

REIAL ACADÈMIA CATALANA DE BELLES ARTS
DE SANT JORDI

L'ART AMAGAT A LES LLETRES D'IMPREMTA

Discurs d'ingrés de l'Acadèmic Electe

IL·LM. SR. ENRIC SATUÉ I LLOP

llegit a la sala d'actes de l'Acadèmia

el dia 22 de juny de 2005

Discurs de contesta per l'Acadèmic Numerari

IL·LM. SR. FREDERIC-PAU VERRIÉ



BARCELONA
2005

REIAL ACADÈMIA CATALANA DE BELLES ARTS
DE SANT JORDI

L'ART AMAGAT A LES LLETRES D'IMPREMTA

Discurs d'ingrés de l'Acadèmic Electe

IL·LM. SR. ENRIC SATUÉ I LLOP

*llegit a la sala d'actes de l'Acadèmia
el dia 22 de juny de 2005*

Discurs de contesta per l'Acadèmic Numerari

IL·LM. SR. FREDERIC-PAU VERRIÉ



BARCELONA
2005

Impressió: Romanyà Valls, S. A.
D. L.: B- 30.539 - 2005

Excel·lentíssim senyor President,
Il·lustríssims senyores i senyors Acadèmics,
senyores i senyors.

Com és norma d'aquestes cerimònies acadèmiques, començo per dir que és per a mi un honor i un goig ingressar a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. En el meu cas es tracta d'un honor gens habitual, perquè vinc d'una disciplina professional que no sols no és artística, sinó que és tan nova que no es coneix o tan vella que no es recorda. Ara, amb un orgull gremial potser fora de mida, vull recordar que el disseny va ser una de les disciplines fundacionals d'aquesta reial casa en crear-se, durant el curs 1774-1775, l'Escola Gratuïta de Disseny.

Tal com vaig fer l'any 1988 a Madrid, en rebre el Premio Nacional de Diseño que el Rei d'Espanya Joan Carles I lliurà per primera vegada a un dissenyador gràfic (i ara ja som dotze), vull fer partícips d'aquest honor tots els meus col·legues, perquè em fa goig justament pel que representa de reconeixement col·lectiu i perquè no em complau del tot gaudir-ne sol. Trobo que practico, amb una perseverança potser massa tossuda, allò que el mestre Foix practicava amb els poemes, i, en conseqüència, la meua obra no «floraleja ni concurseja ni vol acontentar les tietes». En tinc prou procurant que els meus dissenys siguin eficaços, i, si pot ser, innovadors. I pel que toca a les condecoracions, faig costat a Billy Wilder, a qui va satisfer més aparèixer citat dues vegades als mots encreuats del *New York Times* que no pas els sis òscars que va rebre de l'Acadèmia. Jo he sortit tres vegades als de *La Vanguardia* en català, i amb això la meua set de vanitat està més que apaivagada.

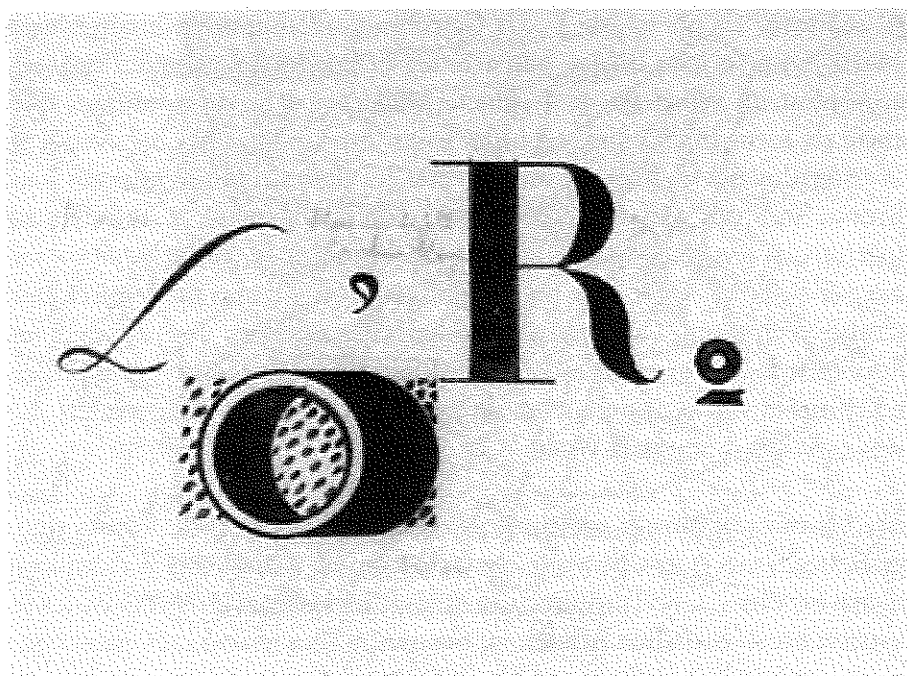
Dir que el disseny gràfic no és una activitat artística pot confondre tothom, perquè s'expressa amb llenguatges comuns als creadors de formes —amb els pintors al capdavant— com són la imatge i el color. Sortosament, hi ha un tercer llenguatge: les lletres d'impremta, és a dir, la tipografia, que ens pertany en exclusiva i desfà la possible confusió, fins al punt que n'hi ha prou amb la seva presència a la superfície d'un paper per distingir tot d'una un disseny del que podria ser una obra d'art.

És cert que alguns pintors del segle XX com ara Juan Gris, Paul Klee, Fernand Léger o Joaquim Torres-Garcia¹ pintaven lletres d'impremta als seus quadres; que d'altres, com Pablo Picasso i Kurt Schwitters,² hi enganxaven capçaleres de diari, etiquetes o petits impresos, i que d'altres més, com René Magritte i Joan Miró,³ pintaven frases amb belles cal·ligrafies. Sense anar més lluny, l'escultor Josep Maria Subirachs, membre d'aquesta excel·lentíssima Acadèmia, ha fet més d'un homenatge a la tipografia en els relleus i baixos relleus d'algunes façanes barcelonines.

1. La llegenda «Jerez de la Frontera» del quadre *Composición con reloj* (1912), *La botella de anís* (1914) i tots els que hi ha amb la capçalera del diari *Le Journal* pintada, com a *Fruiter, vas i diari* (1916), il·lustren l'afecció de Juan Gris a la tipografia. El famós *Sorgit del gris de la nit en altre temps* (1918), *E* (1918) i *Disset desorientat* (1923), assenyalen l'interès de Paul Klee per la tipografia, més enllà d'èpoques. Les lletres de trepa dels quadres *La bandera* (1919), *Els homes a la ciutat* (1919) i *El tipògraf* (1919) marquen la fixació de Fernand Léger pel factor tipogràfic, sobretot si ens fixem en el títol del tercer. La selecció dels quadres *Figura amb paisatge de ciutat* (1917), *Paisatge de Nova York* (1920), així com la joguina de fusta titulada *Abecedari* (1928), són una mostra insignificant de la debilitat de Joaquim Torres-Garcia per la tipografia.

2. La portada sencera, tot i que estripada, del diari madrileny *El Diluvio* a *Guitarra* (1913), el retall amb la capçalera del diari francès *Le Journal* enganxada al «collage» *Sifó, got, diari i violí* (1912-1913), que apareix també a *Ampolla de rom i got* (1912), descriuen el migrat paisatge domèstic de Pablo Picasso i, alhora, el gust per les lletres d'impremta. Els títols *D-on* (1922-1925), *ST-G* (1929-1931) i *Val per a un trajecte* (1928), fan referència a les peces impreses o a les tipografies amb les quals Kurt Schwitters componia meticulosament petites obres d'art que trigava anys a acabar.

3. Les llegendes de *La clau dels somnis* (1930), *La taula, l'oceà i la fruita* (1927) i la mundialment famosa «Ceci n'est pas une pipe», que figura a *El vent i la cançó* (1928-1929), corroboren la importància que René Magritte atorgava a la cal·ligrafia. Les llegendes «Sardina» a mig fer, que hi ha a *Paisatge català* (1923-1924), «Un ocell empaita una abella i l'atrapa», al quadre del mateix nom (1926), i l'ensenyada «Photo. Ceci c'est la couleur de mes rêves» (1925), que figura al peu d'una taca de color blau, demostren l'addicció de Joan Miró a la cal·ligrafia.

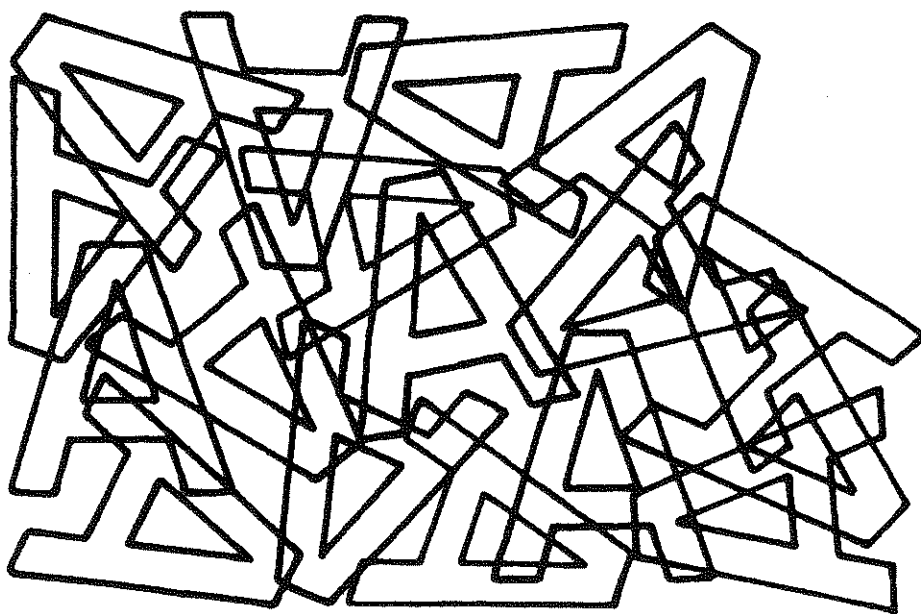


Alberto Giacometti, «La R de La O», aigüafort per al llibre *L'art de l'eau*, d'André Breton, 1934.
Col·lecció particular.

Al seu torn, els poetes, de Lewis Carroll a Guillaume Apollinaire, Josep Maria Junoy⁴ o Joan Brossa, han aconseguit que les lletres siguin imatges, acomplint un vell desig de Stéphane Mallarmé. I he de reconèixer que, entre els meus instructors, no hi ha hagut cap tipògraf ni dissenyador ni investigador que m'hagi fet estimar més les lletres d'impremta que Joan Brossa, amb qui parlava de disseny i tipografia setmana sí, setmana no (per cert, si em veiés avui es faria un tip de riure). Brossa se sentia fascinat per l'alfabet, i, tot i fer poesia amb paraules i lletres ben endreçades, també en feia amb l'alfabet sencer o amb lletres soltes, desendreçant-les, duplicant-les, deformant-les, capgirant-les, trossejant-les, superposant-les, humanitzant-les o disposant-les de manera sorprenent, anunciant el *salt de l'àngel* cap a la poesia visual.

Ara bé, malgrat la seva presència ostensible, el repertori de formes tipogràfiques, amb què tenim un contacte constant, ens rellicsa completament. En canvi, amb l'arquitectura, una de les belles arts representades en aquesta excel·lentíssima Acadèmia, mantenim una relació més estreta que no pas amb la tipografia, perquè l'arquitectura diuen que és un art que ens embolcalla. Potser per això, el nivell cultural dels lletraferits els permet distingir en tot moment, sense gaires dificultats, si són en una catedral gòtica, una església romànica, un palau renaixentista o barroc o bé en un edifici modernista, racionalista o postmodern, tot i no tenir-ne coneixements especials. Curiosament, amb la pintura i l'escultura no hi tenim contactes tan sovintejats, però amb la música sí, i torna a ser un art que

4. Al costat de poetes com Paul Valéry, potser amb Mallarmé, el més interessat per la tipografia (deia que «la tipografia d'una pàgina, en oferir una impressió total, immediata i espontània, fa que la tipografia sigui com una germana de l'arquitectura»), i Pablo Neruda amb la seva *Oda a la Tipografia* («Letras largas, severas, verticales / hechas de línea pura / erguidas como el mástil del navío / en medio de la página / llena de confusión y turbulencia / Bodonis algebraicos / letras cabales / finas como lebreles / sometidas al rectángulo blanco de la geometría / vocales elzeviras / acuñadas en el menudo acero / del taller junto al agua / en Flandes / en el Norte acanalado / cifras del ancla / caracteres de Aldus / firmes como la estatura marina de Venecia / en cuyas aguas madres / como vela inclinada / navega la cursiva curvando el alfabeto / el aire de los descubridores oceánicos / agachó para siempre el perfil de la escritura»), els poetes catalans també han manifestat el gust per la tipografia, de Josep Maria Junoy a Joan Brossa, passant per Carles Sindreu, Joaquim Folguera, Josep M. López-Picó, Francesc Trabal, Miquel Ferrà, Josep Lleonart i J. V. Foix.



Joan Brossa, *Trieu*, poema visual, serigrafia, 1982.

ens embolcalla. I de quina manera! (Goethe, que ho entenia tot tan bé, deia que l'arquitectura és una música petrificada). Així, tot i no escoltar-la amb atenció, estem en condicions d'apreciar instantàniament si la interpreta una orquestra, un quartet o bé un solista, i si allò que sona és un piano o un violí.

Doncs bé, aquests coneixements tan elementals —en podríem dir sensorials— es desactiven quan ens relacionem amb la tipografia, perquè no ens adonem dels tipus de lletra que llegim, i ja no diguem si ens semblen bonics o no. Amb prou feines ens adonem si són grans o petits, perquè, de fet, la tipografia no la mirem sinó que hi veiem a través. És com si fos transparent, o de vidre, com observà sagaçment Beatrice Warde l'any 1930: «El tipus sàviament utilitzat és invisible com a tipus».⁵

De fet, el desconeixement dels ordres estilístics de la tipografia és una carència tan fortament arrelada que afecta, malauradament, molts professionals del disseny. És un defecte que els lectors, sense saber-ho, comparteixen amb els emissors, i així el tràmit comunicatiu esdevé un acte inevitablement insatisfet, punxegut gairebé sempre.

Cal, però, reconèixer atenuants a la indiferència estètica generalitzada que perpetua aquesta condició invisible de la tipografia. En primer lloc, a diferència de la naturalesa monumental de l'arquitectura —i, en sentit figurat, de la música, l'escultura i la pintura—, el repertori tipogràfic és gairebé microscòpic i, per tant, difícil de percebre. Segons el dissenyador de tipus Stanley Morison, «més enllà del cos 24 no es pot parlar, en rigor, de tipografia». Això vol dir que hem d'aplicar-nos a contemplar peces diminutes, de 9 mm d'alçada les més grans (el cos 24) i 1,8 mm (el cos 6) les més petites (per no citar el cos 1, amb 0,3 mm d'alçada). En segon lloc, Morison reconegué explícitament que «la tipografia és el mitjà eficaç per aconseguir un fi essencialment utilitari i només accidentalment estètic, ja

5. Beatrice Warde, *La copa de cristal. La tipografia debería ser invisible*, València, Campgràfic, 2004.

6. Stanley Morison, *Principios fundamentales de la tipografía*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 1998.

que el goig visual de les formes constitueix molt rarament l'aspiració principal del lector».⁶

Malgrat el menudall tipogràfic, i tot i el goig que em fa treballar amb imatges i colors —els altres llenguatges del disseny gràfic—, l'amistat amb Brossa m'ha abocat a centrar els meus recursos expressius, sempre que puc, en la tipografia, i provar d'extreure'n l'art que s'hi amaga. No és fàcil, perquè manejar la tipografia com a forma estructural del disseny és cosa de mestres, i no n'hi ha gaires. Ara, per exemple, no hi són ni El Lissitzky ni Tschichold ni Bayer ni Fleckhaus ni Aicher... N'hi va haver que en lloc d'estructuralisme feien interiorisme; és a dir, manipulaven el llenguatge tipogràfic amb una expressió més aviat ergonòmica, com Thompson, Faucheux, Lubalin, Vignelli o Kalman... I ara n'hi ha que fan decoració, amb la tipografia; són legió, tot i que n'hi ha de bons: Brody, Licko, Carson, Mau, Boom... Amb tot, la munió de tipus que l'ordinador posa a l'abast a dissenyadors i no dissenyadors fa que la manipulació de la tipografia no sigui ja una operació artística, sinó que hagi esdevingut gairebé un bricolatge. Sense un escalat estilístic dels tipus, la impunitat canònica deixa fer a tothom el que vol, i el principi d'arbitrarietat que regeix el tipografisme és, ara per ara, absolut.

És per tot això que dedico el meu discurs a l'art amagat a les lletres d'impremta, amb la intenció d'airejar-ho en una institució que té per missions, justament, la investigació, la promoció i la conservació del patrimoni artístic. Abans, però, he de fer un aclariment i dues justificacions. L'un afecta el concepte de tipografia, dedicat aquí a la lletra d'impremta i no al procediment d'impressió que el desenvolupament de la tecnologia ha deixat en via morta. Lògicament, l'elecció du implícites les justificacions anunciades: d'una banda, oblidar la contribució catalana a les arts gràfiques, especialment remarcable en els anys daurats del Modernisme i farcida d'excel·lents impressors tipògrafs, encapçalats pel vell Oliva de Vilanova i closos pel jove Casamajó; d'altra banda, la creació de tipus, encapçalada pel gravador Pradell (de qui Andreu Balius ha digitalitzat ara el tipus que du el seu nom), seguida pel polígraf Canivell (amb el «gòtic incunable»), l'internacional Crous-Vidal (amb la «grafia llatina»), l'experimental Trochut (amb el sistema Super Tipo Veloz, que també ha digita-

litzat fa poc Type Republic), i els voluntariosos Giralt Miracle i Vellvé (amb el tipus Gaudí i Vellvé, respectivament), no té prou entitat per afegir-la a la selecta llista de tipus fonamentals (tot i que els joves dissenyadors digitals treballen força bé aquesta especialitat), la prematura globalització cinccentenària dels quals els fa tan familiars que en citar-los no ens referim a tipografies exòtiques i antigues, sinó domèstiques i vigents, tot i haver estat dissenyades fora de casa i segles enrere.

En fi, no crec exagerar si els dic que la tipografia s'ha desenvolupat sense interrupció del 1450 ençà, i per a mi és l'eina de transmissió de coneixements més permanent de la història. Només per entrar en matèria, sàpiguen que els tipus amb «potes» (o serif, si preferim la denominació anglesa globalitzadora) tenen més de mig mil·lenni, i els de «pal» (o sense serif) uns dos-cents anys.

Mig mil·lenni de producció industrial ininterrompuda, sense canvis formals rellevants, és un rècord que no es veu en cap altre artefacte de la civilització industrial. Per posar un exemple, la tipografia Garamond, gravada l'any 1550, és la més present en la composició de textos de llibres actuals. Això vol dir, clar i català, que tots llegim diàriament signes alfabètics formalitzats amb un disseny sense retocs apreciables procedent del Renaixement. És un patrimoni artístic d'allò més insòlit, si fem cas de la histèria de l'obsolescència programada amb la qual ens canvien les formes de les coses simplement perquè algú certifica que han passat de moda, perquè ja fa massa temps que són al mercat, perquè n'han baixat les vendes o, senzillament, perquè toca.

En aquests cinc segles de continuïtat trobem que, a la segona part de l'immortal *Quixot*, publicada el 1615, entre moltes referències al llibre n'hi ha una que parla de les lletres. En situar-les en una impremta, cal suposar que eren de factura tipogràfica. El cas és que, durant la seva famosa visita a Barcelona, Cervantes diu:

Sucedió, pues, que yendo por una calle, alzó los ojos don Quijote y vio escrito sobre una puerta, con letras muy grandes:
«Aquí se imprimen libros».⁷

Interessant referència, en primer lloc per remota, perquè descriu el rètol d'un establiment comercial del carrer del Call, segons sembla. Un tipus de senyalització que, d'ençà de la Revolució Industrial, ha anat acaparant espais estratègics del teixit urbà fins al punt que, avui, la franja horitzontal de les ciutats, a tres metres d'alçada, és un poti-poti tipogràfic, cal·ligràfic, pictogràfic i cromàtic que influeix decisivament en la devaluació visual del paisatge. En segon lloc, perquè és una lliçó d'allò que els experts en estratègia d'identitat corporativa anomenen *namimg* o *branding*. L'establiment no el van retolar amb el mot prosaic d'«Imprenta», sinó amb la perífrasi «Aquí se imprimen libros», responnent, amb la circumlocució, a criteris informatius i no pas publicitaris, com fan avui molts rètols d'establiments comercials situats fora de joc. Perquè la planificació urbanística i la sociologia modernes diuen que la forma de les ciutats del futur la determinarà la informació, i, si bé és cert que la publicitat és una manera d'informar, no és l'única ni, de bon tros, la millor.

En fi, les obres d'art més grans de la història de la tipografia són a les quatre branques de l'arbre on maduren «les lletres d'or [que] entraven per les finestres», en apreciació poètica de Pablo Neruda: «romanes», «neoclàssiques», «egípcies» i «pal sec». Quatre models encapçalats, cronològicament, per les anomenades genèricament «romanes».⁸

Quan l'any 1550 Miquel Àngel deixava llesta la *Pietat* de Santa Maria dei Fiori (potser el més reeixit dels seus grups escultòrics), resolía el traçat de l'escalinata de la Biblioteca Laurenziana, també a Florència, i es dedicava

7. La cita pertany al capítol seixanta-dosè d'*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, «Que trata de la aventura de la cabeza encantada, con otras niñerías que no pueden dejar de contarse».

8. Una llista de les tipografies més representatives de la gran família de les «romanes» podria ser més o menys així: Jenson (Nicholas Jenson, 1470-1482), Bembo (Aldo Manuzio / Francesco Griffo, 1495), Garamond (Claude Garamond, 1550), Plantin (Christophe Plantin, 1570), Granjon (Robert Granjon, 1592), Janson (Anton Janson, 1690), Caslon (William Caslon, 1720), Baskerville (John Baskerville, 1754), Van Dijck (Christoffel van Dijck, 1760), Chaucer o Golden (William Morris, 1898), Century (Linn B. Benton, 1902), Menhart (Oldrich Menhart, 1920), Goudy (Frederic W. Goudy, 1925), Weiss (Emil Rudolf Weiss, 1928), Perpetua (Eric Gill, 1929), Times New Roman (Stanley Morison, 1931), Schneidler (Ernst Schneidler, 1936), Sabon (Jan Tschichold, 1969), Pradell (Andreu Balius, 2003).

en cos i ànima a enllestir les obres de la basílica de Sant Pere de Roma, Claude Garamond feia realitat (és a dir, ferro, plom i antimoni, si parlem de tipografia) el tipus que du el seu nom.

És una tipografia discreta que posseeix una gràcia misteriosa i, sobretot, el do de l'eterna joventut. Tots els lectors la tenim vista, i molt, perquè nou de cada deu llibres es componen en Garamond o algun succedani elzeviriana, que és com s'anomenen també les «romanes», en record de la gran família d'impressors holandesos del segle XVI. El que passa és que no reconeixem les formes tipogràfiques, malgrat el mig milió de signes alfabètics acomodats en un llibret de butxaca qualsevol.

Tot i la discreció congènita a la Garamond, la bellesa dels signes alfabètics, les nobles proporcions de les parts i el tot, el pes harmoniós de la taca a la pàgina —un cop impresa— i l'equilibri de la pòlissa (s'en diu així del conjunt tipogràfic d'alfabets de caixa alta i baixa, números, signes de puntuació, lligadures i elements complementaris), configuren una obra d'altíssima qualitat formal —i demano perdó per l'atreviment—, *tanta* com la de les obres contemporànies de Miquel Àngel, determinades, paradoxalment, per la mateixa idea d'unitat i coherència.

En efecte, els conceptes d'austeritat i unitat neoplatònics que el genial artista resumia en el lema «Menys forma i més grandesa», i que els crítics apliquen a Sant Pere de Roma, són adients a les formes senzilles i esveltes de la Garamond. De fet, podem dir que Miquel Àngel (a qui el que més li interessava del que feia era el dibuix, l'expressió més modesta de la seva monumental producció, i diuen que la poesia) va descobrir de vell allò que el tipografista practicava de jove: que es pot ser gran sense supèrbia.

És clar que la modèstia era la forma de sobreviure en aquell temps turbulent per als tipògrafs: un dels seus mestres fou cremat per la Inquisició, acusat de simpatitzar amb la Reforma i d'editar obres luteranes, i un altre va escapar-se'n en entrar al servei del rei. Gràcies a això, va publicar el tractat *Champfleury*, que mostra tipus, ornaments, caplletres «florides» i lletres lligades, en un univers formal inspirat per l'humanisme cremat a la foguera i, paradoxalment, característic del llibre francès d'aquell període.

A	E	G	H	N	Q	R	S	T	V
a	b	c	e	g	h	j	s	t	z
1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
A	E	G	H	N	Q	R	S	T	V
a	b	c	e	g	h	j	s	t	z
1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
A	E	G	H	N	Q	R	S	T	V
a	b	c	e	g	h	j	s	t	z
1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
A	E	G	H	N	Q	R	S	T	V
a	b	c	e	g	h	j	s	t	z
1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
A	E	G	H	N	Q	R	S	T	V
a	b	c	e	g	h	j	s	t	z
1	2	3	4	5	6	7	8	9	0

De dalt a baix: Garamond, 1550; Bodoni, 1768; Clarendon, 1845; Futura, 1927; Helvètica, 1957.

Amb tan perillosos antecedents, Garamond, protegit de Francesc I, no s'ocupà d'altre afer que del pacient estudi i millora dels tipus dissenyats pels venecians Nicholas Jenson i Aldo Manuzio, quan la «ferma» tipografia igualava, en apreciació lírica de Neruda, «l'estatura marina de Venècia», amb més de dues-centes impremtes i impremtetes establertes des de mitjan segle XV, que assoliren amb la Garamond alçades gairebé inabastables.

Una obra d'art, per cert, que avui podem palpar sense por de cremar-nos, implantada als logotips Christian Dior, Macintosh, Mercedes Benz, Chivas, Google, Alfaguara, Arrow, Sfera, Pastafiore o Zara. No és fàcil d'adonar-se'n, perquè el desconeixement dels ordres estilístics de la tipografia és un fenomen que afecta tothom, inclosos, com ja hem dit, molts professionals del disseny.

Ara, un cop examinada la «romana», vegem la segona branca de l'arbre de la tipografia, anomenada «neoclàssica».⁹

Un gravador de Parma dissenyà el més cèlebre dels tres mil tipus que va gravar l'any 1768, set anys abans de la creació a Barcelona de l'Escola Gratuïta de Disseny i tot just acabat de construir a París el temple de la Madeleine, segons el projecte de Pierre Vignon.

Aquest cèlebre exercici de recreació mecànica de l'arquitectura grega figura als llibres d'història de l'art de batxillerat com a símbol del neoclassicisme. Per a mi, és molt millor la tipografia Bodoni, perquè coincideix mil·limètricament amb els postulats de la filosofia neoclàssica que s'inspirava en els clàssics per tal d'estilitzar-los i reinterpretar-los, de cap manera en forma de *revival* encarcerat. Extremar els contrastos de prim i gruixut dels traços de les lletres, i encaixar-hi les «potes» o serifs en angle recte,

9. D'una manera general, merament introductòria, la llista de les tipografies més representatives de la curta família de les «neoclàssiques» podríem fer-la més o menys així: Bodoni (Giambattista Bodoni, 1768), Didot (Firmin Didot, 1784), Normanda i Madrona (anònimes del segle XIX), Torino (Foneria Pacella, 1908), Corvinus (Imre Reiner, 1934) i Fenice (Aldo Novarese / Foneria Berthold, 1977).

són estilitzacions del cànon grec que Bodoni va reinterpretar magistralment en una forma artística nova, en un tipus que reuneix amb escreix les virtuts que per a ell havien de tenir per gaudir dels privilegis de la bellesa: regularitat, nitidesa, bon gust i gràcia.

La «Bodoni algebraica» —de nou en expressió poètica de Neruda— és, potser, l'esforç teòric més ben formalitzat de l'impecable mostrari de 178 tipografies romanes, cursives i gregues que el director de la Impremta Reial de Parma publicà el 1788 en una primera versió del *Manuale Tipografico*. Una forma qualitativa que ha fet època i que Max Aub va resumir amb una frase castissa definitiva: «Era tan elegante, tan anglès, que le decían El Bodoni».¹⁰

Una obra d'art, en fi, que avui podem trobar implantada als logotips dels àrbitres de l'elegància: Armani, Lancôme, Calvin Klein, Carolina Herrera, Ralph Lauren, Zara i Issey Miyake; i també al Gran Teatre del Liceu, al Tesoro Público i a les capçaleres de les revistes de modes *Vogue* i *Elle*. Si no hi reparem és, senzillament, perquè el desconeixement dels ordres estilístics de la tipografia va en augment, fins i tot entre els professionals del disseny.

La tercera branca de l'arbre de la tipografia s'anomena «egípcia», en memòria de dues campanyes contemporànies efectuades a les terres aleshores ignotes d'Egipte: l'arqueològica de Champollion i la militar de Napoleó.¹¹

10. Max Aub, *Signos de ortografia*, València, Fundació Max Aub / Campgràfic, 2002 (facsimil de l'obra editada l'any 1968).

11. D'una manera general i merament introductòria, la llista de les tipografies més representatives de la família de les «egípcies», que en podríem dir batejades perquè la majoria no tenen nom, és més o menys així: Clarendon (Benjamin Fox, 1845), Memphis (Emil Rudolf Weiss, 1929), Època (Heinrich Jost, 1930), Stymie (Morris F. Benton, 1931), Rockwell (anònima i fosa per l'empresa Monotype, 1934), Playbill (Robert Harling, 1938), Volta (Konrad F. Bauer / Walter Baum, 1956) i Lubalin Graph (Herbert Lubalin, 1974).

Curiosament, a primers del segle XIX, mentre Robert Thorne dissenyava les primeres tipografies «egípcies» a la seva foneria londinenca, certament insòlites, Mary Wollstonecraft Shelley escrivia el també insòlit *Frankenstein o el Prometeu modern*, durant una estada a Suïssa.

El fet de respirar ambdós el mateix romanticisme exaltat, afegit al pintoresc antropomorfisme del disseny tipogràfic, permet aplicar als experiments de les «egípcies» el paràgraf amb el qual el doctor Frankenstein justificava la seva creació aberrant, com les que fonien a la factoria Thorne, dient que «els seus membres eren proporcionats, i li havia seleccionat uns trets bells... Bells?».

En efecte, les «egípcies» eren estranyes criatures fetes metodològicament, amb membres «proporcionats» —braços, espatlles, peus, ulls i orelles, amb esperons i cues (perquè les parts de les lletres d'impremta s'anomenen així)—, fins i tot bells, però no s'assemblaven a res conegut. Com el monstre de Frankenstein popularitzat pel cinema de Hollywood, el romanticisme va aconseguir d'integrar a la societat de la informació i la comunicació, com si res, la Clarendon.

Si el procés de creació d'aquesta tipografia, feta amb la col·laboració del gravador Benjamin Fox l'any 1845 (una mena de deixeble de Thorne i, en qualsevol cas, vint anys després de la mort de l'inventor de les «egípcies»), segueix les petjades del doctor Frankenstein i el seu fidel ajudant és perquè, a diferència de les gravades exclusivament en majúscula, assajà un experiment contrari a l'ordre natural de les «egípcies»: una minúscula que resultà, tot d'una, excel·lent, amb uns ulls tan grossos que permetia imprimir cossos petits sobre papers de poca qualitat, com ara els dels diaris.

Tanmateix, la invenció va fer fortuna i s'utilitzà a bastament, amb preferència per a títols i subtítols però també per a textos tècnics, esportius i d'oci. S'ha fet popular al Regne Unit, no sols perquè el càlcul de paraules impreses en Clarendon a mitjan segle XIX donaria com a resultat el tipus més emprat de tots els temps, sinó també perquè el destí de la tipografia «egípcia» s'ha aparellat sovint a la retolació de façanes d'establiments comercials. Els gruixos de les versions rodona i negra donen un resultat

excel·lent llegits de lluny i en cossos grans, i probablement per això, seguint una tradició sortosament vigent, encara són molts els comerços i locals públics que disposen sobre els llindars de les portes els seus noms en aquestes lletres característiques de traç gruixut amb bases rectangulars, d'una claredat i llegibilitat extraordinàries i dotades d'una forta personalitat, com expressen, anecdòticament, les capricioses cuetes de la «R» de caixa alta i la «a» de caixa baixa.

Una obra d'art, per cert, de la qual podem gaudir sense por dels monstres, implantada als logotips Rolex, Volvo, Hermès, Honda, Sony, Seiko, JB, Marlboro, i a la capçalera dels diaris *El País* i *El Mundo*. Fixem-nos-hi, si no volem que el desconeixement dels ordres estilístics de la tipografia sigui irreversible, fins i tot entre molts professionals del disseny.

Ja per acabar, a la quarta branca de l'arbre de la tipografia, les darreres obres d'art més grans s'han fet amb els tipus anomenats de «pal» o «pal sec» en honor al seu aspecte, un pèl rústic.¹²

Un dels primers a destacar-les va ser l'arquitecte vienès Adolf Loos, una de les veus més àcides —i al mateix temps més lúcides— de l'arquitectura moderna, que, veient en l'ornament l'esca del pecat, va escriure alguns textos crítics sobre la tipografia decadent modernista (especialment les vieneses d'Otto Eckmann i de l'escola d'Otto Wagner) i els bons tipus sense adornar (es referia, en tot capdavanter, als tipus de pal de l'americà William A. Bradley), publicats al famós llibret *Ornament i delictes*.

12. D'una manera general i merament introductòria, la llista de les tipografies més representatives de la família dels «pals secs» podria ser més o menys així: Akzidenz (anònima i fosa per l'empresa Berthold, 1896), Franklin (Morris F. Benton, 1903-1912), Johnston (Edward Johnston, 1913), Futura (Paul Renner, 1928), Gill (Eric Gill, 1929-1931), Trade Gothic (Jackson Burke, 1948), Helvètica (Max Miedinger / Edouard Hoffmann, 1957), Univers (Adrian Frutiger, 1957), Folio (Konrad F. Bauer / Walter Baum, 1957), Frutiger (Adrian Frutiger, 1976) i Meta (Erik Spiekermann, 1993).

13. Com ara Jan Tschichold, John Heartfield, Willi Baumeister, Herbert Bayer, Max Burchartz, Johannes Canis, Walter Dexel, Theo Van Doesburg, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Johannes Molzahn, Lajos Kássak, Franz W. Seiwert, Karel Teige, Joost Schmidt, Paul Schuitema, Kurt Schwitters, Fenerstein, Kujcar, Sima i Piet Zwart.

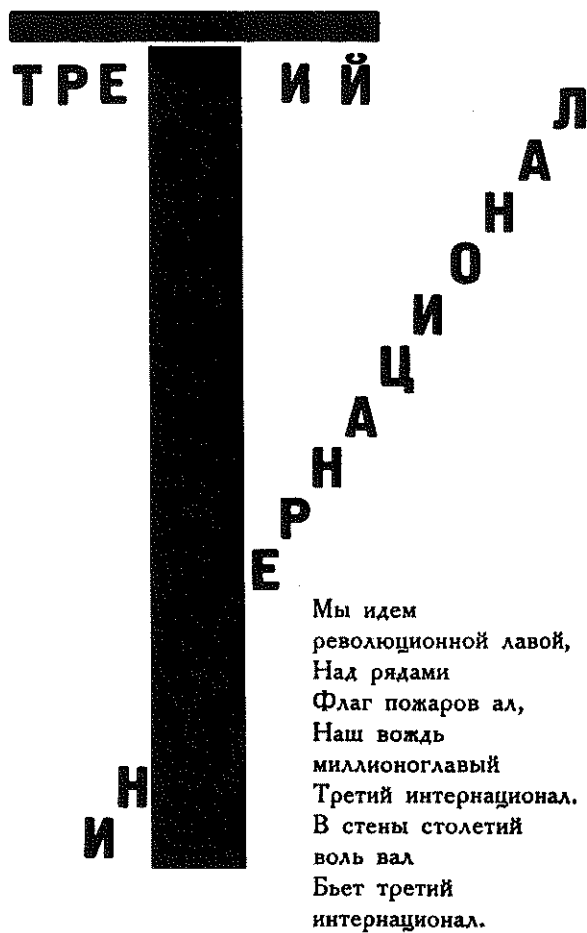
Simultàniament, els joves dissenyadors més combatents de la dècada dels anys vint del segle passat,¹³ tips de la llarga dictadura editorial exercida pels tipus amb serif i esperonats per una revolució coetània menys epidèmica que la tipogràfica (el Moviment Modern a l'arquitectura), s'atrinxeraren en la defensa dels tipus de «pal» contra les «romanes» de tota la vida, experimentant amb bel·ligerància manifesta amb els tipus acabats de fer, en una causa impulsada per la cèlebre exposició de treballs de la Bauhaus celebrada l'any 1925 a la seu de Weimar. L'escola i els seus simpatitzants posaren l'èmfasi en una línia racionalista basada en una abstracció inventiva que el dissenyador Ramon Benedito ha qualificat amb precisió gairebé filològica d'«incunables del funcionalisme».¹⁴

Ara bé, tot i l'establiment de les condicions crítiques favorables al disseny de lletres de «pal», sense ornaments de cap mena, els orígens de la tipografia Futura —la reina del «pal sec»— són foscos com les llegendes populars. Per exemple, no se sap ben bé per què Paul Renner va esbossar uns caràcters de «pal» aquell estiu del 1924, ni per quins set sous va aparèixer el director d'una indústria d'arts gràfiques i editorial, un tal Jakob Hegner, animant-lo a seguir amb el projecte, ja que volia un tipus de «pal» modern i els croquis que va veure a l'estudi els va trobar molt ben encarrilats.

Peter Behrens, l'arquitecte pioner del Moviment Modern que va fer molt dignament de dissenyador gràfic, mestre de Walter Gropius, Mies van der Rohe i Le Corbusier, va dissenyar uns quants tipus de lletra d'impremta perfectament competitiu, però el millor que va fer per a la tipografia va ser la formulació d'una hipòtesi interpretativa que, per anar bé, hauria de ressonar sense parar pels passadissos de la història de l'art:

El tipus és un dels mitjans d'expressió més eloqüents de cada època o estil. Prop de l'arquitectura (recordem que Paul Valéry va lligar fraternalment la tipografia i l'arquitectura en dictaminar que eren germanes), proporciona el retrat més característic d'un període i el testimoni més sever del nivell intel·lectual d'un país.

14. Ramon Benedito, «Artefactos. ¿Diseño o styling?», *Pensar/Proyectar el futuro*, Madrid, Instituto Europeo di Design, 2004.



«Poema a la Tercera Internacional», de Vladimir Maiakovski, compaginat per El Lissitzky al llibre
Per la veu, 1923.

Certament, la Futura fou el retrat més característic del període racionalista i el testimoni més sever del nivell intel·lectual de l'Alemanya dels anys vint. Era un «pal» afectat de ple per les formes geomètriques elementals (el cercle, el quadrat i el triangle) reivindicades successivament pels moviments d'avantguarda com el cubisme, el futurisme, el constructivisme, el suprematisme i el neoplasticisme, i acompanyà perfectament els processos funcionalistes de transformació de les formes endegats pels arquitectes moderns i els flamants pedagogs de la Bauhaus. Sens dubte, la Futura fou el retrat més característic del període, però també el més pintoresc, perquè després de representar els cercles progressistes d'Alemanya, i un cop anatematitzada pels nazis i expulsats els seus creadors i difusors, la van fer seva al final, després de renegar de la gòtica patèticament, quan la derrota militar gairebé treia el cap per Normandia.

En fi, és una obra d'art que ha baixat del pedestal de l'avantguarda i avui la trobem implantada als logotips Volkswagen, Chanel, Philips, Omega, Vuitton, Steinway, Yamaha, Canal Plus, Toyota, Benetton, Adolfo Domínguez, i, en la versió anglesa de la Johnston —anterior a la Futura en gairebé vint anys—, als senyals del metro de Londres. Això si ho veiem, perquè el desconeixement dels ordres estilístics de la tipografia no para de créixer, fins i tot entre els professionals del disseny.

Però heus aquí que, acabada la Segona Guerra Mundial i restablerta novament la malmesa economia internacional, l'any 1956 un altre empresari, aquesta vegada Edouard Hoffmann, director de la foneria Haas de Zuric, li encarregà a Max Miedinger el disseny d'un tipus de «pal». Al cap d'un any, el dissenyador tipogràfic sorprengué el món sencer amb la fabulosa Helvètica, inspirada formalment en els millors tipus de «pal» del segle XIX, esplèndida i eficaç en totes les versions: extrafina (ubèrrima en les formes, especialment dels números), fina, rodona, seminegra o medium (la de més èxit al principi), negra i supernegra i les estretes fines i negres (netes i especialment aptes per a llistats, formularis i directoris).

Sens dubte, l'Helvètica és la tercera gran tipografia del segle XX, amb la Futura de Paul Renner i la Times New Roman de Stanley Morison. Segons la revista nord-americana *International Design*, és un dels cent

millors dissenys de la centúria (i l'únic disseny no industrial seleccionat) en funció d'aquestes deu raons: qualitat, audàcia, ubiqüitat, personalitat, precisió, llegibilitat, regularitat, claredat, modernitat i calidesa. És a dir, ho té tot.

Una obra d'art que es passeja entre nosaltres d'incògnit i que, si hi parem compte, podem veure implantada als logotips Generalitat de Catalunya, Lufthansa, Knoll, 3M, Microsoft, Panasonic, Aprilia, Teatre Lliure, Banc Sabadell, Unicef, o a la cadena de televisió digital Arte. Tot i que, tornem-hi, el desconeixement dels ordres estilístics de la tipografia és una manca que tots patim, inclosos molts professionals del disseny.

* * *

William Morris, l'influent dissenyador i teòric, deia que el millor que els podia passar als tipus fóra que els dissenyessin els artistes i no pas els enginyers. Tot i el respecte i admiració que sento per ell, pels enginyers, pels pintors que han pintat lletres d'impremta als seus quadres, i pels poetes que han aconseguit que «les lletres siguin imatges», és evident que la tipografia és l'art del disseny gràfic. Malauradament, tot i exercir missions esteticoculturals des de fa cinc-cents anys amb la màxima dignitat, la tipografia és la ventafocs de la cultura visual. Entre la delicada expressió formal i l'abnegació incondicional, hem passat mig mil·lenni d'alfabetització impresa amb tanta indiferència envers «l'humus secret d'aquests segles» —com anomenava Neruda la invisibilitat de la tipografia—, que no ens hem adonat de l'admirable diversitat i evolució d'una forma cabdal de la nostra civilització; ni tan sols de la seva existència.

En aquestes circumstàncies, potser és demanar molt considerar-les obres d'art, perquè la funció que fan és prou gregària i el servei que proporcionen és un llast, perquè no es poden manifestar en plenitud. Invisibles com són —o transparents—, ni es veuen ni es fan notar. I així és molt difícil que ocupin el setial que la història de l'art els té reservat.

Per més que les mirem, les qualitats formals de la tipografia no són fàcils de veure, perquè el gruix de la fenomenologia tipogràfica rau en detalls

imperceptibles. D'una banda, els tipus «romans», «neoclàssics» i «egípcis» es defineixen per l'alternança de traços prims i gruixuts, així com pels serifs o «bases» que rematen el cap i el peu dels traços verticals, inclinats i transversals; d'altra banda, els tipus de «pal» es defineixen pel gruix igual dels traços i l'absència de serifs.

A tall de divulgació diguem, per concloure, que les «romanes» s'anomenen humanistes del Renaixement ençà, i seguim associant-les fonamentalment a textos de llibres i, per extensió, a revistes i diaris, que és on habiten normalment. Les «neoclàssiques», en canvi, si bé són excel·lents per a llibres de format gran —com més gran millor—, no són lletres de cada dia i cal anar amb compte a l'hora de tractar-les en negatiu, ja que els traços extremament prims no ho permeten si no és en cossos grossos. Les «egípcies», tal com deien els textos de l'època, són adequades per a títols i subtítols (ja hem citat la seva eficiència a l'hora de retolar establiments comercials), però també per a textos tècnics o d'oci en general i esportius en particular. Els «pals», en fi, superada la febre de la revolució tipogràfica dels anys vint del segle passat, tenen el seu camp d'acció —com les «egípcies»— als títols i subtítols, però també als textos tècnics, disputant aferrissadament a les «romanes» humanistes un espai a les publicacions periòdiques populars, sobretot a revistes i diaris, i en funció de la seva exclusiva representació als quaderns escolars actuals, guanyen adeptes dia rere dia.

Tanmateix, si avui deixo constància de tot això a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, és perquè em sembla que en un temps tecnoutòpic com el nostre, que ens facilita l'ús de tipografies a doll gràcies a l'ordinador (diuen que hi ha 30.000 tipus comptabilitzats), s'hi donen les condicions òptimes per tal de formular mesures que permetin la divulgació progressiva de les virtuts d'un monument historicoartístic del qual, tot i tenir-lo tothora a les mans, no som conscients.¹⁵

15. Ara, les formidables prestacions de la informàtica faciliten la incorporació al disseny de tipus de tota mena de dissenyadors, sense la necessitat d'una formació tipogràfica prèvia, com la d'abans o similar, i qui sap si sense les condicions artístiques implícites perquè, de tant en tant, es facin obres d'art. El cert és que, en opinió dels nouvinguts, la rapidesa del programa pioner Fontographer —amb la comoditat de resoldre els problemes de la mètrica i l'interletrat gairebé

La primera s'acontenta amb demanar, ras i curt, el reconeixement dels artistes més notables del disseny tipogràfic, en una operació semblant a la que van emprendre els artistes del Renaixement. Llevat d'Aldo Manuzio, Giambattista Bodoni, Benjamin Franklin i Stanley Morison (admesos als llibres d'història a contracor, i en tot cas com a impressors i no com a dissenyadors), als centres culturals d'arreu del món no es tenen en compte els dissenyadors de tipus. Per tal d'il·lustrar-ho amb un exemple punyent, denunciem que les autoritats franceses competents volen traslladar els fons fabulosos de la Imprimerie Nationale a uns magatzems anònims, lluny de consultes d'investigadors i especialistes, i s'ha muntat a corre-cuita una campanya internacional en defensa d'aquest patrimoni tipogràfic únic, i del dret a la seva accessibilitat, adreçada a fer-li veure al president Chirac la necessitat de tornar enrere. Ja veurem, però, què passarà. Mentrestant, és hora de reivindicar els noms de veritables artistes, com Claude Garamond, Christophe Plantin, John Baskerville, Firmin Didot, Robert Thorne, William Caslon IV, Edward Johnston, Morris Fuller Benton, Linn B. Benton, Lucian Bernhard, Heinrich Joost, Paul Renner, Eric Gill, Imre Reiner, Jackson Burke, Cassandre, Jan Tschichold, Enric Crous-Vidal, Joan Trochut, Roger Excoffon, Paul Rand, Max Miedinger.

La segona mesura és difícil d'aplicar ara, però un dia o altre serà inevitable. Consisteix en la millora del paisatge comercial urbà, com més va més malmès pels abusos de formats, coloraines, pictogrames i tipografies espúries que practiquen uns comerciants poc inclinats, des del Modernisme, a vetllar per la cultura de la forma i el respecte a la ciutadania. Sortosament, hi ha qui s'ha posat a la feina —no sé si massa tard per reparar la desfeita—, com els ajuntaments de Munic i Tarragona. El primer ha unificat dràsticament (com va fer tretze segles enrere l'emperador Carlemany) les tipografies dels rètols comercials del centre de la ciutat; el segon ha dictat

automàticament—, afegida al control global de les operacions d'interpolació i identificació que facilita el programa Robofog, i a l'avantatge de construir simultàniament fonts per als dos sistemes operatius (Mac / Os i Windows), són factors que posen el disseny de tipus a l'abast de tothom. I això, que és bo per elevar el nivell general de la tipografia, no serveix per obtenir obres d'art. Serveix, en tot cas, perquè «el nivell de la mediocritat sigui avui dia molt més alt», com deia el pianista i professor György Sebók a propòsit dels pianistes actuals. Però aquesta és una altra història.

una normativa per tal de foragitar la publicitat del mobiliari i els tendals de les terrasses dels bars. Tant de bo que hi hagi sort i els exemples s'estenguin (sembla que al centre de Barcelona s'han pres mesures similars a les de Tarragona). Per millorar d'una manera immediata, però, només caldria reduir les lletres dels rètols tres vegades, controlar el nombre de tipografies i vetllar per l'harmonia dels colors.

La tercera mesura és, avui per avui, una utopia. Caldria perseverar en el foment del coneixement i fruïció de la tipografia, des de la infantesa fins a l'ús de l'ordinador. Els detalls tipogràfics no els veurem mai de grans si els mestres no ens els fan veure de petits, i ara per ara els pedagogs prefereixen l'art de la cal·ligrafia al de la tipografia. Potser el problema rau en el fet que els infants aprenen a llegir i escriure al mateix temps, i les dues matèries exigeixen un esforç massa feixuc. Les lletres «romanes», per exemple, les reconeixen bé i faciliten l'aprenentatge de la lectura, però són impossibles de copiar; en canvi, les de «pal» són fàcils d'escriure, tot i que l'excessiu esquematisme (pal, rodona i ganxo) els confon a l'hora de llegir, perquè les lletres ballen. La conclusió és que aprenen a relacionar-se amb les manuscrites perquè són aquelles amb què escriuen: lliguen bé les unes amb les altres, hi ha poques combinacions de traços (curt i llarg, dret i revés, sol i repetit) i poden fer-se de pressa, si cal.

Així, la reparació d'un error historicoartístic com el menysteniment formal de la tipografia, amb la paradoxa d'incrementar-lo justament ara, en plena societat de la informació i la comunicació, trigarà a produir-se, si es produeix, perquè la mateixa paradoxa fa que, tot i que la tipografia i els usuaris de la informàtica no havíem estat mai tan a prop, tampoc no havíem estat tan lluny, com ho palesa que les empreses informàtiques carreguin les maletes de tipus de qualsevol manera, sense classificar-les ni advertir-nos de les qualitats estètiques i històriques de cadascuna. No costaria res fer-ho bé, i en deu anys de dedicació farien més per la pedagogia de la tipografia que en mig mil·lenni d'imparcialitat i indiferència.

Recordem que, ara mateix, el desconeixement dels ordres estilístics de la tipografia és un fet d'una magnitud tan generalitzada que afecta, fins i tot, molts professionals del disseny. Tampoc no ajuda que la consagració de

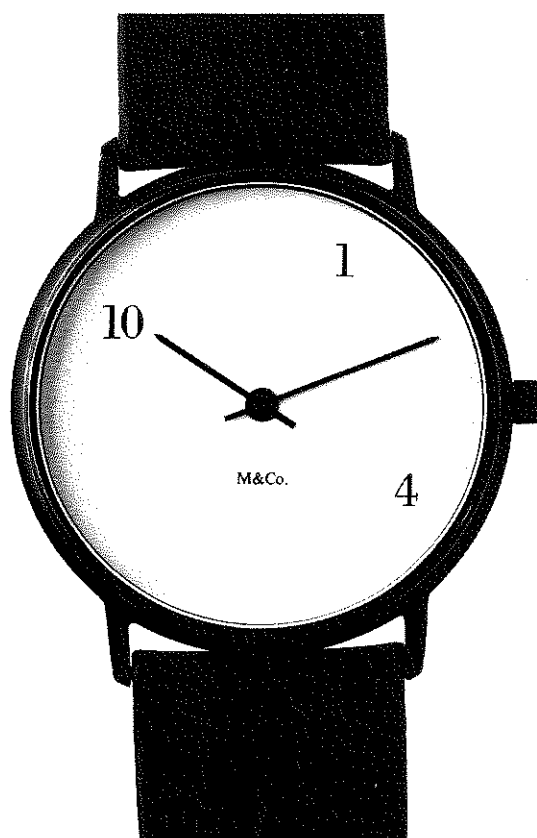
neuen handelt es sich nicht
selbst willen. Aber die neuen
auch äußerlich veränderte
se hinwegdisputieren kann.
wirklich zeitgemäßen Typo-

sich um diese Fragen zu
opferisch vorangegangen.

ALLES

zu tun 

Paràgraf final de la introducció-manifest redactada i compaginada per Jan Tschichold al llibre
La Nova Tipografia, 1928.



Tibor Kalman, model d'esfera de la sèrie que va fer per a la col·lecció permanent del Museu d'Art Modern de Nova York, 1990.

l'instant formi part de la litúrgia digital actual i s'hagin escombrat les pre-existències, testimonis muts d'una cultura analògica a la qual succeeix la digital, amb totes les conseqüències. Un exemple il·lustratiu és que avui les tipografies digitals fan al disseny gràfic el paper dels nous materials a l'arquitectura: titanis, policarbonats, silicones, xapes perforades, aluminis, etcètera. Ja no són els elements estructurals els que determinen, en general, les formes, sinó els decoratius, sovint arbitraris i a vegades gratuïts.¹⁶

En fi, l'aspecte malgirbat dels dissenys en els quals la lògica constructiva de la tipografia n'és absent, és fàcilment perceptible en tipus descurats, versions poc apropiades (amples quan haurien de ser estretes, fines en lloc de negres, cursives per rodones), cossos mal escollits (massa grans o massa petits), taques impreses desequilibradores (línies en caixa alta sense espaiar i línies en caixa baixa espaiades) i dispersions i amuntegaments produïts, simplement, per l'establiment d'interlínies capricioses, massa amples o massa estretes.

El mal és que els defectes són ara convenció —o gairebé— i és inevitable que moltes expressions tipogràfiques siguin parcialment errònies o descuidades. Poques, molt poques vegades, veurem en la degradació progressiva de la cultura de la forma un territori tan malmès pels seus practicants com a la tipografia.

Tot i que la tipografia i els usuaris no som incompatibles, si volem transformar els consumidors en ciutadans, com ha dit Daniel Giralt-Miracle (un dels nostres experts), caldria recordar que per al suec fanàtic de la tipografia Bror Zachrisson «els tipus són la clau de la nostra cultura, però també el desllorigador dels nostres sentiments i emocions més profunds».

El balanç provisional, a dia d'avui, és que, fins ara, sense claus ni desllorigadors a les butxaques, el llegat artístic de la tipografia «navegant» (en

16. Si prenc l'arquitectura com referent és perquè, actualment, és un element simbòlic propagandístic de primera categoria, i supleix amb avantatge tasques pròpies del disseny gràfic, com reconeixen dos arquitectes eminents (Herzog i Siza Vieira) quan diuen que «avui els clients ja no ens encarreguen edificis, sinó logotips».

una imatge de Neruda que avui ja podem qualificar de virtual) ha passat, passa i probablement seguirà passant, de puntetes sobre la immensa majoria. I així, completament desapercebuda, té poques possibilitats d'enfilarse al pedestal de l'Estètica que li pertoca.

És clar que si pensem que la croada contra l'analfabetisme s'ha allargat a Europa més de dos mil anys, i que al tercer món encara hi són, estarem en condicions de carregar-nos de la paciència necessària i esperar que la tipografia, un mitjà «tan eloqüent de cada època o estil, i tan proper a l'arquitectura —com va deixar escrit Peter Behrens—, proporcioni el retrat més característic del nostre període i el testimoni més sever del nivell intel·lectual del nostre país», sigui quan sigui i sigui com sigui. I esperar també —per esperar que no quedi— que la tipografia ens faci veure a tots allò que Neruda veïé tot sol a l'*Oda a la Tipografia*:

Letras,
seguid cayendo
como precisa lluvia
en mi camino.
Letras de todo
lo que vive
y muere,
letras de luz, de luna,
de silencio,
de agua,
os amo...¹⁷

Amb aquest «us estimo» el poeta declarà públicament la seva passió ètica i estètica per la tipografia. Darrerament, un home *de ciències* pragmàtic i innovador com Carlos Castilla del Pino, s'ha despenjat animant tothom a considerar l'art i els artistes seriosament.¹⁸ «L'art —diu— és una via de coneixement del contingut dels objectes, diferent de l'altra forma de saber que és la ciència, el saber per antonomàsia. L'art ens ensenya a desvetllar aquesta propietat dels objectes que són els seus valors estètics».

17. Pablo Neruda, *Oda a la Tipografía*, València, Campgràfic, 2003.

18. Carlos Castilla del Pino, «La deuda», *El País*, 16 de gener de 2005.

Així, doncs, deixem clar que les diminutes lletres d'impremta, malgrat haver de fer d'estereotips invisibles de la nostra cultura, són també objectes d'una notabilíssima vàlua estètica. I el cas és apreciar la magnitud d'una bellesa que s'amaga darrere una escala habitualment reduïda, però completament nua, com les muses de la mitologia de l'art a les quals la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi ret un culte permanent i inalterable.

En definitiva, les tipografies que els acabo de descriure massa lleugerament pel meu gust, imparcials i indiferents, exhibeixen un tipus de bellesa natural —sense cosmètics ni additius— feliçment compromesa amb els valors permanents del coneixement humà: tenen la bellesa de les obres d'art escrites en majúscules, que han restat fidels al lema clàssic *Nulla aethetica sine ethica*.

Un lema i una bellesa pels quals encara es poden trencar llances, si convé, per tal de que no hi hagi estètica sense ètica.

DISCURS DE CONTESTA PER
L'ACADÈMIC NUMERARI
IL·LM. SR. FREDERIC-PAU VERRIÉ

Excel·lentíssim senyor President,
Il·lustríssims col·legues Acadèmics,
Autoritats, amics i amigues.

He de començar dient que si calgués justificar l'elecció d'Enric Satué com a nou membre d'aquesta Acadèmia, els que el vam escollir en quedaríem plenament eximits després de llegir el seu aclaparador currículum professional i, sobretot, d'escoltar el seu esplèndid discurs: un discurs on conflueixen equilibradament l'erudició del tècnic, la sensibilitat, en algun moment gairebé poètica, de l'artista i el testimoni de l'home d'ofici.

La Τέχνη grega i l'*ars* llatina no volien dir sinó això mateix: ofici; el concepte discriminador d'*artista* nascut en època moderna no existia encara.

A l'Edat Mitjana i encara en temps renaixentistes, hi havia unes arts menors i unes arts majors, oficis o feines considerades així en funció de la seva relativa transcendència social: a Barcelona, per exemple, els orfebres (a qui es confiava l'or o l'argent per fabricar una determinada obra) però també els notaris (en qui es dipositava la confiança sobre un acord comercial o el secret d'un testament) figuraven al Consell de Cent com a *artistes*, i encara a Barcelona mateix a finals del segle XVIII trobem l'Art Major de la Seda, una branca de l'activitat tèxtil que es distingia per la rica matèria i el refinament de la seva elaboració.

I de Vasari a Winckelmann l'expressió *arts del dibuix* no al·ludia tant a la qualitat artística de les obres com a la idea que les que després se'n dirà Belles o Nobles Arts són les feines, tècniques o oficis que necessiten del

dibuix com a pont i vehicle per passar d'una idea creadora a la plena realització artesana o tècnica d'una obra sigui d'arquitectura, de pintura, d'escultura o, fins i tot, d'orfebreria; Vasari parla literalment de *le arti del disegno* i Winckelmann fa el pas definitiu cap a la nomenclatura moderna quan a la seva obra *Història de les arts del dibuix entre els antics* diu: «Les arts que tenen relació amb el dibuix i que nós en aquesta història, per mor de brevetat, anomenarem generalment amb el senzill nom d'Art...»

El pas que de la peça simplement artesana porta a l'objecte clarament artístic és, a vegades, difícil d'establir, i ho és també destriar a l'espectacle estètic final per quin costat es decanta el que, esqueixant l'arrel semàntica, en diem domini tècnic o en diem creació artística.

A la pintura la divisió entre arts figuratives i arts decoratives ha introduït una falsa valoració de la creació artística en ignorar que les unes com les altres decoren, encara que sigui amb diversitat temàtica o de contingut, l'espai que a l'artista li ha estat encarregat d'ennobrir, o, si ho volem dir d'una altra manera, condecorar amb la seva obra. I la distinció d'unes obres artístiques com a menors ha sovint ignorat que no és únicament en la monumentalitat on pot expressar-se o fer-se evident la condició estètica d'una creació, en partença, artesana: només cal evocar una figura ciclàdica, una miniatura de François Clouet o un fermall del nostre Capdevila per evidenciar-ho.

I per cloure aquesta disgresió: a qui agença un ram de flors en un gerro d'Alcora o llegeix un poema de Paul Valéry estampat amb lletres de Giambattista Bodoni, admirant les flors o colpit per les paraules del poeta poden passar-li desapercebuts els valors que s'amaguen en aquell objecte ceràmic o en aquell treball tipogràfic.

«L'art amagat a les lletres d'impremta» és el títol del discurs d'Enric Satué que hem escoltat; jo diria, però, que en realitat no ho és tant com sembla, d'amagat, el seu art, com no ho és en un gravat de Callot o en una litografia de Daumier; hi és, sí, però cal saber veure'l; a les obres figuratives pot haver-hi el diversiu temàtic, a les composicions tipogràfiques, no; i és així, probablement, perquè, com diu el nostre nou Il·lustríssim, «la tipogràfica

grafia no la mirem sinó que hi veiem a través», tot recollint l'afirmació de Morison que «la tipografia és el mitjà eficaç per aconseguir un fi essencialment utilitari i només accidentalment estètic» —igualment podríem dir-ho de l'arquitectura—, «ja que el goig visual de les formes constitueix molt rarament l'aspiració principal del lector».

Reeixir a sumar al plaer intel·lectual de la lectura el plaer visual dels grafismes que li donen suport és assolir un zenit estètic; la mancada educació artística de la nostra societat ho fa, però, rarament possible.

La tipografia és un art no menys que l'arquitectura o que la música, amb les quals s'emparenta pel seu rerefons conceptual matemàtic, perquè, més enllà dels materials plàstics o sonors, les textures, els timbres o els colors, hi ha una recerca universal de l'ordre, de l'equilibri, de la proporció, de l'harmonia externa, de la coherència interna i fins i tot funcional, en cada una de les seves creacions.

La tipografia, afegeix Satué, «tot i desenvolupar-se sense interrupció des de 1450 ençà, és l'instrument més inalterable de la història pel que fa a la transmissió de coneixements».

No cal, perquè fóra inútil i d'altra banda poc elegant, pretendre parafrasejar els encertats comentaris d'Enric Satué sobre aquest mig mil·lenni de formes tipogràfiques amb l'anàlisi, plena d'agudesia i de sensibilitat, que ha fet de les quatre grans famílies de lletres que en marquen l'evolució formal, des de l'humanisme venecià del segle XVI a la secessió vienesa i la Bauhaus de Weimar del segle XX, i amb els noms memorables de Jenson i Manuzio, de Garamond, de Bodoni, de Thorne, de Fox i de Renner.

M'agradaria, però, recordar els precedents del mil·lenni anterior, de les sòbries majúscules de l'alfabet grec i les capitals quadrades de l'epigrafia llatina, bellíssimes encara totes elles als nostres ulls i potser les més simples, harmòniques i solemnes de totes les que coneixem, geomètricament perfectes.

Sense l'epigrafia llatina, i sense la voluntat de refer-ne i assolir-ne tots els

encants estètics en el nou camp de la tipografia, els Manuzio, els Estienne, els Elzevir, els Bodoni, no haurien mai reeixit a donar-nos noves formes d'escriptura, d'una escriptura fins fa poc encara manual, composta caràcter per caràcter, espai per espai.

Com a episodi relativament anecdòtic en aquest món de les lletres, interessant potser del punt de vista català, voldria afegir una referència puntual a la florida a finals del segle IV dels caràcters filocalians. Hi hagué en aquell pas final del món pagà al món cristià i en el camp de l'epigrafia llatina un moment divers d'accent i de formes: el de l'alfabet inventat per Furius Dionysius Filocalus, cal·lígraf al servei de Damas I, el pontífex restaurador de les catacumbes (i per això patró dels arqueòlegs) i poeta de les inscripcions que feia gravar damunt les tombes retrobades i restaurades dels màrtirs romans.

Les lletres filocalianes componen un interessant conjunt de formes que podria ser respecte de la quadrata romana com les majúscules rococó de Fournier (que entre nosaltres trobem adaptades a les pàgines barcelonines de la «Màscara Real») respecte de les sòbries formes de Bodoni.

Són caràcters més horitzontals que quadrats, dibuixats amb un elegant contrast de gruixos, d'una incisió enèrgica, on el *lápida* interpreta amb encert el cursus cal·lígraf del *scriptor*, un exemple, veritablement, de bon disseny.

La vigència de l'alfabet filocalià fou limitada i breu, però si resultés cert que, com a vegades s'ha escrit, el papa Damas era originari de la nostra Tarraconense, concretament de l'actual Garrotxa, aquesta fóra una interessant contribució nostra, no gens menyspreable, a l'epigrafia —precedent del disseny tipogràfic modern— del nostre món antic.

Tornem, però, al món actual, on tantes coses han canviat i estan encara canviant, i tornem també al nostre món acadèmic. Si les acadèmies, tal com eren concebudes a la Itàlia del Renaixement i renovades i acrescudes a l'Europa de l'Il·luminisme o de la Il·lustració, tenen una raó de seguir existint, és segurament, entre altres, per la seva capacitat d'acceptar l'evo-

lució de cada època, de la seva societat i la seva cultura, dels seus progressos tècnics i científics i de fer-ne tresor i pedagogia.

El camp de la creació artística al llarg dels segles s'ha enriquit d'experiències, i amb elles també la nostra sensibilitat i la nostra comprensió, la nostra capacitat intel·lectual d'acceptació i valoració de moltes obres, més enllà de les classificacions i denominacions tradicionals. I ara l'Acadèmia es fa ressò d'un ventall d'activitats artístiques més gran que el dels anys de la seva fundació: al costat de les grans arts clàssiques —l'arquitectura, l'escultura i la pintura— posa especial atenció damunt les que els havien fet costat com a germanes menors; a més de la música, que avui hi té un lloc distingit, també les arts escèniques i, enquibides en el concepte més aviat limitatiu d'arts sumptuàries, l'orfebreria, el vitrall, la ceràmica i l'esmalt; i es concedeix un valor singular, autònom, al dibuix, i el mateix cal dir del gravat, tot i que aquest ja hi era present d'alguna manera des dels inicis: recordem fins a quin punt es lliguen a aquesta casa els noms de Francesc Tramulles i de Pasqual Pere Moles, primer director de l'Escola Gratuïta de Dibuix de la Junta de Comerç, i l'edició de la cèlebre «Màscara Real», el més notable exemple de la tipografia, la calcografia i la bibliofilia del segle XVIII barceloní.

Avui, però, l'Acadèmia s'enriqueix encara més, amb un àmbit nou, el del disseny gràfic (expressió en certa manera redundant en confondre en un sol concepte mots d'arrel grega i d'arrel italiana amb una nova formulació anglosaxona i que, en realitat, volen dir tots ells el mateix), i ho fa en acollir un dels seus més conspicus representants en la persona d'Enric Satué. En el camp de les arts gràfiques l'Acadèmia té erudits tractadistes com Eliseu Trenc i Pilar Vélez, i ha tingut innovadors com Joan Josep Tharrats, amb els seus «collages» i les seves «maculatures», però avui incorpora als seus rengles un erudit teòric que és a més un creador actiu, un tècnic i un artista, un home d'ofici i una figura d'un reconegut prestigi, assolit al llarg de més de quaranta anys d'activitat professional ininterrompuda.

Enric Satué ha estat i segueix sent creador i crític en el món editorial, en el de la premsa i en el de la comunicació visual; ha estat i és concursant amb guardons de la més alta categoria, i jurat i també docent a nivell uni-

versitari, tot, en l'àmbit local però també sovint internacional.

Sempre, amb la lletra com a principal protagonista del seu interès; la lletra, d'amagats encants estètics, que ha intentat evidenciar al llarg de la seva activitat, i la tipografia, una més de *le arti del disegno*, que hauria pogut escriure Vasari.

En un moment del seu discurs Satué ens diu, gairebé desencoratjat, que la tipografia és la ventafocs de la cultura visual i dubta fins i tot per un moment si és veritablement un art. «Invisible com és o, si es vol, transparent, ni es veu ni es fa notar, i així és difícil que ocupi el setial que la història de l'art li reserva».

El setial que l'Acadèmia li ha reservat a ell, Enric Satué no l'ocuparà amb l'esperit conformista de qui ha arribat a un final d'etapa professional: sobreposant-se a aquell momentani desencoratjament, proposa, ja d'entrada, i d'entrada als nostres rengles, amb claríssim sentit pedagògic, unes quantes mesures per promoure una major coneixença, una assumpció, a primer nivell de consciència cultural ciutadana, dels valors de la tipografia, perquè creu, justament, que, repetint paraules de Behrens, «constitueix el testimoni més sever del nivell intel·lectual d'un país».

Cal esperar que l'Acadèmia li faci costat en aquest noble propòsit.

Enric Satué: moltes gràcies per la teva sàvia lliçó i per la dinàmica que pots i vols aportar a aquesta vella Acadèmia, on, en nom propi i en representació de tots els que des d'ara són els teus col·legues, et dono la més solemne i cordial benvinguda.

«CURRICULUM VITAE» DE L'IL·LM. SR.
ENRIC SATUÉ I LLOP

Nascut a Barcelona, el dia 23 d'octubre de 1938.

Graduat en la Llicenciatura «Professor de dibuix» per l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi, de Barcelona.

Casat amb Judit Cuixart i Goday, és pare de dos fills: Claudi i Helena.

A l'hora de fer aquest inventari m'adono d'una cosa que ja sospitava —i que em satisfà plenament—, i és que la immensa majoria dels serveis professionals han estat realitzats per a institucions de govern, entitats culturals o professionals, una cinquantena d'editorials, una minoria escadussera d'empreses convencionals i una minoria encara més escadussera de persones físiques, com ara els amics i amigues Rosa Regàs, Joan Brossa, Joan Manuel Serrat i Frederic Amat, als quals he fet dissenys a mida, a vegades amb tres mànigues, si m'ho consentien.

A tall d'inventari, doncs, les principals institucions de govern són: Ministeri d'Indústria i Energia, Ministeri de Cultura, Generalitat de Catalunya, Generalitat Valenciana, Ajuntaments (de Barcelona, Granada, l'Hospitalet, Gavà i Sant Feliu de Llobregat) i Diputacions (de Barcelona, València i Granada).

Les principals institucions són: Tribunal Constitucional, Banc d'Espanya, Instituto Cervantes, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, Universitat de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès, Institut d'Educació Contínua, Societat Catalana de Biologia, Societat Catalana de la Ciència i de la Tècnica, Societat Catalana d'Història de la Ciència, Societat Catalana de Química, Institut Català de Tecnologia, Institut d'Economia i Empresa Ignasi Villalonga, Sociedad Estatal para el Diseño y la Innovación (DDI), Associació de Mestres Rosa Sensat i Aula Escola Europea.

Les principals entitats professionals són: Il·lustre Col·legi d'Advocats de Barcelona, Associació / Col·legi d'Enginyers Industrials de Catalunya, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears, Col·legi Oficial d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Catalunya, Col·legi de Periodistes de Catalunya, Col·legi Oficial de Llicenciats en Filosofia i Lletres de Barcelona, Centre Internacional de Premsa de Barcelona, Mutual Mèdica, Ciutat Groga i Barcelona Activa.

Les principals entitats culturals i recreatives són: Museu Nacional d'Art de

Catalunya, Museu Thyssen-Bornemisza, Museu de la Ciència, Museu de Zoologia, Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, Jove Orquestra Nacional de Catalunya, Institut d'Estudis Catalans, Ateneu Barcelonès, Fundació Jaume I, Fundació Alfonso Comín, Fundació Sant Joan de Déu, Fundació Barcelona Centre de Disseny (BCD), Fundació Barcelona Olímpica, Associació d'Amics Miquel Martí i Pol, El Far, Barcelona, fes-te a la mar i CF Alella.

Les cinquanta editorials són: Edicions 62, Edicions de 1984, Agrupació Editorial, Alba, Albatros, Alfaguara, Anagrama, Anaya, Andorra, Antoni Bosch, Aram, Aura, Barcanova, Barral, Crítica, Cuadernos para el Diálogo, Cultura Popular, Destino, Difusora Internacional, Ediciones del Serbal, Edicions Científiques Catalanes, Electa Espanya, Els Llibres de la Frontera, Empúries, Espasa Calpe, Estela, Fontanella, Granica, Grijalbo, Guadarrama, Gustavo Gili, La Gaya Ciència, Labor, Laia, Llibres de l'Índex, Lumen, Main, Marca, Mondadori, MSV, Pala, Península, Planeta, Pomaire, Promocions i Publicacions Universitàries, RBA, Sello, Edicions Tres i Quatre, Turner i Tusquets. Això, sense comptar les editorials amb les quals he col·laborat com a autor, dissenyant també les meves pròpies cobertes o bé participant-hi d'alguna manera, com ara Alta Fulla, Alianza o Paidós, o incursions als llibres d'artista, com *Cave Canis 1* (ACT Invisible, Barcelona, 1995) o *Lobra absent*, de l'escultora Maïs i el poeta Jordi Carrió (Gaspar Coll i Marc Cuixart, Barcelona, 2004).

DISTINCIONS:

Membre del consell de redacció de la revista *CAU*, Barcelona, 1970-74.
Ponent al congrés de l'ATypI (Associació Tipogràfica Internacional), Barcelona, 1971.
Secretari de l'Agrupació de Comunicació Visual del Foment d'Arts Decoratives, 1971-74.
Membre del consell de redacció de la revista *Arquitecturas Bis*, Barcelona, 1974-85.
Participant a l'exposició «Objecte», Fundació Joan Miró, Barcelona, 1976.
Ponent a les jornades «Disseny i comunicació» del Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 1979.
Inclòs al segon volum de *Who is who in graphic design*, Dübendorf, De

Clivo Press, 1981.

Director, amb Josep M. Trias i America Sanchez, d'un seminari de diagramació i compaginació de publicacions, a la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, Madrid, 1986.

Nomenat «Català '88» pel Círculo Catalán de Madrid, 1988.

Ponent a la Universitat d'Estiu Menéndez Pelayo, Santander, els anys 1985, 1987 i 1999.

Ponent a «Illusion is Truth», 35a Conferència d'Aspen, Colorado, 1985.

Ponent amb «El arte en la calle» de les jornades «Publicidad española de los 80», Museo Español de Arte Contemporáneo / Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.

Membre del jurat internacional de disseny gràfic Florència '86.

Ponent al seminari «L'artista davant l'experiència creadora», Universitat Catalana d'Estiu, Prada de Conflent, 1987.

Ponent al congrés «Tradition & Modernism, Design 1918-1940», Milà, 1987.

Comissari de l'exposició «Les arrels del disseny gràfic a Catalunya», Ajuntament de Barcelona, 1988.

Ponent al cicle de conferències «L'art en la dècada dels 80», Fundació Caixa de Barcelona, Tarragona, 1989.

Ponent a l'exposició de disseny espanyol al Design Museum, Londres, 1990.

Nomenat director general d'Electa Espanya, 1991.

Membre de la Comissió del Color de l'Ajuntament de Barcelona, 1991.

Ponent a la Primavera del Disseny, Barcelona, 1991.

Ponent al congrés «Windows on European graphic design», «There are designers who live to eat and others who eat to live», Londres, 1992.

Participant a l'exposició «Litfass Kunst Biennale», Munic, 1992.

Ponent a les jornades sobre disseny gràfic «A sangre», Foro de Diseño, Zaragoza, 1994.

Ponent al cicle de conferències «Antoni Varés. Del cartell al cinema (1928-1968)», Museu d'Història de la Ciutat, Girona, 1995.

Convidat al concurs internacional per al disseny dels euros, 1995.

Ponent a la presentació del llibre *Publicitat comercial a Reus*, Ajuntament de Reus, Reus, 1996.

Ponent al Congrés de l'Aliança Gràfica Internacional, Barcelona, 1997.

Ponent a les jornades «Identidad, diseño y estrategia», Montevideo, 1997.

- Ponent a les Primeras Jornadas sobre Diseño Gráfico y Publicidad, Feed back, «El diseño, el diseñador y la comunicación», Escuela de Arte, Oviedo, 1997.
- Entrevista al programa «Lo más plus», de Máximo Pradera i Fernando Schwartz, Canal Plus, Madrid, 5 de setembre de 1997.
- Ponent al congrés «25 años de diseño gráfico en España», Universidad Complutense, Madrid, 1998.
- Presentació del llibre *Principios fundamentales de la tipografía*, de Stanley Morison, Escola Eina, Barcelona, 1998.
- Ponent al cicle de conferències «Luis Seoane. Obra cartelística», Fundación Luis Seoane, A Coruña, 1998.
- Ponent a les Segundas Jornadas sobre Diseño Gráfico y Publicidad, Feed back, Escuela de Arte, Oviedo, 1999.
- Ponent a les jornades «El diseño gráfico y la profesión», Sociedad Estatal para el Diseño y la Innovación (DDI), Madrid, 2000.
- Presentació del llibre *El arte de la tipografía*, de Paul Renner, Biblioteca Valenciana, València, 2000.
- Comissari, amb Alberto Corazón y Emilio Gil, de l'exposició «Signos del siglo. 100 años de diseño gráfico en España», Ministerio de Economía y Hacienda, Ministerio de Cultura, Museo Nacional Reina Sofía, Sociedad Estatal para el Diseño y la Innovación (DDI), 2000.
- Ponent a la jornada «Disseny i economia», Institut Balear del Disseny i la Innnovació (IDI), Palma de Mallorca, 2000.
- Ponent al congrés Profile Intermedia, «Crossover in graphic design», Bremen, 2001.
- Ponent a l'exposició «Art i publicitat als cartells de Ramon Casas», Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2001.
- Membre de les Comissions de Qualitat de l'Ajuntament de Barcelona, 2002-05.
- Membre del Consell Assessor d'Escultures de l'Ajuntament de Barcelona, 2002-05.
- Ponent a la 10a Conferència de Disseny Internacional, «La letra en lugar de la imagen», Guanajuato, 2002.
- Presentació de l'editorial Campgràfic al Foment d'Arts Decoratives, Barcelona, 2002.
- Ponent a les II Jornades de l'Institut Balear del Disseny i la Innnovació (IDI), Palma de Mallorca, 2002.

Presentació a Santa Maria del Mar del festival «Disseny i Música» de Ribermúsica, Barcelona, 2003.

Presentació del llibre *La nueva tipografía*, de Jan Tschichold, al Foment d'Arts Decoratives, Barcelona, 2003.

Entrevista al programa «La nit al dia», de Mònica Terribas, Canal 33, Sant Just Desvern, 2003.

Ponent a les jornades «Realitat i ficció», Escola Eina, Barcelona, 2004.

Ponent a la presentació de Félix Beltrán a l'Istituto Europeo di Design, Barcelona, 2004.

Conseller Assessor de la junta del Col·legi Professional de Disseny Gràfic de Catalunya, constituït l'any 2004.

Comissari de l'exposició «Listos para leer. Diseño de libros de España», organitzada per la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, la Sociedad Estatal para el Desarrollo del Diseño y la Innovación, i l'Instituto Cervantes, Nova York, 2005.

DOCÈNCIA:

Professor associat de Periodisme de la Universitat Pompeu Fabra, des del curs 1993-94.

Professor associat de Comunicació Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra, des del curs 1994-95.

Professor contractat del Departament de Paisatgisme de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, des del curs 1999-2000.

Professor de màsters d'Edició, Disseny periodístic i Tipografia a l'Institut d'Educació Contínua de la Universitat Pompeu Fabra, Universitat Politècnica de Catalunya, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès, Universitat de Vic, Universidad de Almería, ESADE, Universitat Ramon Llull, Fundación Carolina (Valladolid), i a les escoles de disseny Eina i Elisava, de Barcelona.

PREMIS:

Tercer premi al concurs de cartells de la Fira Internacional de Mostres, Barcelona, 1959.

Finalista del Premi a la Pintura Jove organitzat per la Sala Parés, Barcelona, 1960.

Premis Laus, del Foment d'Arts Decoratives, els anys 1970, 1972, 1981 i

1990. D'aleshores ençà, no hi ha concursat més.
 Beca Castellblanch, 1972.
 Segon premi en el concurs de capçaleres per al diari *Avui*, 1976.
 Segon premi (ex-aequo) a la Mostra de cartells Codorníu, 1981.
 Premi Generalitat de Catalunya, l'any 1986, pel llibre *Un museu al carrer*.
 Medalla del Foment d'Arts Decoratives l'any 1987.
 Guanyador en el concurs per al logotipo del Centre Internacional de Premsa, convocat pel Col·legi de Periodistes de Barcelona, 1987.
 Premio Nacional de Diseño l'any 1988, «en reconeixement a una obra d'excel·lent nivell professional i gran influència en el desenvolupament del disseny a Espanya».
 Premi de l'Associació de Crítics d'Art de Catalunya l'any 1988, pel llibre *El diseño gráfico. Desde sus orígenes hasta nuestros días*.
 Premi Fundació BCD (Barcelona Centre de Disseny) l'any 1989.
 Guanyador en el concurs per al logotip de l'Institut Cervantes, 1991.
 Guanyador en el concurs per al cartell oficial dels Jocs Olímpics de Barcelona (1992).
 Guanyador en el concurs per al logotip del Museu Nacional d'Art de Catalunya (1992).
 Medalla de l'European Central Bank, per la participació en el concurs res tingit per al disseny de l'euro (2000).
 Premi «Daniel Gil de disseny editorial» instituït per la revista *Visual*, 2004.

SELECCIÓ DE DISSENYS EDITORIALS (LLIBRES):

«Papel 451» (1971), «Moby Dick» (1972), «Paperback» (1974), «Les Eines» (1974), «Biblioteca de Divulgació Política» (1976), Ediciones de Bolsillo (1977), Clásicos Alfaguara i Literatura Alfaguara (1977), Crítica (1978), «Historia y Crítica de la Literatura Española» (1980), «Laia B» (1980), «Textos Filosòfics» (1981), «Austral» (1984), «Empúries» (1984), «Tros de Paper» (1985), «Libro de a Bordo» (1985), «La Unitat» (1991), «La Clau» (1992), col·leccions de quiosc RBA de «Narrativa Actual» i «Autores en Lengua Española» (1992 i 1993), llibres de text Anaya (1992), «Premis» (2000) i «Noema» (2001).

SELECCIÓ DE DISSENYS EDITORIALS (DIARIS I REVISTES):

CAU Construcción / Arquitectura / Urbanismo (1970), *Arquitecturas Bis* (1974), *Cuadernos de Pegagogía* (1975), *Infancia* (1981), *Ciència* (1985),

El Periódico de Catalunya (1985), *Diari de Barcelona* (1987), *Mediterrània* (1985), *Gaseta Sanitària* (1986), *UR Revista de Urbanismo* (1988), *Ínsula* (1988), *El Temps* (en tres ocasions: 1990, 1994 i 2001), *El 9 Nou* (en dues ocasions: 1992 i 2004), *Tracte* (1996), *Quaderns de Tecnologia* (1996), *Taxi* (1996), *Eupalinos* (1997) i *Qutmica* (2000).

SELECCIÓ DE DISSENY DE CARTELLS:

Drac Màgic (1970), Realitat (mostra d'art en solidaritat amb 113 detinguts, Barcelona, 1973), Cultura Catalana (1974), Los Heterodoxos (1974), Josep Benet, President de tots (1980), Picasso i Barcelona (1981), Alvar Aalto (1981), 90è aniversari Joan Miró (1983), Bruxelles / Brussel 85 (1985), Federico García Lorca (1986), Editorial Crítica (1986), Premios Nacionales de Diseño (1988), Barcelona, posat guapa (1989), Barcelona '92 (1992), Any Miró (1993), Mercè (2003) i IV Centenari de la publicació del *Quixot* (2005).

SELECCIÓ DE DISSENY D'IDENTITAT CORPORATIVA (MARQUES I LOGOTIPS):

Banc de la Propietat i el Comerç (1969), Editorial Laia (1970), Banc de Barcelona (fet en equip, 1973), Ediciones Alfaguara (1977), Up & Down (1982), Universitat Pompeu Fabra (1990), Sociedad General de Autores de España (SGAE) (fet amb Alberto Corazón, Daniel Nebot i Roberto Turégano, 1990), Instituto Cervantes (1992), Sociedad Estatal para el Desarrollo del Diseño y la Innovación (DDI) (fet amb Ricard Giralt Miracle i Alberto Corazón), Jove Orquestra Simfònica de Catalunya (1992), Cooperativa d'Arquitectes Jordi Capell (1993), Museu Nacional d'Art de Catalunya (1994), Associació d'Amics de Miquel Martí i Pol (1995), Barcelona Activa (1996), Fòrum Nord (1997), Global Progress (PSOE, 1997), logotip del casament de la Infanta Cristina amb Iñaki Urdangarín (Ajuntament de Barcelona, 1997), Institut d'Estudis Catalans (1997), Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès (1999), Quartet Casals (1998), Observatori de l'Habitatge (2000), Associació / Col·legi d'Enginyers Industrials de Catalunya (2002), Fundació Sant Joan de Déu (2003), Ateneu Barcelonès (2004), Planejament Territorial de Catalunya (2004) i Centro de Estudios Financieros (2004).

SELECCIÓ DE PROGRAMES DE SENYALITZACIÓ:

Aeroport de Sevilla (1989) i Museu Thyssen-Bornemisza (1994), en col·laboració amb l'arquitecte Rafael Moneo.

Gràfica del Pavelló d'Espanya a la Fira del Llibre de Frankfurt (1991), en col·laboració amb l'arquitecte Alfred Arribas.

Placa de ferro fos i llautó commemorativa de l'estat de conservació d'alguns comerços barcelonins, atorgada per la campanya «Barcelona posat guapa», de l'Institut del Paisatge Urbà, de l'Ajuntament de Barcelona (1996), en col·laboració amb l'arquitecte Manuel Clavillé.

Gran placa circular de ferro fos commemorativa de la inauguració de l'àgora de l'àrea Jordi Rubió i Balaguer de la Universitat Pompeu Fabra (1996), en col·laboració amb l'arquitecte Jordi Garcés i que fou Premi Ciutat de Barcelona d'Arquitectura.

Peça circular de ceràmica i plafons indicatius de la «Ruta del Modernisme», de l'Institut del Paisatge Urbà, de l'Ajuntament de Barcelona (1997), en col·laboració amb l'arquitecte Manuel Clavillé.

Decoració d'una finestra cega en una casa del centre històric de Ciutadella (Menorca, 1998), en col·laboració amb l'arquitecte Josep M. Martorell.

Font de la Plaça d'Europa de Montjuïc (2000), per a l'Ajuntament de Barcelona, en col·laboració amb els arquitectes Alfonso Milà i Federico Correa.

Monument circular giratori de vidre il·luminat dedicat a la memòria dels professors represaliats pel franquisme, instal·lat a la facultat Jaume I de la Universitat Pompeu Fabra (2001), en col·laboració amb els arquitectes Oriol Bohigas, Josep M. Martorell i David Mackay.

Jardí Botànic de Barcelona (2002), en col·laboració amb l'arquitecte Carles Ferrater.

Exposició «Ciutats, cantonades» al Fòrum Universal de les Cultures (2003), en col·laboració amb l'arquitecte Manuel de Solà-Morales.

Pebeter del Fossar de les Moreres (2003), en col·laboració amb l'arquitecte Albert Viaplana.

Museu Nacional d'Art de Catalunya (2004), en col·laboració amb els arquitectes Gae Aulenti i Josep Benedito.

Pavelló poliesportiu de Terrassa, en col·laboració amb els arquitectes Gabriel Mora i Miquel Espinet, primer premi del concurs convocat per la Diputació Provincial de Barcelona, 2004.

Marquesina d'autobús JCDecaux, en col·laboració amb l'arquitecte Car-

les Ferrater, projecte per a un concurs convocat per l'Ajuntament de Barcelona, 2005.

LLIBRES PUBLICATS:

- Les caplletres il·lustrades de Junceda*, Barcelona, Alta Fulla, 1983.
Un museu al carrer, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1984.
El llibre dels anuncis. El temps dels artesans (1830-1930) (I), Barcelona, Alta Fulla, 1985.
El disseny gràfic a Catalunya, Barcelona, Els Llibres de la Frontera, 1987.
El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días, Madrid, Alianza, 1988.
El llibre dels anuncis. Anys d'aprenentatge (1931-1939) (II), Barcelona, Alta Fulla, 1988.
Más de cien años de anuncios en prensa, Barcelona, *La Vanguardia*, 1988.
El llibre dels anuncis. Tornar a començar (1940-1962) (III), Barcelona, Alta Fulla, 1990.
Los demiurgos del diseño gráfico, Madrid, Mondadori, 1992.
Diseñador, Barcelona, Grijalbo, 1994.
El llibre dels anuncis. A la recerca d'un ordre nou (1962-1992) (IV), Barcelona, Alta Fulla, 1994.
El disseny de llibres del passat, del present i tal vegada del futur. La petjada d'Aldo Manuzio, Vic, Eumo, 1996.
El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva, Madrid, Alianza, 1997.
El diseño de libros del pasado, del presente, y tal vez del futuro. La huella de Aldo Manuzio, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998.
El paisatge comercial de la ciutat. Lletres, formes i colors a la retolació de comerços de Barcelona, Barcelona, Paidós, 2001.
Los años del diseño. La década republicana, 1931-1939, Madrid, Turner, 2003.

LLIBRES I CATÀLEGS d'AA. DD:

- «Diseño gráfico», *Enciclopedia Universal*, Madrid, Espasa Calpe, 1975-76.
«Las iniciativas editoriales en España», «Las Artes Gráficas en España», «Los carteles de la Guerra Civil española», «El diseño en la democracia española», *Diseño y reproducción*, Barcelona, Gustavo Gili, 1988.
«El cartel publicitario en el diseño de la ciudad», *La publicidad en el diseño urbano*, Barcelona, Publivía, 1988.

- «¿Diseñamos o trabajamos? Hacia una antropología del diseño gráfico», *La innovación en el diseño y sus protagonistas. Reflexiones sobre la innovación en los campos del diseño, la imagen y la comunicación*, Sevilla, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1988.
- Tresors gràfics*, Ajuntament de Barcelona / Institut de Cultura, 1988.
- «CAU, un fenomen gràfic que encara cueja», *Mig segle del Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona*, Barcelona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1990.
- «El disseny: una assignatura universitària pendent», *Universitat i ciutat. Visions sobre el campus urbà de la Universitat Pompeu Fabra*, Barcelona, Edicions 62, 1993.
- «El llibre dels llibres», *Les cobertes de l'avenir*, València, Tres i Quatre, 1993.
- «La ventana del alma», *Peret, è pericoloso sporgersi*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993.
- «Ara que teniu deu anys», *Llibres, marques i cartells*, Vic, Eumo, 1994.
- «Els quasigrafismes de Brossa», *Joan Brossa*, València, La Forest d'Arana, 1994.
- Un toro negro y enorme*, Madrid, España Abierta, 1994.
- «El llenguatge de les imatges i l'analfabetisme visual. Una anàlisi exposada en llenguatge col·loquial», *Subjecte i creativitat*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló, 1995.
- «San Gualter Zorro, patrón de los diseñadores gráficos», *Santos sin devoción*, Zaragoza, Foro de Diseño, 1995.
- Cervantes, 450+1*, Barcelona, Nova Era, 1998.
- «Mi arsenal imaginativo y unas cuantas pistolas de juguete», *25 años de diseño gráfico en España*, El Escorial, Universidad Complutense de Madrid, 1998.
- «La bandera del nuevo milenio», *Una marca para el 2000*, Madrid, Istituto Europeo di Design, 1999.
- «Los perfiles del diseñador. La influencia de la pintura y la arquitectura en la profesión gráfica», *Diseño gráfico con Mariscal 40*, Barcelona, Salvat, 2000.
- «Españar», *Encargos canallas*, Zaragoza, Foro de Diseño, 2001.
- Homenaje a Daniel Gil*, Oviedo, Escuela de Arte y AGA, 2002.
- Ooolé! Los diseñadores españoles interpretan la fiesta taurina*, Madrid,

- Límite / Design, 2002.
- «Un il·lustrador de luxe per a un país miserable», *Roc Riera Rojas*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003.
- «Dalí por Satué», *Las cuevas de Orotava*, Barcelona, Josep Maria Luna / Planeta, 2004.
- 25 anys imprimint*, Barcelona, Grup 3, 2004.
- Comentaris a les pàgines web: «El Ninot», «Pebeter Olímpic» i «Record del XXVII Congrés Directiu de l'Associació Iberoamericana de Cambres de Comerç», *Art Públic*, Ajuntament de Barcelona / Universitat de Barcelona, 2004.
- «La ficció la fa el disseny i la realitat els colors, les imatges i les lletres», *Realitat i Ficció*, Publicació de les conferències de les Jornades «Realitat i Ficció», Barcelona, Fundació Eina, 2005.
- «A unos quijotes de la mancha tipográfica en el aniversario de la publicación del *Quijote*», *Otros Quijotes*, Madrid, Límite / Design, 2005.
- «El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días», *Daniel Gil, nuestras mejores portadas*, Editorial Aldeasa, Madrid, 2005.

OPUSCLES:

- Imatge gràfica de BCD* (amb Josep M. Trias, America Sanchez i Jordi Canelles), Barcelona, Barcelona Centre de Disseny / Cambra de Comerç, Indústria i Navegació, 1975.
- Els escuts del Diari de Barcelona*, Diari de Barcelona (suplement), 3 d'abril de 1988.
- Supertipo Veloz*, Cuadernos de Comunicación 1, Barcelona, Mario Eskenazi & Asociados, 1989.
- Los quasigrafismos de Brossa*, Cuadernos de Comunicación 2, Barcelona, Mario Eskenazi & Asociados, 1990.
- De cap per avall*, Vic, Eumo, 1997.
- «Daniel Gil / El diseño gráfico», *Los herederos de Daniel Gil*, Madrid, Blur Ediciones, 2003.

ARTICLES DE CATÀLEGS:

- «Quan la forma és al servei de l'esperit», *R. Giralt Miracle. Cinquanta anys de creació gràfica*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1982.
- «La imageria publicitaria, el cometa Halley y el Museo Español de Arte Contemporáneo», *Publicidad española de los 80*, Madrid, Museo Español

- de Arte Contemporáneo / Ministerio de Cultura, 1986.
- «Barcelona, més cartells que mai», *Deu anys de cartells. Barcelona 1977-1987*, Barcelona, Marc Martí, 1987.
- Les arrels del disseny gràfic a Catalunya*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona / Casa Elizalde, 1988.
- «La longue histoire d'une relation créative», *Livres d'Espagne. Dix ans de création et de pensée*, París, Ministerio de Cultura y Centre Georges Pompidou, 1988.
- «Il paradosso del cartellismo in Catalogna», *Design in Catalogna*, Barcelona, Generalitat de Catalunya / BCD, 1988.
- «L'heràldica del logotip, o el que va de l'any 1000 al 2000», *Marques il·lustrades*, Barcelona, Galeria Vinçon, 1989.
- «Alberto el Conquistador», *Premios Nacionales de Diseño 1989*, Madrid, Ministerio de Industria y Energía / Fundación BCD, 1990.
- «Daniel Gil, el travieso», *Daniel Gil, diseñador gráfico*, Madrid, Biblioteca Nacional / Ministerio de Cultura, 1990.
- «El cartell, entre l'art i la utilitat pública», *Europa gràfica. 60 anys de cartells cap a la integració europea*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1991.
- «El principi i la fi de les pel·lícules», *El segle del cinema*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1995.
- «Los carteles de toros, el triunfo del ocio y la muerte del cartelismo / Cartells de bous, el triomf de l'oci i la mort del cartellisme», *Ruano Llopis. Imagen de una fiesta / Imatge d'una festa*, València, Sala Parpalló Centre Cultural La Beneficència / Diputació de València, 1996.
- «1898-1998: El principi i la fi del cartellista espanyol», *Amat cartells*, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, 1997.
- Bartolomé Liarte*, Barcelona, Galería Kreiser, 1997.
- Daniel Gil. Collages*, Madrid, Galería de arte Utopía, 1998.
- «D'un cop de puny a l'ull a un cop de puny al nas», *Joan Brossa. Cartells 1975-1999*, Sabadell, Fundació Caixa de Sabadell, 1999.
- «Jaume Falconer, l'autodidacte», *Jaume Falconer (re)produccions gràfiques*, Palma, Ajuntament de Palma / Publicacions de la Universitat de les Illes Balears, 1999.
- «Tres libros por diez pesos», *Luis Seoane. Grafista*, Valencia / A Coruña, Junta de Galicia / Centro Galego de Arte Contemporáneo / IVAM /

- Generalitat Valenciana, 1999.
- «Diseño editorial. De la revolución a la industrialización» / «Carteles. El cartel y la muerte (por K. O.) del cartelismo», *Alberto Corazón, diseñador*, Madrid, Comunidad de Madrid / TF editores, 1999.
- «Empresa, sociedad y cultura en el siglo de los signos», *Signos del siglo. 100 años de diseño gráfico en España*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- «Els cartells de Joan Brossa, els més rars de tots», *Joan Brossa o la revolta poètica*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 2002.
- «Una nostàlgia decorativa», *Tardes de diumenge. Gabriel Mora*, Barcelona, Galeria H₂O, 2002.
- «Els tres pous d'en Trias», *Josep M. Trias Folch. Natura singular*, Barcelona, Artur Ramon Art Contemporani, 2002.
- «Una obra de arte premonitoria», *Seoane e a vanguardia. Os seus mestres, os seus amigos*, A Coruña, Fundación Luis Seoane, 2003.
- «¡Ábranla, que lleva bala! Diseño gráfico mexicano», Barcelona, Istituto Europeo di Design, 2003.
- «El diseño del cartel de guerra en España», *Carteles de la guerra 1936-1939*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 2004.

ARTICLES DE PREMSA:

- «Canto a la publicidad», *La Retaguardia*, Publicidad Reclamo, Barcelona, desembre de 1958.
- «4 escuelas de diseño gráfico 4», *CAU 9*, Barcelona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Catalunya i Balears, 1971.
- «Encuesta a los profesionales del diseño gráfico» (feta amb Ferran Cartes), *CAU 9*, Barcelona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Catalunya i Balears, 1971.
- «La cultura de la imagen, el grafismo y el cartel», *Orbe Médico*, Barcelona, 1972.
- «Para una lectura de imágenes» (escrit amb Ferran Cartes), *Índice 311*, Madrid, 1972.
- «Aprender a leer anuncios con 9 lecciones» (escrit amb Ferran Cartes), *CAU 12*, Barcelona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Catalunya i Balears, 1972.
- «El Super Tipo Veloz diseñado por Joan Trochut el año 1942», *ACV 1*,

- Barcelona, Butlletí de l'Agrupació de Comunicació Visual del FAD, 1972.
- «El cartel: ¿Arte o diseño?», *CAU* 17, Barcelona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Catalunya i Balears, 1973.
- «La imagen como lenguaje», *CAU* 19, Barcelona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Catalunya i Balears, 1973.
- «El discreto encanto del diseño gráfico USA (I)», *CAU* 22, Barcelona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Catalunya i Balears, 1973.
- «El discreto encanto del diseño gráfico USA (II)», *CAU* 23, Barcelona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Catalunya i Balears, 1974.
- «El discreto encanto del diseño gráfico USA (III)», *CAU* 24, Barcelona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Catalunya i Balears, 1974.
- «Entre la señalización y la inauguración», *Arquitecturas Bis* 1, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1974.
- «Entre la señalización y la inauguración», *Boletín* 111, Barcelona, Gremio Sindical de Maestros Impresores, Barcelona, 1974.
- «Claret Serrahima: para una dialéctica del diseño gráfico», *Jano Arquitectura* 52, Barcelona, 1977.
- «Réflexions d'un graphic designer», *4 Taxis* 8, Burdeus / Barcelona / Nova York / Roma / Berlín, hivern de 1981.
- «Intervenció dels il·lustradors del tombant de segle en el camp de la publicitat», *Papers impresos* 2/3, Barcelona, Escola Eina, 1984.
- «La imatge en els sistemes de comunicació», *Perspectiva Escolar* 86, Barcelona, Associació de Mestres Rosa Sensat, 1984.
- «El que no són pessetes són punyetes», *Avui*, 9 de maig de 1984.
- «El diseño gráfico por dentro», *On Diseño* 60, Barcelona, 1985.
- «Una historia del diseño gráfico ilustrada», *On Diseño* 61-87 (en disset fascicles), Barcelona, 1985-87.
- «Un formato. El diseño de Arquitecturas Bis», *Arquitecturas Bis* 52, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1985.
- «Herbert Bayer y el imitador de voces», *La Vanguardia*, 8 d'octubre de 1985.
- «¿Quién diseña nuestros símbolos?», *El Periódico de Catalunya*, 17 de

- novembre de 1985.
- «Super Veloz: A Typographic System for the Small Printer», *Design Issues* volum 2, nº 2, Chicago, The School of Art and Design of the University of Illinois, 1985.
- «Lletres, rètols i logotips a la ciutat olímpica», *Serra d'Or* 321, 1986.
- «Un logotip és una bandera», *El Món* 209, Barcelona, 1986.
- «Ni una fiesta mayor ni un récord Guinness, please», *El Periódico de catalunya*, 19 d'octubre de 1986.
- «El diari diari», *Diari de Barcelona*, 14 de març de 1987.
- «Una vocació mil·lenària», *Barcelona, Metròpolis Mediterrània / Quadern central 3. Actualitat del disseny gràfic a Catalunya*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1987.
- «La moda 'Fornas'. Un estil de revistes, llibres i discos», *Barcelona, Metròpolis Mediterrània / Quadern central 3. Actualitat del disseny gràfic a Catalunya*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1987.
- «El demà, l'avantguarda d'avui», *Barcelona, Metròpolis Mediterrània / Quadern central 3. Actualitat del disseny gràfic a Catalunya*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1987.
- «Les fires de Barcelona», *Diari de Barcelona*, 15 de juny de 1987.
- «En l'Any del Disseny Gràfic», *Diari de Barcelona*, 2 de setembre de 1987.
- «Els logotips preferits pels noctàmbuls», *Diari de Barcelona*, 30 de novembre de 1987.
- «Habemus logotip olímpic», *Diari de Barcelona*, 9 de desembre de 1987.
- «En la mort d'Evarist Mora», *Diari de Barcelona*, 18 de desembre de 1987.
- «Una pobresa que da qué pensar», *El Periódico de Catalunya*, 10 de juny de 1987.
- «Els mil anys del disseny gràfic català», *Vivir en Barcelona* 21, Barcelona, 1987.
- «El disseny i els dissenyadors», *El Temps* 204, València, 16 de maig de 1988.
- «De la pols barcelonina», *Barcelona, posa't guapa. Memòria d'una campanya*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1988.
- «¿Instrumento de información o un montón de papeles?», *AEDE* 13, Madrid, Asociación de Editores de Diarios Españoles, 1988.
- «De color butà», *Diari de Barcelona*, 27 de novembre de 1989.
- «I cento fiori della grafica catalana», *Linea Grafica* 5, Milà, 1989.

- «Hacia una heráldica corporativa», *Experimenta* 2, Madrid, 1989.
- «The design of Barcelona», *Print* 44, Nova York, 1990.
- «La estrella de papel» (entrevista a Joan Brossa), *Adgràfica* 1, Barcelona, ADGFAD, 1990.
- «Carta póstuma a un dissenyador gràfic», *La Vanguardia*, 18 de febrer de 1990.
- «Treballs periodístics: *La Vanguardia*, *El País* i l'*ABC*», *El Temps* 298, València, 5 de març de 1990.
- «La revista d'art *FMR* en castellà», *El Temps* 300, València, 19 de març de 1990.
- «Visca Ricard Giralt Miracle», *El Temps* 302, València, 2 d'abril de 1990.
- «La cigala i la formiga del disseny», *El Temps* 310, València, 28 de juny de 1990.
- «L'absència de disseny a TVE», *El Temps* 315, València, 2 de juliol de 1990.
- «Senzillament una lletra», *El Temps / Especial Sant Pius*, València, 1990.
- «El diseño y los libros, sociedad anónima», *El País*, 26 de juny de 1990.
- «El arquetipo antológico. Diseño gráfico soviético», *Arquitectura Viva* 13, Madrid, 1990.
- «El valor de los anuncios de prensa», *La Vanguardia Magazine*, 1991.
- «El cartel, entre el arte y la utilidad pública», *Europa gráfica. 60 años de carteles hacia la integración europea*, Logroño, Euroconferencia / Ayuntamiento de Logroño, 1992.
- «Del libro de los anuncios», *Pautas* 3, Madrid, 1992.
- «El mico de l'Anís del Mono», *El Temps* 476, València, 2 d'agost de 1993.
- «Creació i marginalitat», *Regió* 7, 7 d'octubre de 1993.
- «Rememorant 12 cartells dels anys 60», *Calendari Tècnocrom* dedicat a Amand Domènech, Barcelona, 1994.
- «La militarització del disseny en el franquisme», *Serra d'Or* 427/428, 1995.
- «Super Veloz: A Typographic System for the Small Printer», *Design History: an Anthology*, Cambridge, The MIT Press (Massachusetts Institut of Technology), 1995.
- «Sevilla, un diseño agridulce», *Diseño Interior / Monografías* 5, Madrid, 1995.
- «Ricard Giralt Miracle, in memoriam», *Experimenta* 7, Madrid, 1995.

- «El diseño gráfico en España», *Experimenta 13/14*, Madrid, 1996.
- «Set notes als dissenyadors escrites mirant un quadre», *FAD 1*, Barcelona, Foment de les Arts Decoratives, 1996.
- «Tres días de julio: carta abierta a los diseñadores amigos», *Experimenta 18*, Madrid, 1997.
- «Lo stile Barcellona: un gioco da bambini?», *Domus 794*, Milà, 1997.
- «Una muestra de aluvión», *La Vanguardia*, 12 de maig de 2000.
- «Daniel Gil entre Stradivari y Di Stéfano o el libro, la música y el fútbol», *Experimenta 29*, Madrid, 2000.
- «Una señalización integrada al paisaje», *Experimenta 32*, Madrid, 2000.
- «Un personaje de 'disseny': Eric Olivares», *Lúdica 8*, México, 2000.
- «Sigheo Fukuda. De lo cinético a lo imposible», *Diseño Interior 101*, Madrid, 2000.
- «Pels concursos, fitxeu un dissenyador gràfic», *Eupalinos 12*, Barcelona, 2001.
- «Sifnos, una terra mítica», *El Temps 905*, València, 16 d'octubre de 2001.
- «El disseny tipogràfic. Crònica d'una marginació crònica», *Temes de Disseny 19*, Barcelona, Escola de Disseny Elisava, 2002.
- «Imágenes y letras», *Tipográfica 52*, Buenos Aires, 2002.
- «Los años del diseño: 1931-1939. Una década en que la vanguardia se hizo cotidiana», *col.#04*, Barcelona, Col·legi de Publicitaris i Relacions Públiques de Catalunya, 2002.
- «Un museu al carrer?», *La Vanguardia / Especial Barcelona, posat guapa*, 13 de febrer de 2002.
- «Normes per als rètols comercials de les ciutats», *El Temps 969*, València, 7 de gener de 2003.
- «En l'Any del Disseny i de gairebé tot», *El Temps d'Art 6*, València, 2003.
- «A poc a poc i bona lletra», *In-fàn-ci-a 136*, Barcelona, Associació de Mestres Rosa Sensat, 2004.
- «A poc a poc i bona lletra», *Perspectiva Escolar 281*, Barcelona, Associació de Mestres Rosa Sensat, 2004.
- «La sempre nova vella tipografia», *Caràcters 27*, València, 2004.
- «El metro de París i Jules Verne, l'un per l'altre», *El Temps 1089*, València, 26 d'abril de 2005.

SELECCIÓ D'ARTICLES SOBRE ENRIC SATUÉ:

- Daniel Giralt-Miracle, «CAU, Construcción, Arquitectura y Urbanismo», *Destino* 1709, Barcelona, 4 de juliol de 1970.
- «CAU, una revolució», *Presència*, Barcelona, 18 de juliol de 1970.
- «CAU o Construcción, Arquitectura y Urbanismo», *TeleXprés*, 1970.
- Valeriano Bozal, «La revolución de la imagen», *Triunfo* 478, Madrid, 27 de novembre de 1971.
- Manuel Vázquez Montalbán, «El grafismo entre el bien y el mal», *Triunfo* 480, Madrid, 11 de desembre de 1971.
- Valeriano Bozal, «Sobre el grafismo», *Triunfo* 481, Madrid, 18 de desembre de 1971.
- Hiroshi Ohchi, «Enric Satué», *Who's who of European Designers 2, Idea*, Tòquio, 1972.
- Manuel Vázquez Montalbán, «Arquitecturas», *Triunfo* 647, Madrid, 25 de gener de 1975.
- José Luis Giménez-Frontín, «Va de canes», *La Vanguardia*, 8 d'octubre de 1975.
- «A aclararse», *Cambio* 16 229, Madrid, 26 d'abril de 1976.
- Antonio Lara, «Un modelo de diseño gráfico», *El País*, 17 de juny de 1976.
- Carmen Casas, «En la cuerda floja», *El Correo Catalán*, 29 de setembre de 1978.
- Pat Millet, «Diseño portadas de libro para conectar estéticamente con la gente», *El Correo Catalán*, 17 de gener de 1982.
- Enric Jardí, *El cartellisme a Catalunya*, Barcelona, Destino, 1983.
- Imma Julián, «La función del diseño es instruir deleitando. Conversación con Enric Satué», *On Diseño* 45, Barcelona, 1983.
- Pilar Parcerisas, «Les caplletres il·lustrades de Junceda», *Avui*, 27 d'abril de 1983.
- Lluís Permanyer, «Museo al aire libre», *La Vanguardia*, 22 de gener de 1985.
- Lluís Permanyer, «Reloj misterioso», *La Vanguardia*, 7 de febrer de 1985.
- Lluís Permanyer, «Nuevo paisaje austral», *La Vanguardia*, 4 de juny de 1985.
- Daniel Giralt-Miracle, «Viatge per la Catalunya iconogràfica», *Avui*, 10 de març de 1985.
- Arnau Puig, «La imatge pública, reflex de la consciència d'un poble», *El*

- Món*, Barcelona, 10 de maig de 1985.
- Daniel Giralt-Miracle, «La publicitat com a cultura visual», *Avui*, 28 de juliol de 1985.
- Josep Ametller, «Un museu al carrer», *Arrel*, Barcelona, juliol de 1985.
- «Un museu al carrer. Lletres, imatges i tècniques dels rètols comercials a Catalunya», *Arrel*, Barcelona, juliol de 1985.
- Francesc Arroyo, «La colección Austral cambia el diseño de sus portadas tras 60 años de existencia», *El País*, 1985.
- Josep M. Huertas, «Un museo en la calle que vemos y no conocemos», *El Periódico de Catalunya*, 3 de gener de 1985.
- Àngel Seguí, «Los detalles de Barcelona son objeto de un inventario», *El Periódico de Catalunya*, 1985.
- Ramón F. Reboiras, «Enric Satué: el señor de las portadas», *La Gaceta del Libro*, Madrid, maig de 1985.
- Jordi Llovet, «Enric Satué: materiales cotidianos», *La Vanguardia*, 31 de desembre de 1985.
- Josep M. Huertas, «Satué, pels camins de Cirici», *Diari de Barcelona*, 20 de maig de 1987.
- Carles Singla, «En coberta, disseny», *El Temps* 145, València, 30 de març de 1987.
- Elena Posa, «El año del diseño gráfico», *Vivir en Barcelona* 21, Barcelona, 1987.
- «La dignitat del disseny», *Serra d'Or* 340, 1988.
- Lluís Permanyer, «El aroma del anuncio», *La Vanguardia*, 14 d'abril de 1988.
- Josep M. Huertas, «Inventari d'anuncis per una República», *Diari de Barcelona*, 8 de març de 1988.
- Ignasi Riera, «Quan Enric vol dir disseny», *Diari de Barcelona*, 26 d'abril de 1988.
- Juan Ángel Juristo, «El diseño gráfico, entre la banalidad y el arte», *El Independiente*, Madrid, 29 d'abril de 1988.
- Esperança Rabat, «Enric Satué: els nous codis de la cultura», *El Món* 311, Barcelona, 1988.
- Carles Singla, «El patriarca del disseny», *El Temps* 220, València, 5 de setembre de 1988.
- Xavier Capmany / Carlos Díaz, «Amar el diseño», *Hogar y Moda* 19, Barcelona / Madrid, juliol de 1988.

- José Méndez, «Un hombre de papel», *El Globo*, Madrid, 15 d'abril de 1988.
- Joaquín Arnaiz, «El diseño alcanza la mayoría de edad», *Cambio 16*, Madrid, 1988.
- Daniel Giralt-Miracle, «Satué, cronista del diseño gráfico», *El Periódico de Catalunya*, 21 de maig de 1988.
- Lluís Permanyer, «El diseño gráfico, de la historia a la enciclopedia», *La Vanguardia*, 26 de maig de 1988.
- Sempronio, «Enric Satué», *La Vanguardia*, 19 de juliol de 1988.
- Oriol Bohigas, «Enric Satué, diseñador gráfico», *Premios Nacionales de Diseño*, Madrid, Ministerio de Industria y Energía / Fundación BCD, 1989.
- Alberto Corazón, «Entrevista con Enric Satué», *Premios Nacionales de Diseño*, Madrid, Ministerio de Industria y Energía / Fundación BCD, 1989.
- «El disseny de diaris a Barcelona», *Capçalera 1*, Barcelona, Col·legi de Periodistes de Catalunya, 1989.
- Blanca Lucas, «Enric Satué», *El Temps* 260, València, 12 de juny de 1989.
- Blanca Lucas, «Arriscat, insuficient, normal?», debat sobre el disseny d'Enric Satué amb Oriol Bohigas, Manuel Vázquez Montalbán i Javier Mariscal, *El Temps* 286, València, 11 de desembre de 1989.
- Emma Rodríguez, «Cubiertas de libros: el primer golpe de efecto», *Leer* 23, Madrid, 1989.
- Rosa Díaz, «Torna'l a dissenyar, Satué», *Regió 7*, 10 de maig de 1990.
- Carles Cols, «Enric Satué, un artesano del diseño», *El País Semanal*, 1990.
- Guy Julier, *New Spanish Design*, Londres, Thames and Hudson, 1991.
- «Barcelona '92: cartells olímpics oficials i col·lecció de cartells de dissenyadors», *COOB '92*, Barcelona, 1991.
- Víctor Manuel Amela, «La letra con sangre entra», *La Vanguardia*, 1 de març de 1991.
- «La letra eñe, base del logotipo que identificará al Instituto Cervantes», *La Vanguardia*, 21 de novembre de 1991.
- Isidre Estévez, «Enric Satué», *Diari de Barcelona*, 8 de desembre de 1991.
- «Los demiurgos del diseño gráfico», *Arquitectura Viva* 27, Madrid, 1992.
- Lluís Permanyer, «Síntesis brillante», *La Vanguardia*, 5 de juny de 1992.
- Fernando Samaniego, «Unas gotas de Cassandre», *El País / Babelia*, 3 d'octubre de 1992.

- Julia Luzán, «Dictadores del gusto», *El País Semanal*, 1993.
- «Els cartells de l'any Miró», *Cultura* 44, Barcelona, 1993.
- «Talento, curiosidad y pasión», *Experimenta Informa*, Madrid, 1994.
- Josep M. Huertas, «Los anuncios de la memoria cercana», *El Periódico de Catalunya*, 1 de juny de 1994.
- Juli Capella / Quim Larrea, «Ser diseñador no es una profesión, sino una actitud», *El País / Babelia*, 6 de maig de 1995.
- Mercè Molist, «La cara del llibre», *Avui*, 18 de maig de 1995.
- Francesc Arroyo, «Diseñador», *El País*, 27 de maig de 1995.
- Quim Monzó, «La tilde celtibérica», *El Periódico de Catalunya*, 15 de juliol de 1995.
- Oriol Bohigas, «Logos, fins i tot als museus», *Avui*, 1 d'octubre de 1995.
- Oriol Bohigas, «No n'hi ha prou amb els absis», *Avui*, 8 d'octubre de 1995.
- Margarita Rivière, «El diseño sirve para ver más y entender mejor», *La Vanguardia*, 16 de desembre de 1995.
- Juan Arias, *Maestros del diseño español*, *Experimenta*, Madrid, 1996.
- Màrius Carol, «El diseño como jeroglífico», *La Vanguardia*, 30 de juliol de 1997.
- «Mariscal sale en defensa de Satué», *El Periódico de Catalunya*, 8 d'agost de 1997.
- Andrés Trapiello, «La desnudez», *La Vanguardia Magazine*, 21 de setembre de 1997.
- Juli Capella, «Un art ple de possibilitats», *Avui*, 23 de setembre de 1997.
- Manuel Vázquez Montalbán, «El ajuar», *El País*, 29 de setembre de 1997.
- Manuel Vázquez Montalbán, «La pelota, la rosa y Barça, Barça, Barça», *El País*, 5 d'octubre de 1997.
- Lluís Permanyer, «Satué y el diseño», *La Vanguardia*, 10 d'octubre de 1997.
- Juli Capella, «Enric Satué o la memoria de lo visto», *El País*, 6 de desembre de 1997.
- «Javier Mariscal i Enric Satué: El disseny al tercer mil·lenni», *Àgora* 7, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1997.
- Alberto Corazón, «El diseño gráfico español se hace adulto», *Experimenta* 21, Madrid, 1998.
- Andrés Trapiello, «¿Diseñas o trabajas?», *La Vanguardia*, 28 d'abril de 2000.
- Ángel Sánchez, «Enric Satué», *El Periódico de Catalunya*, 6 de setembre de 2000.

- «La crónica de un país», *Diseño gráfico con Mariscal* 16, Barcelona, Salvat, 2000.
- «Enric Satué. El factor humano», *Diseño gráfico con Mariscal* 16, Barcelona, Salvat, 2000.
- Carmen Zoro, «Enric Satué, otro modo de mirar», *Selecta Barcelona* 1, Barcelona, 2000.
- Antoni Mañach, «Entrevista», *Còdig* 59, Barcelona, Associació per a la creació del Col·legi de Dissenyadors Gràfics, 2000.
- Joaquim Noguero, «Llegir imatges. Entrevista a Enric Satué», *Escola Catalana* 378, Barcelona, 2001.
- Oriol Bohigas, «Als grafistes de Barcelona: tres llibres», *Avui*, 20 de gener de 2002.
- Oriol Bohigas, «A E. Satué: el cartell de la Mercè», *Avui*, 21 de setembre de 2003.
- Catalina Serra, «La revolución gráfica en la II República», *El País*, 10 de desembre de 2003.
- J. A. Cararach, «L'avantguarda irrepertible», *El Periódico de Catalunya*, 23 de gener de 2004.
- Daniel Giralt-Miracle, «Una República de ingenio y color», *La Vanguardia / Culturas*, 11 de febrer de 2004.
- «El 9 Nou estrena imatge amb una nova maqueta 'revolucionària'», *El 9 Nou*, 26 de novembre de 2004.
- «Tres diaris per tres èpoques», *El 9 Nou*, 26 de novembre de 2004.
- «Premios nacionales de diseño», *Guía de recursos de diseño de Extremadura*, Badajoz, Círculo Extremeño del Diseño, 2004.
- Mariano Navarro, «Los años del diseño. La década republicana, 1931-1939», *Exit Book* 4, Madrid, Anuario de libros de arte y cultura visual, 2005.
- Carlos Díaz, «El diseñador y su espacio», *Visual*, Madrid, 2005.



DIÀLEG

COSES MIG VISTES

El disseny gràfic a l'Acadèmia

ORIOL BOHIGAS

El disseny gràfic d'elevada solvència, conspicu iniciador d'una etapa històrica en els temes de la comunicació visual. Però, a més, és un estudiós de la història i la teoria d'aquesta disciplina, amb fermes aportacions documentals i amb crispades contribucions polèmiques, desenvolupades en molts articles i en més d'una dotzena de llibres, en els quals el tema més persistent és l'estudi de la tipografia i la seva utilització, des de les formes acadèmiques fins a les derivacions populars i pintoresques. Uns estudis que han trobat sempre la definitiva justificació en la mateixa obra de Satué, evitant, així, els amaneraments tan freqüents pels grafistes de les últimes fornades.

Fa pocs dies ha fet el seu discurs d'ingrés a l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. És una bona notícia, no només per la justícia del reconeixement oficial de la seva obra —ja subratllada fa temps per molts premis, entre els quals, el Nacional de Diseño, 1989— sinó també perquè és un símptoma d'obertura de l'Acadèmia, que fa, així, un pas més per a l'expansió del vell concepte de belles arts cap a les arts aplicades en termes d'una altra modernitat que les distingeix dels estancaments només decoratius. És un símptoma que s'afegeix a alguns altres també recents, com és la institució d'un premi —dedicat a la memòria de l'arquitecte J. A. Coderch— per potenciar l'estudi dels problemes de l'habitatge col·lectiu, un tema nou entre els habituals recursos acadèmics.

El discurs de Satué —com és habitual a l'Acadèmia— ha estat ja publicat, ben publicat. El tema és molt suggestiu: *L'art amagat a les lletres d'impremta*. És una insistència gairebé definitiva en l'anàlisi de la forma i el contingut comunicatiu de la tipografia, un món apassionant del qual molts artistes i àdhuc molts professionals

en saben ben poc i del qual es poden deduir moltes conseqüències valoratives en el camp global de la cultura. El tema és tan poc conegut pel públic en general que Satué va tenir el bon criteri d'iniciar el seu discurs fent una exposició sintètica dels termes fonamentals. És a dir, de quines són les grans famílies tipogràfiques i llurs característiques formals i funcionals. Naturalment, l'esquema no pot ser exhaustiu però sí significatiu per poder distingir les essències artístiques i comunicatives de les famílies gràfiques més importants. Satué classifica les lletres romanes, neoclàssiques, egípcies i de pal sec com a sistemes tipogràfics hegemònics en el nostre àmbit cultural i hi distingeix especialment cinc famoses marques: Garamond

"Els grafistes, per més moderns que siguin, necessiten recolzar-se en el coneixement de les regles tipogràfiques si volen complir la missió de comunicar correctament"

(1550), Bodoni (1768), Clarendon (1845), Futura (1927) i Helvètica (1957), totes elles absolutament vives i actives fins avui, com demostra el mateix Satué citant exemples de textos publicitaris de Christian Dior, Armani,

Rolex, Chanel, Knoll o de logotips i comunicacions d'Alfaguara, Teatre del Liceu, *El País*, Canal Plus i la Generalitat de Catalunya.

El millor del discurs acadèmic de Satué és que induïx a entendre, a llegir la forma de les lletres i interpretar-ne, en cada cas, les lleis de llur funcionalitat. És a dir, entendre els sistemes tipogràfics de la mateixa manera com podem entendre els ordres columnaris en l'arquitectura clàssica o els principis harmònics en la música tonal. I quan t'has adonat de l'existència d'aquestes cohesions —encara que visualment no les dominis en profunditat—, comences a entendre per què tantes vegades et repugna la lectura d'un llibre o d'un periòdic o per què renunciïs a deixar-te convèncer per un anunci o un logo en els quals no endevines cap significat engrescador. La incoherència gràfica pot ser una manera de cridar l'atenció com ho faria la dona barbuda de les barraques de fira, però la transmissió d'un missatge requereix un ordre tipogràfic reconegut i interpretable en una certa normalitat. Desgraciadament, molts dissenys gràfics contemporanis semblen seguir el mètode de la distorsió com el de la dona barbuda o del be de dos caps i, potser per això, ens cansen cada vegada més les lectures formalment mal organitzades que han menyspreat la correcció del dibuix i la coherència dels dibuixos diversos. Els grafistes, per més moderns que siguin, necessiten recolzar-se en el coneixement de les regles tipogràfiques

si volen complir la missió de comunicar correctament. Però això no deu passar gaire sovint, perquè Satué en el seu discurs acaba cada capítol repetint la mateixa frase: "El desconeixement dels ordres estilístics de la tipografia és una mancança que tots patim, inclosos molts professionals del disseny". A veure si se n'assabenten els editors de llibres visualment incòmodes, dels publicitaris que volen *epatar* amb l'exabrupte i llegible, els programadors esbojarrats de festes i fires, els manifestants darrere de pancartes incomprendibles.

I també les Acadèmies, certament. La de Sant Jordi, malgrat homenajar Satué, llueix un dels logotips més antiquats i menys llegibles que conec. Un gest per millorar-lo seria també un nou símptoma de redreçament.



ORIOL BOHIGAS, ARQUITECTE.

DANIÀ BORDA, PRESIDENT DE L'ATENEU BARCELONÈS