch Künstler und Gelehrte sich von diesem Raum angezogen fühlen. Neben einer Musiktribüne hilft ein erweiterter Restaurationsbetrieb den Aufenthalt in den meist nur unzureichend belüfteten Gebäuden aufzulockern. Ein Zeitgenosse beschreibt diese Bereicherung: Durch das neue Restaurationslokal ist die Zahl der großen Festsäle um ein Meisterwerk der Baukunst vermehrt worden. Wenn hier eine vortreffliche Militärkapelle ein Concert ausführt, dann bildet, in Folge des erhöhten Eintrittspreises, die elegante Welt die Mehrzahl der Besucher. Draußen dehnt sich eine lange Reihe Equipagen bis in die Winkel des Thiergartens; drinnen sind alle Plätze im weiten Umkreise des muschelförmig gebauten Orchesters besetzt; beim Klange der Instrumente, beim Gaplätscher der Fontänen sitzt man, sich erfrischend, rauchend, plaudernd und scherzend unter den schattigen Bäumen und blickt in das abwechselnde, stets rege Thierleben hinaus, wie es sich in den benachbarten Grotten, auf Aesten und Teichen kund giebt.[1] || Die Auswahl der Tiere und der Situationen, in denen sich ihre Präsentation bewegte, erfolgt sorgfältig und bedacht, die Kuratoren entscheiden sich für besonders exotisch wirkende, kuriose, lächerliche, niedliche Tiere.[2] Dabei gilt es stets, die Konfrontation mit potentiell Abscheu oder starkes Befremden erregendem tierischem Verhalten zu verhindern. || Die zunehmende Popularität der Zoos korrelliert mit dem Verschwinden von Tieren aus dem Alltagsleben des städtischen Menschen. Das Tier ist entweder Haustier, also Mitbewohner der Wohnung, oder drastisch auf seine Rohstoffunktion reduziert und fristet in fabrikartigen Hallen abseits der Städte sein ökonomisch optimiertes Dasein. Mit den zoologischen Gärten beginnt ein Verdrängungsmechanismus, der sich später auch auf Naturparks und Reservate erstreckt: die Gefangenschaft erscheint angesichts der systematischen Zerstörung der Lebensräume als ein Schutz der Natur und dient dazu, das unterschwellig vorhandene schlechte Gewissen zu beruhigen.

Machine Translated by Google

architektur

Franz Hessel erinnert sich in seinen Beobachtungen berlinischen Lebens an die merkwürdigen Behausungen der Tiere: Liebt das Zebra sein afrikanisches Gehöft, der Büffel sein Borkenpalais? Die Steine von Bärenzwinger, Vogelhaus und Löwenheim deutet Hessel als Baukastensteine, der Zoo wird in seiner Interpretation zur natürlichen Fortsetzung einer Kinderstube und einem Ort, wo die vorzeitlichen Tierkulte Gelegenheit haben, wiederaufzuleben. F. Lichterfeld bezieht sich in einem Artikel der ILLUSTRIRTEN ZEITUNG von 1873 auf die anfänglich vorhandene Verwunderung der Stadtbewohner ob der neuen, ungewohnten Bauwerke: Was sollen diese Thürme mit der flammenden Sonne und den phantastischen Drachen- und Elefantenbildern in einer christlichen Stadt wie Berlin? Diese Frage wurde früher häufig aufgeworfen, zumal von Landleuten, welche ihr Weg nach der Stadt an dem fremden Heidentempel vorüberführte. Jetzt weiß jedermann in und um Berlin, daß der fremde Heidentempel das neue Elefantenhaus ist. [...] Nicht diesen, sondern dem Publikum zuliebe wurde der Neubau so reich ausgestattet, denn selbst dem Elefanten ist eine Portion Moorrüben oder ein Bund Heu lieber als der ganze architektonische und mushvische Schmuck seines neuen Hauses, und nun gar erst dem Rhinoceros! Die stilistische Gestaltung der Bauten steht offensichtlich auch in Zusammenhang mit der Einbindung der zoologischen Gärten in kolonialistische Zusammenhänge. Die Repräsentation fremdkultureller Elemente erlaubt Rückschlüsse auf die Konturen eines rudimentär entwickelten Kosmopolitismus. Das Einbringen von Elementen aus anderen Kulturzusammenhängen markiert den Wandel vom systematischen zum geographisch orientierten Zoo. Wichtigen Einfluß auf die Idee, Tiere in einem baulich-stilistischen Rahmen zu zeigen, der gewisse Zusammenhänge zur Ethnographie der Heimatlandschaften aufweist, hatte der Zoologe Philipp Leopold Martin. In seinem 1878 in Leipzig erschienenen Kompendium DIE PRAXIS DER NATURGESCHICHTE — er maßte sich an, es als vollständiges Lehrbuch über das Sammeln lebender und todter Naturkörper zu bezeichnen — rationalisiert Martin dieses Vorgehen als ethnographisch-architektonische Belehrung: Was ist aber nun wohl natürlicher und zugleich lehrreicher, als die Natur in unseren Gärten nach Welttheilen, Zonen und lokalen Verhältnissen aufzustellen? [...] Der Wisent verlangt Wald und der Buffalo die Prairie; und wenn wir dieses thun und in die Prairie noch einen Wigwam als Stall hinsetzen, so belehren wir damit zugleich das Publikum, denn es erhält Bilder, die es niemals vergißt. Die fremdkulturelle Architektur der Stilbauten — auch wichtiger Bestandteil der großen Weltausstellungen in dieser Phase — wird jeglicher zeitlicher Entwicklung enthoben. Zoodirektor Ludwig Heck schreibt rückblickend im Jahre 1935: Man denke nur, wenn wir

forma + zweck 27

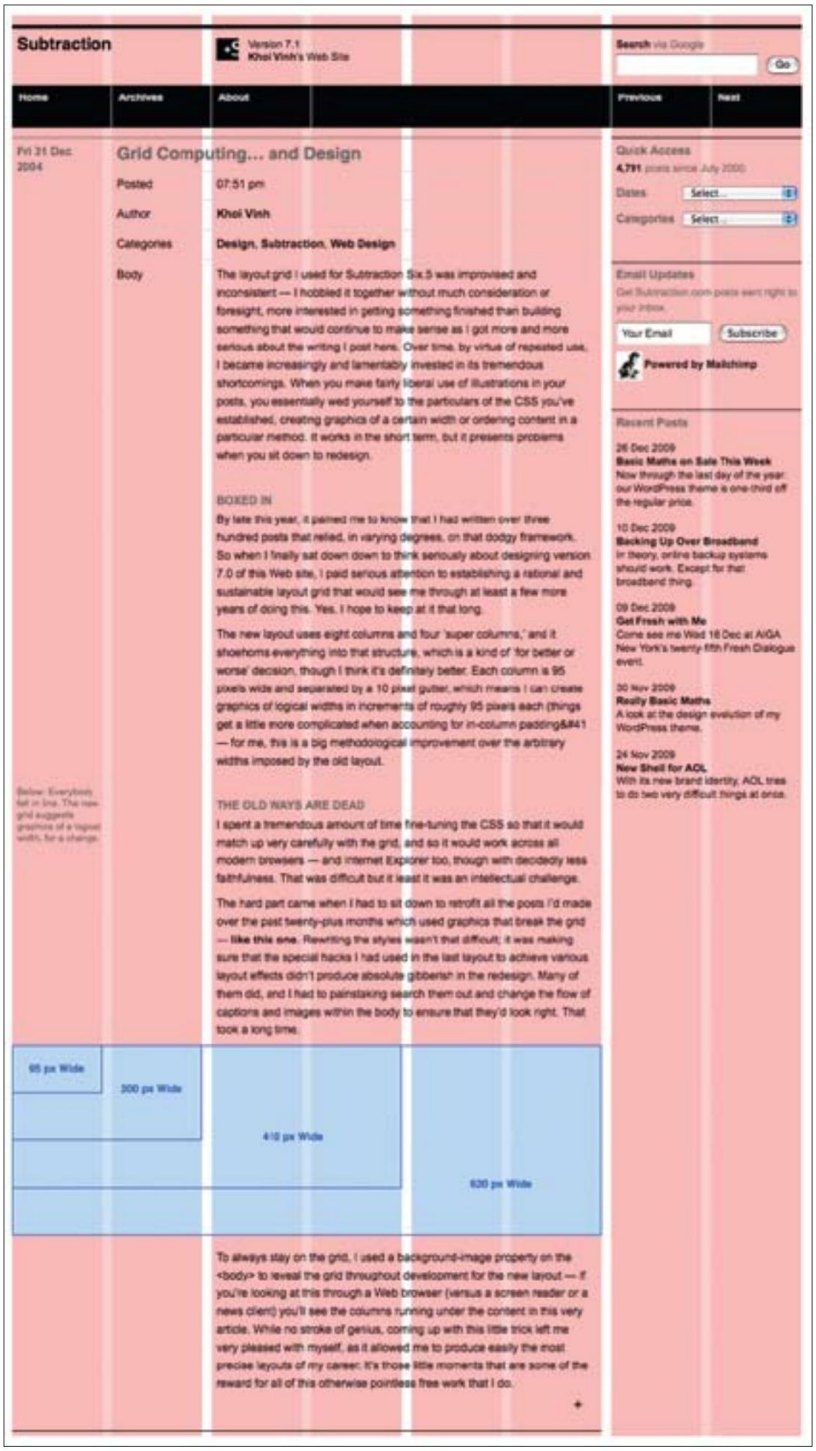
Diário, 1996. Designers: Ciano, Berlim. *Nas páginas desta revista experimental, colunas compactas de texto justificado são empurradas para as margens externas. Ao marcar os parágrafos com símbolos em vez de recuos e quebras de linha, os designers maximizaram a densidade do campo de texto.*

Cabeçalhos, números de página e imagens são canais estreitos cortados em uma parede sólida de texto.

As notas de rodapé também são tratadas como blocos justificados, girados 90 graus contra a textura do página.

Machine Translated by Google

grade multicolunas

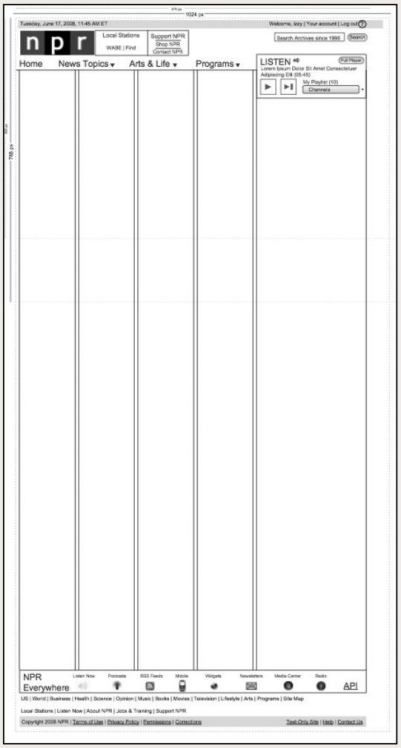


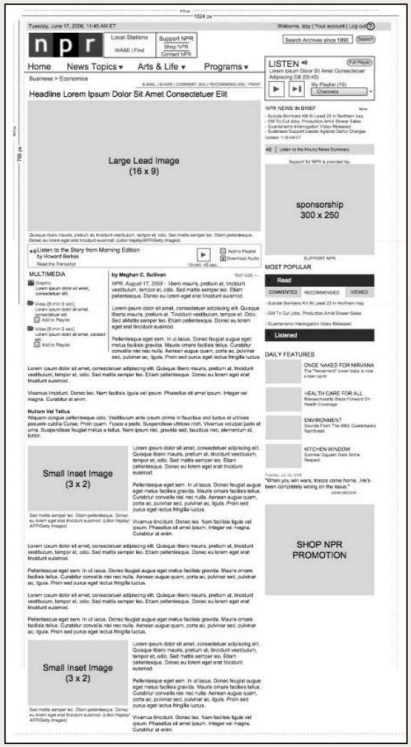
Machine Translated by Google

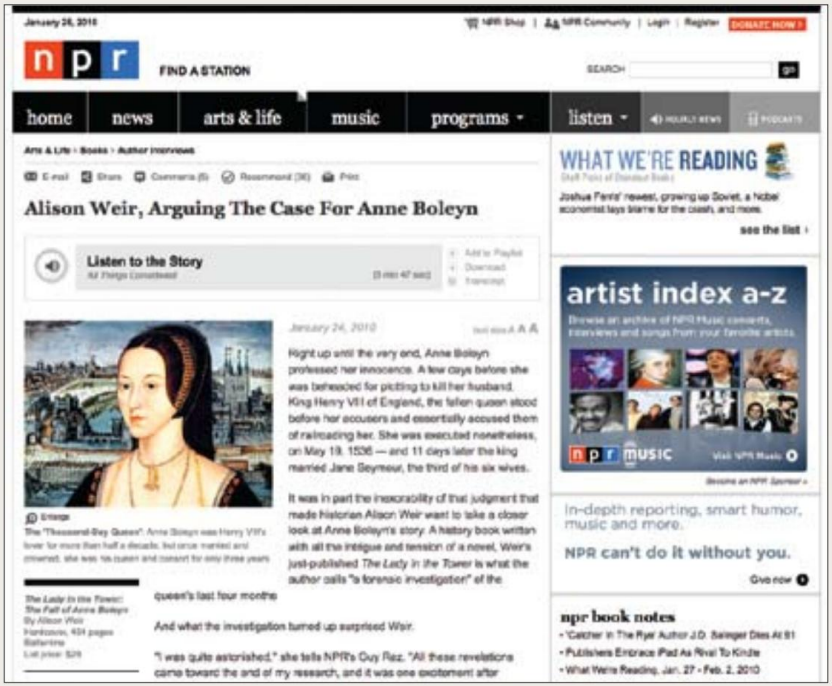
Site de subtração, 2008. Designer: Khoi Vinh. *Embora inúmeros sites sejam divididos em três ou mais colunas, uma grade totalmente funcional deve permitir que alguns componentes "quebrem a grade" cruzando várias colunas dentro de uma área de conteúdo. As generosas faixas de espaço em branco nas páginas da Web de Vinh libertam o olhar da desordem implacável, ao mesmo tempo que enfatizam a estrutura da grade subjacente. Vinh às vezes usa uma grade como imagem de fundo para verificar os alinhamentos enquanto trabalha.*

Machine Translated by Google

grade multicolunas





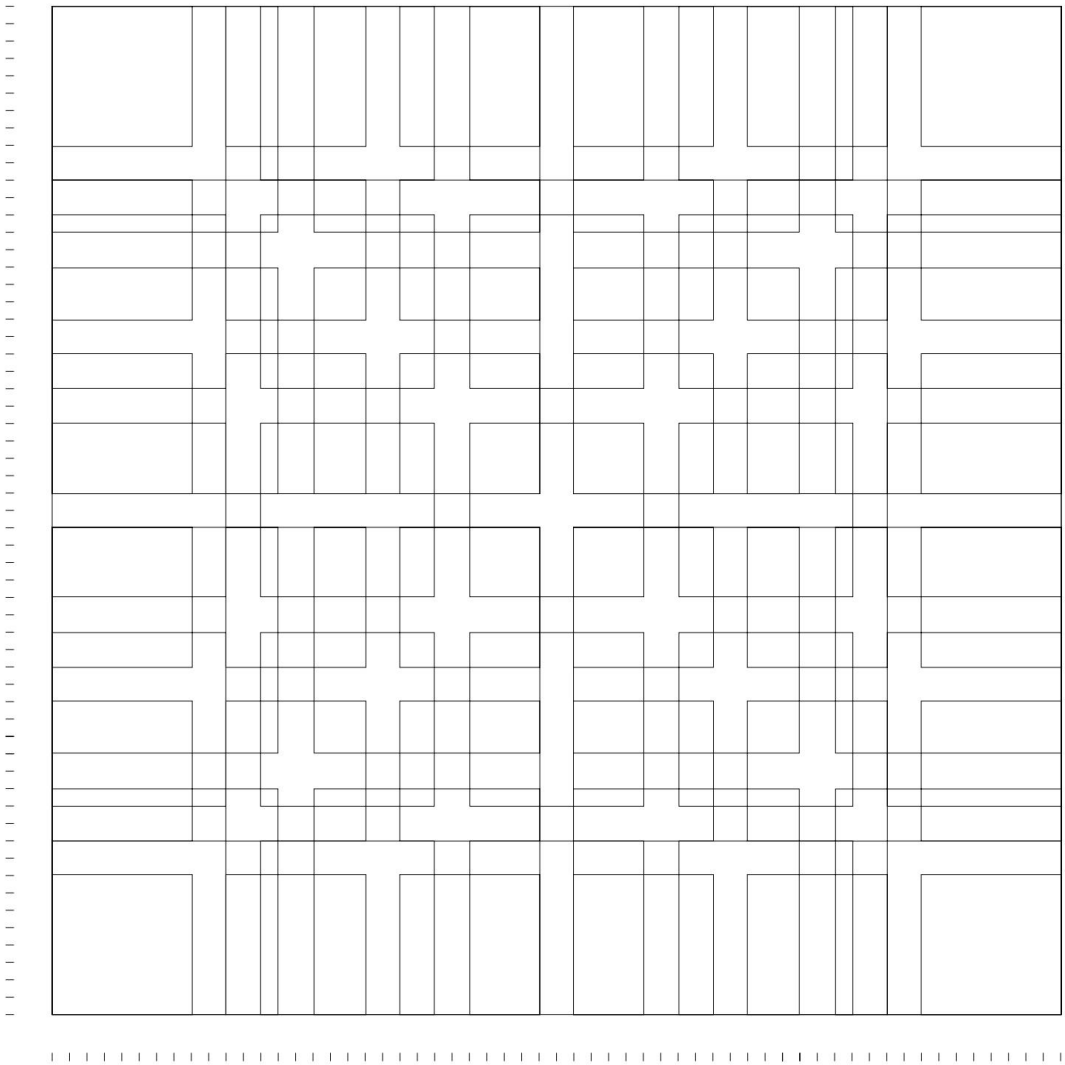


Site npr.org, 2009–10.
Designer: equipe da NPR (Darren Mauro, Jennifer Sharp, Callie Neylan, David Wright, Brian Ingles, K. Libner, Scott Stroud). *O processo de web design normalmente começa com o design de uma grade e estruturas de arame que descrevem páginas típicas. Os detalhes visuais, como escolha de tipo, hierarquia e estilo dos elementos de navegação, são adicionados posteriormente. O site possui oito modelos de páginas, cada um projetado para uma situação editorial dife*

Machine Translated by Google

a nova república Revista online, 2009. *A página inicial desta revista online utiliza uma grade de três colunas para fornecer aos leitores links diretos para uma vasta quantidade de conteúdo editorial. Cada seção de opinião tem seus próprios logotipos, projetados para refletir o tom literário da marca como um todo.*

Machine Translated by Google



largura da linha atual: 0,25 pt

projetando programas Diagrama de grade, 1963 (redesenhado).
Designer: Karl Gerstner. Editora: Arthur Niggli, Zurique.

Esta grade quadrada consiste em seis colunas verticais e seis módulos horizontais, sobrepostos por grades de uma, duas, três e quatro unidades. Verticalmente, a grade é regida por uma medida de 10 pontos, que determinaria o espaçamento do tipo entre linha de base e linha de base.

Machine Translated by Google

dividindo a página em unidades verticais e horizontais

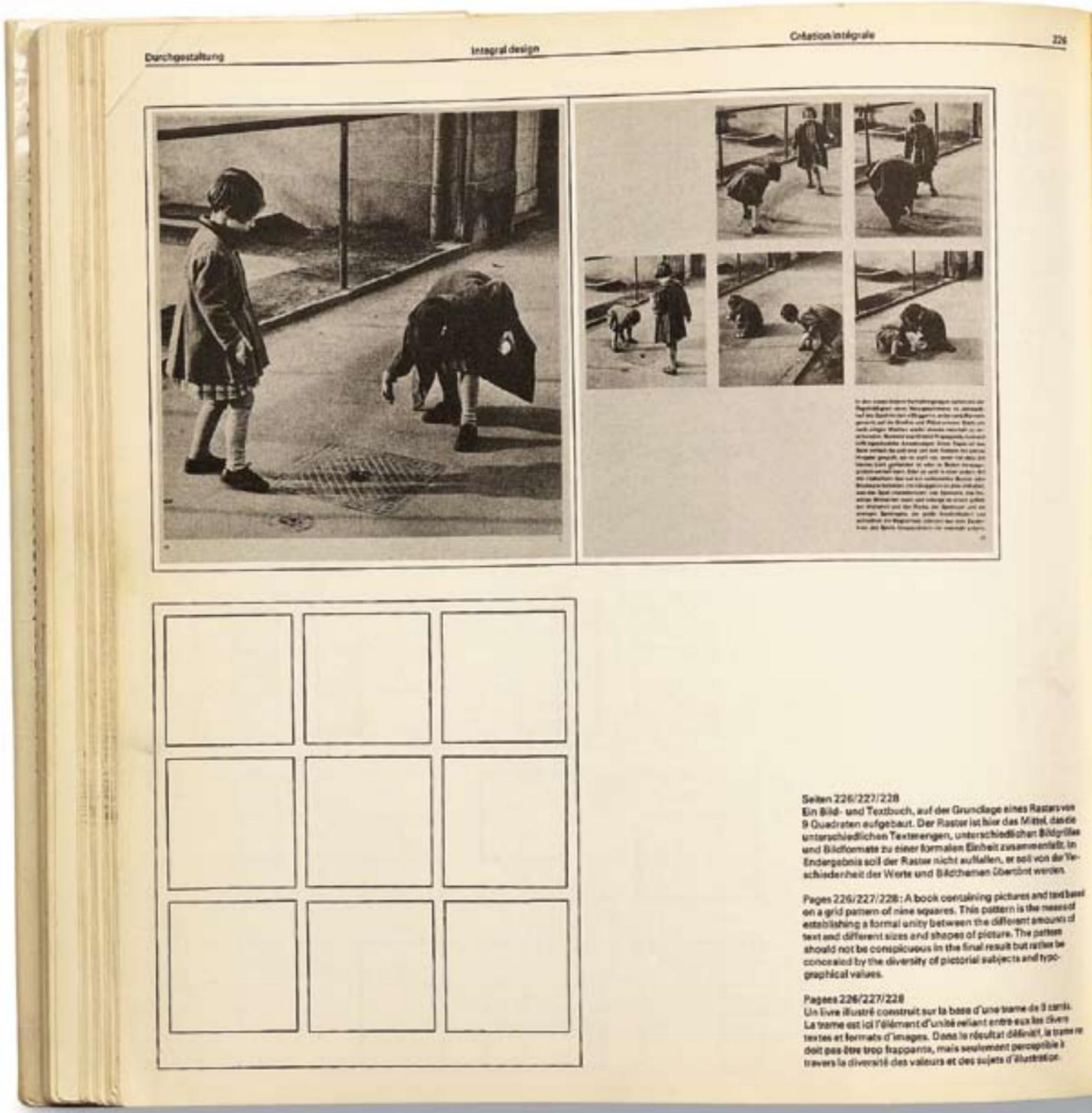
Esta grade modular possui quatro colunas e quatro linhas. Uma imagem ou bloco de texto pode ocupar um ou mais módulos.

Variações infinitas são possíveis.

Uma *grade modular* possui divisões horizontais consistentes de cima para baixo, além de divisões verticais da esquerda para a direita. Esses módulos controlam o posicionamento e o corte de imagens e também de texto. Nas décadas de 1950 e 1960, designers gráficos suíços, incluindo Gerstner, Ruder e Müller-Brockmann, desenvolveram sistemas de grade modulares como o mostrado aqui.

Machine Translated by Google

grade modular



Durchgestaltung

Integral design

Création intégrale

226

Seiten 226/227/228
Ein Bild- und Textbuch, auf der Grundlage eines Rasters von 9 Quadraten aufgebaut. Der Raster ist hier das Mittel, dadie unterschiedlichen Textmengen, unterschiedlichen Bildgrößen und Bildformate zu einer formalen Einheit zusammenfaßt. Im Endergebnis soll der Raster nicht auffallen, er soll von der Verschiedenheit der Werte und Bildthemen überlöst werden.

Pages 226/227/228: A book containing pictures and text based on a grid pattern of nine squares. This pattern is the means of establishing a formal unity between the different amounts of text and different sizes and shapes of picture. The pattern should not be conspicuous in the final result but rather be concealed by the diversity of pictorial subjects and typographical values.

Pagees 226/227/228
Un livre illustré construit sur la base d'une trame de 9 carrés. La trame est ici l'élément d'unité reliant entre eux les divers textes et formats d'images. Dans le résultat définitif, la trame ne doit pas être trop frappante, mais seulement perceptible à travers la diversité des valeurs et des sujets d'illustration.

Machine Translated by Google

Livro de tipografia, 1967. Designer e autor: Emil Ruder. Editora: Arthur Niggli, Zurique. Fotografia: Dan Meyers. *Neste texto de design clássico, Emil Ruder demonstra o uso de uma grade modular.*

Machine Translated by Google

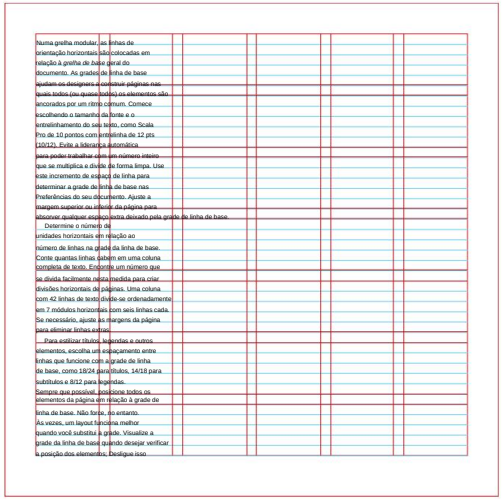
Grades modulares são criadas posicionando linhas-guia horizontais em relação a uma *grade de linha de base* que rege todo o documento. As grades de linha de base servem para ancorar todos (ou quase todos) os elementos do layout em um ritmo comum. Crie uma grade de linha de base escolhendo o tamanho da fonte e o entrelinhamento do seu texto, como Scala Pro de 10 pontos com entrelinha de 12 pts (10/12). Evite a liderança automática para poder trabalhar com números inteiros que se multiplicam e dividem de forma limpa. Use este incremento de espaço entre linhas para definir a grade de linha de base nas preferências do seu documento.
Ajuste a margem superior ou inferior da página para absorver qualquer espaço deixado pela grade de linha de base.

Determine o número de unidades de páginas horizontais em relação ao número de linhas na sua grade de linha de base. Conte quantas linhas cabem em uma coluna completa de texto e escolha um número que

divide uniformemente na contagem de linhas para criar divisões horizontais de página. Uma coluna com quarenta e duas linhas de texto divide-se ordenadamente em sete módulos horizontais com seis linhas cada. Se a contagem de linhas não for divisível, ajuste as margens superior e/ou inferior da página para absorver as linhas restantes.

Para estilizar títulos, legendas e outros elementos, escolha um espaçamento entre linhas que funcione com a grade de linha de base, como 18/24 para títulos, 14/18 para subtítulos e 8/12 para legendas. Os web designers podem escolher incrementos semelhantes (altura da linha em CSS) para criar folhas de estilo com linhas de base bem coordenadas.

Sempre que possível, posicione todos os elementos da página em em relação à grelha de referência. Não force, no entanto. Às vezes, um layout funciona melhor quando você substitui a grade. Visualize a grade da linha de base quando desejar verificar a posição dos elementos; desligue-o quando for uma distração.



grade de linha de base *No InDesign, defina a grade de linha de base na janela Preferências> Grades e guias. Crie divisões horizontais em Layout>Criar Guias. Faça com que as guias horizontais correspondam às linhas de base do texto principal da página, escolhendo um número de linhas que se divida igualmente no número de linhas de uma coluna completa de texto.*

alerta nerd: Trabalhando no InDesign, você pode fazer seus quadros de texto automaticamente alinhar com a grade da linha de base. Vá para Objeto>Opções de quadro de texto>Opções de linha de base e escolha Entrelinhamento. Se o entrelinha (espaçamento entre linhas) for 12 pts, a primeira linha de base cairá 12 pts do topo do quadro de texto.

melhores quadros de texto *A primeira linha do texto começa 12 pontos a partir do topo do quadro de texto. Na configuração padrão, a primeira linha é posicionada de acordo com a altura da tampa.*

Machine Translated by Google

Título principal

32/48 pt Scala Sans Pro Bold

Subtítulo

18/24 Scala Sans Pro Itálico

grades de linha de base

criar um ritmo comum

As legendas e outros detalhes são estilizados para coordenar com a grade da linha de base dominante.

As grades modulares são criadas posicionando diretrizes horizontais em relação a uma *grade de linha de base* que rege todo o documento. As grades de linha de base servem para ancorar todos (ou quase todos) os elementos em um ritmo comum.

Crie uma grade de linha de base escolhendo o tamanho da fonte e o entrelinhamento do seu texto, como Scala Pro de 10 pontos com entrelinha de 12 pts (10/12). Evite a liderança automática para poder trabalhar com números inteiros que se multiplicam e dividem de forma limpa. Use este incremento de espaço entre linhas para definir a grade de linha de base nas preferências do seu documento. Ajuste a margem superior ou inferior da página para absorver qualquer espaço deixado pela grade de linha de base.

Determine o número de unidades de páginas horizontais em relação ao número de linhas na linha de base grade. Conte quantas linhas cabem em uma coluna completa de texto e escolha um número que se divida facilmente na contagem de linhas para criar divisões horizontais de página. Uma coluna com quarenta e duas linhas de texto divide-se ordenadamente em sete módulos horizontais com seis linhas cada. Se a contagem de linhas não for divisível, ajuste a parte superior e/ou margens inferiores da página para absorver as linhas restantes.

Para estilizar títulos, legendas e outros elementos, escolha um espaçamento entre linhas que funcione com a grade de linha de base, como 18/24 para títulos, 14/18 para subtítulos e 8/12 para legendas.

(Web designers podem escolher incrementos semelhantes (altura da linha) para criar folhas de estilo com linhas de base coordenadas.)

Sempre que possível, posicione todos os elementos da página em relação à grade de linha de base. Não force, no entanto. Às vezes, um layout funciona melhor quando você substitui a grade. Visualize a grade da linha de base quando desejar verificar a posição dos elementos; desligue-o quando for uma distração.

InDesign, defina a grade da linha de base em a janela Preferências> Grades e Guias. Crie divisões horizontais em Layout>Criar Guias. Faça com que as guias horizontais correspondam às linhas de base do texto principal da página, escolhendo um número de linhas que se divida igualmente no número de linhas de uma coluna completa de texto.

Trabalhando no InDesign, você pode fazer

Rubrica

9/12 Scala Sans Pro Itálico

Texto principal:

10/12 Escala Pro.
Esta medida determina

a grade de linha de base.

Machine Translated by Google

grade modular

design como se você se importasse Livro, 2006.

Designers: Paul Carlos, Urshula Barbour,

Katharina Seifert e Farha Khan/Pure + Aplica

Autores: Arquitetura para a Humanidade, Kat

e Cameron Sinclair. *O design deste livro usa u*

s de n ula ara or ar nteú c lex

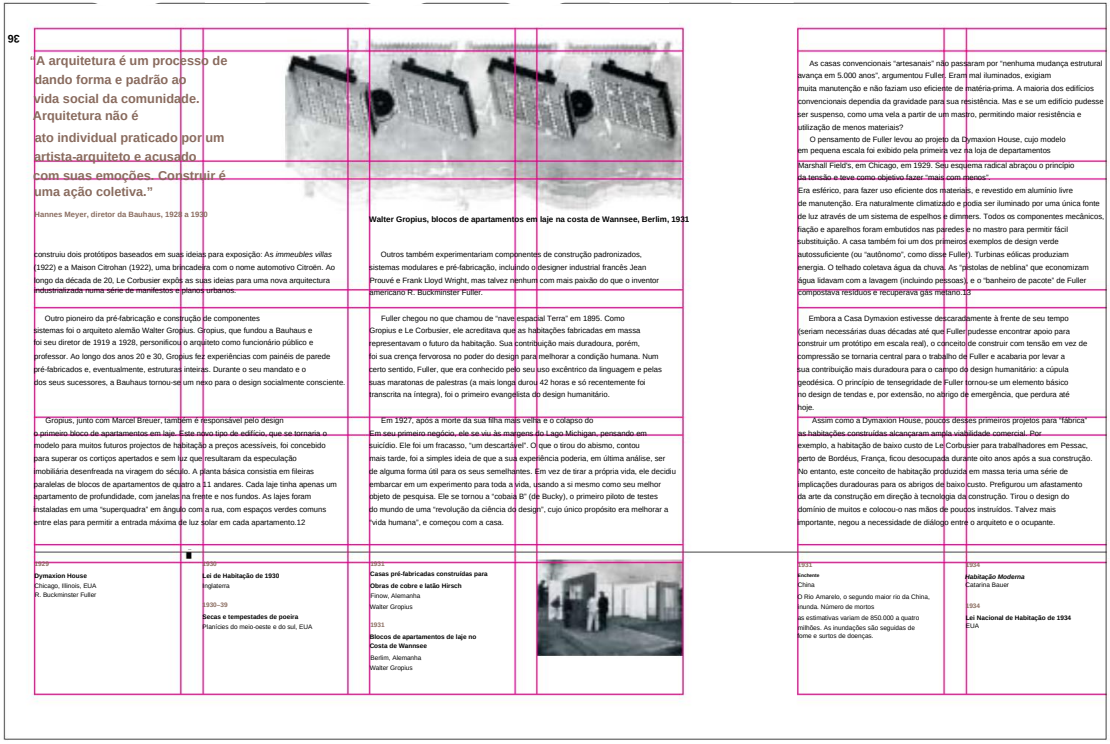
a aginas sã ensas m o cor al, end e,

imagens, e nq ão outros apre tografia sem margens

repleto de declarações curtas e as contundentes.

ISBN 1-933045-2

A maior face
humana hoje é a de



36

"A arquitetura é um processo de dando forma e padrão ao vida social da comunidade. Arquitetura não é ato individual praticado por um artista-arquiteto e acusado com suas emoções. Construir é uma ação coletiva."

Hannes Meyer, diretor da Bauhaus, 1928 a 1930

construiu dois protótipos baseados em suas ideias para exposição: As *immeubles villas* (1922) e a Maison Citrohan (1922), uma brincadeira com o nome automotivo Citroën. Ao longo da década de 20, Le Corbusier expôs as suas ideias para uma nova arquitectura industrializada numa série de manifestos e planos urbanos.

Outro pioneiro da pré-fabricação e construção de componentes sistemas foi o arquiteto alemão Walter Gropius. Gropius, que fundou a Bauhaus e foi seu diretor de 1919 a 1928, personificou o arquiteto como funcionário público e professor. Ao longo dos anos 20 e 30, Gropius fez experiências com painéis de parede pré-fabricados e, eventualmente, estruturas inteiras. Durante o seu mandato e o dos seus sucessores, a Bauhaus tornou-se um nexo para o design socialmente consciente.

Gropius, junto com Marcel Breuer, também é responsável pelo design o primeiro bloco de apartamentos em laje. Este novo tipo de edifício, que se tornaria o modelo para muitos futuros projectos de habitação a preços acessíveis, foi concebido para superar os cortiços apertados e sem luz que resultaram da especulação imobiliária desenfreada na viragem do século. A planta básica consistia em fileiras paralelas de blocos de apartamentos de quatro a 11 andares. Cada laje tinha apenas um apartamento de profundidade, com janelas na frente e nos fundos. As lajes foram instaladas em uma "superquadra" em ângulo com a rua, com espaços verdes comuns entre elas para permitir a entrada máxima de luz solar em cada apartamento.12

Walter Gropius, blocos de apartamentos em laje na costa de Wannsee, Berlim, 1931

Outros também experimentariam componentes de construção padronizados, sistemas modulares e pré-fabricação, incluindo o designer industrial francês Jean Prouvé e Frank Lloyd Wright, mas talvez nenhum com mais paixão do que o inventor americano R. Buckminster Fuller.

Fuller chegou no que chamou de "nave espacial Terra" em 1895. Como Gropius e Le Corbusier, ele acreditava que as habitações fabricadas em massa representavam o futuro da habitação. Sua contribuição mais duradoura, porém, foi sua crença fervorosa no poder do design para melhorar a condição humana. Num certo sentido, Fuller, que era conhecido pelo seu uso excêntrico da linguagem e pelas suas maratonas de palestras (a mais longa durou 42 horas e só recentemente foi transcrita na íntegra), foi o primeiro evangelista do design humanitário.

Em 1927, após a morte da sua filha mais velha e o colapso do Em seu primeiro negócio, ele se viu às margens do Lago Michigan, pensando em suicídio. Ele foi um fracasso, "um descartável". O que o tirou do abismo, contou mais tarde, foi a simples ideia de que a sua experiência poderia, em última análise, ser de alguma forma útil para os seus semelhantes. Em vez de tirar a própria vida, ele decidiu embarcar em um experimento para toda a vida, usando a si mesmo como seu melhor objeto de pesquisa. Ele se tornou a "cobaia B" (de Bucky), o primeiro piloto de testes do mundo de uma "revolução da ciência do design", cujo único propósito era melhorar a "vida humana", e começou com a casa.

As casas convencionais "artesanais" não passaram por "nenhuma mudança estrutural avança em 5.000 anos", argumentou Fuller. Eram mal iluminados, exigiam muita manutenção e não faziam uso eficiente de matéria-prima. A maioria dos edifícios convencionais dependia da gravidade para sua resistência. Mas e se um edifício pudesse ser suspenso, como uma vela a partir de um mastro, permitindo maior resistência e utilização de menos materiais?

O pensamento de Fuller levou ao projeto da Dymaxion House, cujo modelo em pequena escala foi exibido pela primeira vez na loja de departamentos Marshall Field's, em Chicago, em 1929. Seu esquema radical abraçou o princípio da tensão e teve como objetivo fazer "mais com menos". Era esférico, para fazer uso eficiente dos materiais, e revestido em alumínio livre de manutenção. Era naturalmente climatizado e podia ser iluminado por uma única fonte de luz através de um sistema de espelhos e dimmers. Todos os componentes mecânicos, fiação e aparelhos foram embutidos nas paredes e no mastro para permitir fácil substituição. A casa também foi um dos primeiros exemplos de design verde autossuficiente (ou "autônomo", como disse Fuller). Turbinas eólicas produziam energia. O telhado coletava água da chuva. As "pistolas de neblina" que economizam água lidavam com a lavagem (incluindo pessoas), e o "banheiro de pacote" de Fuller compostava resíduos e recuperava gás metano.13

Embora a Casa Dymaxion estivesse descaradamente à frente de seu tempo (seriam necessárias duas décadas até que Fuller pudesse encontrar apoio para construir um protótipo em escala real), o conceito de construir com tensão em vez de compressão se tornaria central para o trabalho de Fuller e acabaria por levar a sua contribuição mais duradoura para o campo do design humanitário: a cúpula geodésica. O princípio de tensegridade de Fuller tornou-se um elemento básico no design de tendas e, por extensão, no abrigo de emergência, que perdura até hoje.

Assim como a Dymaxion House, poucos desses primeiros projetos para "fábrica" as habitações construídas alcançaram ampla viabilidade comercial. Por exemplo, a habitação de baixo custo de Le Corbusier para trabalhadores em Pessac, perto de Bordéus, França, ficou desocupada durante oito anos após a sua construção. No entanto, este conceito de habitação produzida em massa teria uma série de implicações duradouras para os abrigos de baixo custo. Prefigurou um afastamento da ante da construção em direção à tecnologia da construção. Tirou o design do domínio de muitos e colocou-o nas mãos de poucos instruídos. Talvez mais importante, negou a necessidade de diálogo entre o arquiteto e o ocupante.

R. Buckminster Fuller com um
Instituto Buckminster Fuller

De repente, uma casa poderia ser o arquiteto que se reunia

Habitação Fabricada
Entretanto, no resto da arquitectura, um automóvel muito diurno tornou-se comum e passou a ser habitações. Com a caixa barata e portátil, é um passo lógico. Em 1936, Wally era revestido de aço e aerodinâmico. Embora o Airstream tivesse designs como o Durha influentes.1

O Durha não apenas imitou o estilo de um golpe

1929
Dymaxion House
Chicago, Illinois, EUA
R. Buckminster Fuller

1930
Lei de Habitação de 1930
Inglaterra

1930–39
Secas e tempestades de poeira
Planícies do meio-oeste e do sul, EUA

1931
Casas pré-fabricadas construídas para
Obras de cobre e latão Hirsch
Finow, Alemanha
Walter Gropius

1931
Blocos de apartamentos de laje no
Costa de Wannsee
Berlim, Alemanha
Walter Gropius

1931
Inundação
China
O Rio Amarelo, o segundo maior rio da China, inunda. Número de mortos
as estimativas variam de 850.000 a quatro milhões. As inundações são seguidas de fome e surtos de doenças.

1934
Habitação Moderna
Catarina Bauer

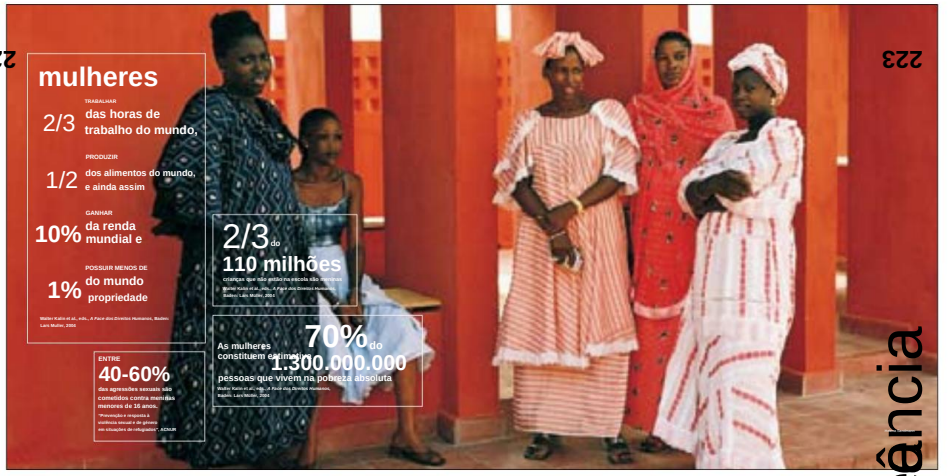
1934
Lei Nacional de Habitação de 1934
EUA

1936
Clipper de fluxo de ar
Los Angeles, Califórnia, EUA
Wally Byam

1937
Lei de Habitação de 1937
EUA

0-01 p032-055_History_Essay_01.indd 36-37

Machine Translated by Google



2-09 p220-221_STATS_Women.indd 220-223

Boa para emergência

Leve
Tenda de Emergência

Localização_Vários
Data_2002 – presente
Organização_Escritório do Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR)
Fim client_Refugees, populações deslocadas internamente
Consultor de design_Ghassem Fardanesh
Fabricante_N. Sheikh Noor-ud-Din & Sons (Pvt.) Limited, Lahore, Paquistão
Custo por unidade_Aprox. $ 100 Área_170 pés quadrados/ 16,5 m² **Ocupação_4–6** pessoas
Dimensões_16 x 9,0 x 6,0 pésl5,3 x 3 x 2,1 m
Peso_96 lb./41,5 kg

Nos países devastados pela guerra
e nas zonas devastadas por catástrofes,
a presença das tendas do ACNUR
é um dos primeiros sinais de ajuda.

Os designers tentaram repensar esta tenda básica durante décadas. Tudo, desde estruturas pré-fabricadas até contêineres de transporte e yurts de poliuretano, foi sugerido ou tentado. Mas, como a agência aprenta educadamente no seu guia sobre materiais de emergência, até à data nenhum destes sistemas se revelou eficaz em situações de refugiados.
A maioria falha simplesmente porque outros arranjos de abrigo de emergência tenda são feitos antes mesmo de esses sistemas chegarem. Alguns as alternativas de tendas são consideradas "demasiado permanentes", tornando-se difíceis de instalar nas comunidades de acolhimento e criando menos incentivos para um refugiado regressar a casa. Outros são difíceis ou dispendiosos de replicar.

Mas nos últimos anos tem havido uma sensação crescente dentro da agência de que o design da tenda familiar padrão poderia e deveria ser radicalmente reformulado. Na maioria das emergências, a agência envia primeiro as lonas plásticas. Dependendo da dimensão e complexidade da crise, esta cobertura pode ser a resposta de primeira e última escurso.
No entanto, nos casos em que os materiais locais não estão disponíveis para a construção de estruturas mais permanentes, onde as famílias não conseguem encontrar abrigo na comunidade ou são deslocadas por longos períodos de tempo, o ACNUR fornece alternativas mais duradouras - normalmente um tipo de cumeeira ou um poste central. -tenda dupla feita de lona. No entanto, estas tendas de lona não são apenas pesadas, difíceis de transportar e dispendiosas de transportar, mas porque a lona apodrece, deterioram-se rapidamente e não podem ser armazenadas durante longos períodos. Desgaste do material enfraquecido no campo reduz significativamente a vida útil do abrigo.

Em 2002, o ACNUR começou a testar um novo design para a tenda familiar básica que envieva regularmente para zonas de crise. A agência

A nova Emergência Leve do ACNUR
Testes em uso em Mesaliéon, Sumatra Ocidental, após a tsunami no Oceano Índico em 2006
c. 1 Photo/Jim Hoch

1-02 p060-063_Peso leve.indd 60-61

Boa para abrigo

GripClips

Localização_Vários
Data_1975 – presente
Designer_Robert Gillis
Fabricante_Sistemas **de Abrigo**
Custo_$8–10 (conjunto de 4)

Seria seguro dizer que poucas
pessoas conhecem melhor os meandros
das tendas do que Robert Gillis.

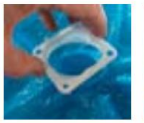
Ele não apenas projetou a primeira barraca geodésica para mochilas, baseada em Buckminster Fuller, para a The North Face na década de 1970, mas ele também viveu em uma coleção de tendas (com sua esposa e três filhos) há mais de 20 anos – todas elas projetadas por ele mesmo, incluindo a tenda que abrigava a máquina de lavar da família.

Embora muitas das inovações em tendas de Gillis resultaram de esforços para melhorar as suas próprias condições de vida, desde o início ele viu o potencial para traduzir as suas ideias para abrigos de emergência - em particular usando as lonas de plástico que se tornaram um padrão

componente de projetos de socorro. No entanto, trabalhar com lonas plásticas significava encontrar uma maneira de "segurá-las". Gillis explica: "Foi difícil unir o material sem perfurá-lo. Mas perfurá-lo é uma má ideia porque
o enfraquece. O material deteriora-se menos se você não o machuca. O designer passou mais de 10 tentativas diferentes antes chegando ao GripClip, um pequeno fecho de plástico que se prende a qualquer tipo de cobertura e amarra para um quadro.

A redução do abrigo ao seu elemento mais fundamental, a ligação entre a cobertura e o suporte, permitiu a Gillis conceber uma série de tendas, desde um kit básico de estrutura de abrigo até estruturas de cúpula mais elaboradas.

Os clipes também ofereciam outra vantagem: permitiam uma variedade de formatos. Considerando que a maioria das agências de ajuda humanitária distribuem tendas em forma de túnel porque a estrutura pode ser coberta



com uma grande folha de material, estas tendas são menos estáveis ao vento do que as tendas em forma de cúpula. Usando GripClips, Gillis descobriu que era capaz de colocar camadas em telhas para criar uma estrutura mais estável que também evitaria chuva. "E eu não tive que costurar ou soldar a quente
itro ou algo assim", lembra ela. "Aqui estava a coisa perfeita: foi totalmente manualmoo."

Mais recentemente, Gillis concentrou-se na criação de clipes e fixadores para fixar folhas de plástico a telhados, estruturas, subsações ou compensados, permitindo que as famílias transformassem estruturas danificadas em casas de transição enquanto reconstroi.

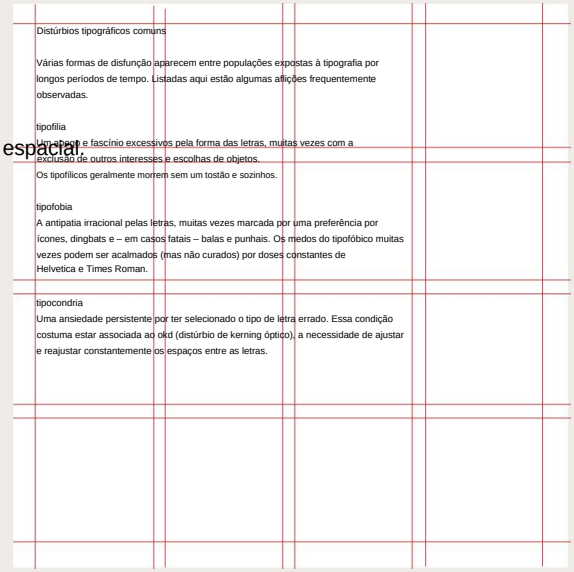
opposite
Um GripClip, preso a uma peça transversal da estrutura, mantido de dentro de um abrigo. As peças da moldura são protegido com filme plástico.

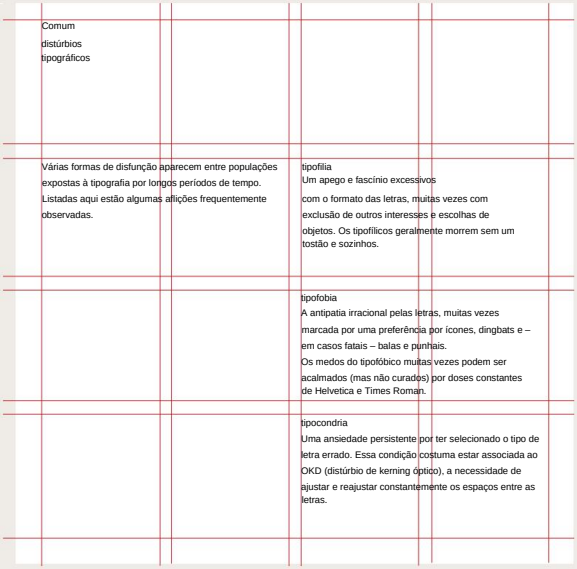
above
As duas peças plásticas do GripClip são projetadas para serem torcidas juntas com um pedaço de folha entre elas. O clipe em si pode ser preso a uma estrutura com braçadeiras de plástico, corda ou tubo.

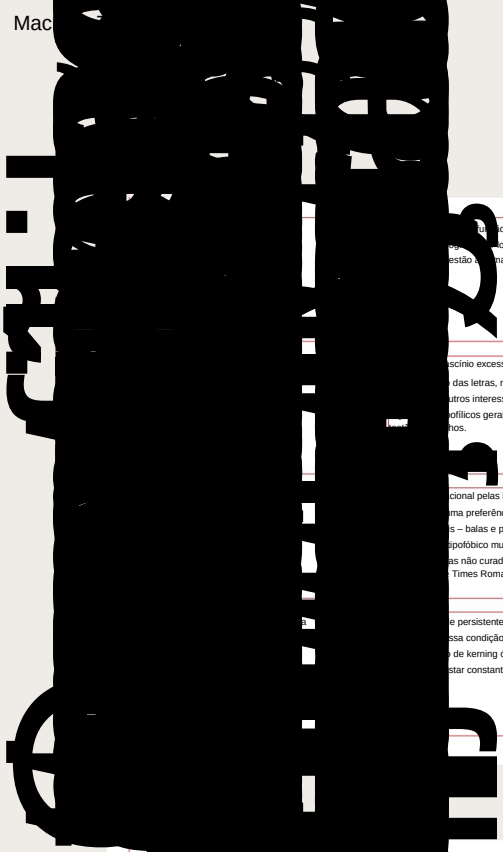
below
Robert Gillis dentro de uma tenda construída com GripClips.
Todas as fotografias © www.domestic.com

1-04 p068-069_GripClips.indd 68-69 12/1/2009 15:29:16

Use uma grade modular para organizar um texto de todas as maneiras possíveis. Ao empregar apenas um tamanho de tipo e alinhamento à esquerda apenas, você construirá uma hierarquia tipográfica exclusivamente por meio de arranjo espacial. Para tornar o projeto mais complexo, comece adicionando variáveis como peso, tamanho e alinhamento.







ao aparecem entre populações
es
ongos períodos de tempo.
estão
mas aflições frequentemente

ascínio excessivos
o das letras, muitas vezes com
utros interesses e escolhas de
ofílicos geralmente morrem sem um
hos.

cional pelas letras, muitas vezes
ma preferência por ícones, dingbats e –
s – balas e punhais.
ipofóbico muitas vezes podem ser
as não curados) por doses constantes
Times Roman.

e persistente por ter selecionado o tipo de
essa condição costuma estar associada ao
o de kerning óptico), a necessidade de
star constantemente os espaços entre as

Comum

distúrbios
tipográficos

tipofilia

tipofobia

tipocondria

Várias formas de
disfunções aparecem
entre populações
expostas à
tipografia por longos
períodos de tempo. Listados
aqui estão vários
aflições freqüentemente
observadas.

Um excesso
apego e fascínio pelo
formato das letras,
muitas vezes com exclusão
de
outros interesses e
escolhas de objetos.
Os tipofílicos geralmente
morrem sem um tostão
e sozinhos.

A antipatia irracional
de formas de letras,
muitas vezes
marcadas por uma
preferência por ícones, dingbats
em casos fatais - balas
e adagas.
Os medos do
Typhophobe muitas vezes
pode ser acalmado
(mas não curado) por
doses constantes de Helvetica
e Times Roman.

Uma ansiedade
persistente que se selecionou
o tipo de letra errado.
Esta condição é
frequentemente
associado ao OKD
(distúrbio de kerning
óptico), a necessidade
de ajustar e reajustar
constantemente os
espaços entre as letras.

de disfunção aparecem entre populações
ografia por longos períodos de tempo.
estão algumas aflições frequentemente

tipocondria

Distúrbios
tipográficos
comuns

Comum

distúrbios
tipográficos

Várias formas de disfunção aparecem entre populações
expostas à tipografia por longos períodos de tempo.
Listadas aqui estão algumas aflições frequentemente
observadas.

Um apego e fascínio excessivos
com o formato das letras, muitas vezes com
exclusão de outros interesses e escolhas de
objetos. Os tipofílicos geralmente morrem sem um
tostão e sozinhos.

A antipatia irracional pelas letras, muitas vezes
marcada por uma preferência por ícones, dingbats e –
em casos fatais – balas e punhais.
Os medos do tipofóbico muitas vezes podem ser
acalmados (mas não curados) por doses constantes
de Helvetica e Times Roman.

Uma ansiedade persistente por ter selecionado o
tipo de letra errado. Essa condição costuma estar
associada ao okd (distúrbio de kerning óptico), a
necessidade de ajustar e reajustar constantemente
os espaços entre as letras.

Machine Translated by Google

tabelas de dados

O design de tabelas e gráficos é uma área rica da prática tipográfica. Numa tabela de dados, a grade adquire significado semântico.
Colunas e linhas contêm diferentes tipos de conteúdo que os leitores podem verificar e comparar rapidamente. Os designers (e os padrões de software) muitas vezes enfatizam demais a grade linear de uma tabela, em vez de permitir que a tipografia comande a página e demarque seu próprio território. À medida que as colunas de texto se alinham visualmente, elas criam linhas de grade implícitas na página ou na tela.

ACCOUNT	ACCOUNT NAME	TOTAL FOR ACCO
101001	Instructional Supplies	$3,65
101002	Office Supplies	$46
102004	Equipment - Non-Capital	$1,28
105009	Travel-Conference Fees	$56
110004	Miscellaneous Entertainment	$8
114006	Postage/Shipping-Local Courier	$21
151108	Temp Staff-Contractual	$7
151181	Honoraria-Critics/Vis Artist	$1,00
	DEPARTMENTAL EXPENDITURES	$7,35

tipo crime: prisão de dados *As regras e caixas usadas nos dados as tabelas devem iluminar as relações entre os dados, e não prender cada entrada dentro de uma célula fortemente protegida.*

Train No.	3701	XM 3301	3801	A 67	3 3803	3 3201	A3 51	3 3703	3 3807	3 3203	A3 61	3 3809	A3 47	3 3901	3 3811	3 3903	3 3813	3205	3815	3817	3819	3207	3821	3823	3825	3209	3827	3829	3831
New York, N.Y.	A.M. 12.10	A.M. 12.40	A.M. 1.30	A.M. 3.52	A.M. 4.50	A.M. 6.10	A.M. 6.25	A.M. 6.35	A.M. 6.50	A.M. 7.10	A.M. 7.30	A.M. 7.33	A.M. 7.45	A.M. 7.50	A.M. 8.05	A.M. 8.25	A.M. 8.40	A.M. 8.50	A.M. 9.10	A.M. 9.40	A.M. 10.10	A.M. 10.25	A.M. 10.40	A.M. 11.10	A.M. 11.40	A.M. 11.50	P.M. 12.10	P.M. 12.40	P.M. 1.10
Newark, N.J. P	12.24	12.55	1.44	4.07	5.04	6.24	6.38	6.49	7.04	7.24	7.45	7.47	7.59	8.04	8.19	8.39	8.54	9.04	9.24	9.54	10.24	10.39	10.54	11.24	11.54	12.04	12.24	12.54	1.24
North Elizabeth	....	....	....	....	....	....	....	....	....	7.30	....	....	....	8.10	....	....	....	....	....	....	....	....	....	....	....	....	....	....	....
Elizabeth	12.31	1.03	1.51	....	5.11	6.31	....	6.56	7.11	7.32	....	7.54	....	8.13	8.26	8.46	9.01	9.11	9.31	10.01	10.31	10.46	11.01	11.31	12.01	12.11	12.31	1.01	1.31
Linden	12.36	....	1.56	....	5.16	6.36	....	7.01	7.15	7.37	....	7.59	....	8.18	8.31	8.51	9.06	....	9.36	10.06	10.36	....	11.06	11.36	12.06	....	12.36	1.06	1.36
North Rahway	....	....	....	....	....	....	....	7.03	....	7.39	....	....	....	8.20	8.33	8.54	....	....	....	....	....	....	....	....	....	....	....	....	....
Rahway	12.40	1.11	2.00	....	5.20	6.40	....	7.06	7.20	7.42	....	8.03	....	8.24	8.36	8.57	9.10	9.18	9.40	10.10	10.40	10.53	11.10	11.40	12.10	12.18	12.40	1.10	1.40
Metro Park (Iselin)	12.44	....	2.04	4.26	5.24	....	6.56	7.10	7.25	....	8.04	8.07	8.15	....	8.40	....	9.14	....	9.44	10.14	10.44	....	11.14	11.44	12.14	....	12.44	1.14	1.44
Metuchen	12.48	....	2.08	....	5.28	....	....	7.14	7.29	....	....	8.11	....	....	8.44	....	9.18	....	9.48	10.18	10.48	....	11.18	11.48	12.18	....	12.48	1.18	1.48
Edison	12.51	....	2.11	....	....	....	....	7.17	7.32	....	....	8.14	....	....	8.47	....	9.21	....	....	10.21	....	....	11.21	....	12.21	....	....	1.21	....
New Brunswick	12.55	....	2.15	....	5.35	....	7.05	7.21	7.35	....	....	8.18	8.25	....	8.50	....	9.25	....	9.54	10.25	10.54	....	11.25	11.54	12.25	....	12.54	1.25	1.54
Jersey Avenue	1.02	....	2.18	....	....	....	....	7.28	....	....	....	8.21	....	....	....	....	9.28	....	....	10.28	....	....	11.28	....	12.28	....	....	1.28	....
Princeton Jct. S	....	....	2.31	....	5.50	....	7.19	....	7.50	....	....	8.34	8.41	....	9.05	....	9.41	....	10.09	10.41	11.09	....	11.41	12.09	12.41	....	1.09	1.41	2.09
Trenton, N.J.	....	....	2.42	4.58	6.03	....	7.28	....	8.01	....	8.31	8.44	8.52	....	9.16	....	9.52	....	10.19	10.52	11.19	....	11.52	12.19	12.52	....	1.22	1.52	2.20

	am ●																												
New York, NY	12.10	12.40	1.30	3.52	4.50	6.10	6.25	6.35	6.50	7.10	7.30	7.33	7.45	7.50	8.05	8.25	8.40	8.50	9.10	9.40	10.10	10.25	10.40	11.10	11.40				
Newark, NJ[P]	12.24	12.55	1.44	4.07	5.04	6.24	6.38	6.49	7.04	7.24	7.45	7.47	7.59	8.04	8.19	8.39	8.54	9.04	9.24	9.54	10.24	10.39	10.54	11.24	11.54				
North Elizabeth										7.30	..	..	..	8.10	..	..	..	..	..	..	..	..	..	..	..				
Elizabeth	12.31	1.03	1.51	..	5.11	6.31	..	6.56	7.11	7.32	..	7.54	..	8.13	8.26	8.46	9.01	9.11	9.31	10.01	10.31	10.46	11.01	11.31	12.01				
Linden	12.36	..	1.56	..	5.16	6.36	..	7.01	7.15	7.37	..	7.59	..	8.18	8.31	8.51	9.06	..	9.36	10.06	10.36	..	11.06	11.36	12.06				
North Rahway								7.03	..	7.39	..	..	..	8.20	8.33	8.54	..	..	..	..	..	..	..	..	..				
Rahway	12.40	1.11	2.00	..	5.20	6.40	..	7.06	7.20	7.42	..	8.03	..	8.24	8.36	8.57	9.10	9.18	9.40	10.10	10.40	10.53	11.10	11.40	12.10				
Metro Park (Iselin)	12.44		2.04	4.26	5.24		6.56	7.10	7.25		8.04	8.07	8.15		8.40		9.14		9.44	10.14	10.44		11.14	11.44	12.14				
Metuchen	12.48		2.08	..	5.28		..	7.14	7.29		..	8.11	..		8.44		9.18		9.48	10.18	10.48		11.18	11.48	12.18				
Edison	12.51		2.11	..	..		..	7.17	7.32		..	8.14	..		8.47		9.21		..	10.21	..		11.21	..	12.21				
New Brunswick	12.55		2.15	..	5.35		7.05	7.21	7.35		..	8.18	8.25		8.50		9.25		9.54	10.25	10.54		11.25	11.54	12.25				
Jersey Avenue	1.02		2.18	..	..		..	7.28	..		..	8.21	..		..		9.28		..	10.28	..		11.28	..	12.28				
Princeton Junction[S]			2.31	..	5.50		7.19		7.50		..	8.34	8.41		9.05		9.41		10.09	10.41	11.09		11.41	12.09	12.41				
Trenton, NJ			2.42	4.58	6.03		7.28		8.01		8.31	8.44	8.52		9.16		9.52		10.19	10.52	11.19		11.52	12.19	12.52				
TRAIN NUMBER	3701	3301	3801		67	3803	3201	51	3703	3807	3203	61	3809	47	3901	3811	3903	3813	3205	3815	3817	3819	3207	3821	3823	3825				
NOTES		XM			▶	3	3	▶3	3	3	3	▶3	3	▶3	3	3	3	3											

trânsito de nova jersey, horário do corredor nordeste Cronograma original com redesenho de Edward Tufte. Extraído de Edward Tufte, *Envisioning Information* (Cheshire, Connecticut: Graphics Press, 1990). *O desenho original (topo) é organizado com pesadas divisões horizontais e verticais. Tufte chama isso de "prisão de dados". Seu redesenho utiliza o alinhamento dos próprios elementos tipográficos para expressar a estrutura subjacente da tabela.*

Machine Translated by Google

mesa periódica de café da manhã Página da revista (detalhe), 1998. Designer: Catherine Weese. Fotografia: John Halpern. Editora: Patsy Tarr, revista 2wice. *Este gráfico organiza os cereais matinais por formato e os anota de acordo com uma dúzia de características, desde o conteúdo de fibra até o preço por quilo. Exibições visuais de dados permitem que os leitores comparem itens rapidamente. Pode-se observar, por exemplo, que nos cereais matinais a intensidade do açúcar costuma ser acompanhada pela intensidade da cor.*

Encontre um gráfico de um livro de ciências antigo ou outro fonte e redesenhá-lo. À direita está uma tabela do século XIX que documenta um experimento com formigas. O design antigo enfatiza as divisões verticais em detrimento das horizontais e mistura texto e números nas células da tabela.

O redesenho abaixo elimina muitas das linhas pautadas, substituindo-as, quando necessário, por um tom claro que unifica as longas linhas horizontais de dados. O gráfico redesenhado também substitui a maioria dos numerais por pontos, uma técnica que permite ao olho comparar visualmente os resultados sem ter que ler cada numeral separadamente.

formigas
clorotorma
formigas

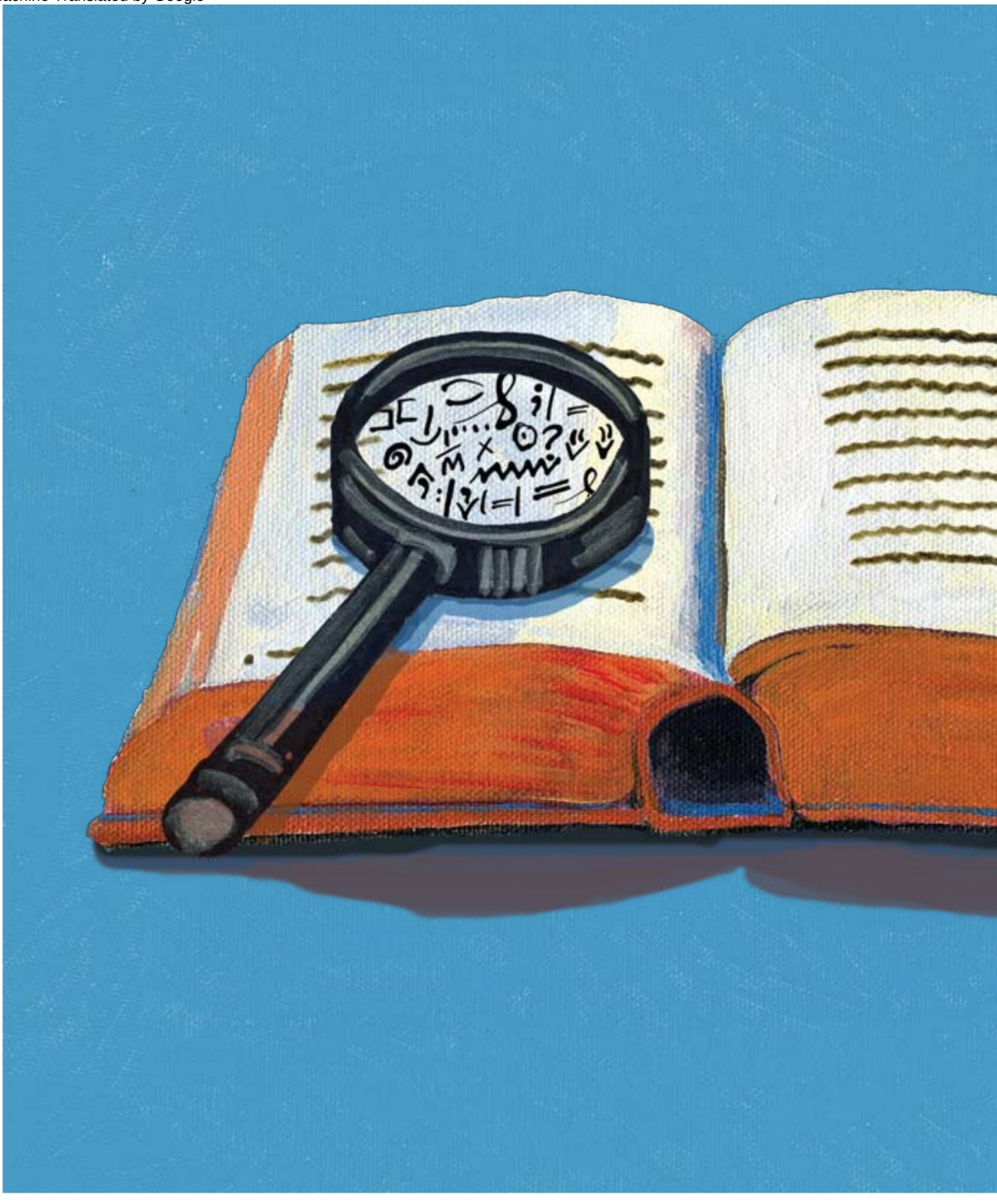
Machine Translated by Google

Tabular View.—Experiments on Ants under Chloroform and Intoxicated.

	Friends			Strangers		
	To Nest	To Water	Unremoved	To Nest	To Water	Unremoved
Chloroformed Ants.						
Sept. 10	...	...	4	...	4	...
14	...	4	...	2 and brought out again	2	...
15	1 and brought out again	1	...	...	2	2
29	...	5	...	...	4	...
Oct. 2	...	5	...	1 and brought out again	4	...
6	...	5	...	...	4	...
	1	20	4	3	20	2
Intoxicated Ants.						
Nov. 20	3	2	...	...	5	1
22	2	...	2	...	8	...
In these cases some of the Ants had partly recovered; in the following they were quite insensible.						
Dec. 1	7 none brought out again	2	...	3 all these brought out again	6	...
8	16 none brought out again	5	...	3 all these brought out again	15	...
Jan. 15	...	...	4	...	3	1
17	4 none brought out again	...	...	3 one brought out again	6	...
	27	7	4	2	30	1

amigos intoxicados Tabela de dados de Sir John Lubbock, *Ants, Bees, and Wasps* (Nova York: D. Appleton and Company, 1893). *O autor deste experimento estudou como as formigas respondiam ao encontrar "amigos" (membros de sua própria colônia) ou "estranhos". No primeiro experimento, amigos e estranhos ficaram inconscientes com clorofórmio. No segundo experimento, as formigas estavam apenas intoxicadas. As formigas cloroformadas – sejam amigas ou estranhas – geralmente eram considerados mortos e jogados em um fosso de água que cercava a colônia. As formigas intoxicadas foram tratadas com mais discriminação. Muitos dos amigos bêbados foram levados de volta ao ninho para reabilitação, enquanto estranhos bêbados eram geralmente jogados no fosso. As formigas, poder-se-ia concluir, não deveriam confiar na bondade de estranhos.*

Machine Translated by Google



Machine Translated by Google

{APÊNDICE}

Machine Translated by Google

Escritores ou clientes geralmente fornecem manuscritos que empregam travessões incorretos ou espaçamento incorreto entre palavras. Consulte um trabalho definitivo como *The Chicago Manual of Style* para obter um guia completo de pontuação. As regras a seguir são especialmente pertinentes para designers.

espaços de palavras são criados pela barra de espaço. Use apenas um espaço entre as frases ou após vírgula, dois pontos ou ponto e vírgula. Um dos primeiros passos na composição tipográfica de um manuscrito é eliminá-lo de todos os espaços duplos. Portanto, a barra de espaço não deve ser usada para criar recuos ou posicionar texto em uma linha. Em vez disso, use guias. html se recusa a reconhecer espaços duplos completamente.

pt os espaços são mais largos que os espaços de palavras. Um espaço en pode ser usado para tornar uma distância mais enfática entre os elementos em uma linha: por exemplo, para separar um subtítulo do texto que o segue imediatamente ou para separar elementos reunidos ao longo de uma única linha em um papel timbrado.

os travessões expressam fortes quebras gramaticais. Um travessão tem um em de largura - a largura do tamanho do ponto do tipo de letra. Nos manuscritos, os travessões são frequentemente representados por um hífen duplo (--); estes devem ser substituídos.

Os travessões servem principalmente para conectar números (1–10). Um en tem metade da largura de um em. Os manuscritos raramente empregam travessões, então o designer precisa fornecê-los.

os hífenes conectam palavras e frases vinculadas e quebram palavras no final das linhas. Os programas de composição quebram as palavras automaticamente. Desative a hifenização automática ao trabalhar com texto irregular ou centralizado; em vez disso, use hífens discricionários e somente quando inevitável.

hífens discricionários, inseridos manualmente para quebrar linhas, só aparecem no documento se forem necessários. (Se um texto for refluido na edição subsequente, um hífen discricionário desaparecerá.) Hífens rebeldes geralmente ocorrem no meio de uma linha quando o compositor inseriu um hífen "duro" em vez de um hífen discricionário.

as aspas têm formas distintas "abertas" e "fechadas", ao contrário das hachuras, que são retas para cima e para baixo. Uma aspa simples também serve como apóstrofo ("É a fonte do Bob."). As marcas principais ou hachuradas devem ser usadas apenas para indicar polegadas e pés (5′2″). Usadas incorretamente, as hachuras são conhecidas como "aspas mudas". Embora os sistemas operacionais de computador e os programas de composição muitas vezes incluam recursos automáticos de "citações inteligentes", o texto enviado por e-mail, processado por texto e/ou fornecido pelo cliente pode estar repleto de aspas idiotas. Os programas de cotação automática inteligente geralmente são renderizados apóstrofos de cabeça para baixo ('tis em vez de 'tis), então os designers devem estar vigilantes e aprender as teclas necessárias.

as elipses consistem em três pontos, que podem ser renderizados sem espaços entre eles, ou com rastreamento aberto (espaçamento entre letras), ou com espaços entre palavras. Uma reticência indica uma seção omitida em um texto citado ou… uma quebra temporal.
A maioria das fontes inclui um caractere de reticências, que apresenta pontos bem espaçados.

pressionamentos de teclas do Mac OS *Os pressionamentos de teclas listados abaixo são comumente usados em processamento de texto, layout de página e software de ilustração. Algumas fontes não incluem uma gama completa de caracteres especiais.*

	travessões	**teclas digitadas**
-	travessão	shift-opção-hífen
–	em traço	opção-hífen
-	hífen padrão	(chave de hífen)
-	hífen discricionário	hífen de comando
	pontuação	
'	cotação única aberta	opção-]
'	citação única fechada	opção de mudança-]
“	cotação aberta dupla	opção-[
”	citação de fechamento duplo	opção de mudança-[
…	elipse	opção-;
	outras marcas	
( )	no espaço	barra de espaço de opções
†	punhal	opção-t
‡	adaga dupla	opção-shift-7
©	símbolo de direitos autorais	opção-g
®	símbolo resistente	opção-r
€	Símbolo do euro	opção-shift-2
fi	ligadura fi	opção de mudança-5
FL	ligadura fl	opção-shift-6
é	*sotaque aigu*	opção-e + e
é	*sotaque grave*	opção-` + e
a	*sotaque grave*	opção-` + a
você	*sotaque grave*	opção-` + você
ç	*Cédille*	opção-c
você	*trema*	opção-você + você
o	*trema*	opção-u + o

Machine Translated by Google

Essas interrupções – especialmente os comentários sarcásticos – estão acabando com minha agitação.

crime: *Dois hífens no lugar de um travessão*

Os travessões expressam uma quebra no fluxo de uma frase. Em um documento processado por texto, os travessões podem ser indicados com dois hífens. Travessões são necessários, entretanto, na composição tipográfica. Nenhum espaço é usado ao redor dos travessões.

El Lissitzky viveu de 1890 a 1941. Rodchenko viveu mais (1891-1956).

crime: *hífen entre números*

Um travessão conecta dois números. Significa "até e incluindo", não "entre". Nenhum espaço é usado entre travessões.

Não há problema em ser o segundo melhor, mas nunca, jamais, o segundo melhor.

crime: *travessão em palavra hifenizada*

Não use travessões onde o humilde hífen for necessário.

No começo era... a palavra... A tipografia veio depois.

Um caractere de reticências é usado aqui no lugar de pontos separados.

Os pontos em uma reticência podem ser separados por espaços entre palavras ou, como preferirmos, podem ser rastreados abertos (espaçamento entre letras). A maioria das fontes inclui um caractere de reticências, cujos pontos são mais espaçados. Após uma frase, use um ponto final mais reticências (quatro pontos).

Ela tinha 5'2 " e olhos azuis. "Eu não sou burra", disse ela. "Eu sou primo."

crime: *marcas primos (também conhecidas como aspas mudas) usadas no lugar das aspas*

O objetivo das marcas principais, ou marcas hachuradas, é indicar polegadas e pés. Seu uso para marcar citações é uma praga comum em todo o cenário tipográfico.

"Eu não sou inteligente", ele respondeu. "Sou uma aspa."

Ao contrário das marcas principais, as aspas incluem um caractere de abertura e fechamento. Aspas simples também servem como apóstrofos. As marcas utilizadas incorretamente devem ser eliminadas e destruídas.

Não coloque dois espaços entre as frases. Eles deixam uma lacuna feia.

crime: *Dois espaços entre as frases*

Embora os escritores persistam em colocar espaços duplos entre as frases (um hábito frequentemente aprendido no ensino médio), todos esses espaços devem ser eliminados de um manuscrito quando ele é digitado.

Machine Translated by Google

Desde o ataque da editoração eletrônica nos dias sombrios de meados da década de 1980, os designers gráficos assumiram funções anteriormente ocupadas por profissões distintas, como composição tipográfica e colagem mecânica. Freqüentemente, espera-se que os designers também sejam editores. Todo projeto deve ter um verdadeiro editor, uma pessoa com treinamento e disposição para julgar a correção, precisão e consistência do conteúdo escrito. Nem o autor de um projeto nem o seu designer devem ser seus editores, que são, com razão, uma parte neutra entre eles. Se a equipe do projeto não incluir nenhum editor devidamente treinado, tente encontrar um. Se isso falhar, certifique-se de que *alguém* seja responsável por esta função crucial, pois a falha na edição cuidadosa é a fonte de erros dispendiosos e embaraçosos.

A edição de um texto para publicação possui três fases básicas. *A edição de desenvolvimento* aborda questões amplas do conteúdo e da estrutura de uma obra; na verdade, pode incluir, em primeiro lugar, julgar a aptidão de um trabalho para publicação. *A edição de texto* (também chamada de edição de linha ou edição de manuscrito) busca erradicar redundâncias, inconsistências, erros gramaticais e outras falhas que aparecem no corpo do trabalho. Não se espera que o revisor – que deve estudar cada palavra e frase – questione o significado geral ou a estrutura de uma obra, nem altere o estilo de um autor, mas sim refine e corrija. *A revisão,* que verifica a correção, a consistência e o fluxo das páginas projetadas e digitadas, é a etapa final.

Dependendo da natureza do projeto e da sua equipa, cada uma destas fases poderá passar por várias rondas.

anatomia de um erro Depois que um documento foi foi escrito, editado, projetado e revisado, uma prova de impressão é criada pela impressora a partir dos arquivos digitais fornecidos pelo designer. Muitos clientes (ou autores) não conseguem reconhecer erros (ou tomar decisões) até que as provas da impressora sejam emitidas. Este luxo tem os seus custos e alguém terá de pagar.

pe's (erros da impressora) São erros que podem ser atribuídos à impressora e devem ser corrigidos sem nenhum custo para o projetista ou cliente. O erro de um impressor é uma divergência óbvia e flagrante dos arquivos digitais e de outras instruções fornecidas pelo projetista e acordadas pelo impressor. Os erros da impressora são surpreendentemente raros na era digital.

aa's (alterações do autor) Não são tão raras. As alterações do autor são alterações no texto aprovado ou na diagramação do trabalho. Se a mudança for originada pelo designer, o designer é responsável. Se tiver origem no cliente ou autor, ele ou ela é responsável. Manter registros de cada fase do desenvolvimento de um projeto é útil para atribuir culpas posteriormente. Os designers podem cobrar do cliente uma taxa pelo aa além da taxa do impressor, pois o designer deve corrigir o arquivo, imprimir uma nova cópia impressa, obter a aprovação do cliente (novamente), comunicar-se com o impressor (novamente) e assim por diante. . Se acordado com antecedência, os projetistas podem cobrar taxas por *qualquer* alteração em um documento aprovado, mesmo antes da emissão do comprovante do impressor.

ea (alterações do editor) Os erros cometidos pelo editor são de responsabilidade do empregador do editor, normalmente o cliente ou editor do trabalho. Bons editores ajudam a evitar que erros de todos ocorram.

Para informações mais detalhadas sobre a redação processo, consulte *The Chicago Manual of Style, 15ª edição* (Chicago: University of Chicago Press, 2003).

A edição de manuscritos, também chamada de edição de texto ou edição de linha, requer atenção a cada palavra de um manuscrito, um conhecimento profundo do estilo a ser seguido e a capacidade de tomar decisões rápidas, lógicas e defensáveis. —*o manual de estilo de chicago,* 2003

Machine Translated by Google

Somente um editor pode ver além do umbigo do escritor.

Não importa quão brilhante seja sua prosa, um editor descobrirá erros de ortografia, gramática, consistência, redundância e construção.

Os escritores não devem formatar demais seus textos.

O tempo que você gasta mexendo na formatação será gasto novamente pelo editor e/ou designer, removendo pressionamentos extras de teclas. Forneça cópia alinhada à esquerda, em fonte única, com espaço duplo.

Algumas lições aprendidas no ensino médio são melhor esquecidas.

Uma delas é pontilhar seus i's com corações e carinhas sorridentes. A outra é deixar dois espaços entre as frases. Na composição tipográfica, apenas deve ser deixado um espaço entre as frases.

A barra de espaço não é uma ferramenta de design.

Não use a barra de espaço para criar recuos (apenas digite uma única guia) e não use espaços extras para criar efeitos ou layouts centralizados (a menos que você realmente seja EE Cummings).

Cada mudança ameaça introduzir novos erros.

Cada vez que um arquivo é "corrigido", novos erros podem aparecer, desde problemas com trapos, justificativas e quebras de página até erros ortográficos, palavras faltantes e correções malfeitas ou incompletas.

Não espere pelas provas para examinar seriamente o texto digitado.

As alterações feitas após a prova da impressora (linha azul, prova de impressão ou outra) são caras. Eles também vão desacelerar o seu projeto, que, claro, já está atrasado.

Últimas palavras famosas: "Vamos pegar nas linhas azuis".

Machine Translated by Google

excluir
excluir

pose trans
transpor

deixe ficar
stet (“deixe repousar”)

adicionar espaço
separado; adicionar espaço

segunda classe
adicionar hífen

sobras
remover hífen

Arrojado, não?
travessão (-)

1914-1918
travessão (–)

itálico
itálico

negrito
negrito

remover sublinhado
remover sublinhado

CASO
minúscula

caso
maiúsculas

caso
versaletes

Escritores, editores e designers usam símbolos especiais para marcar alterações como como excluir, colocar trans ou corrigir palavras ou frases. Se você mudar sua mente sobre uma exclusão, coloque pontos abaixo dela. Remova uma vírgula, por circulando-o. Adicione um ponto final com um ponto circulado. Se duas palavras estiverem juntas, insira um linha reta e uma marca de espaço.

Para combinar dois parágrafos, conecte-os com uma linha e anote o comentário “encontro” na margem. (Circular as notas evita que o compositor confunda comentários com conteúdo.)

Insira duas linhas curtas para hifenizar uma palavra como segunda taxa. Quando removendo um hífen, feche o espaço restante. Para substituir um hífen por um travessão - um símbolo que expressa uma quebra gramatical - escreva um minúsculo m acima o hífen. Se um manuscrito indicar travessões com hífens duplos - assim - espera-se que o compositor ou designer os converta sem ser avisado. Use um travessão, não um hífen, para conectar dois números, como 1914-1918.

Além de corrigir gramática, ortografia, pontuação e clareza da prosa, editores indicam estilos tipográficos como itálico (com sublinhado) e negrito (com linha ondulada). Sublinhado, que raramente é usado em formal tipografia, é removida assim. Desenhe uma linha através de uma letra maiúscula para altere-o para minúsculas. sublinhar uma letra com três traços para colocá-la em maiúscula. Use dois sublinhados para indicar letras maiúsculas.

Dê espaço duplo ao manuscrito e deixe uma margem generosa para dar espaço para comentários e correções. Alinhe o texto alinhado à esquerda, irregular à direita e desativar a hifenização automática.

Não marque manuscritos ou provas com post-its. Eles podem cair, bloquear o texto e dificultar a fotocópia do documento.

Machine Translated by Google

Editar um arquivo eletrônico e permitir que o autor veja as alterações é chamado *redlining* (também conhecido como "edição online"). Limpeza básica inclui a remoção de todos os espaços duplos e a conversão de hachuras (também conhecidas como "dumb aspas") para aspas e apóstrofos (também conhecidas como "aspas inteligentes"). O o editor não precisa apontar essas alterações ao autor.

Alterações na estrutura e na redação do texto devem ser comunicado ao autor. Uma convenção visual é necessária para mostrar ~~material~~ excluído e adicionado . As ~~palavras a serem removidas~~ normalmente são eliminadas, e palavras adicionadas ou substituídas podem ser sublinhadas, destacadas ou renderizadas na cor. Uma linha na margem indica que uma alteração foi recomendada. [As consultas ao autor são colocadas entre colchetes.]A

Sublinhar ou riscar a pontuação é visualmente confuso, por isso o o editor geralmente elimina uma palavra ou frase ~~inteira - ou~~ frase - e digita na passagem recém-pontuada como um acréscimo. Para hifenizar uma palavra como como ~~*segunda*~~ *categoria,* risque-o e adicione a forma hifenizada. Quando convertendo hífens em travessões (1914–18) - ou alterando hífens duplos para em travessões - o editor simplesmente os digita. Estilos tipográficos como *itálico,* **negrito** e letras maiúsculas também podem ser alteradas diretamente.

Embora o redlining seja maravilhosamente fluido e direto, pode ser perigoso. O editor deve remover escrupulosamente todos os vestígios do processo de edição antes liberando o arquivo para design e composição tipográfica. Potenciais desastres incluem palavras que estão presos, um comentário ausente ou esquecido para o autor [São você está louco de amor pela mãe?].

R. As consultas ao autor também podem assumir a forma de notas de rodapé. Identifique essas notas com letras, para que não sejam confundidas com notas de rodapé pertencentes ao texto.

Machine Translated by Google

a revisão ocorre *depois que* um manuscrito editado foi projetado e composto. Novos erros podem aparecer a qualquer momento durante o manuseio de um documento, e erros antigos – anteriormente não reconhecidos – pode saltar aos olhos depois que o texto estiver digitado. O revisor corrige erros grosseiros de ortografia, gramática e fatos, mas evita mudanças de estilo e conteúdo. As alterações nesta fase não são apenas caras, mas podem afetar o design da página e introduzir novos problemas.

A revisão é uma tarefa diferente da edição, embora o editor possa desempenhar um papel nela, junto ou além do autor ou cliente. Embora o *designer ou compositor* 1 não deva receber o papel de revisor, os designers devem, no entanto, inspecionar cuidadosamente seu trabalho em busca de erros antes de enviá-lo de volta ao editor, autor ou cliente.

Marque todas as correções na margem da prova e indique a posição das alterações no texto. Não escreva nas entrelinhas. Muitos dos mesmos símbolos entrelinhas são usados na revisão e na edição de texto, mas os revisores usam um conjunto adicional de sinalizadores para notas marginais.

Não apague o que está sendo riscado e excluído, para que o compositor possa lê-lo.

Marque todas as alterações em uma prova mestre. Se várias cópias da prova forem distribuídas para aprovação, uma pessoa (geralmente o editor) é responsável por transferir as correções para uma cópia original.

Não dê ao designer uma prova com comentários conflitantes ou indecisos.

tipos de *provas* Dependendo de como um projeto é organizado e produzido, algumas ou todas as provas a seguir podem estar envolvidas.

As provas de galera são normalmente fornecidas em um projeto do tamanho de um livro. Eles consistem em texto digitado, mas não paginado e ainda não incluem ilustrações.

As provas de página são divididas em páginas e incluem ilustrações, números de página, cabeçalhos e outros detalhes.

As provas revisadas incluem alterações recomendadas pelo revisor e fornecidas pelo designer ou compositor.

As provas da impressora são geradas pela impressora. Nesta fase, as mudanças tornam-se cada vez mais dispendiosas, complexas e imprudentes. Em teoria, nesta fase, procuramos apenas erros dos impressores – e não erros de design ou de estilo verbal. Impressora as provas podem incluir linhas azuis (apenas uma cor) e/ou provas de cores.

---

1. O designer e o compositor podem ser a mesma pessoa. Em um estúdio de design, ao contrário de uma editora, os designers geralmente são responsáveis pela composição tipográfica.

Machine Translated by Google

marca de mudança editorial no texto		marcar na margem
excluir	~~excluir~~	
excluir e fechar	excluir e fechar	
deixe ficar (stet)	~~deixe ficar~~	stet
inserir texto ou inserir caracteres		text
correr no parágrafo	correr em parágrafo	run in
iniciar um novo parágrafo	iniciar um novo parágrafo	¶
inserir pontuação	inserir pontuação	
alterar alteração de pontuação; pontuação		
inserir hífen	inserir hífen	=
insira parênteses	insira parênteses	( )
inserir travessão ou travessão	inserir travessão	N M
inserir citações	inserir citações	“ ”
capitalizar	capitalizar	cap
mudar para minúsculas	MINUSCULAS	lc
mudar para versalete		sc
mude para negrito	audacioso	bf
mudar para romano	romano	rom
fonte errada	**fonte** errada	wf

marca de mudança editorial no texto		marcar na margem
espaço entre letras	espaço entre letras	ls
fechar-se	fechar-se	
inserir espaço	inserir espaço	#
reduzir espaço	reduzir espaço	less #
transpor	posetrans	tr
lave à direita	lave à direita	fr
alinhado à esquerda	alinhado à esquerda	fl
travessão 1 em	travessão 1 em	
passar para a próxima linha	passar para a próxima linha	T.O.
sobrescrito	sobrescrito1	1
alinhar verticalmente	alinhar verticalmente	‖
alinhar horizontalmente	alinhar horizontalmente	
soletrar abreviatura	soletrar abreviatura.	sp
usar ligadura	usar ligadura (farinha)	fi
consulta que não pode ser resolvido pelo revisor	consulta	?

As notas do revisor derivam de The Chicago Manual of Style *e David Jury,* About Face: Reviving the Rules of Typography *(East Sussex: Rotovision, 2001). As convenções de marcação variam ligeiramente de fonte para fonte.*

Machine Translated by Google

aconselhamento gratuito

Pense mais, projete menos.

Muitos atos desesperados de design (incluindo gradientes, sombras projetadas e o uso gratuito de transparência) são perpetrados na ausência de um conceito forte. Uma boa ideia fornece uma estrutura para decisões de design, orientando o trabalho.

Diga mais, escreva menos.

Assim como os designers devem evitar preencher o espaço com efeitos visuais arbitrários, os escritores devem lembrar que ninguém ama as suas palavras tanto quanto eles.

Gaste mais, compre menos.

Coisas baratas geralmente são baratas por causa de como são feitas, do que são feitas e de quem as fez. Compre produtos de melhor qualidade com menos frequência.

Que seus pensamentos sejam profundos e suas feridas superficiais.

Sempre trabalhe com uma lâmina afiada. Embora o design gráfico não seja uma ocupação terrivelmente perigosa, muitos acidentes noturnos ocorrem envolvendo lâminas cegas do X-Acto. Proteja suas impressões contra derramamento de sangue sem sentido.

A densidade é o novo espaço em branco.

Numa era de expansão exurbana, os bairros muito unidos têm um apelo renovado. O mesmo ocorre na página e na tela, onde uma rica textura de informações pode funcionar melhor do que a dispersão e o isolamento.

Faça o sapato caber, não o pé.

Em vez de forçar o conteúdo em recipientes rígidos, crie sistemas que sejam flexíveis e respondam ao material que pretendem acomodar.

Torne-o maior. *(Cortesia de Paula Scher)*

Tipógrafos amadores tornam suas letras muito grandes. O padrão de 12 pontos – que parece bom na tela – geralmente parece estranho na página. Designers experientes, no entanto, tornam seus tipos muito pequenos: mostrado aqui, Scala Pro de 7,5 pontos.

Machine Translated by Google

É mais fácil falar do que ouvir.

Preste atenção aos seus clientes, usuários, leitores e amigos.
Seu design ficará melhor à medida que você ouvir outras pessoas.

Design é uma arte de situações.

Os designers respondem a uma necessidade, a um problema, a uma circunstância que surge no mundo.
O melhor trabalho é produzido em relação a situações interessantes – um cliente de mente aberta,
uma boa causa ou um ótimo conteúdo.

Nenhum trabalho é pequeno demais.

Um designer gráfico pode mudar o mundo com um cartão de visita de cada vez -
desde que seja o cartão de visita de uma pessoa realmente interessante.

Uma interface chama a atenção para si mesma no ponto de falha.

O design ajuda os sistemas da vida diária a funcionarem sem problemas, permitindo que usuários e
leitores ignorem como as coisas são organizadas. O design deve, por vezes, anunciar-se para iluminar
o sistema, expondo a sua construção, identidade, personalidade e política.

A ideia é a máquina que faz a arte. *(Cortesia de Sol Lewitt)*

Um conceito poderoso pode orientar decisões sobre cor, layout, escolha de tipo, formato e assim por diante,
evitando atos irrisórios e insensatos. (Por outro lado, atos irrisórios e sem sentido às vezes levam a conceitos
poderosos.)

O madrugador começa a trabalhar antes de todo mundo.

Seu melhor horário para pensar pode ser de manhã cedo, tarde da noite ou mesmo, em raras circunstâncias,
durante a aula ou entre nove e cinco horas. Quer o seu melhor momento seja no chuveiro, na academia
ou no trem, use-o para pensar mais intensamente.

Construa o discurso.

O design é social. Vive em sociedade, cria sociedade e precisa de uma sociedade própria –
uma comunidade de designers empenhados em avançar e debater as nossas esperanças e desejos
partilhados. Leia, escreva e fale sobre design sempre que puder.

Vá em frente e reproduza.

Machine Translated by Google

carta

BARTRAM, Alan. *Quinhentos anos de design de livros.* Londres: Biblioteca Britânica, 2001.

Benjamim, Valter. *Rua de mão única e outros escritos.* Londres: Verso, 1978.

Blackwell, Lewis. *Tipo do século XX.* New Haven: Imprensa da Universidade de Yale, 2004.

Boyarski, Dan, Christine Neuwirth, Jodi Forlizzi e Susan Harkness Regli. "Um estudo de fontes projetadas para exibição na tela." *CHI* 98 (abril de 1998): 18–23.

Broos, Kees e Paul Hefting. *Design gráfico holandês: um século.* Cambridge: MIT Press, 1993.

Burke, Cristóvão. *Paul Renner: A Arte da Tipografia.* Nova Iorque: Imprensa de arquitetura de Princeton, 1998.

Clouse, Doug e Angela Voulangas. *O prático livro de impressão artística.* Nova York: Princeton Architectural Press, 2009.

Christin, Anne-Marie. *Uma história da escrita, do hieróglifo à multimídia.* Paris: Flammarion, 2002.

Crouwel, Wim. *Novo alfabeto: uma introdução a uma tipografia programada.* Amsterdã: Wim Crouwel/Total Design, 1967.

_____, Kees Broos e David Quay. *Wim Crouwel: Alfabetos.* Amsterdã: BIS Publishers, 2003.

Cruz, Andy, Ken Barber e Rich Roat. *Indústrias Domésticas.* Berlim: Die Gestalten Verlag, 2004.

De Jong, Cees, Alston W. Purvis e Jan Tholenaar, eds. *Tipo: Uma História Visual das Fontes, Volume I, 1628–1900.* Colônia: Taschen, 2009.

Eason, Ron e Sarah Rookledge. *Diretório Internacional de Designers de Tipos de Rookledge: Um Manual Biográfico.* Nova York: Sarabande Press, 1994.

Cinza, Nicolete. *Uma história das letras.* Oxford: Phaidon Press, 1986.

Heller, Steven e Philip B. Meggs, editores. *Textos sobre Tipo: Escritos Críticos sobre Tipografia.* Nova York: Allworth Press, 2001.

Johnston, Eduardo. *Escrita e iluminação e letras.* Londres: Sir Isaac Pitman & Filhos, 1932.

Kelly, Rob Roy. *Tipo de madeira americana: 1828–1900.* Nova York: Da Capo Press, 1969.

Kinross, Robin. *Textos Injustificados: Perspectivas sobre Tipografia.* Londres: Hyphen Press, 2002.

Lawson, Alexandre. *Anatomia de uma fonte.* Boston: David R. Godine, 1990.

Lewis, João. *Anatomia da Impressão: As Influências da Arte e da História no seu Design.* Nova York: Publicações Watson-Guptill, 1970.

———. *Tipografia: Princípios Básicos, Influências e Tendências desde o Século XIX.* Nova York: Reinhold Publishing, 1963.

McMurtrie, Douglas. *O livro: a história da impressão e da criação de livros.* Nova York: Dorset Press, 1943.

Morison, Stanley. *Formulários de cartas.* Londres: Nattali & Maurice, 1968.

Noordzij, Gerrit. *Carta: uma coleção inconsistente de teorias provisórias que não reivindicam nenhuma autoridade além da do bom senso.* Vancouver: Hartley e Marks, 2000.

Pardoe, FE *John Baskerville de Birmingham: fundador e impressor de cartas.* Londres: Frederick Muller Limited, 1975.

Perry, Michael. *Trabalho manual: um catálogo de tipos.* Nova York: Princeton Architectural Press, 2007.

Shelley, Maria. *Frankenstein.* Nova York: The Modern Library, 1999.
Publicado pela primeira vez em 1831.

Re, Margarida. *Falando Tipograficamente: A Arte de Matthew Carter.* Nova York: Princeton Architectural Press, 2002.

Triggs, Teal. *O experimento tipográfico: inovação radical em Design de tipo contemporâneo.* Londres: Thames & Hudson, 2003.

UPDIKE, Daniel. *Tipos de impressão: sua história, formas e uso, volumes I e II.* Nova York: Dover Publications, 1980.

VanderLans, Rudy e Zuzana Licko. *Emigrado: Design Gráfico no Reino Digital.* Nova York: Van Nostrand Reinhold, 1993.

Vanderlans, Rudy. *Emigre No. 70: The Look Back Issue, Seleções da Emigre Magazine, 1984–2009.* Berkeley, CA: Gingko Press, 2009.

Willen, Bruce e Nolen Strals. *Letras e Tipos: Criando Letras e Projetando fontes.* Nova York: Princeton Architectural Press, 2009.

texto

ARMSTRONG, Helen. *Teoria do Design Gráfico: Leituras do Campo.* Nova York: Princeton Architectural Press, 2009.

BARTHES, Roland. *Imagem/Música/Texto.* Trad. Stephen Heath. Nova Iorque: Colina e Wang, 1977.

———. *Mitologias.* Trad. Annette Lavers. Nova York: Hill e Wang, 1977.

Baudrillard, Jean. *Para uma crítica da economia política do signo.* Louis, MO: Telos Press, 1981.

Benjamim, Valter. *Reflexões.* Ed. Pedro Demetz. Nova York: Schocken Books, 1978.

Bierut, Michael. *Quarenta pôsteres para a Escola de Arquitetura de Yale.* Cohoes, NY: Mohawk Fine Papers, 2007.

Bolter, Jay David. *Espaço de Escrita: Computadores, Hipertexto e a Remediação da Impressão.* Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 2001.

Derrida, Jacques. *Da Gramatologia.* Trad. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

Diamante, Jared. *Armas, germes e aço: o destino das sociedades humanas.* Nova York: WW Norton, 1997.

Kaplan, Nancy. "O problema de Blake e o nosso: algumas reflexões sobre a imagem e a palavra." *Textos para leitura/escritura,* 3.2 (primavera/verão de 1996): 115–33.

Gould, John D. *et al.* "A leitura em monitores CRT pode ser tão rápida quanto a leitura em papel." *Fatores Humanos* 29, 5 (1987): 497–517.

HELFAND, Jéssica. *Tela: Ensaios sobre Design Gráfico, Novas Mídias e Cultura Visual.* Nova York: Princeton Architectural Press, 2001.

Lessig, Lawrence. *Cultura Livre: Como a Grande Mídia Usa a Tecnologia e a Lei para Restringir a Cultura e Controlar a Criatividade.* Nova York: Pinguim, 2004.

Laurel, Brenda. *Empreendedor Utópico.* Cambridge: MIT Press, 2001.

Lunenfeld, Peter. *Snap to Grid: um guia do usuário para artes, mídia e culturas digitais.* Cambridge: MIT Press, 2001.

Manovich, Lev. *A linguagem das novas mídias.* Cambridge: MIT Press, 2002.

McCoy, Katherine e Michael McCoy. *Design Cranbrook: o novo Discurso.* Nova York: Rizzoli, 1990.

———. "Expressão de Design Gráfico Americano." *Design Quarterly* 148 (1990): 4–22.

Machine Translated by Google

McLuhan, Marshall. *A Galáxia de Gutenberg.* Toronto: Universidade de Imprensa de Toronto, 1962.

MILLMAN, Debbie. *Os princípios essenciais do design gráfico.* Cincinnati: Como, 2008.

MOULTROP, Stuart. "Você diz que quer uma revolução? Hipertexto e as leis da mídia" em *The New Media Reader.* Noah Wardrip-Fruin e Nick Monfort, editores. Cambridge: MIT Press, 2003. 691–703.

Nielsen, Jacob. *Projetando usabilidade na Web.* Indianápolis: novos pilotos, 2000.

Obrigada, Walter. *Oralidade e Alfabetização: A Tecnologização da Palavra.* Nova York: Methuen, 1982.

Raskin, Jeff. *A interface humana: novos rumos para projetar sistemas interativos.* Leitura, MA: Addison-Wesley, 2000.

Ronell, Avital. *A lista telefônica: tecnologia, esquizofrenia, fala elétrica.* Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1989.

grade

Berners-Lee, Tim. *Tecendo a Web: O Design Original e Destino Final da World Wide Web.* Nova York: HarperCollins, 1999.

Bosshard, Hans Rudolf. *Der Typografische Raster/ A grade tipográfica.* Sulgen, Suíça: Verlag Niggli, 2000.

Cantz, Hatje. *Karl Gerstner: Revisão de 5 x 10 anos de design gráfico etc.* Ostfildern-Ruit, Alemanha: Hatje Cantz Verlag, 2001.

Elam, Kimberly. *Geometria do Design.* Nova York: Princeton Architectural Press, 2001.

GERSTNER, Karl. *Projetando Programas.* Sulgen, Suíça: Arthur Niggli Ltd., 1964.

Gibson, William. *Neuromante.* Nova York: Ace Books, 1984.

Higgins, Hannah P. *O livro da grade.* Cambridge: MIT Press, 2009.

Hochuli, Jost e Robin Kinross. *Projetando livros: prática e teoria.* Londres: Hyphen Press, 1996.

Krauss, Rosalind. "Grades" em *A originalidade da vanguarda e outros mitos modernistas.* Cambridge: MIT Press, 1985. 9–22.

Küsters, Christian e Emily King. *Reiniciar: Novos Sistemas em Gráfico Projeto.* Londres: Tâmisa e Hudson, 2002.

Lidwell, William, Kritina Holden e Jill Butler. *Princípios Universais de design.* Gloucester, MA: Editores Rockport, 2003.

Müller-Brockmann, Josef. *O Artista Gráfico e seus Problemas de Design.* Sulgen, Suíça: Arthur Niggli Ltd., 1961.

——. *Sistemas de Grade em Design Gráfico.* Santa Mônica: Ram Publicações, 1996. Publicado pela primeira vez em 1961.

——. *Uma História da Comunicação Gráfica.* Sulgen, Suíça: Arthur Nigli Ltd., 1971.

Nicolai, Carsten. *Índice de grade.* Berlim: Die Gestalten, 2009.

Roberts, Lucienne e Julia Shrift. *O Designer e a Grade.* East Sussex, Reino Unido: RotoVision, 2002.

Rothschild, Deborah, Ellen Lupton e Darra Goldstein. *Gráfico Design na Era Mecânica: Seleções da Coleção Merrill C. Berman.* New Haven: Yale University Press, 1999.

Mais rude, Emil. *Tipografia.* Sulgen, Suíça: Arthur Niggli Ltd., Nova York: Hastings House, 1981. Publicado pela primeira vez em 1967.

Rüegg, Ruedi. *Tipografia Básica: Design com Letras.* Nova Iorque: Van Nostrand Reinhold, 1989.

Samara, Timóteo. *Fazendo e quebrando a grade: um workshop de layout de design gráfico.* Gloucester, MA: Editores Rockport, 2002.

Tufte, Edward R. *Prevendo informações.* Cheshire, CT: Graphics Press, 1990.

———. *O estilo cognitivo do PowerPoint.* Cheshire, CT: Graphics Press, 2003.

Zeldman, Jeffrey com Ethan Marcotte. *Projetando com a Web Padrões,* terceira edição. Berkeley, CA: Novos Cavaleiros, 2009.

manuais e monografias

Baines, Phil e Andrew Haslam. *Tipo e tipografia.* Nova Iorque: Publicações Watson-Guptill, 2002.

Bringhurst, Robert. *Os elementos do estilo tipográfico.* Vancouver: Hartley e Marks, 1992, 1997.

O Manual de Estilo de Chicago, 15ª Edição. Chicago: Universidade de Chicago Press, 2003.

Dwiggins, WA *Layout em Publicidade.* Nova York: Harper and Brothers Publishers, 1928.

Eckersley, Richard *et al. Glossário de termos de composição tipográfica.* Chicago: Imprensa da Universidade de Chicago, 1994.

FELTON, Paulo. *Heresia de tipo: quebrando os dez mandamentos da tipografia.* Londres: Merrell, 2006.

Francês, Nigel. *Tipo InDesign: Tipografia Profissional com Adobe InDesign CS2.* Berkeley, CA: Peachpit Press, 2006.

Jardi, Enric. *Vinte e duas dicas sobre tipografia (que alguns designers nunca revelarão).* Barcelona: Actar, 2007.

Júri, David. *About Face: Revivendo as regras da tipografia.* Leste de Sussex, Reino Unido: RotoVision, 2001.

Kane, John. *Um tipo de cartilha.* Londres: Laurence King, 2002.

KUNZ, Willi. *Tipografia: Macro e Microestética.* Sulgen, Suíça: Verlag Arthur Niggli, 1998.

Lupton, Ellen e J. Abbott Miller. *Pesquisa de Redação em Design: Redação em Design Gráfico.* Londres: Phaidon, 1999.

Lupton, Ellen e Jennifer Cole Phillips. *Design gráfico: os novos fundamentos.* Nova York: Princeton Architectural Press, 2008.

Lynch, Patrick e Sarah Horton. *Guia de estilo da Web: princípios básicos de design para a criação de sites.* New Haven: Imprensa da Universidade de Yale, 2001.

MILLMAN, Debbie. *Os princípios essenciais do design gráfico.* Cincinnati: Como, 2008.

Rosendorf, Theodoro. *A referência da mesa tipográfica.* Castelo Novo: Oak Knoll, 2008.

Samara, Timóteo. *Livro de exercícios de tipografia: um guia do mundo real para usar Digite Design Gráfico.* Beverly, MA: Rockport, 2004.

Scher, Paula. *Torne-o maior.* Nova York: Princeton Architectural Press, 2002.

Spiekermann, Erik e EM Ginger. *Pare de roubar ovelhas e descubra como funciona o tipo.* Mountain View, CA: Adobe Press, 1993.

STRIVER, Ilene. *Regras de digitação: o guia do designer para tipografia profissional.* Cincinnati: North Light Books, 2001.

Strunk, William Jr. e EB White. *Os elementos do estilo.* Ilustrado por Maira Kalman. Nova York: Penguin Press, 2005.

Tschichold, janeiro. *A forma do livro: ensaios sobre a moralidade do bom design.* Point Roberts, WA: Hartley & Marks, 1991.

Machine Translated by Google

índice

abbink, Mike 70
Abrams, janeiro de
187 caracteres acentuados
210 acessibilidade 136,
171 Adobe 80,
93 Adobe Caslon 104
Adobe Garamond 40 Adobe
Garamond Premiere Pro 41 Adobe Garamond
Pro 48, 56, 80 Adobe Jenson 14
publicidade 24
Agenda 69 AIGA
7 Albers,
Josef 27
alinhamento 112,
114–19 Alternate Gothic
No.1 83 Alvarez, James 78
Amazon.com 95
Amazon Kindle 92
American Type Founders
Company (ATF) 83 *Amusement*
Magazine 53 anti-
aliasing 73 estilo de tipo toscano
antigo 23 estilo de
tipo antigo 23 Antykwa Poltawskiego
82 apóstrofo 58–59 Apple
80 Apple Chancery 80 Arbello,
Daniel 119 Arquitetura
para a
Humanidade 200
Arnhem 33 Arthur Niggli
169, 194, 197 Movimento de artes e
ofícios 27
ascendente 19, 36, 37 ATF 40, 83
Audimat 82 alteração do autor 212
autoria 89, 95–97
avanço
automático
198 espaçamento automático
108

Balmond, Cecil 117
Bantjes, Marian 60
Bárbara, Vanessa 110
Barbeiro, Ken 76
Barbour, Urshula 43, 200
Barthes, Roland 83, 92–97 linha de
base 36, 37, 120, 123 grade de
linha de base 98–99
mudança de linha de base 108
Baskerville 39, 47
Baskerville, João 16–17, 19, 46
Baudrillard, João 126-27
Bauhaus 26–27
Baumeister, Willi 161
Bayer, Herbert 26–27, 162, 165
Bembo 15
Bender, Kim 119
Benjamim, Valter 24
Benton, Morris Fuller 40, 83
Beowulf 31
Berners-Lee, Tim 174
Bevington, Guilherme 9
Bickham, George 17
Bierut, Michael 101, 142–43
Bilak, Pedro 63, 72
Bill, tipo de bitmap
Max 165–67 29, 73–74, 78–79 blackletter
13
Blechman, Nicholas 124 van
Blokland, Erik 31
Bodoni 22–23, 39, 41, 47, 54, 58
Bodoni, Giambattista 16–17, 46 corpo
do texto 87, 92, 126
Bolter, Jay David 100
Biblioteca Pública de Boston
21 tigela
36 marca 68–71, 100, 193
Brezina, David 72
Bringhurst, Robert 16, 17
Buivenga, Jos 82
Burdick, Ana 139
Burk, Katie 144
Burke, Cristóvão 27
Queimaduras, Carlos 141
Buro para Konkrete Gestaltung 183
Mordomo, Jill 174

caligrafia 13, 46 altura
do boné 36–37
maiúsculas 19, 52, 104–105, 120
legenda 130
Carlos, Paulo 43, 200
Carter, Mateus 55, 72
Caixa Donofrio Parceiros 171
Folhas de estilo em cascata
Veja CSS
Caslon 540 104
Caslon, Guilherme 16, 17
Centauro 14
Centenário 31
alinhamento centrado 24, 112, 114, 118,
120
gráfico 203–206
Perseguição, Kapila 119
Cheuk, Deanne 65
Ching, Jason 44
Cho, Pedro 73
Clarendon 23, 47
Cleland, Thomas Maitland 40
Rastreamento da CNN
92 dois pontos 210
Colter, Ângela 137
COMA 117
Quadrinhos Sans 80
vírgula 58, 210
Connor, Bryan 79
Construtivismo 160-61, 163 edição
de cópias 212
copyright 89, 92
Cosac Naify 110
contador 36
Cranbrook Academy of Art 97 barra
transversal 36
Crouwel, Wim 28–29
Cruz, Andy 76
CSS 72, 125, 135, 144–45, 172, 198 aspas
curvas 58–59
Ciano 189
ciberespaço 86, 174

dada 98, 160, 161 *Dance*
Ink Magazine 61 Danzico, Liz
72 dash 211 banco
de dados
93 prisão de
dados 204 tabela de
dados 205–207 datum
181 Davis,
Joshua 173 Day,
Colin 136 Dead
History 31 Deck,
Barry 31 Demak,
Cadson 60 Derrida,
Jacques 91, 153 descendente
19, 36–37 editoração
eletrônica 29 De Stijl 26–27,
160–61, 163 Detroit Focus Gallery
30 edição de desenvolvimento
212 Didot 22–23, 53 Didot, Firmin
19 Didot, François-
Ambroise 16 Dirty
Ego 83 discricionário hífen 210
Distler, Joshua
70 Dixon, Chris 52, 55 van
Doesburg, Theo 26,
161 Double Pica 21
Downcome 83 Doyle, Stephen 42
Drenttel, William
101 letras
maiúsculas 124–25,
128 Drouet, Minou 83
letras de transferência seca 111
Duenes, Steve 170
Duffy & Partners 71, 105
citações idiotas 58, 210
Dwiggins, WA 115

beirais, Sarah 39
Eckersley, Ricardo 90
Edenspiekermann 69
edição 212–14
edição de cópia impressa
214 edição de cópia
eletrônica 215 alterações do editor 212
Eggers, Dave 49, 141
Egípcio 22, 23, 46, 50, 55
Elam, Kimberly 177
Elazegui, Kate 140
Elementar 75
reticências 210–
11 no travessão 210–11
Revista *Emigre* 29 Fontes
Emigre 31, 61, 74 em espaço
126 em travessão
210–11 contrato
de licença de usuário final 82 gravura
17, 124, 172 maiúsculas
ampliadas 124–25 em espaço
210 EULA. *Veja*
licença de usuário final
acordo.
Comunicações de exclamação 136 Ex Ljbris
82

Fantasia Kapitalen 62
Farrell, Stephen 116
rosto gordo 22, 50
Fedra 72
Cara, Ed 30, 31
Fernando, Sasha 143
Ferreira, Gustavo 75 final
36
Cinco Linhas Pica 21
Flash 33, 172
alinhamento à esquerda 112–19, 202
alinhamento à direita 113–18
incorporação de fonte
72 formatos de fonte 80
Fonte 82
Fontlab 76
licenciamento de fontes 82
FontShop International 33, 80
enquadramento 71, 153
Franklin, Benjamim 17
Frere-Jones, Tobias 32, 55, 57
Frutiger, Adrian 50, 55, 75
Fritar e Steele 60
Futura 26–27, 47, 54, 56
Futurismo 98, 160-61, 163

Garamond 15, 29
Garamond 3 40, 49
Garamond, Claude 40
Garamond Premiere Pro 40
Gaultney, Victor 82
Geeraerts, Rudy 33
Gentium 82
geométrico sem serifa 46

Machine Translated by Google

Georgia 72
Gerstner, Karl 165, 169, 194–95
Ghiotti, Michelle 79
Gibson, William 174 Gill,
Eric 46 Gill
Sans 46, 47 Glaser,
Milton 55 glifo 59,
80, 81 Glypha 53,
55 retângulo
dourado 177 seção
dourada 176, 177 Golden
Type 14 Gotham
32 estilo
gótico 22 Goudy,
Frederic W. 82 Goudy Old
Style 82 Gould, John D.
98 Grandjean, Philippe
16 Grant, Whitney 104
gráfico 170, 204 interface
gráfica do usuário
98, 151 Great Primer 21 Alfabeto
grego 91 Greta 72
grade 17, 78, 126,
151 Griffo,
Francesco 15 de Groot,
Lu(cas) 51 Museu
Guggenheim 55 gui 151
GUI 98 Gutenberg 153

Gutenberg,
Johannes 13

halpern, John 205 recuo
suspenso 127 pontuação
suspensa 58, 116 linha suspensa
181 marca de
hachura 58–59, 210–11
Hayman, Lucas 140
HCI 97, 98
título 140
Helvética 39, 46, 47, 82
Helevética Neue 54, 56, 58
Helfand, Jéssica 101
Henderson, Hayes 86
hierarquia 42, 132–48, 180, 192
Hillyer, Jason 172
História 63
Hoefler & Frere-Jones 77
Hoefler, Jonathan 55, 77
Texto Hoefler 80
Hoffman, Jeremy 63
Hoffman, Kevin 137
Hogg, Jason 107
Holden, Cristina 174
Hopkinson, Francis 21
escala horizontal e vertical 38
Horton, Sara 171
Indústrias Domésticas 76
Howard, Karen 129
Hsu, Nelson 145
html 126, 135, 170, 171, 172
interação humano-computador 97,
98
humanista sem serifa 46
classificação de tipo humanista
15, 46
Huszár, Vilmos 26
hífen 210, 211

design de identidade 68-71
Imprimerie Royale, Paris 15
travessão 126–32
InDesign 52, 58, 76, 80, 93, 103, 125,
198
Inglês, Brian 192
design de interação 98
design de interface 97, 99
Interestadual 38,
39 itálico 15, 19 48, 50, 81
ITC Garamond 40

jampathom, maio de 104
Jannon, Jean 15
Jenson 14–15
Jenson, Nicolas 14–15
Jeremy Tankard Tipografia 80 Joh.
Enchedé & Zohnen 62 Johnston,
Edward 27 Jury, David
217 alinhamento
justificado 112–19

Kane, João 177
Kaplan, Nancy 9, 93
Kelly, Rob Roy 23
kerning 102–105
Khan, Farha 200
Kim, Jaqueline 143
Kim, Júlia 79
Kinross, Robin 27
Koberger, Anton 152
Kogan, Sabrina 146
Kolthar, Marcos 107
Kraus, Carlos 139
Kroh, Mary Lou 97
Parabéns, Johnschen 106, 118

laan, Paul van der 70
Lansing, Projeto de Lei 115
Alfabeto latino 81, 91, 120
Estilo de tipo latino 23
Laurel, Brenda 99
liderando 108
Liga Gótica 83
Liga do Tipo Móvel 82, 83
Leong, Michelle 143
Lessig, Lawrence 89
lettera antica 15
letras 64, 66
tipografia 24, 60, 91, 108, 124, 151,
153, 160, 161, 172
espaçamento entre
letras 104 Levush,
Efrat 119 Lewitt,
Sol 219 Libner,
K. 192 Licko, Zuzana 29 , 32, 61,
74 Lidwell, William 174
ligadura 13, 36, 210
linearidade 92–93
linearização 136, 137, 171
espaçamento entre linhas 38, 108–11,
132, 198 numerais de
revestimento
56 Linótipo 55 Lissitzky,
El 160, 161
litografia 172
Litscher, Alice 53
logotipo 68–71,
193 Long Primer 21
Lopez, Paulo
144 Lo-Res
29, 74 Louis
XIV 17 minúsculas
36 Lubalin, Herb 105
Lubbock, Sir John
207 Lukas, Jenn 137
Lunenfeld, Peter 100
Lupton, Ellen 124 Lutz ,
Benjamin 118 Lynch, Patrick 171

major, Martin 32, 50, 80 Makela,
P. Scott 31, 97 Mall, Dan
137 Mangold,
Andy 147 Manovich,
edição de manuscrito
Lev 93 212 Manutius, Aldus
15 Mapes, Andrew 143
Marcotte, Ethan 135,
171 Marinetti, FT 160– 61
Marks, Andrea 121 Martin,
Betsy 144 Maryland
Institute College of
Art 7, 78, 106, 118, 147 Mau, Bruce 35
Maurer, Luna 175
Mauro, Darren
192 McClean,
Brendon 78 McCoy,
Katherine 97 McLean,
Ruari 23 McLuhan,
Marshall 89
McSweeney's 49 Mercury
77 kerning métrico
102, 103
Mevis e Van Deursen 187
Meyers, Dan 35, 90, 97, 117, 169, 185,
187
Meyers, Emil 197
Michelet, Carlos 172
Microsoft 72, 80
Miedinger, Max 46
Moleiro 52, 55
Moleiro, Abbott 55, 61, 63, 109
Projeto incorreto
83 mistura de fontes 54
classificação de tipo moderno 19, 46
grade modular 194–203
Mondrian, Pieto 161
Morris, Guilherme 14
Moulthrop, Stuart 9, 100 tipo
móvel 13, 89, 118
Senhor Eaves 32, 39
Mrozowski, Nick 130
Sra. Eaves 32, 39
Müller-Brockmann, Josef 165,
174, 195
grade multicolunas 161, 180–92
Miríade 134

neese, Wendy 78
alertas nerd 58, 80, 103, 108,
126, 198
Instituto de Design da Holanda 187 novo
alfabeto 28, 29 *New York*
Magazine 52 Neylan, Callie
144, 192 Niedich, Warren
43 Nielsen, John D. 98
Nix, Charles 104
numerais não
forrados 19, 50, 56 Noordzij, Gerrit
14, 15 Nowacki, Janusz
Marian 82 NPR.org 192 numerais
56 Nunoo-
Quarcoo, Franc
129

Obama, Barack 32
OFL 82
OFL classifica Mill Goudy
82 numerais de estilo antigo. *Veja
numerais*
sem forro. classificação de tipo
de estilo antigo 46
Ong, Walter 91, 118 Open Font
License (OFL) 82 OpenType
50, 52, 74, 80 kerning
óptico 102–103
tamanhos ópticos 41 Orcutt,
William Dana 19, 155
ornamento 60–63, 128
Österreichische
Akademie der Wissenschaften 139 OurType.com 33

Machine Translated by Google

índice

recuo 127
saliência 37

palatino
15 pantógrafo 23
Panuska, Genevieve 143
Papyrus 80
parágrafo 126–28
espaçamento entre parágrafos
126–28 Pardoe,
FE 17 Pearce, Harry
44 Pentagrama 44, 63, 123, 140,
142–44
Phaidon 35, 185
Photoshop 73, 76 pica
38 Pica
Roman 21 pixels
73, 74 Plantin,
Christopher 155 Plumb Design
Inc. Sistema de 94 pontos
38 Póytawski, Adam
82 poliglota 153, 155
Porter, Mark 131
pós-modernismo
174 PostScript 29, 74 ,
80 Potts, Joey 78 Powell,
Kerrie 142
PowerPoint 93 marca
principal 58, 211
erro de impressora 212
revisão 89, 92, 212,
216, 217 pseudo versalete 52 punção 15,
41 pontuação 58, 91, 113
Puro + Aplicado
43, 200

quádruplo 126
Quadrado 32, 33, 48, 54
Quadraat Sans 54
Quark XPress 93
aspas 58, 59, 210, 211

radar 140
pano 113, 117
Ramos, Elaine 110
Raskin, Jeff 97-99
Recife, Eduardo 83
redundância 132
Reed, Roberto 172
Reichert, Hans Dieter 185
Renner, Paulo 26–27, 162, 165
Restrição 60
Retina 57
invertida tipo 104
Revólver: Zeitschrift para Filme 45
Richmond, Mateus 172 rio 90
Rizzoli 97
Roat, Rico 76
Rogers, Bruce 14
romain du roi 16, 17 tipo
romano 15, 50, 19, 81
Romer, Tomás 172
Ronell, Avital 90
Roth, Máx . 167
Loja Roycroft 114
Ruder, Emil 165, 195, 197
Ruit 14

sabão 46–47
Sadek, George 9
Açafrão 70
Sampaio, Maria Carolina 110
Instituto Sandberg 175 sem
serifa 20, 50
Santa Maria, Jasão 72
Sardón, Virgínia 70
Sasser, Virgínia 79
Escala 14, 32, 38, 50, 80
Escala Pro 37, 39, 50, 80, 102, 108,
198
Escala Sans 50
Scala Sans Pro 56, 199
escala 42–44
Schedler, Clemente 183
Scher, Paula 123, 218
Schmidt, Gerwin 45
Schreier, Gabor 70
Schwartz, Barry 82
Schwitters, Kurt 160
Romano Escocês 55
Seifert, Katharina 200 ponto
e vírgula 210 serifa
19, 23, 36, 50, 77 definir
largura 38, 57
Temporada Áurea 134
Sharon, Kevin 137
Afiado, Jennifer 192
Shelley, Maria 22
Atalho 83
Simonneau, Luís 16
Sinclair, Cameron 200 grade
de coluna única 156, 178, 179
Skolar 72
laje serifada 22, 23, 46, 141
Slimbach, Robert 14, 40, 48, 134
Slogeris, Becky 79, 147
maiúsculas 19, 36, 50, 52, 80,
104, 105, 125, 132
citações inteligentes 58,
210 Smeijers, Fred 32–33, 48
SMeltery.net 82
Smith, Januzzi 117
Soleri, Paolo 111
Solidarietà Internazionale 134
espaçamento 91–93, 99, 102–10, 120,
126, 132, 153
Fala 60
Spilman, Kristen 63
lombada
36 espalhadas
179 letras empilhadas 120, 121
Stankowski, Anton 164
Stankowski, Jochen 68
Stan, caneta de
aço Tony 40
17 haste 36
Stinson, Graham 135
Stohr, Kate 200
Strals, Nolen 66
Stroud, Scott 192 guia
de estilo 134 folhas
de estilo 98, 135, 146 subpixel
73 superfamília
50
Sutton, Jennifer 137
Design suíço 165, 174

t26 60
mesa 170
Caneca, Jeremy 50
Tarr, Patsy 109, 205
Modelo Gótico 31
terminal 36
números de texto 56
O Crente 141
O Manual de Estilo 210 de Chicago,
212, 217
O bloco de cortar 172
O Instituto Clapham 136
A Fundição 28
A Nova República 193
Tese 50, 51, 54, 125
Times New Roman 125
Tomasula, Steve 116
Tonson, Jacob 114 van
Toorn, janeiro de 129
Tory, Geofroy 16, 17
rastreamento 104, 105, 125
transicional sans serif 46
classificação de tipo transicional 46
Trilogia 50
TrueType 74, 80
Tschichold, 46 de janeiro, 163–65, 167
Tufte, Eduardo 93, 99, 171, 204
Grade de duas colunas
estilo toscano 23 153, 156, 187
Tipo 1 80
classificação de tipo 45–46
crimes de tipo 38, 41, 42, 52, 54, 58,
104, 112, 113, 120, 127, 132,
204, 211
design de fonte 76–77
tipo famílias 48, 77
Kit de tipos 72
TypeTogether 72
citações de tipógrafos 58
Tipoteca 72

roupa íntima 80
Unicode 81
Univers 50, 54, 75
alfabeto universal 26 design
universal 174 letras
maiúsculas 36
design de usabilidade 97, 98
Usina, Jack 82
Utopia 134

vAG arredondado 31, 54
VanderLans, Rudy 29 van
Rossum, apenas 31
Vardell, Betsy 101
Verdana 72
Verlag 52, 55
versal 124
texto vertical 120–23
Vinh, Khoi 191

Walbaum, Justus Erich 16
Wattanasansanee, Supisa 60 web
design 33, 69, 72–73, 93, 98, 100–101,
125–26, 131, 135–37, 144–45, 170–
72, 173, 175–77, 191–93, 198
padrões da
web 135, 171
Weese, Catarina 205
Weyers, Justin 142
Whirligigs 61
espaço em branco 99, 191
Willen, Bruce 78
Williams, Heather 107
madeira tipo 23
espaço de palavras 210–11, 213
Rede mundial de computadores 72
Wright, David 145, 192
Wright, Frank Lloyd 55

altura x 36–37

Zeldman, Jeffrey 135, 171
Zhang, Lu 118
Zwart, Pieto 160-61