

Forma y diseño

Lecturas sobre el Vorkurs

por Juan Guillermo Tejada



“El objetivo último del diseño es la forma”

— Christopher Alexander ¹.

1. El *Vorkurs* y sus batallas

Itten, el gurú

La moderna enseñanza del diseño arranca con nitidez a partir de la instalación en 1918 de la Bauhaus en Weimar por parte de Walter Gropius y el grupo de artistas, arquitectos, artesanos y diseñadores a los que convocó. Mientras Gropius, como señala Rainer

Wick ⁽²⁾, se ocupaba de aspectos organizativos de la escuela, *Johannes Itten* operó inicialmente como una especie de director de facto o gurú.



Su curso preliminar (en alemán *Vorkurs*) fue el sello distintivo de la Bauhaus, y con su tratamiento abierto y no funcional de la forma influyó decisivamente en todos los demás talleres. Señala Magdalena Droste⁽⁵⁾ que tanto *Klee* como *Kandinsky* y *Schlemmer* participaron en el *Vorkurs* y recogieron la práctica del taller de *Itten*.

Suizo y de formación miscelánea, *Itten* hizo una carrera de artista cuya culminación fue, sin duda, su actividad docente. En ella recogió los ejercicios y puntos de vista del taller del austriaco Franz Cizek, de quien había sido alumno.

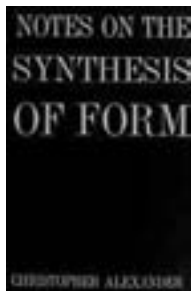
Itten fue una personalidad carismática y polémica. Se hizo vegetariano y miembro de la secta religiosa zoroastriana Mazdaznan. Mantenía un fuerte influjo personal sobre sus discípulos. Tanto es así que dieciséis de ellos lo siguieron desde Viena a Weimar al fundarse la Bauhaus en 1919. En su libro "Bauhaus", Magdalena Droste destaca que *Itten* y sus seguidores: "Iban con un "traje Bauhaus" que él mismo había diseñado: un pantalón en forma de embudo, amplio arriba y estrecho abajo, y una chaqueta cerrada hasta el cuello, ceñida por un cinturón de la misma tela. Llevaba la cabeza afeitada al cero."

Tres eran, según el propio *Itten*, los objetivos de su curso: liberar las potencialidades artísticas o expresivas de los estudiantes; conocer las leyes de la forma; determinar la vocación profesional de los participantes.

Más que un taller instruccional, el curso de *Itten* se configura como un espacio de experimentación e investigación donde los estudiantes, a través de ejercicios de ritmo, composición, dibujo, color, expresión, textura, materiales, etc., van reconociendo sus talentos, sus posibilidades de desarrollo y también las leyes morfológicas. Es un curso de iniciación.

Itten hace suya la tradición pedagógica de Rousseau, Pestalozzi o Montessori, dejando para el profesor la tarea de constituir un espacio para que los alumnos desarrollen sus potencialidades sin trabas, apelando a sus energías individuales.

Esta visión subjetivista y centrada en las diferencias individuales adquiere según algunos de sus críticos unos ribetes narcisistas y esotéricos. *Itten* es finalmente forzado a dejar la Bauhaus, y su figura queda puesta un poco entre las sombras por algunos como el propio *Gropius*. Sin embargo, hoy parece innegable su influencia.



En su libro originalmente publicado en alemán en 1963 bajo el título "*Gestaltungs- und Formenlehre*", y revisado en 1973, editado en inglés por John Wiley en 1975⁽⁴⁾, *Itten* señala:

"Estos primeros años en la Bauhaus de Weimar fueron equivocadamente denominados su período romántico. Desde mi punto de vista fueron los años universalistas. Ciertos errores se cometieron entonces dentro de la exuberancia de nuestra búsqueda frenética de objetivos y de nuestros experimentos prácticos. Lo que a todos nos faltaba era un gran profesor que pudiera guiarnos a través de la turbulencia y del caos de aquella época."

Itten se refiere a los ejercicios corporales que hacía hacer a los estudiantes al iniciar una clase, incluyendo relajación, respiración y concentración, acotando que, según él, el entrenamiento del cuerpo como instrumento de la mente es de la mayor importancia para una persona creativa.

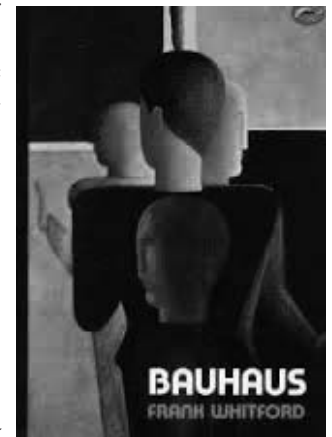
Tras su introducción, *Itten* ordena los ejercicios de sus alumnos, que reproduce en el libro, en los siguientes apartados:

- 1) claroscuro
- 2) teoría de los colores
- 3) estudios de materiales y texturas
- 4) teoría y práctica de las formas
- 5) ritmo
- 6) formas expresivas
- 7) formas subjetivas

Finalmente no podía haber compostura entre *Itten* con su subjetivismo artístico y la mirada integradora de *Gropius*, intentando siempre este último conciliar los saberes tradicionales de los gremios, con la mirada académica, y con los desafíos de la cultura moderna sentada en la tecnología y en la sociedad de masas. En 1923, *Itten* es reemplazado en el *Vorkurs* por el húngaro Laszlo Moholy-Nagy, también como *Itten* hombre de formación ecléctica y práctica creativa diversificada, al que *Gropius* calificaba de "profesor nato".

Moholy-Nagy, el técnico

En el libro de Magdalena Droste vemos en una foto a *Moholy-Nagy* vestido con su buzo rojo, un traje que según Droste "correspondía a la idea de Moholy sobre el artista: el diseñador como técnico." Frank Whitford⁽⁵⁾ describe a Moholy-Nagy como un profesor moder-



no, racional, ajeno a los caprichos del alma y a los excesos del expresionismo alemán, y al mismo tiempo accesible y cercano a los estudiantes:

“tiró por la ventana toda la metafísica, la meditación, los ejercicios de respiración, la intuición, la aprensión emocional de las formas y colores. En lugar de ello se esforzaba por abrir la mente de los estudiantes a las nuevas técnicas y a los nuevos medios.”

Tras el traumático cierre de la Bauhaus, *Moholy-Nagy* viajará a Londres, y de allí a Chicago con el propósito de abrir una nueva Bauhaus en los Estados Unidos. El artículo de Alain Findeli ⁽⁵⁾ sobre esa aventura americana nos transmite las enormes dificultades con las que tropezó *Moholy-Nagy*.

En efecto, en 1937 *Moholy-Nagy* acogió con entusiasmo la invitación formulada por la Asociación de las Artes y las Industrias y en tres meses preparó el plan de estudios. Sin embargo, antes de un año la Asociación le quitó el soporte a la “New Bauhaus American School of Design” debido entre otras cosas a una oleada recesiva en la economía. Pero a los pocos meses *Moholy-Nagy* y su equipo lograron reabrir privadamente su “School of Design” en unos locales del centro de Chicago. Funcionaron con dificultades mientras los Estados Unidos entraban en la guerra, pero en 1942 graduaron a su primera generación y en 1944, no sin alterar ciertos rasgos del currículum, lograron nuevos apoyos de la industria. Se dio forma así al “Institute of Design”, que a la muerte prematura de *Moholy-Nagy* en 1946 contaba ya con 600 estudiantes. El *Vorkurs* se mantuvo en todos los planes de estudio, llamándole inicialmente *Preliminary Course* y luego a partir de 1945 *Foundation Course*.

El libro “La nueva visión” ⁽⁷⁾ de Laszlo Moholy-Nagy recoge sus ideas y su práctica de enseñanza, y en 1938 lo reeditó en Chicago con el fin de promover su nueva escuela. En sus páginas se refiere así al curso preliminar básico:

“El propósito de este curso es desarrollar la espontaneidad e iniciativa del estudiante, darle un panorama universal y plena conciencia de su capacidad creadora. El método consiste en mantener en la obra del adulto la sinceridad emocional, la exactitud de observación, la fantasía y la creatividad del niño... El taller básico del curso preliminar contribuye notablemente al desarrollo genuino. El estudiante realiza en él experimentos con herramientas y maquinarias, con diversos tipos de materiales –madera, metal, goma, vidrio, textiles, papel, plásticos, etc.– a un nivel técnico que se desarrolla sin las trabas de los métodos convencionales.”

Moholy-Nagy se percató de que el contexto norteamericano lo posicionaría para ajustar sus planes de enseñanza del diseño, y lo hizo,

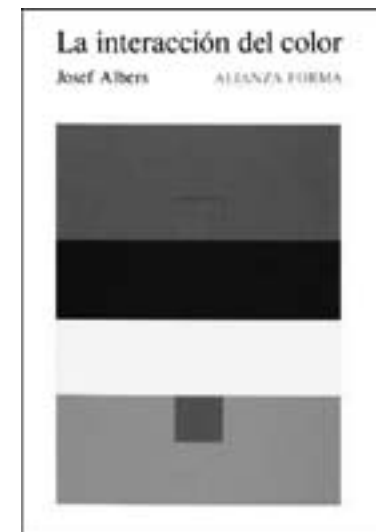
según Findeli, en dos aspectos. El primero de ellos, ampliar el currículum artístico a especialidades más modernas y tecnológicas como fotografía, cine, escultura cinética y lumínica, o artes no visuales tales como música y poesía. El segundo, transformar la dialéctica bauhausiana y gropiusiana arte–tecnología en una tríada: arte – tecnología – ciencia. La coordinación de esos aportes fue llevada a cabo por el semiólogo Charles Morris, entonces académico de la Universidad de Chicago. Eran por lo demás modificaciones muy en línea con el perfil técnico y objetivo que *Moholy* imprimiera al *Vorkurs* de la Bauhaus.

Albers, el minimalista

El tercer cocreador del *Vorkurs* bauhausiano fue Albers Josef. Afirma Whitford que *Gropius* le solicitó al recién graduado estudiante Josef Albers que trabajara junto a *Moholy-Nagy*. Albers se centraba en la forma, en lo cotidiano, en lo simple. Su formulación del famoso “menos es más” de Mies van der Rohe es citada por el estudiante Hannes Beckmann como “fíjense en que a menudo van ustedes a obtener más haciendo menos”. En la tipología de ejercicios universalmente aceptados del *Vorkurs* figuran, por cierto, las construcciones de papel cortado y doblado de *Albers*. Él se mantendrá, tras el cierre de la Bauhaus, como una figura vastamente influyente en la enseñanza del diseño y las artes, participando en escuelas como el Black Mountain College (Carolina del Norte), la Universidad de Yale y la escuela de Ulm (*Hochschule für Gestaltung Ulm*) en Alemania. Ha sido influyente su libro muy sutil sobre color, centrado en el modo como los colores se perciben de manera diferente según estén junto a otros ⁽⁸⁾.

Albers en Chile

Desde Chile, Sergio Larraín García-Moreno consigue en 1953 que Albers visite la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica en Santiago. Seguimos aquí el artículo de Cristóbal Molina sobre la obra de Alberto Piwonka ⁽⁹⁾. En Lo Contador, Josef Albers, que entonces tiene 65 años, imparte junto al arquitecto Alberto Piwonka algunas lecciones de su célebre curso. El taller de Diseño Básico existía ya en esa escuela desde que Alberto Cruz Covarrubias lo insaurara en 1949 con *Piwonka* como ayudante, de la mano de la



reforma de los planes de estudio que llevó adelante Sergio Larraín. La partida de Alberto Cruz a Valparaíso deja a *Piwonka* a cargo de Diseño Básico. Explica Cristóbal Molina:

“En su estadía en Chile, Albers enseñó junto a Piwonka sus tradicionales ejercicios con tramas, estudios del ritmo visual, ejercicios de interacción del color, de figura y fondo, ilusión espacial, y estudios del comportamiento estructural a través de la geometrización de las formas, entre otros ejercicios bi y tridimensionales... A pesar de que Albers estuvo en Chile sólo por dos meses dictando clases, su compromiso con el proyecto docente de Larraín y Piwonka se prolongó en el tiempo, y con los años gestionó personalmente los viajes a Chile de varios de los profesores que había formado en Yale.”

Los ejercicios del curso son todos ellos de carácter geométrico (que el autor de esta reseña debió realizar como alumno del curso en 1964), utilizan materiales muy simples como papel, cartón o recortes de revistas, excluyen la función, pero excluyen también las subjetividades y cualquier carga connotativa o simbólica. El resultado es un amplio paisaje o cementerio de formas geométricas, por lo general armónicas, tendientes a la estandarización, despegadas de todo roce con los asuntos humanos o locales. El *Vorkurs* albersiano en manos de los profesores chilenos goza y padece de esta constricción morfológica, que se reiterará luego en otras variantes como las del *Vorlehre* de la HfG Ulm, los ejercicios de Comunicación Visual de Munari en Harvard o los de Wucius Wong. Con todo, la versión chilena estaba tocada de un hálito poético esencialista proveniente quizá de Alberto Cruz.

Kandinsky, Klee: artistas sistematizadores

Los textos pedagógicos de *Kandinsky* y *Klee* están orientados originalmente a la pintura, pero contribuyen decisivamente a la formación de una sintaxis de la forma. Ambos dieron clases a lo largo de diez años en el *Vorkurs*, por lo que su influjo, según *Rainer Wick*, “llegó a la mayoría de los estudiantes de la Bauhaus”. Lo que llama la atención en ambos casos es el rigor conceptual con el cual abordan el estudio de la forma y el color.

En el caso de Kandinsky, su “Punto y línea frente al plano”⁽¹⁰⁾ aparecido inicialmente en 1926 contiene por así decirlo el abecedario de la expresión visual, y es uno de los textos fundamentales y más influyentes sobre el tema. Que sepamos,



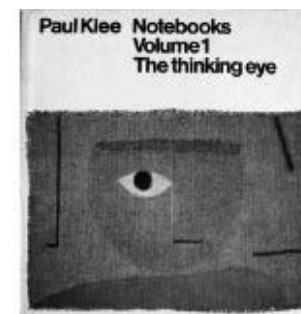
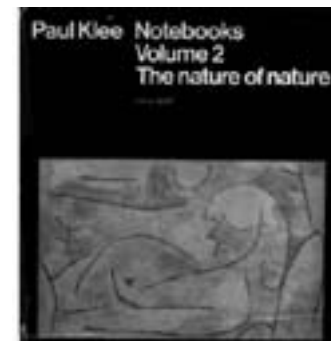
Kandinsky es el primero en desplegar, en un manual inteligente e ilustrado por él mismo, los elementos de la sintaxis morfológica. Se trata de una obra imprescindible.

Los “Cursos de la Bauhaus”⁽¹¹⁾ tienen la desventaja y a la vez ventaja de mostrarnos sin mayor edición los apuntes de Kandinsky para sus clases lectivas y ejercicios, que eran casi siempre para el *Vorkurs*, aun cuando los dibujos, realizados por sus alumnos, carecen de gracia.

Klee parece haber sido, si seguimos a Rainer Wick, un profesor tímido y escasamente entusiasta, y sin embargo muy dedicado. Estuvo un tiempo a cargo del taller de encuadernación donde tenía poco que hacer y además poquíssimos alumnos, y luego fue trasladado al taller de pintura de vidrio, también un espacio remoto con escasa concurrencia. Sin embargo, sus intervenciones en el *Vorkurs* lo llevaron a editar sus apuntes anotados inicialmente a mano en cuaderno durante los años 1921 y 1922⁽¹²⁾, que repasaba una y otra vez antes de estar con los alumnos. Su “Pädagogisches Skizzenbuch”⁽¹³⁾ fue el primer resultado de aquellas clases preparadas en detalle, y consiste en una serie de dibujos o infografías con sus comentarios. El punto de partida y de desarrollo será la línea, según el siguiente ordenamiento:

- I: línea como progresión del punto. Línea como definición planar. Línea como proporción matemática. Línea coordinando la huella del movimiento.
- II: línea como guía óptica. Línea como razón óptica. Línea como equilibrio psicológico.
- III: línea como proyección de energía.
- IV: línea como símbolo del movimiento centrífugo y centrípeta. Línea como símbolo de voluntad e infinitud. Línea como símbolo de imitaciones cromáticas y armonía cinética.

La profusa colección de apuntes, dibujos y textos de *Klee* dedicados a la forma y a la creación artística fueron compilados por Jürg Spiller⁽¹⁴⁾. Rainer Wick considera discutibles los criterios de *Spiller*. Sin embargo, conocemos la traducción en inglés de los dos volúmenes, y el material parece ser de gran calidad. *Klee* despliega una fina capacidad para poner en diagramas sus conceptos y convicciones orientados hacia una teoría general de la producción de formas, entre ellos: dualidad de opuestos, historia natural, orden natural y artificial, génesis de la forma a través del movimiento, figuración, formas básicas, superficie y espacio, esencia y apariencia, etc.



Ulm

El cierre de la Bauhaus por el régimen nazi (1933) provocó la diáspora de los profesores, y también por cierto la diseminación internacional del *Vorkurs*. *Moholy-Nagy* se estableció en Chicago. *Itten* y *Klee* regresaron a Suiza. *Albers* emigra a los Estados Unidos y luego viajará por países sudamericanos. *Gropius* va a Harvard, y *Mies van der Rohe* a Chicago, desde donde logrará hacer valer su estética del rascacielos.

Concluida la guerra y derrotada Alemania, se establece en Ulm la HfG, escuela de diseño que será enormemente influyente, y que aunque quiere continuar la tarea de la Bauhaus se propone al mismo tiempo romper con las vertientes artesanal y artística que le fueran identitarias. Seguiremos principalmente en las siguientes reflexiones al jugoso libro de artículos sobre la HfG: “ulmer modelle - modelle nach ulm”.

Max Bill, graduado en la Bauhaus, aceptará el encargo de componer esta continuidad discontinua y finalmente inviable: tanto es así que durará poco en el cargo de rector. Como señala Dagmar Rinker ⁽¹⁵⁾:

“Tras la partida de Max Bill, la HfG Ulm fue dirigida por un rectorado colegiado que incluía a Otl Aicher, Hans Gugelot y Tomás Maldonado.”

El rompimiento explícito con la Bauhaus, con el arte y sus tradiciones y con la enseñanza de la forma como base del diseño lo formulará Tomás Maldonado en un discurso pronunciado en Bruselas:

“El factor estético constituye meramente un factor entre otros muchos con los que el diseñador puede operar, pero no es ni el principal ni el predominante. Junto a él también está el factor productivo, el constructivo, el económico y quizás también el factor simbólico. El diseño industrial no es un arte y el diseñador no es necesariamente un artista ⁽¹⁶⁾.”

El diseño pasa a definirse más por lo que no es que por lo que es. Gui Bonsiepe sostiene que en la HfG Ulm el diseño es reivindicado como un espacio autónomo, y como tal “no puede servir de complemento a la ingeniería industrial, ni ser tampoco una herramienta útil para el marketing, ni una variante del arte en forma de arte aplicado, ni una subcategoría de la arquitectura” ⁽¹⁷⁾.

Detrás de estas polémicas, sin embargo, hay diversos factores que no debieran ser subestimados, entre ellos el surgimiento triunfal de *styling* norteamericano de la mano de Raymond Loewy ⁽¹⁷⁾ y otros diseñadores que desde la

industria de postguerra exaltaban los valores simbólicos de los objetos, y que eran porfiadamente contestados por lo que un grupo de alemanes denominaba “die gute Form”, la buena forma. Hoy nadie niega la relevancia de las funciones simbólicas. El grupo de Ulm preconizaba un capitalismo moderno sobrio, minimalista, estandarizado, racional, y siempre un poco irritado. Sus postulaciones estéticas venían a ser la prolongación de una ideología, de un programa político, preconizando una estética de lo no estético y actuando como una especie de partido único o comité central de la forma despojada de todo lo “no importante”.

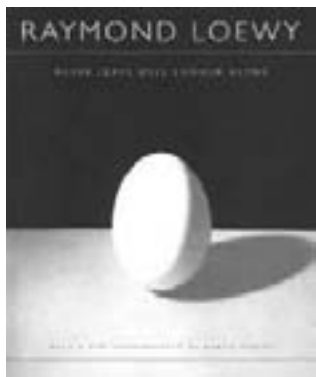
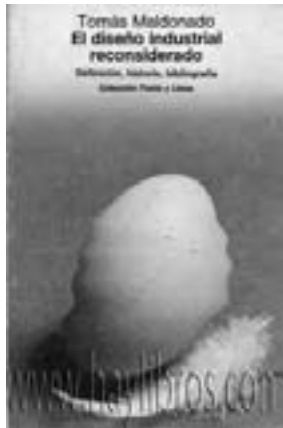
Maldonado, sin práctica profesional destacada en el área del diseño, logra implantar desde la HfG Ulm el concepto del diseñador como un coordinador. La responsabilidad de los diseñadores, dice Maldonado, “será coordinar, en estrecha colaboración con un gran número de especialistas, los más variados requerimientos de la fabricación y uso de los objetos...”. Otl Aicher agrega: “el diseñador no es más un artista subordinado, sino un socio igualitario en el proceso de toma de decisiones en la producción industrial”. Esta idea, que según Bonsiepe finalmente no se implantó en la práctica profesional, ha derivado hoy hacia la vertiente del diseñador como conceptualizador, integrador, gestor y otras vaguedades respecto de las cuales existen profesiones y disciplinas con una validación más nítida.

No es raro, pues, que el *Vorkurs*, basado en el estudio de la forma, en su experimentación, dejase de ser relevante en la HfG Ulm. Pero no desapareció. No tenían claro, en verdad, qué hacer con aquello. En el libro ya citado, Gui Bonsiepe ⁽¹⁹⁾ señala:

“Como es bien sabido, la escuela de diseño de Ulm experimentó con diferentes conceptos para el curso básico de diseño. El curso inicial de fundamentos (*Grundlehre*) que al comienzo era obligatorio para los cuatro departamentos (Diseño Industrial, Comunicación Visual, Construcción Industrial e Información) se reorganizó más tarde en términos de disciplinas diferentes, y finalmente se disolvió para dar paso a unidades de enseñanza separadas.”

Con todo, declara *Bonsiepe* respecto del *Vorkurs*, denominado *Grundlehre* en Ulm, que “la legitimidad de la idea básica jamás fue puesta en cuestión: el uso de ejercicios especialmente pensados para dotar a los estudiantes de competencias formales y estéticas en el área del diseño”.

¿Qué se hacía en este curso? Seguimos aquí a William S. Huff, que en el libro citado sobre la escuela de Ulm ofrece



su artículo “Grundlehre at the HfG Ulm –with a focus on the “Visuelle Grammatik”. Huff enseñó en el Grundlehre de Ulm entre 1963 y 1968.

Bauhausiano, activista de la “Gute Form” junto a otros ulmianos, Max Bill procuró continuar el *Vorkurs*, que tomó personalmente como asignatura, aun cuando delegó sus funciones en sus ayudantes e invitados por cierto notables: *Albers* que fue a Ulm a dictar el curso durante dos temporadas, y hasta *Itten*, cosa que irritó a *Albers* pese a que *Itten* fue apenas por una semana. No había ambiente. Y si lo había, no era bueno. Entonces entró *Maldonado*, hasta entonces ayudante de Bill, aún inseguro de su dicción alemana. Al pasar de ayudante a profesor, *Maldonado* se mostró crítico con el método práctico, de aprender haciendo (*learning by doing*) de *Albers* y *Bill* (esto es, de la antigua tradición de los talleres), considerando que una pura sintaxis de la forma no era suficiente base de conocimiento en un mundo complejo y tecnificado. Hacía falta teoría, era necesario abordar en el *Vorlehre* no sólo la sintaxis morfológica, sino también las aristas de la semántica (que también estaba en los talleres medievales y fue reemplazada en los sucesivos *Vorkurs* de la Bauhaus por el mundo abstracto de la geometría o por las formas orgánicas de los materiales y de la expresión humana) y de la pragmática del diseño, abriendo aquí la puerta a lo funcional, vedado por el *Vorkurs*.

Esta crítica es resultado de la correcta lectura que *Maldonado* hace del entorno industrial y tecnológico de postguerra, aunque en los hechos apunta derechamente a la demolición del *Vorkurs* bauhausiano. La andadura errática del *Vorlehre* de Ulm parece confirmarlo. Los ejercicios adoptan un vago aire de computación incipiente mezclada con arte concreto, es decir, formas repetitivas nacidas de la combinatoria matemática. La intuición desaparece. La belleza deja de ser un tema. En los dos años como encargado del curso, *Maldonado* no incluye explícitamente los aspectos semióticos o pragmáticos en los ejercicios, que siguen siendo de sintaxis, aunque sí dicta clases a los estudiantes sobre estas materias, muy al contrario que *Albers*, que prefería un ambiente sin teorías, sin libros.

Pero al mismo tiempo que *Maldonado* echa de menos aspectos semánticos o pragmáticos en el *Vorkurs* convertido en *Vorlehre*, también quiere suprimir algunos de los que en la Bauhaus fueron sus rasgos identitarios. Así, según él mismo, en Ulm

“cambia el planteamiento didáctico del “curso fundamental” (*Vorlehre*), que intenta reducir al mínimo aquellos elementos de activismo, intuicionismo y formalismo herederos de la didáctica propedéutica del Bauhaus⁽²⁰⁾.”

En verdad, si comparamos los cursos de *Itten*, *Albers* y *Moholy*, o incluso los de Max Bill, con lo que se hizo finalmente en Ulm, tenemos, por un lado, el de la Bauhaus, un universo abierto de formas y colores, de materiales e iniciativas diversas, un mapa visual y expresivo que va de *Klee* a *Kandinsky*, de Schlemmer a Mies van de Rohe, una visión generosa, integradora y celebradora de la vida. Y por el otro, el de Ulm, una serie de alegatos fríos o irritados, una estandarización morfológica muy centrada en las formas modulares.

Munari

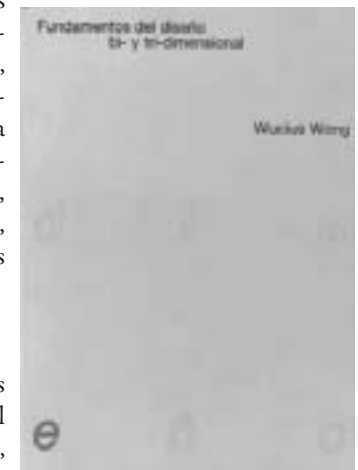
La personalidad múltiple del italiano Bruno Munari ha sido relevante en el diseño y en el arte contemporáneo. Sus apuntes de clase⁽²¹⁾ realizados durante un curso de Comunicación Visual que impartió en Harvard en 1967 (un año antes de cerrar la HfG Ulm) constituyen un valiosísimo corpus de ejercicios de experimentación morfológica. E ilustran también respecto de su didáctica participativa, centrada más en sugerir e invitar que en imponer u obligar.

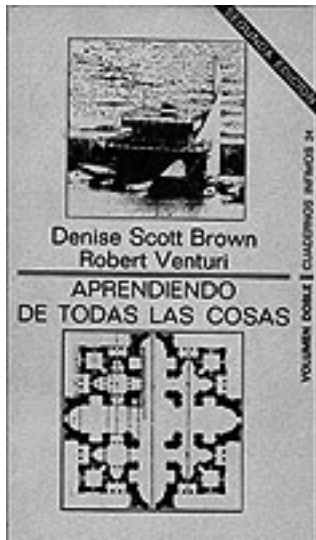
Sus ejercicios están casi todos ellos basados en fórmulas morfológicas de éxito asegurado, recurriendo a los desarrollos geométricos o a las formas orgánicas naturales. Es decir, la forma es una resultante obligada de ciertas combinaciones, de ahí que, como en el *Vorlehre* ulmiano, los trabajos de los estudiantes sean casi siempre muy similares, estandarizados. Con todo, hay en *Munari* un talante abierto, una presencia de la humanidad, de lo cotidiano, un aire de facilidad y libertad.

Temas tratados en este curso de ejercicios prácticos son la sensibilización de superficies, la repetición, la modulación, las texturas, las ilusiones ópticas, las figuras gestálticas, las figuras imposibles, las secuencias, las formas orgánicas, las distorsiones y deformaciones, las mallas elásticas, los cortes, plegados y plisados en papel, las formas tridimensionales organizadas a partir de un elemento que se repite, la simetría, los despieces volumétricos, las formas topológicas, las formas en los líquidos, las cristalizaciones, contracciones, oxidaciones o roturas de los materiales, las estructuras, las retículas, las formas coherentes, las estructuras complejas

Wucius Wong

En 1966 el artista chino Wucius Wong, tras hacer sus estudios de diseño en los Estados Unidos primero en el Columbus College of Art and Design de Columbus,





Ohio, y luego en el Maryland Institute of Art, Baltimore, regresó a Hong Kong. Allí se hizo cargo del curiosamente denominado “Curso de Estudios Extramurales” en la Universidad de Hong Kong. El resultado de esa práctica pedagógica fue vertido en varios libros, que conocieron un gran éxito como manuales de ejercicios morfológicos. Especialmente cabe destacar “Fundamentos del diseño bidimensional” (primera edición en 1972) y “Fundamentos del diseño tridimensional”, publicados como un volumen en la edición en castellano⁽²²⁾. En la Introducción señala Wong:

“El diseño es práctico. El diseñador es un hombre práctico. Pero antes de que esté preparado para enfrentarse con problemas prácticos, debe dominar un lenguaje visual. Este lenguaje visual es la base de la creación del diseño...”

En el programa de estudios del primer año, en toda escuela de arte y en todo departamento artístico universitario, y fuera de los campos de especialización que los estudiantes

puedan seguir después, siempre existe un curso variablemente denominado Diseño Básico, Diseño Fundamental, Diseño bidimensional, etcétera, que se refiere a la gramática de este lenguaje visual.

Los ejercicios de Wong permiten, en verdad, introducir a los estudiantes al mundo de las formas geométricas con resultados siempre estimulantes, aunque un poco seriados o estandarizados, como ocurre también con los ejercicios de la HfG Ulm o de *Munari*. El índice del libro (tomamos la primera parte) da una idea de las categorías temáticas de Wong:

1. Introducción. 2. Forma. 3. Repetición. 4. Estructura. 5. Similitud. 6. Gradación. 7. Radiación. 8 Anomalía. 9. Contraste. 10. Concentración. 11. Textura. 12. Espacio.

2. Nuevos contenidos para el estudio de la forma

En la segunda década del siglo XXI, el *Vorkurs* continúa impartándose en muchas escuelas de diseño, aunque sin duda ha perdido ímpetu. Ese adelgazamiento progresivo se ha debido, quizá, a la escasa capacidad de adaptación de los centros académicos a las pulsaciones del entorno, que en las últimas décadas ha acumulado incesantes cambios y aportes. El desarrollo del diseño y de la forma depende hoy como siempre de la sintaxis morfológica, pero también de nuevos contenidos, de nuevas actitudes

o movimientos que no pueden ignorarse, y que inciden de manera decisiva en la generación de nuevas formas.

Postmodernidad

La apelación de *Maldonado* o *Bonsiepe* a la semiótica no pasó de la lectura de textos, y se reflejó escasamente en la práctica morfológica que, privada reactivamente de sus sospechosos componentes artísticos y subjetivos, se fue haciendo cada vez más abstracta, estandarizada y ajena a los componentes emocionales o culturales. Sólo Umberto Eco⁽²³⁾ o Abraham Moles⁽²⁴⁾ lograron hacer algunas propuestas utilizables desde la semiología.

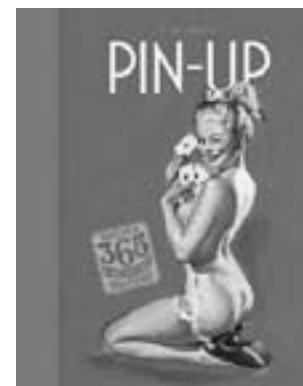
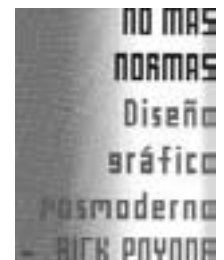
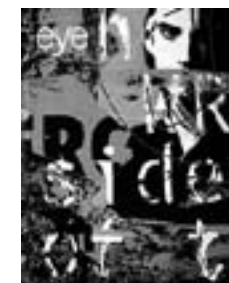


Los ejercicios de Wong permiten, en verdad, introducir a los estudiantes al mundo de las formas geométricas con resultados siempre estimulantes, aunque un poco seriados o estandarizados, como ocurre también con los ejercicios de la HfG Ulm o de *Munari*. El índice del libro (tomamos la primera parte) da una idea de las categorías temáticas de Wong:

1. Introducción. 2. Forma. 3. Repetición. 4. Estructura. 5. Similitud. 6. Gradación. 7. Radiación. 8 Anomalía. 9. Contraste. 10. Concentración. 11. Textura. 12. Espacio.

2. Nuevos contenidos para el estudio de la forma

En la segunda década del siglo XXI, el *Vorkurs* continúa impartándose en muchas escuelas de diseño, aunque sin duda ha perdido ímpetu. Ese adelgazamiento progresivo se ha debido, quizá, a la escasa capacidad de adaptación de los centros académicos a las pulsaciones del entorno, que en las últimas décadas ha acumulado incesantes cambios y aportes. El desarrollo del diseño y de la forma depende hoy como siempre de la sintaxis morfológica, pero también de nuevos contenidos, de nuevas actitudes





En los ochenta, el estilo internacional o moderno, el funcionalismo, el racionalismo, son puestos radicalmente en duda a partir de la práctica arquitectónica y de su correspondiente teorización. Cabe mencionar los textos de *Venturi* "Learning from Las Vegas"⁽²⁵⁾, los de *Portoglisi*⁽²⁶⁾, incluso alguno previo de *Moles*⁽²⁷⁾. Los significados aterrizan sonoramente en el estudio y la creación de nuevas formas.

Años más tarde se agregarán los textos de Neville Brody, Rick Poynor⁽²⁸⁾ y otros. La postmodernidad, que a muchos teóricos irrita (el lleno morfológico, sobre todo si es placentero, implica un cierto vaciamiento de las teorías, y eso compromete la oferta de mercado de los aparatos teóricos y críticos), es una apelación a lo sensible, a lo intuitivo, al aparente caos de lo cotidiano. En las artes visuales surgen con fuerza los nuevos expresionistas alemanes y la transvanguardia italiana, llenando el vacío morfológico provocado por la oleada conceptual, al tanto que en diseño se hacen fuertes las figuras eclécticas de Alessandro Mendini, Ettore Sottsass, Javier Mariscal. Los teóricos ceñudos se batan en retirada y el espacio creativo apela a recursos hasta entonces prohibidos a los diseñadores: el revivalismo, el kitsch, lo pop, la diversidad, lo vernáculo, el ornamento, la expresión, la emoción, la subjetividad, lo manual, lo corporal, la calle. En muchos de estos libros



lo que cuenta son las ilustraciones, y es que la naturalidad expresiva suele sostenerse sin ayuda de cuerpos teóricos. Algunas revistas de arquitectura, diseño o estilos de vida como *Domus*, *De Diseño*, *La Luna de Madrid*, *I-D*, *The Face*, *Eye*, *Emigre*, etc., juegan un rol relevante en la difusión de esta cultura abierta y festiva. La editorial Taschen es otro referente que abre las compilaciones de imágenes a la pintura, escultura, arquitectura, diseño, moda, erotismo, vintage, etc.



Revolución digital

A partir de los años ochenta se instala con fuerza incontestable la revolución digital en el oficio de los diseñadores. Los profesores y escuelas de diseño se esmeran en difundir la idea de que "el computador es una herramienta más", y que lo que cuenta es el proceso, el concepto que hay detrás, las relaciones humanas y con el entorno, etc.

El mundo digital, sin embargo, no es una herramienta, es una nueva cultura, y en este cambio han estado más activos en las escuelas de diseño los estudiantes que los profesores o los administradores: no puede haber nada más ridículo y obsoleto, por ejemplo, que una "sala de computación". Los planes de estudio y las escuelas de diseño se arrastran muy por detrás de los hechos. La bibliografía sobre este amplio tema es escasa, dispersa, y casi siempre superada rápidamente por los cambios que se suceden.

Muchos de los escasísimos estudios teóricos parecen estar recubiertos por un velo analógico, o logocentrista, como diría *Bonsiepe* (29). Diríase que la digital es una cultura que desprecia y amenaza con dejar atrás los parámetros de la cultura precedente: el libro, la enciclopedia, la cita, etc.

Con todo, podemos destacar la obra visionaria de Marshall McLuhan⁽³⁰⁾ referida en rigor más bien a los media, pero que de alguna manera capta la esencia del fenómeno cultural que estamos viviendo: la aldea global. *Bonsiepe* se ha ocupado del diseño de interfaz, un tema muy ligado a la revolución digital que en todo caso no parece haber dado grandes frutos. También es interesante (y criticable por su fácil entusiasmo) el trabajo realizado por Nicholas Negroponte⁽³¹⁾ en el MIT Media Lab y en la durante algunos años muy influyente revista *Wired* (referente de enorme creatividad en los años triunfales de las empresas dot com, o sea, entre 1993 y 1998). Otro intento es el realizado desde la Jan van Eyck Akademie por Richard Rogers y sus colaboradores desde la mirada de una epistemología de la Web⁽³²⁾.





La revista *Wired* y mucha de la literatura afín abrieron un camino inesperado para el diseño, relacionado con ideas tales como globalización, innovación, design-thinking, open branding, redes, etc., centradas en la gestión operativa de proyectos que sintonizan con la revolución digital. Gran parte de este nuevo conocimiento es transversal y estandarizado, es decir, que sirve tanto al diseño como al comercio del retail, a la pedagogía, a las políticas públicas o a las nuevas modalidades de participación ciudadana.

Diseño vernáculo

Los procesos de globalización empujan a una estandarización de la forma. Cualquier ciudad es más o menos similar a otra y en cualquier supermercado encontramos globalmente más o menos los mismos materiales, superficies, estructuras o colores, las mismas etiquetas y envases, tal como en cualquier hotel hay una serie de canales de tv cable que es la misma. Lo mismo ocurre con internet. Pero esa fuerza morfológicamente estandarizadora es a la vez desafiada por las fuerzas de lo vernáculo. Tatuajes, murales, forma de los alimentos, ornamentos capilares, graffitis, suéters tejidos a mano, álbums de fotos de las familias, jardines, ferias persa, pandillas, bares, trabajo con coligües o mimbre, hay un mundo ebullente de creación de formas y significados que no viene desde los dispositivos globales. Se trata de lo cotidiano local, de la resistencia o guerrilla morfológica que hacemos desde etnias, latitudes y agrupamientos humanos diversos. Sobre estos temas hay aportes de Neville Brody y Lewis Blackwell⁽³³⁾ (desde la profesión del diseño gráfico), de Néstor García Canclini⁽³⁴⁾ (crítica cultural), de Pedro Álvarez Caselli, Eduardo Castillo o Mauricio Vico y Mario Osses⁽³⁵⁾ (desde el área de nuestra cultura chilena), de Rem Koolhaas⁽³⁶⁾, Böhm, Pizzaroni y Scheppe⁽³⁷⁾ y muchos otros en el campo de la arquitectura. También hay numerosas recopilaciones.

Estudios culturales

En Francia la traza de Foucault, Deleuze, Derrida y otros, que recogen una mirada a la vez postmarxista, postfreudiana, postsemiótica, "postsesentayochista" y postestructuralista siempre



con toques sociológicos, genera un interesante espacio de reflexión y crítica. De allí salen textos fundamentales para el diseño como los de Guy Debord⁽³⁸⁾ y demás situacionistas⁽³⁹⁾, o Jean Baudrillard⁽⁴⁰⁾. También son de interés algunos textos de Abraham Moles o Roland Barthes⁽⁴¹⁾.

El desarrollo de los estudios culturales que se da especialmente en las universidades norteamericanas hereda una devoción por los textos seminales europeos y especialmente franceses, y abre innumerables nuevas vías de entrada a la generación de conocimiento. Ello ocurre un poco a la manera de un autoserivicio de temas y criterios, con una carga por cierto crítica y llevada a la vida cotidiana, y por ello más sociológica que filosófica: estudio de casos, minorías, conflictos sociales, zonas periféricas, etnicidad, género, política, etc. Ocasionalmente los estudios culturales alcanzan zonas de interés para el diseño, como por ejemplo los *media studies*, los estudios visuales o los estudios sobre comunicación.

El largo e influyente trabajo teórico de Victor Margolin y Richard Buchanan se afirma en los estudios visuales para constituir los estudios de diseño o *design studies*. Es el de ellos un esfuerzo que tiende a ignorar la identidad morfológica del diseño, llevando la disciplina hacia áreas donde, desgraciadamente, otras disciplinas son más fuertes: retórica, comunicación, política, sociología, negocios, economía, ingeniería, etc. Su aporte a los cursos preliminares ha sido escaso.

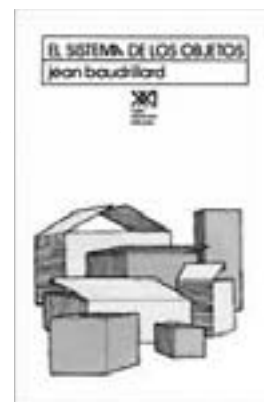
Ellen Lupton

El trabajo pedagógico de Ellen Lupton⁽⁴²⁾ en el terreno del diseño gráfico arranca de la constatación de que nos hemos olvidado de la forma. El primer capítulo se llama "Regreso a la Bauhaus", y el segundo "Punto, Línea, Plano". Y su compromiso es el de vincular la sintaxis morfológica a las herramientas digitales de la era global.

El resultado es muy interesante, proponiendo ejercicios y mostrando sus resultados en temas canónicos tales como ritmo, equilibrio, escala, textura, color o figura-fondo, así como en otros acuñados o relanzados recientemente tales como capas (layers), patrones, retículas, diagramas, tiempo, movimiento, formas regulares o aleatorias.

La fuerza de la forma

Quisiera esta reseña ser sobre todo una compilación de textos y conceptos fundantes del *Vorkurs* y de los contenidos que debieran



quizá contemplarse en él. Es seguro que se pueden agregar otros. El sentido de lo dicho, finalmente, apunta a relevar la importancia de los cursos preliminares para el diseño y a rescatar para la disciplina el concepto central de lo morfológico. Como bien apuntó Christopher Alexander en la cita con la que iniciamos este texto: “el objetivo último del diseño es la forma... Si el mundo fuese enteramente regular y homogéneo, no habría fuerzas en él, y tampoco formas. Todo sería amorfo”.

A partir de la forma podemos hablar de todo lo que ella genera, supone y dinamiza en el entorno habitado: el estar del cuerpo, los objetos, las imágenes, la escritura, los espacios habitados, el territorio, la ciudad, la web, la función, la tecnología, las relaciones cotidianas de los humanos entre sí, la diversidad de espacios, los materiales, la sustentabilidad, la comunicación, la retórica, los intercambios comerciales, la identidad, los valores locales, la producción industrial, la cultura digital, la ciudadanía, etc. Todo lo cual huérfano de forma no sería ya diseño.

Notas

1. Alexander, Christopher. *Notes on the synthesis of form*, Harvard University Press. Cambridge, Mass. and London. 2000.
2. Wick, Rainer. *La pedagogía de la Bauhaus*, Alianza Editorial, Madrid, 4a ed. 1998. Edición original en alemán *Bauhaus-Pädagogik*, 1982, DuMont Buchverlag, Colonia. Es quizá el estudio más completo sobre los aspectos estrictamente pedagógicos de la Bauhaus, y su lectura o consulta resulta altamente recomendable.
3. Droste, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933 : Bauhaus Archiv*, 1991. Benedikt Taschen.
4. Itten, Johannes. *Design and Form*. Revised Edition. The Basic Course at the Bauhaus and later. John Wiley and sons, 1975.
5. Whitford, Frank, Thames and Hudson. *Bauhaus*. Londres, 1984, 1986.
6. Findeli, Alain. “Moholy-Nagy's Design Pedagogy in Chicago” (1937-46) en V. Margolin, R. Buchanan (Eds.) “The idea of Design”, The MIT Press, 1995.
7. Tenemos la primera edición en castellano, *La nueva visión y reseña de un artista*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1963, que es traducción de la tercera versión en inglés aparecida en 1945 con el nombre *The new vision*. La edición en alemán data de 1929 y se publicó con el nombre *Von Material su Architektur*.
8. Albers, Josef. *La interacción del color*. Alianza Editorial, Madrid, 1998.
9. Molina Baeza, Cristóbal. *El proyecto como lugar de síntesis de ideas: Los colegios del Verbo Divino (1948 –1975) y San Ignacio El Bosque (1958 –1972) en Santiago de Chile*.
10. Kandinsky, Vasily. *Punto y línea sobre el plano*, Paidós, Barcelona, 2004.
11. Kandinsky, Wassily. *Cursos de la Bauhaus*, Alianza Forma, Madrid 1983. Traducción castellana de la versión francesa *Cours du Bauhaus*, Editions Denoël Gonthier, Paris 1975. El texto original data de 1929 y consiste en un conjunto de apuntes manuscritos y mecanografiados de Kandinsky que fueron recogidos por los antiguos alumnos de la Bauhaus Suzanne y Jean Leppien.
12. Hay una bonita edición facsimilar de su cuaderno: Klee, Paul. *Beitrage zur Bildnerischen Formlehre*, Kunstmuseum Bern, Paul-Klee-Stiftung, Schwabe AG, Basilea, 2011.
13. Editado inicialmente en 1925 en la serie de los libros de la Bauhaus.
14. Klee, Paul. *Notebooks Vol. 1. The thinking eye*. Vol. 2. *The nature of nature*. Lund Humphries, Londres, 1978.
15. Rinker, Dagmar. “El diseño de productos no es arte – El aporte de Tomás Maldonado al surgimiento de un nuevo perfil profesional”, en Ulmer Museum/HfG-Archiv “ulmer modelle - modelle nach ulm”, Hatje Cantz Verlag, 2003, Ostfildern.
16. Citado por Dagmar Rinker.
17. Bonsiepe, Gui. *Interface, an approach to design*, Jan van Eyck Akademie, Maastricht, 1999.
18. Sobre Loewy, su propio libro: *Raymond Loewy, Never Leave Well Enough Alone*, The Johns Hopkins University Press, 2002.

19. Gui Bonsiepe, "The relevance of the Ulm School of Design today", en: Ulmer Museum/HfG-Archiv "ulmer modelle - modelle nach ulm", Hatje Cantz Verlag, 2003, Ostfildern.
20. Maldonado, Tomás. *El diseño industrial reconsiderado*. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
21. Munari, Bruno. *Diseño y Comunicación Visual*. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
22. Wong, Wucius. *Fundamentos del Diseño bi- y tridimensional*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, 1981, 1982.
23. Umberto Eco, *La estructura ausente*, Ed. Debolsillo, 2011.
24. Moles, Abraham. *Teoría de los objetos*. Gustavo Gili, Barcelona 1975.
25. Scott Brown, Denise & Robert Venturi, Robert *Aprendiendo de todas las cosas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Tusquets, Barcelona 1979.
26. Paolo, Portoghesi. *Después de la arquitectura moderna*, México, Gustavo Gili SA, colección Punto y Línea. 1982.
27. Moles, Abraham. *El kitsch*, Paidós 1990.
28. Poynor, Rick. *No más normas. Diseño gráfico posmoderno*. Gustavo Gili, Barcelona México 2003.
29. Bonsiepe, Gui. Interface, an approach to design, Jan van Eyck Akademie, Maastricht, 1999. Bonsiepe, Gui. *Some virtues of design*, en Jan van Toorn (Ed.), Design beyond design, Jan van Eyck Akademie, Maastricht 1997.
30. McLuhan, Marshall & Fiore, Quentin. *El medio es el mensaje*. Paidós, Buenos Aires, 1969. McLuhan. Marshall. *Comprender los medios de comunicación*. Paidós, 1996.
31. Negroponte, Nicholas. *Ser digital*, Ediciones B, Barcelona 1995.
32. Rogers, Richar (Ed.), *Preferred Placement*, Jan van Eyck Akademie, Maastricht, 2000.
33. Brody, Neville & Blackwell, Lewis. *G1 New Dimensions in Graphic Design*, Rizzoli, 1997.
34. García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*, Paidós, 2002. García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas*, Paidós, 2001.
35. Vico, M. & Osses, M. *Un grito en la pared*. Ocho libros.
36. O.M.A., Koolhaas, Rem & Bruce Mau, Bruce. *S,M,L,XL*. Monacelli Press, 1995.
37. Böhm, F., Pizzaroni, L. & Scheppe, W. Endcommercial Reading the city, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2002.
38. Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2005.
39. Debord, Guy y otros, *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Actar MACBA, Barcelona, 1996.
40. Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. Siglo XXI editores.
41. Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Paidós, Barcelona, 2009.
42. Lupton, Ellen & Cole Phillips, Jennifer. *Graphic Design The New Basics*. Princeton Architectural Press, Nueva York, 2008.

Bibliografía

- Alexander, C. (2000). *Notes on the synthesis of form*. London, Inglaterra: Harvard University Press. Cambridge, Mass.
- Wick, R. (1998). *La pedagogía de la Bauhaus*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Droste, M. (1991). *Bauhaus 1919-1933*. Bauhaus Archiv. Berlín, Alemania: Benedikt Taschen.