

Entrevistas de MyFonts

[1]



Alejo Accini
Natalia Ávalos
Pamela Blanco
Diego Cappelletti
Pablo Cosgaya
Fernanda Cozzi
Eugenia Curti
Natalia Fernández
Verónica García
Alvaro Ghisolfo
Diego Gorzalczany
María Laura Jofre
Andrés Lagares
Alejandro Manfroni
Malena Menéndez
César Mordacci
Vanina Rodríguez
Marcela Romero
Alejandro Sánchez Menéndez
Ana Sanfelippo
Rodolfo Viale
Julían Villagra

A continuación publicamos la traducción completa de las entrevistas que hemos fragmentado para el práctico 3. Las mismas están publicadas en inglés en: <http://www.myfonts.com/newsletters/> y allí pueden verse imágenes de los entrevistados y sus trabajos.

📍 Gerard Unger

El diseño tipográfico ha sido siempre una disciplina caracterizada por la precisión y la habilidad de quien la ejecuta. Sin embargo, eso se volvió doblemente cierto en los primeros días de las fuentes digitales. Estas debían funcionar correctamente en entornos muy demandantes, que planteaban un desafío constante, como eran los monitores con tubos de rayos catódicos, las impresoras de baja resolución y una industria en permanente evolución: la de la prensa diaria. En esta ocasión hablamos con una de las personalidades que venció las limitaciones impuestas por la tecnología. Fue un pionero con sus técnicas, primero desarrolladas bajo la tutela de Wim Crouwel, luego utilizadas por Bitstream y URW y finalmente aplicadas a señales de tránsito y en la prensa. De este modo conformó un portafolio de trabajos admirado alrededor del mundo, tanto por su pragmatismo y férrea claridad como por su calidez y apertura. Ahora se ha sumado a TypeTogether, una fundidora creada por dos exalumnos suyos en Reading. Es un honor presentar en esta entrevista al diseñador holandés Gerard Unger, una de las

mentes más originales del diseño tipográfico contemporáneo.

Entrevistador: Alguna vez usted dijo que, de alguna manera, siempre supo que quería ser un diseñador de fuentes. ¿Cuántos años tenía cuando descubrió ese talento y ese interés en particular? ¿Cómo se le manifestó?

Gerard Unger: Obviamente, no es literalmente cierto que siempre supe que quería ser un diseñador tipográfico. En 1961, cuando tenía 19 años, vi dibujos de Jan van Krimpen en el Museo Municipal de Arnhem. Se trataba de trabajos de *lettering* para estampillas, hechos con lápiz sobre papel. Quedé impactado, y me pregunté: “¿Es así de simple? ¿Todo lo que necesito es una hoja de papel y un buen lápiz?”. Compré ambas cosas y ¡listo!: ya estaba trabajando. Desde entonces, nunca me he detenido. Más tarde me di cuenta de que me había venido preparando para todo esto: de chico me había deleitado con los números que tenía de *Arts et Métiers Graphiques*, una famosa publicación francesa de diseño gráfico, y con un ejemplar dañado del *Libro de PTT*, un libro destinado a educar a los chicos en el uso del correo en los Países Bajos (N. del T.: *PTT*

es la sigla de la Oficina de Correos, Telefonía y Telégrafos de ese país), de Piet Zwart. Además, la biblioteca de mi padre estaba llena de buenos ejemplos de tipografía. Cuando comencé a leer literatura, noté que muchos de los libros estaban diseñados por el mismo Van Krimpen. Y cuando decidí estudiar diseño gráfico, mi padre me contó que su padre —mi abuelo—, que había fallecido de joven y a quien nunca conocí, trabajaba en la composición manual de textos y era impresor. Así que ahí uno empieza a entender...

E: Usted se inscribió en la Academia Rietveld de Ámsterdam. ¿Era la elección obvia? ¿Cómo eran los cursos entonces?

GU: Después de servir en el ejército, mi hermano, que estaba al tanto de mis intereses, me dijo que fuera a Ámsterdam a estudiar en Rietveld. Había —y todavía hay— una buena escuela de artes en mi ciudad de origen, Arnhem, pero en ese momento me pareció mejor irme. En Ámsterdam, uno de mis maestros fue Theo Kurpershoek, un pintor, tipógrafo y calígrafo que tenía mucho para ofrecer y estimuló en mí un interés más amplio, que trascendía la tipografía. También me puso en contacto con la Fundidora de Ámsterdam, que tenía una rica biblioteca —actualmente está en la Librería Universitaria de Ámsterdam—, y con muchos profesionales, incluyendo al asesor tipográfico de la Fundidora, el profesor G.W. Ovink. Al margen de eso, la mayoría de los cursos de Rietveld

eran todavía una imitación de la Bauhaus, pero teníamos libertad para cultivar nuestros intereses. Si uno quería realmente sumergirse en un tema, podía obtener toda la ayuda que quería.

E: Usted se formó como diseñador gráfico, pero muy pronto comenzó a especializarse en el diseño de tipografías. ¿Cómo llevó una cosa a la otra?

GU: Mi primer trabajo luego de terminar mis estudios fue con Wim Crouwel en Total Design, por seis meses, y luego pasé a trabajar en una agencia de publicidad. Se trataba de hacer experiencia: trabajar con los clientes, atender al negocio, cumplir con plazos de entrega, averiguar en qué tipos de trabajo sería bueno, etcétera. Por las noches y durante los fines de semana, trabajaba en el diseño de fuentes. Y he conservado desde entonces esa forma de trabajo: combinar el diseño gráfico en general —son muy pocos los trabajos que rechazaría— con el diseño de fuentes, y estudiar la historia de ambos y satisfacer así un apetito cultural más amplio. Lo que más me impresionó de trabajar con Wim Crouwel y en la agencia publicitaria fue la generosidad que tuvieron para un colega novato como yo. Me ayudaron y apoyaron enormemente. Durante algunos años tuve varias ocupaciones a la vez: haciendo diseño publicitario, trabajando en Enschedé Printers, dando clases en Rietveld y armando mi propio estudio, que comenzó en serio en 1975.

Destacado 1: “Por demasiado tiempo, el diseño gráfico fue abordado de un modo individualista y como una manera de satisfacer las ambiciones personales.”

E: ¿Qué aprendió de Wim Crouwel?

GU: Lo que más me cautivó cuando me sumé a su empresa Total Design en 1967 fue lo que simple que parecía todo. Cuando Wim explicaba cómo diseñar o hacer fuentes, daba la impresión de que siempre se había hecho así y que no había otra manera de hacerlo. Era tal la claridad. Más tarde, me di cuenta de que ese modo de trabajar tenía también sus limitaciones. Cuando los diseñadores gráficos tenían que elegir una fuente, elegían Helvetica y dejaban de pensar. Sin embargo, el trabajo del mismo Wim era diferente: era claro y simple, pero también era refinado, algo natural en él. Ese es el motivo por el cual es tan atractivo para los más jóvenes: simplicidad con sofisticación. Aun así, en lo personal no celebraría el regreso de la tipografía suiza: era como de laboratorio, rígida. Y además creo que el diseño tiene que tener más contenido social que eso. Por demasiado tiempo, el diseño gráfico fue abordado de un modo individualista y como una manera de satisfacer las ambiciones personales.

E: El diseño tipográfico en la década de 1970 era para unos pocos, una élite. ¿Cómo llegó hasta ahí?

GU: Después de graduarse, uno puede inten-

tar buscar un trabajo, intentar ocupar un lugar ya existente. Pero uno puede también hacerse el lugar. Uno puede aprovechar las ventajas de las oportunidades que le surgieron, pero también puede crear oportunidades propias. Y tengo algo para decir: yo tenía una mirada sobre la forma de las letras, parte de ella basada en Crouwel, de mucha claridad y simplicidad, pero no solo sans serif. Así que diseñé *Demos* en 1973 para expresar mi opinión, mi visión. Para mi sorpresa y alegría, fue tomada en serio y fue comprada por la compañía Rudolf Hell en Kiel, Alemania, para ser instalada en sus máquinas Hell Digiset. Yo llegué a Hell por medio de un impresor de Ámsterdam, Frans Sprujit, que apoyaba a diseñadores jóvenes y me presentó a un componedor que tenía una Digiset, quien a cambio me pidió que hablara con el representante holandés de Hell, quien entonces hizo una llamada telefónica a Kiel... Fui afortunado, claro. Toda esa gente estaba fascinada por las nuevas tecnologías y eran hombres con visión de futuro.

E: ¿Cómo era la producción de fuentes en ese entonces?

GU: Cuando comencé a trabajar para Hell, en 1974, sus máquinas Digiset todavía estaban equipadas con tubos de rayos catódicos, una fuente de luz de baja resolución. Todos los diseños se hacían sobre hojas milimetradas, con pequeños cuadrados negros. Las letras eran construidas a partir de esos módulos. Hacía dibujos a gran escala, los miraba con

frecuencia con una “lupa invertida” —achicaba lo que se miraba, en lugar de agrandar— y hacía correcciones con pintura blanca y negra. Estos dibujos eran escaneados —sí, Hell desarrolló también el primer escáner— y se almacenaban en la máquina Digiset como un conjunto de números que servían como comandos para “sí” y “no” o “luz encendida” y “luz apagada”. Por lo demás, la Digiset era una fotocomponedora estándar, que usaba películas fotográficas y lentes para agrandar o reducir los cuerpos tipográficos. Entonces, entre 1977 y 1978, otra compañía alemana, URW, introdujo el sistema Ikarus, lo que me permitió hacer mis dibujos como contornos de lápiz sobre un papel transparente. *Hollander* fue mi primer diseño hecho de esta manera.

E: ¿Cómo experimentó la transición de esas enormes máquinas a la computadora de escritorio, a usar la tipografía en ese nuevo soporte?

GU: Cuando apareció la Macintosh y fue rápidamente adoptada por la industria gráfica a partir de 1985, el cambio fue dramático para la industria, pero no para mí. Muchas fundidoras, fabricantes de componedoras y estudios de composición desaparecieron durante los siguientes años. Cuando Hell dejó de ser mi cliente, comencé a trabajar en su lugar con URW. Bitstream me encargó un diseño, y había muchos otros clientes grandes. Así que pude arreglármelas.

E: ¿Cómo describiría su visión sobre la

tipografía, su “filosofía de diseño tipográfico”?

GU: Mmhhh... Por un lado, lo que siempre he tratado es hacer fuentes con las que el cliente se sienta instantáneamente cómodo al usarlas, fuentes que parezcan que ya han sido usadas antes. Por otro, hay una instancia experimental en mis diseños: investigo sobre legibilidad, claridad y rendimiento hasta lo máximo que sea posible, al punto de llevar las formas de los signos más allá de las convenciones. Con *Swift*, por ejemplo, durante sus tres primeros años de vida a los clientes y lectores les resultaba muy novedosa. Percibían la experimentación en sus grandes contraformas y su angularidad, y a muchos hasta les resultaba molesta. Tres o cuatro años después de su presentación, ya no hubo más de esos comentarios. Aparentemente, los clientes y los lectores se han acostumbrado a ese aspecto experimental. Y siempre intenté mantener el enfoque por ese lado.

E: Matthew Carter ha dicho que cada una de sus creaciones lleva la marca “Unger” de manera inequívoca, que usted tiene un estilo absolutamente propio. ¿Coincide con ese análisis? ¿Cuáles son esas señas de identidad ungerianas, que están presentes en todos sus trabajos?

GU: Agradezco la cortesía de Matthew. Para mí es difícil responder. Yo estoy muy cerca de mi trabajo, y para poder señalar algunas de esas características necesitaría distancia. Soy consciente de que mis curvas son típicamente

ungerianas, pero para mí son las curvas más comunes que puedo imaginar. Nadine Chahine, de Linotype, ha escrito que mis curvas parecen hechas de acero. A lo que he apuntado es a darles tensión, a hacerlas activas, asimétricas, nunca neutrales o aburridas. Y de ahí, como dije antes, surge esa apertura y claridad.

E: Todas sus fuentes tienen nombres significativos: *Swift*, *Amerigo*, *Oranda*, *Gulliver*, *Capitolium*. ¿Puede decir algo sobre la tarea de darle nombre a las fuentes?

GU: No hay que prestarle mucha atención a eso. La historia sobre *Amerigo* es elocuente. Al principio quería llamarla *Ventana*. Cuando junto con mi esposa, Marian, y mi hija, Flora, fuimos en auto de Los Ángeles a San Francisco por la autopista número 1, vimos un cartel que anunciaba “Ventana Creek” y “Ventana Wilderness”. Cuando regresamos al hotel, llamé a Mike Parker, que dirige Bitstream con Matthew Carter, y le expliqué a él cómo encontré el nombre. Hubo un silencio prolongado y del otro lado Mike, dubitativo, me respondió: “Hay un problema... Hace seis meses Matthew hizo el mismo viaje y ahora mismo está trabajando en una fuente llamada *Ventana*”. Cuando luego Matthew le vendió su fuente a Apple, ellos prefirieron no usar el nombre *Ventana* —*window* en inglés— porque tenía mucho que ver con la competencia. Entonces se convirtió en *Skia*, y el nombre *Ventana* sigue disponible.

Se imaginarán por quién *ITC Flora* lleva ese nombre, y *Swift*... Ah, me encantan esos pájaros (N. del T.: *swift* es el nombre en inglés del vencejo común). Como mucha gente pensó que estaba pensando en Jonathan Swift al bautizarla, maliciosamente llamé a una fuente posterior *Gulliver*, y así siguió.

E: Usted ha trabajado en una serie de fuentes a pedido para señales de tránsito. ¿Puede describir alguno de los desafíos particulares que involucra un encargo tan específico?

GU: Las señales de tránsito implican condiciones completamente diferentes a las del medio impreso o la pantalla. Imaginemos una situación extrema: usted está yendo en un auto a 120 km/h, está lloviendo, los chicos hacen ruido en el asiento trasero y está preocupado porque piensa que se pasó de una salida. Además, muchas veces los carteles son de tamaño reducido, por lo que se requiere una fuente con gran rendimiento. Esas son las mayores limitaciones. Dejando eso a un lado, uno quiere que la forma de las letras luzca bien, igual que cuando las diseña para ser impresas.

Destacado 2: “Es posible que la parte del mundo que usa el alfabeto latino ya tenga suficientes diseñadores de fuentes. Pero para el mundo árabe o la India es muy diferente. Allí se necesitan más diseñadores.”

E: Usted fue maestro en la Academia Rietveld

de Ámsterdam por décadas antes de convertirse en el primer profesor universitario de Tipografía en los Países Bajos. También enseña en el Posgrado de Diseño de Tipografías en la Universidad de Reading, en el Reino Unido. ¿Qué significa la docencia para usted?

GU: El contacto con los estudiantes, preguntas difíciles, todo tipo de desafíos, la necesidad de mantenerse actualizado y bien informado sobre nuevos desarrollos. Es sabiduría popular: enseñando, el maestro aprende más que sus alumnos.

E: El diseño de fuentes solía ser una oscura profesión que no era enseñada en muchas escuelas de arte. Ahora hay cada vez más escuelas en todo el mundo que ofrecen un título en la disciplina. ¿Eso es bueno? ¿Habrá alguna vez demasiados diseñadores de tipografías?

GU: Yo creo que en el lado del mundo que utilizamos el alfabeto latino quizás tengamos suficientes diseñadores. Pero para otras escrituras, la situación es por lo general muy diferente. Pensemos en el mundo árabe, por ejemplo, o en la India. Allí se necesitan más diseñadores. De este lado del mundo, yo veo demasiada repetición en este momento. Muchas de las “nuevas” sans serif, por dar un ejemplo, intentan ocupar nichos cada vez más pequeños entre las sans serif ya existentes. Si los diseñadores se concentraran más en la originalidad —y no solamente en la originali-

dad personal, sino intentando encontrar otras respuestas a los desafíos que originalmente plantea el diseño—, entonces sí pienso que nos podrían venir bien más diseñadores.

Fuente:
<http://www.myfonts.com/newsletters/cc/201106.html>

📍 Vera Evstafieva, Alexandra Korolkova y Elena Novoselova.

Tres diseñadoras de Moscú

Entrevistador: Las tres estudiaron con Alexander Tarbeev. ¿Podrían decirnos algo acerca de su acercamiento como diseñador de tipografía y maestro? Él parece haber inspirado a muchos jóvenes en Rusia. ¿Qué lo hace tan especial?

Alexandra Korolkova: Es un genio. Él es probablemente la única persona en Rusia quien, siendo un brillante diseñador tipográfico, es capaz de enseñar todo lo relacionado con ello. Su curso básico en la Universidad de Artes Gráficas consiste en la historia (y práctica) de la caligrafía europea, historia de la tipografía práctica de *lettering* y microtipografía, y diseño tipográfico propiamente dicho, y siempre lo hace interesante para los estudiantes. Así que si estudiás bien, para el final de ese curso de dos años, ya estás bastante bien entrenado y podés continuar con el diseño de tipografías en su taller de diseño de tipos.

También, Tarbeev siempre te hace pensar que lo podés hacer mejor, y nunca te dice qué hacer a menos que le preguntes y estés listo para conocer la respuesta.

Vera Evstafieva: A Alexander Tarbeev le gusta repetir las palabras de su maestro: “Es imposible enseñar ninguna habilidad a un alumno, pero es posible crear las condiciones para que aprendan”. Hay algo en su actitud

hacia el diseño de tipografía, sus altas expectativas y exigencia, que logra involucrar a sus alumnos en esta rara profesión. Él combina un amplio conocimiento e interés en la tecnología de computadoras —tiene formación de ingeniero— con habilidades manuales —como diseñador gráfico y de libros, su segunda formación educativa—.

La iniciativa de los estudiantes es muy importante aquí: si no sos activo y no ponés voluntad, no hay un sistema mágico que pueda transformarte en diseñador tipográfico.

En Rusia, con frecuencia la educación consiste en maestros brindando información predigerida que los alumnos simplemente aceptan. En ese sentido, a veces el taller de diseño de tipos es diferente y no es nada fácil. Es un desafío, y es entretenido.

Elena Novoselova: Alexander Tarbeev es un hombre contemporáneo, tanto en su aproximación al diseño como en sus habilidades técnicas. Enseña a la gente a reinterpretar la tradición de acuerdo a necesidades contemporáneas. Incluso enseña programación, como NodeBox y Processing. Siempre tiene un millón de ideas, que comparte con sus estudiantes. Mientras algunos diseñadores tipográficos se quejan de lo horrible y falto de lógica del alfabeto cirílico, él nunca lo hace. Para él las letras son una unidad de negro y blanco, de forma y contraforma. No importa qué escritura es. También es una persona carismática, llena de ironía, es un erudito.

E: Vera, después de su entrenamiento en Moscú, estudiaste en Holanda y te graduaste de Type Media, posgrado en la Royal Academy (KABK) en La Haya. ¿Qué aprendiste que sea diferente de lo aprendido en Rusia?

VE: La escuela de La Haya muestra un claro enlace entre la caligrafía y el diseño de tipografía para texto, mientras que la caligrafía que se estudia en Moscú enseña a familiarizarse con la historia. Los estudios de la letra serifada con dos herramientas básicas —la pluma de punta chata y la lapicera de punta flexible— son la clave analítica para entender la naturaleza de la forma de las letras. Ayudaron a construir un sistema claro en mi cabeza. También, la caligrafía es usada como una técnica de bocetado además del dibujo.

Lo más importante que he aprendido en La Haya es cómo empezar a diseñar una tipografía. Esto lo aprendí no solamente a través de la experiencia de mi propio proyecto final, sino también de mis compañeros. Problema de diseño > investigación > diseño como respuesta al problema. Las grandes técnicas de bocetado son muy útiles acá. Otra cosa que probablemente suene algo graciosa... Yo pensaba que había una única verdad tipográfica que los maestros experimentados conocían. Aprendiendo de tantos maestros en La Haya me di cuenta de que incluso antiguos estudiantes de un gran maestro, Gerrit Noordzij, pueden tener diferentes miradas sobre la tipografía, y esto me ayudó a clarificar mis prioridades y preferencias en diseño de tipos.

E: Después de su año en los Países Bajos, ¿tuvieron una diferente o más pronunciada mirada sobre cómo podrían contribuir a la tipografía en su propio país?

VE: Mientras estudiaba en La Haya me di cuenta del creciente interés por el diseño tipográfico multilingüe. Creo que podemos sacar provecho de nuestra larga tradición de diseño multilingüe en Rusia, solo necesitamos tiempo y trabajo duro. También es muy importante enseñar, sino, nuestros esfuerzos en diseño de tipografía no serán comprendidos, y en definitiva serán en vano.

Contribuir a la comunidad profesional es especialmente importante para nosotras, porque es el aire que respiramos.

E: Elena y Alexandra, Vera se transformó en su maestra, como asistente de Alexander Tarbeev, después de que regresó de Holanda. ¿Les pareció su enfoque inusual o sorpresivo?

EN: Vera nos contó cosas fantásticas. Yo aprendí sobre las teorías de Gerrit Noordzij sobre los libros de Fred Smeijers, sobre tipografía holandesa en general. Empezamos asistiendo a las conferencias de ATypl y aprendimos también de eso. Me di cuenta de que el tallado en piedra es realmente útil para entender las formas de las letras, tanto como la caligrafía. Vera nos inspiró con su conocimiento y con el maravilloso trabajo que ha hecho.

AK: La forma de enseñar de Tarbeev es muy

cercana a la teoría de Gerrit Noordzij porque está basada en la diferencia entre las plumas de punta plana y redonda, así que el enfoque de Vera pareció muy natural. Pero las historias sobre los proyectos de graduación de ella y los de sus compañeros fueron irresistibles y muy útiles, y también trajo diferentes técnicas de *lettering* al taller de diseño de tipografía, como cincelado en piedra, grabado en vidrio, etc.

E: En el diseño tipográfico actual, todas las fuentes cirílicas vienen con completos sets de caracteres latinos. Y, por cierto, ustedes son muy prolíficas tanto en letras latinas como en letras cirílicas. ¿El alfabeto latino se enseña en la escuela junto con el cirílico?

EN: Casi todos los niños aprenden inglés en la escuela, así que estamos familiarizados con el alfabeto latino. Cuando diseñás fuentes tanto para el alfabeto cirílico como para el latino, te enfrentás con un desafío especial. El problema principal es conseguir compatibilidad entre esas dos escrituras, encontrar una unión en estilo, ritmo y textura sin perder las peculiaridades de cada escritura.

VE: Acá en Rusia comenzamos con las lecciones de inglés muy temprano, a veces incluso en jardín de infantes, o en la escuela primaria, así que los niños empiezan a leer en inglés (o francés, alemán, español o italiano) apenas un poco antes que ruso. Estamos rodeados de marcas, etiquetas y música occidentales. Tenemos direcciones de e-mail y de

sitios web y a veces utilizamos transliteraciones para los SMS. Y, por supuesto, hay numerosas citas latinas o francesas en la literatura rusa clásica. Vivimos en un ambiente de dos escrituras, especialmente en Moscú.

Esto no significa que todos hablan lenguas extranjeras, pero nuestro ambiente visual cotidiano no es puramente cirílico.

Cuando entramos a la escuela de diseño, tal vez te sorprenda, el aprendizaje de rotulación, caligrafía y tipografía generalmente comienza por estilos e historia latinos. A veces no queda suficiente tiempo para estudiar cirílico con cierta profundidad o practicarlo mucho. Por suerte esto está cambiando. Hacemos lo que podemos para contribuir con el desarrollo y sistematización de la enseñanza del cirílico.

E: Hasta hace poco, la mayoría de las tipografías para texto utilizadas eran versiones “expandidas” de las tipografías “occidentales” existentes. Esto está cambiando rápidamente con tipografías originales que están siendo diseñadas por gente como ustedes. ¿Cuáles son los factores más importantes que contribuyeron a este cambio?

VE: Por muchos años, diseñar versiones cirílicas para las grandes tipografías latinas fue la política principal de ParaType, el mayor estudio ruso de diseño. Esto es todavía bastante común: por ejemplo, cuando una compañía extranjera o una revista comienzan a trabajar aquí, necesitan una versión cirílica de sus tipografías. Pero se me enseñó a pensar un

proyecto tipográfico desde el boceto, y eso es mucho más desafiante para mí.

El cambio probablemente está relacionado de alguna manera con la separación de algunos diseñadores de ParaType, y también con la aparición de jóvenes diseñadores tipográficos que pueden decidir qué es lo más conveniente para ellos. Adaptar latino a cirílico no es lo que más me gusta a mí ni a algunos de mis colegas, tanto como práctica de diseño como de modelo de negocios. Yo prefiero trabajar en diseños originales.

EN: Muchos factores contribuyeron a este desarrollo. El estudio Letterhead se estableció en Moscú y empezó a hacer fuentes *display* originales. Bukva:raz! fue una competencia internacional de diseño tipográfico, patrocinada por la Asociación Internacional de Tipografía (ATypI) que se llevó a cabo en Moscú en 2001. Este fue un nuevo tipo de evento en el área del diseño tipográfico ruso, que permitió a diseñadores y estudiantes ver qué se estaba haciendo en su campo. También, por supuesto, Alexander Tarbeev empezó a enseñar. Vera e Ilya Ruderman, que habían estudiado en la KABK, inspiraron a muchos jóvenes. Y más, en general, el diseño tipográfico se tornó más accesible por razones técnicas.

E: Imagino que cuando comienzan una nueva tipografía con el alfabeto cirílico, y después dibujan los caracteres latinos, el resultado es

probablemente diferente que cuando usan el procedimiento inverso. ¿Cómo funciona esto para ustedes?

VE: Comenzar una tipografía desde el cirílico es un caso raro y depende del proyecto: el método más efectivo, en mi opinión, es comenzar bocetando ambos para definir características del nuevo diseño en el que no se contradigan o perturben ninguna de las partes.

Cuando añadimos una de las partes después, el proceso mismo fuerza a la parte agregada a ser más o menos secundaria. La primera parte no puede modificarse e impone reglas que no siempre funcionan bien para la otra escritura. Cuando diseñamos ambas simultáneamente, estas partes se llevan mejor entre sí —o incluso más, si el diseñador sabe como diseñar diversas escrituras—. Esto no implica perjuicio para las formas latinas, pero da más libertad al cirílico para revelar sus rasgos originarios.

EN: Generalmente yo hago los dos alfabetos simultáneamente. No creo que importe por dónde empezás. El latino es realmente lógico, ha estado tomando forma por siglos. Nació de la caligrafía y la sigue. El cirílico es mucho más joven, y es un alfabeto artificial. Por ejemplo, no podés escribir cirílico con una pluma de punta chata sin cambiar el ángulo de la pluma.

AK: Las diferencias principales entre las minúsculas de ambas escrituras son las cone-

xiones de los trazos —por ejemplo, en la y la — y la mayor simetría —y número de serifas— en cirílico, así que debés pensar cómo hacer que ambas escrituras se vean similares. Así que yo también generalmente diseño letras cirílicas y latinas al mismo tiempo.

E: Tengo la impresión de que en los países de la antigua Unión Soviética, las escuelas dan mucha importancia a las habilidades manuales, oficio y precisión. ¿Es así? ¿Y las ayudó a ser mejores diseñadoras de tipos?

VE: Sí, es verdad, y pienso que seguramente debe haber influenciado nuestras habilidades de alguna manera. Sin embargo, probablemente no hay vínculo directo entre dibujar un objeto o un cuerpo humano y dibujar un sistema de letras que funcione como una buena herramienta tipográfica. Lo que definitivamente se aprende de dibujar, pintar, grabar, tallar madera y otros oficios es la complicada relación espacial de la forma y la superficie, forma y contraforma. Es una buena enseñanza empezar viendo y manipulando este fenómeno.

AK: Pienso que depende mucho de cuándo estudiaste qué. No puedo decir que hayan prestado mucha atención al oficio y precisión en la universidad: uno puede simplemente dibujar bosquejos rápidos y estar bien haciendo todo el resto en la computadora. Pero cuando estudié en la escuela de arte, teníamos que hacer todo a mano, y las habili-

dades manuales eran realmente importantes. Esto ciertamente me ha ayudado en el estudio de la caligrafía tradicional.

E: Elena, su tipografía Mirta es un tesoro escondido: una muy clara y elegante tipografía moderna (didona) para texto. ¿Esta elección es fruto de una preferencia personal o responde a un pedido preciso de un cliente o un estudio?

EN: La maestra de mi escuela que supervisó mi proyecto de graduación me dio un viejo libro de Didot. El libro era tan encantador, la tipografía tan elegante, que estaba totalmente estremecida. Así que me decidí e hice mi primera tipografía para texto, quise cierto carácter de Didot. Sin embargo tiene un menor contraste, lo que la hace más egipcia que moderna. Fue mi primer proyecto en Lebedev Studio, y fue hecho sin *brief*. Vera fue de gran ayuda para empezar.

E: Vera, ¿podrías decir algo acerca de la la inspiración detrás de la tipografía Dulsinea?

VE: Dulsinea fue una de esas excepciones donde el diseño empieza del cirílico. Su concepto está basado en un estilo ruso de escritura del siglo XIX. Empezó cuando encontré unos viejos papeles de los archivos de mi familia, me gustó el ritmo de la escritura y su trama. Continué entonces investigando este estilo, tanto en escritura como en diseño de tipos cirílico y latino. Algunas construcciones especiales de las letras atraparon mi ojo, en

esta lenta y redondeada escritura y se transformó en el principal motivo para muchas formas de letras como la o, a, g, etc. Mientras mi inspiración original vino de este material histórico, mi bocetado enseguida involucró letras latinas también. Así que cuando empecé a digitalizar, todas las formas estaban ya más o menos en su lugar.

E: Alexandra, tanto tu serie Leksa como tu amorosa Gorodet Symbols están fuertemente inspiradas por técnicas y estilos tradicionales. ¿Qué podemos aprender del pasado? ¿Tenés cierta afición por la nostalgia?

AK: Pienso que el conocimiento histórico es muy importante para los diseñadores de tipografía, porque la tradición tipográfica juega un rol muy importante en el proceso integral. Empecé estas dos tipografías hace mucho tiempo. Gorodet fue una especie de entrenamiento de dibujo con curvas Bézier, y Leksa (que fue completamente retrabajada cinco veces) fue mi primer proyecto tipográfico, y pasé muchos años aprendiendo todo lo referido al diseño al diseño tipográfico mientras trabajaba en él. Recuerdo que traté de elegir el tipo de tipografía más difícil para empezar, para ganar la mayor experiencia posible durante mis estudios. Y me di cuenta de que no es una tipografía universal. Funciona bien para algunos impresos de estilo antiguo (como por ejemplo el proyecto letterpress.in.ua de Fedir Shulga's). He diseñado algunas tipografías desde

entonces —aún no disponibles en MyFont— que no son tan cercanas a las técnicas del pasado. Por ejemplo una sans serif neutral con un set muy extendido de caracteres cirílicos, diseñado por ParaType en colaboración con otros diseñadores, que aparecerá el año próximo.

E: No podemos esperar para ver nuevos proyectos de cada una de ustedes apareciendo en MyFonts. Muchas gracias y feliz año.

Fuente:
<http://www.myfonts.com/newsletters/cc/200912.html>

📍 Pintassilgo Prints

Solían hacerlo todo: ilustración, diseño gráfico, desarrollo de producto, serigrafía: de ahí el nombre de su compañía, Pintassilgo Prints. Últimamente esta joven pareja de la ciudad costera de Vitória, Brasil, se ha concentrado casi exclusivamente en el diseño tipográfico. Y no se equivocaron. Su creciente colección de juguetonas e informales tipografías *script* y *display* tiene cada vez más éxito, y en estos últimos meses han logrado más de un *bestseller*. No se dejen engañar por la aparente arbitrariedad de sus signos: técnicamente, sus fuentes están cuidadosamente elaboradas. Conozcan a estos arduos trabajadores, amantes de los pájaros y enamorados de la tipografía: Erica Jung y Ricardo Marcin.

Entrevistador: ¿Cómo es Vitória (Brasil), la ciudad donde trabajan? ¿Hay algún tipo de panorama gráfico o tipográfico?

Pintassilgo Prints: Hemos estado trabajando en la ciudad costera de Vitória, en el sudeste de Brasil, por unos 3 años. Los días por aquí son soleados con temperaturas templadas y muchas actividades al aire libre, lo cual es muy bueno si tienes hijos, como nosotros. Es un lindo lugar para vivir. Lo extrañaremos en nuestra próxima mudanza. Como extrañamos Florianópolis, donde estuvimos por casi una década, y Río de Janeiro, donde vivimos casi toda nuestra vida, y que ahora visitamos 2 veces al año.

Vitória es una de las capitales más antiguas

del Estado de Brasil, pero curiosamente se ha mantenido poco conocida. Y también curiosamente, algunos tipógrafos muy activos viven aquí, como Ricardo Esteves de la fundidora Outras Fontes, quien enseña en el departamento de diseño de la Universidad Federal. Lo que nos hace pensar que en la escena Brasileira, Vitória es un pueblo bastante fructífero en materia tipográfica.

E: Ambos parecen tener un amplio abanico de oficios: impresores, artistas gráficos, diseñadores web. ¿Dónde y cómo se introdujo el diseño tipográfico en sus vidas?

PP: Parecería que cada oficio tiene su propia historia, y es bastante sorprendente cómo cada pequeña cosa que aprendemos nos ayuda a tomar decisiones. Amamos crear cosas, desde hornear pan hasta hacer nuevos muebles para la casa, quizás dándole un acabado con un mosaico colorido. Y nos metemos a fondo con todo lo que hacemos. Pero para ser honestos, últimamente estamos poniendo todas nuestras habilidades al servicio de hacer fuentes, y parece que finalmente hemos encontrado nuestro camino. Simplemente amamos lo que hacemos y ponemos lo mejor de nosotros en ello. Han pasado 2 años desde el lanzamiento de nuestra primer fuente comercial y recientemente nos empezamos a preguntar por qué no habíamos empezado con esto antes. Después de todo nos acercamos, y nos enamoramos profundamente, del mundo tipográfico

co unos 15 años atrás mientras terminábamos nuestras cursadas para graduarnos. Ambos hemos formado parte de diversas actividades desde esos días, juntos o de manera individual, pero de todas ellas la impresión es quizás la más significativa a lo que hacemos el día de hoy. Empezó cuando renunciábamos a nuestro empleo de tiempo completo para atender a nuestra hija, que tenía 1 año en ese entonces. Empezamos a trabajar para una organización sin fines de lucro que enseñaba a presidiarios de nuestro país a realizar papel hecho a mano a partir de material reciclado. También producían muchísimos productos de papel, increíblemente bellos. Estábamos encargados de crear el arte para estos productos, que terminaron en una relación laboral con los muchachos del taller de serigrafía. Una vez que conocimos este proceso, empezamos a hacer todo tipo de experimentos con impresión manual, desde la construcción de mesas de luz hasta probar nuevas formas de generar matrices. Imprimíamos todo lo que se nos cruzaba, siempre con un presupuesto muy acotado. Siempre resultaba particularmente motivador cuando un técnico nos decía que algo no era posible, lo que fue seguramente una típica actitud de jóvenes rebeldes. Así que mirando hacia atrás, todos esos caminos que atravesamos resultaron ser muy útiles de un modo u otro, y nos ayudaron a dedicarle tiempo a afilar muchísimo el ojo.

E: ¡Lindo recorrido! Sabemos de dónde viene

“Prints” en su nombre, pero ¿qué quiere decir Pintassilgo?

PP: El Pintassilgo es un tipo de pájaro pequeño. Hace algunos años nuestras horas más productivas eran por la noche. Había un árbol justo en frente del balcón de nuestro estudio, y un día un pájaro nos llamó la atención. Era como un reloj: cantaba a las 2 de la madrugada en punto, todas las noches. Comenzó siendo bastante molesto pero pronto se convirtió en un amigo: era nuestra alarma para detenernos e ir a dormir. En el momento de elegir un nombre para vender nuestros productos, no lo dudamos: ¡el pájaro! Cada tanto se nos cruza por la cabeza cambiar el nombre, porque es medio complicado de decir, y no refleja lo que hacemos ahora. Pero las cosas van bien, así que lo seguiremos posponiendo para más adelante. Hay varios tipos de aves en donde vivimos. Cada día, 3 bellos Guacamayos se acercan volando en círculos haciendo mucho ruido, es una escena hermosa. Se quedan un rato en las palmeras del parque frente a nuestra ventana y luego se marchan. Si tan solo buscáramos un nuevo nombre... pero no vamos a pensar en eso ahora. ¡Quizás mañana!

Destacado 1: “Realmente disfrutamos las ‘notas erradas’ en el dibujo de glifos, pero de ninguna manera las permitimos en nuestras fuentes.”

E: ¿Dirían que hay una relación directa entre

su experiencia con técnicas como la serigrafía y el estilo de sus alfabetos y fuentes?

PP: De seguro que hay una relación, quizás no directamente de las técnicas, sino por haber estado involucrados en procesos manuales que nos hicieron olvidarnos de las reglas y compases, y en lugar de eso confiar en nuestra percepción. Esto realmente cambió nuestra manera de trabajar, y está presente en las fuentes que diseñamos hoy en día.

E: A la hora de elegir estilos, ¿cuáles son las cosas que más los inspiran? ¿El lettering regional de Brasil? ¿Las modas internacionales? ¿Algo del pasado?

PP: Siempre hemos prestado atención a los artistas que usan las palabras y letras en su trabajo: de Brasil, Leonilson y Arthur Bispo do Rosrio se nos vienen a la cabeza. Ambos usaban una variedad de técnicas y materiales, y hemos admirado su trabajo por un largo tiempo. Pero nuestro interés en el uso de las palabras y *lettering* en el arte va más allá de Brasil, como es evidente en nuestras fuentes Horst y Polygraph, que están basadas en el trabajo tipográfico de otros artistas. Fue sorprendente ver un movimiento en la dirección opuesta: una de nuestras fuentes fue usada para escribir un poema en una enorme escultura de acero en el pueblo escocés de Cumbernauld. ¡Totalmente genial! También nos sentimos muy atraídos por la gráfica de los 60’s y 70’s, especialmente de países donde había un fuerte uso de elemen-

tos manuales en las composiciones gráficas, como en Polonia y Cuba. Esta atracción se ha manifestado en muchas de nuestras fuentes, más notablemente en Transmogriker, Dynatomic y Transitore.

Además, solemos usar bibliotecas y archivos públicos, investigando publicaciones del pasado y presente, locales e internacionales. Es maravilloso qué fácil se volvió el acceso a colecciones y publicaciones de todo el mundo hoy en día, tanto de manera virtual como física. Hace 15 años, el primer libro que compramos por Internet tardó meses en llegar. Hoy tarda apenas unos días. No dejamos de maravillarnos con estas cosas.

En cuanto al *lettering* autóctono de Brasil, aún no estamos seguros si nos inspira directamente, pero de seguro que amamos observarlo. Hay un estilo específico que tuvo una muy fuerte presencia en Río, nuestro pueblo natal, que debe haber dejado alguna marca en nosotros: el trabajo de Profeta Gentileza. Un “profeta urbano” que ha pintado docenas de murales con fuertes visuales, en los pilares de un gran viaducto con su peculiar mensaje de bondad. Cuando murió a fines de los 90, lamentablemente los murales no fueron preservados, y fueron cubiertos por completo de pintura gris. Sin embargo la gente se sentía tan identificada con ellos, desde entonces ha habido una meticulosa tarea de restauración de esos murales.

E: Son muy productivos, y entre otras cosas eso quiere decir que se les tienen que ocurrir

nuevos nombres. ¿De dónde sacan los nombres para sus fuentes?

PP: ¡Es curioso lo difícil que es esto! Generalmente empezamos a trabajar en una fuente con alguna idea para el nombre, pero nunca es definitiva. Y luego de poner mucho trabajo en el diseño, el nombre también tiene que tener sentido... pero no solo eso. En muchas situaciones la fuente es mostrada usando su propio nombre, así que siempre es una gran idea incluir nuestros signos preferidos, quizás sin repetir letras, quizás no tan extenso, etc. A veces nos reímos de nosotros mismos, como si estuviéramos tratando de encontrar una palabra poética, ¡pero es sólo el nombre de una fuente!

E: Casi todas sus fuentes figuran como diseñadas por ambos. ¿Cómo es su proceso de diseño?

PP: Ambos trabajamos en cada fuente que lanzamos. Mantenemos un número creciente de alfabetos bocetados, a menudo, aunque no siempre, basados en algo que hayamos visto. Y no son solo las referencias visuales las que nos inspiran, sino también los libros que leemos, las películas que amamos, la música que estemos escuchando, las habilidades manuales que hayamos aprendido, nuestros hijos... Dejamos que todas estas cosas nos influyeran en nuestras decisiones. ¡De hecho, no estamos seguros de tener otra opción! Cuando empezamos una nueva fuente, elegimos uno de esos alfabetos bocetados para

trabajar, y comenzamos a enfocarnos en las diferentes posibilidades, qué características podría tener la fuente por ejemplo. Nos sentamos y nos concentramos en nuestro trabajo. Por lo general, uno de nosotros se centra en construir la fuente a partir de los bocetos, mientras el otro se dedica a revisar las formas, el espaciado e interletrado. Luego nos juntamos a pensar las características especiales y los últimos ajustes. ¡Y eso no es todo! Luego viene nombrar la fuente, describirla en inglés (un lenguaje extranjero para nosotros) y diseñar imágenes para mostrarla en uso. Realmente ponemos muchísima energía en cada etapa del proceso para generar el mejor producto que podamos.

Frecuentemente sucede que dejamos una fuente sin terminar por un tiempo y nos encaminamos hacia otro proyecto, volviendo luego al anterior con ideas más frescas. Esto sucedió por ejemplo con nuestra exitosa fuente Populaire, que inicialmente estuvo pensada para formar parte de un grupo de “fuentes revolucionarias”. Empezó a tener varios signos alternativos, y un efecto azaroso muy lindo con el que estuvimos experimentando mucho. Nuestras fuentes están pensadas como una caja de herramientas para los diseñadores, por lo que dedicamos siempre un tiempo a incluir ciertos extras como ilustraciones, ornamentos, y elementos decorativos, dependiendo del estilo de la tipografía.

E: Brasil es un país con una increíble tradición

musical que ha influenciado a la música popular alrededor del mundo. ¿Tiene la música un significado especial para ustedes como diseñadores y artistas?

PP: Ciertamente lo tiene, en más de un sentido. No sólo tenemos una colección de vinilos con grandes artes de tapa — y grandes canciones también — y siempre disfrutamos escuchar música. También nos interesa como un medio de experimentación y expresión. Tuvimos mucho tiempo pegada en nuestra pared la copia de una nota escrita a mano por el compositor estadounidense Charles Ives, que escribió a su copista: “Mr Price, por favor no intente arreglar las cosas y hacerlas bien, todas las notas erradas son correctas”. Esto siempre nos atrajo y fue particularmente inspirador mientras trabajábamos en nuestro primer lanzamiento, Tonal. Esta fuente tiene unas asimetrías disonantes en sus formas e iba a ser llamada Atonal, pero no pudimos resistirnos a poner una última “nota errada” en su nombre. Muy a menudo nuestras fuentes tienen alguna aproximación con el universo musical, como Swung Note Sforzando, Ritornelos, Arca y Berimbau. La música también está muy presente en nuestras gráficas promocionales.

Destacado 2: “Parecería que cada oficio tiene su propia historia, y es bastante sorprendente cómo cada pequeña cosa que aprendemos nos ayuda a tomar decisiones.”

E: ¿Podrían mencionar algunas cosas que aún

no hayan probado (estilos, técnicas de diseño, tecnología tipográfica) pero desearían hacerlo en un futuro próximo?

PP: Estamos probando nuevas herramientas con frecuencia, por lo general sin un fin muy claro, sólo para experimentar. Hace poco, por ejemplo, compramos algunas plumas caligráficas y las probamos de muchísimas maneras, aunque no estemos pensando en diseñar fuentes caligráficas.

Últimamente hemos disfrutado mucho explorar las posibilidades de la tecnología OpenType, y parece que continuaremos en esa vía, siempre intentando estar un paso adelante. Cada nueva fuente es un nuevo rompecabezas.

Hay un rompecabezas que hemos estado intentando armar, basándonos en las páginas de una publicación semanal Brasileña de los 70's llamada "O Pasquim". Además de su increíble contenido, en un momento que Brasil estaba siendo gobernado por una dictadura militar. Tiene increíbles páginas compuestas a mano, con un estilo de *lettering* asombroso por Ziraldo, un artista gráfico, dramaturgo, caricaturista y escritor. Este rompecabezas, inspirador y complejo, nos llevará de seguro por nuevas aventuras de OpenType.

E: Su nueva fuente Polyspring está basada en una tipografía de principios del siglo XX de la fundidora Keystone Foundry. ¿Tienen un archivo de viejos especímenes tipográficos? ¿Son coleccionistas de piezas impresas efímeras?

PP: No somos coleccionistas obsesivos, en el sentido de que no nos importa poseer el objeto original. Sí podemos ver ciertas cosas en bibliotecas o archivos públicos, llevarnos una fotocopia de referencia es más que suficiente. Y también está el asombroso "archivo de Internet", una invaluable fuente de investigación. Sin embargo, si algún objeto bonito llega a nuestras manos, no podemos evitar quedarnos alguna parte. Sí tenemos revistas y publicaciones de entre los años 40's y 70's, pero no es una colección muy extensa. Lo que más tenemos son libros. Amamos los libros, de varios temas, y somos serios consumidores de ellos. Luego de leerlos y verlos, si nos sirven de referencia (y muchas de ellas sirven), los conservamos. Sino los donamos a las bibliotecas públicas en nuestro barrio.

E: Las fuentes se deben ver bien, pero también deben funcionar de manera impecable desde un punto técnico. ¿Cómo testear sus tipografías?

PP: Nuestras fuentes tienen sus particularidades, así que necesitan un testeo especial: frecuentemente son, por ejemplo, signos de caja alta con 4 versiones de cada letra. Para testearlas solemos programar un intercambio cíclico de glifos, para corroborar que todos se muestren de manera correcta y que se lleven bien con sus vecinos. Nuestras fuentes son principalmente para un uso *display*, pero nos gusta cuidarlas tanto como si fueran para textos más largos, ya las hemos visto en este rol

funcionando bastante bien. Este proceso de revisión lleva una cantidad de tiempo y paciencia gigante. Luego de implementar la programación final, debemos volver a corroborar todo desde un nuevo punto de vista. Hemos construido una biblioteca consistente de hojas de testeo, junto con una lista de errores con los que nos hemos topado testeando, y hemos encontrado muchos trucos en el camino. Realmente disfrutamos las "notas erradas" en el dibujo de glifos, pero no permitimos nada de esto en el funcionamiento de las fuentes. Esto debe ser tan perfecto como sea posible. ¡Y mejorarse todo el tiempo!

E: Ustedes son pareja en el día a día, tal como en el trabajo. ¿Cuáles son las ventajas y las desventajas de trabajar en pareja?

PP: Quizás la mayor ventaja es la misma que la posible desventaja: estamos juntos casi todo el tiempo. Podemos compartir ideas o discutir mientras estamos haciendo la fila en la verdulería, pero también está el riesgo de nunca parar de trabajar, y es crucial tomarse un descanso. Como hemos compartido la vida y el trabajo por un tiempo, conocemos nuestras rutas de escape y las tomamos muy en serio. Y como los Corleone, ¡nunca jamás discutimos negocios en la mesa!

E: Erica y Ricardo, muchas gracias por su visión y sus historias. Sigán produciendo esas inteligentes fuentes, ¡incluyendo las "notas erradas"

Fuente:
<http://www.myfonts.com/newsletters/cc/201111.html>

📍 Darío Muhafara & Eduardo Rodríguez Tunni

Darío y Eduardo viven y trabajan en Buenos Aires, Argentina, uno de los focos de donde surgió una nueva y entusiasta ola de invención tipográfica que se extendió por toda América Latina durante la última década. El nombre de su fundidora remite a “fuente tipográfica” o “tipo móvil”, aunque en el argot también significa “hombre”. Desde su creación, Tipo se ha dirigido a proporcionar fuentes de excelente calidad y versatilidad, incluso para el diseñador más exigente. Entre los diseñadores de tipos que convencieron para trabajar con ellos se encuentra el pionero de la tipografía digital en la Argentina, Rubén Fontana, y su catálogo está en expansión constante. Conocé a Darío Muhafara y Eduardo Rodríguez Tunni, dos hombres con una misión.

Entrevistador: Cuando el año pasado entrevistamos a su compatriota Alejandro Paul, él nos comentaba que la creación de Sudtipos tuvo mucho que ver con la crisis económica que sufrió la Argentina en el 2000, cuando muchos diseñadores y directores de arte perdieron sus empleos. ¿”Tipo” surge de la misma manera? Eduardo Rodríguez Tunni: Por mi parte, siempre trabajé como *freelancer* y no fui muy afectado por la crisis, a diferencia de colegas que trabajaban en estudios o agencias. Por lo que no, la crisis no tuvo que ver. Creo que la fundidora nació como resultado del desarrollo

sostenido que experimentó la tipografía en Latinoamérica, y en Argentina particularmente, durante ese período. Su punto de partida se remonta al 2001, a partir de una conferencia internacional organizada por *Tipográfica*, la revista dirigida por Rubén Fontana. De ahí surge T-Convoca, un grupo de trabajo que organizó la exposición bienal conocida como Letras Latinas, en 2004 y 2006, y luego bautizada Tipos Latinos, en 2008 y 2010.

Estos eventos comenzaron a generar un acercamiento más personal al diseño de la tipografía. Se estaban produciendo nuevas familias tipográficas que necesitaban ser mostradas. Pensamos que muchas de ellas ganarían relevancia si existiese una fundidora de tipografía que las reuniera bajo un mismo criterio.

Darío Muhafara: Para ese entonces, yo ya había publicado algunas fuentes con diferentes fundidoras extranjeras. Creo que incluso hoy en día es una buena opción, ya que permite al diseñador enfocarse más en el diseño y la producción, y olvidarse de todas las tareas relacionadas con la gestión de una fundidora. Pero en un momento nos dimos cuenta que compartíamos ideas, teníamos nuestras propias tipografías, y con el apoyo de diseñadores ilustres como Rubén Fontana, que nos dio su voto de confianza, decidimos de comenzar nuestra propia fundidora en 2007. Lo que había empezado en aquella conferen-

cia de 2001 ya se había desarrollado y convertido en un contexto renovado para el diseño de tipografías. Es decir, empezamos a conocer, confiar y apoyar el trabajo del otro. Otro aspecto de este contexto de renovación fue la creación de un posgrado en tipografía en la Universidad de Buenos Aires que nos unió como docentes desde su comienzo en 2009. Así, este camino concluye a medida que enseñamos nuestra visión a los estudiantes que son potenciales diseñadores de fuentes en América latina.

E: ¿Cómo describirían el programa de la fundidora?

ERT: Siempre tuvimos en claro desde el principio nuestra propuesta: crear familias tipográficas de alta calidad para ser utilizadas en el ámbito editorial, especialmente para el mercado argentino. Podemos decir también que trabajamos de una manera más artesanal a pesar de que usamos tecnología, ya que nuestros procesos de diseño son muy similares a como eran históricamente, donde las manos y los ojos hacen más trabajo que las máquinas. Esta forma de trabajo explica por qué nuestro catálogo no es tan amplio como nos gustaría que fuera.

DM: Ahora mismo se están desarrollando excelentes tipografías en América latina, a pesar de que en muchos casos se hacen de manera artesanal y autodidacta, sin demasiado apoyo tecnológico.

Nuestro objetivo es construir una pequeña pero seria fundidora argentina que publique no solo nuestros trabajos sino también el de profesionales latinoamericanos que crean en que es posible desarrollar fuentes y venderlas al mercado internacional. La mayoría de los clientes del mercado interno todavía desconfían de las fuentes realizadas aquí, así que la mayoría de nuestras ventas son para clientes extranjeros. Pero creemos que esto va a cambiar con el tiempo. Sabemos que va tomar tiempo y esfuerzo cambiar el panorama, pero no estamos con prisa.

Las familias tipográficas que publicamos siempre han tenido un propósito más editorial. Además debemos cumplir con ciertos requisitos para garantizar un nivel de calidad similar al de las fundidoras independientes en otras latitudes. En términos de estilo, nuestras influencias tienen un origen variado. Eduardo y yo encaramos proyectos personales con diferentes perspectivas y enfoques, y trabajamos juntos en proyectos que requieren cuatro manos. Este método nos asegura un catálogo ecléctico, con una amplia gama en términos de funcionalidad. Estamos más enfocados a la funcionalidad y su uso adecuado que a desarrollar un estilo único u original.

E: Cuando comenzaron con la fundidora, ¿se tuvieron en cuenta modelos o ejemplos?

DM: No conscientemente, pero sí veo que hay casos de fundidoras con un método similar al nuestro: no más de tres personas, mucho

intercambio entre los diferentes diseñadores que participan y un catálogo variado en cuanto al estilo. El denominador común en todo el catálogo es el cuidado y la destreza con las cuales desarrollamos cada proyecto.

E: Cuando ustedes hablan de un método de trabajo artesanal, ¿significa que siempre comienzan con una etapa de bocetos a mano? ¿Podrían describir en detalle el proceso que llevan a cabo?

ERT: Con cada nuevo proyecto, trato de explorar un aspecto específico de la tipografía, algo que puede no resultar evidente en el resultado final. Por ejemplo, en el proceso de diseño de la Lineare Serif desarrollé paralelamente un método exacto de diseño vectorial que me permitió comprender el funcionamiento de las curvas de Bézier. Con Titulata, el desafío inicial era desarrollar una familia con glifos alternativos que mantengan el mismo ancho que la versión regular. Loreto, un diseño creado en conjunto con Pablo Cosgaya, trata de capturar el estilo de los tipos de imprenta creado por los Jesuitas en Sudamérica. Uno de mis últimos proyectos, Median, es una fuente para texto diseñada en base a los promedios de proporciones, color y espaciados de más de treinta tipografías clásicas.

A pesar de sus diferencias, los tres proyectos comparten una etapa inicial de dibujo a mano del cual surgen los glifos que serán digitalizados y que concluyen en una familia digital. Lápiz y papel se convirtieron en las figuras

importantes del extenso proceso de producción de los tres proyectos.

DM: En mi caso depende en gran medida de la personalidad de cada proyecto individual. Parte de mi estrategia general consiste en usar diferentes situaciones y disparadores como puntos de partida. Me gusta la parte de investigación que se genera, enriquece el proceso y evita que el trabajo se torne aburrido. Algunas fuentes parten de una idea tonta como Overlock y su intención de representar la forma en la que una máquina de coser dibuja letras. Otras utilizan la caligrafía como punto de partida, ya sea para el estilo general o para letras en particular, aún si se pierde el espíritu de la caligrafía en el camino. Siempre hay bocetos manuales pero en algunos proyectos son más relevantes que en otros.

E: ¿Han estudiado formalmente diseño de tipografía o lettering?

DM: En mi caso, la práctica vino de la mano de años de trabajo en conjunto con Félix Lentino, quien me enseñó a dibujar las letras a mano. Luego seguí con algunos cursos de caligrafía. Ni Eduardo ni yo estudiamos formalmente, así que si bien nos guiamos por los trabajos y consejos de muchos colegas y llegamos a tener una buena base de conocimientos, el camino ha sido y es mucho más difícil de lo que sería si hubiésemos estudiado en un contexto formal en donde el conocimiento está mejor organizado.

Destacado: “La mayoría de los clientes del mercado interno todavía desconfían de las fuentes realizadas aquí, así que la mayoría de nuestras ventas son para clientes extranjeros”.

E: Desde una perspectiva europea o norteamericana, muchas tipografías de América latina tienen cualidades formales muy especiales: detalles únicos y soluciones inusuales. Una explicación fácil es adjudicar estos rasgos al tan famoso “espíritu latino”. Para ustedes, ¿cuál es el origen de dicha originalidad?

ERT: Creo que esos detalles, estilos y soluciones aparecen, por un lado, por el poco recorrido que tiene esta especialidad en nuestro continente; por el otro, sabemos y estamos al tanto del excelente trabajo hecho por profesionales en otras partes del mundo. Quizás estamos intentando ir por un camino que nos diferencie del resto del mundo.

DM: No creo que haya un “espíritu latino”. Ni siquiera un “espíritu argentino”. En nuestro caso, por ejemplo, Argentina es un país enorme con drásticas diferencias de una región a otra. Sólo con ver fotos de Salta, Buenos Aires y la Patagonia, uno se da cuenta de que bajo un mismo nombre se agrupan culturas y contextos muy diferentes. Como dice Eduardo, creo que sí carecemos de una larga tradición y la disciplina todavía es muy joven. Es por esto que tenemos que crear nuestros propios métodos de trabajo. A veces, este con-

texto nos permite trabajar de una manera más libre e intuitiva. Lo bueno de esto para un diseñador de tipos con intereses específicos es que en muchos casos la situación enriquece su trabajo con soluciones inusuales, como vos decís. Por otro lado, diseñadores inexpertos con poco conocimiento de la disciplina a veces pierden la perspectiva de que están trabajando en toda una fuente y no en letras individuales.

E: Darío, sé que estás interesado en los desafíos que plantea una fuente “multi-propósito” para usar en bloques de texto y en títulos o cuerpos más grandes. ¿Pensás que las tipografías contemporáneas tienen más para ofrecer que los revivals digitales de fuentes para texto clásicas?

DM: Un aspecto importante de esto es el tema del escalamiento óptico: antes se precisaba de varios *master* para los diferentes tamaños. Las nuevas tecnologías permiten un solo *master* para diferentes tamaños. Esta sensación de la escalabilidad infinita, junto con la posibilidad de poder expandirlo en la pantalla, hace que la tipografía parezca flexible. Muchas de las fuentes que han surgido en la última década están pensadas para que funcionen en diversos usos. Sin embargo, si diseñás una fuente “multi-propósito” inevitablemente vas a tener que hacer concesiones. No podemos hacer que un solo *master* funcione perfectamente para un pie de página, en un titular, etc.; tenemos que encontrar el mejor rango de

uso al momento de utilizarla.

E: Eduardo, ¿podrías contarnos más acerca de tu trabajo cotidiano en Fontime, tu empresa? ¿Suelen desarrollar sus propias fuentes o piezas de lettering para proyectos de packaging o branding?

ERT: Trabajé como diseñador gráfico independiente para clientes particulares y empresas por más de 25 años. Mi especialidad es el *packaging* y el *branding*, así como proyectos de comunicación. No tengo *coequipers* sino más bien un equipo multi-disciplinario en red, y en conjunto, proveemos de una amplia gama de servicios de diseño sin la necesidad de montar una estructura fija que implique una suba en los costos de los proyectos.

Hago este trabajo de lunes a jueves, ya que hace un año decidí dedicarme los viernes exclusivamente a la tipografía.

En muchas ocasiones, el cliente ha elegido una fuente de nuestra fundidora entre las propuestas; en otras, hemos realizado fuentes o *letterings* personalizados.

E: ¿Cuáles son los planes para Tipo? ¿Van a incorporar a nuevos diseñadores?

DM: Ahora mismo, cada uno de nosotros está trabajando en una nueva fuente. Pronto publicaremos un nuevo proyecto de Rubén Fontana. Lasso, la primera de una serie de fuentes que Eduardo y yo estamos desarrollando, ha sido seleccionada para Tipos Latinos 2010. Nuestra idea es expandir el catálogo con nue-

stro propio trabajo, pero seguimos abiertos a nuevos diseñadores que quieran formar parte de la fundidora. Para estos casos, hemos decidido que los contratos se renueven cada dos años, y que la fundidora se quede con el 15% de cada venta. Nos parecen buenas condiciones para cualquiera que esté interesado en ser un miembro de Tipo.

Esperamos que esta entrevista los ayude a entrar en contacto con nuevos y talentosos diseñadores latinoamericanos. ¡Muchas gracias por sus reflexiones!

Fuente:
<http://www.myfonts.com/newsletters/cc/201006.html>