

UNA ÉLITE INESPERADA: LAS DISEÑADORAS DE LA BAUHAUS

Marisa Vadillo Rodríguez. Departamento de Dibujo. Universidad de Sevilla.
marisa_vadillo@hotmail.com

Resumen: Narrar la singular historia de las mujeres que se formaron en la irrepetible escuela alemana de la Bauhaus (1919-1933) significa dar a conocer el apasionante fenómeno de un grupo que no contaba en aquel momento con precedentes de presencia femenina colectiva en un centro de arte. Esta escuela fue un proyecto total de renovación pedagógica, social y artística que ha sido imitado durante décadas en los centros artísticos de todo el mundo. Cronológicamente, coincidió exactamente con la República de Weimar y su cierre se llevó a cabo por el poder nazi. En la idealizada y feliz década de los años 20, la Bauhaus fue uno de sus experimentos más utópicos, idealistas e innovadores que dio como resultado una grandiosa generación de diseñadoras, pintoras, escultoras, ceramistas e incluso arquitectas que han pasado a la historia a pesar de su invisibilidad inicial. Este grupo de profesionales, que en la actualidad están reconocidas mundialmente y su obra se conserva en los mejores museos, está conformado por figuras internacionales como Marianne Brandt, Anni Albers, Gunta Stölzl, Margarete Leischner, Alma Buscher o Grete Heymann-Marks, entre otras muchas.

Palabras clave: Bauhaus, mujer, diseño, feminismo, arte, Anni Albers, Margarete Leischner, Grete Heymann-Marks, Marianne Brandt.

INTRODUCCIÓN

No se engañen: jamás ha sido fácil el triunfo notorio de la mujer, aún menos en ámbitos asociados al éxito público como es el gran arte. Lamentablemente, en este sentido, la célebre escuela alemana de la Bauhaus (1919-1933) no fue una excepción. Comenzamos señalando que no fue fácil (pero anticipamos que sí posible) a pesar de las enormes dificultades presentadas a estas jóvenes estudiantes y futuras profesionales de prestigio internacional ligadas a una escuela tan singular, un lugar que desarrolló un proyecto pedagógico que fue perseguido y clausurado por el régimen nazi. De hecho, su evolución en tres ciudades distintas (Weimar, Dessau y Berlín) fue una consecuencia directa de esta persecución política.

Esta escuela pretendía ser un centro de formación de arquitectos pero se convirtió en el mejor foco de formación de diseñadores industriales profesionales orientados a la creación del objeto cotidiano. Ante la optimista y entusiasta llamada a los jóvenes de su fundador y primer director –Walter Gropius (1883-1969)- los jóvenes alemanes de la primera posguerra mundial se entusiasmaron con un lugar que anhelaba formar a un nuevo profesional: un artesano exquisito al servicio de la sociedad.

Con lo que Gropius no contó, a pesar de su igualitario manifiesto fundacional, es que las mujeres acudirían masivamente y representaron numéricamente casi el cincuenta por ciento del alumnado el primer curso. Ante esta alarmante “invasión femenina”, el director sugirió al Consejo de Maestros restringir esta presencia de la mujer. De hecho, llegaría a manifestarse explícitamente “en contra de la formación de arquitectas” considerándolos “experimentos innecesarios” -una cruel y curiosa sentencia para el



director de una escuela que pretendía serlo de arquitectura, sobre todo teniendo en cuenta que esta formación ya se ofrecía a la mujer en la *Technische Universität* de Berlín-.

Si nos concentramos en el caso específico de la matriculación femenina en la Bauhaus, analizando objetivamente el *número de alumnos y alumnas*¹ (Fiedler, J. y Feierabend, P., 1999) a través de distintos cursos durante su existencia podemos evidenciar el sorprendente y notable recorte de la presencia femenina con respecto al primer año. Estos prejuicios se explicitaron evidentemente en los datos estadísticos de presencia femenina y masculina en la Bauhaus, que quedaron tal que así a lo largo de sus años de funcionamiento:

Cronología. Semestres de invierno	Hombres	Mujeres
1919 -1920	106	101
1920-1921	81	62
1921-1922	64	44
1922-1923	71	48
1923-1924	73	41
1924-1925	82	45
1925-1926	73	28
1926-1927	73	28
1927-1928	125	41
1928-1929	130	46
1929-1930	143	58
1930-1931	122	44
1931-1932	141	53
1932-1933	90	25
1933--	14	5

Si los observamos, comprobaremos que aquella sugerencia del director para restringir la presencia femenina fue efectiva. Un planteamiento que no les resultó difícil llevar a la práctica ya que todos los alumnos, sin excepción, antes de ser admitidos oficialmente en la Bauhaus debían realizar un curso previo de seis meses llamado “*Vorkurs*”. Tras él, el Consejo de Maestros decidía si el alumno tenía cualidades o no para desarrollar los estudios en el prestigioso centro. Por lo tanto, no les resultaba nada difícil controlar esta presencia.

Sin embargo, debemos señalar que a pesar de estas dificultades al colectivo de las alumnas, como indica Droste, la Bauhaus fue “la única escuela que cualificó a sus graduadas femeninas para trabajar con y para la industria”² (Droste, 1989). Es decir, que las formó como profesionales a pesar de su curiosa política de género. Ésta incluía que, aún cuando eran admitidas en el centro, estas alumnas serían orientadas hacia una singular clase denominada directamente como “Clase de mujeres” y que más tarde sería conocida como “Taller de Tejido”.

¹ Cfr., FIEDLER, J. y FEIERABEND, P. (eds.), *Bauhaus*, Könemann, Köln, 1999, pp. 602-607.

² DROSTE, M., “Beruf: Kunstgewerblerin. Frauen in Kunsthandwerk und Design 1890-1933”, *Frauen im Design. Berufsbilder und Lebenswege seit 1900*, Design Center Stuttgart, 1989, p. 191: “und die einzige Schule, die ihre Absolventinnen befähigte, mit und für die Industrie zu arbeiten”.

Debemos señalar, antes de nada, que esta obligada orientación la supieron aprovechar las alumnas en su beneficio. Primero porque se formaron como diseñadoras textiles de primera categoría, como veremos, gracias a una extraordinaria pedagogía y a un profesorado de élite que contaba con figuras como Kandinsky (1866-1944) o Paul Klee (1879-1940). Segundo, porque su presencia en este taller les permitió asistir como “oyentes” a los demás talleres que se impartieron en la famosa escuela y completar su formación. Igualmente, no podemos olvidar que algunas de ellas consiguieron librarse de este destino textil gracias a una gran voluntad, como ocurrió con la célebre diseñadora Marianne Brandt (1893-1983) en el Taller de Metal e incluso gracias a oportunos informes médicos que casualmente “desaconsejaban” el uso del telar, como es el caso de la diseñadora de mobiliario Alma Buscher (1899-1944) y cierto certificado que le permitió cambiarse al Taller de Carpintería³.

En definitiva, y como casi siempre, el colectivo femenino que se formó en la Bauhaus también supo adaptarse a las circunstancias para sacar el máximo provecho en su formación. En este hervidero de entusiasmo colectivo, la mujer tendría su ración de utopía a pesar de su compleja realidad. De hecho, cuando comprobamos la trayectoria de la mayoría de las alumnas que disfrutaron de toda o parte de su formación en la Bauhaus, los resultados de su repercusión artística son abrumadores; la calidad y las singulares personalidades artísticas que pasaron por la escuela fueron fascinantes, como indica Lou Scheper-Berkenkamp (1901-1976) que se formó allí: “en Weimar cada uno esperaba oportunidades teórico-prácticas y su propia realización, demasiado vaga por aquel entonces -concepciones, deseos y oportunidades que en aquel tiempo sólo se ofrecían en aquel lugar, la Bauhaus-”⁴ (Scheper, L., 1985).

Todo este colectivo femenino representa un síntoma inequívoco del proceso imparable que la mujer inició como artista y diseñadora en occidente a principios del siglo XX; formaron parte del conjunto de mujeres que representaron a esa primera generación de “intrusas” en el ámbito profesional del arte. Una generación a la que también pertenecen figuras (ajenas a la Bauhaus) de la talla de la diseñadora textil Betty Joel (1792-1870) o Marion Dorn (1896-1964). En el campo de la cerámica, destacaron personalidades como Susie Cooper (1902-1995) o Clarice Cliff (1899-1972). En mobiliario, fueron autoras de primer orden diseñadoras como Charlotte Perriand (1903-1999) y Eileen Gray (1879-1976): Perriand, gracias a sus colaboraciones con Le Corbusier, con piezas como la famosa *Chaise-longue* “B 306”; Gray, destacaría con arquitectura y el diseño de mobiliario con su famosa mesa “E-1027” en acero tubular diseñada a finales de la década de 1920. Sin olvidar a una de las pioneras en arquitectura y diseño de interior, Else Oppler-Legband (1875-1965), quien fue alumna de Henry van de Velde (1863-1957) y profesora a su vez de la maestra de la Bauhaus Lilly Reich (1885-1947).

1. DISEÑADORAS TEXTILES: PRESENCIA ARTÍSTICA E INDUSTRIAL EN LA VIVIENDA DEL SIGLO XX.

³ BUSCHER, A., BHA, carpeta 6, Inv. N° 12723/6: „Alma Buscher fühlt sich in der Weberei nicht wohl und wendet sich mit einem ärztlichen Attest an Gropius und bittet ihn um die Versetzung in eine andere Werkstatt“.

⁴ SCHEPER, L., “Retrospective”, en NEUMANN, E., *Bauhaus und Bauhäusler: Erinnerungen und Bekenntnisse*, DuMont, Köln, 1985, p. 113: “Each expected theoretical and practical opportunities in Weimar and the realization of his own, often still vague, conceptions and wishes – opportunities that at that time were only open in that place, the Bauhaus.”

En un sentido amplio e histórico de la práctica textil en diversas culturas, la figura de la mujer ha sido en muchos aspectos clave. En general, se le ha reconocido como creadora de tejidos así como decoradora del hogar a través de ellos; también como consumidora de “moda” o asumiendo la práctica del tejido a través de connotaciones morales y actitudinales añadidas, asociadas a la feminidad idónea e ideal de cada momento.

La tejeduría fue una actividad en sus inicios manual y artesanal, constantemente relacionada con la idea de la construcción –pero a su vez paciente, pasiva y en espera- a través de la cual, la mujer construía un refugio para el cuerpo o el hogar. Precisamente, esta idea participa de algunas de las imágenes más representadas en el imaginario artístico de occidente desde la cultura griega con la figura de la costurera/hilandería en el mito de Ariadna o el de Penélope (tejiendo la ausencia de Ulises). Ambas, entre otras muchas, ilustran la consecuente influencia negativa de asumir en el imaginario occidental estas labores como pasatiempo, realizado por “*amateurs*” y perteneciente a las mal llamadas “artes menores” o artesanías.

En realidad, la actividad del tejido asociada a la mujer ha estado incluso relacionada con aptitudes morales ideales. Con gran precisión Shimizu observa esta misma idea a propósito de la educación de la mujer en Europa durante los años 1500-1800, cuando indica que “las imágenes de la mujer trabajando en los telares o inclinadas sobre el marco de la labor de aguja eran imágenes didácticas, empleadas para ilustrar un ideal comportamiento femenino. El trabajo textil proveía una clase de prueba de fuego de feminidad y virtud: una mujer tejedora era considerada como doméstica, silenciosa, sumisa y casta- de ahí femenina”⁵ (Shimizu, S., 1999). Igualmente, Higonnet en su estudio de la imagen y representación femenina en el siglo XIX confirma que la cultura visual del momento potenció esa imagen de la mujer asociada a la tradicional simbiosis con la costura cuando señala que “desde comienzos del siglo hasta su finalización, el tipo más representado de trabajo femenino es la costura”⁶ (Higonnet, A., 2000).

Con este tremendo bagaje cultural, no es de extrañar las ideas que al respecto manifestaban tanto las propias alumnas como el profesorado fuesen algo turbias. Ejemplo de ello es el –al menos curioso- comentario que deja escrito el profesor de la Bauhaus Oskar Schlemmer (1888-1943) cuando afirmó que “donde hay lana hay también una mujer que hila, aunque sólo sea para pasar el tiempo”⁷ (Droste, M., 1999). No es menos alarmante que la propia Anni Albers (1899-1994) –la primera mujer de la historia en celebrar una exposición individual de tejidos artísticos en el MOMA de Nueva York- describiera en una de sus publicaciones (*On Designing*) que la división laboral de las sociedades primitivas asociaban la técnica para obtener tejido con la mujer hasta que ese “rol femenino se ha vuelto natural a nuestros ojos”⁸ (Albers, A., 1959).

⁵ SHIMIZU, S., “The Pattern of Perfect Womanhood”, en WHITEHEAD, B. J. (ed.), *Women’s Education in Early Modern Europe. A History, 1500-1800*, Garland, New York, 1999, p. 76: “The images of women working at looms or bent over a needlework frame were didactic images, employed to illustrate an ideal of womanhood. Clothworking provided a sort of litmus test of femininity and virtue: a weaving woman was seen as domestic, silent, submissive and chaste- and hence feminine”.

⁶ HIGONNET, A., “Mujeres e imágenes. Representaciones”, en *Historia de las mujeres, vol. 4. El siglo XIX*, Santillana, Madrid, 2000, p. 328.

⁷ DROSTE, M., *Bauhaus 1919-1933*, Op. Cit., p. 72.

⁸ ALBERS, A., *On designing*, Pellango Press, New Haven, 1959, p. 19: “and thus the feminine role in it has become natural in our eyes”.

En este singular entorno agrídice para la instrucción de la mujer en la famosa escuela se formaron la mayoría de las célebres diseñadoras textiles que conocemos, a pesar de esos condicionantes algo contradictorios. Por un lado, asumieron ese destino previo; por otro, innovaron y revolucionaron el diseño textil tanto en la construcción del objeto como en la teoría que los definía. Efectivamente, uno de los mayores logros de las alumnas del Taller de Tejido de la Bauhaus fue adaptar formalmente la técnica textil con el diseño de objetos de interior a la arquitectura moderna, y el mobiliario al diseño del producto. En realidad, las tejedoras no inventaron nuevas estructuras textiles (al principio fueron prácticamente autodidactas) pero sí desarrollaron su aplicación en productos, ampliaron sus posibilidades plásticas e incorporaron materiales inéditos hasta entonces. Por ello, no exagera Wortmann en su minuciosa publicación acerca del arte textil en la Bauhaus al afirmar que “de hecho, ellas inventaron el concepto del diseño textil contemporáneo”⁹ (Wortmann, S., 1993). A todo ello contribuye que las alumnas de la Bauhaus recibieron una evidente instrucción en la teoría del arte moderno de primera mano de los propios protagonistas del momento, de manera que, en un sentido plástico y teórico, fueron auténticas privilegiadas.

Técnicamente, la primera maestra -Helene Börner- fue la responsable textil durante la primera fase de Weimar, mientras que Georg Mueche (1895-1980) completaba la formación en un sentido teórico y formal en aquel momento. Del mismo modo, en aquella primera época, del maestro Itten asimilaron la investigación individual de la materia, su teoría de contraste de materiales puede evidenciarse en numerosos proyectos de estudiantes, como por ejemplo en los de Ida Kerkovius¹⁰ (1879-1970) y Dörte Helm (1898-1941). Tras la marcha de Itten en 1923, Klee fue una referencia fundamental para la evolución conceptual de las tejedoras, ya que su clase acerca de las formas elementales resultó definitiva para entender el lenguaje gráfico y plástico de las mismas, lo que tendría una importante repercusión en el alumnado al facilitarle desarrollar un lenguaje gráfico propio; un alfabeto gráfico visual que aplicar. Todo ello propició que estas alumnas y futuras profesionales fuesen unas pioneras en la disciplina que se formaron en la escuela.

Ciertamente, para la Bauhaus de Weimar el año 1923 -marcha de Itten, llegada de Moholy-Nagy y desarrollo del famoso proyecto de la casa modelo “*Haus am Horn*”¹¹- supone un punto de inflexión en la evolución de la escuela. En el caso concreto del taller textil cabe destacar, igualmente, la marcha de Mueche y la significativa participación de las tejedoras en esta casa prototipo en la que realizaron piezas textiles integradas a un proyecto arquitectónico completo con el objetivo de crear piezas que complementaran y dialogaran con la propia arquitectura. En aquel año se instauró el fin ideal “arte y tecnología: una nueva unidad” que sería básico en el futuro progreso del

⁹ WORTMANN, S., *Women's work. Textile art from the Bauhaus*, Chronicle Books, San Francisco, 1993, p. 10: “Indeed, they invented the concept of contemporary textile design”.

¹⁰ BHA, KERKOVIVUS, I., Inv. N° 6966.

¹¹ La famosa casa modelo de 1923 que plasmó físicamente el ideal de la teoría de la Bauhaus “*Haus am Horn*” se puede visitar aún hoy. Está situada en uno de los márgenes del espléndido parque (casi un bosque) llamado Goethe, en las afueras de la encantadora ciudad de Weimar, rodeada de una riqueza vegetal frondosa que prácticamente borra los últimos caminos -más pequeños y ascendentes- que dan acceso a la casa; situada en alto, rodeada de césped y de algunas edificaciones cercanas a modo de pequeña urbanización. Su escala es pequeña, a la medida del ser humano. Con respecto a lo que significó este proyecto, confróntese el libro de la Bauhaus n° 3: MEYER, A., *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*, Albert Langen Verlag, München, 1925.

Taller de Tejido en la segunda sede de la escuela, en Dessau, con la dirección de la antigua alumna Gunta Stölzl (1897-1983).

De las alumnas que se formaron en la Bauhaus destacan la mayoría, de modo que su trascendencia profesional posterior en el campo concreto del diseño les ha llevado a los ámbitos más prestigiosos de su carrera profesional. En general, podríamos subrayar dos grupos en la formación de diseñadoras textiles –ámbito casi predestinado para todas-. El primero desarrolló un tipo de producto más artesanal y artístico basado en la elaboración de prototipos; mientras que el segundo ejerció su carrera profesional más vinculada al diseño textil de aplicación industrial cuyo fin fue la producción en serie. Perteneciente al primer grupo celebraríamos a autoras de la talla de Gunta Stölzl, Else Mögelin (1887-1982), Anni Albers o Margarete Reichardt (1907-1984). Por otro lado, con un desarrollo de su obra con una orientación más industrial destacarían figuras del diseño como Margarete Leischner (1907-1970) u Ottilie Berger (1898-1942?).

Anni Albers: una tejedora en el MOMA de Nueva York.

Como paradigma del diseñador artesano más vinculado a la creación artística nos centraremos en la célebre figura de Anni Albers. En su caso concreto, estamos ante una de las diseñadoras formadas en la Bauhaus más reconocidas en los EE.UU. En esta notoriedad, su periodo de formación en la escuela -en la que estuvo entre 1922 y 1931 en las dos primeras sedes, es decir, prácticamente en toda la historia de la Bauhaus- fue definitivo para toda su producción posterior. Además, muestra de esta exquisita valoración es que incluso en el centenario de su nacimiento, con motivo de una exposición realizada en el año 1999, se recuerda que Anni Albers es “considerada por muchos como la diseñadora textil más importante de nuestro siglo”¹², valoración en la que también coincide el *Jewish Museum* de Nueva York. No exageran estas palabras si tenemos en cuenta que entre sus mayores logros tiene el honor de haber sido la primera mujer, diseñadora y artista textil, que realizó una exposición individual en el *Museum of Modern Art* de Nueva York, celebrada en el año 1949. Esta exposición no se debe valorar tan sólo en un sentido exclusivo de logro personal de la artista, sino que su trascendencia es máxima al sentar un precedente e introducir en el museo piezas realizadas con una técnica que hasta ahora había sido considerada como pura “artesanía”: el tejido.

En su éxito, su paso por la Bauhaus fue absolutamente definitivo. Su fusión con la escuela fue tal que en ocasiones, como confirma Rossbach “ella se convirtió en una conferenciante no oficial de la investigación y la formación textil de la Bauhaus. Sus tejidos eran anunciados como tejidos de la Bauhaus, sus ideas eran interpretadas como ideas de la Bauhaus”¹³ (Rossbach, E., 1983). Este proceso se dio especialmente tras su exilio a los EE.UU.

¹² <http://art-contemporain.eu.org/base/chronologie/2171.html>, exposición del 24 de marzo al 24 de mayo de 1999. Italie, Venise, Peggy Guggenheim Collection: “On the 100th anniversary of her birth, this exhibition presents the work of Anni Albers, considered by many the foremost textile designer of our century”.

¹³ ROSSBACH, E., “In the Bauhaus Mode: Anni Albers”, *American Craft*, diciembre-enero 1983-1984, p. 7: “she became the unofficial spokesman for the Bauhaus regarding textile arts and textile education. Her weavings were heralded as Bauhaus textiles, her ideas were interpreted as Bauhaus ideas”.

La calidad generalizada en Albers¹⁴ le permitió desarrollarse como una artista muy completa y demostrar una talla intelectual notable en diversos campos teóricos y prácticos que le interesaban, con los que fue creando así una labor artística significativa tanto en tejido como en arte gráfico. A ello se suma sus valiosas publicaciones en torno al diseño y la tejeduría. En este sentido resultan reveladoras tanto “*On designing*” que está publicada en el año 1959 como su obra posterior del año 1965: “*On weaving*”¹⁵. Igualmente, destacó en la labor docente como profesora ayudante en el centro *Black Mountain College*, situado cerca de Asheville, North Carolina de los EE.UU.

Una constante en su trabajo fue la indagación material y plástica de la construcción textil (Fig. 1). De este modo, por ejemplo, realizó una investigación plástica y técnica en su propia obra que denominó como “tejidos pictóricos”, conjunto que se presagia en obras como “*Monte Alban*”¹⁶ o “*Ancient Writing*”¹⁷, ambas realizadas en 1936. En ellas, se produce tanto un salto técnico (debido a que introduce una compleja trama flotante) como un desarrollo estético añadido (en el que se estimula una composición gráfica en “zig-zag” más cercano a la plástica que al lenguaje textil). De este modo, indicaba ritmos, tensiones y algunas formas planas desarrollando obras textiles de gran plasticidad artística con un moderno lenguaje muy cercano a la pintura abstracta.

Igualmente, Albers produjo una serie de obras realizadas en torno a la década de 1950 que suponen un punto de inflexión en el desarrollo de técnica de creación textil: los tejidos pictóricos o ilustrados que denominó “*pictorial weavings*”. La propia artista confesó en una entrevista que no los consideraba “tapices”, sino que para ella se trataba de “una técnica diferente. Además utilicé un único hilo, e intenté ver qué podía hacer con él”¹⁸ (Margetts, M., 1985). Una metodología de investigación técnica que ya había iniciado en la Bauhaus. Principalmente, estos tejidos pictóricos de aquella década estaban agrupados en dos temáticas diferentes. Un primer grupo, respondería a paisajes abstractos como se evidencia en los realizados en 1958 bajo el título de “*South of the Border*”¹⁹ o en “*Pasture*”²⁰; aunque una de las primeras representaciones en este

¹⁴ Realmente, resultan abrumadores los logros de Albers en la disciplina que aprendió en la Bauhaus. Especialmente cuando su prestigio ha sido avalado por numerosas instituciones y por muy honorables premios, como indica su reconocimiento en la edición digital¹⁴ del Paseo de la fama de mujeres de Connecticut (“*Connecticut Women’s Hall of Fame*”), al igual que el premio acreditado en 1961 por el Instituto Americano de Arquitectos en el campo de la Artesanía (“*The American Institute of Architects in the field of Craftsmanship*”). Además, no olvidemos obtuvo la Medalla de Oro del Consejo Americano de Artesanos (“*American Crafts Council*”) en 1980 y fue honrada con cinco doctorados honorarios, entre estos grados los pertenecientes al “*Royal College of Art*” en Londres, “*The Rhode Island School of Design*” y el de la “*University of Hartford*”. A todo ello se suma que ha sido objeto de publicaciones, sin olvidar su presencia en revistas del prestigio de “*Life*”. Estos reconocimientos son lógicos, ya que la obra de Albers está presente en numerosos museos y centros de arte internacionales como, por ejemplo, *The Museum of Modern Art*, *The Art Institute of Chicago*, *Busch-Reisinger Museum* en Harvard, *Cranbrook Academy of Art Museum*, *The Brooklyn Museum and Curier Gallery of Art*, etcétera.

¹⁵ Cfr., ALBERS, A., *On weaving*, Wesleyan University Press, Connecticut, 1965. En esta publicación, la artista se centra en aspectos propios de la creación del tejido, como el telar, las técnicas primitivas, la interrelación de la fibra con la construcción, la sensibilidad táctil o la organización visual al diseñar.

¹⁶ *The Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museums*, Cambridge, Massachusetts. Medidas 146 x 112 cm.

¹⁷ *National Museum of American Art*, Smithsonian Institution, Washington D.C.

¹⁸ MARGETTS, M., “Thoroughly Modern Anni”, en *Crafts*, nº 74, 1985, p. 16: “that is a different technique. I used the single thread rather, and tried to see what I could do with that”.

¹⁹ THE BALTIMORE MUSEUM OF ART, Decorative Arts and Contemporary Crafts Fund. Realizado en algodón y lana. Medidas 10,6 x 38,7 cm. 1958.

²⁰ THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, New York. Algodón, medidas 35,6 y 39,4 cm.

ámbito fue *Cityscape*²¹, realizado en 1949 y que muestra en tonos beige, negros y grises un sugerente paisaje urbano. En el segundo grupo, la esencia visual serían imágenes abstractas tipográfica o textuales como ocurre en “*Memo*”, “*Haiku*”²² (1961) en el que introdujo hilo metálico; también “*Code*”²³ (1962) o el interesante conjunto de seis textiles “*Six Prayers*” realizado entre 1966 y 1967.

Sin duda, para Albers, el material era un creador de significados, como ella misma expresó: “Aprendemos a respetar el material trabajándolo. Moldeando cosas y pensamientos vivos desde ellos mismos, irradian un significado. Estas cosas necesitan una forma clara para proporcionar un significado claro”²⁴ (Albers, A., 1941). Un hábito de experimentación material que adquirió desde su formación en la Bauhaus, una constante en su obra. Destaca en este sentido desde el hilo metálico utilizado en “*Haiku*” (1961), el hilo de plata para la serie “*Six Prayers*”, o laminillas de oro en “*From the East*” (1963, Fig. 2). Incluso en numerosas ocasiones utiliza celofán (su uso fue muy habitual en la Bauhaus durante la sede de Dessau) o pelo de caballo como en un boceto realizado en 1949 que actualmente está conservado en el MOMA. Además utilizó rafia, fibra de vidrio (1948) o hilo enrollado de rosca.

Por todo ello, la obra de Albers ha sido constantemente alabada por numerosas publicaciones e instituciones internacionales. Fue una artista extraordinaria y plural que tuvo la fortuna de disfrutar de la creación textil (desde la teoría y desde la más rabiosa actualidad artística) convirtiéndose en una de las protagonistas indiscutibles de la producción profesional de este ámbito, una disciplina que había asumido por completo en la Bauhaus.

Margarete Leischner y la conquista textil del Reino Unido

La carrera profesional de Leischner como diseñadora textil fue completamente distinta a la de Albers pero igualmente espectacular al desarrollar una obra que la colocó profesionalmente como una autora privilegiada. Su relación con la industria en este ámbito textil fue una de las más duraderas y exitosas de todas las alumnas formadas en la Bauhaus. De hecho, se convertiría tras su exilio al Reino Unido en una de las diseñadoras textiles de mayor prestigio. Éste fue tal que Leischner colaboró como asesora del “*Ministry of Education Art Examination*”, en concreto en el diploma nacional en diseño. Además fue miembro de la “*Textile-Fashion Panel of the Summerson Council*” desde su inicio. Su calidad como diseñadora fue tan extraordinaria que estamos ante una de los primeros miembros de la Sociedad de Artistas Industriales (“*Fellows of the Society of Industrial Artists*”, generalmente escrito como F.S.I.A.). A todo ello se debe sumar que en el año 1952 recibió el “*Honorary Degree of Des. RCA*”, mención de la famosa escuela en la que trabajaba, el célebre “*Royal College of Art*”.

²¹ Propiedad de Ruth Agoos Villalovos. Medidas 44,5 y 67,3 cm.

²² THE JOSEF AND ANNI ALBERS FOUNDATION, Bethany. Medidas 57,2 y 18,4 cm.

²³ JAAF, Bethany. Medidas 58,4 y 18,4 cm.

²⁴ BHA, ALBERS, A., carpeta 1, Inv. N° 11289/2, ALBERS, A., “One Aspect of Art Work”, Black Mountain, 1941, p. 6: “We learn to respect material in working it. Formed things and thoughts live a life of their own, they radiate a meaning. They need a clear form to give a clear meaning”. Publicado en *Design*, 1944.

Leischner fue una diseñadora fuera de serie. De hecho, a todos los reconocimientos mencionados, se sumaría que el 28 de abril de 1970 (poco antes de su fallecimiento) recibió el mayor mérito que se puede otorgar en el Reino Unido a un diseñador desde que se fundaran estos premios en 1936 por la *Royal Society of Arts*: lo que podríamos denominar el “Diploma como Real Diseñador Industrial” (“*Diplomas of Royal Designer for Industry*”).

Todos estos méritos no son de extrañar si observamos sus logros desde su periodo de formación. Las aptitudes de Leischner ya destacaron en la Bauhaus de Dessau, en la que estuvo entre los años 1927 y 1930 (momento del que se conserva su tarjeta de estudiante²⁵, formándose con la directora Stözl, de quien precisamente sería asistenta entre febrero de 1930 y agosto de 1931). De hecho, para Leischner, la labor del diseñador ideal se acerca a la del arquitecto, una idea que era absolutamente afín a la pedagogía ideal de la Bauhaus: “el diseñador de textiles podría ser comparado con el arquitecto, él debe tener, a parte de su formación, talento y estética, conocimiento de los materiales, de los métodos de construcción y producción”²⁶.

Esta formación recibida no se quedó sin repercusión y, al igual que muchas de las antiguas estudiantes de la Bauhaus, esta escuela no sólo las formó artísticamente sino que las preparó para la docencia. Leischner asumió esta relación, de la que estaba completamente convencida, al afirmar en una conferencia que “como diseñadores profesionales siento que debemos estar implicados en la formación de nuestros sucesores”²⁷.

No obstante, junto a esta labor pedagógica, debemos incidir en la carrera profesional de Leischner en el diseño textil, que fue absolutamente arrolladora, tanto en el diseño de textiles para moquetas o alfombras como en textiles para mobiliario. Como ella misma reconocía “He estado diseñando tapicerías toda mi vida”²⁸ (Leischner, M., 1966). Esta vinculación con la industria se produjo desde el momento en que abandonó la Bauhaus, cuando ya colaboró con la industria alemana diseñando bocetos textiles para los prestigiosos *Deutschen Werkstätten* entre los años 1931 y 1937. Estos talleres, se servían de grandes diseñadores que creaban para ellos. Leischner aquí se centró en el diseño de tejido de mobiliario, cortinas, manteles y otros productos que la asociación comercializaba. Realmente, éste fue un gran inicio profesional, lo que reconoció la misma Leischner años más tarde cuando confirmó que “fue una fortuna empezar a trabajar en la industria con tal alto nivel de gusto y calidad”²⁹ (Leischner, M., 1969).

²⁵ BHA, LEISCHNER, M., carpeta 10, Inv. N° 8675.

²⁶ Manuscrito en BHA, LEISCHNER, M., *Conferencia sobre el término “Especialista profesional” para el S.I.A.*, carpeta 3, Inv. N° 10515/3, p. 3: “The designer of woven fabrics could be compared to the architect, he must have, apart from talent and aesthetic training, knowledge of the materials, constructions and production methods”.

²⁷ Manuscrito en BHA, LEISCHNER, M., *Conferencia sobre el término “Especialista profesional” para el S.I.A.*, carpeta 3, Inv. N° 10515/1, p. 1: “As a professional designer, I feel that we have to be concerned with the training of our successors”.

²⁸ LEISCHNER, M., “On Design”, en *Textiles of Ireland*, volumen dos, n° 4, abril, 1966, p. 7: “I have been designing upholstery fabrics all my life”.

²⁹ BHA, LEISCHNER, M., carpeta 10, “Biografía”, hoja 1, 12 de febrero de 1969: “it was most fortunate for me to start work in Industry on such high level of Taste and Quality”. Biografía escrita por la propia artista.

Su primer trabajo al exiliarse al Reino Unido fue iniciar con otros refugiados judíos una fábrica de textiles para mobiliario “*Team Valley Weaving Industries*” en Gateshead, donde estuvo hasta 1942. Posteriormente, entre 1944 y 1950 realizó diseños y desarrolló nuevos hilos para “*R. Greg & Co.*”, una compañía de Stockport. El fin de la empresa era obtener unos nuevos hilos de lujo cuyo uso en la fabricación textil produjese un particular tejido en el que el sentido del tacto fuese fundamental, por lo tanto buscaban unos tejidos resistentes pero con caída, capaces de ser usados para cubrir objetos o mobiliarios. De hecho, en un díptico publicitario especificaban la labor concreta de la diseñadora: “hemos contratado los servicios en exclusiva de Margaret Leischner, una de las diseñadoras punteras del país en el diseño de textiles. Creemos que esta es la primera vez que una empresa de hilos y dobladores ha contratado los servicios de una diseñadora para demostrar cómo los hilos pueden ser usados en la producción de textiles de calidad. Nuestros propios especialistas en colaboración con la diseñadora Margarete Leischner han diseñado los hilos para el tejido particular que ella tenía en mente. Cada tejido que producimos puede ser una lección del uso correcto del hilo”³⁰.

En los sesenta, diseñó tejidos para mobiliario para “*Guy Roger Ltd.*” en Liverpool. En este caso, Leischner asistía en el diseño sólo de la tapicería de la pieza mobiliaria – exactamente la misma labor que se realizaba en la Bauhaus durante el periodo en el que ella estudió en Dessau cuando la Sección de Tejido colaboraba con la Sección de Decoración y Acabados-. También en estos años creó uno de los productos más presentes en los hogares británicos, la exitosa línea de moquetas “*Tintawn*”, para la empresa “*Irish Ropes Ltd.*”. El éxito de este producto fue considerable tanto en Inglaterra como en Irlanda. A ello se sumó también el producto “*Cushlawn*” diseñado para la empresa “*Irish Carpets Ltd.*”. El impacto de ambas gamas de productos “*Tintawn*” (Fig. 3 y 4) y “*Cushlawn*” fue tal que se reconocía que “en los últimos años *Irish Ropes* había adquirido una tremenda reputación con *Tintawn* a la vez que *Cushlawn* era uno de los más soberbios fabricantes de suaves moquetas de pelo y era un súper ventas en el mercado doméstico”³¹ (Leischner, M., 1966). No exageraban en su eslogan cuando anunciaban las moquetas como “El tradicional *Tintawn* pone la moda a tus pies”³². Esta valoración de la moda no es un factor insignificante. En este sentido, el producto diseñado por Leischner respondía a todos los fundamentos importantes que la escuela de la Bauhaus establecía como prioritarios en el diseño de un producto: el lugar de uso era el interior de las construcciones arquitectónicas (la vivienda doméstica), el *Tintawn* que se comercializaba en la década de 1960 se publicitaba como una moqueta a un precio asequible, estéticamente era moderno y la funcionalidad se cumplía desde el mismo momento en que algunos de los modelos de *Tintawn* podían ser reversibles o bien con el fondo de látex, además de ser higiénicos y fáciles de limpiar, con una gran resistencia al desgaste.

³⁰ Díptico publicitario de *R. Greg & Co. Ltd.*, BHA, LEISCHNER, M., carpeta 6, Inv. N° 10522: “...we have engaged the exclusive services of Margaret Leischner, one of the country’s leading fabric designers. We believe that this is the first time that a firm of spinners and doublers has employed a fabric designer to demonstrate how yarns can be used in the production of quality fabrics. Our own specialists in collaboration with Margaret Leischner design their yarns for the particular fabric she may have in mind. Every fabric we produce should be a lesson in how to use the right yarn the right way”.

³¹ Cfr., LEISCHNER, M., “On Design”, en *Textiles of Ireland*, volumen dos, n° 4, abril, 1966, p. 7: “In recent years Irish Ropes have built up a tremendous reputation abroad with Tintawn whilst “Cushlawn” is one of the most superb of soft pile carpets and is a best-seller on the home market”.

³² “Traditional Tintawn puts fashion at your feet!”

Sin duda, el impacto de la Bauhaus en su producción profesional posterior fue constante. Primero, en su metodología de trabajo ya que diseñaba “en su estudio de Londres donde teje pequeñas piezas de tejido en un telar manual para mostrar la mejor manera de usar los nuevos hilos”³³. Esta clasificación del trabajo es exactamente la misma que se tenía en la Bauhaus durante sus años de formación con Gunta Stölzl, con la distinción en el Taller de Tejidos del área de aprendizaje (más manual y prototipos) y el área de producción (más industrial). De hecho, también conservaba un pequeño telar manual en su vivienda³⁴ de Sussex. Esta vinculación a su antigua escuela se indicó incluso tras su fallecimiento, en uno de los artículos que la revista *Design* comenta como necrológica de la noticia de su muerte, donde se afirmaba que: “como diseñadora Leischner ha seguido los principios de la Bauhaus y creado sus tejidos a través del conocimiento del modo en que se comportan las fibras y los hilos”³⁵ (Tomlinson, D., 1970). En definitiva, la diseñadora hizo gala a lo largo de su vida profesional de un conocimiento que asumió en su relación con la célebre escuela alemana, un centro que fue absolutamente definitivo en el éxito de su formación y desarrollo posterior de su obra.

2. DISEÑADORAS INDUSTRIALES EN LA BAUHAUS: EL TRIUNFO DE LAS DISIDENTES.

Ajenas a ese destino textil encontramos a una serie de importantes autoras que destacaron en diversos ámbitos de la formación que impartió la escuela Bauhaus. Curiosamente, estas alumnas disidentes de ese famoso destino preparado para ellas por la política de género del centro han pasado en la mayoría de los casos a ocupar un puesto importante en el panorama artístico internacional. Todo ello a pesar de las trabas que tuvieron que superar. Como ejemplo, nos centraremos en dos casos muy particulares por lo significativo de su éxito: Grete Heymann-Marks y Marianne Brandt. La primera se formó en cerámica, una disciplina que sólo abarcó la Bauhaus en su sede inicial de Weimar –cuya pedagogía era más afín al sentir artesanal-. La segunda, Brandt, la tomamos como uno de los paradigmas más extraordinarios de todo el alumnado que allí se formó –ya en la sede de Dessau con un planteamiento mucho más industrial-.

Grete Heymann-Marks y la vanguardia aplicada al objeto cotidiano cerámico.

De todas las interesantes personalidades femeninas que tuvieron la fortuna de formarse en la Bauhaus, hay varias cuyas historias profesionales posteriores han resultado realmente espectaculares, tanto en lo laboral como en lo personal. En este sentido, la labor política de Hitler tuvo un protagonismo incuestionable, de modo que convirtió a numerosos artistas -entre ellos muchas de las alumnas formadas en la Bauhaus- en auténticas heroínas. Así, destaca de modo positivo la historia personal y artística de

³³ BHA, LEISCHNER, M., carpeta 12, artículo de revista sin fecha ni inventario, “They think up new fabrics”, en *Britain 's designer Weavers*, p. 110: “in her London flat plans and weaves short lengths of fabric on a hand loom to show how best the new yarns can be used”.

³⁴ “Other peoples homes”, “An outburst of elegance in a gentle Sussex countryside”, en *Ideal Home*, n° 2/3, septiembre de 1961, p. 69.

³⁵ TOMLINSON, D., “Obituary”, en *Design*, 1970, p. 83: “As a designer Margaret Leischner had followed the principles of the Bauhaus and constructed her cloths through understanding of the ways in which and yarns behaved”.

Margarete Heymann, más conocida como Grete Heymann-Marks o popularmente como Grete Marks³⁶.

La calidad de sus piezas le ha llevado a estar presente en algunos de los museos internacionales más destacados tanto de cerámica, como de artes decorativas o diseño. Como diseñadora de cerámica se conservan, entre otras, piezas de ella en el “*Keramik-Museum*” y el “*Bröhan-Museum*” (Fig. 5 y 6) ambos en Berlín; también en “*The Potteries Museum*”; en el “*Badisches Landesmuseum*” en Karlsruhe y en el “*Cooper-Hewitt, National Design Museum*” de Nueva York. Del mismo modo, su figura artística y su obra ha sido destaca por prestigiosas publicaciones culturales como “*Journal. The Decorative Arts Society*”³⁷ (Hudson-Wiedemann, U., Rudoe, J., 2002).

Así, tenemos a una profesional en el diseño cerámico excelente. En esta disciplina, precisamente, la Bauhaus fue el único lugar en el que se formó ya que -aunque había asistido a la Escuela de Artes y Oficios de Colonia y la Academia de Arte de Düsseldorf, estudió pintura-. Por ello, la figura de Grete Marks representa a una de las más significativas diseñadoras ceramistas de entre todos los alumnos que pasaron por el Taller de Cerámica de la escuela de la Bauhaus, donde estuvo desde noviembre de 1920 hasta marzo de 1921. Aquí le influyó especialmente el maestro de cerámica Gerhard Marcks durante este periodo en un taller que sólo existió en la primera sede, en Weimar. Igualmente fue significativa en la plástica visual que decora sus piezas la sensibilidad del profesor Johannes Itten –especialmente con los ejercicios que ya se realizaban en el Curso Preliminar-.

Al igual que ocurrió con las demás alumnas de la Bauhaus, Marks tuvo que emigrar por sus evidentes condicionantes contrarios al ideario que el triunfo del nacionalsocialismo representaba su figura: era judía, mujer, empresaria y artista. No obstante, la fulminante carrera de la diseñadora ya se había iniciado en Alemania, mucho antes de su exilio.

Concretamente, fue a partir de su unión matrimonial con Gustav Loebenstein cuando su producción despegó y inició una carrera en diseño fascinante. Ambos formaron la prestigiosa empresa cerámica “*Haël Werkstätten für Künstlerische Keramik*”, un próspero negocio en el que el matrimonio trabajaba en perfecta simbiosis: ella diseñaba, él gestionaba. Así, en esta empresa Grete Marks (en ese momento conocida como Grete Loebenstein-Heymann) aportaba el desarrollo artístico, donde destinaba su talento, aplicando a la creación cerámica unos principios conceptuales y plásticos de gran modernidad, que las convirtió en piezas muy valoradas por los clientes desde un primer momento de su comercialización. En estos modernos productos (Fig. 7), Marks incorporaba los fundamentos artísticos de las últimas vanguardias plásticas al soporte de la cerámica, y con ello al entorno doméstico, revolucionando las formas del hogar. Lamentablemente, quedan escasas muestras físicas de estos objetos, aunque en algunos catálogos originales de la empresa se pueden apreciar fotográficamente (Fig. 8). Marks diseñaba en su empresa toda clase de objetos cerámicos para el hogar, desde pies de lámpara, juegos de café, té, jarrones, fruteros, juegos de licor, cajitas, maceteros, lámparas de pared, bandejas, ceniceros, cuencos, incluso alguna figurita decorativa en forma de caballo.

³⁶ Llamada Grete Loebenstein durante el significativo periodo comprendido entre los años 1923 y 1938 que duró su primer matrimonio con Gustav Loebenstein.

³⁷ HUDSON-WIEDEMANN, U., RUDOE, J., “Grete Marks, Artist Potter”, en *Journal / The Decorative Arts Society*, núm. 26, 2002, pp. 100-119.

En este proceso de producción en serie de los talleres cerámicos Häel se evidencia la huella de su paso por la Bauhaus, especialmente en la concepción formal simple de las piezas, como indican Hudson-Widenmann y Rudoe cuando afirman que “Grete Loebenstein fue capaz de llenar el vacío entre el taller de cerámica y la producción industrial. Esto fue en parte gracias a su formación en la Bauhaus”³⁸ (Hudson-Wiedemann, U., Rudoe, J., 2002). Una pedagogía que le aseguró una moderna concepción de las formas industriales y la aplicación de un vanguardista lenguaje visual. Los diseños de la empresa fueron un éxito comercial, y una gran parte de la producción de la fábrica (que empleó alrededor de ciento sesenta personas en su momento más álgido) llegó a exportar piezas a numerosos países como EE.UU., Francia, Reino Unido, Bélgica o Suiza, lo que es un claro indicador de su gran éxito.

Pero aún debemos señalar que el protagonismo de Grete en la firma se multiplicó tras la muerte de su marido en accidente de tráfico en el año 1928 convirtiéndose así, además, en propietaria de la firma al asumir toda la parte de gestión y continuando con las exportaciones. De este modo, demostró su gran valía profesional al asumir diferentes roles en la producción de la industria cerámica. Lamentablemente, esta situación no duró muchos años ya que en el inicio de la década de los treinta, Margarete, disfrutaba de las características suficientes para ser un serio motivo de persecución: de nuevo judía, mujer, artista, a lo que ahora se sumaba que era “empresaria”. Evidentemente, este estatus era inviable tras la subida al poder de Hitler en 1933, por lo que la diseñadora se vio obligada a “vender” (sin remuneración, evidentemente) la empresa a un miembro oficial del partido nazi llamado Dr. Heinrich Schildt quien sustituyó artísticamente a Grete Marks por la también prestigiosa ceramista (y bastante más tradicional y afín a la política del momento) Hedwig Bollhagen (1907-2001), creando así una nueva firma denominada “HB”. De este modo, los diseños de Marks fueron tachados por el nacionalsocialismo de un modo peyorativo como “arte decadente”. Esto llegó a tal extremo que sus productos aparecen en una curiosa fotografía publicada en un artículo del año 1935 en el que se muestran dos grupos de piezas cerámicas -a la izquierda los originales diseños realizados evidentemente por Marks y a la derecha lo que bien podrían ser prototipos de la misma Bollhagen o cualquier otra diseñadora- en el que el pie de foto se atreve a comentar: “Dos razas encontraron diversas formas para el mismo fin. ¿Cuál de ellas es más hermosa?”³⁹. A nosotros no nos cabe duda que es la de Marks, pero se ve que la intención “pedagógica” del artículo era bien diferente.

Desafortunadamente, la mayoría de las obras que realizó en Alemania con su empresa se perdieron o se destruyeron; aunque quedan algunas conservadas en el *Bröhan-Museum*⁴⁰ de Berlín -un magnífico museo centrado en *Art-decò*, *Nouveau* o *Funcionalismo*- y algunas piezas en el *Keramik-Museum*⁴¹ de Berlín. Especialmente, el “*Bröhan-Museum*” (como pudimos comprobar en persona) posee una buena

³⁸ HUDSON-WIEDEMANN, U., JUDY, R., *Op. Cit.*, p. 101: “Grete Loebenstein was able to bridge the gap between studio pottery and factory production. This was partly through her Bauhaus training”.

³⁹ „Die Kunst der Hand kommt zu Ehren“, en *Der Angriff*, nº 116, p. 10, 20 de mayo de 1935: „Zwei Rassen fanden für denselben Zweck verschiedene Formen. Welche ist schöner?“

⁴⁰ En esta labor, la ayuda de Claudia Kanowski, profesional del *Bröhan-Museum* fue absolutamente imprescindible.

⁴¹ Aunque la mayoría de estas piezas no están expuestas en el pequeño pero importante *Keramik-Museum*, la ayuda y disponibilidad de su amable director Heinz-Joachim Theis con las piezas almacenadas tanto de Grete Marks como de Friedlaender, al igual que con mucha de la documentación que él mismo tiene archivada, junto a sus indicaciones, fueron de una generosidad absoluta.

compilación de piezas creadas por Marks (producidas precisamente por la firma “*Haël-Werkstätten*”) aunque almacenadas sin ser mostradas al público. Además, el museo cuenta entre sus piezas expuestas en la colección permanente con interesantes muestras de varios servicios de té⁴² diseñados por la artista.

Esta colección de los fondos cerámicos del “*Bröhan-Museum*” y del “*Keramik-Museum*” aparecen en todas las piezas la marca de la empresa en su parte inferior, en algunas además está especificada la propia marca de Grete Marks, aunque todos los diseños de la empresa son suyos. Este conjunto conservado en ambos museos es especialmente significativo por la importante presencia de los fundamentos conceptuales, plásticos y formales que la ceramista asimiló durante su periodo de formación en la escuela de la Bauhaus, especialmente en tres aspectos:

- 1.- Ornamentación exclusiva con colores primarios, especialmente amarillo y azul. La línea *Häel-Norma*.
- 2.- Ornamentación abstracta geométrica: el uso del cuadrado, círculo y triángulo, además de líneas rectas verticales y horizontales.
- 3.- Ornamentación abstracta artística: formas y líneas no geométricas ni regulares.

Tras su exilio al Reino Unido a finales de 1936, Marks continuaría con su labor cerámica hasta después de la II Guerra Mundial, momento a partir del cual se centró más en una práctica pictórica, retomando una actividad en la que se había formado antes de ingresar en la Bauhaus. Pero antes de esto, realizó trabajos cerámicos interesantes. Se estableció en este país principalmente por sus contactos en la industria a través de sus exportaciones de su empresa “*Häel-Werkstätten*”. Allí, rápidamente fue reconocida y celebró una exposición en la “*Burslem School of Arts*” a principios de febrero de 1937 donde Hudson-Wiedemann y Rudoe afirman que “expuso 250 pinturas y un número similar de piezas cerámicas”⁴³ (Hudson-Wiedemann, U., Rudoe, J., 2002). Esta exposición, que tuvo una gran repercusión, le sirvió de presentación de su propia obra como diseñadora y artista, lo que le valió en el nuevo país para que le contratasen precisamente como profesora en la “*Burslem School of Arts*” a la vez que fue contratada a partir del 1 de septiembre de ese mismo año como consultora artística, técnica y comercial “*Consultant of the Company artistically, technically and commercially*”⁴⁴ (Hudson-Wiedemann, U., Rudoe, J., 2002) por la empresa “*Minton*”, para la que trabajó seis meses.

Continuó diseñando cerámica para otras empresas como “*freelance*” (“*Ridgway of Shelton*”, “*E.Brain & Co.’s Foley China*”) con las que colaboraba bajo su propia marca de “*Greta Pottery*”. En esta producción inglesa, Hudson-Wiedemann y Rudoe confirman que “aunque Marks experimentó con los modelos formales que había desarrollado en su anterior empresa alemana, cambió el color y la decoración. En general, las formas fueron más conservadoras y la decoración estuvo más definida por diseños convencionales florales”⁴⁵ (Hudson-Wiedemann, U., Rudoe, J., 2002). No

⁴² BRÖHAN-MUSEUM, Heymann-Marks, G.,: Inv. N° 02-009 realizado en 1932, Inv. N° 84-097 realizado alrededor de 1930 e Inv. N° 84-130 realizado alrededor de 1929.

⁴³ HUDSON-WIEDEMANN, U., JUDY R., “Grete Marks, Artist Potter”, en *Journal / The Decorative Arts Society*, nº 26, 2002, p. 115: “Here she exhibited 250 paintings and a similar number of pottery pieces”.

⁴⁴ HUDSON-WIEDEMANN, U., JUDY, R., *Ibidem*.

⁴⁵ HUDSON-WIEDEMANN, U., JUDY, R., Op. Cit., p. 116: “Even when Marks experimented with former Haël-shapes, she changed their colour and decoration. None of her highly original asymmetrical

obstante, otros autores reconocen que la mayoría de estos encargos para otras empresas “estuvieron íntimamente relacionados con el diseño de la Bauhaus y su propio trabajo en los Haël Werkstätten”⁴⁶ (Buckley, Ch., 1994). Este hecho no hace más que confirmar que su producción en diseño más original e innovadora estuvo constantemente ligada a su paso inmediato por la escuela de la Bauhaus.

En definitiva, Grete Marks fue también una artista total, alumna formada en la Bauhaus, que triunfó en la práctica artística tanto bidimensional como tridimensionalmente, abarcando diversos registros plásticos. En el caso concreto de la cerámica, como creativa, fue una figura fascinante.

Marianne Brandt como el mayor éxito del masculino Taller de Metal.

Marianne Brandt fue una de las diseñadoras más genuinas de todo el alumnado formado en la Bauhaus, independientemente del género. Su total integración en lo que significó la escuela y su producción en uno de los talleres más masculinos —el de metal— la convierten en uno de los talentos más representativos del ideal allí imperante a partir de 1923: “arte y tecnología, una nueva unidad”.

Le han tributado toda clase de reconocimientos y halagos como diseñadora: una fundación lleva su nombre “*Marianne Brandt Gesellschaft e. V.*” y su nombre se ha recogido en la mayoría de enciclopedias dedicadas al diseño del siglo XX. Existe un premio de diseño con su nombre “*Marianne-Brandt-Wettbewerb*”, aunque uno de los mayores signos de su éxito es que sus productos aún se comercializan por empresas como “*Tecnolumen Leuchten*”. Por ejemplo, su legendaria tetera modelo de la Bauhaus “*MT 49*”⁴⁷ (Fig. 9.) diseñada en 1924 es uno de los mayores iconos del diseño del siglo XX; una maravillosa pieza que ha sido reproducida incluso en una serie de sellos dedicados al diseño alemán “*Design in Deutschland*”. Un célebre objeto que formaría parte de un conjunto de tres piezas (tetera, azucarero, dispensador de nata) conservado en la “*Kunstsammlungen Weimar*”⁴⁸.

Además, fue una autora muy plural y podríamos intuir que productivamente hay tres Brandt distintas, según la técnica de la que se sirvió a lo largo de su vida: el diseño, la fotografía y la pintura. Los principios más abstractos, geométricos y funcionales, sin duda, los aplicó durante toda su trayectoria vital a su producción en diseño. En fotografía, sus fotomontajes le acercan a ciertos conceptos cercanos a la obra de la misma Hanna Höch (1889-1978), al Dadaísmo vanguardista, y manifiestan su gran talento para la composición y el diseño gráfico. En pintura su producción siempre fue figurativa, más clásica incluso en los temas, y supone una creación en la que no aplicó ni un solo principio formal de los que le funcionaban en las otras dos disciplinas; casualmente, esta última actividad coincidió generalmente con los periodos más complejos de su vida personal.

designs was made in Stoke. In general the shapes were more conservative and the decoration comprised conventional floral designs”.

⁴⁶ BUCKLEY, CH., “Women and Modernism: a Case Study of Grete Marks (1899-1990), en SEDDON, J., WORDEN S., (eds.), *Women Designing: Redefining Design in Britain between the Wars*, University of Brighton, Brighton, 1994, p. 109: “Formally these designs are closely related to Bauhaus design and her own work at the Haël Werkstätten”.

⁴⁷ BAUHAUS ARCHIV BERLIN, Brandt, M., Inv. N° 739.

⁴⁸ KW, Inv. N° 201/55-204/55.

Realmente, el prestigio de Brandt fue temprano y sus diseños ya aparecen en el libro “*Die Frau als Künstlerin*”⁴⁹ (Hildebrandt, 1928). Fue una pionera en el campo del diseño industrial en metal y ya como alumna fue excepcional. Su valía en el Taller de Metal de la Bauhaus fue tan irrefutable que aún a pesar de su condición femenina llegó a ser ayudante de su director, el célebre Moholy-Nagy, desde abril de 1927 y lo dirigió “provisionalmente” en exclusiva desde abril de 1928 hasta 1929 tras la marcha de aquel.

En esta escuela, Brandt experimentó una gran metamorfosis como artista y diseñadora. Como la mayoría de las demás estudiantes, ingresó con una formación previa. En su caso adquirida entre los años 1911 y 1917 cuando estudió pintura y escultura en diversas escuelas: en 1913 asistió a la “*Großherzoglich Sächsische Hochschule für Bildende Kunst*” de Weimar, a lo que siguió una práctica libre entre 1917 y 1923, justo antes de ingresar definitivamente en la Bauhaus de Weimar en 1924. Aquí, Brandt asumió los principios más vanguardistas, rompió con el academicismo figurativo anterior y conoció las técnicas más innovadoras. La metamorfosis fue tal que Brandt destruyó toda su producción anterior, más académica y figurativa, realizada en pintura (Kruppa, 1992, p. 49), actividad que de hecho no retomó hasta el año 1936 cuando volvió a pintar -coincidiendo con la muerte de su padre, al que estaba muy vinculada-. Afortunadamente, de aquella primera época, queda alguna pieza que nos puede servir de muestra como un dibujo del año 1914, conservado en la Fundación Bauhaus de Dessau titulada “*Die Prinzessin*”⁵⁰ (Fig. 10) que fue firmada en ese momento como “M. Liebe” -apellido de soltera-.

Todos los modernos aspectos funcionales y fundamentales en su trabajo posterior los adquirió y desarrolló en la Bauhaus. Kruppa señala que la primera de sus famosas lámparas –aunque en madera- la realizó nada más llegar⁵¹ (Kruppa, 1992). Su fusión con la escuela fue total y la funcionalidad se convirtió en una prioridad, como podemos comprobar en sus bocetos conservados en la *Stiftung Bauhaus* en Dessau.

De hecho, sus diseños destacaron ya durante su periodo de formación y se hicieron célebres sus productos para el hogar. Desde ceniceros (que aún hoy se distribuyen) hasta las lámparas (Fig. 11) que fueron comercializadas por empresas como “*Körting and Matthiessen*” (a través de la marca “*Kandem*”) y “*Leipzig Leutzsch*”. Como afirman Brockhage y Lindner “solamente de la producción de la empresa “*Karting & Mathiesen*” se vendieron bajo la marca ‘Kandem’ entre 1928 y 1931 más de 50.000 ‘aparatos de iluminación’, que fueron diseñados bien exclusivamente por Brandt, o en colaboración con Hin Bredendieck, Helmut Schulze y Hans Przyrembel”⁵² (Brockhage H., Lindner, R., 2001).

⁴⁹ HILDEBRANDT, H., *Die Frau als Künstlerin*, Mosse, Berlin, 1928, p. 172.

⁵⁰ STIFTUNG BAUHAUS DESSAU, BRANDT, M., Inv. N° I 2806 G.

⁵¹ Cfr., KRUPPA, K., „Marianne Brandt. Annäherung an ein Leben“, en , BAUHAUS-ARCHIV, *Die Metallwerkstatt am Bauhaus*, Berlin, 1992, p. 48: „So markiert den Beginn ihrer gestalterischen Arbeit nicht zufällig ein Entwurf für eine schwenkbare Wandlampe, und dieser ist in Holz ausgeführt“.

⁵² BROCKHAGE, H., LINDNER, R., *Marianne Brandt. “Hab ich je an Kunst gedacht”*, Chemnitzer Verlag, Chemnitz, 2001, p. 39: „Allein von der Leipziger Firma Körting & Matthiessen wurden unter deren Markennamen ‚Kandem‘ zwischen 1928 und 1931 mehr als 50 000 ‚Beleuchtungskörper‘ verkauft, die im Bauhaus entworfen wurden maßgeblich von Marianne Brandt, z.T. gemeinsam mit Hin Bredendieck, auch mit Helmut Schulze und Hans Przyrembel“.

Entre estas piezas destacan sus famosos flexos de mesa y otros objetos de iluminación cuyas imágenes fueron publicadas incluso por revistas de la categoría de “*Life*”. Por otro lado, simultáneamente a la producción de sus últimos años en la Bauhaus y coincidiendo con la subdirección del taller, colaboró con la firma “*Schwintzer & Gräff*” quienes “produjeron 53 modelos de la Bauhaus”⁵³ (Heyden, 1992).

Este éxito comercial no es de extrañar, ya que en pocos productos como en los suyos la simplicidad formal (generalmente basada en la esfera) fue el elemento protagonista con objetos en acero tubular que nunca hasta entonces habían sido pensados y utilizados con tanta armonía a través de materiales modernos como el aluminio, cristal o acero que sustituían al clásico bronce o plata. El resultado fue, acorde al fin social de la Bauhaus, productos elegantes, baratos, fáciles de producir e incluso de limpiar; productos en los que la forma y la función actuaban de modo paralelo y complementario.

Tras su abandono de la escuela continuó desarrollando su labor profesional en diseño de modo intermitente. Trabajó de modo transitorio (de julio a diciembre de 1929) para el estudio privado de arquitectura de Gropius en Berlín, momento a partir del que se ocuparía como directora de la sección de proyectos de la fábrica de productos metálicos “*Ruppelwerke Gotha*” hasta 1932 realizando una producción muy cercana a la de la Bauhaus. Como otras muchas alumnas de la famosa escuela, Brandt también ejerció de docente, en su caso desde marzo a julio de 1951 en la “*Hochschule für Werkkunst*” de Dresden –posteriormente conocida como “*Hochschule für Bildende Künste*”-. En aquel año recuperó su actividad como diseñadora trabajando hasta 1954 en el instituto de diseño industrial (“*Institut für industrielle Gestaltung*”) en Berlín y participó en la exposiciones como la “*Deutsche Angewandte Kunst in der DDR*”.

Su actividad en el diseño industrial la fue alternando tanto con unos interesantísimos y modernos fotomontajes como con la pintura más figurativa y tradicional. En fotografía, Brandt realizó la parte artística más comprometida socialmente de su obra. Con ella denunció y describió los aspectos más significativos del brutal periodo de entreguerras. Fue en 1924, en la Bauhaus, cuando realizó sus primeros fotogramas abstractos - *Montage I* y *Montage II*- e inició una serie de interesantes autorretratos en los que el metal (su material de trabajo) estaba muy presente como en “*Selbstporträt zum Metallischen Fest*” de 1929 donde se retrató a modo de una “Atenea” industrial.

No obstante, fue con el fotomontaje con lo que realizó un conjunto visual espectacular. Parece que comenzó con ellos a partir de una estancia parisina alrededor de 1926, con dos temáticas principales. Por un lado, una serie a modo de denuncia personal en el que el tema central fue la infidelidad de su marido con títulos como “*Bulle-Esel-Affe*”⁵⁴ o “*Kann der Mensch sein Schicksal...*”⁵⁵; por otro, la celebración de la vida moderna parisina con obras como “*Pariser Impresionen*”⁵⁶ o “*Zirkus*”⁵⁷. Inició así una gran producción con fotomontajes en los que reflexionaba en torno a la sociedad moderna, política, enfrentaba visualmente diversos patrones siguiendo el binomio masculino-

⁵³ HEYDEN, T., *Die Bauhauslampe*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 1992, p. 59: „Insgesamt wurden von der Lampenfirma Schwintzer & Gräff 53 Bauhausmodelle produziert. Der Vertrag kam 1928 auf Initiative Marianne Brandts zustande, die nach dem Weggang Moholy-Nagys stellvertretende Leiterin der Metallwerkstatt wurde“.

⁵⁴ BHA, Inv. N° 7203/1.

⁵⁵ BHA, Inv. N° 7203/2.

⁵⁶ SBD, Inv. N° I 680 G.

⁵⁷ SBD, Inv. N° I 6 G.

femenino como en “*Dabeisein ist alles*”⁵⁸ o jugaba con el rol de la mujer como en “*Ihre Wirksame Mithilfe*”⁵⁹ (Fig. 12).

Al igual que todas las personas ligadas a la Bauhaus, la artista sufrió la persecución de la política nazi y entre los años 1933 y 1945 vivió un periodo extraño. De hecho, como manifiesta Bergius: “...en 1932, Brandt expuso 15 fotomontajes y 31 acuarelas, pero las obras le fueron devueltas debido a las presiones de la política nacionalsocialista”⁶⁰ (Bergius, A., 1995). Durante estos años estuvo desempleada y vivió en la casa de sus padres en Chemnitz, donde había nacido, momento en el que retomó la pintura. Del material del acero al óleo Brandt cambia significativamente sus inquietudes plásticas y formales. En cierto modo, la pintura está ligada a periodos en su ciudad natal, a su infancia o adolescencia y a momentos que podrían ser de una “emigración interior” que le llevarían a refugiarse en esta actividad. Cuando pinta no es nada sintética, ni geométrica, ni abstracta.

Toda esta amplia actividad que Brandt desarrolló nos da idea de la gran calidad de la que hizo gala la autora en los múltiples aspectos artísticos que abordó, del diseño a la fotografía, pasando por la pintura. Brandt representa, además, uno de los ejemplos más valiosos que produjo la Bauhaus por la dificultad añadida del ámbito de actuación profesional que eligió (el taller más “masculino” de la escuela) y ser una de las alumnas que más se identificó a lo largo de toda su trayectoria profesional con el ideario del centro. Una artista multidisciplinar, una mujer fuera de serie como todas sus compañeras.

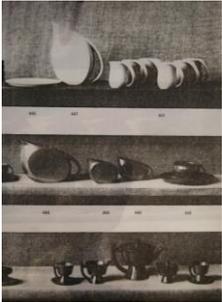
⁵⁸ SBD, Inv. N° I 5 G.

⁵⁹ STAALICHE KUNSTSAMMLUNGEN DRESDEN, Inv. N° C 1975-265.

⁶⁰ BERGIUS, A., “Fotomontaje comparado. Hanna Höch, Marianne Brandt, Alice Lex-Nerlinger”, FUNDACIÓ “LA CAIXA”, *Les dones fotògrafes a la República de Weimar. 1919-1933*, Barcelona, 1995, p. 40.

3. ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA	AUTORA	DESCRIPCIÓN
<p data-bbox="320 591 336 613">1</p> 	<p data-bbox="778 450 911 479"><i>Anni Albers</i></p>	<p data-bbox="1043 376 1374 495">„Wall hanging“, en FOX, N., TABATABAI, P., <i>Anni Albers</i>, Guggenheim Museum, 1999, p.15.</p>
<p data-bbox="320 931 336 954">2</p> 	<p data-bbox="778 792 911 822"><i>Anni Albers</i></p>	<p data-bbox="1056 745 1362 864">„From the East“, en FOX, N., TABATABAI, P., <i>Anni Albers</i>, Guggenheim Museum, 1999, p.57.</p>
<p data-bbox="320 1272 336 1294">3</p> 	<p data-bbox="727 1131 962 1160"><i>Margarete Leischner</i></p>	<p data-bbox="1050 1086 1366 1205">Bauhaus Archiv Berlin: LEISCHNER, M., carpeta 6, Inv. N° 7568. Fotografía Marisa Vadillo</p>
<p data-bbox="264 1568 280 1590">4</p> 	<p data-bbox="727 1471 962 1500"><i>Margarete Leischner</i></p>	<p data-bbox="1043 1400 1374 1518">Bauhaus Archiv Berlin: LEISCHNER, M., carpeta 6, Inv. N° 10521/1. Fotografía Marisa Vadillo.</p>
<p data-bbox="320 1948 336 1971">5</p> 	<p data-bbox="775 1812 914 1841"><i>Grete Marks</i></p>	<p data-bbox="1046 1767 1369 1886">BRÖHAN-MUSEUM de Berlín, <i>Depósito almacenado de piezas de Grete Marks</i>. Fotografía Marisa Vadillo.</p>

<p>6</p> 	<p><i>Grete Marks</i></p>	<p>BRÖHAN-MUSEUM de Berlín: MARKS, G., Inv. N° 91-043.</p>
<p>7</p> 	<p><i>Grete Marks</i></p>	<p>Catálogo de la empresa <i>Haël Werkstätten für Künstlerische Keramik</i>. Conservado en el KERAMIK-MUSEUM de Berlín, cortesía de su director Heinz-Joachim Theis. Fotografía Marisa Vadillo</p>
<p>8</p> 	<p><i>Grete Marks</i></p>	<p>Postal editada por el KERAMIK-MUSEUM de Berlín, "Konfekt-dose". Fotografía de Heinz Theis.</p>
<p>9</p> 	<p><i>Marianne Brandt</i></p>	<p>BAUHAUS ARCHIV de Berlín, Tetera "MT 49".</p>
<p>10</p> 	<p><i>Marianne Brandt</i></p>	<p>STIFTUNG BAUHAUS en Dessau, "Die Prinzessin", realizado en 1914. Fotografía Marisa Vadillo</p>

<p>11</p> 	<p><i>Marianne Brandt</i></p>	<p>Lámpara publicada en Brockhage, H., Lindner, R., <i>Marianne Brandt: "Hab ich je an kunst gedacht"</i>, Chemnitzer Verlag, Chemnitz, 2001, p. 95, fotografía de Gunter Lepkowski.</p>
<p>12</p> 	<p><i>Marianne Brandt</i></p>	<p>"<i>Ihre Wirksame Mithilfe</i>" publicado en Bauhaus-Archiv (ed.), <i>Tempo, tempo!:</i> Bauhaus Fotomontagen von Marianne Brandt, Jovis, Berlin, 2005, p. 41, fotografía de Herbert Boswank.</p>

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Monografías:

- AA.VV. (1989), *Frauen im Design. Berufsbilder und Lebenswege seit 1900*, Design Center Stuttgart, Stuttgart.
- AA.VV. (1995), *Les dones fotògrafes a la República de Weimar. 1919-1933*, Fundació "La Caixa", Barcelona.
- AA.VV. (2000), *Historia de las mujeres, vol. 4. El siglo XIX*, Santillana, Madrid.
- ALBERS, A. (1959), *On designing*, Pellango Press, New Haven.
- ALBERS, A. (1965), *On weaving*, Weleyan University Press, Connecticut.
- BAUHAUS-ARCHIV (ed.) (1992), *Die Metallwerkstatt am Bauhaus*, Kupfergraben Verlagsgesellschaft, Berlin.
- BROCKHAGE, H., LINDNER, R. (2001), *Marianne Brandt. "Hab ich je an Kunst gedacht"*, Chemnitzer Verlag, Chemnitz.
- DROSTE, M. (1998), *Bauhaus 1919-1933*, Taschen, Köln.
- FIEDLER, J. y FEIERABEND, P. (1999), *Bauhaus*, Könemann, Köln.
- HEYDEN, T. (1992), *Die Bauhauslampe*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin.
- HILDEBRANDT, H. (1928), *Die Frau als Künstlerin*, Mosse, Berlin.
- MEYER, A. (1925), *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*, Albert Langen Verlag, München.
- NEUMANN, E. (1985), *Bauhaus und Bauhüsler: Erinnerungen und Bekenntnisse*, DuMont, Köln.
- SEDDON, J., WORDEN S., (1994), *Women Designing: Redefining Design in Britain between the Wars*, University of Brighton, Brighton.
- WHITEHEAD, B. J. (1999), *Women's Education in Early Modern Europe. A History, 1500-1800*, Garland, New York.
- WORTMANN, S. (1993), *Women's work. Textile art from the Bauhaus*, Chronicle Books, San Francisco.

Documentos originales inventariados:

- BAUHAUS ARCHIV BERLIN, ALBERS, A., carpeta 1, Inv. N° 11289/2.
- BAUHAUS ARCHIV BERLIN, BUSCHER, A., carpeta 6, Inv. N° 12723/6.
- BAUHAUS ARCHIV BERLIN, BRANDT, M., Inv. N° 7203/2.
- BAUHAUS ARCHIV BERLIN, BRANDT, M., Inv. N° 739.
- BAUHAUS ARCHIV BERLIN, KERKOVIVUS, I., Inv. N° 6966.
- BAUHAUS ARCHIV BERLIN, LEISCHNER, M., carpeta 10, "Biografie", hoja 1, 12 de febrero de 1969.
- BAUHAUS ARCHIV BERLIN, LEISCHNER, M., carpeta 10, Inv. N° 8675.
- BAUHAUS ARCHIV BERLIN, LEISCHNER, M., carpeta 12, artículo de revista sin fecha ni inventario.
- BAUHAUS ARCHIV BERLIN, LEISCHNER, M., carpeta 6, Inv. N° 10522.
- BAUHAUS ARCHIV BERLIN, LEISCHNER, M., *Conferencia sobre el término "Especialista profesional" para el S.I.A.*, carpeta 3, Inv. N° 10515/1.
- BAUHAUS ARCHIV BERLIN, LEISCHNER, M., *Conferencia sobre el término "Especialista profesional" para el S.I.A.*, carpeta 3, Inv. N° 10515/3.
- BRÖHAN-MUSEUM, HEYMANN-MARKS, G., Inv. N° 02-009.
- BRÖHAN-MUSEUM, HEYMANN-MARKS, G., Inv. N° 84-097.

BRÖHAN-MUSEUM, HEYMANN-MARKS, G., Inv. N° 84-130.
KLASSIK STIFTUNG WEIMAR, Inv. N° 201/55-204/55.
STAALICHE KUNSTSAMMLUNGEN DRESDEN, Inv. N° C 1975-265.
STIFTUNG BAUHAUS DESSAU, BRANDT, M., Inv. N° I 2806 G.
STIFTUNG BAUHAUS DESSAU, Inv. N° I 5 G.
STIFTUNG BAUHAUS DESSAU, Inv. N° I 6 G.
STIFTUNG BAUHAUS DESSAU, Inv. N° I 680 G.

Revistas:

EDITORIAL (1935), „Die Kunst der Hand kommt zu Ehren“, *Der Angriff*, n° 116, 20 de mayo, p. 10.
EDITORIAL (1961), “Other peoples homes: An outburst of elegance in a gentle Sussex countryside”, *Ideal Home*, n° 2/3, septiembre, pp.67-69.
HUDSON-WIEDEMANN, U., RUDOE, J., (2002), “Grete Marks, Artist Potter”, *Journal / The Decorative Arts Society*, n° 26.
LEISCHNER, M. (1966), “On Design“, *Textiles of Ireland*, volumen 2, n° 4, abril.
MARGETTS, M. (1985), “Thoroughly Modern Anni”, *Crafts*, n° 74.
ROSSBACH, E. (1983-84), “In the Bauhaus Mode: Anni Albers”, *American Craft*, diciembre-enero.

Internet:

<http://art-contemporain.eu.org/base/chronologie/2171.html>

