

La escuela suiza del diseño gráfico, orígenes e influencias

The Swiss school of design, origins and influences

R15 Volumen 3. ARRAUSI, Juan Jesús; jjarrausi@elisava.net; Escola Elisava, *Universitat Pompeu Fabra*, Espanya

RESUMEN

Los centros de formación profesional suizos son los únicos que aportaron educación artística y teórica en el entorno del arte y de la actividad proyectual. La formación en diseño se ha impartido a nivel de escuelas de formación profesional, que hasta muy recientemente no han tenido el rango universitario. La tradición docente es un componente que ha permitido a Suiza llegar a unos estándares académicos muy elevados. En parte, gracias a un cuerpo docente sólido, arraigado en principios básicos contrastados por el juicio, los errores y las correcciones de muchos años. Esta *experientia docendi* hay que buscarla en su herramienta principal: el dibujo.

Palabras clave: escuelas de diseño; retícula; dibujo programado; educación en diseño; diseño suizo

ABSTRACT

The Swiss arts and crafts centers are the ones who brought artistic and theoretical education in the field of art and project activities. Design training has been provided at the level of arts and crafts schools, which until recently did not have university status. The teaching tradition is a component that has allowed Switzerland to reach very high academic standards. Partly thanks to strong faculty, rooted in basic principles contrasted by the judgment, errors and corrections of many years. This *experientia docendi* must be sought in its main tool: drawing.

Keywords: design schools; grid; preset drawing; education in design; swiss design

Introducción

Nuestro interés personal por la temática comienza con el intento de buscar un referente de lo que supuso la escuela suiza del diseño. En este caso detectamos que no lo debemos hacer siguiendo el modo habitual, que sería buscando los precedentes inmediatamente anteriores y llegar a concretarlo como herencia directa en el tiempo. Hay quien está investigando en la hipótesis de que la escuela suiza no es heredera directa de la Bauhaus, sino que fue incluso al revés, sosteniendo que los esquemas didácticos los tomó la Bauhaus de la tradición suiza. Es el caso de Dorothea Hofmann, quien ha estado ligada de modo muy directo a la escuela de Basilea, por ser, además de estudiante desde 1949 hasta 1954, la esposa de Armin Hofmann, director de los cursos de comunicación visual y del curso de postgrado del departamento de diseño de la Escuela de Oficios de Basilea (Allgemeine Gewerbeschule, AGS)¹ Nos ha interesado ahondar en este argumento y buscar nuestros propios datos que corroborasen esta hipótesis, para lo que nos hemos remitido a épocas más primitivas de la educación del diseño.

Las escuelas de arte en Suiza

Este recorrido lo iniciamos ya en el siglo XVIII cuando en toda Suiza se fundaron escuelas privadas de dibujo y de arte en las que se enseñaba principalmente representación de perspectiva y copia de modelos artísticos siguiendo el estilo francés. La finalidad principal era alcanzar destreza manual, objetivo que va a cambiar a partir del siglo XIX en algunas ciudades. Entre 1800 y 1830 surgieron en Zurich y en Basilea las llamadas Sonntangsschulen (escuelas dominicales), en las que se impartían clases de dibujo destinadas a complementar la actividad profesional. Esta orientación va a marcar la tendencia que adoptaron las escuelas de la Suiza alemana, en contraposición a las de la Suiza francesa. En Ginebra y Lausana continuaron con el modelo francés, de carácter definitivamente artístico, siguiendo con las academias de arte. La reforma que arrancó en la Suiza del norte apuntaba a diferenciar el arte aplicado

1. Haremos referencia a la escuela de Basilea según corresponda a la denominación concreta de cada periodo: AGS fue la única denominación a partir de 1887 hasta 1944. A partir de 1944 hasta 1980, al dividirse en departamentos, el de Oficios Artísticos se conoció popularmente como Kunstgewerbeschule KGS y el que cubría el resto de Oficios como Gewerbeschule GS, genéricamente seguía siendo AGS. Desde 1980 hasta la actualidad la KGS se denomina oficialmente Schule für Gestaltung SFG.

del arte puro, tratando de que los productos industriales tuviesen una estética formal adecuada, acorde con los procesos de producción (Schilder Bär y Wild 2002, 42).

La Bauhaus

Los episodios que más nos interesan destacar son los ocurridos inicialmente, ya que vinculan la figura de Johannes Itten (1888-1967) a los fundamentos de la Bauhaus. Esta escuela inicia su andadura en 1919 en Weimar, Alemania, bajo la dirección del arquitecto Walter Gropius. El suizo Johannes Itten será quien establezca el curso preliminar (*Vorkurs*) en 1920, y el primer profesor que imparta clases en este nivel. Este curso supondrá el punto central e innovador de la didáctica bauhausiana. Nacido en noviembre de 1888 en Südern-Linden, Itten comenzó su formación asistiendo, desde 1904 hasta 1906, a la escuela normal en Hofwil, cerca de Berna. En 1909 estudia en la escuela de Bellas Artes de Ginebra. De 1910 a 1912 prosiguió con la educación secundaria para profesor en Berna, para pasar luego a la academia de Stuttgart en la que estuvo un año, hasta 1914 (BAB 1994).

Con esta formación es de suponer que los conocimientos adquiridos en el entorno educativo van a marcar la trayectoria de Itten hasta llegar a ser nombrado en 1919 “Formmeister” de la Bauhaus. Pero no fue Itten la única persona que aporta algo a la filosofía educativa de la Bauhaus². Si nos remontamos en el pasado para buscar cuáles fueron los principios ideológicos de la educación en el ámbito de los oficios y quién fue uno de sus iniciadores y responsable, encontramos la figura de Gottfried Semper, quien “incorporó en el programa de la escuela de arquitectura de Zurich la enseñanza según el modelo de los talleres y anticipó así las concepciones didácticas de las escuelas de artes aplicadas del siglo XX, en particular de la Bauhaus” (Schilder Bär y Wild 2002, 46).

Los estudiantes que ingresaban en la Bauhaus accedían al curso preliminar, donde se trabajaba con los

2. . Sobre la Bauhaus existen extensas reseñas, una concisa bibliografía se encuentra en Hans M. Wingler, *Das Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin 1919-1933* (Bramsche: Gebr. Rasch. & Co. 1962); Trad. de Francisco Serra Cantarell, *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin 1919-1933* (Barcelona: Gustavo Gili 1975).

fundamentos artísticos del diseño y la naturaleza de los materiales. Itten enseñó en los primeros años de la escuela, “usando métodos de enseñanza no convencionales, con la pretensión de ‘desenseñar’ a los estudiantes y retornarlos a un estado de inocencia, a un punto de origen desde el cual pudiesen empezar un aprendizaje verdadero” (Lupton y Abbott 1993, 4). Antes de venir a enseñar al curso preliminar, Itten había creado su propia escuela en Viena en 1916, “los métodos de enseñanza de Itten emergían de los círculos artísticos en los que el concepto del ‘niño como artista’ estaba ya bien establecido”³. El curso preliminar suponía una base indispensable para la producción artística posterior, logrando borrar las barreras entre instrucción artesanal y formación artística. Su programa estaba compuesto por diversos temas: una introducción general a la composición, el color, los materiales y la forma tridimensional. Se trataba de familiarizar a los estudiantes con las técnicas, los conceptos y las relaciones formales, que eran consideradas fundamentales para cualquier expresión visual, independientemente de si a la postre se convertiría en una escultura, un trabajo en metal, una pintura o el diseño de letras. Para hacer posible este carácter multidisciplinar, el curso preliminar se desarrollaba en base a un lenguaje visual abstracto, que proveería de bases teóricas y prácticas a cualquier tarea. Se trataba de que el alumno descubriese verdades fundamentales con las que opera el mundo visual como base para cualquier desarrollo futuro.

El entorno pedagógico. Los Kindergarten

Pero si bien el curso preliminar fue uno de los legados más conocidos de la Bauhaus, también es cierto que fue un concepto que tuvo muchos precedentes en reformas educativas progresistas del siglo XIX, particularmente en los Kindergarten (jardines de infancia),⁴ desarrollados por su fundador, Friedrich Froebel (1782-1852). Su más directa influencia fue el educador suizo Heinrich Pestalozzi (1746-1827), éste argumentaba que la educación es el cultivo de las facultades innatas, más que la imposición de

3. . Ellen Lupton y Miller Abbott (eds.), *The abc's of the bauhaus and design theory* (Londres: Thames and Hudson Ltd. 1993), 20. Sobre el curso preliminar en la Bauhaus ver: Marcel Franciscono, *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar* (Urbana: University of Illinois Press 1971).

4. . La influencia de los Kindergarten la han hecho notar varios autores: Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (Cambridge: MIT Press 1980); Frederick Logan, “Kindergarten and Bauhaus”, *College Art Journal* 10, 1 (1950); Marcel Franciscono, *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar: The Ideals and Artistic Theories of its Founding Years* (Chicago: University of Illinois Press 1971); Tomás Maldonado, “New developments in Industry and the Training of the Designer”, *Ulm 2* (1958); Gillian Naylor, *The Bauhaus Reassessed* (Nueva York: E.P. Dutton 1985).

conocimientos. Tomando este referente, Pestalozzi resituó al profesor en el papel de estimulador de la inteligencia del niño, que se le supone inherente. La definición de jardín de infancia es muy clara a nivel literal y metafórico. Se basa en la idea del niño como “semilla” y del papel de la educación como abono para hacerle fructificar.

Desde los inicios de su carrera como profesor, Froebel descubrió la importancia del juego, convirtiéndose en uno de los pilares fundamentales de su pedagogía. Al dibujo también le asignó un papel importante en la educación. Ya desde 1872 los Kindergarten eran parte del sistema educativo nacional de Austria. Hacia 1909 había 65 centros en Zurich, 73 en Basilea, 35 en Berlín, 30 en Francfort, 72 en Viena, 191 en Holanda, 10 en París, 4 en Roma y 2 en Rusia. Observamos que comparativamente existía un número muy similar en Viena y en Basilea, que incluso va por delante de Zurich⁵. A este respecto se ha de hacer alusión a la influencia de la médica italiana María Montessori, proveniente del campo médico-psicosomático, ya que fue la primera que estableció metodológicamente y con gran repercusión la espontaneidad y la posibilidad de la actividad espontánea como medios educativos, en un periodo que iba desde la lactancia hasta el grado de escuela superior. Su primera residencia infantil se creó en 1907 pero antes de la llegada de la Primera Guerra Mundial ya se había adoptado su método en casi todos los jardines de infancia⁶.

Queremos hacer énfasis en la circunstancia de que miembros de las primeras vanguardias se educaron en el periodo de mayor influencia de los Kindergarten: es conocido el dato de que Frank Lloyd Wright, Wassily Kandinsky y Le Corbusier se educaron según los métodos de Froebel, y el programa de la escuela de la Bauhaus es testigo de su impacto. El propio Kandinsky junto con Klee e Itten articularon un lenguaje visual basado en el concepto de “infancia del arte”. Sus propuestas giraron en torno a la importancia de las formas geométricas básicas, el espacio reticular y el uso racional de las formas alfabéticas, siendo estas unas de las principales lecciones que legó la Bauhaus. La influencia de Johannes Itten se dejó ver

5. . M.G. May, “The provision made in Germany and Switzerland for the care of children under the compulsory school age” apéndice en Special reports on Educational Subjects 22 (1909), 137- 251; tomado de Lupton & Abbott 1993, 20.

6. . Otto Stelzer, “La formación a través del trabajo manual”, en Hans Wingler (ed.), Las escuelas de arte de vanguardia 1900-1933, trad. de Maya Aguiriano (Madrid: Taurus ediciones 1980), 47.

en el expresionismo que dominó esta escuela en ciertos periodos, ya que estaba identificado con la idea de la autoexpresión y no dictó guías claras sobre tipografía, como lo haría Laszlo Moholy-Nagy con esta disciplina, convirtiéndola en un área importante y claramente definida. Como representante inicial de la Bauhaus integra signos escriturales y alfabéticos en la enseñanza del diseño.

En 1923, bajo la presión de Gropius, Itten dimite. La aportación más interesante que había hecho Itten a la Bauhaus basada en los impulsos primitivos y la vuelta de la actividad creadora a los orígenes, serían a la postre la razón de su salida (Miller-Lane, 1985, 71). Regresa a Suiza y se hace miembro de la comunidad internacional “Mazdaznan Temple” en el lago de Zurich. Tardaría solamente tres años en fundar su propia escuela en Berlín, la cual no llegaría a cumplir 10 años de existencia, la “Moderner Kunstschule” permaneció activa desde 1926 hasta 1934, cuando la cierran los nacionalsocialistas. Esta escuela daba formación a pintores, fotógrafos, diseñadores gráficos y arquitectos (Friedl, Ott y Stein 1998, 300).

Tras la salida de Itten de la Bauhaus, Moholy-Nagy se convierte en el responsable del curso preliminar y Kandinsky imparte clases de color y de elementos básicos de la forma; después de 1924 Paul Klee enseñó parte de la clase de formas básicas y Josef Albers lideraba la de componentes materiales. Es el periodo en el que movimientos como De Stijl y el constructivismo empiezan a influir en la tipografía de la Bauhaus. La base tipográfica que toma como referencia la Bauhaus es el sentido de asimetría neoplasticista y constructivista. Ya que este es concretamente el campo que nos interesa, debemos apuntar que “a pesar del hecho de que no fue una escuela de diseño gráfico o tipográfico, y de que la tipografía no estuviese incluida en su manifiesto original, la influencia de la Bauhaus hizo que la disciplina del diseño tipográfico no fuese lo mismo desde entonces” (Daines 1991, 22). De ello se encargaron, además de Itten, inicialmente, Moholy-Nagy, Herbert Bayer y Joost Schmid. Aunque hemos de incluir, por derecho propio, la influencia externa de otros dos grandes maestros: El Lissitzky y Theo van Doesburg. Con todo, continuó prosperando gracias a contactos privados con Jan Tschichold y Piet Zwart; con el paso de los años, la Bauhaus influyó a estos dos autores que después defenderían y extenderían sus postulados.

La filosofía de apoyo a la educación

Al preguntamos sobre los pilares en los que se fundamenta Suiza para desarrollar su formación profesional

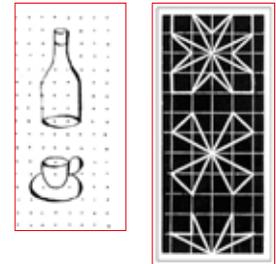
moderna veremos que ya desde 1917 el fomento de las artes aplicadas –industriales y artesanales– quedó consagrado por ley. El país comenzó entonces a coleccionar trabajos de arte aplicado, casi a modo de obras de arte, acompañando a esta tarea una política de fomento para el impulso de trabajos realizados en el terreno de las artes aplicadas, ayudas económicas a modo de becas, concursos y exposiciones. Esta dinámica se ha mantenido hasta nuestros días, situando la formación profesional a unos niveles excelentes de preparación y reconocimiento social. Pero se ha de concretar que no en todas las ciudades de Suiza se siguió por los mismos derroteros. Hacia 1925, cuando la fase de reforma del arte industrial estaba a punto de terminar, Basilea y Zurich fueron las que marcaron las pautas a seguir. Al contrario que la Suiza francesa, abierta a corrientes más individualistas y sujetas a la tradición, los arquitectos y teóricos de la parte alemana se mostraron más progresistas. La producción en serie convenía por sus ventajas económicas, a la vez que las cualidades estéticas no tenían por qué verse alteradas, sino más bien, ser válidas para cualquier escala social, llegando a concretar la utopía de una estética cotidiana no clasista.

El papel del dibujo

El dibujo ha sido una parte central de la reforma educativa desde la publicación del influyente “ABC der Anschauung” de Pestalozzi. Esta obra se publica únicamente a nombre de Pestalozzi, a pesar de que Christoph Buss le ayudó a redactarlo en 1803. Este manual estableció el dibujo como área legítima en la educación del niño, intentando separarle de parte de sus connotaciones como pasatiempo lujoso y aristocrático. En su ABC, Pestalozzi diferenciaba su “dibujo pedagógico” realizado por niños, tutorizados en el aula y enseñados en grupo, del dibujo desarrollado por la tradición académica. A través de unas series de ejercicios sincronizados y repetitivos, el profesor podía demostrar la figura que se había de dibujar, nombrarla y después preguntarle al niño sobre su forma. Después de dibujar la forma, se le pedía al niño que la ubicase dentro de su entorno. El repertorio de formas se basaba en restos de líneas rectas, diagonales y curvas.

Como nos apunta el historiador Clive Ashwin, Pestalozzi intentó “descomponer la complejidad de la naturaleza en sus formas constituyentes [...] identificar y ‘elementarizar’ la geometría oculta del mundo visual de modo que fuese asimilable por el niño” (Ashwin 1981, citado de Lupton y Abbott 1993, 6). Por

Figuras 1 y 2.



su parte, Froebel adoptó una dinámica de “dibujo pedagógico” que dio lugar a dos métodos básicos llamados Stygmographie (dibujo por puntos) y Netzzeichnen (dibujo con retícula). El primero consistía en una estructura de puntos en la superficie del papel; el segundo, por su parte, se basaba en una estructura continua a lo largo de la página. Profesor y alumnos tenían las mismas marcas de puntos y redes en el papel. De modo que, cuando el profesor añadía números a los puntos o a los ejes de la retícula, le permitía “dictar” dibujos a la toda la clase. Aprender a dibujar y a escribir eran, por lo tanto, dos disciplinas que se podían aprender de modo simultáneo, siguiendo los puntos marcados de una trama subyacente. Aquí se va a fundamentar uno de los paradigmas del estilo suizo: el uso de la estructura gráfica, de la red. Froebel defendía que el proceso de percepción estaba basado en los conceptos de verticalidad y horizontalidad, con lo que el uso de una retícula ordenada fue el resultado de la consecuencia lógica de su pensamiento. Froebel pensó que había una correspondencia natural entre una superficie cuadrículada (Netzfläche) de la retícula y el modo en que recibimos las imágenes en la retina (Netzhaut). Así los ejercicios reticulados eran una manera de reducir la complejidad del mundo visual a componentes simplificados. (figura 1 y 2)

Traemos a colación al suizo Paul Klee profesor de la Bauhaus por el uso tan característico que hizo de la cuadrícula, tanto en su arte como sus escritos pedagógicos. En algunos de sus ejercicios de dibujo veía la cuadrícula como una red en la que se podía transferir el contenido de un lugar a otro con total seguridad. Como herramienta de reproducción, pensaba que la cuadrícula se concebía como pasiva y transparente, la cual y por su regularidad preconditionaba el modo propio de funcionamiento. En el trabajo de Klee, las retículas se reconfiguran como campos estructurales. Con sus escritos teóricos influye notablemente en el modo de entender la estructura de la forma en el campo bidimensional, considerando la retícula como un elemento activo, en lugar de una estructura pasiva. En 1956 aparece la primera edición del primer volumen de los “Schriften zur Form- und Gestaltungslehre: Das bildnerische Denken”, de Paul Klee, al cuidado de Jürg Spiller. Este libro recoge escritos sobre la didáctica de la forma y del diseño. (figura 3)

Los condicionantes que habían llevado a Suiza a situarse a la cabeza del panorama del diseño en los años cincuenta, los podemos analizar desde una visión retrospectiva. Patricia Molins da fe del cambio

Figuras 3.



generacional producido en el transcurso de estos años, donde el diseño gráfico suizo “había evolucionado sutilmente desde la sobriedad reduccionista de los treinta –véanse los carteles de Alfred Willmann o de Keller, profesores en la Escuela de Artes y Oficios de Zurich– para llegar a una mayor subjetividad y a un refinamiento formal visible en los carteles de Emil Ruder o Josef Müller-Brockmann (algunos de ellos claramente inspirados en ritmos musicales, o la pintura contemporánea)” (Molins 2003, 25).

Actividad educativa en Suiza

Debemos tener en cuenta el hecho de que no hayan existido escuelas de Bellas Artes en Suiza –a excepción de la École des Beaux-Arts en Ginebra– y así, las diversas disciplinas del campo del diseño y del arte solamente se podían aprender en las escuelas de oficios artísticos. Es un hecho que refleja con claridad el estatus que se le concede a la enseñanza de la tipografía, la gráfica y el diseño aplicado, tratándolos como si fuesen un oficio más.

El nombre de “Schule für Gestaltung” (Escuela de diseño) le llegará a Zurich en 1984. Desde el año 2000 existen en Suiza escuelas de diseño de nivel universitario, denominándose “Hochschulen für Gestaltung und Kunst” (Escuelas superiores de diseño y arte). En este entorno educativo es donde se generaron los debates referentes a las tendencias artísticas y a los modos de evolucionar en la investigación. Donde, en suma, se estudió el procedimiento para “dar forma” a las cosas (Formgebung) por parte de los “proyectistas” (Entwerfer). En tono más ideológico, los planes de las escuelas se orientaban a superar la oposición de lo nuevo frente a la tradición, y a reducir la distancia entre el arte, por una parte, y la artesanía –caso de Arts & Crafts– o la técnica por otro –como trató la Bauhaus–, concretándolo en una “nueva unidad”, según proclamaría Gropius. Queda reflejo de esta doble actividad artística y de oficio en el hecho de que muchos diseñadores y profesores se dedicaron a la práctica de las Bellas Artes además de ejercer como maestros y teóricos.

Obviamente, todos los esfuerzos puestos en el terreno educativo generación tras generación junto con el hecho de que los centros suizos no cesasen su actividad educativa durante la Segunda Guerra Mundial, fue dando sus frutos y convirtiendo el diseño en una disciplina con personalidad propia. Esto fue posible gracias también al sistema de aprendices, formados en las empresas, y a las escuelas de

oficios artísticos con su doble función: proveer de una educación teórica y artística a los alumnos y darles formación vocacional; la cual se llevaba a cabo con grupos muy reducidos de entre cuatro y seis alumnos por curso en áreas educativas como diseño gráfico, textil y fotografía. “Su progresión actual en escuelas de diseño, fue un proceso lento influenciado por factores económicos, técnicos y culturales. La divergencia con los oficios tradicionales apareció al inicio del siglo XX, cuando las escuelas optaron por enseñar una manera nueva y moderna de diseñar y producir” (Hunziker 1997, 70).

Referencias bibliográficas

- SCHILDER BÄR, L. , Wild, N. (2002). *Suiza país de diseño*. Zürich: Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung.
- LUPTON, E. , Abbott, M. (Eds.). (1993). *The abc's of the bauhaus and design theory*. London: Thames and Hudson Ltd.
- MILLER-LANE, B. (1985). *Architecture and Politics in Germany 1918–1945*. Cambridge: Harvard University Press.
- FRIEDL, F. , Ott, N. y Stein, B. (1998). *Typography: when who how*. Köln: Könemann.
- DAINES, M. (1991). The sans serif and the Swiss style. *Baseline* 14.
- BÜCHLER, R. (1971). Nachwort und Dank. *Typgraphische Monatsblätter* 3.
- MOLINS, P. (2003). Suiza constructiva: de la nueva forma a la buena forma. En: *Suiza constructiva*. Madrid: MNCARS, 2003.
- HUNZIKER, H. (1997). The road to Basel. En: Helmut Schmid (Ed.), *Der weg nach Basel*. Japan: Helmut Schmid Design.

Archivos

- BAB Bauhaus Archive Berlin.
- Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich y Museum für Gestaltung Zürich, Zurich.
- Schule für Gestaltung Basel, Basilea.
- Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, Basilea.
- Stadtarchiv Zürich, Zurich.

