

Retrato  
de grupo con una dama:  
el papel de la mujer  
en la Bauhaus

(Las citas, excepto las procedentes del libro de Wingler, han sido traducidas al castellano por la autora de este artículo)

Las connotaciones político-sociales que envuelve la trayectoria de la Bauhaus — creada en 1919 en el clima de la República de Weimar y auto-disuelta en 1933 bajo la presión del Nacionalsocialismo, y la abundante bibliografía<sup>1</sup> generada en torno a esa institución — la han convertido en una especie de mito. Esta escuela, cuyo objetivo era la unificación del arte con la artesanía, ha quedado así asociada a la idea de valores democráticos y al intento de contribuir a una sociedad igualitaria a través del poder de redención social del arte.

En los últimos años han surgido, sin embargo, estudios sobre algunos aspectos que, bien porque no habían sido considerados relevantes o porque pudiesen enturbiar la imagen idealizada de esta institución, habían quedado desatendidos, como por ejemplo, el papel del segundo director de la Bauhaus, Hannes Meyer, las relaciones entre ésta y el Nacional-socialismo o el papel de las mujeres dentro de esa escuela. Al estudio de este último aspecto ha contribuido decisivamente la crítica feminista (A. Baumhoff, M. Droste, I. Radewald, S. Wortmann-Weltge).

#### LA PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES EN LOS TALLERES

En los estatutos de la Bauhaus Estatal de Weimar de 1921 podemos leer en el artículo 3 sobre las condiciones de admisión:

Se admitirán como aprendices, dentro de los límites del espacio disponible, todas las personas no inhabilitadas, sin distinción de edad o sexo, cuyas dotes artísticas y capacidad cultural hayan sido consideradas como suficientes por el Consejo de Maestros<sup>2</sup>.

A pesar de esta declaración de principios en la que se resalta la igualdad de sexos, su aplicación era algo diferente. Si bien no se ponían impedimentos a las mujeres para ingresar en la Bauhaus, hecho que se reflejaba en el alto porcentaje de alumnas durante los primeros años (45,5% durante el primer curso de 1919/20)<sup>3</sup>, podemos constatar la existencia de una política sexista en cuanto a su vinculación con los diferentes talleres y por

---

<sup>1</sup> HAUS A. (ed.): *Bauhaus-Idee 1919-1994. Bibliographie und Beiträge zur Rezeption des Bauhausgedankes*, Berlin, Reimer, 1994. (Más de 4000 entradas).

<sup>2</sup> Reproducido en WINGLER, H. M., *La Bauhaus. Weimar Dessau Berlin 1919-1933*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975 (1962), pág. 59.

<sup>3</sup> Vid. tabla con el número de alumnos/as matriculadas en la Bauhaus, en DROSTE, MAGDALENE, "Beruf: Kunstgewerblerin. Frauen im Kunsthandwerk und Design 1890-1933/ Women in the Arts and Crafts. Women in the Arts and Crafts and in Industrial Design 1890-1933", en *Frauen im Design. Berufsbilder und Lebenswege seit 1900/ Women in Design. Careers and Life Histories since 1900*, Cat. Exp. Design Center Stuttgart, Stuttgart 1989, 2 vols., vol. I, págs. 174-233, pág. 199.

consiguiente a su futura orientación profesional. Tras finalizar los cursos preliminares los/as estudiantes podían elegir libremente el taller — metal, mueble, pintura mural, pintura en vidrio, encuadernación, cerámica, textil — en el que deseaban proseguir sus estudios. En la práctica esta supuesta libertad<sup>4</sup> se reducía considerablemente para las mujeres.

Al parecer la gran afluencia de mujeres que experimentó la Bauhaus en sus comienzos inquietó a la dirección de ésta. Temiendo que ellas les pudiesen apartar de sus elevados objetivos Gropius recomendó en una circular del consejo de maestros (14-5-1919) una “estricta selección en la admisión, sobre todo en cuanto al número demasiado elevado del sexo femenino” y más tarde (15-3-1921) aconsejó evitar “experimentos innecesarios” y propuso enviar a las mujeres tras el curso preliminar al taller de tejeduría o bien al de cerámica o al de encuadernación<sup>5</sup>.

Estos oficios, que se consideraban adecuados para las mujeres, estaban desprestigiados, como se desprende de una carta dirigida a Gropius en 1915 en la que Fritz Mackensen hace referencia a la antigua Escuela de Artes Aplicadas en Weimar dirigida por Henry van der Velde:

En los talleres no se hacía nada importante: estampados por el sistema batik, encuadernación, cerámica, etc.; casi nada que pudiera tener aplicación en el campo de la arquitectura. Los alumnos eran en su mayoría señoras<sup>6</sup>.

Sin embargo, fueron justo estos talleres, el de tejeduría y el de cerámica (el de encuadernación fue disuelto en 1922), los más productivos y los que mayor éxito alcanzaron dentro de la Bauhaus. Este hecho fue observado con preocupación por los profesores. Así anota Schlemmer en 1924 en su diario:

Dos talleres, el de cerámica y el de tejeduría, están en vías de convertirse en los representantes de la Bauhaus, si no lo son ya. No debemos sorprendernos si luego nos ponen la etiqueta de una buena escuela de artes aplicadas<sup>7</sup>.

Este recelo respecto al alto porcentaje de alumnas, unido a la orientación que tomó la Bauhaus a partir de 1928, que volcó su inicial orientación de una simbiosis entre arte-artesanado hacia la de arte-industria, más

<sup>4</sup> Un estudio supuestamente feminista como el de ISABELLE ASCOMBE (*A Woman's Touch. Women in Design from 1860 to the Present Day*, Harmondsworth, Penguin Books, 1985 (1984), pág. 134) mantiene este “malentendido”.

<sup>5</sup> Vid. DROSTE 1989, *op. cit.*, pág. 189.

<sup>6</sup> Reproducido en WINGLER 1975, *op. cit.*, pág. 32.

<sup>7</sup> A. Hüneke (ed.), OSKAR SCHLEMMER, *Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften 1912-1943*, Leipzig, Reclam, 1990, pág. 120.

la crisis económica a finales de los años veinte fueron algunos de los factores que seguramente influyeron en el considerable descenso de estudiantes femeninas en la Bauhaus. Mientras que en el primer curso de 1919 encontramos un porcentaje del 45,5% de mujeres en la Bauhaus, este desciende en 1928 al 27,1%, hasta alcanzar el 11,97% durante el último curso de la Bauhaus en Berlín<sup>8</sup>.

#### LA SINGULARIDAD DEL CARÁCTER FEMENINO

Ya en el discurso inaugural de 1919 se podían observar algunos de los prejuicios y temores de Gropius respecto al papel de las mujeres dentro de la Bauhaus:

Ninguna diferenciación entre el sexo bello y el fuerte / igualdad absoluta de derechos, pero también los mismos deberes / Ninguna consideración con las señoras, en el trabajo todos artesanos. Lucharé enérgicamente contra la preocupación exclusiva por ejecutar bonitos cuadritos de salón para pasar el tiempo<sup>9</sup>.

Gropius, tan progresista en otros aspectos, reproduce sin el menor pudor los estereotipos de la época y utiliza los antagonismos belleza y fuerza para denominar al sexo femenino y al masculino. Igualmente vemos plasmado el concepto decimonónico según el cual mujer y arte se asociaban con la ocupación ociosa de las damas de la burguesía y las pinturas y trabajos manuales que éstas ejecutaban.

Al parecer estos recelos respecto a la igualdad del potencial creativo entre los sexos eran compartidos por una gran parte de los estudiantes masculinos de la Bauhaus y también por algunas de las estudiantes, como se desprende de la controversia que se llevó a cabo entre algunas de las alumnas en la revista estudiantil *Der Austausch* (*El intercambio*, mayo y junio de 1919) tras este discurso de Gropius. Ante el reproche por parte de sus compañeros de que las mujeres deberían dedicarse a su vocación natural, es decir la maternidad, Käthe Brachmann defiende el derecho de la mujer a ejercer una profesión, pero sólo como una alternativa a la maternidad o una ocupación transitoria hasta alcanzar “la creación final, la procreación” (*das letzte Bilden, das Gebären*). Dörte Helm responde en el siguiente número de la revista rechazando este determinismo. Otras, como Resi Jäger-Pfleger, no parecen estar, sin embargo, tan seguras de su potencial creativo como mujeres: “... Nosotras las mujeres podemos ser

<sup>8</sup> Vid. DROSTE 1989, *op. cit.*, pág. 199.

<sup>9</sup> Vid. ANJA BAUMHOFF, “Zwischen Berufung und Beruf: Frauen am Bauhaus”, en *Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen*, Cat. Exp. Berlinische Galerie, Berlin, 1992, págs. 113-120, pág. 13.

en nuestros estudios tan aplicadas como los hombres. Sin embargo, hasta dónde podremos llegar en el arte con nuestros sentimientos femeninos depende de cada una de nosotras”<sup>10</sup>.

Otra de las estudiantes, Helene Nonné-Schmidt, casada con el maestro de la Bauhaus Joost Schmidt y aprendiz del taller de tejeduría, publicó algunos años más tarde, en 1926, un artículo en la revista de Leipzig *Vivos Voco* bajo el título “El área de la mujer en la Bauhaus”. Tras constatar que existen dos tipos de talento, el intuitivo y el intelectual, no deja dudas sobre cuál de los dos adjudica a la mujer:

En general, la mujer que se dedica a trabajos de tipo artístico actúa con mayor éxito en el ámbito de las superficies bidimensionales. Esto se explica por su falta de comprensión espacial que es propia del hombre. Existen aquí también naturalmente diferencias individuales y de grado, de la misma manera que la naturaleza de los dos sexos raramente es masculina o femenina totalmente. A ello se ha de añadir el hecho de que la visión de la mujer es, en cierta manera, infantil, ya que, al igual que el niño percibe los detalles y no el conjunto. Esto no se debe considerar como una deficiencia, ya que es simplemente su ser ‘así’ y le otorga una mayor riqueza de matices, que se perderían en una visión de conjunto. No debemos engañarnos pensando que este carácter de la mujer vaya a modificarse, a pesar de todas las conquistas del movimiento feminista y a pesar de todos los estudios y tentativas: precisamente existen indicios de que la mujer tiene en cuenta sus limitaciones con la conciencia de poseer justo con ello una gran ventaja. Esta falta de intelecto tiene su causa en una mayor naturalidad e ingenuidad que están más cerca de la vida misma. Es difícil decidir cuál de los dos es más valioso<sup>11</sup>.

Tras estas elucubraciones pseudosicológicas Nonné-Schmidt llega a las mismas conclusiones que anteriormente inquietaron a la Dirección de la Bauhaus y la llevaron a recomendar: el puesto de la mujer en la Bauhaus está en el taller de tejeduría. Lejos de percibir la menor presión por parte de la dirección, Nonné-Schmidt considera que la mujer se inclina, debido a su predisposición natural, hacia esta actividad:

Dentro de la Bauhaus y de sus talleres la mujer se dirige, en su mayoría, hacia el trabajo en la tejeduría, y aquí es donde encuentra sus más amplias posibilidades. La tejeduría es la unión de infinitas pluralidades en la unidad, el cruce de muchos hilos para formar el tejido. Resulta evidente lo adecuado que es este trabajo para la mujer y sus dotes. (...). La capacidad de la mujer para profundizar en los detalles,

<sup>10</sup> RESI JÄGER-PFLEGER, “Erwiderung an Käthe Brachmann”, en *Der Austausch*, junio 1919, pág. 6 (Bauhaus-Archiv-Berlin).

<sup>11</sup> L. N.: “Das Gebiet der Frau im Bauhaus”, en *Vivos Voco* (Leipzig), núms. 8/9, agosto-septiembre 1926, págs. 277-279. WINGLER 1975, *op. cit.* (págs. 141-142) reproduce en parte este texto, suprime, sin embargo, justamente los párrafos que hacen alusión a las diferencias entre los sexos respecto al intelecto y la intuición.

su gusto por el juego con las superficies, la predestinan para este trabajo, en el que también encuentra expresión, en la riqueza de los matices, su sensibilidad cromática<sup>12</sup>.

En el mismo sentido se expresa igualmente en 1926 Gunta Stölzl, directora del taller textil, en un artículo publicado en la revista *Offset*:

La tejeduría es sobre todo el campo de la mujer. El juego con la forma y el color, una mayor sensibilidad para los materiales, una fuerte intuición y capacidad de adaptación, un pensamiento más rítmico que lógico son las disposiciones generales del carácter femenino, que está singularmente capacitado para la creación dentro del campo textil<sup>13</sup>.

#### EL TALLER DE TEJEDURÍA<sup>14</sup>

El taller de tejeduría, el único que se mantuvo durante todos los años que duró la escuela de la Bauhaus, fue efectivamente el campo de acción de las mujeres<sup>15</sup> y no faltaron las alusiones jocosas a este respecto por parte de algunos profesores. Así Oskar Schlemmer ironiza sobre la relación entre el trabajo textil y la mujer en una crónica de la Bauhaus de 1928 de la siguiente manera: “Donde hay lana se encuentra también una mujer que teje, aunque sólo sea para pasar el rato”<sup>16</sup>.

Hannes Meyer, el segundo director de la Bauhaus, describe en una carta (1930) de forma despectiva los trabajos de taller de tejeduría: “(...) sobre cuyos pavimentos yacían, como alfombras, los complejos psicológicos de las jovencitas”<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> GUNTA STÖLZL, “Weberei am Bauhaus”, en *Offset, Buch und Werbekunst*, (Leipzig), núm. 7 (fascículo dedicado a la Bauhaus). WINGLER 1975, *op. cit.* (págs 141-142) reproduce este texto, pero suprime la última frase del artículo en la que se hace referencia a la idiosincrasia femenina.

<sup>14</sup> Sobre el taller de tejeduría Vid, VV. AA, *La tessitura del Bauhaus 1919-1933*, Cat. Exp. Palazzo Ducale, Pesaro, Venecia, 1985; RADEWALD, INGRID, *Bauhaustextilien 1919-1933* (tesis doctoral), Hamburg, 1986, VV. AA., *Gunta Stölzl. Weberei am Bauhaus und aus eigener Werkstatt*, Cat. Exp. Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin, Kupfergraben Verlag, 1987; WORTMANN-WELTGE, SIEGRID, *Bauhaus-Textilien. Kunst und Künstlerinnen der Werkstatt*, Schaffhausen, Stemme, 1993 (vers. ingl. Londres, 1993); Stiftung Bauhaus Dessau (ed.), *Gunta Stölzl. Meisterin am Bauhaus Dessau. Textilien, Textilentwürfe und freie Arbeiten 1915-1983*, Cat. Exp. Stiftung Bauhaus Dessau, Dessau, G. Hatje, 1997; DROSTE, MAGDALENE, LUDEWIG, MANFRED, *Das Bauhaus webt. Die Textilwerkstatt am Bauhaus*, Cat. Exp. Bauhaus-Archiv-Berlin, Berlin, 1998.

<sup>15</sup> De las 89 biografías de alumnos/as del taller de tejeduría (Cat. Exp. GUNTA STÖLZL, 1987, *op. cit.*, págs. 143-167), sólo 10 corresponden a hombres.

<sup>16</sup> DROSTE, 1989, *op. cit.*, pág. 184.

<sup>17</sup> Carta abierta de H. Meyer al alcalde de Dessau como respuesta a su despido de la Bauhaus; reproducida en WINGLER 1975, *op. cit.*, pág. 200.

Esta aversión hacia los trabajos textiles fue compartida incluso por el maestro de 'forma' del taller de tejeduría, el pintor Georg Muche. Según relató años más tarde se había jurado a sí mismo no tejer nunca un solo hilo ni hacer un nudo<sup>18</sup>.

También entre las propias mujeres existían reticencias hacia el taller de tejeduría. Anni Albers (1899), uno de los grandes talentos dentro de este taller (el MOMA le dedicó en 1949 la primera exposición monográfica sobre esta temática), declaró en una entrevista de 1977 que tuvo que decidirse por el taller de tejeduría al no ser aceptada en el de pintura sobre vidrio con el argumento de que ya había un estudiante en ese taller; tuvo que descartar los talleres de metal, madera y pintura mural porque los trabajos en éstos eran demasiado pesados para ella:

... Pensaba que tejer era demasiado afeminado. Yo buscaba una profesión de verdad. Acudí al taller de tejeduría sin ningún entusiasmo, simplemente era la elección menos desagradable. (...) La tejeduría no se considera un arte, sino un trabajo artesano. Me he encontrado con que si un trabajo está hecho con hilo se considera artesanía y si se hace sobre papel se considera arte<sup>19</sup>.

Algunas mujeres, pues, lejos de sentir una "inclinación natural" hacia el trabajo textil consideraron el taller de tejeduría como algo de "segunda calidad". Como se desprende de numerosos testimonios (cartas, diarios, etc.), fueron conducidas sistemáticamente hacia este taller. Así, por ejemplo, escribe Gropius en una carta dirigida a Anni Weil (28-2-1921) que las mujeres no deberían trabajar en los talleres que requieren un trabajo duro y que la dirección se opone fundamentalmente a la formación de las mujeres dentro de la arquitectura<sup>20</sup>. Gertrud Arndt, que había estudiado durante tres años en el taller de un arquitecto en Berlín, acudió en 1923 a la Bauhaus con la intención de proseguir su formación como arquitecta, pero se dejó "convencer" por Georg Muche para ingresar al taller de tejeduría<sup>21</sup>. Ni siquiera para Gunta Stölzl (1897-1983), el miembro más destacado del taller de tejeduría que incluso llegó a dirigirlo en Dessau, fue éste su primera elección, ya que estuvo anteriormente en el de pintura sobre vidrio y pintura mural.

<sup>18</sup> MUCHE, GEORG, *Blickpunkt Sturm. Dada. Bauhaus Gegenwart*, München, Langen, 1961, pág. 168.

<sup>19</sup> BARO, G., *Anni Albers*, Cat. Exp. The Brooklyn Museum, New York, 1977, págs. 6-10.

<sup>20</sup> Vid. BAUMHOFF, ANJA, *Gender, Art, and Handicraft at the Bauhaus* (tesis doctoral Johns Hopkins University), Baltimore, Maryland, 1994, pág. 82.

<sup>21</sup> Vid. Das verborgene Museum e. v. (ed.), GERTRUD ARNDT, Cat. Exp. Das verborgene Museum, Berlin, 1994, pág. 52.



EL TALLER DE CERÁMICA <sup>22</sup>

Era otro de los talleres que se consideraban adecuados para las alumnas. De los/las 17 estudiantes que se matricularon en la época de Weimar (el taller de cerámica dejó de existir cuando la Bauhaus se trasladó en 1925 a Dessau) nueve eran mujeres <sup>23</sup>, es decir algo más del 50 %. Aunque falta todavía un estudio pormenorizado sobre el papel de ellas dentro del taller de cerámica, la situación específica de éste podría dar algunas pistas sobre su disposición a aceptar mujeres. A diferencia de las demás secciones, la de cerámica se encontraba a 30 km de Weimar en Dornburg y resultaba por lo tanto menos atractiva para los/las estudiantes. Así, por ejemplo, Else Mögelin, una de las estudiantes de este taller, cuenta en una carta <sup>24</sup> que se buscaron “voluntarios” que estuviesen dispuestos a “renunciar a las sensaciones de Weimar” para ingresar al taller de cerámica.

## LAS EXCEPCIONES

Sólo unas pocas estudiantes lograron matricularse en otros talleres; la historia de las mujeres nos demuestra que las excepciones son posibles, siempre y cuando sean sólo excepciones. Así, Alma Buscher <sup>25</sup> (1899-1948) trabajó en el taller de madera. En una carta dirigida a su hijo relata lo difícil que le resultó cambiar del taller de tejeduría al de madera <sup>26</sup>. Significativamente, sus trabajos se centraron en los juguetes y muebles para niños y junto con Erich Brendel diseñó la habitación de los niños en la casa modelo “Haus am Horn”, que se mostró durante la exposición de la Bauhaus en 1923. Otra de las mujeres que participó en el diseño de interiores de esta casa fue la estudiante del taller de tejeduría Benita Otte (1892-1976), de cuya biografía tenemos escasas noticias: que junto con Ernst Gebhardt equipó la cocina.

<sup>22</sup> Sobre el taller de cerámica vid., WEBER, K. (ed.), *Keramik und Bauhaus. Geschichte und Wirkung der keramischen Werkstatt des Bauhauses*, Cat. Exp. Bauhaus-Archiv Berlin, Berlin, 1989.

<sup>23</sup> Gertrud Coja, Lydia Driesch-Foucar, Marguerite Friedlaender-Wildenhain, Condesa Thoma, Margarete Heymann-Marks, Else Mögelin, Eva Oberdieck-Deutschbein, Renate Riedl. Vid. Biografías, en WEBER 1989, *op. cit.*, págs. 262-268.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pág. 12.

<sup>25</sup> *Für Hannemann und andere. Kinder-Möbel rund ums Bauhaus*, Cat. Exp. Deutsches Schloß- und Beschlägemuseum, Velbert, 1995, págs. 19-32; WILL, CORNELIA, *Alma Siedhof-Buscher. Entwürfe für Kinder am Bauhaus in Weimar*, Cat. Exp. Deutsches Schloß- und Beschlägemuseum, Velbert, 1997.

<sup>26</sup> BAUMHOFF, 1994, *op. cit.*, pág. 90.

La participación de Lou Scheper (1901-1976) e Ilse Fehling<sup>27</sup> (1896-1982) en el taller de teatro en Dessau se vio favorecida seguramente por sus particulares vínculos privados y profesionales. Lou Scheper estaba casada con Hinnerk Scheper y figura en su matrícula como “esposa de maestro” (*Meistergattin*)<sup>28</sup>. Ilse Fehling había estudiado previamente escenografía en la famosa escuela “Reimannschule” de Berlín y mantenía buenas relaciones con los ambientes teatrales de la capital.

Una de las pocas mujeres que logró abrirse camino dentro del taller de metal (sólo contó con siete<sup>29</sup> alumnas, lo que equivale al 16%) y cuyas aportaciones marcan algunos de los hitos de los diseños de la Bauhaus fue Marianne Brandt<sup>30</sup>. Según relata Brandt en “Carta a la joven generación” (*Brief an die junge Generation*, 1966) fue Moholy-Nagy quien le aconsejó entrar al taller de metal. En este mismo texto describe la oposición a la que tuvo que enfrentarse por el hecho de ser mujer:

Al comienzo no se me recibió con mucha alegría. Se pensaba que el taller de metal no es el lugar para una mujer. Esto me lo confesaron más tarde y esta opinión la mostraron encargándome principalmente trabajos aburridos y laboriosos. ¡Cuántas pequeñas semiesferas de dura alpaca he batido perseverantemente en el dado de embutir pensando que tenía que ser así y que ‘todo comienzo es difícil’! Más tarde nos hemos llevado estupendamente y nos hemos compenetrado muy bien<sup>31</sup>.

#### MUJERES ANÓNIMAS

Bajo este subtítulo quisiéramos señalar brevemente el caso de Lucia Moholy (1894-1985), que hemos desarrollado en otro lugar más ampliamente<sup>32</sup>. Ella permaneció en la Bauhaus entre 1923 y 1928 como “esposa” de László Moholy-Nagy. Durante estos años se convirtió prácticamente en la “fotógrafa oficial” de la Bauhaus y realizó más de 500 fotografías, no

<sup>27</sup> Ilse Fehling. *Bauhaus bühne akt skulptur 1922-1967*, Cat. Exp. Galerie Berndt Dürr, München, 1990.

<sup>28</sup> BAUMHOFF, 1992, *op. cit.*, pág. 117.

<sup>29</sup> Marianne Brandt, Maria Cyrenius, Erika Hackmann, Erika Marx, Gerda Marx, Lili Schultz, Elisabeth Winkelmayr. A excepción de Gerda Marx, todas ingresaron en este taller en la época de Weimar y, excepto Brandt, lo abandonaron tras un corto período sin ningún diploma. *Vid.* Biografías, en Weber, K. (ed.), *Die Metallwerkstatt am Bauhaus*, Cat. Exp. Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung, Berlin, 1992, págs. 314-324.

<sup>30</sup> Sobre M. Brandt *vid.* WEBER 1992, *op. cit.*; en 1995 presentó Anne-Kathrin Weise una tesis doctoral sobre Marianne Brandt en la Humboldt-Universität de Berlin, que según nuestros conocimientos no ha sido publicada.

<sup>31</sup> BRANDT, M., “Brief an die junge Generation”, en NEUMANN, E. (ed.), *Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse*, Köln, DuMont, 1994 (1970), págs. 157-161.

<sup>32</sup> VALDIVIESO, M., “Lucia Moholy. El ojo anónimo que retrató la Bauhaus”, en *La Balsa de la Medusa*, núm. 40, 1996, págs. 63-88.

sólo de los productos de los talleres y de los nuevos edificios de la Bauhaus en Dessau, también de los maestros y de sus respectivas obras. Sus conocimientos adquiridos anteriormente durante diversos trabajos en editoriales fueron, igualmente, de gran utilidad para la Bauhaus cuando ésta comenzó a consolidar su imagen a través de diversas publicaciones: folletos, la revista *Bauhaus* y sobre todo los “libros de la Bauhaus”. Todos estos trabajos se realizaron en el anonimato y sin ningún reconocimiento oficial. Dentro de la “gran familia” de la Bauhaus al parecer se esperaba de las “esposas” una participación activa pero desinteresada. Otro ejemplo muy elocuente de este “trabajo desinteresado” lo constituyó la joven esposa de Walter Gropius, Ise Gropius (1897-1983), que, según podemos leer en sus diarios<sup>33</sup>, ejerció de secretaria particular de su marido así como de relaciones públicas para la Bauhaus.

#### LA PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES EN LA DIRECCIÓN DE TALLERES

Ante la situación que hemos descrito no es de extrañar que en el famoso retrato de grupo de los profesores sobre el terrado del edificio de Dessau de los/as trece profesores/as sólo figure una mujer, Gunta Stölzl.

Cuando en 1925 se trasladó la Bauhaus a Dessau, Gunta Stölzl fue contratada como “maestra artesana” en sustitución de Helene Börner, “una profesora de labores de estilo más anticuado”<sup>34</sup> — como la describe Stölzl —, que había ocupado este puesto en Weimar<sup>35</sup>. Hasta que Georg Muche, que seguía ejerciendo de “maestro de forma” no abandonó, en 1927 la Bauhaus, no obtuvo Stölzl la dirección general del taller, aunque en la práctica ya la ejercía. Gunta Stölzl había sido durante su época de estudiante en Weimar la alumna más destacada del taller de tejeduría y había obtenido varias becas de los fondos de la Bauhaus. Dado que Helene Börner carecía de los conocimientos suficientes para enseñar las técnicas de tejeduría, había aprendido éstas de forma casi autodidacta y había perfeccionado sus conocimientos a través de cursillos organizados por la industria textil en Krefeld (1922, 1924). Bajo la dirección de Stölzl se reorganizó el taller de tejeduría, se intensificó la colaboración con la industria y se experimentó con nuevos materiales. No tuvo, sin embargo, oportunidad de llevar a cabo el nuevo programa de asignaturas que presentó en abril de 1931 ya que pocos meses después se vio obligada a dimitir debido a las presiones que

<sup>33</sup> Durante su estancia en la Bauhaus (1924-1928) llevó un detallado diario que se conserva en el Bauhaus-Archiv-Berlin.

<sup>34</sup> *Vid.* DROSTE, en Cat. Exp. Gunta Stölzl, 1987, *op. cit.*, pág. 12.

<sup>35</sup> Helene Börner, había sido “heredada” por la Bauhaus de la antigua escuela de Henry van der Velde y era la propietaria de los telares que existían en Weimar.

debía soportar a causa de diversas intrigas<sup>36</sup> por parte de algunos profesores y alumnos. Anni Albers dirigió durante algunos meses de forma interina el taller hasta que Lilly Reich se hizo cargo de éste en 1932.

Lilly Reich (1885-1947), que contaba con una acreditada trayectoria profesional<sup>37</sup> dentro de la arquitectura de interiores, no tenía, sin embargo, conocimientos de las técnicas de tejeduría. Bajo su dirección el trabajo de este taller se redujo al diseño de muestras de estampado para la industria y la recopilación de muestrarios para empresas y el número de estudiantes disminuyó considerablemente. Respecto a la escasa productividad del taller durante la dirección de Lilly Reich se han de tener en cuenta, no obstante, los problemas a los que se tuvo que enfrentar la Bauhaus durante esta época. Pocos meses después de su nombramiento, el Concejo Municipal de Dessau votó la clausura de la Bauhaus en esa ciudad tras la victoria del partido Nacionalsocialista en las elecciones regionales. La nueva sede de la Bauhaus en Berlín, reabierta como escuela privada, se vio obligada —poco después, en julio de 1933—, a la autodisolución tras ser registrada y sellada por la Gestapo.

#### LA TRAYECTORIA DE LOS/LAS ESTUDIANTES TRAS ABANDONAR LA BAUHAUS

A pesar de que Nonné-Schmidt constata en el artículo citado anteriormente que es difícil decidir cuál de los dos talentos, el intuitivo o el intelectual es el más valioso, reconoce, sin embargo, a continuación que esta diferencia de la mujer respecto al hombre la perjudica dentro del mundo laboral y especula sobre la posibilidad de que una educación diferente que correspondiese a su singularidad, le pudiese proporcionar las habilidades necesarias para imponerse profesionalmente sin tener que imitar al hombre:

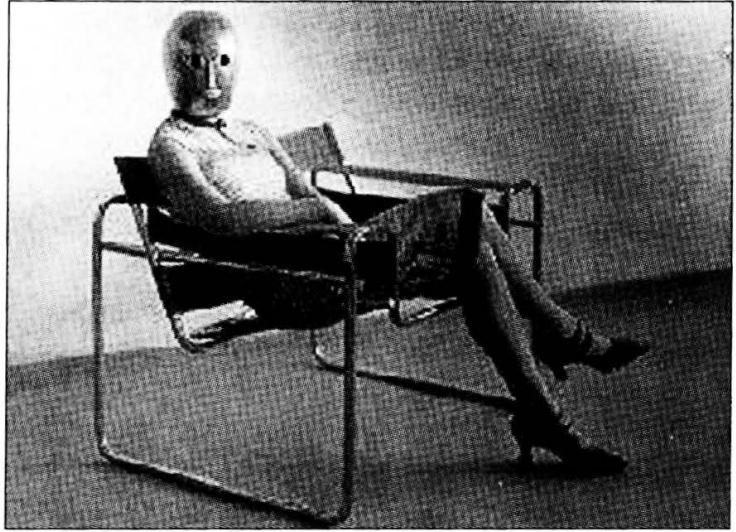
No se ha demostrado todavía si a través de una instrucción y educación temprana en el sentido de Fröbel o Montessori se podría formar a la mujer de otro modo. Le haría falta, ya que tiene que imponerse en la vida económica luchando, y apren-

<sup>36</sup> Como escribe la propia Stölzl en una carta (14-12-1930) dirigida a su hermano (*Vid.* Cat. Exp. Gunta Stölzl, 1987, pág. 31) estas intrigas se debían a su matrimonio con Ariel Sharon, que había colaborado en proyectos del anterior director de la Bauhaus Hannes Meyer, y había sido despedido por motivos políticos.

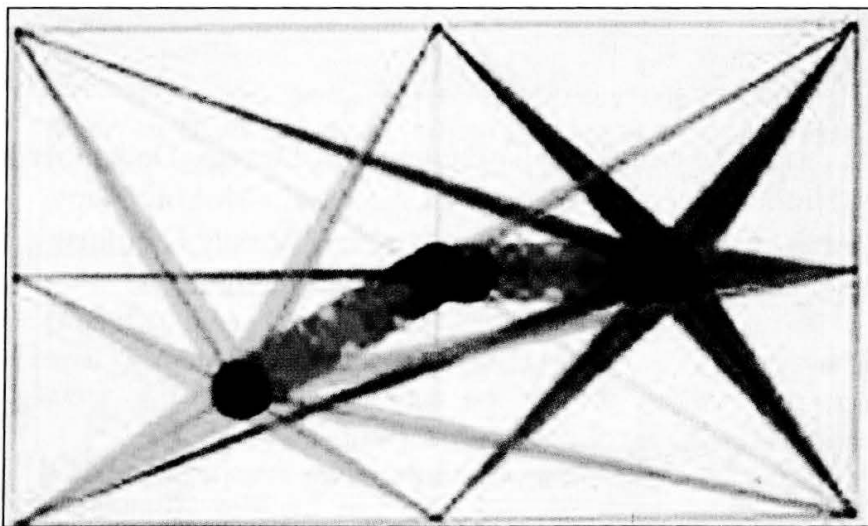
<sup>37</sup> Lilly Reich había estudiado en los Talleres Vieneses con Josef Hoffmann; en 1920 fue la primera mujer elegida en la dirección de la Liga Alemana de Talleres (*Deutsche Werkbund*); colaboró con Mies van der Rohe en la Exposición de la Colonia Weissenhof de 1927 y diseñó los interiores de diversos pabellones alemanes en la Exposición Internacional de 1929 en Barcelona. *Vid.* GÜNTHER, S., *Lilly Reich 1885-1947. Innenarchitektin, Designerin, Ausstellungsgestalterin*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1988; McQuaid, M., *Lilly Reich. Designer and Architect*, Cat. Exp. MOMA, New York, 1996.



1.- Foto, Los maestros en el tejado del edificio de la Bauhaus, en Dessau. De izquierda a derecha: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl y Oskar Schlemmer.



2.- Foto, Mujer con máscara de Schlemmer en uno de los primeros sillones de tubos de Marcel Breuer.



3.- Lena Meyer-Bergner. Ejercicio de la clase de Klee:  
*Irradiación/ desplazamiento del centro.*

dería quizás a utilizar su independencia de otra manera, sin tener que asemejarse en lo posible, como hace hoy en día, al hombre<sup>38</sup>.

Habría resultado de gran utilidad para nosotros que Nonné-Schmidt hubiese profundizado más sobre esta problemática, es decir, la incorporación de la mujer dentro del mundo laboral tras abandonar la Bauhaus, cuya respuesta deja abierta: “Pero esto es una pregunta, y ya que la respuesta nos la dará el futuro, no podemos decir nada más al respecto<sup>39</sup>”.

Desde ese futuro, que es ahora nuestro presente, hemos de constatar el hecho de que, a excepción del caso de Anni Albers, que, tras su emigración, encontró en USA un gran campo de acción y reconocimiento profesional<sup>40</sup>, la mayoría de las estudiantes de la Bauhaus no lograron incorporarse con el mismo éxito que sus compañeros masculinos al mundo laboral<sup>41</sup>. El caso de Marianne Brandt es bastante significativo en este sentido. Durante los cinco años que permaneció en la Bauhaus diseñó numerosos objetos. Muchos de ellos han pasado a formar parte de la historia del diseño, como, por ejemplo, el juego de té de 1924 o la lámpara de sobremesa que diseñó conjuntamente con Hin Bredendieck en 1928. El alto reconocimiento que había alcanzado en el taller de metal se reflejó en el hecho de haber dirigido este taller de forma interina entre abril de 1928 y julio de 1929, después de que Moholy Nagy se retiró de la Bauhaus. Cuando, bajo la dirección del sucesor de Gropius, Hannes Meyer, se unieron los talleres de metal, carpintería y pintura mural en el taller de ‘montaje’ diri-

<sup>38</sup> *Vid.*, nota 11.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Tras su emigración en 1933 a USA imparte docencia en el “Black Mountain College”, Yale University, entre 1933-1949; escribe varios libros (*On Weaving*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 1965) y numerosos artículos; se le dedican importantes exposiciones individuales (MOMA, 1949); en los años 70 se le otorgan varios títulos de doctora *honoris causa* por las universidades “The Maryland Institute College of Art (1972), “York University”, Toronto (1973), “Philadelphia College of Art” (1976). Entre las numerosas publicaciones sobre Anni Albers vid. VV. AA., *Anni und Josef Albers. Eine Retrospektive*, Cat. Exp. Villa Stuck, München, 1989.

<sup>41</sup> Como se desprende de las 89 biografías de alumnos/as (10 corresponden a hombres) del taller de tejeduría (Cat. Exp. Gunta Stölzl, 1987, *op. cit.*, págs. 143-167) sólo 12 alumnas (15 %) desempeñaron puestos docentes dentro de la enseñanza superior, colaboraron con la industria, etc., Marli Ehrmann (“School of Design”, Chicago), Kitty Fischer (Escuela de Artes Aplicadas, Amsterdam) Elisabeth Kadow (Escuela de Ingenieros Textiles, Krefeld), Frida Margaret Leischner (“Royal College of Art”, Londres), Immeke Mitscherlich (Escuela de Ingenieros Textiles, Krefeld), Else Mögelin (Escuela de Bellas Artes, Hamburgo), Greten Neter-Kähler (Escuela de Artes Aplicadas, Amsterdam), Grete Reichardt (taller en Erfurt), Helene Nonné-Schmidt (Escuela Superior de Diseño, Ulm), Lotte Stam-Beese (arquitectura municipal, Amsterdam), Margarete Willers (Folkwangschule, Essen), Michiko Yamawaki (Universidad de Mujeres Showa, Tokio).

gido por Alfred Arndt esto provocó la dimisión de Brandt. Tras abandonar la Bauhaus en 1929, la producción y la calidad de Marianne Brandt decayeron considerablemente e incluso abandonó, durante un largo periodo, el trabajo en metal dedicándose de forma esporádica a la pintura y al diseño de tapices.

Si bien la subida al poder del Nacionalsocialismo no sólo obligó al cierre de la Bauhaus, sino que interrumpió y quebró la carrera profesional de la mayoría de sus integrantes, existen numerosos ejemplos de cómo muchos de ellos pudieron retomar su carrera en el extranjero, principalmente en USA, o bien en Alemania después de 1945. Una gran parte de sus miembros desempeñó importantes puestos en la docencia universitaria, como diseñadores o bien como arquitectos y técnicos municipales. Significativamente todos estos ejemplos se refieren, salvo algunas excepciones, a hombres. Sobre los motivos de esta evolución profesional tan diferente entre los alumnos y las alumnas de la Bauhaus sólo podemos especular, a falta de los estudios correspondientes, sobre esta temática. Al parecer las mujeres no lograron superar las dificultades que la persecución política y la emigración añadieron a los problemas que ya de por sí encontraban para incorporarse a un mundo laboral reacio a la presencia femenina y cuyas normas eran eminentemente masculinas.