

Mujeres y diseño industrial: la escuela de la Bauhaus

Se está empezando –hoy– a investigar sobre el papel de las mujeres en el mundo del arte, sobre sus aportaciones a través de la historia y sobre la posible especificidad de su producción. La polémica está en pleno auge: al discurso esencialista, que proclama una diferencia básica (de esencia) entre hombres y mujeres que condicionaría sus respectivas creaciones, se opone otro que afirma la identidad de sus lenguajes a la hora de hacer arte. Junto a ellos, un tercero subraya, coherentemente, la diferencia entre las producciones masculinas y femeninas, pero no como consecuencia de condiciones derivadas de la esencia, sino como producto inevitable de la distinta posición de los géneros en el ámbito de la cultura y, en general, de la vida.

Lo cierto es que unos y otros muestran a menudo, para avalar sus teorías, multitud de ejemplos, en ocasiones convenientemente maquillados, sesgados o manipulados. No obstante, si tuviéramos que apoyarnos en alguno de los discursos citados, nos inclinaríamos hacia el tercero, pues éste puede demostrar, empíricamente, cómo la producción artística de unos y otras, de hombres y mujeres, tiende a confluir en aquellos lugares donde la igualdad de los sexos es, en la práctica, mayor. Se tendría que abandonar, entonces, la hipótesis de un arte «femenino» (en el sentido esencialista) aunque subsistiría, sin embargo, la realidad de un arte «feminista», o sea, aquél que se empeña, justamente, en llamar la atención de la sociedad sobre la discriminación que sufren las mujeres, como asimismo insiste sobre su diferencia respecto a los varones, diferencia evidente a nivel sexual y a otro tipo de niveles que cada mujer vive y experimenta de acuerdo con los factores de su entorno y de su propia forma de enfrentarse ante el mundo.

En el arte, entonces, existe la polémica, luego existe la mujer. ¿Y en el diseño? Esta disciplina, mucho más nueva, surge prácticamente al mismo tiempo que los movimientos de reivindicación feminista. Desarrollado en países industrializados, donde actualmente existe al menos la apariencia de igualdad, el diseño tendría que haber dado numerosos ejemplos de mujeres con una obra importante. Pero, al igual que en el ámbito del arte, esto no ha ocurrido así: la igualdad es tan sólo apariencia. De hecho, desde que se formaron las primeras escuelas de diseño industrial, las mujeres han estado relegadas a aquellas actividades que se suponían «femeninas» y que, por serlo, estaban desprestigiadas frente a las «masculinas». Así, las magníficas producciones textiles que, por ejemplo, llevaron a cabo mujeres pertenecientes a la escuela de la Bauhaus, se han considerado a nivel menor que aquellas otras relacionadas con el mueble, trabajos en

* Profesora de Estética de la Universitat Jaume I de Castelló.

metal, diseños cerámicos, etc. Por el contrario —y no deja de ser sintomático— cuando son los hombres quienes trabajan el textil, éste se vuelve «arte», o si no, recordemos a Morris, quien, dentro de la Escuela de Artes y Oficios, dio un impulso definitivo a este sector, estando sus piezas todavía en boga.

Y sin embargo, no se ha insistido apenas, dentro de la historiografía del diseño, sobre estos hechos. No hay polémica, pero: ¿la mujer existe? Desde luego, y existe a pesar de los factores en contra, factores que algunas voces han puesto de manifiesto, como la de Isabel Campi, que en una reciente publicación, dice:

...potser alguns nois i noies es preguntin si és aquesta una professió sexista, és a dir, si es trobaran amb problemes de discriminació en la seva vida escolar o professional. Jo diria que, malauradament i encara que s'ha avançat molt, els tòpics sobre les activitats pretesament «masculines» o «femenines» encara gaudeixen d'un ampli consens social. Aquests tòpics actuen de filtre i fan que a pesar de la igualtat de condicions a l'escola ja hi hagi especialitats dominades per un o altre sexe.¹

Efectivamente, subsiste todavía ese tipo de prejuicios frente a las diseñadoras: muy bien nos las imaginamos en el campo de la moda, del interiorismo; más difícilmente a la cabeza de un proyecto para ofrecer la nueva imagen de un automóvil. Ese «filtro» del que hablaba Campi actúa sobre hombres y mujeres haciendo que éstas permanezcan en sus cuarteles, no adentrándose de lleno en aquellos sectores dominados por los hombres. Y aquí podríamos volver a enlazar con el discurso que antes hacíamos referente al arte: la polémica respecto a la hipotética distinción de los modos de creación masculino y femenino. Rechazando el discurso esencialista, tendríamos que apostar por la disimilitud de intereses, producto, muy probablemente, de toda una tradición y entramado social.

Como afirmábamos antes, el grupo de diseñadoras cuya obra ha gozado de un reconocimiento importante, no es numeroso. Como dato, podemos ofrecer el que nos proporciona el Museo de les Arts decoratives de Barcelona, que ha inaugurado, este mismo año, una colección de objetos de diseño industrial correspondiente a los años 1930-1990. Entre 141 diseñadores españoles (sin contar grupos y asociaciones, también mayoritariamente compuestos por hombres), tan sólo quince son mujeres. Y no podemos argüir el espacio temporal como dato: también en las últimas generaciones pesa el diseñador, no la diseñadora. Y sin embargo, las escuelas, y ya desde hace bastante tiempo, se nutren de un sector muy numeroso de mujeres. En los próximos años sabremos si, por fin, el sector profesional las integra de lleno en el sistema.

La incorporación de la mujer al mundo del diseño no es de ahora: la Escuela de Artes y Oficios, en sus mismos orígenes, contó con algunos componentes femeninos, al igual que, de inmediato, el modernismo. Su labor, sin embargo, se

¹ Isabel Campi: *Què és el disseny?* Barcelona, Columna jove de divulgació, 1992, pp. 31-32.

restringía, como apuntábamos antes, al trabajo en el sector textil; lo mismo ocurrió, al menos inicialmente, en la Escuela de la Bauhaus, aunque aquí, no sin problemas, algunas mujeres consiguieron desarrollar su creación en otros sectores. A su trabajo, experiencias, realizaciones y contradicciones, va dedicado este artículo.

La Bauhaus, como es sabido, se crea en Alemania en el año 1919, perdurando hasta 1933, fecha en que es clausurada por los nazis, que veían en la Escuela un foco comunista. Quiriendo ser un centro de arquitectura, fue sin embargo –y por ello ha pasado a la historia– el primer lugar donde se concibió el diseño industrial de una forma sistemática. No obstante, sus inicios tuvieron poca vinculación con lo industrial y mucho con ideas románticas y expresionistas, de forma que sus primeros productos están todavía sujetos a posicionamientos subjetivos, tan distintos de los que exige el diseño industrial.

En tanto Escuela, la Bauhaus desarrolla un programa pedagógico original; basado en la doble formación del alumnado dentro de las distintas secciones (del metal, textil, carpintería, etc.), donde era asistido por un maestro de forma y otro de taller. Previamente –y esto fue fundamental– tendría que haber superado un curso preliminar de seis meses, curso en el que se exploraban las posibilidades reales de creación de los estudiantes, dejándoles expresarse libremente dentro del mundo de los colores, las formas, el movimiento... este curso propedéutico fue puesto en marcha por Itten, curioso personaje que determinó la orientación pedagógica del Centro.

Y fue precisamente Itten quien llamó para secundarle en sus propuestas a la primera mujer que tuvo una influencia decisiva en la Bauhaus: Gertrud Grunow, que durante varios años ejerció una muy positiva –y no suficientemente reconocida– tarea en la Escuela, actuando con el título de «maestra extraordinaria». Como hemos dicho, su labor no ha tenido, en los textos, los ecos suficientes. Por ejemplo, Rainer Wick,² que se precia de ser el primero que estudia de forma sistemática la pedagogía del Centro, se limita a comentar su trabajo con estas palabras:

Se va a prescindir de exponer la «enseñanza de la armonía», de carácter metafísico, basada en las sincronizaciones de tono, color y forma e impartida entre 1921 y 1925 por Gertrud Grunow, ya que su carácter representativo para la pedagogía de la Bauhaus y la realización de objetivos de la Bauhaus como escuela se encuentra actualmente en entredicho.³

Extraña que en un libro dedicado a pedagogía, se prescinda de la labor de Grunow, máxime si se tiene en cuenta las favorables opiniones que de su labor se tiene desde dentro de la misma Escuela, labor reconocida por su director:

2 Rainer Wick: *Pedagogía del la Bauhaus*. Madrid, Alianza Forma, 1988.

3 *Ibidem*, p. 78.

Gropius, quien explícitamente muestra interés por su trabajo. Se llegó, incluso, a modificar el estatuto de enero de 1921 para introducir en él la cuestión de la nueva enseñanza impartida por la profesora. Además, es de reseñar la opinión de otro de los profesores, Lothar Schreyer, quien afirmó:

Ni la enseñanza preparatoria ni la enseñanza principal hubieran podido ser dispensadas con éxito sin Gertrud Grunow, y sin ella la Bauhaus no hubiera llegado a ninguna tarea de creación.⁴

Por otra parte, si Wick se cuestiona la validez que hoy se le otorga al trabajo de esta profesora, una voz autorizada como la de Magdalena Droste, opina precisamente lo contrario, llamando la atención sobre la importancia que, en los últimos años, se ha empezado a dar a sus lecciones. Quizá –y aunque ello sea aventurarnos– la razón de que la labor pedagógica de Grunow haya quedado en la historia un tanto relegada frente a la de sus colegas (Kandinsky, Klee, el mismo Itten) sea que tuvo que competir, precisamente, con los nombres más importantes del arte de este siglo, ya de por sí conocidos, y ante los cuales se despertaban grandes expectativas. Por otro lado, su carácter no era competitivo, no le agradaba brillar, sino colaborar. De hecho, algo sí se le reconoce: el haberse convertido en una ayuda real para los estudiantes de la Bauhaus: individualmente, los alumnos eran atendidos por ella, que sabía en todo momento convertirse en su apoyo psicológico. Pero no era ésta la principal labor que cubría, sino la vinculada a la estrictamente pedagógica, cuyos presupuestos vamos a sintetizar a continuación.

Grunow impartía una teoría práctica de la armonización. Exploraba la percepción humana basándose en planteamientos sinestésicos. La sinestesia investiga los efectos que produce en uno de nuestros sentidos un fenómeno desarrollado en un sentido diferente. En concreto, la maestra pretendía hacer llegar a los alumnos y alumnas las relaciones que se establecen entre las sensaciones auditivas y ópticas.

Distinguía dos elementos básicos en la percepción: la luz –calificada de fuerza vital– y el sonido –porque la ley suprema de toda ordenación es el equilibrio, y es precisamente el oído el órgano donde éste reside. A este equilibrio debe tender toda persona; Gertrud Grunow, en sus clases, procuraba que cada uno de sus alumnos hallara el equilibrio propio de cada ser humano. Su creencia de que para cada fuerza vital, y también, por tanto, para cada color, existe un sonido que le es correspondiente, se deriva de la tradición romántica y su noción de correspondencia o analogía universal. Las relaciones entre sonidos y formas, sonidos y colores, fueron ya estudiadas por los románticos alemanes, siendo el Romanticismo la tendencia que marca, como ya hemos dicho, la primera fase de la Bauhaus. No es extraño que una berlinesa como Grunow, psicóloga y música, se detuviera en explorar lo que se había manifestado de forma

⁴ Lothar Schreyer, cit en: Lionel Richard: *Encyclopédie du Bauhaus*. París, Somogy, 1985, p. 60.

tan viva entre los autores más prestigiosos de su país. Es por tanto el cariz romántico que envuelve a la Escuela en su etapa inicial lo que permite y estimula tales exploraciones.

Dado que a cada color corresponde un sonido, a la escala cromática de colores correspondería una escala de sonidos. Pero estas escalas, así como sus correspondencias, no surgirán, para Grunow, del cálculo intelectual, sino que serán descubiertas de una manera espontánea, inconsciente. De ahí la necesidad del estudiante de interrogarse a sí mismo, ayudado por los ejercicios de concentración e imaginación que les proponía la maestra.

Puede resultar extraño –desde nuestra perspectiva– que en una escuela de diseño se desarrollaran planteamientos de este tipo, pero correspondían a una voluntad –al menos inicial– de formar personas, además de diseñadores. En este sentido, dice Gertrud Grunow:

En un lugar como la Bauhaus, en la que predomina una orientación hacia la construcción y una coexistencia con el mundo expresada en intercambios muy vivos, no podía dejar de cultivarse la espontaneidad como punto de partida y ayuda permanente; sólo de ella puede derivar, de la manera más pura y profunda, una renovación, una profundización y un reforzamiento de la sensibilidad y de la receptividad, desarrollándose la capacidad de expresión más pura, profunda y rica.⁵

Si la figura de Grunow ha sido parcialmente olvidada dentro de los estudios dedicados a la Bauhaus, no ha ocurrido así con mujeres como Marianne Brandt, por ejemplo. Fue ésta una diseñadora fundamental, de la que hablaremos en las páginas siguientes. Mi lectura de esta descompensación es que si la enseñanza no ofrece productos tangibles inmediatos y por tanto puede ser ocultada, no ocurre lo mismo con los objetos, que están ahí, en la historia, formando parte fundamental del legado de la Escuela.

Y esas mujeres lograron destacar a pesar de las dificultades objetivas con que se tuvieron que enfrentar dentro del sistema organizativo de la Bauhaus, que al menos en sus primeros años mantuvo claras posturas discriminatorias frente a la mujer, comenzando por el mismo Gropius. Éste había previsto que el alumnado estuviera compuesto de cincuenta mujeres y cien hombres, pero cuando advirtió que aquéllas se inscribían de forma paritaria, hizo al Consejo de Maestros la propuesta de una:

rigurosa selección desde el momento de la inscripción, especialmente por lo que se refiere a las mujeres, que están ya numéricamente sobre-representadas.⁶

5 Gertrud Grunow: «La construcción de la forma viva por medio del color, la forma, el sonido», De *Staatliches Bauhaus*, 1919-1923. Bauhausverlag, Weimar-Munich, 1923, pp. 20-23. El texto íntegro se reproduce en Hans M. Wingler: *La Bauhaus*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980, pp. 88-91.

6 Cit. en Magdalena Droste: *Bauhaus*. 1919-33. Berlín, benedikt taschen, 199, p. 40.

Además pedía no hacer:

experimentos inútiles y asignar sin más a las mujeres, inmediatamente después del curso propedéutico, a la tejeduría⁷

Las palabras que él mismo había dirigido en una ocasión a los alumnos de la Bauhaus en uno de sus discursos, donde se hablaba de igualdad de derechos y deberes para mujeres y hombres, se vaciaron de contenido cuando Gropius se enfrentó a una realidad que no esperaba: la masiva adscripción de mujeres a la Escuela. Un hombre como él, progresista, liberal, se hallaba también imbuido de los tópicos y prejuicios que han rodeado secularmente la historia de nuestro sexo.

Pero esta forma de ver las cosas no era patrimonio únicamente de varones, pues incluso algunas mujeres aceptaron su sólo adscripción al campo textil de una forma natural, tal era el grado en que habían interiorizado las ideas masculinas. Así, leemos en un artículo de Helene Nonné-Schmidt:

La mujer que se dedica a trabajos de tipo artístico actúa en general y con mayor éxito en el ámbito de las superficies bidimensionales. Ello se debe sin duda a que le falta la fuerza de la representación espacial [...] A ello se ha de añadir el hecho de que la visión de la mujer es totalmente infantil, ya que, al igual que un niño, ve los detalles y no el conjunto...⁸

Nonné-Schmidt no encuentra en este hecho una imperfección, sino una particularidad, que no se modificará «a pesar de las luchas de los movimientos feministas», porque es un valor que se halla en la esencia de ser mujer. Estas posturas esencialistas relegan «naturalmente» a las mujeres, dentro de la Bauhaus, al sector textil:

En la Bauhaus y en sus talleres la mujer se dedica sobre todo al trabajo en la sección de tejidos, donde tiene la gama más alta de posibilidades. El tejido es la unión de infinitas pluralidades en la unidad, el cruce de muchos hilos en el tejido. Resulta evidente lo adecuado que es este trabajo para la mujer y sus dotes.⁹

Dejemos a un lado la presunta evidencia de la que habla Helene Nonné para fijarnos en cuestiones que sí son evidentes y contrastables con los datos, hablando, en primer lugar, de ese mismo taller de tejido y de la positiva tarea que realizaron en él sus componentes (mujeres en la práctica totalidad).

La Escuela de la Bauhaus resulta de la fusión de dos instituciones anteriores: la Escuela de Artes y Oficios y la Academia de Bellas Artes de Weimar. Este

⁷ *Ibidem*.

⁸ Helene Nonné-Schmidt: «El puesto de la mujer en la Bauhaus». Del periódico *Neues voco* (Leipzig), vol. V, N. 8-9, agosto-septiembre de 1926. Texto íntegro en Hans M. Wingler (cit.), pp. 142-143.

⁹ *Ibidem*.

hecho condicionó su estructura, ya que contó, inicialmente, con las instalaciones y parte del profesorado de ambos centros. Concretamente, y por lo que al taller de tejidos se refiere, se «heredaron» los telares y también un contrato con Helene Börner, que fue la encargada del primer plan de estudios del taller, en el cual se incluían gran diversidad de técnicas textiles.

Durante los dos primeros años de su funcionamiento, la tejeduría estuvo profundamente condicionada por las enseñanzas de Itten. Así, se estudió el poder de las formas geométricas básicas (círculo, triángulo y cuadrado) e igualmente la actuación, en esas formas, de los colores primarios (rojo, amarillo y azul) y en general la de los colores del espectro. Pero, básicamente, Itten basó su enseñanza en el estudio de los contrastes (no sólo de forma y color, sino de materiales e incluso emociones). Al trasladar a los productos textiles tales investigaciones, ocurrió que las piezas resultantes se asemejaban en todo a cuadros abstractos, no teniéndose demasiado en cuenta las peculiaridades que imponía el material. No obstante, el vocabulario formal que aportó a las alumnas fue muy importante, constituyendo una base excelente para que, en el futuro, asimilados ya estos principios, se pudiera investigar sobre las técnicas industriales específicas del sector.

En esta investigación desempeñó un papel básico Gunta Stölzl, sin duda una de las mejores tejedoras del siglo, verdadero motor del taller a partir de la segunda etapa de la Escuela, en la ciudad de Dessau. Stölzl había nacido en 1897, inscribiéndose en la Bauhaus ya en 1919 y abandonándola provisionalmente en 1924, tras ser requerida por Itten para la dirección de un pequeño taller. En 1925 vuelve a la nueva sede del centro, en calidad de ayudante de Georg Muche en la tejeduría. Resulta «curioso» que de los doce profesores de Dessau, seis de ellos fueran antiguos alumnos de la Escuela, y que de ellos (cinco hombres y una mujer) sólo esta última no asumiera la jefatura plena del taller al que se incorporaba, quedando en una posición subalterna hasta que Muche decide abandonar la Escuela en 1926. Tal solución bicéfala no había satisfecho a nadie: ni a Muche, que veía disminuida su autoridad, ni a Stölzl, que se sabía con capacidad suficiente para dirigir sola la tejeduría, ni a los alumnos, que, por otra parte, jugaron un papel determinante en el abandono de Muche, ya que mantenían con él serias discrepancias.

En los años en que Stölzl estuvo al frente de la sección textil, ésta experimentó un auge notable, desarrollándose la investigación de nuevos materiales y explotándose los lazos con la industria. De hecho, los productos del taller habían sido ya, desde el inicio de la Escuela, los que habían tenido una mayor aceptación y consiguientemente una mejor salida comercial, siendo una constante fuente de ingresos: su organización, disciplina, calidad y novedad del producto la convirtieron en uno de sus principales puntales.

En un principio, Stölzl se había interesado sobre todo por los valores estéticos del textil: la inicial orientación artística de la Bauhaus fue determinante;

pero pronto reconoció la especificidad del producto con el que trabajaba y se lanzó a la experimentación, sin olvidar cuestiones de teoría de la forma (basándose, ahora, en las lecciones de Klee). Ella misma se ha referido, en varios textos, a ese cambio que se había operado entre una fase inicial de la Escuela y otra posterior. Si en un principio regía una ley no escrita de que el tejido tenía que ser, en alguna forma, un «cuadro de lana», más tarde se tuvo la clara convicción de que es determinante atender al uso al que está destinado así como a su peculiaridad técnica. De hecho, y a medida que el trabajo de Stölzl se afianzaba, se fue investigando con las propiedades de los tejidos, distinguiéndose muy bien la especificidad de las telas de uso común, que debían de cumplir una serie de propiedades (resistencia al roce y a la rotura, solidez de los colores, etc.) de las investigaciones de carácter especulativo sobre otro tipo de productos de uso no común.

Por otra parte, el interés por fabricar de forma competitiva fue una de las preocupaciones más importantes de la directora del taller de tejidos. Todo ello sin abandonar preocupaciones estéticas, aunque desde luego éstas no debían condicionar, sino acompañar de forma natural al producto. Stölzl demostró que era capaz de asumir el doble principio que se exige al diseño industrial: el de funcionalidad y el de adecuación estética. La conjunción perfecta de estos elementos permitió que esta ocupación saliera del ámbito caracterizado como «femenino» y se diera al taller, dentro de la Bauhaus, una especial importancia. Funcionalidad y espíritu industrial fueron puntales que guiaron una sección compuesta por mujeres, desmontando viejas teorías esencialistas.

Desde un plano estrictamente personal, Gunta Stölzl demostró tener unas ideas propias y un carácter independiente. Al incorporarse de nuevo a la Escuela en Dessau advirtió que la disciplina, dentro de ella, había aumentado, de una forma no necesariamente positiva. En Weimar existía una gran movilidad dentro del alumnado, de forma que «cualquier estudiante podía aparecer por el departamento, tejer un tapiz o una alfombra y desaparecer otra vez». ¹⁰ No ocurría lo mismo en Dessau, donde cada aprendiz tenía que limitarse a la esfera de su taller. Stölzl advertía de la carga negativa de este hecho, que para ella frenaba la creatividad. Pero su desacuerdo más fuerte con la Escuela fue cuando el comunista Hannes Meyer —el director que sustituyó a Gropius— fue destituido de su cargo acusándosele de politizar el centro y de orientar las enseñanzas en un plano excesivamente «de servicio». Sólo ella y, curiosamente, Paul Klee, estuvieron en desacuerdo con su expulsión, lo que nos advierte claramente de la posición social e ideológica de esta profesora.

Gunta Stölzl abandona la Escuela en 1931. Asumen la dirección de la tejeduría, sucesivamente, Anni Albers, Otti Berger y, ya en Berlín, Lilly Reich. La primera llegó a ser muy influyente en los Estados Unidos, a donde emigró en

¹⁰ Frank Whitford: *La Bauhaus*. Barcelona, Destino, 1991, p. 178.

1933. En la Bauhaus se distinguió por su investigación en nuevos materiales (experimentando, por primera vez, con tejidos de celofán). Otti Berger, por su parte, fue también partidaria de la experimentación y adecuación social del producto. Murió en 1942 en un campo de concentración.

La última de las mujeres que dirigió el taller de tejidos fue la arquitecta Lilly Reich. Estrecha colaboradora de Mies van der Rohe, dirigió también el seminario de acabados e interiores, pero la Bauhaus vivía, en Berlín, un periodo caótico, y los resultados no podían ser los apetecidos. En 1933 la Escuela de la Bauhaus era clausurada por los nazis. Muchos de los hombres y mujeres que la integraban tuvieron verdaderos problemas con el régimen, hasta el punto que la emigración se convirtió en su única salida, siendo los Estados Unidos su destino principal.

Ida Kerkovius, Lis Beyer, Margarete Leischner... y muchas más, se cuentan entre las numerosas alumnas que destacaron en el taller textil. Sus respectivos trabajos merecerían ser analizados individualmente, pero para finalizar este apartado voy a hacer referencia tan sólo a la primera de ellas, por las especiales características que concurren en su figura.

Kerkovius, nacida en el 1879, llegó a la Bauhaus en 1920. Venía a aprender de Itten, quien, curiosamente, antes había sido alumno suyo. Habían coincidido en Stuttgart, a donde Itten llegó para estudiar con Hölzel; no pudiendo éste atenderle lo hizo Ida, entonces su ayudante. Resultó definitivo para la Bauhaus el establecimiento de estos contactos. Fue Hölzel quien realmente introdujo a Itten, a través de Kerkovius, en el mundo de la teoría de los colores y en el estudio del claroscuro, así como en el análisis de los antiguos maestros. La intuición del alumno y el aprovechamiento de estas lecciones, determinó en gran parte la configuración del curso preliminar de la Escuela. Ida Kerkovius, en su afán de aprender, no tuvo ningún problema en seguir a Itten e invertir la relación de aprendizaje. Por otra parte, había sido también una mujer: Alma Mahler –casada por aquel entonces con Gropius– quien había recomendado a Itten para el puesto de profesor. Después de su paso por el taller de tejidos de la Bauhaus, Kerkovius volvió a su trabajo inicial en la pintura, que sería etiquetada por los nazis de «arte degenerado». Lo mejor de su producción se halla en una serie de composiciones colorísticas, geometrizaras y de inspiración ligeramente «naïve», que han hecho de ella una interesante –si bien poco conocida– pintora.

Fue sin duda en la tejeduría donde las mujeres jugaron un papel más importante dentro de la Escuela, pero también destacaron, de forma individual, en otros. Poco a poco, enfrentándose al orden establecido, haciendo valer sus derechos, las mujeres lograron expandir su radio de acción más allá del taller de tejidos. En concreto, en el de metalistería nos encontramos con la figura definitiva de Marianne Brandt, mientras que en el de mobiliario Alma Buscher y Benita Otte diseñaron interesantes objetos.

Por su condición de mujer, Marianne Brandt tuvo que superar gran número

de obstáculos para conseguir ser admitida en el taller de metalistería, donde se realizaba un trabajo de orientación racionalista, siguiendo los planteamientos de Moholy-Nagy, racionalista convencido que dió un gran giro a la Bauhaus, al apostar por una decidida vinculación con la industria. Las reticencias ante la diseñadora cesaron cuando ésta demostró poseer una visión muy clara del objeto de diseño, tanto que, como se ha dicho, «Las realizaciones de Marianne Brandt devinieron sinónimos de "estilo Bauhaus"»¹¹

Brandt comenzó a estudiar en la Bauhaus en 1923. Al año siguiente la encontramos en el taller de metales. En 1928, después de la marcha de Moholy-Nagy, asume provisionalmente su dirección, pero la reorganización de las secciones propuesta por el nuevo director, Meyer, la deja fuera de los cargos directivos. Se produce su dimisión. A partir de aquí la vamos a encontrar en Berlín, con Gropius; más tarde como diseñadora de productos metálicos en una fábrica de Gotha. Tras la guerra, es profesora en Dresde y Berlín.

Su actividad se desarrolló en numerosos campos. Polifacética, empezó en el campo de la pintura, para pasar al diseño, fotomontaje y fotografía en la Bauhaus, interesándose, en sus últimos años, por la cerámica y escultura. Fue sin duda una de esas personas de formación integral que soñara Gropius, el fundador de la Escuela. Sus fotomontajes, dotados de buena dosis de sentido del humor y un extraordinario sentido de la composición se cuentan entre lo mejor de su producción, aunque fue en el campo del diseño donde destaca de forma principal, sabiendo integrarse perfectamente en la corriente bauhasiana y procurándole alguno de esos objetos que se han hecho ya clásicos dentro de la historia.

Al igual que el resto de los talleres, el del metal, en Dessau, había cambiado de rumbo al abandonar tradiciones artesanas y populares:

Se abandonan los metales valiosos y el trabajo manual y se polariza el estudio sobre el trabajo industrial del acero cromado, del aluminio y del níquel, sobre todo en relación a los artefactos y lámparas de mesa [...] Nuestras costumbres en la utilización de la luz dependen en gran parte de las ideas de la Bauhaus.¹²

Y habría que añadir que esa modificación de «nuestras costumbres» depende en gran parte del trabajo de Marianne Brandt: su lámpara «Kanden», un «flexo» que ya incorporaba todas las características básicas que definen, hoy, el producto, así como otros diseños de globo o de lámparas sube y baja, han pasado a ser modelos para los diseñadores, por su perfecta adecuación a la función para la que fueron concebidos. Aquí, esa «intuición» con la cual se ha bautizado tantas veces – y peyorativamente– la producción de las mujeres queda en un

11 T. Bröhan y Th. Berg: *Avantgarde design. 1880-1930*. Alemania, Benedikt Taschen, 1994, p. 98.

12 G. C. Argan: *Walter Gropius y la Bauhaus*. Barcelona, Gustavo Gili, 1983, pp. 51-52.

segundo plano frente a un estudio perfecto de las necesidades del consumidor, así como de los sistemas técnicos y de producción.

El diseño –se ha dicho muchas veces– es ante todo función. Los artistas se reconocen en el objeto, no así los diseñadores. Su nombre se ocultará ante el producto, pues cada uno de estos productos necesita una solución especial. Así, en el diseño, no existe tampoco la firma de mujeres u hombres, sino el signo de un grupo de personas empeñándose en la resolución de un problema. Es cierto, sin embargo, que muchas mujeres se han orientado a un determinado tipo de objetos de diseño, porque, no podemos olvidarlo, están más cercanas a ellas (no es éste el momento de acercarse al porqué) ciertas cuestiones, relacionadas, por ejemplo, con el campo pedagógico. En relación con ello, quien mejor diseñó juguetes en la misma Bauhaus, fue otra mujer, Alma Buscher.

Pero volvamos con Marianne Brandt; además de sus trabajos en iluminación, proyectó una serie de objetos, como ceniceros, o juegos de café, de unas líneas absolutamente claras y concisas. Partiendo de las «formas puras» –en este caso cilindro, círculo y esfera– plantea un diseño cuya definición podría articularse en torno a la palabra serenidad. Hemos de recordar que la Bauhaus estableció una gramática de las formas que hoy puede considerarse reduccionista, en el sentido de que defendía la existencia de un vocabulario básico (de forma y color) que debería ser respetado en todos los sectores de la producción. Con estos límites llegaron a crearse, sin embargo, objetos definitivos, uno de cuyos méritos principales fue enfrentarse al exceso de decorativismo dominante en el mundo de la producción industrial y, en definitiva, reconocer la especificidad del producto de diseño frente al artístico o de «arte aplicado».

Hemos visto cómo el trabajo de Marianne Brandt es «aséptico» en el sentido de su indiferenciación por rasgos de género. También lo es el de Alma Buscher o el de Benita Otte, pero aquí conviene hacer algunas precisiones. Alma Buscher es reconocida como la más imaginativa y capaz diseñadora de juguetes de la Bauhaus. El que sea una mujer la que destaque en este campo por encima de sus compañeros varones, puede explicarse por la especial vinculación que han tenido las mujeres con el mundo infantil. Es obvio que una de las primeras tareas de todo diseñador es conocer las necesidades del usuario, para así poderle ofrecer una respuesta adecuada a sus demandas. En el universo de los niños estas demandas no pueden ser verbalizadas con exactitud, siendo más difícil poder satisfacerlas. Sólo el acercamiento y la convivencia pueden hacernos comprender sus deseos y sus sueños. Las mujeres han estado, históricamente, más cercanas a su mundo, y cuando han podido acceder no sólo a procurar las necesidades de alimentos o vestuario de los niños, sino a las tareas relacionadas con su educación o sus juegos, lo han hecho de una forma especial, sabiendo acoplarse a sus demandas. Los juguetes de Buscher son construcciones a base de figuras geométricas, utilizando básicamente los colores primarios más el blanco. Con ellos la diseñadora ha pretendido estimular la creatividad infantil,

abandonando todo tipo de pasividad y estatismo. Con más de setenta años a sus espaldas, sus juguetes son todavía hoy absolutamente modernos. Su comercialización fue rápida y gozaron de un gran éxito. El pragmatismo, también en el sentido comercial, es, como estamos viendo, uno de los rasgos de las diseñadoras de la Bauhaus.

Siguiendo con su interés por el mundo de los niños, Alma Buscher diversificó su producción hacia el campo del mobiliario infantil. Respondiendo a la vez a «exigencias prácticas, económicas y formales»¹³ sus muebles de habitaciones para niños destacan por su creatividad funcional. Ya en la casa-modelo de la Bauhaus de 1923 dejó constancia de ello al idear, con Erich Brendel, un espacio infantil donde las paredes lavables servían de pizarras, los muebles se retransformaban en elementos de juego (como ese precioso armario, ideado por ella, que podía convertirse en escenario de teatro de guiñol), los cajones-cubo servían de mesas o sillas... También en el diseño de los muebles de esta casa intervino Benita Otte, que trabajaba en el taller de tejidos, pero que realizó incursiones en este otro sector. Y si Alma Buscher se había dedicado al mundo infantil, Otte, ahora, trabajó en otro también secularmente asociado a la mujer: el de la cocina. Junto con Ernst Gebhardt diseñó el mobiliario de esta pieza de la casa. Quizá por ello mismo, como en el caso anterior, predominó una visión funcional y moderna que se tradujo en la disposición de un largo plano de trabajo bajo la ventana, armarios colgantes para ampliar esa superficie, elementos de fácil limpieza y, en fin, todos los útiles disponibles en aquellos días. Era el diseño de alguien que conocía muy bien todos los problemas que se pueden producir en el uso cotidiano de ese espacio.

Además de en las secciones citadas, encontramos otras mujeres trabajando en distintos sectores dentro de la Escuela. Progresivamente, habían alcanzado la libertad para integrarse en todas las esferas y sólo el cierre de la Bauhaus les impidió consolidar sus proyectos. Por lo que a docencia se refiere, una profesora, la bailarina Carla Grosch, impartió desde 1928 a 1932 clases de gimnasia y deporte. Colaboró con Oscar Schlemmer en el taller de teatro; éste había hecho de la danza el eje vertebrador de su proyecto teatral, de modo que encontraría en Grosch una buena colaboradora. Igualmente destacó la ocasional presencia de la bailarina Gret Palucca, muy conocida, que intervino ante los miembros de la Escuela en una especial sesión de danza. Basando sus trabajos en la expresividad e improvisación, impactó en gran manera tanto en alumnos como en profesores. El mismo Kandinsky, interesado como siempre en la potencia del gesto, ya había realizado esquematizaciones gráficas de sus movimientos.

Pero hay una mujer cuyo trabajo me resulta particularmente atractivo, el de la fotógrafa Lucía Moholy-Nagy. Apenas se le han concedido, dentro de los textos que hablan de la Bauhaus, más que unas breves líneas, quizá eclipsada su

13 H. M. Wingler: *La Bauhaus* (cit.), p. 314.

labor por la del que entonces era su marido, el profesor de la Escuela del que toma su apellido. Fue, sin embargo, la persona que se ocupó de dejar una documentación gráfica más precisa de la Bauhaus: desde los productos, hasta los edificios o los «habitantes» del centro: todo ello fue sometido a la mirada atenta de su cámara. De una gran perfección técnica, sus fotografías poseen, sin embargo, mucho más que eso. De una simplicidad aparente, ha buscado la neutralidad de la imagen, dejando que lo retratado (objeto o persona) hable por sí mismo. La ausencia de efectismo provoca, paradójicamente, un fuerte impacto visual.

Progresivamente, y a medida que el interés por la fotografía crecía dentro de la Escuela (fue introducida en los programas de enseñanza en 1929), Lucía Moholy-Nagy, junto con su marido, inició una fase experimental de la cual derivaría más tarde la técnica conocida como «fotografía subjetiva». Su modo de captar la imagen varió, subvirtiendo las reglas tradicionales de encuadres, o de relación sombra-luz. Alterando normas se positivó lo negativo, se superpusieron imágenes... creando todo un nuevo sistema de ver que repercutió tanto en la fotografía del futuro como en otro tipo de actividades plásticas o vinculadas con el mundo publicitario.

Lucía Moholy-Nagy es otro ejemplo de mujer que ha quedado en la sombra, en este caso, como en tantas ocasiones, oscurecida por la figura de su marido. Muchas mujeres, como ella, lo han estado y lo siguen estando. En el caso concreto de la Bauhaus, es cuanto menos curioso ver cómo la historiografía se refiere a hombres y mujeres de una manera diferente. Hubo, entre las personas vinculadas a la Escuela, numerosos casos de relación de pareja. Pues bien, ellas, en sus biografías, siempre son las «mujeres de...» Este dato nunca se hurta a la audiencia, que inequívocamente sabrá de su filiación conyugal. No ocurre así para ellos, que, existiendo ya como varones, y por tanto poseyendo una identidad propia, no necesitan la adjunción de «la otra». Si esto puede parecer anecdótico es por el contrario, y en cualquier caso, sintomático, como también lo es el hecho de la diferente forma de tratar cuestiones como la edad, que asimismo parece funcionar de manera distinta para hombres y mujeres: invariablemente, Gertrud Grunow era una mujer madura cuando llegó a la Escuela; los libros insisten en tan «importante» hecho, mientras que Kandinsky, con cuatro años más, nunca es caracterizado por su edad. También el lenguaje es masculino.

Hemos esbozado unas breves notas en torno a algunas de las mujeres que contribuyeron a forjar el mito Bauhaus. Otras muchas aportaron su trabajo y su entusiasmo. En conjunto, podemos decir que entreabrieron las puertas al trabajo profesional de las mujeres dentro de un sector que, por su vinculación industrial, está tipificado, salvo en algunos sectores, como «masculino». Puertas entreabiertas tan sólo, a la espera, como en tantos otros campos, de poder ser abiertas de par en par.