



Graduado Superior en Diseño  
UNIVERSITAT POLITÈCNICA  
DE CATALUNYA

Teoría e Historia del Diseño II: Complejidad  
3 créditos

**2 El Movimiento Moderno:  
expansión y diversiones**  
Oriol Moret Viñals

### **Teoría e Historia del Diseño II: Complejidad**

Colección de documentos por entrega semanal, realizados para los alumnos del Graduado Superior en Diseño —modalidad semipresencial— de la Universitat Politècnica de Catalunya, 2008-2011 (el vínculo de la portada ya desoperó).

Los documentos se entregaron y publicaron (vía campus virtual moodle) con el fin de cumplir el *encargo* docente específico: agitar ligeramente las versiones oficiales, despertar el (interés del) alumno y motivarlo a cuestionarse lugares comunes. Fueron la base para el debate presencial en el aula y el desarrollo de actividades vía foro virtual.

Se presentan aquí en versión apuntes, pendientes de corrección lingüística a fondo, y con resolución rebajada para mitigar el tráfico pirata de imágenes y comodidad de todos.

Deliberaciones y correspondencia: oriolmoret@ub.edu.

# versión apuntes

## 2 El Movimiento Moderno: expansión y diversiones



### Lo internacional

Dicen que la denominación de “Estilo Internacional” la acuñó Alfred H Barr, director del MoMA de New York —ampliando así el título del *bauhausbucher* de Gropius *Internationale Architektur* (1925).

También puede resonar algo de conciencia política y social, a la manera de la III Internacional de 1919. (Hasta Mies, de quien se tienen dudas de su filiación política, realiza el monumento a los *espartaquistas* Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo...)

Y también hay lo evidente, como se aprecia en los enlaces promiscuos de los movimientos de vanguardia —los movimientos, los estilos, *ya no pueden ser nacionales* (como intentó probar *De Stijl* en su segunda fase). Las naciones de los hombres no marcan propiamente ningún estilo. (Aunque los hombres hayan debido servir a sus naciones en algún momento: en la Gran Guerra, pongamos por caso. Porque la guerra se da entre naciones.) Esto que parece individualismo es más bien un humanismo difícil, neutro, común, de masas: en “lo internacional” también puede apreciarse la aparente impersonalidad y anonimato que los arquitectos y diseñadores modernos valoran en la figura del ingeniero.

Y, al fin, la vieja idea, la vieja ilusión de la unidad del mundo, de avanzar juntos hacia un futuro mejor. Pero cada cual entiende esta unidad a su modo.

En cualquiera de estas relaciones de lo moderno con lo internacional cabe la sensación de duda, como si algunos de los protagonistas se dijeran entre sí “Venga, va, seamos modernos.”

## Villas, barrios, ciudades

Durante el período de entreguerras, los órganos progresistas de algunos gobiernos locales de distintas zonas de Alemania encargan y construyen proyectos para barrios de viviendas de bajo coste. Buena parte de estos encargos recae en los arquitectos de vanguardia. A causa de las condiciones financieras del país, los proyectos debían ajustarse al estrecho presupuesto: de ahí la necesidad de un enfoque racional (y racionalizador) para aprovechar al máximo el comportamiento de los materiales, de la maquinaria, de la superficie...

Sin embargo, no todo el mundo entiende la racionalización del mismo modo: este aspecto de *economía* llevará a algunos a considerar la arquitectura moderna como un estilo *barato* de construcción.

En los nuevos barrios acostumbran a florecer edificios de 3 a 5 pisos, con estructura de ladrillo o bloques porosos generalmente revocados, con ventanas más bien pequeñas, determinadas por los requisitos mínimos de luz natural...

Un ejemplo conocido es el realizado en la segunda mitad de los años veinte por Ernst May y compañía en el Römerstadt de Frankfurt, con sus *Zichzackhausen*: sus tesis de planificación descentralizada, con ligeras reminiscencias de ciudad-jardín, derivaron aquí en cierta tipificación de la vivienda mínima (ver página siguiente).

Otro es el de las "viviendas experimentales" que la Bauhaus desarrolló en Törten, Dessau (1926-1928), coordinadas por el "nuevo" director Hannes Meyer, colaborando con el "antiguo" Walter Gropius. Estandarización, prefabricación, tiempo y dinero: tan pronto como 1929 empiezan a surgir quejas por el rápido deterioro de las casas (en fin, como en Le Corbusier por aquellos tiempos). Pero bueno, como *mínimo* las casas tenían un lindo jardincito.

Y otro puede ser la *Großsiedlung Siemensstadt* de Berlín (1929-1931), también conocida como *Ringsiedlung*, por la vinculación de sus arquitectos con el grupo berlinés *Der Ring*: Hans Scharoun, Fred Forbat, Otto Bartning, Walter Gropius, Paul Rudolph Henning y Hugo Häring, bajo la dirección de Scharoun. El ejemplo discrepa del anterior en su financiación: aquí, ésta es privada; y en sus habitantes: aquí, éstos son trabajadores de la fábrica Siemens —que comparten espacios en el trabajo y en casa, pasean por calles con nombres de ingenieros, físicos,... *científicos* que han contribuido a hacer de Siemens AG lo que es: una empresa líder, algo así como un monstruo paternal, que recoge y cobija a sus operarios. En fin, una colonia modernizada, más allá de los idilios de Owen, Fourier o Cabet.



# ión apuntes



El último a referir, que no en el tiempo, es el ilustre: la manzana de Weissenhof, en Stuttgart. Planificado por Mies van der Rohe y desarrollado entre 1925 y 1927, acostumbra a citarse como ejemplo de presentación, casi puesta de largo, de arquitectura *internacional*: las contribuciones de Le Corbusier, Oud, Stam o Bourgeois favorecen la sinonimia del Movimiento Moderno como *Estilo Internacional* —puede que por olvidar que los once arquitectos "restantes" (Mies, Gropius, Hilbersheimer, los Taut, Scharoun, Doecker, Behrens...) eran berlineses, de verdad o por afiliación.

Mies fue invitado en 1925 por el Deutscher Werkbund a dirigir el planeamiento de la exposición que debía celebrarse en 1927: un grupo de edificios residenciales, unos transitorios, otros permanentes, en la colina de Weissenhoff en las afueras de Stuttgart. La premura y el terreno "determinaron" la planificación: Mies organizó los volúmenes a través de la ladera de la colina, "una sucesión de bloques rectangulares y terrazas de conexión, organizada en cierta medida a la manera del proyecto de 1923 para una villa de ladrillo, con su propio bloque de apartamentos sirviendo de *Stadtkrone* en el punto más alto." Curiosa elección. Tanto como sus palabras: "Por lo tanto me pareció imperativo, pese a las discusiones actuales sobre racionalización y normalización, evitar que el proyecto de Stuttgart fuese unilateral o doctrinario. Invité, pues, a destacados representantes del Movimiento Moderno para contribuir al problema de la vivienda moderna."

Y es que la vivienda moderna es un problema. En su bloque, Mies trata cocinas y baños como núcleos fijos, y la planta de cada apartamento (24) tenía una distribución distinta: con ello, dicen, se resolvía convincentemente la idea de planta flexible que tanto había teorizado Le Corbusier.

Por ejemplo. Pero tal vez lo que ahora convenga tener más en cuenta es la visión del visitante (no la del habitante): hay un cierto parecido, ¿no?; como que algo une los distintos edificios, ¿no?; ¿eso que llaman "armonía de estilo"?

[Mies, Oud, Bourgeois, Scharoun.]



## La vivienda mínima

En el difícil contexto de entreguerras se aborda abiertamente, *porque parece que no hay más remedio*, el tema de la vivienda mínima —aquella debajo de la cual ya no es posible vivir. Con un mínimo de dignidad, se entiende.

Esta noción de *mínimo* se engarza con la de *economía* en sus acepciones más usuales: el coste monetario y la eficacia o aprovechamiento de esfuerzo. En este plano, cabe recordar dos aportaciones que han aparecido en sesiones anteriores: los estudios de Taylor sobre el movimiento (para corregir lo superfluo en aras de incrementar el rendimiento y la productividad) y la fundación de órganos más o menos oficiales de normalización (que trasladaban el principio de racionalización a la producción seriada para permitir el intercambio cómodo y regular en base a *standards*). Y a ellos cabría añadir una tercera línea que contribuyó a definir la vivienda moderna en términos mínimos.

La línea más pedestre la pueden ejemplificar libros como el de las hermanas Beecher, *The American Woman's Home* (1869), en que, tomando como modelo la cocina de barco, con su disposición compacta y práctica, proponían cambios importantes en la organización y distribución de la cocina. Una versión más científica es la propuesta por la alemana Christine Frederick en sus publicaciones a partir de 1912.

"*La nueva ama de casa*, de Christine Frederick, fue nuestra Biblia": esto dijo Ferdinand Kramer, que por aquel entonces formaba parte del equipo (luego "brigada") de Ernst May en Frankfurt. Bajo la dirección de éste, en un entorno oficial y casi científico, el equipo estudia, analiza, disecciona el trabajo doméstico y lo traduce en sus mínimas dimensiones. Seguramente, el *problema* de la "vivienda mínima para la existencia" no es sólo una cuestión métrica cuantitativa, pero por algo hay que empezar. De hecho, dada la situación, sólo a partir de fijar *mínimos* se podía cumplir el objetivo social de "proporcionar una rápida mejora de las condiciones básicas de vida al mayor número posible de personas"; sólo así, compartiendo el mínimo, se podía tener la sensación de *mejorar*. Y la mejora debía ir acorde con la noción de *programa*: la construcción de viviendas debía regirse por el mínimo rigor que establecían las "normas de Frankfurt": "May, Adolf Meyer, Ferdinand Kramer, Mart Stam, Franz Schuster... diseñaron formas nuevas para todo tipo de accesorios y mobiliario, desde pomos para las puertas hasta estufas... Debido a la envergadura del programa, se firmaron contratos con grandes empresas para que éstas se encargaran de la producción en serie."

Parece que la experiencia de Frankfurt "fue una excepción" en lo que se refiere a aplicación material de principios sociales y de diseño; que su rigor y resultados no se dieron en proyectos semejantes del período. En cualquier caso, puso el problema en la mesa para quienes quisieran o pudieran tratarlo. Y de ella surgieron algunas propuestas-tipo bien conocidas:

La "cocina de Frankfurt", concebida como unidad normalizada completa, aspiraba a lograr un máximo de trabajo eficaz en el mínimo espacio —armarios empotrados, encimeras continuas, ofrecían un conjunto austero pero de cuidada organización.

Una "compactación" semejante se aplicaría en los cuartos de baño: uno se baña sentado mínimamente, no tendido máximamente.

Y cabe resaltar un par de cosas.

Una, que el recogimiento mínimo, íntimo, que plantea el diseño de *interiores*, tiene como referentes las cocinas de los barcos, los vagones restaurantes de los trenes, así como los coches-cama (se adjunta el conocido compartimento diseñado por Gropius). Esto revela un giro conceptual: las nuevas referencias de habitación, hasta el momento lo más estacionario, fijo y asentado, se encuentran ahora, significativamente, en los vehículos de *transporte*.

Dos, que las piezas que parecen preocupar más, merecen más atención y requieren mayor solución, son la cocina y el baño. Está claro que estas piezas son las que dependen de "conexiones externas" como tomas de agua y desagües, y que ello obliga a su planificación racional. Pero también resulta claro que, en el entorno de lo mínimo, estas piezas deben responder a satisfacciones de necesidades básicas.



Una vez cubiertas las necesidades básicas, se puede empezar a jugar, a combinar el entorno con productos modulares industriales. Eso es lo que proponen los "sistemas modulares" de los años treinta, encabecados por la muestra casi mítica del *sistema de cocina* que Piet Zwart diseñó para Bruynzeel:

"Zwart comprendió que resultaría más interesante que los muebles de cocina se pudieran fabricar y vender como conjunto completo, a base de unidades construidas de acuerdo con un mismo formato, diseñadas para su producción en serie mecanizada. En 1933 Zwart realizó un detallado estudio del trabajo realizado en la cocina y, con la ayuda de los técnicos de la empresa, realizó los diseños para la "cocina Bruynzeel", cuya producción comenzó en 1938. La estructura modular era tan flexible que era posible formar una cocina en cualquier superficie, incluido un espacio para comedor. Zwart fue mucho más lejos que la mayoría de los diseñadores de su época en la variedad de accesorios que incluían las diversas unidades, diseñando con esmero perchas, cajones, clips y ganchos para colocar los distintos utensilios de la cocina. La mayoría de los sistemas de aquella época dejaban un espacio libre para colocar cocinas y neveras independientes, pero en la cocina Bruynzeel unas y otras entraban también en el diseño como unidades modulares, de forma que, fuese cual fuese el tamaño de la cocina, aquéllas pudieran integrarse perfectamente. La intención era que, en cualquier disposición elegida para los diferentes elementos, el conjunto resultara atractivo y funcional. Zwart comentaría posteriormente que consideraba que su tarea era la de aportar una calidad estética que fuera compatible con una sobria eficiencia."

[Heskett, p. 76-77]

Así, en la cocina de Zwart (y otros), se ha operado un ligero cambio de orientación, no sólo en lo concerniente a materiales, sino en su concepción. Los "sistemas modulares" son evoluciones de los "muebles combinables" y "muebles compatibles" *de salón* ("Elija usted mismo, amueble usted mismo") que también refiere Heskett, respecto de los cuales han ganado espacio e independencia al poder desadosearse de la pared y se han reubicado en un nuevo espacio (del salón a la cocina). Al mismo tiempo, recogen otros referentes: los "sistemas de oficina", muebles metálicos combinables con función de archivar y almacenar documentos.

De la síntesis de estos referentes aparece una nueva cocina: la cocina como espacio de trabajo, almacén de productos; la cocina como espacio cómodo, más que mínimo, en que se pueden desarrollar otras funciones como comer (¿versión europea de la "cocina americana"?). Y es que, al final, sólo puede ser lógico: si los referentes iniciales eran los espacios mínimos de los vehículos de transporte, ahora, con las "unidades modulares" *transportables* deben sugerir otras formas de funcionar.

[La imagen en color, más modesta. La imagen en blanco y negro es "de la época": en el espacio abierto de la cocina, la joven, nueva ama de casa, pela patatas alegremente y con comodidad.]

## [Panorama de la tipografía en el período de entreguerras]

### La tradición caligráfica en los nuevos tiempos

En el entorno de las letras, Edward Johnston es uno de los personajes clave del cambio de siglo, por su labor de recuperación de la caligrafía que cristalizará en el archiconocido *Writing & Illuminating & Lettering* (1906), con colaboraciones de Noel Rooke y Eric Gill. Johnston será profesor de caligrafía en la Central School of Arts de Londres —institución fundada por Lethaby en 1896 con las Arts and Crafts, y el espíritu de Ruskin y Morris, como telón de fondo.

En 1916, Frank Pick, *manager* de London Transport, encarga a Johnston el alfabeto de señalización del metro londinense. Johnston asume el proyecto bajo el prisma formal de las *block letters* (palosecos robustos, contundentes): la mayor parte de mayúsculas deriva de proporciones clásicas; la caja baja tiene como patrón lógico la o, aquí circular y no ovalada, que revertirá en un tipo ancho, abierto. Pese a su maestría en el terreno caligráfico, Johnston no puede ocultar una cierta inexperiencia en el diseño de letras para tipografía: no hay correcciones ópticas en la modulación del trazo ni en la prosa de los caracteres (*prosa o acercamiento*: el contragrafismo o blanco lateral del carácter). Sin embargo, puesto que se trata eminentemente de un alfabeto de señalización, que se aplicará en cuerpos grandes, tales “errores” terminan por considerarse “idiosincrasias tolerables”, que los ajetreos transeúntes no pueden apreciar —no así en los tipos de composición. (El rediseño del *roundel* vendrá luego, en 1918; más adelante, se harán las adaptaciones correspondientes a los autobuses, por ejemplo.)

El caso del alfabeto de Johnston también es sintomático del momento en una doble vertiente. Por un lado, ilustra la tendencia creciente de encargos de nuevos alfabetos a calígrafos (o, para el caso, artistas), que las fundiciones tipográficas se encargarán de retocar. Por otro lado, inicia “la época dorada del paloseco del siglo XX”.



Y no quiero ser pesado, pero aquí se da otro ejemplo de “tubo como circulación”, que se enunciaba en la sesión anterior. Todo el mundo sabe que al subterráneo de Londres se le llama coloquialmente *tube*: ligeramente distinto al ferrocarril que discurre al aire libre, ligeramente distinto a las vagonetas de las minas, aquí la noción de “red” se concreta en un esquema próximo al de los vasos comunicantes, esto es, a la circulación sanguínea de esa especie de organismo que es la metrópolis.

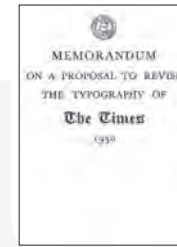
El diagrama de Beck (1933) debería manifestarlo aún de otro modo: ya vimos el comentario que hacía Zimmerman.



Eric Gill empieza estudios de arte, entra en un estudio de arquitectura, luego esculpe letra y finalmente asiste a la Central School of Arts. Allí recibirá, extasiado, las lecciones de Johnston, con quien mantendrá una estrecha relación.

A medio camino entre un *hippy* religioso con (dicen los bienpensantes) algo de depravado, Gill se va alejando del mundanal ruido en distintas fases: 1907, Ditchling (donde también llegará Johnston, en 1912; y Pepler en 1916 con su St Dominic's Press, antes de terminar peleados); en 1913 se convierte al catolicismo; 1924, monasterio de Capel-y-finn; 1928 en Pigotts, High Wycombe —aquí, pocos años después, se asociará con su yerno René Hague en la imprenta Hague & Gill: en este período realiza el tipo *Joanna* (una de sus hijas), con el que compone su *An Essay on Typography* (1931) —a pesar de haber declinado la oferta, años antes, que Morison le había lanzado de escribir sobre tipografía, arguyendo que eso de la tipografía “is not my country”.

También esto es muy propio de Gill: sin ser su “country”, diseñó una decena de tipos dignos, en que se percibe su personal formación caligráfica y epigráfica: con esas bellas xilografías, esas bellas piedras, hay quien aún se pregunta por qué Gill no grabó sus propios punzones como, por ejemplo, Rudolph Koch. En fin... otro artista de mérito.



### El nuevo tradicionalismo

Con esta curiosa denominación se designa a veces la corriente anglosajona que, justo después de la Gran Guerra, promueve una reforma de la imprenta desde presupuestos de calidad y que incluye la recuperación de alfabetos tipográficos históricos (para la composición mecánica) así como sus “principios y valores”. Sin ser propiamente “un grupo”, abrazarán este planteamiento personajes como Oliver Simon, Gerard y Francis Meynell, Sydney Cockerell,... o Harry Carter. En cierta medida, es una evolución lógica de la línea continua que inicia Morris, desarrollan las Private Presses y que cristalizará en la figura líder, aglutinadora, de Stanley Morison.

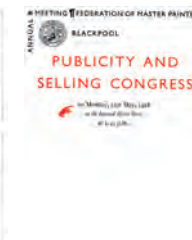
Morison es, cómo no, un personaje controvertido. Sus contribuciones en *The Imprint*, *The Fleuron*, la Pelican Press, la Cloister Press, la Monotype Corporation, la Cambridge University Press, The Times,... hacen creer que, en aquellos años, Morison está por todas partes de la imprenta insular.

Escritor demasiado prolífico, eso es, de calidad irregular, con cierto dogmatismo que algunos entienden como evangelización (tal vez recordando su conversión al catolicismo), se le conoce sobremedida por su leído y debatido *First Principles of Typography* (1929), ejemplo del planteamiento respetuoso y metódico, a la vez que “invisible”, hacia las letras —tal como Beatrice Warde aclarará en *The Crystal Goblet*.

Y por “su” *Times New Roman* (1932), encargada por el periódico londinense, ejecutada por Victor Lardent (de hecho, algo ingeniero), después de haber criticado la “antigua” *Times*. Tomando como base el *goût hollandais* que aparece en los impresos de Plantin, con su sentido de economía derivado de la tradición gótica, y la reformulación de proporciones para garantizar la máxima legibilidad posible (ojo medio generoso), Morison actualiza estos referentes en el entorno del periódico, de columnas estrechas y cuerpos pequeños. (Claro, también desalojará la letra gótica de la cabecera del periódico.)

Otra labor destacada de rediseño es la del servicio postal (hacia 1935), en que la claridad de la composición se acompaña de la claridad de *Gill Sans*, el primer tipo que Morison encargó a Gill para Monotype.

Su desconsideración de la nueva tipografía continental va pareja a su desinterés por toda tipografía que no sea “de libro”: ejemplo de ello puede ser su diseño para el lanzamiento de la *Gill Sans*, ante un sorprendido público de maestros impresores (Blackpool, 1928), o el de la sobrecubierta del libro de Mirsky para Gollancz (1935) —algo así como un ejercicio de asociación formal realizada por un alumno patoso, o por uno demasiado aplicado que no se encuentra cómodo en la selva ruidosa de la publicidad. En la tajante distinción entre las “2 formas de efectividad” (la del libro, la de todo lo otro) se huelen los aires de los “dos mundos” irreconciliables que refiere Gill.



# Vanguardia y puntos

## La nueva tipografía

El jovencito Jan Tschichold asiste a la exposición que la Bauhaus celebra en 1923. Dicen que esto fue suficiente como para que el jovencito se convirtiera al “nuevo estilo”, además de bolchevizar su nombre a Iwan. En 1925 publica *Elementare Typographie*, un artículo ilustrado con imágenes ejemplares para poner de relieve las cuestiones que flotaban en el aire: la comunicación, la economía, la organización, la fotografía, el paloseco, la lógica, la desornamentación... todo bajo la palabra mágica *Zweck*, propósito.

Estos mismos temas son los que tratará con mayor profundidad en su conocido *Die neue Typographie*, publicado en 1928. Aquí, Tschichold reúne y articula los distintos experimentos tipográficos de vanguardia para presentarlos bajo una secuencia lógica: el desenfreno tipográfico de años pasados se modera en sus páginas para resolverse en algo cercano a la ortodoxia. Así, el *rappel à l'ordre* de Cocteau se concreta con lógico rigor en la disciplina tipográfica. Tschichold *formula* con habilidad los principios de la nueva tipografía: junto a fórmulas (o algo parecido, aunque él insista en no considerarlas como tales), expone ejemplos didácticos que pretenden ilustrar comportamientos correctos e incorrectos en la composición tipográfica —aunque a veces no sean suficientemente explícitos: la corrección absoluta aún parece reservada a la élite moderna.

[Este aspecto algo dogmático es el que, años más tarde, después de su periplo inglés (1938, *Penrose*; 1947-49, Penguin) y su “conversión al Nuevo Tradicionalismo” anglosajón, reconocerá —eso mismo le hará considerar su propio *Die neue Typographie* como un “error de juventud”; y esa consideración del error le valdrá las críticas de “traidor” de los modernos a finales de los años 40, aferrados a los principios nuevos que Tschichold había formulado: la conocida disputa de 1946 entre Max Bill y Tschichold se tratará en una próxima sesión.]

No sólo esto: Tschichold parece el personaje más capacitado y competente para realizar esta labor de síntesis de la tipografía de vanguardia: allí donde otros (El Lissitzky, Moholy-Nagy, por ejemplo) palabrean expresivamente con ambigüedad artística, Tschichold precisa su discurso de forma pedagógica y con conocimiento de oficio, *para claridad del lector medio, para convencer al impresor anticuado*. (A considerar como significativo el conjunto de impresos que Tschichold aborda en sus páginas: la sistematización de tipologías incluye, *también*, el libro común —que parecía haber caído en desgracia para los “tipógrafos” vanguardistas.)



La nueva tipografía, dice, surge de aplicar las leyes “descubiertas por los nuevos pintores”: los del arte abstracto, constructivo y no imitativo, colectivo y no privado... Y de aquí ya se puede empezar a enumerar los principios, distintos de los de Morison, porque las funciones se entienden de modo ligeramente distinto: la correspondencia entre forma y contenido; el uso del espacio blanco y el contraste como recursos expresivos; la composición asimétrica; la bondad de los formatos normalizados DIN; los colores planos y el fotograbado; el paloseco y no la gótica; el uso racional, reducido y mínimo, de los alfabetos, o combinar familias gráficas de un mismo alfabeto en lugar de mayonesas de varios alfabetos... ¿quién da más?

Al lado de su labor programática, el libro de Tschichold también tiene algo de publicitario, más allá del simple “dar a conocer”. En las páginas finales, se incluyen las direcciones postales de: Willi Baumeister, Herbert Bayer, Max Burchartz, Walter Dexel, Theo van Doesburg, Lajos Kassák, El Lissitzky, Lázló Moholy-Nagy, Johannes Molzahn, Joost Schmidt, Kurt Schwitters, Franz W. Seiwert, Jan Tschichold, Karel Teige, Tristan Tzara, Piet Zwart. Si alguien está interesado en hacer un encargo gráfico moderno, o desea resolver dudas tipográficas de alto nivel, contacte con nosotros: pese a las pequeñas diferencias personales, trabajamos en un espíritu común, anónimo, de ingeniero, internacional —pruebe a distinguir trazas de artista individual en los ejemplos adjuntos, pruebe a asignarles la autoría, puede equivocarse. [Para su información: la colección *no* incluye ejemplos de Bayer, van Doesburg, Schwitters, Seiwert ni Tzara.]



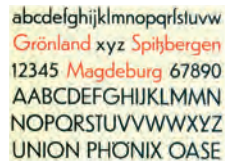
[Sólo como curiosidad, Herbert Spencer, con su *Pioneers of Modern Typography*, publicado en 1969, retoma ese hilo, con la hilera de artistas-tipógrafos que devendrá canónica, semejante a la labor de Pevsner y su *Pioneers of the Modern Movement* de 1936 (luego, en 1949, *Pioneers of Modern Design*). Pioneros.]

## Palosecos multifamiliares

El paloseco es, según parece, el tipo de los tiempos modernos; el espíritu moderno (y no sólo tipográfico) se encierra en el paloseco. Las fundiciones tipográficas oyen el vocerío moderno, escuchan sus necesidades, huelen en el aire, se percatan de ello: aquí hay negocio. Y por todos lados surge la fiebre de palosecos que rivalizan entre sí, a cuál más moderna, a cuál más crecida: aprovechando los avances técnicos en la producción mecanizada, las fundiciones comercializan alfabetos tipográficos en numerosas familias gráficas, esto es, con un nuevo sentido de unidad. Porque esto es lo que caracteriza especialmente los palosecos del siglo XX (y para el caso, siguiendo su ejemplo, el resto de categorías estilísticas): que son multifamiliares. Si se entienden las familias gráficas (redondo, cursiva, negrita...) como recursos expresivos de un alfabeto, hay que reconocer que ahora estamos en un período de expresión múltiple. También se pueden entender como modulación de la voz.



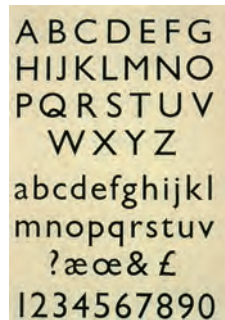
La *Akzidenzgrotesk*, mamá de *Helvetica*, es el ejemplo más conocido de "grotesca" anónima de fines del siglo XIX. *Venus*, de la Bauersche Giesserei, debería ser recordada en líneas semejantes: grotesca y anónima —"14 garnituren (familias gráficas)" reza el catálogo: como sabiendo que la *cantidad* de variaciones fuera el motivo de *riqueza* tipográfica que buscaba el impresor, aun cuando, miradas de cerca, las variaciones se aprecien en otros términos. La "familia tipográfica" *Venus* parece una *suma* de distintos alfabetos tipográficos, diseñados en distintos momentos o a salto de mata, que un buen día se amontonaron en una colección de semejanza formal, que no de origen, y se intentaron identificar bajo un nombre curioso.



*Erbar*, de Jakob Erbar, se lanzó al mercado en 1926, aunque los primeros bocetos datan de 1920 y con referentes propios, previos, como la *Feder Schrift* (o *Feder-Grotesk*) de 1919, y tentativas anteriores truncadas por la guerra. Muy en la línea del *Zeitgeist* de turno, parece que Erbar se propuso "diseñar un tipo libre de rasgos individuales, con letras claramente legibles, y ser una creación puramente tipográfica" —esto último puede entenderse como un viraje con respecto a la *Feder* ("pluma"), un paloseco de astas contrastadas, en que se podría intuir cierta influencia caligráfica de su maestra Anna Simmons, quien a su vez había sido pupila de Johnston: a notar la *o* circular, como en el alfabeto de London Transport.



*Futura*, de Paul Renner, se toma a veces como el tipo inaugural de la categoría estilística "palosecos geométricos", o sea, aquellos que parecen diseñados sólo con escuadra, cartabón y compás. Celebrada a menudo por sus "proporciones clásicas", así como por otras sutilezas sensibles, las primeras versiones contenían caracteres "verdaderamente futuristas" que, comparados con la versión final (ajustada por los operarios de la Bauersche Giesserei), aparecen extravagantes o inconexos. Empezó a comercializarse en 1928, con aumento de familias gráficas en los años siguientes.



*Gill Sans* fue la respuesta que Eric Gill dio al encargo de Stanley Morison, quien deseaba un paloseco para Monotype como los que producían con éxito las fundiciones europeas del momento. Gill partió del modelo de Johnston, mejorando especialmente la caja baja a partir de reforzar las proporciones clásicas... e introduciendo los rasgos característicos o inusuales en caracteres como la *a*, la *d*, la *g*, y, en todo el conjunto, las colas moduladas y punzantes que parecen provenir de su trabajo de talla en piedra —lo que le vale la clasificación como "paloseco humanístico": a notar, a diferencia de los otros palosecos, las cursivas.

Las titulares quedaron listas en 1928; el redondo completo, en 1930; las demás familias gráficas, en años siguientes, incluida la sorprendente *Gill Kayo*, o, en palabras del propio Gill, "Gill Sans Double-Elephants", letra con elefantiasis que justificaba así: "Si la industria pide tipos feos para propósitos feos como la publicidad, los tendrá."



*Kabel* (1926-1929), de Rudolf Koch, se complementó con familias gráficas decoradas como las que se muestran aquí: *Zeppelin* (1929) y *Prisma* (1931) —la decoración *obliga* a cambiar el nombre, porque es un contrasentido decorar un paloseco que se llame *cabla*: las asociaciones mezclan electricidad y trazo "sin modular". Ni en este peculiar paloseco pudo (o quiso) Koch desviarse del bagaje autóctono, de la magnífica mezcla de gótico y expresionismo que tan lindamente, y violentamente, marcan buena parte de sus creaciones. Koch, calígrafo, xilógrafo, religioso, es una figura semejante a Gill en más de un aspecto.



*Metro* (1929-30), fruto del reto que Harry L. Gage, de la Mergenthaler Linotype, lanzó a W. A. Dwiggins después que éste criticara los malos palosecos en su *Layout in Advertising* (1928). El resultado: cuestionable...



## La letra en crisis

La crisis del lenguaje, la crisis de la palabra a que se asistía y se venía debatiendo muy especialmente desde la Viena finisecular, tuvo una aplicación particular en el entorno de las primeras vanguardias con experimentos como los caligramas, poemas visuales, o simples juegos de letras. En el período de entreguerras, estos juegos vanguardistas se reelaborarán bajo un prisma aparentemente más serio, riguroso y hasta “científico”.

Pero antes cabría preguntarse una cuestión: la crisis de la palabra... ¿es lo mismo que la crisis de la letra? Dentro del esquema analítico de la propuesta racionalista y funcionalista (se pueden añadir comillas a gusto) parece lógico que los tipógrafos o rotulistas del período centraran su interés en las unidades elementales del texto tipográfico: no la palabra, sino la letra; y, aquellos más elementalistas, no la letra, sino el módulo que la genera.

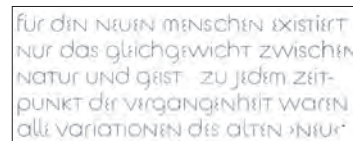
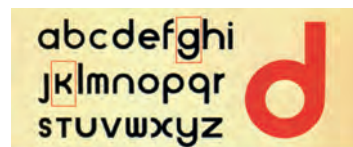
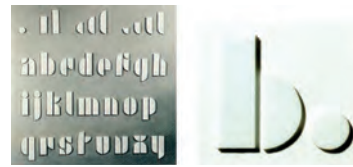
La disección elemental de la letra debe considerar su mínimo (otra vez el mínimo) constructivo —eso que se sabe desde antiguo, que en la tradición caligráfica se publica a partir del siglo XVI y en la tradición tipográfica se practica “naturalmente”, sin vociferos hasta el XVIII. Pero en el siglo XX la elementalidad mínima se atreve a plan-tear, o replantear, los mínimos como juegos constructivos de niños. Y son mínimos *superficiales* —el “trazo” se redimensiona en superficie. Y entonces deben cambiar los juegos de construcción: no se modula el trazo, ni se pretende enmarañar su articulación. Para mayor claridad en el juego, *no vale* enmascarar las juntas, cabe *marcar* las interrupciones —un recurso que permita detectar al módulo a la vez que inscribirlo en un esquema de combinatoria simple. Así pueden verse las propuestas de “alfabetos modulares” que se realizan en este período: como fundamentales por lo simple, como modernos por su relación con el marcaje mercantil y comercial de embalajes y cajas, como sopa de ajo por su deuda con el estarcido medieval.

Parece claro, entonces, que, si la construcción de letras semeja un juego de niños, todo el mundo la puede y las puede entender. Por eso, se pueden renominar “alfabetos universales” —como el conocidísimo de Herbert Bayer. ¿Dónde radica aquí su universalidad o, más modestamente, lo internacional? ¿Quién no conoce esto tan elementalmente bonito del triángulo, del cuadrado, del círculo?

Y luego, puede volverse al principio, a lo elemental de la comunicación, que tanto preocupa a los modernos: “parlant, la gent s’entén”. Y hay que reconocer que es mentira, que nunca va a ser posible entenderse realmente. Aunque haya quien se empeñe en intentarlo. Como el esperanto, con su nombre tan cercano a la paciencia.

Otra forma de intentarlo es proyectar “nuestro” alfabeto fonético más fonético de lo que es. Esto tampoco es nuevo, pero parece que continúa teniendo cierto interés. Una primera criba consistiría en descapitalizar las palabras —en la lengua germana, hasta convendría decapitarlas: parece que el poeta Stefan George hizo el personal intento que se murió así, en la decadencia; que Herbert Bayer lo propuso en términos de jerarquía y discriminación... que las cosas siguen como antes, bajo el peso del capital.

[Alfabetos modulares “estarcidos” de Albers; y de Tschichold.]  
[Alfabetos modulares “universales” de Bayer; y de Tschichold.]



## Letra y sonido en versión británica

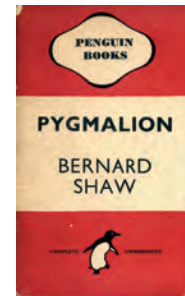
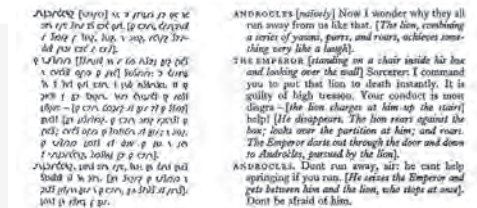
La versión británica puede resumirse con dos personajes.

George Bernard Shaw, escritor, socialista (militante en la Fabian Society, al lado de los otros ilustres William Morris y H.G. Wells, por ejemplo) y vegetariano, empieza a interesarse por detalles bibliográficos y tipográficos por influencia de Morris. Esto lo lleva a introducir, en sus propios libros, propuestas gráficas desacostumbradas que sorprenderán a su impresor y a su editor —como la composición descentrada de los títulos en las portadas de hacia 1900.

En una línea parecida cabe remitir a su preocupación por la insuficiencia del alfabeto escrito para remitir a sonidos. Desde esta insuficiencia, Shaw propone un “alfabeto” de reforma radical, el *Shavian alphabet* (diseñado y concebido por Kingsley Read), que, combinando la experiencia taquigráfica (de Pitman, por ejemplo) con toques de las lenguas drávidas de la India, se aleja teatralmente del yugo latino.

Por eso es lógico que el protagonista de *Pygmalion* (1912-13) sea Henry Higgins, *Professor of Phonetics*, que se propone convertir a la barriobajera Liza Doolittle en una dama —a través del engaño del sonido, con ayuda de registros sonoros.

[Junto a esas líneas, la cubierta de la edición de Penguin de 1941, antes de que Tschichold se hiciera cargo de su rediseño editorial (1947-49): la característica Gill Sans... o más o menos, porque, ¿qué ocurrió en la AR de BERNARD?]



El otro personaje. Vuelve Eric Gill, con sus contradicciones estimulantes. Su *An Essay on Typography*, compuesto a caja izquierda sin justificar, se cierra con el capítulo “But Why Lettering?”. Considerando lo insuficiente del alfabeto como significante de sonidos, Gill parece proponerse un paso más allá de Shaw: si no hay relación entre escribir y hablar; si el único remedio para sortear el desfase sería enseñar taquigrafía (rebautizada como *fonografía*) a los niños de educación primaria (“elementary schools”, nótese del mundo futuro; si... En fin, ¿para qué?

*The only way to reform modern lettering is to abolish it.*  
Que nadie se tome lo de *modern* como algo personal.

[También El Lissitzky había insinuado relaciones y diferencias entre ver y hablar al modo moderno en “La topografía de la tipografía” (1923) —pero, al final, costaba entender el título, que se quedaba en bonito juego de palabras. A no ser que se refiriera al mismo lugar o *topos* que Gill: ninguno, porque no hay lugar para ella, ahora ya no da lugar.]