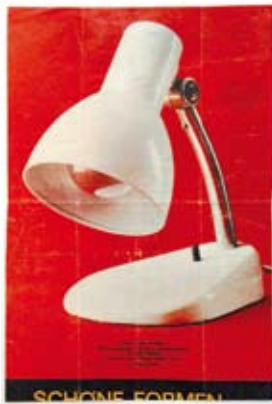


## ► El trinfo de las diseñadoras invisibles: la Bauhaus en femenino

Marisa Vadillo

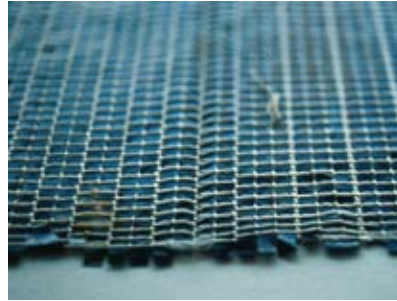


Diseño de Marianne Brandt. Imagen conservada en el Bauhaus-Archiv Berlin: BRANDT, M. carpeta 9, sin inventario. Posiblemente, fragmento de la revista *Für Dich* 1972. Fotografía Marisa Vadillo

Incluso en estos tiempos, en los que todas y todos damos tantas cosas por supuestas, consagradas y logradas, existen aspectos concretos de muchos asuntos que llevan durante décadas pasando desapercibidos. Nos referimos principalmente a aspectos y protagonistas que parecen tener una sospechosa tendencia a pasar ignorados por la historia, a convertirse en una especie de ‘información líquida’ que se disuelve con demasiada facilidad conforme pasan los años. Sin querer caer en el —a veces recurrente— discurso de género, no se puede ignorar que, generalmente, esta invisibilidad la han sufrido en la mayoría de los casos las protagonistas femeninas de los más diversos ámbitos.

En este sentido, el fenómeno que nos ocupa no es una excepción. Nos referimos a la mítica escuela de la Bauhaus (1919-1933). Este legendario centro del diseño y la arquitectura nació en Weimar (1919-1925),

se desarrolló en Dessau (1925-1932) y murió en Berlín (1932-1933) con la ocupación del edificio el 11 de abril de 1933 por unos doscientos policías nazis. Como sabemos, la Bauhaus, fue un espacio pedagógico que supuso un impacto brutal en el diseño industrial y gráfico del siglo XX. En aquella escuela se desarrolló un código visual y pedagógico tan potente que —lo que en principio era un centro de arte y artesanía— pronto se convirtió en una institución que funcionó como ‘marca’ a través de una pedagogía, muy concreta, que se basaba en la clásica reflexión en torno a la forma y a la función. Sus principios fundamentales fueron, entre otros, la utilización en el diseño de formas simples, colores primarios, la funcionalidad como objetivo, la construcción como idea fundamental de creación, la arquitectura como espacio ideal, la estandarización de los productos, la socialización del objeto, la utilización de materiales industriales, etc. En realidad, la



Diseños textiles de Margarete Leischner. Folleto publicitario *Tintawn Bouclé Carpeting* (fragmento), editado en los años 60. Conservado en el Bauhaus-Archiv Berlin: LEISCHNER, M., carpeta 6, Inv. N° 10521/1. Fotografía Marisa Vadillo

Muestra de tejido en el que se usa celofán en su diseño. La autora es la alumna de la Bauhaus Katja Rose. Pieza conservada en el Bauhaus-Archiv Berlin, Inv. N° 5631 (detalle). Fotografía Marisa Vadillo

Bauhaus deseaba ser una escuela de arquitectura que aglutinase todas las demás disciplinas artísticas, buscó formar al artesano ideal y —en realidad— se dio de bruces con el diseñador moderno.

La fama internacional de esta escuela ha provocado que se publiquen miles de libros y catálogos que han tratado en diversos idiomas los aspectos más variados de la famosa institución artística; tanto de ella en general como de sus protagonistas en particular. No obstante, no podemos ignorar que, en este ámbito, casi siempre este interés histórico se ha focalizado en el individuo masculino. El colectivo femenino que allí se formó ha sido ignorado en gran medida por el público general, tanto como diseñadoras, maestras, artistas y profesionales. Un fenómeno que no ha de extrañar ya que las mujeres han sido habitualmente desterradas de las historias épicas, máxime en el ámbito creativo y artístico donde su ausencia se basó generalmente

en considerarlas (aún en los mejores casos) como eternas intrusas o aficionadas.

### El ingreso de la mujer en la Bauhaus

Como sabemos, el imaginario de la Bauhaus está popularmente reinado por los más variados y famosos artistas, diseñadores o arquitectos masculinos que todos conocemos: desde uno de sus primeros directores, el arquitecto Walter Gropius, hasta profesores de la categoría de Kandinsky o Klee, sin olvidar a numerosos alumnos que fueron posteriormente célebres como el diseñador Marcel Breuer. Un hecho que no despertaría mayor comentario si no fuese porque la popular escuela estuvo asimismo integrada por una destacada presencia femenina, tanto en su alumnado como en el prestigioso profesorado. Se suma a esta alarmante curiosidad que la mayoría de estas mujeres formadas allí han llegado a disfrutar de gran prestigio profesional, en el

ámbito internacional del diseño o del arte, a pesar de pasar desapercibidas popularmente durante décadas. Un singular olvido que podría tener su explicación.

En principio, la Bauhaus quería ser un centro ideal que revolucionase el arte orientado hacia un fin social, por lo que buscaba a una juventud idealista con la que llevar a cabo su mítico proyecto que podríamos resumir en su famosa frase de 1923 “arte y tecnología, una nueva unidad”. Así, solicitaban que se matriculase una nueva juventud, pero se estremecieron al comprobar el porcentaje femenino presente en ella, por lo que comenzaron a limitar su ingreso y a manipularlo —en caso de ser aceptado— sin ningún tipo de pudor. De hecho, la masiva matriculación femenina en la Bauhaus, en su primer año de existencia (casi el cincuenta por ciento del alumnado total), planteó algunos contratiempos a la ‘socialista’ e ‘igualitaria’ dirección de la escuela. Un asunto que pudieron

Diseño de Wera Meyer-Waldeck. Publicado en artículo conservado en el Bauhaus-Archiv Berlin: MEYER-WALDECK, W. carpeta 1, Inv. N° 11467/3. Fotografía Marisa Vadillo



solucionar, controlar y restringir fácilmente desde el Consejo de Maestros, gracias a que su sistema pedagógico se basaba inicialmente en un primer Curso Preliminar de un semestre tras el cual se decidía si el alumno era o no admitido para cursar los tres años de la diplomatura en el famoso centro. A esto se suma que tras pasar por este curso los maestros ‘sugerían’ qué taller debía elegir el alumno en función de sus habilidades demostradas. Casualmente, las mujeres siempre eran orientadas al mismo taller, al margen de sus inquietudes artísticas previas.

No obstante, no deja de ser contradictorio este recelo hacia las mujeres en una escuela como la moderna Bauhaus que quería desarrollar precisamente disciplinas como la pintura mural, el tejido, el metal, la encuadernación, cerámica... Un centro pionero que buscaba formar al ‘artesano ideal’ y que finalmente se ocupó como ningún otro de la enseñanza del

diseño, de la incorporación de la industria a su pedagogía pero, sobre todo, de desarrollar el diseño de interior. Justamente, este último, era el ámbito en el que las mujeres habían sido (por imperativo social) las grandes consumidoras y conectoras debido al dominio del entorno doméstico y a la manipulación continua como usuarias del objeto cotidiano. Entonces, ¿por qué negarles desarrollarse profesionalmente en una escuela que se centraba en este ámbito?

Una cuestión que sólo podríamos entender en aquellas singulares circunstancias históricas a pesar de las cuales la mujer comenzó en aquella época a destacar en el diseño de productos. De hecho, a principios del siglo XX, y coincidiendo cronológicamente con la Bauhaus, surgieron en occidente destacadas profesionales en este ámbito laboral. Nos referimos, por ejemplo, a personalidades tan interesantes como la diseñadora estadounidense Marion Dorn. En

diseño cerámico, destacaron figuras como Susie Cooper o Clarice Cliff; sin olvidar las extraordinarias piezas en mobiliario de autoras como Betty Joel, Charlotte Perriand con su famosa *Chaise-longue B 306* o Eileen Gray y su mítica mesa *E-1027*. Todas ellas, contaron con precedentes tan valiosos como la pionera Else Oppler-Legband, quien había sido alumna de Henry van de Velde y fue maestra a su vez de la prestigiosa diseñadora Lilly Reich —quien también pasó como maestra por la Bauhaus—.

### **El diseño textil en la Bauhaus. El Taller de Tejido como destino predeterminado para las alumnas**

Así, aún en este complejo entorno histórico, los resultados artísticos de las chicas que se formaron en la Bauhaus fueron espectaculares. Muchísimas de ellas fueron excelentes profesionales del diseño, precisamente en la materia que aprendieron dentro de la escuela,

a pesar de que su destino allí estaba marcado por su género desde un primer momento.

Efectivamente, tras ser aceptadas al aprobar el Curso Preliminar, la gran mayoría de ellas eran orientadas amable y curiosamente hacia un único taller: el de tejido. Esto no era una novedad ya que los hilos han sido históricamente los materiales de expresión y creación más habituales en la condición femenina. Una técnica que tradicionalmente se había realizado en el espacio doméstico y se asociaba a virtudes morales que se imponían a la mujer, como eran la paciencia, la calma o la obediencia.

Pero la manipulación de esta presencia femenina en la Bauhaus

que, en principio podría entenderse como un inconveniente, supuso un gran éxito para la mujer allí inscrita al convertirse este taller en un auténtico ‘Caballo de Troya’. De este modo, esa política adoptada por la institución aportó principalmente tres grandes ventajas para el alumnado femenino. En primer lugar, en este Taller de Tejido las mujeres encontraron ‘Una habitación propia’, un espacio de creación autónoma y exclusiva que les permitió desarrollarse como diseñadoras profesionales. Este taller fue el más longevo de toda la Bauhaus, y sus innovadores productos —modernas alfombras, tapices, nuevos tejidos para mobiliario— los de mayor éxito entre el público, revolucionando la producción artística e industrial del diseño de

estas piezas. Un segundo aspecto a destacar es que esta matriculación oficial en tejido les permitió asistir en calidad de ‘oyentes’ a los demás talleres. De este modo, ningún lugar de la Bauhaus se les resistió y muchas de ellas participaron del resto de la pedagogía de la escuela como intrusas permitidas. En tercer lugar, su formación textil en la Bauhaus se realizaba en tres años, periodo tras el cual se obtenía el deseado diploma, un prestigioso certificado que las cualificaba como diseñadoras textiles ‘profesionales’ —no olvidemos que la escuela fue una de las primeras en cualificar a su alumnado femenino para trabajar con y para la industria—.

La metodología del taller textil no fue uniforme y evolucionó



Diseños de Grete Marks. Catálogo de la empresa Häel-Werkstätten für künstlerische Keramik 1924. Conservado en Keramik-Museum Berlin, cortesía de su director Theiss Heinz-Joachim. Fotografía Marisa Vadillo

de modo paralelo a los intereses de la escuela en sus distintas sedes. De este modo pasó desde una fase más tradicional y autodidacta dirigido oficialmente por la maestra Helene Börner hasta realizar las investigaciones más vanguardistas estética y formalmente que incorporaban materiales como el celofán o el 'hilo de hierro'. Unos innovadores experimentos en los que la habilidad de la primera alumna y luego directora del taller Gunta Stölzl resultó definitiva. Aquellas alumnas tejedoras superaron la consideración del tejido como elemento individual, artístico o decorativo y lo asumieron como un producto moderno, funcional, integrante de un todo arquitectónico. Entendieron el diseño textil orientado a la arquitectura, a la vivienda y a la naciente idea de diseño interior. Buscaban crear un producto que denominaban como 'Tejedura de complejos', un objeto textil que debía cumplir una función plástica, estética y funcional con el espacio arquitectónico que le rodeaba.

No olvidemos que el éxito de sus productos fue tal que muchos de sus modelos fueron patentados y la industria se interesó en producir estos prototipos de las alumnas. El taller se convirtió en uno de los más exitosos de la escuela y en él se formaron numerosas primeras figuras en el diseño textil internacional. El alumnado de este taller podría dividirse en dos grupos: algunas alumnas que posteriormente realizaron como profesionales piezas con un fin más plástico, individual y artístico; mientras que otro segundo grupo triunfaría en el diseño textil más ligado a la industria.

Entre las primeras, de naturaleza más artística y menos industrial, podríamos destacar de entre todas a la singular Anni Albers, una de las diseñadoras creativas más conocidas de los EE.UU., con un currículo tan abrumador como para ser considerada por muchos como la creadora textil más importante de nuestro siglo. De hecho, fue la primera artista y diseñadora en celebrar una exposición individual de piezas textiles en el MoMA de Nueva York, en 1949. Como muestra de su prestigio, recordemos que obtuvo la Medalla de Oro del *American Crafts Council* en 1980 y fue honrada con cinco doctorados honorarios en diversas universidades.

Pero su interés por el diseño textil le llevó también a publicar como autora algunas obras teóricas fundamentales en torno al diseño y a la labor textil con libros como *On Designing* y *On Weaving*. Para sus composiciones se servía de recursos gráficos como textos o formas simples para crear piezas gran plasticidad pictórica.

Pero, la Bauhaus, especialmente tras su traslado a Dessau, formó a excelentes profesionales del diseño textil para la industria y la producción comercial. En este sentido, de todas las alumnas que estudiaron allí, destaca alarmantemente el caso de Margarete Leischner, quien se diplomó en la escuela en 1930. Esta antigua alumna 'conquistaría' con sus particulares diseños de moquetas el Reino Unido una vez exiliada a aquel país. En su caso, Leischner desarrolló una carrera profesional en diseño absolutamente espectacular. En la década de los sesenta, diseñó uno de los productos más presentes en los hogares británicos, una exitosa línea de moquetas denominada *Tintawn* para la empresa *Irish Ropes Ltd*, o bien, la *Cushlawn* para *Irish Carpets Ltd*: un producto superventas en el mercado doméstico inglés. Para hacernos una idea del prestigio de Leischner, no hay más que señalar que en 1970 recibió el mayor mérito que se puede otorgar en el Reino Unido a un diseñador desde que se fundara en 1936 la *Royal Society of Art*: el *Diploma of Royal Designer for Industry*. Sin olvidar que ejerció como docente entre 1948 y 1963 en el prestigioso *Royal College of Art* formando a jóvenes diseñadores textiles.

Disidentes en la Bauhaus: diseñadoras industriales y otros 'experimentos innecesarios'.

Al margen del enorme éxito mencionado anteriormente de las alumnas que asumieron su destino en el Taller de Tejido, no podemos ignorar que un interesantísimo grupo de ellas escaparon a él convirtiéndose en una especie de disidentes que lograron ingresar en otros talleres de la Bauhaus a pesar de que eran considerados más 'adecuados' a la condición masculina. Nos referimos entre otros a talleres como el de Metal, el



Muestrario de estudios para tejidos para mobiliario creado por la alumna de la Bauhaus Grete Reichardt. Conservado en Bauhaus-Archiv Berlin, Inv. N° 512- 519. Fotografía Marisa Vadillo

de Cerámica, el de Mobiliario e —incluso— el de Arquitectura. Concretamente, la presencia de la mujer en este último fue todo un logro teniendo en cuenta que la dirección del centro llegó a considerarlo descaradamente como un ‘experimento innecesario’ y que el mismísimo Gropius se había manifestado en una carta a Annie Weil, el 23 de febrero de 1921, afirmando que “nos pronunciamos básicamente en contra de la formación de arquitectas”. No obstante, esta disciplina tampoco escapó de la valiente presencia de alumnas formadas en la Bauhaus que se convirtieron con el tiempo en profesionales de prestigio: especialmente Vera Meyer-Waldeck (una de las arquitectas alemanas más prestigiosas del siglo XX) o la singular Annemarie Mauck.

Pero entre los casos más audaces del alumnado femenino de aquella escuela destaca —sin duda— la figura de la extraordinaria Marianne Brandt quien, no sólo consiguió ingresar en el viril Taller de Metal sino que llegó a dirigirlo tras la marcha de su director Lászlò Moholy-Nagy. Todo ello, a pesar de que a Brandt le dieron las tareas más estériles al ingresar como alumna y de trabajar allí con materiales tan arduos como el acero. Aún así, Brandt fue una de las diseñadoras más genuinas de todo el alumnado formado en la Bauhaus, y aún hoy es uno de los talentos más reconocidos internacionalmente en el diseño industrial. De hecho, sus piezas aún se comercializan. Fueron famosos sus diseños para el hogar, desde su mítica tetera *MT 49* hasta sus exitosas lámparas. Precisamente, estas últimas fueron comercializadas con empresas como *Körting and Matthiessen* (a través de la marca *Kandem*, de las que se vendieron entre 1928 y 1931 más de 50.000 aparatos) o *Leipzig Leutzsch*. Para hacernos una idea de la repercusión de Brandt como diseñadora, señalamos que —posiblemente— podría haber inventado ya en aquella época lo que hoy conocemos como ‘flexo’.

Nos referimos a la célebre lámpara de mesita de noche (modelo *Kandem n° 702e*) de pequeño formato; una pieza tan famosa que se publicó en la revista *Life*.

No obstante, el caso de Brandt no fue único. Este éxito femenino también se logró de modo singular en los demás talleres. Uno de los casos más curiosos de estas disidentes del Taller de Tejido fue la interesante Alma Buscher quien consiguió escapar de su destino textil gracias a un oportuno certificado médico que ‘casualmente’ desaconsejaba la manipulación del telar por parte de la alumna, lo que le permitió ingresar en el Taller de Carpintería o Mobiliario. Aquí diseñó el célebre cuarto infantil que se mostró en 1923 en la casa modelo *Haus am Horn*, una de las obras más notables de aquella muestra. Sus piezas eran simples, modernas, multifuncionales, inspiradas en las formas básicas y cromáticamente basadas en el lenguaje visual de la escuela. Centrada en las necesidades del usuario infantil, Buscher desarrolló un magnífico trabajo que recibió el favor del público desde un primer momento. De hecho, sus productos ya fueron reconocidos y celebrados en el año 1927 por ediciones de gran repercusión en diseño como la prestigiosa revista alemana *Offset. Buch und Werbenkunst*.

Por otro lado, las alumnas de la Bauhaus también realizaron flamantes aportaciones en diseño con materiales tradicionales como el barro. Nos referimos en este caso a su presencia en el peculiar Taller de Cerámica, una enseñanza que tan sólo se ofertó en la primera sede en Weimar. También aquí la producción femenina de sus alumnas, que posteriormente ejercieron como profesionales del

diseño, nos deja atónitos. Destacan en este sentido los casos de Margarete Friedlaender y, sobre todo, la figura de Grete Marks. La trayectoria concreta de esta última resulta fascinante. A partir de su unión matrimonial con Gustav Loebenstein inició una carrera espectacular en diseño industrial cerámico ya que la pareja formó la prestigiosa empresa cerámica *Haël Werkstätten für Kunstlerische Keramik*, en la que ella diseñaba y él gestionaba. Pensemos que el negocio llegó a emplear a ciento sesenta personas en su momento de mayor expansión llegando incluso a exportar piezas a numerosos países como EE.UU., Francia, Reino Unido, Bélgica o Suiza. Marks, como diseñadora, incorporaba los fundamentos formales, cromáticos y conceptuales adquiridos en la Bauhaus. Con esta labor, la diseñadora revolucionaba el entorno doméstico y las formas del hogar. En su empresa diseñó toda clase de objetos cerámicos para la vivienda, desde pies de lámpara, juegos de café, té, jarrones, fruteros, juegos de licor, cajitas, maceteros, lámparas de pared, bandejas, ceniceros, cuencos, incluso alguna figurita decorativa en forma de caballo. De entre todos estos diseños destaca una de las líneas cerámicas comercializadas con el nombre de *Häel-Norma* cuyas innovadoras piezas eran promovidas como un diseño que “se presenta ante ti como el primer servicio cerámico en serie”. Tras enviudar en 1928, ella asumió también la gestión de la empresa. Evidentemente, este estatus de una mujer empresaria, artista y judía era inviable tras la subida al poder de Hitler en 1933, por lo que la diseñadora se vio obligada a ‘vender’ (sin remuneración, evidentemente) su empresa a un miembro oficial del partido nazi llamado Dr. Heinrich Schildt,



quien la sustituyó como creativa. Marks continuó con su labor profesional tras su exilio.

En definitiva, a pesar de que el muestreo de figuras femeninas formado en la Bauhaus que aquí recogemos es muy reducido y casi anecdótico al señalar tan sólo unos cuantos casos puntuales de algunos talleres, podemos afirmar que el conjunto general de mujeres que allí se formaron como diseñadoras o artistas fue igual de extraordinario. Las alumnas de la Bauhaus

fueron en número casi un tercio del alumnado. Podemos certificar que sus trabajos y carreras profesionales posteriores estuvieron a la misma altura que sus colegas masculinos a pesar de formarse en un contexto que les era menos estimulante para sus habilidades específicas como artistas.

La calidad de este colectivo femenino es tal que en cada uno de los museos y centros internacionales más importantes de occidente que conservan piezas de diseño del siglo

XX, centros en los que se tiene en cuenta la producción de objetos o la historia de las artes decorativas, hay alguna pieza de alguna de las diseñadoras o artistas formadas en la Bauhaus. De hecho, por su relación con la escuela, todas ellas fueron igualmente perseguidas, castigadas sin poder ejercer una profesión en Alemania, exiliadas o exterminadas por el partido nacionalsocialista alemán. Pero —esa— es otra historia. ◀