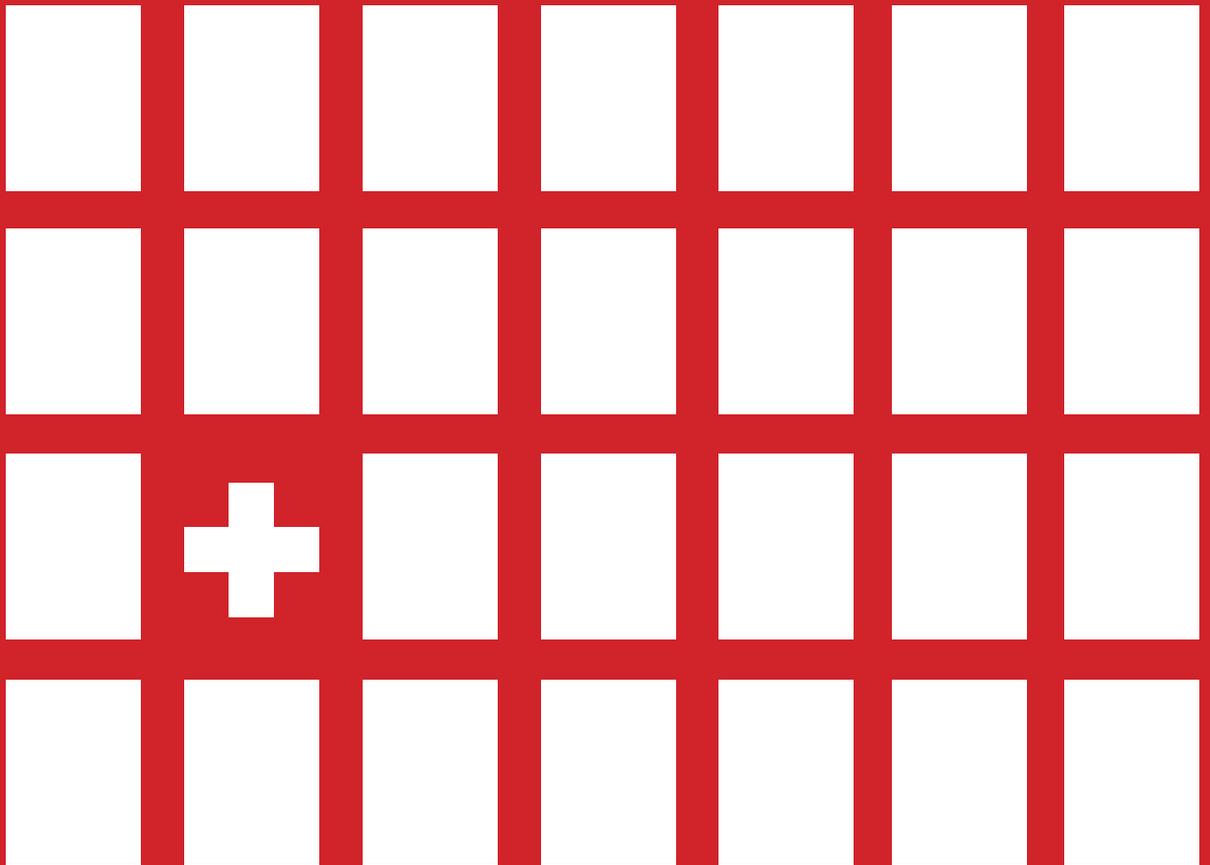


EL ESTILO SUIZO Y LA TIPOGRAFIA EN SUS CARTELES



*Catálogo de exposición
Barcelona, Mayo de 2009*

*Catálogo sobre el Estilo Suizo
Documentación, redacción, maquetación y diseño: Aitor García Abad
BAU, Escola Superior de Disseny
Tipografía II - Tercer curso
Profesor: Marc Salinas*

*Tipografía principal: Helvetica
Otras tipografías comentadas: Akzidenz Grotesk, Univers y Folio*

Fotografías portadillas: Paisajes Suizos

AGRADECIMIENTOS:

*A Marc Salinas por su ayuda durante la realización del proyecto, a M^a
Angels Fortea por ayudarme en la búsqueda de material, a mis compañe-
ros de clase por compartir información, libros y tiempo de trabajo, y a mi
familia por sus opiniones y sugerencias.*

EL ESTILO SUIZO Y LA TIPOGRAFIA EN SUS CARTELES

Aitor García Abad

El catálogo que tienes entre manos forma parte esencial de la exposición sobre el Estilo Suizo y la Tipografía en sus Carteles. En él se exponen todos los argumentos que han llevado al estilo a convertirse en uno de los más importantes en la historia del diseño gráfico, y a la vez, a ensalzarse a la nueva tipografía Sans Serif hasta niveles máximos. Desde una vista clara y explicativa, el catálogo incluye tanto un repaso a la historia del estilo como al de sus tipografías, a sus diseñadores clave y a sus más grandes tipógrafos, para acabar finalmente en las obras maestras de estos dos ámbitos: sus carteles y posters que tantas veces se han exhibido y comentado.

ÍNDICE

0. El inicio de una época	8
1. Un nuevo estilo	16
2. Nuevos tipos suizos	28
2.1. Akzidenz Grotesk	32
2.2. Helvetica	36
2.3. Folio	40
2.4. Univers	44
3. El poster junto a la tipo	52
3.1. Josef Müller-Brockmann	56
3.2. Armin Hofmann	62
3.3. Emil Ruder	66
4. Conclusiones	70
5. Bibliografía	72



0

EL INICIO DE UNA ÉPOCA

Tras la Primera Guerra Mundial empieza a haber una notable necesidad de nuevos estilos. A partir de éstas necesidades nace la tipografía elemental para transmitir información y comunicar de manera clara y sencilla, todo lo contrario a lo visto anteriormente en el Expresionismo. Los pioneros del nuevo estilo, olvidando lo hecho anteriormente, intentaban evitar la utilización de tipografía con serifa y se apostaba por una composición cuadrículada y lineal, ordenada y clara, intentando evitar la confusión de estilo, creada anteriormente. Gracias a su concepto y estilo las tipografías sans-serif son elegidas como las más apropiadas para reflejar estos nuevos tiempos que llegaban. La eliminación de motivos ornamentales superfluos, la asimetría de la composición en página y el uso claramente limitado de tipografías sobresalen también entre las características elementales. En este período surgen tipografías como la Futura diseñada por Paul Renner y supuestamente basada en los trabajos preliminares de Ferdinand Kramer en 1927 y que rápidamente llegó a convertirse en el tipo que mejor expresaba la esencia de los postulados de el nuevo movimiento que estaba por empezar.

La tipografía tradicional

Los años 30 llegan con el resurgimiento de tendencias muy conservadoras y críticas en todas las áreas de la creación. La “nueva tipografía” es destinataria de muchas de estas muestras de desprecio mientras el poder político está especialmente interesado en suprimir las vanguardias. Debido a todas las críticas y condenas hacia el “nuevo arte”, grandes del diseño y el mundo artístico como Gropius, Moholy-Nagy, Bayer y Mies van der Rohe deben emigrar a los Estados Unidos. Contraponiéndose a los experimentos tipográficos realizados en los años anteriores, la gran mayoría de material impreso seguía ciñéndose a los parámetros tradicionales, y por culpa de éstos, los tradicionalistas continuaban atacando a los creadores de la nueva tipografía y defendiendo la legibilidad y composición anteriores. Para defender la corriente surgieron plataformas como la revista “The Fleuron”, de Stanley Morrison, que tuvo una gran repercusión entre editores e impresores. En su último número, que no tardó demasiado en llegar debido a su corta vida, Stanley Morrison publicó sus famosos “First Principles of Typography”, que consiguieron tener una amplia propagación e influencia.

Mientras el nuevo movimiento evoluciona en muchos lugares, también convive con el tradicionalismo de otros, como en la misma Inglaterra, donde surge la Times New Roman de Stanley Morrison para el diario The Times, y que se convierte en una de las tipos más utilizadas del mundo y con la que intentaba mejorar la lectura y la calidad de la impresión de los periódicos.

El estilo internacional

Después de un paréntesis al acabar la 2a Guerra Mundial, durante los años 50 surgió en Suiza y Alemania un movimiento de diseño al que se llamó diseño suizo o estilo tipográfico internacional. La influencia de este estilo perdura hasta la actualidad ya que ganó adeptos en todo el mundo por su claridad objetiva. Muchos de los detractores de éste nuevo movimiento se quejan de que está basado totalmente en una uniformidad de soluciones, dictada por formulas, en cambio, aquellos que lo defienden, saben que mediante esto se consigue una perfección imperecedera y una gran legibilidad de la comunicación. Todas las características visuales de este estilo, comprenden la colocación de todos y cada uno de

“ Eliminación de motivos ornamentales superfluos, la asimetría de la composición en página y el uso claramente limitado de tipografías”

THE FLEURON
A JOURNAL OF TYPOGRAPHY

EDITED BY OLIVER SIMON

No. IV

LONDON
AT THE OFFICE OF THE FLEURON
101 GREAT RUSSELL ST., W.C.1

1925

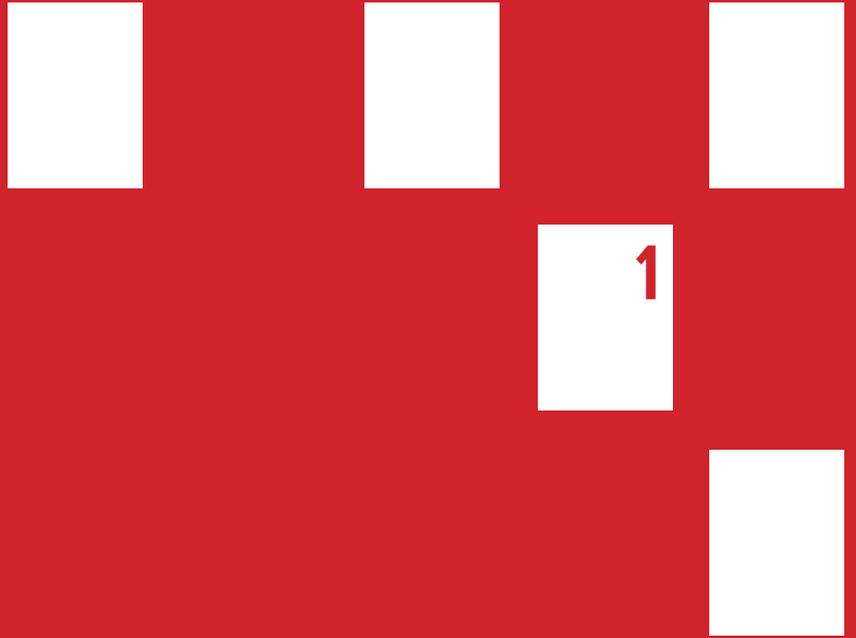
1.
The Fleuron Magazine
Stanley Morrison
(1925)

los elementos de diseño asimétricamente sobre una retícula matemática, la utilización de una fotografía clara y objetiva y del uso de una tipografía Sans-Serif alineada a la izquierda. Quienes apoyaban este estilo opinaban que mediante el uso de esta tipografía y la retícula se creaba una nueva era progresiva y de gran armonización. A parte de la apariencia visual, lo más importante era la mentalidad de los diseñadores pioneros en el estilo. Éstos se quedaban al margen de la utilización del diseño como arte o para la creación de elementos espectaculares y mantenían que el ideal era el alcanzar la claridad y el orden para poder transmitir de la mejor manera posible la información contenida en sus obras.

“ Quienes apoyaban este estilo opinaban que mediante el uso de esta tipografía y la nueva era progresiva y de gran armonización ”







UN
NUEVO
ESTILO

1

UN NUEVO ESTILO

**EN LOS AÑOS 50,
SUIZA SE ALZA
COMO LA GRAN
POTENCIA EN EL
MUNDO DEL
DISEÑO CON SU
PERFECCIÓN Y
SIMPLICIDAD**

Después de la segunda guerra mundial, en la que Suiza fue un país neutral y por lo tanto no padece ninguna consecuencia grave, el país vive una situación privilegiada en cuanto a economía y desarrollo social. Gracias a esta situación, los diseñadores gráficos pueden continuar con su trabajo y una parte de la Suiza de habla alemana recicla movimientos de vanguardia interrumpidos anteriormente por el nazismo, como la Bauhaus y el Constructivismo ruso.

El estilo suizo del que se va a hablar a lo largo de este catálogo surge gracias a la mezcla de todos estos componentes, a partir de los años 50 y permanece vigente hasta los años 80. La internacionalización de este particular estilo da lugar al también llamado Estilo Tipográfico Internacional. El estilo suizo cuenta en su país con dos grandes antecedentes, las escuelas de diseño de Basilea y Zurich, las dos de un impresionante prestigio e historial y ambas con un programa de lo más metódico.

PIONEROS DEL NUEVO ESTILO

Uno de los diseñadores hasta los que nos puede llevar la calidad y disciplina que se encuentran en este estilo es a Ernst Keller. A partir de 1918, Keller empezó a impartir el curso de composición publicitaria en la escuela de arte aplicado de Zurich. Es en este curso, donde este diseñador inició la excelencia en el diseño, mediante la utilización tanto en sus trabajos personales como en la educación de formas geométricas simplificadas, rotulaciones expresivas y colores con gran contraste, creando así un contenido claro sin necesidad de soluciones estrambóticas.

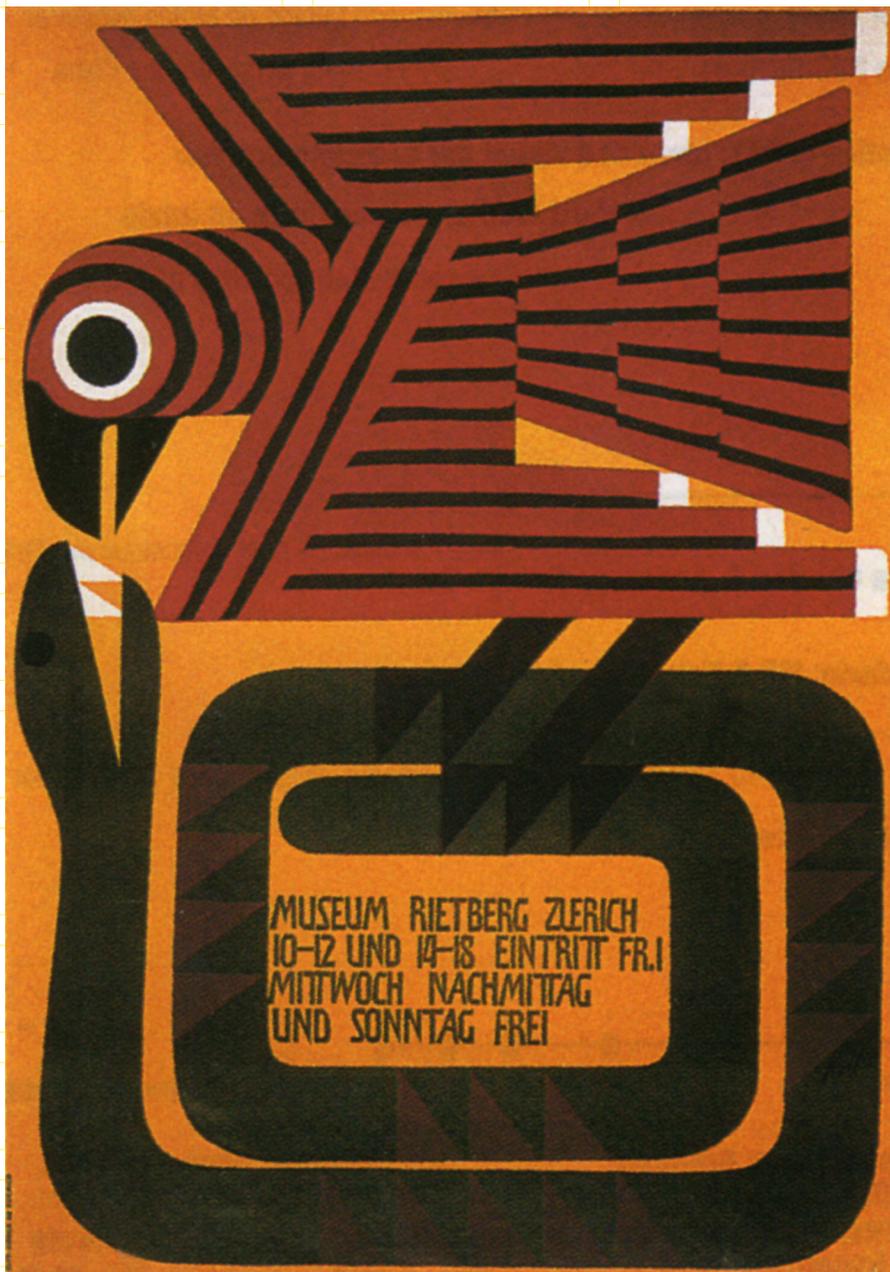
Las raíces del Estilo Tipográfico Internacional provienen de la corriente de Stijl, la Bauhaus y de la nueva tipografía de los años 20 y 30. De entre los estudiantes de la Bauhaus, Max Bill es uno de los principales enlaces entre el primer diseño gráfico constructivista y el nuevo movimiento, utilizando en sus obras gráficas la reticulación y los elementos geométricos simples, los colores planos y la tipografía sans serif, en la mayoría de casos la Akzidenz Grotesk. Experimentó con los márgenes y con las sangrías de los textos a la entrada de párrafo, cambiándolas por espacios entre éstos. Debido a esto, Max Bill tuvo como base el desarrollo de los principales cohesivos de la organización visual.

Max Bill se involucró, a partir de 1950, con la escuela de diseño de Ulm, en su plan de estudios. Esta escuela seguía los objetivos y principios de la Bauhaus, y en ella lleva un papel muy importante en el desarrollo del diseño gráfico hasta llegar a convertirse en el director. En 1956, Bill deja la dirección y la escuela de Ulm evolucionó con la ciencia y la metodología para la solución de problemas en el diseño.

En contraposición a Max Bill, otro diseñador suizo, Max Huber, introdujo una vitalidad y complejidad extra al trabajo. Después de pasar una época en Italia, Max regresa a su Suiza natal, para poco más tarde volver a Italia en 1946, donde realiza gráficas deslumbrantes utilizando tonos brillantes y puros que combina

“ Sus teorías sobre la forma tipográfica siguen estando en la base de las enseñanzas que se imparten en las escuelas de diseño ”

1.
Cartel para museo de Rietburg
Ernst Keller
1952





konkrete kunst



bill
bloc
deyrolle
graeser
jacobsen
mortensen
ritschl
vasarely

kunstverein freiburg i/br 1.-30. juni 10-18 uhr mi-21 uhr



2.
Konkrete Kunst
Max Bill
(Sin fecha)

con fotografía en organizaciones complejas. Huber aprovecha además la transparencia de las tintas de impresión, sobreponiéndolas para crear formas gráficas nuevas y complicadas. Aunque a veces cerca del caos, Huber utilizó siempre una alineación y un equilibrio en sus composiciones que hace mantener la estabilidad y el orden necesarios.

LAS ESCUELAS DE BASELEA Y ZURICH

El desarrollo posterior del estilo tuvo lugar en estas dos ciudades separadas por 70 kilómetros. De entre los diseñadores importantes relacionados con estas dos ciudades encontramos a los que comentaremos mejor después: Emil Ruder, quien después de hacer un curso de cajista asistió a la Escuela de Artes y Oficios de Zurich. En 1947 se trasladó a Basilea para trabajar como profesor de tipografía en la escuela de esa ciudad, donde enseñó a sus alumnos el equilibrio entre forma y función. Para Ruder, la tipografía pierde su propósito cuando deja de tener un significado para comunicar, y por lo tanto, la legibilidad fue una de sus principales preocupaciones. En 1947, Armin Hoffman también empezó a trabajar como profesor en la Escuela de Basilea después de estudiar en Zurich y trabajar como diseñador en varios estudios y crear el suyo propio. Hoffman le daba un gran valor al entendimiento de las formas y a los valores estéticos de éstas, y con el paso del tiempo su diseño pasó a mostrar esto, mediante la utilización del punto, la línea y el plano dejando atrás la estética modernista que imperaba hasta entonces.

Pero uno de los principales teóricos del movimiento fue Josef Müller-Brockmann, quien buscó una expresión gráfica universal para comunicar al público sin que interfirieran los sentimientos y/o deseos del diseñador. Su gran éxito se observa en el impacto visual y el poder de sus trabajos, que cincuenta años más tarde siguen manteniendo la modernidad y la energía que comunican el mensaje con una impresionante claridad.

Es en gran parte gracias a estos tres grandes diseñadores que las escuelas de Basilea y Zurich fueron tan reconocidas mundialmente, y de éstas surgieron la mayoría de los diseñadores que más tarde exportaron el nuevo estilo a lo largo y ancho del mundo.

*“ Es en gran parte gracias a
estos tres grandes diseñadores
que las escuelas de Basilea y
Zurich fueron tan reconocidas
mundialmente ”*

3.
Akari (Exhibición de lámparas)
Josef Müller-Brockmann
1975

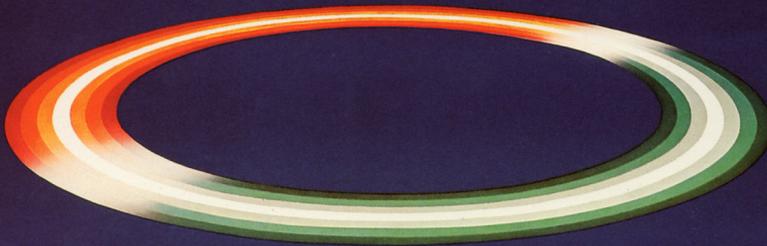


Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich
31. Januar bis 2. März 1975
100 Jahre Kunstgewerbemuseum

akari

Lampen aus Japan
Moderne und traditionelle Lampen
Entwürfe für den internationalen Wettbewerb
der Yamagata Art Foundation

Dienstag, Donnerstag, Freitag 10-12, 14-18 Uhr
Mittwoch 10-12, 14-21 Uhr
Samstag, Sonntag 10-12, 14-17 Uhr
Montag geschlossen



Gestaltung: MB (Dr.) / Josef Müller-Brockmann

Druck: J. O. Weber AG, Zürich



UN NUEVO ESPÍRITU

Después de la segunda guerra mundial creció el espíritu del **internacionalismo**. El incremento de la industria y el comercio hizo posible la expansión internacional de éstos. La velocidad de las comunicaciones convirtieron al mundo en una aldea global que necesitaba aclarar éstas comunicaciones para evitar las barreras del lenguaje y permitir que todo el mundo entendiera la información. El nuevo diseño gráfico desarrollado en suiza ayudó a cubrir estas necesidades y sus costumbres y métodos se propagaron por todo el mundo llegando a durar décadas, utilizándose en todo tipo de creaciones para las grandes y pequeñas compañías.







NUEVOS TIPOS SUIZOS



2

NUEVOS TIPOS
SUIZOS

**LAS
TIPOGRAFÍAS
DEL ESTILO
DESTACAN POR
SU SOBRIEDAD Y
POR SER TODAS
DE PALO SECO**

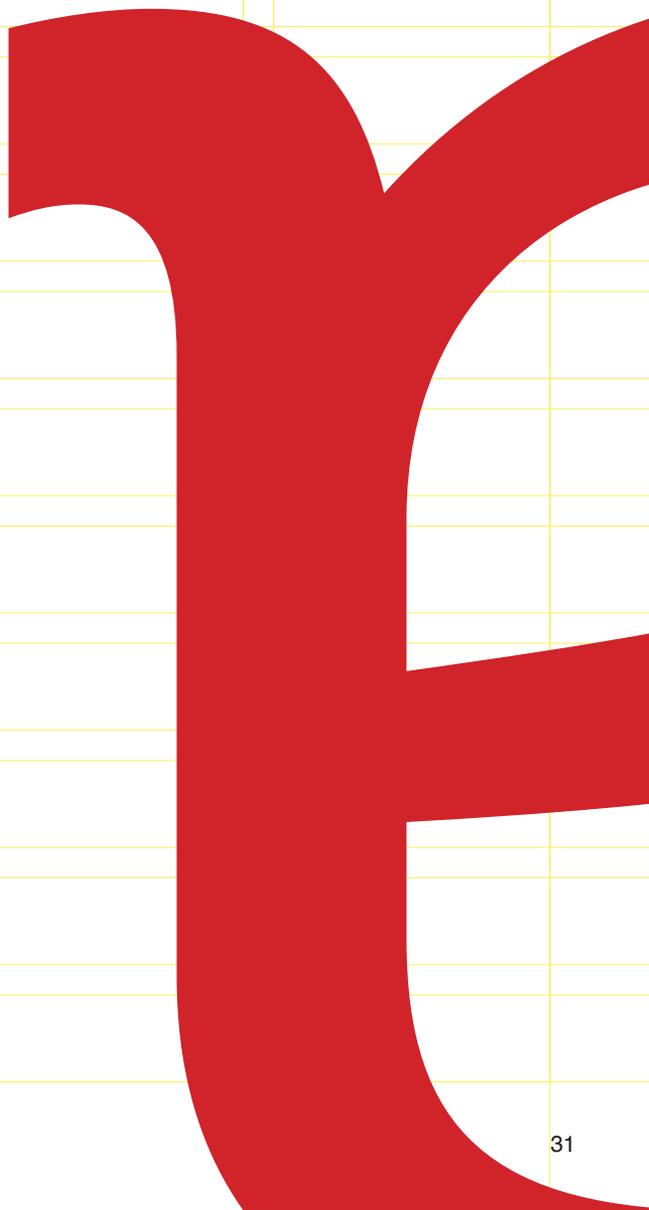
El estilo suizo destaca por encima de todo en un apartado: el tipográfico. También llamado Estilo Tipográfico Internacional, ésta nueva corriente introdujo una nueva forma de entender la tipografía a la hora de comunicar, dejando atrás el recargamiento o el clasicismo de las tipografías anteriores para pasar a utilizar única y exclusivamente las nuevas tipografías Sans Serif, de entre las que destacan claramente la Akzidenz Grotesk, la Helvetica, la Univers y la Folio. Tras varios años de críticas a estas tipografías por su sencillez, los diseñadores y tipógrafos de la época consiguieron demostrar la gran funcionalidad de éstas, llevándolas hasta la cima de la popularidad y convirtiendo a algunas de ellas en unas de las tipografías más utilizadas y aclamadas en todos los lugares del mundo.

El estilo tipográfico internacional llegó a su máxima expresión con la utilización de algunas tipografías de las décadas de los 20 y 30. Las tipografías Sans Serif geométricas quedaron desplazadas por las Sans Serif inspiradas en la Akzidenz Grotesk del siglo XIX. A partir de 1954, Adrian Frutiger, un diseñador suizo que trabajaba en París, completó una familia tipográfica de 21 fuentes Sans Serif llamada Univers. Con ésta, la nomenclatura habitual se sustituyó por números, ordenándolas en una cuadrícula de expandidas a condensadas y de los pesos ligeros a los más pesados. Gracias a la altura de x y las ascendentes y descendentes, toda la familia podía utilizarse en total armonía. Para crear la Univers, Frutiger trabajó durante 3 años seguidos junto a la fundición de tipos Deberny

& Peignot. A mediados de los 50, Edouard Hoffman, de la fundición tipográfica Haas de Suiza, encarga a Max Miedinger la actualización y mejora de los tipos de la Akzidenz Grotesk. Con esta actualización, la altura de x creció superando a la de la Univers y fue publicada con el nombre de Neue Haas Grotesk. El nuevo diseño fue más tarde producido en Alemania por la fundición Stempel en 1961, pasando a llamarse primero Helvetia y luego Helvética, recibiendo grandes críticas por ello. Gracias a sus formas bien definidas y su contraste entre blancos y negros, la Helvética se convirtió en la tipografía más popular durante los 60 y los 70, manteniendo gran parte de ese honor actualmente. Sin embargo, y debido al diseño de sus gruesos, pesos e itálicas en diferentes países y por diferentes diseñadores, la Helvética no

“La Helvética se convirtió en la tipografía más popular durante los 60 y los 70, manteniendo gran parte de ese honor actualmente”

cuenta con la misma coherencia de la Univers, y más tarde, con la imposición de la digitalización, nuevas versiones de ésta fueron desarrolladas en familias enteras, como la Neue Helvética, de ocho pesos y versiones extendidas, condensadas e itálicas.



Akzidenz Grotesk

En 1920, Jan Tschichold describió a la tipografía Sans Serif cómo “un estilo funcional para una era racional”, por lo que no es de extrañar que la tipografía Akzidenz Grotesk fuera utilizada por él y por la Bauhaus gracias a su simplicidad.

La Akzidenz Grotesk, también conocida como Berthold Akzidenz Grotesk u Odd-job Sans Serif, es una tipografía sans serif diseñada por Günter Gerhard Lange (aunque ciertas teorías la asignaban a varios trabajadores de la fundición Berthold) en el año 1896. Esta tipografía estaba realmente adelantada a sus tiempos, y eso hizo que dejase preparado el camino para la llegada de otras fuentes innovadoras como la Univers o la Helvética. La Akzidenz es constantemente confundida con ésta última, incluso por importantes diseñadores, pues estas dos fuentes tipográficas tienen grandes similitudes. Sin embargo, pequeñas sutilezas las diferencian: La forma de la “C” mayúscula y minúscula y la G, J, R y Q mayúscula. Aparte de estas sutiles diferencias, el principal cambio que realizó Max Miedinger en su tipografía Helvética fue la Altura x (alto que tiene una letra x minúscula y que establece la al-

tura del ojo medio de todas las letras) mayor que en la Akzidenz, lo cual la hace ver un poco más oblonga, mientras que la Akzidenz mantiene su forma sutilmente aplastada.

Aunque en un inicio, la Akzidenz fue diseñada para ser utilizada en cuerpos grandes, la caja baja se utilizó también para textos pequeños con gran éxito.





Günter G. Lange
1896

abcdefghijklmnopñopqrs
tuvwxyz1234567890
ABCDEFGHIJKLM
NÑOPQRSTUVWXYZ

Helvetica

En 1956 Max Miedinger recibe el encargo de Edouard Hoffmann, de la Fundición Haas, de modernizar el estilo del tipo sans-serif de esta casa tipográfica. El tipo al que se refería era la Haas Grotesk, que se basaba en la Akzidenz Grotesk de la Fundición Berthold y G.G. Lange de finales del siglo XIX. Miedinger aceptó este encargo y rediseñó la tipografía, convirtiéndola en la “Neue Haas Grotesk”. De 1957 a 1961 el tipo conserva el nombre del diseño de Miedinger, pero en el momento que la Fundición Stempel adquiere la Fundición Haas (junto con los derechos de los diseños originales), los nuevos dueños deciden desarrollar una serie completa de ella con diferentes pesos, y de renombrarla como “Helvetia” (Suiza en latín), quedando finalmente como Helvética (como adjetivo). La Fundición Stempel la lanza comercialmente para las máquinas Linotype, y en poco tiempo, gracias a su utilización masiva en el diseño Suizo o también llamado Estilo Tipográfico Internacional, la Helvetica se posiciona entre las tipografías más usadas de la historia.

Helvetica es un tipo eficaz para uso cotidiano, especialmente para titulares (poco menos para

cuerpo de texto); su éxito se debe a su estupenda escalabilidad en todo tipo de situaciones así como a la profusión con que fue usada durante el período en que la corriente del estilo internacional marcó la pauta del grafismo (durante los años 1950 y años 1960). La adaptación de las tipografías que no eran latinas a la estética de Helvetica y el amplio rango de lenguaje específico para cartas y acentos convirtieron también a la Helvetica en la tipografía corporativa más famosa de los 60's y 70's.

El gran salto que el desarrollo tecnológico tuvo y la introducción de la computadora personal en 1984 revolucionó el mundo del diseño: se democratiza la accesibilidad a las herramientas del diseño y para el año 1986 Adobe había lanzado una colección de tipografías que contenía más de mil tipos, incluyendo la Helvetica Neue. El efecto del uso de esta tipografía era obvio. La aparición de una nueva tecnología y una supuesta liberación de las antes indispensables habilidades básicas de diseño, nos introducen en la caída de las reglas que gobiernan el diseño tipográfico modernista.





Max Miedinger
1954

abcdefghijklmnopñopqrs
tuvwxyz1234567890
ABCDEFGHIJKLM
NÑOPQRSTUVWXYZ

Folio

Diseñada por Honrad F. Bauer y Walter Baum en el año 1957, fue publicada en varios pesos y tamaños por la fundición Bauer durante los años 1957 hasta el 1962. Fue diseñada en la misma época que la Helvética, y en muchos aspectos son muy parecidas. Existen también muchas diferencias entre ellas como la “a” minúscula o la “G” y la “Q” mayúsculas. También guarda una cierta similitud con la Akzidenz Grotesk tanto en su estilo como en su uso, ya que también es muy popular como tipografía para titulares de periódico. Una muy buena opción cuando se desea un diseño limpio y claro pero sin caer en la sobreutilizada Helvética.

La tipografía Folio fué muy utilizada en los carteles de teatro y cine de la época, en los que básicamente se jugaba con la tipografía y las franjas o líneas, gracias a su similitud con las tipografías de madera utilizadas anteriormente en este ámbito.





**K. Bauer / W. Baum
1957**

**abcdefghijklmnopñopqrs
tuvwxyz1234567890
ABCDEFGHIJKLM
NÑOPQRSTUVWXYZ**

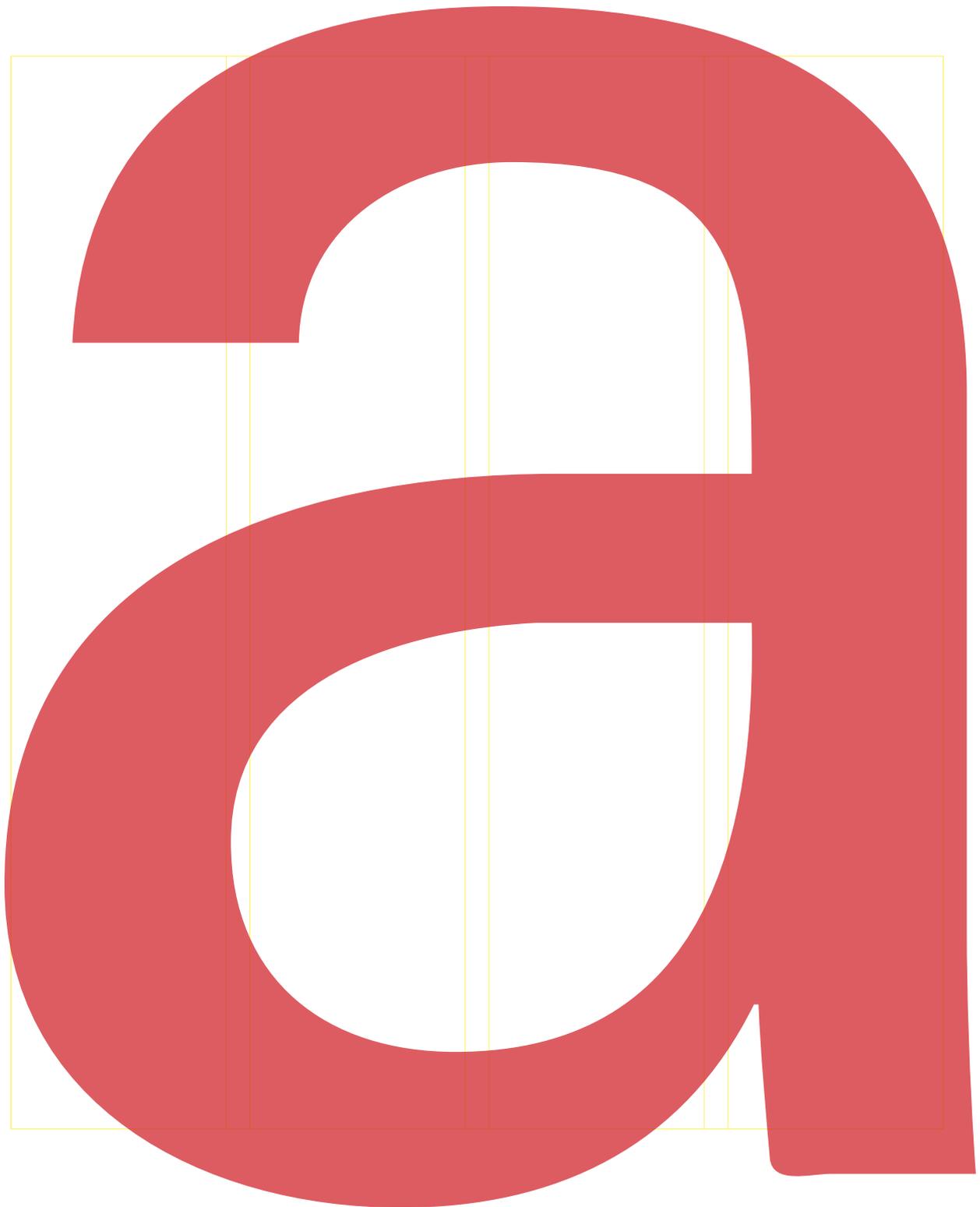
Univers

Univers es una de las tipografías incluidas en el grupo de Neo-Grotescas (sans-serif) lanzadas en 1957, que incluía a la Folio y la Neue Haas Grotesk o Helvética. Estas tres tipografías son muchas veces confundidas entre ellas dado que las tres están basadas en la tipografía de 1896 Akzidenz Grotesk y las tres fueron prominentemente utilizadas en el Estilo Suizo.

La Univers es una familia de 21 tipos diseñados por Adrian Frutiger. Sus diferentes pesos, pesos y variaciones son ordenados innovadoramente por números en vez de por nombres como hasta la fecha, un sistema que adoptó Frutiger para otras tipografías también y que hoy en día queda suplantado muchas veces por los nombres. Al crearlas, Frutiger visionó una gran familia de tipos que mantuviesen el mismo idioma en su diseño. A partir de la Univers 55 se empezaron a desarrollar el resto, quedando ésta como la Regular, y gracias a esto, se pueden utilizar todas combinadas de varias formas sin afectar mal a la estética.

La familia Univers llegó a tener 44 tipos, con 16 combinaciones numerales de posición de peso, altura y anchura. En 1997, Frutiger volvió a tra-

bajar en la Univers con la colaboración de Linotype creando la Linotype Univers, que consistía en 63 fuentes. Volviendo a trabajar en los pesos más extremos de la tipografía, como la Ultra-Light, se incluyeron también algunas tipografías monoespaciadas. El sistema de numeración tuvo que extenderse a tres dígitos debido a las grandes combinaciones tipográficas que podrían lograrse ahora. Como último apunte, la Univers marcó un hito en el diseño tipográfico, muy copiado después, como es la gran altura de x.



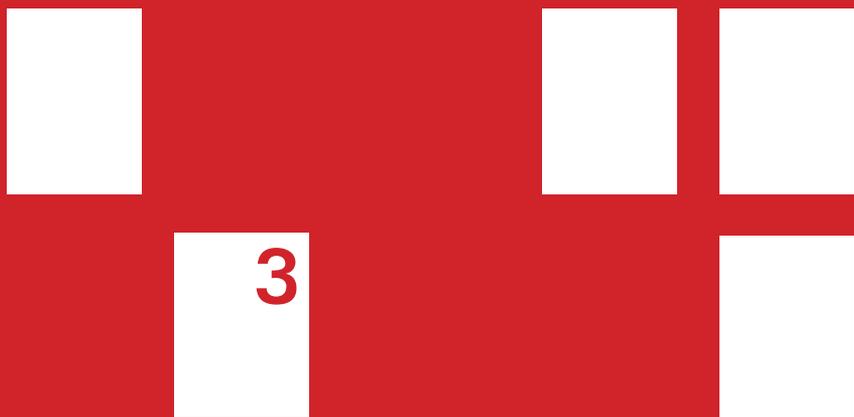


Adrian Frutiger
1957

abcdefghijklmnopñopqr
stuvwxyz1234567890
ABCDEFGHIJKLM
NÑOPQRSTUVWXYZ







**EL
POSTER
JUNTO A
LA TIPO**

3

EL POSTER
JUNTO A LA TIPO

**LOS POSTERS,
LA MAYORÍA
TIPOGRÁFICOS,
SON DE UNA
EXQUISITEZ
COMPOSITIVA
ESPECTACULAR**

El cartel y el poster siempre han sido unos de los elementos gráficos más representativos en el mundo del diseño, además de ser los trabajos más aclamados. En el Estilo Tipográfico Internacional ésto no fue menos, y los carteles pasaron a ser su gran referencia, mostrando una gran innovación para la época. Bajo una sencillez y claridad totalmente y expresamente comunicativa, se descubre una manera potente de transmitir la información sin necesidad de sobrecargar el cartel. Siguiendo las normas del estilo, la retícula está presente en cada una de las obras, ayudando a la tipografía y la imagen. Pero el elemento más importante dentro de estos carteles y posters es la tipografía. El juego que se hace con ellas, colocandolas de varias maneras (sobreponiendolas, en perpendicular, paralelas, inclinadas en diagonal...) logran llamar la atención y comunicar todo lo justo y necesario, dejando una limpieza impecable en el cartel. Para explicar el progreso de renovación al que se llegó, primero se debe introducir lo visto hasta entonces en el mundo del diseño de carteles y posters, empezando por el Modernismo y el Art-Deco.

DEL MODERNISMO Y ART-DECO A LA 2A GUERRA MUNDIAL

Acabada la Primera Guerra Mundial, el organicismo del Art Nouveau no parecía adecuado en una sociedad cada vez más industrial. Los movimientos modernos del arte del Cubismo, Futurismo, Dada y el Expresionismo expresaron mejor el sentimiento de la época, y tuvieron una influencia profunda en el diseño gráfico. En la Unión Soviética, el Constructivismo desarrolló un estilo de "agitación" de la composición, marcado por las diagonales, fotomontajes y colores primarios. El trabajo de los Constructivistas tendría un impacto importante en el diseño occidental, sobre todo a través de la "Bauhaus" y del movimiento "de Stijl". Este lenguaje científico del diseño fue popularizado en un nuevo movimiento decorativo internacional llamado Art-Deco. En este estilo, las formas fueron simplificadas y aerodinamizadas, y los tipos de letra curvados fueron substituidos por los lisos, angulares. El Art-Deco demostró una variedad amplia de influencias gráficas, de los movimientos modernos del arte del Cubismo, de Futurismo y del Dada; a los avances del diseño de la Secesión de Viena, de Plakatstil, y del Constructivismo ruso. En París, el estilo caricaturesco de Cappiello llevó a las imágenes geométricas, intelectuales de A.M. Cassandre, que popularizaron las técnicas del aerógrafo para la aplicación del color. Sus carteles de cruceros de Normandie, de Statendam y de Atlantique se convirtieron en iconos de la edad industrial. El Art-Deco, como el Art Nouveau antes que él, se extiende rápidamente a través de Europa.

2a Guerra Mundial

El cartel jugó un papel muy importante en la comunicación de la Segunda Guerra Mundial. El uso de la fotografía en carteles, que comenzó en la Unión Soviética en los años 20, llegó a ser tan común como la ilustración. Después de la guerra, el uso de cartel declinó en la mayoría de los países mientras que la televisión y el cine se convirtieron en los protagonistas de la difusión de mensajes. El último resplandor de la edad clásica del cartel litográfico ocurrió en Suiza, donde el gobierno promovió la industria de la impresión y la excelencia del cartel, consiguiendo una gran elegancia visual.

“ Debido a su fuerte confianza en los elementos tipográficos en blanco y negro, el nuevo estilo vino a ser conocido como el Estilo Tipográfico Internacional.”

LA ERA DE LA INFORMACIÓN: POSGUERRA

La dominación de Suiza en el campo del cartel continuó creciendo en los años 50 con el desarrollo de un nuevo estilo gráfico que tenía sus raíces en la Bauhaus. Debido a su fuerte confianza en los elementos tipográficos en blanco y negro, el nuevo estilo vino a ser conocido como el Estilo Tipográfico Internacional. El estilo utilizó una rejilla matemática, reglas gráficas determinantes y una fotografía en blanco y negro para proporcionar una estructura clara y lógica. Se convirtió en el estilo gráfico predominante en el mundo en los años 70, y continúa ejerciendo su influencia hoy en día. El nuevo estilo encajó perfectamente en el mercado de la posguerra cada vez más global. El problema suizo de la lengua (tres idiomas importantes en un país pequeño) se convirtió en un problema mundial, y fue una necesidad la claridad en la palabra y el símbolo. Las corporaciones necesitaron una identificación internacional, y acontecimientos globales tales como las Olimpiadas requerían soluciones universales que el estilo tipográfico podría proporcionar. Al mismo tiempo, un acercamiento relajado y más intuitivo tomó el asimiento en varios países, más notablemente en Estados Unidos y otros como Polonia.

JOSEF MÜLLER- BROCKMANN

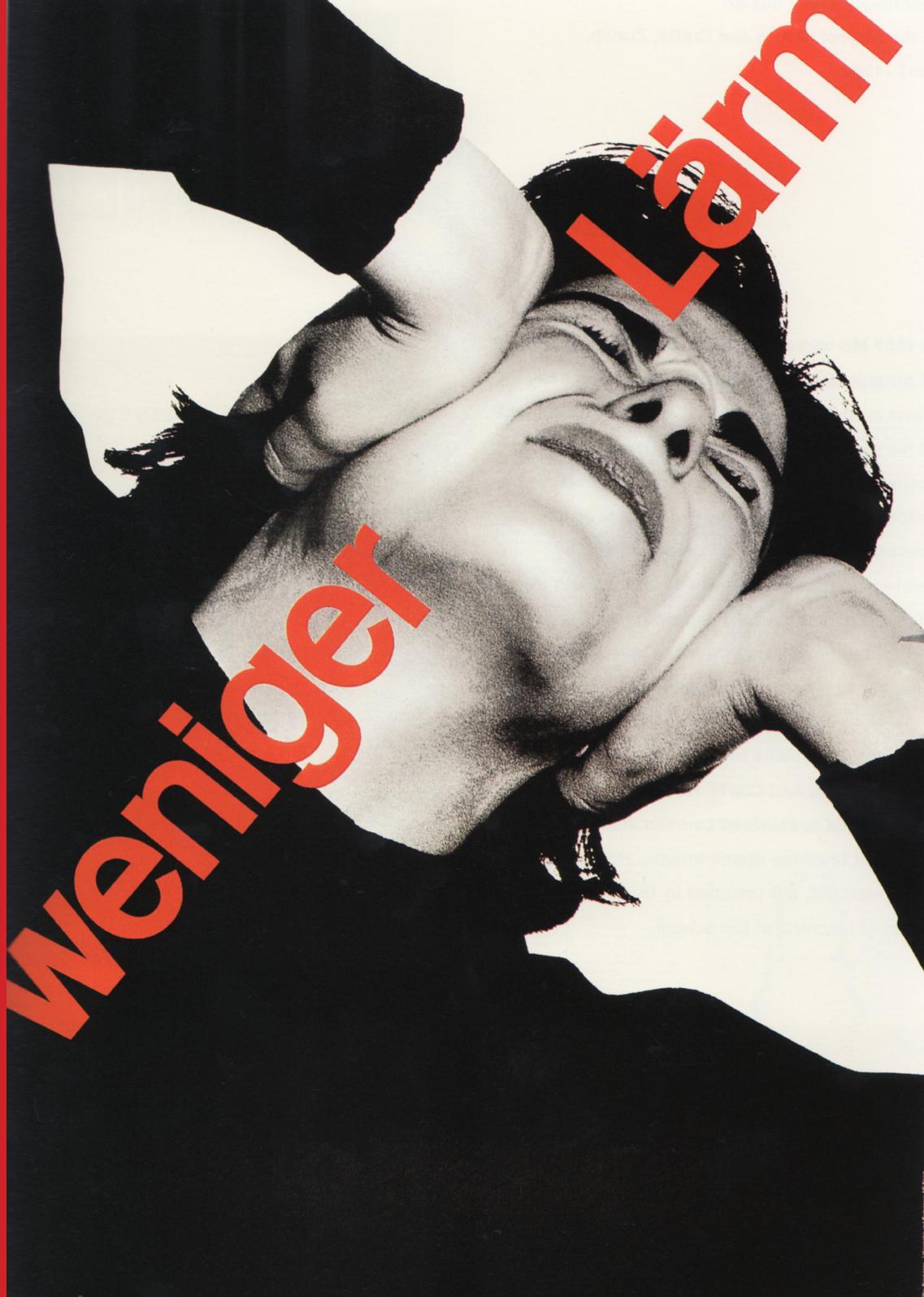
Josef Müller-Brockman es considerado como uno de los más destacados integrantes de la corriente. Su diseño gráfico iba en favor de un estilo anónimo y supranacional. Esta particular concepción del lenguaje gráfico comenzó a hacerse popular en los años sesenta y supuso una renovación de las formas tradicionales para poder organizar el impreso.

El estilo suizo pretendía eliminar todo elemento decorativo en la composición de la página para organizar los diversos elementos gráficos en una estructura reticular. Josef Mario Müller, nació el 9 de mayo de 1914 en Suiza; su formación comenzó como aprendiz en un estudio de publicidad. Sin ningún tipo de estudios previos intentó entrar como alumno a tiempo parcial en la Kunstgewerbeschule de Zurich donde impartían clases Ernst Keller y Alfred Willman. Sin duda Müller-Brockmann debe ser considerado un autodidacta por su forma de afrontar los obstáculos con una fuerte confianza en sus posibilidades y su capacidad de trabajo. A pesar del poco tiempo que pudo dedicar a los estudios siguió cursos sobre filosofía, música, economía y psicología, donde recibió clases de Carl Jung durante un periodo de cuatro años. Los años de la Segunda Guerra Mundial los pasó en el ejército de la neutral Suiza para continuar a partir de 1945 con su actividad de artista comercial. El cansancio de una actividad gráfica demasiado limitada por las necesidades comerciales terminó por cansarle y orientar su interés hacia artistas como Max Bill y otros representantes del Movimiento Moderno que le hicieron abandonar definitivamente la ilustración en favor de un gráfismo configurado

1.
Weniger Lärm
90 x 128 cm
(1960)

weniger

Lärm





2.
Strawinsky - Berg - Fortner
 70 x 100 cm
 (1955)

3. (derecha)
der Film
 90.1 x 127.6 cm
 (1960)

por imágenes fotográficas y tipografía sobre una estructura geométrica que le harían reconocible en todo el mundo. Su serie de carteles creados en los años cincuenta para el Zurich Tonhalle mostraban lo que constituía el soporte ideológico del grupo “Konstruktive Grafik”; el rechazo del dibujo libre y la subordinación a la estructura reticular que era sólo alterada en alguna ocasión por el uso de ejes diagonales. En 1957 accedió a la plaza que hasta entonces había tenido Ernst Keller en la Kunstgewerbeschule.

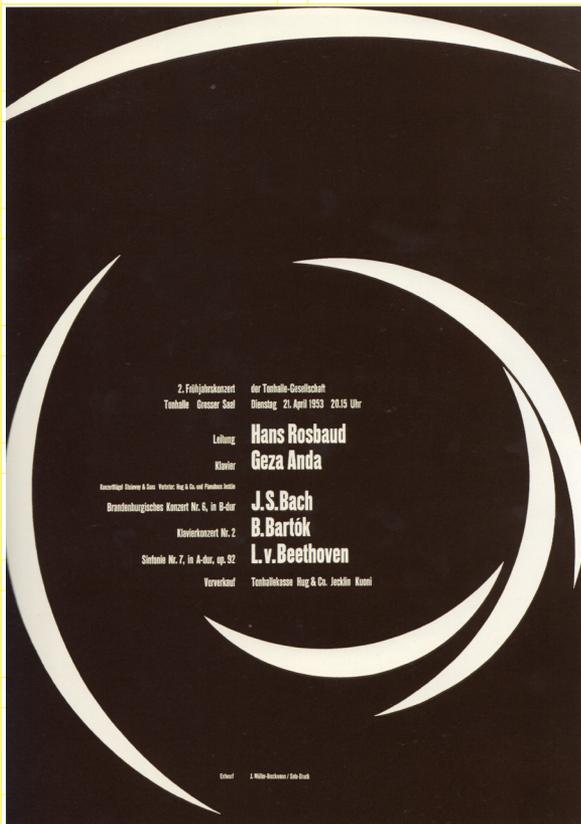
Desde su condición de profesor le permitiría ejercer una influencia muy importante en las jóvenes generaciones mediante una concepción pedagógica basada en grandes proyectos que ocupaban varios meses de actividad académica. Su concepción reticular obligaba a un trabajo metódico y refinado que lógicamente precisaba de tiempo. Estos métodos estrictos chocaban con un equipo docente excesivamente conservador lo que determinó la salida Müller-Brockmann de la Escuela cuatro años después de su ingreso. Continuó dedicado a la enseñanza en Japón y durante un corto periodo de tiempo impartió clases en la Hochschule für Gestaltung de Ulm. Promovió la publicación de *Neue Grafik*, una revista que sirvió como vehículo de difusión de sus ideas en toda Europa del mismo modo que los serían sus libros. Müller-Brockmann publicó numerosas obras entre las que cabe destacar: *El artista gráfico y los problemas de diseño* (1961), *Historia de la comunicación visual* (1971), y el más popular, *Sistemas de retículas en el diseño gráfico* (1976). En sus textos de carácter histórico analiza la imagen gráfica desde una concepción absolutamente personal más ligada a la práctica profesional.

Kunstgewerbemuseum Zürich
Ausstellung

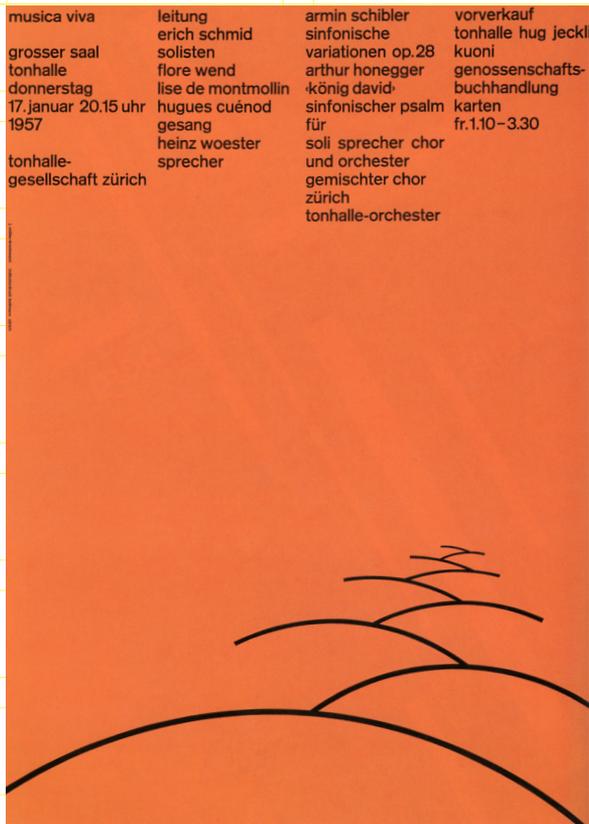
der Film

10. Januar bis 30. April 1960

Offen: Montag 14-18, 20-22
Dienstag-Freitag 10-12, 14-18, 20-22
Samstag-Sonntag 10-12, 14-17



4.
Hans Rosbaud
69 x 100 cm
(1953)

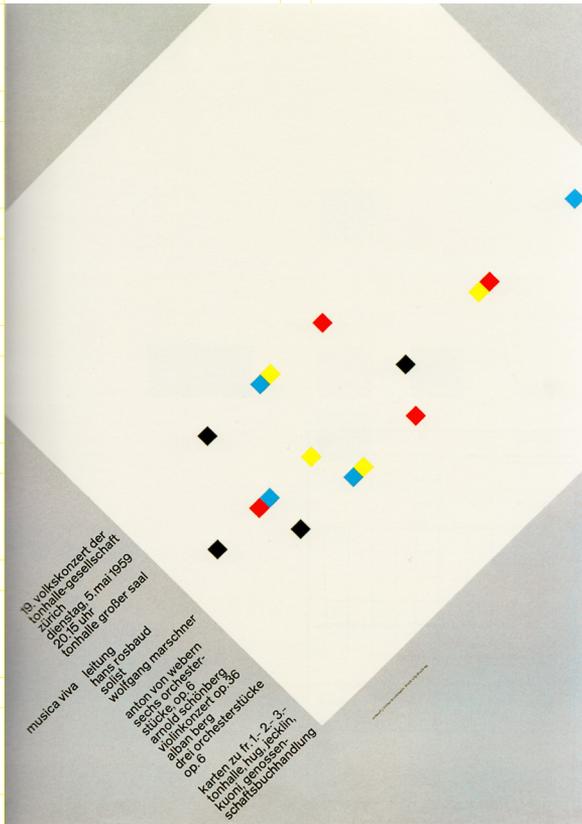


5.
Musica Viva Januar 17
90 x 128 cm
(1957)

LOS RASGOS DE SUS CARTELES

Como parte de su trabajo, Müller-Brockmann diseña una gran cantidad de carteles de una impresionante e innovadora comunicación. Mediante el uso de la fotografía en blanco y negro, siempre neutra, o de las formas geométricas simples y planas, desarrolla un sistema de carteles en las que la tipografía es casi siempre la protagonista por encima de todo. El uso casi exclusivo de la Akzidenz Grotesk es un punto a destacar en su

trabajo. Mediante una composición de textos reticular, Josef juega con las formas y adapta el texto a ellas y al revés, creando composiciones dinámicas y modernas aún siendo en diagonal, formato que utiliza en muchas ocasiones (en algunos de los posters de estas páginas se puede comprobar). Las formas simples y los fondos utilizan casi siempre colores planos, y en la gran mayoría con una o pocas tonalidades en cada cartel. En algunos



6.
Musica Viva Mai 5
90 x 128 cm
(1959)

carteles como en “der Film”, Müller-Brockmann utiliza la sobreposición de elementos o textos, llegando a crear un cierto enredo que más adelante se comprueba no tan complicado y muy funcional. Los textos se colocan la gran parte de las veces alineados a bandera izquierda.



RETÍCULAS POR DOQUIER

La gran aportación, sin duda alguna, de Müller-Brockmann al mundo del diseño gráfico fueron sus retículas matemáticas. Estas estructuras geométricas sirvieron para lograr ese diseño funcional y comunicativo, ayudaron a los diseñadores de la época a ordenar sus carteles y, a la vez, a dar juego y equilibrio a éstos. Los bloques de texto en los carteles iban, la gran mayoría de veces, encuadrados en ésta rejilla, incluso se llega a utilizar en las ocasiones en que los carteles cuentan con una composición en diagonal, girándola y adaptándola a ellos. Un trabajo milimétrico y perfecto que se puede aprender y aprovechar haciendo uso de su libro: Sistema de Retículas, publicado por la editorial Gustavo Gili.

ARMIN HOFMANN

Armin Hofmann es un diseñador gráfico suizo que sustituyó a Emil Ruder al frente del departamento de diseño de la escuela de Basilea. Fue fundamental en el desarrollo del Estilo Internacional suizo.

Hofmann fue inspirador, carismático y muy influenciador; sus ideas, expuestas en *A Graphic design Manual: Principles and Practice*, publicado en 1965, fueron introducidas en las escuelas de diseño de todo el mundo. Como la mayoría de diseñadores del Estilo Suizo, Hofmann estaba muy interesado en utilizar el diseño gráfico para comunicar ideas. Los diseños del propio Hofmann, la mayoría carteles para eventos culturales, varían en estilo y éxito. Sus primeros posters tienen la relevancia en siluetas y letras alargadas. Con la excepción del poster *Giselle* de 1959, Hofmann, que es más constructivo, prescinde a veces del uso de fotografías en el manejo del diseño asimétrico, cosa que no hacen sus colegas.

Hofmann es bien conocido por sus posters, los cuales hacen un uso racional del color y las fuentes, en reacción a lo que Hofmann llamó la “trivialización del color”. Sus posters han sido exhibidos a lo largo y ancho del planeta, en galerías como el MoMA de Nueva York.

1.
Giselle
90 x 128 cm
(1959)

Basler
Freilichtspiele
1959
19.-31. August
im
Rosenfeldpark

Basler
Freilichtspiele



HOFMANN Y LOS CARTELES

En el diseño de sus carteles, Armin Hofmann continuó el estilo impuesto en la época, utilizando casi siempre las formas geométricas de color plano y la tipografía, y usando muy pocas veces la imagen fotográfica (casi en exclusiva para su cartel Giselle, en la página anterior). Una de sus obras más conocidas es sin duda ésta, pero también se encuentra el cartel “Die Gute Form”, que con una tipografía basada en círculos en blanco, sobre un fondo totalmente negro, consigue un gran impacto y a la vez claridad total en el mensaje. A diferencia de Müller-Brockmann, Hofmann juega más a la hora de colocar las frases o palabras en el poster. Sin dejar a un lado la retícula, no es tan excesivo en su utilización y le otorga más movimiento a los textos, variando a veces la alineación (no siempre utiliza la bandera izquierda) e introduciendo nuevas formas tipográficas creadas a mano, y no solamente utilizando una tipografía (eso sí, acompañado casi siempre con la información en alguna de las 4 tipografías estrella de la época).

En su cartel Tempel Teehavs, se permite el “lujo” de cortar una de las palabras y jugar así con toda la composición del cartel.



2.
Herman Miller Collection
128 x 90 cm
(1962)



3.
Die Gute Form
89 x 127 cm
(1954)

4.
Theater Bav Von
90 x 128 cm
(1955)

5.
Tempel Teehaus
89 x 127 cm
(1955)



EMIL RUDER

Emil Ruder es un tipógrafo y diseñador gráfico suizo, que con Armin Hofmann ayudó a fundar la Escuela de Basilea y un estilo gráfico conocido como el Estilo Suizo. Ruder contribuyó como escritor y editor de *Typografische Monatsblätter* y publicó la gramática básica de la tipografía en el libro titulado *Emil Ruder: Typography*. El texto fue publicado primero en alemán, después en inglés. El libro ayudó a propagar el estilo suizo y se convirtió en un texto básico para el diseño gráfico y los programas de estudio de la tipografía en Europa y América del Norte. En 1962 ayudó a fundar el Centro Internacional de las Artes de la Tipografía en Nueva York.

Como Armin Hofmann, Emil Ruder estudió en Zurich. Uno de sus profesores fue Walter Käch, un experto calígrafo y letterista quien, como Tschichold, renunció a una maestría temprana de tipografía para adoptar un estilo más tradicional. Desde este punto de inicio, Ruder empezó un largo camino de redescubrimiento, dejando atrás el modernismo de Käch. Los primeros trabajos de Ruder tienen un esteticismo escandinavo ligero (conocido en su momento como contemporáneo) con tipo serif y colores menos intensos. Su afinada sensibilidad a las áreas del diseño impreso y no impreso y a las formas de las letras y sus relaciones, fueron aparentes en la revista *TM*, donde demostró las posibilidades de diseño con un nuevo tipo, la *Univers*. Ruder resumió el rol del tipógrafo de esta manera: “Es nuestro trabajo dar al lenguaje una forma, otorgar durabilidad y asegurarle una vida futura”. Cuando Ruder expuso “*The typography of Order*” en *Graphis*, apuntó al rol de la retícula para conseguir un diseño completamente integrado. En 1960, produjo una pequeña e histórica apuesta: el catálogo para una exhibición llamado simplemente “*Typographie*”, como su libro publicado más adelante. Ruder llenó las 100 páginas de

1.
Die Gute Form

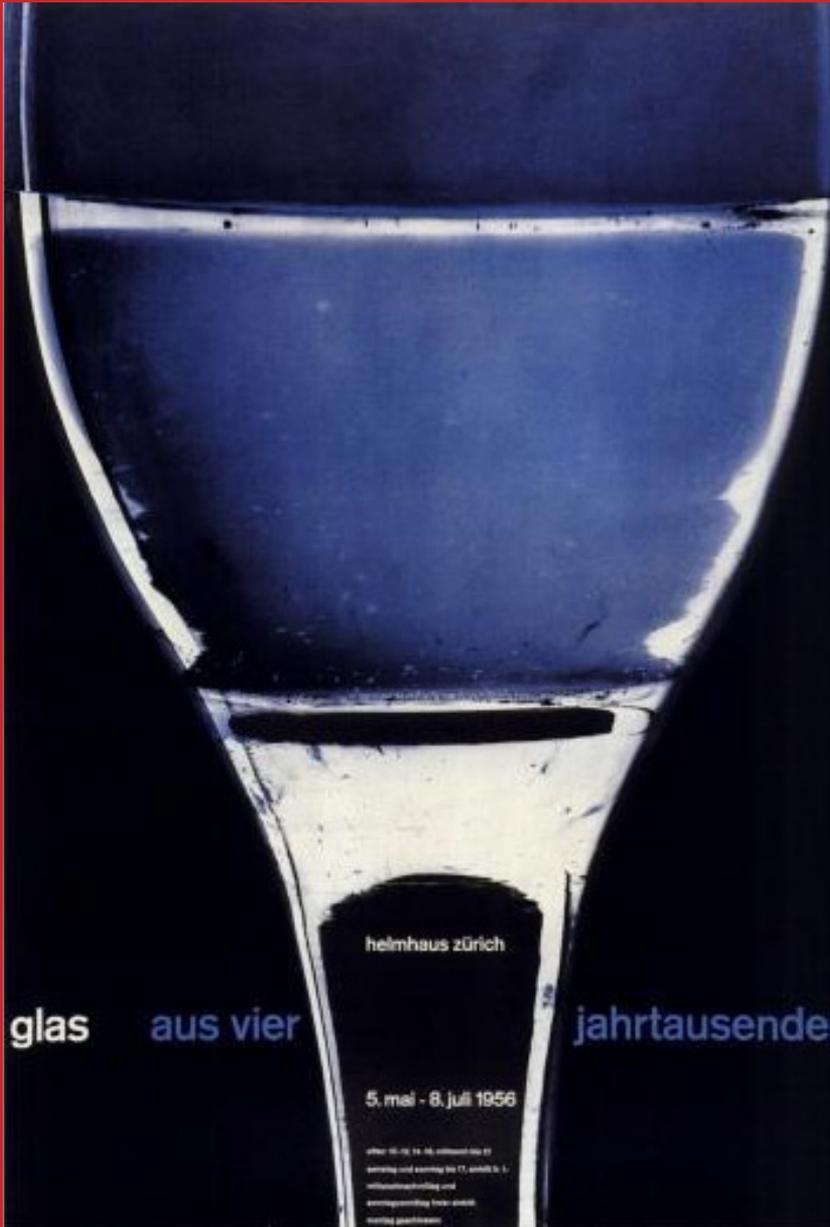


die gute Form

Kunstgewerbemuseum Zürich

Ausstellung der an der Schweizer Mustermesse Basel ausgezeichneten Gegenstände, ergänzt mit weiteren Objekten. Veranstaltet vom Schweizerischen Werkbund SWB 21. August bis 3. Oktober 1954

Öffnungszeiten: Werktags 10-12, 14-18 Uhr, Mittwoch bis 21 Uhr, Samstag und Sonntag bis 17 Uhr, Montag geschlossen



2.
Glass Collection
128 x 90 cm
(1956)

su pequeño catálogo con unas ilustraciones totalmente sorprendentes de muestras de tipografía moderna, desde William Morris, Van de Velde, el Futurismo, la Bauhaus y Tschichold a Max Bill y Gerstner. Defendió hasta el último momento la utilización de una retícula donde colocar todos y cada uno de los elementos del diseño, y intentó unificar el tipo y la imagen.

SUS CARTELES

Aunque con una producción de carteles bastante más limitada que los dos diseñadores comentados antes, Emil Ruder también formó parte en la producción de éstos. Su cartel más conocido fue el que hizo para el Kunstgewerbemuseum de Zurich, Die Gute Form (al igual que Müller-Brockmann), que estaba formado por un juego hecho con una tipografía a la que daba la vuelta (una gran "o"), bajo la cual estaba situada la información de la exposición. En él utiliza una forma simple de colocación del texto, alineado a bandera izquierda en la parte inferior del cartel.

También es conocida su colección Glas, de la que forma parte el cartel de la izquierda, en el que la imagen gana la partida a la tipografía, aunque ésta es utilizada de una manera inteligente, introduciéndose en el pie de la copa la información. Por último, el cartel de la derecha también es conocido y repite el juego de mostrar una parte de una tipografía aumentada, todo sobre fondo negro.



3.
Neue Wirtshausschilder
89 x 127 cm
(1962)

4

CONCLUSIONES

**COMUNICAR
CLARIDAD
SIMPLICIDAD
COHERENCIA
RETICULAR
SANS SERIF
SUIZA**

A lo largo de todo el contenido de la exposición se descubre el estilo suizo desde el punto de vista de sus tipografías y de algunos de sus posters y autores más representativos. Gracias a la limitación de uso de las tipografías en este estilo, y la gran simplicidad de las obras, es más fácil la comprensión del porqué de cada diseñador a la hora de trabajar en sus diseños. Comparando con estilos anteriores como el Art-Deco, la diferencia en la claridad del mensaje transmitido en los carteles de unos (estilo suizo) frente a los otros es bastante visible.

En cuanto al uso de la tipografía, tal y como se ha mencionado, el uso limitado de las palo-seco modernas cambian totalmente el estilo recargado de los anteriores trabajos, y se adapta también a textos y usos más pequeños.

No se puede negar que el Estilo Tipográfico Internacional ha influido en la vida después de su tiempo, ya que hoy en días es fácil encontrar muchas simi-

litudes en muchos trabajos actuales, ya sea a nivel cartel o poster o en el diseño editorial o de cualquier tipo. El uso de las retículas que en su momento introdujo Müller-Brockmann sigue ayudando a los diseñadores actuales, pasando a ser más funcional todavía en las publicaciones editoriales como periódicos, revistas o libros.

En definitiva, el Estilo Suizo hizo ver las cosas de otra manera. Consiguió que lo que otros tardaban mucho en hacer entender se pudiera comprender de manera rápida. Consiguió que unas tipografías antes criticadas llegasen a lo más alto. Consiguió que un medio como el cartel fuese potenciado y utilizado de mejor forma. Consiguió colocar a un pequeño país como Suiza, en el centro del mapa del diseño mundial.

5

BIBLIOGRAFÍA

**LIBROS
AUTORES
EDITORIALES
PÁGINAS WEB**

LIBROS

Tipografía del S.XX

Lewis Blackwell

Gustavo Gili

Sistemas de Retículas

Josef Müller-Brockmann

Gustavo Gili

Historia del Diseño Gráfico

Philip B. Meggs

McGraw-Hill

Joseph Muller-Brockmann:

Pioneer of Swiss Graphic Design

Lars Müller Publisher

Helvetica: Homage to a typeface

Lars Müller Publisher

Swiss Graphic Design,
the origins and growth of an international style

Richard Hollis

Yale University Press

Josef Müller-Brockmann

Kerry William Purcell

Phaidon

30 Essential Typefaces for a Lifetime

Imin Pao and Joshua Berger

Rockport

PÁGINAS WEB

www.unostiposduros.com

www.internationalposter.com

www.postershow.com

www.swisslegacy.com

www.posterpage.ch

www.sitographics.com

www.wikipedia.com

www.typophile.com

www.flickr.com

www.google.com

