

NU
UE
V
A

V
I
S
I
ÓN
N

EL VALOR DE
LA IMAGEN

NEW VISION. THE VALUE OF THE IMAGE

Fecha de recepción: 5 de julio de 2018

Fecha de aceptación: 7 de octubre de 2018

Sugerencia de citación: Quijano Salas, Marcela y Benito Roldán, Emilia. «Nueva visión. El valor de la imagen». *La Tadeo Dearte 4*, (diciembre 2018): 114-131. **doi:** 10.21789/24223158.1419

* **Marcela Quijano Salas**

Diplom Designer, codirectora del HfG-Archiv Ulm hasta 2009 y curadora de la misma institución hasta noviembre de 2018
Profesora en el College de Diseño Gráfico de la Ferdinand-von-Steinbeis-Schule en Ulm, Alemania

<https://orcid.org/0000-0002-8354-5158>
m.quijanosalas@gmail.com

** **Emilia Benito Roldán**

Arquitecta y PhD de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid
Profesora Asociada en la Escuela de Arquitectura de Toledo de la Universidad de Castilla-La Mancha, España

<https://orcid.org/0000-0002-7421-5894>
10017benito@gmail.com

RESUMEN

EL ANÁLISIS de una imagen nos descubre lo que ha querido mostrar y lo que oculta. El soporte elegido para realizar este recorrido es un momento concreto de la historia de un colectivo, la exposición de la Escuela Superior de Diseño de Ulm, llevada a cabo en 1958, con la que participa al mundo el nuevo camino a recorrer bajo una nueva visión.

En la imagen descubrimos varios planos superpuestos que dejan percibir la individualidad y la totalidad del mensaje por transmitir.

Las secuencias, los aspectos fijos y móviles, la luz y el color. La imagen conceptual como suma de momentos que conducen a la percepción implícita, a la huella que hoy reconocemos en una imagen.

THE ANALYSIS of an image reveals to us what it wants to show and also what it keeps inside. The base for this study is a particular moment of a collective's history, the exhibition of the Ulm School of Design, carried out in 1958, which show to the world the new way to go ahead in a new vision.

In the image, we discovered several overlapping planes that allow us to perceive the individuality and the whole message that will be transmitted.

Sequences, fixed and mobile aspects, light and color. The image concept as a sum of moments that guides us to the implicit perception, to the footprint we recognize today in an image.

ABSTRACT

DISEÑO

DESIGN

HOCHSCHULE FÜR GESTALTUNG

HOCHSCHULE FÜR GESTALTUNG

ULM

ULM

MAX BILL

MAX BILL

TOMÁS MALDONADO

TOMÁS MALDONADO

EXPOSICIÓN

EXHIBITION

AUSSTELLUNG

AUSSTELLUNG

WOLFGANG SIOL

WOLFGANG SIOL

KLAUS WILLE

KLAUS WILLE

¿QUÉ ES LA IMAGEN?, ¿QUÉ RELACIÓN EXISTE ENTRE FOTOGRAFÍA E IMAGEN?

La fotografía es la interpretación de un tema, el medio más directo para mostrar la realidad. Lo que, para John Berger, es la huella del propio tema y está íntimamente relacionada con la realidad. Consigue como imagen visual lo que un dibujo o una pintura no puede llegar a transmitir por muy naturalista que sea.

Una fotografía no es solo una imagen (en el sentido en que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria (Sontag citada en Berger 2016, 56).

La Escuela Superior de Diseño de Ulm, a pesar de su breve historia, como institución de vanguardia para la enseñanza de diseño en el siglo XX consigue llevar a la práctica un programa docente que evoluciona y se adapta empíricamente a las necesidades desde su apertura el 3 de agosto de 1953 hasta 1968. Esos quince años de práctica han asegurado su trascendencia como modelo de enseñanza y ser un referente necesario para el mundo del diseño en Europa y América.

Hoy, cuando se cumple el aniversario número 50 del cierre definitivo de la HfG Ulm, parece evidente que la reflexión se centre en las circunstancias específicas que la llevaron a su clausura. Sin embargo, para reconstruir su perfil vamos a fijar la mirada en otro momento, en otra imagen que nos traslade a su esencia, a la manera de sentir y hacer.

¿Por qué el modelo de Ulm supone una nueva **visión**? ¿Qué condiciones permiten en este momento establecer una distancia con las propuestas del pasado? ¿Cuál es el referente pedagógico previo para el mundo del arte, el diseño y la arquitectura?

El antecedente inmediato lo encontramos en la Bauhaus —que el próximo año celebra el centenario de su nacimiento en 1919— y que tras la primera Guerra Mundial, de la mano de Gropius, inicia el recorrido hacia la unidad en la formación integral del diseñador en todos los campos del arte, con la intención de alcanzar una nueva estética que llegue a todos los ámbitos de la vida cotidiana. Por ello la Staatliche Bauhaus ha sido considerada la primera escuela de diseño del siglo XX, que introduce en la formación del diseñador una visión más abstracta, que

abandona la decoración y el ornato, desde los postulados de Paul Klee,¹ Wassily Kandinsky, Oscar Schlemmer o Laszlo Moholy-Nagy.² Los estudiantes reciben formación en distintas áreas: pintura, escultura, teatro, cerámica, vidrieras y tejidos, una revisión vinculada a la producción artesanal y al trabajo de taller.

A partir de 1923, la Bauhaus deja atrás el arte aplicado, que se caracteriza por productos singulares y muchas veces exclusivos y va estableciendo las bases de lo que hoy se conoce como diseño industrial. Pero es años más tarde, tras el acontecimiento de una nueva guerra, que el paso definitivo hacia la industrialización se va a conseguir en la HfG.

El diseñador en Ulm no es un artista, y para romper con esta visión a la que había inducido la Bauhaus es preciso dar una justificación de las razones, establecer una terminología precisa y acotada de lo que es el diseño. La exposición del 58 es clave para entender el mensaje que la HfG quiere dar a conocer al mundo.

El mundo del diseño y la industria deben trabajar coordinados. El diseñador debe participar en el proceso industrial. Debe convertirse en una figura que lo abarca todo, incluso debe diseñar la nueva maquinaria que precisan las nuevas formas y materiales empleados. Se proyectan elementos en plástico reforzado con fibras, cáscaras y pieles continuas ligeras que adquieren diferentes formas y pueden rellenar moldes. Los medios de producción permiten al nuevo diseñador visualizar nuevas formas. La inclusión del diseño en los procesos industriales evita cualquier relación con la visión artística o decorativa del mismo y la formación de los nuevos diseñadores debe contemplar estas necesidades. La educación es el medio elegido para alejarse de la tradición artística y la labor artesanal. Hoy en día se reconoce internacionalmente el legado de la Escuela de Ulm: haber precisado el perfil profesional del diseño industrial y de la comunicación visual, incrementando programas de estudios para estas profesiones acordes con la época.

Una etapa crucial de la Escuela transcurre entre los años 1956 hasta 1958, cuando se complementa el programa curricular con materias científicas. En 1956, Max Bill, que proviene de la

Bauhaus, renuncia a la rectoría que ha llevado desde el inicio de la Escuela. La institución pasa a ser dirigida por un Consejo de rectores, entre ellos Otl Aicher y Tomás Maldonado. Un año después Bill se retira de la Escuela y deja lugar para la nueva orientación. Es Maldonado quien organiza el nuevo plan de estudios.

En Ulm, la industria y la tecnología se entendían como fundamentos culturales y las ciencias se definen como referencia para lograr un método sistemático de trabajo. Partiendo de la posición de que diseñar o proyectar es un proceso que busca acercarse a la mejor solución posible en un contexto determinado, se aplica la metodología para dar con soluciones racionales, que estén determinadas por la finalidad y la utilidad.

La matemática, la geometría, la topología o la semiótica, son las nuevas materias que abren el camino y la formación al nuevo diseñador. Este aspecto marca el cambio con cualquier otro modelo precedente: se abandonan posiciones subjetivo-expresionistas como las de Itten, Klee, Kandinsky o experimentos formalistas de Moholy-Nagy que conocemos de la Bauhaus. En Ulm se introduce el estudio de la percepción y las leyes que la rigen, términos de unidad física y perceptiva, armonía y proporción, ritmo, estructura, escala, composición, forma, incluso la verdad y la veracidad.

Por primera vez se habla de encontrar un equilibrio entre ciencia y diseño, entre teoría y práctica. Maldonado anuncia la ruptura definitiva con la Bauhaus en el discurso de apertura del curso 1957/58 y, con ello, un cambio de rumbo:

Aceptamos solamente la actitud progresista y anticonvencional, el deseo de contribuir a la sociedad en su propia situación histórica. En este sentido, y solo en este sentido, estamos continuando la labor de la Bauhaus (Maldonado citado en Fernández Campos).

Maldonado da un impulso definitivo en la acción de abandonar la perspectiva del arte y adoptar, en palabras de Giovanni Anceschi (2007, 136), «una visión gnoseológica y tecnológico-científica y, sobre todo a otra perspectiva: la del diseñador».

MOMENTO DE LA MEMORIA

LAS FOTOGRAFÍAS seleccionadas muestran la imagen de un momento clave entre los muchos episodios singulares acontecidos en la HfG; de docencia, de trabajo de taller, de reuniones y crónicas. Y ha sido elegida porque marca un antes y un después para la figura del diseñador. Esta imagen es la de la Exposición de 1958.

En el otoño de ese año una gran exposición tuvo lugar en el edificio de la HfG. Cinco años después de su inauguración, la institución se presentó al público por primera vez, mostrando los resultados de su docencia en las diferentes materias impartidas, así como del trabajo realizado por sus docentes.

En 1958 también vio la luz el primer número de la revista de la HfG *ulm* que fuera publicada en alemán, inglés y francés, y que se prolongaría durante toda su vida hasta el cierre definitivo de la Escuela. Este acontecimiento pone en valor su discurso, lo que han sido capaces de consolidar, el nuevo camino a seguir, una nueva visión para mostrar al mundo y romper con la etiqueta de ser considerados «una segunda Bauhaus».

Desde el poder que tiene esta imagen, como una ventana abierta al mundo y a la comunicación, nos muestran una nueva perspectiva. En ella descubrimos las intenciones de un colectivo que, tras poner a prueba durante cinco años el modelo de Max Bill, consigue cambiar el rumbo de manera decisiva en el curso 1957/58.

¿Hasta qué punto es intencionado el valor implícito de la imagen? ¿Es la imagen algo atemporal que permanece fiel al momento?

La imagen mostrada es objetiva, tiene una intención concreta: la imagen en sí se estudia como forma de comunicación visual. La imagen de la exposición es un mensaje al mundo y quiere conseguir su aprobación.

LA IMAGEN, DOS SECUENCIAS, UN MISMO PLANO

Pongamos un caso en que perciban una peculiaridad en los poemas de un poeta determinado. A veces pueden encontrar similitud entre el estilo de un músico y el estilo de un poeta o un pintor que vivió en la misma época. Por ejemplo, Brahms y Keller. (...)

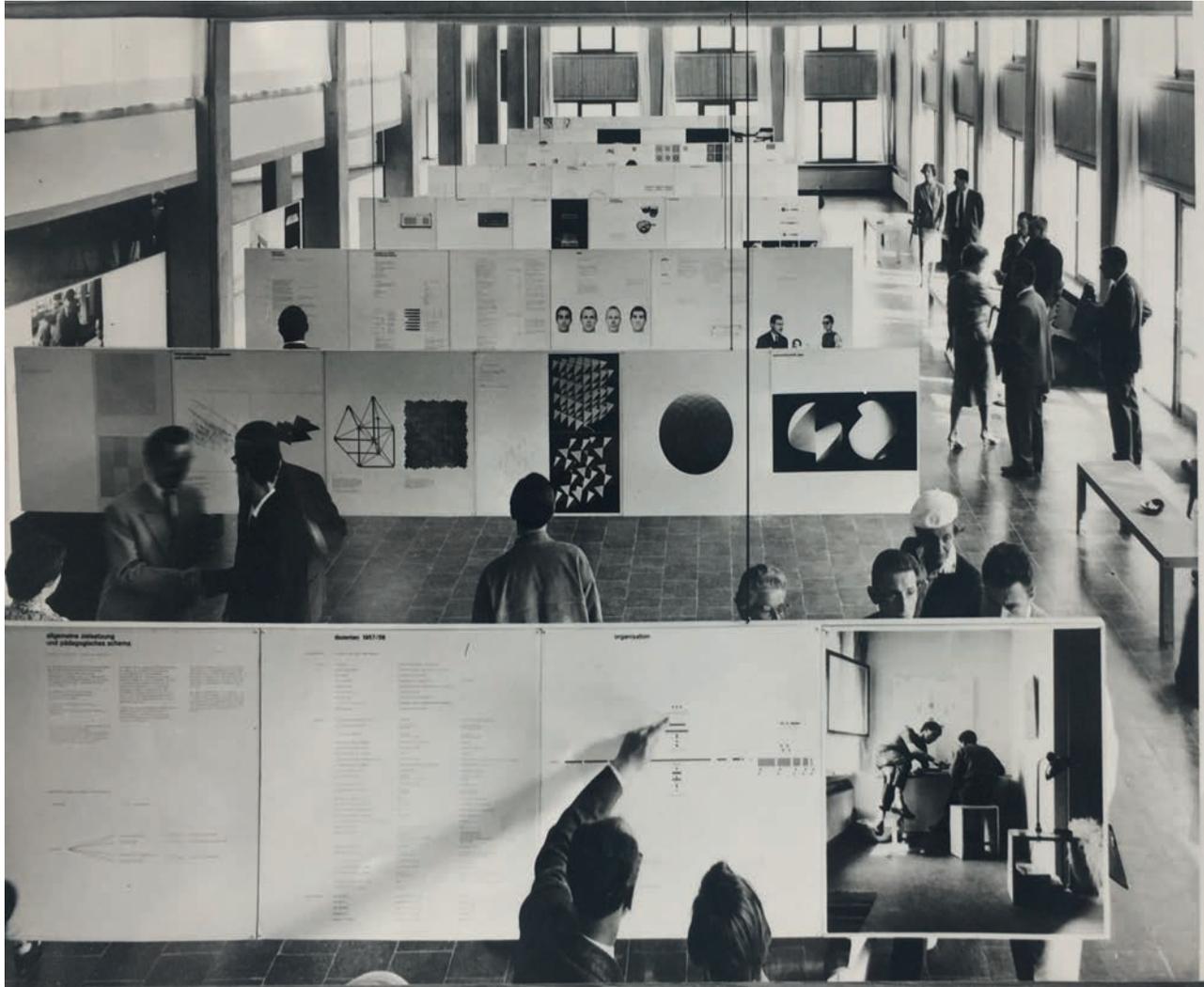
Si digo que tal tema de Brahms es extremadamente kelleriano, el interés que esto tiene es, en primer lugar, que los dos vivieron en la misma época. También que ustedes pueden decir el mismo tipo de cosas de ambos. La cultura de la época en la que vivieron. Al decir esto, ello adquiere interés objetivo. El interés puede ser que mis palabras sugieren una conexión oculta (Wittgenstein 2000, 50).

La imagen de la Exposición del 58 está tomada desde un punto de vista centrado, ligeramente elevado que, sin llegar a ser una vista aérea, infiere una posición dominante. La cámara está colocada en la cabina de proyección del aula contigua a la Mensa, el comedor de estudiantes.

Los espacios se muestran conectados para convertirse en el escenario para la exposición. La sala se abre a la terraza por dos de sus lados, y de esta forma establece una continuidad con el exterior, con la naturaleza próxima.

Hay dos imágenes, imágenes que varían ligeramente y complementan el significado. Nos centraremos en las dos que ofrecen una vista general del espacio. Los fotógrafos eligen el mismo punto de vista, deben estar uno al lado del otro, uno más centrado. Las personas están en posiciones similares, son las mismas. Entendemos que es el mismo momento, apenas unos minutos separan la instantánea.

El encuadre también es similar. Ambos autores hacen pruebas sobre la altura correcta del punto de vista. En unas ocasiones desaparecen las ventanas del fondo y se recorta el espacio expositivo, la imagen se centra en el contenido. En otras se abre más el cuadro y se muestra todo el espacio. Se comparten elementos, pero cada uno aporta sus propios matices, su léxico, su manera de ver y mostrar.



[**Figura 1.** Exposición de trabajos de los estudiantes y profesores en el comedor y sala de conferencias de la HfG de 1958.]
Fuente: Wolfgang Siol, publicada en *ulm 2*, octubre de 1958.



[**Figura 2.** Exposición de trabajos de los estudiantes y profesores en el comedor y sala de conferencias de la HfG de 1958.]
Fuente: Klaus Wille, publicada en *hfg ulm. Ulm School of Design 1953-1968* (Ulm: HfG-Archiv 2007).



[Figuras 3, 4, 5 y 6. Espacio donde están situados los dos fotografías. De las cuatro ventanas abiertas a la sala, se utilizan las dos centrales, en un espacio oculto tras el panelado de madera.]

Fuente: Emilia Benito. Ulm, junio 2018.



[Figura 7. Imagen del comedor, escenario de la exposición, 1954.]

Fuente: Max Graf. Publicada en *hfg ulm. Ulm School of Design 1953-1968* (Ulm: HfG-Archiv Ulm, 2007).

Wolfgang Siol, *Werkstattmeister*, maestro del taller de fotografía en la HfG desde 1955/56, se mantiene fiel al dogmático blanco y negro, pero el negro se pierde entre la amplia gama de grises, gracias a la luz, al control de la fotografía. Es algo que se oculta, todo es continuidad, no hay fisuras. Siol capta el momento con total serenidad, elige la posición en la que se sitúan los visitantes. Por una parte, prefiere que no interfieran demasiados entre los paneles y prefiere que se sitúen en el lateral de la sala. Siol da un testimonio de una manera exquisita, su imagen es **una narración**, un poema sin palabras.

Klaus Wille, estudiante desde 1956/57 en VK, Comunicación Visual, presenta el momento con una vista en color, algo poco habitual para las fotografías revisadas en el Archivo de la Escuela de Ulm,³ donde el color se reserva para los trabajos gráficos. Y así destaca en la propia imagen, entre grises, blancos y negros, una esfera, un estudio de color.⁴ Este elemento cobra total protagonismo y los tonos del resto de la imagen se desvanecen.

Wille convierte, posiblemente sin saberlo, el color de este ejercicio en un hueco que se distingue en la imagen y atrapa nuestra atención.

El encuadre se centra en los paneles y la gente. Corta voluntariamente el contenedor, no podemos ver el edificio pero se intuye y elige posiciones anecdóticas de los visitantes, dejando ver los pies y las caras. Parece estar buscando solución a un enunciado y aprovecha la ocasión para experimentar.

Transmite una imagen viva, **una crónica**.



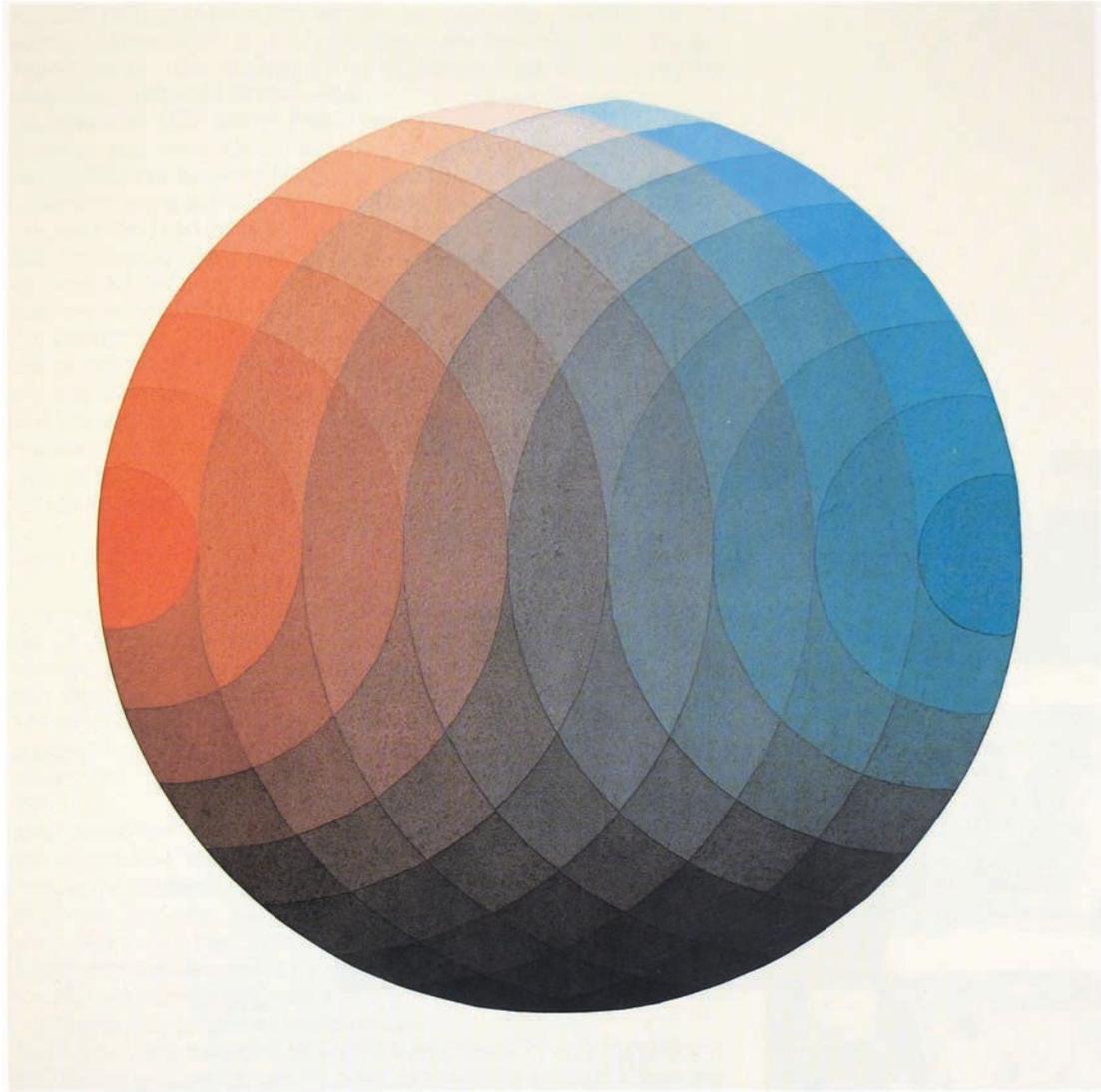
[Figura 8. Parte del espacio que ocupa la exposición, la Mensa, comedor de estudiantes, 1959.]

Fuente: Max Graf. Publicada en *hfg ulm. Ulm School of Design 1953-1968* (Ulm: HfG-Archiv Ulm, 2007).

LA IMAGEN del espacio muestra el lugar soporte donde se desarrolla la acción: el edificio, omnipresente en casi todas las imágenes de referencia de la HfG. Max Bill deja la escuela, una empresa en la que puso empeño y no consiguió llevar a buen puerto. Pero dejó su legado. El edificio que se convierte en protagonista indiscutible desde su construcción y queda inmortalizado en los actos más significativos, desde las conferencias magistrales y visitas de los grandes maestros que pasaron por Ulm como Gropius, Fuller o Mies van der Rohe, a las reuniones distendidas de alumnos y profesores en la terraza de la Mensa. Escenario de interiores y exteriores. De imágenes reflejadas en sus vidrios y de detalles directos desde las manillas de la carpintería a las aristas achaflanadas del hormigón. Es un espacio topológico que permite la entrada y salida de manera física y visual; que redirecciona a la gente y, sin tomar conciencia, permite llegar de nuevo al interior. En este espacio, la exposición cobra un **valor especial**. No solo se exponen los trabajos en los paneles instalados en la sala, sino también se exhibe el propio edificio e incluso otros elementos que pasan voluntariamente desapercibidos como las lámparas diseñadas para este edificio de Walter Zeischegg.⁵

La intención pretendida, mostrar su trabajo al mundo, se refuerza una y otra vez. Todo se pone a la vista para darse a conocer: amanecer a la cultura y las nuevas tecnologías y compartir la convicción de su propuesta. Por eso este momento tiene algo mágico que se traslada a cada uno de los elementos que estamos analizando. Es una exposición dentro de una exposición. Y los elementos se funden. ¿Qué es límite y qué es espacio?, es difícil distinguir porque todo se muestra. La exposición ocupa una parte del comedor, pero en la imagen no podemos ver la barra de la cafetería ni la salida desde la cocina. Unos paneles laterales se convierten en el límite físico que cierra la visión y segrega el espacio, para centrar la atención en la acción, que se abre únicamente, como decíamos antes, a la terraza.

EL ESPACIO CONTENEDOR



[**Figura 9.** Trabajo expuesto en los paneles: estudio de color, realizado por Helmut Müller-Kühn en el curso de Helene.]
Fuente: Nonné-Schmidt, 1955. Publicado en el catálogo *Bauhäusler in Ulm* (Ulm: HfG-Archiv Ulm, 1993).

EL CONTENIDO

EL ESPACIO contiene una serie de elementos fijos: los paneles expositivos y un mobiliario mínimo que, situado en un lateral, gradúa la transición hacia la terraza. Por la sala, deambulan las personas que visitan la exposición: son el contenido móvil.

La gente y su indumentaria forman parte de la escena, permite reconocer algunos personajes que se identifican fácilmente y localizar dónde se encuentran en cada momento. La señora de la boina blanca ha girado; en el primer momento mira al objetivo y en el segundo está de espaldas y ha avanzado. Es una imagen en el tiempo, dos fotogramas en secuencia. El espacio físico se mueve, y además sabemos cuál fotografía se tomó primero.

Mediante la fotografía el mundo se transforma en una serie de partículas inconexas e independientes; y la historia, pasada y presente en un conjunto de anécdotas y faits divers. La cámara atomiza, controla y opaca la realidad. Es una visión del mundo que niega la interrelación, la continuidad y en cambio confiere a cada momento un carácter misterioso (Sontag citada en Berger 2016, 59).

El año 1957/58 supone la revisión de la línea pedagógica seguida en los cinco primeros años.⁶ No hay nombres que identifiquen a los autores de cada trabajo. En algunos de los paneles se muestran los listados completos de los docentes y alumnos. Se muestra un conjunto, una manera de hacer sin individualidades. Maldonado explica años más tarde en su discurso inaugural como rector de la HfG en el 64 que todos son un grupo con una misión concreta, y esta misión solo puede alcanzarse siendo un colectivo. En el texto aclara además las intenciones de la escuela:

La HfG no es solo una escuela para la educación en un tema específico, la HfG se parece más a una comunidad cuyos miembros comparten las mismas intenciones: otorgar estructura y contenido al mundo que nos rodea (Maldonado 1964).

Las palabras que acompañan los paneles se eligen cuidadosamente, al igual que las imágenes. Entre ellos identificamos el ejercicio de color del curso de Helene Nonné-Schmidt, estudios espaciales de Herbert Ohl, varios ejercicios del curso básico de Tomás Maldonado y alguno de los productos realizados resultantes de la colaboración de diseño con la empresa Braun.

IMAGEN

ANALIZADOS los espacios o telones que componen esta escena vemos que las dos imágenes fotográficas presentadas son icónicas porque siguen las pautas de aquello que representan, las mismas reglas de juego a las que obedecen los objetos presentados en la exposición.

Se establece una cierta distancia por el punto de vista ligeramente elevado que se ha elegido, panorámico, que produce un efecto de distanciamiento. El montaje de la imagen incide en esa separación, esa sensación de extrañamiento: los paneles parecen suspenderse en el vacío. Una composición geométrica con líneas horizontales que definen las bandas de paneles y la gente que dibuja una serie de puntos aleatorios que organiza un espacio abstracto.

No estamos inmersos en la exposición, no somos el público de la exposición, se nos muestra para que la analicemos, se nos brinda la capacidad de decidir si queremos adoptar una visión objetiva sobre la propia visión.

Podemos entender que es una imagen sobre la imagen, «una metaimagen» que responde a la dinámica de la propia escuela, se establece un juego similar al propuesto en la HfG.⁷ En ambos casos ocurre algo similar, ambos plantean un doble interés: por un lado, nuestras intenciones y por otro las diferentes apreciaciones que cada espectador puede tener del objeto representado. Y esto así es considerado a la hora de crear y pensar. La capacidad de transmitir y conseguir que otros perciban tal y como lo hemos imaginado.

La disposición de los objetos, el encuadre de la fotografía es tan relevante como los propios objetos expuestos. Unos pocos años antes, en 1954, Max Bense, filósofo de cabecera de la HfG y profesor de esta misma, cita en su obra *Estética* a Ludwig Wittgenstein: «La gramática dice qué clase de objeto es algo» (1969, 103). Los objetos expuestos, las reglas del juego del montaje de la exposición, la fotografía y el propio edificio al privilegiar ese punto de vista, siguen la misma gramática, la misma técnica. Bense explica la clave del juego: «La técnica del extrañamiento de Bertolt Brecht no es otra cosa que el aprovechamiento estético de un determinado juego de lenguaje puesto al servicio del discurso y de la acción dramáticos» (1969, 107). ¿En qué consiste esa técnica? En establecer procesos que despierten en el espectador la sensación de lo extraño (*Verfremdung*) frente a las técnicas clásicas que buscan la empatía, la proyección sentimental (*Einfühlung*).



[**Figura 10.** Klaus Wille también documentó el montaje de la exposición en una serie de fotografías. Acá vemos una de ellas.]
Fuente: Klaus Wille publicada en *hfg ulm. Ulm School of Design 1953-1968* (HfG-Archiv Ulm, 2007).

Por un lado, la empatía, *Einfühlung*, la identificación, que corresponde al arte clásico, a la imitación, donde todo viene dado, donde el pintor imita la naturaleza y el actor se identifica con el personaje. Representan una justificación del mundo donde todo está en su lugar. Por otra parte, el extrañamiento, *Verfremdung*, el actor no representa, simplemente presenta su personaje, le designa y muestra que tiene alternativas de acción. En palabras de Bense:

A mi vez, quisiera lograr que el «efecto de lo extraño» que Brecht describió para sus dramas, para el arte teatral, posee una significación general aplicado al arte moderno cuando éste, reflejado en sus sentimientos, provoca el shock. En la medida en que Picasso, Léger y otros confieren al arte una función crítica o, dicho con mayor precisión, una función de crítica social está presente el «efecto de lo extraño» (1969, 108).

La visión conjunta de ambas fotografías reconstruye una imagen, en el marco elegido: el edificio de la HfG, en el lugar adecuado: el comedor, con la mirada precisa; la mirada de Ulm. Y todo ello nos traslada a ese momento:

La Exposición de la HfG 1958 en el edificio de Max Bill. Ambas evocan el contenido trascendental implícito de un tiempo, de un instante, del nacimiento de una nueva figura: la del diseñador liberado frente a condicionantes artísticos. Las fotografías recomponen, más que nunca, una instantánea de este cambio de rumbo: el nacimiento de una nueva visión sobre los objetos. Parafraseando a Wittgenstein, son extremadamente ulmianas. Las fotografías están haciendo lo mismo que el diseño de Ulm, objetividad e integración con la sociedad.

Nuestra percepción misma de la situación ahora se articula sobre las intervenciones de la cámara. La omnipresencia de las cámaras sugiere persuasivamente que el tiempo consiste en acontecimientos interesantes, acontecimientos dignos de fotografiarse (Sontag citada en Berger 2016, 59).

Nadie en 1958 podía pensar que solo diez años después todo habría terminado, que las imágenes tomadas por Wolfgang Siol, como documentación de un evento importante, y por Klaus Wille como un ejercicio de clase, tendrían el valor y la capacidad de transportarnos a ese momento.

NOTAS

- 1 En relación a los autores mencionados, destacar el valor que en este camino a la abstracción tiene la publicación de *Esbozos Pedagógicos* de Paul Klee que puede consultarse en Paul Klee, *Teoría del arte moderno* (Buenos Aires: Cactus, 2007).
- 2 La escuela de Ulm se ha relacionado en un principio directamente con el programa de la Bauhaus, pero en realidad presenta mayor conexión con la línea que Laszlo Moholy-Nagy propone en Chicago «Institute of Design» en los cuarenta.
- 3 La mayor parte de los estudios de fotografía y documentación de la Escuela, tales como las imágenes de conferencias, del edificio o de los objetos proyectados en los trabajos de fin de grado –*Diplomarbeiten*– se realizan en blanco y negro. Los estudios teóricos de la geometría de la naturaleza o las imágenes de los trabajos prácticos, que los alumnos presentan son también monocromos, incluyendo a menudo numerosas gamas intermedias de gris.
- 4 Ejercicio del *Grundlehre*, curso básico, propuesto por Helene Nonné-Schmidt y realizado por el estudiante Helmut Müller-Kühn, 1955.
- 5 Walter Zeischegg, docente en el Departamento de Diseño de Producto hasta 1968 y en el Instituto de la forma del producto, participa en el concepto y estructura de la HfG de 1951 hasta 1954. Nace en 1917 en Viena y fallece en 1983 en Ulm. Nota del Curriculum del Archivo de la HfG.
- 6 Klaus Krippendorff explica que Cornelia Koch le escribe y describe la HfG como heredera de la Bauhaus (Max Bill) matizada por la intención educativa y arquitectónica: «La metodología es visual fundamentalmente, y se basa en tres componentes: la teoría de la percepción basada en los principios de la Gestalt, la simetría como transformación sistemática de la forma y la topología como las relaciones de las formas en el espacio». Los ejercicios de Maldonado, como «inexacto a través de exacto» o «el negro como color» están descritos en Klaus Krippendorff, *Designing In Ulm and Off Ulm*, en Czemper, Karl-Achim, ed. hfg ulm, *Die Abteilung Produktgestaltung, 39 Rückblicke*. (Dortmund: Dorothea Rohn Verlag, 2008).
- 7 Willian S. Huff explica cómo «en los ejercicios de Maldonado: negro como color (Schwarz als Farbe), o exacto e inexacto (Genau-Ungenau), podemos transmitir diferentes intenciones dependiendo de la estrategia que sigamos», en Willian S. Huff, «Albers, Bill y Maldonado: el curso básico de la Escuela de Diseño de Ulm (HfG)» en Tomás Maldonado. *Un itinerario*. ed. por Vincenza Russo (Milán: Skira, 2007). Estas **intenciones** las vemos claramente reflejadas en los ejercicios gráficos, porque hay unas fórmulas a seguir. Las mismas fórmulas se repiten en las dos imágenes analizadas: la homogeneidad de los contrastes y las sombras en la imagen en blanco y negro de Wolfgang Siol, como también en la singularidad del color en la fotografía de Klaus Wille.

REFERENCIAS

- Anceschi, Giovanni. «Maldonado, semiótico del conocimiento», en Tomás Maldonado. *Un Itinerario*, ed. por Vincenza Russo (Milán: Skira, 2007), 136.
- Bense, Max. *Estética*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1969.
- Berger, John. *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili, S.L, 2016.
- Curdes, Gerhard. *Die Abteilung Bauen an der hfg Ulm, eine Reflexion zur Entwicklung, Lehre und Programmatik*. Ulm: club off ulm e.V, 2001.
- Curdes, Gerhard, ed. *HfG Ulm: 21 Rückblicke. Bauen - Gemeinschaft - Doktrinen, HfG Ulm*. Ulm: club off ulm e.V., 2006
- Czemper, Karl-Achim, ed. hfg ulm, *Die Abteilung Produktgestaltung, 39 Rückblicke*. Dortmund: Dorothea Rohn Verlag, 2008.
- Eppinger Curdes, Susanne; Stempel, Barbara. *Rückblicke: die abteilung visuelle kommunikation an der hfg ulm 1953-1968*. Ulm: Dorothea Rohn Verlag, 2012
- Maldonado, Tomás. «Rede des Vorsitzenden des Rektoratskollegiums der Hochschule für Gestaltung, Tomás Maldonado, zur Eröffnung des Studienjahres 1957/58 am Donnerstag den 3. Oktober 1957». (Discurso del Rector de la Escuela Superior de Diseño, Tomás Maldonado, para la apertura del curso académico 1957/58 el jueves 3 de octubre de 1957) (discurso inédito, HfG Ulm), citado en Ángel Luis Fernández Campos: «De la intuición a la metodología. Propedéutica del proyectar en el curso básico de la HfG Ulm» (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, en elaboración).
- Maldonado, Tomás. «Discurso inaugural del Rector de la HfG» (discurso, HfG Ulm, 5 de octubre 1964).
- Maus, Monika; Schubert, Peter, ed. *Rückblicke. Die Abteilung Film – Institut für Filmgestaltung an der hfg ulm 1960-1968*. Ulm: Dorothea Rohn Verlag, 2012
- Müller-Krauspe, Gerda. *HfG Ulm, die Grundlhre von 1953 bis 1960*. Ulm: club off ulm e.V, 2011.
- Seckendorff, Eva von. *Die Hochschule für Gestaltung in Ulm: Gründung (1949-1953) und Ära Max Bill (1953-1957)*. Marburg: Jonas Verlag, 1989. Serie: «Club Off Ulm».
- Rinker, Dagmar; Quijano, Marcela. ed. *ulmer modelle, modelle nach ulm: Hochschule für Gestaltung Ulm 1953-1968*. Ulm: Hatje Cantz, 2003.
- Roericht, Nick (Hans), *Arbeitsgruppe HfG-Synopse. HfG-Synopse*. Ulm: Edition HfG Synopse, 1982.
- Russo, Vincenza, ed. Tomas Maldonado. *Un Itinerario*. Milán: Skira, 2007.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Citad en John Berger, *Mirar* (Barcelona: Gustavo Gili, S.L, 2016).
- Koenig, Thilo; Koetzle, Michael; Wachsmann, Christiane. *Objekt + Objektiv = Objektivität? Fotografie an der HfG Ulm 1953-1968*. Ulm: Ulmer Museum HfG Archiv, 1991.
- Wachsmann, Christiane. *bauhäusler in ulm. Grundlehre an der HfG 1953-1955*. Ulm: Ulmer Museum HfG-Archiv, 1993.
- Wachsmann, Christiane; Hanslovsky, Sabine; Kitschen, Friederike; Vogel, Thomas. *hfg – die frühen Jahre. Fangen wir an, hier in ulm*. Ulm: Ulmer Museum HfG Archiv, 1995.
- Wittgenstein, Ludwig. *Movimientos del pensar*. Valencia: Pretextos, 2000.