

Tipografía y orden

Estilo Suizo



Catálogo de exposición
Barcelona, Mayo de 2010

Catálogo sobre el Estilo Suizo
Documentación, redacción, maquetación y diseño: Sara Caballería Orive
BAU, Escola Superior de Disseny
Tipografía II - Tercer Curso
Profesor: Marc Salinas

Tipografías utilizadas: Helvetica Lt Std y Helvetica Neue
Tipografías comentadas: Univers, Helvética y Folio.

Agradecimientos:
A mis compañeros de clase por el apoyo y los ánimos.



Tipografía y orden


Estilo Suizo

Sara Caballería Orive

Índice

8 - 13	Contexto histórico
14 - 17	La tipografía hasta entonces
18- 39	Influencias estilo suizo
20 - 31	Bauhaus
32 - 39	Escuela de Basilea y Zurich
40 - 53	Jan Tschichold
54 - 89	Estilo Internacional Tipográfico
59 - 67	Pioneros
68 - 73	Estilo Tipográfico Internacional
74 - 89	Tipografías
78 - 81	Univers
82 - 85	Helvética
86 - 89	Folio
90 - 95	Repercusiones
96 - 97	Conclusiones
98 - 99	Bibliografía





Este catálogo tiene como tema central el Estilo Suizo: como fue incubado y gracias a que otros movimientos o pensamientos, como evolucionó hasta llegar a su máximo exponente y como desembocó en prácticamente todo el mundo. La importancia de este movimiento es bien conocida por el cambio que produjo en la historia del diseño y sobretodo en la tipografía, donde los tipos sans-serif encontraron su lugar. Para ilustrar este nuevo estilo hay una colección de carteles donde se ve, desde los antecedentes hasta la aplicación del propio Estilo Suizo.

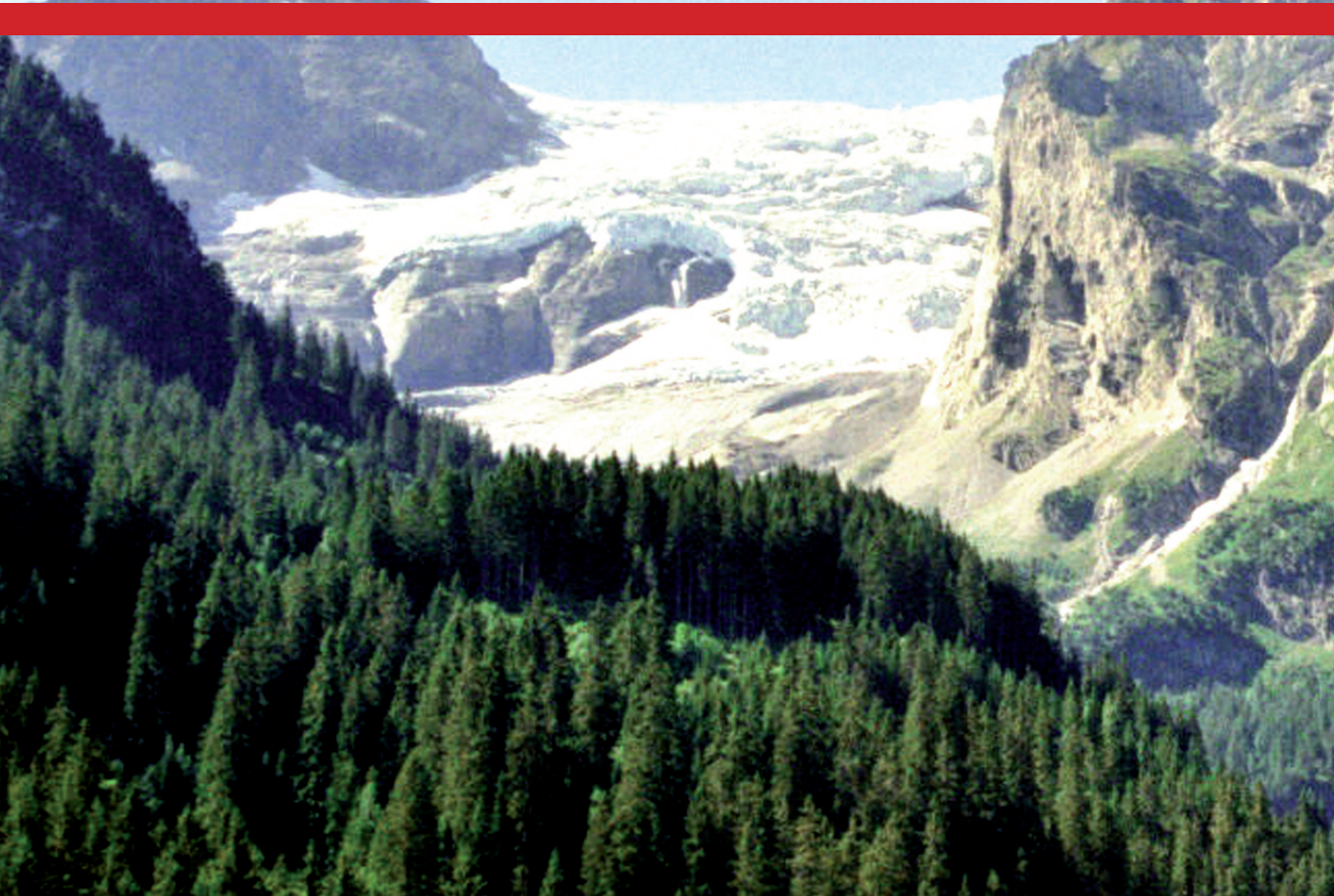
A thick red L-shaped graphic element, consisting of a vertical bar on the left and a horizontal bar on the top, framing the title area.

Contexto histórico

A diferencia de los demás países europeos, Suiza se mantuvo neutral durante la Segunda Guerra Mundial.



Tras la Segunda Guerra Mundial creció un sentimiento internacional. El comercio también evolucionó favorablemente y las corporaciones multinacionales operaban en prácticamente todo el mundo. La comunicación se expandió por todas partes, permitiendo al mundo comunicarse entre todos sus puntos. Para ello se empezaron a plantear maneras de hacer la comunicación mucho más clara, para que los formatos multilingües fueran mucho más allá de las barreras del lenguaje, por encima de pictogramas y grifos elementales, de manera que la gente de todo el mundo fuera capaz de comprender los signos y la información.





*Glaciér Rosenlauri (Suiza).
Batikart (en Flickr), 2005.*





Plaine Morte (Suiza)
Dirk Delbaere, 2009.

En Suiza, puesto que la situación del país era mucho más favorable en cuanto a diseño que todos los países vecinos por sus problemas sociales y políticos, muchos diseñadores decidieron trasladarse con tal de poder evolucionar sin ningún tipo de impedimento. El nuevo diseño creado en Suiza ayudó a cubrir estas necesidades, de modo que sus conceptos y metodología se propagó por todo el mundo.



La tipografía hasta entonces



El primer periodo de la tipografía (1440-1850) se limita prácticamente al libro. Los pocos folletos que se imprimían y los periódicos mantenían una estética similar a la de los libros. Lo que los distinguió a partir del siglo XVI fue la tipografía. El libro en sí fue variando pero sin someterse a un cambio radical. Gutenberg creó sus tipografías a partir de la minúscula gótica. Esta tipografía, en las primeras décadas del siglo XVIII era utilizada simplemente en los ámbitos religiosos y ceremoniales, en aquella época se utilizaba para cualquier tipo de impresión. Junto con la minúscula gótica se utilizaba la cursiva gótica, conocida en

Incipit epistola beati ieronimi p[re]b[is]ti ad
 magistrum in christo in qua dicitur quod evangelia

Iransmissum pape dania-
 lo ieronimo. Non u-
 pus me facere cogis re-
 petere ut p[ro] exemplaria
 scripturarum toto corde di-
 specta quasi quidam archi-
 tecti se variat que sunt illa q[ue] r[ati]o greca
 consentiant veritate deorum. P[ro]p-
 ter labor sed periculosa presumptio iudi-
 care de rebus ipsam ab omnib[us] iudi-
 candu[m]. frango mutare lingua[m] et cane-
 scere mundu[m] ad interiora recalcare parum
 laborum. Quis etu[m] totus pariter vel in-
 totis cu[m] in manus volumin[um] assum-
 pserit et a lingua qua[m] seculu[m] imbibit vi-
 deat discipule q[uo]d sedat. non Rati-
 onem in voce me fallari me clama-
 re esse sacrilegu[m] q[uo]d audet aliquid in ve-
 ribus libris adde. mutare. corrige-
 re. Adversus qua[m] invidia[m] duplex
 causa me consolatur q[uo]d et tu qui sumus
 sacerdos es fieri iubes et uer[um] non esse
 q[uo]d variat etia[m] maledictos testimonio
 comprobatur. Si tu latinis exemplari-
 bus fides est adhibenda respondet
 quib[us] tot sunt exemplaria p[er] quod
 codices. Si aut[em] veritas est querende
 de pluribus tunc non ad grecam originem
 revertemur ea que vel a viciosis inter-
 pretibus male edita vel a presumpti-
 vibus imperitiis emendata p[er]venerunt
 vel a librariis domesticis aut ad-
 dita sunt aut mutata corrigimus. Ne-
 que vero ego de veteri discepto testam[en]to
 q[uo]d a septuaginta scriptoribus in grecam
 lingua[m] medius tertio gradu ad nos
 usq[ue] pervenit. Non quia quid aquila
 quid synmachus sapiaut quare the-
 odothion innotuit et veteres medi-



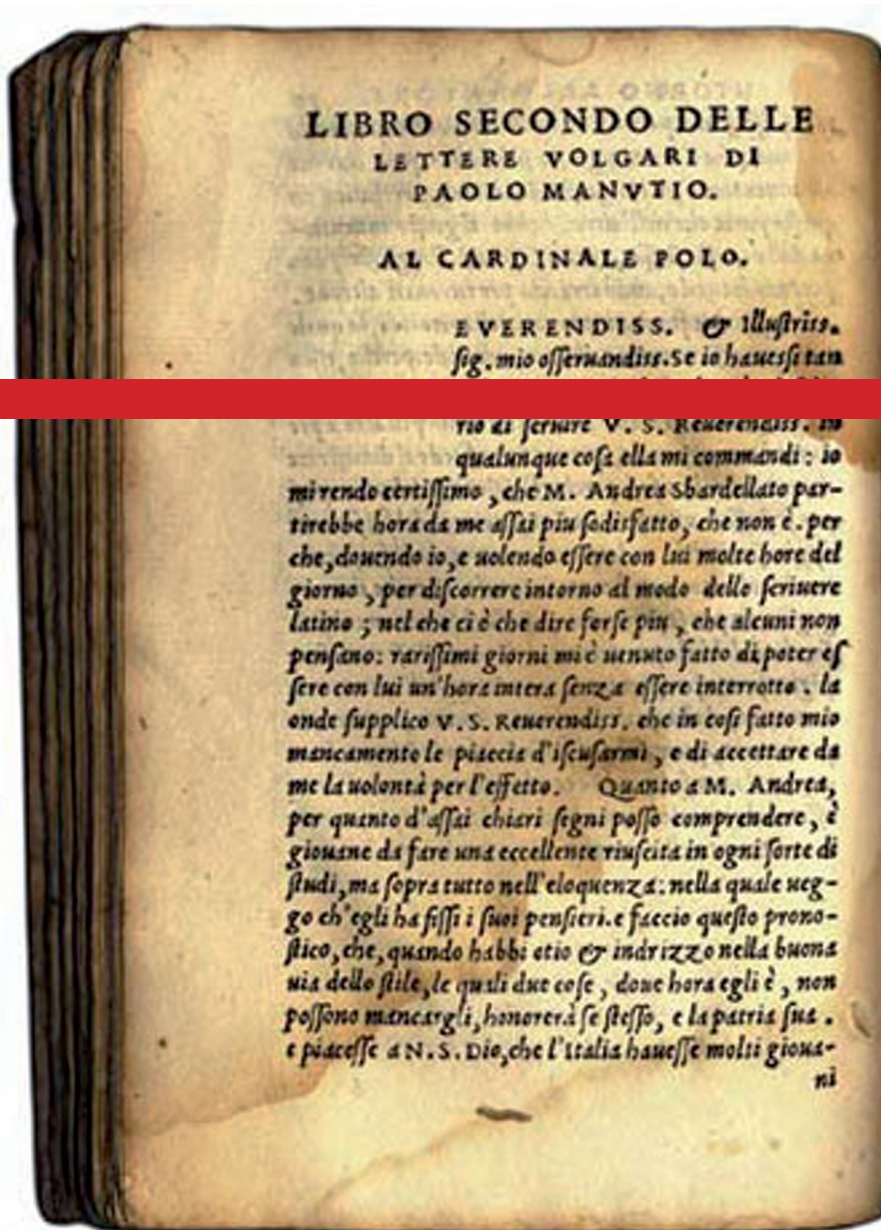
quam apostoli p[ro]baverunt. De novo
 nunc loquor testam[en]to q[uo]d p[ro]p[ter] esse
 non dubiu[m] est. p[ro]p[ter] apostolo matheo
 qui p[ri]mo in iudra euangelium xpi
 hebraicis literis edidit. Hoc tunc cu[m]
 in nostro sermone discordat et diver-
 sos rivulos ramis ducit uno de
 fonte querendus est. p[ro]p[ter]mittit con-
 codices q[ui]s a luciano et efrasio muta-
 tores p[ro]p[ter] h[uius]modi assensu p[ro]p[ter]
 la c[on]t[ra]d[ic]tor[um] quibus vix nec in veteri
 instrum[en]to p[ro]p[ter] septuaginta interpre-
 tes querere quid licuit. ut in nouo
 p[ro]fuit emendasse. cum multas gen-
 tum linguas scriptura ant[ea] translata
 doceat falsa esse que addita sunt. Igitur
 hec p[re]s[ent]is p[re]fationis p[ro]p[ter]mittit
 quatuor tantu[m] euangelia quor[um] ordo
 est iste. matheus. marcus. lucas. io-
 hannes. codicum grecor[um] emendata col-
 latione sed veteru[m] que ne nullu[m] a ledi-
 onis latine consuetudine discipulorum
 calamo impetaverunt. ut his tan-
 tum que sensum videbantur mutare
 corrigere. reliqua manere p[ro]p[ter]t[er] ut
 fuerat. Canonem quoq[ue] quos eusebi-
 us c[on]stantinensis episcopus attestavit
 secut[us] anthonium in decem m[en]ses co-
 dinavit. sicut in greco habetur exp[re]s-
 simus. Ad si quis textu[m] voluerit
 tollere que in euangelio vel eadem vel
 vicina vel sola sunt. eor[um] diffinitione co-
 gnoscet. Magis siquid h[uius] i[n] n[ost]ro
 codicibus nec inolevit. dum q[uo]d ea-
 dem et alia euangelia plus dicit in
 alio quia minus mutaverunt addide-
 runt. vel dum cu[m]
 tet[ra] repr[es]entat. illi q[ui]
 immo legat. ad eius exemplu[m] ceteros
 quoq[ue] estimaverit emendandos. non
 de arce dicit. ut aut[em] nos i[n]tra sunt co-

132

Francia como bâtarde, para textos rutinarios, notas y documentos breves. Más tarde fue empleada por Schöffer como base para el tipo schwabacher. Estas dos tipos fueron las únicas que se emplearon desde la invención de la imprenta hasta principios del siglo XVI. Los elementos decorativos que se utilizaban, como las grandes iniciales en oro y los márgenes decorados, fueron tallados en madera, para poder

ser impresos junto con el texto. Predominaban los textos en dos columnas. Apenas se utilizaba el eje central y la armonía de todos los elementos se conseguía mediante el contraste de colores formas y pesos. Alrededor de 1500, el Renacimiento humanístico, Aldo Manuzio, establece el color gris plata como color para todos los elementos, títulos, texto, ilustraciones, etc. La tipo que se utiliza es la Antiqua.

Hacia finales del siglo XVIII, los talladores Didot, Bodoni, Walbaum y otros completaron la transformación de la romana antigua en la llamada romana moderna. Los tipos de Didot son similares a una verdadera letra grabada. Los trazos particulares de la letra romana antigua son sustituidos por el diseño lineal más regularizado de la Didot. Las letras son mucho más claras. Bodoni y Didot, igual que



LIBRO SECONDO DELLE LETTERE VOLGARI DI PAOLO MANVTIO.

AL CARDINALE POLO.

EVERENDISS. & Illustriss.
fig. mio offermandiss. Se io hauesse tan

tio di seruire V. S. Reuerendiss. in
qualunque cosa ella mi commandi: io
mirando certissimo, che M. Andrea Sbardellato par-
tirebbe hora da me assai piu sodisfatto, che non è. per
che, dauendo io, e uolendo essere con lui molte hore del
giorno, per discorrere intorno al modo dello scriuere
latino; nel che ci è che dire forse piu, che alcuni non
pensano: rarissimi giorni mi è uenuto fatto di poter es-
sere con lui un' hora intera senza essere interrotto. la
onde supplico V. S. Reuerendiss. che in cosi fatto mio
manecamento le piaccia d'iscusarmi, e di accettare da
me la uolontà per l'effetto. Quanto a M. Andrea,
per quanto d'assai chiari segni posso comprendere, è
giouane da fare una eccellente riuscita in ogni sorte di
studi, ma sopra tutto nell'eloquenza: nella quale uer-
go ch'egli ha fissi i suoi pensieri. e faccio questo pronos-
tico, che, quando habbi etio & indirizzò nella buona
uia dello stile, le quali due cose, done hora egli è, non
possono mancar gli, honorerà se stesso, e la patria sua.
e piacesse a N. S. Dio, che l'Italia hauesse molti gioua-
ni

S E C O N D O.

40

mi non dirò di tale ingegno, che felice è ella veramente in questa parte, ma di tale volontà: che, dove ciò fosse, senza dubbio la lingua latina, la quale pende a ruina, ripiglierebbe forza, e fermerebbe in quello stato, dove e rombi e sadolei con tante fatiche si sono sforzati di ridurla. Restami a ringraziare V. S. Reuerendiss. della sua cortese offerta, della quale ho interesse Monsig. Reuerendiss. Legato, a beneficio mio,

vorate scienze: di che, sì come io accorro, terro sempre memoria: e più uolontieri con effetti, s'io potrò, che con parole, dimostrerò la gratitudine dell'animo mio. in tanto pregando il S. Dio a donarle contentezza di ogni suo pensiero, et a conseruarla lungamente a beneficio del mondo; il quale fra molti grandi danni pare che sperando in lei si racconsorti; humilmente me lo raccomando. Di Venetia, alli 7. Settembre, 1553.
Ser. affectionatiss. Paolo Manutio.

A MONSIGNOR PRIVLI, ELETTO
DI BRESCIA.

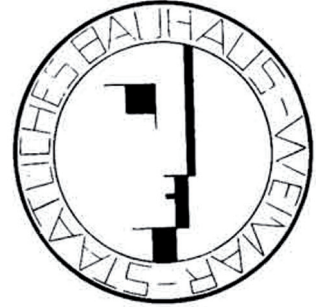
REVERENDISS. sig. mio offeruandiss.
Nissuna cosa hauerei voluto più, che ragionare del continuo con M. Andrea Sbardellato intorno allo studio dell'eloquenza, della quale egli è fieramente acceso: ma, quanto poco di spatio a ciò fare mi sia stato conceduto parte dalle occupationi della stampa, e parte dalle misere de' miei amici, egli medesimo ogni giorno ha potuto

Aldo Manuzio, desarrollaron el diseño del libro a partir del tipo y las formas tipográficas. Una nueva tipo culmina el desarrollo de la romana moderna: la letra de palo seco. La palo seco es la evolución de la línea Didot. Las letras no tienen ornamentos. Los nuevos tipos de publicación (litografía, fotografía, fotolitografía...) agudizaron la confusión en el diseño tipográfico. A finales de 1880, William Morris emprendió una lucha contra las máquinas y la mecanización. Su ideal era eliminar el trabajo mecanizado para reincorporar el proceso artesanal. Gracias a él nació el llamado Jugendstil, que fue el primer movimiento que trató de abandonar de forma deliberada la imitación de los estilos anteriores. La búsqueda de un nuevo diseño se extendió a todos los ámbitos, no solo la tipografía.



A thick red L-shaped graphic consisting of a horizontal bar on the left and a vertical bar on the right, meeting at a corner in the upper left quadrant of the slide.

Influencias estilo suizo



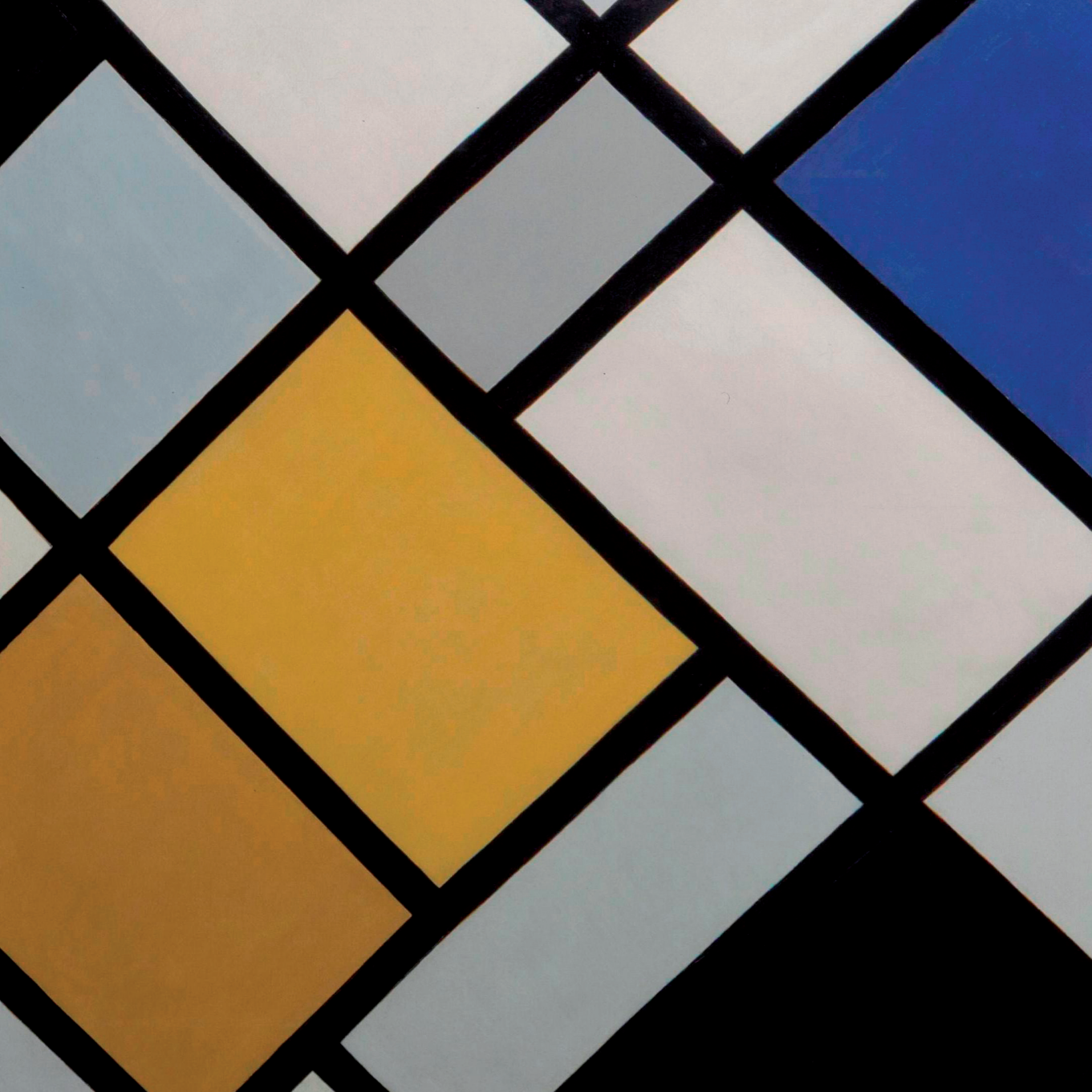
Escuela de diseño fundada en Weimar en 1919. Expiraba sensibilidad y racionalismo y pretendía unificar el arte con la tecnología. Conocida por ser la influencia del diseño posterior, siendo así un referente en todo el mundo.

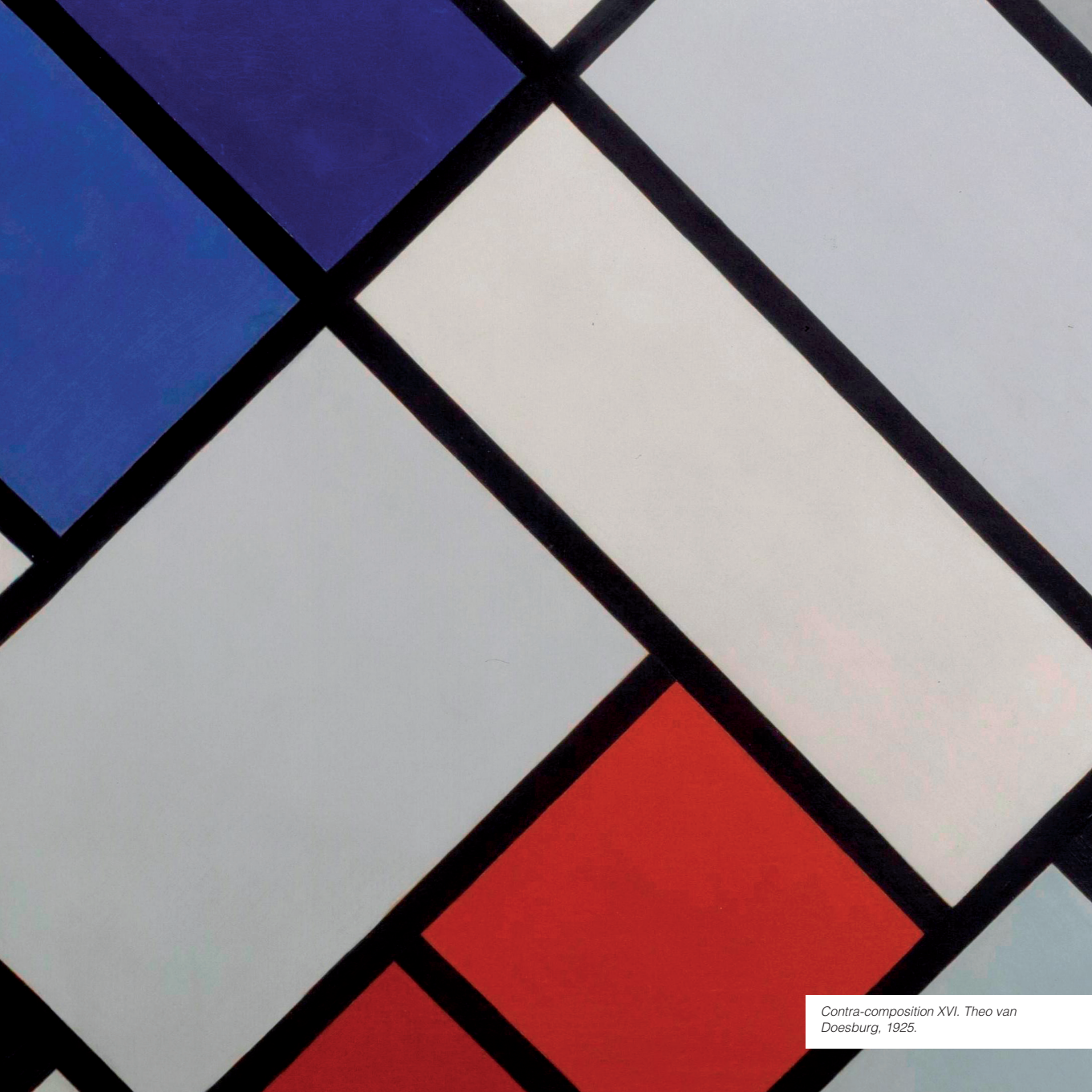
Bauhaus

Nacida de un instituto en Weimar anterior a la guerra dirigido por Henry Van de Velde, *Das Staatliches Bauhaus* fue fundada en 1919 y puesta en manos de Walter Gropius (1883-1969). La escuela luchaba por construir un futuro. En sus filas empezaron a integrarse artistas como Wassily Kandinsky o Paul Klee, dándole otros puntos de vista menos artesanales y más artísticos y dándole importancia al color. Johannes Itten (1888 - 1967) estableció el curso básico con tal de dejar fluir la creatividad de cada estudiante en contacto con los materiales. Itten le dio importancia a los contrastes visuales y los análisis de las pinturas. También incluyó en el programa la materia de técnicas de rotulación y produjo algunas obras tipográficas incluidas por el dadaísmo.

*Portada de folleto de la Serie de
Catorce Bauhaus" büchers. László
Moholy-Nagy, 1929.*



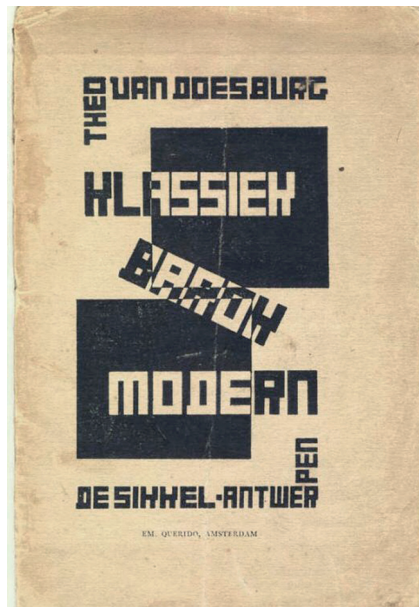




Contra-composition XVI. Theo van Doesburg, 1925.

El profesor de la Bauhaus, Lyonel Feininger (1871-1956,) descubrió De Stijl y lo introdujo en la escuela ya que ambos tenían objetivos muy similares. A finales de 1920, Theo Van Doesbourg estableció contacto con la escuela y se mudó a Weimar con intención de conseguir un puesto de maestro, pero Gropius lo veía demasiado ofuscado en el tema de la geometría. De todas formas, Theo Van Doesbourg dio conferencias sobre De Stijl a los estudiantes de la Bauhaus, donde

intentaba influirlos. En 1922 publicó el primer número del periódico dadaísta “Mecano”, cuya combinación de elementos contrastaba con la forma de la revista De Stijl, que él mismo publicaba, y junto con la obra de El Lissitzky fueron las que más influyeron sobre las ideas de Moholy- Nagy en la Bauhaus.



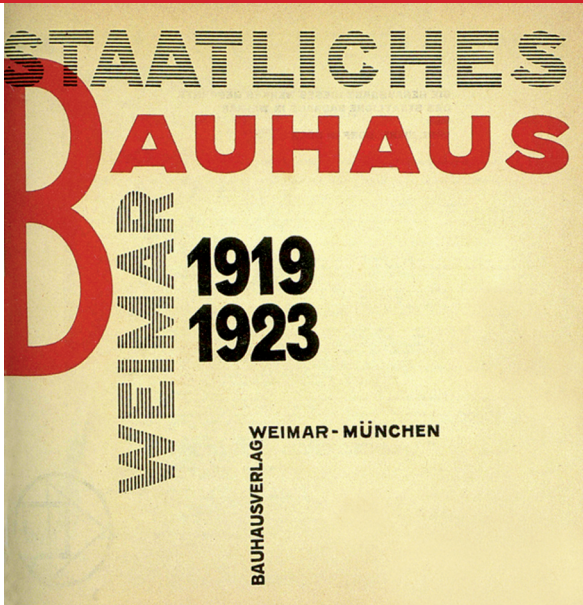
*Klassiek Barok
Modern. Theo Van
Doesbourg, 1920.*



*Portada de Broom. Laszlo
Moholy-Nagy. 1923.*

Laszlo Moholy-Nagy

Precisamente fue Moholy - Nagy quien sustituyó a Johannes Itten en 1923, tras su renuncia. Laszlo Moholy - Nagy era un diseñador con un hambre voraz, que experimentó en varios campos y realizó diversos estudios. Su presencia tuvo mucha importancia en la evolución de la Bauhaus.



Staatliches Bauhaus Weimar (revista de la Bauhaus). Laszlo Moholy-Nagy. 1919.

Gropius y Moholy . Nagy colaboraron como editores en el “Staatliches Bauhaus en Weimar” 1919 - 1923, que era el catálogo para la exposición que realizaron en 1923 con tal de demostrar sus logros al gobierno de Alemania. La portada para el registro de los cinco primeros años fue diseñada por Herbert Bayer (1900 - 1985) de quién hablaremos más adelante, y la tripa fue diseñada por Moholy - Nagy, quien hizo varias declaraciones sobre su concepto de tipografía.

Su pasión por la fotografía y la tipografía lo llevó a realizar muchos experimentos donde mezclaba ambas artes, y estas mezclas las llamaba “literatura visual”. En la serie de libros publicada por Moholy Nagy a partir de 1923 habían referencias constructivistas y neoclasicistas, así como elementos de la página, como filetes, bandas y bloques de texto, color y espacios en blanco que

*Cartel fototipo para anuncio de llantas.
Laszlo Moholy-Nagy. 1923.*



estaban organizados asimétricamente sobre retículas modulares (en contraposición a la rígida simetría central tradicional sobre retículas lineales, sugiriendo las composiciones pictóricas de Theo Van Doesburg y Piet Mondrian).

“Una herramienta de la comunicación. Debe ser la comunicación en su forma más intensa. El énfasis se debe poner en la claridad absoluta. . . La legibilidad, la comunicación nunca debe ser deteriorada por una estética a priori.”

Exposición sobre Wassily Kandinsky
por sus 60 años. Herbert Bayer. 1926

"Es preciso crear un nuevo lenguaje
tipográfico donde se combinen
la elasticidad, la variedad y un
tratamiento fresco de los materiales
de imprenta, un lenguaje cuya lógica
dependa de la adecuada aplicación
de los procesos de impresión."

**ANHALTISCHER
KUNSTVEREIN
JOHANNISSTR. 13**

GEMÄLDE AQUARELLE

KANDINSKY

JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG

**60.
GEBURTSTAG**

Geöffnet:	Wochentags: 2 - 5 nachm.
	Mittwoch u. Sonntag 11 - 1
Eintritt:	Mitglieder: Frei
	Nichtmitglieder: 50 Pf.

Moholy Nagy también planteó que era necesario lograr una forma de escritura normalizada, sin tener que recurrir a los consabidos juegos de letras de caja baja y caja alta. Se lamentaba de la inexistencia de un tipo que tuviera unas proporciones correctas, que careciera de florituras y que estuviera basado en la composición funcional de cada letra, sin más. Y esa tipo fue la que diseñó Herbert Bayer (1900-1986), quien fue la cabeza visible del

nuevo taller de tipografía de la Bauhaus, establecido en 1925 cuando la escuela se trasladó a Dessau.

El tipo sin remate de Bayer hay que incluirlo en el ámbito de toda una serie de propuestas para lograr un alfabeto simplificado. Se basaba en que la letra de caja alta no se distingue oralmente, sino sólo a través de la vista, lo que contribuye a aumentar innecesariamente la complejidad del lenguaje escrito y a complicar y encarecer la comunicación tipográfica, exigiendo un mayor esfuerzo en el aprendizaje y después en la composición y en el teclado, por la cantidad de caracteres que precisa. Así pues las publicaciones de la Bauhaus empezaron a eliminar las mayúsculas desde esa época. También experimentó con una composición a bandera izquierda y sin justificar aumentando el espaciado entre las palabras o las letras. Con contrastes de tamaño para establecer una jerarquía visual. Utilizó barras, reglas,

Cartel de exposición de la Bauhaus, Joost Schmidt. 1923





Cartel de exposición de la Bauhaus,
Joost Schmidt. 1923

Schmidt fomentó la adopción de una nueva gran variedad de tipos y la evolución de las retículas, que dejaron de ser estrictamente modulares, experimentando más con la superposición de una pauta sencilla sobre otra, para crear complejidades dinámicas. En la

puntos y cuadrados para dividir el espacio y guiar la vista a través de la página, haciéndola detener en los elementos importantes. El alfabeto simplificado de Bayer se distingue por generar sus formas a partir de una gama reducida compuesta por unos pocos ángulos, arcos y líneas selectas, dando como resultado una tal simplicidad que la 'm' y la 'w' son la misma letra, pero invertida, la 'x' es poco más que una 'o' cortada en dos y enfrentadas sus mitades por el lado convexo. A Bayer le sucedió Joost Schmidt (1893-1948), bajo cuya dirección el taller de imprenta cambió su nombre al de taller de publicidad pues tenían mucho en cuenta esa disciplina.

época de Schmidt la tipografía pasó a constituir una parte aún más importante del programa central de la Bauhaus, ocupando dos periodos académicos del curso preliminar.

Finalmente la Bauhaus fue cerrada el 10 de agosto de 1933 a causa del acoso nazi. Sin embargo muchos estudiantes y profesores emigraron a otros países donde siguieron su obra, como Moholy - Nagy que estableció una escuela de diseño en Chicago llamada New Bauhaus. La escuela creó un estilo de diseño moderno que incluía arquitectura, diseño de productos y comunicación visual.

Escuela de Basilea y Zurich

*El posterior desarrollo del Estilo
Tipográfico tuvo lugar en dos ciudades,
Zurich y Basilea, al norte de Suiza.*

Emil Ruder (1914-1970) con quince años empezó a trabajar de cajista en 1929, y estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Zurich con casi 30 años. En 1947 se unió a la facultad de Allgemeine gewerbeschule (Escuela de Diseño de Basilea) como profesor de tipografía y alentó a sus alumnos a descubrir el equilibrio entre forma y función, enseñándoles que el tipo pierde su propósito cuando deja de ser comunicativo, de este modo, la legibilidad y la amenidad le

preocupaban. Defendía que podía haber armonía entre diversas artes, como la fotografía, la tipografía, la ilustración, el collage, etcétera. También tuvo en cuenta la tipo Univers, de Adrian Frutiger, por sus 21 tipos de cuerpo y por su capacidad de adaptarse a cualquier tipo de situación, desde texto, a mezclar con fotografía, ilustración, etc. Emil Ruder escribió un libro en 1967 llamado *Typographg: A Manual of Design*, el cual es conocido en todo el mundo.

Basler
Freilichtspiele
1959
19.-31. August
im
Rosenfeldpark

Giselle



*Cartel para la producción teatral
de Basilea de Giselle, Armin
Hofmann. 1959*

*Teatre Municipal de Basel
63/64, Armin Hofmann. 1963*

"Este periodico (New Graphic Design) fue el punto y partida del movimiento suizo internacional."



En 1947 Armin Hofmann (1920) empezó a impartir clases en la Escuela de Diseño de Basilea y inauguró su propio estudio con su mujer. Sus enseñanzas eran muy guiadas hacia los valores estéticos y el entendimiento de la forma. Y de esta forma, como Emil Ruder, defendía que todas las partes de un diseño podían estar en armonía. En sus trabajos destacan los carteles, la publicidad y el diseño de logotipos.

En Zurich cabe destacar a Carlo L. Vivarelli (1919-1986), quien fue uno de los editores de el periodico New Graphic Design, junto con Richard P. Lohse (1902-1988), Josef Müller-Brockmann (1914-1996) y Hans Neuburg (1904-1983). Este periodico fue el punto y partida del movimiento suizo internacional, presentando la evolución del diseño gráfico hasta entonces. El periódico en sí, representaba a la perfección el diseño suizo, por su organización, su pulcritud y su elegancia.

*Numero 16 de la revista New Graphic Design
Carlo L. Vivarelli, Richard P. Lohse, Josef Müller-
Brockmann y Hans Neuburg 1963.*

Neue Grafik New Graphic Design Graphisme actuel

Internationale Zeitschrift für Grafik
und verwandte Gebiete
Text dreisprachig
(deutsch, englisch, französisch)

International Review of Graphic
Design and related subjects
Issued in German, English and French

Revue internationale du graphisme et
des domaines annexes
Parution en langue allemande,
anglaise et française

16

Hans Neuburg, Zürich
Thomas Maldonado und Gui Bon-
visage, Ulm
Peter Mächler, St. Gallen
Richard P. Lohse, Zürich

Georg Radanowicz, Zürich

Margit Staber, Zürich
Peter Lehner, Bern
LMNV

Richard P. Lohse, Zürich
Margit Staber, Zürich

Herausgeber und Redaktion
Editors and Managing Editors
Éditeurs et rédaction

Druck Verlag
Printing Publishing
Imprimerie Edition

Ausgabe Juli 1963

Inhalt

Schweizer Plakate der letzten vier
Jahre
Ein Zeichensystem für elektro-
medizinische Geräte
Fortschrittliche Wahlpropaganda
Werbung für eine Londoner Möbel-
firma

Arbeiten von Robert Pross
Reine Foto-Grafik
Fotokasse der Kunstgewerbeschule
Zürich

Ausstellung für Asbestrohren (Eternit)
von Max Bill
SWB Forum Form 1962
Braun-Ausstellungsstände

Buchschutzmuschläge aus den
dreißiger Jahren
Ein Maler als eigener Plakatgrafiker

Einzelnummer Fr. 15.-

Richard P. Lohse SWB V56, Zürich
J. Müller-Brockmann SWB V56, Zürich
Hans Neuburg SWB V56, Zürich
Carlo L. Vivarelli SWB V56, Zürich

Walter-Verlag AG, Olten
Schweiz Switzerland Suisse

Issue for July 1963

Contents

Swiss Posters of the past four years
A Sign System for Electromedical
Instruments
Progressive Elections Notices
Publicity for a London Firm of
Furniture

Pure Photo-Graphic Design
Exhibition of Asbestos Pipes

SWB Design Forum 1962
Permanent Braun Pavilion
on an Exhibition Site
Book jackets of the Thirties

A Painter who is his own Graphic
Designer

Single number Fr. 15.-

Richard P. Lohse SWB V56, Zürich
J. Müller-Brockmann SWB V56, Zürich
Hans Neuburg SWB V56, Zürich
Carlo L. Vivarelli SWB V56, Zürich

Walter-Verlag AG, Olten
Schweiz Switzerland Suisse

Juillet 1963

Table des matières

Affiches suisses des quatre années
écoulées
Un système de signes pour appareils
électromédicaux
Propagande électorale d'avant-garde
Publicité pour une maison
d'ameublement londonienne

Photo-graphisme pur
L'exposition des tubes de ciment
d'amiante

Forum 1962 de la forme ASAI
Pavillon Braun permanent
sur l'implant d'une foire
Couvertures de protection
des années trente

Un peintre-graphiste

Le numéro Fr. 15.-

Richard P. Lohse SWB V56, Zürich
J. Müller-Brockmann SWB V56, Zürich
Hans Neuburg SWB V56, Zürich
Carlo L. Vivarelli SWB V56, Zürich

Walter-Verlag AG, Olten
Schweiz Switzerland Suisse

Kunstgewerbemuseum Zürich
Ausstellung

*Cartel para la exposición
Der Film (La película), Josef
Müller-Brockmann. 1960.*

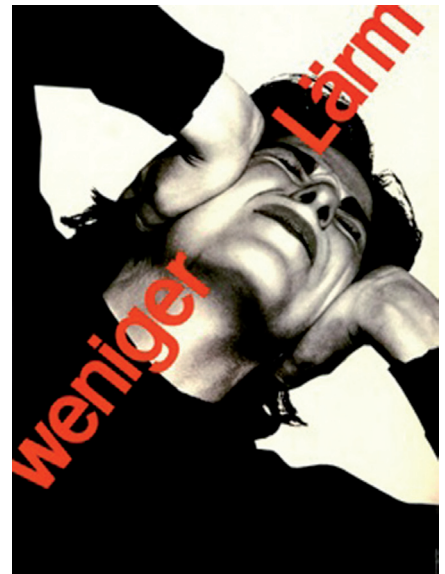
der Film

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

Como participante activo, Josef Müller-Brockmann intentó que sus carteles se comunicaran por sí mismos con el público, sin necesidad de aplicarle técnicas de persuasión. Sus trabajos tenían mucha fuerza visual, y hoy en día muchos de ellos mantienen la misma frescura y el mismo impacto visual que entonces. Como ejemplo cabe hablar de sus carteles sobre conciertos, donde consigue representar la música mediante el constructivismo. En el cartel de la exposición Der Film, crea el diseño a partir de dividir el soporte matemáticamente, de manera que toda la información la sitúa alineada a estas subdivisiones del espacio original, colocándolo todo para facilitar su visualización y llamar la atención del espectador.

Siegfried Odermatt (1926) fue otro gran diseñador que tuvo gran importancia en el desarrollo del Estilo Tipográfico internacional. Sus trabajos eran en cuanto a información, limpios, y esta pulcritud la relacionaba con la fotografía, jugando con el impacto visual. En 1968, con su colega Rosmarie Tissi (1937) crea un estudio que será conocido más allá de Suiza.



Cartel de conciencia pública contra el ruido, Josef Müller-Brockmann. 1960.

the family of man

«wir menschen»



Exhibición fotográfica *Family of Man*,
Josef Müller-Brockmann. 1958.

kunstgewerbemuseum zürich

foto-ausstellung

des museum of modern art, new york

25. januar bis 2. märz 1958

offen: montag 14-18

dienstag bis freitag 10-22 durchgehend

samstag/sonntag 10-12, 14-17

*Campaña suiza sobre la ayuda a
los ancianos, Carlo Vivarelli. 1949.*



Für das Alter

Freiwillige Spende





Jan Tschichold



"Para el hombre de hoy solo existe el equilibrio entre espíritu y naturaleza.

En todas las épocas del pasado, las variaciones respecto a lo viejo se consideraban "nuevas", pero no "LO" nuevo. No debemos olvidar que nos encontramos en un recodo de la cultura, en el fin de todo lo viejo. La ruptura se muestra ahora absoluta y definitiva." - Piet Mondrian

Jan Tschichold. 1926.



Formación

Nacido el 2 de abril de 1902 en Leipzig, Alemania. Hijo de un pintor de rótulos que vivía en Alemania pero de origen polaco. De sus orígenes justifica Tschichold su pasión por la tipografía. Tschichold desarrolló interés por la caligrafía desde muy joven. Estudió en la Academia Leipzig y trabajó como calígrafo en el Insel Verlag. Con 21 años acudió a la primera exposición que la Bauhaus realizó en Weimar. Tras este encuentro, Jan Tschichold quedó prendado de las ideas y conceptos de la Bauhaus y de los

constructivistas rusos. A partir de ahí empezó a practicar la nueva tipografía e incluso tuvo su primera incursión en la edición de octubre de 1925 de *typographische mitteilungen*, donde diseñó un suplemento de 24 páginas titulado “*elementare typographie*” que mostraba la tipografía asimétrica. Este suplemento fue impreso en negro y rojo y las composiciones que utilizó eran totalmente rompedoras en referencia a gran parte de las impresiones alemanas. Su suplemento generó mucho entusiasmo entre los diseñadores.

Im VERLAG DES BILDUNGSVERBANDES der Deutschen Buchdrucker,
Berlin SW 61, Dreibundstr. 5, erscheint demnächst:

JAN TSCHICHOLD

Lehrer an der Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker in München

DIE NEUE TYPOGRAPHIE

Handbuch für die gesamte Fachwelt
und die drucksachenverbrauchenden Kreise

Das Problem der neuen gestaltenden Typographie hat eine lebhaft diskussion bei allen Beteiligten hervorgerufen. Wir glauben dem Bedürfnis, die aufgeworfenen Fragen ausführlich behandelt zu sehen, zu entsprechen, wenn wir jetzt ein Handbuch der **NEUEN TYPOGRAPHIE** herausbringen.

Es kam dem Verfasser, einem ihrer bekanntesten Vertreter, in diesem Buche zunächst darauf an, den engen Zusammenhang der neuen Typographie mit dem **Gesamtkomplex heutigen Lebens** aufzuzeigen und zu beweisen, daß die neue Typographie ein ebenso notwendiger Ausdruck einer neuen Gesinnung ist wie die neue Baukunst und alles Neue, das mit unserer Zeit anbricht. Diese geschichtliche Notwendigkeit der neuen Typographie belegt weiterhin eine kritische Darstellung der **alten Typographie**. Die Entwicklung der **neuen Male-rei**, die für alles Neue unserer Zeit geistig bahnbrechend gewesen ist, wird in einem reich illustrierten Aufsatz des Buches leicht faßlich dargestellt. Ein kurzer Abschnitt „**Zur Geschichte der neuen Typogra-phie**“ leitet zu dem wichtigsten Teile des Buches, den **Grundbegriffen der neuen Typographie** über. Diese werden klar herausgeschält, richtige und falsche Beispiele einander gegenübergestellt. Zwei wei-tere Artikel behandeln „**Photographie und Typographie**“ und „**Neue Typographie und Normung**“.

Der Hauptwert des Buches für den Praktiker besteht in dem zweiten Teil „**Typographische Hauptformen**“ (siehe das nebenstehende Inhaltsverzeichnis). Es fehlte bisher an einem Werke, das wie dieses Buch die schon bei einfachen Satzaufgaben auftauchenden gestalterischen Fragen in gebührender Ausführlichkeit behandelte. Jeder Teilabschnitt enthält neben **allgemeinen typographischen Regeln** vor allem die Abbildungen aller in Betracht kommenden **Normblätter** des Deutschen Normenausschusses, alle andern (z.B. postalischen) **Vorschriften** und zahlreiche Beispiele, Gegenbeispiele und Schemen.

Für jeden Buchdrucker, insbesondere jeden Akzidenzsetzer, wird „Die neue Typographie“ ein **unentbehrliches Handbuch** sein. Von nicht geringerer Bedeutung ist es für Reklamefachleute, Gebrauchsgraphiker, Kaufleute, Photographen, Architekten, Ingenieure und Schriftsteller, also für alle, die mit dem Buchdruck in Berührung kommen.

INHALT DES BUCHES

Werden und Wesen der neuen Typographie

Das neue Weltbild
Die alte Typographie (Rückblick und Kritik)
Die neue Kunst
Zur Geschichte der neuen Typographie
Die Grundbegriffe der neuen Typographie
Photographie und Typographie
Neue Typographie und Normung

Typographische Hauptformen

Das Typosignat
Der Geschäftsbrief
Der Halbbrief
Briefhüllen ohne Fenster
Fensterbriefhüllen
Die Postkarte
Die Postkarte mit Klappe
Die Geschäftskarte
Die Besuchskarte
Werbsachen (Karten, Blätter, Prospekte, Kataloge)
Das Typoplatat
Das Bildplakat
Schildformate, Tafeln und Rahmen
Interate
Die Zeitschrift
Die Tageszeitung
Die illustrierte Zeitung
Tabellensatz
Das neue Buch

Bibliographie

Verzeichnis der Abbildungen
Register

Folleto para promocionar su
libro Jan Tschichold, 1928.

Das Buch enthält über **125 Abbildungen**, von denen etwa ein Viertel zweifarbig gedruckt ist, und umfaßt gegen **200 Seiten** auf gutem Kunst-druckpapier. Es erscheint im Format DIN A 5 (148× 210 mm) und ist biegsam in Ganzleinen gebunden.

Preis bei Vorbestellung bis 1. Juni 1928: **5.00 RM**
durch den Buchhandel nur zum Preise von **6.50 RM**

Bestellschein umstehend ➡

En 1928 publica su libro *Die Neue Typographie* (La nueva tipografía) en el cual defiende una nueva manera de pensar, al contrario de Morris, él defendía la era de la máquina, considerándola esencial para el nuevo estilo tipográfico que nacería. Jan Tschichold presentaba la situación de la época, donde el material impreso estaba por todas partes, libros, periódicos, publicidad, folletos, etc. Comentaba la cantidad de este material y la necesidad de este material de adaptarse a la sociedad moderna y su poco tiempo de absorción de información. De manera que llegó a la conclusión de que para captar al lector hacían falta elementos tipográficos que destacaran y fueran impactos visuales.

Poema extraído de "Les mots en liberté futuristes". F.T. Marinetti, 1919.

F.T. MARINETTI

**Les mots
en liberté
futuristes**

EDIZIONI FUTURISTE
DI "POESIA",
Corso Venezia, 61 - MILANO
1919

+ Je t'aime + - X 29 caresses + la lune et les ruisseaux
 chantent sous les arbres... paradis de mes bras Viens
 chance + - X + - 3000 par mois +
 vanité eeeeeeeeeee bague rubis 8000 +
 6000 frs. chaussures
 Demain chez moi
 Suis sérieuse Trois
 baisers futurs

En su trabajo buscó eliminar las pautas establecidas y encontrar una tipografía asimétrica que pudiera representar a la perfección la situación tanto sentimental como histórica de la época. Para Tschichold la meta del tipógrafo era la de expresar las cosas de la manera más corta pero la más eficiente.

El folleto que Tschichold realizó para el libro demuestra esa nueva tipografía radical, rechazando lo decorativo y posicionándose a favor de la función comunicativa. Sin embargo, se dio cuenta de que el funcionalismo no era sinónimo de nueva tipografías, de manera que se percató que el movimiento moderno buscaba algo más espiritual y una belleza unida a los materiales.

Tschichold favoreció los titulares alineados al margen izquierdo y con longitudes desiguales, pues creía que el diseño asimétrico representaba mejor la era de la máquina. Las tipografías deberían ser elementales en su forma, así que la tipo sans-serif fue declarada la tipo moderna. Los blancos y negros permitieron la imagen expresiva y abstracta que buscaba el diseñador, quitando los elementos no esenciales, la tipografía sans-serif era la esencia de lo básico. Con esta clase de tipografía se le dio una nueva importancia al blanco, tanto como al negro de los caracteres. Se usaban reglas, barras y rejas para estructurar.

"La nueva tipografía se distingue de la anterior por el hecho de que su primer objetivo es desarrollar la forma a partir de las funciones del texto."

"La esencia de la nueva tipografía es la claridad, no tan sólo la belleza."

Jan Tschichold. 1942.



Suiza

En 1933 fue arrestado por los nazis acusado de bolchevique. En cuanto fue liberado se trasladó junto con su familia a Basilea, Suiza. Allí se centró en el tema editorial donde las composiciones asimétricas y algunas otras normas que él antes había proclamado no se podían aplicar. En

ese periodo Tschichold se fue olvidando de la nueva tipografía y reutilizando los estilos romano y egipcio. Sin embargo seguía considerando la nueva tipografía como la más útil para la publicidad y la comunicación sobre la pintura y la arquitectura contemporáneas, pero que para ciertas cosas no debía ser utilizada, como por ejemplo un libro de poesía antigua. En 1935 escribió (aunque no fue publicado hasta 1967) *Typographische Gestaltung*, compuesto en Bodoni e impreso en distintos tipos de papel. En esta obra tenía en cuenta la tipografía tradicional. También fue en ese año cuando escribió su primer artículo sobre las grandes ventajas de la composición simétrica tradicional en el seminario suizo *Typographische Monatsblätter*. Los representantes de las vanguardias no recibieron muy bien este arrepentimiento, especialmente Max Bill.

"Una persona debe perder primero su libertad, para poder descubrir su nuevo valor"

typographische

mitteilungen

sonderheft

elementare
typographie

natan altman
otto baumberger
herbert bayer
max burchartz
el lissitzky
ladislaus moholy-nagy
molnár f. ferkas
johannes molzahn
kurt schwitters
mart stam
ivan tschichold

Invitación. Jan Tschichold, 1927.



jan tschichold:

lichtbildervortrag **die neu**

am mittwoch, 11. mai 1927, abends 8 uhr, i
pranckhstraße 2, am marsfeld, straßenb
1, 4 und 11 (haltestelle pappenheimstraße
größtenteils mehrfarbigen lichtbildern beg

freier eintritt

Poster "tsch". Jan Tschichold, 1930

buchdruckerl franz eggert, heftelr. 60

graphisches kabinett münchen

briennerstrasse 10 leitung guenther franke

ausstellung der sammlung jan tschichold

plakate der avantgarde

arp	molzahn
baumeister	schawinsky
bayer	schlemmer
burchartz	schuitema
cassandre	sutnar
cyliax	trump
dexel	tschichold
lissitzky	zwart
moholy-nagy	und andere

PENGUIN
BOOKS

23 1/2 cm
2
**THE MAIN
TITLE**

FICTION
THE AUTHORS
NAME
FICTION



*Pruebas de la protada Penguin
Books. Jan Tschichold, 1948*

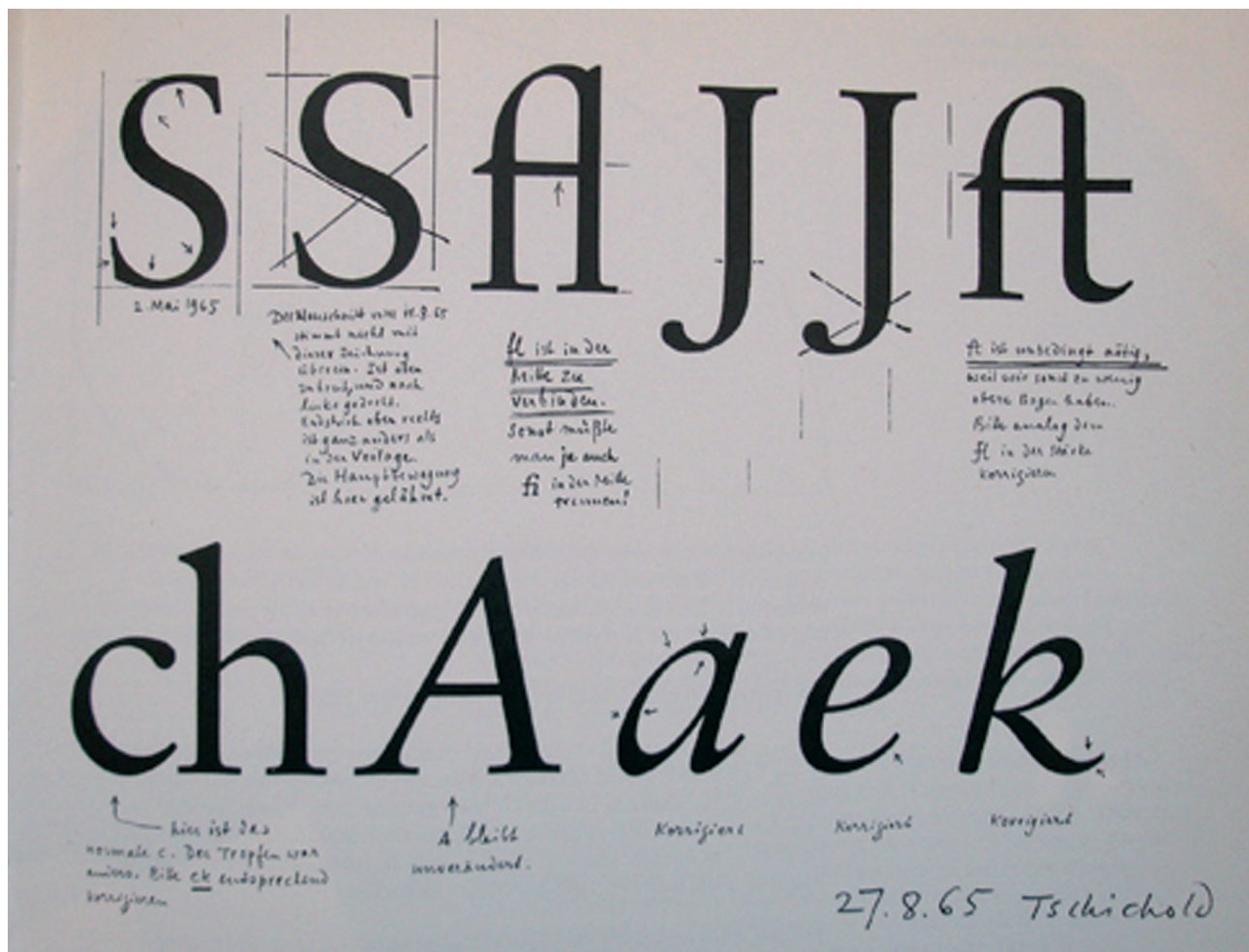
Penguin Books

A lo largo de los años cuarenta, destacando su trabajo en los Penguin Books en Londres, Tschichold, decidió jugar otra vez con la tipografía tradicional, considerando que los diseñadores tenían la obligación de conocer toda la historia e inspirarse en ella para solucionar como expresar el contenido.

Sabon

En 1960 la fundición Linotype le pidió a Tschichold que creara una tipografía que pudiera utilizarse en monotipia y linotipia. Así creó la Sabon. Falleció el 11 de agosto de 1974.

Pruebas Sabon. Jan Tschichold, 1960





Estilo Tipográfico Internacional



Cartel para la exposición de un despacho. Théo Ballmer, 1928.

En los años 50 surgió en Suiza y Alemania un movimiento conocido como diseño suizo o, Estilo Tipográfico Internacional. Los conceptos de este movimiento hizo que se expandiera por todo el mundo cosechando un gran

Cartel para la exposición del museo de Zurich. Théo Ballmer, 1936.

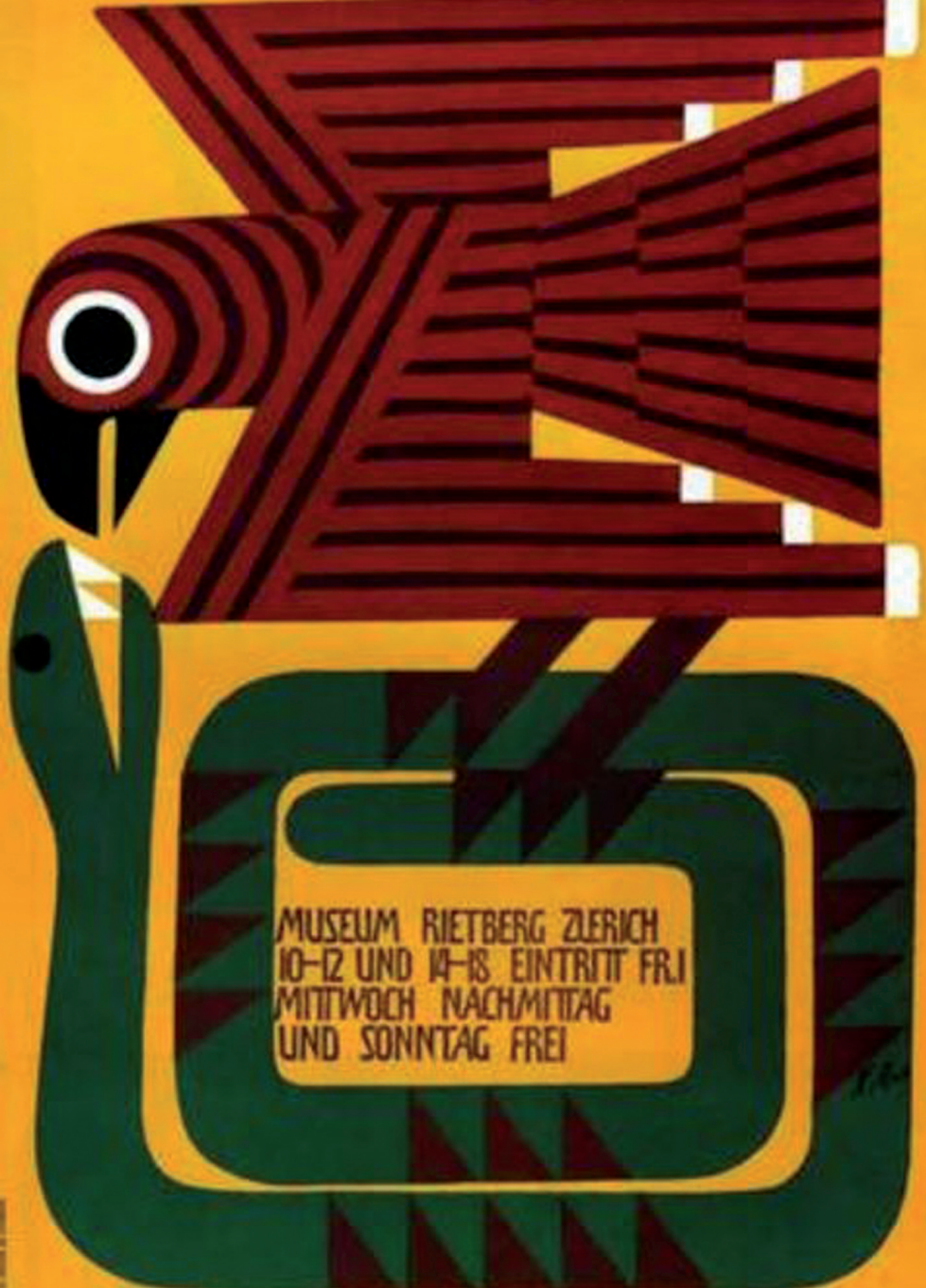


número de seguidores. Permaneció importante durante más de dos décadas y hoy en día aún se mantiene su influencia. Los detractores del Estilo Tipográfico Internacional se quejan de que está basado en fórmulas y de esta manera tiene uniformidad de soluciones; los defensores argumentan que la pureza del estilo de los medios y la legibilidad de la comunicación permiten que el diseñador alcance una perfección imperecedera de la forma, y señalan la cantidad de soluciones que el diseñador puede aplicar.

Las características visuales de este estilo comprenden una unidad visual del diseño conseguida gracias a una composición asimétrica sobre una retícula; la fotografía objetiva que transmite una información visual y verbal de forma totalmente clara y objetiva; y una tipografía sans-serif compuesta con márgenes alineados a la derecha y desiguales a la izquierda. Los practicantes de este movimiento creían que la tipografía sans-serif expresaba el espíritu de una era progresiva y que las retículas eran los medios más legibles y armoniosos para estructurar la información.

Jelmoli gut und billig (red), Ernst Keller, 1924.





*Cartel para el museo de rielburg.
Ernst Keller, 1952.*

Pioneros

Además de la apariencia visual, la actitud desarrollada por los pioneros respecto de su profesión tenía su importancia. Estos precursores definieron el diseño como una actividad socialmente útil e importante y rechazaron la expresión personal y las soluciones excéntricas, en su lugar adoptaron un enfoque más universal y científico para solucionar los problemas del diseño. El diseñador se define como un conducto objetivo para la difusión de la información entre los componentes de la sociedad. El ideal es alcanzar la claridad y el orden.

Los pioneros del movimiento suizo consideraban el diseño como una manera de comunicación visual respecto a la sociedad y que no debía ser expuesta de manera subjetiva sino universal. En cuanto a ellos mismos se consideraban la vía entre la información y la sociedad. Ernst Keller (1891-1968), fue profesor en la Zurich Kunstgewerbeschule (Escuela de Arte Aplicado) impartiendo clases de diseño, tipografía y composición publicitaria. En su diseño y en sus enseñanzas Keller siempre sostuvo que para cualquier problema de diseño, la solución provendría del contenido. El Estilo Tipográfico Internacional proviene de la corriente de De Stijl, de la Bauhaus y de las tipografías de los años 20 y 30.

DAS NEUE HEIM

JUNI
BIS
JULI
1928

KUNSTGEWERBEMUSEUM ZÜRICH

*Das Neue Heim (La
nueva casa), Ernst
Keller. 1928.*




ameublement typ

27 mai — 15 juin

exposition

dans la maison de verre rue adrien lachenal



exposant:

wohnbedarf

zurich
claridenstrasse 47

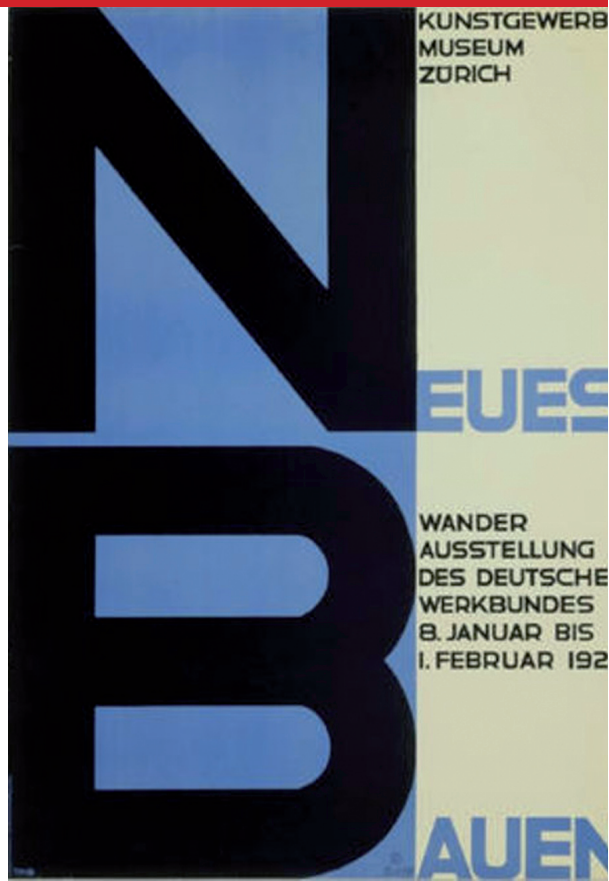
ouvert	tous les jours	10-12 14-21
entrée	le matin	fr. 2.-
	l'après-midi	fr. .50
	samedi dimanche	fr. 1.-



bill - zurich

*Exposición Wohndarft,
Max Bill 1930.*

Exposición de la Deutsche Werkbundes, Théo Ballmer 1928.



Dos diseñadores gráficos que fueron estudiantes en la Bauhaus, Théo Ballmer (1902-1965) y Max Bill (1908-1994), son los puntos de unión entre el diseño constructivista y el nuevo movimiento suizo.

Ballmer estudió en la Bauhaus de Dessau, como alumno de Klee, Gropius y Meyer y en uno de sus trabajos hizo una aplicación de la corriente De Stijl usando una red compleja, con líneas verticales y horizontales. A partir de 1928 sus carteles adoptaron una gran armonía gracias a la creación de una red ordenada.

Max Bill estudió con Gropius, Meyer, Moholy-Nagy, Albers y Kandinsky y más tarde se fue a vivir a Zurich. En 1930 creó el Manifiesto del arte concreto, donde hablaba de un arte que fuera universal y capaz de ser entendido con facilidad, pulcro y claro, utilizando composiciones.

Juni-Festwochen Zürich 1949

Schauspielhaus

Im Rahmen der Goethe-Jahre 1949:

Thema: Man spricht über *Goethe und die Demokratie*
anlässlich der Eröffnung der Juni-Festwochen am 3. Juni
Wiederholung des Vortrags: 12. Juni, 10.30 Uhr

Götz von Berlichingen

Regie: Werner Kraus
Bühnenbild: Casper Nider

Torquato Tasso

Regie: Oskar Wälterlin
Bühnenbild: Casper Nider

Faust, der Tragödie erster Teil

Regie: Leonard Steckel
Bühnenbild: Casper Nider

Premiere: 15. Juni, 19 Uhr

Faust, der Tragödie zweiter Teil

Regie: Leonard Steckel
Bühnenbild: Casper Nider

Barbara Blomberg

Abspiel von Carl Zuckmayer

Regie: Oskar Wälterlin
Bühnenbild: Toni Ott

Der Freier

Abspiel von Joseph von Eichendorff
Inszenierung von Gün Zeff
Musik von Christian Lehmann

Regie: Karl Harwig
Bühnenbild: Toni Ott
Musikalische Leitung: Max Lang

Freilichtaufführung am Park der Rotengasse:

Premiere: 3. Juni, 19.30 Uhr

Ein Sommernachtstraum

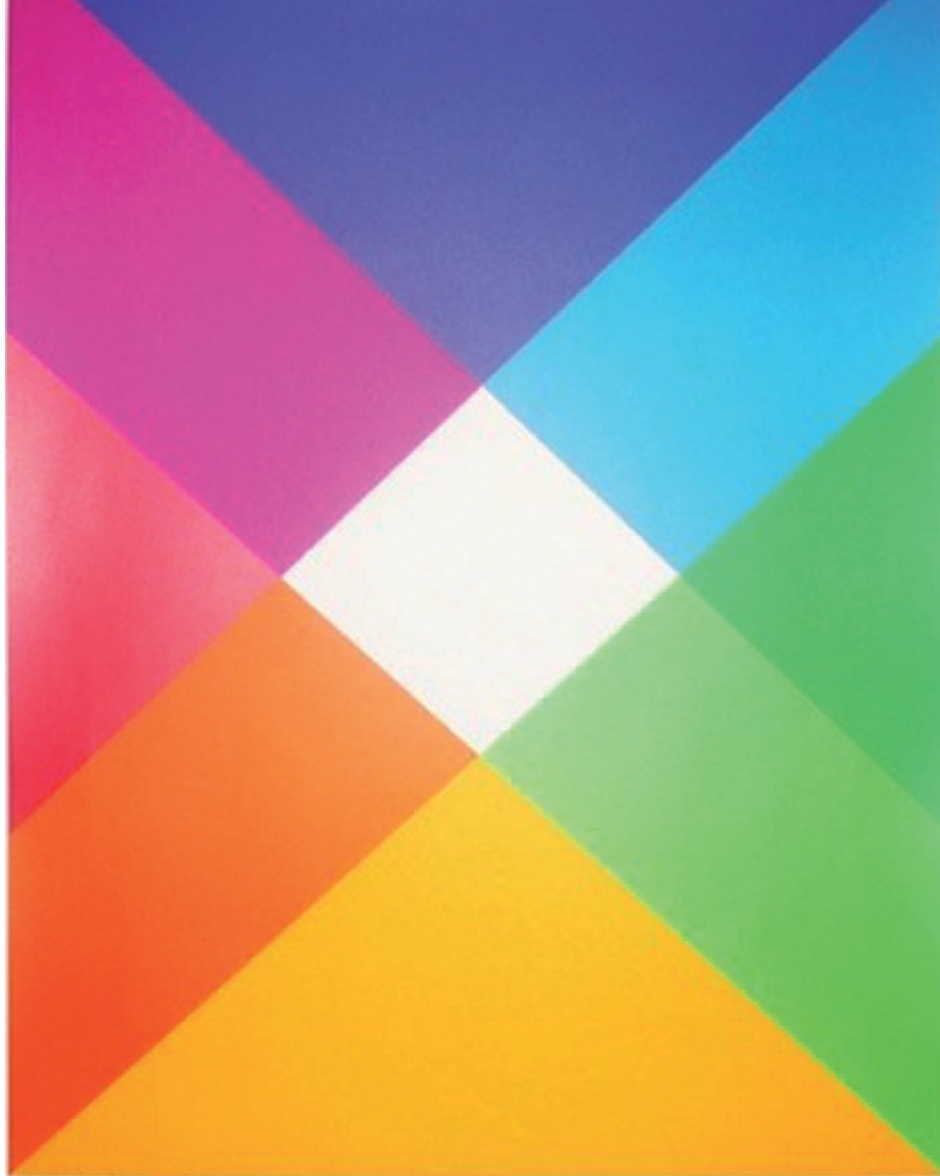
von William Shakespeare
Musik von Felix Mendelssohn

Regie: Oskar Wälterlin
Orchester: Sächsisches Staatstheater
Musikalische Leitung: Max Lang

Gastspiel:
17. Juni, 19 Uhr

Piccolo Teatro della Città di Milano

Il Corvo



Cartel de lo sjuegos olímpicos. Max Bill y Ott Aicher, 1972.



Olympische Spiele München 1972

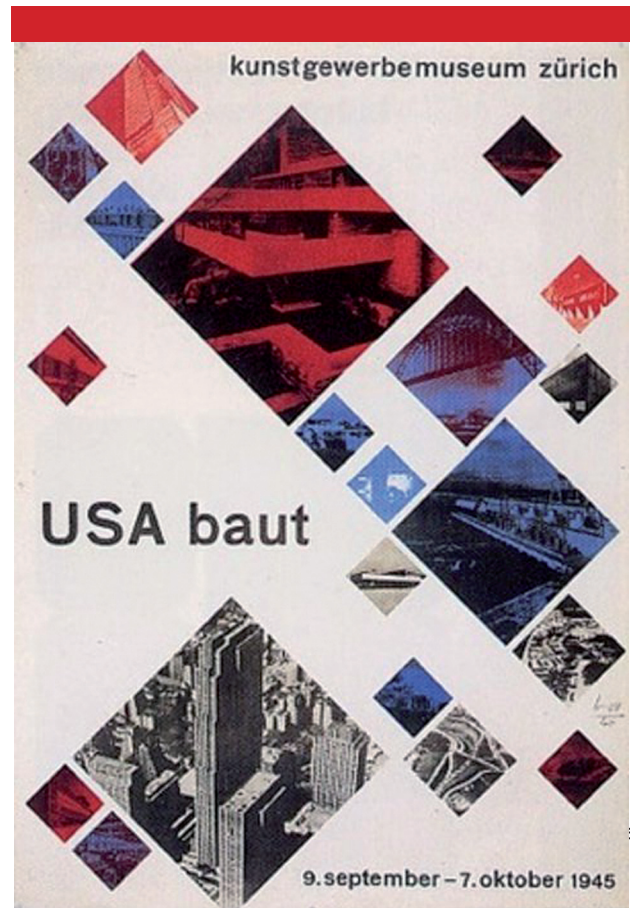
En sus obras reinaba la organización y el orden, utilizando una división espacial, proporciones matemáticas y la Akzidenz Grotesk. También jugó con los márgenes y con la separación entre párrafos por un espacio.

En 1950 entró a formar parte directiva de la Hochschule Für Gestaltung (UHG) (Escuela de Ulm), en Alemania. En dicha escuela se seguían inquietudes similares a la Bauhaus. Fundada por Inge Aicher-Scholl (1917-1998), Max Bill y Otl Aicher (1922-1991). La escuela constaba de un plan de estudios de cuatro años, el primer año era el curso básico y a partir de ahí se escogía una especialidad (diseño de producto, comunicación visual, construcción, información y cinematografía).

En 1955 Max Bill renuncia debido a cambios en el desarrollo académico y en 1957 abandona la escuela definitivamente. Tras su partida asume su puesto Tomás Maldonado (1922) quien introduce la semiótica.

Max Huber (1919-1992), después de estudiar las ideas de la Bauhaus y de experimentar con el fotomontaje en la Escuela de Artes y Oficios de Zurich, se mudó a Italia donde empezó su carrera como diseñador. Al volver a Suiza colaboró con Max Bill en catecismo para exposiciones.

Cartel de una exposición. Max Bill, 1945.





Cartel para carreras de automóviles.
Max Huber, 1948.



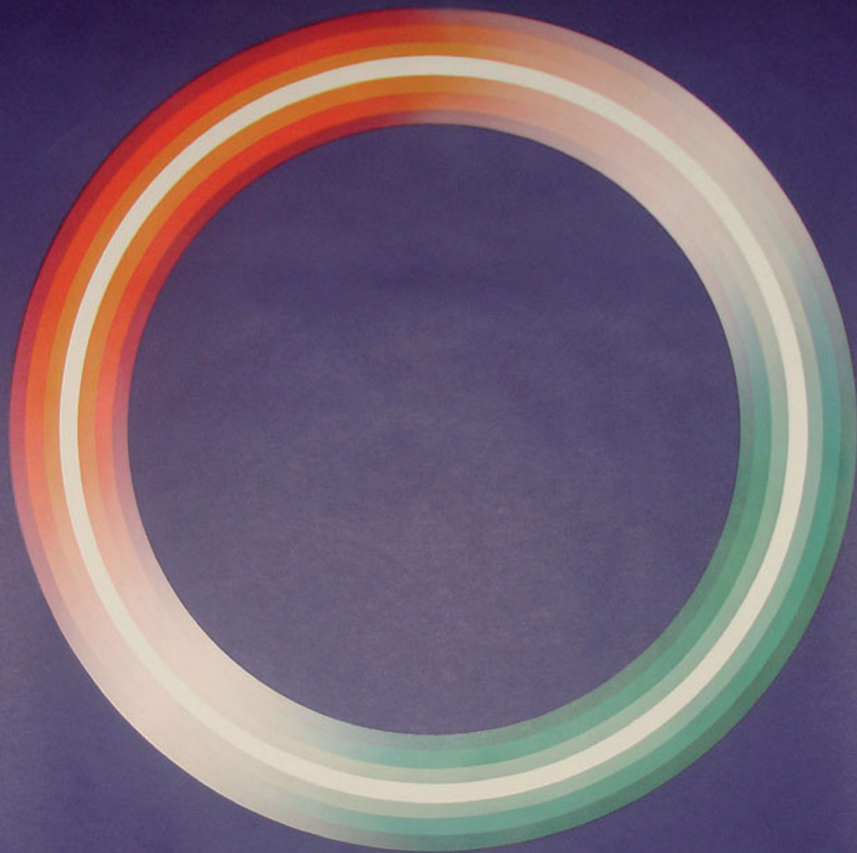
Italia Urss. Max Huber, 1966.

Estilo Tipográfico Internacional

En los años cincuenta surgió en Suiza y Alemania un movimiento conocido como diseño suizo o, Estilo Tipográfico Internacional. Los conceptos de este movimiento hizo que se expandiera por todo el mundo cosechando un gran numero de seguidores. Permaneció importante durante más de dos décadas y hoy en día aún se mantiene su influencia. Los detractores del Estilo Tipográfico Internacional se quejan de que está basado en fórmulas y de esta manera tiene uniformidad de soluciones; los defensores argumentan que la pureza del estilo de los medios y la legibilidad de la comunicación permiten que el diseñador alcance una perfección imperecedera de la forma, y señalan la cantidad de soluciones que el diseñador puede aplicar.



Cartel para promocionar los viajes a Suiza. Herbert Matter, 1934.



akari

Lampen aus Japan
Moderne und traditionelle Lampen
Entwürfe für den internationalen Wettbewerb
der Yamaguchi 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



Exhibición de lámparas. Josef
Müller-Brockmann, 1975.

Características

Las características visuales de este estilo comprenden una unidad visual del diseño conseguida gracias a una composición asimétrica sobre una retícula; la fotografía objetiva que transmite una información visual y verbal de forma totalmente clara y objetiva; y una tipografía sans-serif compuesta con márgenes alineados a la derecha y desiguales a la izquierda. Los practicantes de este movimiento creían que la tipografía sans-serif expresaba el espíritu de una era progresiva y que las retículas eran los medios más legibles y armoniosos para estructurar la información.



carl schuricht leitung erica morini violine beethoven brahms strauss

tonhalle grosser saal
donnerstag, 10. november 1955, 20.15 uhr
wiederholung des 3. abonnementskonzertes
der tonhalle-gesellschaft zürich
vierte sinfonie in b-dur, op. 60
violinkonzert in d-dur, op. 77
till eulenspiegels lustige streiche, op. 28
karten zu fr. 3.50–9.50
vorverkauf tonhallekasse, hug, jecklin, kuoni

beethoven
brahms
strauss

Además de la apariencia visual, la actitud desarrollada por los pioneros respecto de su profesión tenía su importancia. Estos precursores definieron el diseño como una actividad socialmente útil e importante y rechazaron la expresión personal y las soluciones excéntricas, en su lugar adoptaron un enfoque más universal y científico para solucionar los problemas del diseño. El diseñador se define como un conducto objetivo para la difusión de la información entre los componentes de la sociedad. El ideal es alcanzar la claridad y el orden.

Tannhauser Bluthochzeit.
Josef Müller-Brockmann, 1966.

Opernhaus Zürich Eröffnung der Spielzeit 1966/67

Tannhäuser

Samstag, 3. September
19.00 Uhr
Neuinszenierung

Romantische Oper von Richard Wagner
Musikalische Leitung: Christian Vöchting
Inszenierung: Hans Hotter
Bühnenbild und Kostüme: Max Röhli
Choreographie: Renate Ebermann
Chöre: Hans Erismann

Bluthochzeit

Mittwoch, 7. September
20.00 Uhr
Erstaufführung

Lyrische Tragödie von Federico Garcia Lorca
Musik von Wolfgang Fortner
Musikalische Leitung: Armin Jordan
Inszenierung: Kurt Ehrhardt
Bühnenbild und Kostüme: Toni Businger

Tipografías

El emergente Estilo Tipográfico Internacional alcanzó su expresión alfabética en varias familias de nuevos tipos sans-serif diseñados en las décadas de 1920-1930. Los estilos sans-serif geométricos, contruidos con instrumentos de dibujo y matemáticamente durante el periodo ya mencionado, fueron rechazados a favor de los diseños nuevos inspirados en las fuentes de Akzidenz Grotesk del siglo XIX.



*Tipos de metal de la Akzidenz
Grotesk. _nickd (en Flickr), 2008.*

Bruckmann's Handbuch der Schrift.
Erhardt D. Stiebner, Walter Leonhard unter Mitarbeit
von Johannes Determann.
Bruckmann, 1985



Comparación de la Akzidenz Grotesk,
la Helvética, la Folio y la Univers 55.
Jim Hood, 2008.

Akzidenz- Grotesk	Folio	Helvetica	Univers 55
C	C	C	C
G	G	G	G
J	J	J	J
Q	Q	Q	Q
R	R	R	R
1	1	1	1
2	2	2	2
7	7	7	7

Univers

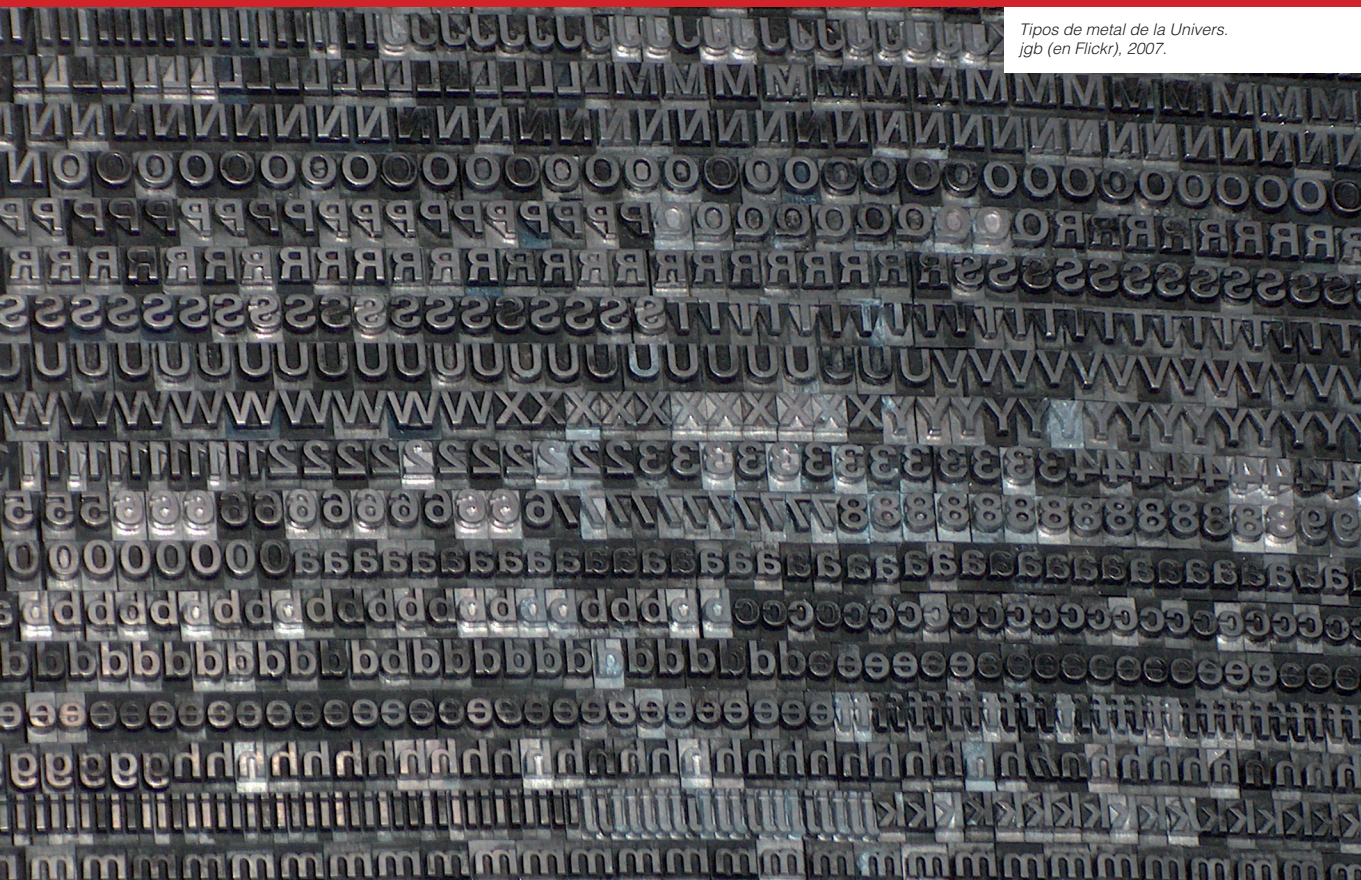
En 1954 un joven diseñador suizo que trabajaba en París, Adrian Frutiger completó la familia Univers, con 21 pesos distintos. Los pesos normales son el estilo regular, la negrita y la itálica, la Univers fue ampliada siete veces y cada peso era representado por un número. El peso convencional para textos largos como el de los libros es la Univers 55, y la familia varía desde la Univers 39 (condensada ligera/extra) hasta la Univers 83 (expandida/extra negrita). Los tipos a la izquierda de la Univers 55 son expandidos; los de la derecha son condensados. Los de

arriba son más ligeros y los de abajo son más pesados. Forma un buen conjunto puesto que todos los pesos tienen la misma altura x y la misma longitud. Además el tamaño y el peso de las mayúsculas y minúsculas es bastante similar.

Para producir la familia Univers, la fundición de tipos Deberny y Peignot de París invirtió más de 200.000 horas en el grabado mecánico, el retoque y la perforación, para crear los 35.000 moldes para los 21 fuentes en diversos tamaños.

Adrian Frutiger - 1954

*Tipos de metal de la Univers.
jgb (en Flickr), 2007.*



Aa Bb Cc Dd Ee
Ff Gg Hh Ii Jj Kk
Ll Mm Nn Ññ Oo
Pp Qq Rr Ss Tt
Uu Vv Ww Xx Yy
Zz 0123456789 ()
/ & % \$ " ! ; ? ¿ [] - _ . : , ;



Composición de la letra
"u" de la Univers. Bruno
Pfaßli, 1960.

Helvética

En los años cincuenta, Edouard Hoffman, de la fundición de tipos HAAS, en Suiza, decidió que se debería mejorar la tipo Akzidenz Grotesk. Hoffman, junto con Max Miedinger crearon la Neue Haas Grotesk, con una altura x más grande que la Univers. El diseño fue producido en Alemania por D. Stempel AG en 1961, y fue renombrada Helvética, que es el nombre latino tradicional de Suiza. Es una tipografía con formas muy definidas.

Cabe destacar que los diferentes pesos fueron diseñados por diferentes diseñadores, de manera que la familia original no tiene cohesión. Cuando las tipos digitales empezaron a dominar el campo del diseño en los años ochenta, se crearon los pesos con más compatibilidad, incluyendo la versión de Linotype en 1983, llamada Neue Helvética, de ocho pesos.

Tipos de metal de la Helvética Bold. Nick Sherman, 2007.

Tipos de metal de la Helvética
Bold. Nick Sherman, 2007.

Aa Bb Cc Dd Ee
Ff Gg Hh Ii Jj Kk
Ll Mm Nn Ññ Oo
Pp Qq Rr Ss Tt
Uu Vv Ww Xx Yy
Zz 0123456789 ()
/ & % \$ " ' ! ; ? , - _ . : , ;

Meet the cast:

ABCD
EFGHIJK
LMNOP
QRSTU
V
WXYZ

Cartel promocional del documental sobre la Helvética.
Gary Hustwit.

Now see the movie:

Helvetica

A documentary film by Gary Hustwit

A Swiss Style
production
in association
with 
swiss style
Helvetica
A documentary film
by Gary Hustwit

Featuring:
Michael Müller
Nadia Dörny
David Caruso
John Cusack
Experimental Jetset
Tobias Frenn
Chris Haver
Jennifer Hofer
Adrian Hoffmann

Lars Müller
Nanni
Viktor Persson
Michael C. Price
Rick Poyner
Dietmar Rappenstein
Linda Seelen
Pete Selzer
Markus Schulz
Jim Supersmum
Bruno Zingg

Visuals:
Michael Müller
Herman Zogg
**Produced and
Directed by**
Gary Hustwit
Editor:
Shirley Siegel
helveticastudio.com

**Director of
Photography:**
Lutz Gieseler
**Additional
Photography:**
Carmen Gieseler
Gary Hustwit
Pete Selzer
Chris Scharf
Ben Siegel

Additional Editing:
Laura Westberg
Sound Editor:
Brian Langman
Sound Mix:
Andy Kite
Music:
Graphic
Thelma & Co.

**Sound
Recording:**
Hans-Georg
Viktor Persson
Gary Hustwit
Pete Selzer
Reto Steiner
Poster by
Günther H. J. J. J.

Music:
The Album Leaf
Puffin
Cubitus
Chicago Underground
Jazz
S. J. J. J.
S. J. J. J.
S. J. J. J.
S. J. J. J.
S. J. J. J.
S. J. J. J.

**Associate
Producers:**
Andrew J. J. J.
John Cusack
John Cusack
John Cusack
John Cusack
John Cusack
John Cusack
John Cusack
John Cusack
John Cusack

© 2007 Swiss Style
All Rights Reserved

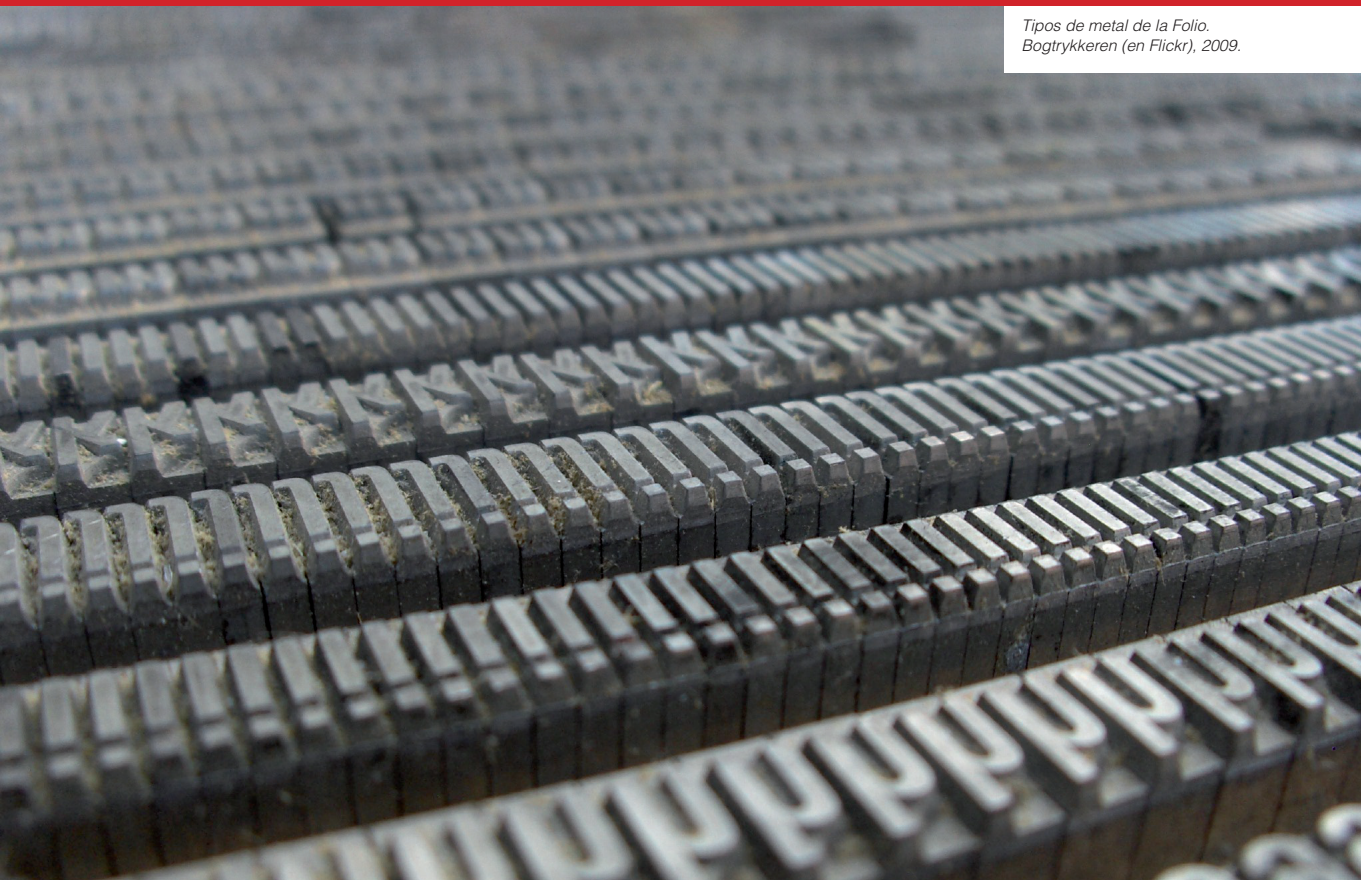
Folio

En 1957 es diseñada la tipografía Folio, por Konrad Bauer y Walter Baum, para la fundición Bauersche Gieberei. Esta tipografía fue licenciada en Francia bajo el nombre de Caravelle. Al igual que la Helvética y la Univeers, forma parte del estilo tipográfico internacional y diseñada tras la Akzidenz Grotesk. De todos modos, la Folio es más similar a la Akzidenz Grotesk puesto que tiene una altura x más grande. A la familia tipográfica se le unió el Extra Bold y el Bold Condensed.

La cola de la Q está centrada debajo de la figura, la J tiene forma de gancho y la R dos versiones, una con la cola curvada y otra con la cola recta. Es una tipografía muy utilizada para titulares de periódico. También fue utilizada para los carteles de cine y teatro de la época por su similitud con las tipografías de madera que se utilizaban anteriormente en ellos.

Walter Baum & Konrad Bauer - 1957

*Tipos de metal de la Folio.
Bogtrykkeren (en Flickr), 2009.*



Aa Bb Cc Dd Ee
Ff Gg Hh Ii Jj Kk
Ll Mm Nn Ññ Oo
Pp Qq Rr Ss Tt
Uu Vv Ww Xx Yy
Zz 0123456789 0
/&%\$"!¡?¿[]-_.:.,;

19704 Cpo. 4/6 Min. 2,2 kg. 56 A 208 o

Para componer se ha de ajustar el componedor a una anchura determinada; por regla general, se ajusta la anchura de tal modo que consta de un cierto número de cíceros porque, como hemos visto, los cuadrados, interlíneas y lingotes se funden

19705 Cpo. 5/6 Min. 3 kg. 56 A 208 o

Para componer se ha de ajustar el componedor a una anchura determinada; por regla general, se ajusta la anchura de tal modo que consta de un cierto número de cíceros porque, como ya hemos visto, los

19706 Cpo. 6 Min. 3,1 kg. 56 A 208 o

Para componer se ajustará el componedor a una anchura determinada; por regla general, se ajusta la anchura de tal modo que consta de un cierto número de cíceros porque como

19708 Cpo. 8 Min. 4,5 kg. 48 A 192 o

Para componer se ajustará el componedor a la anchura determinada; por regla general, se ajusta la anchura de tal modo que consta de cierto

19709 Cpo. 9/10 Min. 5 kg. 42 A 164 o

Para componer se ha de ajustar el componedor a una anchura determinada; por regla general, se ajustará la anchura de tal

19710 Cpo. 10 Min. 5,6 kg. 40 A 156 o

Para componer se ha de ajustar el componedor a la anchura determinada y por regla

19712 Cpo. 12 Min. 6 kg. 28 A 120 o

Para componer se ha de ajustar el componedor a la anchura determinada

19714 Cpo. 14 Min. 7,5 kg. 28 A 104 o

**Biblioteca Ambulante
HOTEL ESPLÉNDIDO**

19716 Cpo. 16 Min. 9 kg. 24 A 96 o

**Librería Cervantes
MOTORES DIESEL**

19720 Cpo. 20 Min. 10,2 kg. 18 A 70 o

**Cementos Portland
PERFUMES REGINA**

19724 Cpo. 24 Min. 10,7 kg. 14 A 60 o

**Radio Barcelona
HOTEL ORIENTE**

19728 Cpo. 28 Min. 13,7 kg. 14 A 50 o

**Cine Moderno
DECORACIÓN**

19736 Cpo. 36 Min. 15 kg. 10 A 36 o

**Montserrat
SOCIEDAD**

19748 Cpo. 48 Min. 18 kg. 8 A 26 o

**Muebles
ORENSE**

19760 Cpo. 60 Min. 23 kg. 5 A 18 o

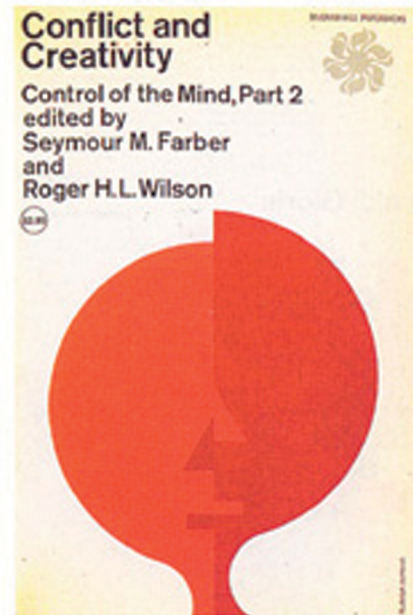
Roland



Repercusiones



El movimiento suizo tuvo un gran impacto en el diseño estadounidense. Un diseñador gráfico autodidacta, llamado Rudolph deHarak (1924) estaba obsesionado con la claridad comunicativa y el orden visual. Fue en el diseño suizo donde encontró estas cualidades a finales de 1950. DeHarak se amoldó al estilo suizo empleando las estructuras de redes y el balance asimétrico. A falta de la disponibilidad de la Akzidenz Grotesk, obtuvo hojas de muestra y ensambló los encabezados a sus diseños. Durante los primeros años de la década de 1960 inició una serie de más de 350 cubiertas de libros para la compañía McGraw-Hill Publishers, utilizando un sistema tipográfico y una rejilla base. La naturaleza del diseño de las sobrecubiertas de los libros en Estados Unidos fue desarrollada gracias a deHarak.

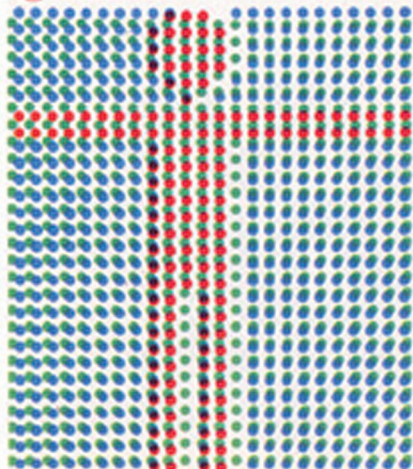


Computers and People
John A. Postley

How the new field of data processing
serves modern business

\$3.00

McGraw-Hill Publishers



Man and Civilization
The Family's Search for Survival
edited by
Seymour M. Farber
Piero Mustacchi
Roger H. L. Wilson

\$3.25

McGraw-Hill Publishers



Sobrecubiertas para McGraw-
Hill Publishers. Rudolph
deHarak, década de 1960.

Monsieur Teste
Paul Valéry

Translated and with a note
on Valéry by Jackson Mathews

\$1.00

McGraw-Hill Publishers



**Personality
and Psychotherapy**
An Analysis in Terms of
Learning, Thinking, and Culture


John Dollard
Neal E. Miller

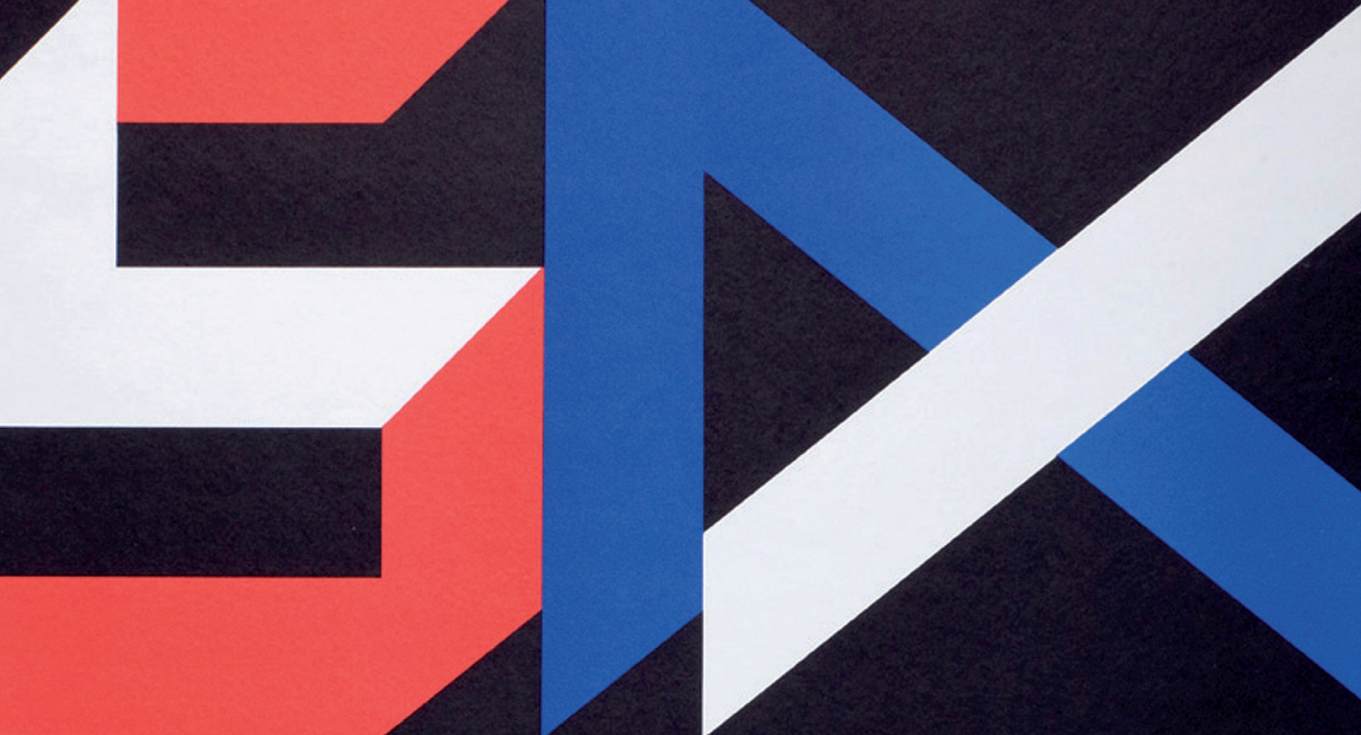
\$2.25

McGraw-Hill Publishers



El Estilo Tipográfico Internacional fue adoptado en las gráficas corporativas durante los años sesenta. Un ejemplo se encuentra en la oficina de diseño gráfico en el Instituto de Tecnología de Massachusetts (MIT) donde se llegó a un alto nivel de calidad e imaginación gracias al programa de diseño gráfico que permitió a los miembros de la comunidad universitaria tener un profesorado que les instruyera y asesorara en diseño gráfico (Jacqueline S. Casey (1927 - 1991), directora de la Design Services Office, Ralph Coburn (1923) y Dietmar Winkler (1938)). El programa se centraba en un compromiso con la red y las tipografías sans-serif.





Six Artists

Hardu Keck
David Kibbey
Katherine Porter
Robert Rohm
Anthony Thompson
Dan Wills

Hayden Gallery
Massachusetts Institute
of Technology
May 13 – September 6, 1970
Opening May 12, 8-10 pm
Artists will be present

Sponsored by the
MIT Committee on the
Visual Arts

Cartel para la MIT. Jacqueline S. Casey, 1970.

Conclusiones



En una situación mundial caótica, donde muchos diseñadores se habían visto obligados a emigrar a otros países para poder seguir con su profesión tranquilamente, emerge el diseño en Suiza, hasta entonces bastante invisible. El diseño adquiría otro nivel de comunicación no planteado antes, más comunicativo, más claro y menos complicado. Para ello unos cuantos diseñadores se plantearon el hecho de crear un estilo con ciertas cualidades,

como la retícula, que ayudaran al propio diseñador a colocar la información de forma mucho más clara. Para ellos lo que cada pieza quería transmitir era mucho más importante que la estética, pues la mayor cualidad de un diseñador es la de transmitir y comunicar. Además de éste gran avance, se enfatizó el uso de las tipos sans-serif, siguiendo las consideraciones ya mencionadas, que eliminaba de inmediato las tipografías decorativas con elementos prescindibles y apostaba por una tipografía más funcional y menos atenta a la belleza. Sin duda alguna el Estilo Suizo supuso un punto de inflexión importantísimo en el diseño gráfico, dándole otro enfoque a la profesión que es la de comunicar, y no solo eso sino que potenció los carteles como medio de comunicación mucho más claros, resaltó las tipografías sans-serif y dejó el nombre de Suiza inscrito en la historia del diseño para siempre.



Bibliografía

Libros

Philip B. Megg, *Historia del diseño gráfico*, McGraw-Hill.

Lewis Blackwell, *Tipografía del s. XX*, Gustavo Gili.

Jan Tschichold, *La nueva tipografía*, Campgràfic.

Josef Müller-Brockmann, *Sistemas de retículas*, Gustavo Gili.

Páginas Web

<http://www.smashingmagazine.com/>

<http://www.unostiposduros.com/>

<http://www.saeedsalimpour.com/>

<http://historiarte.info/la-nueva-tipografia/>

<http://www.flickr.com/>

<http://www.blanka.co.uk/>

<http://www.wikipedia.com>

