

HfG ULM

EL DISEÑO EN LA ALEMANIA DEL WIRTSCHAFTSWÜNDER

Eugenio Vega

Resumen. La Hochschule für Gestaltung de Ulm fue una iniciativa pedagógica en los ámbitos de la comunicación visual, el diseño industrial, la construcción, y la cinematografía que hicieron de esta escuela una de las más destacadas en la enseñanza del diseño de la segunda mitad del siglo XX.

Abierta en 1953 cerraría sus puertas en 1968, tan sólo quince años después.

Palabras clave. HfG, Ulm, gestaltung, diseño, educación, Wirtschaftswünder.

2013. Infolio. Los textos publicados en esta revista están, si no se indica lo contrario; bajo una licencia Reconocimiento NoComercial SinObraDerivada 2.5 de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite a su autor y a Infolio, no los utilice para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada.

La licencia completa se puede consultar en [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/).

HfG ULM

El diseño en la Alemania del Wirtschaftswünder

Eugenio Vega Pindado

La Hochschule für Gestaltung de Ulm fue una de ellas una de las experiencias más destacadas en la enseñanza del diseño de la segunda mitad del siglo XX. Quizá pueda ser considerada como la más importante institución educativa en su género tras la Segunda Guerra Mundial.¹ Las razones que pudieran sostener a esta afirmación, son las siguientes:

1. Ulm fue la primera escuela en querer dar al diseño un fundamento metodológico por delante de su tiempo, capaz de afrontar, con mayor o menor acierto, los conflictos esenciales entre la moderna era industrial y los tradicionales valores de la cultura. Estos conflictos tenían que ver con la relación por entonces no resuelta entre las transformaciones tecnológicas y la actividad creativa en una sociedad cada vez más condicionada por la incipiente sociedad de consumo.

2. En segundo lugar, en la Hochschule für Gestaltung se dio forma a la moderna imagen del diseñador, tal como hoy se conoce. Este perfil profesional se terminó de concretar a finales de los sesenta, cuando una decena de instituciones educativas habían adoptado el “modelo Ulm” en Alemania y en otros países.² El diseñador aspiraría a ser un árbitro social, capaz de elaborar escalas de valores sin las que las actividades económicas quedarían vacías de significado.

3. Además, muchos de los productos desarrollados a la luz de las innovaciones de Ulm, determinaron qué tipo de diseño debía practicarse en la República Federal. Puede afirmarse que sus aportaciones ejercieron una influencia decisiva en la cultura del objeto en la medida que aspiraba a cambiar radicalmente el uso, los conceptos, los modos de percepción y el contexto de los objetos en la vida diaria.

4. Por último, la HfG fue un vivero para la formación de profesores. Durante su existencia, las figuras más destacadas impartieron cursos y conferencias que permitieron que las ideas de Ulm fueran incorporadas a los currícula de muchos centros de otros países.³ Alrededor de ochenta de sus antiguos miembros se dedicaron a la enseñanza en Alemania y un número parecido lo fueron en otros países. sus ideas, mejores o peores, se extendieron por el mundo entero.

Las razones por las que la Hochschule für Gestaltung de Ulm terminó cerrando parecen dar la razón a quienes piensan que la sombra de la Bauhaus estuvo presente en sus inicios y llevó a su inevitable final. Sin embargo, las circunstancias políticas no fueron tan difíciles como en los inestables años de la República de Weimar ni la industria alemana se mostró reacia a entender las aportaciones del los nuevos planteamientos.

I

El diseño alemán de la segunda posguerra no puede entenderse sin la enorme influencia que los Estados Unidos ejercieron sobre la industria y la vida de ese país. Hasta 1949 Alemania estuvo dividida en cuatro sectores, controlados por cada una de las potencias vencedoras en la Segunda Guerra Mundial, y bajo la constante amenaza de su desaparición como estado. Los inicios de lo que se conoció como “guerra fría” hicieron que la naciente República Federal, y especialmente su canciller, Konrad Adenauer, mirasen antes a los Estados Unidos que a ningún otro lado para

1. BÜRDEK, Bernhard E. (1994) Historia, teoría y práctica del diseño industrial. Barcelona: Gustavo Gili. p. 39 y sig.

2. RINKER, Dagmar (2003) “El diseño de productos no es arte. El aporte de Tomás Maldonado al surgimiento de un nuevo perfil profesional” en RINKER, Dagmar at Alter. Modelos de Ulm. Ulm: Hfg Archiv /Ulmer Museum. 1.1.

3. FERNÁNDEZ, Silvia (2003) “La influencia de la HfG Ulm en la enseñanza del diseño en América Latina” en RINKER, Dagmar at Alter. Modelos de Ulm. Ulm: Hfg Archiv /Ulmer Museum. 2.1.

construir la nueva Alemania. Esta tendencia se haría más intensa cuando otra de las partes en que había quedado dividido el Reich, quedase sometido a la influencia de la Unión Soviética. El consumo “a la americana” se convertiría en una de las señas de identidad de la próspera Alemania Occidental frente a la constante escasez y penuria de la República Democrática. Y para consumir al modo americano hacía falta un industria en crecimiento.

Desde 1949, año de fundación de la República Federal, a 1964, el país vivió una etapa de intenso crecimiento económico, mayor que en ningún otro país.⁴ Fue el *Wirtschaftswunder*, el milagro económico, que reforzó la imagen de innovación y solidez industrial que había caracterizado siempre a Alemania. Las razones de este logro son muy diversas: el final del control estatal sobre la economía que había impuesto el régimen nazi, la aparición del Dutsche Mark, una moneda nueva y estable, la desaparición de los gastos militares y la llegada de numerosos trabajadores cualificados por el éxodo desde los territorios ocupados por Polonia o la Unión Soviética. La afluencia de miles de refugiados de la zona oriental proporcionó *“una mano de obra especializada, que podía hacer que la economía alemana fuera competitiva en términos de la calidad del producto y no en términos del costo de la producción [...] La ‘Vorsprung durch Technik’, ventaja a través de la técnica, recogía una larga herencia de un eficaz discurso productivo, que había permitido la creación de imperios industriales como los vinculados a la industria química o metalúrgica, y que ahora podían abarcar la gama del automóvil, BMW, o los electrodomésticos, Siemens”*.⁵ Lo único bueno de la guerra, fue que la destrucción de gran parte de la industria hizo posible innovaciones radicales en materia de tecnología y sistemas de producción al obligar a empresarios y técnicos a reanudar su actividad desde cero.

El “milagro” se basó en el apoyo a la investigación aplicada a la racionalización industrial, iniciada ya en la República de Weimar, un intento de modernización que había fracasado por los obstáculos que la inestabilidad política y económica había puesto a la industria. Por otra parte, la estructura fiscal favoreció el ahorro y la inversión al tiempo que la política de cogestión, que daba a los sindicatos un mayor poder en las empresas, redujo al mínimo los conflictos sociales.

La influencia americana en los años cincuenta era continuación de la que había recibido Alemania en los años veinte, cuando el jazz, el cine y otras manifestaciones culturales fueron asumidos como símbolos de modernidad.⁶ Hacia 1952 más de quinientas empresas importantes eran controladas por capital norteamericano, General Motors era dueña de Opel y muchas otras habían revivido gracias a esos recursos. La Coca Cola fue de nuevo embotellada en Alemania a partir de 1949, las películas de Hollywood, que gozaban de una gran aceptación, presentaban un modelo de vida que los alemanes contraponían a la destrucción de la guerra y a los convulsos años anteriores.

Esta situación se dejó ver en el diseño de algunos automóviles alemanes de principios de los cincuenta: el Hansa 1500 Borgward, que recordaba el estilizado diseño de los coches americanos de finales de la década anterior pero también en muchos productos de menaje y en el mobiliario.⁷ Con las tasas de crecimiento que mostraba por entonces la economía alemana, el consumo se disparó, los hogares se llenaron de nuevos productos y los Volkswagen Käfer ocuparon las calles.⁸ Del mismo modo que en Estados Unidos, el diseño creció con la expansión económica y la saturación del mercado que impulsó a los industriales a buscar alternativas.

El diseño apareció entonces como una actividad profesional cuando se hizo evidente que el consumo impulsaría el crecimiento económico y, por extensión, favorecería la estabilidad política.

4. Con la nueva ley fundamental se quiso corregir la inestabilidad que los gobiernos de la República de Weimar habían sufrido mediante un mecanismo de moción de censura constructiva que impedía derribar un gobierno si su alternativa no contaba con apoyo suficiente en el parlamento. La educación, incluyendo la universitaria, quedaba en el ámbito de los estados federados y tan sólo algunos aspectos del sistema educativo, poco relevantes, serían asunto del gobierno federal. TURNER, Henry Ashby (1992) *Germany from Partition to Reunification*. New Haven: Yale University Press. p. 39 y sig.

5. GALLEGU, Ferrán. (2005) *De Auschwitz a Berlín*. Barcelona: Random House Mondadori. p. 108, 109.

6. WEITZ, Eric D. (2009) *La Alemania de Weimar, Promesa y tragedia*. Madrid: Turner. p. 37.

7. WOODHAM, Johnathan M. (1998) *Twentieth Century Design*. Oxford: Oxford University Press p. 129.

8. Un folleto publicado por el servicio español de emigración, advertía a los trabajadores de nuestro país que llegaban a Alemania, de que no se sorprendieran por el hecho de que los obreros alemanes tuvieran un coche en propiedad: “han trabajado mucho para poder comprarlo”.

Como en la América de los años veinte, los consumidores veían en el consumo un aliciente para integrarse en un mundo nuevo que no tuviera nada que ver con el siniestro pasado. Entre los diseñadores alemanes la referencia americana fue bien recibida porque proporcionaba métodos y estilos, alejados tanto de la estética *völkisch* del régimen nacional socialista, como de las tendencias esteticistas de las vanguardias.

Hacia 1955 la empresa Braun había comenzado a mostrar las posibilidades que el diseño ofrecía para asentarse en un mercado en crecimiento. Dieter Rams, el responsable de diseño de la empresa sabía que la sociedad alemana no admitiría ni el estilo racionalista asociado a las vanguardias, ni el estilismo fascista que habían impulsado los nazis. Rams explicaba: “*Estábamos seguros de que habría gente que preferiría dispositivos funcionales, poco llamativos y honestos, a los habituales objetos de prestigio. De este modo se levantó un programa uniforme, compuesto de líneas de productos heterogéneos. Diseñamos cámaras, radios, menaje de cocina, máquinas de afeitar y secadores para el pelo, todos ellos, en un estándar uniforme*”.⁹ La simplificación formal, que en el mercado alemán era novedosa en los productos de producción masiva, respondía a un deseo de claridad por parte de los diseñadores que recordaba mucho al espíritu que había movido a Raymond Loewy y a otros diseñadores veinte años antes a promover el streamlining.

En este sentido debe entenderse el papel que la Hochschule für Gestaltung, abierta en Ulm en 1953, tuvo para el diseño alemán. Más que continuadora de la Bauhaus, la escuela de Ulm debe ser vista como un alejamiento del Movimiento Moderno y un acercamiento a la realidad de la posguerra. Sin embargo Ulm nunca pudo desprenderse de las contradicciones que esa actitud implicaba y que impedirían consolidar tan buenos propósitos.

II

La Hochschule für Gestaltung de Ulm, considerada como la más relevante de las escuelas de diseño creadas en Europa después de la Segunda Guerra Mundial, tuvo su origen en un proyecto de Inge Scholl y, quien más tarde sería su esposo, Otl Aicher. Con esta iniciativa también quisieron rendir homenaje a los hermanos menores de Inge detenidos y ejecutados en 1943 por su oposición al nazismo.

Sophie y Hans fueron condenados por repartir folletos pacifistas en la Universidad de Munich. Como consecuencia de su actividad opositora serían juzgados por traición y ejecutados en la guillotina junto con otros miembros de “die weiße Rose”, la Rosa Blanca, un grupo de oposición de orientación católica.¹⁰ Es difícil saber cuál fue la importancia que *die weiße Rose*, tuvo en el proyecto de Ulm. Seguramente se hubiera llegado necesariamente a la creación de una escuela de diseño, pero sin duda, con más dificultades de las que finalmente tuvo. El apellido Scholl tenía la mejor reputación en los círculos que querían promover una nueva Alemania y dio a las autoridades de ocupación norteamericanas un buen pretexto para apoyar el proyecto.

Terminada la guerra, Inge Scholl y Otl Aicher fundaron en 1946 la Volkshochschule de Ulm, un centro educativo para la enseñanza de personas adultas que serviría de base para un proyecto educativo mucho más ambicioso. En 1947 comenzaron a pensar en la apertura de una escuela que tuviera entre sus objetivos contribuir a la “reconstrucción cultural” de una sociedad destruida por el régimen nacionalsocialista y la posterior guerra mundial y que sirviera de homenaje a los hermanos Scholl. En aquel ambiente Inge Scholl, Otl Aicher y el escritor Hans Werner Richter, uno de los impulsores del Gruppe 47, comenzaron a idear el proyecto de una institución educativa o cultural de mayor envergadura que la Volkshochschule, capaz de simbolizar los valores de la democracia y en la nueva Alemania y servir a la memoria de los hermanos Scholl.

9. WUTTIG, Sven. (2005) Braun Design. Kronberg: Braun GmbH. p. 6.

10. Kurt Huber, Willi Graf, Christoph Probst y Alexander Schmorell fueron otros compañeros ejecutados junto a los hermanos Scholl.

Hacia 1949 habían dado ya forma a la idea de crear una nueva institución educativa centrada en la política y en el periodismo pero que incluiría otras disciplinas relativamente afines como la fotografía, el diseño industrial o el urbanismo.

Los recursos necesarios para este proyecto, alrededor de un millón de marcos, llegaron de diversas fuentes: el Programa Noruego de Ayuda Europea prometió unos 20.000 marcos; pero la ayuda principal llegó de John McCloy, el alto comisionado de Estados Unidos para Alemania, que aportó fondos del Reeducation Fund para cubrir la mitad del coste de la construcción de un nuevo edificio. Hubo también otros recursos provenientes del estado federal de Baden Wurtemberg y de algunas empresas privadas y particulares de la propia Alemania pero que no tendrían tanta importancia. A finales de ese año se creó la Geschwister Scholl Stiftung, una fundación que daría cobertura formal y legal a la futura escuela.

Otl Aicher había conocido años antes a Max Bill que le insistió en orientar la escuela hacia el diseño industrial con la intención de que fuera continuadora del interrumpido episodio de la Bauhaus del que el suizo había formado parte como alumno. Max Bill había insistido en que la exposición del Werkbund suizo, que tenía una denominación tan significativa “Die gute Form” fuera llevada a Ulm para promocionar el diseño funcionalista en la Alemania de la reconstrucción. Para los norteamericanos era una figura relevante, ajena al nazismo, que parecía garantizar que el proyecto de la nueva escuela saliera adelante.

Con Max Bill como director las clases comenzarían a impartirse el 3 de agosto de 1953 en el edificio en que había desarrollado su actividad la *Volkshochschule* mientras se construía la nueva escuela en el Oberer Kuhberg, fuera de la ciudad. Entre los primeros docentes estaban Josef Albers, Johannes Itten, Walter Peterhans o Helene Nonné-Schmidt. Hans Gugelot, Otl Aicher, Tomás Maldonado, Friedrich Vordemberge-Gildewart y Walter Zeischegg.

Finalmente, el 2 de octubre de 1955, tras dos años de obras, se inauguraría el edificio que, a la manera de la Bauhaus de Dessau, simbolizara la dimensión innovadora de la escuela.¹¹ El proyecto había sido dirigido por el propio Max Bill y contó con la participación de Fritz Pfeil junto con los estudiantes Fred Hochstrasser y Ermano Delugan.¹²

En 1959 Rayner Banham había acudido a pronunciar una conferencia. Ese mismo año el artista británico Richard Hamilton visitó la escuela de Ulm, un fenómeno de la educación artística del que se hablaba en todo el continente. Hamilton, para quien la mayor diferencia entre la HfG y cualquier otra escuela de diseño en el mundo era, precisamente, su rechazo de aquellos principios que dieron a la Bauhaus su sentido, relató la impresión que le produjo el edificio:

“Su coherencia es más evidente en las fotografías aéreas que ilustran el folleto que cuando uno se encara con él. El lugar, una colina elevada fuera de la ciudad y la distribución desordenada de bajos edificios, hace difícil tener algo más que una vista fragmentada. A un lado, automóviles Volkswagen, Morris Minor y Fiat se alinean en el parking; a otro un arado tirado por un buey trabaja en un terreno adyacente. La escena es tan inverosímil que el logro de Inge Scholl parece aún más increíble. [...] Todavía se necesita dinero para completar la entrada principal y vestir la superficie de algunos muros y techos. El mobiliario austero, y esto es igual tanto para los estudiantes como los profesores residentes, muestra un nivel de comodidad que muchos alojamientos universitarios ingleses envidiarían”.

El proyecto, al igual que la antigua Bauhaus, contaba con residencias para estudiantes y profesores. A disposición de Hamilton pusieron uno de los apartamentos a dos niveles disponibles para docentes.

11. En la actualidad el edificio es utilizado por la facultad de Medicina de la Universidad de Ulm.

12. RINKER, Dagmar.(2007)Ulm School of Design, 1953-1968. Ulm: Hfg Archiv /Ulmer Museum. p. 7.

“Ambos niveles estaban separados por una cama uno de cuyos lados quedaba levantado del suelo unos quince centímetros mientras el otro quedaba a unos dos metros y medio del nivel inferior. No hay noticia de nadie que se haya levantado por el sitio equivocado, pero un docente se cayó por ese lado cuando el contrachapado se rompió. Los dormitorios en Ulm, como tantas otras cosas allí, dan la impresión de haber sido creadas por Max Bill como una forma de respuesta a las necesidades sociales y económicas”.¹³

En un primer momento, por influencia de Bill, la enseñanza se caracterizó por una evidente continuidad con los planteamientos bauhausianos si bien con menor presencia de las materias tradicionalmente artísticas. Se promovió un ambiente de libertad para la expresión personal, la reeducación de los sentidos y el aprendizaje mediante la acción, principios todos ellos cercanos a la escuela de Weimar.

En agosto de 1954, de la mano de Max Bill, llegó por fin el enigmático y sofisticado Tomás Maldonado, con 32 años de edad, acompañado de su señora y con todo el encanto latino que los alemanes esperaban. Su principal virtud, aparte del activismo cultural que había desarrollado en Buenos Aires, era la edición de una importante monografía sobre Max Bill que publicaría en cuatro idiomas.¹⁴ El suizo supo apreciar como merecía un esfuerzo semejante convirtiéndole en su hombre de confianza.

Desde 1955 las controversias entre Max Bill y su protegido Tomás Maldonado fueron cada vez más intensas y mostraron este contraste entre diferentes concepciones de la enseñanza. Bill había concebido Ulm como una institución para “*fomentar los principios de la Bauhaus*” mientras Maldonado creía que esos principios originales sólo podían conseguirse abandonando los métodos allí utilizados; era precisa una nueva metodología que permitiera a los diseñadores enfrentarse con flexibilidad a las exigencias de la tecnología y de la industria de la segunda mitad del siglo XX. Curiosamente Maldonado había llegado a Ulm por la insistencia del suizo.¹⁵

Pero también es cierto que desde 1953 habían surgido serias discrepancias entre la Geschwister Scholl Stiftung, la fundación que gestionaba la escuela, y Max Bill por sus frecuentes ausencias de la ciudad de Ulm que le llevaban a desatender el centro.¹⁶ Por esta y otras razones el suizo dejó la dirección en marzo de 1956 y terminaría por irse de Ulm en octubre del año siguiente “*a causa de las irreconciliables diferencias acerca de la estructura pedagógica y el programa de enseñanza*”.

Su salida supuso una aparente ruptura con los planteamientos iniciales. La idea de que el diseño tenía que ver con el arte, heredada del Arts and Crafts, se consideró finalmente superada con su marcha. Las nuevas condiciones económicas y técnicas habían llevado a la escuela a incluir nuevas materias teóricas, a crear grupos de trabajo interdisciplinarios orientados a la creación de prototipos para la producción industrial y, por tanto, a un mayor énfasis en la, a menudo, confusa “*metodología del diseño*”.

“El conflicto era más profundo de lo que creíamos en un principio. Fundamentalmente el conflicto afectaba a la concepción de la escuela. Antes de la crisis la gente creía que los planteamientos y los principios de la Bauhaus permanecían inalterables desde hacía treinta años y que, por tanto, nos obligaban. La gente no quería ver que en realidad la situación había cambiado completamente [...] No podemos cerrar nuestras mentes al hecho de que el conocimiento científico ha de enseñarse de forma disciplinada. En los próximos años, los diseñadores industriales no serán inspirados estilistas, una suerte de *enfants terribles* de la industria, es decir, gente que es vista con

13. HAMILTON, Richard (1958) “U-L-M Spells H.f.G”. The Architects’ Journal. 17 de julio de 1958. citado en HAMILTON, Richard. (1958) Collected Words. 1953-1982. Londres: Thames and Hudson. P. 161.

14. La publicación aparecería en 1956.

15. “Nadie, excepto quizá el propio Bill, pondrían en duda el triunfo de su golpe más sonado, la importación de Tomás Maldonado a la escuela”. HAMILTON, Richard (1958) “U-L-M Spells H.f.G”. The Architects’ Journal. 17 de julio de 1958. citado en HAMILTON, Richard. (1958) Collected Words. 1953-1982. Londres: Thames and Hudson. P. 161.

16. RINKER, Dagmar. (2007) Ulm School of Design, 1953-1968. Ulm: Hfg Archiv / Ulmer Museum. p. 25.

desconfianza en la ingeniería. Por el contrario, surgirá un nuevo diseñador industrial, capaz de trabajar como parte de un equipo, cuya función no se limite a dar una forma a los productos, sino que pueda diseñarlos haciendo uso de su conocimiento básico de la tecnología y en colaboración con especialistas e ingenieros.

En consecuencia las cuestiones metodológicas adquieren un significado central en la educación de los diseñadores industriales. [...] El aspecto metodológico del que hablo que desde nuestro punto de vista es de especial importancia, era no solo descuidado en el pasado sino, incluso, desacreditado. [...] A causa de estos hechos estamos convencidos de que necesitamos construir una nueva dimensión en nuestro currículum, que podemos llamar dimensión metodológica”.¹⁷

En su opinión la Bauhaus era una experiencia de otro tiempo y sus propuestas no eran necesariamente validas para las instituciones de enseñanza creadas más de veinte años después. Su posición significaba un claro distanciamiento con las preocupaciones estéticas y una nueva orientación más cientifista. La “estética racionalista” de la Bauhaus, al igual que el “estilismo” de Loewy, había devenido en un “problema de forma” que impedía comprender la complejidad de los problemas de diseño.

III

Durante las diversas etapas de la escuela se mantuvo una cierta continuidad en la estructura departamental pero el currículum de las especialidades y el curso básico fueron modificados en varias ocasiones.

El plan de estudios se estructuraba en cuatro años con un primero ocupado por el inevitable “curso básico” a imagen y semejanza del *Vorkurs* de la Bauhaus. Las especialidades a las que se podía optar a partir del segundo año eran diseño de producto, comunicación visual, construcción y, hasta 1962, información. En 1961 se creó la de cinematografía que hasta entonces había estado integrada en comunicación visual.

El curso básico

Este curso introductorio pasó por distintas etapas. En el periodo entre 1953 y 1956 el *Vorkurs* bauhausiano estaba presente en mayor o menor medida. Fueron profesores invitados destacados profesores de la Bauhaus: Josef Albers, Johannes Itten, Helene Nonné-Schmidt o Walter Peterhans. Ciertamente es que el desarrollo artístico personal no era lo único de este curso inicial su carácter generalista, válido para cualquier actividad del diseño, era un signo de la pervivencias de las experiencias de Weimar y Dessau.

A partir de 1958 el curso fue completamente reformado por Maldonado con la introducción de nuevas materias completamente ajenas a la tradición artística. Tenía su planteamiento cuatro propósitos:

Introducir a los alumnos en métodos de análisis aplicados a problemas de diseño.

Familiarizarlos con la nueva civilización tecnológica.

Acostumbrarlos a trabajar como parte de un equipo.

Equilibrar los niveles de formación tan dispares con que cada alumno llegaba a Ulm.¹⁸

17. SPITZ, René (2002) *HfG Ulm: The View Behind the Foreground: the Political History of the Ulm School of Design, 1953-1968*. Berlín: Edition Axel Menges. p. 199, 218, 219.

18. HAMILTON, Richard (1959) “Ulm”. *Design*. Junio de 1959. p. 53, 57. citado en HAMILTON, Richard. (1958) *Collected Words. 1953-1982*. Londres: Thames and Hudson. P. 159.

El estudio de las relaciones espaciales, las matemáticas o la teoría de la percepción ocuparon un lugar relevante. La semiología, entendida como teoría de los signos contribuyó al soporte pseudocientífico del currículum en esta nueva etapa donde la metodología tendría un papel relevante. A partir de 1961 este curso básico atendería orientaciones particulares para cada departamento con la introducción de materias optativas específicas.

Las especialidades estaban a cargo de varios departamentos que gozaban de autonomía suficiente para llevar desarrollos divergentes.

Diseño industrial

En un principio esta especialidad que recibió la denominación de “Forma del Producto” se centró en integrar los factores funcionales, culturales o tecnológicos, y por otra parte, en explorar la utilización de los productos por los usuarios. Se orientó tanto a productos individuales como a sistemas y mostró cierto desprecio por el diseño de productos de lujo. Trabajó en colaboración con el “Instituto del Diseño Industrial” que llevaba a cabo investigaciones y propuestas a partir de la colaboración con diversas empresas entre las que estaba Braun. Mucho del trabajo se realizaba en talleres especializados en diversos materiales: madera, metal o materiales plásticos. Pero junto a contenidos técnicos los alumnos asistían a materias tales como filosofía de la ciencia, ergonomía o sociología. Con diferencia fue el departamento con más alumnos, 249, a lo largo del tiempo en que la escuela permaneció abierta. Contó con Max Bill, hasta su marcha, Hans Gugelot, Georg Leonwald y el siempre dispuesto Tomás Maldonado.

Comunicación Visual

En un principio fue llamado “Diseño Visual” pero cambió su denominación en el curso 1956-57 y tomó como modelo el departamento de comunicación visual de la New Bauhaus de Chicago que Moholy Nagy había fundado en 1937 tras su marcha de Alemania.¹⁹ Si bien en el planteamiento general la comunicación masiva era el principal referente metodológico, la actividad docente se apartaba de manera consciente de la publicidad y de la ilustración aplicada por considerarlas formas de comunicación contaminadas por los intereses comerciales.

La formación se repartía en dos áreas esenciales: tipografía y cinematografía. A la primera quedaban asignadas las tradicionales actividades de la comunicación gráfica como la fotografía, el packaging o la propia tipografía; a la segunda correspondían las actividades relacionadas con el cine y la televisión que terminarían por tener, a principios de los sesenta, un departamento propio. Con 158 alumnos fue el segundo departamento en importancia. Contó como docentes con Otl Aicher, lógicamente, Gui Bonsiepe, Tomás Gonda, Herbert W. Kapitzki y el inevitable Tomás Maldonado.

Cinematografía

El departamento de cinematografía, creado en 1962, se convirtió en uno de los primeros de su especialidad en toda Alemania. Sus fundadores, Christian Staub, Alexander Kluge y Edgar Reitz, participaron en la redacción del Manifiesto Oberhause a favor de una renovación del cine alemán. Se mostraron muy influidos por las teorías críticas de la Escuela de Frankfurt y por el concepto de director como autor que la “nouvelle vague” francesa empezaba a poner de moda en aquellos años. No hubo más que 27 alumnos entre 1962 y 1968 en un departamento que terminaría por convertirse en un instituto autónomo que sobreviviría a la propia Hochschule für Gestaltung de Ulm. Las clases

19. La New Bauhaus de Chicago fue fundada en 1937 por László Moholy-Nagy y en 1994 cambiaría su denominación por la de IIT, Illinois Institute of Technology. Ha contado entre sus docentes con figuras de la talla de John Cage, György Kepes, Buckminster Fuller o Massimo Vignelli. <http://www.id.iit.edu/>

giraban en torno a la experimentación con formatos audiovisuales, una suerte de “miniaturas” tanto dramáticas como informativas que podían formar películas de más duración.

Información

El objetivo era instruir a los alumnos en el manejo de información visual en los medios de comunicación tanto impresos como audiovisuales. La publicidad era también motivo de consideración pero una publicidad que, desde una visión excesivamente puritana, debía “clarificar antes que manipular”.²⁰ La sola creación del departamento suponía una clara ruptura con la tradición de la Bauhaus que permanecía en las ideas de Max Bill. El filósofo Max Bense desarrolló el programa y fue profesor de teoría de la comunicación. Otras materias relevantes fueron la semiótica, la lingüística, la filosofía de la ciencia y la historia de la literatura. Entre los profesores permanentes cabe destacar a Abraham Moles, Tomás Maldonado o Gert Kalow. De forma menos regular impartieron clase figuras de la relevancia de Hans Magnus Enzenberger, Martín Walser, Hanno Kesting o Erich Franzen.

Construcción

Hasta 1956 era conocido como departamento de “Arquitectura y Urbanismo”. Con la dirección de Konrad Wachsmann se centró en la tecnología constructiva lo que se derivó en la inclinación por estructuras ligeras y elementos prefabricados. El interés por el urbanismo llevó a planteamientos sociológicos e investigaciones estadísticas. Fueron materias de estudio la ingeniería de producción, los materiales, la fisiología aplicada y la sociología. Las conferencias del matemático Horst Rittel tuvieron un relevante papel en estos planteamientos. En 1960, con Herbert Ohl se cambió el nombre a Construcción Industrial. Entre los docentes estuvieron Abraham Moles, Claude Schnaidt y Werner Wirsing. Los alumnos fueron unos 170.

Los grupos de desarrollo y la colaboración con la industria

La salida de Max Bill permitió la puesta en marcha de iniciativas que creasen vínculos con la industria. Se formaron “grupos de desarrollo” que funcionaban al modo de agencias de diseño dentro de la escuela. Aunque desde antes colaboraban con empresas sería en 1958 cuando se crearan estos grupos con la intención de distinguir claramente la formación didáctica del trabajo semiprofesional. El sistema permitía a los estudiantes trabajar durante las vacaciones y ganar algún dinero. Sólo se aceptaban propuestas que no entraran en conflicto con los objetivos pedagógicos del centro. Por otra parte, esto permitió a la HfG obtener algún ingreso y llevó a pensar en una cierta independencia económica a partir de estas colaboraciones. Entre la actividad de estos grupos cabe destacar su participación en la comunicación corporativa de Lufthansa, el equipamiento médico de la empresa Erbe, el sistema cromático de BASF, el ferrocarril elevado de Hamburgo y el equipamiento de cocina de Braun, empresa con la ya colaboraban desde 1956.

La revista “ulm”

1958 fue la fecha en que se inició la publicación de ulm, una revista que recogería la disparidad de criterios en que la escuela viviría hasta su final. El primer número, concebido como un folleto informativo, contenía información detallada sobre cursos, profesores y organización docente. Los números del 1 al 5 fueron editados en un formato cuadrado con versiones en alemán, inglés y francés. Tras una interrupción de más de tres años, la publicación reaparecería en octubre de 1962 en formato A4 y sin traducción al francés. Fueron los encargados de su edición Gui Bonsiepe y el propio

20. RINKER, Dagmar.(2007)Ulm School of Design, 1953-1968. Ulm: Hfg Archiv /Ulmer Museum. p.17.

Maldonado que también se hizo cargo de la gráfica. El último número, el 21, apareció en abril de 1968. Fueron publicados 14 volúmenes, alguno de ellos con más de un número en sus páginas. Son la principal fuente documental para comprender la evolución de la escuela, de sus aportaciones y de los profundos debates que condicionaron su desarrollo.

En general, desde ese momento, la relación entre teoría y práctica en el plan de estudios se hizo más equilibrada y se convirtió en un modelo imitado por otros centros. Por otra parte algunas empresas vieron la posibilidad de poner en práctica sistemas de producción cercanos a estos planteamientos como en el caso de Braun y su acercamiento al “Buen diseño”. Esto dio lugar a innumerables modificaciones en el contenido, la organización de las clases y a los continuos conflictos internos que influyeron en la decisión final del cierre de la HfG en 1968.

Ciertas asignaturas como ergonomía, matemáticas, semiótica, sociología fueron adquiriendo cada vez más importancia y dándole una clara orientación pseudocientífica si bien la elección de las materias estuvo motivada por el tipo de docentes con que se contó por lo que a menudo los programas carecían de continuidad. Los sistemas modulares adquirieron un gran protagonismo.

IV

Del mismo modo que en la Bauhaus, los conflictos internos condicionaron la vida de la escuela y terminaron por minar su resistencia. Y estas discrepancias no se limitaron sólo al enfrentamiento entre Max Bill y su protegido Tomás Maldonado. Ya se ha apuntado que la marcha del primero de ellos llevó consigo que la posición cercana a las corrientes más expresionistas quedara fuera de juego. En cierto modo, los profesores más jóvenes exigían un modelo de enseñanza independiente arraigada en la ciencia y la teoría, que entraba en claro conflicto con las ideas de los seguidores de la Bauhaus.

A partir de entonces, como señalaba Otl Aicher Ulm representaba *“un modelo de diseño reforzado por la ciencia y la tecnología. El diseñador no será ya un artista superior sino un socio en igualdad de condiciones en el proceso de toma de decisiones de la producción industrial”*.²¹

Sería el argentino Maldonado quien ocupase el puesto de director e impulsara un programa cada vez más alejado de los planteamientos iniciales de Max Bill. Durante su discurso programático en la Expo’58 en Bruselas, Maldonado insistió en que el diseñador debía ser uno más en el proceso de toma de decisiones de la producción industrial y no un artista que se situara en un plano superior.

Para Maldonado *“la HfG hace suya la tesis según la cual, el proyectista, aun trabajando para la industria, ha de continuar asumiendo sus responsabilidades frente a la sociedad. En ninguna circunstancia sus obligaciones para con la industria podrán anteponerse a sus obligaciones con la sociedad.*

Se ha de propiciar la formación de un nuevo tipo de proyectista que, en las actuales y difíciles condiciones de la sociedad capitalista, sepa crear objetos concebidos al margen de cualquier oportunismo o profesionalismo”.²²

Maldonado, que había sido invitado por el propio Max Bill para formar parte del equipo docente de la escuela, se sintió inclinado por un planteamiento más abierto a los cambios sociales y tecnológicos de la Alemania de la reconstrucción. En su opinión la Bauhaus era una experiencia de otro tiempo y sus propuestas no eran necesariamente válidas para las instituciones de enseñanza creadas más de veinte años después. Su posición significaba un claro distanciamiento con las preocupaciones estéticas y una nueva orientación más científista. La “estética racionalista” de la Bauhaus, al igual que el “estilismo” de Loewy, había devenido en un “problema de forma” que impedía comprender la

21. AICHER, Otl (1975) “Die Hochschule für Gestaltung. Neun Stufen ihrer Entwicklung” en *Architese* 15. p. 14. citado en RINKER, D.(2007) *Ulm School of Design, 1953-1968*. Ulm: Hfg Archiv /Ulmer Museum. p. 9.

22. MALDONADO, Tomás. “Ulm 1995” Publicado originalmente en 1955 en el número 7 de la revista *Nueva Visión*. Recopilado en MALDONADO, Tomás (1977) *Vanguardia y Racionalidad*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 70.

complejidad de los problemas de diseño. En palabras de Maldonado, “*el factor estético constituye meramente un factor entre muchos con los que el diseñador puede operar pero no es el primero ni el predominante. Junto a él también está el factor productivo, el constructivo, el económico y quizás también el factor simbólico. El diseño no es un arte y el diseñador no es necesariamente un artista*”.²³

Maldonado consideraba el diseño un proceso sistematizable científicamente y ajeno a la intuición. El diseñador tendría en esa nueva estructura una función principal de coordinación de especialistas y debería atender a los constricciones de los procesos de fabricación y uso de los productos.²⁴ En el discurso inaugural pronunciado en 1964, Maldonado insistía en estos planteamientos: “*La Hochschule für Gestaltung no es sólo una escuela donde se recibe una formación especializada, la Hochschule für Gestaltung se parece más a una comunidad cuyos miembros comparten las mismas intenciones: dotar de estructura y estabilidad al mundo que nos rodea*”.²⁵

Pero la enseñanza se fue haciendo cada vez más académica en los años sesenta. Se incorporaron nuevos docentes: el matemático Horst Rittel, el sociólogo Hanno Kesting, y el diseñador industrial Bruce Archer que supondría una reorientación pedagógica hacia una metodología basada en la ciencia y en el análisis, por ejemplo, en la ergonomía o el análisis de negocios que terminarían por quebrar la unidad del centro y conduciría a una gran conflicto. Otl Aicher, Hans Gugelot, Zeischegg Walter, y Tomás Maldonado se resistían a estos planteamientos y defendían por el contrario una posición que entendiera el diseño como algo más que un “método de análisis”. Como consecuencia de este debate se volvió al sistema de un único director que reemplazaría a la junta que hasta entonces había llevado el centro desde la marcha de Max Bill.

La consecuencia de este debate fue una gran exposición itinerante, que se mostró inicialmente en Ulm y Stuttgart en 1963, más tarde en la Neue Sammlung de Múnich y el Museo Stedelijk de Amsterdam. La muestra presentó el trabajo de HfG que se había creado en las clases.

V

Como sucedió en tantas ocasiones el apoyo económico empezó a faltar. La fundación comenzó a ser pasto de las deudas y varios profesores hubieron de ser despedidos lo que redujo las horas de clase. Por su parte el estado federal de Baden Württemberg intentó poner en marcha medidas que permitieran el control de la escuela y que podrían suponer el final de su autonomía pedagógica.

Pero, para comprender el final, no puede dejar de tenerse en cuenta que 1968 fue un año crítico en la historia de la joven República Federal. La presencia de antiguos nazis en puestos de responsabilidad en la República Federal y ciertas reformas legislativas que eran entendidas como un retroceso antidemocrático, provocaron una suerte de revuelta estudiantil. Para los movimientos de protesta no era comprensible que Heinrich Lübke, un antiguo colaborador de Albert Speer fuera presidente de la república entre 1959 y 1969, demasiado tiempo para estar mirando hacia otro lado. “*Una generación de criminales gobernaba el país después de la guerra y nadie hablaba sobre lo que habían hecho. Tampoco en las escuelas se discutía sobre tales crímenes*”.²⁶

En ese año el departamento de cinematografía de la HfG produjo “*Ruhestörung*”, un documental en dos partes sobre el movimiento estudiantil y los sucesos acaecidos en Berlín y Hannover tras la

23. DAGMAR Rinker (2006). “El diseño de productos no es arte” en el catálogo de la exposición conmemorativa de los cincuenta años de la fundación de la HfG. p.6.

24. MALDONADO, Tomás. “Nuevos desarrollos en la industria en la formación del diseñador de productos”, en “ulm”, 2, octubre de 1958, p. 31.

25. Discurso inaugural del curso 1964-65 pronunciado el 5 de octubre de 1964.

26. Declaraciones del periodista y cineasta Günter Wallraff en “Mayo del 68 en Alemania” (2008) Deutsche Welle. Consultado el 21 de febrero de 2012. <http://www.dw.de/dw/article/0,,3362566,00.html>

muerte de Benno Ohnesorg, un joven estudiante.²⁷ Meses antes, en junio de 1967, un policía de paisano disparó contra Ohnesorg durante una manifestación estudiantil contra la visita del Sha de Persia a Alemania. El documental recogía la asamblea de estudiantes y las manifestaciones que tuvieron lugar para protestar por la responsabilidad del gobierno de coalición formado por los democristianos de la CDU y los socialdemócratas del SPD en estos hechos.

Por otro lado, para una parte de la opinión pública estos movimientos de protesta no eran sino una seria amenaza a la estabilidad política y al crecimiento económico de la nueva Alemania y veían con satisfacción las medidas de represión con las que respondía el estado. Es en este ambiente en el que debe entenderse la desconfianza con que las instituciones políticas miraban a una experiencia tan compleja como la HfG que, además, tenía serios problemas económicos que sólo podían resolverse con un decidido apoyo de la administración pública.

En la apertura de una exposición retrospectiva sobre la Bauhaus en Stuttgart, miembros de la escuela, con el apoyo de Walter Gropius, protestaron contra el cierre. La cámara del estado aprobó la concesión de fondos con la condición de que la HfG se integrara en la Universidad de Stuttgart, propuesta que era rechazada porque terminaría con la necesaria autonomía de la escuela. Finalmente en noviembre de 1968 el parlamento del estado de Baden Württemberg votó favorablemente una resolución por la que se retiraban los fondos lo que llevó a que la escuela hubiera de ser cerrada a finales de ese año.

Para Tomás Maldonado el tiempo en que la Hochschule für Gestaltung fue creada “coincide en Alemania, con la fase más agresiva de la llamada ‘era Adenauer alemana’: eran los años en que Alemania, con el apoyo de Estados Unidos, se alistaba en el neocapitalismo.

Lo que la industria alemana quería entonces de nuestro Instituto no era muy diferente de lo que, cuatro décadas antes, había pretendido de la Bauhaus: que contribuyéramos a crear una coartada vagamente cultural para su programa de producción. Nosotros éramos conscientes de ello, pero nos hacíamos la ilusión [...] de que era posible hacer conciliar los intereses de la producción del neocapitalismo naciente con los intereses de los usuarios. Esto más tarde se vio que era un grave error de valoración.

*En el momento en que nos dimos cuenta de ello, y adoptamos una actitud de denuncia e incluso de rebeldía [...], el destino de nuestra institución ya estaba marcado”.*²⁸

Un curioso resumen de lo que la Hochschule für Gestaltung pudo ser, se encuentra en la breve descripción que hizo en 1959 el Departamento de Prensa e Información del Gobierno Federal en un folleto sobre la realidad del país y que fue distribuido en los países de lengua castellana: “*La Escuela Superior de la Forma en Ulm continúa en lo esencial las ideas de la Bauhaus, pero va mucho más allá en el plan de poner de acuerdo la cultura con la civilización*”.²⁹

Bibliografía

- AICHER, Otl. (2001) Analógico y digital. Barcelona: Gustavo Gili.
 AICHER, Otl. (1992) El mundo como proyecto. Barcelona: Gustavo Gili.
 BÜRDEK, Bernhard E. (1994) Historia, teoría y práctica del diseño industrial. Barcelona: Gustavo Gili.
 FUSCO, Renato de. (2005) Historia del diseño. Barcelona: Santa & Cole.
 HAMILTON, Richard (1958) “U-L-M Spells H.f.G”. The Architects’ Journal. 17 de julio de 1958.
 HAMILTON, Richard (1959) “Ulm”. Design. Junio de 1959. p. 53, 57.

27. Hans Dieter Müller y Günter Hörmann fueron los realizadores de estos dos documentales rodados en 16 mm. Film I, de 97 minutos y Film II, de 37 minutos.

28. Conferencia pronunciada en la Exposición Universal de Bruselas el 18 de septiembre de 1958. Recogido en MALDONADO, Tomás. (1977) Vanguardia y racionalidad. Barcelona: Gustavo Gili. p. 71.

29. ARNT, H. (1959) La realidad alemana. Wiesbaden: Departamento de Prensa e Información del Gobierno Federal de Alemania. p. 228.

- LINDINGER, Herbert. (1991) *Ulm Design: The Morality of Objects*. Massachusetts: The MIT Press.
- MALDONADO, Tomás (1977) *Vanguardia y racionalidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MÜLLER-KRAUSPE, Gerda. *Selbstbehauptungen. Frauen an der HfG Ulm*. Frankfurt del Main, 2007.
- RINKER, Dagmar. (2007) *Ulm School of Design, 1953-1968*. Ulm: Hfg Archiv /Ulmer Museum.
- SPITZ, René (2002) *Hfg Ulm: The View Behind the Foreground: the Political History of the Ulm School of Design, 1953-1968*. Berlín: Edition Axel Menges.
- SPITZ, René. (2012) *HfG IUP IFG. Ulm 1968-2008*. Ulm: Stiftung Hochschule für Gestaltung HgH Ulm.
- WUTTIG, Sven (2005). *Braun Design*. Kronberg: Braun GmbH.

Otras referencias

Der Spiegel. "Hochschulen. Ulm. Auf dem Kuhberg". Der Spiegel. nº 12.1963. p. 71, 75.

infolio | 01 2013 | ISSN 2255-4564

Cómo citar este artículo: VEGA, Eugenio (2013) "HfG Ulm. El diseño en la Alemania del Wirtschaftswünder". infolio nº 1. ISSN solicitud pendiente. [fecha de consulta: dd/mm/aa] <http://www.infolio.es/articulos/vega/ulm.pdf>



Eugenio Vega Pindado, doctor en Bellas Artes, es profesor de Artes Plásticas y Diseño en la especialidad Diseño Gráfico. Es también profesor asociado de la Universidad Complutense de Madrid.