

bauhaus

bauhaus archiv magdalena droste

**1919
1933**

Cuatro chicas de la tejeduría: Margret Leischner, Margret Dambeck, Liesel Henneberg, una desconocida.



Mujeres en la Bauhaus

El Consejo de Maestros tomó en estos dos años decisiones esenciales contra las numerosas mujeres deseosas de estudiar en la Bauhaus. En su primera previsión, Gropius había contado con 50 damas y 100 caballeros; pero vinieron tantos hombres como mujeres, pues la nueva constitución de Weimar concedió a la mujer libertad de estudios ilimitada. Las Academias no podían ya negarles el acceso – como era el caso antes de la guerra – y muchas mujeres hacían uso de sus nuevas posibilidades.

Gropius atacó explícitamente, en su primer discurso dirigido a los estudiantes de la Bauhaus, a las mujeres presentes: «Ningún tipo de consideración con las damas; en el trabajo, todos artesanos», «absoluta igualdad de derechos, pero también igualdad de deberes», se lee en sus notas.

Ya en septiembre de 1920 había propuesto Gropius en el Consejo de Maestros «seleccionar con dureza en la admisión a la Escuela, sobre todo en la elevada representación femenina». Más aún, se aconsejaba no hacer «experimentos innecesarios» y enviar a las mujeres, después del curso preparatorio, directamente al telar (lám. págs. 40 y 41); también podían hacer encuadernación y alfarería. Pero el taller de encuadernación se cerró en 1922 y en el de alfarería se habían puesto de acuerdo Marcks y Gropius, en octubre de 1923, en «no aceptar a ninguna mujer, por el bien de las mujeres y del taller». Sin embargo algo más tarde, debido a la escasez de mano de obra, fueron aceptadas incluso dos mujeres sin curso preparatorio. En arquitectura no se admitía a ninguna mujer.

En general, en la etapa de Weimar se dificultaba el acceso a la mujer, y las que fueron admitidas, eran enviadas en redil a los telares. Mucho de lo artístico que las mujeres producían en esta época era calificado por los hombres de «femenino» o «artesano». Los hombres temían una tendencia demasiado fuerte de la Escuela hacia lo artesano y veían la meta de la Bauhaus, la arquitectura, en peligro.



Gunta Stölzl combinó diversas estructuras, que dan testimonio de la influencia de Itten en el taller textil, en este diseño para un tapiz de nudo. 1920-22.

Abajo: Walter Hege fotografió en 1925 a las alumnas de la Bauhaus Gertrud Arndt y Marianne Gugg (izquierda), mientras anudaban tapices en el taller. La escena recuerda a los ángeles músicos de la pintura medieval.



El taller textil

Desde el principio había sido el taller textil el destino de las muchas mujeres que, especialmente durante los primeros años, acudieron a la Bauhaus. Dado que sólo un pequeño número de ellas podía ser rechazado, y dado que no podían acaparar la mitad de las pocas plazas disponibles, se instituyó una clase para mujeres. El Consejo de Maestros recurrió con ello a un arreglo que ya había sido moneda de cambio en muchas academias y escuelas de artes y oficios. En ellas y, durante largo tiempo, había sido esta solución la única posibilidad de ofrecer una educación a las mujeres. Ésta se reducía al aprendizaje de las técnicas textiles, de la ornamentación o del dibujo decorativo. Ya en el curso de 1920 se envió la clase de mujeres al taller textil. Allí también podían inscribirse hombres, pero eran excepción los que lo hacían. El primer plan de estudios impreso «para el aprendizaje práctico de las técnicas textiles» (julio 1921), confeccionado por la profesora de labores Helene Börner, preveía, aparte de tejer y confeccionar alfombras de nudo, labores como bordado, bordado a máquina, ganchillo, costura y macramé. Tejer era sólo una de las muchas técnicas textiles. Esta meta originaria se modificó bien pronto, aunque ninguna de las numerosas estudiantes dominaba la técnica de tejer. «Todo lo que tuviera que ver con técnica, las funciones del telar, las posibilidades de trenzado de los hilos, la clase de entrada del hilo, procurábamos aprenderlo por nuestra cuenta; eran demasiados acertijos para nosotras, pobres autodidactas, y corrían lágrimas de vez en cuando.»⁵⁷ La clase de textil se convirtió en una tejeduría. Oskar Schlemmer se burlaba: «Donde hay lana hay también una mujer que hila, aunque sólo sea para pasar el tiempo.» Y, en efecto, tejer era una actividad, desde de la reforma del Jugendstil, predominantemente desempeñada por mujeres. Hombres y mujeres veían las labores textiles como una actividad inherente a la mujer, arrastrando con ello una división sexista del trabajo que venía del siglo XIX.



Gertud Arndt: Diseño para tapiz de nudo, 1924.

Hoy en día vemos la actitud de Schlemmer como una arrogancia machista: en realidad el hilado era la técnica textil más industrializada y de la que más partido podía sacar la Bauhaus. En octubre Georg Muche sustituyó a Itten como maestro de forma en el taller textil. Muche aconsejaba a las tejedoras en la decisión de qué diseños se llevarían a cabo, pero daba al taller gran libertad de movimientos. «Bajo la dirección de Georg Muche podíamos experimentar libremente. La decisión de hacer un tapiz o un cojín dependía exclusivamente del aprendiz.»⁵⁸ El taller textil colaboraba especialmente con la carpintería. Las mujeres tapizaban muebles, pero también dejaron su huella en la decoración de la casa modelo *Am Horn* con numerosos tapices. Al igual que los demás talleres, el textil combinó su actividad educativa con la productividad comercial. Muche prestó especial interés a esta nueva faceta, y en octubre de 1923 presentó sus «Propuestas para la organización económica de la tejeduría». En marzo de 1923 ya se habían terminado los arreglos que permitían a los talleres ser productivos.

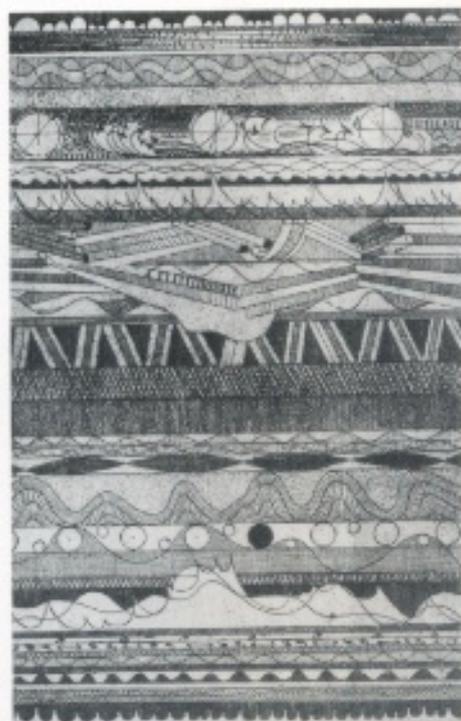
A menudo varias personas se ocupaban con trabajos de encargo. También Helene Börner hubiera querido trabajar con pedidos, siguiendo el ejemplo del taller de metal. Las visitas a exposiciones y ferias proveían siempre encargos adicionales.

La carencia de materiales o de fuerzas de trabajo dificultaban con frecuencia la producción. La sección comercial del taller textil se resentía de las mismas dificultades que el taller de cerámica.

Las estudiantes tenían que adquirir una parte de los conocimientos técnicos fuera de la Bauhaus. Dos de las más capacitadas, Gunta Stölzl y Benita Koch-Otte, asistieron en marzo de 1922 a un curso de tinte en la Escuela de Teñido en Krefeld. Allí aprendieron a teñir con colores naturales, pero también con tintes químicos. Dos años más tarde asistieron al curso de fabricantes de la Escuela de Hilado de Seda en esa misma ciudad, donde aprendieron a hacer ligamentos y a trabajar con distintos materiales. Después difundieron estos



Lore Leudesdorff: Pequeño gobelino aconalado, 1923. Esta pieza del tamaño de un plato es, probablemente, una muestra de prueba.



Georg Muche: El pequeño alfabeto de formas del telar, 1922. Aguafuerte. Motivado por su cargo de director del taller textil, Muche representó los hilos en movimiento, formando infinidad de composiciones, en un «pequeño alfabeto formal».

conocimientos en la Bauhaus, con lo cual hicieron posible un aprendizaje en regla.

Pero la carencia de conocimientos básicos y sistema, así como el desconocimiento de tradiciones, tenía sus ventajas: las aprendizas buscaban a través del experimento nuevos caminos, y en la época de Weimar se hicieron innumerables trabajos de hilado y malla con patrones y formas completamente nuevos.

Los estimulantes decisivos para la novedad estilística llegaban de la clase de historia del arte. Hasta 1921 era la clase de Johannes Itten la que determinaba casi toda la producción textil. Las alumnas trabajaban con las formas básicas círculo, triángulo y cuadrado, y a menudo también con los colores elementales. En el curso preparatorio de Itten estudiaban «caracteres formales», como las formas básicas, y los traspasaban a sus trabajos de hilado o malla. Sencillos modelos listados podían escalonarse proporcionalmente, como se hacía en la clase de Itten o, a partir del invierno de 1921, también en la de Klee. Los tapices con representaciones historiadas, como los que hasta entonces eran norma – aún en el Jugendstil experimentaron un florecimiento-, fueron sustituidos por formaciones constructivas (lám. pág. 74) al estilo de un nuevo arte abstracto. En este sentido, también las clases de Kandinsky y de Moholy

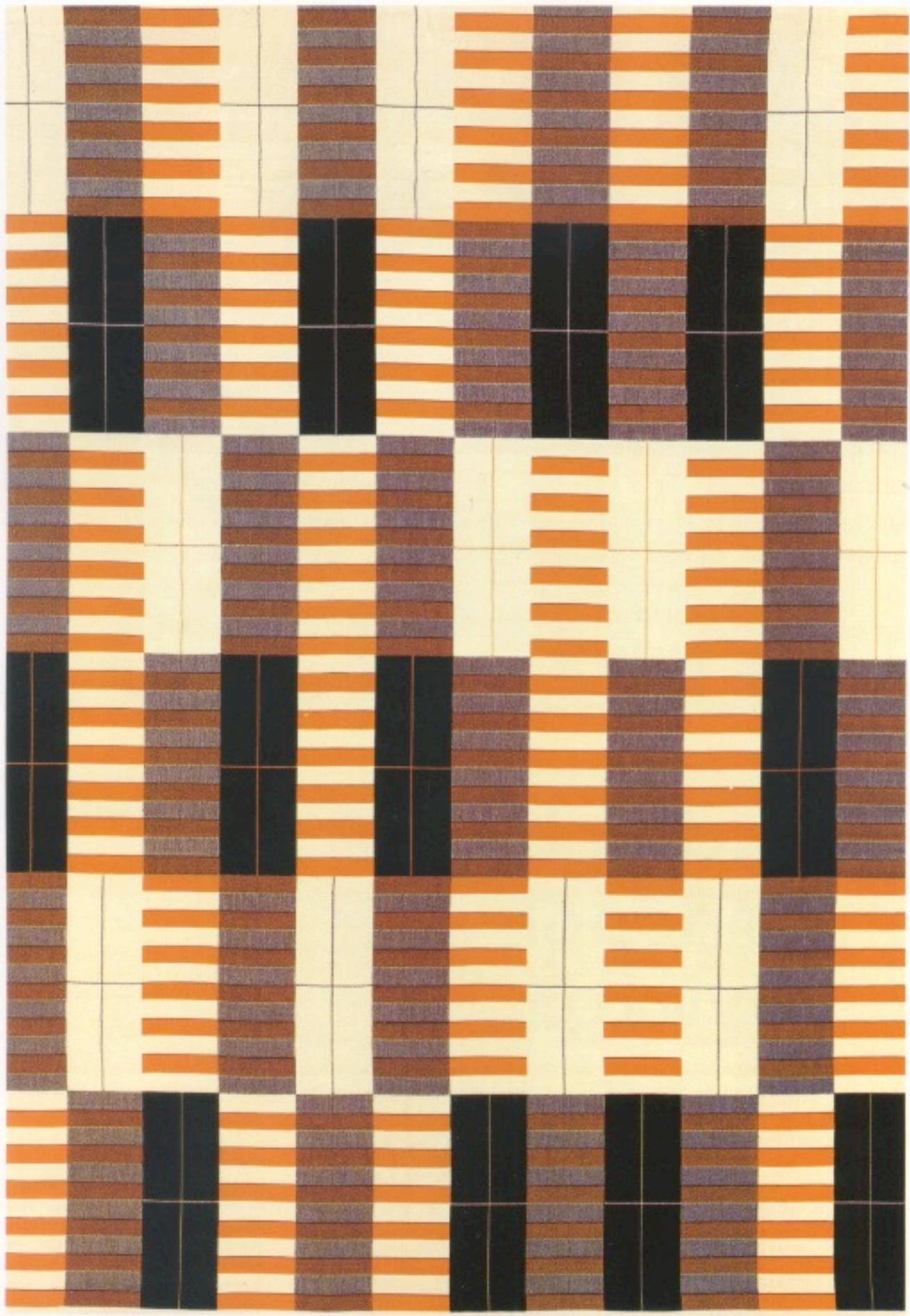
Derecha: Gunta Stözl: Colcha a franjas (detalle), 1923. Tamaño: 118 x 100cm. Este trabajo se basa en la composición parcial de otro modelo (lám. izquierda). Aparte del contraste de los colores blanco y verde, Gunta Stözl utilizó también en este trabajo el contraste de materiales entre lana (opaca) y rayón (brillante). La colcha fue realizada con diferentes variantes.



Abajo: Colcha en blanco-rojo-verde-gris de 1923 (120 x 170cm), adornada con listas verticales en contrastes en claro-oscuro. La organización simétrica se interrumpe en el centro por medio de un grupo de listas horizontales. Esta colcha, hecha a mano, había sido pensada como modelo para la producción en serie.

influyeron en las tejedoras. Los tapices se componían entonces como cuadros abstractos.

Se llevaba una cuidadosa documentación de los trabajos: Las piezas únicas más importantes eran fotografiadas, muchos trabajos de las alumnas eran comprados por la Bauhaus, que se reservaba el derecho de reproducción. Además se llevaba un registro de los trabajos de hilado sobre los que la Bauhaus tenía los derechos: hasta el 1 de abril de 1925 se incluían 183 trabajos en la lista, entre colchas, cojines, manteles, chales, alfombras, tapiques, gobelinos, caminos de mesa, tapetes para pianos, cojinetes para los pies, ropa de niño, tocas, telas de blusa, colchas de cuna, cintas y tiras de prueba.



tipográfico como puntos, líneas, bandas y tramas, son elementos de esta tipografía. La distribución en la superficie ya no se orienta en la simetría, sino en la significación de las palabras, y puede ser oblicua o vertical.

Mientras que en el taller de impresión y publicidad no se expedían certificados de estudios, el aprendizaje en el taller textil comenzaba después de obtenido el certificado y duraba tres años. Tras este periodo, las alumnas tenían que hacer el examen de oficialas y podían además obtener el diploma de la Bauhaus. Aunque Gunta Stölzl no llegó a ser joven maestra de la tejeduría hasta 1927, todo el trabajo organizativo y de contenido estaba en sus manos desde 1925.

El maestro tejedor Wanke era responsable de los problemas técnicos. Gunta Stölzl adquirió los más diversos sistemas de telares – adecuados tanto para el aprendizaje como para la producción industrial – y elaboró un programa educativo de tres años. El aprendizaje constaba de dos niveles y se dividía en una formación en el taller y, luego, en un taller de experimentación y muestras. Gunta Stölzl elaboró lecciones de ligaduras y materiales y, puesto que la Bauhaus contaba con una tintorería, el tinte se incorporó a las clases.

El salto al diseño industrial se había dado en la tejeduría ya al comienzo del trabajo en Dessau. Se sistematizó en parte el proceso creativo – por ejemplo, una cadena trabajada por diferentes estudiantes o un material tejido en distintos colores. Los tejidos se exponían numerados en cupones de muestra para la venta, con precio y medidas. Las alumnas se familiarizaban de este modo con todo el proceso industrial, desde teñir y tejer hasta encargar materiales. Al mismo tiempo aprendían en la clase de forma de Paul Klee las reglas del dibujo y distribución del color.

Con ello se instituyó una nueva profesión que hasta entonces no existía, la de diseñadora de tejidos. Pero, dado que las alumnas adquirían sus conocimientos básicos en el telar manual, estaban asimismo capacitadas para dirigir pequeños talleres artístico-artesanos. Muchas mujeres preferían en aquellas fechas este tipo de actividad independiente a la de empleada de la industria.

El taller textil

Página izquierda: Este tapiz de Anni Albers (1926) ha sido realizado con un tejido triple, en el que los tejidos superpuestos se unen con hilos. Donde la tela es doble, sobresale el motivo plásticamente. Anni Albers trabajó este severo, pero vivo tapiz con sólo cuatro colores, organizados en bloques y listas.



Foto de grupo en la tejeduría. Arriba a la izquierda vemos a Gunta Stölzl, y a su lado, al maestro tejedor Wanke.

Paul Klee: Campos mal medidos 1929, 47 (N7).
30,2/30,6 x 45,8 cm. Acuarela y lápiz sobre
papel. Mies van der Rohe compró el cuadro en
1938.

Página derecha: Lena Meyer-Bergner: Diseño
para la cubierta de un diván, 1928.



El taller textil

También en el taller textil se introdujeron entre las alumnas las nuevas ideas sociales de Meyer. En lugar de «alfombras», había que fabricar ahora «revestimientos para suelos», el «material útil» debía estar ahora en primera línea. Otti Berger, una de las mejores tejedoras, hablaba con distancia sobre «materiales en el espacio». Ahora había que partir del análisis, evitando a conciencia las palabras estética y arte.

Las mujeres intensificaron la experimentación científico-sistemática. Así, desarrollaban tejidos resistentes para los muebles de tubos de acero, tejidos para recubrir paredes, tejidos traslúcidos para cortinas. Las pruebas sistemáticas con nuevos materiales – como celofán, rayón, felpilla – habían comenzado antes de la dirección de Meyer.

A Anni Albers se debe uno de los resultados más formidables: un tejido con características distintas en sus dos caras. Un lado era insonorizante y el otro reflector de la luz. Anni Albers había realizado este tejido para mejorar la acústica del aula magna de la escuela federal de la Unión General Alemana de Sindicatos (ADGB).

Algunas de las mejores alumnas cursaban un semestre externo en la industria, y estaban luego en condiciones de aplicar sus conocimientos teóricos y prácticos en el taller.

Georg Muche había equipado el taller con telares de *jacquard* para poder intensificar la producción. Las alumnas habían rechazado al principio estos telares, e incluso habían llevado a cabo una especie de sublevación en toda regla contra Muche, con la consecuencia de que éste se despidió; sin embargo, la decisión de Muche era, a largo plazo, correcta.

Su sucesora, Gunta Stölzl, había reformado el taller en 1925 en Dessau y elaborado un nuevo programa educativo. Aunque hoy criticaríamos su forma de trabajo como «acentuadamente estética», Stölzl se adaptaba a la nueva instalación del taller y la integraba en sus clases. Su «Desarrollo del taller textil de la Bauhaus» (1931) se lee en algunas partes como si el mismo Meyer lo hubiera escrito: «toda Escuela [...] debe relacionarse directamente con el proceso vital [...] los tejidos [...] tienen su «función» en el espacio [...] el reconocer y tratar de comprender los problemas espirituales de la construcción nos mostrará el camino consecuente.»¹¹³

En 1930 se llegó a un acuerdo de colaboración con la empresa textil berlinesa



Los talleres de tejido y montaje

En otoño de 1931 dimitió Gunta Sölzl, al frente del taller textil durante años. Mies colocó en su lugar a la arquitecta de interiores Lilly Reich, de Berlín, con la que llevaba un estudio de arquitectos desde 1925. Las exposiciones e interiores elaborados por ambos (la colonia Weißenhof, la casa Tugendhat, el pabellón de Barcelona) abrieron perspectivas en su época, y aún hoy.

Aunque Lilly Reich había analizado en profundidad el efecto de los textiles en el espacio, y alcanzado en este campo resultados hasta hoy sin rival, carecía de conocimientos técnicos sobre tejeduría. El curso sobre «ejercicios de combinación en material y color», incluido por primera vez en el programa del taller en 1932, llevaba indudablemente la firma de Lilly Reich.

Si lo que podemos entresacar de las actas conservadas merece crédito, el taller se concentraba en diseñar muestras de estampado para imprimir (lám. pág. 225) y en recopilar colecciones para empresas. En parte eran estudiantes que ya habían terminado la formación, las que realizaban los trabajos. Se comenzó a comercializar los tejidos impresos junto con los papeles pintados. Heinrich König, uno de los representantes generales de productos de la Bauhaus, recordaba la comercialización de los tejidos impresos: «Estos tejidos eran muy baratos para los precios de entonces: 2,25 marcos el metro. Eran realizados en la tejeduría M. van Delden, en Gronau; un gran número de estampados habían sido tomados de los diseños de papeles pintados. Estos tejidos impresos se vendían en grandes cantidades no sólo para decoración, como tela de cortinas, sino también, por ejemplo, para ropa de niños. Existía también un muestrario, igual de grueso, con tejidos para tapizar muebles y para cortinas. En cualquier estudio de arquitectura de la época instalado después de 1930, se podían encontrar tanto los muestrarios de tejidos como los de papeles pintados». Alfred Arndt dirigió el taller de montaje, con sus secciones el metal y muebles, hasta 1931, fecha en que pasó a cargo de Lilly Reich. Hasta entonces había continuado ininterrumpidamente el programa de muebles tipo desarrollado por Meyer. En 1931 hay, por ejemplo, tres programas con diferentes grados de refinamiento en los «muebles sencillos» algunos de los cuales participaron en concursos. Después Arndt sólo enseñaba «montaje-construcción diseño y perspectiva» y esto sólo durante un año; Mies no quiso llevarle a Berlín por ser, como Schmidt, de izquierdas.

La estudiante japonesa Mityko Yamawaki en el taller textil; junto a ella, el profesor de dibujo técnico, Friedrich Köhn. Hacia 1930.

Página derecha: Este diseño de Hajo Rose para una muestra de tela estampada fue realizado en 1932 en la máquina de escribir. Más tarde se realizaría un tejido con un estampado parecido a éste.



