

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE MADRID
DEPARTAMENTO DE COMPOSICIÓN ARQUITECTÓNICA

TIPOGRAFÍAS CONSTRUIDAS

**USOS SIMBÓLICOS
Y EXPRESIVOS
DE LA ESCRITURA
EN LA ARQUITECTURA
CONTEMPORÁNEA**

TESIS DOCTORAL

Autora: Inmaculada E. Maluenda, arquitecto

Director: Jorge Sainz Avia, doctor arquitecto

Madrid, 2017

Universidad Politécnica de Madrid
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
Departamento de Composición Arquitectónica

Tipografías construidas

Usos simbólicos y expresivos de la escritura
en la arquitectura contemporánea

Tesis doctoral

Autora: Inmaculada E. Maluenda, arquitecto
Director: Jorge Sainz Avia, doctor arquitecto
Madrid, 2017



POLITÉCNICA

Tribunal nombrado por el Magnífico y Excelentísimo Sr. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid el día:

Presidente:

Vocal:

Vocal:

Vocal:

Secretario:

Suplente:

Suplente:

Realizado el acto de defensa y lectura de la tesis el día:

En:

Calificación:

El Presidente

Los Vocales

El Secretario

ÍNDICE

15	Introducción
39	Parte I El mensaje y la arquitectura de comunicación Objeto, composición y sistema
41	1. Más allá de la dimensión funcional
43	1.1. Algunos antecedentes de una práctica funcional integrada
53	1.2. Las tipografías arquitectónicas y su naturaleza tridimensional
57	1.3. Acciones tipográficas para una arquitectura de comunicación
61	Parte II Una lectura transversal Protagonistas y fuentes en la primera mitad del siglo XX
63	2. La tipografía como entidad pictórica
65	2.1. El impacto de las primeras vanguardias
67	2.2. Futurismo, Dadaísmo y Suprematismo
81	2.3. Las nuevas estructuras compositivas
85	3. La tipografía como entidad arquitectónica
87	3.1. Herencias del clasicismo (1900-1916)
87	3.1.1. Alemania y el inicio de siglo
93	3.1.2. Loos en Austria
97	3.2. Los primeros avances (1917-1925)
97	3.2.1. Holanda y De Stijl
104	3.2.2. Rusia y el constructivismo
120	3.3. La dialéctica de 'lo moderno' en Alemania (1922-1945)
121	3.3.1. Doctrinas: La Bauhaus y la Nueva Tipografía
132	3.3.2. Paul Renner y Jan Tschichold: la revolución tipográfica
135	3.4. Otras modernidades 'adaptadas' (1924-1945)
135	3.4.1. Suiza como alternativa
141	3.4.2. El foco escandinavo
147	3.4.3. En convivencia con el fascismo: Italia
161	3.4.4. Francia y el periodo de entreguerras
163	3.4.5. La llegada a América
165	3.5. La situación de posguerra (1945-1957)
167	3.5.1. El relevo suizo
171	3.5.2. Las nuevas tendencias en Estados Unidos
175	3.5.3. Existencialismo, estructuralismo y posmodernismo

181	Parte III
	Principios para un análisis
	Tres vías de aproximación al tema de estudio
185	4. Principios funcionales
186	4.1. Las primeras voces: Eric Gill y Nicolette Gray
188	4.2. Tres elementos esenciales para una aproximación funcionalista
211	4.3. Sobre la integración: una clasificación tipotectónica
217	5. Principios simbólicos
219	5.1. La búsqueda de la significación en la construcción política y social
225	5.2. Cuatro aproximaciones a la arquitectura de comunicación
232	5.3. Del simbolismo arquitectónico a la tipografía como signo
235	5.4. El método comparativo por contraste y contexto
245	6. Principios de persuasión
246	6.1. Percepción y persuasión
247	6.2. Prácticas experimentales: entre el arte y la arquitectura
248	6.3. Cinco puntos sobre la aproximación psicológica de James Hogg
251	6.4. Retórica tipográfica: uso de tropos y desvíos
252	6.5. Figuras retóricas de aplicación
253	6.5.1. Adición
256	6.5.2. Supresión
260	6.5.3. Sustitución
263	6.5.4. Alteración de orden
267	6.5.5. Interpenetración

275	Parte IV
	Usos simbólicos y retóricos desde 1960
	De principios a prácticas
277	7. Arquetipos y casos de estudio
277	7.1. Modelos ejemplares
282	7.2. Teorías del simbolismo sobre el uso tipográfico en arquitectura
285	7.3. Metaimágenes
285	7.3.1. Venturi y el giro iconográfico
288	7.3.2. El Grand's Restaurant, 1962
303	7.4. De la poesía visual a los textos pictóricos
303	7.4.1. BBPR: revisionismo y memoria
305	7.4.2. La <i>Sala dei Nomi</i> en el Museo al Deportato, 1964-1973
319	7.5. Sistemas macroespaciales y otras derivas del <i>espacialismo</i>
319	7.5.1. Supergraphics & Moore: entre la psicodelia y el <i>playfulness</i>
323	7.5.2. Club de natación y tenis del <i>Sea Ranch</i> , 1966
339	7.6. La fachada anuncio o el fenómeno del <i>display</i> urbano
339	7.6.1. SITE: la «Des-arquitectura»
343	7.6.2. El <i>Anti-Sign Building</i> para BEST, 1978-1979
361	Conclusiones
369	Bibliografía

RESUMEN

La arquitectura forma parte implícita del sistema de comunicaciones de nuestra cultura e integra, en su dimensión construida, conocimientos, necesidades y costumbres sociales. La tipografía, por su parte, es también un vehículo cultural, una manifestación gráfica de nuestro lenguaje que, además de servir de vehículo de comunicación, intenta representar el carácter de cada civilización y contexto. Sin embargo, la interrelación entre arquitectura y tipografía es un espacio de conocimiento prácticamente inédito entre los estudios académicos e investigaciones propios de la disciplina. Aunque existan muchas aproximaciones a la rotulación en los edificios —sobre todo entre los manuales que, desde el diseño, se interesan por aspectos prácticos en los edificios y en la ciudad, entendidos como soportes de carácter público—, la comprensión y el entendimiento del texto como un recurso visual propiamente arquitectónico es escasa. Hasta la fecha, y salvo excepciones tan evidentes como las de Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour en *Learning from Las Vegas*, la teoría y la crítica de arquitectura han considerado a la tipografía como un elemento residual o intrascendente o, directamente, lo han obviado al asumir que no era responsabilidad de los arquitectos ni su estudio ni su comprensión.

Cuando la tipografía interviene en el espacio y lo hace de manera integrada en la experiencia de la arquitectura, puede orientar y servir como señal, asumir un propósito de carácter simbólico o modificar la conducta de las personas que ocupan, transitan o contemplan un lugar a través de la persuasión. El objetivo de esta tesis es reivindicar el reconocimiento de la tipografía en cualquiera de esas situaciones. Siempre que se geste de manera indisociable y ampliada del proyecto o realización arquitectónicos. Su entendimiento como un recurso expresivo la conducen junto al ritmo, la textura, la escala, el contraste, la luz, o el color a formar parte de los aspectos ‘reconocidos’ por parte de la composición, el análisis o la teoría arquitectónicas.

Desde estas bases, la investigación trata esencialmente de analizar la relación entre las dos disciplinas como una práctica integrada desde los inicios del siglo xx hasta la actualidad. Para determinar su naturaleza se establecen tres tipos de principios: funcionales, simbólicos y de persuasión. En realidad, se tratan como tres vías de aproximación al tema de estudio, sin resultar excluyentes. Más bien, deben entenderse como ‘modos de ver’ complementarios entre sí que reflejan el comportamiento de las tipografías ‘construidas’ en toda su complejidad y riqueza. La tesis ofrece así un método abierto para la interpretación de cualquier intervención de naturaleza tipográfico-arquitectónica y alumbra con facilidad investigaciones futuras.

Expuestas las tres vías para el análisis, en la última parte se abordan cuatro modelos de estudio. Cada uno se refiere a un tema concreto y se sirve de un caso práctico (*case study*) para su entendimiento, que se elige por su condición singular o arquetípica. Los cuatro modelos referidos pueden entenderse como una serie de principios teóricos a los que se ha llegado a lo largo de la investigación: son los «textos pictóricos» (caligramas y poesía visual), las «metaimágenes» (o imagen-texto), los «sistemas macroespaciales» (*tiksels* y arquigrafías) y las «fachadas anuncio» (el *display* construido). En su triple naturaleza conceptual, interdisciplinar e intemporal asumen la interpretación de cualquier ejemplo que, bajo los propósitos fijados en esta investigación, se enmarque en el ámbito de las ‘tipografías construidas’.

ABSTRACT

Architecture is an implicit part of the communication system of our culture and integrates, in its built dimension, social knowledge, needs and customs. Typography, on the other hand, is also a cultural vehicle, a graphic manifestation of our language that, in addition to serving as a means of communication, endeavours to represent the character of each civilization and context. However, the interrelation between architecture and typography is a space of knowledge practically unheard of amidst academic studies and investigations of the discipline. Although there are many approximations to architectural signage –especially among manuals that, from the design perspective, are interested in the practical aspects of buildings and the city, understood as supports of the public realm–, the comprehension and understanding of text as a visual architectural resource is scarce. To date, with the obvious exception of Robert Venturi, Denise Scott Brown, and Steven Izenour in *Learning from Las Vegas*, architectural theory and criticism have regarded typography as a residual or inconsequential element, or have directly ignored it assuming that neither its study nor its understanding was the responsibility of architects.

When typography intervenes in space and does so as an integral aspect of the experience of architecture, it can guide and serve as a signal, assume a symbolic character or modify the behaviour of people who occupy, transit or contemplate a place by means of persuasion. The aim of this thesis is to advocate the recognition of typography in any of these situations. Provided that it behaves in an inseparable and expanded manner within the architectural project or realization. Its understanding as an expressive resource leads it along with rhythm, texture, scale, contrast, light, or colour to form part of the ‘recognized’ aspects of architectural composition, analysis or theory.

From this premise, the research essentially seeks to analyse the relationship between the two disciplines as an integrated practice from the beginning of the twentieth century to the present day. To determine its nature, three types of principles are established: functional, symbolic and persuasive. In fact, they are treated as three approaches to the subject of study, without being exclusive. Rather, they should be understood as complementary ‘ways of seeing’ that reflect the behaviour of typographies, ‘constructed’ in all their complexity and richness. The thesis thus offers an open method for the interpretation of any intervention of a typographic-architectural nature and easily illuminates future research.

Following the three routes of analysis, in the last part, four models of study are discussed. Each one refers to a specific subject and uses a case study for its understanding, which is chosen for its singular or archetypal condition. The four models referred to can be understood as a series of theoretical principles that have been established throughout the research: the «pictorial texts» (calligrams and visual poetry), «meta-images» (or text-image), «macrospatial systems» (*tiksels* and archigraphies) and the «advertising façades» (the built display). In their threefold conceptual, interdisciplinary and timeless nature they guide the interpretation of any example that, as defined in the scope of this research, falls within the field of ‘constructed typographies’.

*A mi madre y a la memoria de mi padre.
Con toda mi admiración.*

INTRODUCCIÓN

Mi objetivo es, con toda modestia, tratar de explicar por todos los medios cuál es el instrumento que toca el arquitecto, para mostrar así la amplitud de registro y despertar los sentidos ante su música. Pero aunque no me propongo formular juicios estéticos, es muy difícil ocultar los gustos y aversiones de uno mismo. Si lo que se quiere es mostrar el instrumento de un arte, no basta con explicar sus aspectos prácticos tal como haría un físico. Hay que tocar una melodía con ese instrumento, por decirlo así, para que el oyente se haga una idea de hasta dónde se puede llegar; y en tal caso, ¿es posible evitar poner énfasis y sentimiento en la actuación?¹

Steen Eiler RASMUSSEN

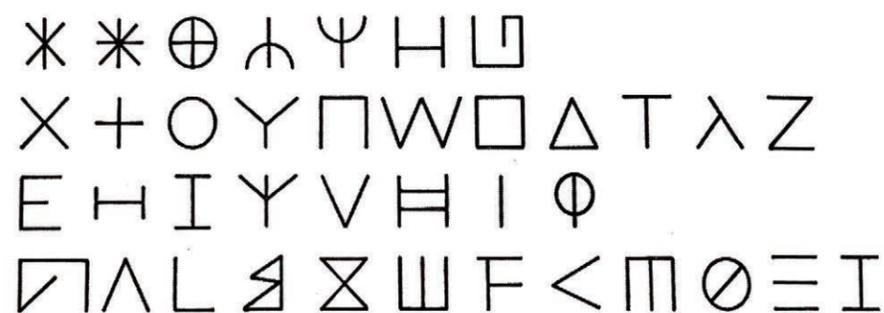
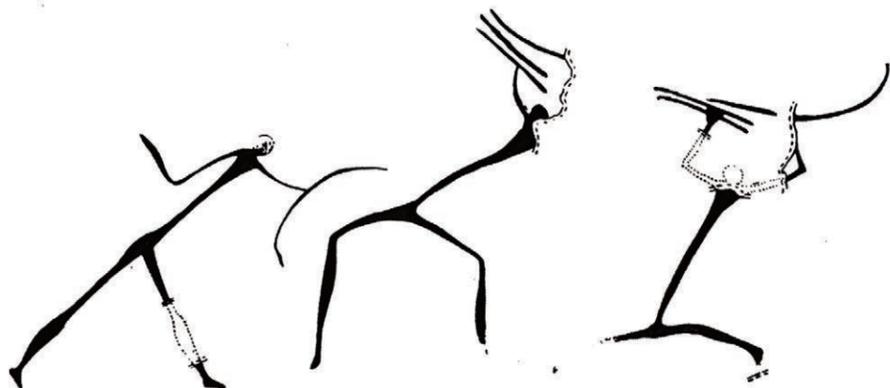
Solemos pensar, y es una verdad a medias, que vivimos en tiempos de imágenes. Lo visual es divisa ecuménica, es cierto, pero, si se profundiza en su sustrato, lo que se encuentra no es únicamente una proliferación sin sentido, como la necesidad de transmitir datos y enunciados. Pese a todo, la sociedad de la información sigue siendo, en buena medida, de la información *escrita*.

La arquitectura también forma parte de ese sistema de comunicaciones de nuestra cultura. Los conocimientos y costumbres de los individuos se proyectan en ella y vuelven, de nuevo, a los usuarios, en un diálogo a través del tiempo. Tradicionalmente, ese intercambio se ha interpretado implícitamente desde una aproximación formal, mediante edificios que se asimilan o representan, de una u otra manera, a su propósito —tema sobre el que ha versado la *Architecture parlante* de Claude-Nicolas Ledoux o el ‘pato’ de Robert Venturi o la arquitectura narrativa de James Wines—; pero aún antes, y de forma explícita, la arquitectura se ha expresado a través de las letras.

La tipografía —el «modo o estilo en que está impreso un texto», dice la Real Academia Española entre sus definiciones— es la herramienta esencial de esa conexión. Pero más allá de su propia utilidad es, ante todo, un vehículo cultural, una manifestación gráfica de nuestro lenguaje que representa un contexto y una civilización de manera muy precisa. La tipografía contribuye a los modos de comunicación no solo en el medio escrito, físico o digital, sino que también interviene en el espacio y la ciudad, como un componente integral de la experiencia de la arquitectura. La letra puede orientar y servir como señal, asumir un propósito de carácter simbólico o modificar la conducta de las personas que ocupan, transitan o contemplan un lugar. No es fácil verlo así; se trata de un rasgo tan asumido que suele pasar desapercibido y confundirse con una característica superflua.

Esta tesis ostenta en su título la expresión ‘tipografías construidas’. Se trata de aquellas manifestaciones gráficas apoyadas en el uso de la letra que han sido concebidas y diseñadas de manera solidaria e indisoluble con el proyecto arquitectónico. De manera simplificada, se materializan sobre los edificios, aunque su

1. RASMUSSEN, Eiler Steen. *Om at opleve arkitektur*. Copenhague: G.E.C. Gads Forlag, 1957. Versión en español: *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*, Barcelona: Reverté, 2006, p. 5.



0.1
Existen dibujos de la
mediados de la Edad de
Piedra en España que
presentan rasgos
simbólicos y remiten
vagamente a sus
modelos.

0.2
Las letras surgieron
de los grafemas
prehistóricos, que
manifiestan las primeras
necesidades del ser
humano por escribir.

2. En este estudio, toda
referencia al lenguaje se
limita a la escritura
occidental, puesto que
los sistemas árabe, chino
y japonés, abisinio,
mongol o cirílico, por
ejemplo, corresponden a
estructuras de otra
naturaleza.

ámbito de acción abarca prácticamente todo aquello que posea cualidades tridimensionales: interior o exterior, doméstico o urbano, grande o pequeño; ese universo de prácticas en los que se ha atomizado la disciplina.

En contraste con lo anterior, esta tesis no habla —aunque se mencione— de rotulación, o de caligrafías espontáneas, o de anuncios y vallas publicitarias, o de intervenciones efímeras, como tampoco de los elementos tipográficos exclusivamente funcionales que se denominan y agrupan bajo la etiqueta de señalética. Todas ellas son manifestaciones de la letra que se han producido de manera independiente, dissociada del desarrollo del edificio. Por muy interesantes que sean, el campo de acción aquí tratado es, como se verá, lo suficientemente amplio y fértil como para limitar esa selección a los casos completamente integrados.

Desde estas bases, lo que se plantea esencialmente es analizar la interrelación disciplinar entre la tipografía y la arquitectura desde los inicios del siglo xx hasta la actualidad. Las situaciones que interesan en esta investigación serán aquellas en las que la tipografía sea útil en la comunicación arquitectónica, aunque prime su visualidad (principios de persuasión) o su capacidad para relacionar conceptos (principios simbólicos) sobre su inteligibilidad (principios funcionales). De cualquier otra manera, no interviene en el entendimiento del espacio ni en la experiencia del usuario, por lo que quedaría fuera del ámbito de este estudio.

El grado cero de la escritura

La tipografía ha estado presente a lo largo de toda la historia de la arquitectura desde la idea del refugio original, la caverna; las inscripciones más rudimentarias surgieron en ese intento y de forma paralela a la representación gráfica a partir de una necesidad conmemorativa: dejar testimonio de la actividad del hombre, transmitir a terceros su interacción social y establecer en episodios concretos o acontecimientos singulares un manifiesto visual de su propia evolución. En esa toma de conciencia sobre sus conocimientos y habilidades buscó su propia expresión mediante la forja de un sistema gráfico de signos, un hecho diferencial frente al resto de los animales. La creación de los primeros símbolos abstractos se remonta a las inscripciones geométricas que el hombre primitivo realizó para conservar datos y hechos relevantes en su memoria.² Esas primeras expresiones gráficas evolucionaron hasta ser pictogramas; al tener ya un sentido figurativo, pueden considerarse los antecedentes de las escrituras ideográficas: aquellas cuyos signos representan conceptos, como sucede en manifestaciones tan conocidas como los jeroglíficos egipcios o los *sinogramas* chinos, y que, lejos de haber quedado como un recurso arcaico, aún continúan utilizándose en multitud de culturas. Sin embargo, la mayoría de las escrituras contemporáneas se basan en alfabetos, es decir, conjuntos de signos que representan la percepción de sonidos. El alfabeto occidental, impulsado por Arquino, un político ateniense, en el año 403 a. C. surgió, por ejemplo, como una necesidad sociocultural en la Antigua Grecia para unificar los múltiples dialectos locales que en ese momento existían.

Otra manera de analizar la evolución de los distintos ‘modos’ de la escritura es diferenciar su propósito en la comunicación: si sirven exclusivamente para un uso cotidiano (privado) o para manifestaciones oficiales (público y masivo) o bien otras situaciones alternativas (como audiencias especializadas). La diferencia entre unos y otros determina —o, al menos, afecta— al carácter y la materialidad de lo escrito, pero

		hombre	sol, tiempo
		mujer	estrella, hora
		gente	árbol
		viejo	casa
		ojo	escarabajo
		ver	serpiente, diosa
		llorar	mucho
		ganso, pájaro	
		volar, grande	
		pequeño, malo	
		encontrar	

0.3
Los pictogramas pueden considerarse los antecedentes de las escrituras ideográficas, que son aquellas en las que los signos gráficos representan conceptos. Como, por ejemplo, los jeroglíficos egipcios.

también a la tipología arquitectónica que los soporta. La propia necesidad de aplicación física a un espacio, tiempo y lugar concretos demuestra que la tipografía nunca tiene sentido *per se*, tal y como señala Robert Bringhurst en su ensayo *The Elements of Typographic Style*:

La tipografía nunca se da de manera aislada. La buena tipografía demanda no solo un conocimiento sobre propiamente los tipos, sino una comprensión de las relaciones entre las formas tipográficas y las otras cosas que los humanos desempeñan y hacen. La historia de la tipografía es precisamente eso: el estudio de las relaciones entre los diseñadores y el resto de las actividades humana —política, filosofía, las artes y la historia de las ideas.³

Existe un tercer criterio relacionado con el sistema de registro, es decir, la elección conveniente entre el soporte y el utensilio. Conviene diferenciar entre las dos acciones posibles, propias de la habilidad humana: ‘estampar’ y ‘grabar’ (o dibujar y escribir, respectivamente). Mientras que la segunda se acerca más al terreno de la imagen, la primera produce marcas gráficas (sellos o estampaciones, precisamente) asimilables a la actividad propia de un escriba, como es el registro sobre una superficie, una acción particularmente adecuada e identificable dentro de las prácticas tradicionales de la arquitectura:

Las inscripciones sobre arcilla o cera (ya en la escritura cuneiforme) se realizaban con un estilo. En el antiguo Egipto, el junco y el esquenanto fueron los instrumentos más empleados. Con Grecia y Roma, la monumentalidad pasa a la piedra, que requiere de una preparación (replanteo) mediante pincel. Otro instrumento de origen animal es la pluma de ave que, frente al junco, es más elástico y duradero, y de uso frecuente en el Medioevo. El paso de la talla a la grabación implica el cambio por el tipo de soporte a madera y del instrumento al cuchillo, con un efecto colateral en el estilo, más fracturado y compuesto por quiebros rectos. Otros instrumentos rígidos son el cincel, que implica la aparición de remates (*serifas*), la pluma de acero en el Renacimiento y el clásico tiralíneas, propio del gusto clásico por la geometría del Alto Renacimiento y el Barroco, y que dio paso a la solución más dura: el buril sobre el acero.⁴

El último modelo y más extremo es el de los sistemas de notación.⁵ Braille, Morse o cualquier conjunto de elementos de carácter binario pueden considerarse un tipo de metalenguaje que ha alcanzado su grado más elemental de abstracción: la escritura (o la comunicación, en este caso, pues son susceptibles de abandonar ese formato) funciona como un estructura de símbolos que codifica un alfabeto existente, y surge como necesidad cuando las escrituras convencionales no se adecúan a las capacidades del receptor.

Aunque todas estas precisiones léxicas —que distinguen las diferentes formalizaciones visuales del lenguaje— se desbordan hacia otras materias y disciplinas, reflejan la evolución de la escritura: la tipografía es su correlato gráfico, y el medio estandarizado que conecta todas esas expresiones con una sociedad postindustrial. Es, también, un universo adecuado para tender puentes hacia la arquitectura, con la que comparte preocupaciones semánticas, constructivas y geométricas.

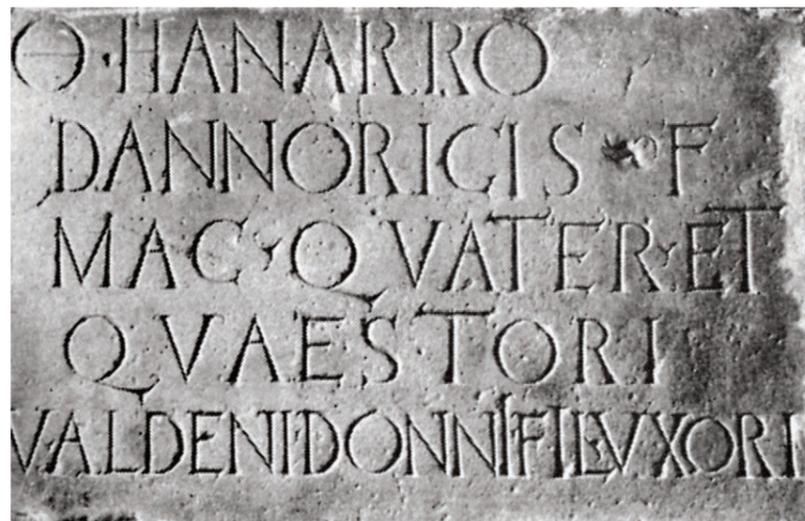
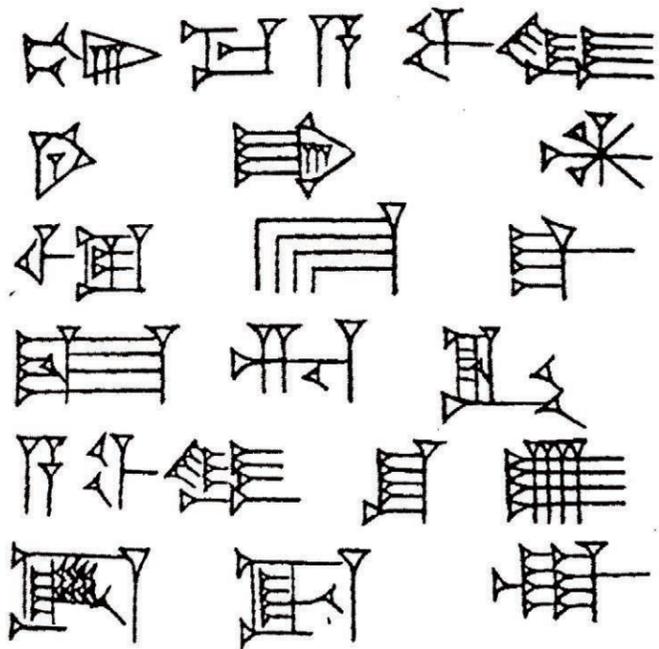
En cualquier caso, la escritura entendida como una parte integral de un sistema arquitectónico no se limita al entendimiento del signo tipográfico como lenguaje (lingüístico o sintáctico), sino que, como reflejará el desarrollo de los principios de aproximación que aparecen en esta tesis —funcionales, simbólicos y de persuasión, como se decía más arriba— también abarca aspectos estéticos y compositivos,

3. BRINGHURST, Robert. *The Elements of Typographic Style*. Vancouver: H&M Publishers, 1996, pp. 120-121.

4. AICHER, Otl. *Typographie*. Berlín: Ernst & Sohn y Druckhaus Maack, 1988. Versión española: *Tipografía*; Valencia: Campgràfic, 2004, p. 45.

5. DANIELS, Peter T. «Introduction» [Part XII: Secondary Notation Systems]. En Peter T. Daniels y William Bright (eds.), *The World's Writing Systems*. Nueva York: Oxford University Press, 1996, pp. 785-786.

進健康國



0.4
Los sistemas de registro corresponden a sistemas de escritura más abstractos, como la escritura cuneiforme de los sumerios, que se alejó de los pictogramas originarios como ocurrió con el chino moderno.

0.5
Epitafio de Saint-Lizier, circa siglo I d.C. (Francia). Custodiado actualmente por el Musée Saint-Raymond, Toulouse (Francia).

En la rotulación romana ya se aprecian variaciones en el ritmo de las inscripciones frente a situaciones precedentes, gracias al empleo de utensilios más precisos y a un entendimiento más pictórico por la tipografía.

tectónicos y espaciales, públicos y privados, políticos y sociales. Los Smithson decían que querían hacer libros como edificios, y aquí se pretende —si se me permite la licencia— hacer un tanto lo opuesto.

Comencé a pensar en este tema hace tiempo, y mi propio desarrollo profesional me ha aproximado más al papel que a la materia de la obra. A medida que iba avanzando y observaba ejemplos, me he ido convenciendo de la existencia de una relación inexplorada entre las cajas y los volúmenes, los tipos y las tipografías. Que no son un peaje molesto en la arquitectura se hace evidente al observar el efecto de las letras cuando realmente aportan significado y carácter al edificio. Tan solo es necesario, así, colocarse delante de las letras de Peter Behrens en el Reichstag, observar un arco romano o el friso del Panteón o de Santa Maria Novella, contemplar los espacios en blanco con los que Wright puntuó la página del Guggenheim, o mirar los rótulos en bajorrelieve de la Casa da Musica de Oporto para entender que no hemos perdido la costumbre de escribir nuestra memoria, todavía, en las paredes.

Objetivos y metodología

La creación de un ‘archivo’ visual de más de quinientos ejemplos de la historia reciente, desde los inicios del siglo xx hasta la actualidad —aunque con algunas excepciones necesarias—,⁶ ha sido esencial para fijar las pautas sobre qué casos se consideraban objeto de estudio y cuáles no. Tras una primera fase de trabajo de la investigación, de carácter eminentemente documental, reunir todo ese conjunto llevó a que, además de aportar una valiosa base de datos, se obtuviese un sistema propio de verificación para comprobar si cada proyecto registrado correspondía o no a una ‘tipografía construida’ en base a tres parámetros: a) si estaba o no integrada con la arquitectura (en el proceso de creación, diseño y construcción); b) si intervenía de manera explícita en el entendimiento del espacio arquitectónico; y c) si influía en la experiencia del usuario a través de la creación de efectos perceptivos o sensaciones. A pesar de su diversidad (origen geográfico, contexto sociopolítico, propósitos, rasgos estéticos, etcétera), el común denominador de todos los ejemplos considerados es el hecho de que la tipografía sea un recurso visual y expresivo propio de la arquitectura y que incida, como ya se ha señalado, en la comprensión, interpretación o percepción de ese lugar.

Este ‘archivo’ ha sido creado tras sumar a la labor coleccionista de la autora —que, en el último decenio, ha acumulado un buen número de manuales sobre el correcto uso, diseño y aplicación de la tipografía, con multitud de ejemplos de diversas épocas— otros tantos casos localizados directamente a través de la experiencia física, es decir, en viajes y visitas de arquitectura durante las últimas dos décadas. También se han incorporado de manera puntual obras específicas de autores concretos (arquitectos, diseñadores y artistas) que interesaban particularmente en este estudio por su relación con ambas disciplinas, a través de la consulta de las monografías correspondientes o de publicaciones periódicas especializadas.

En este sentido, elegir el siglo xx como periodo de estudio resulta apropiado para detectar los principales antecedentes, reunir un volumen suficiente de ejemplos —con la diversidad y expresividad requeridas— y disponer de información completamente accesible a la investigación. De hecho, aunque hubiera sido deseable manejar un marco temporal más breve, la comparación entre las distintas épocas ha resultado especialmente fructífera en términos visuales para deducir si tanto los principios de análisis (parte III) como los modelos teóricos (parte IV) respondían a una condición intemporal. Éste fue uno de los objetivos iniciales: que unos y otros fueran prácticamente extrapolables a cualquier momento y contexto, para que la tesis ofreciese un método abierto a cualquier proyecto y alumbrase con facilidad investigaciones futuras.

De manera particularmente significativa, a partir de los años 1960 —como se explica en el último apartado, dedicado a la ‘Definición del ámbito de estudio’— la tipografía incrementó su incidencia, respecto a las dos décadas precedentes, sobre el lenguaje visual de la arquitectura. Este hecho fue una consecuencia directa de la importancia que cobró el uso de los significados en el entendimiento y conceptualización de la arquitectura y del incremento de los efectos perceptivos que incorporaban la perspectiva y la persuasión. Esta tesis reivindica el reconocimiento de la tipografía junto al ritmo, la textura, la escala, el contraste, la luz, el color o incluso el sonido —por citar algunos de los capítulos a los que Steen Eiler Rasmussen dedica su libro *Om at opleve arkitektur (La Experiencia de la Arquitectura)*—⁷ como parte de los recursos expresivos propiamente arquitectónicos.

6. Cf. apdo. ‘Algunos antecedentes históricos de una práctica funcional integrada’.

7. Sólidos y cavidades, efectos de contraste, planos de color, escala y proporción, el ritmo, la textura, la luz natural, el color y el sonido son los conceptos a los que Eiler Steen Rasmussen dedica los capítulos de su libro *Om at opleve arkitektur*. Copenhague: G.E.C. Gads Forlag, 1957 (Versión en español: *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*, Barcelona: Reverté, 2006), que trata de cómo percibimos la arquitectura y el resto de las cosas que nos rodean a través de las sensaciones que experimentamos.

A partir de esta hipótesis, en la discusión de esta tesis debe demostrarse razonadamente si para la arquitectura se trata, en efecto, de una asignatura pendiente, ya que la tipografía nunca se ha incluido entre los elementos visuales que pueden enumerarse como ‘agentes’ reconocidos dentro del lenguaje o expresión gráfica arquitectónicos. De hecho, fuera de la bibliografía especializada, otro de los factores que justifican la existencia de esta tesis es la necesidad de reflexionar de manera específica sobre la interrelación entre estas dos disciplinas que coinciden en su propósito social y en su sobreexposición pública. Todavía hoy el tema puede considerarse prácticamente inédito; a excepción de algunos artículos o textos que se comentan a lo largo de esta investigación, el enfoque con el que aparece en los escritos de divulgación siempre se centra más en observaciones prácticas, dentro del campo del diseño industrial y gráfico, que en contenidos de arquitectura.

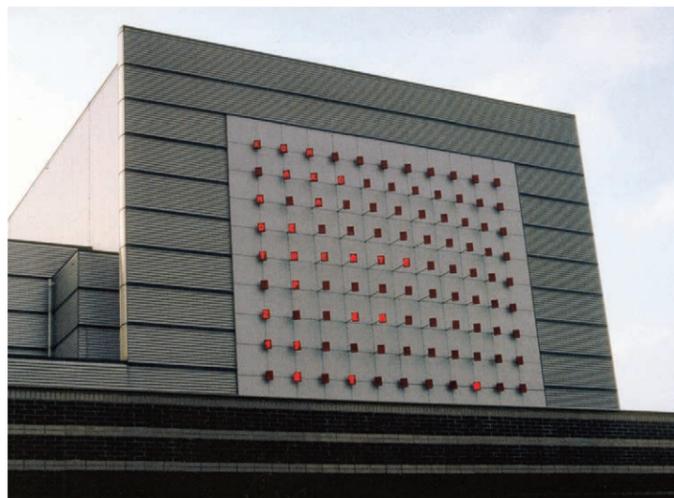
Como aclaración a los objetivos, quedan de lado todas aquellas cuestiones que corresponden a otras disciplinas que no sean la arquitectura o la tipografía. Esta tesis tampoco se ocupa de estudiar ni rotulación fuera de un ‘marco arquitectónico’ —como ya se ha señalado— ni señales direccionales (de carreteras) ni inscripciones nominativas como elementos aislados. El objetivo prioritario es desentrañar lo tipográfico como carácter o cualidad propios de la arquitectura, para lo que se requiere su entendimiento integrado y *tridimensional*, es decir, no en lo que corresponde a fisicidad sino su naturaleza, propósito y área de influencia. Por lo que, aún estando plenamente vinculada a la historia y la composición arquitectónicas, junto a la historia y la teoría del diseño gráfico, corresponde de manera más específico al ámbito disciplinar de los estudios sobre la cultural visual.

Finalmente, una aclaración a la metodología. Tanto el volumen y carácter cierto de los datos manejados —es decir, sin un origen hipotético—, necesario para reunir una masa crítica que permitiese evaluar, analizar y deducir, como la naturaleza documental de la información consultada, junto al tipo de análisis planteado, desarrollado en base a la definición de tres criterios de estudio (funcionales, simbólicos y persuasivos), justifican la importancia del método empleado, básicamente, de naturaleza empírica.

Bases de la investigación

La irrupción de libros y manuales dedicados al estudio de la historia y evolución de la tipografía es un fenómeno relativamente reciente en el mercado editorial español. Editoriales especializadas como Campgràfic, de reciente aparición en este siglo (2001), concentran prácticamente este fondo editorial. Hasta esa fecha, la producción en este campo se limitaba al mercado anglosajón. Fuera del ámbito especializado en diseño editorial, los títulos que existen abordan la disciplina mayoritariamente desde el diseño del entorno (*Environmental Design* o estrategias *wayfinding*) y casi siempre plantean la temática centrada en cuestiones técnicas y prácticas: en su mayoría, se reducen a consejos y ejemplos comentados sobre la buena elección o no de una tipografía, los usos adecuados o incorrectos y el propósito de su aplicación en un contexto concreto.

El tipógrafo alemán Otl Aicher, autor del sistema de pictogramas para los Juegos Olímpicos de Múnich (1972) y miembro fundador de la Hochschule für Gestaltung de Ulm, todavía hoy sigue siendo una referencia indiscutible para el estudio de la tipografía como uno de los elementos esenciales de la comunicación visual. Precisamente, en su libro *Typographie* aborda desde una posición completamente alejada del formalismo una sólida línea argumental, basada en su conocimiento



0.6
Jeffrey Shaw,
Architext, Stadttheater
Zoetermeer (Holanda),
1992.

La *tipografía* como signo. La pantalla es un sistema de información de 11 x 11 unidades tipo led, dispuestas en una estructura tipo damero para la proyección de letras y números. La intervención tipográfica, de carácter abstracto, dota a la fachada de una condición mediática, pero sobre todo informativa, con lo que su naturaleza es predominantemente funcional, aunque sea una instalación artística.

0.7
Douglas Gordon,
List of names, 1990.

La *tipografía* como símbolo. Esta aproximación a la tipografía refleja una constante a lo largo de toda la historia de la arquitectura: la condición simbólica de las acciones que conducen a la preservación de la memoria a través de la escritura de datos, personas o lugares en un soporte arquitectónico.

0.8
Mario Merz,
Fibonacci
Sequence, 2002.

La *tipografía* como imagen. La intervención en fachada mediante una serie de neones de dimensiones variables reflejan la secuencia matemática de Fibonacci sobre esta cornisa, que expresa únicamente la intención artística del autor. Este es uno de sus proyectos en los que plantea una reflexión acerca de las relaciones entre la materia y la energía y el potencial universal de la existencia.



experto y claridad expositiva, que verifican lo oportuno y lo necesario del tema de estudio propuesto en esta tesis:

El lenguaje actual está moldeado y acuñado por el periodismo. No sirve para conversar, sino para comunicarse; no pretende ser ingenioso, sino comprensible. Es el lenguaje de los escritores, no de los poetas. [...] Por supuesto, todavía existen muchas variedades del lenguaje vacías y huecas.

[...] Como resultado, también las artes gráficas y la cultura tipográfica están en un estado de confusión no confesada. Florece el formalismo, y el grandioso estilo que hace tiempo dejó atrás el lenguaje perdura en las representaciones visuales. Aspira a ser todo menos preciso, un derroche de estilo; no quiere ser claro, gusta de lo ampuloso y se esconde tras la representación.⁸

Esta defensa de la tipografía como hecho cultural y de su importancia dentro del campo de los estudios visuales se manifiesta continuamente a lo largo del texto; sobre todo, en los capítulos «El lenguaje antecede a la escritura» y la «Tipografía y la imagen del mundo» se suceden agudas reflexiones que desvelan el interés de Aicher por la legibilidad y la comunicación en lugar de por lo estético o lo artístico, sin menospreciar en ningún caso el cuidado, el rigor o la belleza que expresa una tipografía si su uso y planteamiento son acertados:

Es más difícil producir un texto legible que una estructura atractiva, un texto estético, un paisaje de letras o una obra de arte.

Este libro versa sobre esa dificultad. No es un libro sobre la tipografía como arte, sino sobre la tipografía como comunicación. Aunque quizá el verdadero arte consista en eliminar todas las dificultades que obstaculizan la tipografía inteligible, la tipografía como comunicación.⁹

Para saber si la tipografía contribuye realmente a la comunicación, Aicher defiende que hay que diferenciar entre la escritura que busca únicamente transmitir un contenido o aquella que se esfuerza en crear sistemas cuya organización depende también de unidades mayores (de las palabras a las frases y de los párrafos a los textos completos). Discrimina, por tanto, la inteligibilidad en aquellos usos gráficos en los que prevalece esa construcción estructural frente a aquellos que no parten del mismo propósito. También señala, como consecuencia, que si el carácter funcional prima sobre lo expresivo, la aproximación es esencialista y pragmática; mientras que si lo visual se torna en valor estético, sería retórica y formalista. Entendidas como extremos o polos casi opuestos, cabe una situación intermedia que, aportada por la autora de esta investigación, responde a la necesidad simbólica:

La tipografía como signo.
Estudio de su dimensión esencialista y pragmática.

La tipografía como símbolo.
Estudio de su dimensión semiótica y subliminal.

La tipografía como imagen.
Estudio de su dimensión retórica y formalista.

8. Aicher, pp. 2-3.

9. *Ibidem*, p. 3.

En este planteamiento de Aicher se basan, en consecuencia, las tres aproximaciones propuestas (pragmática, simbólica y formalista) que articulan las diferentes vías de

análisis del objeto de estudio: las tipografías construidas. Cabe además observar que, en el transcurso de la tesis, se descubrió que también otros textos confirmaban este mismo argumento. Tal y como desarrolla con mayor amplitud en el capítulo 1 «Más allá de la dimensión funcional»¹⁰, Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour defiende en su libro *Learning from Las Vegas*¹¹ una postura afín, en la que mencionan tres tipos de mensajes, que coinciden directamente con dos de las aproximaciones de Aicher: «Todas las ciudades comunican mensajes —funcionales, simbólicos y persuasivos— a la gente que se mueve por ellas [...]»¹².

Finalmente, estos tres focos de análisis (funcionales, simbólicos y de persuasión) fueron fijados como los principios de la investigación. Si el enfoque cobra aún mayor validez es por ser una fuente primaria de contenido específico para este estudio, al referirse al empleo de la rotulación en el entorno urbano. En cualquier caso, las tres vías nunca son excluyentes sino complementarias: en el caso de las tipografías ‘construidas’, lo funcional convive más frecuentemente con lo simbólico que con lo retórico, como lo retórico suele hacerlo indisolublemente con lo simbólico, aunque existen situaciones en las que las tres facetas actúan como vasos comunicantes y otras en las que una sola de las condiciones ejerce un claro predominio. En conclusión, tras la comparación de las dos fuentes, el sistema de análisis para las tipografías construidas queda definido por esta estructura:

Principios funcionales

Estudio de su dimensión esencialista y pragmática

Principios simbólicos

Estudio de su dimensión semiótica y subliminal

Principios de persuasión

Estudio de su dimensión retórica y formalista

Más allá de cualquiera de estas variables, en la elección entre una fuente tipográfica u otra o de una técnica constructiva o de una alternativa para su realización no existe diferencia real que afecte a lo que las palabras ‘dicen’ (transmiten) como signos lingüísticos. Únicamente su interacción con el contexto conlleva una transmisión ‘ampliada’; o a través de la historia y del marco sociocultural (lo simbólico) o mediante la percepción de sensaciones o efectos predominantemente visuales (la persuasión) que, de una u otra forma, afectan a la conducta del ser humano y a su interpretación de la realidad construida.

Estado de la cuestión

La historia de la arquitectura del siglo xx ofrece una relación constante, aunque no demasiado obvia ni frecuente, con realizaciones y proyectos en los que la tipografía aparece como recurso expresivo. Frente a los libros de teoría o los ensayos de investigación, su aparición es algo más usual en textos de naturaleza divulgativa. A partir de los años 1970 también su incremento en publicaciones periódicas ha sido notable. Sin embargo y como ya se ha comentado, aunque el estudio de las relaciones entre las dos disciplinas haya sido objeto de algunos escritos, las ocasiones han sido más bien escasas y casi siempre fueron planteadas desde un punto de vista meramente anecdótico o estrictamente funcional (forma, diseño y materialización): puede concluirse que, salvo raras excepciones, apenas se ha prestado atención a la tipografía como parte integral de la historia de la arquitectura en los libros y textos

10. Cf. parte I «El mensaje y la arquitectura de comunicación».

11. VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge: The MIT, 1972. Versión en español: *Aprendiendo de Las Vegas* (1978), Barcelona: Gustavo Gili, 2016. A partir de esta nota, los comentarios referidos a la edición en español corresponden en todos los casos a la última edición, revisada por Moisés Puente.

12. VENTURI, SCOTT BROWN, IZENOUR; p. 98.

13. GONZÁLEZ CAPITEL, Antón. *El alfabeto gráfico: su forma y su empleo como explicación de la arquitectura*. Transcripción inédita de una serie de clases magistrales. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1976.

14. GRAY, Nicolette. *Lettering on buildings*. Londres: Architectural Press / Nueva York: Reinhold, 1960.

15. BARTRAM, Alan. *Lettering on Architecture*. Londres: Lund Humphries, 1975.

16. KINNEIR, Jock. *Words and Buildings: the Art and Practice of Public Lettering*. Londres: Architectural Press, 1980.

17. Cf. cap. 4 «Principios funcionales».

especializados de carácter disciplinar. Tampoco existen apenas escritos que clarifiquen su incidencia en el proyecto de arquitectura ni manuales que establezcan un balance sobre su idoneidad o fracaso en el espacio físico, salvo un documento inédito de Antón G. Capitel (1976) titulado *El alfabeto gráfico: su forma y su empleo como explicación de la arquitectura*,¹³ que redactó como profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura. En realidad, el texto reunía la transcripción de unas clases que había impartido en colaboración entre las Cátedras de Elementos de Composición y de Dibujo Técnico. Como documento, además del conjunto de ejemplos comentados y de los apuntes que avalan los principios en los que se basa esta tesis, muestra tanto lo apropiado de un enfoque interdepartamental (entre el estudio del proyecto de arquitectura y los principios de su expresión y representación gráfica) como la necesidad de una narración intrínseca a la historia.

El resto de las publicaciones que a continuación se reseñan se han organizado según la estructura temática de la tesis, es decir, responden a las tres aproximaciones de análisis: funcional, simbólica y persuasiva. Además de la nutrida selección de ejemplos que aportan entre todas ellas a la base de datos visual, han sentado las bases generales de la investigación junto a otras lecturas transversales, como algunas de las historias de la arquitectura y del diseño consultadas. En todas ellas, la tipografía actúa como un agente ‘activo’ para la arquitectura de comunicación.

La comparación entre los argumentos de sus respectivos autores desvela, por una parte, las principales diferencias ideológicas entre las distintas posturas, como contribuye a afinar los criterios principales de cada vía de estudio. Además de describir las razones que justificaron su lectura y consulta, en las siguientes líneas se evalúa, precisamente, su valor o trascendencia para el desarrollo de esta tesis.

Principios funcionales

Cuando el empleo de letras, palabras o textos en el entorno realza, transforma o modifica el carácter de un lugar, aunque aparenten ser simples rótulos o señales, si no se limitan a un papel utilitario es porque contribuyen a cualificar la arquitectura y su contexto inmediato. Es decir, la naturaleza pragmática de estos principios subyace a su condición esencialista, por lo que la transmisión de ideas siempre va más allá de la mera indicación de un programa, denominación o cualquier otro propósito meramente funcional. Probablemente, la razón principal sea que la tipografía se entiende instintivamente como un medio que facilita información y que, por tanto, contribuye con facilidad a la interpretación de ese entorno, al igual que sucede al leer cualquier texto escrito en un libro o un medio digital.

Lettering on Buildings (1960) de Nicolette Gray,¹⁴ *Lettering on Architecture* (1973)¹⁵ de Alan Bartram y, especialmente, *Words and buildings. The Art and Practice of Architectural Graphics* (1980) de Jock Kinneir¹⁶ son los títulos que estudian con mayor amplitud la faceta práctica de la tipografía en relación con la arquitectura. Más próximos al manual que al libro científico, se enmarcan en torno a dos décadas de la II mitad del siglo xx: desde principios de los años 1960 hasta mediados de los 1980.

Nicolette Gray —a la que se dedica el apartado 4.1. «Las primeras voces: Eric Gill y Nicolette Gray», como reconocimiento a su aportación dentro de los principios funcionales—¹⁷ es de todos los autores la voz con mayor número de referencias en esta bibliografía. Su prolífica actividad como articulista, especialmente para publicaciones periódicas como *The Architectural Review*, la condujo a la publicación en el año 1960

del volumen *Lettering on Buildings*. (De todos los libros, probablemente éste haya sido el más consultado dentro de esta aproximación para alcanzar una reflexión de carácter crítico sobre los factores que más influyen y las razones que más contribuyen al hecho de que una tipografía sea o no una práctica arquitectónica, como se explica en el apartado 1.2 «La tipografía arquitectónica y su naturaleza tridimensional»).

Lettering on Architecture ofrece una visión retrospectiva, razonablemente completa, de cómo la tipografía ha sido usada tradicionalmente por la arquitectura. Desde Roma hasta el Movimiento Moderno, Bartram recorre las etapas más relevantes de la historia de la arquitectura en las que la tipografía ha tenido incidencia. El análisis, bastante detallado, explica cómo los estilos tipográficos y los arquitectónicos se han relacionado entre sí y en qué ha consistido su contribución conjunta a la construcción del patrimonio cultural de los distintos periodos. Para ello, Bartram disecciona en cada ejemplo el lenguaje empleado del carácter de la intervención y el contexto sociopolítico, además de referirse a las técnicas habituales para la realización física de las aplicaciones tipográficas. Con más de 300 ilustraciones, coleccionadas directamente por el autor a lo largo de numerosos viajes, si el volumen se limita, en parte, es porque sus ejemplos solo abarcan el ámbito geográfico de Italia e Inglaterra ya que, según justifica el propio Bartram dentro del libro, son los dos países cuya tradición tipográfica vinculada al patrimonio ha sido más rica y relevante. La principal aportación del libro a esta investigación es el contenido histórico, previo al siglo xx, que justifica la interrelación entre arquitectura y tipografía desde el inicio de las primeras civilizaciones.

El más reciente *Words and Buildings: the Art and Practice of Public Lettering*, de Kinneir, aunque también compila ejemplos de la Antigüedad clásica (arranca con las primeras inscripciones romanas), resulta más completo y didáctico que el de Bartram. Su interés es menos historicista, al estar más centrado en la evolución del fenómeno desde las primeras décadas del siglo xx hasta alcanzar los años 1980, marcados por la irrupción de los neones en las fachadas de las plazas y los espacios públicos más significativos de las principales metrópolis. Su formación como tipógrafo y su experiencia como diseñador, especializado en sistemas de señalización urbanos — como el que realizó para British Railways o para la red de hospitales nacionales—, avalan su conocimiento y explican su interés por la temática. A lo largo de las 190 páginas, el volumen plantea la interrelación entre la palabra y la arquitectura como un nuevo sistema que trasciende el diseño y se adentra en la comunicación, en parte como consecuencia de la importancia progresiva que la publicidad fue acaparando en el ámbito urbano de tránsito peatonal o rodado más intenso, dentro del marco temporal que aborda el estudio. Puede decirse que este es el primer libro —al menos, entre todos los incluidos en la bibliografía— que afronta con una mirada crítica el problema de la práctica tipográfica y lo hace con un enfoque útil para los arquitectos. Siempre desde su interpretación como elemento expresivo y signo, pero dentro de la visión global del entorno urbano, es decir, a escala ‘ciudad’.

Aunque su enfoque sea mucho más práctico y siempre priorice lo funcional, también Kinneir coincide con Aicher en su entendimiento de la tipografía como comunicación: su uso adecuado mitiga la confusión y el caos, puesto que su objetivo esencial es trasladar un mensaje eficaz a las personas. Entre los criterios que fija como imprescindibles, señala la expresividad, la legibilidad o la elección de la letra y el espaciado, aunque también aborda la idoneidad de su posición, su dimensión material y el método de fabricación. Profusamente ilustrado con ejemplos destacables, concluye con una suerte de epílogo (*The Next Chapter*) con el planteamiento que denomina «*Speaking Buildings*»: en realidad, un conjunto de propuestas híbridas entre la

arquitectura y el diseño de carácter innovador —al menos, en el momento de publicación del libro— que se sirven de soluciones tecnológicas, como mecanismos electrónicos o técnicas de iluminación novedosas, para transformar los edificios (generalmente, fachadas) a través de la tipografía en pantallas dinámicas, entendidas como soportes ‘vivos’ de comunicación e intercambio: «Todo lo que es necesario es disminuir la distancia frente a la idea de que la comunicación es en algunos casos igual de importante que el refugio».¹⁸

Estas primeras ideas han sido completadas en el cambio de siglo por otros estudios prácticos, como *Signs, lettering in the environment* (2003)¹⁹, de Phil Baines y Catherine Dixon, o *Wayshowing: a guide to Environmental Signage* (2005)²⁰, de Per Mollerup. Ambos manuales, también de clara vocación práctica, ofrecen una rica y diversa recopilación de ejemplos recientes (del actual siglo) que demuestran la vigencia de la tipografía entre los diferentes recursos visuales, así como su capacidad como elemento de identificación de lugares y espacios arquitectónicos. Entre ambos, el libro de Baines y Dixon ofrece la colección más interesante para esta investigación.

A medio camino entre el género didáctico y el de divulgación y de carácter eminentemente visual, *Signs* incluye más de trescientos ejemplos —ilustrados con unas setecientas fotografías a color, de diverso origen geográfico— que lo convierten en el estudio de campo más relevante. Sin duda, el hecho de que sus autores tomaran el relevo a Nicolette Gray como supervisores del Central Lettering Record (CLR) del St. Martins College²¹ explica su amplitud. A este hecho se suma que, entre todos los libros ya citados, es el único que incorpora una colección de casos singulares, es decir, incluye situaciones algo más extremas o transgresoras en la relación entre las dos disciplinas. Otra cuestión diferencial frente al volumen de Kinneir es que no se limita al estudio de las fachadas, sino que también abarca interiores y otros ámbitos de interés arquitectónico, como las carreteras o los espacios de tránsito. Baines y Dixon tampoco centran su argumentario en la función tipográfica o en su idoneidad física y material, sino que sus comentarios inciden en lo intencional, es decir, en el propósito del diseñador o arquitecto al incorporar letras a la propuesta. Este aspecto, que remite a la génesis tipográfica como parte de un proceso integrado con el proyecto arquitectónico, coincide con la definición del objeto de estudio de esta tesis:

«Este libro trata del acto de observar las letras que nos rodean en los espacios públicos; de ver todo aquello en lo que normalmente no nos fijamos: las señales direccionales de las carreteras junto a las que los vehículos pasan a toda velocidad; las inscripciones o nombres en edificios conocidos; incluso los caracteres impresos en los objetos más prosaicos de nuestro entorno físico, como las tapas de acceso a los servicios públicos (gas, teléfono, etc.). Es imposible asignar tal diversidad de materiales a una sola disciplina [...]. Este material tiene en común que contribuye al funcionamiento y, a un nivel más humano, al aspecto de nuestras ciudades y pueblos. Si la historia, la arquitectura y la planificación dan forma al rostro general de nuestro entorno, las señales y los rótulos constituyen el aspecto más destacado de la parte de los detalles».²²

En el caso del libro de Pep Mollerup, el estudio de los sistemas de signos *wayfinding* es el tema central, siempre entendidos desde su dimensión cognitiva como mecanismos de orientación espacial. Este concepto, recurrente entre los diseñadores, plantea soluciones al siguiente problema: encontrar el *camino* que desde un lugar vincule uno o más destinos, y quizá posibilitar el regreso al punto de partida. Búsqueda, decisión y desplazamiento son las claves esenciales, aunque también puede inducirse a través de mecanismos aferentes, sensoriales o motrices, en todo caso más abstractos. El enfoque, aunque bastante especializado, se extralimita del propósito de esta tesis; sin embargo,

18. Kinneir, p. 188.

19. BAINES, Phil; DIXON, Catherine. *Signs: Lettering in the Environment*. Londres: Laurence King/Harper-Collins, 2003. Versión en español: *Señales. Rotulación en el entorno*, Barcelona: Blume, 2004.

20. MOLLERUP, Per. *Wayshowing: a Guide to Environmental Signage. Principles & Practices*. Baden (Alemania): Lars Müller, 2005.

21. El Central Lettering Record es un archivo visual creado por Nicolette Gray en el St. Martins College, con miles de ejemplos de rotulación arquitectónica, que la autora compiló a través de sus investigaciones y escritos.

22. Baines, Dixon; p. 7.

no se descartan conexiones con las prácticas de escala más territorial o las de condición psicoambiental.²³

Finalmente, *Archigraphy – Lettering on Buildings* (2016), de Agnès Laube y Michael Widrig, publicado el pasado año por la editorial Birkhäuser,²⁴ es de todos los libros el más especializado en la temática que aborda este estudio, las tipografías construidas, y un título tan reciente que avala el interés actual de esta investigación. Aunque corresponde a un tipo de publicación más bien divulgativa, adquiere una profundidad algo mayor respecto a otras obras previamente comentadas, ya que se centra en el análisis de 24 ejemplos contemporáneos, realizados en casi todos los casos entre los años 2000 y 2015, aunque van precedidas de tres textos breves, no muy extensos, pero sí claros y bien enfocados en su argumentación.

Las cuatro situaciones excepcionales previas al cambio de siglo son el Best Anti-Sign Building de SITE (1978), el Parking Garage Santa Monica Place (1980) de Frank Gehry, el E, D, E, N Pavilion (para el Hotel Eden) de Herzog& de Meuron (1987) y las Galerías Lafayette en Berlín, de Jean Nouvel y Emmanuel Cattanni (1996). Probablemente, los justifica tanto la importancia mediática de los autores —dentro de la arquitectura contemporánea— como el hecho de que el diseño tipográfico lo acometiese, en cada caso, directamente el equipo de arquitectos. Es decir, son proyectos que reflejan una integración completa en todo su desarrollo, una condición esencial que delimita el objeto de estudio de esta tesis y que Laube y Widrig también subrayan:

La arquitectura no puede leerse como un libro. [...] La arquitectura se manifiesta como un todo, incluso si los elementos inevitablemente dominantes (entradas, torres, etcétera) dirigen nuestra captación visual. Percibimos la arquitectura como una totalidad multidimensional, conciliando permanentemente los elementos pequeños con la totalidad.²⁵

Desde luego, la elección de todos denota un conocimiento experto sobre el campo de estudio y un criterio especialmente afinado respecto a la obra arquitectónica, ya que reúne una doble condición: ser proyectos en sí mismos interesantes y ser, también, ejemplos particularmente relevantes de tipografías construidas dentro de una panorámica tan próxima. En este sentido, surge una distancia clara entre *Archigraphy* frente a otros manuales prácticos ya comentados, como por ejemplo *Señales* de Baines y Dixon: casi por vez primera, el contenido se posiciona del lado de la arquitectura sin que se menosprecie el interés sobre la propuesta de diseño, todo lo contrario. De hecho, la expresión *archigraphy* refuerza semánticamente la idea esencial de que este tipo de intervenciones «[...] reúne dos disciplinas, la arquitectura y el diseño gráfico»,²⁶ otro de los principios afines claramente defendidos por la autora de esta tesis.

Sin embargo, el libro se ha manejado de manera muy puntual al adquirirse tan solo unos meses antes del cierre final de la redacción de esta tesis, en abril de 2017, como consecuencia de la prelectura del documento (gracias a las notas del profesor Manuel de Prada). Quizá lo más destacable sea, además de contar con esa oportuna colección de 24 ejemplos —que, consecuentemente, pasaron a ser, en algunos casos, nuevas incorporaciones a la base de datos—, su contribución al plantear posturas afines a la línea de investigación desarrollada a lo largo de esta tesis. En primer lugar, *Archigraphy* avala los avances en cuanto a prioridades y focos: por ejemplo, la aparición excepcional del Anti-Sign Building de SITE (el ejemplo más antiguo) y su coincidencia con uno de los cuatro casos de estudio que componen la parte IV de esta tesis «Usos simbólicos y recientes» (obviamente, su elección por la autora fue bastante previa al conocimiento y salida al mercado de la publicación). También *Archigraphy* confirma otros aspectos

23. Mollerup, pp. 11, 27.

24. LAUBE, Agnès; WIDRIG, Michael. *Archigraphy – Lettering on Buildings*. Basilea: Birkhäuser, 2016.

25. Laube, Widrig; p. 41.

26. *Ibidem*, p. 4.

sobre el desarrollo de los contenidos, como que la revisión historiográfica incluida en el capítulo 3 «La tipografía como entidad arquitectónica», centrada en la primera mitad del siglo XX y redactada durante el último cuatrimestre del año 2015, no solo era pertinente sino completamente imprescindible. Laube y Widrig, por su parte, incorporan un ensayo que, aunque bastante breve, apunta al mismo marco de estudio y que coincide en bastantes de los ejemplos seleccionados:

«Learning from History» («Aprender de la Historia») traza el desarrollo de la arquigrafía a partir de 1900 y lo ilustra con muchos ejemplos. Siempre que sea posible, la arquitectura contemporánea debe significarse con una señalización igualmente contemporánea.

En definitiva, tal vez la aportación más valiosa de este volumen sea la demostración de que el campo teórico de las tipografías construidas existe, y no solo a los ojos de la autora de esta tesis, sino que su mejor conocimiento y análisis son una necesidad contemporánea, consecuencia del valor que el diseño integrado aporta a la arquitectura de comunicación.

Principios simbólicos

Robert Venturi y Denise Scott Brown nos hablan de la condición simbólica de la arquitectura en todos sus escritos. Junto a los celebrados *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966)²⁷ y *Learning from Las Vegas* (1977), también se incluye aquí, como otra de las fuentes primarias, el menos conocido *Architecture as Signs and Systems: for a mannerist time* (2004)²⁸, un manifiesto último de sus fundamentos teóricos apoyado en la visión retrospectiva de su propio trabajo. A partir de la reflexión crítica de estos tres libros, los autores ofrecen una línea de investigación coherente en el simbolismo que aborda la tipografía en su *modus operandi*.

«Los delicados jeroglíficos sobre un pilono egipcio, las inscripciones arquetípicas de un arquitrabe romano, las procesiones en mosaico de San Apolinar, los ubicuos tatuajes que cubren las capillas del Giotto, las jerarquías distribuidas en torno a los pórticos góticos, e incluso los frescos ilusionistas de las villas venecianas, contienen mensajes que trascienden su contribución ornamental al espacio arquitectónico».²⁹

Así es como los autores de *Learning from Las Vegas* manifestaron su crítica hacia el distanciamiento de la arquitectura moderna de la tradición iconológica. Su reacción más extrema se desató frente al Purismo que, en su opinión, limitaba la interpretación de la arquitectura únicamente a espacio y forma, al servicio de un programa y una estructura. Para Venturi y Scott Brown, esta idea implicaba la muerte interdisciplinar de la arquitectura; a lo largo del libro advierten en varias ocasiones que rehusar del simbolismo de la forma como expresión del contenido implica la desaparición de su significado.

En concreto, el análisis comparativo por contraste y contexto que los autores de *Learning from Las Vegas* exponen entre la Guild House, una obra de su propia factura, y Crawford Manor, de Paul Rudolph (ambas finalizadas en 1966), distingue de una manera didáctica aquellos usos tipográficos en los que la tipografía trabaja en una dimensión simbólica de los que no lo hacen. Frente a la Guild House, según el texto de Venturi, Scott Brown e Izenour, Crawford Manor niega la posibilidad de existencia de cualquier elemento de naturaleza ornamental. Mientras que en el primer caso se refieren a asociaciones explícitas, en el segundo queda implícita la forma. Este método

27. VENTURI, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Nueva York: Museum of Modern Art + Graham Foundation, 1966. Versión en español: *Complejidad y contradicción*, Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

28. VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise. *Architecture as Signs and Systems: for a Mannerist Time*. Cambridge (Mass.) / London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2004.

29. Venturi, Scott Brown, Izenour; p. 24.



0.9
SITE (arquitectura y tipografía),
Best Anti-Sign Building, Richmond
(Estados Unidos), 1978.

La fachada de este espacio comercial de la conocida firma de venta por catálogo norteamericana, aunque ya desaparecida, representa uno de los primeros usos tipográfico a gran escala de doble condición, simbólica y retórica, como se estudia con más detalle en el apartado específico que se dedica en el capítulo 7 a este caso de estudio.

0.10
Gehry Partners y Victor Gruen
Associates (arq.), Parking Garage
Santa Monica Place, Santa Mónica,
California (Estados Unidos), 1980;
Gehry Partners (diseño
tipográfico).

La rotulación cubre por completo la fachada, de 100 metros de ancho por 8 metros de alto. La tipografía, aplicada en mayúsculas, con una fuente de palo seco y negrita e itálica, fue realizada mediante pintura proyectada de color plateado sobre la cubierta de malla (tipo tela de gallinero) de la envolvente que envuelve esta pieza del gran espacio comercial.

0.11
Herzog & de Meuron (arquitectura
y diseño tipográfico), Eden
Pavilion, pabellón para el Hotel
Eden, Rheinfelden (Suiza), 1987.

Los cuatro pilares soportan una celosía de hormigón prefabricado que cubre este espacio protegido por un macizo de árboles en tranquilo rincón del jardín de este hotel. Cada soporte, a modo de folie, es una letra deformada de la palabra E-D-E-N que asume la máxima esbeltez posible y que ofrece una interpretación retórica y original de la denominación del propio hotel.

0.12
Jean Nouvel y Emmanuel Cattanni &
Associés (arquitectura y diseño
tipográfico), Galerías Lafayette,
Berlín (Alemania), 1996.

La envolvente del edificio comercial, una de las escasas soluciones de vidrio construidas en la década de 1990 en la capital parisina, ofrece una solución arquetípica de la «fachada anuncio», uno de los cuatro temas fundamentales que se abordan en este estudio. El sistema de rotulación integrada es una sofisticada solución lumínica de tipografía digital, incorporada a unas delgadas bandas que actúan como revestimiento metálico de los forjados del edificio.



resulta revelador para la investigación de las tipografías construidas. Por este motivo se incorpora —con la necesaria adaptación— a los «Principios simbólicos», que ocupan el capítulo 5 de esta tesis, y se emplea para analizar una ejemplo tipográfico en un aparcamiento (el High Cross Park) de la ciudad de Truro, diseñado por John Taylor en 1974, a través del que se demuestra el valor connotativo del texto en la fachada.

Esta comparativa también sirve, precisamente, para explicar al lector la diferencia esencial entre el significado denotativo y connotativo. Un tema con una importancia destacable, ya que viene a justificar la interpretación que los autores hacen de las obras de arquitectura en dos grandes tipos: «El pato es ese edificio especial que es un símbolo; el tinglado decorado es el refugio convencional que *aplica* símbolos». ³⁰ Los dos modelos también colaboran a una mejor comprensión de las ‘tipografías construidas’, puesto que, salvo ejemplos en los que la condición simbólica sea irrelevante, casi siempre pueden entenderse como *tinglados*.

Finalmente, *Architecture as Signs and Systems: for a mannerist time* incluye una revisión histórica —complementaria a la de Bartram en *Lettering on Architecture*— de las corrientes fundamentales para el entendimiento de la arquitectura como signo en la comunicación visual: desde los jeroglíficos, en relación a los templos y pilonos egipcios, a los mosaicos bizantinos o las fachadas del gótico francés, los autores enumeran hasta 14 referencias que inciden en esa idea de la tipografía como medio expresivo al que se suma su condición semiótica. ³¹

Principios de persuasión

Si la práctica arquitectónica contemporánea ignora *a priori* la tipografía como un recurso expresivo propio de la disciplina, el creciente interés desde el arte hacia la visualidad de las palabras como objetos artísticos se encuentra en pleno auge, tal y como muestran ferias como ARCO o Art Basel, por citar algunas de las más visitadas, desde su creación. La resonancia que pueden provocar las palabras, sobre todo a gran escala y en lugares públicos que concentren periódicamente multitudes, recupera una tradición que se ha manifestado a lo largo de toda la evolución del hombre, especialmente desde la Antigüedad clásica. ³²

Aunque resulte distante en el género, el atractivo volumen *Art and Text* ³³, con Aimee Selby al cargo de la edición, incide en el planteamiento de que el lenguaje escrito ha sido uno de los principales motores para la evolución de las artes visuales a lo largo del siglo xx. El libro documenta, a través del trabajo reciente de un buen elenco de artistas internacionales, la riqueza y complejidad en las relaciones de la obra de arte que se sirve del texto, y cómo expande su naturaleza para abordarlo como una práctica artística más. Aunque el volumen no haya revertido en la localización de ejemplos ni en un apoyo evidente a la argumentación central de la tesis, la observación de la producción artística como un foco de interés en el ámbito de la tipografía condujo a la realización del capítulo 2: «La tipografía como entidad pictórica», una breve revisión de la actividad en las artes durante las primeras décadas del siglo xx. Tras los ejercicios más tempranos de las vanguardias, precedidos por la poesía pictórica, y especialmente presentes en el futurismo tipográfico y en el *collage* cubista, se entiende la relevancia de aportaciones como las de René Magritte (*Ceci n'est pas une pipe*) o de Marcel Duchamp (desde la inscripción de los títulos de sus cuadros a su grafomanía al investir sus *ready-mades*), que se tratan con algo más de detalle en el apartado 2 «Futurismo, Dadaísmo y Suprematismo».

30. VENTURI, SCOTT BROWN, IZENOUR; *Aprendiendo de Las Vegas*, p. 116. Conviene señalar que la traducción más precisa de la palabra *shed* es ‘cobertizo’, con lo que ya es frecuente encontrar referencias en castellano al texto de Venturi, Scott Brown e Izenour que la emplean así en lugar de la antigua expresión ‘cobertizo decorado’, fruto de traducciones menos rigurosas.

31. VENTURI, SCOTT BROWN; *Architecture as Signs and Systems*, pág. 24.

32. KINNEIR, pp. 22 y 24.

33. BEECH, DAVE; HARRISON, CHARLES; HILL, WILL. *Art and Text*. Londres: Black Dog Publishing Limited, 2009.

Por su parte, autores como Ricard Huerta y Alberto Carrere ofrecen respectivamente en *Museo tipográfico urbano* (2008)³⁴ y *Retórica tipográfica* (2009)³⁵ dos valiosos ensayos desde su labor investigadora como docentes universitarios. Mientras que en el primero, la visión y el análisis de la tipografía se centra en el estudio de su dimensión formalista, el de Carrere lo hace en su naturaleza retórica. Para Huerta, cuando las letras quedan desprovistas de sus cualidades como unidades del lenguaje se comportan estrictamente como formas, que acumulan e intercambian información en un grado máximo por su morfología (aspecto). A otra escala, el autor defiende que la tipografía está íntimamente ligada al entendimiento de la ciudad como un ente vivo, con sus sucesos y consecuencias, como también a su capacidad de transformación o adaptabilidad (percepción dinámica). En ese sentido, Huerta considera el tiempo otro factor esencial para el entendimiento de lo tipográfico como un recurso activo y dinámico en la percepción del paisaje urbano a través del concepto de ‘cartografía’. Esta ciudad se acercaría más a la idea de *ciudad consumo* que a la de *ciudad educadora* o *ciudad museo*, una acepción muy contemporánea. Desde la década de 1990 este argumento se ha reforzado, al tiempo que la publicidad ha acaparado progresivamente un espacio mayor en los medios de comunicación, hasta convertir a la ciudad en un escenario extraordinariamente útil para la producción contemporánea. La ciudad puede ser considerada hoy un paisaje de letras, y los elementos tipográficos son claves para comprender los sucesivos y continuos procesos de cambio de su imagen. En cualquier caso, siendo una aproximación de interés, no corresponde a los objetivos prioritarios de la tesis, por lo que el ensayo no condujo a la adopción de ningún método o postura que pudiese aplicarse al análisis, línea argumental o discusión de la tesis.

Sin embargo, Alberto Carrere sí que ofrece en *Retórica tipográfica* una vía de aproximación a la persuasión especialmente significativa, que pudo aplicarse fácilmente al estudio de las tipografías construidas. Prácticamente, el sistema es una traslación de las modificaciones expresivas de la retórica clásica sistematizadas en tropos y figuras visuales. A nivel metodológico, la aproximación retórica resulta más sencilla que cualquiera de las otras vías que se incluyen en este capítulo, como la que aporta James Hogg en *Psicología y artes visuales*. En realidad, este libro es una antología de textos de varias voces expertas, desde Ernst H. Gombrich a Rudolf Arnheim, que expone diferentes métodos para abordar estudios de naturaleza psicológica y perceptiva sobre la visualidad de las artes. Aunque su traslación al campo de la tipografía sea directa, las conclusiones resultan menos esclarecedoras ya que, inevitablemente, se adentran en otras disciplinas que desbordan nuevamente los objetivos marcados en esta investigación.

Tras las lecturas de Huerta y Carrere, otra consideración destacable sobre la naturaleza formalista o persuasiva de las letras arquitectónicas es la importancia que, frente a los planteamiento exclusivamente funcionales, he desempeñado el carácter experimental. Esta tesis también aborda esa dificultad: detectar situaciones en las que las licencias sean legítimas, siempre que surjan bajo el propósito de superar las convenciones, para ofrecer así una manifestación expresiva en la que la tipografía sea fiel reflejo del pulso cultural de una civilización, es decir, de un lugar y de un tiempo concretos.

Estructura y ámbito de estudio

Lo primero y fundamental para la adecuada definición del marco de estudio era encontrar el concepto más preciso al que se refiere el tema de tesis. Desde el principio se detectó que, de manera consciente y según cada fuente consultada (autor y discusión), existía una disparidad de términos tan amplia que, aunque permitían

34. HUERTA, Ricard. *Museo tipográfico urbano: Paseando entre las letras de la ciudad*. Valencia: Universitat de València, 2008.

35. CARRERE, Alberto. *Retórica tipográfica*. Valencia: Editorial de la UPV (col. Cuadernos de Imagen y Reflexión), 2009.

hablar de cosas parecidas, implicaba matices y diferencias cualitativas que eran importantes evitar. Encontrar la expresión más afinada en su valor semántico era por tanto esencial. A este propósito, centrado en la búsqueda terminológica y su justificación final, se dedica la primera parte de la tesis «El mensaje y la arquitectura de comunicación» y, de manera más concreta, el apartado «La tipografía arquitectónica y su naturaleza tridimensional».

El contenido de la segunda parte «Una lectura transversal. Protagonistas y fuentes del siglo xx» incluye dos capítulos que encadenan dos revisiones secuenciadas. «La tipografía como entidad pictórica», el capítulo 2, aborda el impacto tipográfico en las artes, por lo que se centra prácticamente en la actividad de las vanguardias durante las tres primeras décadas del siglo xx en los principales focos centroeuropeos (Alemania, Italia, Holanda y Suiza), a los que se añade Rusia como situación particular. Tras la aproximación a las artes, el capítulo 3 «La tipografía como entidad arquitectónica» señala los antecedentes históricos más relevantes en la interrelación entre las dos disciplinas objeto de estudio: la tipografía y la arquitectura. Más allá de ser una constante y formar parte integral de toda la historia y evolución del hombre, la tentación de realizar un breve relato tipográfico a través de los distintos periodos (o corrientes) desde la Antigüedad quedó desde el inicio desechada por resultar inabarcable y, casi con seguridad, distanciarse de los objetivos centrales de esta investigación. Por esa razón, la revisión de este capítulo también se inició con el arranque del siglo xx, en paralelo a las vanguardias, pero se prolongó hasta alcanzar la década de 1950, el momento previo a los albores del posmodernismo, que ya corresponde al estudio de los siguientes capítulos. De pretensión analítica, la elección de los datos históricos manejados conduce a la detección de redes interdisciplinarias que ‘dibujan’ una *resultante* histórica no tan obvia como sería esperable: contactos entre autores, influencias geopolíticas, efectos del uso de las nuevas tecnologías y técnicas materiales o el impacto creciente de los medios de comunicación, junto a la difusión internacional de las publicaciones, especialmente revistas y manifiestos, configuraron a lo largo de esas cinco décadas un verdadero sistema de intercambio no solo ideológico, sino de información. El contexto geográfico de estudio se limita al ámbito occidental, con especial peso del foco anglosajón. De hecho, Estados Unidos ejerció un papel muy importante como país receptor de talento centroeuropeo: muchos artistas e intelectuales se vieron forzados al exilio como consecuencia de la actividad bélica de las dos Guerras Mundiales y la Revolución Soviética.

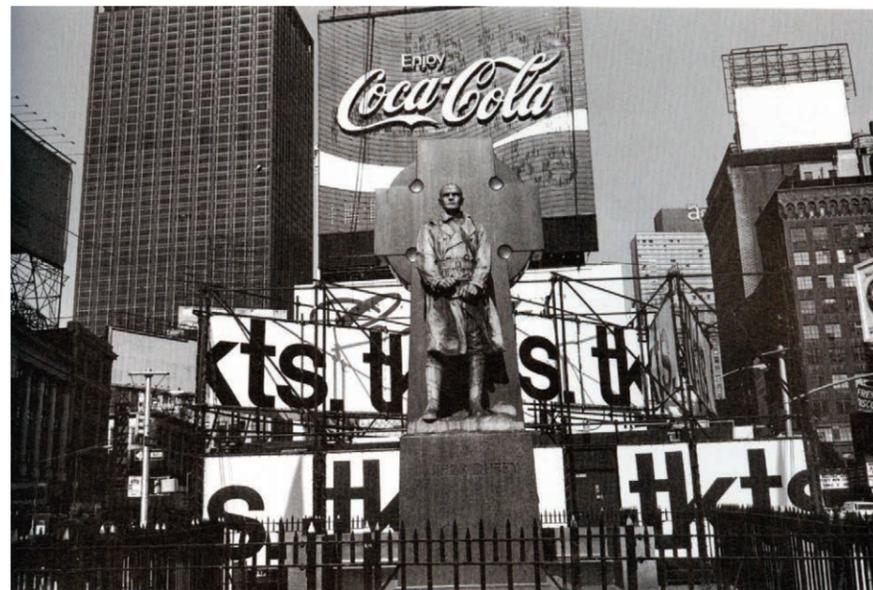
Los siguientes capítulos, 4, 5 y 6, que corresponden a la parte III «Principios para un análisis», aunque no delimitan un marco de estudio realmente específico, sí que se apoyan en su mayoría en aproximaciones de otros autores publicadas entre las décadas de 1960 y 1980, a excepción de algunas fuentes que, en realidad, se incluyen como antecedentes a esos principios. Como los criterios ser organizan en tres vías de análisis para su aplicación a casos prácticos, parecía oportuno elegir ejemplos contemporáneos, con lo que, sobre todo, se concentran en torno a 1980 y hasta el año 2005. Esta indicación no debe entenderse como excluyente, pues también se incluyen algunas realizaciones previas, sobre todo de la década de 1970, con la única condición de que se mantengan en uso, aunque hayan sufrido modificaciones o reformas.

El último capítulo es también la parte IV: «Usos simbólicos y retóricos desde 1960» enfoca un periodo concreto que, como señala el título, se inicia prácticamente en el punto de partida del capítulo 3 para alcanzar los años 1980. A diferencia de la parte anterior, esta vez el desarrollo no es teórico, sino eminentemente práctico: se eligen cuatro casos de estudio que se analizan como modelos temáticos. En realidad, estas dos décadas concentran una producción especialmente singular en arquitectura por la



0.13
La imagen de la ciudad consumo explosiona con el auge de la publicidad y la proliferación de los neones en las fachadas urbanas de las grandes metrópolis. Picadilly Circus, Londres, c. 1970.

0.14
La ciudad como un paisaje de letras. Nueva York, 1974. Fotografía: Lee Friedlander.



influencia que ejercieron corrientes como el simbolismo y el posmodernismo en el entorno de la comunicación visual, al empujar a las propuestas arquitectónicas hacia ejercicios visuales más experimentales y claramente rupturistas frente a los cánones modernos. William Curtis así lo señala en su libro *La arquitectura moderna desde 1900* en el que se refiere a las décadas de 1960 y 1970 como un claro punto de inflexión en el lenguaje visual de la disciplina, como consecuencia inmediata de la ‘muerte’ de la arquitectura moderna:

No se puede asignar una fecha concreta a la aparición de un estado de ánimo general, pero en algún momento alrededor de 1970 parece haberse producido un cambio sutil en el pensamiento arquitectónico. Paulatinamente, se fue concediendo un nuevo rango a la imagen arquitectónica y al papel del símbolo en la creación de las formas. Aunque la preocupación por el significado degeneró a menudo en una manipulación superficial de los signos y las referencias, también provocó reflexiones sobre el fundamento del lenguaje arquitectónico, y sobre el papel de los precedentes en el proyecto.³⁶

Finalmente, la bibliografía se presenta en dos apartados según el criterio que expone José Martínez de Sousa en el *Diccionario de ortografía técnica*,³⁷ quien anima a la distinción entre la bibliografía consultada (el conjunto de fuentes con el que se ha trabajado finalmente) y la bibliografía adicional (aquella recomendada para ampliar la materia de estudio y que podría servir de cara a futuras investigaciones). El criterio de citación bibliográfica se ha seguido según las pautas facilitadas por el director de esta tesis.

La visión panorámica del conjunto del siglo xx se obtiene así, de manera complementaria, tras la lectura de las cuatro partes de la tesis. En cada caso, se elige un tipo de aproximación y un ámbito de estudio específico y coherente a los objetivos parciales de cada capítulo. La búsqueda de una estructura de carácter transversal responde precisamente a razones sistémicas: los movimientos y corrientes establecidos hasta el momento en las historias de la cultura visual, el diseño y la arquitectura permiten alcanzar mediante esta construcción del relato una nueva lectura interdisciplinar más rica y completa, basadas en relaciones de contigüidad tipográficas. De su carácter homólogo se esperan obtener las conclusiones finales de la tesis, partiendo de la impresión que, en la multiplicidad, riqueza, variedad y disparidad de relaciones entre la escritura y el espacio arquitectónico subyacen pretensiones comunes entre su concepción y resultado.

36. CURTIS, William J. R. *Modern Architecture since 1900*. Oxford: Phaidon, 1982. Versión en español: *La arquitectura moderna desde 1900*, 3.ª ed., Honk Kong: Phaidon, 2006, p. 589

37. MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Diccionario de ortografía técnica. Normas de metodología y presentación de trabajos científicos, bibliológicos y tipográficos*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez / Ediciones Pirámide, 1987.

PARTE I

EL MENSAJE Y LA ARQUITECTURA DE COMUNICACIÓN

OBJETO, COMPOSICIÓN Y SISTEMA

Capítulo 1

Más allá de la dimensión funcional

- 1.1. Algunos antecedentes de una práctica funcional integrada
- 1.2. La tipografía arquitectónica y su naturaleza tridimensional
- 1.3. Acciones tipográficas para una arquitectura de comunicación

La incorporación de la rotulación dentro de la estructura compositiva arquitectónica¹ de un edificio es una práctica que cuenta con una extensa e ilustre historia. Sin embargo, esta tradición de la rotulación concebida al inicio de un diseño como una parte intrínseca e integral de la arquitectura parece, a pesar de su relevancia en la estética contemporánea, haberse diluido casi por completo.²

Alan BARTRAM

Capítulo 1 Más allá de la dimensión funcional

¿Por qué contribuye la tipografía a la experiencia física del espacio? ¿Cómo responde a las circunstancias específicas de un determinado marco sociocultural? ¿Y a las exigencias del entorno? ¿Cómo se calibra si su resultado en entornos contruidos es o no eficaz? ¿Son más importantes los aspectos funcionales o su capacidad persuasiva? ¿Qué importancia desempeña en la imagen de la ciudad? ¿Cuándo se le otorga un entendimiento como medio? ¿Y como mensaje? En definitiva, ¿contribuye en su buen uso a una comprensión más completa e integral de la utilidad o significación de la propia arquitectura?

La posibilidad de articular un conjunto de principios que subrayen la idoneidad y los propósitos esenciales de cualquier intervención tipográfica integrada, en soportes de naturaleza arquitectónica, resulta compleja, dada la diversidad de casos, contextos y situaciones que amparan los razonamientos. Por una parte y como ya se ha comentado,³ se trata de una tarea prácticamente inédita en lo que se refiere a las investigaciones y estudios existentes hasta el momento. Al menos, los manuales de carácter crítico o historiográfico publicados a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, que han planteado análisis y revisiones sobre modelos de arquitectura, se encuentran mucho más centrados en cuestiones tectónicas y compositivas relacionadas con la forma y el espacio, o en reflexiones de naturaleza estética sobre la expresividad o el carácter. Por otra, los libros más especializados a excepción del ya comentado *Archigraphy* se han limitado casi en exclusiva a la observación de la naturaleza funcional del texto en entornos contruidos.⁴ Este hecho seguramente haya limitado el que, hasta la fecha, no se hayan alcanzado conclusiones más certeras en el ámbito de la comunicación visual; la ampliación de ese campo requiere, por tanto, abrir el ámbito de estudio fuera de la práctica convencional. De ahí que el principal esfuerzo de este capítulo se centre en revisar la naturaleza de los principios fundamentales de las tipografías contruidas y en detectar (o establecer) métodos oportunos para su estudio y valoración: se trata de ahondar en el entendimiento de la tipografía como parte integral del hecho contruido y, más allá, de la propia realidad.

1. (N. del T.) El término *architectural pattern* se ha traducido aquí como *estructura compositiva arquitectónica*.

2. BARTRAM, Alan. *Lettering on Architecture*. Londres: Lund Humphries, 1975; p. 7.

3. Cp. 'Estado de la cuestión', en la parte introductoria.

4. *Ibidem*.

Entre las estructuras de análisis preexistentes que han sido revisadas durante el transcurso de esta investigación, ya se ha señalado la aportación de Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour en *Learning from Las Vegas* (1972) como una de las más clarificadoras y afines a los objetivos señalados. Su alusión a la naturaleza del mensaje entendido como un *modo* de comunicación se refiere, por una parte, a la condición urbana de la arquitectura y, por otra, a su especial fijación por los rótulos⁵ como un medio de ‘construcción’ ambiental⁶:

Todas las ciudades comunican mensajes —funcionales, simbólicos y persuasivos— a la gente que se mueve por ellas. [...] En el Strip existen tres tipos de mensajes: domina el *heráldico*, los letreros (fig. 1); el *fisionómico*, los mensajes emitidos por las fachadas de los edificios [...]; y el *posicional*, las gasolineras en las esquinas de las manzanas, el casino frente al hotel y el aparcamiento ceremonial con aparcacoches frente al casino.⁷

Aunque este libro se comenta con profundidad más adelante, en el capítulo dedicado a la aproximación simbólica⁸, si interesa aquí, entre otras cuestiones, es por lo que los autores de *Learning from Las Vegas* señalan en la cita previa. La importancia que otorgan al significado y la persuasión en arquitectura conduce a una interpretación ampliada del tema de estudio: más allá de cuestiones de carácter estrictamente utilitario, las *tipografías integradas* son un hecho arquitectónico de base intencional. Además, Venturi y Scott Brown reflexionan sobre la ‘arquitectura de comunicación’ entendida como un sistema, constituido por: a) el objeto arquitectónico, del que forma parte lo tipográfico; b) el mensaje, entendido como una experiencia (a escala urbana o como *pieza* construida); y c) la *afección*⁹ perceptiva, desde un punto de vista más emocional para el usuario. Es decir, su interés se centra en explorar cómo interactúa el mensaje entre ese medio (construido) y las personas (que lo transitan) a través de la arquitectura, siempre entendida como soporte y no como fin en sí misma. Se trata, por tanto, de una idea extrapolable a esta investigación, siempre y cuando la *forma* visual del mensaje sea tipográfica. Como también lo es la triple condición señalada, justo al inicio de la cita «Todas las ciudades comunican mensajes —funcionales, simbólicos y persuasivos— a la gente que se mueve por ellas [...]»,¹⁰ para el análisis a través de principios. Estas tres aproximaciones también responden de manera coherente a un mejor entendimiento de los ejemplos históricos que se comentan en el siguiente capítulo dentro de la temática de estudio.¹¹ De ahí que se adopten como estructura de análisis definitiva para este estudio los «principios funcionales», «principios simbólicos» y «principios persuasivos».

Entre los aspectos propedeúticos, conviene precisar algunas de las ideas previamente esbozadas en la introducción y los objetivos. En primer lugar, que el concepto de estas tesis en torno a la idea de *tipografías construidas* se centra exclusivamente en aquellos ejercicios o planteamientos (en el caso de proyectos no realizados) en los que existe una vocación integradora entre ambas disciplinas y un tratamiento de la espacialidad como entorno. En otras palabras, para referirse al uso tipográfico como un recurso propiamente arquitectónico se requiere de una condición imprescindible: que su naturaleza sea *tridimensional*. Otro factor a tener en cuenta es que la determinación de estos criterios, como el planteamiento general de esta tesis, se aborda siempre desde aspectos macrotipográficos. Es decir, aunque la tipografía sea una disciplina que se ocupa del diseño específico de cada carácter o glifo¹² que compone un alfabeto y de su manejo completo como sistema, desde una doble condición creativa y técnica,

5. (N. del T.) La palabra *rótulos* se emplea aquí como traducción alternativa a la más frecuente *letreros* del término inglés *lettering*, que es el empleado en la versión española (Puente editores, 2016) de *Learning from Las Vegas*.

6. El concepto de construcción ‘ambiental’ del entorno se refiere a la disciplina denominada en el ámbito anglosajón *Environmental Design*.

7. Venturi, Scott Brown, Izenour, p. 98.

8. Cf. cap. 5 «Principios simbólicos».

9. Se emplea aquí el término ‘afección’ como la «impresión sobre el usuario» que, al percibir una tipografía arquitectónica en un determinado contexto, «causa una determinada alteración» en la interpretación de dicho entorno.

10. Venturi, Scott Brown, Izenour, p. 98.

11. Cf. cap. 3 «La tipografía como entidad arquitectónica».

12. En lingüística, un glifo corresponde a una palabra o una sílaba.

13. Gray, p. 59.

también engloba su tratamiento y disposición como elemento dentro un conjunto de un ámbito de orden superior. Dentro de esta faceta, que podría denominarse *composición tipográfica*, lo importante serían las relaciones que se construyen entre arquitectura y tipografía, cuya expresividad queda facultada por conceptos interdisciplinarios de cierta abstracción, como son el ritmo, la retícula y la modulación (mallas y patrones), o el carácter, el peso o la compacidad que también sirven al estudio, interpretación y análisis de otras disciplinas artísticas, como la música o la danza. Precisamente, Nicolette Gray aclara algunos aspectos sobre esta vinculación entre tipografía y arquitectura en su libro *Lettering on Buildings*:

Hay otras similitudes entre estas dos artes que deberían tenerse en cuenta. Ambas son ‘abstractas’ (no representativas), y en ambas hay una base incuestionable de geometría [...]. Algo que siempre hemos considerado como la base de cualquier teoría clásica de rotulación¹³.

Estas bases contribuyen a reforzar la hipótesis de partida en lo referido específicamente a la elección del marco disciplinar: para acometer un análisis o abordar una propuesta desde la idoneidad de una intervención tipográfica integrada, dicha aproximación debe plantearse a partir de la composición arquitectónica siempre que el elemento contribuya a la arquitectura de la comunicación, es decir, su propósito y naturaleza avalan que la disciplina de estudio sea propiamente la arquitectura.

1.1. Algunos antecedentes de una práctica funcional integrada

En la cita que encabeza este capítulo, Alan Bartram se refiere a las tipografías construidas como una práctica integrada «que cuenta con una extensa e ilustre historia».¹⁴ Por su parte, Nicolette Gray reconoce que el empleo que se hace de la tipografía dentro de esta tradición corresponde a «un diseño esencialmente formal, y en particular que la concepción de ese diseño [vinculado] al ámbito exterior ha conducido a los ejemplos arquitectónicos».¹⁵

Estos dos investigadores británicos, autores respectivamente de los ya citados *Lettering on buildings* (1960) y *Lettering on architecture* (1975), son los que han realizado un estudio histórico más detallado sobre la evolución del uso de la letra integrada en la arquitectura a lo largo de los distintos periodos. Aunque, como ya se ha señalado, el marco de estudio de la tesis se centra en el siglo XX, es de interés reseñar en qué etapas históricas se han producido los cambios más significativos que ha experimentado esta práctica interdisciplinar a través de una revisión análisis de textos en paralelo.

Ambos coinciden en señalar con firmeza la contribución romana como el primer antecedente. Según defiende Gray, el origen de la interrelación entre las dos disciplinas deriva «del sentido intuitivo del rotulista basado en las formas geométricas de la arquitectura y las letras, de la estabilidad, firmeza y objetividad de tal base, y de ambas como símbolo de Roma.»¹⁶ Por su parte, Bartram —quien se refiere al establecimiento de los fundamentos de la escritura como el principal medio promotor del conocimiento y la cultura del hombre— defiende que, aunque existieron civilizaciones precedentes, «los romanos fueron los primeros



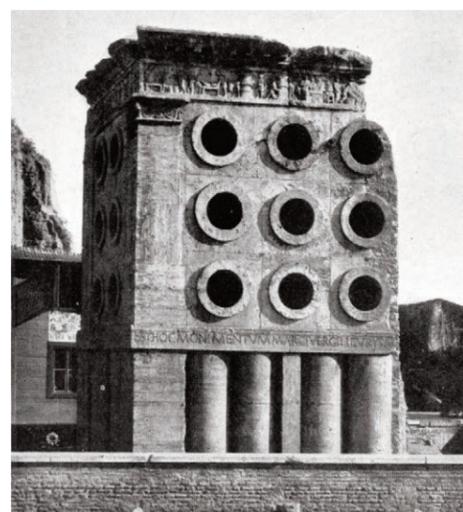
1.1. Mensajes en arcos monumentales
Arco de Septimio Severo, Foro Romano, Roma (Italia), 203 d. C. (s. III d. C.).



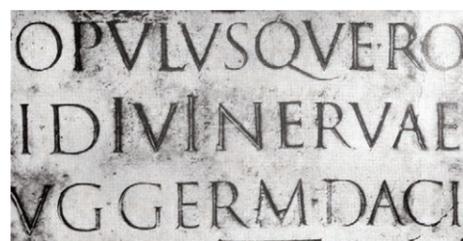
1.2. Sistemas compositivos abstractos.
Estela funeraria del cenotafio de M(arcus) Caelius, Vetera, Xanten (Alemania), 9 d. C. (s. I d. C.).



1.3. Elementos a modo de frisos.
Tumba de Eurisaco, también conocida como Tumba del Panadero o tumba de Marco Virgilio Eurysaces, Roma (Italia), 30 a. C. (siglo I d. C.).



1.4. Variaciones de la estructura formal.
Detalle de la inscripción de la columna de Trajano, Roma (Italia), 113 (siglo II d. C.).



1.5. Estructura compositiva dinámica.
Iglesia de S. Giovanni in Monte, Bolonia (Italia), c. 800.

en usar los letreros¹⁷ de una forma verdaderamente arquitectónica.¹⁸ Con esta afirmación, el autor de *Lettering in Architecture* se refiere a que, aunque Grecia introdujo el empleo formal de la escritura de una manera muy próxima a nuestros usos contemporáneos —incorporando, por ejemplo, las mayúsculas—, se limitó a usarla con fines representativos. Sin embargo, lo trascendente frente al caso griego es que «Roma glorificó sus reglas».¹⁹ La ambición territorial del Imperio incrementó exponencialmente la importancia de la escritura al entenderla como un instrumento, hasta convertirla en un elemento imprescindible. El registro físico de los mensajes en los hitos arquitectónicos más representativos de sus ciudades era parte integral del conjunto de acciones propagandísticas que requería su política expansiva: así fue como los manifiestos, leyes y comunicados pasaron en muchos casos del soporte en papiro a ocupar las fachadas de puertas, monumentos y otros tipos de edificios [1.1]; a menudo, la arquitectura era considerada como un mero marco para la inscripción, como sucede en los arcos monumentales. De ahí que, entre los principales estudios que reflejan el origen de esos primeros usos *arquitectónicos*, Roma siempre se haya considerado uno de los periodos más fructíferos dentro de la historia de la civilización occidental. Más allá de expandir las posibilidades del medio escrito en sus fines y expresión para explorar su capacidad de comunicación con el pueblo, los romanos también desarrollaron nuevas técnicas constructivas que ampliaron progresivamente las posibilidades de materialización física de estos ejercicios tipográficos integrados. El resto de consideraciones sobre este periodo deben focalizarse en sus principios. Éstos reunieron de manera ejemplar necesidades básicas y objetivos estratégicos a través, precisamente, de una naturaleza mixta basada en la aplicación de criterios funcionales y simbólicos: conmemorar, celebrar y manifestar se sumaron a la acción de identificar, señalar y orientar. Sobre este aspecto, merece la pena incorporar la clasificación sobre usos arquitectónicos que dedica a este periodo Nicolette Gray —incluida en un anexo ilustrado— al final de su libro *Lettering on Buildings*, para la que se sirve de un nutrido e interesante conjunto de ejemplos: a) inscritas en una estructura compositiva abstracta (cenotafio de M. Caelius); b) tratadas como frisos (tumba de Eurisaces, de Porta Maggiore); c) variaciones de la estructura formal (columna de Trajano); y d) como elementos de una estructura compositiva dinámica (iglesia de S. Giovanni in Monte, en Bologna) [1.2, 1.3, 1.4, 1.5].²⁰ Este análisis de Gray, además de resultar ilustrativo para el estudio de los aspectos tipotectónicos,²¹ también conduce a lo que podría considerarse como los antecedentes primigenios de los arquetipos teóricos a los que se llega en el capítulo 7 «Arquetipos y casos de estudio».

Aunque «Entre la caída del Imperio Romano y el Renacimiento, la rotulación²² fue poco usada de manera *arquitectónica*», como señala Bartram, tras la decadencia de Roma la escritura comenzó a aparecer con una mayor frecuencia en los interiores como recurso adicional a las obras de acondicionamiento y renovación de la arquitectura.²³ Esta apreciación no contradice en absoluto la aproximación de Gray; cuando defiende «[...] que la concepción de ese diseño [la rotulación] en el ámbito exterior ha conducido a los ejemplos arquitectónicos»²⁴ no se refiere a un ámbito de exclusividad. Todo lo contrario, lo que la investigadora señala es que la trascendencia de la práctica tipográfica en la comunicación urbana —casi siempre de naturaleza política— se fraguó al exterior, es decir, en las calles, y que fueron esas circunstancias las que a su vez determinaron que la arquitectura acabase tomando un mayor protagonismo como soporte. La evolución hacia el interior también demuestra una variable intencional que tiene que ver con la audiencia y el mensaje: cuanto la tipografía comunica al interior ni se dirige al pueblo ni se sirve de mensajes propagandísticos, sino que elige un ámbito de la privacidad en el que

17. (N. del T.) El término *lettering* se ha traducido aquí como *letreros*.

18. Bartram, p. 8.

19. Bartram, p. 7.

20. Gray, pp. 97-105.

21. Cf. apdo. '4.3. Sobre integración: una clasificación tipotectónica'.

22. (N. del T.) El término *lettering* se ha traducido aquí como *rotulación*.

23. Bartram, p. 8.

24. Gray, p. 62.



1.6.
Luciano Laurana y
Francesco del Giorgio
(tipografía), Palazzo
Ducale de Urbino (Italia),
1475.

25. (N. del T.) El término *lettering* se ha traducido aquí como *la idea de letra arquitectónica*.

26. *Ibidem*, p. 87.

27. (N. del T.) El término *lettering* se ha traducido aquí como *letras*.

28. Bartram, p. 9.

29. El tema de la escala se aborda con mayor detalle en los apartados 'El efecto gigantográfico' y 'El uso de la escala monumental', dentro de los capítulos 4 y 5, dedicados a los «Principios funcionales» y a los «Principios simbólicos», respectivamente.

acomete otras acciones, relacionadas con la promoción de la cultura, la educación o la memoria. Asimismo, este hecho se relaciona directamente con dos cuestiones: en primer lugar, al igual que en Roma, que la incorporación de nuevas técnicas entre los procedimientos constructivos habituales, como el empleo de frescos, mosaicos, bajo relieves u otros motivos aplicados en los paramentos interiores, permitiesen la perfecta integración de fragmentos escritos como parte del 'material' constructivo; por otra parte, la reivindicación del gusto entendido desde la dimensión estética, como factor esencial del diseño, y de la tipografía como un recurso ornamental de la arquitectura. Ambos argumentos se adelanta, en parte, a la cultura modernista del s. XIX.

El Renacimiento reforzó aún más, si cabe, esa condición artística sobre el empleo de las tipografías *construidas*: desde una dimensión sociocultural, el hombre avalaba su progreso en el interés por lo erudito y en la teoría e idealización de la Antigüedad clásica. Gray se reafirma en que los ideales humanísticos incidieron en el desarrollo de nuevos planteamientos compositivos para los que la arquitectura, como sucedió en Roma, era entendida como un gran soporte público a escala urbana, mientras que la tipografía recobró protagonismo de manera progresiva a la importancia del mensaje que comunicaba [1.6].

[La idea de letra arquitectónica]²⁵ todavía no cuenta con un reconocimiento, lugar o tratamiento en la tradición vernácula de la arquitectura moderna —aunque lo tuvo, por supuesto, en el diseño mucho más uniforme de los edificios clásicos—. Allí su lugar era el arquitrabe, debajo del frontón. El Renacimiento añadió la práctica de incluir inscripciones sobre las columnatas de los patios, como en el Palazzo Ducale en Urbino. ¿Cuáles son, o cuáles deberían ser, sus homólogos modernos?²⁶

La pregunta de Gray no solo revela cómo los usos más tradicionales de la tipografía arquitectónica son extrapolables a la escena contemporánea; sino que evita limitar el relato a una lectura historiográfica basada en el *estilo*, para centrarse en el porqué de esos usos y en el análisis de la evolución de los *elementos* —desde el periodo clásico hasta la modernidad— a partir de las bases de la composición arquitectónica. Aunque coherente con esta línea argumental de Gray, Bartram se posiciona en otro frente, al insistir en la idea de tipografías construidas como un testigo público de la trascendencia de la política y la religión en la sociedad a través de la arquitectura:

En los tiempos romanos, las letras²⁷ eran usadas de manera conmemorativa en los monumentos del estado. Era considerada como parte integral e intrínseca del edificio; a menudo el edificio era solo un marco para la inscripción, como sucedía en los arcos monumentales. El Renacimiento italiano usó la rotulación porque los romanos lo hicieron; pero también para glorificar a Dios, al Papa, o a cualquiera que promoviese el edificio.²⁸

Más allá de un empleo de la escala monumental,²⁹ el Renacimiento puede considerarse un periodo especialmente fructífero porque aglutinó un buen número de actuaciones reseñables. Leon Battista Alberti, en el Templo de Malatesta, Andrea Bregno y Bramante, en el Palazzo della Cancelleria, o Andrea Mantegna, en el fresco de la Chiesa degli Eremitani en Padua, por citar algunos ejemplos, superaron a sus precedentes romanos al replantearse la integración de la letra en sus arquitecturas de manera casi vanguardista, desde una lectura actual: tanto el uso extensivo del párrafo como la recuperación de los trazados platónicos en el diseño tipográfico, entendidos prácticamente como principios racionalistas, no



1.7.
Leon Battista Alberti,
Templo de Malatesta,
Rimini (Italia), 1450.



1.8.
Andrea Bregno y Donato
Bramante, Palacio de la
Cancillería, Roma (Italia),
1511.



1.9.
Andrea Mantegna, fresco
de la Chiesa degli
Eremitani, Padua (Italia),
1459.



dejan de adelantarse a algunos de los criterios propios de la revolución tipográfica de inicios del siglo xx, que se comentan en el siguiente capítulo [1.7, 1.8, 1.9].³⁰ En todos ellos la base compositiva de la arquitectura constituye el punto de partida de la concepción tipográfica, basada en el orden, las proporciones y las geometrías propias del clasicismo; pero, además se caracterizan porque siempre fueron concebidas desde una concepción tridimensional, es decir, a partir de su entendimiento en relación con el espacio y desde aspectos constructivos. Aunque la repercusión de estos trabajos tipográficos fue menor a la de otras épocas, ya que el diseño estuvo sujeto a una gran diversidad, el conjunto revela una nueva lectura de la tipografía a través de la arquitectura como la expresión de un mensaje.

En palabras de Bartram, «Esta recuperada tradición no sólo fue continuada por los arquitectos renacentistas por todas partes, sino también por los arquitectos barrocos y los neoclásicos tardíos»,³¹ quienes incrementaron progresivamente su uso. Más allá de ocupar los hitos arquitectónicos más representativos, la aparición de aplicaciones tipográficas comenzó a ser frecuente en pequeñas edificaciones para transformarlas en espacios algo más memorables y mejor concebidos. Este paso de la grandilocuencia romana, basada en la monumentalidad y la reivindicación del poder, al clasicismo renacentista, mucho más centrado en el humanismo, la armonía y en otros principios de naturaleza estética, subrayan a Italia como un foco prioritario de la evolución de la temática. En paralelo, «el uso inglés fue diferente, mucho más generalizado, y empleado con gran elocuencia en edificios modestos». ³² De hecho, aunque los primeros episodios singulares en entornos construidos remiten en Inglaterra a la época medieval, tal y como explica el autor de *Lettering on architecture*, apenas tuvieron trascendencia alguna durante la etapa renacentista; se trataba de aplicaciones de interés pero aisladas, es decir, sin pretensión real en su comprensión integrada con el marco arquitectónico.

El progreso hacia el disfrute del palladianismo lo interrumpió la manifestación inglesa del Barroco; una vertiente en la que los letreros³³ desempeñaron una pequeña faceta. Pero en las épocas de Regencia y en la primera etapa victoriana, los textos³⁴ se usaron de todas las maneras y formas posibles, y en todo tipo de edificios y ámbitos, grandes y pequeños.³⁵

Esta aproximación, por así decirlo, mucho más popular, demuestra que la práctica de las tipografías arquitectónicas en el contexto anglosajón resultó ser durante los siglos xviii y xix —en paralelo con el final de la Edad Moderna y la consolidación de la Edad Contemporánea en el ámbito occidental— un episodio de particular interés. Sin embargo, en el resto de países apenas surgieron cambios notables hasta prácticamente la llegada del siglo xx. Aunque las causas de este fenómeno tan particular —como señalan los expertos—³⁶ son hasta hoy desconocidas, entre las circunstancias más obvias puede afirmarse que Inglaterra miraba a Italia como referencia en cuanto a la fortaleza y evolución alcanzados el sector industrial. Por otra parte, las bases culturales remiten a la identidad *british* como seña de refinamiento, discreción y buen gusto, siempre alejada de amaneramientos y excesos innecesarios, y a la reivindicación del hábito (lo cotidiano) como un factor relevante en el uso de los espacios, junto al interés por la industria.

En Inglaterra, con el inicios del siglo xix surgió una explosión de creatividad en diseño tipográfico: los tipos impresos fueron reinventados con la negrita más gruesa hasta el momento para satisfacer la necesidad de ser más grandes, más fuertes, modelos que despertasen una atención creciente, adecuados para su uso en la etapa más comercial de la Revolución Industrial.³⁷

30. Cf. cap. 2

31. Bartram, p. 8.

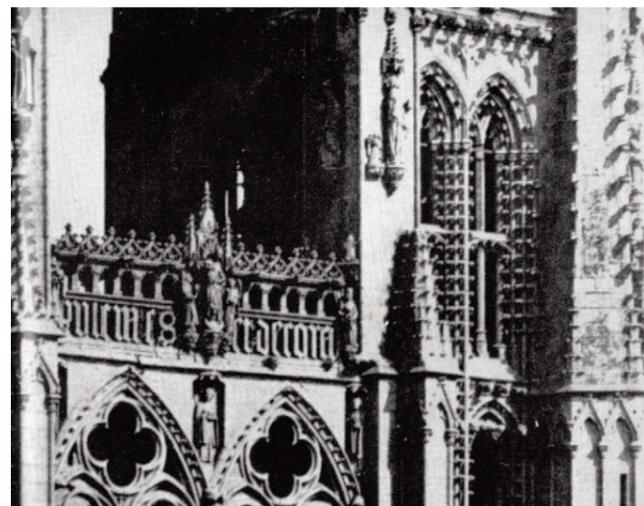
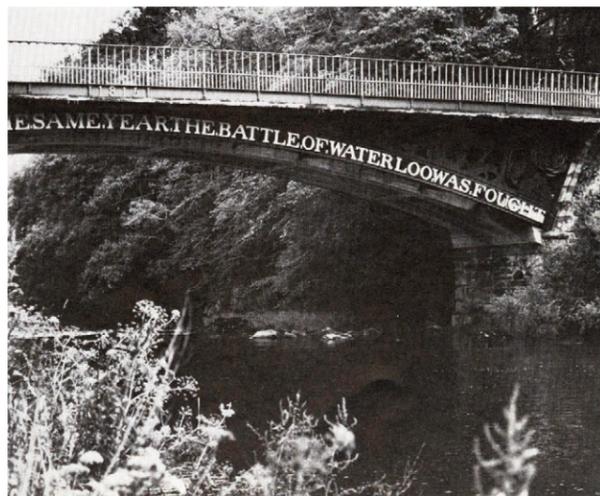
32. *Ibidem*, p. 9.

33. (N. del T.) El término *lettering* se ha traducido aquí como *letreros*.

34. (N. del T.) El término *lettering* se ha traducido aquí como *textos*.

35. Bartram, p. 8.

36. *Ibidem*.



1.10. Thomas Telford, Puente de Waterloo, Bettws-y-Coed (Gales), 1815.

1.11. John Nash (arco y aplicación tipográfica), Chester Terrace, Regents Park, Londres (Inglaterra), 1825.

1.12. Iñigo Jones, balaustrada tipográfica del castillo de Ashby, Northamptonshire (Inglaterra), 1624 (tercera planta, ampliación del castillo); 1865 (terrazas).

1.13. Catedral de Burgos (España), 1567.

1.14. Midland Hotel, Manchester (Inglaterra), 1898.

1.15. Wim van der Weerd, edificio Nederland-Kattenburg, Róterdam (Holanda), c. 1940.

Este momento señala, precisamente, cómo el país pasó de tener una tradición arquitectónica asentada y de cierto carácter átono —que se servía de ciertos usos tipográficos de una manera muy ortodoxa— a una nueva etapa en la que la interacción entre arquitectura y tipografía se volvió más intrincada y creativa, como puede apreciarse en el puente de Waterloo (1815), la entrada a la Chester Terrace, en Regents Park (1825), con un letrero presumiblemente diseñado por John Nash³⁸, o la balaustrada del Oriel College de Oxford (aunque construido en 1637, la intervención tipográfica es de 1897) [1.10, 1.11, 1.12]. En palabras de Gray [1.13]:

Estos son ejemplos excepcionales y experimentales en los que se incorporaron con imaginación letras³⁹ a diseños arquitectónicos. Carecen de la maestría de los manuscritos de los pintores, que derivan de la experiencia de una tradición comparativamente larga y amplia. Los arquitectos que tuvieron una destreza similar fueron los constructores Seljuk, quienes durante el siglo XI y XII construyeron en Persia mezquitas y torres-tumba que enriquecieron mediante inscripciones cúficas de caligrafía árabe. El alzado oeste de la catedral de Burgos ya mencionado es el ejemplo europeo comparable, uno de los muy escasos ejemplos de rotulación arquitectónica gótica. [...] Incluso si uno no puede leerlos, sabe que esas bandas cúficas cobran un profundo significado estético sobre cualquier [idea de] patrón ornamental.⁴⁰

Junto a esta clase de aportaciones, mucho más innovadoras, también la irrupción de los nuevos tipos —como las celebradas egipcias, «simplemente grotescas con remates»⁴¹— marcaron una suerte de revitalización de la cultura tipográfica en Inglaterra [1.14]. Si se manifestó primero en los edificios (arquitectura) o en los soportes impresos (artes gráficas) no es algo fácil de comprobar, aunque la lógica dicta que la impresión en papel siempre ha liderado los principales cambios en el sector gráfico. Otra cosa es que el resultado construido pudiese ser tanto o más vanguardista como el impreso, una idea que resulta coherente con el hecho de que la tipografía volviese a protagonizar la comunicación a escala urbana. Según señala Gray —en concreto, en el apartado dedicado a la idoneidad de los letreros urbanos—, lo más importante es el entendimiento integrado de la ciudad y del mensaje, al interpretarlo como un reflejo de la actividad pública [1.15]:

Para regresar a la ciudad común y corriente con su batiburrillo de estilos arquitectónicos, seguramente uno necesita una etiqueta con su propio carácter; no solo se consigue en función del tipo de letra escogido, sino a partir del diseño como un todo [...].⁴²

Este propósito también tiene que ver con la construcción de una determinada cultura visual, ya que en Inglaterra la mayoría de las personas están interesadas en las asociaciones históricas, literarias o incluso de carácter industrial que existen entre un edificio y su aspecto. En este marco, las tipografías *integradas* contribuyen, entre otros usos, a preservar la memoria de un acontecimiento, tradición o persona, o de un refrán o mensaje que se considere relevante o de interés según el uso arquitectónico. Es decir, por encima de la disciplina del diseño, el entorno urbano de la Inglaterra de los siglos XVIII y XIX volvió a ser de nuevo, como había sucedido en Roma o en la Italia renacentista, la escena apropiada para que la tipografía canalizase intereses sociopolíticos que impregnaron la cultura popular.

37. *Ibidem*.

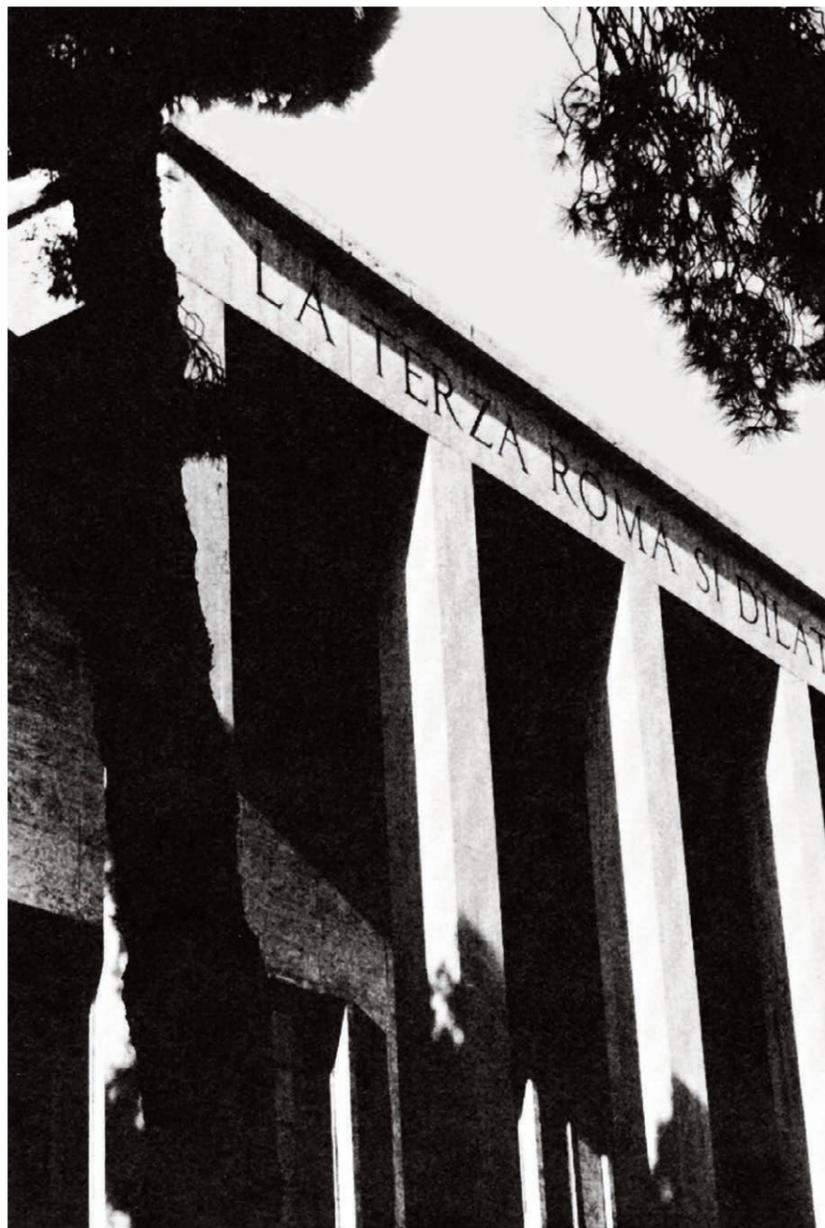
38. Gray, p. 58.

39. (N. del T.) El término *lettering* se ha traducido aquí como *letras*.

40. Gray, p. 64.

41. Bartram, p. 46.

42. Gray, p. 69.



1.16.
Terza Roma, EUR, Roma
(Italia), 1942.

43. Cf. cap. 3

44. Bartram, p. 8.

45. Salvo excepciones anotadas, *architectural lettering* se traducirá a lo largo de esta tesis como *rotulación arquitectónica*.

46. Cf. apdo. 4.1. 'Las primeras voces: Eric Gill y Nicolette Gray'.

47. Gray, p. 61.

48. Aunque la palabra *rotulación* sea una traducción literal de *lettering*, conviene matizar que el término original en idioma inglés incluye otras dos acepciones: a) 'el arte o creación de letras' (*The act, process, or art of forming letters*), es decir, un concepto muy próximo a la tipografía; o b) 'la inscripción de letras como signos' (*Letters inscribed, as on a sign*), mucho más próximo a la paleografía. Dependiendo de su relación material con el soporte y de su entendimiento como acto creativo o sistema, cualquiera de los casos puede relacionarse, por tanto, con usos arquitectónicos.

Por su parte, Italia había acusado una pérdida clara de interés por los usos tipográficos aplicados en soportes arquitectónicos desde finales del Barroco hasta la entrada de la modernidad. En la segunda década del siglo xx, el fascismo recuperó la fachada como soporte del contenido propagandístico, y la arquitectura se apoyó en la tipografía en busca de una nueva expresividad [1.16]. La escritura contribuía a la persuasión al actuar como vehículo del mensaje político que, de otra forma, habría resultado menos penetrante.⁴³ Sin embargo, la gran diferencia con el posicionamiento británico fue que el asiento cultural de este último siempre se había soportado en «un interés por la tradición de las formas clásicas ejecutadas desde una apreciación personal»⁴⁴. Precisamente, los usos tipográficos en Inglaterra se caracterizaron hasta ya entrado el siglo xx por la ausencia de interés en esa condición pública y política de la escritura, al plantearse siempre desde una escala más cotidiana y privada, adscrita a la construcción de un marco de significados más específico.

En conclusión, tanto las circunstancias sociopolíticas (el mensaje y su carácter, y una audiencia masiva) como los engranajes culturales (desde actitudes elitistas a otras de afán educativo) resultan claves indiscutibles en la evolución de esta práctica tradicional integrada. La intencionalidad de las tipografías *construidas*, vista a través de los episodios y focos más relevantes de la historia occidental, señala que acciones como conmemorar, celebrar o manifestar correspondan a situaciones distintas a dignificar o recuperar.

1.2. La tipografía arquitectónica y su naturaleza tridimensional

Cualquier ejemplo que pretenda interpretarse como una *tipografía arquitectónica* debe haberse ideado en tres dimensiones. Antes de explicar con más detalle en qué consiste esa condición de tridimensionalidad, la primera aclaración corresponde a qué debe entenderse por tipografía arquitectónica. Entre los principales especialistas, tanto Adam Bartram como Nicolette Gray coinciden en emplear en sus respectivos manuales el término *architectural lettering* para diferenciar todo uso tipográfico integrado de cualquier ejercicio de rotulación referido a usos convencionales, es decir, aislado de una lectura arquitectónica.⁴⁵ La misma Nicolette Gray —quien ocupa un espacio particular en el próximo capítulo—⁴⁶ ya era plenamente consciente en 1960, fecha de publicación de su libro *Lettering on buildings*, de la problemática aparejada a la falta de concreción —y la inexistencia de una denominación propia o específica— de este campo de estudio, dentro del conjunto de disciplinas especializadas que estudiaban la escritura desde los distintos ámbitos de la comunicación visual: «[...] tipografía, caligrafía, epigrafía y rotulación arquitectónica, la cual todavía no cuenta con una denominación propia ni un estatus como tal [...]».⁴⁷

Transcurrido más de medio siglo tras la aparición de este volumen, puede concluirse que, aunque el concepto *architectural lettering*⁴⁸ existe y ha perdurado en el tiempo —como dejan constancia los distintos manuales consultados a lo largo de esta tesis—, a día de hoy no existe acuerdo en el uso de una denominación única, ni mucho menos una traducción al español (ya que el término proviene de la tradición anglosajona) que resulte plenamente satisfactoria. Todo lo contrario, la disparidad terminológica fuera de los autores citados sólo incrementa la dispersión de cualquier búsqueda para el investigador y la distancia frente a un reconocimiento público de esta materia de estudio, con el que debería contar en la

actualidad como campo de desarrollo profesional. Junto a *architectural lettering*, la otra expresión más frecuente en publicaciones contemporáneas corresponde a ‘letras arquitectónicas’ (*architectural letters*), un término acuñado en su voz inglesa por Phil Baines y Catherine Dixon en su libro *Señales: rotulación en el entorno* (*Signs: Lettering in the Environment*). Sus autores incluyen, dentro de la propia publicación, una precisión de interés que delimita cierto nivel de ambigüedad terminológico sobre otros usos convencionales:

Existen diferencias fundamentales en el objetivo y enfoque entre los rótulos permanentes (letras arquitectónicas) y los provisionales. Como normal general, los caracteres arquitectónicos están diseñados para durar tanto como el edificio. Ni éste ni el rótulo parecen completos si no van juntos.⁴⁹

Baines y Dixon reúnen en su manual un conjunto de situaciones diversas⁵⁰ para ilustrar este concepto de ‘letras arquitectónicas’. El arco temporal, aunque incluye algunos precedentes romanos, se concentra en el siglo xx, y queda caracterizado por una casuística específica que refleja el propio índice del libro. En definitiva y respecto a la rotulación convencional, las letras arquitectónicas se caracterizan e identifican porque se plantean de manera solidaria a la idea arquitectónica, tanto en la fase de ideación como en su diseño y construcción.

Otra aproximación complementaria, algo más reciente, corresponde al australiano Stephen Banham, quien, experto en el estudio de la tipografía desde una aproximación sociocultural, se sirve del neologismo *typotecture* (*tipotectura*) en su libro *Characters*.⁵¹ El término ya había sido acuñado por Andres Janser y Felix Stukinka a principios de los años 2000, con motivo de la exposición que organizaron para el Museum für Gestaltung Zürich: «[...] el tipo que es efectivamente capaz de someterse a la gravedad y adquirir una presencia física, para expandirse en el espacio y aproximarse a la forma arquitectónica».⁵² Pero su entendimiento no debe confundirse con el vocablo *typotek*⁵³ (*tipotectónica*) que, empleado originariamente por Piet Zwart —figura tratada en capítulos sucesivos—, establece únicamente un juego semántico para reforzar una nueva concepción del trabajo del diseñador gráfico, centrada en una ejecución en la que intervienen materiales propiamente tipográficos, pero entendida desde el enfoque constructivo de un arquitecto.⁵⁴ De hecho y frente al resto de autores ya citados, el argumento de Banham, como defensor de la interrelación entre tipografía y arquitectura, se centra en su entendimiento de ambas disciplinas aparejadas a la construcción cultural, y hasta cierto punto como situaciones ‘intercambiables’ en lo que se refiere a su capacidad narrativa:

La arquitectura proporciona un punto inmediato de referencia en el relato de la cultura humana, tanto antigua como contemporánea. Puede leerse como texto, como la tipografía puede ser vista, por su parte, como una experiencia física, para ocupar así el centro de la escena y adquirir una presencia escultórica. Cuando construimos tipos tridimensionales o a escala monumental la poderosa relación entre arquitectura y tipografía se convierte, incluso, en algo más potente.⁵⁵

También heredero de la escuela de pensamiento de Gray, Banham insiste en la naturaleza tridimensional de la tipografía arquitectónica como una condición imprescindible para alcanzar la solidez y calidad en el resultado, y no relegarlo a meros ejercicios gráficos:

49. Baines, Dixon; p. 118.

50. *Ibidem*, pp. 118-135.

51. BANHAM, Stephen; POYNOR, Rick (prólogo). *Characters: Cultural Stories Revealed through Typography*. Port Melbourne: Thames & Hudson Australia, 2012.

52. JANSER, Andres; STUKINKA, Felix. *Typotecture: Typography as Architectural Imagery*. Zürich: Museum für Gestaltung Zürich / Lars Muller Publishers, 2002, p. 5.

53. LUSTIG COHEN, Arthur A.; LUSTIG COHEN, Elaine. *Piet Zwart: Typotekt* [catálogo de la exposición]. Nueva York: Ex Libris, 1981.

54. MEGGS, Philip B. A. *History of Graphic Design*. 3.ª ed. Nueva York: Wiley, 1998; p. 497.

55. Banham, p. 19.

Si la arquitectura se refiere a materiales sólidos y a un diseño tridimensional, de la misma forma le sucede a la rotulación arquitectónica. El principal defecto de la mejor rotulación moderna es que su concepción se planteó como algo bidimensional; de hecho, con mucha frecuencia se toma directamente de un catálogo de tipos, siendo la tercera dimensión un añadido a posteriori, como una ocurrencia tardía poco pertinente. Los resultados son a menudo aceptables, con frecuencia a la moda, pero nunca realmente buenos; porque, al contrario que un buen diseño tipográfico, no se han desarrollado en ninguno de sus aspectos relevantes.⁵⁶

En efecto, los postulados que defendió Nicolette Gray desde 1960 ya abordaron la tridimensionalidad tipográfica como una cuestión esencial para valorar su integración con el soporte construido. Frente a otras posturas que prácticamente limitaron el análisis a cuestiones como la escala, Gray señaló la sección con el soporte, es decir, su materialización arquitectónica, como un hecho fundamental —no se descarta la posible influencia del planteamiento tipotectónico de Piet Zwart— en la determinación de su carácter:

¿Cuáles son, por tanto, todos los aspectos de una letra arquitectónica?

No se trata tan solo de escoger la medida de una dimensión extra; de hecho, puede no existir en absoluto la necesidad de esa dimensión adicional. El pintor de signos, quien habitualmente es un rotulista arquitectónico, posee una tradición muy fuerte como ilusionista mediante la creación de efectos sombreados en rotulación, seguramente no solo basada en el placer que obtiene de la complejidad de su ejecución, sino en un instinto coherente que le indica que convertir las formas en relieves implica ponerlas en relación con el lugar que ocupan en el edificio. [...] Cuando la tercera dimensión existe, surge de inmediato, por supuesto, el asunto de la sección [...]. Entonces entra la relación entre las letras y su soporte. ¿Deberían resaltarse o retraerse? ¿Desde qué distancia podrían distinguirse los detalles en el entorno? Si están separadas o incluso exentas, debe considerarse el espacio entre las letras y el que hay entre ellas y su soporte. Finalmente, el ser tridimensional y arrojar por tanto sombra también debería tomarse en cuenta como una variable.⁵⁷

Según se observa en el transcurso de tiempo —más de medio siglo— entre la publicación de los respectivos manuales de los dos autores (Gray, 1960; Banham, 2012), no existe una discrepancia notable en esta línea argumental: resulta incuestionable que la tipografía debe tener una naturaleza tridimensional para reconocerla como un elemento arquitectónico. De ahí que Nicolette Gray sea considerada en esta tesis la precursora original de este concepto, al ser la primera investigadora que razonó en qué consistía la diferencia entre la rotulación ‘aplicada’ y la rotulación ‘integrada’: tal y como sostiene la hipótesis de esta investigación, la integración implicaba su observación como un elemento más, dentro del conjunto de los recursos gráficos y expresivos de la arquitectura.

Por su parte, cabe recordar que Baines y Dixon incorporaron el carácter de permanencia como otro factor característico de la tipografía arquitectónica. El que pueda darse cierta eventualidad se entiende también como una condición posible, siempre y cuando la relación entre arquitectura y tipografía, como ya se ha subrayado desde la introducción de esta tesis, sea solidaria; es decir, no como situación particular de una de las partes. Frente a otros *modos* derivados de la rotulación como son las señales y los letreros,⁵⁸ otro rasgo diferencial que señalan es la finalidad. Mientras que las señales sirven para dirigir e informar y los letreros para identificar lugares (en el sentido único de un uso normalizado), las letras arquitectónicas según Baines y Dixon existen siempre y cuando, además de ser

permanentes, sobrepasen en sus propósitos la dimensión utilitaria del simple rótulo: ‘Identificar y dar vida a los edificios’, ‘Realzar espacios’ o ‘Conmemoraciones’ son algunos de los epígrafes que emplean en el índice de su libro para reunir casos tipográficos vinculados a su capacidad persuasiva o, incluso, simbólica.

Sin embargo, el planteamiento no es novedoso. La discrepancia entre las funciones básicas y la naturaleza connotativa de la tipografía integrada (con un soporte arquitectónico) ya fueron un tema de análisis durante la década de 1980 al hilo de la publicación de *Words and Buildings. The Art and Practice of Architectural Graphics*,⁵⁹ de Jock Kinneir. Caben distintas apreciaciones. En primer lugar, en este manual resultan significativas algunas elecciones terminológicas. De hecho, parece ser el único caso referido en esta tesis, entre las fuentes bibliográficas consultadas, que se decanta por el empleo del término *words* (palabras) frente al de *letters* (letras) y en el que se evita conscientemente en el título la palabra *lettering* (rotulación), para el empleo en su lugar de *architectural graphics*. Esto nos lleva a las siguientes conclusiones. La palabra, como unidad lingüística, contiene un significado completo frente a la letra, que se restringe a ser uno de los signos gráficos que compone un alfabeto: caligráfico (si se ‘realiza’ a mano) o tipográfico (si emplea un procedimiento mecánico o digital). Por tanto, la aproximación al tema no se limita a lo funcional o lo tectónico, sino que además incorpora la importancia del valor semántico. Por otra parte, en el estudio de Kinneir resulta particularmente llamativo ese distanciamiento sutil del campo de estudio reconocido como ‘rotulación’ (a través del término *lettering*) para sustituirse por la novedosa expresión *architectural graphics*: un concepto en el que la arquitectura forma parte, de manera inequívoca, de una concepción integrada, aunque el planteamiento sea bidimensional y la tipografía se interprete únicamente desde su faceta gráfica. Como ya se ha comentado, los estudios de relevancia que se habían publicado en las décadas previas, con *Lettering on buildings* de Nicolette Gray a la cabeza, acuñaron siempre *lettering* de manera unánime, pero desde una acepción más amplia.

El ya comentado *Archigraphy – Lettering on Buildings* (2016), de Agnès Laube y Michael Widrig, elige la expresión *archigraphy* como título de cabecera y como concepto base para representar la comunión interdisciplinar de los ejemplos que reúne.⁶⁰ A pesar de que la denominación sea tan inteligible como precisa, la autora de esta tesis la considera en una parte limitada tras analizar su construcción semántica. *Archigraphy* es la combinación de dos voces de raíz latina: mientras que *archi-*, forma abreviada de *architectonicus*, adjetiva la naturaleza a la que otorga mayor prioridad, *graphy* remite a modo de sufijo al término *graphis*, que en español significa ‘dibujo’. En la discusión planteada en el apartado introductorio ‘El grado cero de la escritura’ se exponían los distintos métodos de formalización del texto en el medio escrito entendido como necesidad humana. En concreto, el sistema de registro diferencia entre dos posibles acciones: ‘estampar’ (dibujar) y ‘grabar’ (escribir). Por lo que, aunque *arquigrafía* se entiende inequívocamente como una manifestación gráfica de naturaleza arquitectónica, su significado compuesto excluye la acepción de la idea de registro. Es decir, limita que su interpretación abarque una condición permanente, sino más instantánea o eventual, de naturaleza bidimensional y cierto carácter improvisado o intuitivo, lo que no comprende la escritura cuyo propósito esencial es comunicar.

Finalmente y más próximo a los planteamientos de Stephen Banham, otra de las voces contemporáneas que reivindica la concepción tridimensional es Richard

59. En el libro de Jock Kinneir *Words and buildings: the art and practice of public lettering*. Nueva York: Whitney Library of Design, 1980 (1.ª ed.: Londres, The Architectural Press, 1980) es importante señalar la diferencia que existe entre el subtítulo de esta edición (primera en Estados Unidos y Canadá) en la portadilla interior (*the art and practice of public lettering*) con el que aparece en su propia cubierta (*the Art and Practice of Architectural Graphics*). Parece probable, por tanto, que el término *architectural graphics* fuese una iniciativa del editor norteamericano y no del autor.

60. Laube, Widrig; p. 4.

Kindersley. El reconocido diseñador británico defiende la necesidad de un nuevo enfoque de la tipografía arquitectónica través de su trabajo y de las conferencias y seminarios que imparte, tanto a diseñadores y arquitectos como a otros profesionales. Influido por su formación en escultura en la Cambridge School of Art, también recurre, como Banham, a la observación de su condición en tres dimensiones y a su entendimiento completo, como Gray, a partir de su comprensión constructiva, una idea netamente arquitectónica:

La fachada de un edificio no puede tratarse como si fuera un dibujo. Un edificio no es una superficie plana. A pequeña escala, las soluciones tipográficas bidimensionales generalmente funcionan muy bien para la señalización interior, pero un letrero en el exterior de un edificio debe estudiarse invariablemente de manera muy distinta, en función de las tres dimensiones, en función de los materiales y en función de una tipografía original.⁶¹

Esto no implica que sus planteamientos se limiten a soluciones realizadas mediante letras corpóreas: todo lo contrario. No se trata de la *forma* tridimensional, sino de su condición y efecto: si su intencionalidad es arquitectónica es porque la tipografía se concibe en el espacio como parte de una realidad, de un entorno construido. Como se señala en el objeto de estudio,⁶² en todos aquellos casos en los que se comporta como un hecho completamente aislado a su contexto, porque a) no existe interacción alguna con el soporte urbano, b) transmite entre sus efectos ‘planitud’ (entiéndase este término no como falta física de relieve, sino como una representación esquemática o una simplificación en dos dimensiones) y c) su propósito se reduce exclusivamente al de una señal, entonces el concepto *lettering* corresponde a su naturaleza gráfica, es decir, simples carteles y anuncios, pero que no son tipografías arquitectónicas, por lo que quedan fuera del marco de esta investigación.

1.3. Acciones tipográficas para una arquitectura de comunicación

Como conclusión preliminar de esta primera parte, se revisa la finalidad del mensaje que corresponde a la idea de tipografía construida, entendiendo el soporte arquitectónico en toda su amplitud y la integración interdisciplinar como condición imprescindible. Bajo el epígrafe ‘The uses of lettering’ (‘Los usos de la rotulación’), Kinneir defiende en el arranque de su manual que «[...] las funciones de las inscripciones públicas residen más en su propio contenido que en su forma». Esa alusión vuelve a incidir en la importancia del mensaje, aunque más adelante insista también en la que la apariencia formal del texto desempeña para la comunicación urbana:

Sin embargo, este enfoque aparentemente funcional ignora la importancia que el estilo desempeña en la significación de la información, así como el que los rótulos tienen en el entorno.⁶³

La lista que proporciona Kinneir en su libro es larga —su ubicación al inicio, sirve de soporte a la consulta de las más de trescientas cincuenta ilustraciones incluidas— y alcanza hasta once usos distintos (aunque el 1 no existe; probablemente sea una simple errata), que se transcriben a continuación en inglés para preservar el significado original de la fuente:

61. SIMS, Mitzi. *Gráfica del entorno. Signos, señales y rótulos. Técnicas y materiales*. Barcelona: Gustavo Gili, 1991. Versión en español: *Sign Design. Graphics, Materials, Techniques*; Londres: John Calmann & King, 1991, 176 pp.

62. Cf. Introducción.

63. Kinneir, p. 8.

2 Regulation, 3 Celebration, 4 Individualisation, 5 Orientation, 6 Information, 7 Intercession, 8 Admonition, 9 Direction, 10 Commemoration, 11 Identification, 12 Mystification.⁶⁴

Al igual que sucedió tras la consulta del libro de Baines y Dixon, la clasificación de Kinneir condujo a lo largo del desarrollo de esta investigación a la construcción sostenida de un corpus de ejemplos suficientemente pormenorizado para que fuese posible su análisis desde distintos ángulos, sobre todo visuales, pero también históricos, geográficos y conceptuales. La consecuencia inmediata de este ejercicio en una primera fase de trabajo fue la creación de la base documental. Cuando apenas se había reunido una centena de casos, ya dejaba traslucir que el entendimiento de la tipografía como objeto de una tesis dentro del campo de la arquitectura no podía limitarse a la apreciación de su naturaleza funcional. Por otra parte, el hecho de reagrupar las acciones de Kinneir a través de la clasificación propuesta por Baines y Dixon (‘señales’, ‘letreros’, de carácter eventual,⁶⁵ y ‘letras arquitectónicas’) y añadir la base de los principios (funcionales, simbólicos y persuasivos),⁶⁶ condujo a la realización de la tabla que remata este primer capítulo. La aplicación a estas tres aproximaciones (los principios) en la última columna conduce a la obtención de unas primeras conclusiones sobre qué es (o no) una ‘tipografía arquitectónica’, en función de los usos aparejados al espacio arquitectónico y de su definición como elemento de comunicación.

La observación de los tres principios (funcionales, simbólicos y persuasivos), aunque se ha practicado en una gran parte a través de la consulta de los distintos manuales ya comentados, se ha completado y enriquecido gracias a la experiencia física de los viajes y la búsqueda en fuentes alternativas de contenido específicamente arquitectónico. Tal y como se ha señalado en el apartado de ‘Metodología, hipótesis y objetivos’, este trabajo de selección y catalogación cuenta en la actualidad con más de quinientos ejemplos de tipografías construidas (año, país, autoría, descripción) y constituye en sí mismo la creación de una archivo visual propio del tema de estudio, que continúa la tradición de iniciativas similares como la que acometió Nicolette Gray cuando decidió crear el ya citado CLR (Central Lettering Record). Tal y como se explicaba al inicio de esta tesis, los criterios sólo pueden determinarse a partir de un conocimiento ‘experimental’: su detección y análisis a través de casos reales, al combinar algunas situaciones de relevancia histórica con un grueso de ejemplos contemporáneos, sobre todo seleccionados a partir de 1960, constituye una parte muy relevante del procedimiento empírico de la investigación desarrollada.

64. *Ibidem*, p. 8.

65. Cf. *Señales*, p. 118, que Baines y Dixon usan ‘letreros’ para referirse a usos provisionales, mientras que emplean la expresión ‘letras arquitectónicas’ para señalar situaciones permanentes. Se trata, por tanto, de una aproximación terminológica muy específica, por lo que deben evitarse confusiones respecto al uso que en este texto se realiza del concepto *lettering*, traducido generalmente como ‘rotulación’.

66. Cp. estos tres principios con la discusión que introducen las fuentes comentadas en el ‘Estado de la cuestión’.

USOS	señales	letreros	letras arquitectónicas	PRINCIPIOS
OBLIGAR	<i>regulation</i>			FUNCIONALES
INFORMAR	<i>information</i>			FUNCIONALES
ORIENTAR	<i>orientation</i>			FUNCIONALES
INTERVENIR	<i>intercession</i>			FUNCIONALES
ADVERTIR	<i>admonition</i>			FUNCIONALES
DIRIGIR	<i>direction</i>			FUNCIONALES
INDIVIDUALIZAR		<i>individualisation</i>		FUNCIONALES
IDENTIFICAR		<i>identification</i>		FUNCIONALES
CELEBRAR			<i>celebration</i>	SIMBÓLICOS
CONMEMORAR			<i>commemoration</i>	SIMBÓLICOS
DESCONCERTAR			<i>mystification</i>	DE PERSUASIÓN

Tabla 1. Acciones tipográficas para una arquitectura de la comunicación. Análisis del carácter de los distintos usos que pueden desempeñar las tipografías construidas respecto al tipo de elementos y los principios de análisis. (Documento elaborado por la autora de esta tesis según las funciones señaladas por Jock Kinneir y por Catherine Dixon y Phil Baines en las fuentes correspondientes, previamente reseñadas y anotadas a lo largo de esta parte introductoria.)

PARTE II

UNA LECTURA TRANSVERSAL

PROTAGONISTAS Y FUENTES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Capítulo 2

La tipografía como entidad pictórica

- 2.1. El impacto de las primeras vanguardias
- 2.2. Futurismo, Dadaísmo y Suprematismo
- 2.3. Las nuevas estructuras compositivas

Capítulo 3

La tipografía como entidad arquitectónica

- 3.1. Herencias del clasicismo (1900-1916)
 - 3.1.1. Alemania y el inicio de siglo
 - 3.1.2. Loos en Austria
- 3.2. Los primeros avances (1917-1925)
 - 3.2.1. Holanda y De Stijl
 - 3.2.2. Rusia y el Constructivismo
- 3.3. La dialéctica de 'lo moderno' en Alemania (1922-1945)
 - 3.3.1. Doctrinas: La Bauhaus y la Nueva Tipografía
 - 3.3.2. Paul Renner y Jan Tschichold: la revolución tipográfica
- 3.4. Otras modernidades 'adaptadas' (1924-1945)
 - 3.4.1. Suiza como alternativa
 - 3.4.2. El foco escandinavo
 - 3.4.3. En convivencia con el fascismo: Italia
 - 3.4.4. Francia y el periodo de entreguerras
 - 3.4.5. La llegada a América
- 3.5. La situación de posguerra (1945-1957)
 - 3.5.1. El relevo suizo
 - 3.5.2. Las nuevas tendencias en Estados Unidos
 - 3.5.3. Existencialismo, estructuralismo y posmodernismo

Capítulo 2

La tipografía como entidad pictórica

Este capítulo estudia cómo se reflejó el impacto de las vanguardias artísticas — que, a principios del siglo xx, revolucionaron las artes y las ciencias— sobre los usos tipográficos. Aunque esta cuestión ya haya sido abordada, con mayor o menor acierto, por distintos manuales y textos (recogidos en la bibliografía de esta tesis), aquí se plantea como una revisión en paralelo en la que el carácter coral y heterogéneo de los acontecimientos y hechos incluidos se entremezcla con obras y autores del pensamiento de estas dos facetas. El objetivo final es comprender cuáles fueron los principios artísticos que marcaron el cambio durante las tres primeras décadas del siglo xx y cómo afectaron a la evolución visual que experimentó la tipografía como disciplina.

Junto al diseño y las artes visuales, se suman algunos episodios relacionados con la publicidad y con facetas vinculadas a las ciencias de la comunicación, como la semiología y la lingüística aplicada. En cuanto a las producciones, la diversidad y pluralidad del conjunto son las propias de las técnicas y medios que atañen al fenómeno tipográfico, propiamente dicho, durante esos años: desde carteles, *collages*, fotomontajes y folletos a revistas o libros, prácticas docentes, manifiestos teóricos o realizaciones físicas.

La justificación de este capítulo pasa por comprender si las principales razones y factores que impulsaron desde las artes la revolución tipográfica eran extrapolables a un análisis arquitectónico. En efecto, la detección de tres modelos se refleja a modo de conclusión del capítulo en la tabla 2. En la parte cuarta de esta tesis, estos modelos se emplean como estructura temática de las ‘tipografías construidas’, en asociación a los correspondientes arquetipos, para el estudio en detalle de cuatro ejemplos contemporáneos. A su vez, esta primera aproximación entre el arte y la tipografía también funciona como una suerte de prefacio del siguiente capítulo («La tipografía como entidad arquitectónica»), que ya se estudia de manera específica la evolución del fenómeno hasta la mitad del siglo xx, para alcanzar así el puente pretendido entre las dos disciplinas, tipografía y arquitectura, que protagonizan este estudio.

La actividad de este primer periodo (1900-1930) centrado en las artes se concentra en los principales focos de las vanguardias centroeuropeas (Alemania, Italia, Holanda y Suiza), a los que se incorpora Rusia como situación particular. Éstos fueron los lugares en los que la construcción de un nuevo orden sociocultural se reflejó de manera más radical en una revolución visual de naturaleza pictórica.



2.1.
Litografía para la I
exposición de los
Juryfreie, impresa por R.
M. Rohrer, Brünn
(Alemania), c. 1905.

2.1. El impacto de las primeras vanguardias

Con la llegada del siglo xx surgió una fuerte reacción social e ideológica de naturaleza antiburguesa que derribó los valores configurados en el anterior periodo.¹ La irrupción de las vanguardias —en especial el Futurismo, el Constructivismo y el Suprematismo, aunque también el Cubismo— impulsó la interrelación entre las artes visuales y la escritura al recuperarse un nuevo nivel de abstracción: la idea de lo artístico como simple imitación fue rechazada a partir de ese momento [2.1]. Las vanguardias surgieron para superar los repertorios tradicionales que consideraban obsoletos, cambiar la forma de transmitir las ideas y llevar en ocasiones el discurso político hasta el extremo. Así lo expresa Enric Satué en su libro *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*, al hablar de este cambio de paradigma en el campo del diseño gráfico:

En el futurismo [...]; el Cubismo [...]; el Suprematismo [...]; el Constructivismo [...]; el Dadaísmo [...]; el Surrealismo [...], ahí, en ese núcleo, se concentrarán los antecedentes de una ruptura formal y conceptual que incide de pleno en la embrionaria construcción de un nuevo diseño gráfico —más técnico o interdisciplinar—, en el cual irán integrándose paulatinamente las distintas especialidades del sector (cartelismo, diseño tipográfico, ilustración comercial, diseño publicitario, imagen de identidad, etc.) clasificadas desde entonces en una misma categoría mutidisciplinar.²

Los efectos sobre la tipografía se hicieron especialmente patentes respecto a las producciones modernistas, propias de la burguesía del siglo XIX, en diversos aspectos:

- 1) La pérdida de importancia de la legibilidad: la escritura sacrificó su funcionamiento más ortodoxo para abocar a su condición pictórica.³
- 2) La 'forma' tipográfica recobró protagonismo: la recuperación del uso de geometrías elementales de concepción clásica—el triángulo, el círculo y, sobre todo, el cuadrado—,⁴ junto al empleo de estructuras reticulares en las composiciones gráficas marcaron una pauta prácticamente obligada, aunque el resultado fuese en ocasiones más básico o rudimentario que en movimientos predecesores.
- 3) La revolución del diseño publicitario se sumó como otro de los factores que tuvo un mayor impacto social.
- 4) La influencia visual de las vanguardias literarias, en especial de la poesía —la más radical en su tratamiento gráfico— actuó como uno de los principales detonantes de la reacción tipográfica frente a los usos convencionales de los medios de producción.

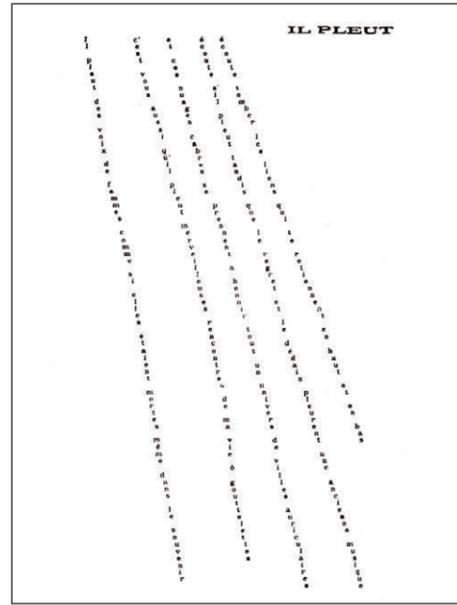
En definitiva, las vanguardias determinaron en tipografía un nuevo impulso de carga ideológica e intelectual a través del incremento de la expresividad (de naturaleza gráfica) y un empleo mucho más experimental de los recursos, completamente rupturista con la tradición.

1. TONINI, Bruno. «Tipografía de vanguardia (1900-1945). Teorías y caracteres». En Richard Hollis y Maurizio Scudiero, *La Vanguardia aplicada: 1890-1950*, Madrid: Fundación Juan March, 2012, p. 397.

2. SATUÉ, Enric. *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 124.

3. MEGGS, Philip B. A *History of Graphic Design*. 3.ª ed. Nueva York: Wiley, 1998, p. 233.

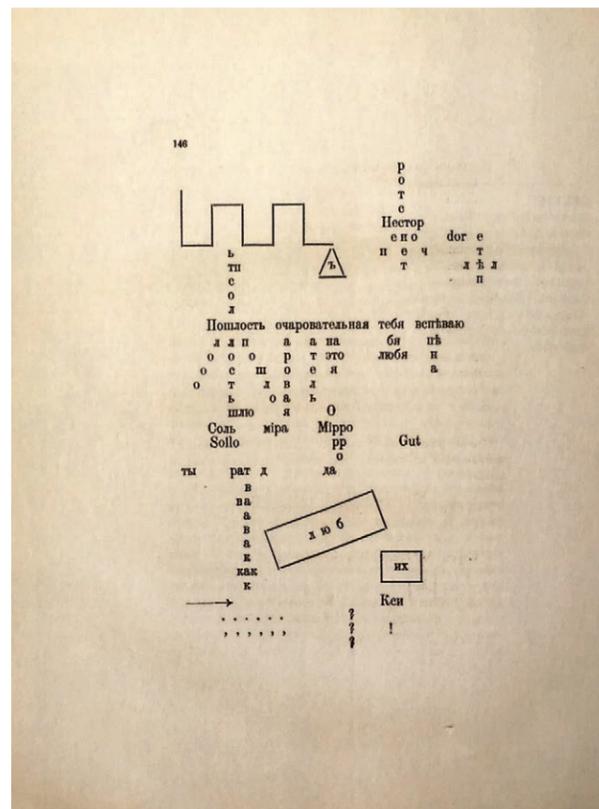
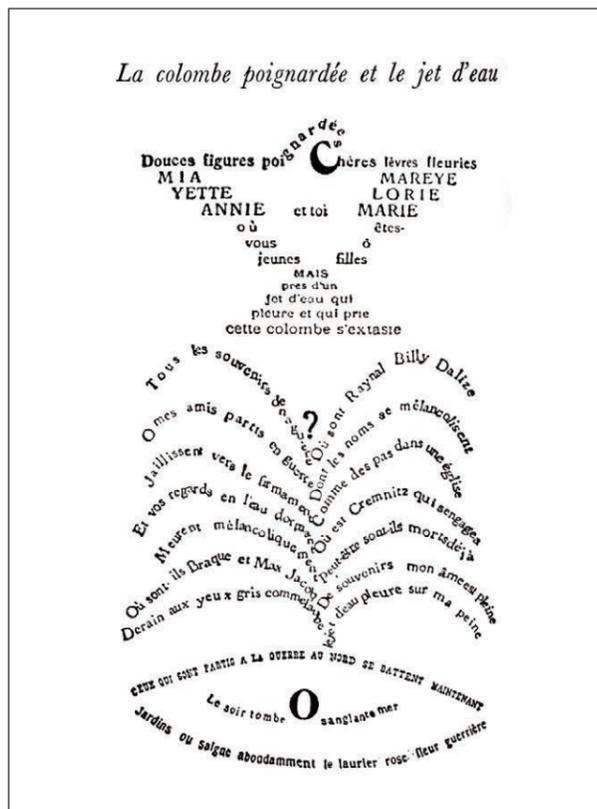
4. El uso de estas formas clásicas, platónicas, fue determinante en la construcción de la cultura griega, como también lo fue su evolución para civilizaciones posteriores.



2.3. Fernand Léger, *La Fin du Monde*, filmée par l'ange de N.-D. (*El fin del mundo*, filmado por el ángel de N.-D.), París (Francia), 1919.

2.4. Guillaume Apollinaire, 'Il Pleut' (arriba, derecha) y 'La colombe poignardée et le jet d'eau' (abajo izquierda), poemas incluidos en *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre: 1913-1916* [Calligramas. Poemas de la paz y de la guerra: 1913-1916], París: Mercure de France, 1918.

2.5. Mijaíl Lariónov, *Oslínyi jvóst y Mishén* (*La cola del burro y el blanco*), Moscú (Rusia), 1913, ejemplo de *zaum* (futurismo ruso).



fuente (cursiva, negrita, redonda) como mecanismos para realzar la expresión visual del nuevo discurso [2.3]:

El libro debe ser la expresión futurista de nuestro pensamiento futurista. Pero no sólo esto. Mi revolución se dirige contra la denominada armonía tipográfica de la página, que es contraria al flujo y reflujo, a los saltos y explosiones de estilo que la recorren. Por lo tanto, en una misma página emplearemos tintas de tres o cuatro colores diferentes y hasta veinte caracteres tipográficos distintos, si es necesario. Por ejemplo: la cursiva para conjuntos de sensaciones similares y veloces, la negrita redonda para violentas onomatopeyas, etc.¹⁰

En este aspecto, el Futurismo centró la reflexión sobre los usos tipográficos esencialmente en dos aspectos: a) la estructura gráfica de las palabras; y b) su naturaleza simbólica, al entender la letra no sólo como una pieza del alfabeto, sino como un signo gráfico con expresividad propia, marcada por la elección del tipo, su peso, su forma y disposición y, en definitiva, su carácter. Desprovistas de cualquier convencionalismo y llevadas al extremo, las tipografías futuristas transmitían emociones y lograron efectos perceptivos sorprendentes, gracias al empleo de composiciones oblicuas, verticales, circulares o incluso en escalera, en combinación con aplicaciones de distinto color y una oportuna elección de los tipos.

Aunque París y Milán fueron los principales focos futuristas, la visita del propio Marinetti a Rusia en el año 1914 incorporó al país entre aquellos que contaban con un mayor ámbito de influencia.¹¹ (El periódico soviético *Vecher* había recogido un lustro antes la noticia de publicación del manifiesto, con lo que la ideología del movimiento y el liderazgo de Marinetti eran sobradamente conocidos.) Los nuevos principios también se asentaron en Rusia en los planteamientos arquitectónicos entre 1912 y 1916, tal y como se desarrolla en el siguiente capítulo,¹² dentro del inestable clima sociopolítico del momento: desde el rechazo por el pasado y la estética, como fin en sí mismos, al impulso tecnológico y modernista (con el rascacielos como utopía junto al fanatismo por la velocidad mecánica en los vehículos y medios de transporte), entre otros aspectos. En el campo del diseño la traslación de estos nuevos ideales provocó que el entendimiento mucho más gráfico del texto tuviese consecuencias a nivel lingüístico, con manifestaciones mucho más libres y expresivos: a) las palabras dejaron de ser simplemente 'palabras': se doblegaron y fusionaron; y b) se introdujeron recursos literarios como neologismos y rimas, junto a un empleo frecuente de sufijos y prefijos —de manera un tanto arbitraria— para crear nuevas palabras (en realidad, agrupaciones de letras sin significado literal) [2.4]. Lo que importaba era el concepto (el significante) de cada expresión o la naturaleza del mensaje en su conjunto, es decir, las expectativas que la escritura comunicaba al pueblo a través de un tratamiento gráfico experimental, alejado de las antiguas convenciones.

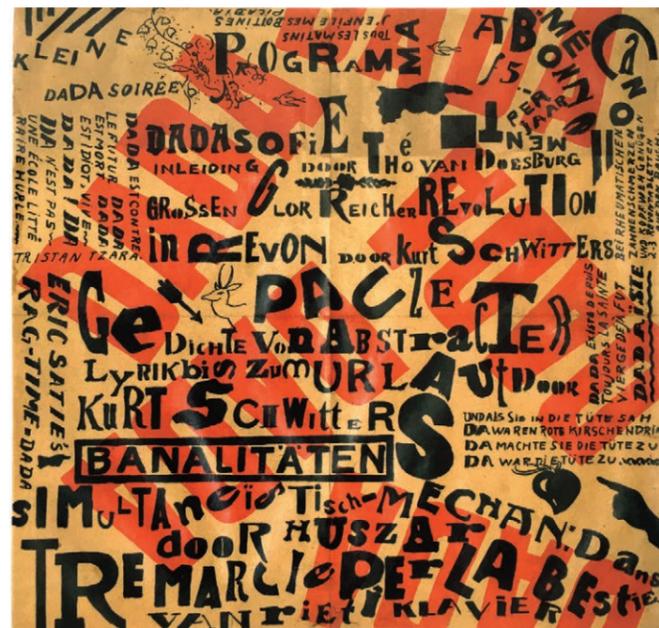
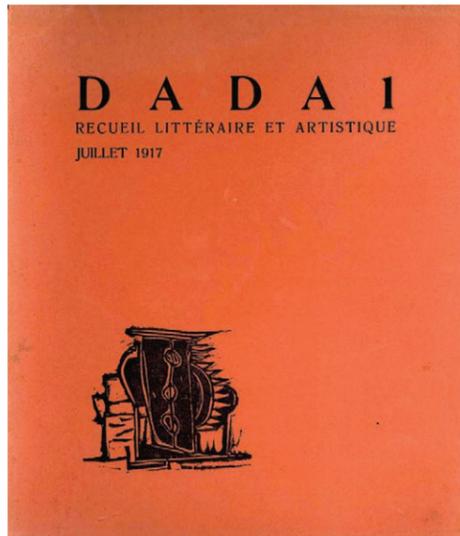
Este hecho condujo a la creación de un metalenguaje al que los futuristas rusos denominaron *zaum*, en un intento por el que el sonido de la palabra —y no el significado— contribuyera a su expresión artística [2.5].¹³ Otra particularidad frente al caso italiano, en el que las revistas y los libros se produjeron masivamente (con el objetivo de llegar hasta países como Francia, Checoslovaquia, España, Japón o incluso América del Sur), fue que los rusos se distanciaron de la sobreconfianza en la industrialización para focalizar su producción en el libro de artista. Mucho más limitado a pequeñas tiradas y circuitos especializados, fue

10. Tonini, p. 400.

11. Tal y como comenta Enric Satué en *El diseño gráfico*, p. 127, la visita de Marinetti a Rusia alcanzó una repercusión muy notable gracias a los esfuerzos individuales de artistas como Kasimir Malévich o arquitectos como Vladimir Tatlin, quienes en ese momento estaban muy interesados en encontrar un lenguaje nuevo y propio para el arte, tema que se trata con más detalle en el siguiente capítulo.

12. Cf. apdo. 3.3.2. 'Rusia y el Constructivismo'.

13. Scudiero, p. 172.



2.6. Marcel Janco, en Tristan Tzara (dir.), *Dada*, número 1, Zúrich: Mouvement Dada, 1917; y *Dada*, número 3, Zúrich: Mouvement Dada, 1918; cubiertas.

2.7. Bart van der Leck, cartel para la exposición *Voor de Kunst*, impreso por Fotolitho W. Scherjon, Utrecht (Holanda), 1919

2.8. Kurt Schwitters y Theo van Doesburg, *Kleine Dada-Soirée. Programma* (Pequeña velada dadaísta), La Haya (Holanda), 1922, cartel.

considerado especialmente vanguardista por el hecho de estar escritos a mano. Este hecho quizá señala lo más relevante para a esta investigación: frente a los planteamientos centroeuropeos, Rusia incentivó una tendencia paralela de naturaleza caligráfica.¹⁴

Para los futuristas, por tanto, la evolución de la escritura fue todo un campo de experimentación, que además trasladó su influencia a otras vanguardias —sobre todo, al Dadaísmo y al Suprematismo, en las siguientes líneas—, siendo el movimiento y la libre disposición de la palabra en página sus rasgos más determinantes. Aunque se sirvieron del libro como soporte fundamental, también los carteles, manifiestos, periódicos y hasta los pabellones feriales manifestaron el nuevo espíritu, como la propuesta que realizó Fortunato Depero en Monza (1927) para la III Bienal de Artes Decorativas, en realidad un ejemplo de transición que se comenta en las siguientes líneas.

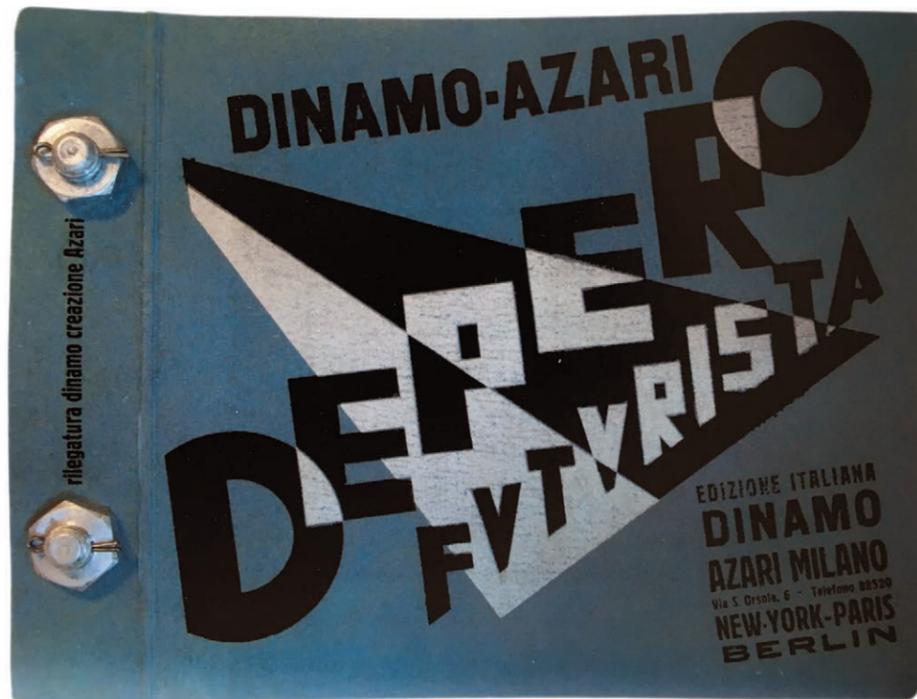
La aparición del Dadaísmo en el transcurso de la Primera Guerra Mundial desembocó, con especial intensidad, en una fuerte reacción social e ideológica de naturaleza antiburguesa. Las reuniones de artistas y escritores en el Cabaret Voltaire (Zúrich, 1916) se centraron en la superación del modelo de falsa moral que había imperado hasta ese momento: había que dirigir la mirada de la sociedad hacia la civilización, la tecnología y la vida urbana. El movimiento se postuló a favor de la originalidad y de los objetos cotidianos de origen industrial, para desmarcarse de la creación excepcional como hecho artístico: las bicicletas, los tubos de acero o cualquier objeto ordinario de la calle (cuya fabricación no fuese artesanal) eran considerados obras de arte y se les atribuía un valor equiparable al de las casas, los muebles o las bibliotecas.

Asimismo, la incorporación de los ideales futuristas y cubistas en el Dadaísmo fue plenamente consecuente en sus manifestaciones gráficas. Del Cubismo (Francia, 1908), en concreto, asumieron la superación de los parámetros impresionistas referidos al color, el abandono de ‘la forma’ como apariencia visual (para pasar a entenderla como una cualidad en sí misma) y la incorporación del nuevo concepto espacio-tiempo.¹⁵ Muchas de las publicaciones dadaístas vieron en el uso más experimental de la tipografía una oportunidad para reflejar sus propias aspiraciones por un cambio revolucionario: el número 3 de la revista *Dada. Recueil littéraire et artistique* (1918) —al cargo de Tristan Tzara—, por ejemplo, reflejaba los primeros intentos en dotar al texto de un tratamiento más próximo al de un anuncio que a una composición literaria [2.6].¹⁶ Como antecedente a esta nueva sensibilidad, la cubierta del libro de Marcel Janco que Tzara había publicado tres años antes (1916), resulta un documento ilustrativo en el que el único contenido era este texto: «LA PREMIÈRE AVENTURE CÉLÈSTE DE MR ANTIPYRINE PAR TRISTAN TZARA AVEC DES BOIS GRAVÉS ET COLORIÉS PAR MARCEL JANCO COLLECTION DADA MCMXVI». La reivindicación de la tipografía como un elemento visual prioritario y de aspecto monolítico se yuxtapone al uso caligráfico que, como habían detectado los futuristas rusos, lograba una elevada persuasión sobre la atención del público.

14. Hollis, p. 21.

15. Satué, p. 129.

16. En el punto 3 de la introducción a este mismo capítulo se señala el diseño publicitario entre los factores que tuvieron un mayor impacto social en la evolución de la vanguardia tipográfica.



2.9. Fortunato Depero, *Depero Futurista* 1913-1927, Milán: Dinamo-Azari, 1927, 224 pp., cubierta.

2.10. Fortunato Depero, *Depero Futurista* 1913-1927, Milán: Dinamo-Azari, 1927, 224 pp., páginas interiores.

color negro, seguía una orientación completamente libre; el término «DADA», en color rojo y caja alta, quedaba superpuesto. Junto a estos aspectos se sumó la puesta en práctica de técnicas mixtas de experimentación, como la foto-tipográfica, lo que reforzó un alejamiento cada vez mayor de la dimensión lingüística, propia de las por las corrientes precedentes, para volcarse hacia un acercamiento progresivo al entendimiento del texto mucho más pictórico. Según apunta Satué, en realidad no fueron ni Marcel Duchamp ni Francis Picabia ni Tristan Tzara los que más influyeron en los cambios que revolucionaron el entorno gráfico:

[...] el caso es que sobresalen entre los miembros del Dadá [...] John Heartfield, el creador del fotomontaje político [...] y Kurt Schwitters [...] montó su propia agencia de publicidad (en la que ofrecía asesoría publicitaria y unos completísimos servicios de diseño), desempeñó cierto tiempo la presidencia del recién creado Círculo de los Nuevos Diseñadores Publicitarios (del que formaron parte Jan Tschichold y Moholy-Nagy), dictó conferencias en la Bauhaus, colaboró con De Stijl, dedicó dos números de su revista *Merz* al diseño publicitario y uno sobre la nueva tipografía, trabajó con El Lissitzky (de quien publicó sus tesis tipográficas en cuantos papeles pudo), explicó sus propias tesis sobre tipografía, etc.¹⁷

Más allá de su condición y tratamiento, es obvio que tanto para futuristas como para dadaístas la tipografía desempeñó un papel esencial como medio y significativo.¹⁸ Sin embargo, aunque estas dos vanguardias se desmarcasen de los usos funcionales de la escritura y de las producciones tipográficas propias del modernismo, de los planteamientos esenciales del movimiento De Stijl y de los primeros principios de La Bauhaus sobre el uso de los textos —como se trata con mayor profundidad en el siguiente capítulo—, el Dadaísmo no logró acabar por completo con las consideraciones estéticas precedentes (del anterior siglo) sobre la escritura ni con el tratamiento tipográfico en sentido disciplinar.¹⁹

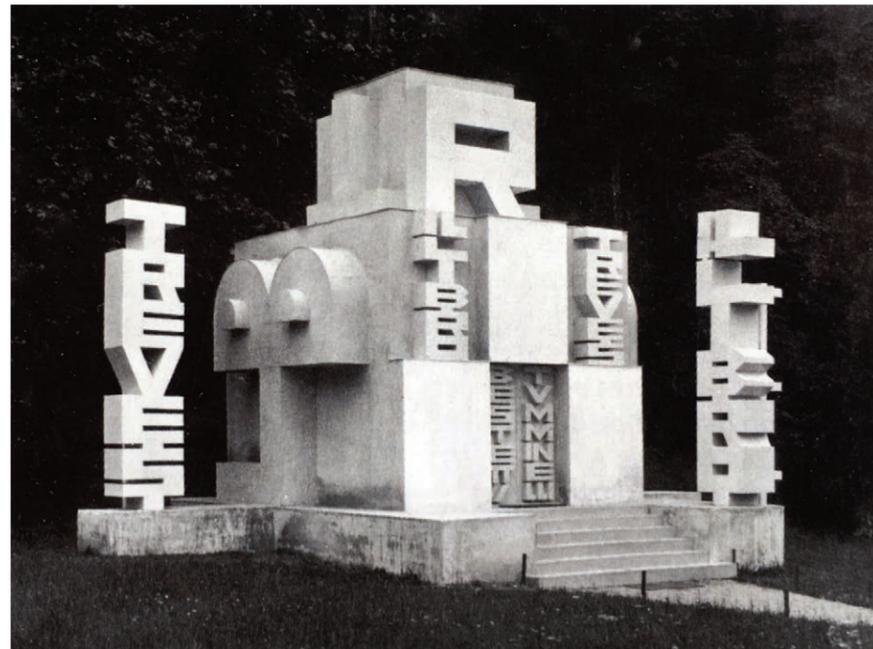
En esa transición hacia la interpretación de la palabra desde un entendimiento plenamente visual y a las artes gráficas desde una faceta más experimental, el *Depero futurista* fue uno de los primeros ejercicios de integración entre tipografía y arquitectura en los que el texto manifestó su condición artística: este libro-objeto reunió, desde 1913 y hasta la fecha de su publicación, en 1927, hechos y acontecimientos futuristas en una suerte de celebración y homenaje autopublicitario del movimiento. También era conocido como el ‘libro-atornillado’ porque en su encuadernación se evitó el uso de técnicas tradicionales (con pegamento o hilo) frente a la pretendida solución industrial: dos grandes tornillos lo atravesaban para sostener, sin otro medio auxiliar, los contenidos. En su interior, la sucesión de páginas mostraba un cambio continuo de orientación en el bloque de texto: horizontal, vertical, diagonal o incluso en ángulo recto, el cuerpo de texto siempre se planteaba como una ‘masa’ de letras muy densa, hasta el punto que podía recrear cualquier forma geométrica esencial (cuadrados, triángulos o círculos) o incluso contornos *tipomorfos* [2.9, 2.10]. Además, la variedad del tipo de soporte elegido para el papel (gramaje y coloración) reforzaba la pluralidad de sus contenidos en una obsesiva búsqueda por la originalidad y expresividad del volumen, siempre entendido como objeto. Además de considerarse una obra revolucionaria en los aspectos gráficos, las aportaciones teóricas fueron notables.

Fortunato Depero no solo logró un fuerte impacto con este libro. También reflejó cómo los nuevos intereses tipográficos trasvasaban el campo de acción artístico hasta alcanzar el de la arquitectura mediante la construcción de dos pabellones: el

17. Satué, p. 131.

18. La interpretación semántica de la palabra *significante* según la el Diccionario de la Real Academia Española es la de un «fonema o secuencia de fonemas que, asociados con un significado, constituyen un signo lingüístico».

19. Entre los cruces interdisciplinarios de las vanguardias destacaron, sobre todo durante las dos primeras décadas, un momento especialmente fértil, las discusiones críticas entre los escritores y los artistas que protagonizaron el debate ideológico. Hechos como, por ejemplo, que Eugene Jolas, editor americano de la revista *Transition*, tradujese en 1929 un ensayo sobre el trabajo fotográfico del artista serbio László Moholy-Nagy —vinculado a la Bauhaus como profesor, cf. cap. 3— que incluyó la palabra ‘Tipografía’ entre los temas de cubierta, y que dicha portada fuese a su vez un diseño del artista y fotógrafo-surrealista Man Ray. En su interior, se incluía un extracto de la novela de Joyce *El despertar de Finnegan* que, en palabras de Samuel Becket, su joven discípulo, manifestaba la nueva interpretación del círculo literario sobre la naturaleza gráfica de los principios dadaístas y surrealistas.



2.11.
Fortunato Depero, Il
Padiglione del Libro, III
Bienal de Artes
Decorativas, Monza
(Italia), 1927, exterior.

2.12.
Fortunato Depero, Il
Padiglione del Libro, III
Bienal de Artes
Decorativas, Monza
(Italia), 1927, vista del
interior.



Matite Presbitero (la Fábrica de Lápices) y el Padiglione del Libro (Pabellón del libro) [2.11].²⁰ Este último, construido para la Tercera Bienal de Artes Decorativas de Monza (1927) y promovido por las editoriales Bestelli y Tumminelli y los Hermanos Treves, es uno de los ejemplos más claros de lo que puede denominarse ‘arquitectura tipográfica’:²¹ de carácter monumental y propósito promocional, lo tipográfico *salta* de la bidimensionalidad del papel al espacio para crear una imagen de entidad tridimensional y aspecto sólido y masivo. De ahí que Depero decidiese recurrir a la propia tipografía como una autorreferencia, la mejor forma para publicitar el contenido.

En realidad, el planteamiento refleja distintos aspectos simbólicos: el primero, la idea de *monumentalizar* un pabellón, más próximo en su apariencia a un templo que a un espacio meramente comercial; en segundo término, la relación metonímica que se establece entre el libro y la palabra, entendida como una representación visual del objeto. Esta idea fue llevada al extremo al colocar al exterior del volumen prismático la recreación corpórea (en disposición vertical) de los nombres de sus promotores, tanto en las esquinas como en los accesos a modo de frisos. Depero dotó a la tipografía de una doble condición iconográfica, como señal y elemento signifiante. En los interiores del pabellón, la transposición del texto como elemento construido era algo menos radical: en lugar de recurrir a las tradicionales estanterías, se empleó una solución mural en los cuatro lados, de modo que cada alzado interior quedaba ligeramente rehundido para acoger en su fondo los libros expuestos [2.12]. Los ejemplares se sostenían gracias a pequeños módulos tridimensionales que, en realidad, eran de nuevas formas tipográficas *construidas*, pequeñas esculturas que servían como sujetalibros.

Este fenómeno creativo derivado de la ideología futurista y dadaísta ha sido denominado por investigadores como Mauricio Scudiero, comisario independiente y especialista en la figura de Fortunato Depero y el movimiento futurista, la «palabra-imagen»:

Hemos comenzado por el «final». Es decir, desde el punto más avanzado de esta tendencia, las «palabras solidificadas», como evolución de las «palabras que se convierten en imagen», fueron la continuación lógica de las «palabras en libertad» dentro del campo del diseño gráfico publicitario.²²

En este modelo de intensa creatividad formal las palabras se trataban como objetos autónomos al lenguaje; era una licencia aceptada, ya que cada propuesta pretendía ser original, un hecho *ex novo*. De ahí que el resultado pueda considerarse como una imagen auto-representativa, concepto al que el investigador y teórico americano William J. T. Mitchell, especialista en teoría de la imagen, denomina como «metaimagen».²³ Esta expresión es acuñada a lo largo de esta tesis por su amplitud y precisión respecto a lo que significa en la interrelación entre arquitectura y tipografía. Así es como el interés por la escritura, antes centrado en la poética experimental y en la producción artística, comenzó a gravitar —«bajo esa idea de imágenes que se refieren a otras imágenes, imágenes que se utilizan para mostrar qué es una imagen»— en torno a la publicidad.²⁴

En este ámbito, el de la tipografía y su representación como un objeto tridimensional, existen otros antecedentes de interés, como los trabajos de Enrico Prampolini para su libro *Poesía pentagrammata*. Dedicado al estudio de composiciones poéticas ideadas en la música, el volumen consiste, como indica su denominación, en la manifestación de un conjunto de caracteres inspirados en las

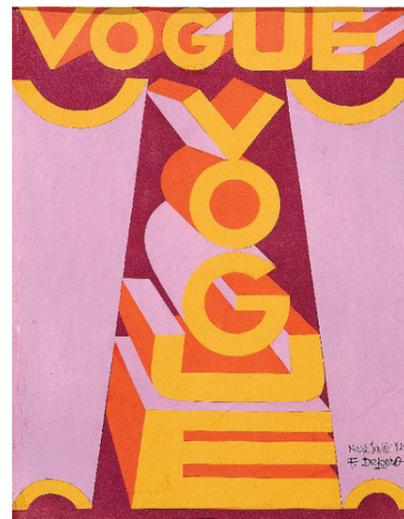
20. Para ahondar en la faceta arquitectónica de Depero se recomienda consultar estos dos volúmenes: Ezio Godoli, *Guide all'architettura moderna. Il futurismo*. Bari: Laterza, 1983; y Paolo Bortot, «Architettura futurista: il contributo Veneto», *Futurismo Veneto* [cat. de la exposición], Trento, 1990.

21. 'Arquitectura tipográfica' debe interpretarse aquí como un concepto *gemelo*, en el sentido en el que lo empleaba Aldo Van Eyck, de 'tipografías construidas'.

22. Scudiero, p. 175.

23. MITCHELL, William J. T. *Pictures Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University Press of Chicago, 1994. Versión en español: *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid: Akal, 2009, p. 39.

24. Mitchell, p. 39.



2.13. Fortunato Depero, carteles para Vogue, 1930 y Numero Unico futurista para Campari, 1931.

2.14. Jan Tschichold, Graphische Werbekunst. Internationale Schau Zeitgemässer Reklame (Arte gráfico publicitario. Muestra internacional de anuncios actuales), Städtische Kunsthalle Mannheim, Múnich (Alemania), 1927. Kurt Schwitters, Opel-Tag. 24 Juli. Grosser auto Blumen Korso (Día de Opel, 24 de julio, Gran desfile floral de coches), Fráncfort del Meno (Alemania), 1927.



características y el ritmo de las notas musicales sobre el pentagrama. O las propuestas que el propio Depero realizó, dentro del campo del diseño gráfico, para distintas campañas de publicidad en el arranque de la siguiente década, como sus carteles para *Vogue* (1930) o el *Numero Unico futurista Campari* (1931) [2.13]. En ambos casos, aunque se trate de soportes planos, el uso de la profundidad quedaba explícito en su representación: a) los títulos no eran tratados como una imagen estática ni plana, sino como una realidad en tres dimensiones; b) además, aparecen las letras en movimiento; c) finalmente, se sirven de analogías con la arquitectura para reforzar la visión perspectiva de la escena: en el caso del cartel para Campari, por ejemplo, aparecen una suerte de bloques de edificios proyectados en el espacio, en los que el efecto tridimensional era reforzado por el uso de una luz y sombra muy contrastadas y orientaciones tangentes junto a gamas de colores vivos. También la revista *Wendingen* (1918- 1931) ofreció varias muestras de interés en las relaciones plásticas entre tipografía y arquitectura en sus portadas: desde letras cuneiformes (número 4, 1918) a ideogramas chinos, diseñados por el arquitecto expresionista holandés Michel de Klerk (número 3, 1921), a diseños formalistas de Vilmos Huszar (en el número especial dedicado a Diego Rivera, 1929). Otra situación notable fue el conjunto de *displays* (pabellones) expositivos realizados por Herbert Bayer, que, por su trascendencia arquitectónica, se estudian con mayor detalle en el siguiente capítulo, dentro del foco Bauhaus.²⁵

Junto a Depero y los futuristas, las aportaciones de otros artistas y diseñadores en las publicaciones periódicas del momento — desde El Lissitsky, Piet Zwart o Johannes Itten, por citar algunos de los autores más relevantes, también incluidos más adelante—²⁶ como *De Stijl*, *Manomètre* o *Linja*, manifestaron sobre todo en sus cubiertas tratamientos tipográficos muy depurados y radicales, con ausencia absoluta de reproducciones en color. A pesar de su pluralidad, todos estos ejercicios coincidían en el empleo de la tipografía desde el abandono por la lógica compositiva y la estética modernista, el distanciamiento del objeto literario (en realidad, una ingeniosa negación de la palabra) y la preponderancia de su visualidad.

Más allá de esta nueva sensibilidad por el lenguaje, la idea de ‘espacializar’ el texto, es decir, de interpretarlo como una realidad o un hecho que no se limitase a una lectura bidimensional resume las consideraciones previas [2. 14, 2.15]; mucho más apegada a la comunicación, la tipografía se entendía como medio y establecía un diálogo continuo con el entorno, ya fuese con la página, en el caso de una publicación, o con un soporte arquitectónico, como sucedió en el *Padiglione* de Depero. En este aspecto, de todas las vanguardias probablemente el enfoque dadaísta fuese el más radical en los usos tipográficos: la «palabra convertida en imagen» refleja cómo el movimiento y la perspectiva tomaron una conducta artística.²⁷ También es interesante señalar que los periódicos, revistas, anuncios y carteles realizados por autores anónimos se emplearon y entendieron como ‘material’ creativo por otros artistas: mediante la manipulación de los originales (a través del corte, pegado o el *collage*) y la incorporación de palabras sueltas o fragmentos de texto de significado polémico, aparecieron nuevas composiciones contra del elitismo cultural que terminaron exhibidas en galerías.

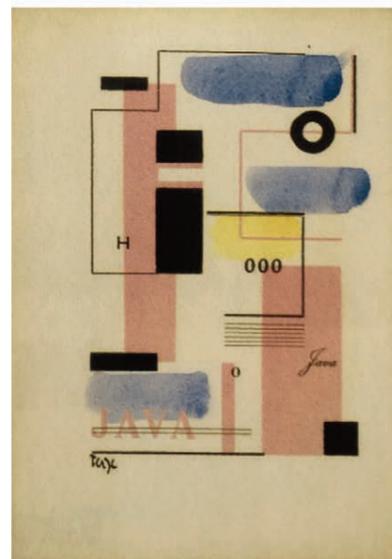
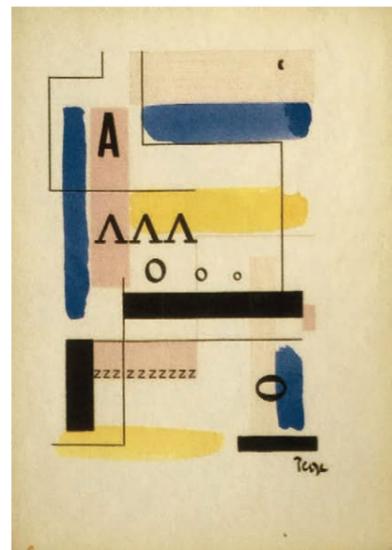
En el mundo de la impresión y en paralelo a la aparición del Constructivismo, se sumaron otras dos situaciones relacionadas con la producción mecánica: el abandono de los caracteres con caja para su sustitución por letras independientes y la creación de nuevos tipos de elevada carga formal.²⁸ El (Lazar) Lissitzky —

25. Cf. ap. ‘3.3.1. Doctrinas: La Bauhaus y la Nueva tipografía’.

26. En la década de los años 1920 se concentraron un buen número de experiencias en el área de las publicaciones que tuvieron un impacto notable no solo como medios de difusión, sino como situaciones para la discusión artística: desde los libros *What is Dada* (¿Qué es Dada?), de Theo van Doesburg (1923), a *Die Kunstisten*, de El Lissitsky y Hans Arp (1925), o el ya nombrado *Depero futurista* (1913-1927), de Fortunato Depero (1927), por citar algunos.

27. Scudiero, p. 178.

28. La portada de *Sieg über die Sonne* (*Victoria sobre el sol*, 1923) de El Lissitsky queda por ejemplo protagonizada por una gran ‘F’ que, en realidad, era el único elemento representado. Diseñada en color negro sobre fondo rojo, estaba compuesta por la unión de un cuadrado y dos rectángulos negros.



2.15.
Piet Zwart, diseño para una carpeta, s. l., 1924.

2.16.
Karel Teige, ilustraciones retocadas de Konstantin Biebl, *S lodí, jež dovází čaj a kávu: Poesie* (Con el barco que importa el té y el café: *Poesía*), s. l., 1928.

además de artista, fotógrafo, diseñador, tipógrafo y arquitecto— fue uno de los principales impulsores junto a Kurt Schwitters de los avances técnicos que alumbraron esta nueva sensibilidad. Ambos abandonaron los postulados dadaístas influidos por el Suprematismo²⁹, con Kazimir Malévich como el principal promotor de una revolución pictórica basada, principalmente, en la síntesis figurativa y cromática.

Si el Suprematismo adquirió relevancia como movimiento fue por su rechazo abierto a cualquier forma de arte convencional «fundando su estética en las fuentes ocultas de la imaginación».³⁰ Sus creaciones se volcaron en la más pura abstracción geométrica: el volumen y el espacio, la realidad más tridimensional, adquirieron un lugar central, en un acercamiento cada vez mayor a las tendencias visuales de la publicidad. Mientras que recursos como el *collage*, que había sido esencial para las prácticas cubistas, futuristas y dadaístas, según defiende Satué en su historiografía del diseño, pasó a considerarse:

[...] como una fórmula lingüística, y con él, la obsesiva práctica de la asociación de imágenes sólo aparentemente irracionales (ya sea creando antagonismos visuales por un simple cambio de contexto, o por la absurda relación entre título y obra) a escalas o texturas sorprendentes por su aparente contradicción.³¹

Al igual que los dadaístas registraron los antecedentes del uso de la palabra como una ‘imagen auto-representativa’ y de las retículas como un nuevo ‘orden’ interno, supeditado a los cambios de orientación y al movimiento del texto, el Suprematismo —y, como consecuencia directa, el Constructivismo— logró un uso todavía más dinámico, completamente distanciado de los modelos clásicos previos a las vanguardias. Las nuevas composiciones mostraban un resultado completamente experimental, que ya no se basaba en patrones compositivos, sino en la creación de estructuras abstractas armonizadas mediante un juego de tensiones y equilibrio entre los elementos; aunque se organizaban a partir de sistemas cartesianos, permitían que las formas contenidas disfrutasen de un total grado de libertad [2.16]. Esta nueva actitud frente a lo tipográfico estaba ya en sintonía con la *Gestaltung*. Los suprematistas también incrementaron todavía más la sensación de movimiento a través del empleo frecuente de la diagonal, como muestran muchas de las publicaciones de la época, desde libros como *Futurizm y Revoliútsiya* (Futurismo y Revolución) o revistas como *Zenit*. Gracias a Malévich, el Suprematismo se pronunció como un arte no objetivo hasta desvincularse absolutamente de la representatividad, como manifestó en la trilogía *Ot Kubizma i Futurizma k Suprematizmu* (Del Cubismo y el Futurismo al Suprematismo, 1916-1920), que fue publicada con motivo de la exposición *0-10* (1915)³².

De modo que, aunque Marinetti puede ser reconocido como el principal impulsor de la revolución tipográfica en las vanguardias de principios del siglo XX, fueron los suprematistas y los constructivistas quienes promovieron los fundamentos para superar la dependencia del uso estático de la ortogonalidad y la alineación. La tipografía había dejado de preocuparse porque el resultado fuera legible, puesto que lo justificaba el propósito: la acción política. Esta nueva concepción del diseño tipográfico dialogaba ya de manera natural con la arquitectura. Tal y como se aborda en el siguiente capítulo, el objetivo era «colonizar el espacio (el *topos*), que pasó a ser entendido como una construcción estático-dinámica».³³

Tras la revisión de estos ejercicios en las vanguardias, el paso de la poesía pictórica al futurismo tipográfico y al *collage* cubista se entiende como una

29. Satué, p. 127.

30. WALDBURG, Patrick. *Ways of surrealism*. Nueva York: McGraw-Hill + Colonia: Verlag M. DuMont Schauberg + Bruselas: Editions de la Connaissance, 1965.

31. Satué, p. 132.

32. Scudiero, p. 181.

33. Este es un concepto acuñado por Maurizio Scudiero en el ámbito del diseño tipográfico, en relación a la página y el texto, aunque la autora de esta tesis lo ha considerado extrapolable al ámbito tridimensional. Cf. Scudiero, p. 181.



2.17.
Marcel Duchamp, *3 ou 4 gouttes de hauteur n'ont rien à faire avec la sauvagerie* (3 o 4 gotas de altura nada tienen que ver con el salvajismo). En *Transitions. A quarterly review*, número 26, Nueva York; Londres; París: Eugene Jolas & Elliott Paul, 1937.

evolución natural que permite comprender mejor el reconocimiento que alcanzaron en los años siguientes las ya citadas aportaciones de René Magritte con *Ceci n'est pas une pipe*) y de Marcel Duchamp con los *ready-made*. Aunque quedan fuera del objeto de esta tesis, de entre las investigaciones que Magritte dedicó a las ambiguas relaciones entre palabras, imágenes y objetos realizadas entre 1928 y 1930, resulta especialmente relevante *La perfidia de las imágenes* (1928-1929). En esta obra retrata meticulosamente una pipa bajo la que incluye la frase '*Ceci n'est pas une pipe*' ('Esto no es una pipa'), una puesta en cuestión de la representación pictórica. Este acción refleja una instrumentalización de la imagen a través de la subversión surrealista, al igual que Marcel Duchamp estableció con sus *ready-made* una nueva base de trabajo artístico, en la que los títulos de sus obras dejaron de ser simples datos para interpretarse también como parte esencial de los objetos —la inscripción o 'bautizo' de las obras era obligatoria—, susceptibles de albergar interpretaciones conceptuales [2.17].

2.3. Las nuevas estructuras compositivas

Como se comentaba al inicio del capítulo, el objetivo de esta aproximación era desvelar una serie de relaciones transversales que existieron durante las tres primeras décadas del siglo xx entre las artes y el diseño de las primeras vanguardias, específicamente en todo aquello que afectó a la revolución tipográfica.

El concepto de creación artística —que, inevitablemente, salpica a otras tantas disciplinas con las que se establecieron puentes— conduce, primero, a comparar la naturaleza gráfica, simbólica y retórica de la actividad tipográfica de las vanguardias durante las tres primeras décadas del siglo xx. La tabla 2, que concluye este apartado, muestra en paralelo los principales avances que el Futurismo, el Dadaísmo y el Suprematismo (con el Constructivismo) aportaron al uso de la tipografía como entidad artística. En ella, cada posicionamiento ideológico se entiende en relación con el empleo del texto, reconocido ya como un elemento esencial en cualquier manifestación de carácter gráfico, sea o no bidimensional. La interpretación hipotética del soporte como un hecho arquitectónico conduce a la definición de estos tres primeros modelos:

1) La ideología futurista de las *palabras en libertad*, aunque de naturaleza poético-literaria, corresponde a ejercicios de retórica tipográfica en los que la expresividad del texto, sea o no de naturaleza caligráfica y conduzca o no un mensaje completo, ejerce un peso esencial sobre la interpretación de lo construido desde su naturaleza pictórica;

2) La ideología dadaísta contribuye a la comprensión del texto como una 'imagen autónoma'. A partir de una interpretación auto-representativa del conjunto, la arquitectura se entiende como *collage* y el texto como un *objeto* que, libre de una estructura lógica preestablecida, se incorpora a esa obra construida como un fragmento más, junto a 'materiales' de otras procedencias;

3) La ideología de origen suprematista (y constructivista) del espacio como 'lugar de construcción de relaciones estático-dinámicas' conduce a los usos tipográficos hasta una interpretación más abstracta. La *ortogonalidad* y los *diagonalismos* inducidos por los textos contrastan con la visión moderna para manifestar el

distanciamiento respecto a la geometría como canon. Esta nueva concepción, basada en la creación de un nuevo 'orden' tridimensional, remite a la experiencia artística del espacio.³⁴

Todos estos modelos recogen las nuevas estructuras compositivas mediante las que se explica el tipo de relación (naturaleza, jerarquía y significado) que a lo largo del siglo xx se establece entre la tipografía y la arquitectura cuando actúan de manera integrada. Es decir, cuando el texto 'trabaja' como un elemento propiamente arquitectónico es porque ha sacrificado, en parte o al completo, su naturaleza lingüística para priorizar su contribución a la comunicación visual. Los tres marcos ideológicos se recogen y completan en la cuarta y última parte de la tesis («Usos simbólicos y retóricos desde 1960») para servir como bases teóricas de la investigación, a partir del análisis de cuatro casos de estudio que, por su singularidad e interés, resultan concluyentes.

34. En todos los casos se trata de expresiones entresacadas, tal y como se indica en las notas a pie de página de este capítulo, de la investigación y aportación crítica de Maurizio Scudiero, historiador y comisario de arte, y uno de los autores principales del catálogo *Vanguardia y tipografía: una lectura transversal*, una muestra que comisarió para la Fundación Juan March en el año 2012.

NATURALEZA	Futurismo	Dadaísmo	Suprematismo / Constructivismo
Estructuras de comunicación (análisis de la sintaxis, modelos de organización y naturaleza semiótica)	ensamblaje y <i>collage</i> : descontextualización de una estructura lógica en partes libertad compositiva: la letra se libera de la alineación clásica para adoptar formas figurativas (orientaciones oblicuas, verticales, circulares, en escalera, etc.) tendencias caligráficas	estructuras de capas (<i>layers</i>): organización según niveles de información empleo de la ortogonalidad: (disposiciones horizontales, verticales, diagonales o en ángulo recto) influencia de la publicidad: modelos de comunicación análogos al anuncio aparición de 'señales'	estructuras abstractas a través de tensiones y equilibrio: abandono de la lógica compositiva y del <i>collage</i> incremento de la sensación de movimiento a través del uso de la diagonal máxima influencia de la publicidad reivindicación del volumen y del espacio
Dimensión POÉTICO-LITERARIA (gramaticalidad y naturaleza semántica)	empleo del feísmo literario, abolición de la retórica y predominancia del verbo empleo de neologismos, rimas, sufijos y prefijos: la palabra sacrifica el significado	el signo tipográfico adquiere visualidad en progresión a la pérdida de su condición sistémica como lenguaje concepción de la tipografía como <i>masa</i> (textura)	abandono absoluto de la pretensión literaria y visual: negación de la palabra <i>espacializar</i> el texto: el <i>topos</i> como lugar de relaciones estático-dinámica
Dimensión SIMBÓLICA (significado sociocultural)	la máquina, la velocidad y el movimiento mecánico	la civilización, la tecnología, la vida urbana y la sociedad	la imaginación
Dimensión PERSUASIVA (concepción artística)	La palabra se convierte en un medio: transmisión de emociones y efectos perceptivos (subversión de su propio uso)]importancia del concepto: creación de un metalenguaje (<i>zaum</i>)	la palabra es medio y signifiante: refleja la heterogeneidad operativa de su conducta artística defensa de la originalidad y uso descontextualizado del objeto (cotidiano e industrial) la tipografía como 'imagen auto-representativa'	interpretación del texto como una realidad tridimensional uso de escalas y texturas sorprendentes arte no objetivo: la creación se desvincula de la representatividad
Detección de modelos para el análisis de la interrelación entre arquitectura y tipografía			
MODELOS arquitectura-tipografía	1. «palabras en libertad y poesía visual»: (textos pictóricos y tipografía en movimiento)	2. «la creación de una imagen autónoma y auto-representativa» (la arquitectura como <i>collage</i> y la tipografía como <i>objeto</i>)	3. «el espacio como lugar de construcción de relaciones espacio-temporales» (la tipografía como nuevo 'orden' tridimensional)

Tabla 2. Comparación de la naturaleza de la actividad tipográfica durante las primeras vanguardias

Capítulo 3

La tipografía como entidad arquitectónica

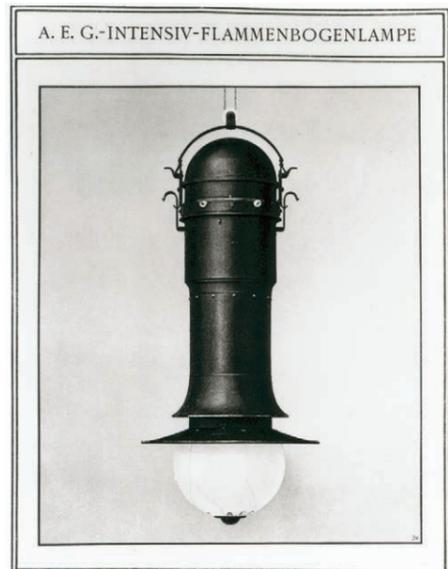
Virginia Smith analiza en su libro *Forms in Modernism. A visual Set – The Unity of Typography, Architecture and the Design Arts* la evolución que experimentaron a lo largo del siglo xx estas tres disciplinas desde una lectura integradora. De la búsqueda inicial de la pureza de las formas como paradigma de perfección, el libro refleja cómo surgió a partir de 1920 un punto de inflexión en las artes, un nuevo desembarco que supuso el quebrantamiento de la idea de belleza anteriormente establecida.

El objetivo de este apartado es realizar un recorrido visual a través de los ejercicios de arquitectura más representativos de la primera mitad del siglo xx (1900-1957) vinculados a una actividad tipográfica de naturaleza integrada. El relato explica en base a hechos (desde acontecimientos históricos a relaciones personales cruzadas) y propuestas (realizaciones y proyectos) algunos de los puentes de carácter ideológico entre la arquitectura y la tipografía entendida como una faceta del diseño, sin que por ello se pretenda forzar la existencia de similitudes o paralelismos entre las dos disciplinas. Además de operar a escalas muy distintas, una y otra implican conocimientos, técnicas y responsabilidades propias y específicas de cada campo. Como introduce Smith en *Forms in Modernism*:

[...] se basa en la premisa de que existe un ‘paisaje visual’ de períodos en el área del diseño, en los que es posible detectar una tendencia generalizada en todos los campos de la disciplina para operar con las formas de una manera similar. Esta tendencia la he denominado ‘escenario visual’, de forma parecida a como nos referimos a un escenario mental [...] Por supuesto, la tipografía se beneficia de su inclusión en un arte ‘mayor’ como puede ser la arquitectura. Mientras que las formas características aparecen en arquitectura en una escala monumental, en los tipos lo hacen a una escala mínima. La profesión de la arquitectura, de prolongada historia, se refiere a un cuerpo mayor de teoría y textos disciplinares. La compleja labor de proyectar un edificio, comparada con la de diseñar un alfabeto, conlleva más tiempo, gente y dinero.¹

Como precisión adicional a la aportación de Smith, en este estudio la principal premisa es que la arquitectura asume a la tipografía como elemento propio de la disciplina, siempre y cuando el planteamiento sea integrado, tanto en su concepción como en su desarrollo. Respecto al capítulo precedente, centrado en las artes, conviene señalar que en arquitectura los principales focos de vanguardia hasta el periodo de entreguerras fueron Alemania, Austria, Holanda, Rusia e Italia, con Suiza como localización adicional, una consecuencia directa del exilio de muchos profesores de la Bauhaus tras la subida al poder de Adolf Hitler. En

1. SMITH, Virginia. *Forms in Modernism: A Visual Set – The Unity of Typography, Architecture and the Design Arts*. Nueva York: Watson-Guption Publications, 2005, p. 7.



ALEMANIA

3.1. Peter Behrens, anuncio para la AEG, 1907, litografía en color, 67 x 52 cm.

3.2. Peter Behrens, lámparas de arco (voltaico) Intensiv-Flammenbogenlampe para la AEG, 1907, y P. L. Nr. 67216 Mit Laterne P. L. Nr. 68216, 1908, carteles anuncio.

3.3. Peter Behrens, logo para la multinacional eléctrica AEG (Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft), 1908.

Distintas propuestas de logos para la AEG, de arriba abajo: Franz Schwechten, 1896; Peter Behrens, 1907 y 1908; Otto Echeremann, 1908; Peter Behrens, 1914.

Peter Behrens, láminas corporativas con el logo o con el pictograma de la AEG (Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft), 1908.

2. La iniciativa, fundada en Múnich (1907) por F. Maumann, K. Schmidt y el H. Muthesius, además de estar representada por un grupo de profesionales independientes (como P. Behrens, T. Fisher, J. Hoffmann, J. M. Olbrich, P. Schlytze-Naumburg y F. Schumacher, entre los arquitectos), incluía entre las doce compañías que lo componían, junto a fabricantes de mobiliario y equipamiento, a dos impresores, una fundición tipográfica y una editorial. Este dato revela la importancia que ocupaba la tipografía entre las artes aplicadas y su posición estratégica entre la cultura y la industria alemanas.

3. WINDSOR, Alan. *Peter Behrens: Architect and Designer*. Londres: The Architectural Press, 1981, p. 77.

4. «(Kü) 416», *Karl Ernst Osthaus Archiv* (Hagen), 31 de julio de 1907. V. Alan Windsor, *Peter Behrens: Architect and Designer*, p. 79.

5. La noticia fue publicada en primer lugar por el *Berliner Tageblatt* del 28 de julio de 1907 y a continuación en el número 22 de la revista *Werkkunst*, agosto de 1907, p. 351. En Windsor, p. 104.

6. BEHRENS, Peter. «Von der Entwicklung der Schrift!». En *Rudhard'sche Giesserei, Behrens: Schriften, Initialen und Schmuck nach Zeichnungen von Professor Behrens*, octubre de 1902.

todos los casos y a pesar de las diferencias existentes, el objetivo prioritario y común era alejarse de la antigua tradición tectónica para abordar nuevos postulados que ofreciesen respuesta a los conflictos sociales, económicos y políticos del momento.

3.1. Herencias del clasicismo (1900-1916)

3.1.1. Alemania y el inicio de siglo

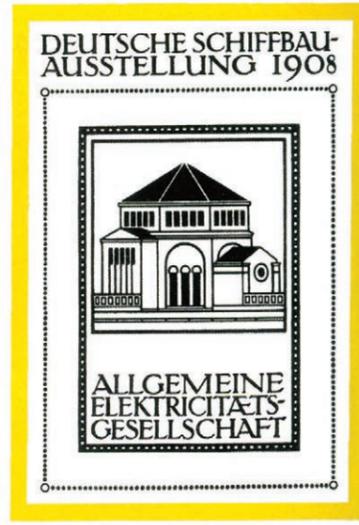
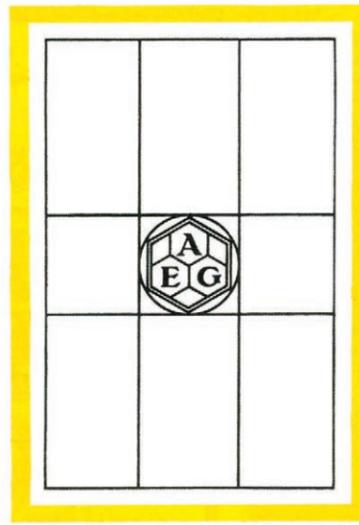
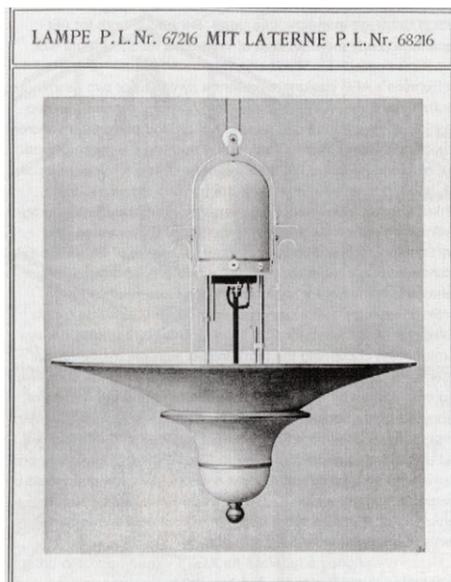
La Deutsche Werkbund² fue la primera corriente que ejemplificó el paradigma de diseño integral a través del trabajo del arquitecto, diseñador industrial y tipógrafo alemán Peter Behrens. La propuesta que realizó para la multinacional eléctrica AEG (Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft), a raíz de su nombramiento como consejero artístico en el año 1907, es un episodio inexcusable en las historias de la arquitectura y el diseño gráfico que estudian o transitan el siglo xx [3.1]. Aunque figuras del Arts & Crafts como Arthur Heygate Mackmurdo —considerado el autor del primer diseño gráfico modernista y un seguidor reconocido de la pintura impresionista americana— y Charles Rennie Mackintosh —sumamente influyente en la repercusión que tuvo el Sezessionsstil— ya ilustraron unas prácticas integradas entre el diseño gráfico y la arquitectura, algo razonablemente frecuente en el Modernismo, el caso de Behrens puede considerarse más representativo, en tanto supo aglutinar todas las facetas dentro del proyecto.

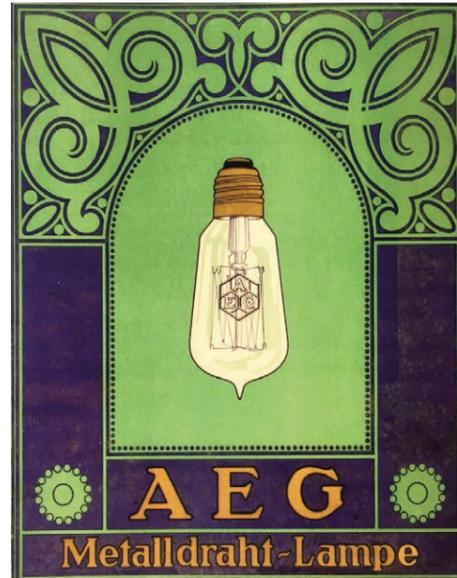
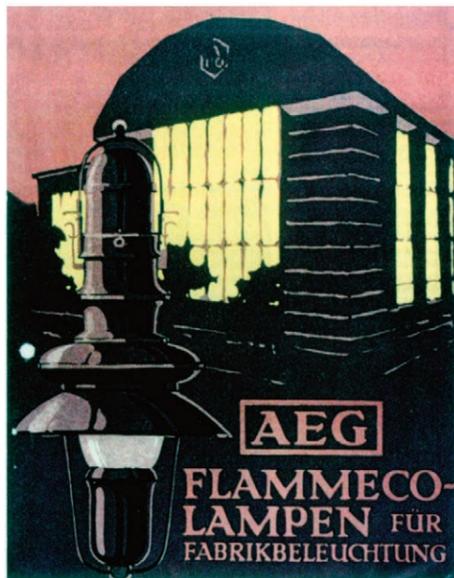
Aunque se desconoce quien actuó como responsable directo en la AEG de la decisión de involucrar al arquitecto, al menos está datada la vinculación de Paul Jordan como figura clave en el control y gestión de las empresas y filiales de la época, quien «[...] había involucrado a Peter Behrens de Dusseldorf en el diseño de formas artísticas para las lámparas de arco (voltaico) y todos los accesorios» [3.2].³ El mismo Behrens confirmó en un documento fechado en el mes de julio de 1907 la naturaleza inicial del encargo: «Mi actividad con la AEG comenzó con el diseño de algunas lámparas de arco... en colaboración con (Paul) Jordan, quien era, en pureza, mi amigo y cliente».⁴ El hecho de elegir a una única persona al cargo de las tareas de creación de la imagen corporativa (logo y manual de identidad) y la comunicación comercial de la firma (carteles), el diseño industrial (lámparas y otros útiles de la instalación eléctrica) y de producto (bombillas y consumibles) y el propio diseño arquitectónico era una circunstancia inédita hasta la fecha, y cobró tal relevancia que tanto el periódico *Berliner Tageblatt* como la revista *Werkkunst* se hicieron eco durante ese verano (en los meses de julio y agosto de 1907, respectivamente) de dar difusión pública a la noticia [3.3, 3.4, 3.5, 3.6].⁵

Ese mismo año, Behrens modificó la redacción del programa docente de la escuela de Artes y Oficios de Düsseldorf —que dirigía desde 1903— para reforzar el interés por las aplicaciones tipográficas, que ya comenzaban a ser habituales entre sus encargos. El proyectista entendía la tipografía como una faceta más de su actividad, integrada con el resto de sus planteamientos y llegó, incluso, a equiparar su trascendencia cultural con la que atribuía a la arquitectura en algunos de sus escritos:

La tipografía es uno de los medios de expresión más elocuentes de cada momento y estilo. Próxima a la arquitectura, proporciona el retrato más característico de una época, y el testimonio más severo del nivel intelectual de un pueblo.⁶

Eugène Grasset puede considerarse un precedente directo de las aplicaciones tipográficas que Behrens incluyó en sus primeros carteles desde la faceta gráfica y corporativa. El trabajo del diseñador suizo, que había desarrollado su carrera en París, reflejaba un espíritu híbrido entre las posturas del Arts & Crafts y el Art Nouveau. Tal





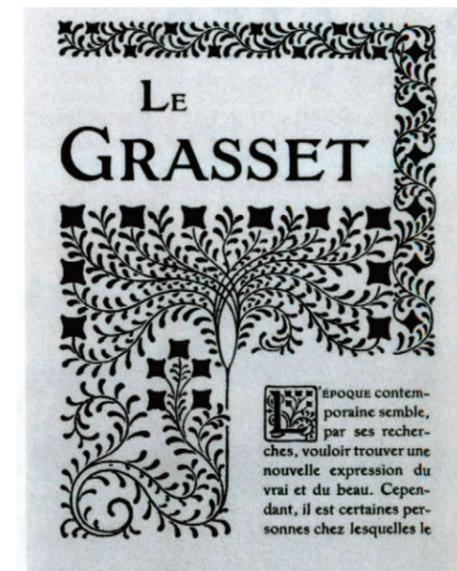
3.4. Peter Behrens y Kari Bernhard, cartel promocional de la Turbinenfabrik, Berlín-Moabit (Alemania), 1908-1909.

3.5. Peter Behrens, AEG Metalldraht-Lampe, s. f., cartel anuncio.

3.6. Ejemplos que muestran parte de los trabajos que Peter Behrens realizó como consejero artístico de la AEG desde 1907: responsable de comunicación (carteles), diseño industrial (lámparas y otros útiles del funcionamiento eléctrico), diseño de producto (bombillas y consumibles) y diseño arquitectónico.

Peter Behrens, lista de precios de jarras eléctricas, diseños y cartel para la AEG, 1913 (abajo, izquierda).

3.7. Eugène Grasset, estampas para la fundición Deberny & Peignot, 1898.



7. SATUÉ, Enric. *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 98 y p. 102.

8. Aunque los estudios más precisos sobre la forma tipográfica presentan clasificaciones más elaboradas, en esta investigación —que no se estudia el diseño tipográfico en el ámbito editorial, sino la interpretación de la tipografía en entornos construidos—, se apunta, al menos, la que incluye Otl Aicher en *Tipografía*, por su sencillez y claridad: «Hasta principios del siglo XX existían las siguientes cuatro grandes familias de tipos: la romana (según el modelo de la mayúscula romana); la gótica de fractura (de finales del gótico); la egipcia (en la que los remates y el asta compartían el mismo grosor); y la letra de palo seco (con letras de igual grosor y sin remates). Dos de estos tipos ya no se utilizan en la actualidad: la gótica de fractura y la egipcia. La última sobrevive en las antiguas máquinas de escribir [...] Las únicas escrituras supervivientes que se han adoptado de forma sistemática son la romana y la palo seco.» En AICHER, Otl. *Typographie*. Berlín: Ernst & Sohn Verlag + Druckhaus Maac, 1988.

Versión en español: *Tipografía*, Valencia: Campgràfic, 2004, p. 202-203.

9. Hollis, p. 26.

10. Hollis, pp. 20-26.

11. Cf. cap. 6 «Principios de persuasión».

12. Véase en esta misma tesis el apartado '3.4.4. Francia y el periodo de entreguerras'.

13. Windsor, pp. 83-88.

y como relata Enric Satué en *El diseño gráfico*, mientras que el Arts & Crafts de William Morris desencadenó la asimilación de un «estilo homogéneo con el que toda la industria gráfica europea y americana se alimentó durante diecinueve años que van de 1888 a 1907», el Art Nouveau prosperó como una «forma de representación orgánica que desde la arquitectura al libro [...]» logró una respuesta coherente, pensada a la «medida de sus ambiciones pequeñoburguesas».7 Dentro del Modernismo francés, Grasset es reconocido como un precursor del cambio, al ser uno de los principales impulsores de un nuevo proceso de homogeneización visual marcado por el simbolismo, los prerrafaelistas y la estampa japonesa, siempre con la industria como aliado. Acorde a su experiencia y a la ideología del momento creó la familia Grasset [3.7]; una tipografía ornamentada distribuida desde 1898 por la fundición Deberny & Peignot. Románica e itálica, la Grasset retomó el uso decorativo de las inspiraciones medievales y renacentistas mediante la incorporación de elementos naturales en el utillaje tipográfico: orlas, viñetas, filetes y capitulares integraban el repertorio. Pero lo más innovador fue que junto a los caracteres también incluía ilustraciones; esta aportación hizo que la relación entre el cartel y la tipografía cambiase, para propiciar su entendimiento prácticamente como un género mixto que se prolongó hasta la finalización de la Primera Guerra Mundial.

Los primeros diseños tipográficos de Behrens, como el encabezado para el *Deutsche Kunst und Dekoration* (1899), comenzaron siendo herederos del Art Nouveau, pero pronto evolucionaron hacia diseños mucho más geométricos y caligráficos como la Behrens-Schrift (1902), que ya incorporaba el empleo de caracteres góticos [3.8, 3.9].8 En su carteles, Behrens también recordaban a sus predecesores vieneses en la aplicación de rígidas construcciones geométricas donde predominaba el principio de simetría. Enmarcados dentro de la corriente del Sachplakat (cartel-objeto),9 supusieron una importante innovación respecto a la cultura alemana anterior a la Primera Guerra Mundial, al igual que sucedió algo más tarde, entre los años 1920 y 1930, con los cartelistas franceses, encabezados por Adolphe Jean-Marie Mouron, más conocido como Cassandre. De hecho, aunque el cartel francés se diferenciase del alemán en que procedía de una tradición pictórica, la relación entre palabra e imagen en ambos casos era nítida y muy equilibrada, ya que nunca incluían eslogan. Según el historiador y diseñador francés Jean Carlu, además de desempeñar los naturales fines propagandísticos «[...] debe hacer algo más que llamar su atención, debe grabarse en su memoria».10 Este paréntesis sobre la evolución del cartel —en paralelo a la de la propia producción de Peter Behrens— señala a éste como uno de los primeros soportes en los que la tipografía exploró su capacidad de persuasión. Este es uno de los tres principios11 en que se fundamenta esta tesis y que, obviamente, afectó al ámbito arquitectónico en paralelo al auge de la publicidad, tal y como se trata en los apartados siguientes, con propuestas pioneras como la *Maison de la Publicité* (1936-1938) de Oscar Nitzchcké.12

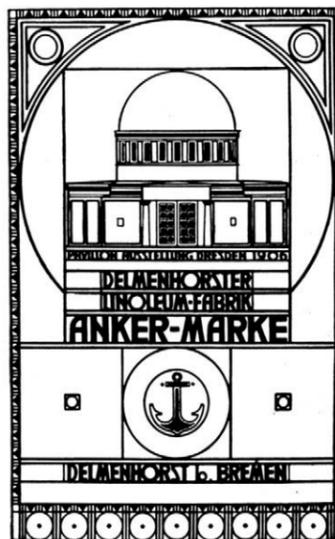
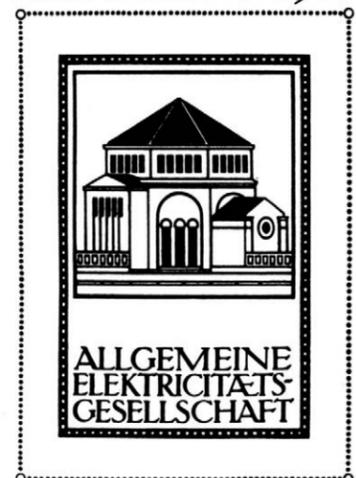
El trabajo de Behrens en la AEG señaló un evidente interés por integrar las ramas del diseño corporativo, tipográfico e industrial con su labor como arquitecto. Tras la construcción inicial de varios pabellones y stands expositivos, como el realizado para la Neue Automobil Gesellschaft (NAG) —una filial de la AEG dedicada a la fabricación de coches y camiones— en el Salón Internacional del Motor, o el pabellón AEG para la Primera exposición alemana dedicada a la industria naviera [3.10] (1907), Behrens finalizó la Turbinenhalle en Berlín-Moabit, quizá su edificio más reconocido, en 1909. Éste fue el primero de los cuatro edificios que construyó en ese mismo recinto y el que logró mayor repercusión.13 Según defiende Reyner Banham en *Theory and Design in the First Machine Age*, su sparticular síntesis formal y técnica entre el clasicismo y la industria probablemente fuese consecuencia de ese empeño interdisciplinar:



ΑΒΓΔΕΡΓΗΙΚΛΜΝΡΟΠ
 Κ Ͽ Ͽ ΟΡΣΤΟΩΧΥΖ
 αβγδεφγηικλμνοπρστυζ
 υφχψζ Ͽ Ͽ Ͽ Ͽ Ͽ !, - - ?
 1234567890

abcddefghijklmnopq
 rstuσwxyz ch ck (ch) Ͽ
 ΑΒΓΔΕΡΓΗΙΚΛΜΝΡΟ
 ΠΡΣΤΥΦΧΨΩ3 124890

DEUTSCHE SCHIFFBAU-
 AUSSTELLUNG 1908



Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft
 PROF. PETER BEHRENS
 NEUBABELSBERG
 Hamburg Amerika Linie

Blockletter for the AEG, 1916.

3.8. Peter Behrens, cabecera decorativa diseñada para el Deutsche Kunst und Dekoration (Alemania), 1899.

3.9. Peter Behrens, Behrens-Schrift, 1902: arriba, caligrafía original; abajo, tipografía definitiva diseñada por Behrens.

3.10. Peter Behrens, diseños de carteles para la Delmenhorster Linoleumfabrik, 1906, derecha, y para el Pabellón de la AEG en la First German Shipbuilding Exhibition, 1908, izquierda.

3.11. Peter Behrens, Turbinenfabrik, Berlín-Moabit (Alemania), 1909.

3.12. Peter Behrens, diseño tipográfico corporativo para la AEG, 1916.

3.13. Walter Gropius y Adolf Meyer, Fábrica Fagus, Alfeld (Alemania), 1911-1913.



14. BANHAM, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*. Londres: The Architectural Press, 1960. Versión en español: *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1965, pp. 82-83.

15. El conjunto estaba compuesto por cuatro edificios: la central eléctrica y la sala de montaje o *Turbinenhalle* (ambas 1908-1909), una ampliación de un volumen preexistente (1913-1914) y la fábrica de municiones (1915-1916).

16. BARTRAM, Alan. *Lettering on Architecture*. Londres: Lund Humphries, 1975, p. 8.

17. Cf. cap. 5 «Principios simbólicos».

18. COLQUHOUN, Alan. «Typology and Design Method», *Arena. Journal of the Architectural Association* (Londres), junio de 1967. Versión en español: «Tipología y método de diseño», *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* (Barcelona), número 96, 1973, p. 69.

19. *Ib.*, p. 71.

Por curioso que parezca, estos proyectos más emprendedores de Behrens ejercieron sobre el pensamiento arquitectónico subsiguiente menor influencia que la *Turbinenfabrik* [...]. Es evidente, de todos modos, que en última instancia la significación de la arquitectura industrial de Behrens anterior a la guerra no radica sólo en los edificios mismos [...]. Aquí Behrens debe compararse más de cerca con Auguste Perret; éste introdujo un nuevo material —el hormigón— en los cánones aceptados del pensamiento arquitectónico [...]. Es también la demostración de la manera ejemplar en que Behrens corporizaba el ideal del buen proyectista, tal como lo definiera Muthesius. Originario de la pintura, después de pasarse por el diseño gráfico, el *Gewerbekunst* y la arquitectura de viviendas, y después de llegar al diseño industrial en el sentido más amplio de la expresión, Behrens se liberó de la influencia *Art Nouveau* y logró, con la *Turbinenfabrik*, ese tipo de forma —a lo Schinkel— que dos años más tarde Muthesius exigiría explícitamente de los proyectistas del *Werkbund*.¹⁴

Behrens se sirvió de este conjunto arquitectónico como soporte para trasladar una nueva visión de la industria moderna desde la óptica del clasicismo.¹⁵ Al analizar la incorporación del logo y de la expresión 'TURBINENFABRIK' (en caja alta), directamente grabados sobre la fábrica de ladrillo de los testers, la imagen transmite un uso monumentalizado de la escritura que evoca a los frontones y entablamentos griegos [3.11, 3.12]. Aunque, como se ha expuesto en el apartado 1.1. 'Algunos antecedentes de una práctica funcional integrada', Grecia solo asentó las bases de la escritura occidental, mientras que fue Roma la civilización artífice de la faceta propagandística de las letras arquitectónicas «para glorificarles a ellos y sus líderes», según defiende Alan Bartram en el ya comentado *Lettering in Architecture*.¹⁶ Este tipo de aproximación a la tipografía desde un empleo clásico del lenguaje de la arquitectura reapareció en etapas posteriores como en la Italia de Benito Mussolini, episodio que se estudia más adelante.¹⁷

En cualquier caso, la concepción tipográfica en el frontal de la *Turbinenfabrik* subraya una pretensión que iba más allá del carácter funcional aparejado a una simple inscripción. Sin embargo, existe una diferencia notable entre el planteamiento tipográfico de Behrens en la AEG y el de su discípulo Walter Gropius en la *Fábrica Fagus* (1911-1912): mientras que el primero se esforzó en trabajar con la naturaleza de los materiales y en plantear una manera en la que la tipografía formase parte de una 'escenografía' clásica, aunque el lenguaje fuera industrial, Gropius demostró en la *Fagus* que su único interés se centraba en las cualidades técnicas de la arquitectura [3.13].¹⁸ Esta diferencia ideológica —también subrayada por el salto generacional de los quince años que los separaban— manifiesta cómo la arquitectura moderna se alejó progresivamente de la tipografía como recurso expresivo frente al 'clima' precedente que marcó el inicio de las vanguardias. Tal y como nos explica Alan Colquhoun en el ya citado *Modern Architecture* sobre la *Fagus*:

[...] el edificio es una especie de inversión polémica de la fábrica de turbinas de Behrens. En esta última, la superficie del vidrio se inclina hacia atrás y está retranqueada con respecto a la estructura. En la fábrica *Fagus*, la estructura se inclina hacia atrás y el vidrio sobresale por delante de ella. Lo negativo se convierte en positivo, y el espacio vacío se torna palpable.¹⁹

En el proyecto de Gropius, la rotulación se incorporó simplemente como refuerzo: dispuesta sobre la coronación del alzado longitudinal, en una cuidada relación compositiva con el ritmo de la estructura, señalaba todo el paño para que se entendiese como la fachada principal, a pesar de que el acceso se realizaba a través del tester. El uso tipográfico iba más allá de la mera rotulación; la estrategia integradora practicada en la AEG por del maestro de Gropius se había diluido para



3.14. Peter Behrens y Anna Simons, inscripción sobre el acceso al edificio del Reichstag, Berlín [Alemania], 1909.

3.15. Peter Behrens, Behrens-Kursiv und Schmuck, 1907, diseño de la fuente.

3.16., 3.17. Peter Behrens, Behrens-Mediäval, arriba, 1914, y Behrens-Antiqua (capitulares), abajo, 1908, diseños tipográficos.



Behrens Kursiv, 1907.

Friedrich der Große

B O D E N
J K L S U

ZUR AUFKLÄRUNG

Behrens Mediäval (top), 1914 and Antiqua initials and capitals, 1908.

20. La edición original de *Writing, Illuminating and Lettering*, de Edward Johnston (quien alcanzó repercusión en toda Europa con el diseño tipográfico de su fuente para el metro de Londres) fue publicada por John Hogg, Londres, en 1917. Anna Simons se ocupó años más tarde de su traducción al alemán. Este dato, aunque anecdótico, demuestra la vinculación que existió de manera continua entre Simons y Johnston a lo largo de la década, lo que podría justificar el interés de Behrens por colaborar con la diseñadora desde que se conocieron, en 1906. Cf. Windsor, p. 48.

21. Según Alan Bartram, dentro de las categorías tipográficas históricas, las romanas son un grupo que incluye «inscripciones romanas y rotulación renacentista y barroca, aunque su incidencia se da en todos los periodos. Sus características son una modulación oblicua, una suave gradación del grueso de los remates y cartelas muy suaves. Se aplican normalmente como inscripciones grabadas o letras pintadas, y muy raramente en relieve.» En Bartram, p. 172.

22. Windsor, pp. 38-48.

23. Los tipos *san serif* (es decir, sin serifas o remates) o *sanserif*, más conocidos aún como tipografías de palo seco, son denominados como grotescos por los alemanes, modernos (*antique*) por los franceses y góticos por los americanos. A su vez, las *sanserif* se clasifican en geométricas, *sanserif* grotescas, *sanserif* neogrotescas y *sanserif* humanistas. V. CHENG, Karen. *Designing type*. Londres: Laurence King Publishing, 2005. Versión en español: *Diseñar tipografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 15.

24. Loos, Adolf. *Sämtliche Schriften*, 1908. Recogido en *Adolf Loos: Sämtliche Schriften*. Verlag Herold, 1962. Versión en español: *Ornamento y delito y otros escritos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

limitarse a aspectos de naturaleza funcional (identificar, advertir, orientar), alejados de interpretaciones simbólicas o de aspectos de naturaleza persuasiva.

En ese mismo año (1909), Behrens incorporó la inscripción 'DEM DEUTSHEN VOLKE' en el frontón del Reichstag junto a Anna Simons, una discípula de Edward Johnston²⁰ a quien había conocido tres años antes en Düsseldorf, durante la realización de unos cursos de tipografía y caligrafía [3.14]. A partir de un planteamiento de carácter conmemorativo y monumental del encargo, decidieron que lo más apropiado era el empleo de tipografías romanas,²¹ lógicamente dispuestas de manera análoga a las inscripciones de los frisos o entablamentos clásicos.

Además, durante los años previos Behrens ya había realizado varios diseños de fuentes tipográficas: la Behrens-Kursiv (1907), de trazos sobrios y elegantes, emparentaba los antecedentes góticos con los romanos [3.15]; mientras que la Behrens-Antiqua (1908), que alcanzó mayor reconocimiento, era ya propiamente una tipografía de ascendentes romanos, aunque conservaba trazos medievales como la decoración vegetal en caja (de inspiración funeraria) [3.16]. Behrens incorporó estos rasgos expresivos para subrayar el carácter de una nueva identidad nacional alemana, tal y como se enuncia en el prefacio del *Codex Argenteus de Upsala*:

Es de esperar que el nuevo tipo de Behrens, dada su conexión directa con la romana propia del ámbito cultural alemán, sea un estímulo añadido en ese uso de la romana con espíritu germánico, si es que se usa correctamente... una *script* alemana coherente podría, además, desempeñar un papel más amplio y valioso si se asentase en las bases de la GERMAN ANTIQUA.²²

A la Antiqua la sucedieron los diseños de la Mediäval, un tipo renacentista que Behrens no sacó al mercado hasta 1914, mientras que, en paralelo, diseñaba para la AEG una tipografía corporativa *sans serif*,²³ heredera de los trabajos de Johnston [3.17]. Aunque había comenzado a probarla en el año 1908 —en las felicitaciones navideñas que enviaba la firma—, no la aplicó hasta 1910: Behrens decidió emplearla en la rotulación de los cuartos de baños de la Turbinenfabrik, aunque no la comercializó hasta 1916.

Con Behrens, el uso tipográfico superó tanto el antiguo canon formal de la belleza como el afán productivo por conseguir la máxima eficacia a través de la aplicación de las nuevas técnicas de fabricación (industrial). Pero, lo más significativo para este estudio fue cómo manifestó ese renovado interés a través de la tipografía por la búsqueda de una identidad cultural a la que sumó el incentivo de la modernización.

3.1.2. Loos en Austria

Aunque Adolf Loos, perteneció a la misma generación que las figuras más relevantes del Art Nouveau y el Jugendstil, reaccionó enérgicamente contra la concepción ornamental en arquitectura y a favor de clarificar la diferencia entre el artesano y el artista. Probablemente, para Loos fue determinante el contacto que mantuvo con la cultura anglosajona. Tras realizar sus estudios en Dresde —que no llegó a finalizar—, se marchó a Chicago para visitar la Exposición Universal (1893) y adquirir un bagaje profesional fuera de su país. Tras su paso por Londres y París, regresó a Viena en el año 1896 para establecerse como arquitecto. Pero no fue hasta 1908 cuando, tras la publicación de *Sämtliche Schriften (Ornamento y Delito)*,²⁴ logró relevancia en el ámbito internacional. El escrito fue incluido años más tarde como facsímil en revistas como *L'Esprit Nouveau*, que se hicieron eco de la polémica que Loos logró desencadenar tras manifestar abiertamente en su texto su rechazo al

AUSTRIA

3.18.
Adolf Loos, fachada principal del edificio de viviendas y zócalo comercial Looshaus, Michaelerplatz, Viena (Austria), 1910, dibujo a color.

3.19.
Adolf Loos, Looshaus, Michaelerplatz, Viena (Austria), 1910-1912.



ornamento, la falsedad y el derroche. En este nuevo contexto, la creación individual dejaba de justificarse *per se* para priorizar la industrialización:

Los tatuados que no están detenidos son criminales latentes o aristócratas degenerados. Si un tatuado muere en libertad, esto quiere decir que ha muerto años antes de cometer un asesinato.²⁵

El interés de Loos por el diseño de edificios vinculados a la memoria colectiva junto con el cambio de registro en las artes aplicadas lo llevaron a ocupar —de manera involuntaria— un papel conspicuo entre los antecedentes del Movimiento Moderno durante la década de 1920. Sin embargo, la principal diferencia con la postura de Behrens —que, lógicamente, afectó a su posicionamiento frente a la tipografía— se centró en manifestar, como explica Colquhoun en *Modern Architecture* al referirse al Looshaus de la Michaelerplatz en Viena (1909-1911), una vía explícita para la convivencia entre el lenguaje clásico y el moderno [3.18]:

Mientras que en la fábrica de turbinas de la AEG Behrens había disimulado cuidadosamente las disyunciones de la sintaxis clásica con el fin de crear una fusión aparentemente perfecta de lo clásico y lo moderno, Loos centraba su atención en ellas, presentándolas como una yuxtaposición ‘imposible’.²⁶

Al analizar la fachada del edificio de Goldman & Salatsch, destaca el planteamiento compositivo en el que cada parte, comercio y vivienda, son tratadas por separado y de manera coherente a su respectiva función. Esta diferencia tan chocante queda reforzada por la doble inclusión tipográfica ‘RAIFFEISENBANK’ [3.19]. Además de disponer un primer rótulo en la planta comercial de acceso, sobre un orden toscano revestido de mármol, Loos empleó un segundo elemento sobre el cuerpo superior de las viviendas, pero a una escala y altura mucho mayores. La importancia que desempeña la tipografía en la interpretación de esta fachada no solo se debe a su duplicidad y ubicación —siempre simétrica—, sino al extrañamiento que provoca el acusado contraste entre el aspecto lujoso de la planta baja comercial frente a la austeridad del programa residencial, completamente despojado de cualquier ornamento. Su comprensión integrada supera los criterios funcionalistas para dotar a la intervención de una naturaleza simbólica: a través de la interrelación entre la arquitectura y la tipografía, Loos logró manifestar visualmente las disfunciones del capitalismo moderno al pueblo. La Looshaus puede entenderse, por tanto, también en clave política, como una suerte de manifiesto público.

La herencia vienesa de Adolf Loos tuvo su correlato en varios jóvenes que habían estudiado arquitectura durante las primeras décadas del siglo xx, como fueron Rudolph M. Schindler —quien, además, fue alumno de Otto Wagner— y Richard Neutra. Ambos acudieron a las conferencias que Loos impartió en la Escuela de Viena en 1913 y que, junto con la publicación en alemán de la obra de Frank Lloyd Wright,²⁷ sirvieron como estímulo entre los jóvenes arquitectos europeos para que se animasen a conocer los Estados Unidos. Schindler llegó a Nueva York en 1914; en los años siguientes viajó a Chicago y conocer la zona oeste (Nuevo México, Arizona y California). En 1917 comenzó a trabajar con Frank Lloyd Wright y en 1923 inició su trayectoria independiente tras asentarse en Los Ángeles. Neutra, quien se había formado en la Universidad Técnica de Viena, no pudo ejercer de manera inmediata, al haberse incorporarse al ejército austriaco como oficial de artillería durante la Primera Guerra Mundial. Años después, estuvo en Zúrich y Berlín, ciudades en las que, tras realizar trabajos menores como auxiliar de teatro y dibujante, consiguió finalmente ser asistente de Erich Mendelsohn. El mismo año que Schindler abrió su despacho en

25. *Ib.* p. 43.

26. Colquhoun, p. 74.

27. La obra se publicó bajo el título *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*. Berlín: Wasmuth Ernst Verlag, 1910.



HOLANDA

3.20. Vilmos Huszar, cubiertas para *De Stijl*, 1917 y 1918. Composición con tipografía y logo y creación en la que la restricción tipográfica señala la muerte de Apollinaire, respectivamente.

28. Resulta ilustrativo recordar la pluralidad de la formación del grupo de Leiden: junto a Theo van Doesburg, como líder del movimiento (De Stijl significa en holandés 'El Estilo'), se congregaron pintores como Vilmos Huszar, el poeta Antony Kok, el escultor Georges Vantorgerloo o J. J. Pieter Oud entre los arquitectos. La revista del mismo nombre se fundó en el mes de octubre de ese mismo año y se publicó ininterrumpidamente hasta 1931, momento de la muerte de Van Doesburg.

29. Según Alan Colquhoun en *La arquitectura moderna: una historia desapasionada*, p. 159, el Movimiento Moderno también fue denominado como *Neue Schlichheit* (nueva objetividad), funcionalismo, racionalismo o *Neues Bauen* (nueva construcción).

30. La 'espacialidad' es un término de empleo frecuente en los Estudios de comunicación y lenguaje corporal que implica la toma de conciencia del sujeto respecto al medio, es decir, su entendimiento frente al espacio perceptivo que lo rodea, el entorno, y todo aquello que en él se encuentra. Esta es una idea extrapolable a la comprensión, por ejemplo, de un rótulo en una fachada, pues en ese caso la espacialidad puede interpretarse como el mecanismo que permite un interpretación con dinámica a través del elemento tipográfico, aunque en realidad sea un 'objeto' estático respecto al sistema al que pertenece.

Los Angeles, Neutra emigró a los Estados Unidos con su esposa, y solo tres años más tarde ambos iniciaron su colaboración profesional conjunta.

Este episodio enmarca tanto su relación académica junto a Adolf Loos como el motivo del traslado de ambos a la costa oeste norteamericana. Como se estudia con más detalle en el apartado 3.4.5. 'La llegada a América', ambas trayectorias, aunque independientes, coincidieron en un entendimiento 'adaptado' del Movimiento Moderno a partir del empleo de un lenguaje muy visual, en el que la tipografía formaba parte integrada de los recursos arquitectónicos.

3.2. Los primeros avances (1917-1925)

3.2.1. Holanda y De Stijl

Los primeros experimentos formales de la vanguardia holandesa se desencadenaron a principios del siglo pasado empujados, principalmente, por la actividad artística de pintores y escultores. En esos inicios, casi siempre teóricos y de pequeña escala, la arquitectura apenas tuvo protagonismo hasta prácticamente la finalización de la Primera Guerra Mundial (aunque la Escuela de Amsterdam, dentro de la corriente expresionista, se había constituido años antes, en 1910 y la fundación del movimiento De Stijl en 1917) [3.20].²⁸ El clima posbélico había obligado a tomar consciencia de las necesidades de la reconstrucción europea para formular propuestas más severas. Los proyectos debían promover un carácter menos identificador (del carácter nacional), por lo que el gusto individual dejó definitivamente de considerarse. Al mismo tiempo, se produjo un acercamiento progresivo a un corpus forjado en la renovación del carácter, el diseño y los principios de la disciplina: el Movimiento Moderno.²⁹

Mientras que la Escuela de Amsterdam —con Michel de Klerck a la cabeza— defendía el empleo libre y extraordinariamente creativo (de naturaleza expresionista) de los materiales, De Stijl rechazaba abiertamente la artesanía, a pesar de recoger aspectos formales del Cubismo, servirse de la doctrina del Simbolismo y el Futurismo y mantener estrechos vínculos con el movimiento Dadá. A partir de ese momento, el arte y la ciencia fueron los nuevos promotores de los avances y descubrimientos y, por tanto, los agentes que impulsaron el progreso espiritual y material.

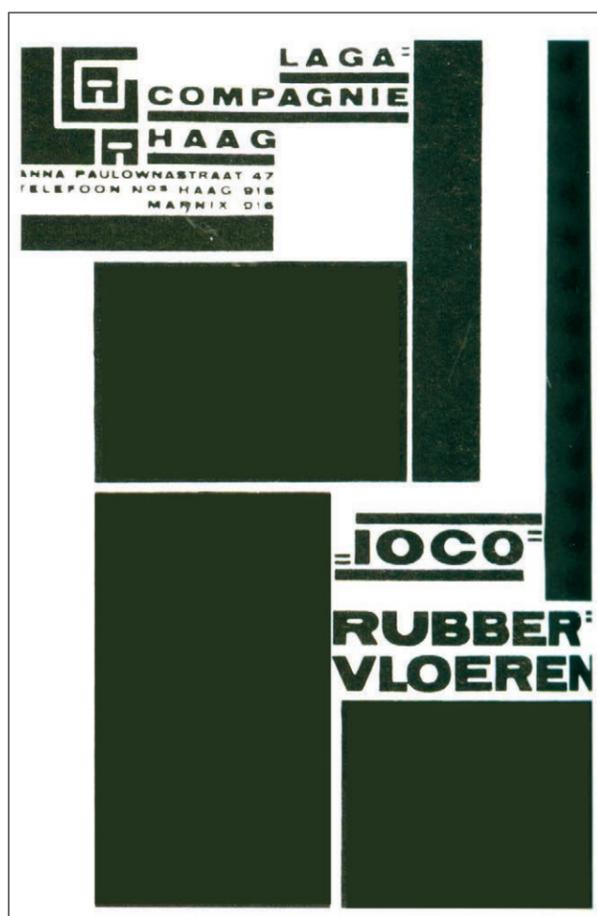
En cualquier caso, en lo que atañe a la tipografía y la arquitectura, en el foco holandés interesa el alejamiento que acometieron ambas disciplinas respecto a los modelos precedentes para adoptar la lógica de la máquina. Por una parte, la influencia tanto del Arts & Crafts como del Constructivismo habían conducido al empleo de un conjunto de mecanismos gráficos de naturaleza compositiva: su propósito principal era apropiarse de la geometría desde un entendimiento metafísico, no utópico, sino más bien idealista. Tanto la recuperación del uso de retículas cartesianas y formas ortogonales —con la preeminencia del rectángulo— como la exclusión del color —a excepción de los primarios (rojo, amarillo y azul)— caracterizaron, entre otros rasgos, el lenguaje De Stijl. Junto a estos recursos, siempre de naturaleza bidimensional, se incorporó el empleo de sistemas de composición asimétricos —aunque perfectamente equilibrados, con resultados armónicos y proporcionados— y el refuerzo de la espacialidad,³⁰ mediante la incorporación de planos prolongados que evocaban en su prolongación cierta idea del movimiento (sobre las bases del sistema), en el caso de la arquitectura, o 'capas' (*layers*) superpuestas en los diseños gráficos, entendidas como organizaciones de los diversos contenidos. También se aplicaron los nuevos medios de impresión para incrementar la producción y difusión entre los países centroeuropeos y facilitar así el acceso popular a la información generalista o especializada.



3.21. Théo van Doesburg, cartel para la exposición International Exhibition of Cubist and Neo-Cubists, 1920.

3.22. Théo van Doesburg, cubierta para *De Stijl*, 1922. Las tipografías son dispuestas de manera asimétrica y equilibrada en las cuatro esquinas del rectángulo de la composición gráfica.

3.23. Piet Zwart, anuncio para Laga Company, 1923.



31. En 1922 asistió a la Conferencia Internacional de Artistas Progresistas en Weimar, un encuentro que reunió a dadaístas y constructivistas y en el que también estuvo presente El Lissitzky. El trabajo del artista ruso, predominante en su empleo de la diagonal, coincidió en el tiempo con el distanciamiento de Van Doesburg por los criterios de aplicación rigurosamente ortogonales en pintura y tipografía. Cf. Hollis, *La Vanguardia aplicada: 1890-1950*, p. 28.

32. La Nueva Tipografía puede entenderse como una doctrina formal, de carácter renovador, promovida por Jan Tschichold y difundida en toda Europa durante la década de 1920. En 1925, Tschichold publicó en la revista *Typographische Mitteilungen* (Mensajes tipográficos) un artículo bajo el título *Elementare Typographie* (Tipografía elemental) que recogía buena parte de los nuevos principios, los cuales completó hasta que logró sacar en 1928 su libro manifiesto *Die neue Typographie* (La nueva tipografía).

33. V. apdos. 3.3.1. 'La Bauhaus y la Nueva Tipografía' y 3.3.2. 'Paul Renner y Jan Tschichold: la revolución tipográfica'.

34. La actitud precursora del cambio que defendía Theo Van Doesburg en arquitectura se reflejó, por ejemplo, en el hecho que fuese despiadadamente crítico con la Escuela de Amsterdam y con el posicionamiento expresionista de la primera etapa de la Bauhaus. En 1922, por ejemplo, publicó en su revista *Mécano* una ilustración del entonces estudiante Karl-Peter Röhl. Para ridiculizar las enseñanzas de Johannes Itten, la viñeta mostraba a un estudiante con aspecto alocado que sostenía un cardo en la mano (un objeto muy dibujado en las clases de Itten) frente a un hombre con aspecto maquinico, símbolo del ideal abstracto al que debía aspirarse a través de las enseñanzas de la

Cabeza del movimiento De Stijl, Theo van Doesburg [3.21]—quien, además de pintor, poeta y arquitecto, trabajó en impresión publicitaria— ofrece un caso particular de la actividad tipográfica y arquitectónica, como figura de transición de la escena holandesa y personaje relacionado con las principales vanguardias. Aunque estuvo inicialmente ligado al Dadaísmo —en Berlín mantuvo contacto con algunos artistas eslavos vinculados— y al Constructivismo,³¹ su evolución progresiva hacia los ideales de la Nueva Objetividad fue inequívoca. Su influencia fue tal que algunos historiadores contemporáneos como Reynar Banham —aunque el verdadero mérito se le atribuye a László Moholy-Nagy— lo señalan como uno de los principales impulsores del cambio del paradigma expresionista en la Bauhaus a una ideología de naturaleza funcionalista. (En realidad, Van Doesburg nunca llegó a formar parte como tal del cuerpo docente por decisión de Gropius. De ahí que su relación con la Bauhaus siempre haya sido objeto de controversia y debate y que se desarrolle en este apartado.) Entre otras acciones, en 1922, sólo un año más tarde de su llegada a Weimar, dictó una serie de conferencias y ofreció algunos cursos de manera gratuita a los alumnos, 'en paralelo' al programa oficial de la escuela. Entre los contenidos expuestos, de carácter revolucionario, integró parte de los principios de la Nueva Tipografía que defendía Jan Tschichold,³² que publicaría años más tarde. Lo que Van Doesburg pretendía era redirigir la creatividad a través de la abstracción y centrar sus objetivos teóricos en un plano casi exclusivamente estético [3.22]. Finalmente, y como se desarrolla en próximos apartados,³³ en la Bauhaus terminaron siendo proscritos tanto los antiguos valores expresionistas como los rasgos del radicalismo verbal, propios del Dadaísmo.³⁴

A esta situación puede sumarse al impacto que provocó en aquel momento la obra y el posicionamiento teórico de Wassily Kandinsky,³⁵ una de las principales incorporaciones docentes durante la primera etapa de la Bauhaus (y de las más estables, al colaborar prácticamente toda una década, tanto en Weimar con en Dessau).³⁶ Su influencia entre las principales corrientes de vanguardia se asentó en Holanda a través de figuras como Piet Mondrian, quien a su vez marcó fuertemente los planteamientos de Van Doesburg, sobre todo tras la publicación de su libro *Über das Geistige der Kunst (De lo espiritual en el arte)* en 1911.³⁷ De hecho, aunque Van Doesburg puede considerarse prácticamente el artífice de los fundamentos arquitectónicos del grupo De Stijl, Mondrian fue su principal mentor y quien asentó las bases del Neoplasticismo (1920) en aspectos tan esenciales como la nueva búsqueda de un proceso lógico de diseño que llevase a la abolición de los sistemas jerárquicos precedentes (y, por tanto, de toda idea de centralidad). En esta evolución, los elementos del arte pasaron a ser *digitalizados*,³⁸ es decir, reducidos a una clave básica: línea, color y plano [3.23]. Este principio tuvo como último paso (entre 1918 y 1919) la abolición del fondo a través de la cuadrícula modular; una idea que no tenía que ver con la aproximación cubista, sino con la búsqueda hegeliana de la tensión dinámica. También la modulación terminó siendo erradicada por su proscripción teórica de lo natural.

A pesar de que los partidarios de De Stijl estaban en contra de la disolución entre campos disciplinares, admitían que distintas artes pudieran integrarse siempre y cuando compartiesen elementos irreducibles, como sucedió en la relación que reconocían entre la pintura y la arquitectura. De ahí que los principios de Mondrian puedan entenderse y analizarse a través de la arquitectura neoplasticista, que basó la subdivisión de los espacios funcionales en la aplicación de un sistema de planos abstracto. Aunque estuvieran limitados en su superficie, los planos podían prolongarse hasta el infinito y desplazarse según las direcciones lógicas del deslizamiento: ese orden interno permitía su *lectura* como elementos de un sistema de coordenadas, aunque no fuera una solución excluyente, puesto



3.24.
J. J. P. Oud, fachada del
Café de Unie, Róterdam
(Países Bajos), 1925.

3.25.
J. J. P. Oud, fachada del
Café de Unie, Róterdam
(Países Bajos), 1925,
dibujos a color.



Bauhaus. V. Smith, *Forms in Modernism: A Visual Set*, p. 36.

35. Kandinsky se servía de un cuestionario que trasladaba a sus estudiantes para que emparejasen los tres colores primarios con las tres formas geométricas primarias elementales, y probar así su teoría sobre la existencia de una correspondencia entre forma y color. V. Smith, p. 33.

36. V. apdos. 3.3.1. 'La Bauhaus y la Nueva Tipografía' y 3.3.2. 'Paul Renner y Jan Tschichold: la revolución tipográfica'.

37. KANDINSKY, Wassily. *Über das Geistige der Kunst: Insbesondere in der Malerei*. Múnich: R. Piper & Co., 1911. Versión en español: *De lo espiritual en el arte*, Tlahuapan (Puebla, México): Premia, 1979.

38. El término digitalización no se refiere aquí al empleo de medios digitales, sino a la traslación de la filosofía de Hegel en el trabajo de Mondrian, que lo condujo a «desprenderse del carácter intrínsecamente estático de la digitalización y del concepto neoplatónico de verdades esenciales [...]» hasta adoptar «un sistema dinámico movido por tensiones, por la contradicción». En FOSTER, Hal. *Art from 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Londres: Thames & Hudson, 2004. Versión en español: *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid: Akal, 2006, pp. 148-149.

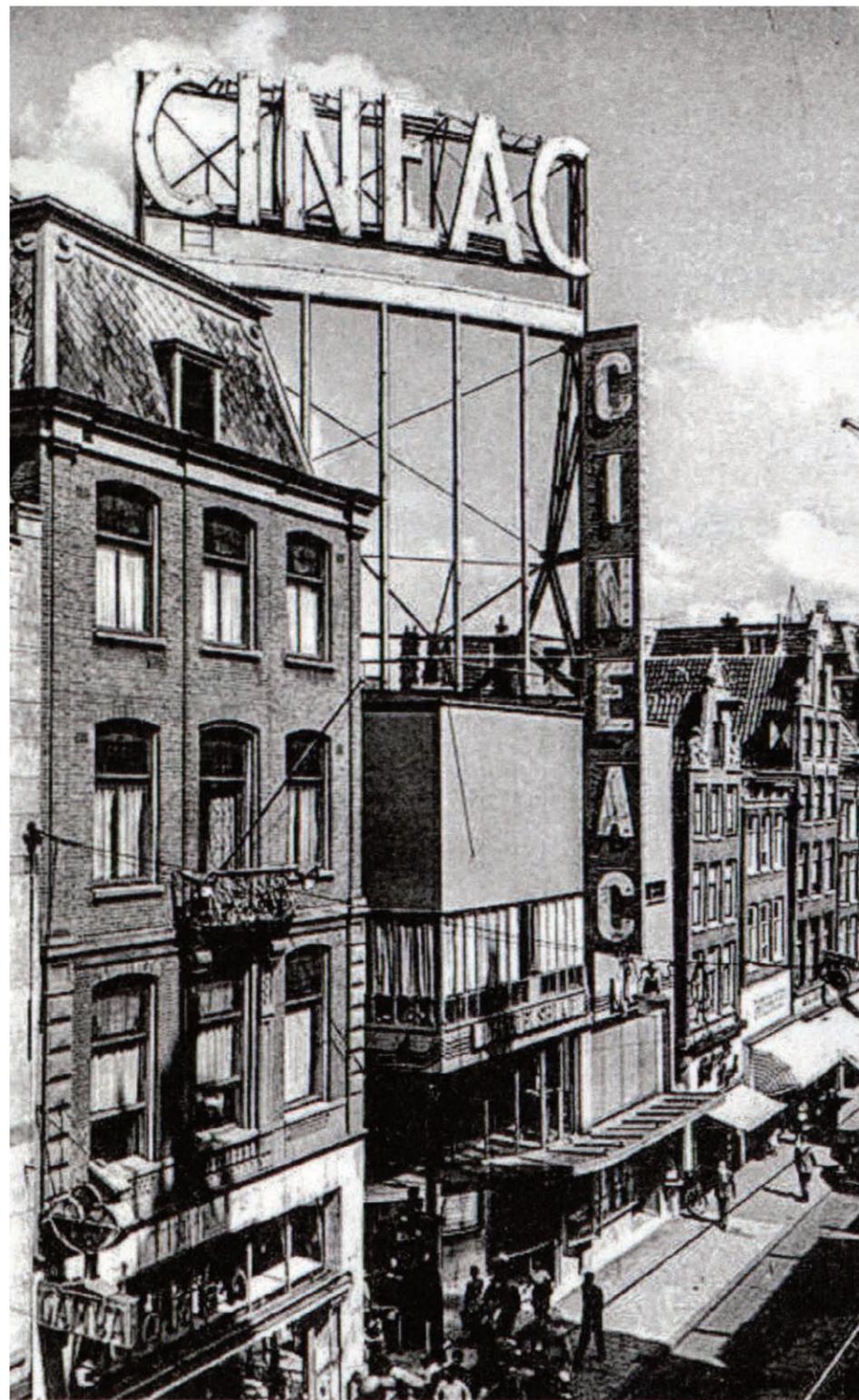
39. Colquhoun, pp. 111-117.

que también emplearon estructuras centrífugas y de composiciones caracterizadas por la presencia exterior de volumetrías cúbicas.³⁹

Si De Stijl marcó un cambio de paradigma en la relación entre arquitectura y tipografía fue, precisamente, por esa búsqueda de la abstracción pura en ambas disciplinas y la aplicación conjunta del mismo sistema compositivo, derivado a su vez de la aplicación de principios pictóricos. Un ejemplo concluyente es la fachada del Café de Unie en Róterdam, que el arquitecto neerlandés J. J. Pieter Oud finalizó en 1925 (y que a día de hoy todavía se conserva en buen estado, tras distintas actualizaciones) [3.24]. Una década antes, Oud había conocido a Van Doesburg, lo que propició su proximidad a De Stijl, aunque nunca llegase a firmar públicamente el manifiesto y más tarde se reafirmase en los postulados de la Nueva Objetividad. Durante este proceso, Oud recibió el encargo para realizar el Café de Unie. Inicialmente se planteó como una construcción de carácter temporal que ocupase un terreno baldío entre dos volúmenes preexistentes del siglo XIX. Pero al final decidió mantenerse dado el interés que despertó en el momento.

En la fachada queda patente el interés de Oud por la abstracción que remite directamente a las enseñanzas de Mondrian y a los postulados de la arquitectura neoplasticista. Aunque sea aparentemente plana, transmite una sensación de profundidad que queda reforzada mediante el uso dinámico de planos. Junto a los elementos propiamente arquitectónicos (ventanas, accesos, límites estructurales y marcos), la tipografía se incorporó no como adenda, sino a partir de una estrategia de integración que reafirmase el orden compositivo y el movimiento de la fachada, para lograr un cuidado equilibrio en el conjunto a pesar del uso característico de asimetrías. El gran letrero 'CAFÉ DE UNIE | CAFE' corona un gran plano cerámico frontal, que tensiona la esquina superior derecha, y queda rematado (y protegido) por una cornisa amarilla; a su izquierda, el gran fluorescente vertical 'CAFÉ | RESTAURANT' (en realidad, una caja de luz extruida), además de recorrer toda la altura del testero cerámico, manifiesta su concepción tridimensional: la solución tipográfica se repite en los tres planos —excepto el que se fija a fachada— para ser siempre vista por el viandante desde cualquier posición en la calle, ya que el rótulo sobresale en toda su sección del plano principal [3.25]. El otro letrero, 'DE | UNIE', mucho más pequeño, queda situado abajo, justo en el extremo inferior derecho del paño opaco, a la altura de la primera planta. A pesar de su pequeñez, es una pieza importante porque equilibra la sucesión de ventanas del lado contrario y subraya el punto de acceso, en planta baja, además de servir como remate del paño superior.

Esta disposición entre huecos y vacíos, masas lisas y textura, encuentros ortogonales y mecanismos de búsqueda de la tridimensionalidad a través de la manifestación de un orden de capas abstractas, junto a la aplicación de los colores propios del neoplasticismo (rojo, azul, amarillo, blanco y negro), logra un equilibrio sorprendente a pesar de la diversidad y disparidad de los 'contenidos', que se utilizan y disponen como si fueran, en realidad, materiales de construcción. Más allá de estas consideraciones, si interesa como ejemplo en este estudio es porque el carácter estrictamente funcional de la arquitectura había dejado de tener importancia para asimilar la fachada a un gran cartel anunciador. Recordemos que el cartel francés —antes comentado, junto a Peter Behrens y el Sachplakat (cartel-objeto)— puede interpretarse en términos compositivos como uno de los principales antecedentes de la gráfica de vanguardias: además de reforzar la capacidad propagandística de los distintos soportes, servía como llamada de atención, es decir, trabajaba desde una dimensión persuasiva al fijar esos datos en la memoria del observador. Este hecho nos conduce al entendimiento del alzado como un cartel-objeto, tema tratado en distintos puntos de esta tesis y al que se dedica de manera particular el apartado 7.6. 'La fachada anuncio o el fenómeno del *display* urbano'.



3.26.
Jan Duiker, Cinéac,
Ámsterdam (Holanda),
1930-1934.

También la definición sobre la idea de signo *convencional* que Christian Norberg-Schultz incluye en *Intensjoner i arkitekturen (Intenciones en arquitectura)*⁴⁰ ofrece otra interpretación coherente al entendimiento de la tipografía dentro de la fachada del Café de Unie:

[...] el signo *convencional* es, por definición, un todo cuya estructura propia es irrelevante, y representa otro todo cuya estructura es también semánticamente irrelevante. El signo convencional, por tanto, actúa formalmente como un *elemento*. Esto no quiere decir que haya de ser un motivo subordinado; un edificio o, incluso, una ciudad entera, pueden actuar también como signo convencional. El signo convencional puede ser también un tipo de edificio característico, una planta o una particular forma de espacio, etc. Entendemos que está ligado al medio simbólico, al igual que la conexión empírica ayuda a constituir el medio físico.⁴¹

Desde ese entendimiento de la fachada como cartel-objeto y del elemento tipográfico como signo convencional, el Café de Unie responde a la idea de integración que plantea este estudio entre las dos disciplinas: si el cartel *anunciador* se entiende y funciona en la fachada de Oud es a través de la mediación entre la arquitectura y la tipografía. Tal y como se explica a lo largo de este estudio, este será uno de los temas recurrentes, una práctica *significante* en arquitectura.

Casi una década después de la finalización del Café de Unie, Jan Duiker ejecutó el Cinéac (1934). El rótulo era tan protagonista en la fachada que tuvo su propia solución estructural, superior incluso en tamaño al volumen del edificio, que acabó convirtiéndose en un soporte formal de su propia publicidad. La pieza adopta una escala contextual formidable. El edificio se situaba en una céntrica calle de Ámsterdam —su solar de esquina era aprovechado para disponer la sala en diagonal—, y el rótulo ofrecía respuesta a todas las visuales. En cierta medida, la literalidad y transparencia de la estructura del rótulo tenía su traslación en la propia organización formal del proyecto: en una suerte de *display* técnico global, Duiker decidió visibilizar la cabina de proyección para que pudiese observarse completamente desde el exterior, alrededor de la entrada del cine, con el propósito de desmitificar así los medios tecnológicos y fomentar el entendimiento del funcionamiento interno de esa arquitectura.

La imagen del cine cobraba una especial intensidad con la iluminación nocturna: además de actuar sobre el gran rótulo superior, dispuesto sobre la diagonal de la esquina, también se aplicaba a los montantes verticales de la estructura auxiliar de andamiaje. Un rótulo vertical secundario, que vertía sobre la calle principal de acceso, subrayaba aún más las dimensiones del proyecto y conectaba a su vez con una banda de aplicaciones tipográficas que, en horizontal, marcaban la esquina de entrada, sobre la cabina de proyección, con lo que quedaba también señalado el acceso [3.26].

El movimiento modernizador holandés, liderado por Gerard Kiljan, Paul Schuitema y Piet Zwart —más conocidos como ‘Los maniacos’ por la radicalidad y carácter provocador de su trabajo— es otra muestra valiosa entre los ejercicios tipográficos más experimentales. Excepto Zwart, que había estudiado arquitectura y trabajó durante varios años como colaborador de Hendrik Petrus Berlage, los otros dos impartieron clase en la Academia de Róterdam. Alejada de cualquier pretensión funcional, la tipografía era, en palabras del propio Zwart, un medio de manifestación política:

[...] un dibujo, e incluso el diseño de una letra perfectamente normal derivaba en individualismo emocional, [uno y otro] rechazables como contrarrevolucionarios [...] El empleo de minúsculas y mayúsculas no solo se regía por unos principios formales,

40. NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intentions in Architecture*, Cambridge (Mass.): The MIT, 1963. Versión en español: *Intenciones en Arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1970.

41. *Ib.*, p. 111.

sino que también simbolizaba una ideología en particular. Había tipografía «‘de izquierdas’ y ‘de derechas’».⁴²

El episodio de ‘Los maniacos’ no fue un hecho aislado. De manera simultánea, surgieron otras iniciativas con propósitos similares, sobre todo en países con regímenes totalitarios como Rusia (apdo. 3.3.2., a continuación) e Italia (apdo. 3.4.3.), aunque la estética y la formalización gráfica y constructiva fueron sustancialmente distintas.

3.2.2. Rusia y el Constructivismo

Rusia ofrece un caso particular dentro del contexto europeo por las conexiones que estableció con Alemania a finales de la década de 1910. Tanto el inicio de la Revolución como la firma del tratado de Versalles fomentaron el fortalecimiento de las relaciones políticas entre los dos países, una circunstancia que tuvo su correlato en los campos de la arquitectura y el diseño, como defiende Alan Colquhoun en *Modern Architecture*:

Una pauta común a Rusia y Occidente puede encontrarse no sólo en que el énfasis pasó de la artesanía al trabajo mecanizado, sino también en la reparación de las bellas artes como el más importante campo de investigación, vinculado al concepto de *Gestalt*.⁴³

La principal diferencia con Alemania, Austria y Holanda surge tras la observación de los dos focos principales de actividad, la industria y las artes, que promovieron especialmente la renovación durante esas primeras décadas del siglo xx. Mientras que en occidente sucedió de manera más o menos correlativa, «en Rusia los movimientos en favor del arte industrial y de las bellas artes surgieron simultáneamente»⁴⁴. Otra de las peculiaridades del caso ruso frente a los otros focos en lo referido particularmente al diseño gráfico, tal y como apunta Enric Satué,⁴⁵ fue consecuencia del nuevo clima político, puesto que «la vanguardia deja de estar en oposición, por primera vez en el siglo xx, tras los acontecimientos de 1917 en la URSS». Una tercera consideración, al igual que sucedió con el Futurismo —aunque con las distancias necesarias—, señala la influencia que tuvieron los medios de comunicación como canales propagandísticos de la ideología del Régimen.

Hasta el inicio de la Revolución rusa, las disciplinas más creativas —salvo las xilografías populares, un género bastante fértil— estuvieron muy marcadas por influencias europeas de origen cortesano, sobre todo francesas, aunque Kazimir Malévich y Vladímir Tatlin habían sembrado previamente las bases de una vanguardia radical prerrevolucionaria. A partir de 1917 se produjo un cambio evidente en las artes aplicadas, relacionado con la necesidad de transmisión eficaz de los mensajes políticos al público de masas, con las lógicas consecuencias en los usos tipográficos del contexto urbano. El arte gráfico se convirtió en un medio estratégico, asociado a la puesta en marcha del plan monumental de propaganda. Tal y como explica Kenneth Frampton en *Modern architecture: A critical history (Historia crítica de la arquitectura moderna)*, «Adoptó la forma de arte callejero de gran escala, exhibido en los trenes y barcos de propaganda Agitprop,⁴⁶ diseñados por los artistas de la Proletkult».⁴⁷ Es decir, el interés en la tipografía no estaba limitado a su dimensión formal ni funcional, sino que su comprensión se amplió hasta promover el uso de sistemas macrotipográficos.⁴⁸ Se trataba de explorar sus posibilidades como un elemento versátil y con gran capacidad expresiva, que formaba parte del complejo entramado de la comunicación visual:

42. Hollis, pp. 27-28.

43. Colquhoun, p. 120.

44. *Ibidem*.

45. Satué, p. 187.

46. Agitprop es una palabra compuesta que significa ‘agitación’ y ‘propaganda’.

47. FRAMPTON, Keneth. *Modern Architecture: A Critical History*. Londres: Thames and Hudson, 1980. Versión en español: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, 4.ª ed. rev. y ampl., Barcelona: Gustavo Gili, 2009., p. 171.

48. Como disciplina de estudio, la tipografía puede observarse en términos de ‘microtipografía’ o ‘macrotipografía’. Mientras que en el primer caso los esfuerzos se centran en el estudio de las letras (su forma, colocación y espaciado) como caracteres gráficos y unidades del alfabeto y en la palabra como una agrupación, el campo de la macrotipografía se preocupa del tratamiento y significado de los bloques de texto dentro de un contexto, ya sea la página o cualquier otro, que amplíe sus dimensiones hasta abarcar el entorno real, ya sea urbano o territorial.

Un dato que atestigua la urgencia y la necesidad que preside el nuevo diseño gráfico es que la revolución tipográfica, ciertamente importante y sintomática, no afecta prácticamente al diseño de tipos, sino únicamente a la reconsideración de su presencia sobre el papel impreso. Sorprendentemente, no existe ningún experimento de consideración en el diseño de tipos en todo el Constructivismo.⁴⁹

A un amplio entendimiento de la tipografía en cualquiera de los formatos y medios impresos (libros, revistas y carteles), se sumaron renovados intereses en el empleo de la fotografía, como ejercicio popular de carácter documental, y del cine, como medio de divulgación y promoción del trabajo, siempre a favor de ‘lo rutinario’. Era una respuesta coherente a la dificultad de dirigirse a una masa popular prácticamente analfabeta. Muchos de esos creativos de las disciplinas visuales eran arquitectos o ingenieros.

La arquitectura comenzó a reflejar el cambio a partir del asentamiento de dos posturas de intereses muy diferenciados: mientras que los racionalistas recuperaron la importancia que las leyes psicológicas y formales habían tenido en movimientos predecesores, los constructivistas (que pretendían « simbolizar también con su nombre el lema revolucionario de construir»⁵⁰ centraron el debate en el problema de la construcción frente al de la composición, al considerar prioritaria la reivindicación social de la arquitectura.⁵¹ Los nuevos modelos también se reforzaron mediante la incorporación de iniciativas populares de carácter pedagógico que fomentaron un entendimiento interdisciplinar de oficios y medios. En el año 1918 Lenin lanzó el Plan de Propaganda Monumental y se fundaron los Talleres Libres (Vjutemas) en Moscú: la enseñanza del arte se había fusionado con la de la artesanía.⁵²

Este cambio de sensibilidad influyó en artistas como Ródchenko, Stepánova y Popova, quienes dirigieron buena parte de sus esfuerzos hacia el diseño de ‘piezas’ que configurasen el nuevo escenario socialista. En esa línea surgieron ejercicios de arquitectura a partir de un posicionamiento utópico como las propuestas tridimensionales de Vladímir Tatlin. Claramente inspiradas en precedentes cubistas, como Picasso, y futuristas, como Boccioni, el Monumento a la Tercera Internacional (1919-20), con casi 400 m de altura y una estructura helicoidal, rotunda y dinámica, manifestaba esa transferencia simbólica de los nuevos valores políticos al arte [3.27, 3.28, 3.29]. La escultórica torre sirvió como antecedente de otros ejercicios del polifacético artista; además de reflejar un entendimiento intuitivo de formas complejas matemáticas, revelaban un interés continuado por trasladar el carácter propagandístico del contexto político a través de la arquitectura y la tipografía, entendidas como un medio integrado.

El nuevo plan de Lenin arrancó en 1920 para abordar la construcción de un ambicioso programa de edificios empresariales mediante un modelo de financiación público-privado. Como consecuencia se organizaron multitud de concursos; aunque en muchas ocasiones no se consolidaron, al menos facilitaron la realización de las primeras arquitecturas constructivistas. De gran escala y despojadas de cualquier ornamentación, su condición masiva y expresividad estructural «mostraba la influencia del diseño fabril norteamericano».⁵³

En este clima todavía pervivían algunos signos de los primeros años de la Revolución que enlazaban con el ya citado Plan de Propaganda Monumental [3.30]. Entre quienes desempeñaron un papel más importante, los hermanos Aleksandrovich Vesnin constituyen un caso particular. Mientras que Leonid, el mayor, había estudiado arquitectura en la Academia de artes de San Petersburgo, y se consagró tras la Revolución a la corriente racionalista (vivienda obrera de masas, planificación y urbanismo), Víktor y Aleksandr se titularon en el Instituto de Ingenieros Civiles.

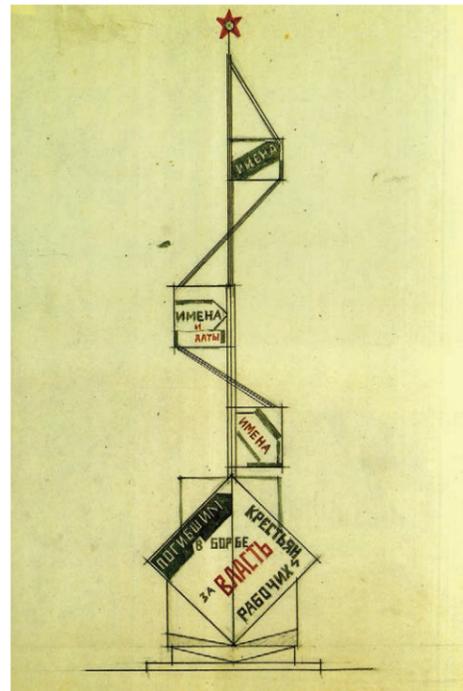
49. Satué, p. 190.

50. Satué, p. 190.

51. Además del arquitecto Alexandr Venín y los artistas Varvara Stepánova, Alexandr Ródchenko y Alexéi Gan, el Constructivismo llegó a aglutinar a artistas procedentes de otras vanguardias, como Tatlin (movimiento constructivista inicial), Maiakovski (Futurismo) o Malevich (Suprematismo), entre otros.

52. Según Colquhoun, estos talleres contaron entre sus precedentes con la Escuela Stroganov de Diseño Industrial y la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura, ambas en Moscú. Cf. Colquhoun, «Tipología y método de diseño», p. 121.

53. Colquhoun, p. 126.



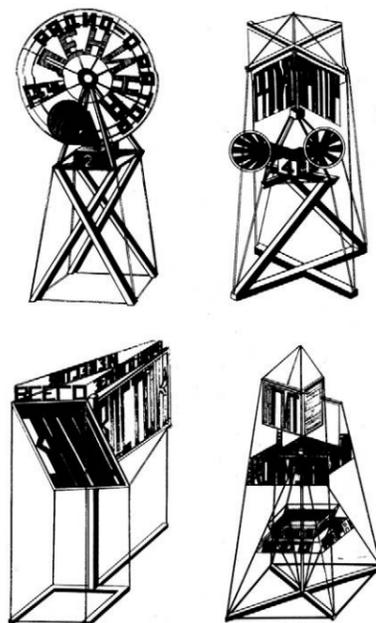
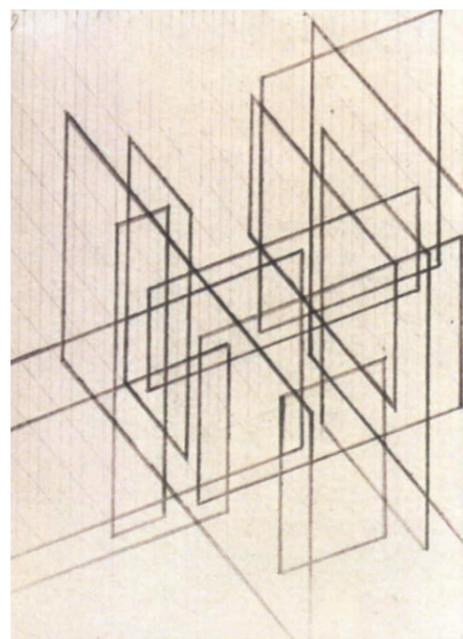
RUSIA

3.27.
V. F. Krinsky, monumento a los caídos en la lucha por el poder de los obreros y campesinos, 1919, alzado principal, dibujo en papel, con lápiz, acuarela y gouache.

3.28.
Vladimir Tatlin, monumento a la Tercera Internacional, 1919-20, vista de la maqueta original, arriba, y alzado, a la derecha.

3.29.
A. Achtkirko, Composición de rectángulos en el espacio, 1921, ejercicio preparatorio de los Vjutesmas, dirigido por Rodchenko.

3.30.
G. Glutis, serie de proyectos de radio-oradores: arriba, instalaciones para propaganda, abajo, izquierda y centro, y tribuna, abajo derecha [Rusia], 1922.



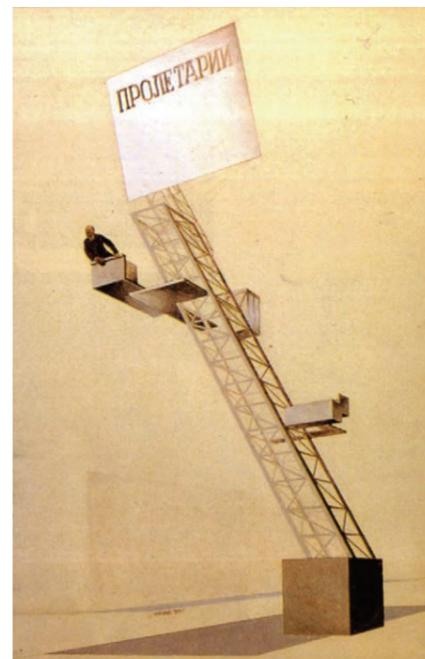
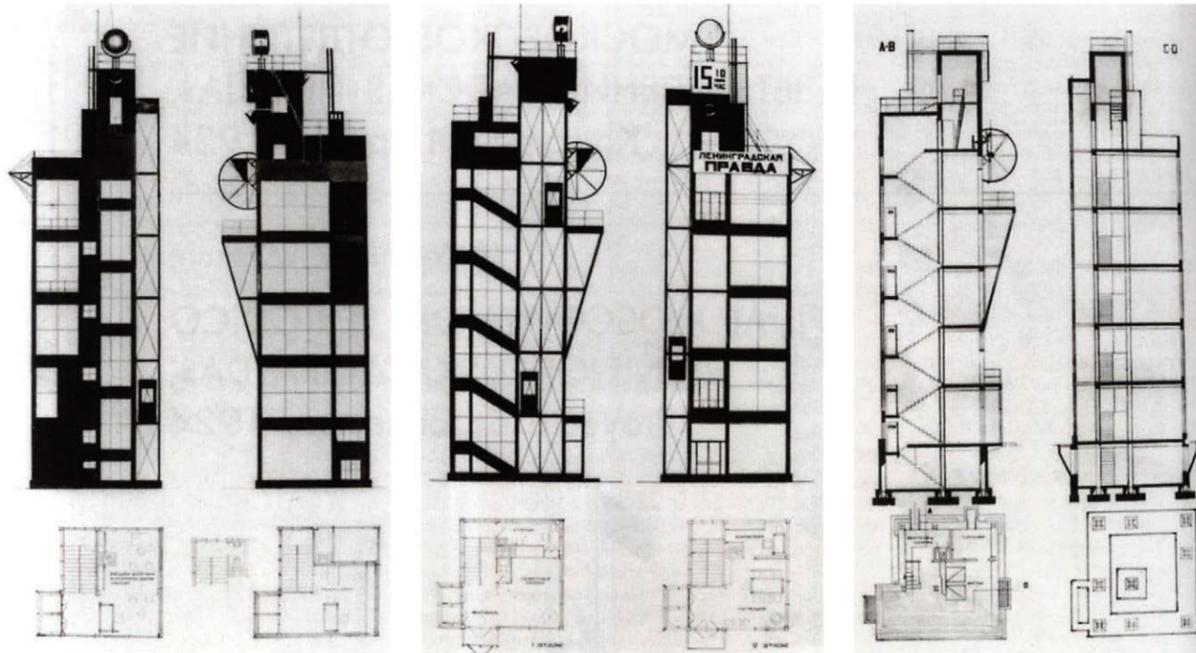
Ambos compartían su afinidad por actividades artísticas, de modo que, tras finalizar sus estudios y desde inicios de la década de 1910, además de frecuentar los talleres de pintura de Yan Tsyonglinsky, en San Petersburgo, y de Vladímir Tatlin, en Moscú, realizaron un viaje a Italia para estudiar el Renacimiento, en concreto la cultura veneciana. Tras su regreso, aunque las primeras propuestas todavía se encuadraban en el clasicismo ruso, pronto evolucionaron hacia arquitecturas prerrevolucionarias en la que ya se apreciaba su obsesión por las composiciones sistemáticas y la desmaterialización progresiva del muro, como el banco Yunker en Moscú (1913). Mientras que Viktor se especializó en intervenciones de carácter industrial, con las que obtuvo muy pronto reconocimiento internacional, Aleksandr se especializó en producciones artísticas [3.31]: aunque se inició con la pintura —y pasó rápidamente del Cubismo al Futurismo—, terminó siendo uno de los perfiles protagonistas de la vanguardia soviética en artes escenográficas, con obras como *Batalla y Victoria* (1921), en colaboración con Popova.

De toda su actividad, el proyecto más representativo de Alexandr y Victor Vesnin —aunque no se construyese— sobre el uso integrado entre arquitectura y tipografía, afín en su concepción y carácter a otras iniciativas de comunicación urbanas —como fueron los quioscos Agitprop—, fue el concurso que realizaron para la construcción de la sede moscovita del diario Pravda en Leningrado (1924) [3.32]. En los dibujos axonométricos se aprecia cómo el volumen, de factura fabril, seguramente influenciado en parte por la pujante industria estadounidense, y de concepción infraestructural, subvierte el carácter masivo de las arquitecturas leninistas: desprovisto de masa, al recurrir al empleo completo de fachadas de vidrio (incluidas las cajas y las cabinas de los ascensores) para lograr la transparencia total en las fachadas, incorporaba varios elementos tipográficos (sobre el acceso, como remate del cuerpo principal, y en la coronación del edificio, bajo el reloj): no eran simples rótulos, sino elementos visuales que conectan perfectamente con el concepto, previamente citado, de signo *convencional* formulado por Norberg-Schultz [3.33, 3.34, 3.35]. Los letreros eran ‘piezas’ esenciales dentro de la composición arquitectónica, que formaban parte de un conjunto de equipamientos (desde una antena de radio a proyectores, relojes o anuncios luminosos) propios del lenguaje de la iconografía mecánica y eléctrica. Alan Colquhoun lo explica así en *Modern Architecture* [3.36]:

[...] una máquina informativa transparente en la que la estructura y el equipamiento del edificio, junto con sus accesorios mediáticos, se convierten en vehículos para la retórica y la propaganda. El edificio se ha convertido en un signo de su propia función.

Tipografía y arquitectura adquieren en este punto una particular significación simbólica y publicitaria que sintonizaba ideológicamente con esos primeros años de la Revolución y con el carácter de agitación y comunicación mediática propios del momento, incluso con cierto tono festivo que Lenin quería trasladar al pueblo.

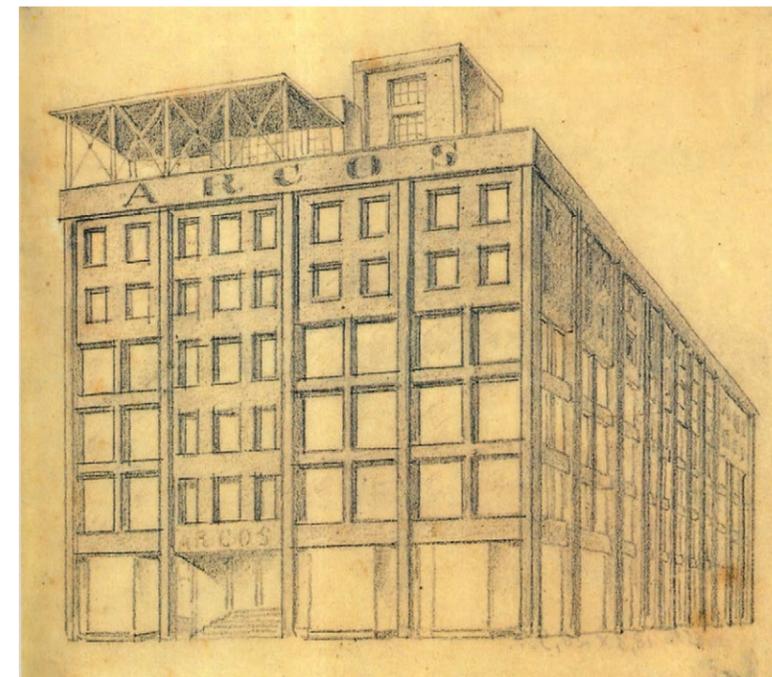
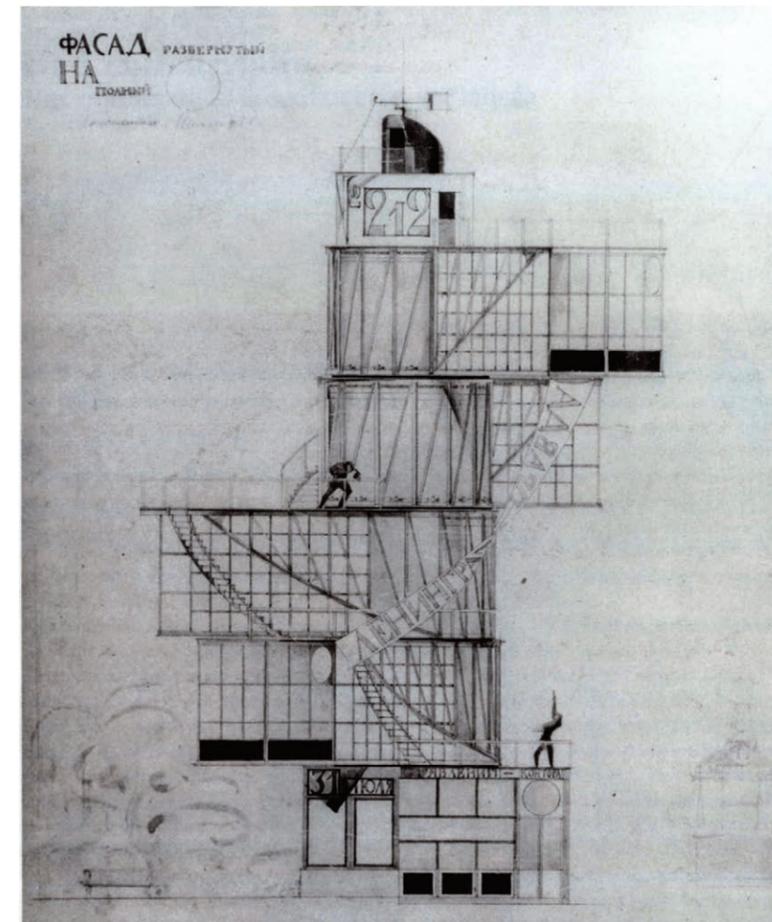
Un ejemplo construido de los Vesnin —actualmente en uso y ocupado por la firma United Colors of Benetton, aunque bastante modificado en varios aspectos—, quizá menos relevante en el empleo tipográfico, pero muy interesante como conjunto urbano, es el edificio de los almacenes Mostorg (1925-1928) [3.37, 3.38, 3.39]. La concepción clásica y monumental del alzado principal, seguramente inspirado en esas arquitecturas renacentistas que tanto fascinaban a los hermanos Vesnin, se manifiesta en la pérdida de materialidad de esa fachada: un enorme paño de vidrio abarca prácticamente toda la superficie, mientras que la hermeticidad del piso superior y de las esquinas biseladas actúa por contraste para conformar una imagen próxima a la de una gran estructura adintelada. (Como sucederá en las arquitecturas italianas de la



3.31. Alexandr Vesnin, hombres-anuncio y escenario para la representación de la obra *El hombre que fue jueves*, de Chesterton, Teatro de la Cámara de Moscú, 1922-23.

3.32. Alexandr, Leonid y Víktor Vesnin, proyecto para el diario Pravda en Leningrado (Rusia), 1924, representaciones diédricas.

3.33. El Lissitsky e I. Cháshnik, *La Tribuna de Lenin* para la plaza de Smoliensk, talleres del grupo Unovis, 1924, segunda variante perfeccionada por El Lissitsky.



3.34. Konstantin Melnikov, propuesta para las oficinas del diario Leningrádskaya Pravda en Moscú (Rusia), 1924, alzado.

3.35. Alexandr, Leonid y Víktor Vesnin, proyecto para las oficinas moscovitas del diario Leningrádskaya Pravda en Moscú (Rusia), 1924, dibujo axonométrico.

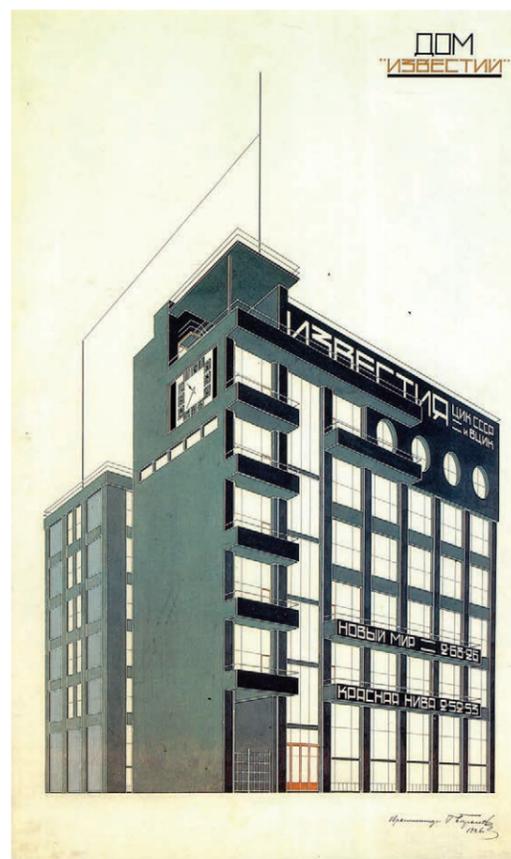
3.36. Alexandr, Leonid y Víktor Vesnin, proyecto para las oficinas moscovitas del diario Leningrádskaya Pravda en Moscú (Rusia), 1924, croquis original para el concurso.



3.38. Guergello, A. I., propuesta para el concurso para las oficinas de la sociedad anónima Arkos en Moscú (Rusia), 1924, acuarela con tinta china del alzado principal.

3.39. Alexandr, Leonid y Viktor Vesnin, grandes almacenes Mostorg, Moscú (Rusia), 1927, alzado principal y planta de acceso.

3.40. G. B. Bárjin [M. G. Bárjin, col.], edificio de la editorial del periódico Izvestia, Moscú (Rusia), 1925-1927, resultado final, izquierda, y acuarela del proyecto definitivo, derecha.



época, la idea de la recreación de tipos, como el arco monumental romano, parece estar presente.) Arriba, el enorme letrero en cirílico «Mostorg» en versales romanas, centrado y dispuesto en relación con la estructura, confiere al edificio cierto aspecto memorable por su escala y ubicación; puede decirse que el volumen alcanza una notoriedad como pieza urbana, más propia de un uso representativo o institucional que de un programa comercial. Además, el frente del edificio vuelca hacia una gran plaza que permite la visión completa del frente. Los almacenes muestran, por tanto, como contribuye la tipografía en la comprensión de una arquitectura aparentemente comercial, en la que finalmente predomina su condición pública. Como se verá en el capítulo 7 «Arquetipos y casos de estudio», entre los diferentes modelos de visualidad, este caso correspondería a «los espacios mediáticos», puesto que la arquitectura, más allá de su función, se presenta como un foco de concentración urbano en el que la tipografía siempre desempeña un papel relevante.

Grigorij Borisovi Barchin también cuenta con varias intervenciones en Moscú en las que trabaja con la tipografía como elemento integrado. El proyecto para la nueva sede del periódico Izvestiya (1925-1927) en la plaza Pushkin, todavía hoy en funcionamiento, recrea fielmente la asimilación de los postulados constructivistas y un uso propagandístico integrado de recursos tipográficos: las piezas arquitectónicas nuevamente soportan cierta condición simbólica, en clave de representatividad [3.40]. Frente al Pravda, el periódico del Partido, el Izvestiya era el medio oficial del gobierno soviético. Además de albergar la redacción, el edificio incluía los espacios de imprenta y almacenaje. La fachada, completamente acorde con el lenguaje constructivista, deja explícita su estructura al exterior (una retícula cuadrada de hormigón armado) para liberar la máxima superficie y lograr la apertura de grandes vanos de vidrio.

Su composición asimétrica queda señalada por el acceso y el núcleo de comunicaciones, completamente visible desde la calle, y por la coronación: en la última planta, sobre la serie de ventanas circulares (detrás de las que se ubican las oficinas del periódico), destaca de nuevo el gran rótulo, en cirílico, que remata la composición y denota su carácter oficial. Más allá del resultado construido, es interesante confrontar esta realización con la primera propuesta para el proyecto realizada por Barchin; además de ser simultánea en su ideación a la del Pravda de los Vesnin, era mucho más radical, tanto en su formalización volumétrica escalonada, tipo *wedding-cake* (tarta nupcial) —el cuerpo central asciende, como una gran torre, gradualmente por pisos—, como en los usos tipográficos, que recuerdan a cualquiera de las propuestas que Aleksandr Rodchenko y Vladimir Mayakovsky realizaron en esos años para el Mossel'prom [3.41, 3.42, 3.43]. Tal y como explica Christina Kiaer en *Imagine no possessions: the socialist objects of Russian Constructivism*:

En verano de 1923, el constructivista Aleksandr Rodchenko y el poeta Vladimir Mayakovsky formaron un negocio de diseño comercial y embalaje para una empresa estatal. Uno de sus clientes principales fue Mosselprom, una organización moscovita que aunaba empresa industriales del estado de procesado de productos agrícolas.⁵⁴

La polifacética figura de El Lissitzky —quien, además de arquitecto, trabajó como artista, fotógrafo, diseñador, tipógrafo y comunicador— es reveladora tanto por su polifacética capacidad interdisciplinaria como por su amplio conocimiento de la escena de las vanguardias europeas, los referentes que manejaban los jóvenes creadores constructivistas. Su conexión con las vanguardias rusas, previas a la Revolución, su presencia en Berlín a principios de la década de 1920 (como representante cultural de Rusia) y su vinculación al movimiento suprematista —que manifestó particularmente a través del reduccionismo geométrico— lo señalan como un valioso agente

54. KIAER, Christina. *Imagine no Possessions: the Socialist Objects of Russian Constructivism*. Cambridge / Londres: The MIT Press, 2005, p. 143.



3.41. Alexandr Rodchenko, anuncio de galletas Octubre Rojo sobre un quiosco del Mossel'prom, Moscú (Rusia), 1924.

3.42. Alexandr Rodchenko y Vladimir Mayakovsky, publicidad de los cigarrillos Shutka para el Mossel'prom (Rusia), 1923.

3.43. David Kogan, con la colaboración de Alexandr Rodchenko [aplicaciones gráficas y tipográficas] y Vladimir Mayakovsky (textos), edificio Mossel'prom, Moscú (Rusia), 1923-1924.

55. Satué, p. 192.

56. Colquhoun, p. 122.

57. *Ibidem*.

58. *Ib.*, p. 124.

59. Cf. apdo. 3.5.1. 'El relevo suizo'.

60. EL LISSITSKY. «Topografía de la Tipografía», *Merz* (Hannover), número 4, julio 1923. Un año y medio más tarde tras la redacción de estas notas, Schwitters publicó sus tesis sobre la tipografía, en la que apoyaba explícitamente los argumentos y el posicionamiento de El Lissitzky. Los puntos fundamentales del manifiesto son:

1. Las palabras impresas en una hoja de papel no se perciben con el oído, sino con la vista.
2. La comunicación de ideas se hace mediante palabras convencionales. Es necesario informar de las ideas con las letras del alfabeto.
3. Economía de expresión – La óptica en vez de la fonética.
4. La estructuración del espacio del libro para el material de composición siguiendo las leyes de las máquinas tipográficas debe corresponderse con las expectativas y las tensiones del contenido.
5. Estructuración del espacio del libro para el material de reproducción fotomecánica, realización concreta de la nueva óptica – realidad súper naturalista del ojo perfeccionado.
6. Continuidad de las páginas – el libro bioscopio.
7. El nuevo libro reclama un nuevo escritor. El tintero y la pluma de oca han muerto.
8. El papel impreso triunfa por encima del espacio y el tiempo. Es necesario triunfar sobre el papel impreso, sobre la perennidad del libro.

importador, capaz de capturar y entender la complejidad sociopolítica del momento y establecer vínculos con prácticamente toda la 'red' de las diferentes vanguardias:

Las precisas instrucciones que llevaba de establecer contacto entre artistas alemanes y soviéticos le permitió contactar con los dadaístas, especialmente con [...] y Moholy-Nagy en Berlín, su principal introductor en Weimar y la Bauhaus; en Hannover, con su buen amigo Kurt Schwitters; en Holanda, con Theo Van Doesburg, Gerrit Thomas Rietveld y J. P. Oud, etc.⁵⁵

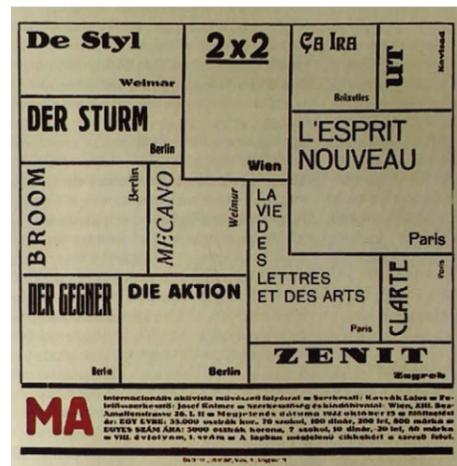
El Lissitzky propuso nuevos formatos que enriquecieron la comunicación visual del Constructivismo tanto para el texto como para la imagen, además de técnicas de manipulación fotográfica innovadoras. Desde una aproximación pragmática y necesariamente eficaz, marcada por la ética de servicio, cuestionó las antiguas convenciones preestablecidas para los usos rutinarios de los contenidos gráficos. En el alfabeto, por ejemplo, encontró un campo crítico y expresivo a su medida al que contribuyó en buena medida su asociación con Malévich, quien «[...] al igual que Van Doesburg, (Malévich) extendió su sistema de ideas a la arquitectura».⁵⁶

De carácter experimental y desprovistas de cualquier función y organización interna, el objetivo único de esta «serie de esculturas prismáticas y casi arquitectónicas —que él denominó *Arjitektons* (algo así como *arquitectones*)—»⁵⁷ fue explorar —mediante el estudio de distintas posibilidades espaciales, y siempre a través de representaciones axonométricas— los vínculos entre el arte y la revolución política. Como las propuestas de Tatlin, se trataba de construcciones de naturaleza simbólica. Este trabajo condujo además a El Lissitzky a interesarse por la representación en cuatro dimensiones, pero nunca entendida como formalización, sino en su expresión a través del entendimiento intuitivo de las formas complejas matemáticas.⁵⁸ Iniciativas como los *Arjitektons* reflejaron la confianza constructivista en la metodología científica y sirvieron como antecedente a corrientes posteriores como el Diseño Suizo que, con Max Bill, estableció las pautas a partir de la década de 1950 para la renovación pedagógica del diseño desde su trabajo en la Escuela (HfG) de Ulm.⁵⁹

La principal aportación de El Lissitzky en el campo tipográfico tuvo que ver, precisamente, con la fascinación natural que le despertaban las ciencias exactas —propia de los renacentistas— y sus conocimientos técnicos [3.44]. Estas ideas las aplicó tanto en una interpretación signica del alfabeto como en nuevas formas experimentales de producción editorial; gracias a la aplicación de la última tecnología en imprenta conseguía crear el mayor número de variaciones posibles impresas. Este tipo de experiencias lo llevaron a realizar una suerte de manifiesto que publicó en 1923 bajo el título «Topografía de la Tipografía».⁶⁰

Otro hecho diferencial de la apertura de la vanguardia rusa respecto a los otros focos refleja el desinterés por aspectos limitados al diseño de fuentes, puesto que los constructivistas se sirvieron de tipos existentes, sencillos y legibles, preferentemente sin remates, caracterizados por geometrías rotundas —como los que usaban los racionalistas europeos—. La promoción de las disciplinas visuales como medios de propaganda popular sostenían una postura ideológica que en diseño condujo a los constructivistas al alejamiento del realismo para recuperar la abstracción plástica. Sin embargo, fueron posturas que también calaron en los puntos centroeuropeos más activos, especialmente en Alemania, tanto desde la Bauhaus como a través de tipógrafos como Jan Tschichold o Paul Renner, como se desarrolla en el siguiente apartado.

En este contexto, las revistas también desvelaron los avances en diseño. Como comentario general, extrapolable a cualquier corriente y momento, a pesar de que suelen considerarse una influencia marginal —por ser un objeto más efímero al



3.44. El Lissitzky, cubierta para *Veshch*, 1922. Este ejemplo muestra la inspiración del artista y diseñador en los instrumentos de origen mecánico para los diseños geométricos de los distintos letreros incluidos en la composición.

3.45. Imagen de la red de revistas *Má* en la contracubierta de *Noi* (Roma), número 5, agosto de 1923.

3.46. Puertas del acceso principal, junto al Porte d'Orsay, a la Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes, París (Francia), 1925.

3.47. A. Éxter, pintora, y B. Gladkov,, arquitecto, pabellón del periódico de Noticias TsIK de la URSS y de la revista *Krásnaya Niva* para la Exposición Agropecuaria y de la Industria Artesanal de Rusia, Moscú (Rusia), 1923.

3.48. G. Glutis, instalaciones para propaganda (Rusia), 1922.



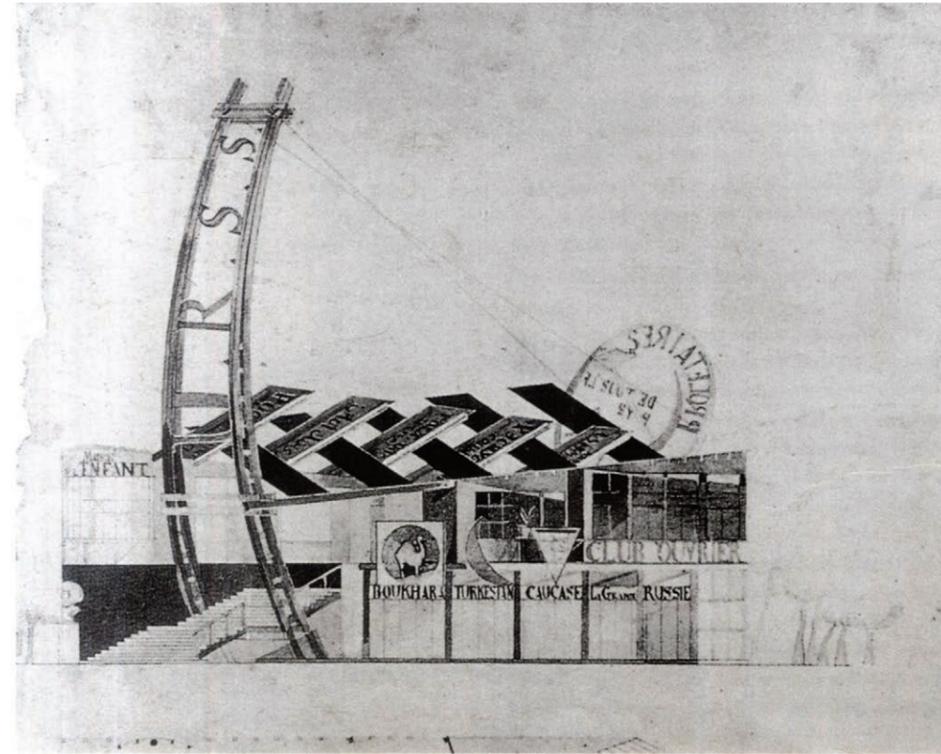
libro—, reflejan en tiempo presente casi siempre con acierto las tensiones culturales y sociales de cada época. En el caso soviético, interesan porque ofrecieron un campo de acción en la comunicación gráfica que recogió el compromiso de los artistas más jóvenes, quienes demostraron su capacidad para detectar nuevas oportunidades en un contexto de inversión radical entre la oferta y la demanda. (En algunos casos, la influencia de estos jóvenes creativos fue tal que superó la acción soviética; cuando, décadas más tarde, algunos se establecieron en los Estados Unidos de América, fueron quienes, junto a otros inmigrantes centroeuropeos, sobre todo alemanes y suizos, lideraron los movimientos más vanguardistas de la comunicación visual en el país de acogida, con efectos evidentes en publicidad.) Así sucedió, por ejemplo, con Alexander Brodovitch, quien a partir de los años 1930 —la década anterior había vivido en París— se ocupó de la dirección artística de varias revistas y agencias, o con Vladimir Bobritzky y Sacha Stone en el campo de la fotografía.)

Al igual que sus contactos personales, las filiaciones de El Lissitzky con las publicaciones periódicas fueron amplias y multidisciplinares: *Merz* (en la que actuó de forma eventual como diseñador), *G* (de la que también formó parte brevemente, como miembro del comité editorial) o, ya en su exilio suizo, *ABC: Beiträge zum Bauen* (junto a Mart Stam, Emil Roth y Hans Schmidt), uno de los pilares impresos de la Nueva Objetividad. La fertilidad de estas relaciones dentro de la escena centroeuropea puede entenderse aún mejor al poner en paralelo el periplo y actividad de El Lissitzky entre los años 1921 y 1924 con los del artista húngaro Lajos Kassák.

En 1922, Kassák comenzó a publicar la revista *Ma*, que pronto se convirtió en el principal referente de la red de revistas centroeuropeas [3.45]. Con una estructura visual, fiel al estilo constructivista, incorporaba una selección de contenidos entresacados de distintas publicaciones del momento (*De Stijl*, *L'Esprit Nouveau*, *Blok*, *Zenit*, *Mécano*...), de modo que se entendía prácticamente como una completa radiografía del contexto cultural de la época. Ese mismo año, de 1922, se inauguró en Berlín la *Erste Russische Kunstausstellung* (Primera exposición de arte ruso), en la que se ya manifestaba el vínculo entre la corriente constructivista de la Bauhaus y *De Stijl*; también se celebró el congreso de la Internacional Constructivista en la parte occidental (Weimar y Dusseldorf); se cimentaron los nuevos criterios de diseño gráfico que centrarían las propuestas de la siguiente década;⁶¹ y Kassák publicó el *Buch Neuer Kunstler* (Libro de los nuevos artistas) en Viena, coeditado con su compañero Moholy-Nagy. Este último era un completo repertorio de los estilos de las vanguardias relatado a través de imágenes, que se desmarcó de las corrientes precedentes para defender los principios de la arquitectura constructivista. Además, fue una de las primeras manifestaciones de la universalidad del lenguaje gráfico al servicio de la colectividad.

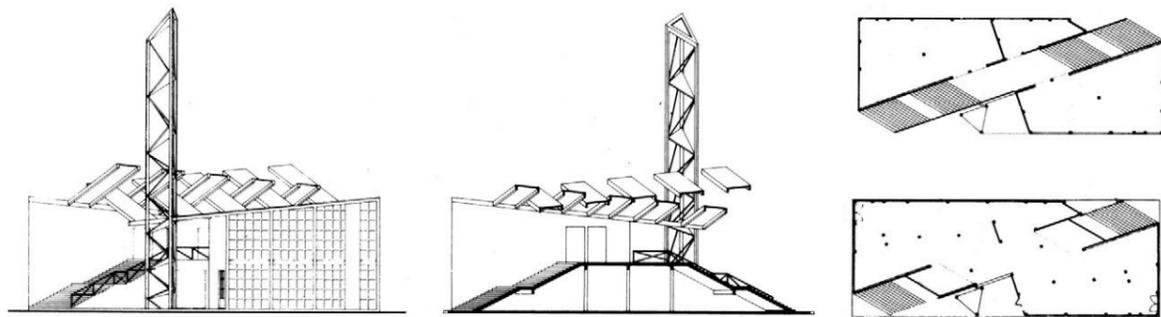
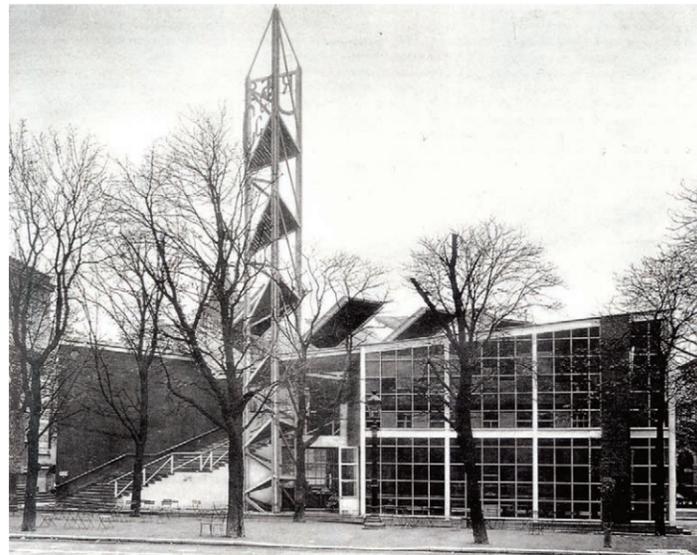
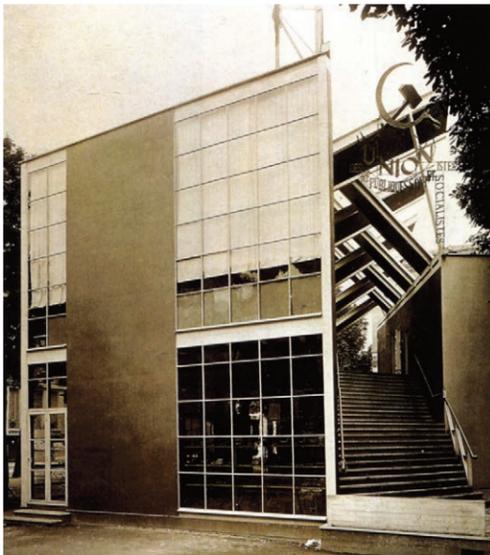
Entre las propuestas arquitectónicas exportadas a lo largo de esa década que mejor expresaron la elevada carga simbólica del Constructivismo, el Pabellón de Konstantin Mélnikov del año 1925, para la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París, fue un caso significativo [3.49]. La muestra retrató la confrontación del momento entre la industria francesa, en ningún caso dispuesta a ceder su liderazgo en las artes plásticas, frente al peso que el entorno industrial ya ejercía en las vanguardias dentro de la escena internacional, especialmente en Alemania. La monumental entrada al recinto desde Porte d'Orsay quedaba señalada con un pendón de más de cuarenta metros que, mediante técnicas de forja y rejería, mostraba sobre una gran lámina metálica el título 'EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES' [3.46]. Tanto la elección y tratamiento tipográficos como la base de su decoración, de naturaleza geométrica y clara inspiración en motivos botánicos, eran identificativos del Art Decó.

61. ALTSCHULER, Bruce (ed.). *Salon to Biennial—Exhibitions that made Art History. Volume I: 1863-1959*, Londres / Nueva York: Phaidon Press Limited, 2008, p. 205.



3.49.
Konstantin Melnikov,
Pabellón Soviético en la
Exposition
Internationale des Arts
Décoratifs et Industriels
Modernes de París
(Francia), alzado
principal de la primera
propuesta, 1924, e
imagen del pabellón
terminado, 1925.

3.50.
Konstantin Melnikov,
Pabellón Soviético en la
Exposition Internationale
des Arts Décoratifs et
Industriels Modernes de
París (Francia), 1925,
alzados, imagen y
plantas del edificio
construido.



Dentro del conjunto, la relevancia del pabellón de la URSS es doble, al ofrecer una aproximación simbólica al uso tipográfico y ser completamente afin a la ideología constructivista: nuevamente responde a esa doble idea de arquitectura y signo [3.47, 3.48]. Desde el inicio del proyecto, Mélnikov seleccionó una serie de símbolos soviéticos que integró en su propuesta como piezas de una gran maquinaria: la esfera del mundo, la rueda de la historia y las cuñas triangulares, la torre, la hoz y el martillo, las banderas rojas y las consignas de La Internacional. Aunque intentó incorporar el movimiento a través de la composición con el resto del conjunto expositivo mediante rotaciones —al igual que Tatlin quiso hacer en su Monumento—, tuvo finalmente que desechar esa idea al no resultar viable. En el proyecto definitivo, la construcción quedó organizada por un rotundo eje que atravesaba diagonalmente la planta (29,5 x 11 m) para segregarla en dos prismas iguales, de forma trapezoidal (en planta y alzado) y color rojo. Conforme a las bases del concurso, el contenido se estructuró en dos niveles: el inferior estaba dedicado a reflejar la variedad étnico-cultural de las diferentes naciones que, tras el inicio de la Revolución, conformaban la nueva URSS; y el superior se destinó a explicar la nueva concepción ‘social’ de la arquitectura planteada para las siguientes décadas, a través de la recreación de cuatro espacios especialmente significativos: un club obrero, una casa obrera, una sala de lecturas y un hogar infantil.

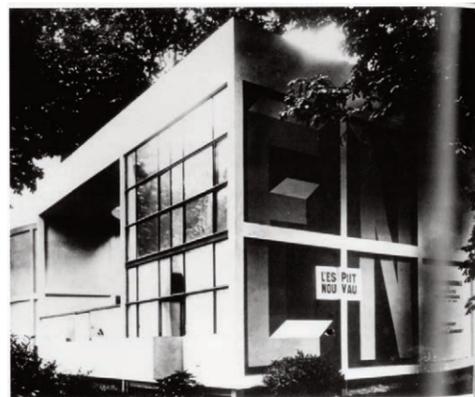
El mencionado eje (oblicuo) se materializó en una escalera que unía la planta superior con la de acceso a la calle y sajaba el volumen en una dramática y dinámica diagonal. La iconografía mecánica propia del Constructivismo —como en la propuesta para el diario Pravda de los Vesnin— volvía a ser el elemento central de la construcción: exhibida en el plano de mayor cota, quedaba semicubierta por un dintel compuesto por una secuencia rítmica de paneles de madera entrecruzados y de color rojo; estas piezas arrancaban en las aristas superiores (e inclinadas) de los volúmenes laterales, cruzándose a distintas alturas hasta coincidir en la zona central del pabellón, por encima del rellano principal y del acceso a las exposiciones. Para marcar el punto de entrada, en planta baja, la escalera quedaba remarcada por un contrapunto vertical [3.50]: una estructura conformada por tres esbeltos pilares que, surgían del suelo y quedaban suspendidos en lo alto; el equilibrio se lograba mediante su arriostramiento mediante unos planos triangulares que le aportaban un efecto escenográfico. A su vez, la torre coincidía en altura con la longitud del cateto largo de los triángulos que conformaban la planta, en un ejercicio que recuerda al interés por las ciencias exactas de algunos de los experimentos ya mencionados de El Lissitsky.

La tipografía formaba parte de los elementos de carácter iconográfico y adoptó un notable protagonismo en la composición del conjunto: de hecho, ocupaba buena parte de la estructura vertical de la torre en una disposición extraordinariamente dinámica, oblicua en base a un eje, para recrear así la sensación de giro y de verticalidad. Las tipografías construidas de ‘L’UNION DES RÉPUBLIQUES SOCIALISTES’ en el pabellón de Melnikov no dejan de ser una adaptación tridimensional de muchas de las composiciones gráficas de los carteles soviéticos —en especial los de Vladimir Lebedev—. Este conjunto de planteamientos simbólicos, que expresaban el carácter propagandístico nacional, quedan alejados de toda pretensión funcionalista.

En la misma exposición parisina, el pabellón de *L’Esprit Nouveau* de Le Corbusier también empleó la tipografía, pero de una manera absolutamente diferente al enfoque constructivista [3.51]. Lógicamente, Le Corbusier abordó el encargo de manera coherente a la promoción de los postulados modernos: la pieza reivindicaba el formalismo geométrico en su concepción abstracta y la estética industrial en su construcción tectónica.

Étude de Henri A LOUER 21 BAINS

Type from L'Esprit Nouveau.
This type shows there was no adoption of Tschichold's principles of new typography or those of the Bauhaus by Le Corbusier for his



3.51. Tipografía empleada en el interior del Pabellón de L'Esprit Nouveau para la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de París (Francia), 1925.

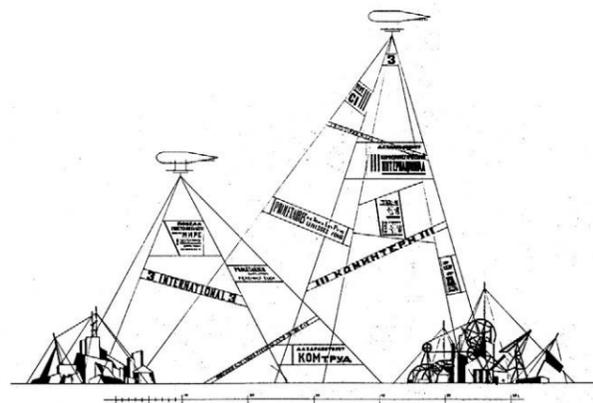
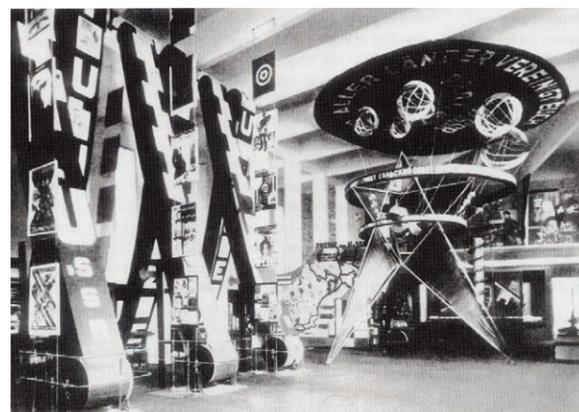
3.52. Le Corbusier y Pierre Jeanneret, Pabellón de L'Esprit Nouveau en la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de París (Francia), 1925.

3.53. Pabellón L'Esprit Nouveau. Croquis de detalle del alzado con la aplicación tipográfica.

3.54. Iván Leonidov, propuesta para el Palacio de la Cultura en Proletarsky, Moscú (Rusia), 1930, alzado, publicado en la revista SA.

3.55. El Lissitzky, diseño expositivo para Pressa, 1928.

3.56. Iván Leonidov, dibujos de explicación para el Palacio de la Cultura en el distrito Proletarsky, Moscú, 1930, alzado, publicado en la revista SA.



El cubismo fue el modelo del formalismo geométrico abstracto de la arquitectura que hacía Le Corbusier por aquella época. [...] Aunque los historiadores describen la relación entre la pintura y la arquitectura de aquel período como una armoniosa difusión del *Zeitgeist*, se trataba más bien de una adaptación del lenguaje de la pintura a la arquitectura.⁶²

A pesar de ocupar una posición relevante, a gran escala y en una de las esquinas más visibles —la del encuentro entre el gran frente vidriado y la fachada frontal—, en el pabellón de Le Corbusier el texto se utilizó como señal en lugar de como signo, es decir, en base a los principios funcionales. Las enormes letras 'E N'—así como un pequeño cartel pintado, inscrito y centrado—, identificaban y contribuían a dotar de cierta representatividad a la construcción [3.51]. En realidad, enfatizan el propósito del pabellón, pero no incorporan nuevos significados. Fuera de cualquier interpretación simbólica, interesa como ejemplo de apropiación tipográfica de aspectos pictóricos extrapolados del modelo cubista; éste no fue un hecho aislado, sino más bien que el lenguaje de la pintura había sido 'adaptado' al de la arquitectura [3.52].

Por otra parte, la cuestión de la escala no es un tema menor, sino que, a lo largo de este estudio se incluyen diversos ejemplos en los que los usos *gigantográficos* contribuyen a la descontextualización del texto.⁶³ La integración con la arquitectura pasa, por tanto, por esa condición macrotipográfica: el papel se convierte en un soporte 'construido' y el recinto arquitectónico en el 'soporte' habitual. Asimismo, la concepción gráfica y mural de las letras de este pabellón denota una componente estática, armónica e invariable que representa el equilibrio entre la sensibilidad y la razón. La interrelación entre tecnología y clasicismo, defendida desde las páginas de la revista *L'Esprit Nouveau*, tiene aquí su correlato en aspectos compositivos y funcionales de aplicación tipográfica, si bien queda patente que no existen otras vías de interpretación (simbólicas o retóricas) desde las artes visuales [3.53]. Puede entenderse, por tanto, como una autorreferencia, un ejemplo arquetípico de la «imagen-texto»⁶⁴, en el sentido de ser una representación visual 'construida' de los ideales de la corriente:

Con todo, esta contradicción no resuelta entre materialismo y el idealismo no quedó circunscrita a las páginas de *L'Esprit Nouveau*; en mayor o menor grado, fue algo que caracterizó el Movimiento Moderno de la década de 1920 en su totalidad.⁶⁵

Como defendía Behrens, la tipografía manifiesta el espíritu de cada época y lugar al protagonizar 'escenas', propias de cada contexto geopolítico e identificativas de las distintas vanguardias e ideologías (en concreto, en la exposición de París de 1925 fueron el Neoplasticismo holandés y el Constructivismo soviético). De las diferentes intervenciones comentadas, puede concluirse que el objetivo prioritario del uso integrado tipográfico en el Constructivismo dentro del ámbito soviético era captar la atención de un público masivo y transmitir, junto a una información (la denominación, el título) o mensaje específico (como un determinado lema, por ejemplo), la proclamación de ideales propagandísticos. En función de cada contexto la carga política de cada intervención oscila, pero siempre manifiesta su finalidad mediática y su predisposición simbólica [3.54, 3.55, 3.56].

62. VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge: The MIT, 1972. Versión en español: *Aprendiendo de Las Vegas* (1978), Barcelona: Gustavo Gili, 2016, pp. 169-170.

63. Cf. ep. 2.2.1.1. 'Efecto gigantográfico', cap. 2 «Principios funcionales».

64. Cf. apdo. 7.2 'Teorías del simbolismo sobre el uso tipográfico en arquitectura'.

65. Colquhoun, p. 140.

3.3. La dialéctica de lo ‘moderno’ en Alemania (1922-1945)

Con la herencia de las vanguardias y tras el final de la Primera Guerra Mundial, muchos de los países centroeuropeos —excepto Italia— reaccionaron proponiendo modelos arquitectónicos que respondieran a los valores de un nuevo ‘orden’. El diseño se había alejado de un entendimiento meramente estético para considerarse una disciplina integral (al margen de su especialización). Su objetivo era contribuir a la mejora o ‘construcción’ de un mundo mejor.

La propagación del Movimiento Moderno en Europa se apoyó en distintos medios de alcance internacional que formaban parte de la ‘red de revistas’. Entre los ya citados y frente a la revista *De Stijl* (1917) y otras publicaciones periódicas de contenidos más experimentales, *L’Esprit Nouveau* (1920-1925) abordaba como tema esencial «la problemática relación entre el arte y la sociedad industrial».⁶⁶ Aunque «la mayoría de los artículos estaban escritos por Ozenfant y Jeanneret bajo diversos seudónimos», su línea editorial entremezclaba una revisión cultural de carácter multidisciplinar junto a contenidos de interés popular. Además de arquitectura y artes visuales, ciencias aplicadas o estudios humanistas, *L’Esprit Nouveau* incluía secciones de espectáculos, cine, vida moderna o deportes, y en ocasiones de tipografía.⁶⁷

El interés por reconocer la tipografía como un campo especializada e independiente respecto a otras facetas del diseño gráfico no fue algo excepcional. Durante el transcurso de la década de 1920 se acusó un cambio de sensibilidad que incrementó su importancia como disciplina en distintos aspectos: además de reconocerse, por fin, como parte de los estudios oficiales tras el arranque de la Bauhaus en Dessau, se amplió su interpretación a una dimensión cultural más completa, por encima de aspectos meramente plásticos o experimentales, para entenderla como una aportación esencial en el campo de la comunicación gráfica. De hecho, la renovación del diseño durante la década de 1920 fue protagonizada tanto por la tipografía como por la fotografía dentro del sector publicitario.⁶⁸

En paralelo, la arquitectura moderna fomentó la incorporación de avances relevantes a nivel tecnológico, junto a la mejora de las calidades constructivas. La ciudad también ocupó un espacio prioritario, no solo para los arquitectos. Los nuevos planteamientos en diseño contribuían a facilitar las circulaciones y la orientación de las personas en las mayores urbes y en lugares de condición pública especialmente concurridos. Además, se incrementó el empleo de determinados mecanismos visuales de naturaleza representativa en edificios corporativos o institucionales. Se trataba de reforzar su identidad y de contribuir a su fácil y rápida localización urbana. En este contexto, la asimilación de los nuevos postulados se sirvió progresivamente de la tipografía de manera convencional: cada vez era más habitual el empleo de una cuidada rotulación exenta en fachada en la que predominaban fuentes sin remates (‘de palo seco’). Otro de los aspectos más cambiantes en la evolución tipográfica fue su naturaleza: respecto a las décadas precedentes, el propósito del mensaje, a excepción de los países bajo regímenes totalitarios, era más informativo que propagandístico. Al tiempo, el hecho de que la actividad publicitaria acaparase el mercado, tuvo consecuencias en el volumen de las producciones, en su presencia y en entender como necesidad el que los usos fuesen cada vez más creativos.

El hecho de que la tipografía tuviese una voz propia dentro del área del diseño y que dejase de considerarse como una especialidad segregada también tuvo efectos en términos geográficos: países como Inglaterra, que tradicionalmente se habían mostrado refractarios, recobraron poco una utilización más frecuente de las letras en el ámbito arquitectónico. Incluso algunas publicaciones, como la revista británica *The Architectural Review*, mostraron a través de sus páginas un creciente interés. Prácticamente desde su creación, junto a los temas y novedades de arquitectura,

66. Colquhoun, p. 138.

67. Smith, p. 8.

68. Satué, p. 147.

69. GILL, Eric. «What is lettering?», *Architectural Review* (Londres), número 73, enero 1933, pp. 26-28.

70. La Futura (1928) recuperó los principios geométricos propios del clasicismo como la base elemental del diseño tipográfico.

71. En ese momento era habitual asignar directamente el nombre del diseñador para denominar las nuevas fuentes que salían al mercado.

72. El alfabeto dibujado por Herbert Bayer en 1925 mostraba una traslación de los principios del Constructivismo al campo del diseño tipográfico.

73. Colquhoun, p. 159.

74. MEGGS, Philip B. A *History of Graphic Design*. 3.ª ed. Nueva York: Wiley, 1998 [1.ª ed. 1983], p. 278.

75. La exposición de Weimar (1923) se inauguró bajo el título *Kunst und Technik – eine neue Einheit*, el mismo que empleó Gropius para su conferencia inaugural.

76. GROPIUS, Walter, *The New Architecture and the Bauhaus*. Londres: Faber & Faber, 1935, p. 92.

existía una sección especializada en rotulación de carácter eventual denominada ‘Lettering’. Sin embargo, fue a partir de la década de 1930 cuando se incrementó notablemente su aparición e impacto, gracias a la inclusión de artículos de mayor calado a cargo de nombres imprescindibles en el campo del diseño como el tipógrafo Eric Gill. Con el artículo «What is lettering?» (1933), publicado en el número 73 de la revista inglesa, además de reivindicar su importancia desde una lectura sociocultural, también anotó la repercusión aparejada al incremento de la publicidad y avisó de sus consecuencias [3.57]:

La rotulación es importante, y lo es para todo el mundo, puesto que las letras son signos para los sonidos y la comunicación entre los seres humanos se lleva a cabo principalmente por medios de tales combinaciones de sonidos a las que llamamos ‘palabras’ [...] Decir que los signos inscritos en tal o cual monumento antiguo o tal o cual anciano manuscrito constituyen letras para nosotros solo es cierto en la medida en que dichos signos sean prácticamente idénticos a los que utilizamos habitualmente. [...] Es rotulación [también] para nosotros porque podemos usarla.

[...] Es de la máxima importancia para Inglaterra estos días debido a que el incremento de la publicidad ha alcanzado un nuevo estándar más allá de la mera novedad. Un nuevo estilo de rotulación se utiliza por el simple hecho de ser nuevo; la legibilidad, el primer asunto concerniente a las letras, es lo último en lo que se piensa.⁶⁹

En este clima, nacieron los tipos Futura (1924-1926) de Paul Renner⁷⁰ (Alemania), Gill Sans (1926-1928) de Eric Gill⁷¹ (Reino Unido) y Universal (1928) de Herbert Bayer⁷² (Austria), por citar algunos de los más relevantes dentro de la dialéctica moderna entre las artes visuales y los medios de comunicación. De todos ellos, Paul Renner es el perfil tratado con mayor profundidad en los siguientes apartados, ya que realizó una serie de pabellones con intervenciones tipográficas integradas, que resultan una aportación de indudable interés en el empleo de las letras en relación con el resto de los recursos visuales.

3.3.1. Doctrinas: La Bauhaus y la Nueva Tipografía

Según defiende Alan Colquhoun en su libro *Modern Architecture*, Alemania recuperó su importancia como foco europeo del bajo la influencia de la Neue Schlichheit (o Nueva Objetividad), que «[...] en torno a 1922 reflejaba un espectacular cambio de orientación con respecto a las artes visuales en su conjunto».⁷³ Aunque fueron varios los factores desencadenantes, no cabe duda de que la existencia de la Bauhaus actuó como uno de los principales agentes en el reconocimiento de la disciplina, ya que «[...] fue la consecuencia lógica de un interés alemán por elevar el estatus del diseño en una sociedad industrial que comenzó con los inicios del siglo»⁷⁴.

La capacidad mediática de la institución se explicita en hechos sobradamente conocidos, como que, solo pasados cuatro años tras su inauguración (1919), lograrse acaparar la atención internacional tras la exposición *Art and Technology – A new Unity (Arte y Tecnología – una nueva unidad)*.⁷⁵ El proyecto educativo, a cargo de Walter Gropius perseguía eliminar, como subrayaba el título, los límites disciplinares entre las bellas artes y la artesanía. En palabras del propio Gropius, «El objeto de la Bauhaus no fue la propagación de ningún ‘estilo’, sistema, dogma, fórmula o moda, sino sencillamente ejercer una influencia revitalizadora en el ámbito del diseño».⁷⁶ En esa aproximación totalizadora al diseño, la arquitectura también desempeñó una importancia fundamental al considerarse una de las disciplinas constitutivas del cambio, tal y como defiende Colquhoun:

WHAT IS LETTERING?

By ERIC GILL

LETTERING is important, and important to everybody, because letters are signs for sounds and communication between men is chiefly carried on by means of those combinations of sounds which we call words. In the beginning was the word and doubtless letters are of almost equal antiquity; they are as commonplace and as venerable as bread. But letters differ in different ages and countries. In considering letters, we are compelled to consider both time and place; there is no such thing as lettering in an absolute sense. Here we shall consider simply lettering here and now. What is lettering for us? What is lettering for us in England in the year 1933?

This, after all, is the normal and commonplace way of approaching the matter. To say that the signs inscribed on such and such an ancient monument or in such and such an ancient manuscript are letters for us is only true if such signs are practically identical with the signs we commonly use. The Roman alphabet is lettering for us, but not because it is Roman. It is lettering for us because we use it. Fourteenth century gothic writing is not lettering for us, not because it is gothic but because it is illegible. A row of gothic letters makes a pretty ornament; it does not make a book except for archæologists and pedants. These things are plain enough, but between the extreme legibility of Roman lettering and the extreme illegibility of "black letter" there are innumerable degrees and to discover the principles underlying tendencies in one direction or the other is imperative.

It is all the more imperative in England and in these days because the increase of advertising has placed a premium upon mere novelty. A new style of lettering is seized upon simply because it is new; legibility, the first business of letters, is thought of last. One must shout, and shout loudly, or at least in a novel manner, and then, other voices being drowned or disregarded, one may gain attention. Doubtless all this advertising is a passing phase—industrialism is itself a passing phase; neither the human frame nor the human mind can stand it—and, very often, advertising means bad trade and arises less from the fact that people have things to sell than from the fact that they find it difficult to sell them. Nevertheless advertisement has made the study of lettering a thing of extraordinary importance and even of vulgar and popular interest.

Lettering for us consists mainly of three alphabets. There are the alphabet of Roman Capitals, the alphabet which printers call lower-case, and the alphabet called Italics, with which may be included its various cursive and hand-written forms.

Now where are we to find the best examples of these alphabets? for the business of finding examples is the crux of the matter. The exemplar, the authority, that is where the dispute lies. Technical books are easy. A man who can do a thing has only

to sit down and watch himself doing it and then accurately describe the process. But what it is that he is doing and why, these things are more than journalism; they involve the foundations of the mind.

In this matter of lettering, the exemplar, the authority, is now the printed book and the printed sheet or poster. The best printing is the best authority and the best printing is that which is most legible. But by legibility we do not mean mere physical ease in reading; we mean mental ease as much as physical. Good printing is that which is delightful to the mind as well as harmless to the eyes.

We say that, today, in the year 1933, and in England, printing is the letter designer's basis, and this is true in spite of such survivals as the "copper plate" style for visiting cards and private letters, and in spite of the numerous other forms of lettering—lettering in stone, in paint and in electric light.

The authoritative source is that in which the mind of man is chiefly displayed. As in the time of the Romans (in the first Christian centuries) it was the inscription in stone which made the copy-book and even penmen made their letters in imitation of inscriptions (as we may see in the written books of the period); as in the thirteenth century, the written book having displaced the stone inscription as the chief means of human communications, the pen letter was the exemplar and inscriptions of the period, in metal or stone, were all done in imitation of hand-writing; so, in our day, when the printer has ousted both the inscription cutter and the scribe and printing is paramount, it is printed lettering which is primarily lettering for us and the proper copy-book for both children and craftsmen. If we can find the best printing we shall find what is for us the best lettering and therefore the best copy-book.

This view of the matter is so obviously true that, in common speech, ordinary writing if done with special care for legibility is called "printing" and this not at all because the writer is consciously imitating typography but simply because, without arguing about it, he regards printed letters as letters by right.

Doubtless and inevitably the various tools of various trades effect their various modifications, and "printing" done with a pen or chisel or a graver is, in many details, different from printing done from type. This is inevitable and no matter for complaint. The connoisseur may take special pleasure in his cognizance and appreciation of these details. Nevertheless lettering for us is what we find in printed books and sheets and we have only to discover the best printing to discover the best lettering.

The early printers naturally copied the written letters of their time when they designed the first printing types—simply because the written letter was lettering for them, they knew no other—but as early as Jenson (Italy, c. 1490) the forms of letters had been

ALEMANIA 2 BAUHAUS

3.57.
Eric Gill, imagen del artículo «What is lettering?», publicado en *Architectural Review* (Londres), número 73, enero 1933.

77. TAUT, Bruno. *Frühlicht* (*Daybreak*), 1921. Versión en español: *Bruno Taut. Escritos expresionistas*, Madrid: El Croquis, 1996, p. 63.

78. TSCHICHOLD, Jan. *Die neue Typographie: Ein Handbuch für Zeitgemäss Schaffende*. Berlin: Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, 1928. Versión en español: *La nueva tipografía*, Valencia: Campgràfic, 2003.

79. Satué, p. 149.

80. Ambos actuaron como pareja docente (*form master* y *craft master*) de uno de los talleres especializados que sucedían a los *Vorkurs* (o curso preliminar en Fundamentos del Diseño).

81. Para Itten, que pertenecía al movimiento religioso y espiritual Mazdanian, el «enfoque místico de la enseñanza se basaba en principios psicológico-formalistas». V. Colquhoun, p. 161.

82. Colquhoun, pp. 160-161.

83. Algunos autores, como Claude Mediavilla, son especialmente directos en su crítica a la actitud dogmática de la Bauhaus y a las consecuencias que marcó en la arquitectura de la época: «La Bauhaus influyó en gran medida sobre todos los ámbitos de la creación y contribuyó de una manera nada desdeñable al declive artístico moderno. Remodeló en parte nuestro entorno y ocasionó cierto 'estrés' en la ciudad. [...] Los creadores de La Bauhaus, sin embargo, en nombre del funcionalismo, nos propusieron una arquitectura que rara vez ha sido tan poco funcional.» V. MEDIAVILLA, Claude. *Calligraphie. Du signe calligraphié à la peinture abstraite*. París: Imprimerie Nationale Éditions, 1993. Versión en español: *Caligrafía*, Valencia: Campgràfic, 2005, p. 301.

Gropius tenía mayores ambiciones: quería que la escuela fuese la punta del lanza del programa AFK (Arbeitsrat für Kunst) para la transformación de la cultura artística bajo las alas de la arquitectura [...].

Junto a Gropius, otro de los principales renovadores desde el foco alemán fue Bruno Taut. (Si se citan estos nombres, entre otros posibles, es por la relevancia e incidencia que tuvieron en el cambio ideológico en Alemania durante la década de 1920.) Como líder del movimiento expresionista, Taut reclamó públicamente la atención sobre los cambios que había experimentado la sociedad, con el propósito de trasladar ese espíritu a la arquitectura:

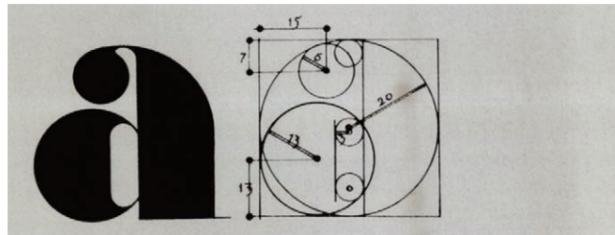
¿Cómo comenzará el día? Nadie lo sabe. Pero es posible sentir la Mañana. No somos ya lunático vagabundos paseando en sueños bajo la pálida luz de la historia.⁷⁷

Esta suerte de revolución logró penetrar a disciplinas como la tipografía que, dentro del conjunto de las artes visuales, abanderaba ese nuevo entendimiento de la realidad. El nombre clave, aunque bastante más joven que los anteriores, fue Jan Tschichold quien a finales de esa misma década publicó su manifiesto *Die neue Typographie* (1928).⁷⁸

Más allá de estas figuras, otro foco importante de la renovación se concentró en el grupo de profesores de la Bauhaus, «un impresionante plantel de personalidades artísticas que habían hecho del arte de vanguardia un instrumento experimental teórico y crítico».⁷⁹ En su primera etapa expresionista, la escuela contó con incorporaciones que subrayaron su espíritu innovador en los planteamientos pedagógicos del diseño: tras Johannes Itten —diseñador, pintor y escritor suizo— y Lyonel Feininger —pintor americano de origen alemán— (1919), se sucedieron Paul Klee (1921), Vassily Kandinsky (1922) y László Moholy-Nagy (1923). En lo que atañe a este estudio, Itten y Feininger⁸⁰ centraron sus enseñanzas en la tipografía a través de la experimentación creativa a través de usos de naturaleza caligráfica, la mezcla de tipos y estilos diversos y la dinamización del texto a partir de una concepción pictórica. Esta aproximación probablemente refleje la influencia que ejercieron algunos de sus compañeros, como Klee o Kandinsky, sobre esta faceta mucho más visual de lo tipográfico. Los dos profesores siempre trasladaron a sus estudiantes la importancia de comunicar aspectos subjetivos como la transferencia de sentimientos o la búsqueda de la emoción a través del proceso creativo y el desarrollo de una búsqueda experimental personal,⁸¹ una actitud claramente opuesta a las corrientes más tradicionales. Durante ese primer periodo convivieron tanto algunas de las teorías platónicas que, previas a los nuevos planteamientos sociales, derivaban del Constructivismo soviético, como posturas de fuerte abstracción, herederas del Neoplasticismo y De Stijl, con los planteamientos funcionalistas y racionalistas propios del momento:

Sin embargo, entre 1919 y 1923, la Bauhaus abandonó su ideología expresionista y comenzó a asimilar las ideas de la Neue Sachlichkeit, De Stijl y *L'Esprit Nouveau* [...]. Un segundo flujo de ideas llegó del constructivismo ruso.⁸²

Gropius, cada vez más enfocado en los principios racionalistas, incrementó asimismo su presencia con el paso del tiempo. El cambio se manifestó hasta en situaciones anecdóticas, como la nueva identidad visual que adoptó la Bauhaus en 1922 tras encargarse su logo a Oskar Schlemmer para sustituir el diseñado solo dos años antes por Karl-Peter Röhl. En 1923, con el empuje de *Art and Technology*, la escuela pasó definitivamente de la interacción abierta entre disciplinas a adquirir cierto carácter dogmático,⁸³ apoyado en la idea de que el arte debía estar integrado



3.58. Joseph Albers, diseño de su alfabeto Stencil, 1925.

3.59. Herbert Bayer, diseño de la tipografía Universal, 1928, con ejemplos de aplicaciones en negrita y fuentes de peso medio y ligero.

3.60. Joost Schmidt, análisis geométrico de un diseño de letra «a».

3.61. Joost Schmidt, cartel anunciador de la exposición Staatliches Bauhaus Ausstellung, Weimar (Alemania), agosto 1923.

84. Gropius, p. 57.

85. Satué, p. 157.

86. En la primera etapa de la Bauhaus existían talleres especializados para el trabajo con materiales como la piedra, la madera, el metal, los textiles, el color aplicado, el vidrio y la cerámica. Los estudiantes también recibían formación creativa y técnica en publicidad para la realización de posters, invitaciones y todo tipo de carteles o anuncios, así como conocimientos generales sobre escritura y diseño de fuentes, aunque no se hubiese implantado la enseñanza en tipografía de manera oficial.

87. Aunque la Stencil haya sido menos trascendente para el diseño tipográfico que la Universal, cabe señalar, como nota anecdótica, que fue 'adoptada' por Le Corbusier para la rotulación de muchos de sus edificios, con el consecuente efecto en otros muchos ejemplos de la arquitectura moderna. Por tanto, puede decirse que su empleo connota ciertos aspectos simbólicos en esa relación con el concepto moderno del progreso que todavía hoy perduran. Cf. ap. 7.3. «Metaimágenes».

88. «Para el arquitecto Adolf Loos —decía Moholy-Nagy— existe un evidente conflicto, para los alemanes, entre la lengua hablada y la escrita. Hablando no pueden usarse las iniciales mayúsculas. Cualquiera habla sin pensar en las iniciales mayúsculas. Desde el momento en que un alemán toma la pluma en mano, no puede ya escribir como piensa o como habla». V. Satué, p. 152.

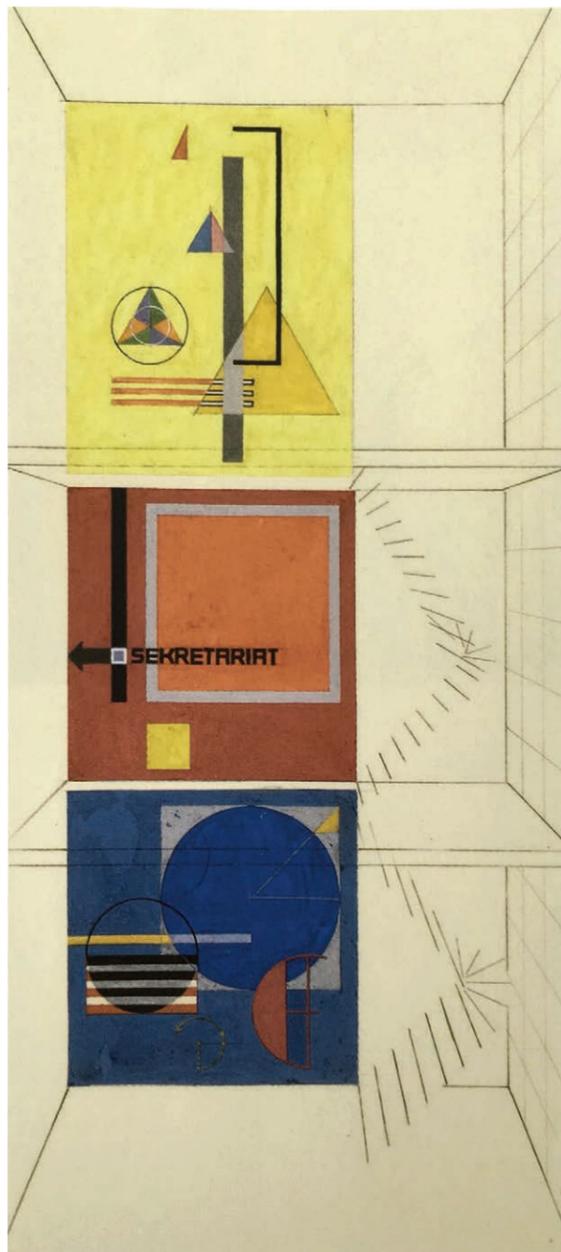
totalmente con la técnica. Ese mismo año Gropius defendió en su escrito *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses*⁸⁴ (*Concepto y realizaciones de La Bauhaus*) que ambas disciplinas, arquitectura y diseño, eran cuestiones de importancia nacional.

También en 1923 László Moholy-Nagy se incorporó al claustro para reconducir los talleres prácticos hacia la fabricación de objetos de carácter popular producidos mediante materiales industriales y nuevas técnicas de montaje. Al igual que Le Corbusier, el artista creía en la conexión formal entre los productos maquinistas y las formas platónicas, por lo que introdujo en la Bauhaus un enfoque constructivista más objetivo y contribuyó a un entendimiento de los usos tipográficos más pictórico y más dependiente de la publicidad, como señala Satué:

Por lo que atañe a la tipografía, Moholy-Nagy concede también entidad pictórica a la letra (como antes habían hecho futuristas, cubistas y dadaístas), pero desde un plan de actuación mucho más pragmático (en el seno del diseño gráfico publicitario) [que] se completa con la teoría compositiva desarrollada por el propio Moholy-Nagy, en la cual una “armónica articulación de las superficies, por los nexos y por las tensiones lineales, invisibles, aunque claramente perceptibles, que, además de un equilibrio basado en la simetría, permiten otras numerosas posibilidades compositivas”.⁸⁵

En esta segunda etapa de la Bauhaus, la tipografía había dejado de considerarse una disciplina menor: las letras que ocupaban la fachada lateral del nuevo edificio en Dessau, de generoso tamaño, fueron diseñadas a base de arcos y rectas, como representación de sus principios formales. Además, tras el traslado a Dessau los programas ya incluían arquitectura y tipografía⁸⁶ entre las asignaturas oficiales, siendo Josef Albers, Herbert Bayer y Joost Schmidt los responsables de los talleres especializados [3.58, 3.59, 3.60]. Albers, por ejemplo, trabajó incluso antes que Bayer, del que se trata en las siguientes líneas con mayor profundidad, con diseños de fuentes sistemáticos, de base completamente geométrica y funcionamiento modular en la creación de su alfabeto Stencil (1925)⁸⁷, una fuente que, como se verá en el capítulo 7 de esta tesis, ha sido de particular incidencia en usos arquitectónicos. En cualquier caso, las tres contribuciones supusieron un gran avance al lograr la aplicación de criterios basados en sistemas completamente regulares y lo más simplificados posibles a través de un conjunto coherente de principios en el diseño. Schmidt, por su parte, recogió las enseñanzas de Albers y, tras la exitosa acogida de un cartel que realizó como estudiante para la exposición de la Bauhaus de 1923 [3.61] —acogida que le impulsó a iniciarse como docente—, centró su desarrollo profesional precisamente en aplicaciones tipográficas para carteles y publicidad. Pero, frente a los aciertos, los tres profesores también tuvieron durante esos años algunos experimentos ‘fallidos’ en el diseño de alfabetos, más alejados de los intereses racionalistas y próximos a posturas más experimentales como las de Moholy-Nagy, cuya influencia pesó especialmente en Bayer. Entre todos los docentes de la Bauhaus, Bayer es el perfil que más interesa en este estudio por su aportación en el campo de estudio de las tipografías construidas, no sólo como diseñador de fuentes.

De origen austriaco, Bayer pasó a ser, tras sus primeras experiencias como pintor, ayudante del arquitecto y diseñador Emanuel Josef Margold (Wiener Werkstät). Al año siguiente comenzó sus estudios en la Bauhaus (1921-1925), un periodo durante el cual fue responsable de las campañas de publicidad y comunicación. Su activa labor como estudiante propició que, tras finalizar, se incorporase a la escuela como profesor y director de un taller propio de tipografía e impresión (1925-1928). A partir de ese momento, Bayer se posicionó como defensor de los principios loosianos⁸⁸ en su determinación radical por implantar el empleo de tipografías de *caja baja* (letra minúscula) en todas las comunicaciones y soportes; aunque consiguió que la idea se



3.62.
Herbert Bayer, diseños
de murales para los
huecos de las escaleras
de la Bauhaus de
Weimar, 1923.

3.63.
Herbert Bayer,
propuesta para un
quiosco de venta y
promoción de
periódicos y medios de
prensa, 1924.



89. Como se estudia en el ap. 3.5.1., Max Bill, quien fue alumno de Herbert Bayer, perduró en la defensa del postulado «Use only lowercase whenever possible» («Uso exclusivo de minúsculas siempre que sea posible») en su trabajo durante las décadas posteriores, que en realidad preserva la argumentación insistente del húngaro Moholy-Nagy durante su etapa en la Bauhaus.

90. Satué, p. 160.

91. COHEN, Arthur Allen. *Herbert Bayer: the Complete Work*. Cambridge/Londres: The MIT Press, 1984, pp. 284-288.

aceptase como parte de la normativa oficial, la realidad demostró que, más que un progreso, se trataba de una actitud formalista, en parte provocativa y ciertamente demagógica en su naturaleza arbitraria [3.62].⁸⁹

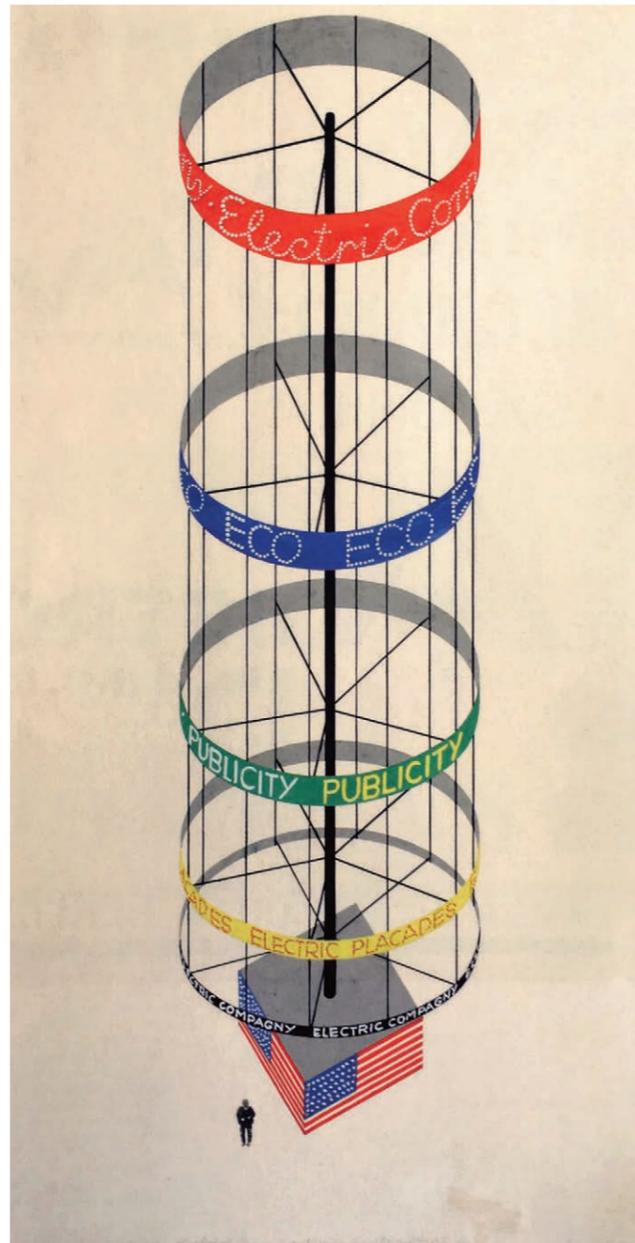
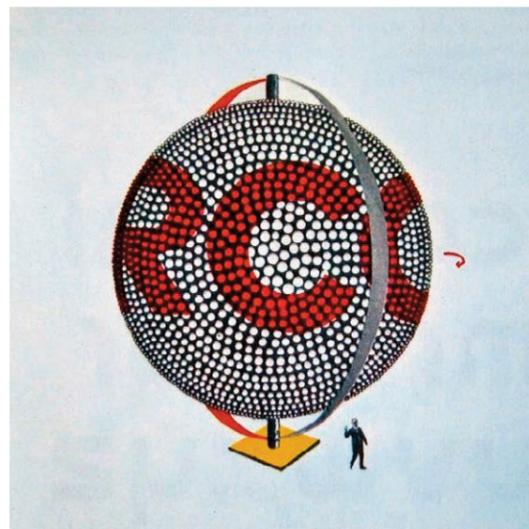
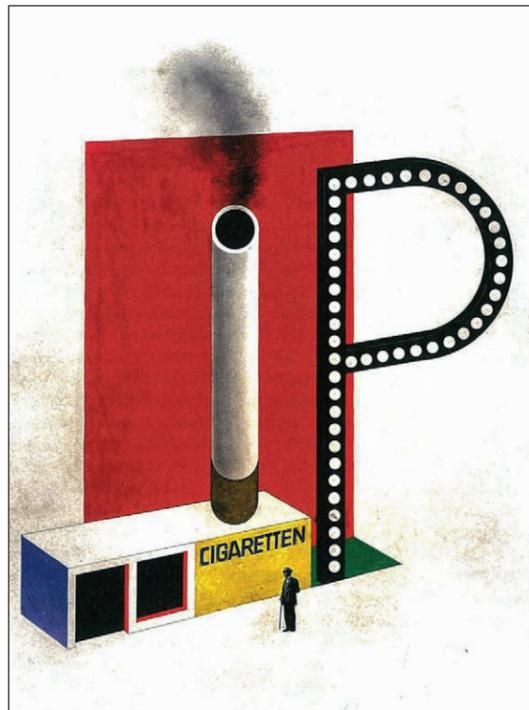
Aunque esta iniciativa finalmente no prosperó, revela cómo, a través de uno de los experimentos más vanguardistas de la escuela en esos años, la tipografía había adquirido una condición predominante en el campo de la comunicación visual. Esta medida, junto con la organización del texto según un criterio compositivo reticular o la aplicación del giro ‘expresivo’ de 90°, desvela la trascendencia que tuvo la ya citada aportación de Moholy-Nagy en el trabajo de Bayer, al entender la tipografía de manera mucho más creativa.

Bayer empezó a interesarse por la tipografía tras haber comulgado mucho tiempo con las primeras iniciativas de Doesburg, Lssitzky, Schwitters y Moholy, que proponían revolucionar la vida en función del arte. Así, ya en Weimar había realizado experimentos sobre los efectos de la “nueva tipografía” tomando como modelo al movimiento neerlandés De Stijl. Sin embargo, sus primeros diseños en Dessau, destinados al nuevo papel de carta de la Bauhaus, se distanciaron radicalmente de esta tendencia.

En ese entorno interdisciplinar entre el diseño gráfico, la publicidad, la arquitectura, la tipografía y, en definitiva, la comunicación visual, Herbert Bayer puede considerarse, en palabras de Enric Satué, «el único diseñador gráfico puro que “fabricó” la escuela»⁹⁰. Además de desempeñar una actividad prolija dentro de las artes visuales, su trayectoria también fue exitosa en ámbitos como el diseño expositivo, un campo en el que podía integrar los conocimientos y habilidades de su personalidad y formación poliédrica. El de Bayer, aunque especialmente interesante, tampoco fue un caso aislado en la aplicación de métodos artísticos visuales. La Bauhaus reunió, como se ha visto, un hervidero de propuestas y capacidades cuyo objetivo prioritario era captar la atención de un amplio público masivo, con lo que el empleo de recursos publicitarios y psicológicos propició un uso poco convencional de las nuevas técnicas y materiales.

Bayer trató la tipografía como un recurso arquitectónico de ‘pleno derecho’ en la colección de pabellones expositivos y quioscos que realizó entre los años 1924 y 1928. Aunque todas sean propuestas imaginarias, eran soluciones completamente viables, de indiscutible brillantez y coherencia respecto a sus objetivos. En todos los casos, reflejan una completa integración entre la idea de proyecto arquitectónico y los aspectos funcionales aparejados, como los accesos, la orientación o el programa, y el resto de los aspectos plásticos, como por ejemplo el color o la imagen. Además, en la representación de todos los pabellones Bayer siempre empleaba vistas axonométricas y recursos propios del lenguaje De Stijl: tanto los colores y la abstracción en los planos, como la modulación y la concepción asimétrica y dinámica de los volúmenes. Así lo explica Arthur Allen Cohen en el monográfico que dedica a la trayectoria del diseñador:

Estas notables construcciones de De Stijl, que empleaban volúmenes delineados con planos rojos, amarillos, azules, y blancos y negros, fueron imaginados por Bayer como quioscos o puestos en los que los productos pudieran anunciarse, ofertarse y venderse. La unidad arquitectónica básica era la caja, cuyos lados de colores permitían colocar altavoces proclamando el producto y sus utilidades, proyecciones de películas, aperturas en la cubierta que dejaran salir el humo con forma de letras, luces intermitentes [...] lo que aseguraba una simultaneidad de sonido, discurso y diversos tipos de imágenes en movimiento.⁹¹



3.64.
Herbert Bayer, propuesta para un quiosco de venta y promoción de una marca de tabaco, 1924.

3.66.
Herbert Bayer, proyecto de pabellón expositivo de la marca dentífrica Regina para una feria industrial, 1924. En el exterior, (1) proyección, (2) signo eléctrico retroiluminado, (3) altavoz, (4) letras conformadas mediante humo.

3.67.
Herbert Bayer, esfera giratoria recubierta de bombillas eléctricas, que conforman letras en varios colores, 1924.

3.65.
Herbert Bayer, torre de exhibición para la promoción de productos eléctricos, 1924

92. Este concepto proviene del ámbito de los Estudios visuales y se desarrollará con más detalle en el apartado 7.3. «Metaimágenes».

93. VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form.* Cambridge: The MIT, 1972. Versión en español: *Aprendiendo de Las Vegas* (1978), Barcelona: Gustavo Gili, 2016, p. 115.

De toda la serie, los dos quioscos, ambos diseñados en 1924, uno para la venta y promoción de un periódico y otro para la de una marca de cigarrillos ('P'), subrayan especialmente la capacidad de Bayer para ofrecer soluciones innovadoras a problemas convencionales [3.63, 3.64]. En el primer caso se reconoce la escala del gran rótulo 'JOURNALE', absolutamente monumental, y su disposición, girada 90°, como aportaciones De Stijl, frente a los usos más pictóricos y libres del resto de textos: tanto los dispuestos sobre el hueco (cuadrado) de atención al público como los de la composición tipo *collage* del alzado lateral muestran dinámicas tipográficas más propias de dadaístas y futuristas. En el segundo ejemplo, el enorme cigarrillo se sirve de una metonimia visual (la chimenea), un empleo retórico reforzado a su vez por la disposición figura fondo sobre un plano, también enorme y de color rojo vivo, que protagoniza la escena; bajo la pieza escultórica, el rótulo 'CIGARETTEN' del pabellón de compraventa manifiesta el carácter público del único elemento arquitectónico a escala convencional dentro del conjunto. Unos y otros no dejan de abrazar la descomunal marca: aunque la 'P' sea un logotipo, el texto se convierte aquí en una «metaimagen»: funciona de manera autónoma y se representa a sí mismo.⁹² Aunque también los parámetros De Stijl estén muy presentes en la composición general del pabellón —basta con compararlo con el casi coetáneo y ya comentado Café de Unie de Oud (1925)—, ofrece una lectura mucho más simbólica frente al anterior, que incluso puede interpretarse como antecedente de los postulados venturianos sobre 'el pato' (*duck*):

Quando los sistemas arquitectónicos de espacio, estructura y programa quedan hundidos y distorsionados por una forma simbólica global. Llamaremos "pato" a este tipo de edificio-que-deviene-escultura en honor al *drive-in* The Long Island Dukling [...] que aparece en el libro de Peter Blake.⁹³

Otras propuestas que Bayer realizó ese mismo año fueron una torre anunciadora de productos eléctricos y un stand comercial [3.65]. En el primero empotraba un pilar sobre una pequeña base cuadrada de soporte; a modo de mástil, servía de estructura (vertical) para sostener, mediante tracción, una sucesión de cuatro anillos: eran paneles anuncio, circulares y con la superficie coloreada, distinta en cada nivel, ideados para incorporar textos, breves mensajes o solo palabras mediante el empleo de iluminación artificial, con un propósito dinámico y persuasivo. El segundo era una instalación para una feria comercial de una empresa fabricante de pasta dentífrica (Regina) [3.66]. Bayer volvió a demostrar la capacidad multifacética y su creatividad ilimitada: la pieza, absolutamente cúbica, *cargaba* de 'contenido' las diversas caras, siempre caracterizadas por colores neoplasticistas y diferenciadas por la aplicación de diversos efectos y técnicas publicitarias. Desde (1) la proyección de una película, junto al rótulo de la marca 'Regina', (2) a un gran signo 'R', retroiluminado mediante cabezas de bombillas; en el testero lateral, (3) un gran altavoz (en realidad, el cono de un gramófono) representaba la emisión de sonido: la marca es la palabra (4); finalmente arriba, un óculo en la cubierta funciona como una salida de ventilación para, nuevamente, dar visibilidad a la marca: el humo se utiliza como si fuera tinta para *caligrafiar* el aire.

Otro de los pabellones tenía forma de esfera. Se distinguía particularmente del resto por su carácter iconográfico, que sacrificaba las competencias arquitectónicas para ser un elemento completamente escultórico —de nuevo, 'el pato'— [3.67]. El volumen se recubre al completo de una superficie conformada por bombillas eléctricas, tintadas de color rojo vivo (el frontal de las ampollas) sobre las que se aplican en blanco las letras corporativas, que se imponen por su escala monumental. La última propuesta, realizada en 1928, es un pabellón transportable para promover maquinaria agrícola en una feria, pero el uso tipográfico, aunque interesante, era mucho más

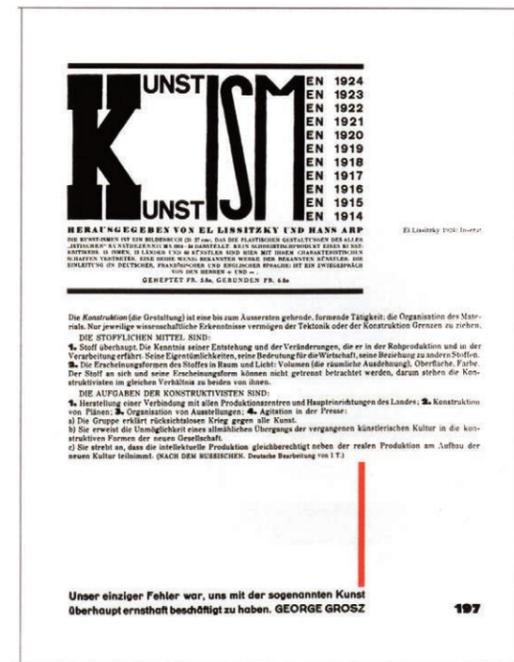


3.68. Herbert Bayer, proyecto de pabellón desmontable para una feria de maquinaria agrícola agricultura, 1928.



3.69. El Lissitzky y Kurt Schwitters, imagen de la cubierta de la revista Merz (Hannover), números 8 y 9, abril-julio 1924.

3.70. Jan Tschichold, páginas del artículo «Elementare typographie» («Tipografía elemental»), publicadas en un número especial de la revista Typographische Mitteilungen (Leipzig), número especial, octubre 1925.



convencional [3.68]. Todo este conjunto de edículos manifiesta de manera particularmente expresiva el entendimiento de la tipografía como elemento arquitectónico a partir de la aplicación de planteamientos funcionales, simbólicos y persuasivos, tan coherentes a la ideología de Bayer como característicos de su faceta creativa.

Lo ilustrativo del relato también es que, frente a las ideas expositivas de El Lissitzky — quien previamente había introducido nuevas posibilidades compositivas a partir del empleo de la asimetría, de materiales poco costosos, de elementos prefabricados o de la mezcla exenta de prejuicios entre distintas técnicas y formatos—, el trabajo experimental de Bayer alcanzó una mayor trascendencia. No se trata únicamente de una apreciación centrada en el objeto específico de esta tesis; sino de reivindicar que sus propuestas revelaban un entendimiento del ‘espacio’ arquitectónico propio de De Stijl. Todos los ejemplos reafirman además los aspectos esenciales de Bayer en sus planteamientos sobre tipografía durante su etapa en la Bauhaus, a pesar de las limitaciones derivadas de la carestía de recursos, como, por ejemplo, el hecho de que en su taller solo pudiese emplearse la tipografía Akzidenz Grotesk, al ser la única disponible. En ningún caso esta circunstancia fue impedimento para que sus enseñanzas alcanzaran repercusión internacional ni para que sus propuestas alcanzaran una completa libertad expresiva.

Más allá del análisis del fenómeno propiamente tipográfico, que, como se ha visto, recoge algunas de las ideas más innovadoras del momento (mensajes y palabras construidas mediante neones; sistemas lumínicos aplicados, con escalas monumentales; o la manifestación visual de efectos escenográficos y atmosféricos, como el humo), los pabellones de Herbert Bayer deben interpretarse bajo el término *display*.⁹⁴ Son una suerte de dispositivos cuya concepción mecanicista se integraba de manera armónica con recursos de naturaleza publicitaria o psicológica. Este tipo de mecanismos reivindicaban la importancia del proceso y el medio perceptivo como parte esencial de la comunicación y la experiencia dinámica del espacio. Aunque el ya citado Café de Unie puede considerarse un claro antecedente en algunas de las estrategias plásticas y compositivas de esta serie, Bayer reforzó más el interés por la comprensión del objeto arquitectónico gracias al empleo de la tipografía integrada; en todos los casos, resulta indiscutible su concepción solidaria con los planteamientos conceptuales de origen.

En el año 1928, junto al diseño para el pabellón transportable, Bayer lanzó su tipo Universal.⁹⁵ En el diseño de la fuente se servía únicamente de la combinación de círculos completos o en cuadrantes, combinados con tres tipos de ángulos y líneas auxiliares horizontales o verticales.⁹⁶ Si supuso una contribución relevante fue por ser un sistema adecuado en propósitos y resultado, al responder de manera precisa a los principios que recreaban el ideal de la unión bauhasiana con la industria. Bayer compiló estas ideas en su artículo *Towards a universal type*:⁹⁷ desde la defensa del empleo de las tipografías sin remates y las retículas compositivas de base o la preferencia por las minúsculas, Bayer quería demostrar el carácter ejemplar de lo simple y lo básico en los aspectos geométricos como algo socialmente liberalizador, frente a la concepción romántica propia de las corrientes de finales del siglo XIX. Su búsqueda de la pureza a través de la razón y la ciencia corresponde a toda una filosofía interdisciplinaria. En sus propias palabras:

[...] la revolución tipográfica no fue un acontecimiento aislado sino que fue de la mano de una nueva conciencia política y social y, en consecuencia, de la construcción de unos nuevos cimientos culturales.⁹⁸

94. Cf. apdo. 7.6. 'La fachada anuncio o el fenómeno del display urbano'.

95. Como se indica en la introducción a este apartado, la Futura de Renner había aparecido dos años antes y la Gill Sans fue prácticamente simultánea.

96. Estas características formales reflejan el posicionamiento teórico de Bayer frente a la tecnología, que, como defiende Moholy-Nagy, fue creada para ser «indemne al hombre y su perverso simbolismo». V. LUPTON, Ellen; MILLER, J. Abbott. *The ABC of The Bauhaus and Design Theory From Preschool to Post-modernism*. Nueva York: The Herb Lubalin Study Center of Design and Typography - The Cooper Union for the Advancement of Science and Art, 1991, p. 40.

97. Los principios que Herbert Bayer defiende en «Towards a universal type», *PM Journal. An Intimate Journal for Art Directors, Production Managers and their Associates*, volumen VI, número 2, dic. 1939—en. 1940, p. 29, son: Aspirar a la legibilidad y la claridad Eliminar serfas (remates) y ornamentos tipográficos Utilizar una base geométrica Utilizar la misma fuente para las minúsculas como para las mayúsculas Utilizar únicamente minúsculas cuando sea posible Utilizar pesos menores Use la máquina de escribir como modelo para el diseño del tipo: tamaño regular y uniforme de las letras.

98. Cohen, p. 350.

Finalmente y tras abandonar La Bauhaus en 1928, Herbert Bayer comenzó a trabajar en dirección de arte, pasando de la revista *Vogue* a Dorland Studios, hasta que en 1938 emigró a Nueva York. Desde allí y también en la Costa Oeste, los lugares en los que concentró su actividad profesional, se sumó a toda una corriente de profesionales que, desde el diseño, quisieron aportar a la cultura visual norteamericana un nuevo carácter a través de la innovación tipográfica, entre otros recursos.

3.3.2. Paul Renner y Jan Tschichold, la revolución tipográfica

El impulso que aportó la Bauhaus a la renovación de la tipografía en el panorama cultural de los años veinte no opaca la aportación de otras posiciones independientes dentro del foco alemán: Paul Renner y más joven (en más de dos décadas) Jan Tschichold ocuparon posiciones distantes a las ya citadas de Albers, Bayer y Schmidt.⁹⁹ Su interés en la tipografía trascendía el diseño de fuentes al considerarlas ‘constructores’ de estrategias visuales: su preocupación se centraba en la creación de retículas (*grids*), es decir, estructuras gráficas entendidas como sistemas que articulase el contenido gráfico (textual y de imagen) bajo un orden completamente lógico. A estas alturas la tipografía comenzaba a entenderse, más allá de lo instrumental, como uno de los principales desencadenante de una revolución cultural e ideológica.

Paul Renner fue profesor de la Gewerbeschule (Escuela de impresores) de Múnich, en la que ocupó el cargo de director a partir del año 1926, momento en el que Jan Tschichold, su discípulo, ya se había incorporado al claustro docente. Ambos formaban parte de una nueva corriente de tipógrafos para los que la geometría volvía a ser el *leitmotiv* del diseño. Aunque el objeto de esta tesis no sea la forma tipográfica ni el diseño de fuentes, resulta imprescindible insistir en la aportación de Renner a este campo. La Futura, que salió al mercado en 1927, se caracterizaba por el uso de los círculos, los triángulos y especialmente los cuadrados¹⁰⁰ (en combinación con arcos y líneas) como una manifestación de los ideales renacentistas del *cinquecento* y, por tanto, desde un entendimiento neoclásico de la idea de perfección y armonía y vinculada a la aparición del alfabeto griego. Ese posicionamiento equilibrado, entre los valores de la Antigüedad clásica y el espíritu moderno (sencillez, simplicidad y claridad), aunque desató cierta controversia en el momento frente a la ideología y los posicionamientos más progresistas, también aportó el que la tipografía se entendiese como una bisagra simbólica, entre la producción artesanal y el auge de la industrialización. De ahí que la Futura sea todavía considerada un paradigma de la revolución tipográfica y un acierto —aunque con algunas limitaciones— frente a otros intentos frustrados de creación de alfabetos desde la Bauhaus, como fueron los de Josef Albers o el mismo Herbert Bayer, o los que se promovieron, sin ningún éxito, desde tendencias que experimentaban con las relaciones fonéticas como los de Kurt Schwitters (1927) o el propio Jan Tschichold (1929). Como afirma Enric Satué:

«[Su] diseño de caracteres pretendidamente funcionales, basado en el retorno a los orígenes formales del alfabeto griego [...] se convierte en un nuevo campo de especulación formal, con resultados ciertamente desiguales, insuficientes todos por causa de un excesivo mecanicismo programático».¹⁰¹

Por su parte, Jan Tschichold, quien, además de tipógrafo, destacó como teórico y artista, había visitado la exposición de La Bauhaus en Weimar en el año 1923. Tras regresar a Leipzig, reaccionó abiertamente contra las tendencias más ortodoxas del diseño gráfico e incrementó su interés por la tipografía. Ese mismo año, gracias a Moholy-Nagy —quien lo había iniciado en los principios constructivistas—,¹⁰² Tschichold conoció a El Lissitsky, quien acababa de publicar el ya mencionado

99. Satué, p. 152.

100. En 1923, cuatro años tras su inicio, en La Bauhaus existía cierta preferencia por el uso de la forma cuadrada, que tanto interesó a El Lissitsky —y que demuestra la influencia que en la escuela desempeñó el Constructivismo ruso— y a Moholy-Nagy. El artista húngaro diseñó por ejemplo en este formato (cuadrado) el catálogo de la exposición de 1923. La relevancia de esta muestra no se centró tanto en el diseño de objetos, sino en comunicar el espíritu de modernización que La Bauhaus quería transmitir al resto del mundo.

101. Satué, p. 153.

102. A partir de 1927, Moholy-Nagy realizó una colección de carteles que demuestran sus relaciones con el diseño constructivista, aunque también mantuvo contactos permanentes con el Dadaísmo y De Stijl. Uno de los rasgos más característicos, casi obsesivo, en sus diseños durante esta etapa fue el empleo reiterado de las rayas y las franjas negras horizontales.

103. El Lissitsky, p. 47.

104. TSHICHOLD, Jan. «Elementare typographie», *Typographische Mitteilungen* (Leipzig), número especial, octubre 1925. Éstos son los principios esenciales que Tschichold defiende en su artículo-manifiesto: El orden lógico de la página impres resulta del diseño asimétrico La forma del texto proviene de la función (que es la lectura)

Por tanto, sin forma preconcebida; sin soluciones estándar Sin tipos centrados Sin ejes centrales El peso y tamaño de cada tipo de acuerdo con la importancia Sin ornamentos tipográficos. Sin reglas decoradas o florituras Usa la fotografía, nunca la ilustración Usa el contraste: tamaño, posición, dirección, estilo Usa los espacios en blanco del papel como parte del diseño No uses más de cinco tamaños de tipo; preferiblemente tres No uses tipos étnicos, solo el alfabeto romano.

105. Fuera del espectro Bauhaus, la Futura (1924-27) de Paul Renner estaba claramente emparentada con otros diseños alemanes coetáneos, como la Erbar (1920-26), de Jakob Erbar, o la Kabel (1927), de Rudolf Koch, quien también trabajó para la fundación Rudhard Type, como Behrens.

106. TSHICHOLD, Jan. *Die neue Typographie: Ein Handbuch für Zeitgemäss Schaffende*. Berlín: Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, 1928. Versión en español: *La nueva tipografía*, Valencia: Campgráphic, 2003.

107. La trayectoria independiente de Tschichold en la historia de la tipografía del siglo xx prácticamente culminó con el diseño de la Sabon (1967), tras más de tres décadas ininterrumpidas de actividad pública.

108. Smith, p. 16.

«Topografía de la tipografía» en *Merz*, la revista de Schwitters [3.69]: «Las palabras de la página impresa deben mirarse, no escucharse».¹⁰³ En 1925, Tschichold publicó el artículo «Elementare typographie»¹⁰⁴ («Tipografía elemental») en un número especial de la revista *Typographische Mitteilungen* (*Mensajes tipográficos*) [3.70]. Con este escrito quiso explicar la influencia que la revolución soviética había tenido en las artes visuales, e incluyó, incluso, una reproducción del manifiesto constructivista de 1920. El texto defendía que para lograr el cambio hacia un espíritu vanguardista y ontológico eran necesarias nuevas estrategias de comunicación visual: de nuevo, la defensa a ultranza por el abandono de las mayúsculas (para simplificar la composición de textos), el rechazo por el empleo formalista de elementos ornamentales, la negación de composiciones centradas y simétricas, la reivindicación del espacio en blanco, como mecanismo propio del diseño, y la elección de la tipografía de palo seco, como forma representativa de los nuevos criterios funcionales, además de la legibilidad y eficacia, fueron a partir de entonces siempre prioritarios en su trabajo.

Al igual que sucedió durante las vanguardias de principios del siglo xx, las letras dejaron de concebirse como formas individuales para recuperar una lectura más global o contextualizada como entidad pictórica. Al tiempo, los avances tecnológicos habían inducido a la eliminación del empleo de instrumentos como la pluma —aunque todavía fuese habitual en la escritura cotidiana— y la industrialización masiva a través de los formatos estandarizados (en periódicos, carteles, estampillas y soportes), para incrementar la velocidad de producción y lograr así equipararla a la de la vida urbana.

En 1928, un año más tarde a la aparición de la Futura de Renner,¹⁰⁵ Tschichold centró en su segundo manifiesto *Die neue Typographie* («La nueva tipografía») ¹⁰⁶ el debate sobre la aplicación de los principios modernos y «el interés que los nuevos descubrimientos de la industria tecnológica fomentaban en la sociedad del momento», cuya repercusión alcanzaba cada vez un mayor impacto en el medio urbano: «car—airplane—telephone—factory—neon advertising—New York!». Esta aproximación a las necesidades socioculturales —que más adelante lo llevó a escribir un balance sobre las enseñanzas en la Bauhaus— lo reafirmó en su defensa por una tipografía de carácter funcional y legibilidad óptima, pero algo más matizada y sensible, sin predisponerse ya contra el uso de los tipos con remates. Su propósito se centró en la recuperación del uso de las formas y geometrías puras con el propósito de alcanzar la mayor claridad y esencialidad posibles, una idea que continuó persiguiendo en las siguientes décadas.¹⁰⁷ Además de dar nombre a la corriente de la Nueva Tipografía, el manifiesto sirvió para visibilizar su propio impacto en el resto de disciplinas que abanderaban la vanguardia cultural europea: junto a la arquitectura (a través de figuras como Adolf Loos, Mies van der Rohe o Le Corbusier), se sumaron el diseño industrial (Marcel Breuer o Mart Stam), el teatro (Bertholt Brecht) o el cine (Joris Iven y Dziga Vertov).¹⁰⁸

Die neue Typographie se sirvió de algunos de los postulados que había avanzado el Futurismo —como incorporar a los contenidos cierta libertad o emoción y experimentar la traslación de estructuras fonéticas al medio escrito— y el Dadaísmo —al emplear la ironía en los mensajes como mecanismo de crítica sociopolítica, frente a las posturas más conservadoras—. Pero, finalmente, fue el posicionamiento moderno el que marcó la postura de Tschichold, quien depositó en la aproximación funcionalista la confianza para la mejora en la comunicación y en la tipografía el protagonismo como medio:



SUIZA

3.71.
Cubierta de la revista
ABC, Beiträge zum Bauen
(Basilea), 1927-1928.

La nueva tipografía está determinada por exigencias funcionales [...] El fin de todo diseño tipográfico es la comunicación (uno de cuyos medios es la tipografía). La comunicación debe presentarse de forma breve, sencilla y perspicaz.¹⁰⁹

Sin embargo y como nota particular, aunque los alemanes fueron reconocidos como los pioneros de la renovación tipográfica, en realidad fue el británico Edward Johnston —como ya se ha mencionado, una de las principales referencias de Peter Behrens— el verdadero precursor del cambio hacia ‘lo moderno’ gracias a su diseño para la Johnston Railroad Type (1916). Estos principios fueron heredados por su discípulo Eric Gill, para quien el rigor geométrico no solo era un medio, sino un fin en sí mismo, como expresaba la tipografía.

3.4. Otras modernidades ‘adaptadas’ (1924-1945)

3.4.1. Suiza como alternativa

El funcionalismo suizo inició su correlato en el campo del diseño con una ausencia clara de intencionalidad expresiva. El país tomó el relevo al fenómeno alemán de las décadas precedentes y actuó como uno de los principales ‘receptores’ de los exiliados centroeuropeos. Llegados los años 1930, la producción del diseño suizo comenzó a divergir en dos situaciones extremas. Mientras que la corriente netamente funcionalista, caracterizada por su eficacia, neutralidad y competencia, ofrecía unos resultados fríos y arrítmicos en sus diseños, con la prácticamente completa pérdida de expresividad —hasta el punto de dejar de ser virtuosos—, una nueva corriente gráfica, mucho más orgánica, se adentraba en sectores como el turístico o el cultural. Así lo revelaron iniciativas como, por ejemplo, la Exposición Nacional de carteles de 1939, que se organizó para promocionar el éxito de nuevas técnicas creativas como el montaje, los nuevos usos de la fotografía o las aplicaciones de la Nueva Tipografía. El diseño suizo se adentraba en una nueva faceta comunicativa, mucho más expansiva y directa —casi insolente por su frontalidad—, pero caracterizada por su decidida honestidad en el mensaje y su coherencia con el objetivo prioritario: la aceptación masiva del público.

La vertiente más radical dentro del campo gráfico fue promovida desde la revista *ABC Beiträge zum Bauen* que, dirigida por un equipo plurinacional —los suizos Hans Schmidt y Emil Roth, el holandés Mart Stam y el ruso El Lissitzky— defendía una línea prácticamente opuesta a la de los principios fundacionales de *De Stijl* [3.71].¹¹⁰ En palabras de Jacques Gubler, «mientras que *De Stijl* postulaba el carácter absoluto del arte y la forma elemental, *ABC* postulaba el carácter absoluto de la técnica y el material».¹¹¹ En esta publicación periódica, la postura arquitectónica se centraba, por ejemplo, en los sistemas de prefabricación; obras como el rascacielos de vidrio (1921-1922) y el edificio de oficinas en hormigón (1922) de Mies van der Rohe se emplearon para subrayar la importancia de las ideas de producción en serie y su importancia en el progreso de la sociedad del momento. El tipo de arquitecturas más valoradas, como las que realizaba el propio Mart Stam, reflejaban la influencia del diseño utilitario; ésta línea de trabajo había asimilado de manera natural los principios constructivistas de artistas como Ródchenko, Stepánova y Popova.

Si Suiza fue especialmente relevante, como se comenta al inicio de este apartado, fue por ser el país de acogida de muchos profesores de la Bauhaus que tuvieron que salir de Alemania tras la llegada del nacionalsocialismo [3.72]. Jan Tschichold fue uno de los principales y más influyentes dentro del campo tipográfico. Además de adoptar la nueva nacionalidad, tras instalarse en Basilea —uno los principales focos de la

109. Hollis, p. 30.

110. *ABC* (1924-1928) estaba.

111. Colquhoun, p. 180.



3.72. Hannes Meyer, páginas del artículo «Die Neue Welt», *Das Werk* (Zúrich), volumen 13, julio 1926.

vanguardia suiza junto con Zúrich— se incorporó en 1933 como profesor a la Escuela de Artes y Oficios.¹¹²

La enorme repercusión que tuvo en Alemania el movimiento de renovación del diseño gráfico y la tipografía, de los cuales Jan Tschichold fue uno de sus más notorios paladines, constituyó un grave obstáculo para la supervivencia, no tan sólo del movimiento en cuestión, sino también de sus impulsores. En 1938, arrestado y desposeído de su cargo de profesor en Munich por los nazis, Tschichold pudo, al cabo de unas semanas, trasladarse a Suiza, donde fue recibido como una verdadera autoridad. Sin embargo, el mayor éxito de su periplo europeo fue el interesante proyecto que le retuvo en Londres durante cuatro años, contratado por Allen Lane, editor de Penguin Books.¹¹³

La actividad que durante los siguientes años desarrolló Tschichold tanto en este centro, dirigido por Hermann Kienzle, como en el de Zúrich, al cargo de Ernst Keller,¹¹⁴ fue reconocida como uno de los principales activos del país en la revolución de los nuevos lenguajes visuales, que pronto asumieron los principios de la Bauhaus y de Nueva Tipografía (también conocida como la sintaxis tipográfica alemana-constructivista) y supieron reivindicar el liderazgo de su nuevo posicionamiento, tal y como señala Enric Satué:¹¹⁵

La Suiza de habla alemana recicla —con el mayor oportunismo y naturalidad— parte de los movimientos culturales vanguardistas interrumpidos con el acceso a Hitler al poder, como fueron la estructura pedagógica y metodológica de la Bauhaus (impracticable en Alemania a partir de 1933) y los primeros efectos que habían producido en Europa los planteamientos revolucionarios impuestos por los soviéticos (en el uso de la fotografía y la tipografía) y asimilados [...] por países como Holanda, Polonia, Hungría o Checoslovaquia¹¹⁵.

En 1935, sólo dos años tras su llegada a Suiza, Tschichold publicó en Basilea su segundo manifiesto: *Typographische Gestaltung* (*Tipografía asimétrica*).¹¹⁶ Así fue como el país helvético tomó de manera definitiva el relevo a la Bauhaus, tras su cierre en Dessau, en el ámbito pedagógico y comenzó a ocupar una posición vanguardista en el panorama internacional con el nacimiento del Grupo Propio. Encabezado por Max Bill, esta corriente, que puede considerarse el precedente del movimiento denominado como Diseño Suizo o Estilo Tipográfico Internacional y se estudia con mayor detenimiento en el siguiente apartado, acaparó las dos siguientes décadas de diseño:

Durante la década de 1950 un movimiento de diseño emergió en Suiza y Alemania que se denominó Diseño Suizo o, de forma más apropiada, Estilo Tipográfico Internacional. La claridad objetiva de este movimiento ganó conversos por todo el mundo. Constituyó una corriente de importancia durante más de dos décadas, y su influencia continuó aún en [los años] 1990. Los detractores del Estilo Tipográfico Internacional argüían que se basaba en una fórmula y ofrecía una monotonía de soluciones; sus defensores que la pureza de medios del estilo y la legibilidad permiten al diseñador alcanzar una perfección atemporal de formas [...].¹¹⁷

El otro nombre de importancia en la escena helvética fue Max Bill. Aunque comenzó sus estudios de orfebrería en la Escuela de Artes Aplicadas de Zúrich —no existía como tal una escuela de bellas artes en Suiza—, terminó ejerciendo como arquitecto y diseñador, al igual que Peter Behrens. Su vocación por la arquitectura y, más concretamente, por la corriente funcionalista surgió en 1926 tras asistir a una conferencia impartida por Le Corbusier en La Bauhaus. Bill se encontraba allí realizando unos cursos de tipografía y el año anterior había visitado la Exposición de

112. Jan Tschichold fue invitado en 1930 por Otto Neurath, director del Österreichisches Gesellschafts (Museo austriaco de Sociedad y Economía) quien, además de ser el principal impulsor de un sistema destinado a la presentación gráfica de estadísticas conocido como Isotipo, había trasladado parte de sus ideas a la Unión Soviética. Décadas más tarde, trabajó durante varios años en Inglaterra, donde continuó labrando su reconocimiento internacional como profesional para terminar siendo reconocido como uno de los teóricos más influyentes de la época.

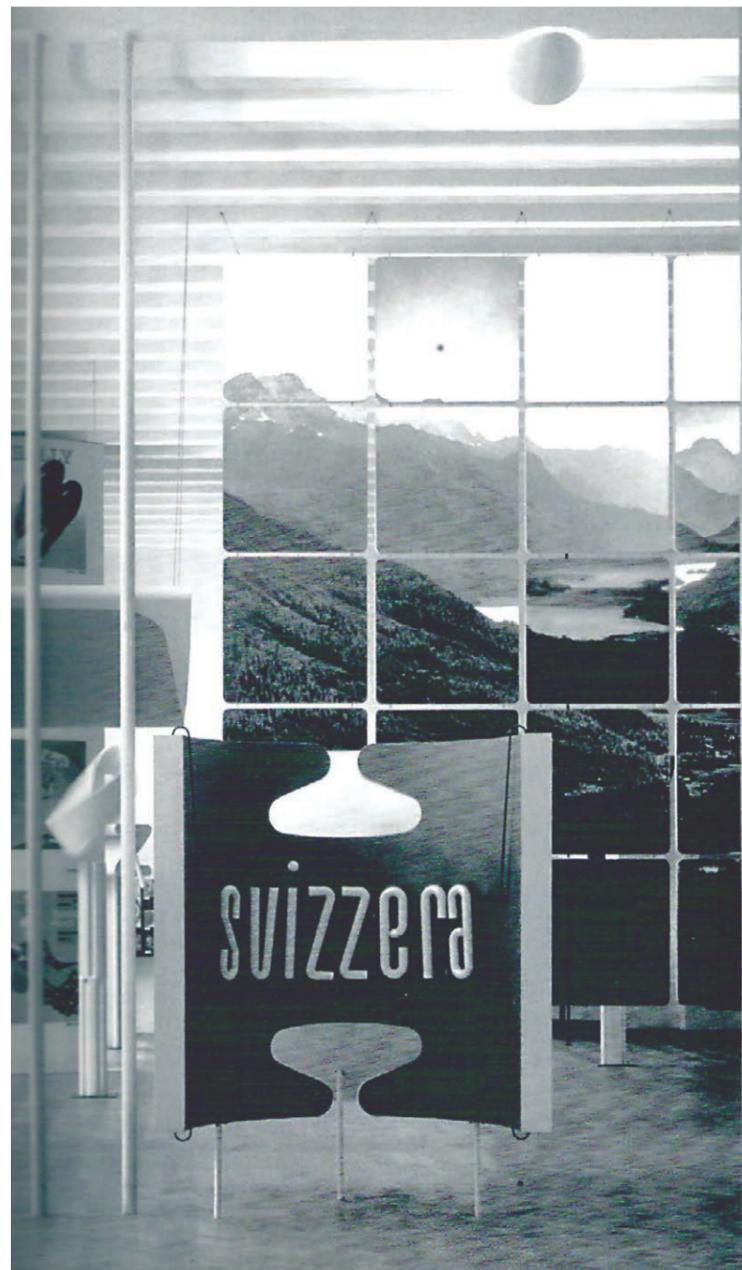
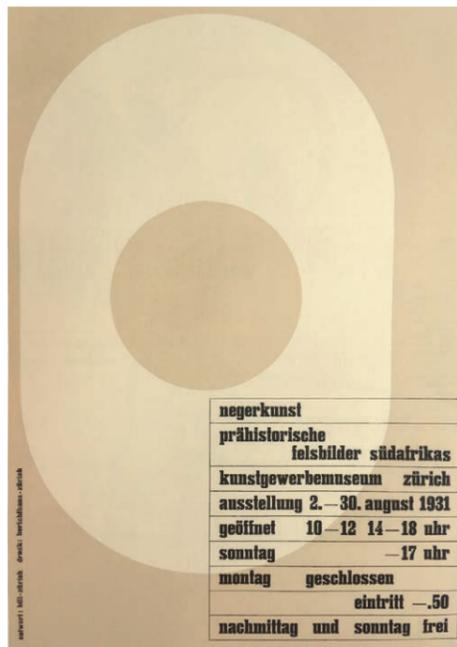
113. Satué, p. 182.

114. Ernst Keller, profesor en la escuela de diseño de Zurich desde el año 1918, fue uno de los principales responsables de que La Nueva Tipografía de Tschichold se aceptase con rapidez como parte de los nuevos lenguajes visuales.

115. Satué, pp. 325-326.

116. TSCHICHOLD, Jan. *Typographische Gestaltung*. Basilea: B. Schwabe & Co., 1935. Versión en inglés: *Assymmetric typography*, Londres: Faber & Faber / Toronto: Cooper & Beatty, 1967.

117. Meggs, p. 320.



3.73
Max Bill, cartel para la muestra Negerkunst prähistorische Felsbilder Südafrikas. Ausstellung (Arte Negro, pinturas rupestres en Sudáfrica. Exposición), Zúrich (Suiza), 1931.

3.74.
Max Bill, pabellón suizo para la Trienal de Milán (Italia), 1936.

118. Von Moos, Stanislaus. «Max Bill. A la búsqueda de la "cabaña primitiva"» / «Max Bill. In Search of the "Primitive Hut"». En *Max Bill. Arquitecto*, 2G (Barcelona), números 29 y 30, 2004, p. 9.

119. Von Moos, p. 9.

120. *Max Bill. Arquitecto / Max Bill. Architec*, 2G (Barcelona), números 29 y 30, 2004, p. 9, p. 74.

Artes Decorativas de París (1925). Una vista que, como suscribe Stanislaus von Moos, lo marcó de manera definitiva y lo animó a decidirse a estudiar arquitectura:

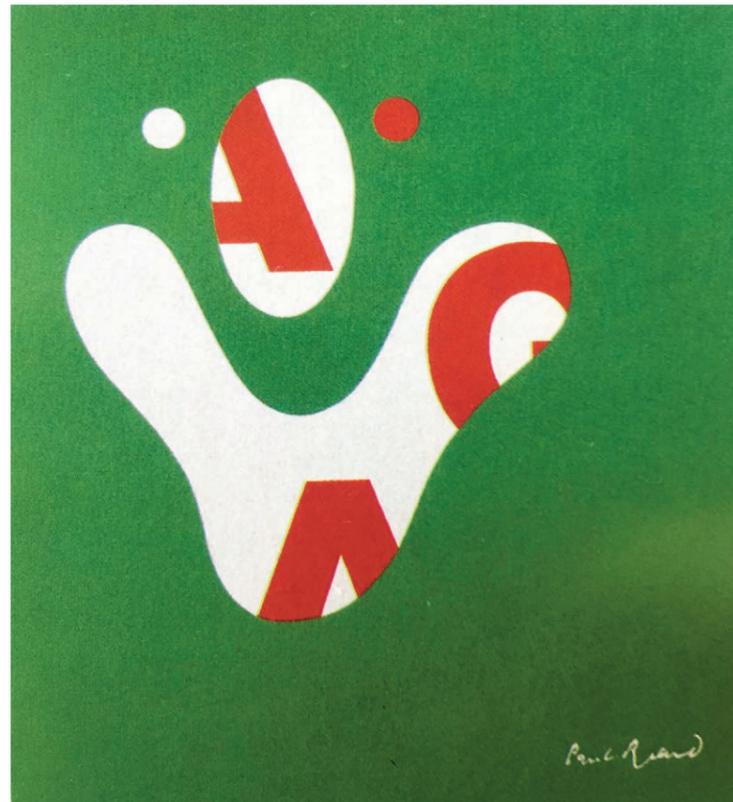
Tres de los edificios o instalaciones de la exposición produjeron un impacto duradero en aquel joven de 17 años y, de hecho, cada una de ellas aparecería después reflejada en su obra en forma de programa: el pabellón de L'Esprit Nouveau de Le Corbusier, el pabellón de la URSS de Konstantin Mélnikov y la Ciudad en el espacio de Frederick Kiesler en el pabellón de Austria.¹¹⁸

Las primeras propuestas con las que comenzó a destacar como pionero en diseño se sucedieron en la década de 1930 dentro de la nueva corriente tipográfica. Primero, en 1931, con un cartel publicitario para la muestra Negerkunst prähistorische Felsbilder Südafrikas [3.73]. Ausstellung (Arte Negro, pinturas rupestres en Sudáfrica. Exposición), inaugurada en Zúrich (Suiza), en el año 1931, inspirado en los trabajos de Kurt Schwitters; y más tarde, en 1936, con el proyecto expositivo para el pabellón suizo de la Trienal de Milán que, con tan solo 28 años, le sirvió para reafirmar su posición precoz en la vanguardia. (Por explicarlo mediante un paralelismo, Mies fue conceptualmente para Bill en la HfG o Hochschule für Gestaltung, la Escuela Superior de Diseño de Ulm, lo que la Villa Stein/De Monzie de Le Corbusier, en Garches, respecto a su propia casa en Höngg.)

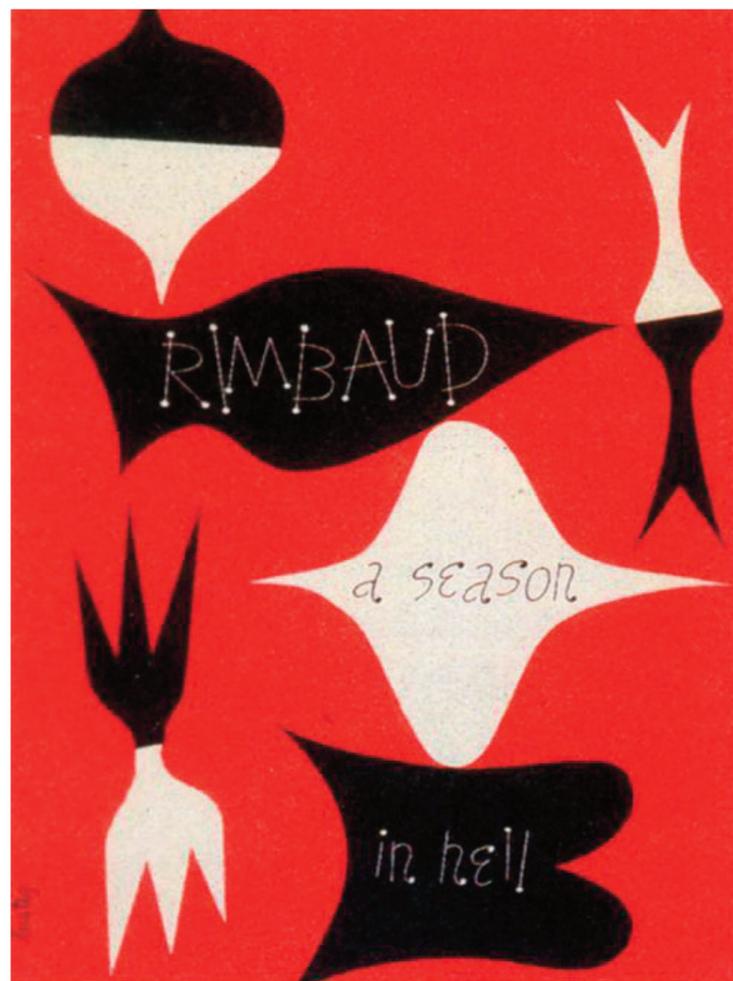
A partir de ese momento, Max Bill sigue simultáneamente diversas huellas en su trabajo: como ideólogo elaboró la teoría del 'arte concreto', como artista gráfico contribuyó a redefinir las leyes de la comunicación visual y de la retórica de la imagen en la etapa post-Bauhaus, mientras que como arquitecto y diseñador se consagró en especial al culto esencial a la economía, siguiendo los principios de la Neues Bauen suiza, Mies van der Rohe, y Le Corbusier.¹¹⁹

El pabellón del año 1936 fue fruto de un concurso de la Werkbund suiza y el primer encargo público de Bill [3.74]. Si interesa en este estudio es porque abordó desde una concepción integral su diseño al completo —de nuevo, Behrens—, al ser autor tanto del proyecto expositivo como del concepto gráfico y el comisariado de la muestra. La idea fundamental consistía en recrear un recorrido a través de la arquitectura organizado mediante una secuencia de estancias. El acceso quedaba señalado por un panel de disposición cóncava (hacia el visitante) que, en colores rojo y negro, destacaba por la combinación de unas formas silueteadas en el límite superior e inferior, con la palabra 'SVIZZERA'

La elección de la tipografía, aunque corresponde a una fuente sin remates, distaba de los tipos propios y representativos de la Bauhaus. La pieza actuaba como soporte, anuncio y preámbulo, además de como elemento de ordenación espacial. La naturaleza de su diseño era, por tanto, netamente arquitectónica. Su expresividad y fluidez desvelaba, además, el gusto de Bill por la sencillez formal, al tiempo que se alejaba de la rigidez precedente hacia geometrías mucho más libres que transmitían un carácter más lúdico o espontáneo. El paso a la antesala desvelaba un esfuerzo particular para lograr una buena síntesis entre las decisiones constructivas, materiales y formales, promovidas por la confianza en la industrialización y los sistemas modulares. Pero también revelaba el principal propósito del contenido expositivo: la creación de una secuencia de elementos de carácter simbólico. Junto a la bandera o emblema suizo (un panorama alpino), en la sala principal destacaban tres elementos: una cinta blanca, en referencia a los productos del arte industrial; las letras 'A' y 'Z', en una suerte de homenaje a la renovación tipográfica (el principio y final del alfabeto, entendido como cadena y sistema de lenguaje); y un objeto con aspecto de edificio, que simbolizaba la arquitectura.¹²⁰



3.75. Paul Rand, cartel para el American Institute of Graphic Art «A. Eye. G. A.», 1968. Alvid Lustig, diseño de cubierta para la obra *A Season in Hell* de Arthur Rimbaud, 1945.



121. Más conocida como *Ant chair* (en danés: *Myren*), la silla es un diseño que Arne Jacobsen realizó en el año 1951 para el ayuntamiento de Rodovre.

122. Cf. cap. «La tipografía con entidad pictórica».

123. En especial se refiere a la etapa protagonizada por Herbert Bayer, Josef Albers, László Moholy-Nagy y Marcel Breuer, entre otros.

124. Cf. apdo. 3.1.1. 'Alemania y el inicio de siglo'.

125. Cf. apdo. 7.5. 'Sistemas macroespaciales y otras derivas del espacialismo'.

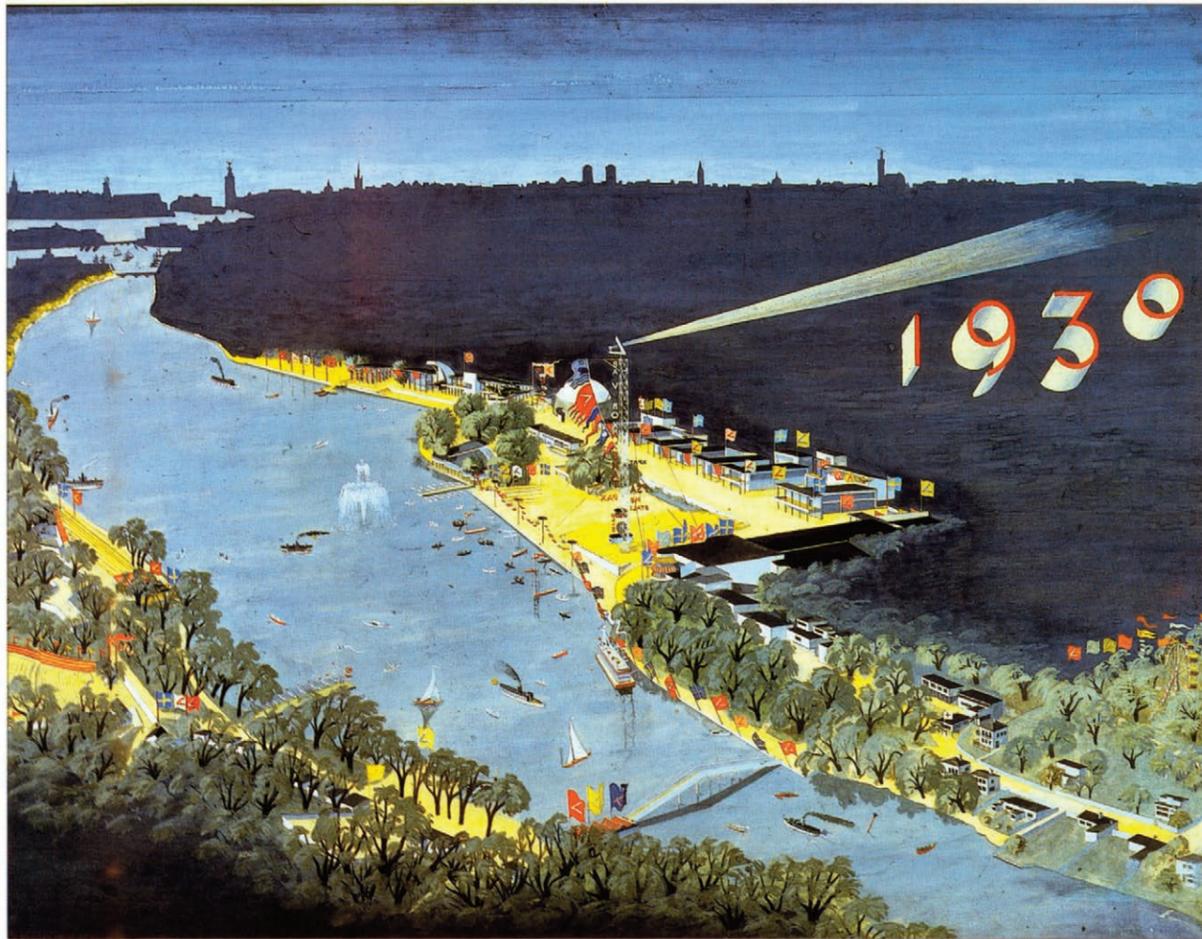
Dentro de este planteamiento integral de la propuesta, la solución formal tan particular para la tipografía —en realidad una lámina perforada, que asimilaba a la técnica del troquelado en papel—, puede interpretarse como un antecedente formal del asiento de la silla Hormiga, de Arne Jacobsen,¹²¹ o incluso de los vitalistas trabajos de los multifacéticos diseñadores norteamericanos Paul Rand y Alvin Lustig [3.75]. Éstos empleaban, como Bill, una retícula que estructuraba todas sus composiciones y sustentaba la libertad gráfica que manifestaban sus diseños. Ambos son considerados asimismo los principales impulsores de la corriente de diseño conocida como la New York School. Este movimiento, aunque no fue reconocido como tal hasta la década de 1960, se forjó a partir de los años 1940 en los dos principales focos del diseño en los Estados Unidos: Nueva York y la Costa Oeste). De hecho, se caracterizó por incorporar a los principios del Diseño Suizo (la retícula, las asimetrías y los nuevos usos tipográficos) el movimiento en las formas, a través del empleo de ondas y curvaturas suaves, junto a colores completamente planos, pero sorprendentemente vivos, unos planteamientos que ya podían observarse en la pionera propuesta de Bill de 1936. Bill demostró además su capacidad para entender aspectos esenciales de la interpretación dadaísta y surrealista de la tipografía, pero trasladándolos a un estilo propio.¹²²

Si Bill influyó a Rand (la diferencia entre ambos solo era de seis años) o Rand lo hizo a Bill no parece tan trascendente como el que existiera una conexión tan clara como la que manifiestan los trabajos de ambos en el campo de la comunicación visual. Por otra parte, el pabellón para Milán demuestra el peso que tuvieron en Max Bill las teorías estructuralistas, quien creó un sistema de composición propio que aplicaba a todos sus diseños en cualquier faceta. Su interés por trascender el campo bidimensional lo llevó a buscar un modo de organización del espacio a través de la aplicación de un conjunto de principios matemáticos, aunque de fuerte componente geométrica, con un funcionamiento mucho articulado y natural a los postulados Bauhaus,¹²³ siempre acompañado de una esmerada planificación de las relaciones tonales. De nuevo, son ideas que nos remiten tanto a los primeros postulados constructivistas de El Lissitzky¹²⁴ como a los trabajos de otros artistas como Hans Arp —con el que, además de conocerse personalmente, desarrolló una guía de movimientos artísticos modernos— y que nos conectan con la idea de los «sistemas macroespaciales».¹²⁵

Otro de los planteamientos que condujo a los suizos a reafirmarse al aprovechar la inestabilidad existente vino promovido por figuras como Keller quien, además de ser profesor en Zurich y precursor de los nuevos lenguajes visuales, realizó una valiosa labor al reivindicar el diseño gráfico como actividad profesional. (Hasta entonces, gran parte de los soportes gráficos, desde carteles a eslóganes de los anuncios, todavía se rotulaban a mano). Frente al posicionamiento moderno, en el nuevo entorno del diseño suizo, dirigido exclusivamente al mercado comercial y publicitario, el discurso de Keller propició el acceso de los diseñadores a múltiples encargos, en un momento en el que la señalización de edificios públicos, el diseño corporativo o la creación de tipografías *ad hoc* comenzaban a tener una demanda cada vez más frecuente en la imagen de la ciudad: los transeúntes y la vida urbana protagonizaban la escena.

3.4.2. El foco escandinavo

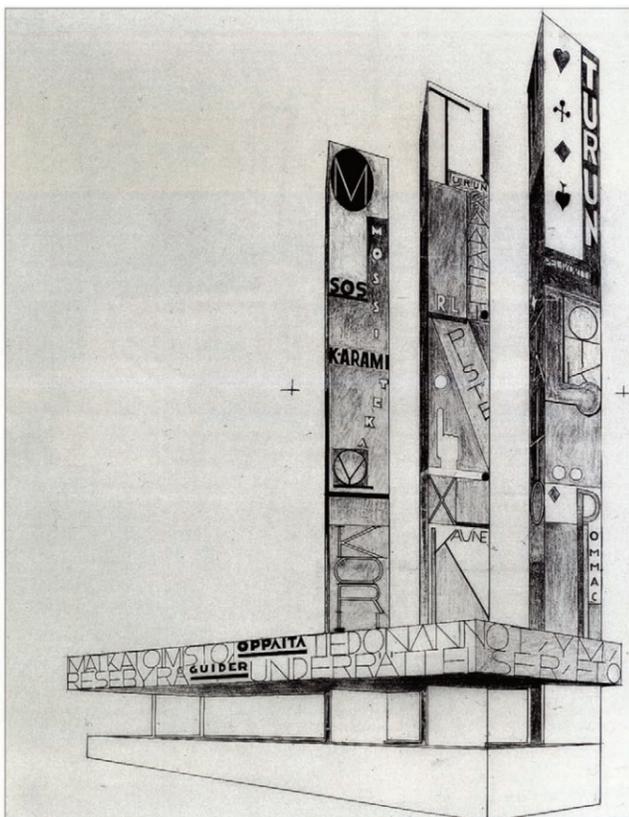
En esa misma década, comenzaron a surgir en la arquitectura del norte de Europa otro tipo de aproximaciones que asociaban la tipografía con cuestiones más urbanas, cada vez más desligadas de los planteamientos racionalistas y más distantes del Movimiento Moderno. Aunque habían evolucionado hasta recuperar parte de la expresividad propia de las primeras vanguardias, no volvieron a recaer en la actitud



ESCANDINAVIA

3.76
Erik Gunnar Asplund,
imagen de la propuesta
para la Exposición de
Estocolmo en
Djurgården, 1930,
dibujo a color.

3.77.
Alvar Aalto y Erik
Bryggman, propuesta
para el acceso del
recinto ferial de Turku
(The Åbo Exhibition,
Suecia), 1929.



artística. Su objetivo prioritario era cubrir la demanda derivada de las actividades promocionales relacionada con el auge de la publicidad: la tipografía era necesaria para comunicar mensajes esperanzadores sobre el futuro a través de iniciativas de trascendencia pública.

Ese fue el caso de la Exposición de Estocolmo del año 1930, un encargo que recayó en Erik Gunnar Asplund, quien no solo decidió encargarse del diseño de los quioscos y de las torres anunciadoras, sino también del proyecto de comunicación gráfica (señalética e identidad corporativa), incluido un diseño tipográfico *ad hoc* para toda la intervención [3.76]. Solo un año antes, Alvar Aalto también había inaugurado el recinto de Turku (The Åbo Exhibition), como comisario junto a Erik Bryggman, con motivo de la celebración del 700 aniversario de la ciudad [3.77]. Aunque la rotulación se limitase a ser un sistema de señalización del entorno, es un claro antecedente a las aspiraciones de Asplund en Estocolmo y representa el conocimiento e interés sobre la tipografía que existía por parte de toda una generación de arquitectos que, en ese momento, despuntaba en el norte de Europa.

En Turku, junto al acceso, la imagen de tres torres (tipo mástil) de altura considerable, repletas de anuncios y carteles, ofrecía una escena extraordinariamente vital: además de actuar como señales, estos hitos se entendían como tótemes de carácter festivo. Como elementos construidos albergaban cierto significado ritual y primitivo, al ser un reclamo para la concentración social, pero con un uso del lenguaje gráfico moderno y coherente al carácter promocional del evento. La intencionalidad de la tipografía era, por tanto, además de funcional, simbólica. En todos estos aspectos, Turku y Estocolmo fueron propuestas ciertamente innovadoras dentro de la panorámica europea: tanto Aalto como Asplund plantearon la intervención arquitectónica como un sistema y la tipografía como un recurso integrado, nunca aplicado. Una idea que recuerda, en parte, a la actitud polifacética de Peter Behrens en la AEG en la primera década del siglo xx.

La exposición de Estocolmo tuvo una amplia acogida internacional —seguramente, el diseño de Asplund fuera en buena medida el culpable— y además propició un retrato evolutivo de la trayectoria del arquitecto, más allá de los cuidados y precisos ejercicios del clasicismo de sus primeros años, como explica Peter Blundell Jones en el monográfico que dedica al arquitecto:

A duras penas podría decirse que (Asplund) estaba a la vanguardia del Movimiento Moderno cuando comenzó a trabajar en la Exposición de Estocolmo en 1928; si bien para finales de 1930 ya se había convertido en el profeta de un nuevo funcionalismo en Escandinavia¹²⁶.

El recinto ferial se situaba en la zona verde de Djurgården, una isla muy próxima y de fácil acceso ubicada al este de la ciudad. La idea expositiva partía de una concepción integradora del lugar y del programa; a Asplund no solo le preocupaban los aspectos edilicios y su resultado final, sino contribuir al plano paisajístico de la intervención y, de manera especialmente relevante, a su actividad. Para lograrlo, era necesario crear una identidad visual que funcionase de manera orgánica con todo lo planteado en el área expositiva, y que fuese suficientemente eficaz y expresiva en la transmisión de los valores de la muestra. A pesar de que el lenguaje del conjunto arquitectónico y sus contenidos fuesen notables, correspondían al estándar europeo de la época; pero la imagen global transmitía un dinamismo y espíritu festivo claramente alejados de la rigidez predecesora del Estilo Internacional. Así describe Ivar Lo-Hohansson el recuerdo de su visita al lugar en su libro *Författaren* (1957):

126. BLUNDELL JONES, Peter. *Modern Architecture through Case Studies*. Kidlington: Elsevier, 2002. Versión en español: *Modelos de arquitectura moderna: monografías de edificios singulares. Volumen I, 1920-1940*, Barcelona: Reverté, 2011, p. 128.



3.78., 3.79.
Erik Gunnar Asplund,
vista general de la
propuesta para la
Exposición de Estocolmo
en Djurgården, 1930,
dibujo a color y
fotografía de época en
color.

3.80., 3.81.
Plaza central de la
Exposición de Estocolmo
en Djurgården, 1930,
fotografías de época, en
b/n y color.



127. RUDBERG, Eva. *The Stockholm Exhibition 1930. Modernism Breakthrough in Swedish Architecture*. Borås (Suecia): Stockholmia Förlag, 1999, pág. 15.

128. Cf. AHLIN, Janne. *Sigurd Lewerentz, arkitekt*. Estocolmo: Byggförlaget, 1985. Versión en inglés: *Sigurd Lewerentz, architect: 1885-1975*. Estocolmo: Byggförlaget / MIT Press, 1987, p. 91.

129. AHLIN, Janne. *Sigurd Lewerentz, arkitekt*. Estocolmo: Byggförlaget, 1985. Versión en inglés: *Sigurd Lewerentz, architect: 1885-1975*. Estocolmo: Byggförlaget / MIT Press, 1987, pp. 88-94.

130. Cf. apdo. 7.2. 'Teorías del simbolismo sobre el uso tipográfico en arquitectura'.

131. Cf. cap. 5 «Principios simbólicos».

Esta arquitectura, se decía la multitud, marcaba el inicio de un nuevo marco de pensamiento [...]. Los sensuales fragmentos de las máquinas expuestas aludían a un tipo nuevo de poesía. El alto mástil de acero se elevaba sobre el área de exposición como una señal, un estallido de alegría recortado contra el cielo azul. La Era del Funcionalismo había irrumpido con fuerza. Un nuevo estilo que suprimía el estilo mismo. Un nuevo lenguaje desnudo. El lenguaje de los hechos. Tradujo inmediatamente este lenguaje arquitectónico en su equivalente literario y merodeó buscando al Nuevo Ser Humano.¹²⁷

Asplund, como responsable de toda la actuación, reunió a un gran equipo multidisciplinar al que derivó, de manera especializada, la producción de las distintas facetas. Las estrategias de comunicación visual recayeron en el sueco Sigurd Lewerentz, quien por aquel entonces ejercía, además de como arquitecto, como diseñador.¹²⁸ En 1930, Lewerentz contaba ya con una amplia experiencia en este tipo de encargos. Durante la década anterior había trabajado con Claes Kreuger en la firma Stockholms Ljusreklam ('SL'), cuya especialidad era la fabricación de signos retroiluminados. En esos años, había compaginado esta actividad con su trabajo en proyectos de interiorismo, instalaciones de señalización, diseño de vitrinas expositivas y paneles publicitarios, o incluso aplicaciones propiamente tipográficas o diseños de alfabetos.¹²⁹

La gran plaza de Festivales del recinto articulaba a modo de rótula la línea de pabellones y pequeñas construcciones del ferial para adaptarlos tanto a la trama preexistente (del interior de la isla) como para lograr su máxima apertura hacia el paisaje del canal marítimo [3.78, 3.79]. Como en Turku, su interés no respondía tanto ni a su morfología ni a sus dimensiones, sino a su actividad como espacio urbano: el lugar estaba previsto para el flujo, distribución y encuentro de 50.000 visitantes. Esta plataforma aterrizada, ideada como el espacio más lúdico —para la celebración de conciertos al aire libre, espectáculos de danza o proyecciones de cine, gracias a la instalación de una gran pantalla acústica [3.80, 3.81]— era el nodo de mayor concentración: un espacio mediático que reunía a las personas, como si fuera un 'recipiente', y canalizaba la actividad hacia el resto de los lugares.¹³⁰

Aunque Lewerentz se había incorporado al equipo tras ganar el concurso para la realización del logo de la exposición —una interpretación abstracta de un dios alado del Antiguo Egipto—, al final también se encargó del diseño de todos los signos, pósters y la rotulación del conjunto como parte de un sistema integral, que también incorporaba los elementos de iluminación eléctrica. Su principal objetivo era lograr su adaptabilidad a cualquier situación y lograr una imagen evocadora del recinto tanto diurna como nocturna. Al igual que Aalto en Turku, diseñó un gran mástil central. Con 74 metros de altura, era el elemento protagonista de Plaza de Festivales, e integraba contenidos y funciones tan dispares como: a) las marcas a gran escala de los principales patrocinadores (de naturaleza comercial); b) una cabina de prensa —inicialmente, iba a ser una plataforma, suspendida en lo alto; c) piezas textiles de carácter simbólico y representativo, como las banderas de las nacionalidades participantes; d) un gran reloj, cuyo fin era informativo y orientador; e) y el logo oficial, como remate [3.82]. El mástil anunciador era, por tanto, un polifacético dispositivo que, además de ser señal, abarcaba una dimensión comercial y política.

En el tratamiento tipográfico de toda la feria, Lewerentz recuperó parte de los posicionamientos de las vanguardias artísticas, en especial ideas propias de bases neoplasticistas, para lograr un resultado que se adelantaba, prácticamente en tres décadas, a la interpretación simbólica sobre la arquitectura que Venturi, Scott Brown e Izenour defendieron en *Learning from Las Vegas* en torno a la valla publicitaria (*billboard*) y el cobertizo decorado (*decorated shed*) [3.83].¹³¹ Como explica en detalle Eva Rudberg en el libro *The Stockholm Exhibition 1930* [3.84, 3.85]: