

MILYUS JULIS

MAS ALLA DE LA SANS SERIF...

MHYUSULES

Carolina Short

MHYUSCULES



Creative Commons Licence
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-
NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

© Carolina Short, 1993

Tipografía 3, 1993

Cátedra: Rubén Fontana

Docente: Zalma Jalluf

Diseño Gráfico, Universidad de Buenos Aires

INDICE

7 Más allá de la sans serif

11 Propuesta mayúscula

15 Antecedentes

19 Caracteres

23 Sistematización

28 Alfabeto completo

83 Usos y aplicaciones

89 Proyecciones

91 Bibliografía

«Para el creador, el hecho y el deseo de crear son permanentes y proceden de ese instinto rebelde que impulsa a hacer algo diferente, algo propio y personal; procede también de la necesidad de poner de manifiesto y hacer que sean aceptadas sus ideas, su idea, su propia concepción de la estética; tal vez proceda además de la voluntad de afirmar la propia razón, tenida por diferente o por preferible, y de afirmar asimismo la propia sensibilidad.

Pero ¿existe la creación pura? Se siente la tentación de responder negativamente. Los esquemas son los mismos desde hace siglos, y crear formas nuevas consiste en vestir a los esquemas: una A mayúscula siempre será dos trazos oblicuos que se unen en la parte superior y que están atravesados por una barra.»

Gerard Blanchard

Si cada letra de nuestro alfabeto es diferente, **7** y combinadas entre sí forman palabras que articulan mensajes, es porque cada caracter tiene una característica propia; es único.

A menudo, el simple párrafo de un libro puede disparar nuestro aparato creativo.

Casi intuitivamente, a medida que leemos, cruzamos la nueva información con nuestra propia recopilación interna de datos. Así es como, a partir de este postulado de Blanchard, nació el siguiente interrogante: ¿no puede la A mayúscula ser sólo un trazo oblicuo, que unido a la barra horizontal, me indica que se trata de una A y no, por ejemplo, de una H?

La tipografía sans serif nace para responder a nuevas necesidades funcionales que no podían resolverse desde la tipografía romana. Constituye un paso hacia la síntesis, que sin duda sirve para decir algo de otro modo. Esta evolución está vinculada a los problemas que había que resolver en un deter-

minado momento histórico, como expresara William Morris «*el arte de una época no puede distanciarse de su sistema social*», al menos en teoría.

¿Cuál es, entonces, la evolución de la tipografía de palo seco, siguiendo la línea de síntesis planteada anteriormente? Una pregunta formulada infinidad de veces con anterioridad, y que ha sido respondida de diferentes maneras.

Mi respuesta, en este momento histórico, propone reducir al carácter al límite de su legibilidad y generar un sistema de signos que remita al alfabeto y lo reduzca a su más simple expresión.

«Todo movimiento moderno en la historia del diseño gráfico se ha apoyado en una nueva tipografía alternativa que tiene la virtud de renovar la forma al tiempo que contribuye a llenar de contenido epistemológico la ideología correspondiente».

Enric Satué

PROPUESTA MAYÚSCULA

El tipógrafo viste la palabra con una forma visible y la preserva para el futuro. La técnica, la función y la forma son áreas prácticamente inseparables en tipografía. Esta tarea de vestir a la palabra con una forma visible, fascina al hombre desde los primeros días de su historia. Pero el nacimiento de la letra impresa y el creciente deseo de leer, aumentaron la relación entre función y forma, tornándola compleja.

Para comenzar a desarrollar mi propuesta de síntesis decidí partir de la Futura, cuyas características de geométricidad reducen al signo a su esquema inicial, y cuyas mayúsculas son el retorno a las antiguas formas fenicias, griegas e, incluso etruscas. Esta tipografía, diseñada por Paul Renner en 1927, se hizo rápidamente popular porque reunía los principios de la «Nueva Tipografía» promulgados por Ian Tschichold, a la vez que la geometría contenida en sus formas concuerda con los elementos básicos sobre los cuales se

diseñaba en ese momento: purismo y funcionalidad. No obstante Renner, haciendo uso de su experiencia con las ediciones, fue lo suficientemente tolerante como para abandonar las formas geométricas puras para mejorar la legibilidad. Con la Futura, nos muestra una solución constructiva, que en su abstracción contiene la suficiente fuerza y sensibilidad óptica, combinación que no puede ser lograda muy a menudo. En este alfabeto se vé cumplida la relación de los presupuestos racionalistas (en cuanto a sencillez, claridad y modernidad del signo) y el espíritu neoclásico que los impulsó (la presencia del alfabeto griego en su estructura formal es inequívoca).

Los diseñadores de todos los tiempos están expuestos a las influencias de su período histórico-social. La expectativa de esta tesis es acercarse a una solución sintética pero que a la vez conserve un criterio tipográfico adecuado a las necesidades comunicacionales.

**RAINES
SOUVE**

A B C D E F G H I J K L M
N O P Q R S T U V W X Y Z

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890+
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

El alfabeto Acier Noir, diseñado por Cassandre, 1929.

Propuesta experimental de Bruno Munari, 1935.

Neue Alphabet, diseñado por Wim Crouwel, 1967.

«Experimentar es reflexionar acerca de la propia habilidad para pensar y crear. Para comenzar, debemos familiarizarnos profundamente con el tema; investigar y relacionarlo con el pasado, ya que el mismo puede tanto inspirarnos como informarnos. Estudiar los movimientos y artistas que instrumentaron ciertos conceptos proporciona la base necesaria para coordinar inteligentemente las propias ideas».

Martin Solomon

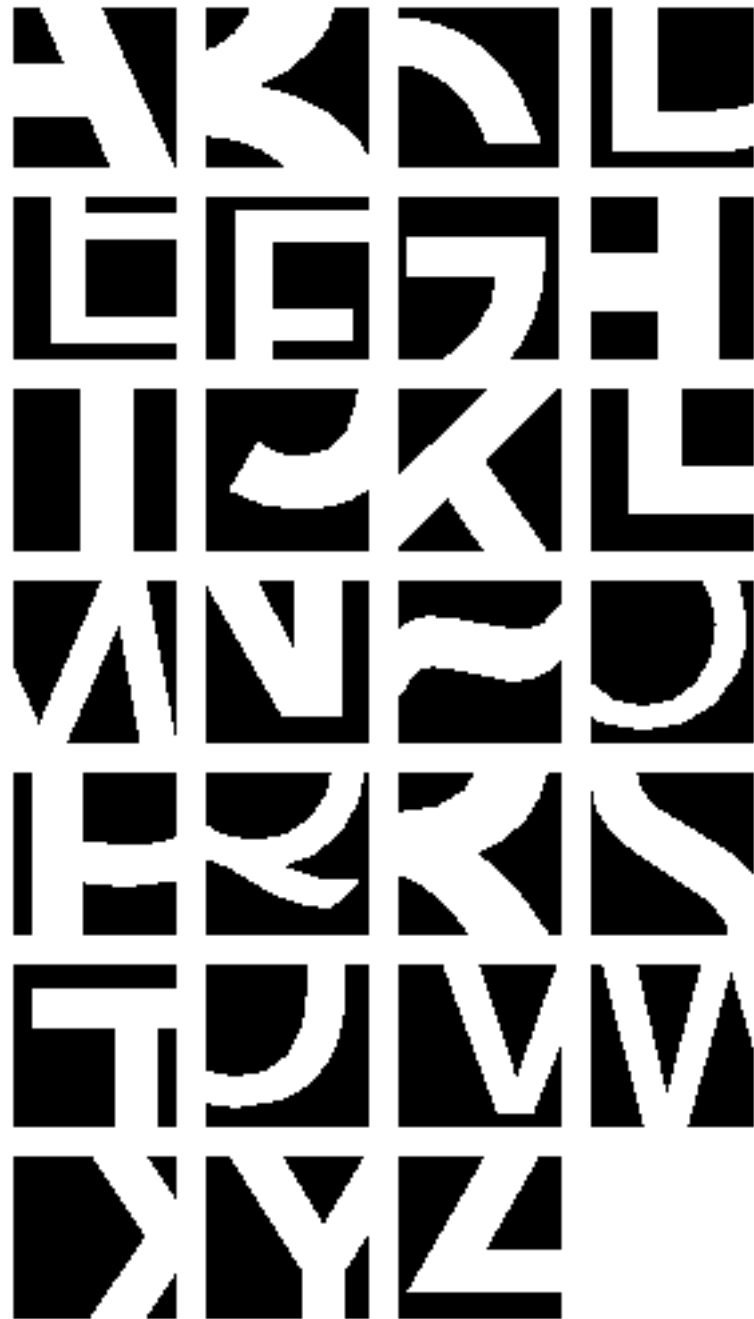
ANITALEGEMENTALES

Entre los antecedentes históricos de síntesis del alfabética, se podría citar la propuesta de Herbert Bayer, que en 1925 realizó el alfabeto Universal, proponiendo unificar y simplificar el uso del alfabeto reduciéndolo al diseño de sus letras minúsculas. Esta idea de «un sólo signo para un solo sonido» fue construída partiendo de una estructura circular en la que fueron encajados los caracteres. Si bien respondía al programa bauhasiano, carecía de legibilidad, de armonía, y reflejaba el olvido de ciertos principios básicos como las proporciones y las correcciones ópticas.

En el año 1929, Cassandre crea la Bifur, que desecha partes de cada caracter para dejar las partes diferenciales de cada signo, y reemplazar la porción faltante con un grisado, que ayuda a que el ojo reconstruya la letra. Más tarde, en 1936, diseña el alfabeto Acier Noir, en el que también destaca porciones de cada caracter en negro dejando el resto en valor de línea.

Bruno Munari, en 1935, diseña el alfabeto experimental Essential, influenciado por el Bifur y en su concepto de enfatizar sólo una porción esencial de cada caracter.

En 1967, Wim Crouwel diseña un alfabeto minimizado reduciendo, también, la forma de las letras a sus componentes esenciales. Obtiene un resultado óptimo y exclusivo para la lectura de las computadoras.



Primera elección de sectores
y caracteres de las diferentes familias
seleccionadas

«Experimentamos con el carácter de la forma de las letras, sus medidas, sus asociaciones, como factores semánticos. Se puede decir que estamos ampliando el vocabulario visual del diseño».

Wolfgang Weingart

CARACTERES

El trabajo partió de la observación minuciosa de las características formales de cada letra, tanto en positivo como en negativo. Esta observación generó a la conclusión de que las porciones elegidas deberían contenerse de un modo convencional, ya que la información requerida para identificar los caracteres no era siempre proporcional. Se consideró que lo más apropiado sería utilizar un cuadrado determinado, en esa primer instancia, a partir de la cuarta parte de la «O» mayúscula de la Futura Regular; de ahí en más los signos se construirían en trazos blancos dentro de un cuadrado negro.

La Futura comenzó a limitar la tarea, ya que, en numerosos casos, los resultados distaban de ser formas atractivas. La idea de que «*ciertas familias tipográficas pueden compararse con paisajes, dentro de los cuales, determinados caracteres son, en sí mismos, retratos*» se volvió rectora de esta etapa del proyecto.

20 C J L M N Ñ Q R Z

Retratos elegidos como inspiración del «futuro paisaje»; en orden descendente, Gill Sans Regular, Frutiger Roman, Futura Regular y Helvética Regular.

D E F S V W X Y

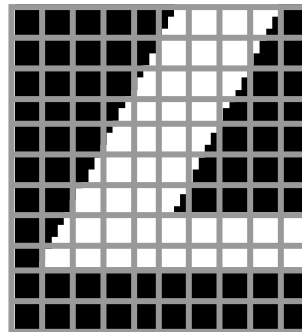
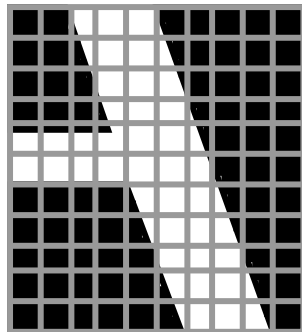
A B G H I O P T U

K

CARACTERES

Fue entonces cuando se tomaron de otros alfabetos sans serif las «caras» que debían estar presentes en esta familia. Surgieron elecciones tales como la «R», la «Q» y la «J» de la Gill Sans, la «D», «S» de la Frutiger, la «A», «B» de la Futura –por nombrar algunos casos en particular– y otras menos ideológicas y más prácticas como, por ejemplo, la «K» de la Helvética, la «E» y la «F» de la Frutiger, la «L» y la «G» de la Futura, etc.

Agrupando los caracteres entre sí, por sus similitudes y diferencias formales, fuí definiendo cada uno de ellos tratando de equilibrar los blancos y los negros dentro del cuadrado.



Funcionamiento de las letras dentro de la grilla definitiva (10 módulos horizontales por 11 verticales)

«'Lenguaje visible' es un término que ha cobrado importancia en los últimos años y que involucra la letra manuscrita, dibujada y mecánica; y todas aquellas formas ortográficas que son percibidas por el ojo. Es diferente al 'lenguaje visual' pues se trata de un sistema de símbolos arbitrarios que corresponden a la mínima unidad de sonido del lenguaje verbal, y combinadas forman imágenes que representan objetos y conceptos».

Cal Swann

SISTEMA DE TIPOGRAFÍA

Una vez obtenidas las 27 diferencias necesarias para construir la base del sistema, se dibujó cada carácter como un signo nuevo e independiente.

A medida que eran observados los resultados, el sistema debía ser ajustado de acuerdo a las bases del diseño tipográfico, sin perder de vista la decisión de simplificar las formas.

A los fines de mejorar la legibilidad y embellecer el conjunto, tomé la decisión de mantener en esas nuevas «letras» el concepto de finos y gruesos que se observa en las familias romanas.

La división del espacio tipográfico dentro del cuadrado negro surgió del equilibrio que requerían los blancos. La grilla fue dividida en 10 módulos: 2 de éstos conforman los trazos finos, y 3, los gruesos; con el mismo criterio, el espacio mínimo entre el sector positivo y el negativo es de un módulo. En esta instancia, y para despojar a los caracteres del aspecto tosco que tomaban al com-

SERIPLENITHINA

24

FRANSQUITO

PRESENCHA

TRAMPOISA

ALLENQUE

ARGLENITHINA

Combinación de los caracteres en la composición de palabras. En las cuatro primeras palabras puede observarse la dificultad con la que convivían la E-R, F-R, P-R y T-R, razón por la cual se modificó la R; en las dos últimas la relación entre F-E –fue modificada la F– y G-E, donde se corrigió la G.

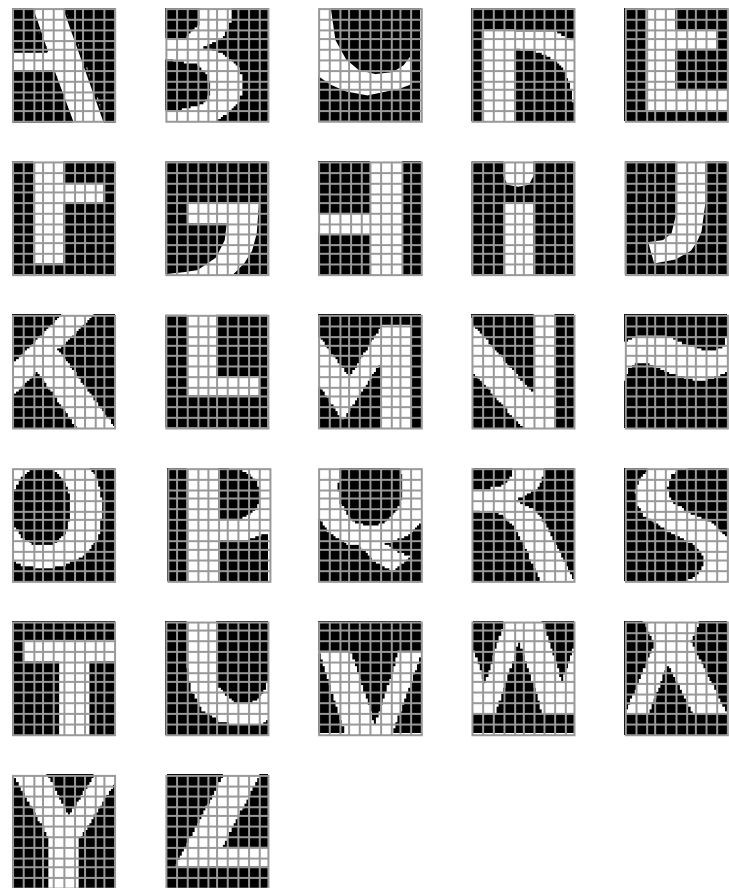
SISTEMATIZACIÓN

binarse los cuadrados entre sí, se añadió un módulo más a la altura de la caja. Esto ayudó notablemente a estilizar ligeramente las formas y dinamizar el conjunto.

25

El paso siguiente fue combinar los signos para formar palabras, y fue en este paso donde se ajustaron nuevamente los caracteres adaptando las formas a los requisitos de legibilidad, dinamismo y funcionalidad en la composición.

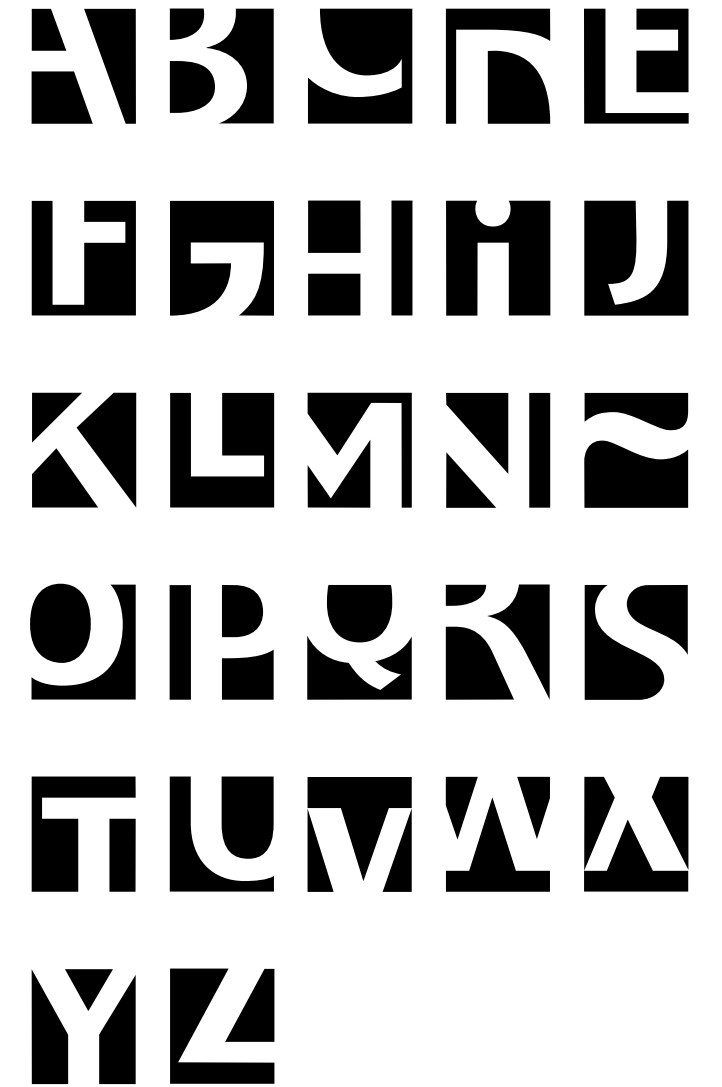
Ya dejaban de ser signos interesantes por sí mismos, aislados, para convertirse en piezas que, combinadas, darían origen a la palabra, a la frase, al mensaje. Fue en esta instancia donde se hizo necesario tomar decisiones formales que, en una primera etapa hubieran resultado drásticas. Así, se puso la forma al servicio de la semántica.

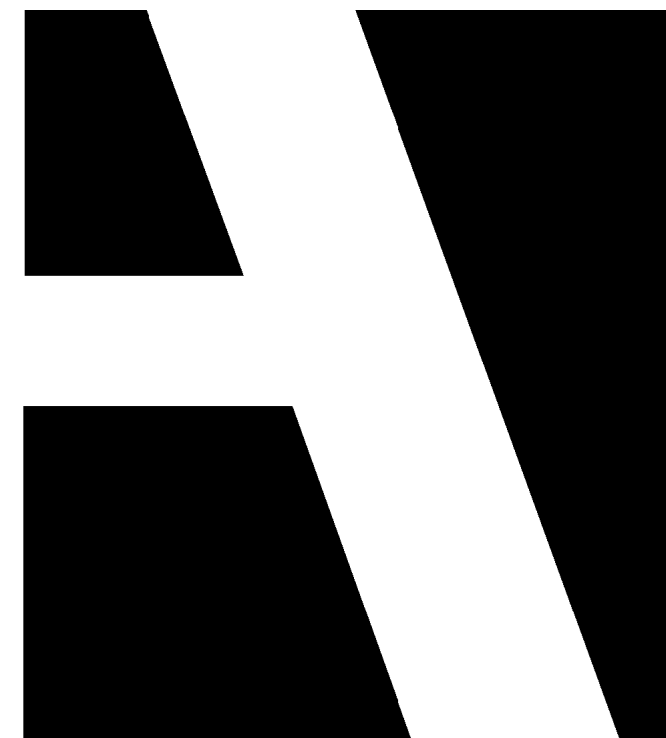


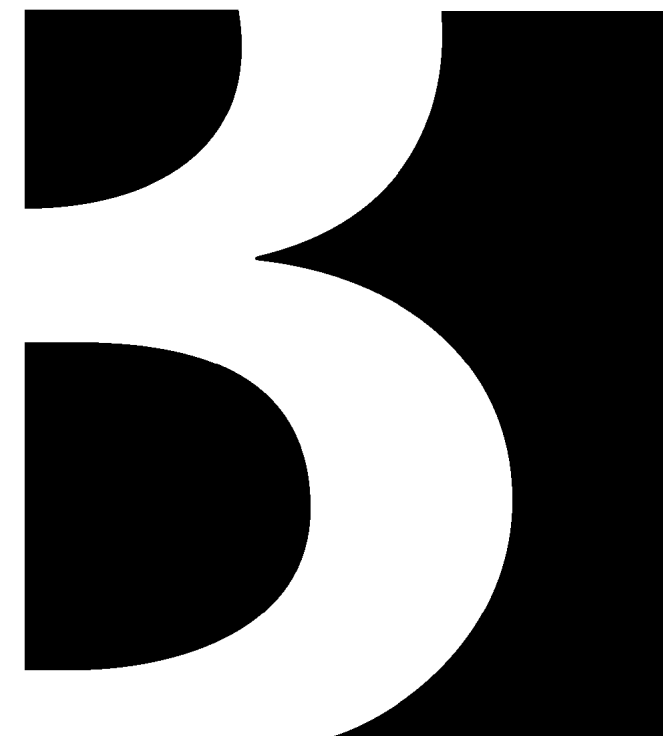
Caracteres definitivos con su correspondiente grilla de base.

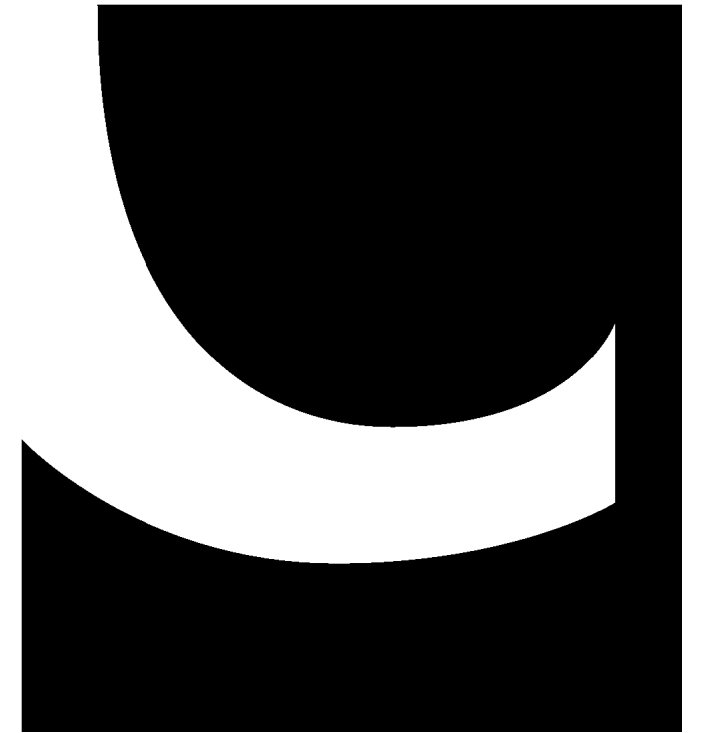
«Miyuscles» cuerpo 60

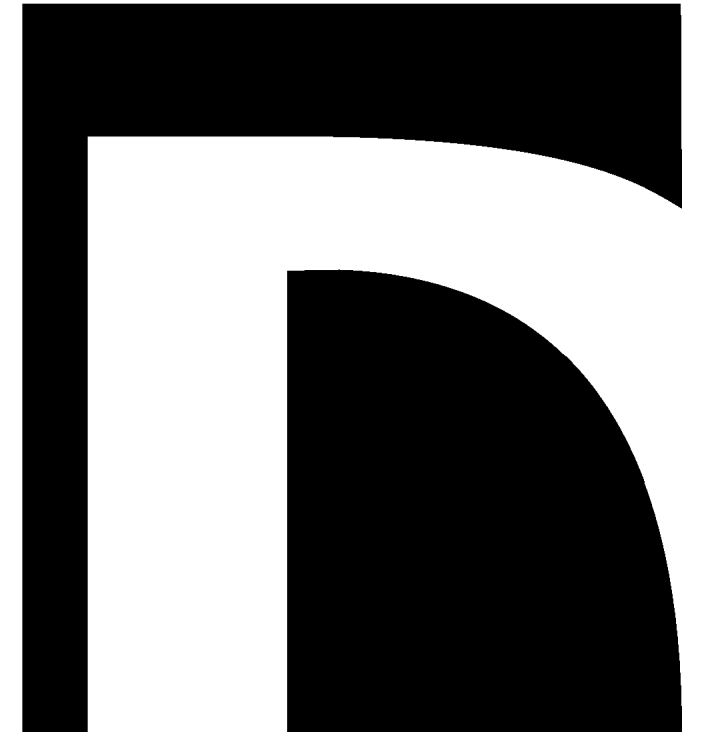
ALFABETO COMPLETO







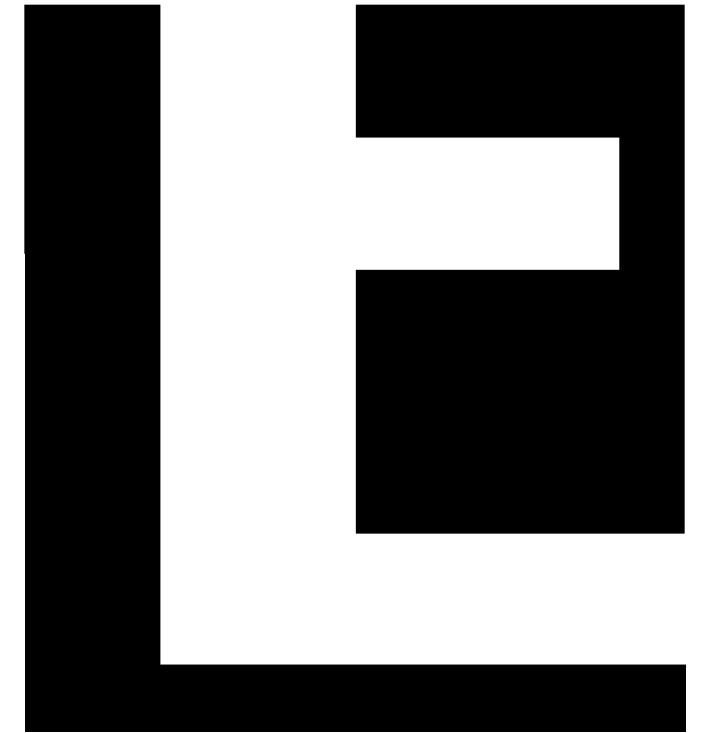




36



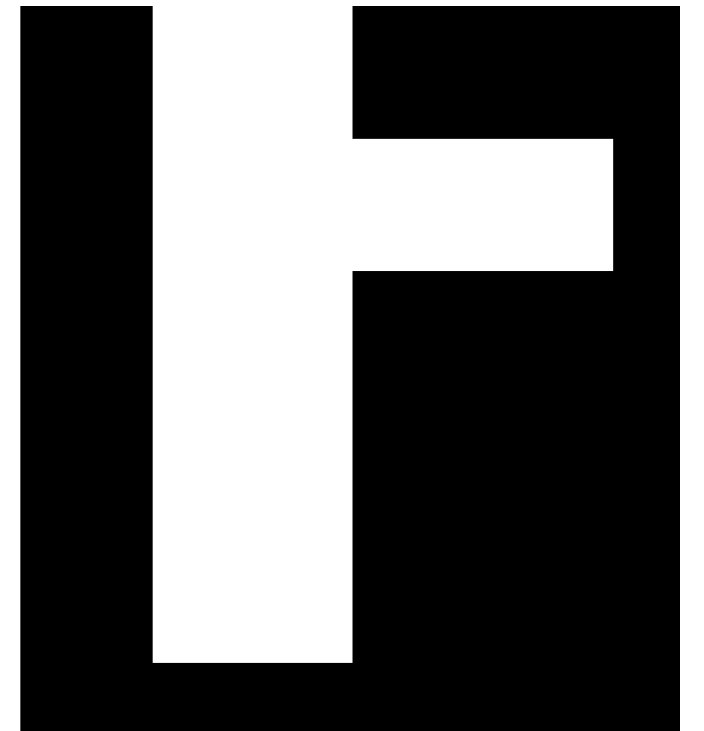
37

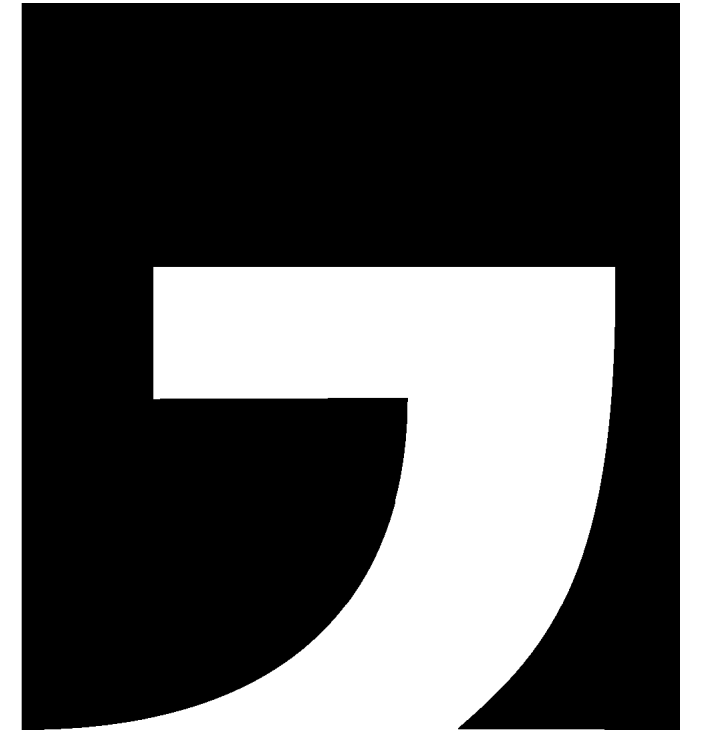


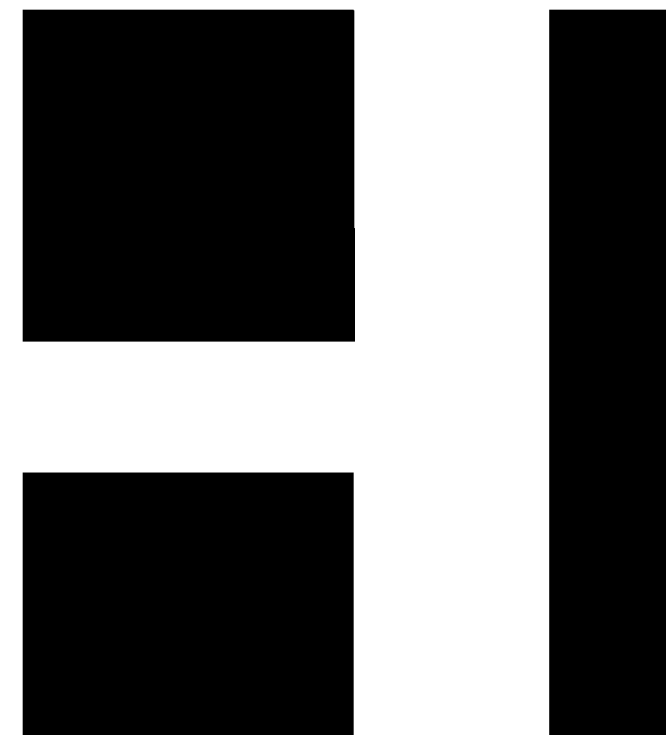
38

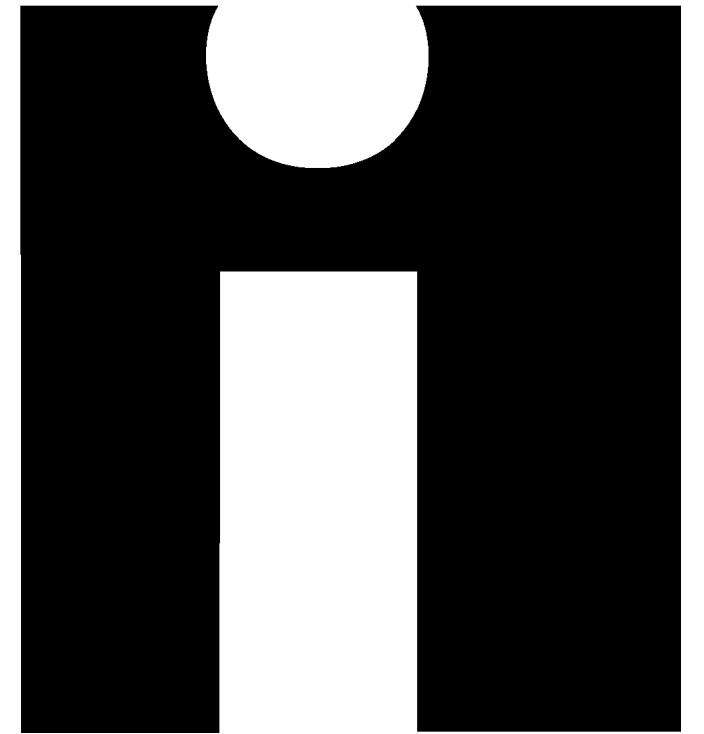
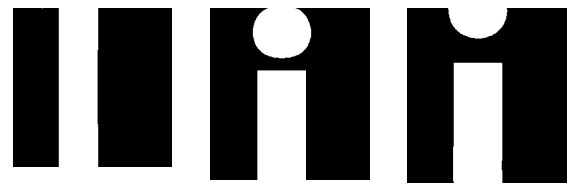


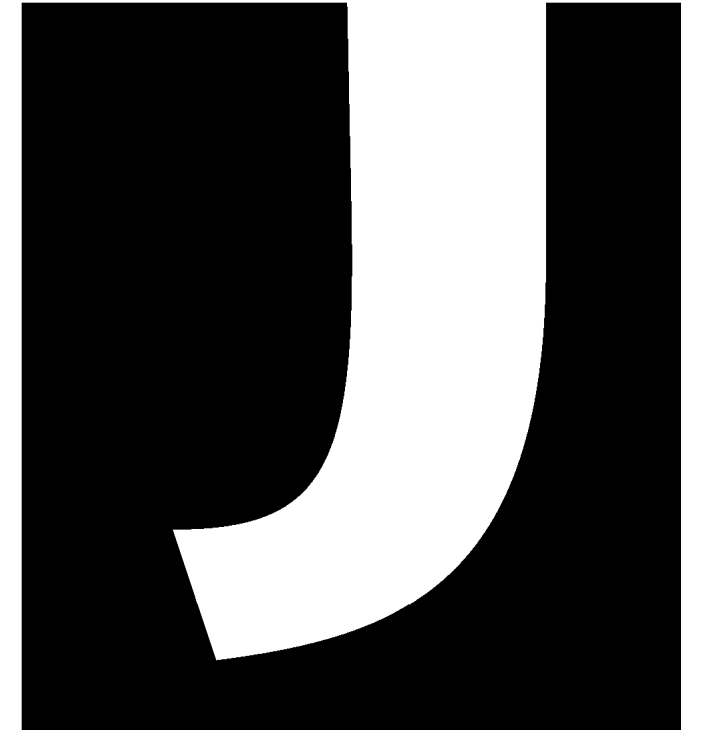
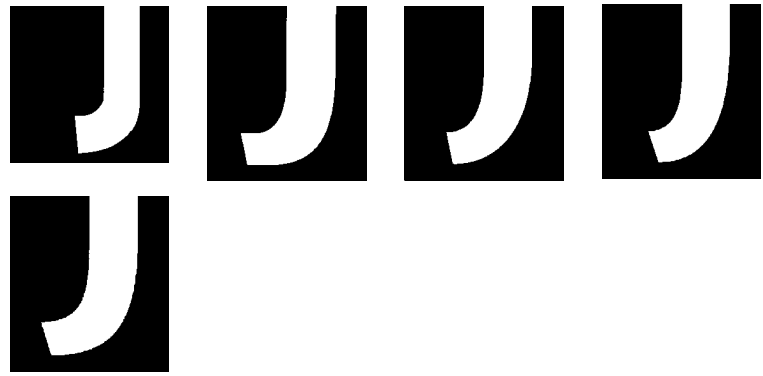
39

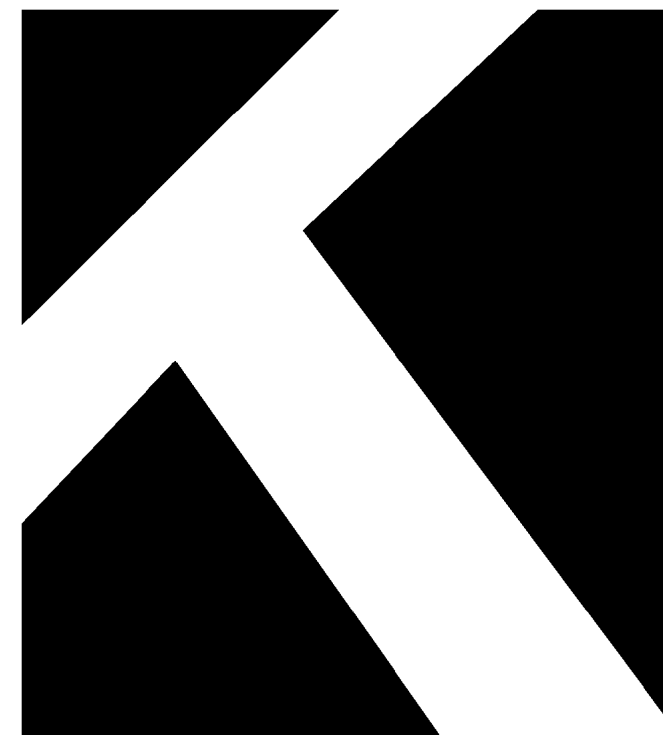
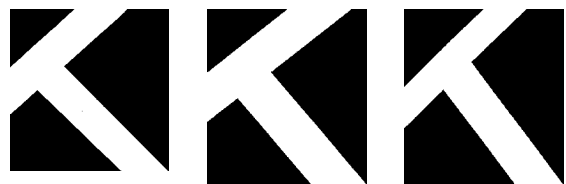








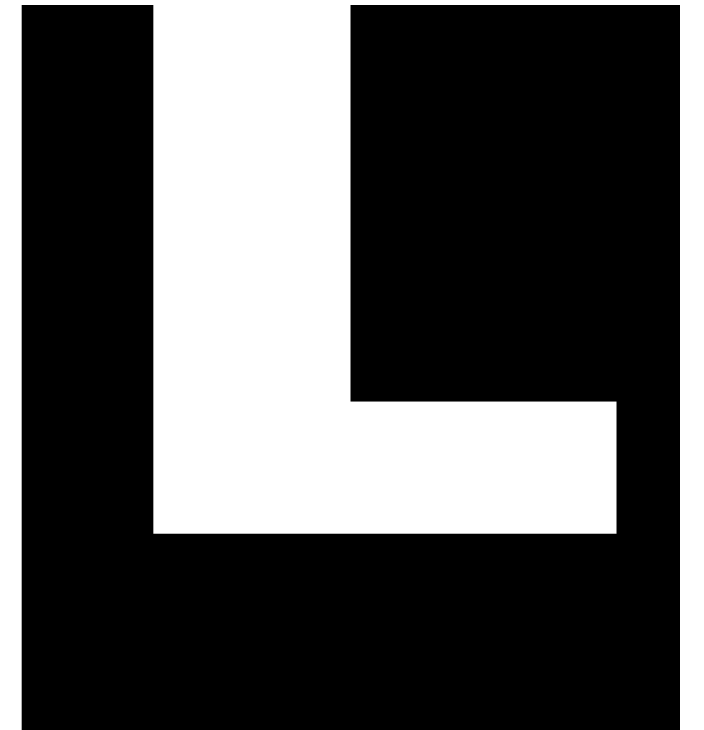


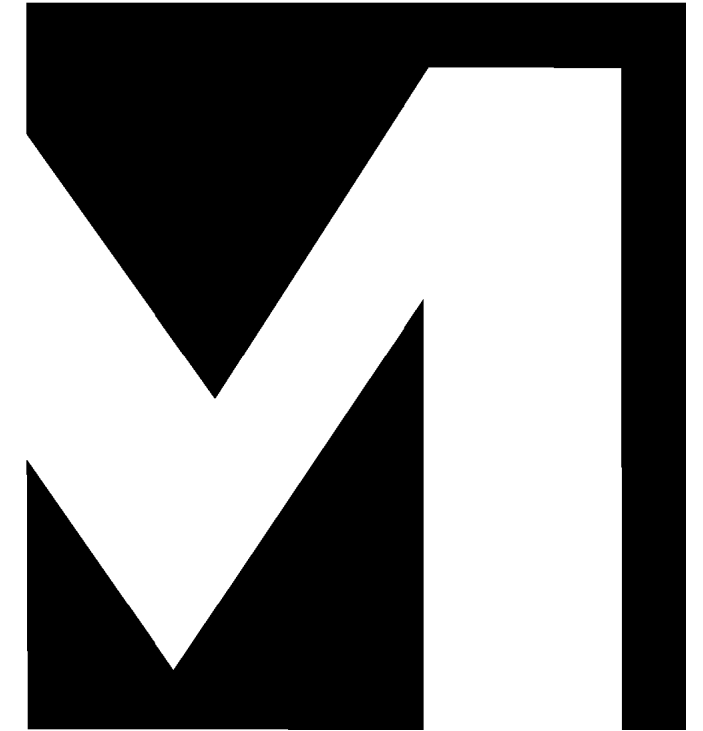


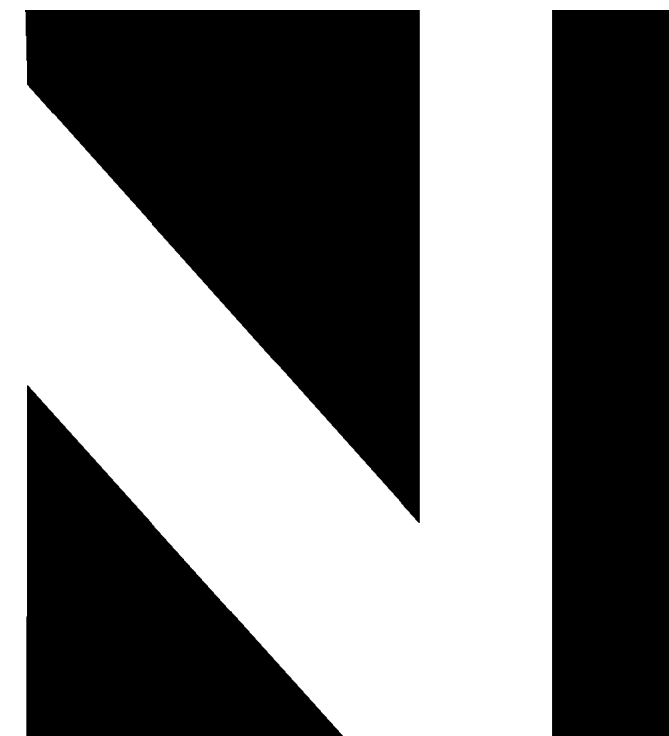
50



51





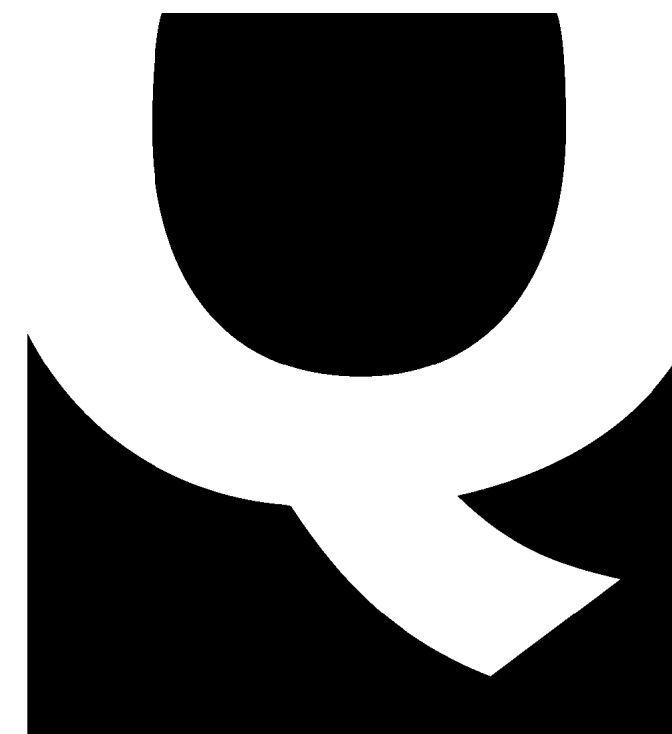
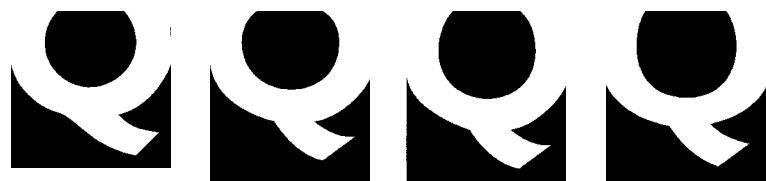


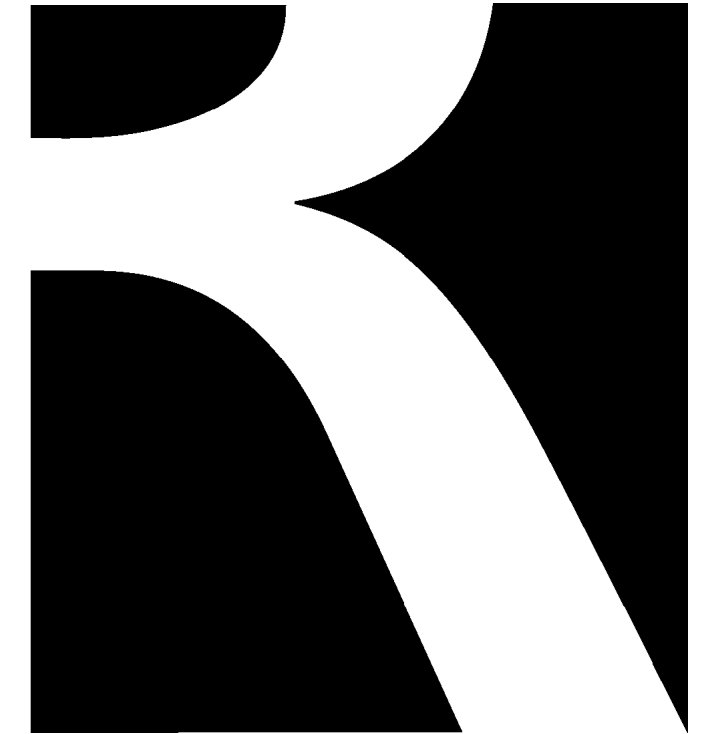


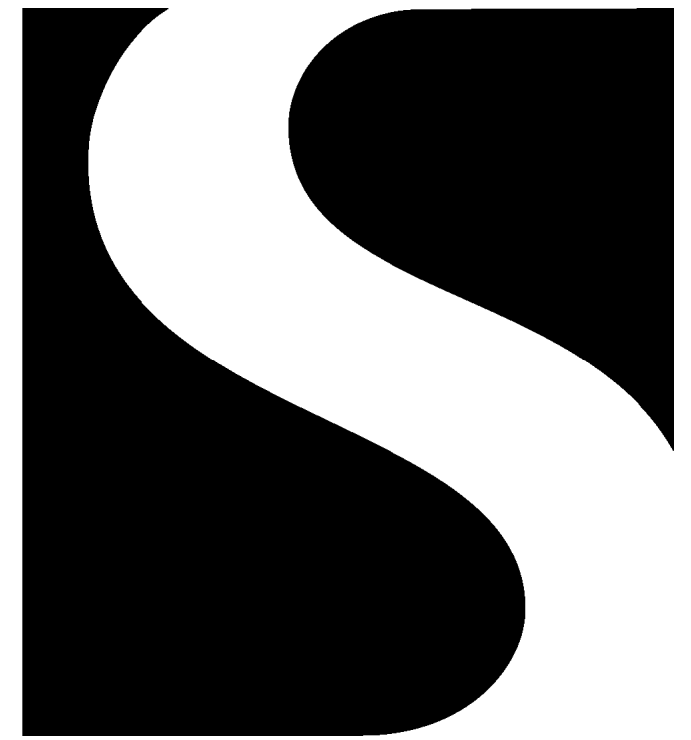


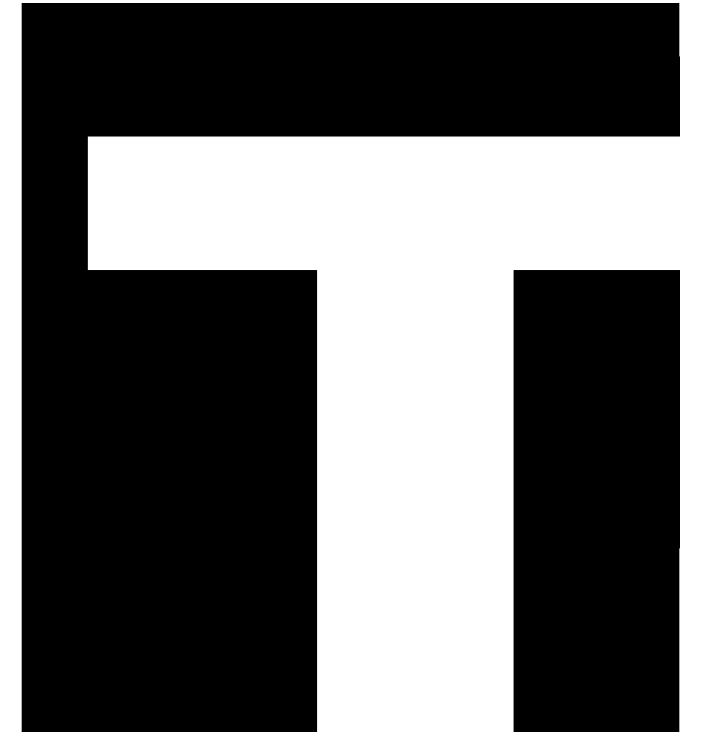
R R R R R R R R
R

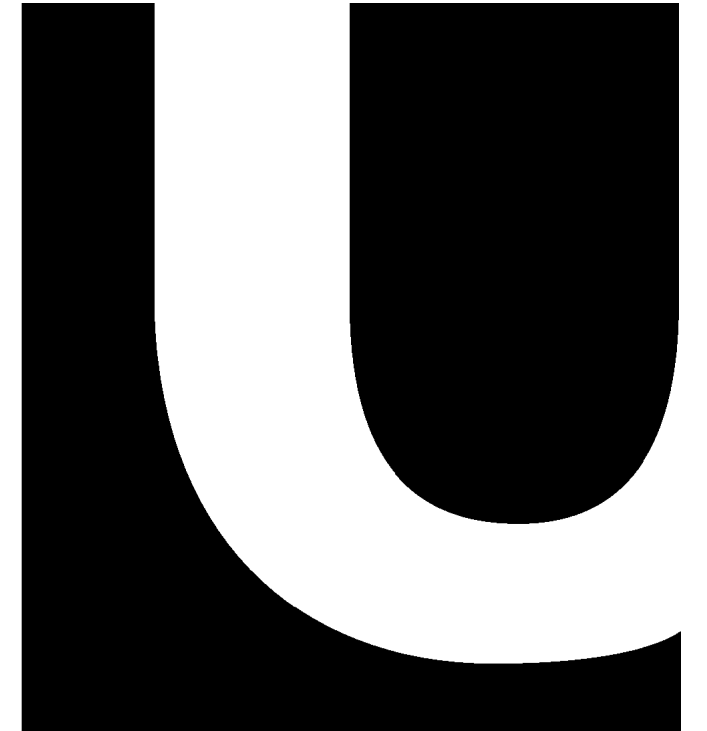
R R



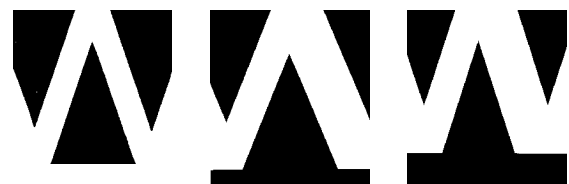


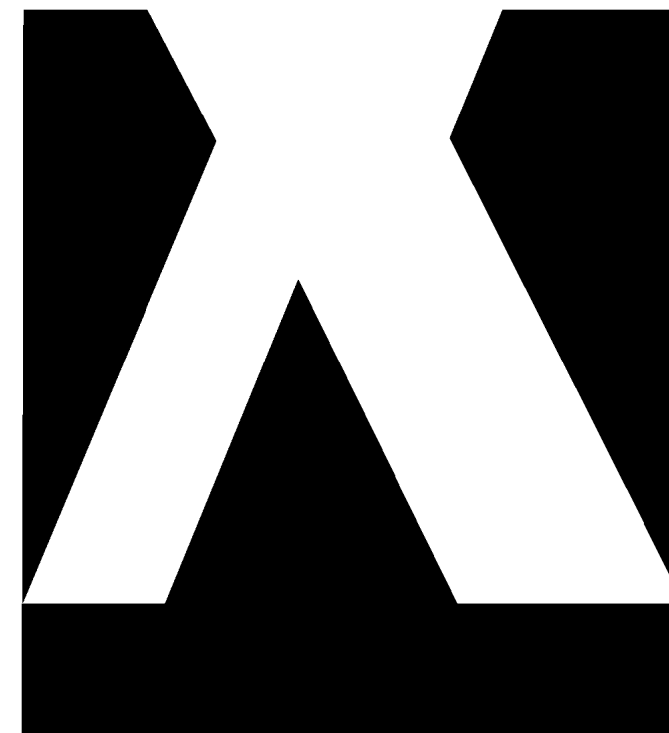


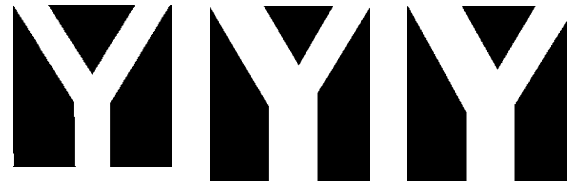


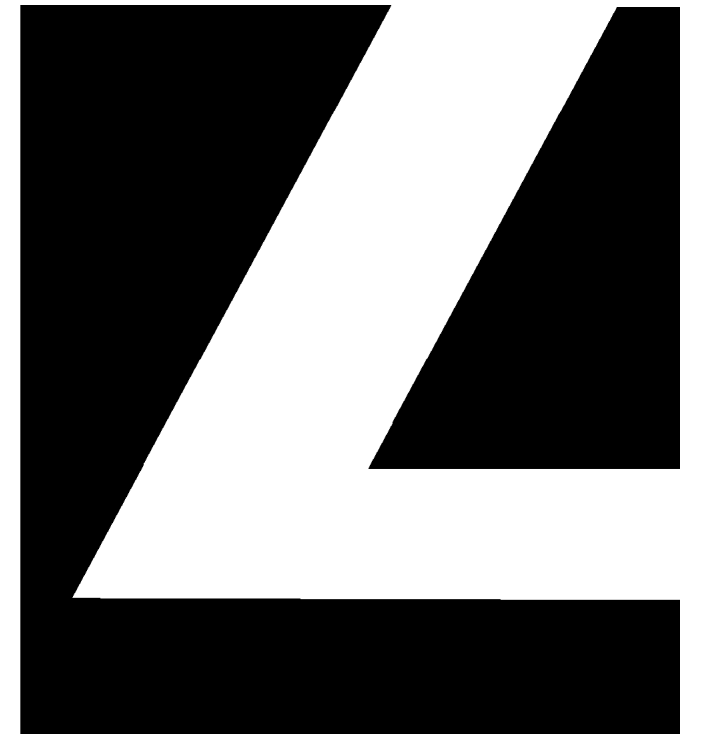












SHISPERO

Variables de interletrado: tracking +30

GOLOSHNA

tracking +20

PLANTONIMO

tracking +10

YUXTAPOSTO

tracking óptimo

NEWTONIANO

tracking -10

VANGUARDIA

tracking -20

NSFHANITE

MEMBRETE

UBIQUIDAD

NECESITAR

PENISAMENITO

GRANDEZA

LEU HNIITERLES LES LA MLETHHGA DE LA HUCHONI

cuerpo 10

LEU HNIITERLES LES LA MLETHHGA DE LA HUCHONI

cuerpo 12

84 LEU HNIITERLES LES LA MLETHHGA DE LA

cuerpo 14

LEU HNIITERLES LES LA MLETHHGA

cuerpo 18

LEU HNIITERLES LES LA

cuerpo 24

LEU HNIITERLES

cuerpo 36

LEU HNIITER

cuerpo 48

LEU HNIIT

cuerpo 72

JOLGOKHO

NHUCHONIES

MOZALBETE

GRACK ZHNU

NHULETHIVO

PRESENCHA

NO PUERO PARTHOMI PAR LENI
SONITROMERISMAIS NIH LENI
DISCUSTONIES PORQUE RE
ANITEMANOISE QUE NO
TENIGO RAZONI NIH ESTOY
LEQUIMOCANTO

Composición de un texto breve
(cuerpo 18/30)

LEUCIENIE MONIESCO

PARISO

KABUKI

SENTENIUMA

AQUARIUM

MESQUITA

ALFENIQUE

«Toda novedad desarrollada por medio de la experimentación es generalmente considerada una 'rareza' –una afirmación que sorprende al observador de un modo no convencional. La mayoría de las rarezas son rechazadas. No obstante, si la misma es lo suficientemente estimulante y se sostiene sobre bases sólidas, conquistará el momento y será desarrollada y perfeccionada. Una vez aprobado el examen del tiempo, formará parte de la historia»

Martin Solomon

PROYECCIONES

Dadas las características formales y, tratándose de un experimento que responde a una pregunta formulada desde la teoría, la utilización de las «Miyuscules» queda sujeta a las necesidades comunicacionales.

Por la complejidad que implica un sistema de signos no convencional como éste, su utilización no es recomendada para textos extensos.

A partir de este proyecto, el sistema de signos planteado en un comienzo podría completarse con los números y los signos de puntuación. De todos modos, lo manifestado a lo largo de este libro, no pretende agotar las posibles síntesis del alfabeto ya que se trata de un estudio que se inició desde uno de los tantos puntos de partida posibles. Es tan sólo uno de los pasos más allá de la Sans Serif.

El desafío es permanente.

BIBLIOGRAFIA

«*20th Century Type*», Lewis Blackwell
«*A history of Graphic Design*», Philip B. Meggs
«*La Letra*», Gerard Blanchard
«*Typographie*», Emil Ruder
«*El diseño gráfico desde sus orígenes hasta
nuestros días*», Enric Satué
«*Language & Typography*», Cal Swann
«*The Art of Typography*», Martin Solomon
Revista tipoGráfica, nº 8
Apuntes de tipografía, catedra Rubén Fontana

Este trabajo es fruto del esfuerzo de un conjunto, es por ello que quisiera agradecer a todas aquellas personas que con su generosidad y su paciencia me abrieron el camino y acompañaron a lo largo de estos años de aprendizaje –especialmente Rubén Fontana y Zalma Jalluf, que confiaron en mí.