



Wolfgang Weingart es uno de los pedagogos más destacados de la mítica Escuela de Diseño de Basilea. Su perspectiva pedagógica se basa en que el dominio tecnológico no altere los aspectos creativos e intelectuales de toda práctica de diseño. De esta manera, asegura el desarrollo continuo de la Escuela sin descuidar sus valores primordiales.



ELIZABETH RESNICK
Es profesora adjunta del Departamento de Comunicaciones de la Facultad de Arte de Massachusetts, Boston. Asimismo, dirige el Estudio Elizabeth Resnick Design. Ha publicado entrevistas en las revistas EYE y AIGA JOURNAL.

Basilea

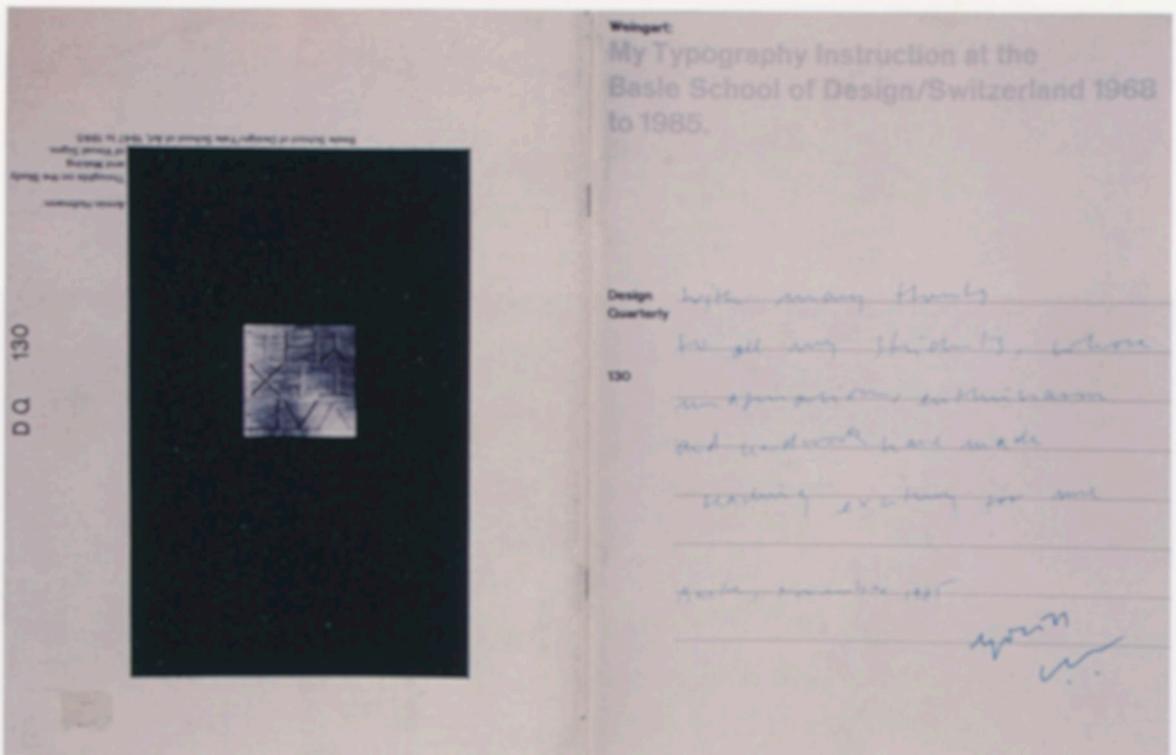
La computadora y sus consecuencias

■ Desde fines de la Segunda Guerra Mundial, las escuelas de diseño han estado sujetas a permanentes cambios en su estructura. La rápida mecanización que tuvo lugar en el campo de las «artes aplicadas», y que comprendió todas sus ramas de estudio, se manifiesta en el uso de nuevos materiales didácticos, métodos de enseñanza y cambios en el ambiente laboral. Estas transformaciones no son las más significativas. Sin embargo, son relevantes los cambios causados por los usos permanentes de la tecnología en la mentalidad de los estudiantes y profesores.

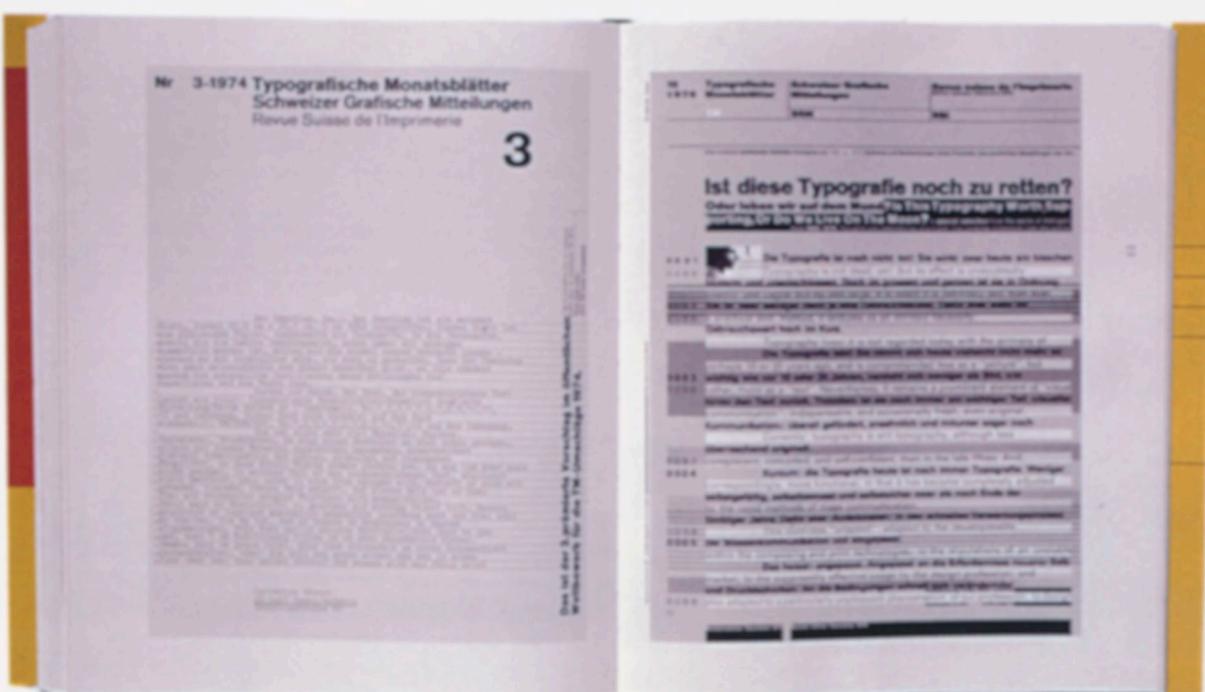
Apenas hemos comenzado a comprender que los adelantos tecnológicos a menudo se logran con el riesgo de impedir el desarrollo de la imaginación y la sensibilidad. El cuerpo docente de la Escuela de Diseño de Basilea, Suiza, ha tenido que buscar nuevos modelos pedagógicos, basados en la convicción de que el lento renunciamiento al trabajo manual no puede ser compensado mediante la tecnología y la mecanización. Se han desarrollado nuevas formas de instrucción que contrarrestan, sin descuidarla, la perspectiva tecnológica, es-



SCHREIBKUNST. Afiche para una exhibición de caligrafía y artes folclóricas, 1548-1980, realizado por Wolfgang Weingart, 1981.



1



2

- 1 DESIGN QUARTERLY. Tapas de la edición número 130.
- 2 TYPOGRAPHY. Doble página del libro de Wolfgang Weingart, publicado por Lars Müller Publications, 2000.

“COMENZAR A ENSEÑAR ENTRAÑABA UN RIESGO, PERO
YO NO TENÍA MIEDO. LOS ALUMNOS SE ENTUSIASMARON
CON ESTA FORMA DIFERENTE DE HACER TIPOGRAFÍA,
DISTINTA DEL LLAMADO ‘ESTILO INTERNACIONAL’ Y DEL
APRENDIZAJE QUE HABÍAN RECIBIDO EN SUS ESCUELAS.”

pecialmente en el caso de las disciplinas en las que la automatización ha tomado formas extremas, como la tipografía, la fotografía y el diseño gráfico.

Gracias a los esfuerzos realizados por Wolfgang Weingart, se restableció la unidad entre el pensamiento y la producción, identificándola como un proceso único de interacción entre los sentidos. En el actual marco tecnológico, en constante cambio, Weingart ha desarrollado un enfoque pedagógico que permite demostrar su dominio de la tecnología. De esta manera, ha colaborado en el logro de nuevas perspectivas por parte de la Escuela de Diseño de Basilea, que desde el siglo XVIII tiene una orientación humanista con respecto a la educación. Armin Hofmann

Durante treinta y dos años, Wolfgang Weingart desafía los límites de la tipografía suiza tradicional a través de su expresivo trabajo en la tipografía experimental. Desde 1968, su investigación visual desarrollada en la Escuela de Diseño de Basilea ha sentado las bases para la exploración e investigación tipográficas ligadas a la enseñanza.

En 1968, Armin Hofmann lo contrató para que enseñara tipografía en el curso avanzado de Diseño Gráfico de la Escuela de Basilea, Suiza. En diferentes oportunidades ha afirmado que se considera un diseñador y educador autodidacta. ¿Cómo se inició en la enseñanza de la tipografía?

Quisiera aclarar la primera afirmación, ya que no considero que me hayan contratado para enseñar. Cuando comencé mi aprendizaje en composición tipográfica durante tres años en Stuttgart, Alemania, se despertó en mí la fascinación por la tipografía y el diseño gráfico suizos. En marzo de 1963, con el propósito concreto de conocer a Armin Hofmann, organicé una visita a Basilea. Le mostré mis trabajos con la esperanza de ser aceptado en la Escuela. Tenía veintidós años, y en el curso de la entrevista, me sorprendió su pregunta acerca de la posibilidad de que enseñara Diseño Gráfico. Ese mismo día, Hofmann me presentó a Emil Ruder.

Un año más tarde, me mudé a Basilea y me registré en la Escuela como alumno independiente, mientras me ganaba la vida trabajando para editoriales y talleres de composición tipográfica. No era un estudiante de Ruder, pero durante sus clases de tipografía tenía permiso para utilizar las instalaciones y las imprentas del taller de composición para mis experimentos tipográficos. Hacia 1968 y durante tres años, Ruder, que no gozaba de buena salud, había sido director de la Escuela. Por iniciativa de Hofmann, fui invitado por ambos maestros para que asistiera a Emil Ruder en sus clases de cuatro horas. Como estaba previsto, nuestra relación pedagógica, que comenzaría en abril del semestre siguiente, nunca tuvo lugar. Emil Ruder sufrió reiteradas interna-

ciones en el hospital y desde el comienzo me hice cargo de sus clases. De esta manera me convertí en su sucesor.

Como compositor de tipos, establecí una intensa relación con la tipografía y a partir de este aprendizaje desarrollé mis principios pedagógicos. Para poder enseñar tipografía en Basilea era obligatorio completar un entrenamiento en composición en tipos de metal. Quería diferenciarme de la forma en que Ruder enseñaba para alejarme de su estricta visión tipográfica e impulsar la tipografía hacia el diseño gráfico.

¿Qué pensaba Emil Ruder de la relación entre el diseño y la tipografía?

Su actitud era positiva. Ruder y Hofmann eran personalidades muy sabias, pero acusadas de cierto dogmatismo. No obstante, resultaban muy abiertos en muchos aspectos. Intuían el potencial de sus alumnos y los apoyaban enérgicamente. Yo tenía una visión clara de lo que quería que experimentaran mis alumnos, pero carecía de un plan. Comenzar a enseñar entrañaba un riesgo, pero yo no tenía miedo. Los alumnos se entusiasmaron con esta forma diferente de hacer tipografía, distinta del llamado «estilo internacional» y del aprendizaje que habían recibido en sus escuelas. Esta nueva perspectiva de la tipografía fue adquiriendo importancia. Por esa época, mis alumnos y yo teníamos prácticamente la misma edad.

¿Sentía que aprendía durante sus clases? Yo no era aún un docente calificado. Con la ayuda de algunos alumnos, aprendí a desarrollar una pedagogía para la enseñanza. A partir de los métodos que ya estaban dando resultados, analizamos cómo podían estructurarse mejor los contenidos.

¿Desde qué comenzó en 1968, ha cambiado su manera de enseñar la tipografía?

De acuerdo con nuestro sistema de enseñanza y en relación con otras escuelas, mi manera de enseñar parece cambiar cada cinco años. Mi método no es académico. Enseño teniendo como base la intuición.

¿De modo que se ha mantenido fiel a sus principios?

El *Design Quarterly* publicado en 1985 es un buen ejemplo de lo que hemos hecho y de lo que actualmente hacemos en mis clases. Allí se pueden ver claramente todos los pasos de la enseñanza: nos alejamos del espaciado de letras, hacemos montajes fotográficos de películas, experimentamos con texto y luego realizamos las primeras investigaciones con la computadora.

¿Ha observado algún cambio significativo en las actitudes de sus alumnos?

Son más holgazanes que locos. Holgazanes porque se sientan frente a la computadora y aprietan botones. No piensan tanto y por ello la creatividad es mucho menor. A menudo arriban demasiado rápido a los resultados. Es una tendencia que va en aumento.

¿Por qué piensa eso?

Por la época en que vivimos. A causa de Internet, en el futuro nadie más concurrirá a las bibliotecas. Los alumnos se quedarán en sus casas estudiando. Probablemente no tengamos automóviles. Sería maravilloso. Otro de mis sueños es trabajar con un grupo de docentes y estudiantes internacionales. Explicar algo en el taller de tipografía ante cuatro cámaras, con una transmisión simultánea por Internet. Anteriormente, teníamos que hacer el esfuerzo de ir hasta la biblioteca para buscar información sobre Jan Tschichold. Esta labor podía llevarnos medio día, o hasta uno entero. Ahora los alumnos pueden escribir en sus computadoras, acostados en la cama. Sin embargo, ciertas facilidades se vuelven peligrosas porque en Internet se publica información equivocada. Recuerdo una conferencia que di en Amsterdam hace unos años. La persona que transcribió la conferencia no era experta en diseño. El resultado «impreso» que apareció en Internet hacia referencia a un tal «A. Pelgram», que pronunciado suena parecido a «April Greiman». En la transcripción, Ruder se convirtió en «Rudel», y Aicher pasó a ser «Eigher». Nos dirigimos hacia un caos que no podemos controlar.

Antes de que la influencia de la tipografía con fines publicitarios se extendiera a Europa, las mismas imprentas eran las que empleaban a los compositores tipográficos y correctores. El compositor calificado componía y en una sala aislada se encontraban los correctores, que a su vez eran expertos en uno o varios idiomas, muchas veces bilingües o multilingües, a menudo especialistas en la terminología de diferentes conocimientos. En 1984, cuando la computadora personal ingresó al mercado, las profesiones de compositor tipográfico y corrector pasaron a ser prescindibles.

¿Qué opina de su trabajo docente?

No me cuestioné jamás mi labor como docente. Desde el momento en que nací, quise hacer lo que hago.

¿Qué es lo más importante que puede ofrecerle a un alumno?

Explicarle la tipografía de una manera tan clara que hasta sus abuelas puedan entenderla. Alienar a los alumnos a ir a las bibliotecas para que

WOLFGANG WEINGART



Wolfgang Weingart enseña a sus alumnos a enseñarse a sí mismos. Su trabajo tipográfico experimental ha sido una influencia decisiva en la historia del diseño de las últimas décadas.

Si bien es conocido por haberse apartado de la tipografía suiza tradicional y por haber asumido actitudes radicales, comparte muchos de los valores clásicos de Emil Ruder y Armin Hofmann.

Como docente, la influencia de Weingart ha trascendido su propio trabajo. April Greiman y Dan Friedman, que fueron unos de los primeros estudiantes de la Escuela de Basilea, definidos por su enseñanza, regresaron a los Estados Unidos para enseñar y ejercer la profesión. Sus constantes exploraciones visuales se consolidaron por fin en lo que fue el comienzo de la «nueva ola» en los Estados Unidos. Estas ideas, que inicialmente surgieron en el laboratorio de tipografía de la Escuela, en el que Weingart experimentó en composición manual y técnicas de cuarto oscuro, se generalizaron ampliamente en la década del 80 y se convirtieron en una de las influencias más profundas del modernismo norteamericano.

En 1972 Weingart organizó una gira de conferencias para ilustrar su manifiesto tripartito, en Suiza, Alemania y los Estados Unidos, destinada a ampliar las alternativas tipográficas mediante relaciones sintácticas, semánticas y pragmáticas en la tipografía.

“EN BASILEA ESTAMOS ABOCADOS AL TRABAJO CLARO,

CLÁSICO Y PRÁCTICO. TRATAMOS DE SER NEUTRALES

Y EDUCAR A LOS ALUMNOS PARA EL FUTURO, SIN

SABER EXACTAMENTE CÓMO SERÁ. ENSEÑAMOS

LO BÁSICO Y DESAFIAMOS A LOS ALUMNOS A QUE

RESUELVEN PROBLEMAS VISUALES TANGIBLES.”

descubran qué sucedió en los últimos 500 años en materia tipográfica, o para que se informen sobre el origen de nuestro alfabeto hace más de 2000 años. Es importante que los alumnos vean su trabajo en el contexto de la historia. Enseñar no es difícil. Simplemente se trata de no educar a partir de conceptos inútiles.

¿Orienta a sus alumnos para buscar en las bibliotecas?

Por supuesto, pero algunos insisten en no ir. Les doy nombres, temas y títulos de libros. A menudo les sugiero la compra de un libro publicado en 1998 sobre tipografía, *Typo: when, who, how*, de Friedrich Friedl. El libro en tres idiomas está organizado como una enciclopedia ilustrada de más de quinientas páginas.

¿Cuáles fueron sus primeras influencias? La primera, los dos seres humanos que me dieron la magnífica oportunidad de formar parte de este desequilibrado y resquebrajado mundo. La segunda, la bicicleta de mi infancia. Y por último, los educadores suizos Armin Hofmann y Emil Ruder.

¿Cómo se mantiene inquieto e interesado? Ésa es una pregunta delicada. Un número cada vez mayor de alumnos necesita que se le diga qué hacer. Espero que dentro de unos años esto haya mejorado. Aunque no tenga un grupo especialmente bueno, enseñar no me resulta penoso, pero puede tornarse tedioso. En la década de 1970 tuve grupos muy extraños, alumnos raros con los que no pude establecer un vínculo. Hay altibajos. En todos los cursos encuentro un puñado de alumnos fantásticos y talentosos. Ellos me mantienen activo, alientan la esperanza de que las cosas van a mejorar.

En el artículo «My Typography Instruction at the Basel School of Design/Switzerland, 1968 to 1985» («Mi instrucción tipográfica en la Escuela de Diseño de Basilea, Suiza, 1968 a 1985»), publicado en *Design Quarterly* nº 130, afirma que los programas de enseñanza deben mantenerse independientes de las exigencias específicas impuestas por las normas profesionales existentes, pero, ¿cree que en 1998 puede ser posible como lo era entonces?

Aun más que entonces. Es la respuesta corta a una pregunta larga. Durante los diez últimos años, una serie de adelantos tecnológicos han reemplazado las diversas profesiones de nuestro campo de trabajo: el mecanógrafo, el composito, el corrector, el raspador, el separador, el retocador, el especialista en color para impresión, etcétera. Cada uno ha tenido sus propias normas profesionales especializadas. En Suiza los diseña-

examen para que el Estado les otorgue una certificación. Con el tiempo, se han establecido condiciones profesionales mensurables. Actualmente, estas numerosas profesiones tradicionales, por no mencionar otras demandas teóricas o comerciales, son del dominio de una sola persona: el diseñador digital que está frente al teclado. Es una tarea inútil que todas las escuelas procuren mantenerse al tanto de los adelantos tecnológicos, hasta que no se comprenda que la evidente dirección que debe seguir toda escuela de diseño es enseñar las nociones fundamentales del diseño, la base de la profesión.

Otro aspecto vinculado con este tema, y que hoy en día adquiere gran relevancia, implica que la enseñanza no debe confundirse con la imitación de prácticas de moda. En Basilea estamos abocados al trabajo claro, clásico y práctico. Tratamos de ser neutrales y educar a los alumnos para el futuro, sin saber exactamente cómo será. Enseñamos lo básico y desafiamos a los alumnos a que resuelvan problemas visuales tangibles. Nuestro programa se fundamenta en los cursos básicos tradicionales, como dibujo, caracteres y color. En este momento, por ejemplo, estoy trabajando en la preparación de un curso avanzado de tipografía interactiva junto a un profesor de nuestra escuela. Sin embargo, durante el primer año resolver problemas tipográficos elementales “a mano” es un requisito indispensable para pasar al trabajo más complicado. Creemos que este fundamento es una prioridad, ya que les da a los alumnos algo sólido, estimula la percepción y desarrolla la creatividad individual. Si la pregunta implica que la competencia en la utilización de programas de computación es una condición profesional corriente, no creo que ésta sea la responsabilidad de una escuela de arte o de diseño. Es una forma limitada que distorsiona nuestros objetivos en materia de educación y sería un error que Basilea entrenara técnicos.

¿Todavía enseña composición en metal? No. Hace tres años que no enseño a los alumnos a componer en plomo. Durante algunos años llevé a cabo un experimento intermedio: los alumnos componían tipografía en plomo, aprendían la distancia correcta entre las palabras y después componían en la computadora. Cometían los mismos errores. Esta combinación paralela del plomo y la pantalla era demasiado teórica y no resultó. Por último, renuncié a esta enseñanza cuando comprendí que no podían transferir la experiencia de aprendizaje.

En un artículo publicado recientemente en *Communication Arts* [mayo/junio de 1998] se señala que la Escuela de Diseño de Basilea está actualmente reevaluando su programa de estudio y enseñando nuevos métodos. ¿Qué significa? La afirmación es importante para explicar cómo y por qué nuestra escuela está cambiando. La Es-

1

Typographie realisiert Sprache

mit Hilfe der gebräuchlichen Schriftzeichen, deren Sinn es ist, Mitteilungen eines Senders einem Empfänger zuzuführen. Wobei unterstellt wird, daß

Mentred Koplien; 1968

der Sender natürlich zugleich auch Empfänger sein kann.

Typographie ist die Lehre vom Entwurf von Textdrucksachen, die für menschliche Wahrnehmung bestimmt sind und als Kanal im Rahmen einer Kommunikationskette funktionieren.

Kurt Althausen; 1967

Typografische Monatsblätter Schweizer Grafische Mitteilungen Revue Suisse de l'Imprimerie

cuela de Diseño de Basilea no es la única escuela de arte y diseño en Suiza. La reputación internacional de que goza se desarrolló a partir de la implementación de un programa, de grado y profesional, de diseño gráfico: el *Grafikfachklasse*. Al finalizar la década del 50, en respuesta al interés cada vez mayor de muchos diseñadores calificados que buscaban una forma de profundizar o extender su conocimiento y habilidades, Armin Hofmann y Emil Ruder crearon un programa de posgrado único: el *Weiterbildungsklasse für Grafik*, inaugurado en 1968. La influencia de este programa fue fabulosa. Generaciones de estudiantes de Basilea se han convertido en docentes en todo el mundo. Curiosamente, este programa internacional no estuvo limitado por normas estatales ni federales. Sin embargo, después de treinta y dos años de independencia, el programa se enfrenta con un desafío político.

A diferencia de otros lugares, las escuelas de arte y diseño de Suiza nunca han sido integradas al sistema universitario. En la actualidad, la iniciativa propuesta es que determinadas escuelas de diseño accedan a la condición académica de uni-

versidad. Durante este último año, la competencia para obtener el reconocimiento gubernamental ha llevado a fusiones entre escuelas de diferentes ciudades, la especialización de las escuelas, la consolidación de programas y cursos dentro de ellas. A la Escuela de Diseño de Basilea, que recientemente pasó por este proceso, se le ha otorgado el grado más alto de acreditación. Dos de los resultados concretos de la nueva estructura escolar de Basilea son que el programa de posgrado es parte de un Departamento de Diseño General y la posibilidad de ofrecer un diploma oficial a los alumnos extranjeros. Nuestras escuelas en Suiza estarán cada vez más controladas por el Estado, lo que significa que se encontrarán bajo una reglamentación federal. Con esta finalidad, el nuevo director entiende que será necesario ofrecer más cursos de teoría de la comunicación, más profesores invitados y más programas de intercambio. Hace más de diez años se produjo una verdadera revolución en nuestros cursos en respuesta a la repercusión de cambios simultáneos, como la jubilación de profesores pioneros de la escuela y la introducción de la nueva tecnología informática.

12

Sprachen:
Sprache ist das dem Menschen eigene Vermögen, Bewußtsein zu Worte zu fassen und mit der Sprache ausdrücken.

Sprache:
Sprache ist – allgemein gefaßt – ein System von Wörtern, Wort- und Satzfolgeungen. Alle, die dieses System kennnen und anwenden, werden damit befähigt, Bewußtsein zu erhalten und einander zu verstehen.

Schrift:
Schrift ist konventionelle bildliche Darstellung der Wörter einer Sprache. Damit können Aussagen in dieser Sprache festgehalten und weitergegeben werden.

Grammatik:
Grammatik – im weitesten Sinne – faßt die Formen und Fügungen einer gesprochenen oder geschriebenen Sprache auf jeder Stufe ihrer Entwicklung.

Wert der Sprache
1. sachlich
2. geistig
3. künstlerisch

Jede Sprache ist für die menschliche Kultur ein wesentliches Element, und durch sie gehört sie dieser Gemeinschaft gehört.

Praktisches Werkzeug als Mittel der Aussage und der zwischenmenschlichen Beziehungen.

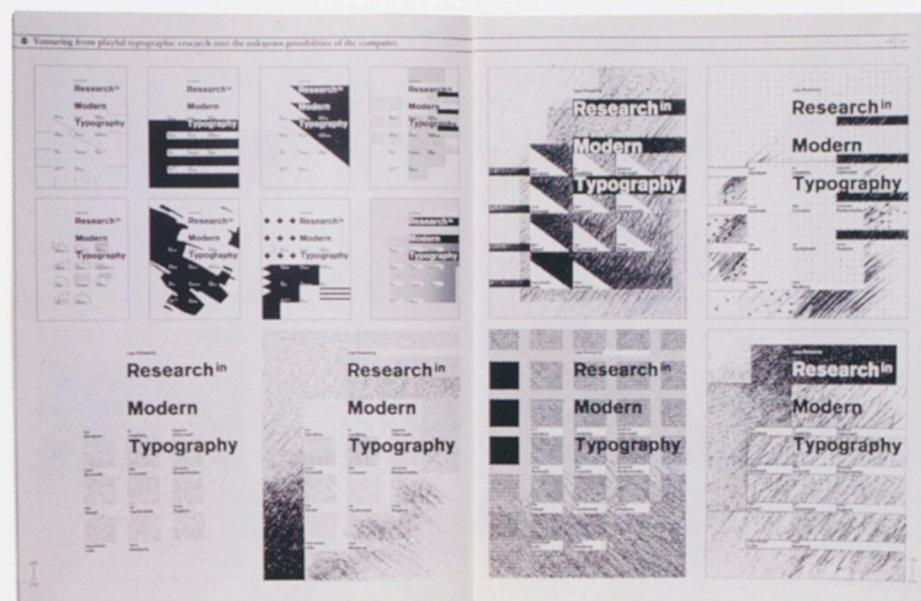
Intellektuelles und gemüthliches Erbe von grundlegender geistiger und sittlicher Bedeutung und als solches ein Bestandteil der Menschheitskultur.

Werkstoff, der literarische Kunstwerke möglich macht.

**Un-
erset-
barkeit:** Diese Merkmale sind allen Sprachen gemein, eignen aber jeder von ihnen auf eine besondere und unverwechselbare Art.

Aus (Dokument Nr. 3) der Sprachencharta des Freiburger Instituts, Freiburg/Schweiz

Typografische Monatsblätter Schweizer Grafische Mitteilungen Revue Suisse de l'Imprimerie



TYPOGRAFISCHE MONATSBLÄTTER. Ediciones números 1 y 12 de la publicación que llevó a cabo Wolfgang Weingart en 1972. Doble página realizada por la estudiante Liza Pomeroy. En ella explora las variaciones tipográficas generadas por la computadora. La tipografía se mantiene constante, mientras que los otros elementos, como las líneas y los planos, cambian.

¿En qué lo afectan los cambios?
Personalmente, en absoluto. Hace treinta años, la Escuela me brindó una oportunidad increíble. Desde el principio fui aceptado y apoyado en todo lo que hice. La Escuela de Basilea seguirá adelante o se hundirá en la burocracia. Los presupuestos se justifican únicamente en función del nivel de complejidad tecnológica; se brinda apoyo sólo a los aspectos culturales «de la boca para afuera». Indirectamente, el Estado está obligando a las personas a seguir la tendencia tecnológica. Si no se tiene pleno dominio de la computación, no existe la menor posibilidad de sobrevivir como una escuela de diseño ni como estudiante de diseño. Lo peligroso es que la gente a quien no le gusta trabajar con las computadoras se queda afuera. Su impulso creativo básico, originado en la infancia, será destruido gradualmente porque no es cuantificable en función de valor social o de recompensa. Esto me resulta trágico y me afecta profundamente.

¿Está preparado para cambiar?
En cierta forma, lo estoy. Me gustaría abrir un restaurante. En 1948 aprendí a cocinar y me sigue encantando. En un principio tenía algo para ofrecerle a la Escuela, ahora tengo otra cosa: mis menús propios y únicos. Cuando creo firmemente en algo, generalmente resulta.

¿Qué opina del trabajo artístico a partir de la tecnología digital?
La computadora no puede ser considerada una herramienta estética. La palabra *estética* tiene raíz griega. Como adjetivo, significa sensible; en su forma verbal significa percibir. La rapidez y flexibilidad de la computadora tienen un potencial maravilloso, pero precisamente allí reside el engaño para los diseñadores jóvenes. Lograr una calidad estética genuina con la computadora supone un estricto sentido de disciplina por parte del diseñador. Intento que los estudiantes se cuestionen los detalles tipográficos con el objetivo general de aguzar su discernimiento, para que vean las diferencias y ejerzan una visión crítica frente a la máquina.

¿Cree usted que las computadoras alientan la creatividad?
La mayoría de mis estudiantes son diseñadores que ejercen la profesión. Habitualmente me dicen que se sienten aliviados cuando se alejan de la pantalla de la computadora, ya que permanecer todo el día frente a la pantalla los embrutece.

Me gusta ver qué son capaces de hacer los estudiantes cuando me dicen que no pueden trabajar porque se les rompió la computadora, o porque los sistemas son incompatibles, o que necesitan una máquina más veloz para poner en práctica una idea. Lo más importante es que ellos mismos vean qué pueden lograr sin ella. La



DAS SCHWEIZER PLAKAT 1900–1984. Afiche para una exposición de pósteres suizos, 1984.

dependencia de las computadoras, especialmente en la educación para el diseño, menoscaba el desarrollo de la creatividad de los alumnos y debilita la imaginación.

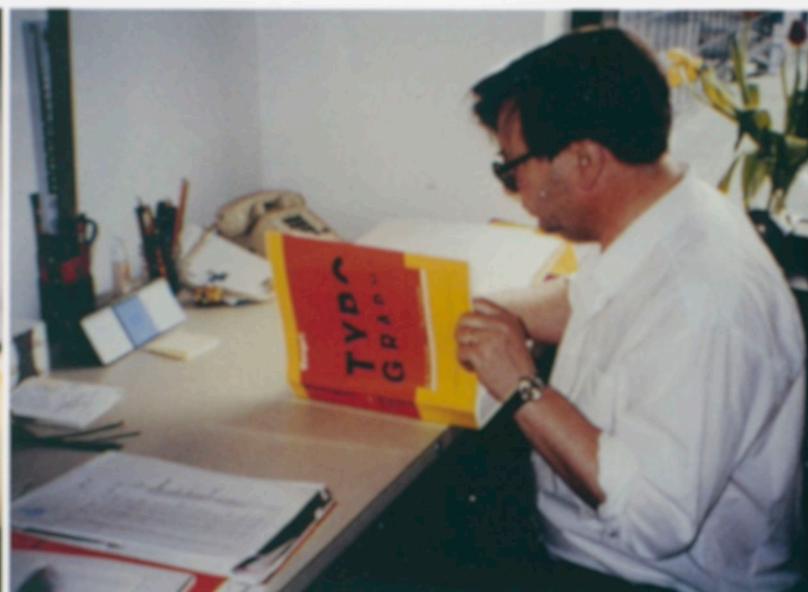
A fines de 1984, incorporó una computadora Apple a su programa de estudios como respuesta a los «nuevos mundos de posibilidades gráficas». Ahora parece sentir menos entusiasmo por la computadora en el medio educacional.

Cometí uno de los mayores errores de juicio de mi vida. Fue un cálculo totalmente equivocado. Cuando comencé a experimentar con letras de metal y de madera, surgían nuevas ideas si deseaba llegar a los límites del proceso técnico. Como parte de mi aprendizaje, conocía a fondo mi equipo y mis herramientas. Tenía conocimientos exactos de los materiales, las técnicas y el proceso. Un artesano debe aprender a tomar decisiones a partir de sus equivocaciones y dificultades. Hoy el problema es más abstracto y, por consiguiente, más complejo. Los alumnos no pueden abrir la computadora con un destornillador para saber cómo funciona. No pueden desarmarla y volver a armarla. Mi madre me relató una historia interesante. Ella aprendió a conducir un automóvil en Alemania durante 1930. En esa época regía una ley por la cual era preciso saber cómo desarmar y demostrar cómo funcionaba el automóvil para obtener el registro de conductor.

La mayoría de los diseñadores jóvenes desconocen esta relación primaria e íntima con el vehículo que utilizan. El diseño digital no es mi medio de expresión, aunque es evidente que la actual labor gráfica y tipográfica profesional es la trágica obra de los diseñadores títeres que muestran trucos ingeniosos. Aquellos que se han volcado a los efectos especiales y que han quedado atrapados en una búsqueda desesperada por descubrir su originalidad. No quiero entrar en el tema del contenido que están comunicando, si es que lo hay. No han recibido entrenamiento en un oficio tradicional, ni han tenido la oportunidad de aprender a pensar como "piensa" la computadora. Atraídos por las escuelas que les prometen un programa amplio, aunque a menudo indefinido, generalmente a expensas del contenido, los miembros de esta generación han sido engañados por partida doble.

¿Existe algún trabajo interactivo experimental que le parezca interesante?

Muy pocos diseñadores están calificados para programar y explotar los recursos de la computadora. Creo que es una razón por la cual, en la actualidad, todo se ve tan parecido. Ni siquiera son especialistas en la ciencia de la computación que



Wolfgang Weingart dicta a sus alumnos los workshops en tipografía del Colegio de Arte de Massachusetts. Wolfgang Weingart autografió su nuevo libro, *Typography*.

recibieron formación tradicional en arte y diseño. En julio de 1997, John Maeda, profesor adjunto de Diseño y Computación del Laboratorio de Medios del MIT en Cambridge, me mostró en Basilea su trabajo interactivo experimental en una computadora *notebook*. En esta primera reunión, y sin conocer su formación, pensé: «Por fin algo fresco y auténtico». Desde entonces, los últimos dos años, lo he invitado a dar conferencias y demostraciones prácticas durante los seminarios en Portland. Maeda ha afirmado: «El trabajo de diseño digital avanzado suele ser un paquete elegantemente decorado que oculta un interior vacío. La habilidad en la era digital se confunde con el dominio de las herramientas digitales y enmascara la importancia de comprender los materiales y de conocer a fondo los elementos de la forma».

Es mucho más lo que nos queda por anticiparles a los más jóvenes, los que han nacido alrededor de 1982 y crecido en un mundo rodeado por los medios masivos, en una potente combinación de tecnología electrónica y digital. Pronto no habrá necesidad de enseñar programas de computación masivamente comercializados; las destrezas básicas para la programación serán la norma. Bombardeados en todos los niveles, extremadamente influidos por las tendencias y por el consumo mundial de estilos de ropa, deportes y comidas, ¿qué aprenderán sobre diseño? ¿Cuáles serán sus expectativas? Si mis colegas de la Escuela de Basilea son abiertos y están dispuestos a enfrentar ese desafío fundamental, aún me quedan unos años por delante antes de jubilarme. ■

Esta entrevista tuvo lugar en julio de 1998 durante la residencia de Wolfgang Weingart en la Escuela de Arte de Maine en Portland, Maine.

Editorial

RUBÉN FONTANA

“[...] When typographical knowledge becomes more widespread and universal among its users, a significant advance in design and in the quality of the message will have taken place”.

Knowledge, acquired and universal, a heritage that, within each context, in the framework of each geography, will undoubtedly reinterpret the medium, the culture of each environment.

It does not seem apropos in this case to call on the much named and jaded “globalization,” since what we are talking about is the preservation of cultural habits as a fundamental means to interpret messages, for understanding. Nevertheless, we do propose the socializing of this vast and historic knowledge, searching for variations of what we know and by learning, discover what we do not know.

We must persevere in our knowledge of typography because the optimization of the use of letters is the tool which will enable a seldom measured level of development, that of communication and information among people. Symptoms and concern with regard to improving our present cultural limits undoubtedly exist.

With letters, I learned to read; now I can understand what I read; the correct use of letters follows naturally from the first task: achieving literacy.

Attaining greater development of the discipline can only provide all-round benefits. In this dialogue between content and form, the letter is the vehicle that will socialize the message. It will help us to enhance the function of the word.

The resources which will enable us to deepen our knowledge are indeed known and universal since, from the first man and the first woman, knowledge is what we accrue as culture.

Today, as a society in a state of crisis, it is essential to broaden our field of knowledge, it is important to learn better.

Elizabeth Resnick is an assistant professor in the Communications Design Department at the Massachusetts College of Art in Boston. She also operates Elizabeth Resnick Design. She has published interviews in *EVE* magazine and in the *AIGA Journal*.

cess as one of sensory interaction. Within our changing technological environment, Weingart has developed an educational approach that allows the individual to prove his command over technology. Thus, he has helped the Basel School of Design, which since the eighteenth century has oriented itself toward humanistic education, to attain new perspectives.

Armin Hofmann

Basel, the Computer, and its Consequences

Interview to Wolfgang Weingart

Wolfgang Weingart is one of the most prominent educators of the mythical Basel School of Design. His pedagogical perspective rests on the premise that technological mastery should not influence the creative and intellectual aspects of the practice of design. He thus ensures the progressive development of the School without overlooking its fundamental values.

■ Design Schools have been subject to continuous changes in structure since the end of the Second World War. The rapid mechanization in the field of «applied arts» and which embraced all its branches of study is evident through new teaching materials, new teaching methods and changes in the work environment. These changes are not, however, the most important ones. Noteworthy are the altered mentalities of students and teachers brought about by the constant use of technology.

We are just beginning to realize that technological advances are often achieved at the risk of stunting human imagination and sense. Moved by the opinion that the slow forfeit of handwork cannot be made up for by technology and mechanization, the teaching staff at the Basel School of Design in Switzerland has had to search for new educational models. New methods of instruction have had to be developed, fighting against the negative effects of mechanization, without adopting an anti-technology viewpoint, especially in disciplines where automation has taken extreme forms, such as typography, photography and graphic design.

Due to the efforts of Wolfgang Weingart the unity between thinking and producing has been reestablished, identifying the pro-

For 32 years, Wolfgang Weingart has challenged the boundaries of traditional Swiss typography with his expressive body of experimental typographic work. His personal visual research has served as the foundation of his exploratory approach to the teaching of typography at the Basel School of Design since 1968.

In 1968 Armin Hofmann hired you to teach typography in the Advanced Class for Graphic Design at the Basel School of Design in Switzerland. You have stated at various times that you consider yourself a self-taught designer and educator. How did you develop your approach to teaching typography?

I would like to explain the first statement, because I don't consider myself as hired to teach. At the beginning of my three-year typesetting apprenticeship in Stuttgart, Germany, I became fascinated with Swiss typography and graphic design, and arranged a visit to Basel in March 1963 specifically to meet Armin Hofmann. During the interview, with the hope of being accepted into the School, I showed him my work. At twenty-two, I was astonished when he asked me if I wouldn't consider teaching in his Graphic Design programme. On the same day Hofmann introduced me to Emil Ruder.

A year later I moved to Basel, enrolled in the School as an independent student, and supported myself by working for printing and typesetting houses. I was not a student of Ruder, but during his typography classes I was granted full permission to use the facilities and presses in the typeshop for my typographic experiments. By 1968 Ruder had been the Director of the School for three years, and was not in good health. Initiated by Hofmann, invited by both, I was asked to assist Emil Ruder during his four-hour class. Our teaching relationship was to begin in April for the coming semester, but it never happened as planned. Emil Ruder was in and out of the hospital so often that I had to take over his class from the beginning. Consequently, I became his successor.

ed an intense relationship to typography, and this is how I developed my approach to teaching. In order to teach typography in Basel it was obligatory to have completed training in metal typesetting. My intention was to be different from the way Ruder taught, to depart from his strict typography, to push typography in the direction of graphic design.

How did Emil Ruder feel about the relationship between design and typography? He felt positive. Ruder and Hofmann were very wise personalities. They've been accused of a certain dogmatism, but they were in many ways not dogmatic, actually very open. They could sense potential and would staunchly support it. I had a clear vision of what I wanted the students to experience, but I needed a plan. It was a risk to begin teaching, but I was not afraid to teach. The students went crazy for this different way to make typography, different from the so-called "International Style" and from how they had learned in their schools. This new viewpoint of typography gained momentum. In those years, my students and I were all around the same age.

Did you feel you were learning during your classes?

I was not a trained instructor. With the help of certain students, I learned to develop a method of teaching. We discussed what was already working, and how the content could be better structured.

Has your approach to typographic education changed since you began teaching in 1968?

From the system and in comparison to other Schools, it seems to change somewhat every five years. I don't teach academically, I teach from intuition.

So you've remained fairly consistent in your approach?

The issue of "Design Quarterly" of 1985 is a good example of what we've done and what we do in my classes. All the steps are clearly shown: we went away from spacing letters, we made film collages, experiments with text, and then, the very early research on the computer.

Have you noticed any significant changes in student attitudes?

They are more lazy and less crazy. Lazy because they sit down in front of the computer and push the buttons. They don't think as much. Sometimes the

curiosity is lost. Often they arrive too quickly at results. This tendency is increasing.

Why do you think that?

Time. Because of the Internet no one will go to the libraries in the future. Students will sit in their homes and study. Perhaps we won't have cars anymore. That would be wonderful. Another dream of mine would be to work with a group of teachers and students internationally. I explain something in the typeshop with four cameras in the room, a simultaneous broadcast via Internet. Before you had to make the effort to go to the library to get information about Jan Tschichold. It might take half a day, or an entire day. Now students just lie on their beds and type. There is a danger, however. Wrong information appears on the Internet. Take one example. Years ago, I gave a lecture in Amsterdam. Someone who was not an expert in design transcribed the spoken lecture from a tape. The "printed" result appeared in the Internet as a reference to "A.Pelgram," which when pronounced sounds somewhat like "April Greiman." Transcribed from the same lecture, Ruder became "Rudel," and Aicher became "Eigher." We are driving into a chaos which we cannot hold back.

Before the influence of advertising typography had spread to Europe, type composers and proofreaders were employed by the printer. The trained composer composed. In a separate enclosed room were the proofreaders, highly specialized experts for particular or various languages, bilingual or multilingual, often specialists in the terminology for different fields of knowledge. When the personal computer came on the market in 1984, the professions of type composer and proofreader became dispensable.

How do you see yourself in your role of teacher?

It was never a question since I was in my mother's belly. I came out doing what I do.

What is the single most important piece of information that you can offer a student? To make the explanation of typography so transparent that their grandmothers could grasp it. I encourage the students to go to the libraries to discover what happened in the last 500 years of typography, or to discover the origin of our alphabet over 2,000 years ago. It's important that students see their work in the context of history.

Teaching is not difficult. It's just that you must not teach dumb things.

Do you tell your students what to look for when they go to the library?

Sure, but some students won't go. I give them names, book titles, subjects. My students are asked to purchase one book about typography published in 1998, *Typo: when, who, how* by Friedrich Friedl. It is organized like an illustrated encyclopaedia of over five hundred pages with the text in three languages.

Who or what were your early influences? The first, the two human beings who gave me the wonderful opportunity to participate in this unbalanced, cracked earth. The second, my childhood bike. And finally, the Swiss educators Armin Hofmann and Emil Ruder.

How do you keep yourself fresh and interested?

That is a delicate question. More and more students need to be told what to do. I hope in a few years it gets better. Even if I have a class which is not particularly good, teaching is not painful, but it can be dull. I experienced very strange groups in the 1970s, funny classes which I couldn't relate to. It goes up and down. In every class I have a few wonderful, talented students. They keep me fresh with the hope that things will improve.

In the publication "My Typography Instruction at the Basel School of Design, Switzerland 1968 to 1985" published in *Design Quarterly* No 130, you stated that a teaching programme must remain independent from the concrete demands made by existing professional standards. Do you feel this is as viable in 1998 as it was in 1968?

Even more so. That's the short answer to a long question. Within the last ten years technological advances have all but replaced the following professions in our field: the typist, the typesetter, the proofreader, the stripper, the separator, the retoucher, the printing colour specialist and others. Each area of expertise has had its own specialized professional standards. In Switzerland graphic designers must pass an examination before qualification to practice is granted by the state. Measurable professional standards have been established over time. Today, these many traditional professions, not to mention additional theory or business demands, are the domain of one single person, the digital designer who sits at the keyboard.

Although Schools everywhere have been trying to keep up, it's an absurd undertaking. The obvious course for a Design School is to teach the fundamentals of design, which happen to be the very root of professionalism.

Another aspect of this statement which is emphatically relevant today implies that teaching must not be confused with imitating fashionable practices. In Basel we make clear, classical and practical work. We strive to be neutral, educating students for the future without knowing what that will be. We teach what is basic, challenging the students to solve tangible visual problems. Our programme builds from traditional core courses, like drawing, letterform, and colour. I am working together with a teacher in our School, for example, developing an advanced course in interactive typography. In my first-year classes, however, solving elementary typographic problems "by hand" is a prerequisite for more complicated work. We believe this foundation gives students something solid, stimulates perception and develops individual creativity. If the question implies that competence in using computer programmes is an existing professional standard, I don't believe this is the responsibility of an art or design school. It is a short-sighted misunderstanding of our educational objectives, and it would be a mistake for Basel to train technicians.

Do you still teach metal typesetting? No. I haven't taught students to typeset in lead for three years. For several years I made a midway experiment: the students composed in lead type learning correct word distances, and afterwards typeset on the computer. They made the same mistakes. This parallel combination from lead to screen was too theoretical; it didn't work. I finally gave up this approach when I realized they were not able to transfer the learning experience.

A recent article published in *Communication Arts* [May]June 1998] states that the Basel School of Design is currently reassessing its curriculum and teaching methods with major changes to be announced. What does this mean?

To explain how and why our School is changing, the following overview is important. The Basel School of Design is not the only school for Art and Design in Switzerland. Its international reputation, today accrued to the overall Basel School of Design, developed out of a degree programme, the pro-

the Grafikfachklasse. In the late '50s, in response to the growing interest of many trained designers who were searching for a means to deepen or extend their knowledge or skills, a unique post-graduate programme for graphic design was conceived by Armin Hofmann and Emil Ruder, the Weiterbildungsklasse für Grafik, founded in 1968. The influence of this programme became a phenomenon. Generations of Basel students have become teachers all over the world. Significantly, this international programme was not bound by state and federal regulations. After thirty-two years of independence, however, the programme now confronts a political challenge.

Unlike elsewhere, Swiss art and design schools have never been instituted within a university system. Currently, the initiative is to elevate certain design schools to the academic status of a university. Competition for governmental validation this last year has instigated fusions between schools in different cities, the specialization of Schools, the consolidation of programmes and courses within Schools. Having recently endured this procedure, the Basel School of Design has been awarded the higher rank of accreditation. Two specific results of the new school structure in Basel are: the post-graduate programme is part of an umbrella Design Department, and an official diploma can be offered also to foreign students. Our schools in Switzerland will be more and more controlled by the State, in other words, subject to federal regulation. To this end our new Director believes it will be necessary to implement more communication theory courses, more guest lecturers, and more exchange programmes. The most important upheaval in our classes was over ten years ago in response to the impact of almost concurrent changes, namely, the retirement of pillar teachers and the introduction of computer technology.

How does this affect you?

Personally, not at all. Over thirty years ago the School gave me an incredible opportunity. From the beginning, I've been accepted and supported in everything I've done. Either the Basel School will go on, or it will be drowned in bureaucracy. Departmental budgets are justifiable only according to the level of technological sophistication; superficial lip service is given to the cultural implications. Indirectly, the State

compliance with every technological trend. Without computer proficiency, there is no chance to survive as a Design School, or as a design student. What is dangerous is that the people who don't like working with the computer have no chance. Their basic creative impulse, originating in childhood, will gradually be destroyed because it is of no quantifiable societal value or reward. This I find tragic, and it affects me deeply.

Are you ready to go on to something else? In a way, yes. I would like to open a restaurant. In 1948 I started to cook, and still love it. I had something to offer the school, and now I have something to offer with my own unique menus. Once I believe in something it seldom doesn't work.

How do you feel about artistic work with digital technology? The computer cannot be considered an aesthetic tool. The word aesthetic stems from the Greek. As an adjective, it means sensitive; its verbal form means to perceive. The speed and flexibility of the computer are its wonderful potential, but therein lies the deception for young designers. Achieving genuine aesthetic quality with the computer presumes a rigorous sense of discipline on the part of the designer. I try to get the students to question typographic details with the overall aim of provoking discernment, to see differences, to become critical of the machine.

Do you feel computers foster creativity among students?

Most of my students are practising designers who tell me that they are relieved to get away from working with the computer, that working in front of a screen all day makes them numb.

When students tell me that they cannot work because the computer broke down, or because systems were incompatible, or that they need a faster machine to realize an idea, I like to see what my students can do without the computer. More important is that the students see for themselves what they can do without it. A dependence on computers, especially in design education, impairs the development of the students' creative authority, crippling the imagination.

At the end of 1984, you included the Apple computer in your curriculum for its "new worlds of graphic possibilities." Now you seem to have grown less en-

tional environment.

I made one of the biggest errors of judgement in my life. I completely miscalculated. When I started experimenting with metal and wood letters, I came to new ideas if I wanted to push the limits of the technical process. As part of my training I knew my equipment and tools inside out. I knew the materials, the techniques and the process exactly. A craftsman learns how to make decisions through mistakes and struggles. Today the problem is more abstract, and therefore more complex. Students cannot open up the computer with a screwdriver to see how it works. They cannot take it apart and put it back together again from scratch. My mother told me an interesting fact. In Germany in the thirties when she learned to drive a car, it was law that before being granted a license to drive, she had to be able to dismantle the car to prove that she understood how the vehicle functioned.

Most of the younger designers lack, in principle, this primary and intimate relationship with the vehicle they are using. Digital design is not my means of expression, but it is obvious that the professional graphic and typographic work of today is in general the tragic work of puppet designers who show clever tricks, who have become preoccupied with special effects, who have been caught in a desperate search to discover their originality. I do not wish to address what confusion that must mean for their clients. I also do not wish to comment upon what, or if, they are communicating. They have neither been trained in a traditional craft, nor have they had the opportunity to learn to think as the computer "thinks." Lured into Schools promoting a comprehensive but often vague curriculum, usually at the expense of substance, this generation has been cheated on both counts.

Have you seen any experimental interactive work created by designers that has excited you?

Very few practising designers are able to programme the computer. I think this is one of the reasons that everything looks the same today. Fewer still are computer scientists who have also been traditionally educated in art and design. John Maeda, assistant Professor of Design and Computation at the MIT Media Lab in Cambridge, showed me his experimental interactive work in July 1997 on a notebook computer in Basel. At this first meeting without

finally, something fresh and authentic. Since then I have invited him to give a lecture and demonstration during the Portland workshop for two years. Maeda has said: "Advanced digital design work is usually a fancily decorated package that hides an empty core. Skill in the digital age is confused with mastery of digital tools, masking the importance of understanding materials and mastering the elements of form."

We have even more to anticipate with the very young kids, those born around 1982. Since they have been on earth, they have grown up with mass media in potent combination with electronic and digital technology. Soon there will be no need to teach the mass-marketed computer programmes; basic programming skills will be common knowledge. Bombarded on every level, extremely influenced by trends, the worldwide consumption of clothing, sport and even food styles, what will they need to learn about design? What will their expectations be? If my colleagues in the School are open and willing to face this pivotal challenge, I still have a few more years before I'm ready to retire. ■

This interview took place in July 1998 while Wolfgang Weingart was in residence at the Maine College of Art in Portland, Maine.

WOLFGANG WEINGART

Wolfgang Weingart teaches his students to teach themselves. His experimental work in typography has influenced the course of design history in the last decades of the twentieth century.

Although Wolfgang Weingart is well known for his departure from traditional Swiss typography by radicalizing and challenging the absolutes, he shares many of the classic values of Emil Ruder and Armin Hofmann.

As a teacher, Weingart's influence has radiated beyond his own work. Early Basel students like April Greiman and Dan Friedman, invigorated by Weingart's influence, returned to the US to teach and practice. Their continued visual explorations eventually coalesced as the beginning of the "new wave" in America. These ideas, which originally had their birth in the school's type lab where Weingart experimented with handset letters and darkroom techniques, were widely appropriated in the 1980s and became one of the most profound influences on American modernism.