

REIA #03 / 2015
224 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Josena Hervás y Heras

Doctoranda de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid /
jhervasheras@colaboradorst.es

La Bauhaus de Weimar. Ellos (y ellas) en pos de una meta común: la arquitectura / The Bauhaus in Weimar. Students (and Female Students) in Search of a Common Goal: Architecture

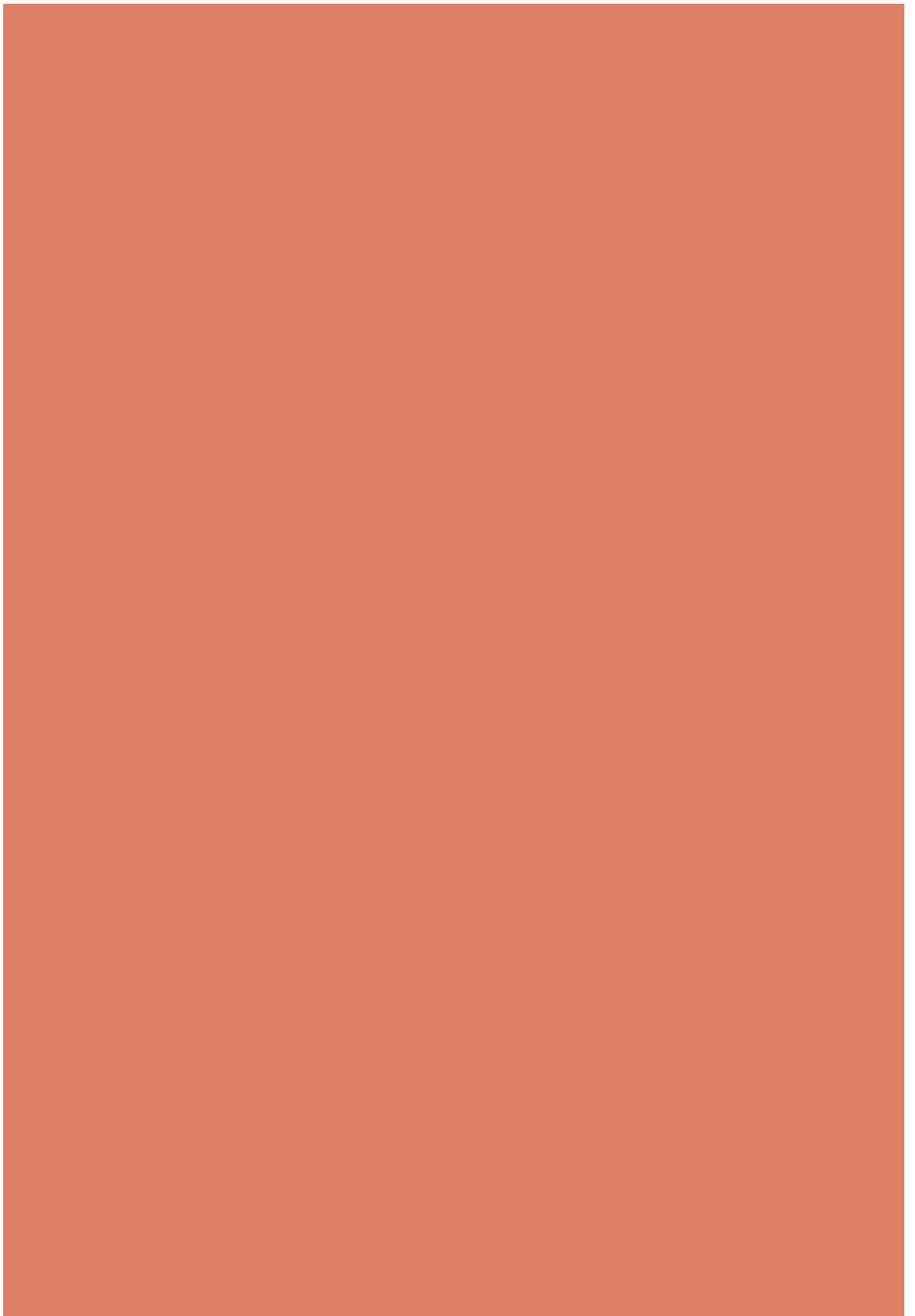
La Bauhaus se crea en 1919 dentro de un recién estrenado gobierno que busca un acercamiento entre el pueblo y las elites universitarias. Un horizonte nuevo, moderno y democrático donde los ideales del colectivismo y del individualismo se aúnan al servicio de una misma causa: la arquitectura, la construcción total. Para acceder a la Bauhaus no eran necesarios estudios previos, solo una predisposición artística. El periodo de Weimar, objeto del artículo, duró hasta 1925, año en el que son expulsados encontrando una nueva sede en Dessau.

La escuela funcionó como un imán para jóvenes con ganas de aprender y con necesidad de cambio. Para las mujeres supuso un doble salto, por adquirir una profesión y por sentirse en igualdad con sus compañeros. Su fundador, Walter Gropius, quería compatibilizar la creación artística con el diseño de prototipos estandarizados buscando un objetivo común en torno a la arquitectura. Bajo el lema "arte e industria, una nueva unidad", se organizó una exposición entre el 15 de agosto y el 30 de septiembre de 1923 donde se mostró la casa experimental denominada "Haus am Horn", ejecutada por todos los talleres de la escuela y en la que algunas alumnas pudieron demostrar su talento extraordinario.

The Bauhaus was created in 1919 in a brand new government which looked for a rapprochement between the people and university elites. A new, modern and democratic perspective where the ideals of collectivism and individualism come together to serve the same cause: architecture, total construction. Previous studies were not necessary to access the Bauhaus, students just needed an artistic predisposition. The Weimar period, subject of the article, lasted until 1925, year in which they were expelled and ended up finding a new headquarters in Dessau.

The school appealed especially to young people willing to learn and in need of change. For women marked a double jump, to acquire a profession and feel equal to their peers. Its founder, Walter Gropius, wanted to combine artistic creation of standardized design prototypes looking for a common goal around the architecture. Under the slogan "art and industry, a new unit," an exhibition from 15 August to 30 September 1923 where the pilot house called "Haus am Horn", executed and organized by all the school's workshops and in which some female students were able to demonstrate his extraordinary talent.

Mujeres, Bauhaus, Weimar, Filosofía vitalista, Haus am Horn, Arquitectura
/// Women, Bauhaus, Weimar, Vitalist Philosophy, Haus am Horn, Architecture



Los orígenes de la Bauhaus de Weimar.

La escuela de Van de Velde

Uno de los mejores ejemplos de unión y asociación entre un grupo de arquitectos y artistas para conseguir una meta, un objetivo común en torno a la arquitectura, se materializó en la Bauhaus. Walter Gropius creó esta Escuela y tal y como Mies van der Rohe lo reflejó en la fiesta del 70 cumpleaños de su fundador: “[La Bauhaus] fue una idea y creo que la causa de la enorme influencia que ha tenido en todo el mundo fue el hecho de que era una idea. Tal resonancia no se puede lograr ni con organización, ni con propaganda, solamente una idea tiene la fuerza de propagarse con tal medida”¹

Es de justicia reivindicar el papel que la mujer estudiante ocupó dentro de esa idea. La Escuela, sin la participación femenina hubiese nacido castrada, no hubiese sido la Bauhaus. Aunque originalmente se las trató con poca consideración y algo de desprecio, ellas supieron aprender calladamente y sin exigencias mientras trabajaban en sintonía con la filosofía de la Escuela, hasta lograr ser respetadas por sus compañeros y maestros.

La Bauhaus estuvo alojada en tres sedes- Weimar, Dessau y Berlín- y tuvo como directores a tres arquitectos: Walter Gropius, Hannes Meyer y Mies van der Rohe. Pero antes de que se fraguara esta poderosa y potente idea, ya existía una escuela de Artes y Oficios dirigida por el arquitecto Henry van de Velde.

Henry van de Velde se estableció en Weimar y había conseguido algo que más tarde perseguiría la Bauhaus a toda costa: hacer de mediador entre los artesanos y fabricantes de Turingia para producir unos diseños útiles y modernos.

El director belga se ve forzado a dimitir y abandona Alemania por la fuerte presión. Debido a la inminente guerra, se le considera un enemigo de la patria, pero, antes de abandonar su puesto, ya había mantenido contacto epistolar con W. Gropius y le había propuesto como posible sucesor junto con Hermann Obrist y August Endell.

1. Sigfried Giedion: *Walter Gropius*. Dover Publications, New York 1992, p. 18. Reedición del libro original de 1954.



Figura 1. Trabajo de Katharina Ulrich, alumna de van de Velde, realizado en 1911.

La I Guerra Mundial impidió que la Escuela de Artes Aplicadas tuviese un sucesor y se cerró durante unos años, tiempo que aprovechó el director del vecino Instituto Superior de Bellas Artes de Weimar para intentar anexionarla y fundar una sección de arquitectura. El director, Fritz Mackensen, se cartea con W. Gropius (en el frente) y le ofrece poner en marcha dicha sección. La idea que tiene uno y otro de la arquitectura y el arte en general es diametralmente opuesta, véase en la siguiente carta como entiende él que hay que enseñar arquitectura, basándose en las obras del pasado, y como tacha de femenina la Escuela de van de Velde: “...no me duele [el cierre de la Escuela de Artes Aplicadas de van de Velde] (...). Con el tiempo se ha descubierto que la arquitectura, el elemento importante, se descuidó y lo que se mantenía había adquirido un carácter un tanto femenino. (...) La Escuela de Artes Aplicadas se ha de sustituir por una cátedra de arquitectura en nuestro Instituto Superior de Bellas Artes; esta cátedra se denominará “Sección de arquitectura y artes aplicadas”. Esta es mi intención. El profesor de esta sección habrá de dar conferencias sobre la esencia más íntima de la arquitectura, etc... basándose en las obras más significativas del pasado”²

La respuesta de Gropius a esta carta no se ha encontrado en los archivos pero lo que sí se recoge es la contestación nuevamente de F. Mackensen: “...Por lo que deduzco de su carta, tiene usted una idea equivocada de la escuela. En los talleres no se hacía nada importante: estampado por el sistema de batik³, encuadernación, cerámica, etcétera; casi nada que pudiera tener aplicación en el campo de la arquitectura. Los alumnos eran en su mayor parte señoras. (...) La escuela, que a mi parecer se puede desarrollar poco a poco, creo que ha de tener otro carácter, renunciando a las bagatelas en que ahora se ocupa, para dedicarse a problemas artístico-arquitectónicos. (...) Y con todo, para el director de la escuela de arquitectura, la actividad a favor de los estudiantes de pintura y de escultura ha de ser una cosa totalmente secundaria; de hecho y sobre todo, ha de construir, y para ello ha de disponer de alumnos propios, que tengan una preparación técnica. Una sección de arquitectura de este tipo puede desarrollarse de la mejor manera bajo los auspicios de la escuela superior...”⁴

Una vez acabada la I Guerra Mundial, Gropius vuelve a contactar con Weimar porque sabe que el puesto no ha sido cubierto y tras la guerra y la revolución de noviembre de 1918 los interlocutores ya no son los mismos.

A Walter Gropius no le agradaba el ideario propuesto por Mackensen, pero le preocupaban las críticas utilizadas contra van de Velde que hablaban despreciativamente de Weimar como una Escuela de Señoritas. Bajo

2. Wingler, Hans M.: *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín 1919-1933*. Gustavo Gili, Madrid 1975, p. 31. Carta de 2 de octubre de 1915 de Fritz Mackensen a Walter Gropius. La traducción española es un tanto confusa: “Con el tiempo está quedando bien claro que la arquitectura, el elemento más importante, se ha enderezado y que todo lo demás ha adquirido un carácter un poco femenino” y se ha utilizado la versión inglesa de Wingler.
3. El batik es una técnica para preservar que el tinte no penetre en toda la tela por lo que se utiliza un patrón que genera zonas alcanzadas por el tinte y otras donde no debe introducirse.
4. *Ibidem* (2) p. 31. Carta de 14 de octubre de 1915 de Fritz Mackensen a Walter Gropius.

ningún concepto quería que su Escuela se convirtiera en un centro de Artes y Oficios donde las mujeres con posibles acudían a pasar el rato. No quería pintoras aficionadas, no le interesaban modestas ceramistas, le aterraba la idea de un grupo de modistillas cosiendo vestidos o mantelerías. Ese odio a la mujer de Marinetti⁵ como sujeto pasivo existía, como almas cándidas e inocentes, el opuesto a la cinética, a la velocidad, al peligro. Gropius se apuntaba a la rebelión, al antiacademiscismo, al riesgo, pero la República de Weimar le obligaba a contar entre sus filas con las féminas. Este ejército mixto tenía una labor, una meta encomiable: materializar un futuro mejor a través del arte y bajo la dirección de la Arquitectura.

La arquitectura como fin último

La revolución de noviembre de 1918 marca el final de la Guerra y el nacimiento de la República. Los cuatro años de contienda rompen vidas y truncan expectativas, pero también hacen tabla rasa con el pasado y crean un nuevo sentimiento donde arte y sociedad deben ir unidas, el pueblo no debe quedar exento de la experiencia artística y la arquitectura es la mayor expresión que compila el resto de manifestaciones, por tanto los arquitectos serán los principales precursores y motores de esta nueva época. Novembergruppe” tiene un nombre claramente revolucionario (fueron partícipes de este grupo Erich Mendelsohn, Ludwig Mies van der Rohe, Hans Poelzig). Así mismo la AfK (Arbeitsrat für Kunst), traducido como Consejo de Trabajo para el Arte, busca su nombre en los Consejos revolucionarios de soldados y trabajadores. Bruno Taut y Walter Gropius son los principales artífices del AfK (Hans Scharoun y los hermanos Luckhardt también colaboran desde el inicio) y en su manifiesto del 22 de marzo de 1919 queda patente la similitud de estas premisas con las de la fundación de la Bauhaus de Weimar de abril del mismo año: “Arte y pueblo deben formar una unidad. El arte debe dejar de ser el goce de unos pocos para convertirse en alegría y vida de las masas. Nuestra meta a alcanzar consiste en la estrecha unión de todas las artes bajo las alas de una gran arquitectura”⁶

Es evidente que Gropius utiliza ese mismo discurso como motor de arranque y empuje para la fundación de su Escuela, la idea fundamental será la “construcción”, la arquitectura como cúspide o centro integrador de todas las demás artes. “¡El fin último de cualquier actividad figurativa es la arquitectura!”⁷

5. De Micheli, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Forma, Madrid 1966. Fundación y Manifiesto del Futurismo, p. 369. El manifiesto futurista de 1909 firmado por Filippo Tommaso Marinetti tuvo mucha repercusión en los ambientes vanguardistas de principios de siglo, dos de sus puntos rezan literalmente: “9. Nosotros queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo–, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las hermosas ideas por las que se muere y el desprecio por la mujer. 10. Nosotros queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y toda cobardía oportunista o utilitaria.”
6. García Roig; José Manuel: “Tres arquitectos alemanes: Bruno Taut, Hugo Häring y Martin Wagner”. Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid.4-40-07, 2003, p.10.
7. Programa de la Bauhaus Estatal de Weimar, folleto de cuatro caras. Archivo Bauhaus. Traducido del original.

Vorschlag für 1919/20

Ausgaben: Leiter		M 10 000,-
2 Meister, vorhanden (Thady, Klemm)		" 10 000,-
4 Meister, (Dekorationsmalerei, Glasmalerei, Landschaft, Akt)		" 20 000,-
2 Meister, (Bildhauer) 1 vorhanden		" 12 000,-
1 Zeichnerlehrer für die Vorschule für Lehrlinge		" 4 000,-
1 Hilfslehrer für die Bildhauerklassen (Steinmetz, Steinmetzarbeiten und Holzbildhauerei)		" 3 000,-
1 Hilfslehrer für die Architekturklasse		" 3 000,-
1 Kunstdrucker und 1 Hilfsarbeiter für die lithographische Abteilung		" 4 500,-
Vorträge: Perspektiv-, Anatomie, Anatomisches Zeichnen, Kunstgeschichte, Architektur, Kunstgewerbe		" 4 800,-
für Einzelvorträge Auswärtiger		" 4 000,-
Verwaltung (Sekretär und Schreibhilfen)		" 7 500,-
Kastellan, Hilfskastellan, Heiser		" 6 000,-
Kassierer		" 500,-
Modellgelder		" 10 000,-
Unterhaltung des Innern der 3 Gebäude		" 2 000,-
Bibliothek und Lehrmittel		" 4 000,-
Unterhaltung und Anschaffung des Inventars		" 2 000,-
Heizung und Beleuchtung der 3 Gebäude		" 15 000,-
Wasser und Hausaufwand der 3 Gebäude		" 3 000,-
Material für die lithogr. Abteilung und für die Bildhauerklassen		" 2 400,-
Stromaufwand (Anzeigen, Drucksaal, Porti)		" 4 500,-
Sonstige Ausgaben (Reisekosten usw.)		" 3 000,-
Zuschuss für Rente und Krankenversicherung der Studierenden		" 2 500,-
Material für architektonische Modelle		" 2 000,-
Unterhaltung eines Proberplatzes zum Aufbau von großen Modellen für Architektur, Plastik, Malerei in ihrer Verbindung		" 6 000,-
Übertrag Mark		145 700,-
Übertrag Mark:		145 700,-
noch Ausgaben: Lehrverträge mit fremden Werkstätten zur praktischen Vertiefung von Lehrlingen		" 5 000,-
Einrichtung einer Werkstätte für Eisenmeterei (Grundanschaffungskosten von Werkzeug und Material für das erste Jahr)		" 5 000,-
Einrichtung einer Metallbediede und Eisenerei (Grundanschaffungskosten von Werkzeug und Material für das erste Jahr)		" 5 000,-
Werkstätte für Stuckateure		"
" Buchdruckerei		"
" Schlosserei		"
aus Mangel an Mitteln noch nicht in Plan aufgenommen		"
Davorergesessene		" 2 300,-
Ausgabe Mark:		162 000,-
Einnahmen: Schulpfänder (100 Herren à 1500,-, 50 Damen à 180 M) - 2000,-		Mark: 24 000,-
Hospitalien		" 1 000,-
Aufnahmegebühren		" 500,-
Ertrag der lithogr. Abteilung		" 1 500,-
Buckelzinsen und Zinsen Weiserfarbe		" 1 000,-
Zinsen des Hochschulfonds		" 10 000,-
Zinsen des Kunstgewerbeschulfonds		" 1 500,-
Einnahme Mark:		39 500,-
Vergleichung: Ausgabe Mark: 162 000,-		
Einnahme Mark: 39 500,-		
demnach erforderliche Zuschüsse Mark: 122 500,-		

Figura 2. Balance inicial de ingresos y gastos realizado por Walter Gropius para presentar al gobierno de Weimar.

Esta exaltación del arte como alegría y vida para las masas estaba enraizada en la corriente filosófica tipo *lebensphilosophisch* (filosofía vitalista), esto es, el rechazo exclusivo de la razón como vehículo para fundamentar el conocimiento. Algunos hombres de ciencia, catedráticos y profesores de universidad la veían como una ola de irracionalidad y misticismo, no acababan de entender la excitación y la necesidad de renovación que exigían políticos, artistas y arquitectos. Estas ansias de renovación tras la guerra unieron a distintos sectores para promover una reforma educativa. El que fuera posteriormente Ministro de Cultura, entonces Secretario de Estado, Carl Heinrich Becker, afirmaba en 1919: "Lo peor de todo es la sobrevaloración de lo puramente intelectual en nuestra actividad cultural, el predominio exclusivo del modo racionalista de pensar, lo que tenía que conducir, y ha conducido, al egoísmo y materialismo más estúpido posible."⁸ Su superior, el Ministro de Educación, Konrad Haenisch, todavía se acercaba más a las tesis populares: "Pero si (...) el pueblo alemán, que ha sufrido durante décadas por sus ataduras el mecanicismo y el materialismo (...), si, en nuestra vida espiritual, no sólo lo intelectual sino también lo irracional, han de recibir lo que se merecen, entonces, las barreras que actualmente separan a las universidades y a la gente tendrán que ser derribadas."⁹

Dichas declaraciones dejan patente el impulso y apoyo socialdemócrata al proyecto reformista de muchas escuelas de la época. La Bauhaus nace por tanto al amparo de una cobertura política que busca derribar barreras entre el pueblo y las elites universitarias. Es por consiguiente, producto de una época algo mística, pero muy romántica y en la que por primera vez las mujeres podían por ley acudir a cualquier centro de enseñanza.

Cuando el gobierno de Weimar pide a Gropius un balance de ingresos y gastos para realizar sus partidas presupuestarias, él ya tiene unos montantes destinados a una sección de arquitectura. Obsérvese en dicho presupuesto (figura 2) como hace una previsión de 100 alumnos y 50 alumnas en el primer año de matriculación. 1/3 de alumnas del total. En esta previsión pretende cobrar 150 marcos a los alumnos y 180 marcos a las alumnas. Esta diferencia de precio no se explica y las conjeturas pueden ser varias: intentar frenar el avance femenino, muy deseoso de entrar en este tipo de escuelas, el pensar en una torpeza inicial que requiriese un mayor gasto de material...lo cierto es que en las matriculaciones reales que se llevaron a cabo no consta esta diferencia de precio. El programa fijaba una tasa escolar de 180 marcos anuales más 20 marcos de admisión para todos.

Gropius parte de la imposibilidad de enseñar el arte, pero sí cree posible la formación de un buen artesanado. Entiende que el genio creador inspirado por las musas no puede ser enseñado, pero él apuesta por una comunidad de artesanos que aprendiendo un oficio de forma pautada, con el trabajo bien realizado, tesón y "sintiendo el amor por una activi-

8. Forman, Paul: *Cultura en Weimar, causalidad y teoría cuántica, 1918-1927*. Alianza Universidad, Madrid 1984, p. 60.

9. *Ibidem* (8) p. 61.

dad artística”¹⁰, sí se puede avanzar, escalar a un nivel superior. Por ello basa su sistema educativo al modo de los gremios medievales: aprendiz, oficial y maestro.

Se preguntaban constantemente como crear nuevas formas, como materializar un futuro que todavía no palpaban pero tenían la certeza de que terminaría llegando. Sabían que estaban en una época distinta a las anteriores, se sentían elegidos por el destino para llevar a cabo una labor importantísima: crear un arte nuevo para una época nueva y para unas personas con una mentalidad renovada, en definitiva, con ideas también nuevas. Tenían que inventar el futuro desde el presente y en esta campaña querían participar todas y todos. Así lo recordaba Lothar Schreyer:

“Los escasos años de la Bauhaus en Weimar fueron empleados de lleno a la dedicación de una idea. Maestros, oficiales y aprendices nos esforzamos por superarnos unos a otros. Creíamos literalmente que teníamos el privilegio de participar en la construcción de un nuevo mundo, conscientes de un punto de inflexión histórico en el que, como en la hora del destino, las energías creativas iban brotando directamente de las profundidades de la vida hacía la luz.”¹¹

El nº 1 del periódico estudiantil *Der Austausch* (el intercambio) plasmaba la ilusión de la estudiante Käthe Brachmann por haber logrado entrar en la escuela:

“Esto vibra y resuena dentro de mí. Podré formar parte. Debe vibrar y resonar de la misma manera, en esos días, dentro de todos los que escuchan citar sus nombres en las listas de los estudiantes de la Bauhaus. Y no puedo descansar hasta que haya expresado mi gratitud.”¹²

El acogimiento por parte del sector femenino fue masivo ya que en el primer semestre de apertura se matricularon 84 mujeres y 79 hombres¹³. Gropius quiso reducir la proporción femenina al tiempo que creaba un taller especial para mujeres porque le preocupaba dicha sobresaturación frente a los estudiantes varones (en sus cálculos iniciales contaba con unas previsiones de 100 hombres frente a 50 mujeres). El 2 de septiembre de 1920 el director escribió a los maestros del Consejo: “El ratio de estudiantes femeninas y masculinos es tal que la aceptación de mujeres debería, sin lugar a dudas, ser restringida....por consiguiente, yo sugiero que para un futuro próximo, solo las mujeres de extraordinario talento sean admitidas en la escuela”.¹⁴

10. *Ibidem* (7).

11. Dearstyne, Howards: *Inside the Bauhaus*. Editado por David Spaeth en Rizzoli, Nueva York 1986, p. 50. Declaraciones aparecidas en su libro Schreyer, Lothar: *Erinnerungen au Sturm und Bauhaus*, p.185

12. *Ibidem* (11), p.49.

13. Bergdoll, Barry y Dickerman, Leah: *Bauhaus, Workshops for Modernity*. MOMA, New York 2009, p.323

14. Müller, Ulrike: *Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*. Elisabeth Sandmann Verlag GmbH, München 2009, p. 84.

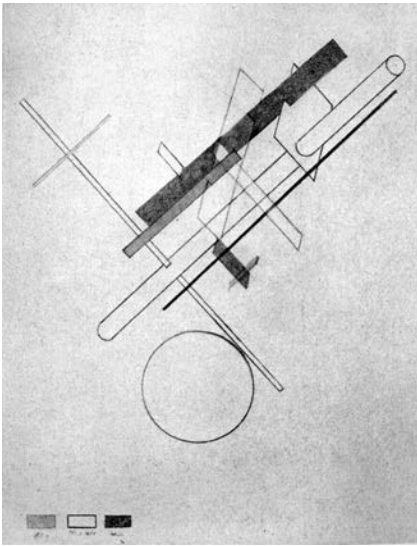
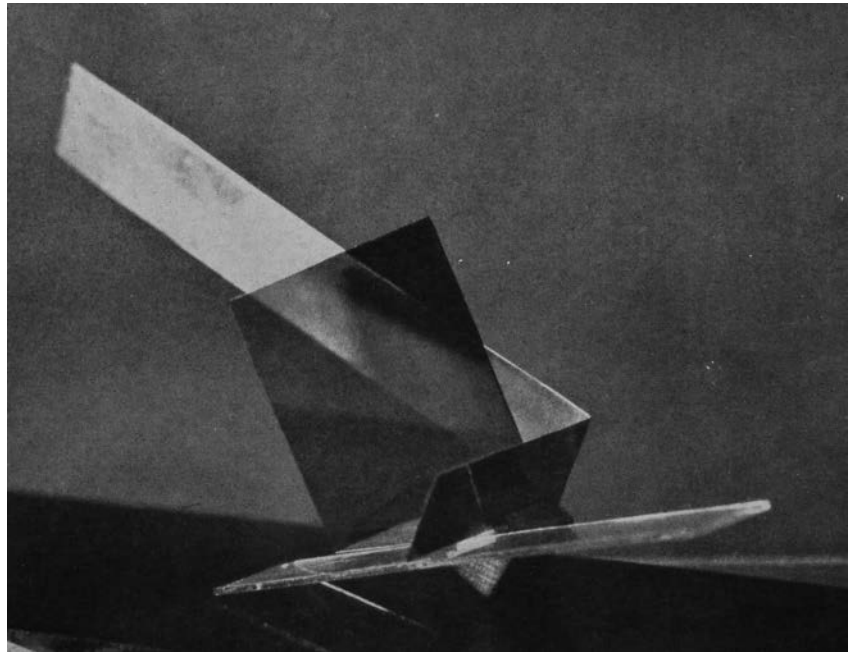


Figura 3. Diseño de una escultura de la alumna Suse Bequen y materialización del trabajo realizado por Anni Wildberg. Ejercicios del curso preliminar de 1924.



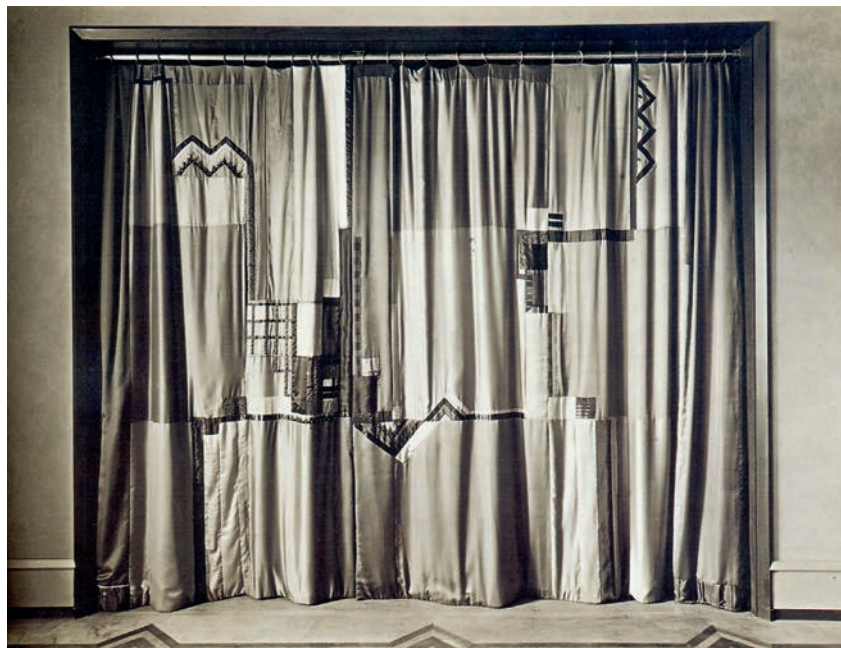
La Bauhaus quería constituir una elite, pero en el caso femenino, la purga era mucho mayor. Tenían que demostrar su “extraordinario talento”. Gropius emitía órdenes de absoluta igualdad en su discurso inaugural: “Ninguna diferencia entre el bello sexo y el sexo fuerte. Absoluta igualdad, pero absolutamente las mismas obligaciones. Ninguna consideración hacía las damas, en el trabajo, todos artesanos...”¹⁵, pero su preocupación porque la proporción femenina se elevase se debía a que esto se interpretaba como una devaluación en el estatus de calidad que quería conferir a la escuela, por eso había que conseguir mujeres de “extraordinario talento”. Los hombres, con que tuviesen un talento “ordinario”, ya cumplían unos mínimos estándares de calidad y ninguna escuela que tuviese mayor número de alumnos que de alumnas podía ser sospechosa de nada. Tener un ratio femenino tan elevado suponía acercarse peligrosamente a la *escuela de mujeres* de van de Velde y eso iba en contra de cualquier idea de modernidad cinética (Marinetti).

La casa Sommerfeld

La primera vez que la Bauhaus tuvo ocasión de demostrar el espíritu comunitario de todas las artes con un fin arquitectónico fue en la vivienda para el empresario berlinés Adolf Sommerfeld de 1920-21. Sorprende el carácter oscuro y vernáculo del edificio levantado colectivamente por todos los talleres. El espíritu del *hombre nuevo* no queda reflejado en abso-

15. VV.AA.: *Practicing Modernity: Female Creativity in the Weimar Republic*. Edt. Christiane Schönfeld en Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2006. Capítulo 4 de Anja Baumhoff, p.51. Mensaje inaugural de Gropius en abril de 1919. Archivo Bauhaus Berlín.

Figura 4. Dörte Helm: cortina de la casa Sommerfeld.



luto¹⁶, bien es cierto que la premisa de partida no era fácil ya que el promotor había encargado a W. Gropius y Adolf Meyer diseñar una casa de madera de teca aprovechando los restos de un barco de guerra naufragado.

El estudiante Fréd Forbát, licenciado ya en arquitectura, fue el director de las obras. Muebles, cortinas, marquetería, metalistería... se aprecia el trabajo colectivo y el esfuerzo, pero el resultado no parecía que cumpliera la idea de *partir de cero*. Realmente la vivienda refleja la situación que se respiraba en la escuela: Itten con su fuerte personalidad y sus teorías místicas¹⁷ impregnaba un aire expresionista muy censurado por los componentes del movimiento De Stijl. Vilmos Huszar, como portavoz del grupo, en 1922 realizaba la siguiente crítica:

“Lo que los maestros realizan, eso es lo que enseñan. ¿Y qué es lo que realizan? Cada uno hace lo que le inspira su humor, muy lejos de una disciplina rigurosa. ¿Donde vemos por lo menos intentos de trabajo en común...dónde hay una unificación de varias disciplinas? ¿Dónde se ven intentos de una obra de arte unitaria, de una configuración unitaria de espacio, forma y color? Cuadros, simplemente como cuadros y cuadritos, grabados y escultura aislada. Lo que Feiningger enseña, se hacía mucho mejor en Francia hace diez años (cubismo de 1912). ¡Sus más recientes acuarelas de infusión de trébol aguado! El propio Klee garabatea sueños morbosos, del tipo de los que se encuentran iguales o más bonitos en la pintura de locos de Prinzhorn. Kandinsky sigue repitiendo sus decoraciones emborronadas... ¡Arbitrario y caprichoso! Los trabajos de G.Muche son más arbitrarios y caprichosos, intelectuales, sin fuerza

16. En la exposición que realiza Gropius en el año 1923, dentro de la sección de arquitectura no aparece la vivienda citada, mientras que sí se exponen los trabajos de los talleres referentes a la casa, pero no como prototipo arquitectónico.

17. Johannes Itten participaba junto con algunos alumnos de la doctrina Mazdaznan que consistía en dieta vegetariana, ayuno regulado, ejercicios de relajación... el propio Itten diseñó un “traje Bauhaus” consistente en una casaca con cuello tipo Mao para sus seguidores.



Figura 5. Monumento a los caídos de Marzo realizado por Gropius en 1922, destruido por los nazis en 1933 y reconstruido en 1946 en el cementerio de Weimar.

intuitiva, punteados de forma escrupulosa. Los pintarrajos pomposos y huecos de Itten están limpios de efectos que provengan del espacio exterior. Los trabajos de Schlemmer son experimentos que ya los conocemos en otros escultores... Por lo que respecta al director Gropius (figura 5), en el cementerio¹⁸ de Weimar hay un monumento expresionista¹⁹ que en cuanto producto de una incursión literaria barata no puede competir con las esculturas de Schlemmer... Para alcanzar los objetivos expuestos por la Bauhaus en su programa hacen falta otros profesores, profesores que sepan lo que se necesita para configurar una obra de arte unitaria y que demuestren su capacidad para llevarla a efecto...²⁰

Theo van Doesburg participó en el congreso constructivista con la asistencia de El Lissitzky y Moholy-Nagy en Weimar, impartió varios seminarios y se estableció en la ciudad intermitentemente desde 1921 hasta 1922, pero nunca fue invitado por Gropius a participar en la Bauhaus. A tenor de la declaración de Vilmos, las relaciones no eran cordiales, pero lo que sí parece demostrado es que Gropius fue sensible a las críticas (muchos alumnos sentían admiración por el movimiento de Stijl) y en 1923 Itten abandona la escuela. Moholy-Nagy le sustituye tomando un rumbo constructivista y olvidando el expresionismo inicial.

Mientras existían todo este tipo de flujos y reflujos, Gropius llega a decir: “Según nuestra experiencia no es aconsejable que las mujeres trabajen en los talleres de artesanía más duros, como el de carpintería, etc. Por

18. En la traducción española en lugar de cementerio pone comentario, se ha cotejado con el original en alemán.

19. Parece referirse al monumento que realizó Gropius por las víctimas de marzo a causa del golpe de estado fallido y que se instaló en el cementerio de la ciudad de Weimar.

20. Huszar, Vilos: “Das Staaliche Bauhaus in Weimar”, en: De Stijl 9 (1922), cita recogida en Wick, Rainer: *La Pedagogía de la Bauhaus*. Alianza Editorial, Madrid 1986, p. 38.

Figura 6. Pabellón de invitados de la condesa Heriot en Viena. 1933-34, del estudio Dicker-Singer. Friedl fotografiada entre 1922-24.



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 en encuadernación y alfarería. Nos pronunciamos básicamente en contra de la formación de arquitectas.”²¹

Cuando Gropius habla de su experiencia con mujeres y lo que es aconsejable o no para ellas, entronca con la reflexión que se hacía en 1919 Margarita Nelken desde España: “Feministas masculinos también los tenemos y muchos, su feminismo (...) nos dice tan solo lo que desearían que fuese la mujer española; pero bien sea porque no se toman la pena de estudiar sus condiciones naturales, bien sea porque les conviene *a priori* hablar sobre el falseamiento y la desvirtuación de estas condiciones, no nos dicen en ningún caso lo que la mujer española puede y, sobre todo, podría ser.

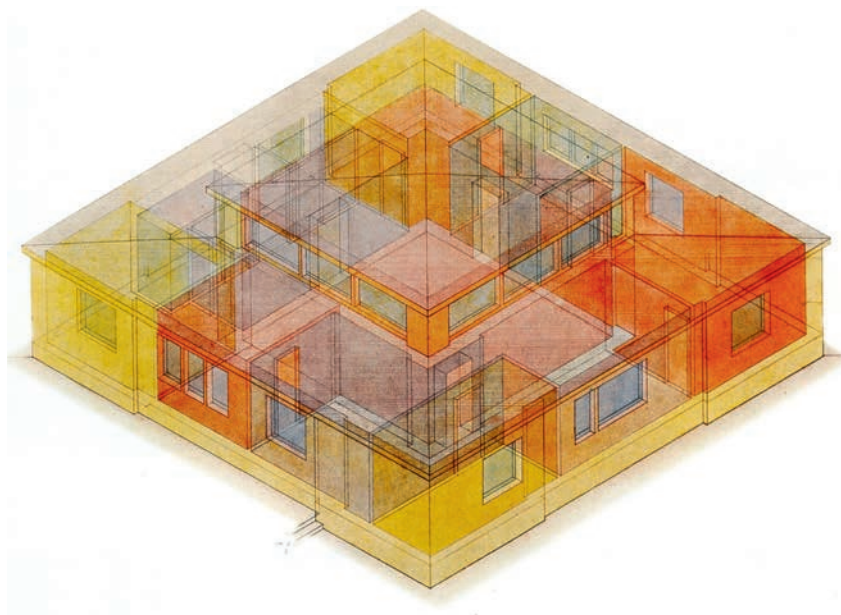
La mujer es así y así, nos dicen, y, por tanto, podrá servir para esto y para lo otro. Pero, ¿están ustedes seguros de que es así y así? Y ¿no convendría (...) pensar más bien en darle posibilidades (...) de desarrollarse en su plenitud? Luego ya veríamos para qué servía;”²²

Actualmente se ha comprobado que en esta época no existió una sección de arquitectura como tal, pues hasta 1927 no se impartió un curso normal y fluido de arquitectura y por aquel entonces muchas cosas habían cambiado, incluyendo a las mujeres en sus aulas. Al menos cuatro mujeres obtuvieron su diploma de arquitectas: Wera Meyer-Waldeck, María Müller, Hilde Reiss y Annemarie Wilke. No obstante, en esta época ya destacaba la futura arquitecta Friedl Dicker, que abandonó en 1923 la escuela. Es un ejemplo de lo que potencialmente estaba latente en la enseñanza de Weimar y que posteriormente ella desarrolló junto a su compañero de escuela Franz Singer, fundando su propio estudio.

21. Baumhoff, Anja: “Las mujeres en la Bauhaus: un mito de la emancipación”, artículo recogido en Fiedler, Jeannine, Feierabend, Peter: *La Bauhaus*. Könemann, Colonia 1999, p. 102. Carta de Gropius enviada a Annie Weil fechada el 23-2-1921. Años después, el propio Gropius incluyó a mujeres en su estudio de arquitectura. Hay constancia de la arquitecta Hilda Hartke y la alumna Marianne Brandt en 1929.

22. Nelken Mausberger, Margarita: *La condición social de la mujer en España*. Editorial Minerva, alrededor de 1919, impreso de nuevo por CVS Ediciones, Madrid 1975, p. 42-44. Nelken era hija de judíos alemanes, aunque nacida en España, su ascendencia le planteará problemas para presentar su candidatura como diputada por Badajoz en la II República.

Figura 7. Isométrica de Benita Otte donde dibuja la Haus am Horn.



Según Eleaine S. Hochman, en Weimar, los pocos estudiantes de la sección de arquitectura que había en la Bauhaus (seis en 1919) trabajaban en el despacho particular de Gropius. Sabemos que al menos una alumna, Simon-Wolfskehl, aparece en los listados como participante en el estudio de Gropius. Además, algunas alumnas, aunque se las intentaba confinar en el taller de tejidos, pudieron desembarazarse de dicha sección y participar en los distintos talleres que ofrecía la escuela de forma brillante. Estudiantes tales como Marguerite Friedlanender-Windenhain en alfarería, que hasta su muerte en 1985 tuvo un gran reconocimiento en Estados Unidos, Lou Berkenkamp Scheper en pintura mural, que colaboraría años más tarde con Scharoun en el estudio de color del interior de la Filarmónica de Berlín, Marianne Brandt en metalistería, que llegaría a ser contratada por el mismo Walter Gropius para su propio estudio de arquitectura, o Alma Buscher en carpintería, cuyos juegos de construcción infantiles aún se siguen comercializando.

Magdalena Droste especifica los intentos de Gropius para potenciar la disciplina arquitectónica: colaboración con la Escuela de la Construcción dirigida por Paul Klopfer, clases de proyectos y dibujo técnico con el maestro constructor Ernst Schumann (nunca se superaban los 10-15 alumnos) y la ayuda de Adolf Meyer, arquitecto colaborador de Gropius en su estudio, que también impartió algunas clases, pero todos los analistas reconocen que una formación arquitectónica regular y pautada no se consiguió hasta la llegada de Hannes Meyer a Dessau.

Haus am Horn

La perspectiva de Benita Otte que ilustra mediante transparencias de colores la estructura de la Haus am Horn del año 1923 es la mejor contestación que se puede dar ante una aseveración tan rotunda como la expuesta anteriormente (figura 7).

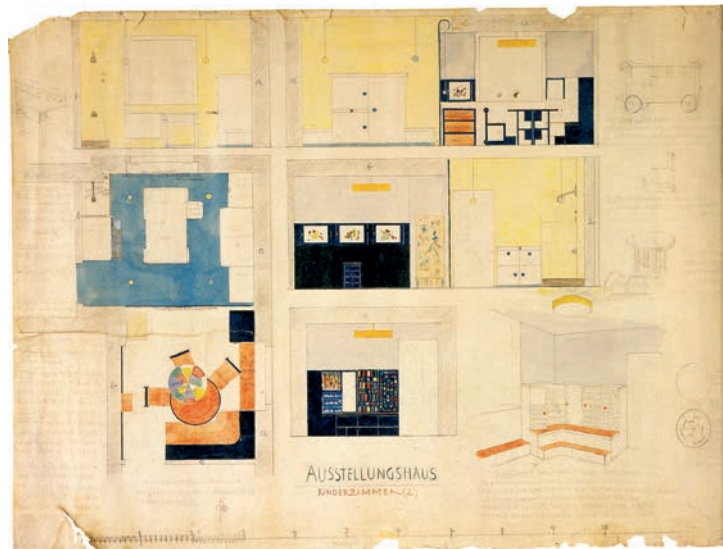
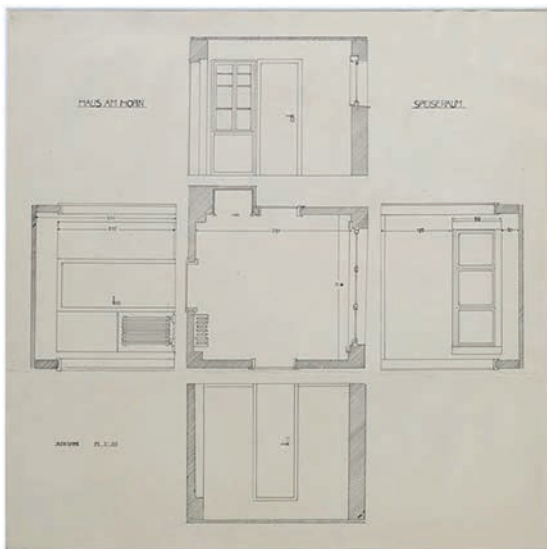


Figura 8. Versión de Marianne Brandt sobre la Sala de estar de la Haus am Horn. Dado que ella entró en la Bauhaus a raíz de acudir a la exposición de 1923, donde pudo visitar la vivienda experimental, dicho plano tuvo que ser realizado una vez acabada la muestra. No está fechado, se supone en torno a 1923.

Figura 9. Plano de la habitación de los niños de la Haus am Horn de Alma Buscher-Siedhoff.

Oficialmente las mujeres en Weimar no tenían autorización para inmiscuirse en el mundo de la arquitectura, pero ¿quién puede impedir a alguien que realice un plano? (figura 8), ¿quién puede negar la evidencia espacial que te reporta una axonométrica? Nadie, ni siquiera Walter Gropius, de hecho, cuando edita el libro recopilatorio de Weimar: *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923*, aparece la isométrica de Benita Otte en la página 165.

Los planos de Alma Buscher (figura 9) y Benita Otte ratifican la voluntad femenina de trabajo y cooperación que se produjo con motivo de la amplia exposición de la Bauhaus en el verano de 1923. Se sentían involucradas en el corpus, en la urdimbre que configuraba la Bauhaus de Weimar. Gropius llevaba sus apuntes para discutir en el Consejo de Maestros en los que se lee:

“(…) el trabajo colectivo no se ha de concebir en el sentido en que lo entendía la generación precedente (…) Esta unidad no puede ser representada por *una sola* persona, sino por la obra colectiva de varias personas que lleguen a armonizarse”²³

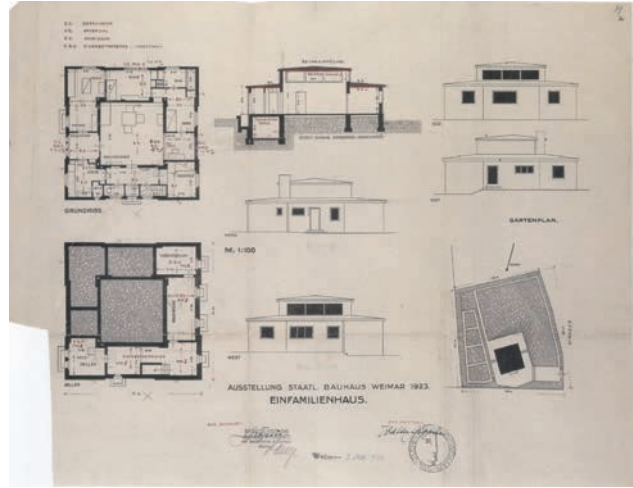
Ellas escuchaban estas palabras, pasaban hambre y frío –vivir en los establos de Dormung no era nada glamuroso ni femenino– y las hicieron suyas...cada una a su manera, como mejor pudieron acoplarse, donde se sintieron más cómodas, donde menos las molestaban, donde las insinuaban que estuvieran o donde estaban sus amigas... Podemos reprochar al director de la Bauhaus de Weimar y al cuerpo de docentes su falta de sensibilidad y su trato discriminatorio hacía unas mujeres que lo daban todo y que se entregaban con todas sus fuerzas. Pero nunca podremos reprocharlas a ellas más de lo que hicieron, porque juntas en el taller textil y por separado en el resto de talleres consiguieron dar forma, con el resto de sus compañeros, a una nueva manera de vivir. No sería honesto subestimarlas.

23. Ibidem (2) Apuntes del 9 de diciembre de 1921 para discusión en el Consejo de Maestros, p.67.



Figura 10. Exterior de la Haus am Horn.
Año 2009.

Figura 11. Plano de la licencia de obras
para la construcción de las Haus Am Horn.
Estudio de Walter Gropius. 1923.



En esta ocasión, la necesidad de demostrar extramuros lo que la Bauhaus era capaz de hacer le lleva inexorablemente a la construcción de una vivienda. Habían pasado ya cuatro años desde su fundación y el gobierno del *Land* exigía ver resultados. Se preparó una gran exposición con los trabajos de los alumnos y la construcción de la “Casa del Cuerno” (Haus am Horn) (figura 10), nombre que tenía el paraje donde se encontraba la parcela, muy cercana al gran parque que contenía la casa de Goethe, lugar muy transitado como centro de peregrinación y asueto.

Georg Muche la proyectó al ganar el concurso organizado para tal evento y Adolf Meyer se encargó de la construcción (figura 11), en palabras suyas: “La vivienda unifamiliar de la Bauhaus Estatal se construyó en el año 1923 como primera unidad de un proyecto que preveía una agregación de varias unidades.

La construcción duró cuatro meses. Se puso la primera piedra el 11 de abril y los trabajos terminaron en 15 de agosto de 1923.

El periodo de construcción coincidió con la inflación.

La elección de materiales y técnicas de trabajo se vio por ello sujeta a restricciones. No obstante, se consiguió construir un edificio que corresponde al actual nivel de la técnica constructiva y ello se debe sobre todo a la comprensiva colaboración de las industrias que han participado en la empresa (...)²⁴

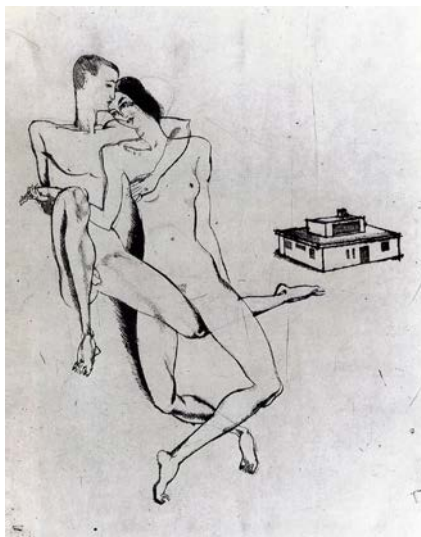
Ute Ackermann, recoge en su artículo “la Bauhaus en la intimidad” un comentario muy acertado referente a la casa: “El grabado de Farkas Molnar del año 1923, transmite una noción del “nuevo hombre”, el habitante ideal de una casa de este tipo (...) No se trata de un libertino salvaje divirtiéndose con una alumna complaciente, sino de dos personas jóvenes y bellas construyendo su casa”.²⁵ (figura 12)

24. Artículo de Georg Muche: “Una casa experimental de la Bauhaus” dentro del libro nº 3 de la Bauhaus (Bauhaus -Bücher nº3), facsimil editado por la Universidad de Weimar en 2008, idéntico al original de Albert Langen, Munich 1924, p.15-19.

25. Ibidem (21), p. 117-118.

Figura 12. Grabado de Farkas Molnár:
"Pareja de amantes ante la Haus am Horn"
de 1923.

Figura 13. Cocina de la Haus am Horn.
Benita Otte participó en su creación.
Fotografía año 2009.



Observando el grabado e imaginando, como hace Ute, que son los miembros de la familia que la habita, todo parece ideal. Una casa sin pasillos, donde cada uno tiene su propia estancia, pero unidos entre sí y con el baño compartido, acertadamente luminoso y muy brillante con sus cristales opalinos.

La habitación de los niños es la más grande de la casa: con una pared pintada de un suave amarillo y a media altura utilizada como pizarra, es a mi modo de ver la pieza más cuidada de la casa, la única con dos huecos en distintas orientaciones y con salida directa al jardín. La Bauhaus, en concordancia con todas las reformas educativas de la época, daba mucha importancia a la infancia. El plano de Alma Buscher-Siedhoff evidencia ese esmero en el diseño de muebles, paredes y suelo, como un conjunto unitario.

El salón es la pieza central, iluminada cenitalmente y a través de una ventana lateral, es el centro sociocultural a compartir por todos los miembros, de igual jerarquía, concatenados a modo de cuentas de un collar: los niños, la madre, el padre, un despacho integrado en el salón, el comedor, otra vez los niños... Obsérvese que es la madre la que se sitúa entre su pareja e hijos. El dormitorio de invitados, un aseo y la cocina cierran la cadena que envuelve al salón.

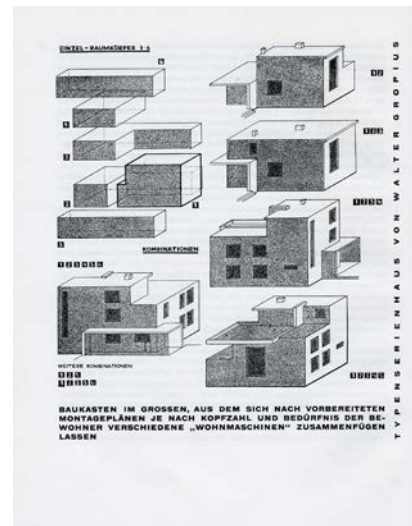
La cocina con los muebles altos (estrechos), muebles bajos (mayor capacidad) y la encimera en L que la posibilita como zona trabajo o como mesa de comer con su taburete junto a la ventana mantiene su vigencia. (figura 13). Benita Otte fue la encargada del diseño junto con un compañero de la escuela. En el taller textil, cinco mujeres aportaban sus conocimientos, entre ellas, además de Benita Otte, Gunta Stölzl, la que posteriormente se convertiría en maestra del taller.

Ludwing Hilberseimer lo formuló así: "Debía ser una casa que satisficiera los deseos todavía no formulados del hombre nuevo, que ni siquiera sabía lo que necesitaba."²⁶

26. Hilberseimer, L. *Berliner Architektur der 20er Jahre*. Neue Bauhausbücher, Kupferberg Verlag Mainz und Berlín 1967, p.46., citado en el catálogo de la exposición *Bauhaus Utopien. Arbeiten auf Papier*, p. 266.

Figura 14. Alma Buscher y Moholy-Nagy junto a la Haus am Horn. La alumna colaboró activamente en este proyecto.

Figura 15.-En el libro Bauhaus Bücher nº 3 editado por Walter Gropius y L. Moholy-Nagy se incluye un artículo sobre la construcción y la industria donde se incluyen las maquetas y los esquemas utilizados en la exposición del año 1923. En la página nº8 aparece este esquema de las distintas composiciones de las distintas composiciones de diferentes dimensiones con los planos de montaje preparados según el número de habitantes y sus necesidades, lo que permite componer "máquinas para vivir". Utiliza piezas numeradas del 1 al 5 y las combinaciones de dichas piezas le proporcionan 5 modelos diferentes de vivienda.



A la dificultad conceptual se sumó la penuria económica de la época en que se construyó, además, las dimensiones de la vivienda, de más de 200 m², no eran precisamente las de una casa experimental. Con una planta cuadrada de 12.7m x 12.7m, junto con un sótano destinado a lavandería y cuarto de instalaciones convertían a esta casa en un híbrido, demasiado grande para las clases populares y demasiado espartana para la burguesía de la época. Una vez finalizada la exposición, el amigo y protector de Gropius, al cual habían construido la primera vivienda los talleres de la Bauhaus, Adolf Sommerfeld, fue el que se encargó de la posterior venta de la vivienda.

La Colonia-Siedlung Bauhaus

La Haus am Horn fue la materialización arquitectónica de una idea anteriormente elaborada: la fundación de una colonia Bauhaus.

Desde los inicios, la pretensión de crear una Siedlung o colonia había estado presente como fórmula para llevar a cabo una reforma sustancial: "El quid es que hoy en día nos es imposible reformar una parte del todo, hemos de poner la vida entera en cuestión: el modo de vivir, la educación infantil, la gimnasia, y así hasta el infinito".²⁷

El planeamiento y las tipologías fueron encargados al alumno y arquitecto húngaro Fred Forbát. A largo plazo debían levantarse viviendas para maestros, estudiantes con sus familias y estudiantes solteros.

Mientras, los terrenos eran utilizados como huerto para la cantina y según un informe ministerial, se autoabastecían de forma encomiable.

Nunca se pudo llevar a cabo. Las razones fueron varias, entre ellas económicas y administrativas pues las autoridades lo hacían inviable: uno de los problemas aludidos para denegar el permiso de construcción fueron las cubiertas planas.

27. Carta del 2.6.1920 de Walter Gropius a Ekkart (Adolf Behne). Cita según: Nerding 1985 (nota 3), p.58. Recogida por Droste, Magdalena: *Bauhaus 1919-1933*. Taschen, Berlín 1993, p.42

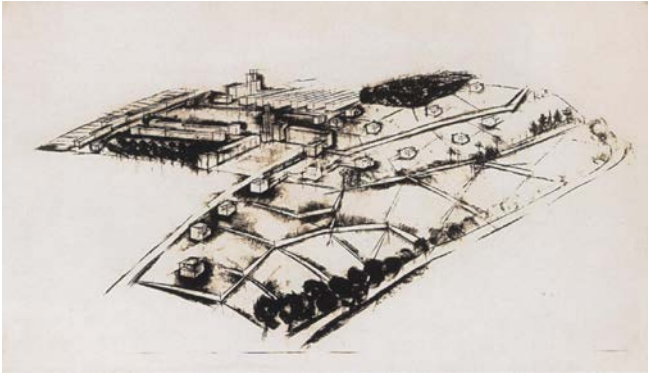


Figura 16. Representación en perspectiva de la Colonia Bauhaus en el paraje "Am Horn" de 1922. Mostrada en la Exposición Internacional de Arquitectura de 1923.



Figura 17. Fotografía de autor desconocido que plasma algunos trabajos de la Exposición Internacional de Arquitectura de 1923 donde se percibe frontalmente la perspectiva de Farkas Molnar.

Exposición Internacional de Arquitectura

En 1923 llegó la gran exposición bajo el lema "arte y técnica, una nueva unidad". Se organizaron conferencias y una "Exposición internacional de arquitectura". Gropius sabía que la Bauhaus no tenía suficiente material para dicha exposición; contaba con la reforma del teatro de Jena –era el primer encargo de Turingia–, con la construcción de la Haus am Horn y con las maquetas y diseños tipo de Forbát con sus "celdas espaciales" bajo el concepto "construcción tipo panal" de la colonia Bauhaus, que no se habían podido construir, pero sí se podían exponer (figura 15).

El estudiante Farkas Molnar mostró una perspectiva aérea de la citada colonia para la ocasión (figura 16).

Era necesario contar con ayuda exterior y Gropius no tuvo ningún inconveniente en llamar a Le Corbusier, J.J.P. Oud, G.T. Rietveld, Frank Lloyd Wright y varios arquitectos rusos y checos así como a sus compatriotas Erich Mendelsohn, Mies van der Rohe, Hans Poelzig, Bruno y Max Taut... para demostrar a las autoridades locales y al público en general que la Bauhaus abanderaba, como si fuese suyo, el lenguaje de la nueva arquitectura que se estaba creando, no solo en Alemania (figura 17).

Hay que comprender la importancia de una reunión de estas características ya que a mediados de 1923, pocos arquitectos, a excepción de Rietveld y Wright habían conseguido sus obras más reconocidas. Esta exposición constituyó un embrión de posteriores encuentros arquitectónicos internacionales. La colonia Weissenhof de 1927 contó de nuevo con la colaboración de varios de los asistentes a este encuentro así como el primer congreso de los CIAM de 1928.

Por último, con motivo de la exposición, en los edificios construidos por van de Velde en Weimar se hicieron intervenciones en el hall, escaleras, despacho del director... era otra forma de decir: *Yo no puedo construir un edificio nuevo, pero acomodo el que me prestáis y lo hago mío.*

Los frescos de Oskar Schlemmer del edificio de talleres, pintados para la ocasión, fueron los que posteriormente destruyeron los nazis por ser un "arte degenerado" y creo que, inconscientemente, para arrebatar el espíritu *bauhasiano* que se había apoderado de los edificios originales. Era una manera de enterrar lo que habían tomado como propio.

Figura 18. Cerámicas mostradas en la exposición de la Bauhaus de 1923.



Resulta sorprendente comparar las vasijas de barro cocido expuestas junto con los edificios más modernos construidos por los arquitectos más vanguardistas de la época (figura 18).

Las vasijas eran genuinas y auténticas de la Bauhaus, pero ¡parecían tan tristes y oscuras todas apiladas y escalonadas!, los edificios eran su sueño, lo que quería conseguir, pero por el momento no era posible, aunque... exhibiéndolos bajo pabellón de la Bauhaus, de alguna manera, los hacía suyos también. La cerámica era el presente, la arquitectura el futuro.

Bibliografía

Sigfried Giedion: *Walter Gropius*. Dover Publications, New York 1992.

Wingler, Hans M.: *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín 1919-1933*. Gustavo Gili, Madrid 1975.

De Micheli, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Forma, Madrid 1966.

García Roig, José Manuel: "Tres arquitectos alemanes: Bruno Taut, Hugo Häring y Martin Wagner". Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid.4-40-07, 2003.

Forman, Paul: *Cultura en Weimar, causalidad y teoría cuántica, 1918-1927*. Alianza Universidad, Madrid 1984.

Dearstyne, Howards: *Inside the Bauhaus*. Editado por David Spaeth en Rizzoli, Nueva York 1986.

Bergdoll, Barry y Dickerman, Leah: *Bauhaus, Workshops for Modernity*. MOMA, New York 2009.

Müller, Ulrike: *Bauhaus- frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*. Elisabeth Sandmann Verlag GmbH, München 2009.

VV.AA.: *Practicing Modernity: Female Creativity in the Weimar Republic*. Edt. Christiane Schönfeld en Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2006.

Wick, Rainer: *La Pedagogía de la Bauhaus*. Alianza Editorial, Madrid 1986.

Fiedler, Jeannine, Feierabend, Peter: *La Bauhaus*. Köneman, Colonia 1999.

Nelken Mausberger, Margarita: *La condición social de la mujer en España*. Editorial Minerva, alrededor de 1919, impreso de nuevo por CVS Ediciones, Madrid 1975.

Gropius, Walter, L. Mohoy-Nagy: *Versuchshaus des Bauhauses*, Bauhaus Bucher nº3 facsimil editado por la Universidad de Weimar en 2008, idéntico al original de Albert Langen, Munich 1924.

Hilberseimer, L: *Berliner Architektur der 20er Jahre*. Neue Bauhausbücher, Kupferberg Verlag Mainz und Berlín 1967.

Droste, Magdalena: *Bauhaus 1919-1933*. Taschen , Berlín 1993.

Listado de procedencia de las imágenes

Figura 1. Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum, Kat. 1005.

Figura 2. Archivo Bauhaus Berlín. Publicado en la versión inglesa y alemana del libro Wingler, Hans M.: *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín 1919-1933*.

Figura 3. Ilustraciones tomadas del libro de László Moholy-Nagy titulado *Von Material zu Architektur*. Albert Langen Verlag, München 1929.

Figura 4. Archivo Bauhaus Berlín, fotógrafo desconocido.

Figura 5. Fotografía realizada por Josenia Hervás en 2009.

Figura 6. Fotografía tomada del libro *Franz Singer. Friedl Dicker. 2X Bauhaus in Wien* editado en 1988 por la Hochschule für angewandte Kunst de Viena. Fotografía de Friedl perteneciente a una colección particular, aparece en el libro de Elena Makarova titulado *Friedl Dicker Brandeis. Viena 1898-Auschwitz 1944*.

Figura 7. Libro *Gropius, Walter: Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923*, publicado por la Bauhaus en 1923, página 165.

Figura 8. Pertenece a Stiftung Bauhaus Dessau (HG), número de inventario I1498G.

Figura 9. Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus Museum donado por sus hijos Lore y Joost Siedhoff.

Figura 10. Fotografía realizada por Josenia Hervás en 2009.

Figura 11. Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum, archivo L 2108 A.

Figura 12. Archivo Bauhaus Berlín.

Figura 13. Fotografía realizada por Josenia Hervás en 2009.

Figura 14.- Archivo Bauhaus Berlín.

Figura 15. Libro *Bauhaus Bücher* nº3 editado por Walter Gropius y L. Moholy.

Figura 16. Archivo Moderno de Bauhaus-Universität Weimar.

Figura 17. Archivo Moderno de Bauhaus-Universität Weimar.

Figura 18. Archivo Moderno de Bauhaus-Universität Weimar.