



el libro de la tipografía

Adrian Frutiger

GG Diseño

el libro de
la tipografía

HABILIDAD 1

MILES DE MILLONES DE SERES HUMANOS HABITAN LA TIERRA, Y NINGUNO SE PARECE A OTRO. CADA UNO TIENE ALGUNA HABILIDAD, ALGUNA APTITUD QUE LE ES PROPIA Y QUE LO DISTINGUE DE SUS SEMEJANTES.



EN LAS TIERRAS ÁRTICAS, LOS ESQUIMALES TALLAN, GRABAN O ESCULPEN FIGURAS DE MARFIL. LA DELICADEZA DE SUS FORMAS Y SUS ORNAMENTOS EXPRESA EL AMOR QUE SIENTEN POR EL MATERIAL TRABAJADO Y, CON ÉL, POR SUS SEMEJANTES.



EN CASI TODOS LOS PAÍSES VIVEN HOMBRES CAPACES DE HACER SONAR INSTRUMENTOS DE MADERA. SUS DELICADAS SENSACIONES CORPORALES Y MANUALES LES PERMITEN CONSTRUIR INSTRUMENTOS COMO LOS VIOLINES Y LAS VIOLAS. RECONOCEN AL INSTANTE LA MADERA ADECUADA, LA BUENA FIBRA Y EL ESTADO IDÓNEO. CONOCEN TAMBIÉN LA FORMA DE LA CAJA DE RESONANCIA, PUES TIENEN SU IDEA EN LA MENTE. DURANTE HORAS, DÍAS Y SEMANAS, CORTAN, CEPILLAN, LIMAN Y JUNTAN LAS PIEZAS CON SUS MANOS HASTA QUE TIENEN EL INSTRUMENTO TERMINADO. POCO IMPORTA EL TIEMPO QUE DURE EL TRABAJO. EL SONIDO PERFECTO DEL INSTRUMENTO ES LA RECOMPENSA Y LA COMPLACENCIA EN EL TRABAJO HACE OLVIDAR LAS MUCHAS HORAS EMPLEADAS.

EL TEMA PRINCIPAL DE ESTE LIBRO, LA TIPOGRAFÍA, CONCIERNE A UN PEQUEÑO NÚMERO DE DISEÑADORES PROFESIONALES. ALGÚN COLEGA SENTIRÁ EL DESEO DE DISEÑAR UNA TIPOGRAFÍA PROPIA, LA MÁS ACORDE A SUS CAPACIDADES.

PERO UNA TIPOGRAFÍA PRÁCTICA, CON LA QUE SE PUEDA COMPOSER TODA CLASE DE TEXTOS, EXIGE CIERTAS DOTES. DISEÑAR TODA UNA TIPOGRAFÍA SUPONE DIBUJAR TODA UNA FAMILIA DE SIGNOS: DE 120 A 160. PERO ESTO ES SÓLO UNA PARTE DEL TRABAJO. ADEMÁS, HAY QUE DISEÑAR LAS LETRAS CURSIVAS, LAS SEMINEGRAS Y LAS NEGRAS; TAMBIÉN SON NECESARIAS LAS ESTRECHAS Y LAS ANCHAS. Y TODAS HAN DE SER AFINES. SÓLO HAY UNA FÓRMULA PARA LLEVAR A CABO ESTA GRAN TAREA: PERSEVERANCIA. LA MISMA QUE TENÍA, POR EJEMPLO, EL ANTIGUO TEJEDOR QUE DEBÍA SENTARSE MÁS DE CIEN VECES ANTE SU TELAR PARA REANUDAR SU LABOR CON UNA CONSTANCIA QUE PARA ÉL NO ERA UN DEBER, PUES HACÍA SU TRABAJO CON ENTUSIASMO Y ALEGRÍA. QUIEN POSEA LA CAPACIDAD Y LA CONSTANCIA NECESARIAS LOGRARÁ CONTENTO Y AGRADECIDO, SU OBJETIVO.

LA TIPOGRAFÍA

el libro de **la tipografía**

Adrian Frutiger

GG Diseño

Directores de la colección

Yves Zimmermann, Raquel Pelta y Oriol Pibernat

Título original

Adrian Frutigers Buch der Schriften

Publicado originalmente por Marix Verlag

Versión castellana

Joaquín Chamorro

Revisión técnica

Josep Babiloni

María García Freire

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, la reproducción (electrónica, química, mecánica, óptica, de grabación o de fotocopia), distribución, comunicación pública y transformación de cualquier parte de esta publicación —incluido el diseño de la cubierta— sin la previa autorización escrita de los titulares de la propiedad intelectual y de la Editorial. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y siguientes del Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO) vela por el respeto de los citados derechos.

La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© Marix Verlag GmbH, Wiesbaden 2005

para la edición castellana:

© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2007

ISBN: 978-84-252-2575-8 (digital PDF)

Editorial Gustavo Gili, SL

Rosselló 87-89, 08029 Barcelona, España. Tel. (+34) 93 322 81 61

Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México. Tel. (+52) 55 55 60 60 11

www.ggili.com

Índice

La tipografía adaptada a la vida, por K. P. Nicolay	10
---	----

Parte 1

En busca de una profesión	22
El camino a Zúrich	23
Walter Käch	24
– De lo clásico a lo moderno	25
– Diversidad de opiniones	27
– Una familia de grescas	41
Alfred Willimann	42
– Su método de enseñanza	43
– La conversación imprevista	45
– El juego de la milenrama	46
– La ramita	47
– La evolución de la escritura occidental	48
– Mi trabajo de graduación	49
La evolución estética	68
– El espacio	70
– Formas espaciales de la escritura de tres épocas esenciales	74
– La belleza está en el dibujo a mano alzada	75
El Renacimiento y el humanismo	76
– La invención de la imprenta en el Renacimiento (1440-1470)	77
– El grabado al cobre (1700-1800)	78
– La litografía (en torno a 1800)	80
La legibilidad de las tipografías	81
– Una interesante comparación de caracteres y hombres (Belzeau)	84
Al comienzo de la Edad Moderna	88
Tipografía y vestimenta: una comparación	89
Un aspecto completamente nuevo	90
– Las terminaciones del trazo	91
– El siglo xx es la época de los grandes cambios en todos los ámbitos	93
– La abstracción	93
– La nueva “objetividad”	93
– La tecnología	94

Índice

– La II Guerra Mundial (1939-1945) y los años consecutivos	94
– Los defectos de la fotocomposición	96
– La tipografía Univers	98
La época del brillo	108
– La nueva composición	109
– El sistema de señalización del aeropuerto Charles de Gaulle de París	110
– Sobre la legibilidad de los indicadores	111
– El primer proyecto de la tipografía Frutiger	112
Avenir	113
Vectora	114
La evolución	115
– Los años sesenta y setenta	115
– Los años ochenta	115
– En el último quinto de siglo	116
– La repercusión en las imprentas	117
La evolución de las formas	118
– Como un árbol	118
OCR-B	119
– Tipografía e informática	119
– Comparación entre OCR-A (América) y OCR-B	120
– El alfabeto para el reconocimiento óptico de textos	121
Escrituras de otras culturas	125
– ¿Puede ser modernizada la escritura sagrada de los hindúes? . .	125
– El trabajo en la tipografía devanagari	129
Signos y logos	132
El monograma	134
– En el año 2000	135
– La marca en palabras	137
Identidades corporativas	140
– La imagen de la Universidad Johann Wolfgang Goethe de Frankfurt	140
– La imagen total de la firma	156

Parte 2

A todos los jóvenes diseñadores tipográficos	160
Los remates	161
– La desaparición de los remates dio origen a la tipografía moderna	161

Tipografías para particulares	162
– La tipografía FACOM	162
– Shiseido	166
El diseño de un alfabeto	167
– Datos iniciales	167
– La relación de los espesores	167
– La anchura	167
– Centro óptico	167
– Las curvas	168
– Las transiciones	168
– Trazos iniciales y terminales	168
¿Cómo ve el hombre?	215
La caligrafía	216
Las tipografías sin remates	217
– Comentario	217
La base de una tipografía	218
Sobre la planificación de una tipografía	219
– Serifa	219
– Comentario	221
– La división de un alfabeto en grupos formales	223
Esquema teórico de la construcción de una grottesca	234
– Reflejo	236
– Afinidad	236
La escritura como reflejo de las épocas	241
Las siluetas de las palabras	242
– Las astas ascendentes y descendentes	242
La línea gris	244
– Diferentes formas de leer	245
Alfabetos	246
Letras de antes de Gutenberg	250
Una nueva tipografía para las señales de tráfico suizas	252
El diseño de caracteres no latinos	254
– Un ejemplo	254
Las cifras de la esfera	256
Los rótulos de un museo	258
Diseño de sellos	260
– Luz y superficie en las letras	260
Para terminar	262
– No letras, sino signos simbólicos	262
Fuentes tipográficas de Adrian Frutiger	268
Habilidad 2	270



La tipografía adaptada a la vida

*Las letras como forma suprema de comunicación visual.
Visita a Adrian Frutiger*

Podemos leer porque percibimos e identificamos elementos y formas que nos son conocidos. Además, numerosos aspectos parciales influyen en la lectura de esos elementos que llamamos caracteres de imprenta. Esto que suponemos y comprendemos vagamente es muy familiar para Adrian Frutiger, quien conoce como nadie las relaciones recíprocas que influyen en el proceso de la percepción. Él mismo ha contribuido a la investigación de esas relaciones, que siempre están en la base de sus reflexiones. Su sensibilidad infalible para las formas, su mente analítica, sus conocimientos técnicos y su sentido estético han hecho de él uno de los

artistas de la letra más conocidos del mundo. La letra impresa ha llegado a ser algo tan natural y cotidiano para nosotros que apenas la percibimos de manera consciente. Nadie dice cuando abre un periódico



In ciascuna serien ciascuna

2



por la mañana: “¡Ajá, letras impresas!”. Ni siquiera percibe esas letras de una manera consciente, lo cual, según Adrian Frutiger, no es nada malo: todo lo contrario. Pues el que la tipografía empleada no sea percibida como tal “es el máximo logro a que puede aspirar el diseñador de tipos y el tipógrafo”.

“Una tipografía debe estar hecha de tal manera que nadie repare en ella”, dice Frutiger, y lo expresa con una afortunada comparación: “Si recuerdas la forma de la cuchara con la que has tomado la sopa, es que esa cuchara tiene una forma inadecuada. Las cucharas y los caracteres



de imprenta son instrumentos. Las cucharas sirven para llevar un alimento del plato a la boca, y los caracteres para dar al espíritu un alimento que se encuentra en la hoja impresa.” (1+2)

Frutiger: omnipresente a través de su obra

Esta explicación resulta de gran claridad en medio de su simplicidad. Tras esta comparación en apariencia tan banal, hay varios decenios de dedicación al estudio y el diseño de tipografías y formas, así como al de la conducta humana asociada a ellas. Frutiger nunca ha concebido la tipografía como un fin en sí, sino que siempre la ha puesto al servicio de las personas, es decir, la ha subordinado a su finalidad práctica.

Adrian Frutiger ha impulsado de manera decisiva la tipografía, como no podía ser de otro modo tratándose de alguien que siempre ha formado parte de la élite de los diseñadores tipográficos. A pesar de su éxito, la celebridad nunca ha significado nada para él. Facilitar la actividad de leer y trasladar contenidos de la forma más eficiente son los objetivos que se marcó siempre, sin dejarse desorientar por las modas. Casi como ningún otro diseñador, ha llevado a la tipografía las formas visuales de nuestra época. Tipos de letra ya clásicos y usados en el mundo entero, como Univers, Meridien, Avenir, Frutiger, OCR-B o Centennial son sólo una muestra de la rica obra tipográfica de Frutiger en la que se pone de manifiesto que ha estado a la altura de su época.

Los amigos y admiradores del tipógrafo suizo siempre han coincidido en que Frutiger, en sus fuentes tipográficas y sus trabajos artísticos, ha logrado como ningún otro dotar a las corrientes de la época de unas formas discretas, útiles, razonables, armónicas y prácticas, sin deslizarse jamás hacia lo banal. Para Bruno Steinert, director de la Linotype Library, la obra y la influencia de Frutiger han hecho época: “Adrian Frutiger está omnipresente a través de su obra tipográfica —hasta en los rincones más apartados del globo—. Su creación ha dejado una marca indeleble en el mundo de la comunicación”. Steinert tiene razón: basta recordar todos los tipos de letra que Frutiger creó. Ya en 1994 observó Kurt Weidemann: “Su creación tipográfica comprende un número apreciable de alfabetos en uso que sobrevivirán a todos esos volúmenes de muestras tipográficas, gruesos como guías telefónicas y llenos de banalidades y arbitrariedades”.

Pero, con toda su merecida fama —si bien lamentablemente casi confinada en los círculos especializados—, Adrian Frutiger sigue siendo un



hombre cuya modestia nos admira: “No tengo ninguna aureola. Siempre fui un hijo de mi tiempo y eso no podía cambiarlo”, declaró en su 70 aniversario. Y aún hoy, a sus 76 años, Adrian Frutiger es capaz, en una conversación en la que no se observa el más mínimo gesto de autocomplacencia, de hechizar, fascinar, transportar a su interlocutor a otro mundo y hacer de una materia como la tipografía (árida para muchos) un universo de inagotables historias y anécdotas.

Tipografías acordes con su finalidad

“La tipografía debe ser tan bella como un bosque, no como el desierto de hormigón de un arrabal. Un bosque no es ninguna aglomeración, sino que hay distancias entre los árboles, que proporcionan un espacio para respirar y vivir.” Lo mismo la tipografía. Si es demasiado estrecha, no puede reconocerse. “No deja respirar al lector”, dice Frutiger. Por eso insiste siempre en que la tipografía ha de adaptarse a su entorno: “La tipografía debe ser reconocible en fracciones de segundo”. Y ello, piensa él, prácticamente en todas las situaciones. Nadie como él ha creado tipografías para la composición, libros, guías y toda clase de diseños y, a la par, diseñado letras para indicadores dispuestos en espacios públicos.

“Las líneas grises de la página de un libro se leen de otra manera que las letras de una señalización. Hay una enorme diferencia entre leer tranquilamente sentado en el sillón y esperar estresado a embarcar en un avión” Pero se halle donde se halle, “el lector debe sentirse cómodo”, declara, pues las letras no deben producir malestar o estrés.

Frutiger llevó a cabo profundos estudios de todas las tipografías (incluidas las suyas), y llegó a la conclusión de que las letras usadas en los libros, aunque se amplían al máximo, resultan demasiado cerradas para los letreros de los aeropuertos o las autopistas. Por eso modificó su Univers para adaptarla, por ejemplo, a los indicadores del aeropuerto Charles de Gaulle de París.

“Una tipografía se compone de elementos blancos y negros: la estructura de la letra, los blancos internos y los espacios entre letras. Las letras empleadas en indicadores deben cumplir, en cuanto a la forma, otros requisitos que las que encontramos en un libro. Cuando se viaja en coche, se corre o se anda, el signo ha de ser reconocible instantáneamente”, afirma Frutiger. Sus fuentes tipográficas creadas a este fin contienen letras y signos abiertos que se reconocen fácilmente, están hechos para ser leídos al instante y sin confusiones.



“Una letra debe ser tan clara como una flecha” (1), afirma Frutiger, y esta frase expresa todo lo que hay que decir sobre el tema. Las rotulaciones que no se entienden al primer golpe de vista sirven para confundir más que para aclarar u orientar. Y esto en todos los ámbitos.



2

También en las señales de tráfico de las carreteras suizas reconocemos la letra de Frutiger. En este caso, no se empleó para la señalización una tipografía ya existente. Frutiger diseñó una tipografía completamente nueva, que permitía una legibilidad óptima de

las letras que aparecen en las señales. En esta tipografía, la Frutiger Astra, Frutiger agrandó sobre todo los espacios internos. De ese modo, pueden distinguirse claramente letras como la a o la e, mientras que con los tipos de letra anteriormente usados sólo se veía un punto blanco. “El automovilista se metía, por así decirlo, en un agujero blanco”, dice Adrian Frutiger (2).

Las tareas se presentan ellas solas

Adrian Frutiger no es uno de esos artistas que habitan en una torre de marfil y de vez en cuando reciben la visita de la musa. Tampoco le venía la inspiración únicamente de dentro (de sí mismo), sino que continuamente encontraba problemas, relativos al trato diario con las letras, que demandaban soluciones. A este respecto cuenta Frutiger una anécdota que revela lo que para él es la tarea de un creador de alfabetos: “Hace algunos años, encontrándome en la estación, vi a una mujer mayor que intentaba leer un horario de trenes. No conseguía descifrarlo debido a que la letra era demasiado pequeña. Mientras la ayudaba me

Gewöhnliche Grotesk	
Mergenthaler Angelika	655997
70 Offenbacher Land-253	
-Edit 90 Rödelheimer Land-172	7892528
-R. 80 NiederKirchweg 90	396656
Mergent Astrid 1 Battonn-11	291993
-Davy Dipl. Volksw. 1 Battoon.11	293452
-Richard 90 HeinrichLübke-28	761325
Merges-Stephan Journalist	724559
1 Leerbach-62	
Mergent A. 50 Bernadotte-37	582898
-Alois 80 Romberg-28	362344
-Andreas 71 An derStaufstufe 5	6664742
-Dieter u. Ursel 61 Pforten-41	412353
-Dora 1 Gutleut-321	232716
-E. Dr Geschäftsführer	311006

Vectora	
Mergenthaler Angelika	655997
70 Offenbacher Land-253	
-Edit 90 Rödelheimer Land-172	7892528
R. 80 NiederKirchweg 90	396656
Mergent Astrid 1 Battonn-11	291993
-Davy Dipl. Volksw. 1 Battoon 11	293452
-Richard 90 HeinrichLübke 28	761325
Merges-Stephan Journalist	724559
1 Leerbach-62	
Mergent A. 50 Bernadotte-37	582898
-Alois 80 Romberg-28	362344
-Andreas 71 An derStaufstufe 5	6664742
-Dieter u. Ursel 61 Pforten-41	412353
-Dora 1 Gutleut-321	232716
-E. Dr Geschäftsführer	311006



vi de repente frente a un reto: el de crear una nueva tipografía que fuera la idónea para estos casos". Así nació el alfabeto Vectora, una tipografía con trazos medios muy grandes que puede leerse muy bien incluso empleando cuerpos muy pequeños (3).

Y en este contexto Frutiger exhorta a los jóvenes creadores que trabajan en agencias y estudios de diseño a no dejarse guiar sólo por la creatividad, sino también por las circunstancias, es decir, por la finalidad de la tipografía y por el entorno en que ésta ha de figurar. "Las letras deben aparecer despejadas y claras. Deben adaptarse a la vida, pues ellas son el vestido de la palabra. Por eso deben subordinarse al contenido de la lectura."

¿Los últimos de su gremio?

En este contexto, Frutiger constata que en la actualidad hay muchos diseñadores que juegan en la pantalla del ordenador, pero no inventan nada nuevo: "Se reforman las letras, pero no se crean desde el principio. Entre estos jóvenes hay algunos muy dotados que comprenden lo que es el *fluir* de las letras —otros sólo creen entenderlo—".

Cabe preguntarse si Adrian Frutiger y Hermann Zapf —a quien no hay que dejar de nombrar aquí— son los últimos de "su gremio" que han creado fuentes tipográficas capaces de entusiasmar a las generaciones venideras. "Yo no lo creo", declara Frutiger. "Nuestra base era y es la tipografía hecha para la lectura, sobre todo la utilizada en los medios impresos. Pero siempre habrá personas competentes y capacitadas para renovar los materiales básicos y crear cosas nuevas." Personas altamente dotadas, como él dice, con un interés especial por algo determinado. Frutiger siempre vio y sigue viendo su tarea principal en la elaboración de fuentes tipográficas sin remates —incitado por sus maestros Walter Käch y Alfred Willimann en la Escuela de Artes y Oficios de Zúrich—. "Lo que mejor iba con mi carácter era centrar mi trabajo en las tipografías sin remates. Esto tenía relación en parte con los trabajos que me encargaban, pero también con muchas otras cosas de orden técnico que yo había aprendido."

Pero Frutiger no sólo creó tipografías para personas, sino también para máquinas. "Porque el ojo funciona de manera análoga a una computadora, o, mejor dicho, a un aparato lector gobernado por una computadora." Adrian Frutiger desarrolló en los años setenta la tipografía OCR-B, que aún hoy se emplea en las tarjetas de crédito y en las trans-



Konto/Compte/Conto	30-38112-0	Einbezahlt von/Versé par/Versato da
Fr. ▾ ▾ c.		
	.	
303		
000000000006000168182318050+ 070630007>		
300381120>		

ferencias y cheques bancarios; no existe otro tipo de letra que una computadora pueda leer mejor (4).

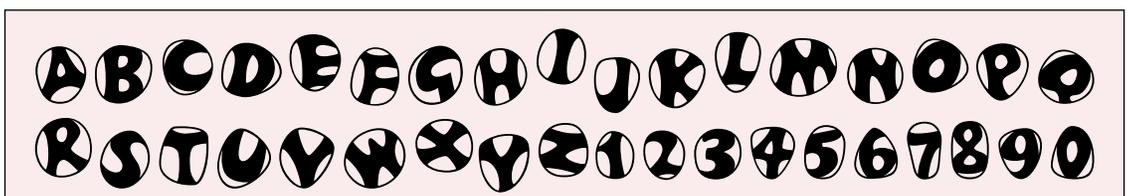
4

Del mismo modo que ha creado nuevas tipografías para nuevas funciones, Frutiger no duda de que los cambios en los medios materiales traerán consigo nuevas tareas y nuevos retos. “Los cambios se producirán de forma inesperada. Pero entonces habrá otros tipógrafos que tomarán como científicos nuevos caminos nunca antes recorridos.” No da ejemplos, pero todos sabemos que aún hay bastantes tareas pendientes que la tipografía —las nuevas creaciones tipográficas y las nuevas ideas— sin duda podrá abordar. Un buen ejemplo es Internet, donde reina la pobreza tipográfica. Pero hay también otros dominios, como el de la televisión, en los que es urgente cambiar las cosas. Los nuevos medios, concluye Frutiger, requieren nuevos instrumentos.

Frutiger: un perfeccionista

Como asesor, Adrian Frutiger no sólo crea tipografías propias, sino que también realiza nuevos conceptos e inicia nuevas tendencias. En ellos no siempre ha de estar presente la tipografía no formal, objetiva, pues Frutiger es bien consciente de la necesidad de una expresión viva y de una variedad de formas en el papel impreso. “La propia letra es una imagen.

5





Por eso no tengo nada contra las letras de fantasía." Él mismo creó hace unos años una nueva tipografía, la Frutiger Stones (2), que es más moderna y a la vez más rudimentaria que lo que incluso los "jóvenes rebeldes" de la tipografía producen actualmente. Porque Adrian Frutiger sabe tomar las corrientes actuales de una manera genial y combinarlas con los recursos estilísticos más eficaces presentes en las antiguas percepciones humanas de las imágenes y las formas.

Frutiger demostró su capacidad de autocrítica ante los continuos cambios en el mundo de los medios cuando reelaboró, mejoró y complementó para la Linotype Library su tipografía Univers, que fue su mayor éxito. Fruto de aquella labor fueron 59 formas, cada una, una obra maestra. "La tipografía Univers de Adrian Frutiger es, sin discusión, la más importante de los últimos cien años", ha dicho Bruno Steinert, director de la Linotype Library.

En 1977, Frutiger reelaboró y amplió también su tipografía Frutiger, que pasó a llamarse Frutiger Next, con el fin de hacerla accesible sobre todo para la comunicación empresarial y en los espacios públicos, y para los sistemas de información. Las 18 formas que comprende no parecen realizadas con un sistema constructor, sino que fueron diseñadas individualmente e incluso con formas distintivas.

Formas y contraformas

A quien estudia las tipografías de Frutiger no le sorprenden sus trabajos libres de naturaleza artística. Muchos dibujos, grabados y objetos dan una idea de la creatividad artística de Adrian Frutiger al margen de la tipografía. En ellos, el lenguaje formal de Frutiger que aparece en los signos se distingue por una austeridad extrema en cuanto a las formas y los colores, como la de los signos tipográficos, que no pueden ser más abstractos. Frutiger creó estas formas libres "simplemente para relajarse" y busca en ellas símbolos para nuestra época.

Son signos, señales y formas perfectamente definidas gráficamente que, además de poseer cualidades estéticas, son signos elementales, signos para la meditación, signos filosóficos que cada cual puede interpretar a su manera y que dejan en cada persona una impresión distinta.

En estas obras, Frutiger complementa su creación tipográfica en una dimensión estética: esas formas libres, desligadas del alfabeto, mues-



tran su concepto de la relación armónica entre el blanco y el negro, entre colores intencionadamente discretos y entre formas internas y externas que entrañan un sentido filosófico. (Estos trabajos están documentados en el libro *Hommage à Adrian Frutiger*, que contiene unas 250 reproducciones, y ha sido publicado por la editorial Syndorpreß, de Cham, Suiza.)

Dar y tomar

En la actualidad, Adrian Frutiger está trabajando sobre todo en un nuevo libro que aparecerá en el próximo otoño. "Es parte de una reflexión que llevo haciendo desde hace bastante tiempo: dar y tomar. En esto no hay nada de revolucionario: antes de ahora, el hombre mayor enseñaba al



joven, el padre al hijo, la madre a la hija, el maestro a los aprendices... Un continuo dar y transmitir, y naturalmente, también un continuo recibir y tomar, distinguía a estas relaciones." Sin duda, muchos pensarán que este sistema ya no vale, reconoce Frutiger, porque los jóvenes, sentados ante el PC, se cierran a otras influencias. A lo cual responde Frutiger que (si no se equivoca) hay claros signos de que las cosas van a cambiar. "La época en que se pensaba que el ordenador podría hacerlo todo ha pasado. Es una idiotez creer que el ordenador pueda reemplazar a las manos. ¡Un ordenador jamás podrá construir un violín que suene!". Y prosigue: "¿Por qué va la gente a los conciertos? ¿Por qué hace excursiones? ¿O por qué medita? Porque el rumbo que la era del ordenador quiere marcar es antinatural para los seres humanos".

Frutiger está convencido firmemente de que la era del ordenador no impedirá las relaciones comunitarias y la comunicación. "Con la revolución técnica, muchas cosas han sufrido cambios esenciales", dice Frutiger. "La inteligible sencillez de la imprenta se disolvió en docenas de fases de redacción, composición, copia e impresión. Sin el trabajo en equipo, la producción de cualquier cosa impresa es ya inimaginable." Frutiger contempla esta evolución con mirada crítica, pero en modo alguno con resignación, pues, piensa: "Todo lo presente está construido sobre la experiencia del pasado. Por tanto, el futuro existe ya en el presente". Así pues, el pasado es para Adrian Frutiger componente esencial de nuestro presente. De ahí su intención de dejarnos su legado en forma de libro. Porque también es su intención conservar en él cosas que de otro modo podrían perderse. Y así nos describe habilidades artesanales como, por ejemplo, la entalladura de punzones y las técnicas empleadas en el pasado. "Quiero transmitir a otros todo lo que he aprendido y vivido, y todo lo que considero relevante. Este saber se perderá si ni siquiera queda documentado."

La palabra escrita: parte de nuestra cultura

Es perfectamente comprensible que Adrian Frugier quiera transmitir este legado en forma de libro, pues su nombre está y seguirá estando vinculado a la tipografía: "Estoy convencido de que la palabra escrita continuará manteniéndose en los siglos venideros como el instrumento mediador entre quien tiene algo que decir y quien quiere conocer ese algo. No puedo imaginar que esto pueda acontecer exclusivamente a través de imágenes. En nuestro ambiente, la tradición oral está atrofiada, y las imágenes desempeñan un papel cada vez más importante,



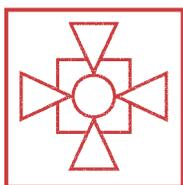
pero la historia de Europa está marcada por la palabra escrita. Lo ha estado durante milenios, y ello ha arraigado profundamente en nosotros. Por ello, la palabra escrita es y será parte de nuestro estilo de vida.”

Y una idea más de Adrian Frutiger que debería hacer reflexionar a todos los que se ocupan en el diseño: no dar demasiada importancia a la moda y a las continuas veleidades del diseño y considerar las cualidades de la letra, la imagen, el diseño y los medios desde un punto de vista muy pragmático: “La tipografía y el diseño que vemos no cumplen su función porque se apartan del contenido”. Este diagnóstico refleja el carácter de Frutiger. Lo que amigos y socios especialmente estiman de él son las hoy bien raras cualidades del sosiego y la concentración, la consecuencia y la modestia, el dinamismo y la perseverancia, la perspicacia y el pragmatismo. A sus 76 años conserva su flexibilidad intelectual, irradia en la conversación claridad mental, y es capaz de transmitir de forma plástica y comprensible sus conocimientos fundamentales y sus visiones.

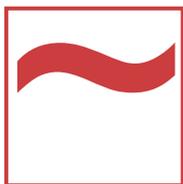
Klaus-Peter Nicolay



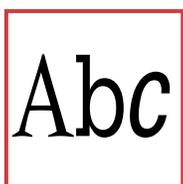
Parte 1



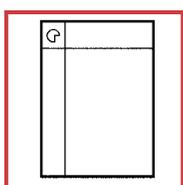
Estudios



El cambio estético



Tipografías creadas



Logotipos y diseños corporativos



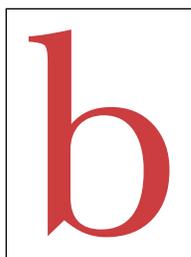
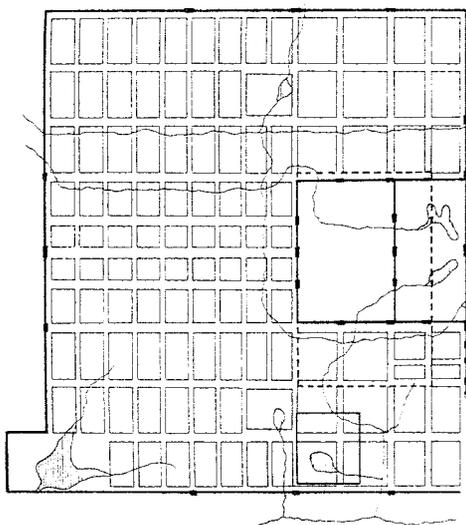
En busca de una profesión

Forma y espacio

En mi adolescencia, sentí la necesidad de aprender un oficio que me permitiera definir formas precisas en el espacio, una suerte de hibridación entre el de arquitecto y el de escultor. Pero ¿no era excesivo unir ambas profesiones?

Cuando por fin decidí elegir una profesión, fueron muchos los acontecimientos que influyeron en mi elección. Decidí aprender en la imprenta de mi pueblo natal el oficio de tipógrafo. Los primeros días junto a las cajas de imprenta fueron difíciles, pero alegres. Sin embargo, pronto me di cuenta, con gran asombro, de la maravilla que fue la invención de la imprenta: con dos series de 26 caracteres es posible conservar, leer y transmitir a todos los hombres todo saber, todo pensamiento y todo lo que se puede decir en cualquier idioma.

Poco a poco me invadió un sentimiento de felicidad: cada letra estaba con su *forma* particular en el *espacio* adecuado. Mi necesidad y mi deseo juvenil habían sido satisfechos. La "arquitectura" y la "escultura" parecían unirse a pequeña escala formando un todo. Desde entonces supe cuál iba a ser mi futura meta profesional: quería ser diseñador de tipos y dibujante.



ies
i e s
i e s

reisen
eisern
riesen
serien



El camino a Zúrich

Me había propuesto como meta profesional el diseño de tipos, y mi propósito seguía en pie. Buscando el mejor camino hacia aquella meta pensé que si me formaba como diseñador gráfico la tendría mucho más cerca. Me informé en la Escuela de Artes y Oficios de Zúrich sobre el plan de estudios, que consistían en un año de preparación y tres de estudio de la materia elegida. Cuando me matriculé, no podía imaginar lo cerca que estaba de mi meta. En la clase de caligrafía encontré un profesor genial: *Alfred Willimann*. Después de la primera clase matinal estaba tan maravillado que decidí llamar a la puerta del despacho del director. El director, *Johannes Iten*, me recibió amablemente. Le comunicué mi deseo de hacerme *diseñador tipográfico*. A Iten le pareció bien, y preparó un horario para mí: cuatro clases de caligrafía de media jornada de duración con *Alfred Willimann*, y los sábados dibujo de letras con *Walter Käch* en el curso de formación profesional.

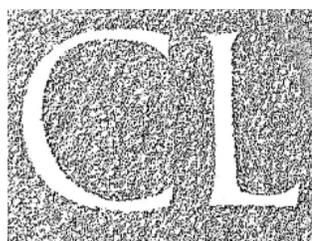


Madre e hijo, figura cincelada sobre un canto del lecho del río Sihl

ABSOLVI-TANDEM-ALIQUANDO-DE
 LEGATVM-MIHI-ABSTE-MVNVS-PONT
 IFEX-MAXIME-CONVERSIS-IN-LATIN
 VM-SERMONEM-QUINQ-LIBRIS-POL
 IBII-QUI-SOLI-NOBIS-SUPER-SITES-EX

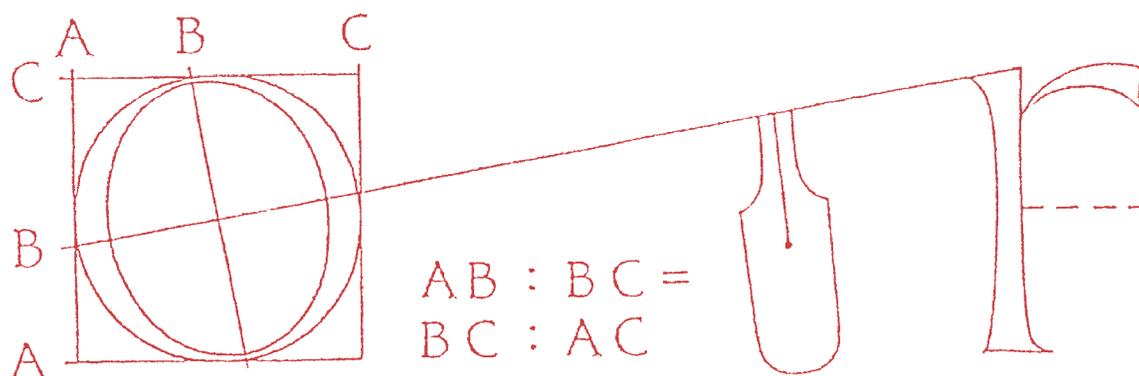


Walter Käch



Profesionalmente, era un diseñador gráfico independiente. Y al mismo tiempo impartía a los aprendices de rotulistas sus clases obligatorias (actualmente, el término "rotulista" es una reliquia del pasado, pues entonces nada sabíamos de hojas adhesivas recortadas, etc.). Era además un apasionado diseñador de tipos y calígrafo. Su ocupación principal era el estudio de la capital romana. Visitó todos los lugares de Italia, donde puede accederse a inscripciones en piedra, para obtener centenares de reproducciones frotando el lápiz sobre un papel fijado encima de las lápidas.

Una relación históricamente razonada de las proporciones de las letras desde la antigüedad romana hasta la época moderna

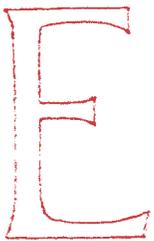
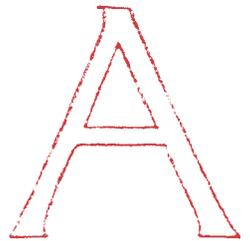
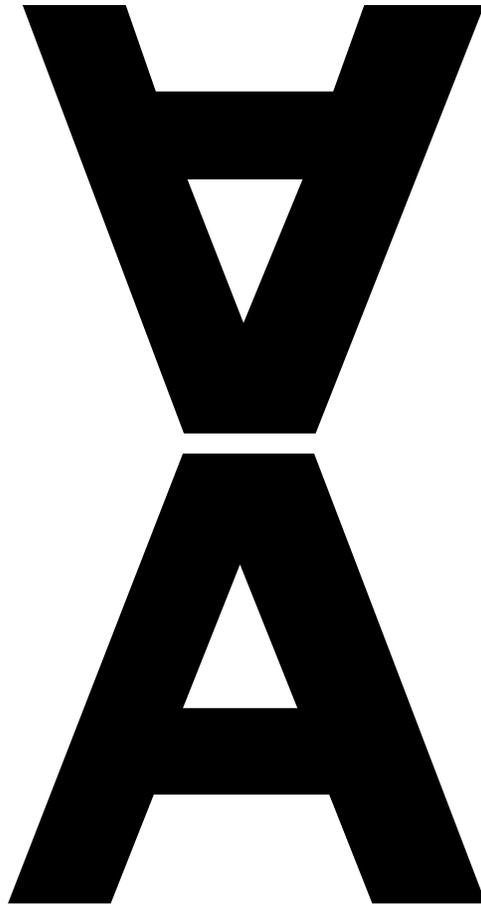


La base elemental es la pluma de ave y el ángulo exacto con que se desliza es de 20 a 25 grados. No cabe duda de que en Roma existió una escuela caligráfica, pues parece imposible que los canteros subieran a un alto andamio para cincelar las capitales de forma tan perfecta en la piedra (incluso aunque un calígrafo hubiese dibujado previamente las letras).

Escuelas de caligrafía para libros (códices) existieron posteriormente en cada monasterio. Una de las más destacadas fue la del monasterio de Aquisgrán en la época de Carlomagno (en torno al 800 d. C.). La semiuncial que en ellos se escribía es la base de la clásica humanística que se usa actualmente, la minúscula carolingia.



De lo clásico a lo moderno





La teoría de Walter Käch ha marcado nuevos rumbos a la tipografía actual. Sus dibujos de una A o una E, junto con su imagen reflejada, muestran con toda claridad los más finos detalles de las capitales. Y, de paso, lo fundamental: la caligrafía con pluma ancha, gracias a la cual es posible la transición suave del trazo fino al trazo grueso en todas las partes redondas. Así, en la A (V, W, X, Y), el trazo inclinado hacia la derecha es más fino que el inclinado hacia la izquierda. Pero también se revelan muchos otros matices. Por ejemplo, en cuanto a los espacios internos, la E, comparada con su reflejo en sentido horizontal, revela que sus blancos internos son distintos. La forma clásica de las letras, cuyos matices perviven en los tipos sin remates de nuestros días, está grabada en el subconsciente del lector.

En el período que va del 1000 a. C. hasta la invención de la imprenta por Gutenberg en el 1450 d. C., la mano del escribiente cambió de posición. La pluma pasó a tener una posición cada vez más perpendicular con objeto de escribir letras más estrechas, y ello por razones económicas, esto es, para que cupieran más palabras en las filas y las columnas, pues el pergamino era caro. Esto hizo que las letras presentaran arcos apuntados (la comparación con la arquitectura es inevitable).

Las mayúsculas romanas tienen dos mil años. También llamadas capitales, se han usado siempre en inscripciones y hoy en titulares. Las minúsculas que leemos en los libros actuales son resultado de una erosión continua, debida a la rapidez de la escritura manual, pero también a la necesidad de economizar soportes. Por lo demás, las minúsculas se leen mejor en palabras y frases, pues el cambio de formas redondas a rectas u oblicuas, y también la sucesión de astas ascendentes y descendentes, permite al lector leer más rápidamente, es decir, leer de un golpe de vista una palabra y hasta una frase entera. Las tipografías actuales sin remates derivan de la forma clásica.

