

Las chicas quieren aprender algo: mujeres, Bauhaus y estereotipos de género.

Georgina G. Gluzman (*)

Resumen: Este artículo examina las políticas de género de la Bauhaus y las experiencias de las mujeres dentro de la institución desde una perspectiva feminista de la historia del arte. Destaca la reputación única de la Bauhaus como fuerza pionera en el diseño moderno y la pedagogía, fundada por Walter Gropius en 1919 con un espíritu utópico tras la Primera Guerra Mundial. El ensayo subraya el papel crucial de las mujeres en los cambios sociales y económicos de la posguerra y la importancia del concepto de “nueva mujer” para comprender la cultura del período. Se basa en fuentes primarias como la revista Bauhaus e investigaciones académicas que reevalúan las contribuciones femeninas en la escuela.

Palabras clave: bauhaus – mujeres artistas – nueva mujer

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 147]

(*) Ver CV de Georgina G. Gluzman en página 148

Introducción

La historia del arte, del diseño y de la arquitectura registra el año 1919 como un parteaguas en el desarrollo de formas y discursos modernos. Fundada a instancias del arquitecto Walter Gropius, la Bauhaus gozó en su época y en la historiografía posterior una fama única. Fundada en la primera posguerra imbuida de un espíritu utópico, la Bauhaus pasó a la historia como un espacio de experimentación vanguardista y como el sitio de una nueva pedagogía.

Tras la Primera Guerra Mundial, los artistas se encontraron en una situación social absolutamente trastocada. La idea de imaginar creativamente todos los ámbitos se convirtió en una manera de paliar los efectos de la guerra. Al mismo tiempo, los cambios sociales y económicos profundos que la contienda había traído consigo no desaparecieron. En tal sentido, las mujeres jugaron un papel central. Este texto se centra en las políticas de género de la Bauhaus y en el análisis de una selección de trayectorias femeninas, desde el prisma del proyecto feminista en la historia del arte. Asimismo, desarrollaré el tema de la *neue Fraue*, crucial para entender la historia cultural del período. Para ello, utilizaré tanto fuentes primarias (por ejemplo, la revista editada por la institución entre 1926 y 1931) y los aportes de diversas investigadoras que han emprendido la justipreciación de las mujeres de la Bauhaus.

El desarrollo de este trabajo está ligado al pensamiento feminista y a su crítica a la historia del arte, en particular a la necesidad de tener acceso al pasado de las mujeres desde una perspectiva crítica. En Europa y Estados Unidos, las historiadoras feministas del arte de la década de 1970 revelaron que esta disciplina, lejos de ser una construcción objetiva basada en criterios de verdad objetivos, era un cuerpo de conocimientos excluyente y fundado sobre premisas sexuadas, desde la categoría de “genio” –auténtico pilar disciplinar– hasta la de “bellas artes” en detrimento de otras actividades creativas, señaladas como “menores”. Como señalan Broude y Garrard, el proyecto feminista en la historia del arte se propone corregir las cosas (Broude y Garrard, 1992, p. 10), recuperando las historias de mujeres invisibilizadas por los relatos e intentando visibilizar las premisas sexuadas de la disciplina.

En 1919, Gropius escribía, reflexionando sobre las agrupaciones de artistas que debían moldear la nueva humanidad tras la guerra:

Somos artistas plásticos, creadores al servicio de la mirada, luchamos en pos de la manifestación tangible de nuestras ideas. Intentaremos volver a erigir alegorías de nuestra vida productiva, pero no con esqueletos, calaveras o crucifijos –ese eterno sufrimiento de la Iglesia Católica–, sino con signos resplandecientes, dorados y multicolores de una jovial alegría de vivir. El hombre alcanza su máxima humanidad en el juego, donde se encuentra con los demás. Hagamos que nuestro objetivo consista en revelar el carácter lúdico de una actividad seria. Cada uno de nosotros debe contribuir con profunda intensidad

y confianza a la tarea emprendida. Debemos tener fe en esta obra, de modo que nuestra voluntad común añada un bloque extrañamente labrado al edificio de la nueva época. (Gropius, 2018 [1919], p. 62).

Este texto de 1919 da cuenta del espíritu renovador que Gropius tenía apenas terminada la guerra. En la descripción de qué constituye el trabajo de los artistas visuales, asimilados a los trabajadores de las catedrales medievales, se unen la confianza y la fe, lejos de un mero juego de formas.

Nuevas mujeres en la Alemania de entreguerras

Ha sido señalado con frecuencia que la Primera Guerra Mundial brindó a las mujeres alemanas nuevas maneras de participar en la sociedad. Las mujeres habían ingresado de lleno al mercado laboral y a los ámbitos profesionales antes reservados a los varones durante los años de la guerra. La instauración de la República de Weimar sancionó con fuerza de ley estos cambios, al garantizar los derechos políticos de las mujeres. Pero, los cambios no se agotaron en esta posibilidad de participar en la política. Se hizo culturalmente factible para muchas mujeres la posibilidad de liberarse de sus roles tradicionales como esposas y madres (Bridenthal, Grossmann y Kaplan, 1984). Las mujeres comenzaron a buscar empleos fuera del hogar y a aprovechar la educación superior cada vez más abierta.

Muchas mujeres del período de posguerra se vieron a sí mismas como un nuevo tipo de mujer, que adquirió el nombre de *neue Frau* (nueva mujer). Este cambio en la conciencia de las mujeres encontró expresión en las artes visuales, en obras tanto de varones como de mujeres artistas. Un ejemplo interesante lo da Hannah Höch en su obra *La novia (Pandora)*, realizada entre 1924 y 1927 [Figura 1]. En ella, un elegante varón vestido lleva de la mano a su futura esposa, una figura vestida de blanco. En lugar de una cabeza proporcionada al tamaño del cuerpo, la figura femenina ostenta una enorme cabeza de bebé, con sus formas redondeadas y su expresión ingenua. Alrededor de esta pareja absurda, en la que la esposa aparece como una figura infantil en clara desigualdad con el atildado novio, se arremolinan diversos símbolos. Entre ellos se destaca la imagen de un bebé prendido a un pecho. Ese seno materno, nutricio, no se halla unido a un ser humano, sino que vuela en el espacio. De este modo, Höch sugiere que a las mujeres se les arrebataban sus cuerpos tras el momento del matrimonio, en que pasan a ser esposas y madres.



Figura 1. Hannah Höch, *La novia (Pandora)*, 1924-1927, óleo sobre tela, 114 x 66 cm, Berlinische Galerie, Berlín.

La intelectual feminista Elsa Herrmann expresó estas ideas de forma clara en su texto “Esta es la nueva mujer”, publicado en 1929:

La mujer moderna se niega a llevar la vida de una dama y una ama de casa, prefiriendo apartarse del camino trazado y seguir su propio rumbo. De hecho, la actitud de la nueva mujer hacia las costumbres tradicionales es la expresión de una visión del mundo que influye decisivamente en la dirección de toda su vida. La diferencia entre la forma en que las mujeres conciben sus vidas hoy en día, en contraste con ayer, se aprecia más claramente en los objetivos de esta vida (...) La nueva mujer se ha fijado el objetivo de demostrar con su trabajo y sus actos que las representantes del sexo femenino no son personas de segunda clase que existen solo en dependencia y obediencia, sino que son plenamente capaces de satisfacer las exigencias de sus posiciones en la vida. La prueba de su valor personal y la prueba del valor de su sexo son, por lo tanto, las máximas que rigen la vida de cada mujer de nuestros tiempos, por su propio bien y por el bien de todas. (Herrmann, 1994 [1929], pp. 206 y 207).⁽⁰¹⁾

Fue esta “mujer nueva” la que se convertiría en un símbolo de degeneración moderna para la propaganda nazi. En este terreno todavía fértil antes de 1933, muchas mujeres eligieron profundizar sus intereses y su formación artística en la Bauhaus. La mayor visibilidad de los movimientos en defensa de los derechos de las mujeres contribuyó a reforzar la presencia femenina en ámbitos antes excluyentes. La base de datos de estudiantes de la Bauhaus arroja números significativos: de 1467 estudiantes registrados en las tres sedes consecutivas de la Bauhaus (Weimar, Dessau y Berlín), 508 fueron mujeres. La mujeres

(01) Todas las traducciones son mías.

representaron el 34% del total del estudiantado.⁽⁰²⁾

La Bauhaus y los límites de la integración de las mujeres

La constitución de la flamante República de Weimar consagraba la igualdad de las mujeres ante la ley. En efecto, el programa de la Bauhaus anunciaba que cualquier persona no inhabilitada cuya educación previa fuera considerada adecuada por los maestros podía ingresar a la Escuela, sin hacer distinción de género. Sin embargo, la escuela fue algo excepcional en el grado en que todos los *Bauhäusler* se relacionaban en la cafetería, las viviendas-estudio y los talleres [Figura 2]. Fotografías como esta muestran una camaradería y una cercanía entre varones y mujeres inédita. En efecto, la coeducación estaba lejos de ser la norma en las instituciones de formación artística. La *Verein der Berliner Künstlerinnen* (Asociación de Mujeres Artistas de Berlín) fue fundada en 1867 y ofrecía, desde el año siguiente, cursos exclusivamente destinados a mujeres. Esta práctica seguía los lineamientos de la mayor parte de las academias a nivel global, que postulaban la inconveniencia de que personas de diferente género compartieran las aulas.

(02) La base de datos puede consultarse en <https://bauhaus.community/> (acceso el 1 de mayo de 2025).



Figura 2. Fotografía de un grupo de estudiantes durante una pausa en uno de los talleres. Reproducida en *Bauhaus*, 2/3, 1928, p. 24.

La fotografía acompañaba una entrevista a una de las llamadas *Bauhausmädels* (muchachas de la Bauhaus), Otti Berger (1898-1944), quien sería asesinada en los campos de concentración de Auschwitz. Integrante del taller de textil, destino que como veremos compartió con muchas estudiantes, Berger respondía a las preguntas de modo irónico y hasta provocador. Cuando se le preguntó su edad y el taller en qué trabajaba, Berger respondió “Por favor, pregunte a la secretaria”, restándole importancia a esos datos y jugando con las formas corteses esperables de una joven educada. Cuando se le preguntaba por qué había elegido ir a la Bauhaus, Berger afirmaba: “Para superarme y encontrar el yo”, indicando con claridad su decisión irrevocable de buscar su camino en el terreno del arte.

De manera significativa, la entrevista concluía con una pregunta sobre qué pensaba hacer luego de abandonar la Bauhaus y Berger respondió: “Casarse (¡no como si fuera una obligación)! Pero no dudo que aun cometeré estupideces, es decir, haré compromisos que no le convienen a un *Bauhäusler*, pero entonces uno ya no es un ‘verdadero’ *Bauhäusler*” (Berger, 1928, pp. 24 y 25). La respuesta traducía el orgullo de ser parte de los *Bauhäusler*. Sin embargo, Berger expresaba la ambivalencia del paréntesis en su vida que suponía estar en la escuela: tras abandonarla, el riesgo de caer en las estructuras tradicionales estaba siempre presente. Berger no abandonaría la escuela sino hasta 1932. Tras haber sido designada directora del taller textil en 1931, Berger fue reemplazada en este rol por Lilly Reich, la esposa del entonces nuevo director de la Bauhaus, Mies van der Rohe (Otto y Rössler, 2019, pp. 96-101).

Aunque las mujeres estaban presentes en la Bauhaus de modo evidente, los problemas despertados por su visibilidad emergieron rápidamente y las autoridades buscaron soluciones para limitar su número. Como explicó Anja Baumhoff, Walter Gropius hizo de la igualdad absoluta uno de los objetivos centrales de su proyecto para la Bauhaus. A lo largo de la historia de la Bauhaus, la igualdad de género se mantuvo como una parte importante de su ideología. Sin embargo, aunque Gropius promovía cuidadosamente la igualdad de oportunidades para las mujeres, sus declaraciones sobre este tema estaban dirigidas principalmente a demostrar el carácter progresista de la Bauhaus y no representaban fielmente lo que realmente ocurría en la escuela. Las políticas de género de la Bauhaus estaban dominadas por una “agenda oculta” de Gropius y el Consejo de Maestros destinada a reducir el alto número de alumnas (Baumhoff, 2001, pp. 53-58). En este sentido, es necesario resituarnos en los debates en torno a la *neue Frau* y al carácter fuertemente rupturista de estas construcciones culturales. Hubiera sido imposible para Gropius y los otros varones en posición de autoridad el declararse abiertamente contra la emancipación de las mujeres o, al menos, en contra de la igualdad de capacidades. Sin embargo, hallaron caminos alternativos que jamás se hicieron presentes en la documentación pública.

En algunas instancias privadas, como analizó de manera clara Anja Baumhoff, Gropius explicó con claridad la postura de la escuela, señalando que las mujeres simplemente no estaban capacitadas para trabajar en áreas tradicionalmente definidas como masculinas. Por ejemplo, en marzo de 1921, Gropius explicitaba en una intervención en el Consejo de maestros que solo en casos muy raros las mujeres podían realizar el trabajo duro de la escultura en piedra, carpintería, pintura mural, escultura en madera e incluso impresión artística. El resto de los maestros también sostenía esta política informal. En mayo de 1922, nuevamente en el Consejo de maestros, Otto Dorfner, responsable del taller de impresión, no estaba satisfecho con la política de género de la escuela (Baumhoff, 2001, pp. 59 y 60). Dorfner hizo la siguiente propuesta:

La cuestión de las mujeres en la Bauhaus sigue sin resolverse. Las secciones de textiles y femeninas deben ampliarse definitivamente para que las mujeres de la Bauhaus tengan un ámbito de trabajo acorde con sus constituciones naturales en el que puedan ser productivas. Las mujeres no pertenecen a los talleres de construcción. Debemos permitir que las mujeres tejan alfombras y telas, las tiñan, estampen y pinten, que puedan tejer y confeccionar ropa; de modo que constituyan una fuerza productiva en la Bauhaus cuyos productos puedan utilizarse para amueblar el edificio de forma confortable. (cit. en Baumhoff, 2001, p. 60).

En respuesta a lo que los maestros percibían como una desproporcionada cantidad de mujeres, en 1920 se creó una “clase especial para mujeres” que pronto se fusionó con el taller de tejido, lo que Baumhoff denominó un área “blanda” para mantener a las mujeres alejadas del trabajo “duro” en los medios tradicionalmente masculinos (Baumhoff, 2001,

p. 58). En la práctica, casi todas las estudiantes eran conducidas hacia el taller de tejido, sirviendo como un instrumento sutil, aunque jamás explicitado en documentos públicos, para la política de género de la Bauhaus. Así, la Bauhaus mantenía una tradición férreamente sostenida a lo largo del siglo XIX y ya cristalizada para el siglo XX que separaba “labores femeninas” de “creatividad masculina”.

A pesar de estos condicionamientos, muchas mujeres elegían la Bauhaus por su carácter decididamente innovador. La retórica de la Bauhaus era atractiva, como se demuestra en este texto con carácter de manifiesto publicado en la revista:

El sentido de la Bauhaus y de su revista es: ser joven, atreverse con frescura y, a pesar de todos los mojigatos, trabajar por una obra más alegre de tiempos futuros y despreocupados. Ahí están la construcción y la imagen, la forma utilitaria y la forma artística, mezcladas de forma variopinta en una fila; la práctica y la teoría, la creación y la crítica, lo propio y lo relacionado o lo opuesto, dejando jugar a fuerzas vivas. (Anónimo, 1928, p. 17).

En este fragmento, provocadoramente titulado “No queremos ser una revista de arte”, se expresaba con claridad el espíritu de la propuesta de la Bauhaus: la unión de términos supuestamente contradictorios y el carácter netamente experimental de todas las actividades que allí sucedían. Algunos años más tarde, Ernst Kállai expresaría con claridad el objetivo de cambio social que movilizaba a sus miembros:

Si la Bauhaus debe poner su trabajo al servicio de un nuevo humanismo práctico-social (y ¿cuál podría ser de otro modo el sentido de esta escuela superior de diseño, que la distingue de las habituales escuelas de artes aplicadas y academias de arte?), si la Bauhaus debe, en definitiva, servir a una humanidad nueva y mejor, entonces su mentalidad de trabajo práctica y moderna debe tomar una clara distancia de la también moderna y práctica mentalidad mercantilista del capitalismo. (1929, p. 11).

En este sentido, no es raro que jóvenes mujeres artistas se hayan acercado a la Bauhaus para explorar nuevos caminos de arte y vida. Wera Meyer-Waldeck (1906-1964), quien estuvo en el taller de carpintería, declaraba: “Yo estaba mental y psicológicamente tan “calcificada” por la educación, la escuela y el ambiente académico que necesitaba un organismo muy vivo para liberarme de esa rigidez. Por eso vine a la Bauhaus. Aquí encontré gente viva y sana, y mucha actividad y vitalidad” (Meyer-Waldeck, 1928, p. 18). Interview mit Bauhäuslern

En enero de 1930, el semanario ilustrado *Die Woche*, una publicación de tono moderno, dedicó un extenso artículo ilustrado al tema de la *neue Frau*. La nota se titulaba “Mädchen wollen etwas lernen” que puede traducirse como “Las jóvenes quieren aprender algo”. El texto se refería al cambio enorme que se había producido entre las mujeres de otrora y las jóvenes de entonces:

A veces hay que entender que este cambio se produjo en una sola generación — una distancia así existe entre la mujer de hoy y la de ayer, entre la joven de entonces y la de ahora. Nuestras madres asistían —¡todo lo que es justo!— a la “escuela superior para señoritas”. Y luego iban a una “pensión” de nombre más o menos sonoro, para aprender algo. ¡Oh, se aprendía mucho, desde el buen tono hasta la gestión “perfecta” del hogar, desde la conversación hasta el piano a cuatro manos! (...) [Las mujeres] Salen al mundo, a las universidades y academias de arte, a los centros de formación para profesiones sociales y prácticas. Sin inhibiciones y con seguridad, se mezclan entre los estudiantes masculinos, así como más tarde en la vida también tendrán que trabajar codo a codo con ellos, e incluso en las instituciones puramente femeninas se comportan con seria castidad, no con delicadeza y presunción. Mientras que hace unas décadas se veía a la mujer estudiante o culta de forma negativa como una “bluestocking”, hoy en día se encuentra un tipo de chica casta que no descuida toda la espiritualidad y ternura de lo femenino. Al contrario, cultiva con una nota especial su estilo. La fama de la “chica Bauhaus” ha ganado una importancia casi proverbial en el buen sentido. Quizás es un tipo muy especial de chicas, cuyo talento busca la actividad artística y artesanal. (Anónimo, 1930, pp. 31 y 32).

Aunque el anónimo texto apenas hacía referencia explícita a las *Bauhausmädels*, las imágenes que lo acompañaban instaban a pensar como prototipo de la *neue Frau* a las emancipadas mujeres de las Bauhaus [Figura 3]. Su aparición en una revista de gran tirada habla a las claras de la importancia de los debates en torno a la modernización de los roles femeninos durante el período de la República de Weimar. El autor, o tal vez autora, se alineaba con la renovación cultural y contraponía el trabajo dedicado de las *Bauhausmädels* a las actividades que antes realizaban las mujeres. En resumen, se trataba de una condena a la educación en base a “adornos”, típicamente decimonónica, y una defensa de las nuevas conquistas femeninas. La *Bauhausmädels*, como modelo femenino moderno, era presentado como referente de actitudes emancipadoras y, en su momento, fue un término utilizado en un sentido positivo (Rössler, 2019, pp. 10 y 11).

Una serie de fotografías de T. Lux Feininger, estudiante de la Bauhaus e hijo de uno de sus maestros, mostraba a sus compañeras de escuela dibujando, vistiéndose con un complejo vestuario para una pieza teatral, jugando a la pelota o tocando un instrumento de viento (Rössler, 2019, pp. 10 y 11). En la parte superior de la página, junto al título, una joven de pelo corto *à la garçon* sonreía con algo de picardía mientras se llevaba, en un gesto ligeramente seductor, la mano al mentón.



Figura 3. “Mädchen wollen etwas lernen”, *Die Woche*, 1930, pp. 30 y 31, con fotografías de T. Lux Feininger.

Esa joven era la bailarina y docente Karla Grosch (1904-1933). Grosch llegó a la Bauhaus no como estudiante sino como profesora de educación física para el estudiantado femenino de la Bauhaus.⁽⁰³⁾ Grosch se había formado con la célebre bailarina moderna Gret Palucca, quien en 1928 llevó a cabo una demostración de ejercicios técnicos e improvisaciones en la propia Bauhaus [Figura 4]. Esta forma de danza se distanciaba nítidamente de los ideales de gracia y feminidad propios del ballet clásico decimonónico, particularmente extremos en el caso de las zapatillas de punta y de la danza *en pointe*.

(03) Otto Büttner se encargaba de los varones en esta misma área.



Figura 4. La bailarina alemana Gret Palucca en la Bauhaus. Reproducida en *Bauhaus*, 3, 1928, p. 32.

Grosch llegó a la Bauhaus para concretar uno de los pilares de la educación de la “nueva mujer” y uno de los objetivos de la escuela: la superación de la dicotomía cuerpo y mente. Por ejemplo, Ernst Kállai se refería a “la purificación y pacificación cuerpo-alma del ser humano, que una nueva doctrina de vida debería proponerse como objetivo” (1928, p. 12). En este sentido, la práctica de diferentes ejercicios corporales era vista como necesaria para una integración del ser humano. Pero, además, significaba replantearse los supuestos en torno a la delicadeza o la gracia de las mujeres en favor de un cuerpo fuerte. Las imágenes de las mujeres de las Bauhaus haciendo actividad física al aire libre transmiten como pocos testimonios la ruptura con el pasado [Figura 5]. Como explicó Katie Sutton, tras la Primera Guerra, los programas deportivos fueron considerados centrales para revitalizar la nación. Aunque hubo algunos sectores asustados por la “masculinización” de la mujer que entrañaría la práctica deportiva, en general este nuevo tipo femenino fue aceptado (Sutton, 2009).



Figura 5. T. Lux Feininger, Clase de gimnasia femenina en el techo de la Bauhaus, 1930.

En 1929, Grosch se unió a Oskar Schlemmer, encargado por entonces del departamento de escenografía (antes había estado en el departamento de escultura), dentro de la Bauhaus, para crear *Metalltanz* (*Danza del metal*). Como otras piezas de vanguardia de la época, la performance de Grosch consistía en poses dramáticas a las que llegaba con movimientos que daban cuenta de su destreza [Figuras 6]. La escenografía consistía en pilares y chapas de metal, que remitían a la estética de la máquina en boga. Las superficies metálicas reflejaban e interactuaban con el cuerpo atlético de Grosch, quien sostenía dos esferas metálicas.

Los espectáculos de danza de la Bauhaus en general, más allá de esta colaboración con Grosch, fueron a menudo presentados como un ejemplo particularmente notable del trabajo de la escuela. El célebre historiador del arte Sigfried Giedion escribió:

Vimos en el Teatro de Weimar el ballet triádico de Schlemmer, que crea posibilidades completamente nuevas. También el cuerpo humano quiere ser aquí encorsetado en una forma estricta; incluso en la danza se busca la línea estricta. De todos los esfuerzos de la Bauhaus, aquí se ha alcanzado por primera vez ple-

nitid creativa. Desprecia a la bailarina que se persigue por el escenario como una luz errante con jirones de vestido ondeantes, hasta que la creciente falta de aliento impone un alto a la ménade desatada. (Giedion, 1923, p. 233).

Fuentes como esta revelan el profundo cambio en las concepciones del cuerpo femenino que suponía para sus contemporáneos la experimentación con la danza. Ya no se trataba de una concepción tradicional de la danza, con una vestimenta estereotipada, sino una nueva representación del cuerpo, un cuerpo fuerte.

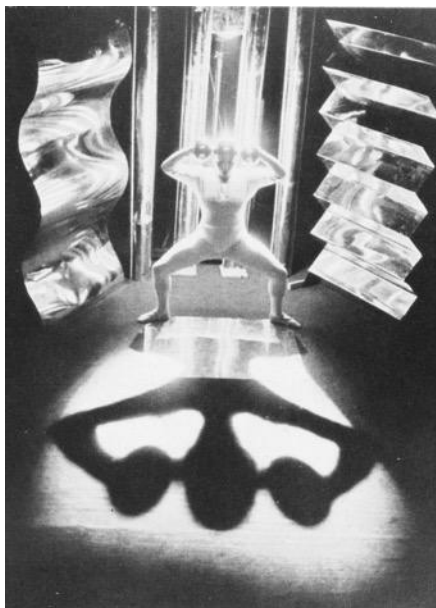


Figura 6. Karla Grosch y Oskar Schlemmer, *Metalltanz*, 1929. Reproducida en *Bauhaus*, 4, 1929, p. 3.

Oskar Schlemmer se refería a la interacción entre persona, intérprete y ropa: “La transformación del cuerpo humano, su metamorfosis, se hace posible a través del vestuario, el disfraz. El vestuario y la máscara apoyan la aparición o la modifican, expresan la esencia o engañan sobre ella, refuerzan su regularidad orgánica o mecánica o la anulan” (Schlemmer, 1929, p. 4). El tema del vestido, también fuera de la escena, era central en la vida y en los objetivos de la Bauhaus. Las innumerables fotos de la vida cotidiana en la escuela nos muestran jóvenes vestidas de una manera claramente moderna.

La Bauhaus y los materiales “apropiados” para las mujeres

Anja Baumhoff detalló que algunas estudiantes recordaban cómo el curso preliminar había influido en su elección de taller. El curso actuaba como una manera de guiar a las estudiantes. Allí, se les indicaba en qué áreas se destacaban y qué terrenos estaban fuera de su alcance. En ese contexto, a las mujeres se les decía individualmente que no pensaban de forma constructiva sino decorativa (Baumhoff, 2001, pp. 64 y 65). Estas distinciones partían de una profunda discriminación basada en el género, atravesada por el binarismo jerárquico. Se suponía que varones y mujeres eran no solamente intrínsecamente diferentes, sino que las mujeres no alcanzaban una profundidad intelectual comparable a la de los varones y que solamente podían trabajar en la bidimensionalidad.

La adjudicación de lo constructivo a los varones y de lo decorativo a las mujeres, que también se une a una antigua distinción entre dibujo y color, no fue inventada por la Bauhaus. Sin embargo, a pesar de su modernidad, esta separación fue reforzada en múltiples instancias en la Bauhaus. El taller textil se convertiría en la expresión máxima de estas ideas [Figura 7]. Con un estudiantado casi enteramente femenino, este taller concentró a casi todas las mujeres de la Bauhaus.



Figura 7. Tapa de la revista de la Bauhaus con una fotografía de Lotte Beese de un grupo de estudiantes del taller textil acompañada por el texto “¡Jóvenes, vengan a la Bauhaus!”, *Bauhaus*, 4, 1928.

Se suponía que talleres donde se trabajaban materiales duros (madera, metal o piedra) eran poco adecuados para las mujeres por su doble condición de “sexo débil” y por sus características innatas ligadas a la bidimensionalidad. Otras áreas, como la pintura mural, estaban restringidas porque su carácter público y porque su escala las tornaría difíciles en su planificación y ejecución. La arquitectura, particularmente, estaba tácitamente reservada a los varones por su tridimensionalidad intrínseca y su carácter de modeladora de la vida. La crítica, por su parte, había acompañado los esfuerzos del taller desde la primera presentación pública de la Bauhaus, en la exposición de 1923: “En las alfombras y tapices vive la alegría por el color puro y la forma pura, por la composición de diferentes materiales. En todo ello se percibe la sólida formación artesanal. Simplemente por el logro laboral, estas cosas merecen reconocimiento” (Passarge, 1923, p. 312).

Si bien varias mujeres ingresaron a los talleres dominados por varones, enfrentándose al mandato encubierto que las conducía al taller textil, es necesario señalar que otras estudiantes se sintieron muy cómodas en el área casi exclusivamente femenina de la escuela. Este espacio les permitía evitar la competencia con los estudiantes varones en un contexto atravesado por la desigualdad de género. Continuando con el separatismo surgido ya de la mano del primer feminismo, estas artistas hallaron en este ámbito no mixto un espacio seguro de trabajo marcado por la experimentación. También debemos mencionar que la normas de género imperantes fueron aceptadas por las propias estudiantes, aunque con ciertos límites. Annie Albers (1899-1994) recordaría:

Me sumé a la Bauhaus como estudiante en 1922. Era obligatorio unirse a un taller, de los cuales había varios disponibles. Me sentí tentada por el taller de vidrio, no solo por el material en sí, sino por el compañero que vi desde la distancia manejando ese taller: Josef Albers. Desafortunadamente, se decidió que una persona era suficiente en ese taller y que no se podían admitir más estudiantes para trabajar allí. Lo que me quedaba era elegir entre los talleres de carpintería, metal, pintura mural y tejido. Sentí que el metal era un material demasiado afilado para mí; la madera requería mucha fuerza para manejarla; la pintura mural significaba subir escaleras... ¿Tejido? Pensé que el tejido era demasiado afeminado. Buscaba un trabajo de verdad; me metí en el tejido sin entusiasmo, como la opción menos objetable. Más tarde, el tejido en la Bauhaus desarrolló un carácter más serio y profesional. Poco a poco, los hilos capturaron mi imaginación. Durante dieciséis años en la Bauhaus, trabajé con la preocupación de una tejedora por los hilos como un vehículo artístico, y me interesó mucho la técnica y la disciplina del oficio. Disfruté la oportunidad de hacer trabajos experimentales con textiles para la industria. (Baro, 1977, pp. 6 y 7).

Gropius a menudo sugería a las mujeres dirigirse al taller textil, porque el tejido era “un oficio fácil de aprender” (cit. en Baumhoff, 2001, p. 68). Esta idea era falsa. El tejido, lejos de ser simple, requiere habilidad matemática y un profundo conocimiento técnico, además del desarrollo de habilidades plásticas, cromáticas y utilitarias. En realidad, la

reputación del taller de tejido en la Bauhaus reflejaba directamente el bajo estatus de las mujeres. Al equiparar el producto, el material y las técnicas del tejido con las tareas domésticas femeninas, se devaluaba el oficio y a quienes lo ejercían.

Gunta Stölzl pasaría a la historia como la única mujer que fue maestra en la Bauhaus. La portada de la revista de la escuela la mostraba entre el resto de los maestros, todos ellos varones [Figura 8]. Bajo su dirección, el taller textil crecería enormemente. El taller textil no era numérica ni financieramente menor. Debe ser mencionado que el taller textil significó una importante fuente de ingresos para la escuela, en un contexto económico marcado por la falta de presupuesto. La revista de *Bauhaus* nos da interesantes detalles al respecto. Por ejemplo, el antiguo Museo de Artes Aplicadas de Chemnitz adquirió en 1929 dos piezas directamente de la Bauhaus, una alfombra para un cuarto infantil de Otti Berger (1898-1944) y una pieza no identificada de Rosa Berger. Ese mismo año, el Museo de Artes Aplicadas de Leipzig adquirió otros textiles del taller. Algunos meses más tarde, el Museo de Arte de Leipzig sumó a su colección un tapiz de la propia Gunta Stölzl.



Figura 8. Gunta Stölzl en la portada de la revista de la escuela, *Bauhaus*, 2/3, 1928.

Su talento como colorista está claro desde sus primeras obras conocidas, que abarcan diversas técnicas. Stölzl era una artista formada cuando llegó a la Bauhaus, pero con escasa experiencia en el área textil. Su experimentación y sentido formal la llevaron a destacarse,

hasta convertirse en maestra de ese área. Stölzl realizó colaboraciones con otros talleres de la Bauhaus, sin descuidar jamás el eje de su práctica. Se interesó particularmente por la resistencia y las cualidades absorbentes del sonido de los textiles, logrando obras profundamente innovadoras.

A raíz de una mayor colaboración entre distintos talleres, Stölzl y Marcel Breuer, antes de sus sillas metálicas, crearon sillas donde la madera y el textil se integraban. La célebre *Silla africana* de 1921 presentaba una estructura única, pues la madera y el textil eran elementos portantes.⁽⁰⁴⁾ El armazón de esta especie de “trono”, un guiño a la fascinación por las formas africanas en boga en Europa desde fines del siglo XIX, estaba perforado y por allí se extendían los hilos de la urdimbre. Los hilos de urdimbre visibles y las evidentes huellas de trabajo en los elementos de madera remiten a un universo no industrializado, donde la marca humana es central.

En 1931, la artista dejó la Bauhaus. En la revista de la institución se la despedía en estos términos: “A partir del 1 de octubre de este año, Gunta Stölzl dejará la Bauhaus. Con ella, nuestro taller de tejido pierde a su directora de muchos años, a quien se debe su fundación, su desarrollo crucial y su éxito. El hecho de que se hable de ‘telas Bauhaus’ es mérito suyo” (Anónimo, 1931, p. 2). La artista aprovechó la ocasión para trazar una historia del taller textil, explicando las razones que, a su entender, habían llevado a las estudiantes a ese espacio:

Las chicas de la Bauhaus de los primeros tiempos probaban suerte en todos los talleres: carpintería, pintura mural, taller de metal, alfarería, encuadernación. Pronto se hizo evidente que el pesado cepillo, el metal duro, la pintura de paredes no eran para algunas la actividad que correspondía a sus fuerzas psíquicas y físicas. ¡El alma se quedaba hambrienta! ¡Tenía que ser la artesanía! Casi todas veníamos de academias y escuelas de artes y oficios, y queríamos liberarnos de la vida seca de la pintura y el dibujo. Queríamos crear cosas vivas para nuestra existencia actual, para una nueva forma de vida. Fundamos una clase de mujeres. Nuestras primeras acciones fueron juguetes para niños; con trapos de colores, madera, alambre, cuentas de vidrio y botones, paja, esponjas de goma y restos de piel, creamos con entusiasmo ardiente “animales y humanos primitivos”. ¡Nos cautivó el fanatismo, la fuerte expresividad de la materia con el máximo contraste! Vendimos nuestras obras llenas de fantasía, junto con otras primeras curiosidades de la Bauhaus, en un puesto dadá en el mercado navideño de Weimar a una multitud de niños jubilosos por un céntimo. (Stölzl, 1931, p. 2)

(04) Marcel Breuer y Gunta Stölz, *Silla africana*, 1921, madera y tapicería, Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung, Berlín.

Según Stölzl, la creación de la clase de mujeres había respondido a una vocación intrínseca de las mujeres. Es posible pensar que la artista quisiera enfatizar los aspectos positivos de esta decisión (el trabajo en equipo, la sensación de estar creando objetos para una nueva forma de vida y el ingenio a la hora de trabajar con materiales simples) en lugar de enfocarse en las problemáticas políticas de género de la institución. Pronto, el tono de Stölzl cambiaba y enfatizaba el laboratorio de experimentación que se había creado:

El juego con la materia se hizo más serio – intentamos componer de forma pictórica con elementos recién conquistados, crear superficies que animaran las paredes, murales. Los diferentes materiales debían ser ordenados según sus valores: estructura, color, plasticidad, claroscuro, y valores táctiles como suave –duro, áspero– liso. Debían ser liberados de la esfera de lo inconsciente para ser elementos útiles de una nueva creación. Para esta labor, esta revalorización de las experiencias no existía ninguna plantilla del pasado, ninguna receta técnica ni espiritual. Junto con la nueva generación de pintores de la Bauhaus, buscábamos en el torbellino caótico de los valores artísticos, llenas de entusiasmo por nuestras acciones y de esperanza por nuestro camino independiente. (Stölzl, 1931, p. 2)

La descripción del taller se tiñe del lenguaje propio de la Bauhaus, alejándose de las asociaciones con la feminidad tradicional visibles en el fragmento anterior. El taller textil se vuelve, en la vibrante imagen de Stölzl, un espacio de trabajo consciente, moderno y atento al cambio social. La artista se preocupaba también por dejar en claro el aporte económico que había supuesto el taller textil: “Rápidamente [los textiles] encontraron aceptación, incluso fuera de los muros de la Bauhaus, en un público bastante amplio; eran los productos más fáciles de entender y, debido a su materialidad, los más atractivos de esta salvaje y revolucionaria producción de la Bauhaus” (Stölzl, 1931, p. 2). Pero, además, Stölzl señalaba el rol de los textiles en la vida cotidiana, que eran más que meros objetos subordinados a la arquitectura:

Las telas en el espacio son elementos tan esenciales de la gran unidad de la arquitectura como la pintura de pared, los muebles y los aparatos. Deben servir a su “función”, deben integrarse y deben satisfacer nuestras demandas de color, materia y estructura con la máxima precisión. Las posibilidades son ilimitadas. El conocimiento y la empatía con los problemas espirituales de la construcción nos mostrarán el camino a seguir. (Stölzl, 1931, p. 3).

Así, la artista marcaba distancia con respecto a la noción de subordinación del textil a la arquitectura. En su lugar, se refería a la integración con el espacio, junto a la pintura mural, el mobiliario y todos los objetos que acompañan la vida cotidiana de las personas. En ese acompañar la vida se situaba el carácter “femenino” del textil. En 1926, Stölzl había escrito: “El tejido es, sobre todo, el campo de trabajo de la mujer. El juego con la forma y el color, una sensibilidad material aumentada, una fuerte capacidad de empatía y adaptación, un pensamiento más rítmico que lógico, son características generales del carácter femenino, que está especialmente capacitado para lograr creaciones en el campo textil”

(Stölz, 1926, p. 406).

Que no todas las mujeres creían que “el metal duro”, en las palabras de Stölzl, estaba fuera de sus capacidades está demostrado por el caso de Marianne Brandt (1893-1983). Figuras como ella, pionera en la racionalización de los diseños de objetos cotidianos, también dan cuenta de la multiplicidad de experiencias femeninas existentes al interior de la Bauhaus, pues su práctica se basa precisamente en el pensamiento lógico que, otra vez según Stölz, era dominio masculino.

Además, Brandt fue una animadora de los debates al interior de la Bauhaus. En una carta dirigida a la revista de la escuela en respuesta a un texto de Naum Gabo y al ya mencionado comentario sobre la moda, expresó:

¿Cómo toleran las palabras “estilo Bauhaus” en el ensayo de Naum Gabo?

Vuelve a aparecer en el de la lencería femenina decorada con cuadrados. El autor nos conoce poco si cree que queremos crear un estilo, y que, por ejemplo, la lámpara de bola surgió puramente por el placer de las formas de esfera y cilindro. Estoy dispuesta a ofrecer una explicación más detallada sobre el proceso de su creación de forma; la curva de luz está disponible para su consulta. En general, hoy en día nos conformarnos con una suma de consideraciones surgidas de la experiencia, con los experimentos y dibujos posteriores, y con el control de estos mediante la verificación y el cálculo. Una buena parte de procedimiento basado en el sentimiento y el propio equilibrio sigue siendo, por tanto, indispensable. Se cometen errores, pero también en este aspecto mejoramos cada día más y más.

Aunque no inventamos la bombilla eléctrica, nos hemos esforzado por encontrar una aplicación adecuada y conforme a su esencia, y, por ejemplo, liberarla de las formas del candelabro de vela y de las lámparas de petróleo y gas, que fueron adoptadas sin consideración a su funcionalidad. (Brandt, 1929, p. 21)

Autora de algunos de los diseños más célebres y duraderos de la Bauhaus, como la lámpara de escritorio o los ceniceros, Brandt se inspiró en las formas geométricas básicas para producir objetos adaptados a su función y sin elementos decorativos considerados superfluos. Para Brandt, la distinción entre ramas de la actividad creativa era fundamentalmente inútil, pues un fotomontaje (área en la que se destacó) era tan central para la vida como una lámpara. De este modo, Brandt cumplía con los preceptos centrales de Gropius. En efecto, Gropius había señalado:

La Bauhaus quiere servir al desarrollo contemporáneo de la vivienda, desde el utensilio doméstico simple hasta la casa terminada. Pero no en el sentido de las “artes y oficios”, que embellecían las cosas con adiciones formales o las

“armonizaban” mediante la repetición de los mismos elementos formales y las mismas partes materiales, sino determinando la forma de cada objeto a partir de sus funciones y condiciones naturales. (Gropius, 1926, p. 358).

La labor de Brandt se puede apreciar en sus innovadores diseños para lámparas [Figura 9]. Sumamente diferentes de los modelos establecidos, con sus decoraciones y sus referencias a los candelabros anteriores a la invención de la luz eléctrica, los objetos de Brandt reducían el objeto a sus componentes mínimos.

MARIANNE BRANDT
(Metallwerkstatt)
Beleuchtungskörper mit
Milchglaszylinder
35 cm Ø
und mattierter Kristall-
glasplatte, 60 cm Ø
In vernickelter Fassung;
für Ausstellungsräume,
EG- und Wohnzimmer

Foto: Lucia Moholy

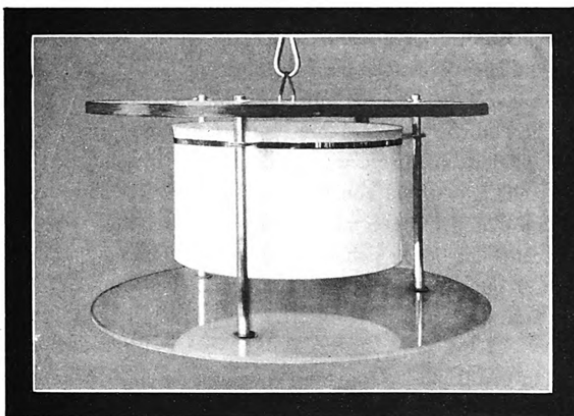


Figura 9. Un diseño de un aparato de iluminación de Marianne Brandt, fotografiado por Lucia Moholy. Reproducido en *Offset-Buch- und Werbekunst Das Blatt für Drucker, Werbefachleute und Verleger*, 7, p. 361.

Brandt fue una excepción en varios sentidos: no solamente trabajó en el taller de metal, sino que fue reconocida de manera unánime al interior de la escuela y también luego de su partida de la institución. De hecho, en 1927, Brandt se había convertido en *Mitarbeiter* del taller, una posición remunerada como colaboradora directa de Moholy-Nagy, con responsabilidades en la gestión del taller (Otto y Rössler, 2019, p. 82). A diferencia del caso de Lucia Moholy (1894-1989), quien como veremos debió aguardar años para ver su labor justipreciada, Brandt siempre ocupó un lugar destacado en la historia del arte y del diseño.

La historia de las mujeres en la Bauhaus implica también el silenciamiento historiográfico. En ningún caso es más evidente que en el de Lucia Moholy. Nacida en una judía familia de clase alta, la artista comenzó a tomar fotos en su juventud. En 1920, se enamoró de un joven artista pobre, László Moholy-Nagy. En el otoño de 1922, desarrollaron juntos

la técnica del fotograma, y estas obras más tarde se hicieron famosas únicamente como creaciones de su esposo, al igual que el libro que escribieron juntos, *Malerei, Fotografie, Film (Pintura, Fotografía, Cine)*, publicado únicamente bajo el nombre de su esposo (Otto y Rössler, 2019, p. 64).

Durante todos los años en los que Lucia Moholy convivió con su esposo en la Bauhaus, fue una colaboradora no oficial de la escuela, tomando fotografías de los objetos producidos en los talleres y documentando también la obra magna de Gropius, el nuevo complejo de la Bauhaus en Dessau. Su visión detallada de las piezas, así como sus vistas de los edificios en Dessau constituyen una parte central de nuestro imaginario de la Bauhaus. Sus fotografías fueron sistemáticamente utilizadas en la vasta red de publicaciones que difundieron el trabajo de la Bauhaus [Figuras 9 y 10].



Figura 10. El complejo de la Bauhaus en Dessau fotografiado por Lucia Moholy. Reproducido en *Documents internationaux de l'Esprit nouveau*, 1, 1927, sin paginar.

A pesar de su visibilidad, manifiesta en la aparición de su nombre junto a las reproducciones fotográficas, Moholy no fue recordada como miembro pleno de la Bauhaus, pues no tenía un puesto definido allí, y porque siempre fue vista como una colaboradora de su esposo. Este rol de “esposa del maestro” ocultó su importancia y oscureció la valoración de su obra. La segunda importante razón de su escaso reconocimiento reside en la historia material de sus negativos fotográficos, que se quedaron en manos de Gropius durante la tumultuosa salida de Alemania de los maestros de la Bauhaus (Otto y Rössler, 2019, p. 63). Este hecho fue central para que perdiera el control de la circulación de sus imágenes y para que su autoría fuera desplazada.

A modo de cierre

A pesar de las declaraciones y de la documentación pública en apariencia inclusiva, la política de género real de la Bauhaus redujo el número de mujeres y las envió al taller textil. La fortuna crítica de cada una de estas mujeres es única, condicionada por el medio en que se desarrollaron, por su trayectoria posterior a la Bauhaus y por su cercanía con algún “maestro” de la institución, que pudo actuar como un modo efectivo de reducir su visibilidad.

El volver sobre las fuentes que propuse en este texto, guiado por los conceptos desarrollados dentro del paradigma feminista de la historia del arte, buscó hacer visible el rol de estas mujeres en la escuela, mapear las percepciones sobre su trabajo y hallar pistas en torno a la nueva mujer que se estaba perfilando en la Alemania de entreguerras. La llegada de Hitler al poder alteraría para siempre la historia alemana en general y el desarrollo de estas artistas en particular, cuya memoria e innovaciones merecen ser recordadas.

Bibliografía

- Anónimo (1928). Wir wollen keine Kunstzeitschrift. *Bauhaus*, 4.
- Anónimo. (1930). Mädchen wollen etwas lernen. *Die Woche*.
- Anónimo. (1931). Am 1. Oktober d. J. verlässt Frau Gunta Stözl... *Bauhaus*, 2.
- Baro, G. (1977). *Anni Albers*. The Brooklyn Museum.
- Baumhoff, A. (2001). *The Gendered World of the Bauhaus: the Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute, 1919-1932*. Peter Lang.
- Berger, O. (1928). Interview mit Bauhäuslern. *Bauhaus*, 2/3.
- Brandt, M. (1929). Bauhausstil. *Bauhaus*, 4.
- Bridenthal, R., Grossmann, A. y Kaplan, M. (1984). *When Biology Became Destiny Women in Weimar and Nazi Germany*. Monthly Review Press.
- Broude, N. y Garrard, M. (1992). Preface. *The Expanding Discourse. Feminist and Art History*. HarperCollins.
- Gropius, W. (2018 [1919]). El objetivo de la Logia de Constructores. En J. Medina Warmburg (ed.) *¿Qué es arquitectura? Antología de escritos*. Reverté.
- Gropius, W. (1926). Das Bauhaus. *Offset-Buch- und Werbekunst Das Blatt für Drucker, Werbefachleute und Verleger*, 7.
- Kállai, E. (1928). Bauen und Leben. *Bauhaus*, 2/3.
- Kállai, E. (1929). Sie wundern sich. *Bauhaus*, 3.
- Giedion, S. (1923). Bauhaus und Bauhauswoche zu Weimar. *Das Werk*, 9.
- Herrmann, E. (1994 [1929]). This is the New Woman. En E. Dimendberg, M. Jay y A. Kaes (ed). *The Weimar Republic Sourcebook*. The University of California Press.
- Meyer-Waldeck, V. (1928). Interview mit Bauhäuslern. *Bauhaus*, 4.

- Otto, E. y Rössler, P. (2019). *Bauhaus Women. A Global Perspective*. Herbert Press.
- Passarge, W. (1923). Die Ausstellung des Staatlichen Bauhauses in Weimar. *Das Kunstblatt*, 10.
- Rössler, P. (2019). *Bauhausmädels. A Tribute to Pioneering Women Artists*. Taschen.
- Schlemmer, O. (1929). Die Bühne. *Bauhaus*, 4.
- Stölz, G. (1926). Weberei am Bauhaus. *Offset-Buch- und Werbekunst Das Blatt für Drucker, Werbefachleute und Verleger*, 7.
- Stölzl, G. (1931). Die Entwicklung der Bauhausweberei. *Bauhaus*, 2.
- Sutton, Katie. (2009). The Masculinized Female Athlete in Weimar Germany. *German politics and society*, 27 (3).

Abstract: This article examines the Bauhaus's gender policies and the experiences of women within the institution from a feminist art history perspective. It highlights the Bauhaus's unique reputation as a pioneering force in modern design and pedagogy, founded by Walter Gropius in 1919 with a utopian spirit in the aftermath of World War I. The essay underscores the crucial role of women in the post-war social and economic changes and the significance of the "new woman" concept for understanding the period's culture. It draws on primary sources like the Bauhaus magazine and scholarly research that re-evaluates female contributions at the school.

Keywords: Bauhaus – women artists – new woman

Resumo: Este artigo examina as políticas de gênero da Bauhaus e as experiências das mulheres dentro da instituição a partir de uma perspectiva feminista da história da arte. Destaca a reputação singular da Bauhaus como força pioneira no design moderno e na pedagogia, fundada por Walter Gropius em 1919 com um espírito utópico após a Primeira Guerra Mundial. O ensaio sublinha o papel crucial das mulheres nas transformações sociais e econômicas do pós-guerra e a importância do conceito de "nova mulher" para compreender a cultura do período. Baseia-se em fontes primárias, como a revista *Bauhaus*, e em pesquisas acadêmicas que reavaliam as contribuições femininas na escola.

Palavras-chave: bauhaus – mulheres artistas – nova mulher

Georgina G. Gluzman: Georgina G. Gluzman (Buenos Aires, 1984) es especialista en mujeres artistas y en enfoques feministas de la historia del arte. Es doctora en Historia del Arte, y licenciada y profesora en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Ha sido profesora invitada en México, Estados Unidos y Canadá. Ha recibido becas de la Getty Foundation, el Institut National d'Histoire de l'Art, el Museo de Bellas Artes "Rosa Galisteo", el Madrid Institute of Advanced Studies y el Centre allemand d'histoire de l'art. Es autora del libro *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)* (Biblos, 2016). Ha realizado la curaduría de la muestra *María Obligado, pintora* en el Museo Histórico Provincial "Dr. Julio Marc" y de *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)* en el Museo Nacional de Bellas Artes.