

DOI del capítulo: <https://doi.org/10.24275/uama.9008.11626>



Luisa Regina Martínez Leal

ORCID Id: [0000-0002-8591-7672](https://orcid.org/0000-0002-8591-7672)

Capítulo 2. Impacto de la *Bauhaus* en el diseño, el arte y la arquitectura

La Bauhaus y la Nueva Tipografía

Páginas 108-122

En:

Sánchez Ruiz, Gerardo G. ... [et al.]. 1919, a un siglo en el arte, la historia y el diseño / editor responsable, Luis Carlos Herrera Gutiérrez de Velasco. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias y Artes para el Diseño, 2022.

ISBN: 978-607-28-2574-1 (versión digital)

Es parte de: <https://doi.org/10.24275/uama.352.11573>

Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo **Azcapotzalco**



Universidad Autónoma
Metropolitana
Unidad Azcapotzalco

<https://www.azc.uam.mx/>



Ciencias y Artes para el Diseño

División de
Ciencias y Artes para el
Diseño

<https://www.cyad.online/>



Departamento de Evaluación
del Diseño en el Tiempo

<https://evaluacion.azc.uam.mx>



historia del diseño

Historia del Diseño
Área de investigación

<https://hdl.handle.net/11191/5799>



Excepto si se señala otra cosa, la licencia del ítem se describe como
Atribución-NoComercial-SinDerivadas

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

La *Bauhaus* y la *Nueva Tipografía*

LUISA REGINA MARTÍNEZ LEAL

UAM AZCAPOTZALCO | CYAD



Al cumplirse cien años de la fundación de la mítica escuela de diseño *Bauhaus*, es momento propicio para reconsiderar su legado en el campo de la tipografía.

La *Bauhaus* no fue una institución monolítica sino más bien cambiante, hecha de distintas ideas, a veces contrapuestas. Sin duda, uno de sus mayores aportes fue la reflexión teórica sobre el diseño. Y dentro de ella, una de las ideas más influyentes fue entender a la geometría como fuente del nuevo orden para todo tipo de diseño.

En Europa surgieron movimientos artísticos de vanguardia que exploraron las posibilidades de la tipografía como material expresivo y/o vehículo de comunicación: Futurismo, Dadaísmo, Neoplasticismo y Constructivismo, respectivamente, encontraron en ella un lugar para la experimentación alejado de los medios artísticos tradicionales. Aunque la mayoría de sus hallazgos fueron muy discutidos en su época y su aplicación se limitó a un círculo restringido —que después se iría ampliando e incorporando a la gráfica cotidiana especialmente gracias a la publicidad—, se convirtieron en un referente tanto para los diseñadores más innovadores del momento como para los que aparecieron en las décadas posteriores.

Sin embargo, no todas las propuestas de vanguardia se incorporaron a lo que luego ha sido el corpus teórico del diseño moderno. A medida que las posturas más racionalistas fueron alcanzando una mayor fuerza y extensión, futuristas y dadaístas se percibieron como más cercanos al arte, fundamentalmente por los componentes azarosos, expresivos y subjetivos presentes en la mayoría de sus obras, quedando así fuera de un campo que pronto estaría marcado por los intentos de alcanzar una cierta objetividad.

Nuevas necesidades, nuevas tipografías

A comienzos del siglo xx, la búsqueda de formas tipográficas y modos de hacer más adaptados a las necesidades contemporáneas se sintió como un requisito impulsado por el deseo de reflejar el espíritu de una época en rápida y continua transformación. Así lo explicaba Herbert Bayer en un texto publicado en 1935 en el que decía:

Nos precede una larga herencia de desarrollo del diseño de tipos y no tenemos intenciones de criticar el patrimonio que ahora nos oprime, pero hemos arribado a un punto en el que debemos decidir romper con el pasado. Cuando nos enfrentamos a un conjunto de estilos tradicionales, deberíamos percatarnos de que podemos desviarnos de las formas anticuadas de la edad media con clara consciencia de las posibilidades de diseñar una nueva clase de tipo más apropiado para el presente y para lo que podemos anticipar del futuro.

La tipografía en el arte.

Los diferentes estilos artísticos experimentaron con tipografía y traspasaron esas experiencias tipográficas al diseño gráfico. Veremos las más importantes:

El expresionismo

La simpatía que los expresionistas tuvieron con la gráfica, y más concretamente con la xilografía, fue a colación de su afinidad a la estética innata de sus técnicas. En el caso concreto de la xilografía. Características tipográficas del expresionismo:

- Tipografías gruesas sin estéticas.
- Formas más simplificadas, grandes.
- Implementación de una sola tinta en sus tipografías.
- Letras con texturas.

El cubismo

El cubismo es un movimiento artístico basado en figuras geométricas; como principales: el cilindro, la esfera y el cono. Básicamente, los cubistas rompieron con los estándares de la proporción del cuerpo humano o las de cualquier objeto, así como el manejo convencional de la perspectiva dando lugar a los planos multidimensionales. En este sentido, en la tipografía propia del Cubismo destaca:

- La tipografía es utilizada en una composición más libre.
- La tipografía era utilizada como un aspecto estético y retórico.

- Las líneas utilizadas en las tipografías eran rectas y circulares en el sentido estricto de formas geométricas.
- Revolucionó la creación de carteles.
- Se popularizó el concepto de hacer tipografías utilizando estencil, dando también volumen.
- Uso del collage. Son múltiples los casos en los que encontramos notas de prensa, titulares de periódico o simples letras recortadas, a su vez, compuesta y pegadas a modo de collage, en cuadros, dibujos, carteles, etc.
- Destaca el nacimiento del caligrama. Una forma de composición visual que sería rescatada por múltiples movimientos posteriores.

Dadaísmo

Este movimiento manejaba sus ideas gráficas enfocado en expresar su ira contra la guerra, además de crear el anti arte, rechazando las tradiciones y los valores establecidos, existía una inconformidad con la situación política y social, se dice que un estilo era una actitud de crítica a la sociedad.

El término etimológico del dadaísmo era “Dada” que significa “caballito de juguete”.

La tipografía, el collage y el fotomontaje fueron las técnicas más utilizadas en este movimiento. El húngaro Tristan Tzara empezó este movimiento editando el periódico *Dada*. La tipografía propia del dadaísmo destaca:

- Aparición de elementos inesperados, como las mayúsculas y cifras introducidas en agudo contraste, combinan palabras y utilizan la ornamentación tipográfica que combina con las palabras y páginas de manera que tengan un contenido que vaya más allá de su función.
- Rescate de la tipografía como imagen.
- Uso abundante del collage y el fotomontaje.
- Aparición del concepto de *tachismo*.

Futurismo

El origen del movimiento futurista comprende el periodo de 1909 a 1944, décadas durante las cuales se extendió por toda Europa, trasladándose a Rusia, América Latina e Italia. El futurismo fue un movimiento impulsado por Filippo Tommaso Marinetti, llamado el “motor poético”, quien dio origen al concepto de futurismo con las siguientes palabras:

Proponemos celebrar el amor el peligro, las costumbre, la energía y la intrepidez, valor, audacia y rebelión serán los elementos esenciales de nuestra poesía. Afirmamos que la magnificencia del mundo ha sido enriquecida con una nueva belleza: la belleza de la velocidad. Un auto de carreras que parece moverse sobre la metralla es más hermoso que la victoria de Samotracia. Excepto en la lucha, no hay más belleza. Ningún trabajo carente de un carácter agresivo puede ser una obra de arte.

Los aportes del futurismo hacia el campo de la tipografía fueron:

- Prácticas de recorte.
- Poesía sonora.
- Liberación de la retícula.
- No se crea tipografía, se utilizan ya existentes.
- Modificación de tipografías *romanas* o *sans serif*.
- Implementación de líneas de fuerza y repetición de elementos.

Suprematismo, Neoplasticismo y Constructivismo

Estos movimientos artísticos están relacionados por sus ideologías, así como por los aportes de los artistas en cada uno de estos movimientos. El primero de ellos, el suprematismo (1915-1916) fue fundado por el pintor Kasimir Malevich en Rusia. Malevich buscaba expresar mediante la creación, no sobre la imitación y para ello, tomó como ejes centrales para su proceso creativo, formas geométricas simples, concretamente: el cuadrado y el círculo. Malevich se basaba:

en la línea recta, la forma supremamente elemental que simbolizaba el ascendente del hombre sobre el caos de la naturaleza. El cuadrado imposible de encontrar en la naturaleza, era el elemento suprematista básico: en fecundador de todas las formas suprematistas. El cuadro era un rechazo de la apariencias y del arte anterior.

En la tipografía de estas corrientes artísticas, Suprematismo, Neoplasticismo y Constructivismo destaca:

- Las estructuras reticulares de Theo Van Doesburg y de Piet Mondrian, fueron de gran aporte debido a que impulsaron la tipografía de *palo seco*.
- Sus primeras composiciones estaban basadas en la reducción de colores primarios y en las composiciones geométricas.
- Se crean composiciones tipográficas más geométricas, con una gran legibilidad.
- Armonías compositivas en la que desaparece las líneas curvas o las estructuras diagonales propias del futurismo.

Casi todos sus trabajos fueron *collages* tipográficos y las primeras versiones de la nueva tipografía utilizando tipografía de palo seco.

Theo Van Doesburg en 1915-16, comenzó un proceso de abstracción y geometrización en su obra entrando en contacto con Piet Mondrian, junto a quien fundaría la revista *De Stijl*, órgano de prensa del movimiento neoplasticista, cuyo primer número apareció en octubre de 1917. Entre 1921 y 1923 seguiría editando la revista desde Weimar, donde organizaría unos cursos paralelos a los que se impartían en la *Bauhaus* sobre el nuevo estilo. A ellos asistirían muchos de los estudiantes y profesores de la *Bauhaus*. Durante su estancia en Weimar, Van Doesburg también entabló amistad con los constructivistas, especialmente con László Moholy-Nagy, El Lissitzky y Hans Richter, entre otros, con quienes participaría en Düsseldorf en

el Congreso Internacional de Artistas Progresistas en 1922, del que posteriormente saldría la Fracción Internacional Constructivista.

Así como resultado de las reorientaciones impartidas por los profesores que se incorporan se produce un proceso que según Tomás Maldonado se resume en:

“Gropius se apropia de un formalismo neoplasticista del *De Stijl* reelaborado por el constructivismo”.

Tipógrafos que influenciaron a la *Bauhaus*

Dentro de la escuela alemana de la *Bauhaus*, se exploraron y combinaron una serie de ideas tomadas de movimientos artísticos y de diseño, para después aplicarlas a problemas de diseño funcional y de producción de maquinaria. La decoración, la arquitectura, el diseño de productos y la producción gráfica del siglo XX se han visto muy influenciados por el trabajo de los estudiantes y profesores de esta escuela.

Entre los más famosos está el Constructivismo ruso, El Lissitzky, Naum Gabo, su hermano Antoine Pevsner, el expresionismo alemán y el artista holandés Theo van Doesburg quien fue el impulsor definitivo del abandono de las posturas expresionistas en la *Bauhaus*.

Si bien van Doesburg criticaba la falta de un “principio general” en esa época Gropius ya andaba buscando un denominador común y los diseños claramente constructivistas *De Stijl* aceleraron el viraje de la *Bauhaus* hacia un estilo nuevo. ¿Qué fue lo que originó este cambio? En primer lugar el papel de la artesanía en la empobrecida Alemania de posguerra y en segundo la idea de Gropius de que la escuela debía ser productiva para asegurar la independencia económica del Estado. Ni que decir tiene que este cambio de

orientación fue de vital importancia en la historia de la *Bauhaus*. La escuela se propuso la creación de formas adecuadas a la industria y a la época algo que hasta el momento no despertaba mucho interés.

Otro factor importantísimo para el cambio de mentalidad en la *Bauhaus* fue la influencia de la *Nueva Tipografía* de Jan Tschichold y el trabajo de tipógrafos como Paul Renner y Rudolf Koch.

Paul Renner supo interpretar de un modo quizás más certero, tipográficamente hablando, los valores de la Modernidad. Si bien compartía varias de las ideas impulsadas por *Bauhaus*, mantenía cierta distancia con la institución. Estamos hablando de la familia tipográfica *Futura*, publicada por la fundición Bauer en 1930. El proceso de diseño de *Futura* deja entrever un criterio menos rígido que el de otras fuentes geométricas de la época, aunque sin dejar de mantenerse fiel a la estética modernista. Renner contaba con sólidos conocimientos acerca del desarrollo histórico de la tipografía, la escritura y el libro. Por otra parte, su praxis no se encontraba tan condicionada por el molde teórico de ocasión. A modo de referencia, y siguiendo el camino de las *sans serif*, en aquel momento se estaba publicando Gill Sans, obviamente lejos de *Bauhaus*. Y varios años antes, fuentes como Akzidenz Grotesk —en Alemania— o Franklin Gothic —en Estados Unidos— ya habían hecho historia.

El más importante tipógrafo alemán después del movimiento de *Arts & Crafts* fue Rudolf Koch, quien fuera una figura con un criterio profundamente místico. Enseñó en la Escuela de Artes y Oficios de Offenbach am Main en donde encabezaba una comunidad creativa de escritores, pintores y orfebres. Su trabajo lo basó en la caligrafía e intentó renovar los libros manuscritos de la Edad Media tratando de crear una tradición caligráfica con una expresión original. En 1906 empezó a trabajar en la fundidora Klingspor y

permaneció ahí hasta su muerte en 1934, donde diseñó todos sus tipos con excepción de la familia *Deutsche Anzeigerschrift* que diseñara entre 1923 y 1934 para la fundición Stempel.

La tradición de los tipos góticos se veía amenazada por un nuevo grupo, la *Bauhaus*, cuya preocupación se centraba en la aceptación de los tipos *sans serif* de diseños geométricos, antítesis del método intuitivo de Koch. Diseñó su tipo Kabel en 1926-27 con otro tipo complementario fileteado llamado *Zeppelin*, de 1929, y el más interesante de todos sus tipos, el *Prisma* de 1931, formado por líneas y tan avanzado que se ve tan actual ahora como cuando se diseñó. Como escribiera Georg Haupt en su estudio sobre los tipos de Koch “el maestro de la escritura vernácula también diseñó el más claro y lógico de los tipos constructivos”.

Con el final de la Primera Guerra Mundial y la instauración de la República de Weimar, en 1919 se unieron la Escuela de Artes Aplicadas y la Academia de Bellas Artes de Weimar, dando vida a *Das Staatliche Bauhaus*, bajo la dirección del arquitecto Walter Gropius.

El manifiesto de la escuela, publicado en los periódicos alemanes, promovía una idea de arte y tecnología unidas con el fin de resolver problemas de diseño visual fruto de la industrialización. La metáfora era una catedral como objetivo de todas las artes visuales:

“[...] arquitectos, pintores y escultores deben aprender desde cero la característica compuesta del edificio como entidad [...]”

Esta escuela estuvo activa en tres ciudades alemanas: en Weimar de 1919 a 1925, en Dessau de 1925 a 1932 y en Berlín de 1932 a 1933.

La etapa de Dessau, bajo la batuta de Walter Gropius, representa la máxima expresión de los valores y de la filosofía de la *Bauhaus*.

El laboratorio de Herbert Bayer

Hasta 1923, el taller de imprenta estuvo a cargo de Lyonel Feininger concentrándose en reproducciones de arte (grabados, litografías, xilografías, etc). Hasta ese momento no había ningún tipógrafo en el *staff* y el lenguaje en las comunicaciones como invitaciones y afiches era marcadamente expresionista o con influencias dadaistas.

Herbert Bayer fue estudiante de la escuela *Bauhaus* en Weimar y colaboró con su profesor, Lazo Moholy-Nagy, en distintas ocasiones. Uno de sus primeros productos centrados en la tipografía fue la portada del catálogo para la exposición de la escuela de 1923.

En 1927, ya en la sede de Dessau, se inició el curso de tipografía y publicidad a cargo de un ex-alumno de la escuela: Herbert Bayer. El trabajo para el departamento fue realizado por Moholy-Nagy, Schlemmer, Albers y Schmidt. Fue a partir del traslado a Dessau que los diseños de *Bauhaus* lograron su sentido característico de orden y claridad que había postulado Moholy-Nagy; la información era organizada y presentada en cuadrículas cuidadosamente equilibradas; los elementos decorativos se redujeron a las formas geométricas básicas: círculo, cuadrado y filete grueso horizontal o vertical; la relación entre el texto y las ilustraciones se calculaba con precisión matemática y el *serif* estaba desterrado de los avisos, cubiertas y afiches y solo relegado a componer textos extensos en publicaciones. En su búsqueda de claridad y legibilidad, Bayer y Albers diseñaron tipos de letra sans-serif que se componen de tres formas básicas. Bayer también hizo esfuerzos heroicos para abolir el uso de letras mayúsculas esgrimiendo razones de claridad y economía. —“¿Por qué deberíamos escribir e imprimir con dos alfabetos”—, escribió Bayer, —“no hablamos con una A mayúscula y una minúscula”—; así, a partir de 1925, los tipógrafos

de la *Bauhaus* comenzaron a abandonar el uso de letras mayúsculas.

El departamento de tipografía participó principalmente en trabajos para la propia *Bauhaus*: material publicitario, folletos, carteles, etc., aunque también realizó encargos para otras organizaciones. El rojo y el negro dominaban los diseños, y el *Scheltersche Grotesk* se usa como tipo de letra (más tarde también sans serif geométricas). Sin embargo, este departamento no estaba directamente relacionado con la aventura más importante de la escuela: la publicación, entre 1925 y 1931, de catorce libros. Estos fueron parte de una vasta serie, editada por Gropius y Moholy-Nagy, en la que el personal de *Bauhaus* y otros arquitectos y artistas líderes explicaron e ilustraron sus teorías. Varios de los libros fueron diseñados y presentados por Moholy-Nagy; impresos por Verlag Albert Langer en Munich, formaron lo que posiblemente fuera la serie más estimulante del arte moderno que se publicara en el siglo xx. Se planearon cincuenta y se publicaron solo catorce, incluyendo *Padagogische Skizzenbuch* de Klee, una selección de las conferencias que había dado en Weimar entre 1921 y 1922, *Malerei, Photographie y Film*, y *Von Material zu Architektur* de Moholy-Nagy, *Punkt y Linie zu Fläche* de Kandinski y *Die Gegenstandlose Welt* de Malevich. También se incluyeron libros de Gropius, Oud, Van Doesburg, Schlemmer y Mondrian. La serie tenía como objetivo proporcionar una síntesis completa del pensamiento y los logros estéticos del movimiento moderno. El propio libro de Gropius *Internationale Architektur*, un panorama de la arquitectura europea moderna, se publicó en 1925, dos años antes de que finalmente se estableciera un departamento de arquitectura independiente dentro de la *Bauhaus*.

Mientras que los diseñadores de la *Bauhaus* y externos a ella abrazaron las posibilidades de la *Nueva Tipografía*, el mercado aún estaba lejos de aceptar esas innovaciones. Es por eso que en 1928, Kurt Schwitters reunió a un grupo de otros

diseñadores que trabajan en publicidad para formar una asociación llamada *Der ring neue Werbegestalter* (El anillo de los nuevos diseñadores de publicidad). La idea era agrupar a los diseñadores para cambiar al mercado a través de charlas, exposiciones, revistas y más. En 1929, comenzaron a organizar su gran evento inaugural en Alemania, que sería, como escribió *Swchewitters*, su “primer encuentro con diseñadores de publicidad afines del extranjero”. Este evento, celebrado en el antiguo *Kunstgewerbemuseum* de Berlín (hoy *Martin Gropius Bau*) se tituló *Nueva tipografía*, y Moholy-Nagy fue invitado a comisariar su propio stand para el evento, escenificando ¿Dónde se dirige la tipografía? y se ubicó justo al lado de la entrada. Para su exhibición, Moholy-Nagy analizó por primera vez los orígenes de la *Nueva Tipografía* a través de placas que mostraban cómo los futuristas italianos organizaban el texto de una manera “similar a una imagen”, y ejemplos de composiciones tipográficas constructivistas rusas. Luego resumió el panorama del diseño, enfocándose en varios factores claves que implicaban a la *Nueva Tipografía* incluyendo la importancia de las nuevas normas DIN, en tanto estándar para los tamaños de papel. Moholy-Nagy incluyó ejemplos de diseño de Bayer y de Jan Tschichold definidos por los estándares DIN. Moholy-Nagy también enfatizó la tendencia a usar tipos *sans serif* y evitar las letras mayúsculas, una estrategia inicialmente encabezada por Herbert Bayer en la *Bauhaus* para “escribir de una manera más económica”. Por último, Moholy-Nagy definió la forma en que el diseño gráfico y tipográfico daría un gran salto en las próximas décadas debido a las nuevas posibilidades para la fusión de texto e imagen gracias al fotomontaje. Este desarrollo, predijo Moholy-Nagy, cambiaría por completo el proceso de diseño:

“En el futuro, todos los establecimientos de impresión tendrán su propia unidad fotoquímico-foto-

mecánica, eliminando efectivamente muchos trabajos prácticos de ‘construcción’ de composición tipográfica.”

Como consecuencia de las presiones del gobierno de Weimar, así como del traslado de la *Bauhaus* a la pequeña ciudad de provincias de Dessau, Bayer fue nombrado profesor. Con la reforma del plan de estudios, se introdujo un laboratorio de tipografía y diseño gráfico, bajo la responsabilidad de Bayer.

Dentro del laboratorio se producían artefactos impresos para empresas de Dessau, con el fin de financiar parte de los costes de la escuela. Además de esto, el curso de Bayer introdujo innovaciones de diseño de corte constructivista y funcional.

Se utilizaban casi exclusivamente caracteres tipográficos *sans serif*, y Bayer experimentó con composiciones tipográficas geométricas y rigurosas. A menudo, el texto se justificaba, llenando las columnas con espacios más amplios entre letras o palabras. Se creaba un mayor contraste entre la dimensión de los textos, de manera que se estableciese una jerarquía visual. Las líneas, las barras, los círculos y los cuadrados se usaban para dividir el espacio y guiar el ojo del observador a través de la composición. Se usaban abundantemente las formas elementales y pocos colores, entre ellos el negro, siempre presente.

Un carácter Universal

En 1925, Walter Gropius encargó a Bayer el diseño de una tipografía para utilizarlo en todas las comunicaciones oficiales de la *Bauhaus*. Siguiendo el planteamiento funcionalista, Bayer diseñó una tipografía de carácter idealista

El alfabeto universal es un tipo *sans-serif* geométrico. Según Bayer, no solo no era necesario añadirle patines, sino tampoco letras mayúsculas. En efecto, el carácter solo contempla letras minúsculas.

Este carácter fue apreciado por Gropius, dado que contenía la esencia de los principios de la *Bauhaus*. En efecto, el *Alfabeto Universal* es un claro ejemplo del dogma la forma sigue a la función, y mediante la eliminación de las letras mayúsculas marcó un punto de ruptura con una tradición de varios siglos y con la gramática alemana.

La evolución del *Alfabeto Universal*

A pesar de que representaba la estética *Bauhaus* más peculiar dentro del campo tipográfico, esta tipografía diseñada por Bayer nunca se usó demasiado. El punto más alto de madurez tipográfica de Bayer dentro de la *Bauhaus* se manifiesta en 1926, con el diseño del cartel de una exhibición de Kandinsky, y en 1927 con el cartel de una exposición de artes aplicadas en Europa.

El prototipo de esta tipografía fue diseñada por Herbert Bayer, profesor de la famosa escuela *Bauhaus* en Dessau, Alemania, en el año 1925 en su labor de crear una tipografía Universal. Su diseño responde a las convicciones y estilo propio de la escuela, buscando la funcionalidad en la eliminación de elementos dejando la tipografía en su apariencia más elemental. El *Alfabeto*

Universal, diseñado en 1925 por Herbert Bayer en la *Bauhaus* de Dessau, se compone solamente de letras minúsculas construidas sobre la base de una geometría esencial; líneas ortogonales, cuatro circunferencias con diámetros diferentes, tres ángulos de inclinación. En razón de haber escogido eliminar las mayúsculas, Bayer afirma que ha hecho una puntillosa "limpieza" en el campo tipográfico a favor de la velocidad y del ahorro, no siendo necesarios dos signos diferentes para indicar un único sonido: "A" = "a".

Con base en formas circulares y trazos rectos evitó cualquier reminiscencia caligráfica. A fuerza de regla y compás, que redujo al mínimo la diferenciación entre grafemas, intentó borrar toda huella de imperfección humana: se trataba de "purificar" las formas tipográficas, "liberarlas" de su carga cultural. En resumidas cuentas, se aspiraba a la invención de un alfabeto monosémico de alcance y validez mundial. Pero el *Alfabeto Universal* no se materializó como fuente tipográfica, recién se desarrolló como fuente comercial mediante la tecnología digital.

Alfabeto universal de Herbert Bayer

Podríamos decir que la tipografía tuvo estos cambios significativos generando un impulso decisivo a la *Nueva Tipografía*:

- Un uso más estético y funcional para la sociedad en la industrialización.
- La tipografía en composiciones se fusiona con la imagen y la fotografía, y sobre fondos con colores, textos girados o invertidos.

- Formalización de las letras y la neutralización pensando también en el trabajo del editor.
- Bases geométricas, líneas ortogonales, tres ángulos de inclinación en composiciones tipográficas.
- La composición de las páginas eran asimétricas.
- Tipografía basada en círculos, líneas rectas incorporándolo a las sans geometría, modernismos.
- Rechaza la caligrafía y la ornamentación

La Nueva Tipografía

Estos conceptos que, como puede verse eran la suma de las diferentes aportaciones de la vanguardia, tomaron cuerpo bajo la denominación de *Nueva Tipografía*, un término que ya en su momento se aplicó para designar el trabajo de una nueva generación de grafistas que comenzó su andadura durante la década de 1920 y que se extendió por Alemania, Rusia, Holanda, Checoslovaquia, Suiza y Hungría, principalmente.

Tal y como señalaba Jan Tschichold puede decirse que los comienzos de la *Nueva Tipografía* se situarían en Alemania durante la Primera Guerra Mundial, con movimientos de vanguardia como el Dadaísmo, cuya influencia reconocía el mismo Tschichold en los años treinta del siglo xx.

Aunque los primeros textos, —siempre según los propios representantes de la *Nueva Tipografía*—, procedían ya de los dadaístas y la denominación del *movimiento* se ha atribuido a Moholy-Nagy, siempre se ha considerado que uno

de los impulsos fundamentales recibidos por este *movimiento* fue el artículo de Jan Tschichold titulado *Tipografía Elemental*, publicado en 1925, en la revista *Typographische Mitteilungen* que, con un tiraje de 28,000 ejemplares, dio a conocer por primera vez su corpus teórico, despertó ardientes discusiones y convirtió a su autor en uno de sus máximos exponentes.

Tres años más tarde, en 1928, vio la luz *Die Neue Typographie (La Nueva Tipografía)*, un libro que marcó un antes y un después en la percepción de lo que había de ser o no, pues la tipografía del siglo xx también tuvo sus detractores.

El libro alcanzó un gran éxito como testimonio que su autor ya desde 1929 estuviera trabajando en una nueva edición. A mediados de 1931 se anunció su reedición con importantes transformaciones pero quedó en suspenso y definitivamente anulada con el ascenso de los nazis al poder en 1933.

Aunque buena parte de los principios aplicados por los diseñadores de la segunda mitad del siglo xx son el resultado, también, de las influencias de otras perspectivas más tradicionales, hay que decir que la *Nueva Tipografía* se convirtió en el punto de referencia para quienes se han considerado vanguardistas y seguidores de la línea más racionalista del diseño.

Los principios de la *Nueva Tipografía*

La *Nueva Tipografía* aportó una serie de principios que sirvieron de referente para lo que debía ser un buen diseño, pese a que el propio Tschichold derivaría más tarde por otros derroteros y, a lo largo del tiempo y en distintos lugares, surgirían también movimientos que reivindicaban la vuelta a los fundamentos tradicionales. Entre esos principios de la *Nueva Tipografía* nos encontramos con:

- La ruptura con el eje medio, con la simetría axial y la preferencia por la asimetría.
- La noción de que el tipógrafo debía responder con creatividad a las diferentes demandas gráficas.
- El rechazo del tradicionalismo y de cualquier limitación formalista pero también de la decoración —propuestas todas ellas propias de las vanguardias artísticas y su exaltación del progreso, la originalidad y la pureza formal—. Sin embargo, como indicaba Jan Tschichold: para realizar un diseño tipográfico es permisible emplear todos los caracteres tradicionales y no tradicionales, cualquier forma de relación de plano y cualquier dirección de la línea. El único objetivo es el diseño: el ordenamiento armonioso y creativo de los requisitos prácticos. Por ende, no existen limitaciones tales como las impuestas por la postulación de conjunciones “permisibles” y “prohibidas” de tipos. La antigua meta única que tenía el diseño, era la de presentar una página “apacible”, también se revierte: somos libres de presentar un diseño “desapacible”.
- La búsqueda de formas constructivas más simples y fáciles de poner en práctica pero, también, visualmente atractivas y variadas.
- La inclinación hacia los nuevos procedimientos técnicos.
- La ampliación del término “tipografía” que ahora se extiende a todo el dominio de la impresión y no sólo y estrictamente al tipo de plomo.
- La consideración de la fotografía como tipografía por ser otro método del discurso visual. Se prefiere a la ilustración pues se estima más objetiva.
- La forma se entiende como el resultado del trabajo realizado y no como la materialización de una concepción externa.
- La idea de que la exigencia fundamental de la *Nueva Tipografía* es su mejor adaptación al propósito.
- La omisión de todo elemento decorativo, una idea compartida

ABCDEFGHIJKLMNO
 PQRSTUVWXYZÀÁ
 abcdefghijklmnopq
 rstuvwxyzàáéî&123
 4567890(\$£€.,!?)

Alfabeto universal de Herbert Bayer

con las manifestaciones artísticas y arquitectónicas de vanguardia.

- El énfasis en la buena legibilidad.
- El reconocimiento de que los procesos nuevos dan lugar a formas específicas.
- El uso de formatos estandarizados.
- La preferencia por las tipografías de palo seco.
- El color se entiende como un elemento eficaz.
- La superficie blanca, es decir, el espacio no impreso, se percibe no como un fondo pasivo sino como un elemento activo.
- La búsqueda de una organización geométrica reconocible pues se cree

que las fórmulas exactas son más eficaces “que las relaciones fortuitas”.

Aunque, en sus orígenes, la *Nueva Tipografía* fue bien acogida sólo en círculos muy restringidos, se puede decir que a comienzos de la década de 1930 había triunfado en un gran número de medios como las revistas y la publicidad. Sus conceptos y formas se confundían con la idea de modernidad que se tenía en aquellos instantes y que acabaría forjando la que dominó el diseño hasta los años 1970 –e incluso buena parte de la década de los 1980, momento en el que se producen los primeros enfrentamientos entre modernos y postmodernos–.

A un siglo de la fundación de la *Bauhaus*, que representó el inicio del diseño, debemos explorar las influencias externas y algunas que se acercaron un poco más para ir cambiando la filosofía de la *Bauhaus* gracias a las mentalidades de artistas, arquitectos y tipógrafos europeos.

Impacto en el diseño contemporáneo

Herbert Bayer fue el diseñador que mejor expresó los valores de la *Bauhaus* en el campo de la tipografía. El *Alfabeto Universal* representa un interesante experimento que lleva al extremo estos valores y pone la función por encima de la forma. A pesar de que Bayer fue la única figura dentro de la escuela de la *Bauhaus* con un largo compromiso en la tipografía, su trabajo muestra poca sensibilidad caligráfica e histórica hacia el diseño de letras y la gestión del texto.

Por tanto, el carácter de Bayer ahora no es más que un experimento idealista. El trabajo de los gráficos que durante el siglo pasado remodelaron el *Alfabeto Universal* demuestra que ha pasado a ser una mera inspiración estética, perdiendo su función original.

Conclusiones

Al enfocarnos en lo estrictamente tipográfico, la *Bauhaus* no afirmó que la *Nueva Tipografía* fuera esencialmente superior a todas las demás, simplemente que respondía de manera precisa a los desafíos de su época. En realidad, las propuestas tipográficas se redujeron a la búsqueda de un principio generador que resolviera lo esencial para comunicarse visualmente. Bayer comprendía que “Todas las letras... son ante todo una expresión de su propio tiempo, así como cada hombre es un símbolo de su tiempo.”

Además de abogar por la belleza en la vida cotidiana, la *Bauhaus* postulaba la eliminación de las jerarquías creativas, un enfoque en los beneficios colectivos y el acceso generalizado, el arte como medio de resolución de los problemas de nuestra sociedad, el rol del diseñador como participante activo y que los buenos diseños no producen desperdicio. Y las tecnologías digitales proporcionan entornos ideales para expandir estos principios.

Bayer afirmaba que: “la revolución tipográfica no era un hecho aislado, sino que iba de la mano de una nueva conciencia social y política y, consiguientemente, con la construcción de nuevos cimientos culturales.” Pensemos que al igual que muchos de sus contemporáneos, veía a la industria como un potencial nivelador de las desigualdades sociales. Más allá de juzgar la certeza o no de las soluciones propuestas por estos diseñadores pensemos en la vigencia de su actitud como actores sociales. •

Bibliografía

- Baljeu, J. (1974). *Theo van Doesburg*, Londres, Studio Vista, 1974.
- Blotkamp, C. (1984). (Coord.) *De Stijl: the formative years*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press.
- Crego Castaño, C. (1997). *El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés De Stijl*, Madrid, Ediciones Akal.
- Carter, Sebastian. (1987) *Twentieth century type designers*, Londres, W.W. Norton Co.
- Casado Galván, Ignacio, “Apuntes para un estudio del diseño industrial”, en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, diciembre 2009, www.eumed.net/rev/cccss/06/icg29.html [Consultado: septiembre 18 de 2020]
- Droste, M. (1988). *Bauhaus 1919-1933*, Berlín, Benedikt Taschen Verlag GmbH.
- Friedman, M. (Coord.). (1986). *De Stijl: 1917-1931. Visiones de Utopía*, Madrid, Alianza Editorial.
- Itten, J., *Design and form, the basic course at the Bauhaus and later*, Nueva York, Van Nostrand Reinhold Co., 1975.
- Hedrick, H. L (1980). *Theo van Doesburg: propagandist and practitioner of the avant-garde, 1909-1923*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1980.
- Jaffé, H.L.C. (1956) *De Stijl 1917-1931, The Dutch Contribution to Modern Art*, Ámsterdam, J.M. Meulenhoff. Versión en inglés en línea
- Kaplan, K. (1995). *Laszlo Moholy-Nagy: Biographical writings*, Londres, Duke University press.
- Maldonado, T. (1993). *El diseño industrial reconsiderado*, Barcelona, Gustavo Gili.
- “Manifiesto del futurismo”. (1909). publicado en *Le Figaró*, París, 20 de febrero.
- Naylor, G. (1968). *The Bauhaus*, Londres, Studio Vista.
- Overy, P. (1991). *De Stijl*, Londres, Thames and Hudson.
- Pariona, Richard, “La Tipografía moderna, destruyendo los esquemas tradicionales” en <http://proyectoone.epizy.com/2019/04/21/la-tipografia-moderna-destrullendo-los-esquemas-tradicionales/?i=1> [Consultado: 14 de agosto de 2019]

Straaten, E. (1988). *Theo van Doesburg, painter and architect*, La Haya, SDU Publishers, 1988.

Stangos, N. (2000). *Conceptos del arte moderno*, Madrid: Alianza Editorial s.A.

White, M. (2003). *De Stijl and Dutch Modernism*, Manchester, Manchester University Press.

Wick, R. (1993). *Pedagogía de la Bauhaus*, Madrid, Alianza Forma.

Imágenes

Pág : *Alfabeto universal de Herbert Bayer*: <https://www.pixartprinting.es/blog/bauhaus-caracter-universal/> [Consulta: 17 de septiembre de 2021)