

DETRÁS DE LA URDIMBRE:

Los trabajos en la sombra de las arquitectas de la Bauhaus

Luisa Alarcón González

Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Universidad de Sevilla

Resumen

Siempre hemos considerado a la Bauhaus como una escuela de arte y arquitectura avanzada, tanto por sus métodos educativos como por sus contenidos, pero también hubo sombras y el trato que recibieron las mujeres que estudiaron allí no podemos decir que estuviera en la vanguardia del momento. A pesar de ello, algunas consiguieron acabar los estudios de arquitectura y trabajar como arquitectas, otras no llegaron a ese grado, pero también demostraron una gran capacidad artística e intelectual.

Aunque muchas de ellas han estado ocultas en los libros de historia, nunca es tarde (ni suficiente) para rendir un tributo a esas pioneras de la arquitectura a las que seguramente debamos el poder estudiar con normalidad una carrera técnica y lo que es más difícil, ejercerla.

Palabras clave: Bauhaus; Arquitectas; Igualdad; Género; Pioneras.

Abstract

We have always considered Bauhaus as an advanced art and architecture school, both for its educational methods and its contents, but there were also shadows and the treatment that women who studied there received, we cannot say that it was at the forefront of the moment. Despite this, some of them managed to finish their architectural studies and work as architects, others did not reach that degree, but also demonstrated a great artistic and intellectual capacity.

Although many of them have been hidden in the history books, it's never too late (or enough) to pay tribute to those pioneers of architecture to whom we must surely be able to study a technical career normally and, what is more difficult, work as.

Key words: Bauhaus; Women Architect; Equality; Gender; Pioneers



1. Tejedora tras la urdimbre. Michiko Yamawaki en el telar, 1930-1932 - Taller de tejidos de la Bauhaus. Fotografía tomada por Hajo Rose.

En 2019 se han cumplido cien años de la fundación de la Bauhaus, quizás la escuela de arte que más admiración ha generado en el siglo XX, de ella Max Bill escribe ya en 1951 “Hoy en día, la Bauhaus es un mito en Alemania” (Droste, 2006). Situada en el periodo entreguerras, iniciada en 1919 con la república de Weimar y cerrada por el nacionalsocialismo de Hitler en julio de 1933, también hoy desde España puede parecer un sueño, un lugar y un tiempo para la creación de un “mundo nuevo” que nunca sucedió. Su estructura social con una alta convivencia entre profesores y alumnos fue propiciando un lugar entrópico que podría asemejarse a una comuna, algo que apoyaban sus sedes, en edificios singulares arquitectónicamente, alejados de la ciudad de acogida frente a las que los alumnos por su forma de vestir, de peinarse y de comportarse siempre fueron seres extraños, como de otro mundo. En esta pequeña sociedad “experimental”, como la consideraba su fundador, Walter Gropius, el trabajo desarrollado por las mujeres también puede considerarse así, y no sólo por sus altas cualidades artísticas, sino por el rol que quisieron tener en ella, aunque durante años haya sido poco visible en los libros de arquitectura.

La imagen de modernidad que siempre transmitió y quiso transmitir la Bauhaus desde su fundación cuando se piensa en femenino tiene muchas sombras. Legalmente no existía ningún impedimento para su entrada, formación y promoción, ya que la nueva República de Weimar, proclamada en Alemania al finalizar la Primera Guerra Mundial, promulga la igualdad entre hombres y mujeres a nivel educativo, pero existen varios escritos y testimonios del propio Gropius que niegan esta realidad. Entre ellos encontramos su idea inicial de cobrar 180 marcos de matrícula a las mujeres y 150 a los hombres (Hervás, 2015: 36); su reticencia a la admisión de

mujeres, preocupación que transmite al Consejo de Maestros en una carta remitida el 2 de septiembre de 1920 en la que indica que se deben admitir sólo a las mujeres de “extraordinario talento”, (Hervás, 2015: 37), sin entenderse porqué esta cualidad no es necesaria exigírsela a los hombres; y más directamente, en la carta que escribe a Annie Weil el 23 de febrero de 1921 dice textualmente:

“Según nuestra experiencia no es aconsejable que las mujeres trabajen en los talleres de artesanía más duros, como el de carpintería, etc. Por esta razón, en la Bauhaus se va formando cada vez más una sección de carácter marcadamente femenino que se ocupa principalmente de trabajar con tejidos. Las mujeres también se inscriben a encuadernación y alfarería. Nos pronunciamos básicamente en contra de la formación de arquitectas” (Hervás, 2015: 43).

Gropius en ningún momento busca un trato igualitario para alumnos y alumnas, ellas son aceptadas pero dentro de unos límites, tanto en número como en posibilidades de desarrollo, siendo orientadas hacia unos talleres específicos, los considerados menos duros. El ambiente de la época no favorecía la igualdad y Gropius no parece tampoco dispuesto a cambiar el status establecido, ni ser totalmente ajeno a los debates y opiniones de la falta de capacidad intelectual de las mujeres, emitidos por personas de reconocido prestigio como Schopenhauer o Hans Hildebrandt en Alemania.

Hoy día resulta asombroso leer algunos textos como los publicados por Gregorio Marañón en España, coetáneo de Walter Gropius, en 1924, una fecha no tan lejana de la que distamos menos de 100 años. El artículo que aparece en *La Revista de Occidente* titulado “Sexo y trabajo” justifica la incapacidad de las mujeres para realizar determinados trabajos en base a su constitución física y mental:

“(..) la mujer está construida para realizar una compleja función primaria –concebir al hijo, incubarlo, parirlo y lactarlo- (...). Está no sólo no tiene tiempo si es, como debe ser, fecunda y múltipara; durante los años mejores de su vida para otra cosa importante que para gestar y criar a sus hijos; sino que además su organismo no tiene aptitud para la lucha con el medio, que podemos llamar para entendernos brevemente “actuación social”. (...) Y la especial constitución de su sistema nervioso que la hace infinitamente apta para los estímulos sensitivos y emocionantes tan propios de la maternidad, la hace en cambio poco dispuesta, en el promedio de los casos, para la labor abstracta y creadora. (...) El análisis biológico confirma así el símbolo escrito en la primera página del Génesis: Adán nace para el trabajo en el mismo momento en que Eva, la madre de todos, nace para la vida del sexo. Y Dios le marca a uno y a otra con toda claridad los dos caminos paralelos: tú hombre trabajarás; tú, mujer, parirás” (Marañón, 1924: 305-342).

Desde el siglo XIX se intenta justificar mediante argumentos científicos como los utilizados por Gregorio Marañón, médico endocrino, la desigualdad de género frente a los primeros movimientos feministas organizados. Desde determinados sectores de la sociedad se busca seguir manteniendo la creencia de la diferencia de género y la incapacidad femenina para desarrollar una vida independiente y libre.

“Lo que hace a las mujeres particularmente aptas para cuidarnos y educarnos en la primera infancia, es que ellas continúan siendo pueriles, fútiles y limitadas de inteligencia. Permanecen toda su vida niños grandes, una especie de intermedio entre el niño y el hombre” (Schopenhauer, 1989: 89).

En este escrito el filósofo alemán iguala a las mujeres con niños, y eso sirve para justificar que se les impida ejercer su derecho al voto, gestionar su propio dinero o trabajar por cuenta propia, aunque evidentemente no le va a impedir esa limitación trabajar en temas domésticos o como mano de obra barata en fábricas o en el campo, ahí el considerado sexo débil no debía serlo tanto. De hecho Marañón sí encuentra trabajos propios de mujeres:

“La enseñanza, el estudio y cuidado de enfermos, los trabajos de laboratorio y oficina y, en fin, los oficios que exigen minuciosidad, paciencia y habilidad manual a cambio de poco gasto de tensión muscular y nerviosa y poca inventiva, caen dentro de las aptitudes biológicas de la mujer”. (Marañón, 1924: 305-342)

Entre las aptitudes que se les niega a las mujeres está la labor abstracta y creadora, algo fundamental para ser arquitecta, de ahí las dificultades que tuvieron las mujeres para ser aceptadas en las escuelas de arquitectura una vez que se les permitió el acceso a las universidades. Su acceso se produce a cuentagotas sin que haya una prohibición específica, sino que simplemente la sociedad no lo contempla como posible y casi ninguna se atreve a dar el paso. En Alemania la primera mujer en estudiar arquitectura es Emilie Winkelmann que lo hace entre 1902 y 1906, en 1908 dos mujeres estudiaban arquitectura y en 1915 veintiuna (Vadillo: 2013, 360). En España, donde la sociedad era menos avanzada las primeras mujeres en matricularse en una Escuela de Arquitectura no lo hacen hasta 1931 y Matilde Ucelay la primera en titularse en 1936 no puede ejercer la profesión hasta 1946. Escritos como el de Marañón, del que hemos extraído un par de párrafos y que está lleno de argumentos similares, publicado ya entrado el siglo XX nos pueden dar idea de que gran parte de la sociedad pensaba así o le hacían pensar así, y había que tener una personalidad muy firme y fuerte para enfrentarse a un mundo que rechazaba determinados comportamientos.

Entre las facultades que se les negaba a las mujeres y que también les limitaba para ser arquitectas estaba la visión espacial, de ahí la asignación en la Bauhaus al taller de tejidos, para el que esta condición no era necesaria, algo que llegan a creer seguramente muchas alumnas. Un caso del que parece que no hay duda, porque ella misma lo escribe, es el de Helene Nonné-Schmidt, esposa de Joost Schmidt, profesor de escultura entre 1925 y 1930 y de publicidad entre 1928 y 1933:

“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, que es peculiar en el hombre. Naturalmente, existen diferencias individuales y de grado, de la misma manera que la naturaleza de los dos sexos raramente es masculina o femenina totalmente. A ello se ha de añadir el hecho de que la visión de la

mujer en cierta manera es infantil, ya que, al igual que un niño, ve los detalles y no el conjunto; y esto no se ha de considerar como una imperfección, sino que sencillamente expresa la particularidad de la mujer y explica su mayor riqueza de matices, que en la visión de conjunto están destinados a desaparecer. No nos hemos de hacer ilusiones de que este carácter de la mujer se modifique, a pesar de las luchas de los movimientos feministas y a pesar de todas las tentativas y estudios: precisamente hay indicios de que la mujer estima en sentido positivo esta limitación, con la conciencia de que posee una gran ventaja” (Hervás, 2015: 151)

Testimonios como este, de una mujer que convive con una persona que ha sido primero estudiante (ingresa como tal en la Bauhaus en 1919) y luego profesor nos dan muestra de la desigualdad que realmente existía. El ambiente general no incitaba a desarrollar carreras iguales entre hombres y mujeres, existía una discriminación no escrita pero si ejercida de forma subliminal.

La Bauhaus debía trabajar en la construcción de un “nuevo mundo” pero con unos papeles previamente asignados según el género. Su fundador no quiere que la Bauhaus se convierta en una “escuela de mujeres” y busca limitar su entrada cuando comprueba el éxito que está teniendo entre ellas, de hecho el número de alumnas en el primer semestre fue igual al de hombres (106 hombres frente a 101 mujeres), pero a partir de ahí los ingresos femeninos se van controlando y la proporción fue bajando hasta mantenerse hasta el final en 1/3 de mujeres y 2/3 de hombres. (Vadillo, 2010: 71)



2. Grupo de tejedoras en el taller de Anni Albers, 1928. Bauhaus-Archive.

Pero las limitaciones no se acababan en el acceso, todos los alumnos que ingresaban en la Bauhaus tenían que hacer un curso preliminar de seis meses que una vez superado les permitía acceder a los Talleres, la asignación a uno u otro se hacía según recomendación de los maestros, que de forma general aconsejaban el taller de tejidos a las alumnas. Después de los Talleres, y como cúspide de la pirámide de la formación se encontraba la Arquitectura, considerada como síntesis de todas las artes y/o artesanías, aunque esta formación nunca alcanzó el grado de Taller con cursos regulados en Weimar, si lo hizo posteriormente en la sede de Dessau a partir de 1927, bajo la dirección de Hannes Meyer primero y Mies van der Rohe después.

A pesar de esta oposición a determinadas formaciones, desde los momentos iniciales algunas alumnas conseguían situarse en los márgenes y acceder a los Talleres considerados “masculinos”, bien fuera por sus altas capacidades y su tenacidad como el caso de Marianne Brandt la primera mujer en entrar en el Taller de Metal, hecho que le permitió diseñar algunas de las piezas de acero más conocidas de la Bauhaus, como su tetera *MT49* expuesta en el MoMA de Nueva York entre las grandes obras artísticas del siglo XX, o su lámpara *Kandem 702* un pequeño flexo de mesa articulado que ha servido de base a un sinnúmero de luminarias actuales. En 1985 en una carta recordaba sus inicios en el Taller:

“Al principio no me aceptaron exactamente de buena gana: el lugar de una mujer no es el taller del metal, opinaban. Es algo que admitieron más adelante y que supieron expresar encargándome principalmente tareas cansadas y aburridas. ¡Cuántas bolitas de frágil alpaca he martilleado con perseverancia pensando que tenía que ser así, que “todo principio es difícil» (Espegel, 2007: 82)

Marianne no se desanimó y aprovechó todas las oportunidades que le dieron, sorprendiendo a todos con sus diseños depurados y vanguardistas, un reconocimiento que le valió para trabajar en el despacho de Walter Gropius y ejercer como directora interina del taller cuando Moholy-Nagy deja la escuela. Sin embargo su proyección posterior a la Bauhaus fue escasa, tras la guerra quedó en la RDA y trabajó como profesora y diseñadora, pero sin ninguna relevancia en el mundo del arte.

Otras alumnas utilizaron otras estrategias como Alma Büscher, quien obtiene un certificado médico que le desaconsejaba manipular un telar, así pudo cambiarse desde el taller de tejidos al que había sido asignada inicialmente, al taller de carpintería, en el que era la única mujer participante. Dentro de este taller su actividad fue notable, participó en 1923 en la construcción a escala 1:1 de la casa modelo (Haus am Horn), un prototipo de vivienda de futuro presentado por la escuela a la sociedad. Para ella diseña, junto a Enrich Brender, el cuarto de niños, donde los muebles eran de formas puras, funcionales y transformables. También elaboró varias series de juguetes entre los que destacan *Kleine Schiffbauspiel* que consta de 32 piezas de madera de colores y *Große Schiffbauspiel*, con 39 piezas. y que se han convertido con el paso del tiempo en uno de los elementos icónicos de la Bauhaus, traspasando como las lámparas de Marianne Brandt o las sillas de Marcel Breuer las fronteras del arte para pasar a las de lo cotidiano, uno de los principales objetivos de la Bauhaus. Casi todos los nacidos en la segunda mitad del siglo XX, hemos jugado de niños con

las piezas de colores de madera que ella ideó y que permitían construir un sinfín de objetos con la geometría pura y abstracta que enseñaban los maestros. Su muerte durante la guerra, al igual que el de otros profesores y alumnos, nos ha privado de saber cual hubiera sido su desarrollo profesional.

A las mujeres, como hemos visto se les negaba su capacidad para ser arquitectas e incluso se veía mal que fueran tan numerosas en la escuela, ya que ello significaba una degradación para la misma. A pesar de estos impedimentos y de la falta de conciencia por parte de los “maestros” para que trabajaran en igualdad, en el transcurso de los años y gracias a importantes esfuerzos, consiguieron romper algunas de esas barreras, accediendo a todos los grados de formación, alcanzando incluso la posibilidad de graduarse en Arquitectura, un logro sólo conseguido por cuatro de ellas¹, pero que tiene el valor de un éxito que en 1919 era impensable.

En los catorce años de existencia de la Bauhaus hay un proceso de cambio de roles e integración, el esfuerzo de algunas pioneras fueron pequeños pasos que supusieron mucho, aunque desgraciadamente la igualdad no llegó a ser nunca plena y el papel de las mujeres aparece generalmente condicionado por sus relaciones personales con los hombres.

Analizando la trayectoria profesional de las mujeres que estudiaron en la Bauhaus podemos ver como sus carreras rara vez son independientes, sino que suelen contar con un apoyo masculino, en cierto sentido paternalista, que se ha prolongado a lo largo de los años, y que desgraciadamente continua en la profesión hasta hoy día. Al igual que en los primeros tiempos de la Bauhaus, en las escuelas de arquitectura españolas estudian más mujeres que hombres, pero el desarrollo profesional que alcanzan una vez terminados los estudios no es equivalente. Brillantes arquitectas desaparecen engullidas por una sociedad patriarcal en la que no encuentran un lugar propio, quizás la sombra de los “grandes hombres” las “protege” en exceso, no dejándolas desarrollarse como profesionales independientes. En los últimos años el porcentaje de alumnas en las escuelas de arquitectura españolas es de un 60%, mientras que el porcentaje de catedráticas es sólo de un 4%. (Sánchez, 2015: 38). En el campo profesional tampoco existe igualdad, en la última encuesta realizada por el CSCAE en 2018 se constata que las condiciones laborales son diferentes si los arquitectos son hombres o mujeres. Es menor el porcentaje de arquitectas que trabaja por cuenta propia y cuando lo hacen por cuenta ajena tienen más contratos temporales y cobran salarios inferiores, todo ello teniendo en cuenta que el porcentaje de arquitectas que realiza la encuesta es muy inferior al de los hombres (en la encuesta participaron el 14% de los profesionales colegiados en nuestro país de los que el 70,4% fueron hombres y el 29,6% mujeres). Otro dato que resulta significativo es la percepción diferenciada en materia de igualdad ya que mientras que un 51,9% de los profesionales encuestados considera que se ha avanzado bastante en la última década, este porcentaje cae al 45,2% en el caso de ellas y también es clave que un 74,2% de las encuestadas consideran que existen desigualdades por cuestión de género en el desarrollo profesional. (CSCAE: 2020)

[1] Las cuatro arquitectas tituladas fueron: Wera Meyer-Waldeck, María Müller, Hilde Reiss y Annemarie Mauck-Wilke, todas en 1932.

Muchos de los nombres de las mujeres de la Bauhaus aparecen con el apellido de su marido, generalmente un artista, producto en muchos casos de parejas formadas entre alumnos y alumnas, o entre alumnas y profesores, también aparecen entre ellas las mujeres de algunos de los maestros que vivieron allí y formaron parte importante de la escuela. Gran parte de las fotos que existen de la Bauhaus están realizadas por Lucía Moholy-Nagy, la primera mujer de László Moholy-Nagy a quien acompaña cuando es llamado por Walter Gropius para ocupar el puesto de “maestro de la forma” en el taller de metal en 1923. Lucía y László conviven en la Bauhaus desde esa fecha hasta 1928. En ese periodo Lucía se convierte en la fotógrafa “oficial” de la Escuela, por sus conocimientos previos tanto de imprenta como de fotografía. Muestra de ello es que recibe el encargo de fotografiar la nueva sede en Dessau, tanto el edificio principal como las casas de los maestros, realizando un extenso reportaje entre 1926 y 1927 que Gropius utiliza para promocionar y dar a conocer la nueva sede de Bauhaus en la prensa alemana². Además de las fotos oficiales de los edificios y la producción artística de la Escuela también fotografía a sus habitantes y los trabajos que allí realizaban. El conjunto del trabajo de Lucía es de una alta calidad artística y experimental, resultado de las ideas que compartía con su marido y el conjunto de maestros de la Escuela, pero desgraciadamente su nombre (de soltera Lucía Schulz) y su obra son mucho más anónimos. Cuando Lucía deja la Bauhaus, los negativos de sus fotos se quedan allí, bajo la custodia de Gropius, que los utiliza en diversas ocasiones sin citar a su autora, de hecho son las que aparecen ilustrando el catálogo de la exposición celebrada en el MoMA de Nueva York en 1938 *Bauhaus 1919-1928*, sin informarla, ni incluirla en los créditos, una circunstancia que hace que Lucía decida emprender acciones legales para que se la reconozca como autora de las mismas y recuperar los negativos del trabajo realizado, algo que no consiguió, en parte, hasta 1962.

La relevancia de los documentos gráficos sobre lo que aconteció en la escuela no es un tema menor, ya que si consideramos que la importancia de la Bauhaus debido a su breve historia está ligada a la divulgación de sus ideas por el mundo, la obra de Lucía es de máxima importancia, porque sin ella no habríamos tenido un conocimiento tan directo de lo que allí aconteció.

“En la Bauhaus todas las disciplinas obedecían a una nueva exigencia funcional que operaba en el sentido de superar el estatus de autonomía de las artes plásticas. El trabajo fotográfico de Lucía Moholy debía desenvolverse en la misma dirección que el proyecto arquitectónico: entre la objetividad constructiva y una composición estética funcional más libre” (Campelo, 2012: 248)

Los edificios más emblemáticos, la sede de Dessau y las casas de los maestros, quedan abandonados y ocupados por el ejército nazi cuando cierran la escuela y después de la guerra, en la Alemania del Este, por lo que pervivieron durante años en el imaginario de los arquitectos gracias a las fotos de Lucía. Algunas son fundamentales como las que hace de la casa del director y de la suya propia, ya que estos edificios fueron destruidos por los bombardeos en la zona durante la Segunda

[2] Las fotografías de Lucía fueron utilizadas para ilustrar la revista de la escuela bauhaus. *Zeitschrift für gestaltung* y el libro de la Bauhaus nº12 *Bauhausbauten Dessau*, editado por Walter Gropius en 1930. (Campelo, 2012: 247)

Guerra Mundial y el conocimiento que podemos tener de ellos sólo es posible a través de sus fotografías, de gran dificultad técnica, especialmente las del interior amueblado con diseños de Marcel Breuer, y que Gropius se encarga de que ella las realice expresamente. Los edificios que hoy vemos en Dessau, declarados Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 1996, producto de una cuidadosa restauración³ posiblemente tampoco habrían sido iguales sin su mirada y su capacidad analítica para fotografiar los detalles de lo que veía.

La historia de Lucía nos hace reflexionar sobre la actitud de Gropius hacia su trabajo y porqué no reconoce su autoría. Podemos pensar que al ser él el autor de la obra arquitectónica fotografiada las considera suyas, porque lo que enseñan es su creación, entrando aquí en el campo complejo de la autoría de la fotografía de arquitectura, pero también se puede reflexionar si Gropius hubiera actuado igual si las imágenes hubieran sido tomadas por su marido László o cualquier otro maestro de la escuela, dando entonces una muestra más de las dificultades que tuvieron las mujeres de la Bauhaus en que se reconociera y valorara su trabajo más allá del de sus parejas.

Por otro lado, la relación de Lucía y László también se puede analizar como uno de los muchos casos en la historia del arte y la arquitectura en los que los trabajos artísticos realizados por ambos sólo se le atribuyen a él, como la influencia entre artistas se reduce a considerar a la pareja femenina como musa, un objeto casi escultórico que sirve de inspiración al artista sin valorar las interacciones intelectuales que se producen entre ellos y que alimentan el trabajo de ambos. Sin embargo, los primeros libros publicados por László en alemán como *Pintura, Fotografía, Film* fueron como



3. Retrato de Otti Berger. 1927-28. Fotografía: Lucía Moholy.

[3] Todos los edificios de la Bauhaus en Dessau han sido reconstruidos exceptuando la casa del director y la de los Moholy-Nagy que han sido reinterpretados libremente manteniendo sólo el volumen original por el estudio de arquitectos BFM architekten.

poco revisados por Lucía que tenía como lengua materna el alemán, mientras él lo hablaba con dificultad, y trabajaba como editora y seguramente algo más que eso, ya que trabajaban y experimentaban juntos en el laboratorio fotográfico (González, 2019)

Los casos en la Bauhaus fueron muy abundantes, de hecho hubo unos 70 matrimonios entre miembros de la misma, y en muchas ocasiones el trabajo de ellas se invisibiliza frente al de él. Entre los directores tenemos dos casos claros, la esposa de Hannes Meyer, Lena Bergner, diseñadora textil formada en la Bauhaus, colaboró tan estrechamente en sus proyectos durante su etapa en México que podemos pensar que fueron hechos en coautoría, pero sólo los firma él, y eso que Meyer era de los directores el más convencido en la igualdad de género.

El caso de Lilly Reich, pareja de Mies cuando fue director de la misma, empieza a ser más conocido, aunque todavía lejos de su verdadera importancia. Fue también su pareja profesional durante los años que duró su relación, entre 1926 y 1938, cuando Mies emigra a Estados Unidos huyendo del nazismo y Lilly se queda en Alemania. Es difícil saber cuando se colabora que parte realiza uno u otro, porque el intercambio de ideas alimenta el trabajo de ambas personas, es cierto que trabajaron codo con codo y que la influencia de Reich en el trabajo de Mies es clara. Laura Lizondo en su tesis doctoral *¿Arquitectura o exposición? Fundamentos de la Arquitectura de Mies Van der Rohe* (Lizondo: 2012) lo analiza ampliamente concluyendo en los siguientes términos:

“El primer tema planteado al principio de la investigación fue determinar si la experiencia de Lilly Reich dentro del sector expositivo influyó de manera definitiva en la arquitectura temporal de Mies van der Rohe, o si por el contrario no tuvo nada que ver. A priori la respuesta a esta cuestión puede ser contestada positivamente de manera bastante inmediata; tal y como se argumenta a lo largo de la tesis, Mies no gozaba de ninguna experiencia en el sector expositivo hasta que comenzó a trabajar con Reich en 1926, año que además coincidió con su primer encargo de esta naturaleza. En contraposición a la trayectoria profesional de Mies, Reich llevaba quince años experimentando las arquitecturas temporales desde su posición estratégica dentro del *Deutscher Werkbund*. (...) se enumeran los siguientes conceptos característicos de las arquitecturas efímeras de Reich y que continuaron siendo utilizados en ls montajes realizados por ambos:

1. Independencia de la nave contenedor. Montaje efímero construido con un lenguaje moderno y diferencial.
2. Configuración de recorridos basados en el libre movimiento y la libre inspección.
3. Cualificación del espacio a través de las propiedades intrínsecas y accidentales de los materiales expuestos.
4. Concepto de Fondo-Figura. Ambientes desornamentados en contraposición con el objeto exhibido.
5. Composición del espacio mediante la pauta, seriación de los objetos. Escala del fragmento y del conjunto.
6. Inicio de la investigación del plano exento.
7. Importancia del mobiliario y la tipografía.” (Lizondo: 2012, 464)

Esto no significa que Mies no aportara nada a la unión de ambos, su formación y experiencia como arquitecto le hizo dar un paso más en los conceptos, la influencia fue mutua y ambos se beneficiaron de las ideas del otro, pero el germen de muchas de las ideas que hacen dar un salto cualitativo a la arquitectura de Mies estaban ya en los trabajos previos de Reich.

“A partir de la exposición *Die Wohnung*, la primera colaboración entre Mies y Reich, Mies ensaya nuevos conceptos que hasta el momento desconocía, pero al mismo tiempo comienza a imprimir su influencia en la diseñadora. Las exposiciones de Reich comenzaron a convertirse en arquitectura y las arquitecturas de Mies a exponerse a sí mismas.” (Lizondo: 2012, 465)

Tras la separación de la pareja el nombre de Reich se fue diluyendo y hasta hace muy pocos años su presencia había sido borrado de la historia de la arquitectura. En la documentación del estudio de Mies archivada en el MoMA hay muchos bocetos firmados con L.R., pero en ninguna de las monografías publicadas de Mies aparece Lilly como coautora de sus trabajos de esa época. Quizás la silla Barcelona y otros muchos trabajos deberían aparecer como Van der Rohe-Reich.

La guerra también eclipsó de forma más dramática a Otti Berger, pareja de Ludwig Hilberseimer en aquella época. Cuando el emigra a Estados Unidos ella no logró obtener el visado, intentó vivir en Londres pero una vez allí no pudo encontrar trabajo sin amigos que la ayudaran, y tuvo que regresar con su familia a Zmajevac desde donde fue deportada a Auschwitz en abril de 1944 muriendo en el campo de concentración.

Otras parejas menos conocidas también tuvieron circunstancias en las que ellas ceden todo el protagonismo a ellos. Por ejemplo el caso de Lou Berkenkamp, entró en 1920 en la Bauhaus de Weimar y en 1922 se casó con su compañero estudiante, Hinnerk Scheper, abandonando sus estudios para dedicarse al trabajo de su esposo, cuando fue nombrado maestro de la pintura mural en la Bauhaus, ambos se mudaron a Dessau, después estuvieron en Moscú entre 1929-30 y volvieron a la Bauhaus, siempre juntos y trabajando de forma colaborativa. Tras el cierre de la Bauhaus ambos trabajaron de forma conjunta, la muerte de Scheper en 1957 le permitió a Lou asumir sus funciones protagonistas en el campo del diseño de colores en el paisaje arquitectónico de Berlín, participando en obras de Scharoun y Gropius, algo que quizás no habría conseguido en primera persona sin su viudedad.

Es posible que hasta que Denise Scott Brown no reciba el Pritzker que le concedieron en 1991 a Robert Venturi en solitario no desaparezca esa gruesa línea que oculta e invisibiliza el trabajo de las arquitectas o artistas mujeres de arquitectos/artistas.

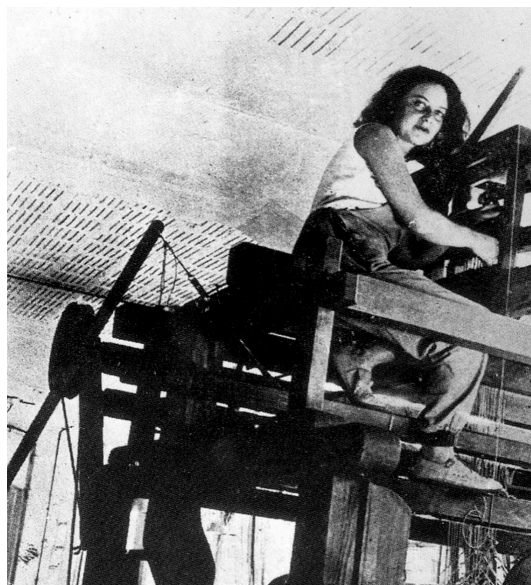
La importancia de las relaciones de pareja en el desarrollo profesional de las arquitectas es una sombra alargada que se extiende hasta nuestros días, en la película estrenada en 2019 *Lotte am Bauhaus* en la que se busca reivindicar el papel de la mujer dentro de la misma, recreando de forma muy libre la vida de Alma Buscher, se muestra de forma muy explícita. Gran parte del metraje está ocupado por la relación personal de la protagonista con un personaje masculino, que es en cierta manera quien guía su vida tanto personal como artística. Es él quien le hace conocer

la Bauhaus y animarla para que entre en ella, con quien colabora en el desarrollo de su trabajo en la escuela y fuera de la misma, y aunque se hacen visible las dificultades de la conciliación de la maternidad con el trabajo, o del reconocimiento del trabajo de una mujer en solitario, persiste una sombra de proteccionismo masculino, una necesidad de ampararse en una pareja para vivir y trabajar.

Habría que recordar a Virginia Woolf cuando escribe: “una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir” (Woolf: 2008, 6), quizás se podría trasladar en el mundo de la arquitectura por una mujer debe tener dinero y una vida propia para poder proyectar, entendiendo por propia, independiente y libre, algo no muy habitual a principios del siglo XX. En ese mismo texto también describe mediante un hecho anecdótico la discriminación de las mujeres de su época cuando comenta:

“Así fue cómo me encontré andando con extrema rapidez por un cuadro de hierba. Irguióse en el acto la silueta de un hombre para interceptarme el paso. Y al principio no comprendí que las gesticulaciones de un objeto de aspecto curioso, vestido de chaqué y camisa de etiqueta, iban dirigidas a mí. Su cara expresaba horror e indignación. El instinto, más que la razón, acudió en mi ayuda: era un bedel; yo era una mujer. Esto era el césped; allí estaba el sendero. Sólo los «fellows» y los «scholars» pueden pisar el césped; la grava era el lugar que me correspondía. Estos pensamientos fueron obra de un momento. Al volver yo al sendero, cayeron los brazos del bedel, su rostro recuperó su serenidad usual y, aunque el césped es más agradable al pie que la grava, el daño ocasionado no era mucho” (Woolf: 2008, 8)

Cuando Hannes Meyer se hace cargo de la dirección de la Bauhaus hay una nueva oportunidad para las mujeres, ya que con un perfil más igualitario las invita abiertamente a participar como se ve en el folleto explicativo impreso en 1929 y



4. Otti Berger sobre el telar. 1920s. Bauhaus-Archive.

titulado: “Jóvenes, venid a la Bauhaus” en el que aparece una frase directa “¿buscas la verdadera igualdad como mujer estudiante?”. El impulso que da Meyer a la sección de Arquitectura también permite que algunas mujeres accedan a ella, el resultado fue que las únicas cuatro mujeres que consiguen graduarse en la escuela como arquitectas lo hacen al final de su existencia, ya bajo la dirección de Mies.

Otra circunstancia que favorece la llegada de las mujeres a la sección de arquitectura es la ordenación de estudios que se hace tras la obtención de la calificación de Escuela Superior de Diseño en octubre de 1926 y que está vigente desde 1930 hasta su cierre. La nueva estructura de los estudios permite acceder a la sección de arquitectura de forma pautada, después de aprobar el curso principal de 3 años, no sólo a las personas que tuviesen “aptitudes”, como se formulaba en 1925, una selección subjetiva que evidentemente no favorecía a las mujeres.

Es en este periodo cuando se gradúan como arquitectas las cuatro únicas mujeres que lo consiguieron, pero también podemos ver que las dificultades en el desarrollo de la profesión también eran altas.

De Annemarie Mauck-Wilke sabemos que su vida profesional estuvo condicionada por su vida familiar como le comenta a Bruno Alder en 1967, una circunstancia que seguramente no hubiera sido un impedimento si hubiera sido un hombre:

“Me casé en 1939 antes del inicio de la guerra en Viena lo que me condicionó en la práctica arquitectónica a lo largo de veinte años, salvo por la realización de proyectos menores. Tan sólo a partir de 1961 cuando mis hijos fueron adultos me trasladé a Munich, y comencé de nuevo a trabajar; aunque en realidad no fue ni independiente ni explícitamente en arquitectura, sino en el departamento de mobiliario de unos grandes almacenes. Con respecto a trabajar en una oficina de arquitectura, no sólo está desechado por falta de tiempo –además de asistir mi hogar– sino también por la habilidad. Veinte años ausente de la actividad no permiten ponerse al corriente» (Vadillo: 2013, 363)

Una vez obtenido el título la suerte de estas cuatro arquitectas fue dispar de ellas Wera Meyer-Waldeck es la que tiene una trayectoria más sólida, trabaja como arquitecta en diferentes empresas estatales y privadas y también como profesora de diseño interior de la Universidad Estatal de Artesanía en Dresde. En 1948 una vez que se traslada de la RDA a la Alemania Occidental se instala como arquitecta independiente, realizando gran número de proyectos y siendo reconocida dentro de la profesión como una de las arquitectas alemanas de mayor prestigio (Vadillo: 2013, 366). También fue importante su implicación en pro de la igualdad formando parte del círculo de mujeres alemanas, la federación alemana de graduadas universitarias y el club de mujeres profesionales.

De María Müller se sabe poco, su pista se pierde en 1936 y de Hilde Reiss que emigra a Estados Unidos, allí tuvo una dilatada carrera, pero más que como arquitecta en el ejercicio de la profesión como crítica, ya que desde 1946 fue contratada por el Walker Art Center de Minneapolis como conservadora de la galería de arte y editora de la publicación *Everyday art Quarterly*, lugares desde los que difundió los principios que había aprendido en la Bauhaus.

Otra arquitecta proveniente de la Bauhaus con una trayectoria profesional sólida es Lotte Stam-Beese, aunque no se graduó al tener que abandonar la escuela debido a su relación sentimental con Hannes Meyer, se trasladó a Berlín y comenzó a trabajar en el estudio de Hugo Häring y luego con el propio Meyer, después colabora en varios estudios en distintas ciudades llegando a Moscú para trabajar con Ernst May en el diseño de nuevas ciudades de la Unión Soviética. Allí coincide con Mart Stam, antiguo alumno y profesor de la Bauhaus, que se convertirá en su pareja y con el que se traslada a Holanda. Allí se gradúa como arquitecta en el instituto VHBO y trabaja activamente en el urbanismo y la docencia defendiendo ideas innovadoras para como la consideración de los barrios como extensión de la ciudad y no como suburbios o la peatonalización urbana, construyendo en 1947 la primera calle sin automóviles en los Países Bajos.

A nivel de profesorado la difícil relación de las mujeres con la Bauhaus tampoco fue una excepción, hubo muy pocas “maestras”, la primera fue Gunta Stölzl, por supuesto en el Taller de tejidos, del que también se harían cargo de forma provisional Anni Albers y Otti Berger cuando Gunta tiene que dimitir por las presiones que estaba sufriendo al estar casada con un judío. Posteriormente Lilly Reich se haría cargo de este Taller así como también del de construcción en su modalidad de “acabados”, bajo la dirección de Mies. (Hervás, 2015:218)

No sabemos que hubiera sucedido si la Bauhaus no hubiera cerrado en 1933, pero su pequeño legado de victorias femeninas en favor de la igualdad no se exportaron a Estados Unidos junto a sus famosos maestros, o quizás fue por ello, porque sólo emigraron las personas y no el conjunto de ideas que se forjaron en el interior de la escuela. La sociedad americana que los recibió no se caracterizaba por una igualdad social ni educativa, baste con pensar que en Harvard la educación mixta oficial no comienza hasta 1943 cuando firman un convenio con el Radcliffe College, lo que permite una instrucción conjunta pero no igualitaria, ya que hasta 1963 las alumnas seguían recibiendo su título por Radcliffe y sólo a partir de 1977 se las considera alumnas plenas de Harvard, marcando con ello una diferencia entre ser arquitecto hombre o ser arquitecto mujer.

El clima de la postguerra tampoco favoreció los impulsos dados en las primeras décadas del siglo XX en pro de la igualdad de género. Las mujeres fueron de nuevo desplazadas a la vida doméstica por los hombres que volvían de la guerra:

“La Depresión de los años treinta y la Segunda Guerra Mundial hicieron que las demandas de la mujer pasaran otra vez a un segundo plano. Las reformas que se consiguieron en los años veinte se fueron perdiendo, pero el gobierno no tuvo ningún reparo en pedir a la mujer los grandes sacrificios que requería la guerra –ni tampoco en concederle puestos de trabajo que los hombres que iban al frente dejaban vacíos. Tampoco tuvo ningún reparo en quitarle estos puestos cuando los maridos y hermanos, ansiosos de un hogar cálido y cómodo, volvieron de las trincheras. Y así creció el mito de la mujer norteamericana: educada, casada, con hijos, arregladita y sonriente, atendiendo a su marido en una casa repleta de electrodomésticos reluciente. Se le exigía que sacara buenas notas, que se casara bien y diera hijos a su esposo y a su patria” (Ozieblo: 1996).

Aunque el proceso ya no se podía parar y poco a poco se vuelve a plantear de manera decidida la lucha por una igualdad plena, un camino con idas y vueltas y aún en proceso y que en los últimos años se ha reactivado con fenómenos como las manifestaciones multitudinarias de los días 8 de marzo, día internacional de la mujer trabajadora y otros fenómenos paralelos.

Quizás por ello hoy tenga especial importancia el trabajo realizado por estas pioneras de la arquitectura, la lucha de hoy se puede alimentar de los reflejos de las mujeres de la Bauhaus que supieron traspasar la urdimbre de sus telares para enfrentarse a una sociedad que las creía incapaces de realizar trabajos intelectuales de cierta envergadura y a la que lograron convencer en base a una máxima excelencia. De ellas podemos aprender que todo es posible y poco a poco conseguir una sociedad igualitaria donde el género no sea una limitación en la consecución de objetivos personales ni profesionales.

Bibliografía

- CAMPELO, M. (2012): "Lucía Moholy y Berenice Abbott: fotografía de arquitectura" De Arte nº 11, p.p. 243-262.
- CSCAE (2020): Encuesta colegiad@s. Informe ejecutivo. [En línea] Disponible en: <http://www.cscae.com/index.php/conoce-cscae/encuesta-colegiad-s>.
- DROSTE, M. (2006): Bauhaus. Köln: Taschen.
- ESPEGEL, C. (2007) Heroínas del espacio mujeres arquitectos en el movimiento moderno. Buenos Aires: Nobuko.
- GONZÁLEZ, E. (2019): "A propósito de Lucía Schulz (Moholy) y la objetividad en la fotografía" [En línea] Disponible en: <http://www.ahmagazine.es/lucia-schulz-moholy>.
- HERVÁS, J. (2015): Las mujeres de la Bauhaus: de lo bidimensional al espacio total Buenos Aires: Nobuko.
- LIZONDO, L. (2012): ¿Arquitectura o exposición? Fundamentos de la Arquitectura de Mies Van Der Rohe. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- MARAÑÓN, G. (1924): "Sexo y Trabajo", Revista de Occidente, nº 18, p.p. 305-342.
- OZIEBLO, B. (1996): Un siglo de lucha: la consecución del voto femenino en los Estados Unidos. Málaga: Servicio de Publicaciones. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDEMA).
- SÁNCHEZ, I. (2015) "Arquitectas. Estado de la Cuestión". En Arquitectas, redefiniendo la profesión. Sevilla: Recolectores Urbanos.
- SCHOPENHAUER, A. (1989): El amor, las mujeres y la muerte. Madrid: Edaf S.A.
- VADILLO, M. (2010): Otra mirada: Las fotografías de la Bauhaus. Sevilla-Córdoba: Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba.
- VADILLO, M. (2013): "La Bauhaus y sus "experimentos innecesarios": las arquitectas prófugas", Arte, Individuo y Sociedad, Vol. 25 nº 3, p.p. 358-373.
- WOOLF, V. (2008): Una habitación propia. Barcelona: Seix Barral.