

Los inicios de la Bauhaus. Weimar 1919

The beginnings of the Bauhaus. Weimar 1919

Josenia Hervás y Heras | Esteban Herrero Cantalapiedra

Recibido: 2019.05.31

Aceptado: 2019.06.13

Josenia Hervás y Heras

Universidad de Alcalá de Henares

jhervasher@colaboradorst.es

Doctora arquitecta con doble especialidad en edificación y urbanismo por la Universidad Politécnica de Madrid. Su tesis doctoral "El camino hacia la arquitectura: las mujeres de la Bauhaus" ha sido el resultado de años de estudio en España y Alemania, y de diversos artículos y conferencias. Actualmente es docente en la Universidad de Alcalá de Henares (España).

Esteban Herrero Cantalapiedra

eherrero96@gmail.com

Nace en Göttingen (Alemania), ha colaborado en el estudio berlinés del profesor J.P. Kleihues. Doctor arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid con su tesis doctoral "La estética de la deformación en la era de la cultura de masas: un proyecto de Alison y Peter Smithson". Socio fundador del estudio EL TRIANGULO H ARQUITECTOS junto a Josenia Hervás y Heras

Resumen

En este texto se emplean dos alusiones al origen. Por un lado, que ante cualquier variación de las formas sociales y políticas, el contenido universal del derecho de la mujer a la plena visibilidad resulta invariable y éste se convierte en un ideal transmisible para cada nueva generación. La introducción refleja el interés de la mujer por asentar su dedicación profesional en el trabajo pretérito de sus colegas femeninas. El derecho a la visibilidad configura un ideal cuya universalidad no está condicionada por la historia y es por tanto re-comprensible y transmisible con un sentido intersubjetivo idéntico para siempre y desde el origen.

Por otro lado, al ajustarnos a un acontecimiento concreto, el origen de la Bauhaus, toma relevancia el hecho de que la reivindicación por la visibilidad de la mujer, aún siendo universal, está sujeta a periodos de aceleración. Así, el presente resulta ser en intensidad una filial de 1919, aunque ambos momentos estén separados por cien años. Cobran por tanto un sentido especial los testimonios aquí reflejados de dos alumnas del primer periodo de la Bauhaus, porque ellas representan una participación sin la cual la historia de la Bauhaus no sería concebible.

Palabras clave: 100 Bauhaus; mujeres Bauhaus; Weimar; Lyonel Feininger; Lydia Driesch-Foucar;

Abstract

In this text, there are two allusions to the origin. On the one hand, to any variation of the social and political forms, the universal content of women's right to a full visibility is invariable, and it converts into a transmissible ideal for each of the upcoming generations. The introduction shows the interest of women in settling their professional dedication in the past work of their female colleagues. The right to visibility configures an ideal whose universality is not conditioned by History, which is therefore re-comprehensible and transmittable with an identical intersubjective sense, forever and since the origin.

On the other hand, as we adjust to a certain event, the origin of the Bauhaus, there is more relevance in the fact that the vindication for women's visibility, though universal, is subject to periods of acceleration. Hence, the present results, in terms of intensity, a filial of 1919, even though both moments are separated by one hundred years. The testimonies of two female students of the first period of the Bauhaus make great sense, as they represent a participation which, if excluded, would make Bauhaus history unconceivable.

Key words: 100 Bauhaus; Bauhaus women; Weimar; Lyonel Feininger; Lydia Driesch-Foucar

Introducción

Ha cambiado la manera de observar y de conmemorar los acontecimientos del pasado y la celebración del centenario de la Bauhaus no es ajena a ello. La revisión histórica por parte de lo que podríamos llamar la *sociedad civil*, esto es, por parte de los no profesionales de las ciencias de la historia, tiene algo que decir sobre cómo les ha sido transmitida dicha historia en lo que atañe a sus profesiones, género, raza o nacionalidad.

Arquitectas, diseñadoras, escritoras o periodistas están descubriendo, primero para ellas y ofreciéndoselo luego a la sociedad mediante escritos y ponencias, la existencia de personajes sobre los que la historiografía había omitido hasta la más insignificante nota existencial. Es una cuestión de antecedentes, del derecho a disponer de referentes bien ajustados que puedan dar un sentido al trabajo profesional de cada cual, y para ello es necesario disponer de los primeros eslabones, si no podría pensarse que hemos sido condenados a venir huérfanos al mundo.

Además, el hecho de incluir en el análisis a las estudiantes de la Bauhaus ha modificado la forma de ver y de enjuiciar el propio devenir de la escuela alemana. Su inicial reconocimiento provenía de una etapa (importante) en las celebradas carreras de sus directores arquitectos y maestros pintores, todavía base fundamental de algunas celebraciones. Después de reconocer el trabajo del alumnado, ahora le toca a este figurar como autor con derecho propio. Y por fin, en este remover en las biografías de los inscritos y de las matriculadas nos permite sugerir también que la Bauhaus fue lo que fue gracias a la fuerza de la juventud que allí estudió y habitó.



Figura 1. Ticket de entrada a una fiesta de la Bauhaus. Autor desconocido. 1922. Fuente: Museo Bauhaus-Weimar. Fotografía de los autores, 2019.

Nacimiento de la república

Hace cien años, en abril de 1919, un grupo de jóvenes se apuntaron a una nueva forma de entender la vida. Se apuntaron a un concepto distinto de entender el arte. Esta libertad ganada, después de una guerra perdida, urdía nuevas posibilidades para ellos, pero más intensamente para ellas. Unas mujeres que por primera vez podían votar a raíz de un nuevo sistema político que inauguraban: una nueva república. También se desprendieron del pesimismo filosófico de la era del emperador Guillermo II. Y del aburrimiento, el mal orgánico de la generación del final de siglo que orientó a su juventud (aria y judía, alemanes todos) a combatirlo, desembocando finalmente en el escenario de la guerra real. Desde luego, si era

- 1 Georg Lukács, *El asalto a la razón* (Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1968), 61-62. Lukács atribuye a amplios sectores de la burguesía su interés por avivar la leyenda de que la democracia y la república eran productos extranjeros. Incluso para los propios defensores de los valores democráticos se trataba de material de importación occidental que revelaba según el autor una absoluta falta de tacto y de táctica. Esto diferenciaba a los alemanes de sus homólogos demócratas franceses e ingleses, que en los períodos revolucionarios habían sabido presentar estos valores como una emanación del sentimiento nacional respectivo.
- 2 C. Raman Schlemmer, "Biografía de Oskar Schlemmer", en *Oskar Schlemmer* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Fundación la Caixa, 1996), 161. Anotado en su diario en el verano de 1923, tras haber realizado los frescos en las escaleras del edificio de talleres en Weimar.
- 3 Winfried Nerdinger, *Walter Gropius. Opera completa* (Milan: Electa, 1989), 69. Para celebrar dicho acto, Walter Gropius diseñó una placa que se colocó en el Teatro Nacional con la siguiente inscripción: *En esta casa se otorgó el pueblo alemán, a través de su Asamblea Nacional, la Constitución de Weimar del 11 de agosto de 1919*. El 26 de marzo de 1933 los nazis destruyeron la placa que se volvió a recolocar posteriormente.

Figura 2a. Friedrich August von Kaulbach: *Germanía*, 1914. Los valores de la leyenda alemana de la época guillermina se encarnan como en ningún otro ejemplo en este cuadro: Germania se enfrenta armada a los desafíos de 1914. Fuente: Deutsches Historisches Museum, Berlín. Postal, Publicon Verlagsgesellschaft mbh.

Figura 2b. Margaretha Reichardt: *Autorretrato*, 1927/30. La ruptura con los valores de Germania se plasman en este bordado de la estudiante de la Bauhaus. Eran nuevos desafíos los que se cernían sobre la Escuela. Exposición Vier »Bauhausmädel«. *Gertrud Arndt. Marianne Brandt. Margarete Heymann. Margaretha Reichardt*. Angermuseum Erfurt. Fotografía de los autores, 2019.

específicamente alemán aquello de que la democracia era despreciada como "una mercancía occidental de importación" y que la República de Weimar fue una "democracia sin demócratas"¹, no debió de ser nunca dicho en nombre de la mayoría de los estudiantes de la Bauhaus.

Atrás quedaba la exaltación nacional, las protagonistas de esta nueva era debían ser las personas. El imperio se había disuelto y tras él, el pueblo reclamaba su protagonismo. Schlemmer lo explicaba así:

(...) en el mundo actual sin dioses se ha abandonado sobre todo el arte de los grandes temas, como la pintura monumental y la escultura. Los fundamentos que antes las sostenían, la conciencia nacional, la ética, la religión, se han estremecido o han desaparecido. Lo nuevo sufre dolores de parto —discutido— no reconocido. A pesar de todo queda un gran tema, antiquísimo, eternamente nuevo, objeto y sujeto de todos los tiempos, la persona...²

Todos estos acontecimientos se produjeron en un mismo lugar, y no era en la capital, Berlín. Fue en una pequeña ciudad del centro de Alemania, en Weimar, donde la Asamblea Nacional se reunió para aprobar una nueva Constitución³. Berlín se había convertido en un lugar peligroso, con revueltas, rebeliones y grupos paramilitares que ejecutaban a incómodos revolucionarios marxistas como Rosa de Luxemburgo y Karl Liebknecht, además de a numerosos ciudadanos.



Nacimiento de la Bauhaus

Tuvo que ser en la simbólica ciudad de Weimar donde dos escuelas de arte se unieron para crear una fusión entre artesano y artista. A este experimento su creador, Walter Gropius, le otorgó un nuevo nombre: Bauhaus.

Fue precisamente el nombre lo que supuso una revelación para el entonces estudiante Joseph Albers. Le sobrecogió una tentación irresistible de abandonar Baviera y la Münchner Akademie para ir a Weimar en busca de dicha palabra.

Absolutamente desacostumbrada, extraordinaria,

dijo de ella, que

no era Haus für Kunst [Casa o Sede para el Arte] ni tampoco Haus für Gewerbe [Casa o Sede para la Industria] sino Haus fürs Bauen [Casa o Sede para el construir].⁶

Dice Albers (1960):

Todavía pienso a día de hoy, que el invento de ese nombre, el invento de la palabra Bauhaus, es una hazaña especialmente feliz e importante de Gropius.⁵



La fusión que entrañaba la Bauhaus fue real, porque los profesores anteriores también participaron del proyecto. De esta manera, los telares, propiedad de la maestra artesana Helene Börner, se aportaron a la nueva escuela. Asimismo, la alfarería situada en las cercanías, en Dornburg, se puso a disposición del nuevo alumnado a través de su dueño Max Krehan, convertido en maestro artesano.

No todos los maestros acogieron el proyecto con el mismo entusiasmo; el profesor Max Tedhy mostró su disconformidad con la nueva pedagogía desde los primeros tiempos y sus alumnos fueron los que peor aceptación tuvieron. Así lo atestiguaba el maestro y pintor, Lyonel Feininger:

8 de la mañana del 27 de junio de 1919

(...) Hay muchos rechazados que están indignados y una pequeña camarilla quiere dirigir una petición al Ministerio para que destituyan inmediatamente a Gropius (...). Gropius se presentó en una asamblea y contestó a todos, hombres y mujeres, que mantenían guardado su malestar. (...) Esa gente es en pequeño lo que Alemania es en grande, dispuesta a perder la cabeza (...). Lo que los estudiantes le reprochan a Gropius, y no sin cierta razón, es su afirmación de que él siempre toma partido "por el arte más extremista", arte que es un signo de los tiempos.⁶

4 Josef Albers, "Josef Albers: 13 Jahre am Bauhaus", en *Unser Bauhaus. Bauhäusler und Freunde erinnern sich*, editado por Magdalena Droste y Boris Friedewald (Múnich: Prestel Verlag, 2019), 16. Albers utiliza la fórmula *Haus fürs Bauen* (sustantivando el verbo *bauen*) en lugar de la empleada en los otros casos, que habría dado *Haus für den Bau* (Casa o Sede para la Construcción). Además de emplear una fórmula más poética, ensancha la acepción del significado, sin querer ceñir la palabra al sustantivo *construcción* que se tiende a relacionar más con la estricta *edificación*. Al emplear *bauen*, Albers busca recoger toda la serie de actos relacionadas con el arte de construir, y no sólo los estrictamente arquitectónicos, forzando además una interpretación activa, en curso, no terminada. En resumen, Bauhaus como sede para cultivar el construir en todos sus campos (*bauen* en su acepción de cultivar, siguiendo el ejemplo de *Heidegger einen Acker bauen*: cultivar una viña).

5 Oskar Schlemmer (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Fundación la Caixa, 1996), 16.

Figura 3. Edificio en la Steubenstraße nº 22. En una vivienda de este inmueble tuvo su residencia Walter Gropius durante su estancia en Weimar. Fotografía de los autores, 2019.

6 Hans María Wingler, *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín* (Madrid: Gustavo Gili, 1975), 45-46. Carta de Feininger a su mujer, Julia. Utilizada también para la traducción la versión inglesa del libro editada por el MIT, Massachusetts Institute of Technology, en 1976 (p.35).

La catedral. Feininger

Feininger apreciaba sinceramente a Gropius y se sintió muy honrado al saber que había sido el primer artista elegido para participar en la Bauhaus. El 18 de mayo de 1919 llegó convocado por el director, pero para él, Weimar no era una ciudad desconocida puesto que Julia Berg y él, ya habían vivido allí antes de la guerra.

Otto Rash, el profesor de Berg, joven estudiante de arte que posteriormente se casaría con Feininger, les había contado que en los pueblos de los alrededores de Weimar se podían encontrar rincones pintorescos para ser plasmados en el papel. Fue el 24 de junio de 1906 cuando descubrieron Gelmeroda y quedaron prendados de su puntiaguda iglesia. Desplegaron sus dos banquetas, sus cuadernos con sus pinturas y se dispusieron a dibujar por primera vez la iglesia que sería un tema recurrente en la trayectoria de Feininger.⁷

- 7 Martin Faass, "Una vida en nueve instantáneas", en *Lyonel Feininger (1871-1956)*, editado por Manuel Fontán del Junco y Aída Capa (Madrid: Fundación Juan March. Editorial de Arte y Ciencia, 2017), 19.



Figura 4a. Gelmeroda, Iglesia parroquial, siglos X-XI. Fotografía de los autores, 2019.



Figura 4b. Lyonel Feininger: *Gelmeroda III*, 1913.

Fue precisamente una iglesia, concretamente una catedral pintada por Feininger, la que acompañó al manifiesto fundacional de la Bauhaus. Esa catedral, bajo tres estrellas interconectadas entre sí, pero una encima de las otras dos, parece querernos advertir que los pintores, escultores y arquitectos serían una comunidad hermanada, tal y como empezaba el alegato, aunque precisando que:

*¡la meta final de cualquier actividad formativa es la construcción!*⁸

- 8 Traducción del Manifiesto original. Bauhaus Archiv Berlin.
- 9 Gremios itinerantes que se desplazaban en un clima de compañerismo y alegría para la construcción de las catedrales góticas francesas. Nos remitimos en este contexto a lo expuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: PRE-TEXTOS, 2010), 374. El nómadismo que define a los *compagnons*, según Deleuze y Guattari, tiene su correlato *bauhasiano* en los desplazamientos de sus integrantes de ciudad en ciudad, de sede en sede (Weimar, Dessau y Berlín) a lo largo de los catorce años de existencia de la escuela.

Terminaba el manifiesto animando a aportar entre todos voluntad, inventiva y creatividad para concebir la nueva actividad constructora del futuro. Maestros, oficiales y aprendices trabajarían todos unidos a modo de gremios medievales, como los maestros de obra y los "compagnons"⁹ que operaban juntos en una misma tarea al servicio de la obra completa: la catedral. Tomada de estas comunas gremiales, la distinción del trabajo entre lo intelectual y lo manual dejaría de personarse en individuos especialistas, para fusionarse en cada uno, completándose con ello la propia esencia humana, que es una urdimbre de práctica y teoría.

Aplicado a la escala de la propia escuela, la fusión de arte y artesanía se encaminó a lograr el estilo unitario por excelencia, común a toda clase de objetos dispares, utensilios, muebles, vidrios, ventiladores, lámparas, alfombras, cortinas, ceniceros, servilleteros, tazas, cuencos y edificios.

La idea unitaria que subyace entre la escultura, la vidriería, la pintura, la arquitectura y la ebanistería de una catedral gótica, supera la unidad de estilo del objeto total, la catedral, para pasar a producir una unidad superior, absoluta, espiritual entre la materia y el sentimiento religioso. Un nuevo ideal de unión espiritual y material, aplicado al sentimiento moderno de la vida (una nueva lectura más optimista frente a la zozobra transmitida a la anterior generación por los intelectuales de la filosofía de la vida¹⁰, Dilthey, Simmel, etc.), hará que la unión del arte y la artesanía encaje entre los estudiantes con el propósito de hallar el decorado perfecto para la República de Weimar recién instaurada.¹¹



Así lo recordaba Lothar Schreyer, que había cofundado en 1918 el teatro expresionista *Die Sturmbühne* con Herwarth Walden, y que en 1921 fue nombrado por Gropius maestro y director del taller de teatro en Weimar, sustituido posteriormente por Oskar Schlemmer en 1923:

*Los escasos años de la Bauhaus en Weimar fueron empleados de lleno a la dedicación de una idea. Maestros, oficiales y aprendices nos esforzamos por superarnos unos a otros. Creíamos literalmente que teníamos el privilegio de participar en la construcción de un nuevo mundo, conscientes de un punto de inflexión histórico en el que, como en la hora del destino, las energías creativas iban brotando directamente de las profundidades de la vida hacia la luz.*¹²

La llamada

El nuevo gobierno se encargó de ayudar a propagar el manifiesto en todos los rincones de Alemania. La unión de arte y artesanía llegó a oídos de los hombres, pero también de las mujeres, que se apuntaron en mayor número que éstos en el inicio.

La alumna Ré Soupault (nacida como Erna Niemeyer), lo recordaba vívidamente:

*Todo era gris en la desesperanza del final de la guerra, sin ningún punto de luz en ningún lugar. Entonces la señora Wimmer, mi profesora de dibujo —la única persona con sensibilidad en mi escuela— me enseñó el manifiesto de Gropius. La Bauhaus. Que fue una idea, incluso más, un ideal; no diferenciaba entre artesanos y artistas. Todos juntos en una nueva comunidad, debíamos construir la “catedral” del futuro. Yo quise ser parte de ello.*¹³

10 También denominada filosofía vitalista.

11 Decimos decorado no en sentido figurado, sino siguiendo el modelo del cine mudo expresionista, en donde el decorado, el vestuario y el atrezo se orquestan con la narración y la fotografía de forma perfectamente complementaria y con un sentimiento plenamente artístico. El arte de la imagen ofrecido por el cine debió estar presente en cualquier experimento formal de las artes plásticas aplicado a la vida. Es interesante poner en paralelo el origen de la Bauhaus con el éxito del cine expresionista en el mercado occidental y señalar 1920 como la fecha en que este cine logra romper el bloqueo cultural impuesto por los aliados contra Alemania. En gran medida su éxito se debió a la admiración suscitada por los decorados y la iluminación, que fueron el resultado de una impecable organización y disciplina colectivas. Véase al respecto: Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán* (Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 1985), 11-13.

Figura 5a. Lyonel Feininger: *Kathedrale* (1919). Fuente: Lyonel Feininger (1871-1956) (Madrid: Fundación Juan March. Editorial de Arte y Ciencia, 2017), 43.

Figura 5b. Lyonel Feininger y Walter Gropius: *Manifiesto de la Bauhaus* (1919). Fuente: *Bauhaus 1919-1933* (Berlín: Taschen y Bauhaus Archiv, 1993), 18.

12 Howards Dearstyne, *Inside the Bauhaus*, editado por David Spaeth (Nueva York: Rizzoli, 1986), 50. Declaraciones aparecidas en su libro Schreyer, Lothar: *Erinnerungen au Sturm und Bauhaus* (Múnich: Langen Müller, 1956), 185.

13 Elizabeth Otto y Patrick Rössler, *Bauhaus women. A global perspective* (Londres: Palazzo, 2019), 52.

Jóvenes como Lydia Driesch-Foucar se estaban impacientando ante la poca perspectiva que les ofrecían las escuelas técnicas y las escuelas de artes y oficios. Así lo remarcaba:

Oí hablar de la Bauhaus por primera vez en el invierno de 1.919 / 1.920, cuando me encontraba fabricando piezas para una empresa de porcelanas en la Münchener Kunstgewerbeschule (escuela de artes y oficios de Múnich). Me había licenciado en la Escuela de Alfarería de Höhr y quería continuar mi formación artística en Múnich. Lo malo era que, si las escuelas técnicas de formación profesional depositaban poco valor en las formas artísticas, por el contrario las escuelas de arte habían descuidado completamente lo técnico y manual. Fue entonces cuando llegó a mis oídos aquel lema de la Bauhaus de Weimar: arte y técnica, una nueva unidad. Por fin apareció aquello que muchos andábamos buscando. En la primavera de 1.920 me trasladé a Weimar para ir a la Bauhaus.¹⁴

14 Lydia Driesch-Foucar, “Erinnerungen an die Anfänge der Dornburger Töpferwerkstatt des Staatlichen Bauhauses Weimar 1920-1923”, en *Unser Bauhaus. Bauhäusler und Freunde erinnern sich*, editado por Magdalena Droste y Boris Friedewald (Múnich: Prestel Verlag, 2019), 89-90.

Pero había un pequeño problema: allí no había ningún taller de cerámica. Cuando llegó a Weimar, una fábrica les tenía alquilado un pequeño cuarto, pero no era un verdadero taller. Ella y cuatro compañeros más querían ser auténticos ceramistas y para ello tenían que reclamar un espacio propio. De aquí surgió la sede del taller de cerámica de Dornburg, un pueblo a 25 km de Weimar. Encontraron la alfarería de los hermanos Krehan. Uno de ellos, Max, un individuo que se hacía pasar por descendiente de Gengis Kahn, y cuyo aspecto físico daba fe de ello, según Lydia Driesch-Foucar, consintió, tras ver las intenciones y los planos que ellos llevaron, recomendarles las caballerizas de un antiguo palacete, situado en un extremo del pueblo, al borde de un escarpado que daba sobre un precioso valle.

Gropius apoyó el plan, Max Krehan dio por hecho que el gobierno daría la aprobación y les ayudó a poner en pie el taller. Todo salió a la perfección. No se lo podían creer:

“estábamos eufóricos”.¹⁵

15 Howards Dearstyne, *Inside the Bauhaus*, editado por David Spaeth (Nueva York: Rizzoli, 1986), 50. Declaraciones aparecidas en su libro Schreyer, Lothar: *Erinnerungen au Sturm und Bauhaus* (Múnich: Langen Müller, 1956), 91.

Los cinco estudiantes (tres mujeres y dos hombres) habían conseguido poner en marcha el taller de cerámica de la Bauhaus de Weimar.



Figura 6. Vista de Dornburg sobre el valle del Saale. En el centro de la imagen el llamado Rokokoschloss. Tras él, ligeramente a la izquierda, el edificio de las caballerizas donde se encontraba el taller de alfarería. Fuente: Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten.

Conclusiones

La incesante búsqueda actual de referentes femeninos se debe a la existencia de un sesgo en la inclusión de las mujeres dentro de la historia social y profesional de los hechos acontecidos en nuestros campos de estudio.

La historiografía, como disciplina, nos obliga a plasmar la memoria de la humanidad y es por ello necesario admitir el papel activo que tuvieron las mujeres.

En los inicios de la Bauhaus, la mayor matriculación de alumnas respecto a sus homólogos estudiantes —84 mujeres frente a 79 hombres—, explicita numéricamente el hecho constatable de su implicación y toma de conciencia de una nueva forma de entender la vida y de entender el arte.

Los diseños de la escuela, desde sus orígenes, iban destinados a un nuevo concepto de pueblo, una población que había salido derrotada de una guerra pero que se proponía encarar el futuro con un nuevo sistema político: una república. Los objetos producidos iban destinados a todos, incluidas las mujeres, con un derecho adquirido por primera vez, el derecho al voto y por tanto animadas a ser parte activa de la sociedad.

La creación femenina dentro de la Bauhaus fue consustancial a la escuela, nunca podrá entenderse dicha escuela sin la participación de las mujeres. Con una cuota media del 30%, fueron partícipes del desarrollo social de la Alemania de entreguerras, gracias a su papel como productoras de objetos de útiles.

Además, fueron pioneras en demostrar a la sociedad que las había educado, que la independencia económica y la creación artística no era únicamente una cuestión masculina.

Al igual que Ré Soupault y Lydia Driesch-Foucar, alumnas como Gunta Stölzl, Friedl Dicker, Alma Buscher, Benita Otte, Gertrud Arndt, Lou Berkenkamp, Margarete Heymann o Marianne Brandt, fueron construyendo aquella catedral, que, en el amanecer, Feininger grabó en madera como reclamo sobre un programa educativo de Gropius, la Bauhaus. Amasaron, fueron parte activa y creadora del fuego del origen y de los cimientos de aquella construcción.

Unas mujeres convencidas de su utilidad en este proyecto innovador, que acudieron masivamente a la llamada. Ellas quisieron ser parte de la Bauhaus, consustanciales a la escuela y lo consiguieron.



Figura 7. Retratos de algunas estudiantes que se inscribieron en la primera época, en Weimar. Composición elaboración de los autores.

	1	2	3	4	5
6		7	8	9	10

1. Gunta Stölzl.
1919-25*, 1925-31**
2. Friedl Dicker.
1919-23*
3. Benita Otte.
1920-25*
4. Lou Berkenkamp.
1920-33*
5. Lydia Driesch-Foucar.
1920-22*
6. Margarete Heymann.
1920-21*
7. Ré Soupault.
1921-25*
8. Alma Buscher.
1922-27*
9. Marianne Brandt. 1
923-28*, 1928-29****
10. Gertrud Arndt.
1923-28*, 1929-32***

*

La fecha indica los años de estudiante en la Bauhaus.

**

Indica el periodo como maestra en la Bauhaus.

Estudiante presencial, sin matriculación

Jefatura adjunta en el taller de metalistería.

Bibliografía

- Albers, Josef. "Josef Albers: 13 Jahre am Bauhaus". En *Unser Bauhaus. Bauhäusler und Freunde erinnern sich*, editado por Magdalena Droste y Boris Friedewald, 16-18. Múnich: Prestel Verlag, 2019.
- Dearstyne, Howards. *Inside the Bauhaus*, editado por David Spaeth. Nueva York: Rizzoli, 1986.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: PRE-TEXTOS, 2010.
- Driesh-Foucar, Lydia. "Erinnerungen an die Anfänge der Dornburger Töpferwerkstatt des Staatlichen Bauhauses Weimar 1920-1923". En *Unser Bauhaus. Bauhäusler und Freunde erinnern sich*, editado por Magdalena Droste y Boris Friedewald, 88-99. Múnich: Prestel Verlag, 2019.
- Droste, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. Berlín: Taschen y Bauhaus Archiv, 1993.
- Faass, Martin. "Una vida en nueve instantáneas". En *Lyonel Feininger (1871-1956)*, editado por Manuel Fontán del Junco y Aída Capa, 18-22. Madrid: Fundación Juan March. Editorial de Arte y Ciencia, 2017.
- Hervás y Heras, Josenia. *Las mujeres de la Bauhaus, de lo bidimensional al espacio total*. Diseño Editorial: Buenos Aires, 2015. Resumen de la tesis doctoral *El camino hacia la arquitectura: las mujeres de la Bauhaus*, defendida en la Universidad Politécnica de Madrid en 2014.
- Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 1985.
- Lukács, Georg. *El asalto a la razón*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1968.
- Müller, Ulrike. *Bauhaus-frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*. Múnich: Elisabeth Sandmann Verlag GmbH, 2009.
- Nerdinger, Winfried. *Walter Gropius. Opera completa*. Milan: Electa, 1989.
- Otto, Elizabeth y Rössler, Patrick. *Bauhaus women. A global perspective*. Londres: Palazzo, 2019.
- Raman Schlemmer, C.: "Biografía de Oskar Schlemmer". En *Oskar Schlemmer*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Fundación la Caixa, 1996.
- Rössler, Patrick. *Bauhaus mädels. A Tribute to Pioneering Women Artists*. Colonia: Taschen, 2019.
- Schreyer, Lothar. *Erinnerungen au Sturm und Bauhaus*. Múnich: Langen Müller, 1956.
- Schierz, Kai Uwe et al. »Bauhausmädels«: *Gertrud Arndt, Marianne Brandt, Margarete Heymann, Margaretha Reichardt*. Erfurt: Angermuseum Erfurt y Sandstein Verlag, 2019.
- Wingler, Hans M. *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín*. Madrid: Gustavo Gili, 1975.