
Resumen: La bibliografía canónica ha ocultado y desvalorizado la producción de las mujeres y no es neutral en términos de género ya que incluye solamente la experiencia y la mirada masculinas. Estas ausencias distorsionan la historia de la arquitectura y el diseño. Frente a todas estas historias, de algún modo “suprimidas” en la bibliografía sobre la Bauhaus, he intentado poner el ojo en las mujeres que fueron desapareciendo de los relatos y cómo fue ocurriendo este proceso dentro de la historia del diseño, del arte y de la arquitectura. Encuentro en principio tres categorías entre las mujeres de esta escuela: las diseñadoras, las arquitectas y las editoras. En cada caso, que ejemplificaremos con personajes particulares, los modos de invisibilización presentan singularidades.

Palabras clave: Bauhaus - mujeres - diseño - arquitectura - edición - invisibilización.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 179-180]

⁽¹⁾ CONICET-IEH UBA. Arquitecta, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, (UNC). Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica, Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Miembro de la Carrera de Investigador Científico CONICET, Coordinadora del colectivo Un día | una arquitecta desde 2015.

Los silencios de la historia: mujeres en la Bauhaus

Como dice Eli Bartra “una de los interrogantes con las que ha arrancado a menudo la investigación feminista es, simplemente: ¿dónde están las mujeres?” (Bartra, 2012). Cuando en 2012 comencé a trabajar con los documentos originales de la Bauhaus para un proyecto de CONICET sobre la relación entre enseñanza e investigación en las escuelas de arquitectura, se hizo evidente que había muchos personajes, en su mayoría mujeres, que hicieron posible, que la producción teórica llegara hasta nosotros. La bibliografía canónica ha ocultado y desvalorizado la producción de las mujeres y no es neutral en términos de género ya que incluye solamente la experiencia y la mirada masculinas. Estas ausencias distorsionan la historia de la arquitectura y el diseño. Ya en las primeras imágenes de la



Figura 1. Retratos de mujeres de la Bauhaus con máscaras del Taller de Teatro.

escuela, encontramos inquietantes retratos de mujeres ocultas tras las máscaras del taller de teatro (Figura 1). ¿Quiénes eran? ¿Qué hacían?

Frente a todas estas historias, de algún modo “suprimidas” en la bibliografía sobre la Bauhaus, he intentado poner el ojo en las mujeres que fueron desapareciendo de los relatos y cómo fue ocurriendo este proceso dentro de la historia del diseño, del arte y de la arquitectura. Encuentro en principio tres categorías entre las mujeres de esta escuela: las diseñadoras, las arquitectas y las editoras. En cada caso, que ejemplificaremos con personajes particulares, los modos de invisibilización presentan singularidades.

Diseñadoras

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.

Marianne Brandt (1994 (1970))

Sumado al desencanto por la destrucción y la crisis económica de Alemania derrotada, la industrialización avanzaba y la profesión se cuestionaba sobre cómo debería responder a esta encrucijada. Los condicionantes históricos favorecieron la aparición de una reflexión sobre la enseñanza de la disciplina. En este contexto, en 1919, el arquitecto Walter Gropius con 36 años, organizó en Weimar, la Bauhaus, una escuela estatal donde convergieron arquitectos, artistas y artesanos que intentaban definir nuevos métodos de producción, aplicando las más modernas teorías de la pedagogía con una clara vocación de ruptura con la enseñanza tradicional. Esta formación híbrida se manifiesta en

La fusión, en 1919, de dos instituciones ya existentes en Weimar: la Academia de Bellas Artes, con una larga tradición histórica, y una escuela Kunstgewerbe fundada por Henry van de Velde... De ambas instituciones, Gropius heredó edificios, algunos miembros del personal docente anterior a la guerra y en primer lugar, lo que podría denominarse “buena voluntad” (Banham, 1965).

En ese momento las academias de arte no recibían habitualmente mujeres y la Bauhaus se promocionaba abriendo las puertas a ellas: “¿Estás buscando la verdadera igualdad como mujer estudiante?” decían los folletos. Esto atrajo a estudiantes femeninas y en el primer curso se matricularon 84 mujeres y 79 hombres (Hervas Heras, 2015, p. 37).

Los profesores (todos varones) se sintieron sorprendidos ya que no deseaban que la escuela se convirtiera en un espacio para las artesanías femeninas sino que deseaban ser reconocidos como una escuela de arquitectura (profesión tradicionalmente masculina). Gropius, en una circular del consejo de maestros (15-3-1921), decía: “Es necesaria una estricta selección, sobre todo en cuanto al número demasiado elevado del sexo femenino [...]. No debemos hacer experimentos innecesarios” (Droste, 1989, p. 199). También propuso al consejo que solo fueran admitidas mujeres que tuvieran “extraordinario talento”, exigencia que no existía para sus pares varones. Además reinaba la convicción de que las mujeres no tenían la capacidad para lidiar con el espacio tridimensional. Aunque se podría pensar que esta actitud sexista tenía que ver con el espíritu de la época, sabemos que ya entonces la República de Weimar había declarado el sufragio y la educación universal. Profesores y directivos hacían acciones para impedir o dificultar que las mujeres accedieran a distintos talleres reforzando los estereotipos de género. Por ejemplo, evaluaron cobrar una cuota más alta¹ o en el cursillo de ingreso, les ponían calificaciones menores. Las evaluaciones habilitaban al alumnado a elegir los talleres en los que se iban a especializar. Entonces, los varones se quedaban en los talleres de metal, de carpintería, de arquitectura y las mujeres eran encaminadas a los de encuadernación, cerámica y textiles. Ocurría además que los talleres de metal y madera consumían más materiales, cuestión de la que la Bauhaus se preocupaba bastante porque siempre tenían problemas de presupuesto, mientras que las mujeres trabajaban consumiendo hilos y papeles. Además el taller de cerámica no funcionaba en la sede de Weimar, sino en Dornburg, a 30 kilómetros. Por lo que además, quienes elegían ese rubro no compartían la rica vida comunitaria de la escuela. Cuando la Bauhaus se muda a Dessau, este taller fue eliminado.

Finalmente fueron los talleres de textiles y de cerámica los más exitosos y las mujeres terminaron financiando a la Bauhaus². Es bien conocida la imagen tomada por Lux Feininger



Figura 2. T. Lux Feininger. El taller textil en las escaleras de la Bauhaus. 1927.

de las alumnas del taller textil en la escalera de Dessau (Figura 2). Las estudiantes, de manera autónoma buscaron los recursos para desarrollar sus trabajos, conseguían materiales, elaboraban innovaciones textiles y generaban convenios con las industrias del lugar.

Por otro lado, el gremio de Weimar impedía a las tejedoras presentarse al examen oficial, con lo cual ellas no podían disponer de una acreditación para insertarse en el mercado laboral. El problema fue resuelto cuando la escuela se mudó a Dessau en 1926.

Existe un doble rasero para evaluar la producción de las mujeres. La experiencia femenina es considerada inferior o más limitada que la masculina. Los trabajos artesanales y la construcción de objetos para la vida cotidiana, como los tejidos y la alfarería, realizados históricamente por mujeres son considerados menores al lado de la pintura por ejemplo. Así lo señala la diseñadora textil Anni Albers: “Me he encontrado con que si un trabajo está hecho con hilo se considera artesanía y si se hace sobre papel se considera arte” (Baro, 1977). Claramente el prestigio y el precio se modifican de acuerdo al material y a qué sexo tenga quien realice la obra.

Alumnas como Johanna Hummel, con experiencia en el campo de la producción de objetos de metal fue invitada por Gropius a “someterse a la dirección de nuestro maestro”;



Figura 3. Credencial de la Bauhaus de Gunta Stölzl.

Naum Slutzky, quien todavía no había pasado el examen oficial del gremio de artesanos (Baumhoff, 1999, p. 107).

El cuerpo docente de la Bauhaus se caracterizó por la falta de referentes femeninos. Marianne Brandt (1893-1983), Anni Albers (1899-1994), Otti Berger (1898-1944) y Lilly Reich (1885-1947), son algunas de las pocas excepciones. La primera profesora fue Gertrud Grunow (1870-1844), que desde 1919 dictaba una asignatura optativa que se denominaba enseñanza de la armonía, vinculada al curso introductorio de Johannes Itten. A diferencia de sus colegas masculinos cobraba de acuerdo al interés que tuvieran los alumnos por el curso.

Otro caso singular fue la designación de Gunta Stölzl (1897-1983) como maestra, encargada del taller de tejidos en 1927. Observamos en su credencial corregida con orgullo, la palabra “estudiante” y cambiada por “maestro” (Figura 3). Antes de llegar a la Bauhaus, ella ya tenía una formación de cuatro años en Munich a la que sumó seis en la Bauhaus como estudiante. En el espacio del taller textil contaba con la necesaria legitimación para ocupar un puesto de poder. Durante su gestión el taller se profesionalizó y se redujeron sus gastos. En 1931, perdió su cargo. Casada con un arquitecto judío, perdió la nacionalidad

alemana y debió emigrar a Suiza. Allí continuó trabajando con éxito e integró la Sociedad de Pintoras, Escultoras y Tejedoras Suizas. Sus obras se exhiben en varios museos, entre ellos el MoMA de Nueva York o el Victoria and Albert de Londres.

Las dificultades detalladas previamente no favorecieron la presencia de alumnas en la institución. Mientras que en la etapa de Weimar 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.

A pesar de este contexto, creadoras exquisitas y diseñadoras de gran talento formaban parte de esta comunidad entre las que podemos mencionar a Alma Buscher (1899-1948), Friedl Dicker (1898-1944), Margarete Heymann (1899-1990), Benita Koch-Otte (1892-1976), Lou Scheper-Berkenkamp (1901-1976) o Grete Reichardt (1907-1984). Algunas encontraron el reconocimiento como Anni Albers, la primera artista textil en exponer individualmente en el MoMA (1949) y que tuvo exposiciones retrospectivas en importantes museos como la Tate Modern de Londres y el Guggenheim de Bilbao³.

Las historias las alumnas fueron atravesadas también por el conflicto bélico de la Segunda Guerra Mundial, donde varias integrantes sufrieron falta de trabajo, el exilio y hasta la muerte en campos de concentración. Hubo **462 estudiantes mujeres** en la Bauhaus, nueve de ellas fueron asesinadas por los nazis⁴.

Arquitectas

“Nos pronunciamos básicamente en contra de la formación de arquitectas”.

Walter Gropius, 1921 (1956)

Joanna Russ (1983) plantea en su libro “How to suppress womens writing” que el primer método para eliminarlas es el de la prohibición del acceso a la formación. La ausencia de mujeres en las escuelas de arquitectura era un hecho hacia fines del siglo XIX y principios del siglo XX. La primera arquitecta de la historia, Mary Page, se recibió en Estados Unidos en la Universidad de Illinois, en 1878. Algunas eran rechazadas y otras, como Emilie Winkelmann (1875-1951), obtuvieron un permiso especial para entrar a los cursos pero sin la posibilidad de recibir el título. A pesar de ello en 1908 abrió su estudio en Berlín y se convirtió en la primera arquitecta independiente de Alemania, llegando a tener 15 empleados entre los que se incluían a mujeres. Construyó gran cantidad de obras entre las que se encuentra la Victoria Studienhaus, una escuela para mujeres. La primera que obtuvo el título de arquitecta en Alemania fue Elisabeth von Knobelsdorff en 1911. Es decir, que cuando la Bauhaus se pone en funcionamiento ya existían mujeres ejerciendo la profesión. Pese al vanguardismo predominante en la Bauhaus, su fundador Gropius y otros profesores consideraban que las mujeres no debían estudiar arquitectura y, como vimos, les reservaban otros talleres reforzando los estereotipos de roles asignados a los géneros. Aún así, algunas lograron colarse, como Lotte Beese (1903-1988) (Figura 4), Annemarie Mauck (1906-1996) y Wera Meyer-Waldeck (1906-1964).



Figura 4. Lotte Beese, alrededor de 1929.

Entre las arquitectas de la escuela destacamos a Lilly Reich, una de las escasas profesoras, cuyo nombre ha sido opacado por el de su socio, Mies van der Rohe. Ella no estudió en la Bauhaus. Desarrolló sus primeros trabajos en Viena en 1908, en los talleres de diseño, Wiener Werkstätte, trabajando en el estudio de Josef Hoffmann con quien desarrolló el sillón y sofá Kubus. Volvió a Alemania en 1911 y al año siguiente se incorporó como la primera mujer en el directorio de la Deutscher Werkbund, desde donde organizó exposiciones nacionales e internacionales. Los grandes planos de materiales, tan característicos del pabellón de Barcelona, ya habían sido usados por ella, porque era la forma en que podía exhibir mejor los productos de la industria alemana: grandes superficies de vidrio, de mármol, de terciopelo. No es coincidencia que el trabajo conjunto haya cambiado la forma de hacer arquitectura de Mies van der Rohe, que era pintoresquista. Ellos tenían estudios independientes, pero trabajaban asociados. En 1918 Reich se había graduado como arquitecta y ya tenía una reconocida trayectoria cuando se asocia con Mies en 1925 y con quien trabaja hasta 1938.

En 1929, como directora artística de la representación alemana en la Exposición Internacional de Barcelona, Reich participó junto a Mies del diseño del Pabellón Nacional (ARIAS, y otros 2017). También realizaron juntos otras obras notables como la casa Wolf en 1925, el Café de Seda y Terciopelo en 1927, el edificio de apartamentos de la exhibición de la Werkbund de Stuttgart en 1928, la casa Tugendhat de 1929, la casa Lange y la casa Henke de 1930 y el departamento para Philip Johnson en 1930. Estos proyectos estuvieron acompañados por los diseños de las sillas Weissenhof, Barcelona y Brno. En solitario realizó una casa para la exhibición Berliner Bauausstellung de 1931.



Figura 5. Lilly Reich y Anni Albers, Stand de la Bauhaus en la Exposición Die Wohnung, Stuttgart, 1927.

En ese año, cuando Mies asumió la dirección de la Bauhaus, Lilly Reich, con una extensa trayectoria y con contactos con los empresarios textiles de Alemania, se unió como Maestra en el área de diseño de interiores, construcciones y acabados. Su participación fue breve, tan solamente un año, y que además incluyó el traslado de Dessau a Berlín. Su proyecto académico se basaba en entender que la construcción es un todo, donde los tejidos y los acabados forman parte de él. Se comenzaron a comercializar diseños de telas y papeles pintados a bajo costo. Previamente en 1927 había montado el stand de la Bauhaus, junto a Anni Albers en la exposición realizada en Stuttgart, Die Wohnung, donde se exhibían telas producidas por la escuela (Figura 5).

Cuando estalló la Segunda Guerra, Mies se fue a Estados Unidos y dejó a Reich a cargo, y no solamente de su estudio, sino también de su exmujer y de sus hijos. Berlín no era el mejor sitio para quedarse durante el conflicto bélico y para salvar el archivo de Mies, Reich alquiló una granja y se llevó a allí todo el material. Hoy esos archivos están en el MoMA que al principio reunió los archivos de ella con los de Mies y los catalogó todos como si

fueran de él. En la actualidad están recatalogados, porque se ha entendido, por fin, que son archivos de dos personas diferentes. Según Albert Pfeiffer, Vicepresidente de Diseño y Dirección de Knoll, investigador de la obra de Lilly Reich:

...se está convirtiendo en más que una coincidencia que la involucración y éxito de Mies en el diseño de exposiciones comience al mismo tiempo que su relación personal con Reich. Es interesante resaltar que Mies no ha desarrollado ningún mueble moderno de manera exitosa ni antes ni después de su colaboración con Reich (Pfeiffer, 2017).

Lilly Reich fue reconocida por sus colegas contemporáneos a pesar de no ser mencionada en la mayoría de los libros canónicos con los que estudiamos arquitectura. En 1945 fue nombrada miembro de la Academia de Bellas Artes de Berlín.

Editoras



Figura 6. Lucia Moholy-Nagy en 1987.

El 'objetivo' constaba entonces de tres componentes:
a) las aspiraciones y los objetivos del artista M.-N.
b) las aspiraciones y objetivos de la Bauhaus
c) mi trabajo al servicio de a) y b).
Lucia Moholy-Nagy (Valdivieso, 1998)

El trabajo silencioso de las mujeres fue imprescindible para dar a conocer lo que estaba ocurriendo puertas adentro de la Bauhaus, en sus aulas y talleres. Para que se complete el ciclo de una investigación, los resultados deben ser publicados y compartidos por una comunidad que debe aceptar o no, lo producido. La búsqueda de documentos reveló que fueron fundamentalmente dos mujeres quienes generaron esta difusión: Lucia Moholy-Nagy e Ise Gropius. Ambas perdieron sus apellidos de nacimiento y son conocidas por los de sus maridos. Ambas tenían una formación profesional relevante, previa a sumarse a la Bauhaus. Igualmente su labor ha quedado opacada por la sombra de ellos. El rol de esposas comprendía el trabajo de engrandecer a sus parejas.

La historiadora del arte austríaca Lucia Schulz (1894-1985) fue la fotógrafa de la primera etapa de la Bauhaus, realizando más de 500 fotografías que fueron las utilizadas para difundir la escuela. Ella documentó la vida de la Bauhaus. Si bien no colaboraba de manera oficial entre los integrantes de la Bauhaus integraba activamente la comunidad de la misma:

Todo historiador de arte o persona interesada en el diseño industrial o la arquitectura contemporánea conoce las fotografías realizadas por Lucía Moholy de los productos de la Bauhaus (el servicio de té de Marianne Brandt, las lámparas de K. Jucker y W. Wagenfeld, etc.), de los edificios diseñados por Walter Gropius para la Bauhaus de Dessau o de los profesores de la Bauhaus (Klee, Kandinsky...) posando en los interiores de las casas y talleres que ocuparon durante su estancia en esta mítica institución (...) Su trabajo se convertía así en una especie de «servicio auxiliar» y en gran parte anónimo subordinado a la gloria de la Bauhaus (Valdivieso, 1998).

Si bien estaba allí en su condición de “esposa de” Lazlo Moholy-Nagy aportó a la difusión de la escuela como si hubiera sido un integrante rentado más.

Sus fotografías tienen una intencionalidad de rigor científico de registro. Los objetos de los talleres de metal, madera y tejido fueron fotografiados en un fondo neutro sobre un vidrio para evitar las proyecciones de sombras eliminando el dramatismo. Las fotos de la época que aún hoy se exhiben donde los objetos “flotan” en el vacío son obra de ella, que inventó el dispositivo para apoyarlos en un vidrio.

Otra de las producciones en la cual tuvo un rol fundamental Lucia Moholy-Nagy fue la de la colección de libros de la Bauhaus (Bauhausbücher) (Figura 7) que son editados entre 1923 y 1931, una compilación de fascículos, donde cada profesor exponía sus teorías. El objetivo original era presentar el trabajo realizado en la Bauhaus, para justificar y explicar el pensamiento de la escuela referido a la creación artística, la teoría del arte y las corrientes artísticas del momento. Si bien figuran como editores, su marido y Walter Gropius, ninguno de los dos tenía experiencia previa en el campo periodístico, editorial y fotográfico, mientras que ella, historiadora del arte, había trabajado en periódicos y en importantes editoriales alemanas. Solo en el tomo 14, *Vom material zur architectur* (Dessau, 1929), Lazlo le dedica un agradecimiento: “El manuscrito y las pruebas de imprenta han sido revisadas por mi mujer, Lucía Moholy, y las ideas y la formulación de éstas han sido ampliamente esclarecidas y enriquecidas igualmente por ella” (Valdivieso, 1998, p. 221). Con el transcurso del tiempo Lucia se arrepintió de esta falta de acreditación de sus trabajos:



Figura 7. Libros de la Bauhaus: Klee, Moholy-Nagy, Malevitch.

Es cierto lo que afirmé, de que todo lo que había aprendido en mis trabajos con editoriales benefició más tarde también el trabajo en la Bauhaus. Ni Gropius ni Moholy-Nagy, que firmaban como editores, tenían suficientes conocimientos de esta materia. El hecho de no exigir que se incluyera mi nombre como redactora constituyó una omisión ingenua por mi parte que más tarde me aportaría graves consecuencias; cuando tras la muerte de Moholy-Nagy (1946) se reeditaron los “Libros de la Bauhaus” no se pidió mi consentimiento sino el de la segunda mujer que no tenía nada que ver con el “Libro de la Bauhaus” (Moholy-Nagy).

A través de abogados consiguió recuperar su archivo fotográfico que había quedado en poder de Walter Gropius cuando huyó de Alemania, y cuyos elementos fueron utilizados en diversas publicaciones sin ser acreditados, como ocurrió con el catálogo de la exposición que se realizó en el MoMA, en 1938.

Otro de los pasos dentro del proceso de investigación se refiere a la sistematización de las experiencias y a la publicación de los resultados para poner a disposición de la comunidad científica los logros alcanzados. Entre los profesores de la Bauhaus existía una conciencia al respecto de esta modalidad de trabajo y de ese modo lo expresaban sus integrantes en los textos que producían. Dice Walter Gropius (1956): “Durante muchos años he reunido en forma sistemática datos acerca del fenómeno de nuestra vista humana y sus relaciones con los demás sentidos, y acerca de nuestras experiencias psicológicas con forma, espacio y color”.

Hoy sabemos que muchas de las compilaciones de textos eran realizadas por las esposas de los maestros que eran altamente calificadas, pero que no tenían cargos ni designaciones. Sin ellas no hubiera llegado a nuestras manos la producción de la escuela.

Tal es el caso de Ilse Frank (1897-1983), esposa y colaboradora de Gropius, también llamada Ise Gropius⁵ o Mrs. Bauhaus. Ella también tenía una formación previa en el mundo editorial, había trabajado en un periódico en Munich, hablaba inglés y había sido enfermera de la Cruz Roja. En su diario registró la vida cotidiana en la Bauhaus. Se hizo cargo de la correspondencia y de la redacción de artículos y conferencias de su marido de manera anónima. La primera vez que aparece su nombre como autora o editora es en el catálogo de *Bauhaus 1919-1928* (1938), la muestra donde se presentó el trabajo de la escuela en el MoMA. Con posterioridad firmó otras obras como *Apollo in the democracy; the cultural obligation of the architect* (1968), *Walter Gropius: buildings, plans, projects 1906-1969* (1972), *History of the Gropius House in Lincoln Massachusetts* (I. Gropius, 1977). En su obituario en *The Times* se la recuerda como la viuda del arquitecto Walter Gropius y una archivera, intérprete y promotora de su trabajo.

Nuevo siglo, nuevos enfoques

Aún pasado un siglo de silencio, no todas son malas noticias para las mujeres de la Bauhaus: En los últimos años han aparecido publicaciones que las rescatan, como las realizadas por Sigrid Weltge-Wortmann (1998), Carmen Espegel (2007), Josenia Hervás y Heras (2015), Ulrike Müller (2015), Marisa Vadillo (2016), Patrick Rössler (2019), Elizabeth Otto y Patrick Rössler (*Bauhaus Women A Global Perspective* 2019), (*Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School* 2019). Se ha abierto un área de investigación y debate muy promisorio que intenta dar una versión más completa de la historia.

Existen en la actualidad estudios de perfiles particulares de estas mujeres, que se reflejan en publicaciones monográficas como las de Mercedes Valdivieso (1998) sobre Lucia Moholy, el libro de Gunta Stözl sobre su propia obra (2009) o el catálogo que fue resultado de la muestra en el MoMA, *Lilly Reich: Designer and Architect* (McQuaid, 1996). Esta fue la primera exposición presentada en este museo dedicada a una arquitecta. En el panorama local, recordamos la exposición del Malba dedicada a Grete Stern en el Malba en 2013. Desde Un día | una arquitecta hemos publicado algunas biografías, como las de Lilly Reich, Lotte Beese y Wera Meyer-Waldeck.

También el propio archivo de la Bauhaus ha estado publicando algunos libros al respecto, como la reedición del libro de Lucia Moholy-Nagy, *A Hundred Years of Photography 1839-1939* (2016) así como las memorias de Etel Mittag-Fodor (2014), alumna de la escuela.

Se puede destacar además la realización de varios films. Entre ellos citamos el documental *Bauhausfrauen* (Radelhof, 2018) y *Lotte am Bauhaus* (Schnitzler, 2019) realizado por la televisión pública alemana que narra la historia de una estudiante de la Bauhaus parcialmente inspirada en la vida real de la diseñadora Alma Siedhoff-Buscher y que permite dar difusión del tema al público en general.

Una de las iniciativas más interesantes para poner en valor la contribución de estas mujeres es la *Beca Lilly Reich para la igualdad en la arquitectura* promovida por la Fundación Mies van der Rohe de Barcelona. En 2018 realizó su primera convocatoria cuya ganadora



Figura 8. “Re-enactment: Lilly Reich’s Work Occupies the Barcelona Pavilion”, por Laura Martínez de Guereñu. Foto: Anna Mas.

fue la propuesta *Re-enactment: Lilly Reich’s work occupies the Barcelona Pavilion* de Laura Martínez de Guereñu. La exposición del trabajo que ha durado escasos siete días debido al Covid19, realiza una operación de transformación del pabellón, donde se elimina el panel translúcido para liberar el lucernario que ilumina una de las vitrinas diseñadas por Lilly Reich para la exposición de 1929. En ella se puede observar documentación de la obra, patentes, fotografías inéditas y planos, material recopilado en archivos de todo el mundo (Figura 8). Posteriormente será editado un libro que contribuirá a echar aún más luz sobre la figura de Reich y su rol en la arquitectura moderna.

Queda aún la labor de una reescritura de la historia, donde se contemplan estas producciones no como hechos separados sino como parte integral, enfocándose hacia las dinámicas de producción colectivas y no hacia el ensalzamiento de héroes masculinos individuales.

Notas

1. En principio se pensó en cobrar por semestre 150 marcos a los varones y 180 a las mujeres. Finalmente se decidió una matrícula igual para ambos sexos de 180.

2. Dice Oskar Schlemmer en su diario: “Los talleres, el de cerámica y el de tejeduría, están en vías de convertirse en los representantes de la Bauhaus, si no lo son ya” (Schlemmer, 1977).
3. En 1961 el Instituto Americano de Arquitectos (AIA) le concedió la Medalla de Oro por su trabajo artesanal.
4. En 1999 el Instituto Vienés Wiesenthal para los Estudios sobre el Holocausto organizó una muestra sobre Friedl Dicker que contenía los dibujos de las clases clandestinas que ella organizaba para niños y niñas en el campo de concentración de Terezín.
5. Perdió su apellido de nacimiento tomando el del marido, pero también su nombre. Walter Gropius decidió que Ise sonaba más bauhasiano que Ilse.

Bibliografía en Chicago

He armado la bibliografía en normas Chicago. El problema con las APA es que usan la iniciales de los nombres y eso no contribuye a visibilizar a las mujeres. En el caso particular de este artículo Moholy-Nagy, L., podría significar Lazlo o Lucia.

- ARIAS, Daniela, Florencia MARCIANI, Inés MOISSET, y Zaida MUXI. «Sillas Fantasmas: una antología hegemónica.» *Res Mobilis, Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos* (Universidad de Oviedo) 6, nº 7 (2017): 151-178.
- BANHAM, Reyner. *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*. Buenos Aires: Infinito, 1965.
- BARO, Gene. *Anni Albers, Catálogo Exposición*. Nueva York: The Brooklyn Museum, 1977.
- BARTRA, Eli. «Acerca de la investigación y la metodología feminista.» En *Investigación Feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*, editado por Norma BLAZQUEZ GRAF, Fátima FLORES PALACIOS y Maribel RIOS EVERARDO. México: UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 2012.
- BAUMHOFF, Anja. «Las mujeres en la Bauhaus: un mito de la emancipación.» En *Bauhaus*, editado por Jeannine FIEDLER y Peter FEIERABEN, 97. Barcelona: Könemann, 1999.
- BAYER, Herbert, Walter GROPIUS, y Ilse GROPIUS. *Bauhaus, 1919-1928*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1938.
- BRANDT, Marianne. «Brief an die junge Generation.» En *Bauhaus und Bauhäusler: Erkenntnisse und Erinnerungen*, editado por E. NEUMANN, 157-161. Colonia: DuMont, 1994 (1970).
- 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*. Vol. I, de *Frauen im Design. Berufsbilder und Lebenswege seit 1900 / Women in Design. Careers and Life Histories since 1900*. Stuttgart: Design Center Stuttgart, 1989.
- ESPEGEL, Carmen. *Heroínas del espacio: Mujeres arquitectos en el Movimiento Moderno*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- GROPIUS, Ilse. *History of the Gropius House in Lincoln Massachusetts*. 1977.
- GROPIUS, Walter. *Alcances de la arquitectura integral*. Buenos Aires: La Isla, 1956.

- GROPIUS, Walter, y Ilse GROPIUS. *Apollo in the democracy; the cultural obligation of the architect*. Nueva York: McGraw-Hill, 1968.
- . *Walter Gropius: buildings, plans, projects 1906-1969*. Washington: International Exhibitions Foundation, 1972.
- HERVAS HERAS, Josenia. *Las mujeres de la Bauhaus: de lo bidimensional al espacio total*. Madrid: Diseño Editorial, 2015.
- MCQUAID, Matilda. *Lilly Reich: Designer and Architect*. Nueva York: MoMA, 1996.
- MITTAG-FODOR, Etel. *Not an unusual Life, for the Time and the Place*. Bauhaus-Archiv, 2014.
- MOHOLY-NAGY, Lucia. *A Hundred Years of Photography 1839-1939*. Bauhaus Archive, 2016.
- . «Frau des 20. Jahrhunderts.» Editado por Archivo Bauhaus Berlín. s.f.
- MULLER, ULRIKE. *Bauhaus Women: Art, Handicraft, Design*. Flammarion, 2015.
- OTTO, Elizabeth, y Patrick RÖSSLER. *Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*. Bloomsbury, 2019.
- . *Bauhaus Women A Global Perspective*. Herbert Press, 2019.
- PHEIFFER, Albert. «Lilly Reich .» *Core 77*. 15 de enero de 2017. <https://web.archive.org/web/20130329104451/http://www.core77.com/AWID/reich.html>.
- Bauhausfrauen*. Dirigido por Susanne RADELHOF. 2018.
- ROSSLER, Patrick. *Bauhaus Mädels. A tribute to pioneering women artists*. Colonia: Taschen, 2019.
- RUSS, Joanna. *How to suppress womens writing*. University of Texas Press, 1983.
- SCHLEMMER, Oskar. *Briefe und Tagenbücher*. Stuttgart: Hatje, 1977.
- Lotte am Bauhaus*. Dirigido por Gregor SCHNITZLER. 2019.
- STÖLZL, Gunta. *Gunta Stözl: Bauhaus Master*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2009.
- VADILLO, Marisa. *Las diseñadoras de la Bauhaus: Historia de una revolución silenciosa*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016.
- VALDIVIESO, Mercedes. «Lucía Moholy: la fotógrafa de la Bauhaus.» *Arte, Individuo y Sociedad* (Universidad Complutense), nº 10 (1998).
- WELTGE-WORTMANN, Sigrid. *Bauhaus Textiles: Women Artists and the Weaving Workshop*. Thames & Hudson, 1998.

Abstract: The canonical bibliography has hidden and devalued the production of women and is not neutral in terms of gender since it includes only the male experience and gaze. These absences distort the history of architecture and design.

In the face of all these stories, somehow “suppressed” in the Bauhaus bibliography, I have tried to focus on the women who were disappearing from the stories and how this process was occurring within the history of design, art and architecture. In principle, I find three categories among the women of this school: designers, architects and publishers. In each case, which we will exemplify with particular characters, the modes of invisibility present singularities.

Keywords: Bauhaus - women - design - architecture - edition - invisibility.

Resumo: A bibliografia canônica ocultou e desvalorizou a produção das mulheres e não é neutra em termos de gênero, uma vez que inclui apenas a experiência e o olhar masculino. Essas ausências distorcem a história da arquitetura e do design.

Diante de todas essas histórias, de alguma forma “suprimidas” na bibliografia da Bauhaus, tentei me concentrar nas mulheres que estavam desaparecendo das histórias e em como esse processo estava ocorrendo na história do design, arte e arquitetura. Em princípio, encontro três categorias entre as mulheres desta escola: designers, arquitetas e editoras. Em cada caso, que exemplificaremos com caracteres específicos, os modos de invisibilidade apresentam singularidades.

Palavras chave: Bauhaus - mulheres - design - arquitetura - edição - invisibilidade.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
