

Akzidenz Grotesk



_Imagen 1. Berthold Akzidenz Grotesk

› El legado moderno en la era global. Diseño gráfico y tipografía después de la posmodernidad

Marcos Dopico Castro

Desde la legitimidad histórica que nos asiste al dejar atrás la primera década del siglo XXI, podemos afirmar que ésta han sido años de cambio en la tendencia general del diseño gráfico. La nueva situación resulta ya imposible de describir remitiéndonos exclusivamente a los parámetros posmodernos. Si tuviésemos que definir las manifestaciones del diseño gráfico actual nos inclinaríamos por señalar una restricción formal, una claridad compositiva y una vuelta a estructuras regladas, sobre todo en contraposición al barroquismo y la deconstrucción de décadas pasadas. Si nos adentramos en el terreno tipográfico, observamos el empleo mayoritario de tipografías de palo seco, configuradas en base a una retícula modular y una disposición asimétrica con el objetivo de dotar al diseño de una composición estable y una estructura coherente. Todas estas características nos retrotraen

indiscutiblemente al proyecto moderno, al estilo suizo internacional y sus posteriores evoluciones. Además de las formas del diseño, los debates teóricos localizados en este espacio cronológico, también corroboraban esta tendencia. En este sentido, los debates se polarizarán en torno a dos posturas; aquellas que inciden en un retorno selectivo a la órbita del proyecto moderno, y aquellas posturas —mayoritariamente defendidas por diseñadores y teóricos posmodernos— que proponen una continuidad de las posibilidades no agotadas aún de las premisas posmodernas. De entre las primeras posturas cabe citar como ejemplo significativo el texto *New sobriety*¹ (1995) de Carel Kuitembrouwer y entre las segundas destaca sin duda el anti-manifiesto

¹ KUITENBROUWER, "New sobriety", en *Eye Magazine*, núm. 17, 1995.

Modernism 8.0² (2003) de Jefery Keedy. Ambas posturas, una en clave de análisis del panorama holandés —pero extensible a todo el diseño contemporáneo— y otra en un tono irónico-crítico, plantean el debate de la vigencia de los moderno y lo señalan como un tema capital en el diseño actual.

La aparición en el año 2007 del documental *Helvetica Film*,³ dirigido por Gary Hustwit con motivo del 50 aniversario de la tipografía Helvetica, supone también un referente imprescindible. Este documento audiovisual revela, a través de una serie de entrevistas a protagonistas del diseño gráfico de la última mitad del siglo XX, una historia más amplia del diseño y la cultura visual, pero sobre todo pone de manifiesto la realidad de un segundo choque generacional que se está librando en esta última década. Sin duda, otro referente fundamental a la hora de localizar este debate ha sido la publicación de *Diseñar hoy*⁴ (2004) de la historiadora Raquel Pelta, ya que constituye una gran piedra de toque para analizar los diferentes debates del diseño hoy, entre ellos este revival neomoderno propuesto.

Al analizar los referentes hacia los que mira el diseño hoy, esta visión acotada del revival moderno como confrontación con la posmodernidad, pronto se revela insuficiente. En este sentido la obra de Julio Carlo Argan *El pasado en el presente. El revival en las artes*

plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro,⁵ en especial los modelos de relación que establece entre las artes y su historia y tradición, resultan fundamentales. Será relativamente fácil, a través de este referente, establecer una equiparación con los procesos seguidos por el diseño del siglo XX. En este sentido podremos señalar tres tipologías de relación del diseño actual con la herencia histórica. La primera de ellas, y más 'clásica', la de la transmisión de un legado histórico, normalmente de cronología lineal, en el que la investigación y la reflexión sobre el pasado son asuntos clave para un progreso en el futuro. En segundo lugar la negación programática del pasado, propio de la época radical de la Vanguardia histórica. Finalmente la idea de revival continuo de estilos históricos como única opción ante lo inviable de un progreso hacia el futuro, característica esencial de la posmodernidad, pero idea ya presente desde mediados del siglo XX. Al establecer esas relaciones del diseño con su pasado estamos acotando también necesariamente los periodos del diseño moderno; desde la época de la ilustración y su contexto industrial como punto de inicio de la modernidad, seguido de la ruptura total de las vanguardias históricas, la época de las soluciones racionales de la modernidad universal y las formulas revivalistas posmodernas.

Futura

_Imagen 2. Futura

Acotados los grandes periodos de la modernidad, el presente neomoderno apunta hacia unas nuevas terminologías, ideas y referentes propios. A nivel de pensamiento, el término neomodernidad ha venido utilizándose de forma genérica para definir una posición filosófica basada en la modernidad pero apoyada también en algunos aspectos de la crítica del posmodernismo hacia ésta. Pero la acepción general más consensuada se ha utilizado en la última década para indicar un supuesto decrecimiento de las condiciones del periodo posmoderno. En este sentido podremos citar varios referentes actuales.

En el universo del diseño, ya desde los años 90 existen referentes y terminologías que indican una

depreciación de las condiciones posmodernas. Regresar al estado 0 del diseño, a sus opciones más restrictivas y simplificadoras después de la experimentación posmoderna fue propuesto ya desde el número 19 de la revista *Emigre* (1991) titulado "Starting from zero".⁶ Esta discusión fue retomada 11 años más tarde en la misma revista en el número 64, alzando voces críticas contra la generación posmoderna sumida en los mismos argumentos de la era pasada y que se habían convertido ya en la vieja guardia. En este sentido, el texto *Complex Simplicity*⁷ de Andrew Blauvelt (2001) señala la domesticación e instauración oficial de la revolución posmoderna, lo cual supone el inicio de su decadencia.



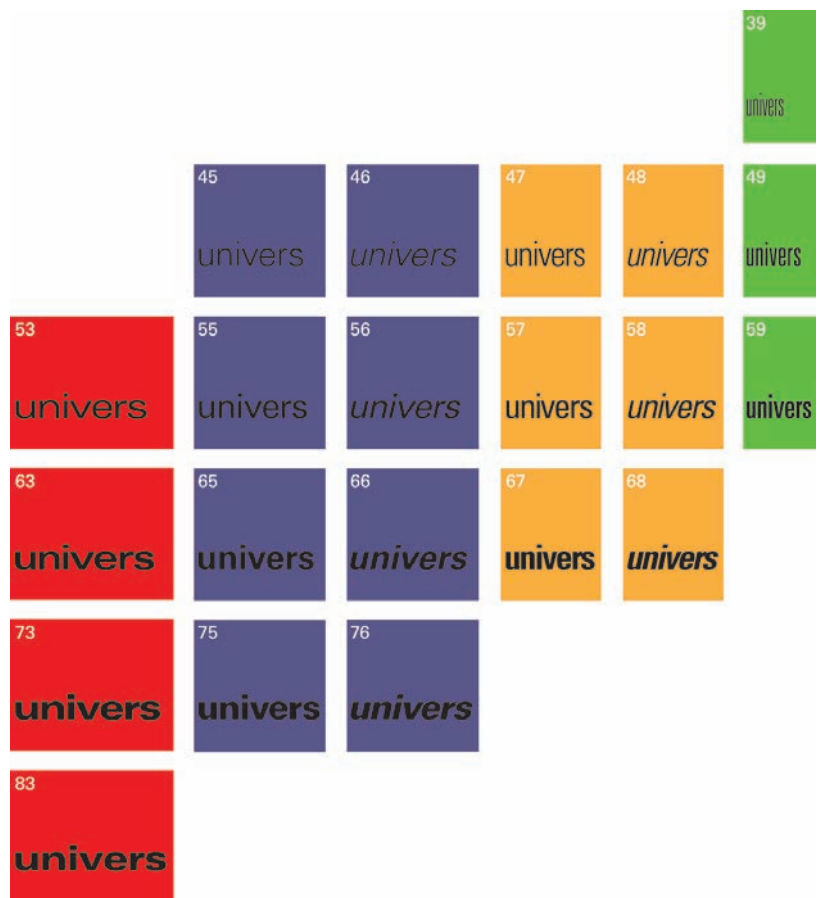
_Imagen 3. Helvética



Folio
Konrad F. Bauer
Walter Baum
1957-1962

_Imagen 5. Folio

Una de las condiciones más influyentes en este cambio de tendencia en el diseño será la constatación evidente de que el diseño es hoy, más que nunca, un fenómeno reproducible a escala global. Los nuevos espacios construidos por el hombre, aquellos que son definidos por Marc Augé como no-lugares⁸ (y que a su vez rescata del concepto de heterotopía⁹ de Foucault) configuran los espacios más característicos de la globalización. Los espacios de tránsito, como aeropuertos y estaciones de servicio, los espacios de consumo como los centros comerciales o incluso los museos, establecen una especial relación con el hombre que hace que la idea de lugar posmoderno, con sus arraigos territoriales y toda su carga simbólica no sea ya un parámetro válido. En su lugar surge el concepto de espacio, retomando la idea de un nuevo estilo internacional¹⁰ preocupado por las nuevas necesidades de los espacios globales estandarizados, universales y neutrales. Ese tránsito por parte del hombre por esos espacios cada vez más globalizados demanda un diseño reproducible en cualquier lugar del planeta. En consecuencia, el significado de este diseño ya no podremos encontrarlo en el simbolismo de décadas pasadas, sino que el diseño ha adoptado unas referencias propias, expresándose en base a sus propias dimensiones físicas, en base a



_Imagen 4. Familia Univers

ABCDEFGHIJ
 KLMNOPQRS
 TUVWXYZ
 abcdefghijklmn
 opqrstuvwxyz
 1234567890\$£

_Imagen 6. Mercator

⁸ KEEDY, J. "Modernism 8.0", en *Emigre* núm. 64, Berkeley-California 2003.

⁹ HUSTWITH, G. *Helvetica film* [vídeo-DVD], Swiss dots production & Veer, New York 2007.

⁴ PELTA, R. *Diseñar hoy*, Paidós, Barcelona 2004.

⁵ ARGAN, G.C. *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Gustavo Gili, Barcelona 1977.

⁶ "Starting from zero", en *Emigre*, núm. 19, Berkeley-California 1991.

⁷ BLAUVELT, A. *Towards a complex simplicity* [en línea], *Eye Magazine*, núm. 35, 2001. Consultado el 10.02.2008. Disponible en <<http://www.eyemagazine.com/print/feature.php?id=16&fid=129>>

Maxima Grotesque 1962-1979
Gert Wunderlich. VEB Typoart

Typ — ostal gie



Ampelmännchen

ABCDEFGH
HIJKLMN
OPQRST
UVWXYZ
1234567890
abcdefg
hijklmnopqrst
uvwxyz

ABCDEFGH
HIJKLMN
OPQRST
UVWXYZ
1234567890
abcdefg
hijklmnopqrst
uvwxyz

ABCDEFGH
HIJKLMN
OPQRST
UVWXYZ
1234567890
abcdefg
hijklmnopqrst
uvwxyz

_Imagen 7. Maxima Grotesk

elementos propios del mundo del diseño, la tipografía, la composición, o el propio soporte. Por otra parte la coexistencia de corrientes de globalización junto con particularismos regionales, la fórmula del “piensa global, actúa local” resulta el mayor signo de modernidad hoy en día. De la homogeneidad moderna y la heterogeneidad posmoderna hemos pasado al mestizaje y al sincretismo de culturas actual.

La disciplina de la tipografía en la última década constituye la praxis más coherente de esta situación. Si anteriormente definíamos y acotábamos el concepto de modernidad, en lo relativo a la tipografía resulta necesaria otra acotación que defina a su vez el concepto de “tipografía moderna”, es decir, ¿qué es y qué entendemos por tipografía moderna? Robin Kinross en su libro *Tipografía moderna*. Un ensayo histórico crítico¹¹ analiza toda tipografía, desde el invento de Gutenberg, en sus sentido de proceso mecánico, industrial y estandarizado como proceso moderno en sí. Bajo esta perspectiva toda tipografía debería ser calificada como moderna. Siguiendo nuevamente a Robin Kinross, la historia de la tipografía moderna es la historia de la incursión de artistas que irrumpen en los dominios tradicionales de la impresión de libros. Esta tipografía no es otra que la tipografía de palo seco surgida en el siglo XIX con unos usos efímeros pero que a lo largo del siglo XX llevará a cabo esta incursión estratégica y su expansión definitiva en todos y cada uno de los campos del diseño gráfico. En esta visión acotada de la tipografía moderna, el palo seco va conformando una identidad propia en relación directa con la historia, la tradición y el futuro.

⁸ AUGÉ, M. *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona 1996.

⁹ FOUCAULT, M. *Des espaces autres*. Conferencia impartida en el Cercle des Études. *Architecturals*, 14 de marzo de 1967. Publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, núm 5, octubre 1984. Puede consultarse una versión *on line* en castellano en: FOUCAULT, M. *Los espacios otros*. 22 mayo 2008. Consultado el 12.04.2009. Disponible en: <<http://textosenlinea.blogspot.com/2008/05/michel-foucault-los-espacios-otros.html>>

¹⁰ IBELINGS, H. *Supermodernismo. Arquitectura en la era de la globalización*, Gustavo Gili, Barcelona 1998.

¹¹ KINROSS, R. *Tipografía moderna. Un ensayo histórico crítico*, Campgràfic, Valencia 2008.

ABCD
EFGHIJKL
MNOPQRS
TUVXYZW
1234567890
abcd
efghijkl
mnopqrs
tuvwxyzw

Recta

_Imagen 8. Recta

ABCD
EFGHIJKL
MNOPQRS
TUVXYZW
1234567890
abcd
efghijkl
mnopqrs
tuvwxyzw

Recta

ABCD
EFGHIJKL
MNOPQRS
TUVXYZW
1234567890
abcd
efghijkl
mnopqrs
tuvwxyzw

Recta

aa Johnston
Gill Sans
LI
QQ
RR EE
yy ii jj

_Imagen 10. Johnston Gill Sans

ABCDEFGHIJKLM
ÑOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklm
ñopqrstuvwxyz
1234567890
Syntax

_Imagen 11. Syntax

ABCDEFGHIJKLM
ÑOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklm
ñopqrstuvwxyz
1234567890
Optima

_Imagen 12. Optima

A	A
BC	BC
DEFGG	DEFGG
HIJKLM	HIJKLM
NOPQRRS	NOPQRRS
TUVWXYZ&	TUVWXYZ&
aabcdefg	aabcdefg
ijklmnop	ijklmnop
qrstuv	qrstuv
wxy	wxy
z	z
1234567890	1234567890

linea

linea

_Imagen 9. Linea

45 rotis rotis

55 rotis rotis rotis rotis

65 rotis rotis rotis rotis

75 rotis rotis

_Imagen 13. Rotis

FF Scala & FF Scala Sans

_Imagen 14. Scala

FF Seria FF Seria Sans

_Imagen 15. Seria

Bliss extra light
Bliss light
Bliss regular
Bliss medium
Bliss bold
Bliss extra bold
Bliss heavy

_Imagen 17. Bliss Jeremy Tankard

En este sentido, la tipografía en la última década es un reflejo de esta situación, un compendio de todas las ideas y formas surgidas desde las primeras manifestaciones del palo seco y reproduce los modelos de relación con su pasado y tradición a los que antes aludíamos, a los cuales habría que añadir la idea imperante en la última década del viaje al pasado como recuperación de ideas válidas, y no como citas históricas rejuvenecidas que habían configurado en la posmodernidad la máxima expresión del “imperativo de lo nuevo”.

Como primer modelo en esa transmisión del legado histórico, retrocedemos a la época concreta en la cual situamos los inicios de la tipografía moderna, al caso arquetípico de la tipografía Akzidenz Grotesk (1896) [imagen 1] de Günter Gerhard Lange. Con su base formal configurada en torno a una labor de síntesis de los tipos con remate del siglo XVIII inaugura ese camino de incursión de la tipografía en los dominios del tradicionalismo, combinando la eficacia de la romana y la solidez constructiva del palo seco. La siguiente etapa de la Vanguardia histórica y el entorno de la Bauhaus constituye un segundo modelo de relación con la historia, el de la negación programática del pasado y una adhesión radical a los valores de cambio y de futuro. Sin embargo uno de los hitos que más ha trascendido en el tiempo será precisamente aquel que estableció un puente entre la tradición y la ruptura total de la vanguardia. Nos referimos aquí a la tipografía Futura de Paul Renner (1926) [imagen 2]. En esta modernidad estética de la vanguardia, por una parte la categoría de palo seco se consagra definitivamente como única forma genuinamente moderna, pero a través de una ruptura con la evolución formal del palo seco del siglo XIX.

Una nueva etapa en la historia de la tipografía de palo seco se inaugura hacia mediados del siglo XX. El modelo universal se desarrolla bajo el fuerte condicionante del final de la II Guerra Mundial, bajo unas premisas concretas de objetividad y funcionalidad pautadas por el denominado estilo suizo internacional. En este contexto pronto aparecerán nuevas tipografías neogrotescas derivadas de las primeras grotescas. El principio general será el de la corrección de irregularidades, que actuaban como interferencias visuales, para la obtención de unas formas más armoniosas y sobre todo más neutras y objetivas. A los nombres más conocidos de Neue Haas Grotesk (Helvetica) [imagen 3], Univers [imagen 4] y Folio [imagen 5] (de

A hot alternate
TO A COLD CLASSIC

FF Bau

FontFont
34

Christian Schwartz
sans - blandness
Text • Display

REVIVING AN OLD WORKHORSE
Schelter & Giesecke Grotesk

_Imagen 18. FFBAU

procedencia germano-suiza) habría que sumarles diferentes variantes surgidas en países europeos como respuestas a esta demanda de reelaboración de las herramientas del diseño tipográfico, como la Mercator (1957) de Dick Dooijes en Holanda [imagen 6], Maxima Grotesk (1962-1979) de Gert Wunderlich en la RDA [imagen 7], Recta (1958) de Aldo Novarese [imagen 8] y Linea de Umberto Fenocchio (1966-1969) en Italia [imagen 9]. Estas tipografías neogrotescas acercan un poco más a la categoría de palo seco a la función que anteriormente apuntábamos al definir el concepto de tipografía moderna, es decir, a su incursión en ámbitos más allá de aquellos para los que fue creada hacia inicios del siglo XIX.

Pero sin duda una categoría clave en esta incursión de la tipografía moderna en los dominios del tradicionalismo será la categoría de las palo seco humanistas. Esta categoría ofrecerá una alternativa

a la tradicional guerra entre la romana y el palo seco, y configurará un modelo híbrido que capte la esencia de ambas. Tendremos que esperar hasta los inicios del siglo XX en Inglaterra para que salgan a la luz sus primeras manifestaciones como modelos alternativos a las palo seco grotescas y geométricas dominantes en la Europa continental. De la mano de Edward Johnston con su Johnston Underground de 1916, y más tarde en 1927 su sucesora Gill Sans de Eric Gill [imagen 10] surgen las primeras tipografías de palo seco consideradas humanistas aludiendo a raíces históricas; las inscripciones capitales romanas y a la minúscula romana del siglo XV, además de unas formas genuinamente cursivas con reminiscencias de la escritura manual.

En los años 60, la llegada de una segunda generación de tipografías de palo seco humanistas más versátiles, aquellas que podríamos denominar “para textos”, amplía el radio de acción de sus

FF Nexus Serif → **FF Nexus Sans** → **FF Nexus Mix**

_Imagen 16. Nexus

predecesoras. La llegada de Syntax de Hans Eduard Meier en 1968 [imagen 11] y Optima de Hermann Zapf (1958) [imagen 12] inauguran este camino caracterizado por la búsqueda de una forma adecuada para la lectura continua. Nacen con la idea genérica de combinar las letras modernas de palo seco con el esqueleto básico de los alfabetos del Renacimiento, o los modelos inscripcionales romanos. La creación de unas palo seco más polivalentes y eficaces en relación a todos los procesos de lectura y a todos los contextos del diseño gráfico, no solo se centra en la combinación de las romanas y el palo seco, ni en las sutiles correcciones ópticas de una familia tipográfica, sino que abarca otras estrategias. Entre ellas destacan el diseño de las familias tipográficas como planificación de soluciones globales. La Univers de Adrian Frutiger fue el punto culminante de la tipografía universal gracias a la versatilidad alcanzada por esta familia de 21 variantes planificada de antemano.

En 1989, Otl Aicher crea la familia Rotis [imagen 13] retomando la idea de Frutiger de configurar un modelo planificado que forma lo que Alejandro Lo Celso identifica como una familia tipográfica serial,¹² es decir, una familia que contiene más de un estilo, por lo general versiones de palo seco y con remate y subfamilias o familias híbridas intermedias. Esta filosofía del diseño tipográfico, generalmente se basa en la aplicación de un mismo principio formal para la creación de las diferentes familias. Este es el proceso de trabajo seguido por diseñadores como Martin Majoor en sus familias Scala (1993-1997) [imagen 14], Seria (2000) [imagen 15] y Nexus (2004) [imagen 16]. Más allá del proceso seguido por estas tipografías, si se trata de un encargo concreto, si están planificadas de forma integral o se van desarrollando a lo largo del tiempo, lo cierto es que esta fórmula se ha ido estableciendo como un estándar que puede indicar la calidad y versatilidad de una tipografía para adaptarse a las diferentes demandas actuales.

Desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, la tipografía de palo seco evoluciona desde el tipo primigenio grotesco, geométrico y humanista hacia los primeros intentos de planificación de soluciones globales

Akkurat

Laurenz Brunner

ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmñopqrstuvwxyz
 1234567890

ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmñopqrstuvwxyz
 1234567890

ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmñopqrstuvwxyz

_Imagen 20. Akkurat

Graphik

PUBLISHED
2009
DESIGNED BY
CHRISTIAN SCHWARTZ
18 STYLES
9 WEIGHTS W/ ITALICS
FEATURES
PROPORTIONAL/TABULAR LINING FIGURES
PROPORTIONAL/TABULAR OLDSTYLE FIGURES
FRACTIONS
SUPERSCRIPT/SUBSCRIPT

Bildungsverbandes
 Anishinaabemowin
 Chromolithograph
 Lebensauffassung
 Menneskehedens
 Sebauvedomenia
 Monochromatics
 Anticlimactically
 Maastrichtenaar

_Imagen 19. Graphik

¹² CELSO, A. lo, *Familias tipográficas seriales: de Romulus a Thesis* [en línea]. Maestría en Diseño de Tipografía. Departamento de Tipografía y Comunicación Gráfica. Universidad de Reading, Reino Unido, febrero 2002. Consultado el 13.03.2009. Disponible en: <<http://tipografico.org/blog/2008/12/15/tiposeriales/>>

Ferdinand
 Theinhardt
 Grotesk
 Ferdinand
 Theinhardt
 Grotesk
 Ferdinand
 Theinhardt
 Grotesk

_Imagen 21. Theinhardt Grotesk

A38 Droitwich

ARS MAQUETTE

by Angus R. Shamal

ARS Type

ARS Maquette Black

ABCDEFGHIJKLMNOPQRS
 TUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 1234567890
 .,:;!?"'()*[]<>/!*~†\$%&+

ARS Maquette Medium

ABCDEFGHIJKLMNOPQRS
 TUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 1234567890
 .,:;!?"'()*[]<>/!*~†\$%&+

ARS Maquette Light

ABCDEFGHIJKLMNOPQRS
 TUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 1234567890
 .,:;!?"'()*[]<>/!*~†\$%&+

_Imagen 23. Ars Maquette

ARS Maquette Bold

ABCDEFGHIJKLMNOPQRS
 TUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 1234567890
 .,:;!?"'()*[]<>/!*~†\$%&+

ARS Maquette Regular

ABCDEFGHIJKLMNOPQRS
 TUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 1234567890
 .,:;!?"'()*[]<>/!*~†\$%&+

que lo encaminan en las décadas siguientes a aquel objetivo de incursión en los terrenos del tradicionalismo como forma de definir la tipografía moderna. Tal y como hemos adelantado, las tipografías de palo seco creadas en los últimos años reflejan unas estrategias resultado de un compendio de todo su recorrido histórico. En este sentido, y siguiendo la clasificación tipográfica VOX-Atypi,¹³ las tipografías neogrotescas, neohumanistas y geométricas continúan reivindicando la vigencia del proyecto tipográfico moderno.

La estrategia del revival cobra un especial cariz en la última década y afecta a la forma en la que los diseñadores tipográficos han buscado no solo su inspiración sino los referentes más concretos en la historia. La forma que adquiere este particular revival compatibiliza el respeto por la tradición histórica con el saqueo de épocas pasadas de la posmodernidad. Este recurso forma parte de esa particular “arqueología tipográfica” y que ha permitido rescatar un patrimonio histórico en muchas ocasiones olvidado.

Tanto desde la tipografía neohumanista, como la grotesca y la geométrica, toda una corriente de versiones sutiles y revivals de tipos de palo seco creados desde finales del siglo XIX han sido actualizados para adaptarse a las necesidades del mundo de hoy y se ha impuesto como un modelo neomoderno muy eficaz y asimilable a la creación de nuevas tipografías, a pesar de que invierten un proceso de evolución cronológica lineal.

ARS Region

Hamburgefonsive
 1234567890 TYPE

_Imagen 22. Ars Region

InterFace Black

ABCDEFGHIJKLMN**OPQRS**
TUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstu**vwxyz**
1234567890
.,:;!?"'0□«»/*'—†\$€\$&+

_Imagen 24. Interface

InterFace Bold

ABCDEFGHIJKLMN**OPQRS**
TUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstu**vwxyz**
1234567890
.,:;!?"'0□«»/*'—†\$€\$&+

InterFace Light

ABCDEFGHIJKLMN**OPQRS**
TUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstu**vwxyz**
1234567890

_Imagen 25. VLC

VLC  VALENCIA
TOURISM

PLANO
VLC  VALENCIA


VALENCIA
TOURIST CARD

Lugares singulares en Valencia Outstanding sites in Valencia

**DESIGN
MUSEUM**

_Imagen 26. Schulbuch

Dentro de la categoría neohumanista, en la última década se han diseñado diferentes tipografías revival de antiguas humanistas y neohumanistas. Es el caso de la Bliss (1996) de Jeremy Tankard [imagen 17] que alude a las tipografías Johnston, Gill Sans, Transport, Syntax y Frutiger. También de Jeremy Tankard es la Wayfarer (2005) [imagen 18] creada para la señalética de la ciudad de Sheffield, revival de la Granby de la fundición Stephenson Blake.

Pero si una categoría destaca especialmente en este proceso revivalista es la categoría de las neogrotescas, es decir, aquellas tipografías creadas en torno a la última década inspiradas en tipos grotescos del siglo XIX o en las neogrotescas de mediados de siglo XX. Unos de los tipógrafos más destacados que explota esta línea de arqueología tipográfica neogrotesca es el americano Christian Schwartz. Su tipografía FF Bau (2002) [imagen 19] es un revival de la Schelter Grotesk (1880) de la fundición alemana Schelter and Giesecke, famosa por ser la tipografía preferida en los talleres de la Bauhaus. Más recientemente la tipografía Graphik (2007) del propio Schwartz [imagen 20] y creada para el grupo editorial Conté Nast y para la revista *Wallpaper*,* se basa en diferentes tipografías grotescas de diferentes épocas. Desde la tipografía Plak de Paul Renner (1928), Neuzeit Grotesk (1927) de Wilhem C. Pischner, Recta (1958) de Aldo Novarese y Maxima Grotesk (1962-1979) de Gert Wunderlich.

El suizo Laurenz Brunner crea en (2004-2005) Akkurat [imagen 21], inspirada en la Neuzeit Grotesk, Akzidenz Grotesk, Schelter Grotesk y Helvetica. El también suizo François Rappo crea en 2006 la Theinhard Grotesk [imagen 22], revival de Royal Grotesk (1880) de Ferdinand Theinhard. En otras ocasiones las tipografías

¹³ En 1964, la ATypi (Asociación Tipográfica Internacional) realizó una clasificación general de las familias tipográficas que supondrá una revisión y adaptación de la clasificación del tipógrafo francés Maximilien Vox de 1954. A esta clasificación se le conoce desde entonces como VOX-ATypI. Pued consultarse la clasificación traducida al castellano en MARTÍN MONTESINOS, J.L./MAS HURTUNA, M. *Manual de Tipografía: Del plomo a la era digital*, Campgràfic, Valencia 2001, p. 97.

DIN 1451 Mittelschrift

ABCDefg
123

FF DIN Medium

ABCDefg
123

DIN 1451 Engschrift

ABCDefg
123

FF DIN Bold

ABCDefg
123

—Imagen 27. DIN

neogrotescas no poseen un referente específico pero si comparten las características formales de las neogrotescas del siglo XIX. Es el caso de las tipografías ARS Region (1997) [imagen 23] y ARS Maquette [imagen 24] (1999) del holandés Agnus R. Schamal.

El campo de la imagen corporativa también se ha beneficiado de esta tendencia y han surgido tipografías que comparten este origen como la Inteface de Bruno Maag [imagen 25] para la empresa de comunicaciones Vodafone, VLC de Pepe Gimeno, Didac Ballester y Andreu Balius [imagen 26] para la promoción del turismo en la Comunidad Valenciana o la versión personalizada de la fuente FF Schulbuch de Just Van Rossum [imagen 27] (revival de AG Schoolbook de Günter Gerhard Lange, variante de la Akzidenz Grotesk de 1983).

Finalmente, inscrita dentro de las tendencias del revival del palo seco, nos encontramos con la categoría del palo seco geométrico. En la actualidad esta categoría manifiesta una inclinación hacia lo vernacular en la tipografía denominada industrial, aquella que surge de los tipos supuestamente anónimos de las señaléticas de las calles, las autopistas o las matrículas de los automóviles. Por encima de todos destaca el caso de la tipografía centenaria alemana DIN [imagen 28], basada en el estándar industrial DIN y denominada DIN-Schrift. Su apariencia técnica y los valores de fiabilidad, estandarización, neutralidad y veracidad que el espectador le otorga por convención de la naturaleza normada de las señales de tráfico, fue explotada en las versiones digitales posteriores. Las versiones de Fontshop de Albert Jan-Pool en 1995 (FF DIN) y la más reciente del año 2009 de Linotype por parte de Akira Kobayashi, la DIN Next [imagen 29], buscan un

sentido de vuelta a lo racional, a la composición estructurada y el diseño más objetivo, tratando de mostrar un diseño desnudo de todo artificio.

Como conclusión final a este recorrido tipográfico podemos afirmar que la tipografía hoy tiende a confluír en una cierta necesidad de reconstruir, haciendo emerger unas formas atentas al mestizaje cultural del presente y que puedan ser aplicadas a todo tipo de información, sistema de signos, identidades, publicaciones y espacios multimedia, cumpliendo con la premisa que definíamos al inicio de esta investigación al acotar la tipografía moderna y demostrando a la vez la hipótesis de la existencia de una tipografía más allá de la posmodernidad con una entidad propia. ◀



—Imagen 28. DIN Next