

WOMANHAUS

Historia ilustrada de las artistas de la Bauhaus

Miriam García Ortiz

Dirigido por Nuria Rodríguez Calatayud

Trabajo Final de Máster | Tipología 4 | Diciembre 2021

Máster en Producción Artística | Facultat de Belles Arts San Carles
Universitat Politècnica de València

Resumen

En este documento se va a analizar el proceso de investigación y posteriormente de diseño editorial e ilustración, que se ha seguido para crear el ensayo ilustrado “Womanhaus. Historia ilustrada de las artistas de la Bauhaus”

Este proyecto abarca varias disciplinas, por un lado, la investigación histórica sobre el contexto de la escuela Bauhaus, su trayectoria y funcionamiento interno, y como fue el día a día en la escuela para las alumnas durante esta época de cambios políticos, sociales y culturales.

Por otro lado, la investigación de los archivos fotográficos para la realización de las ilustraciones que enriquecen visualmente el diseño del libro y, por último, el proceso completo del diseño editorial del ensayo: creación de portada y tripas, preparación de artes finales, gestión de impresión del prototipo y búsqueda de editorial para dar salida al proyecto.

En este documento está recogida toda la información necesaria para la comprensión del trabajo y los procesos que se han llevado a cabo para la creación de un proyecto editorial completo.

Palabras clave

Proyecto editorial, diseño, alumnas Bauhaus, ilustración, ensayo.

Abstract

This document will analyze the research process and later editorial design and illustration, which has been followed to create the illustrated essay “Womanhaus. Illustrated history of the Bauhaus artists “

This project encompasses several disciplines. On one hand, the historical research on the context of the Bauhaus school, its trajectory and inner workings, and how every day life was for the female students during this time of political, social and cultural changes.

On the other hand, the research of the photographic archives for the realization of the illustrations that visually enrich the design of the book and finally the complete process of the editorial design of the essay: Creation of cover and guts, preparation of final artwork, prototype printing management and search for a publisher to launch the project.

This document contains all the information necessary to understand the work and the processes that have been carried out for the creation of a complete editorial project.

Keywords

Editorial project, design, Bauhaus women, illustration, essay.

Índice

1. Introducción	08
1.1 Presentación	09
1.2 Objetivos	10
1.3 Metodología	11
2. Marco teórico	12
2.1 Contexto histórico	14
2.1.1 La mujer en Europa a principios del s.XX	
2.1.2 Creación de la escuela Bauhaus	
2.1.3 Las alumnas	
2.1.4 Traslado a Dessau	
2.1.5 Nuevos directores	
2.1.6 El cierre de la escuela	
2.2 Diseño editorial del libro ilustrado	26
2.2.1 La estructura de un libro	
2.2.2 El libro ilustrado	
3. Referentes	32
3.1 Referentes ilustración	34
3.2 Referentes diseño editorial	38
3.3 Referentes conceptuales	42
4. El Proyecto	46
4.1 Investigación teórica	48
4.2 Ilustración	49
4.3 Diseño del libro	52
4.4 Búsqueda de editorial	57
4.5 Artes finales e impresión de prototipo	58
5. Conclusiones	60
6. Bibliografía	62

1. Introducción

1.1 Presentación

Tras la 1ª Guerra Mundial, en Alemania se instauró la República de Weimar y con ella nuevas leyes que otorgaban a las mujeres el derecho a estudiar y a votar. Nos encontramos ante una época de crisis económica y cambios sociales, el pasado conservador luchaba contra una incipiente revolución.

En abril de 1919, abrió sus puertas en la ciudad alemana de Weimar la escuela Bauhaus, bajo la dirección del arquitecto Walter Gropius. La Bauhaus llegó con la intención de formar a las nuevas generaciones de artistas y romper con la educación tradicional de las escuelas de Bellas Artes. Hacía solo unos pocos meses que había terminado la Guerra y fueron muchos los jóvenes alemanes que vieron en el proyecto de la Bauhaus un nuevo comienzo. Ilusionados y llenos de ganas de aprender, creían que un nuevo mundo era posible y que el arte era el camino de la reconstrucción.

El llamamiento de Gropius iba dirigido tanto a hombres como mujeres, cualquier persona con dotes artísticas podía formar parte de la Bauhaus. Un proyecto de transformación de la enseñanza artística. Una experiencia que, pese a los aires de cambio, hombres y mujeres vivirán de forma diferente.

Durante la realización de este Trabajo de final de Máster abordaremos la investigación teórica para acercarnos a la realidad de las alumnas de la escuela Bauhaus para después plasmar esta investigación en un proyecto de diseño editorial que consistirá en un ensayo ilustrado.

1.2 Objetivos

Cuando Gropius, en el manifiesto de la Bauhaus proclamó la igualdad entre sexos e hizo un abierto llamamiento a las aulas tanto a hombres como a mujeres no se esperaba la respuesta que esto iba a suponer entre el público femenino. El número de alumnas que se matricularon durante el primer curso superaban incluso el número de hombres. Ante esta inesperada acogida, en septiembre de 1920 Gropius y el consejo de maestros intentaron ser más selectivos con las mujeres para reducir su presencia en la escuela. Consideraban que la alta presencia femenina podía perjudicar la reputación de la Bauhaus. La solución que encontraron ante este “problema” fue adjudicarles a las mujeres un taller apropiado para ellas: el taller textil. De esta manera, ellas podían estudiar en la Bauhaus sin invadir los espacios masculinos.

No es casualidad que entre todos los talleres que ofertaba la escuela el textil fuera el elegido para ser “la clase de mujeres”, así llamaban al taller textil coloquialmente durante los inicios de la Bauhaus. En diferentes culturas, la tejeduría ha sido durante siglos una actividad artesanal, muy ligada a la figura de la mujer, en concreto, se consideraba una afición femenina, incluso en la mitología griega ya aparece el personaje de Penélope que teje mientras espera pasivamente el regreso de Ulises. Con esta carta de presentación, el taller textil fue motivo de frustración para muchas alumnas. La mayoría de ellas no tenían especial interés por la tejeduría y ninguna dominaba las técnicas. Ante esta injusta limitación podrían haberse desmotivado y adoptar una actitud pasiva hacia las clases, en cambio convirtieron el taller textil en su territorio y lucharon e investigaron para darle a los tejidos una importancia que fue clave en la historia de la escuela.

Fueron muchas las alumnas que pasaron por la Bauhaus tanto en el taller textil como fuera de él, arquitectas, fotógrafas, diseñadoras industriales etc. Como en todas las historias, hay partes que han llegado a nuestros días y otras que han permanecido en el olvido. El objetivo de este trabajo es intentar dar cuenta de todas ellas y arrojar luz sobre aquellas protagonistas que habían quedado relegadas a un anonimato forzoso.

1.3 Metodología

En cuanto a la metodología empleada para la realización de éste proyecto se puede dividir en diferentes fases. Primero un trabajo de investigación en el que se ha recurrido a diferentes fuentes bibliográficas a partir de las cuales se ha construido el marco teórico. En la fase nº 1 desarrollamos la investigación teórica de lo general a lo particular, con bibliografía sobre la revisión de la historia del arte desde una perspectiva de género y el cómo y el por qué se ha construido la historia del arte que conocemos actualmente. Centrándome en Europa en el s.XIX como siglo clave y ampliando mis referentes artísticos femeninos.

Una vez sentadas las bases de la historia del arte durante el s.XIX llega el inestable s.XX lleno de cambios, las vanguardias artísticas, las dos Guerras Mundiales, etc. En la fase nº 2 centramos la investigación en el periodo de entreguerras, en Alemania y su famosa escuela Bauhaus. ¿Si fue una escuela completamente mixta, cómo es que no recordamos un solo nombre de mujer? En este punto trabajamos con una bibliografía específica y más acotada, para comenzar con el desarrollo del marco teórico del ensayo y, de esta manera, definir un guión e índice sobre el que trabajar.

En la fase nº 3 comienza la parte visual del proyecto donde una vez tenemos estructurado el esqueleto del ensayo, se realizará la investigación visual mediante los archivos fotográficos de la Bauhaus. A partir de estos documentos se realizarán las ilustraciones que se incluirán en el libro y, a partir de ellas, se trabajará la paleta de colores inspirada en la Bauhaus para que el diseño del ensayo sea lo más homogéneo posible y mantenga una identidad propia.

Para la fase nº 4 volcamos todos los materiales, el ensayo escrito junto a las ilustraciones y los anexos, en un mismo documento al que le daremos forma, voz, identidad y estilo propio y convertiremos en una pieza editorial preparada para enviar a imprenta.

2. Marco teórico

El marco teórico lo vamos a dividir en dos grandes bloques, por un lado, el contexto histórico donde analizaremos el origen de la escuela Bauhaus, su trayectoria y el entorno al que hicieron frente sus alumnas.

Por otro lado, en el segundo bloque nos centraremos en la teoría alrededor del libro, sus partes técnicas y formatos. Explicaremos el origen del libro ilustrado y las diferencias que existen con otras tipologías de libro similares.

2.1 Contexto histórico

La industrialización que se produjo en Europa durante el siglo XIX afectó a todas las esferas de la sociedad y también al arte. Sobre todo en Inglaterra, que fue durante mucho tiempo la primera potencia industrial.

El escritor y crítico de arte John Ruskin fue una de las primeras voces en cuestionar este nuevo modelo de trabajo y vida que la industrialización estaba provocando. Escribió varios tratados, donde proponía mejoras sociales basadas en volver a la estructura medieval de trabajo y renunciar a las máquinas. En el mundo del arte también aparecieron ideales reformistas. Una nueva generación quería dejar atrás la imagen idolatrada del artista como genio creador y buscaba superar la separación que se había generado entre bellas artes y artes aplicadas y entre artistas y artesanos. Desde 1850, en Inglaterra, se produjo una reforma de la educación artística, tanto para los artesanos como en las academias de bellas artes. La enseñanza ya no se basaba en aprender copiando, sino que los estudiantes debían crear y diseñar por sí mismos.

Se produjeron fusiones entre las escuelas de bellas artes y las escuelas de artes y oficios, que habían ganado popularidad durante los últimos años del siglo XIX, y muchos estudiantes de arte las preferían a las escuelas de bellas artes.

A partir de las ideas de John Ruskin, sobre la vuelta a los procesos artesanales, se originó el movimiento Arts and Crafts asociado sobre todo a la figura de William Morris. Un hombre polifacético dedicado a la artesanía y el diseño, famoso actualmente por sus estampados y *patterns* florales. Morris buscaba la recuperación de las artes y oficios medievales, renegando de las nuevas formas de producción en masa de la industrialización. Con el objetivo de trasladar sus ideas a un mayor número de personas, Morris se afilió al socialismo. Su objetivo principal era reformar la cultura y acercarla al pueblo.

Arts and Crafts fue un movimiento de reacción a la industrialización y a las formas de vida modernas que habían sustituido el trabajo manual por el trabajo mecanizado. Una utopía que proponía volver atrás para renovar la sociedad a través de la artesanía y el cuidado y respeto por los materiales. La proliferación de las escuelas de artes y oficios, impulsadas por inversiones estatales, es una muestra de la importancia social que adquirió este movimiento.

Hasta finales del siglo XIX, Inglaterra se mantuvo a la cabeza en avances técnicos y culturales. Estas nuevas ideas reformadoras del arte se propagaron por Europa y llegaron a Alemania. En 1896, el gobierno prusiano envió al arquitecto Hermann Muthesius a Inglaterra para que descubriera cuál era el secreto de su éxito. Cuando regresó a Alemania, siguiendo las propuestas inglesas, se crearon talleres en las escuelas de artes y oficios alemanas y se contrató como profesores a artistas del momento. Se fundó también una liga alemana de talleres, de la que Walter Gropius fue miembro y cuyo objetivo era poner en valor las artes aplicadas. Las investigaciones de Muthesius dieron sus frutos y Alemania

superó a Inglaterra y se mantuvo a la cabeza de la industrialización hasta que comenzó la Primera Guerra Mundial en 1914.

A principios de 1914, había dos escuelas de arte en la ciudad de Weimar: la Escuela de Bellas Artes, dirigida por Fritz Mackensen, y la Escuela de Artes y Oficios dirigida por el arquitecto y artista belga, Henry van de Velde. Este último, antes de abandonar su puesto y marcharse de Alemania, propuso entre los posibles sucesores para su cargo a un joven Walter Gropius, pero el estallido de la Primera Guerra Mundial, en julio de ese mismo año, hizo que los planes de Gropius de dirigir su propia escuela de arte se retrasaran. Durante el tiempo que Gropius estuvo en el frente, mantenía correspondencia con la escuela de artes y oficios de Weimar. Aunque durante la guerra, la escuela permaneció cerrada, Gropius seguía siendo un posible futuro director. Tal era su entusiasmo que, mientras luchaba en el frente, seguía pensando en cómo reformar la educación para adaptarla a las nuevas necesidades de la sociedad, y, en 1916, escribió un texto lleno de sugerencias para la fundación de una escuela que basara su enseñanza en la industria, el comercio y la artesanía. En el texto hablaba sobre la necesidad de la colaboración entre comerciante, técnico y artista. Esta propuesta fue rechazada, pero Gropius, convencido de sus ideas, no desistió y en 1917 escribió una carta a la escuela de Bellas Artes (al contrario de la de artes y oficios, esta escuela sí permaneció operativa durante la guerra) donde proponía la creación de una nueva sección de arquitectura y arte industrial de la cual él sería el profesor. Gropius también creía que era el momento perfecto para reabrir la Escuela de Artes y Oficios, que estaba en suspensión, y reorganizarla con todas sus propuestas de reforma educativa.

Cuando la guerra ya llevaba dos años en marcha, comenzaron a publicarse manifiestos y panfletos en contra de ella. La sociedad se cuestionaba el sentido de la guerra y muchos artistas y arquitectos se posicionaron en contra de seguir alargando la situación.

En 1918, Gropius se muda a Berlín para participar del movimiento antibélico. La carga que supuso para la población los cuatro años de guerra, la crisis que se avecinaba en los años de posguerra, junto con las tensiones entre las clases populares y la burguesía, provocaron lo que se conoce como la revolución de noviembre, la cual supuso el paso de una monarquía constitucional a una república parlamentaria y democrática, la República de Weimar.

2.1.1 La mujer en Europa a principios del s.XX

En Alemania, los años previos y posteriores a la Primera Guerra Mundial fueron una época de cambios donde se aglutinaban: sentimientos nacionalistas, nuevos avances tecnológicos y movimientos reformadores. Fue un periodo fundamental para las mujeres europeas. Si hasta ahora no se ha mencionado ningún nombre femenino, no es casualidad. A excepción de casos concretos, las mujeres no tenían acceso a la formación o a una carrera profesional. En Europa, a partir de finales del siglo XIX, comienzan a poder acceder libremente a las universidades. Hasta ese momento, la moral burguesa había determinado cuál era el papel

1. Walter Gropius, *Manifiesto de la Bauhaus*. 1919.

que debía ejercer la mujer en la sociedad, y este se limitaba al cuidado de la familia. En este momento se produjo el paso de las mujeres de la esfera privada a la esfera pública. Con la industrialización, la creciente demanda de mano de obra provocó la incorporación de muchas de ellas al trabajo. Ya no solo podían formarse, sino que el nuevo modelo social las necesitaba para cubrir puestos de trabajo en el engranaje de la industrialización. Esta demanda se agudizó todavía más cuando muchos hombres se alistaron para combatir en el frente y se hizo necesario cubrir esas vacantes. Las mujeres sustituyeron a los hombres y, de alguna forma, la guerra cambió la conciencia de una parte de la sociedad. Aunque los modelos sociales de ama de casa y madre seguían inamovibles, después de la guerra fueron muchas las mujeres que tuvieron la necesidad económica de trabajar, y el mercado laboral se amplió con puestos de trabajo que se convirtieron en profesiones principalmente femeninas como, por ejemplo, secretarias, dependientas, telefonistas, etc. Además de estas circunstancias, la Constitución de la República de Weimar de 1918 otorgaba a la mujer, por primera vez, el derecho a voto. Tímidamente fueron apareciendo nombres de mujer en la esfera política como Rosa Luxemburgo o Marie Curie en el ámbito científico.

2.1.2 Creación de la escuela Bauhaus

En 1919 Gropius vio su sueño hecho realidad. Por fin el gobierno, en respuesta a las peticiones de Gropius, aceptó abrir las dos escuelas bajo el nombre de Bauhaus Estatal de Weimar. El 12 de abril se celebró el nombramiento de Gropius como director de la nueva escuela que no solo contaba con un nuevo nombre sino también con un nuevo programa de estudios.



Edificio de la Escuela de Arte de Weimar.

2. *Diario* de Ise Gropius
 Archivo Bauhaus. pp.119.

El nuevo programa se distribuyó por toda Alemania. En él se hablaba del nuevo modelo de formación artística, que antes de la guerra ya se intuía, la unión entre artesano y artista. El nuevo pensamiento de la formación moderna en el que todas las disciplinas artísticas debían trabajar juntas. (...) Creemos juntos la nueva construcción del futuro, que será un todo conjunto. Arquitectura, escultura y pintura. (...) ¹.

En el propio manifiesto había un grabado de Lyonel Feininger, quien será el profesor de grabado en la Bauhaus, en esta obra se representa una catedral y en la punta de la torre se juntan tres rayos que simbolizan la unión de las tres disciplinas: arquitectura, pintura y escultura. Además de la idea sobre la unión de las artes, estaba incluido el programa de asignaturas y la jerarquía que se implantaría en la escuela; los estudiantes entrarían como aprendices, para terminar, siendo oficiales o jóvenes maestros. Las clases se impartirían entre un artista y un artesano, de esta forma Gropius pretendía terminar con el sentimiento de superioridad que se había desarrollado alrededor de los artistas durante el s.XIX.

La difusión del programa cumplió su función y no tardaron en llegar jóvenes de toda Alemania para matricularse en la Bauhaus. Algunos venían directamente de la guerra con el uniforme de soldados todavía puesto. El hecho de no necesitar una formación artística previa y la promesa de igualdad de género fueron un imán para muchas jóvenes, en el primer curso de la Bauhaus más de la mitad de los alumnos matriculados fueron mujeres. Se matricularon 84 mujeres y 79 hombres. Tras esta inesperada acogida por parte del sector femenino Gropius y el Consejo de Maestros se reunieron para compartir su preocupación. La teoría sobre la igualdad y el cambio de mentalidad estaba clara pero en la práctica era muy complicado batallar contra los roles de género instalados durante siglos en la sociedad. No querían que la elevada presencia femenina pudiera devaluar la reputación de la escuela y se tomara a la Bauhaus por una “escuela de mujeres”, una de las propuestas del consejo fue admitir solo a aquellas mujeres de “extraordinario talento”.

A pesar del cambio de mentalidad que comenzaba a surgir en una parte de la sociedad y de los derechos que la constitución democrática de la República de Weimar otorgaba a las mujeres seguían siendo los años 20 y acabar con la desigualdad entre hombres y mujeres no iba a ser tan fácil.

La Bauhaus abría sus puertas y había mucho que hacer: Limpiar el edificio donde iba a formarse la escuela, buscar mobiliario y combustible. Se creó una cantina y un huerto para abastecerla. Se organizaron colectas de ropa, dinero, etc. Muchos de los jóvenes estudiantes que llegaban a la escuela solo tenían el uniforme de soldado y los customizaban para convertirlos en ropa de paisano, tiñéndolos de colores y cortando los cuellos.

Los inicios de la Bauhaus fueron tiempos difíciles económicamente. En una carta que Gropius escribió a su amiga y confidente Lily Hildebrandt, le mostraba su preocupación por los alumnos y califica la situación de algunos de ellos de “terrible indigencia”². La cantina tuvo un papel fundamental en la vida de muchos estudiantes. Además de ser un espacio de reunión y de encuentro para los alumnos, les aseguraba comida barata y de

calidad por lo menos una vez al día. En la escuela contaban con un huerto donde cultivaban frutas y verduras para autoabastecerse. Los estudiantes podían ayudar a los hortelanos a cambio de tickets para comidas en la cantina y también recibieron financiación del fondo europeo de ayuda a los estudiantes. Esos fondos fueron repartidos entre los estudiantes más necesitados como abonos para la cantina.

A pesar de la evidente escasez, aquellos jóvenes estaban llenos de ganas de vivir. Se había terminado la guerra e iban a cambiar el mundo.

Muchos de los estudiantes vivían en la propia escuela. En el mismo edificio había una pequeña residencia estudiantil. Para sus integrantes, la Bauhaus fue mucho más que una escuela. Se creó una fuerte comunidad entre estudiantes y profesores. Representaban la esencia de los felices años 20: bailes, fiestas, cambios de moral, libertad sexual, etc.

Las fiestas fueron algo intrínseco a la escuela. Carnaval, solsticio de verano e invierno, el cumpleaños de Gropius, la fiesta de las cometas, etc. Cualquier acontecimiento era una buena excusa para reunirse. En el manifiesto fundacional de la Bauhaus ya se anuncia la importancia de las relaciones amistosas entre los miembros de la escuela. En estas reuniones se creaba un fuerte sentimiento de comunidad. Pero no solo servían para unir a los alumnos y profesores, también servían de carta de presentación hacia el público general. A las fiestas no solo asistían integrantes de la escuela, sino también invitados externos a la Bauhaus. Gropius veía en las fiestas una buena herramienta para hacer amigos.



Una fiesta en la Bauhaus de Dessau, (1928). Fotógrafa: Irene Bayer

3. *Diario* de Gunta Stölzl
Citado en: Stiftung Bauhaus
Dessau Ed.: Gunta Stölzl, op.
cit. pp.29.

La estudiante Gunta Stölzl hace referencia a varias de las fiestas en sus diarios personales, después de asistir a una de las primeras fiestas en 1919 escribía: (...) La segunda velada fue de una alegría desbordante, bailando y con gran jolgorio callejamos por Weimar hasta nuestra cantina. Estábamos locos de ganas y alegría de vivir, de bailar, de hacer tonterías, de no sé qué, simplemente había un ambiente entusiasta(...)³

La mayoría de las actuaciones musicales de estas fiestas también corría a cargo de los estudiantes. Uno de los alumnos de la escuela, Andor Weininger, cantaba y tocaba el piano y, poco a poco, se le fueron sumando otros estudiantes. Al principio, de forma improvisada y con instrumentos hechos por ellos mismos. Se cuenta incluso que, en algunos momentos en los que se dejaban llevar por la efusividad, se llegó a disparar un revólver o romper los instrumentos. Con el paso de los años, la orquesta de la Bauhaus se fue ampliando y en 1928 sumaron hasta un coro de instrumentos de viento. Por lo que se sabe, Lotte Gerson fue la única mujer que tocó con la orquesta. (Gerson, que tocaba el saxofón y estudió en la escuela de 1926 a 1930, se formó en el taller de carpintería y el departamento de construcción.) La orquesta de la Bauhaus consiguió una gran popularidad, no solo entre los alumnos, sino también fuera de la escuela. Incluso fue contratada para tocar en algunos locales de Weimar y Berlín.

2.1.3 Las alumnas

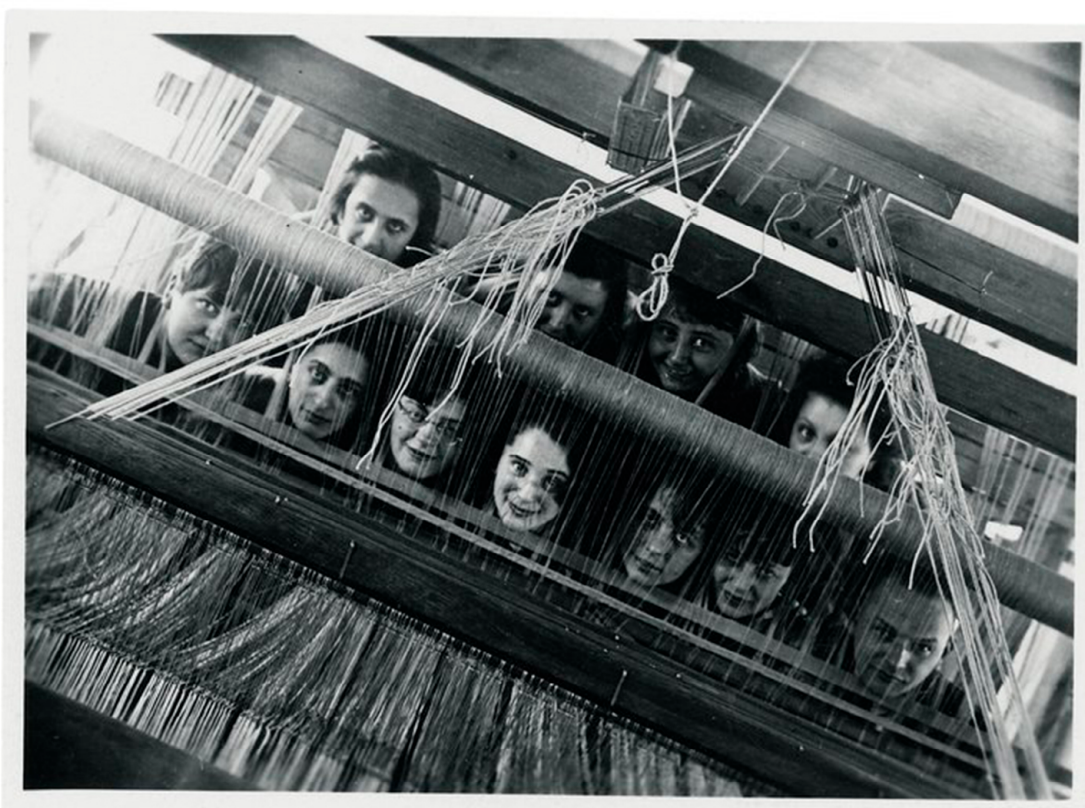
Durante los años previos a la apertura de la Bauhaus ya eran muchos los artistas y estudiantes de arte que rechazaban la formación clásica de las academias, buscando una nueva enseñanza que les preparara para las exigencias de la nueva sociedad: un arte más industrial, urbano y social. El siglo XX se caracterizó, además de por su reinención del arte, por una nueva definición del papel de la mujer en la sociedad. La formación de muchas mujeres, que hasta ahora había sido algo inusual, se convertía en una realidad. A principio de siglo, la presencia de mujeres en las escuelas y universidades era un acontecimiento eventual, pero, a finales de siglo, la incorporación de la mujer a todo tipo de formación, y en este caso a la formación artística y el diseño, era algo por fin cotidiano.

La Bauhaus ofreció a sus alumnos y alumnas una formación profesional en diseño que les permitió una repercusión internacional, pero para las alumnas fue un recorrido difícil.

La actividad profesional del diseño, al igual que muchas otras áreas, se consideró durante años un entorno masculino. Por suerte, algunas ramas del diseño facilitaron el proceso de inclusión de las mujeres en esta disciplina. Tal es el caso del diseño de interiores que, desde un principio, se consideró un ámbito cercano y apropiado para las mujeres. Se les suponía cierta sensibilidad y conocimiento de él, debido a los siglos en los que la mujer había estado relegada a habitar el ámbito privado de la casa. Las mujeres estaban involucradas con el diseño, no solo como diseñadoras, sino también como consumidoras; ellas habían seleccionado, comprado y usado productos diseñados. La imagen de la mujer como productora de diseño va unida al desarrollo industrial. En su origen, el diseño estaba muy ligado a la artesanía, la cual durante mucho tiempo estuvo relegada y fue considerada una

disciplina artística menor en relación a las Bellas Artes. A finales del siglo XVIII, cuando en el contexto artístico comienza a generarse la división entre arte elevado y artesanía, esta segunda es llevada a cabo principalmente por mujeres, ya que el arte en mayúsculas era un territorio reservado a los hombres.

Debido a esa relación entre el trabajo artesanal y las mujeres, en el momento en que el arte y la industria se unen para hacer frente a las nuevas necesidades sociales, la presencia femenina fue muy significativa. En Europa proliferaron las escuelas que aunaban arte y artesanía. En estas escuelas se admitían, entre su alumnado, tanto a hombres como mujeres. Esto fue fundamental para normalizar la presencia de las mujeres en las escuelas de arte. A pesar de estos avances, las desigualdades eran un fuerte lastre. Aunque hombres y mujeres compartían un mismo espacio dentro de las escuelas, no recibían un trato igualitario. En la Bauhaus, cuando los alumnos acababan el curso preliminar, el Consejo de Maestros debía decidir primero si el alumno era admitido definitivamente en la escuela y, en el caso de ser admitidos, los maestros aconsejaban qué taller debía escoger cada alumno según sus aptitudes. En este proceso de selección y orientación, a casi todas las alumnas se les aconsejaba inscribirse en el taller textil. La mayoría de ellas no llegaron a la Bauhaus con la intención de inscribirse en este taller ni tenían conocimientos previos en tejeduría. Ante esta injusta limitación, podrían haberse desmotivado y adoptar una actitud pasiva hacia las clases, en cambio, convirtieron el taller textil en su territorio y lucharon e investigaron para darle a los tejidos una importancia que fue clave en la historia de la escuela.



Grupo de tejedoras en el taller textil, Dessau (1928)

El programa del taller textil de 1920 consistía en, además de tejer, confeccionar alfombras de nudo, ganchillo, bordado a máquina, etc. El primer profesor encargado del taller fue

4. Carta escrita por Marianne Brandt en 1985 citada en: .
Citado en: Hervas y Heras,
Josenia. *Las mujeres de la Bauhaus: de lo bidimensional al espacio total* 2015 pp. 280

Itten hasta 1921, cuando fue sustituido por Georg Muche como maestro de forma y Helene Börner como maestra artesana. Los intereses de Muche eran la pintura y la arquitectura, por lo que no mostraba interés en el aprendizaje textil de las alumnas. Por otro lado, la maestra de forma Helene Börner, considerada por las alumnas como una mujer obsoleta y anclada en el pasado. Börner fue nombrada maestra de taller de la Bauhaus, además de por su trabajo, porque poseía varios telares que aportó a la escuela. Pese a la falta de profesores competentes y a sus reticencias iniciales, las alumnas asumieron el taller que les habían impuesto y no se rindieron. Buscaron fuera de la Bauhaus formación extra que enriqueciera sus diseños en el taller, cursos sobre diferentes materiales y técnicas como, por ejemplo, el de tintes al que asistieron Benita Koch-Otte y Gunta Stölzl en 1922 y en el que aprendieron a teñir tanto con tintes naturales como con tintes químicos. Después, ellas mismas difundían esos conocimientos entre sus compañeras de taller. Además de sus investigaciones en cuanto a técnicas y nuevos materiales, en el taller textil se aplicaban los conocimientos formales impartidos por Itten y Klee en el curso preliminar. Las formas geométricas básicas (círculo, cuadrado y triángulo) eran un patrón que se repetía en los estampados textiles de la escuela. Aplicando estos conocimientos formales, las alumnas convertían las telas en piezas de arte abstractas.



Las alumnas del taller textil, Dessau (1928)



Alumna en el taller textil, Dessau (1928)

Fue uno de los talleres más importantes, productivos y rentables de la Bauhaus, principalmente por dos razones. Por un lado, la técnica del hilado se industrializó y la producción de alfombras, telares, muebles tapizados, etc. se disparó. Por otra parte, y consideramos que la más importante, las alumnas del taller realizaron un trabajo de investigación del tejido, tanto artístico como formal, que fue inagotable durante los años de existencia de la escuela.

4. Carta escrita por Marianne Brandt en 1985 citada en: .
Citado en: Hervas y Heras,
Josenia. *Las mujeres de la Bauhaus: de lo bidimensional al espacio total* 2015 pp. 280

Las propias alumnas experimentaban con nuevos patrones y nuevas formas de hilado, también colaboraban con el taller de carpintería en el tapizado de muebles, principalmente sillas, muchas de las cuales se han convertido en iconos de la Bauhaus. Una de las primeras piezas que surgió de esta unión de talleres fue la Silla Africana (1921) diseñada entre Marcel Breuer y Gunta Stölzl.

Cuando la Bauhaus cerró en 1925, Helene Börner decidió no continuar como maestra en la escuela y se llevó con ella los telares que había prestado, por lo que tuvieron que buscar unos nuevos para la sede de Dessau. Por su cuenta, Georg Muche decidió comprar varios telares mecánicos a un precio muy elevado, lo que produjo un fuerte desacuerdo entre Muche y las alumnas del taller, quienes eran más partidarias de continuar con telares manuales. Le llovieron las críticas y finalmente dimitió en 1927. Fue Gunta Stölzl la que tomó las riendas del taller textil arropada por sus compañeras. Fue la primera y única mujer que se convirtió en joven maestra de la Bauhaus.

La historia de la Bauhaus va de la mano de la república de Weimar. El periodo de entreguerras supuso un momento de cambios para toda Europa. En el caso de las mujeres, ya podían acceder a todas las ramas de la educación y al mundo laboral. Durante estos años se afianzó un nuevo concepto, el de la “nueva mujer”. El cine y la publicidad de la época ejemplificaban muy bien esta nueva generación de mujeres a las que hacía referencia este concepto. La moda había cambiado bastante en pocos años. El estilo que marcó esta época se caracterizaba por pelos muy cortos, vestidos fluidos y sueltos que ya no marcaban la figura. Se redefinió la posición social de las mujeres a través de la política, la educación, los nuevos roles privados y públicos, etc. Esta evolución también se puede apreciar en el mundo del arte. Dejaron de ser artesanas, aficionadas o casos aislados. La llegada de las vanguardias y la apertura de acceso a escuelas y universidades hizo que toda una primera generación de artistas proliferara en Europa y EEUU: Sonia Delaunay, Tamara de Lempicka, Frida Kahlo, Remedios Varo, Tarsila do Amaral, Georgia O’Keeffe, Maruja Mallo y un largo etcétera. Diseñadoras, pintoras, escultoras, en definitiva, mujeres profesionales del arte. En el caso de la Bauhaus, observamos también una evolución en cuanto a la integración de las mujeres.

Para la mayoría de los alumnos y especialmente las alumnas, que hasta ahora habían encontrado muchas puertas cerradas, solo el ser admitidas en la escuela ya era todo un logro. Se les brindaban nuevas oportunidades, que ellas aprovechaban al máximo, fueron alumnas entregadas y se esforzaron para ganarse respeto y un trato igualitario por parte de los profesores y compañeros. (...) Al principio no fui admitida muy gustosamente: una mujer no podía pertenecer al taller de metales, esta era la opinión generalizada. (...) Cuantas bolitas de frágil alpaca he martilleado con gran perseverancia y he pensado: ¡esto tendrá que ser así, cualquier comienzo es duro! (...)⁴ Estas declaraciones de Marianne Brandt, sobre su trabajo en el taller de metales, demuestran su esfuerzo y constancia. Ella misma recalca este empeño para demostrar que sí merecía un lugar en ese taller, que, supuestamente, solo estaba abierto a los alumnos. Al igual que ella, muchas otras lucharon por ese espacio fuera del taller textil y, poco a poco, la Bauhaus se volvió más

permissiva en ese sentido. La llegada de Hannes Meyer, como nuevo director, también fomentó la integración de las mujeres en todos los talleres ya que, en su metodología, era más importante el trabajo en equipo al servicio del pueblo que el subjetivo talento artístico individual. En uno de sus folletos publicitarios de ingreso en la escuela su reclamo fue “¿Buscas verdadera igualdad como mujer estudiante?” No era la primera vez que se prometía a las mujeres la igualdad dentro de la escuela. Gropius ya había apelado a ella en su discurso inicial, pero ya habían pasado algunos años desde esa promesa fallida y las alumnas habían demostrado su valía durante ese tiempo. Fueron varias las alumnas que formaron parte de los talleres de montaje, arquitectura, pintura, etc. Al principio, la mayoría de forma extraoficial, como oyentes, pero, a través de su trabajo constante y sus aportaciones, consiguieron un lugar que puede parecer casi de igualdad con sus compañeros.

Por desgracia, todo este proceso de avance en el camino de la igualdad se vio bruscamente interrumpido en Alemania por el fin de la República y la llegada al poder del movimiento nacionalista alemán en 1933. Tras el cierre de la Bauhaus, las artistas continuaron con sus carreras, algunas emigraron ante la situación política europea y otras, tristemente, fueron asesinadas en los campos de concentración de Auschwitz durante la Segunda Guerra Mundial.

2.1.4 Traslado a Dessau

La Bauhaus, a lo largo de su historia, tuvo tanto amigos como enemigos. Entre sus opositores se encontraban los grupos políticos conservadores. En diciembre de 1924, el Partido Nacional del Pueblo (un partido político alemán de ideología conservadora nacionalista) ganó las elecciones y, a raíz de este acontecimiento, la financiación estatal que recibía la escuela se redujo hasta tal punto que, Gropius y el resto de profesores, se vieron obligados a cancelar sus contratos y disolver la escuela el 1 de abril de 1925.

Dessau era una pequeña ciudad industrial donde lo más moderno y reseñable que había era una fábrica de aviones. Su alcalde Fritz Hesse vio una oportunidad y le propuso a Gropius un trato del que los dos podrían beneficiarse: la nueva Bauhaus pasaría de ser estatal a provincial y tendría su nueva sede en Dessau. La ciudad cedía los terrenos y financiaba la construcción del nuevo edificio. A cambio, el pueblo se modernizaba y ganaba popularidad. Gropius también se comprometió con el alcalde Hesse a la construcción de viviendas económicas para la población de Dessau, que había aumentado de forma considerable debido a la industrialización.

En 1925, Dessau contaba con una población de unos 50.000 habitantes y tres años después ya llegaban a los 80.000. Necesitaban un plan urbanístico para crear viviendas funcionales y Gropius estaba convencido de que, a través de un nuevo modelo arquitectónico funcional y sencillo, podían ofrecer viviendas adaptadas a las necesidades de sus habitantes.

La dirección de la enseñanza en la escuela había experimentado un cambio durante los años de Weimar. Gropius tenía un nuevo lema “Arte y técnica. Una nueva unidad.”. Sus objetivos eran aunar arte e industria y dotar a los alumnos de herramientas para ofrecer un servicio a la sociedad. Debían crear modelos para la industria y diseñar pensando en la nueva forma de vida que requerían los nuevos tiempos. Todas estas ideas, que empezaban a crecer en la mente de alumnos y profesores, se materializaron en la creación del nuevo edificio de la Bauhaus en Dessau. La construcción del nuevo edificio fue un gran proyecto, que requería del trabajo y la ayuda de todos. Profesores y alumnos participaron unidos bajo un mismo objetivo.

El 4 de diciembre de 1926, se celebró la inauguración del nuevo edificio. Comenzaba una nueva etapa dentro de la historia de la escuela Bauhaus. La nueva sede estaba diseñada pensando en el funcionalismo, hecha a medida para cubrir todas las necesidades de la escuela. El edificio estaba dividido en tres zonas: por un lado estaban las aulas, por otro los talleres, que daban a la famosa cristalera que aparece en todas las fotografías del edificio de Dessau, y, por último, las habitaciones de los estudiantes, con una cocina comunitaria en cada planta. Las habitaciones estudio destinadas a los alumnos estaban muy cotizadas, sobre todo las que tenían balcón. El consejo de estudiantes era la institución encargada de asignar los estudios. También había un largo pasillo lleno de despachos, dedicados a la parte administrativa que hacía de unión entre las tres áreas. Diseñaron un nuevo salón de actos que, mediante unas puertas correderas, se abría a la cantina para ampliar el espacio y facilitar la celebración de todo tipo de eventos.



Gunta Stölzl, Anni Albers y otros estudiantes, Dessau (1929)



Estudiantes en el edificio de Dessau (1930)

5. Brand, Mariane: Brief an die junge Generation en: Valdivieso, Mercedes, *La Bauhaus de festa, 1919-1933* Barcelona: Fundació la Caixa, Obra Social, D.L. 2005 pp.82

(...)Cuando Gropius se disponía a contemplar su obra, tuvo un gran sobresalto al comprobar que sus estudiantes utilizaban la azotea y la fachada de los estudios para ejercicios de equilibrio y escalada. Con el tiempo nos acostumbramos a ello, incluso hay bonitas fotografías. Yo misma conseguí sentarme en equilibrio en la barandilla de mi balconcito, aunque al principio tenía vértigo cuando veía a otros haciéndolo. ¡Qué bien vivíamos en los estudios y qué divertidas podían ser las charlas de balcón a balcón! (...)⁵ Con ese cariño hablaba la alumna Marianne Brandt, del edificio de Dessau. Se conserva un amplio archivo fotográfico de esa época, gracias a que uno de los nuevos talleres que se incorporó en Dessau fue el de Fotografía. Fueron muchos los alumnos y, sobre todo, alumnas que se interesaron por esta disciplina y, a día de hoy, son míticas las fotografías de los alumnos divirtiéndose en los balcones de la Bauhaus.

2.1.5 Nuevos directores

Hannes Meyer era de origen suizo. Llegó a la Bauhaus en 1927 para hacerse cargo del departamento de arquitectura que Gropius estaba creando. Durante los años de Weimar Gropius fue centrándose cada vez más en la idea de la supremacía artística de la arquitectura. Esto quiere decir que se consideraba a la arquitectura como la obra de arte total y definitiva por encima del resto de disciplinas artísticas. También cogió fuerza la idea del proyecto arquitectónico como un trabajo social de cooperación entre diferentes artistas. El trabajo en equipo era más importante que el trabajo individual. Hannes Meyer tenía una ideología marxista que influyó en su forma de entender la arquitectura y que comulgaba perfectamente con este nuevo rumbo que había tomado la Bauhaus. Gropius y Meyer compartían ideales socialistas, aunque la ideología de Meyer era mucho más inflexible. Gropius siempre había intentado mantenerse neutral en temas políticos. Debido al ascenso de los partidos conservadores, sabía que mantener a la escuela bajo la neutralidad era lo más conveniente. Meyer, por su parte, no fue tan discreto durante sus años como director. En abril de 1928 tomó el mando directivo de la escuela, cuando ya llevaba un año como profesor de arquitectura. Gropius lo eligió como su sucesor en esta nueva etapa de la Bauhaus. Aunque Gropius ya no volvería a ser el director, siempre se mantuvo muy ligado a la escuela.

Los objetivos de Hannes Meyer como director fueron llevar la enseñanza y la operativa de los talleres hacia el funcionalismo. La construcción era el resultado final, y todo lo que se diseñaba y construía debía estar acorde a las necesidades de los futuros usuarios. Hubo algunos cambios en la organización de la enseñanza bajo el mandato de Meyer. Se amplió la formación básica durante el primer año y, aparte del curso preliminar, era obligatorio para los nuevos alumnos realizar un curso anual de escritura. Además, durante el primer semestre debían asistir a las clases de elementos formales abstractos y dibujo analítico. Durante el segundo semestre se debía realizar el curso de distribución elemental de la superficie. Por otro lado, para los estudiantes que ya pertenecían a un taller, se dividió la educación entre artística y científica. Los lunes era el día artístico y los viernes el científico, de martes a jueves se realizaban los trabajos de taller en el mismo horario que las industrias y los sábados por la mañana se incorporó el deporte como actividad. Otro de los objetivos de Meyer era

6. “Mi dimisión de la Bauhaus. Carta abierta al burgomaestre Hesse. Dessau” Artículo de Hannes Meyer publicado en 1930 tras su destitución. Citado en el libro: Hervas y Heras, Joseña. *Las mujeres de la Bauhaus: de lo bidimensional al espacio total* 2015 pp. 122

crear trabajadores que fueran útiles para la sociedad, por lo que intentó abrir sus puertas a más estudiantes y, durante sus años como director, la escuela pasó de 150 alumnos a casi 200. Esta mentalidad socialista favoreció el acceso de las mujeres a cualquiera de los talleres que ofertaba la escuela. Ahora lo importante para la Bauhaus era la creación de equipos de trabajo para un fin común, diseñar construcciones útiles para la sociedad, más allá de roles de género y absurdas teorías sobre diferentes aptitudes según el sexo.

Seguramente, Hannes Meyer es el director de la Bauhaus menos conocido. Su liderazgo duró hasta 1930, cuando fue destituido debido a sus abiertos ideales comunistas y el miedo de cómo esto podía afectar a la escuela ante el avance de la derecha en el poder. En la carta que escribió tras su despido, Meyer se mostraba frustrado ante la situación, pero recordaba los ideales que había inculcado a sus alumnos (...) les enseñé que las necesidades de la gente deben preceder a los objetos de lujo. (...)»⁶

En el año 1930, cuando los estudiantes volvieron a la Bauhaus después del verano, se encontraron con un nuevo director, Mies van der Rohe. El alcalde de Dessau había cesado a Hannes Meyer de su puesto, debido a la controversia que estaban generando sus ideales comunistas. Durante los años de dirección de Meyer, se había creado en la escuela una célula comunista que contaba con más de 30 alumnos. La prensa de derechas usó esto para atacar a la Bauhaus. Con el nuevo director pretendían distanciar a la escuela de la política y centrar la enseñanza en la arquitectura. Mies van der Rohe era alemán, apolítico y un arquitecto prestigioso. Vieron en él la salvación.

Con el cambio de dirección, todos los estudiantes debían pasar una prueba de selección aunque ya fueran alumnos de la escuela. De esta manera, se excluía a aquellos estudiantes con una ideología de izquierda más radical. El objetivo era mantener a la Bauhaus alejada de controversias políticas, ya que el Partido Nacionalista tenía cada vez más popularidad en Alemania.

Los alumnos convocaron una huelga para protestar ante la situación y pedían que la enseñanza siguiera la misma línea que había marcado Hannes Meyer. Cinco estudiantes colaboradores de Meyer fueron expulsados sin mayor justificación. Se disolvió el consejo de maestros y se creó un nuevo estatuto que entró en vigor en octubre de ese mismo año. Todos los alumnos debían firmarlo. El poder de decisión dentro de la Bauhaus residía ahora en manos del director.

2.1.6 El cierre de la escuela

La crisis económica fue un agravante durante estos años. Las matrículas aumentaron de precio, ya que las subvenciones que recibía la escuela se veían reducidas año tras año. La escuela se sustentaba, principalmente, gracias a las tasas estudiantiles y la venta de prototipos para la industria. La administración económica de la escuela provocó conflictos entre Mies y los estudiantes. Estos demandaban la reducción del salario de los profesores y más ayudas para los alumnos. El conflicto terminó con la expulsión de varios estudiantes.

Fuera de las paredes de la Bauhaus la situación no era más prometedora. A pesar de los esfuerzos que se realizaron para despolitizar la escuela, incluso se prohibió a los alumnos la participación en cualquier actividad política. La situación no mejoró: en octubre de 1931 se celebraron elecciones en Dessau y, como resultado, el partido nazi alcanzó la mayoría. Uno de sus objetivos era el cierre de la Bauhaus. En enero de 1932 se presentó una moción para la demolición de la escuela. No se llevó a cabo, ya que no consiguió la mayoría de votos, pero se aprobó una inspección en la Bauhaus para decidir si la escuela era merecedora de recibir subvenciones municipales. Mies preparó una exposición con los mejores trabajos de los alumnos para la ocasión. Pero por más que el alcalde Hesse y el director de la Bauhaus intentase convencer a la comitiva de que la escuela era completamente apolítica, la decisión ya estaba tomada. En agosto de 1932, se declaró el cese de la actividad didáctica de la Bauhaus, que se haría oficial a partir del 1 de octubre de ese mismo año.

Unos días después, Mies les comunicó la noticia a los estudiantes y les trasladó sus intenciones de seguir dirigiendo la escuela. Él sabía que debían irse de Dessau, pero alquiló una fábrica de teléfonos abandonada en Berlín. La escuela pasó a ser privada y abrió sus puertas en octubre de 1932. Casi todos los profesores siguieron la iniciativa de Mies. Por desgracia, la escuela en Berlín no llegó a durar ni un año. Los nazis habían aprobado una ley por la que podían despedir a cualquier empleado que ellos consideraran, bien por su etnia o por sus afinidades políticas.

Lo que se venía gestando desde hacía años, sucedió, y la Bauhaus ya no volvió a abrir sus puertas. Se intentó llegar a un acuerdo para su reapertura, pero las políticas se fueron radicalizando cada vez más con la llegada de Hitler al poder.

Cuando la Bauhaus se vio obligada a cerrar sus puertas, muchos integrantes y profesores se fueron de Alemania. Un buen grupo de exmiembros de la escuela se trasladaron a Francia, Gran Bretaña, Unión Soviética o Estados Unidos; Walter Gropius, Mies van der Rohe, Hilde Reiss, Anni Albers y su marido Josef Albers, entre otros. Casi todos emigraron y ejercieron la docencia en los países que los acogieron, creando escuelas según el modelo de la Bauhaus.



Bauhaus de Dessau. Fotografía: Katt Both.

2.2 Diseño editorial del libro ilustrado

Este trabajo de final de máster abarca varias disciplinas y una de ellas es el diseño editorial. Éste, es una rama del diseño gráfico que se dedica al diseño, maquetación y composición de publicaciones normalmente impresas, como revistas, periódicos, y todas las tipologías de libros.

El objetivo principal de las publicaciones editoriales es comunicar o transmitir una idea mediante la organización y disposición de imágenes y palabras. También puede desempeñar otras funciones, como por ejemplo, dotar de expresión y personalidad al contenido, atraer y retener la atención de los lectores o estructurar el material de una manera nítida.

2.2.1 La estructura de un libro

Para este caso concreto vamos a elegir la tipología de libro ilustrado impreso en el que se combinan texto e ilustración por igual.

Un punto fundamental a la hora de idear una publicación impresa, en este caso, un libro, es pensar en su formato, existen varios formatos estándar para las imprentas que resultan más económicos a la hora de hacer tiradas largas. Hasta la segunda mitad del s.XX, el tamaño del libro estaba asociado a su uso, género o categoría. Obras importantes, libros grandes; obras populares, libros más pequeños. Esta norma ya no se sigue hoy en día. El propio autor o la editorial dependiendo de sus necesidades, presupuesto y objetivos debe decidir cuál será el mejor formato de comunicación para su obra.

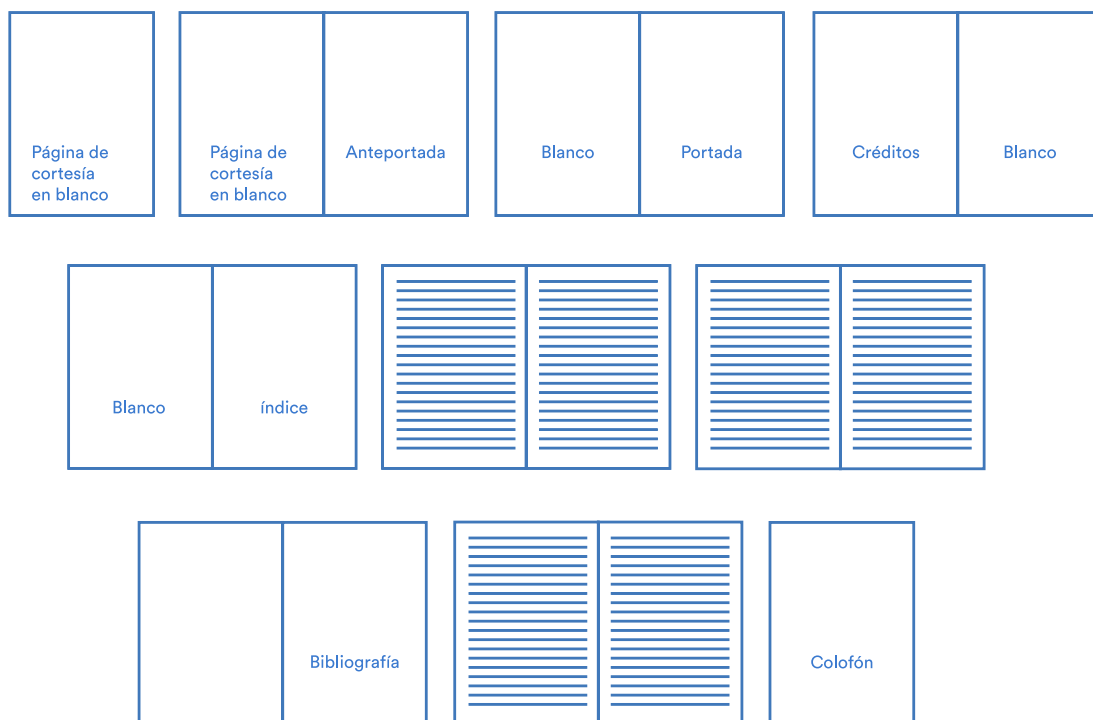
La mayoría de los libros que manejamos tienen páginas verticales porque son más manejables y las columnas de texto verticales tienen mejor legibilidad. Los libros horizontales suelen darse principalmente en los álbumes ilustrados. Donde el texto suele ser muy reducido y predominan las imágenes.

El tipo de encuadernación también es un punto importante a tener en cuenta a la hora de diseñar el aspecto de un libro. Básicamente pueden tener dos tipos de presentación, en tapa dura o en tapa blanda, también conocida como encuadernación en rústica. Los libros más cortos se suelen encuadernar en rústica mientras que las obras más largas suelen hacerse en tapa dura.

Los libros se dividen en dos partes: la cubierta y la tripa. En cuanto a la cubierta estaría formada por portada, contraportada y lomo. Además los libros de tapa dura y a veces los encuadernados en rústica pueden llevar una sobrecubierta. Se trata de una lámina que envuelve la cubierta y las solapas, en el caso de que haya, suelen llevar impreso lo mismo que la cubierta o algo más de información, sirve para enriquecer la presentación del libro y protegerlo.

En los libros con tapa dura existe una parte que va entre la cubierta y la tripa de un libro, son las guardas. Se imprimen aparte y son las encargadas de unir la tripa con la cubierta, son unas láminas sueltas que pueden ir impresas o no. En los libros en rústica, las tripas van pegadas con cola al lomo por lo que las guardas no son necesarias, si existen es solo por motivos estéticos y se conoce como guardas falsas. La parte interna de un libro se denomina tripas, las partes que la componen incluyen un contenido específico, con un orden concreto que se ha mantenido a lo largo de los años, los libros actuales, en este sentido, no son muy diferentes de los de hace 500 años.

Citaremos las partes que conforman las tripas por orden de aparición. En muchos libros al principio aparecen unas páginas en blanco, desde dos hasta cuatro hojas, son las llamadas páginas de cortesía. Después vienen la anteportada o portadilla y la portada. Siempre en las páginas derechas. En la anteportada debe aparecer solo el título del libro. A continuación en la portada, que no se debe confundir con la portada de la cubierta, en esta portada debe aparecer, el nombre del autor completo, el título de la obra, el nombre y el logo de la editorial, nombre del traductor y los datos que se considere necesarios para identificar el libro. Es de esta portada de donde se saca la información para las referencias bibliográficas. Antes los libros se vendían sin la cubierta, se presentaban con esta portada interna.



En el reverso de la portada encontramos los créditos, los créditos incluyen la información legal sobre quién ha escrito el libro, quién lo ha ilustrado o ha diseñado la portada, quién lo publica, el ISBN (Código internacional de identificación), el depósito legal, quién y dónde se ha impreso.

El índice, es lo siguiente en aparecer en la estructura clásica de los libros. Es una parte útil para facilitar al lector la interacción por la obra, sobre todo si es extensa. Otros elementos

que encontramos al principio, si existen, son la dedicatoria o el prólogo. Tras el cuerpo de la obra también hay ciertas partes que siguen un orden establecido. Al finalizar el texto del libro podemos encontrar otro tipo de índices con referencias a imágenes, índices temáticos con citas, conceptos etc. El colofón (un tipo de cierre que da fe de cuándo y dónde se ha acabado de imprimir la obra) y la bibliografía también deben aparecer en las páginas finales.

Estas son las partes fundamentales más comunes que suelen aparecer en casi todos los libros impresos, pero esto no quiere decir que un diseñador editorial deba seguir cada una de ellas a rajatabla. Sobre todo en libros ilustrados, de autor o de diseño donde la creatividad y las ediciones especiales suelen innovar en algunos de estos aspectos.

2.2.2 El libro ilustrado

Las ilustraciones que acompañan al texto en los libros no son solo detalles estéticos, ofrecen información gráfica del contenido del libro, en el caso de los álbumes ilustrados o cómics, la ilustración se convierte en el principal motivo de interés del libro. Denominamos ilustración a aquellas representaciones gráficas que aportan información sobre el contenido del libro; aquellos grafismos que únicamente tienen un fin estético o decorativos se consideran ornamentación.

A continuación haremos un muy breve repaso para conocer de forma básica los orígenes de la ilustración en los libros y sus técnicas de reproducción. Existen ejemplos de ilustración, como acompañante de textos para aclarar o matizar su contenido, desde el antiguo Egipto, como por ejemplo en el Libro de los Muertos (siglo XV a.C.). Desde hace miles de años se ha usado la ilustración tanto para completar información como para decorar los documentos y libros manuscritos hasta la llegada de la imprenta, donde se empezó a usar el grabado como técnica principal para ilustrar los libros.



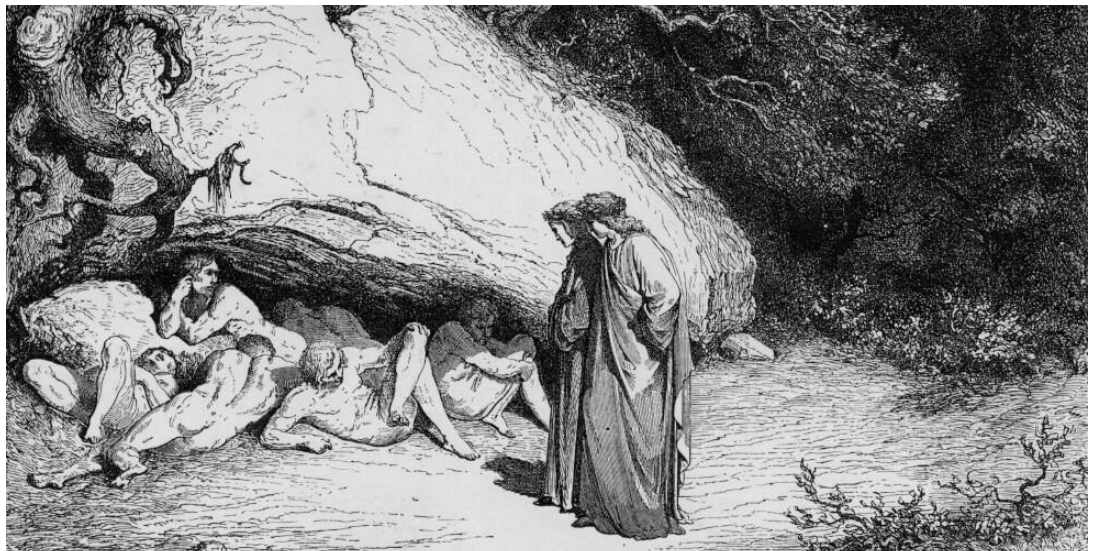
El juicio de Osiris que se representa en el 'Papiro de Hunefer' (c. 1275 a. C.).



Biblia Pauperum

El grabado de estampas ya se practicaba en Europa con técnicas de xilografía desde principios del siglo XIV, especialmente para obras populares de poca calidad, como barajas de juegos de cartas y obras con poco texto, como por ejemplo la Biblia Pauperum. Poco a poco los grabados pasaron a usarse también en los libros, al principio en forma de grabados populares de aspecto más basto. Sin embargo, ya a finales del siglo XV y principios del XVI se hicieron famosos algunos libros por la calidad de sus grabados. Muchos artistas europeos del momento comenzaron a dedicarse a la ilustración en grabado, seguramente el más famoso a día de hoy sea Dürero. A finales del siglo XV comenzó a usarse la técnica de la calcografía para ilustrar los libros, esta técnica ofrecía la posibilidad de una representación más fidedigna y realista de las ilustraciones, un trazo más fino y mayor detalle.

Durante el s.XIX podemos destacar a Gustave Doré, su influencia en la ilustración ha llegado hasta nuestros días. Doré fue un prolífico grabador que se alejó de las tendencias academicistas para adquirir una notable personalidad propia: entre sus obras más destacadas se encuentran las ilustraciones para El Quijote, La Divina Comedia y La Biblia.



Gustav Doré, Divina Comedia.

Durante la primera mitad del s.XIX se usó mucho el grabado en piedra, la litografía, hasta la llegada del fotograbado que se puso bastante de moda en la década de 1850. A lo largo de este siglo también apareció el libro infantil. Para hacerlo más agradable y llamativo para los más pequeños, las ilustraciones se coloreaban, primero a mano y más tarde mediante el procedimiento de la cromolitografía, una variante de la litografía a la que se le añade color. Estas técnicas de grabado se mantuvieron como la principal forma de reproducción de imágenes hasta el s.XX. que fue cuando apareció la imprenta offset que actualmente sigue siendo una de las opciones de impresión (sobre todo se usa para tiradas de libros o revistas largas). Consiste en un sistema de impresión derivado de la litografía, se aplica una tinta sobre una plancha metálica donde se encuentran los textos y las imágenes, pero la impresión no se realiza directamente del metal al papel, si no de forma indirecta, la plancha transfiere el diseño a unos rodillos de caucho o silicona y estos son los que plasman mediante presión el diseño en el papel.

A finales del s.XX aparece la impresión digital, que junto con la offset son a día de hoy las formas de impresión mecanizada más usadas para tiradas largas. Las técnicas manuales como el grabado o la serigrafía se siguen usando para obras más especiales, láminas, libros de artista, ediciones especiales, etc., aportando un valor manual y un coste extra a las piezas.

Podemos encontrar ilustraciones en muchas tipologías de libros diferentes, desde libros de texto, álbumes ilustrados, guías de viaje etc. En este trabajo nos centraremos en el libro ilustrado y, para ello, debemos diferenciarlo del álbum ilustrado o libro álbum ya que pueden parecer lo mismo pero no lo son. Un libro álbum se caracteriza por establecer un diálogo entre texto e imagen, de manera que ambos lenguajes se complementan y relacionan: la imagen no se entiende sin el texto y el texto no se entiende sin la imagen. En ocasiones el lenguaje textual puede tener más peso que el lenguaje visual o viceversa. Aunque generalmente la imagen cobra un mayor protagonismo, llegando a veces a dominar completamente la obra como ocurre en el caso de los álbumes sin palabras.

La principal finalidad del libro álbum es la comunicación visual, no la literaria, de modo que el conjunto estético del libro también se ha de tener en cuenta y resulta significativo: la maquetación, la cubierta, las guardas, la distribución en la doble página de la imagen y el texto, etc. En este sentido el libro álbum exige una lectura múltiple para conformar el sentido de la obra puesto que el lector ha de apreciar e interpretar tanto la narrativa textual como la visual.

En cambio en un libro ilustrado es el texto el que cumple la función narrativa, de forma que las imágenes acompañan al texto, lo apoyan y se supeditan a él. Si bien es cierto que las ilustraciones pueden potenciar y complementar al texto, otorgándole una atmósfera, un tono, un registro, el texto siempre tiene prevalencia y autonomía frente a las imágenes. Es decir, en un libro ilustrado solo existe la lectura textual; si las imágenes se eliminan el texto puede comprenderse perfectamente sin ellas.

3. Referentes

Después de exponer el marco teórico del trabajo en los apartados anteriores sobre la historia de la Bauhaus, la teoría alrededor de la estructura de un libro, el libro ilustrado y sus formas de reproducción, en este apartado es el momento de presentar los referentes que han trabajado proyectos similares, ya sea a nivel visual, teórico o de formato. En los últimos años, acompañando a la irrupción del feminismo tanto en el ámbito político como en el social, se han realizado gran número de publicaciones que ponen el foco en las mujeres rescatando a las artistas que han sido olvidadas y borradas de la historia, muchas publicaciones han apostado por la puesta en valor de artistas de diferentes disciplinas y épocas, que por el hecho de ser mujeres no han tenido el reconocimiento merecido a lo largo de la historia.

Son muchos los referentes que podríamos incluir pero hemos realizado una selección dividida en tres grupos, ya que nuestro proyecto abarca diferentes disciplinas: Por un lado referentes visuales y de ilustración. Por otro lado, referentes de diseño editorial, donde la maquetación, uso de colores, papeles y tipografías han servido de influencia en nuestro trabajo. Por último referentes de libros ilustrados en cuanto a su tipología que nos han servido para desarrollar la maquetación del libro y adaptar el formato de forma coherente y que además tienen un contenido conceptual similar al de Womanhaus, ponen en valor y cuentan las historias de mujeres protagonistas.

3.1 Referentes de ilustración

En este punto se expondrán las principales referencias a nivel visual para la realización de las ilustraciones del trabajo, otros ilustradores o artistas visuales que por su concepción de la figura humana, gama cromática, técnicas o acabados han resultado ser una fuente de inspiración y referencia para la realización de las ilustraciones de Womanhaus.

Valeria Palmeiro, más conocida por su seudónimo artístico **Coco Dávez**, es una artista visual, su trabajo más conocido es la pintura, principalmente los retratos sin rostro de referentes de la cultura popular actual, publicó un libro en el año 2018 con una recopilación de estos trabajos llamado *Faceless*. También realiza trabajos de fotografía y dirección artística. De esta artista nos centraremos en su capacidad para sintetizar a los personajes retratados y hacerlos perfectamente reconocibles sin necesidad de expresión facial, usando una paleta de colores muy característica, en este tipo de retratos suele pintar en acrílico sobre lienzo con capas de tinta prácticamente plana, simulando el efecto de técnicas como la serigrafía o la ilustración digital.



Coco Dávez. Retrato de Diana de Gales (2019)
Acrílico sobre lienzo
144 x 111 cm



Coco Dávez. Ilustración para la portada para su libro *Faceless*. (2018)

Otro referente estético fundamental es el artista madrileño **Eduardo Arroyo** (1937-2018) fue pintor, escultor, ilustrador, y grabador. En los años sesenta comienza su trayectoria como pintor de estilo figurativo en un contexto artístico en el que imperaba la abstracción y el expresionismo. Su actitud crítica frente a la dictadura lo llevó a exiliarse a París donde residió durante dos décadas y desde donde alcanzó un reconocimiento europeo. Frecuentó principalmente la línea iconoclasta y crítica del arte pop de carácter político pero con

un lenguaje propio de indudable fuerza plástica. Uno de los motivos recurrentes de sus cuadros fue la desmitificación de personajes célebres y figuras de poder. Tras la muerte de Franco, volvió a España y fue a partir de los primeros años ochenta que su obra alcanzó notoriedad, siendo una de las figuras clave del arte contemporáneo español.

El punto de interés, en la obra de Arroyo, para este trabajo lo focalizaremos en su estilo estético, muy similar al arte pop con tintas planas, con gamas cromáticas sencillas y saturadas, donde predominan los colores primarios. La figura humana en ocasiones la encontramos muy simplificada.



Eduardo Arroyo. Brelan (Azul) (2018)
Aguagrabado (8 colores)
76 x 64 cm



Eduardo Arroyo. Direct Panamá (1984)
Litografía
76 x 50 cm

Inès Longevial (1990) es una pintora de origen francés, Longevial realiza series de dibujos y pinturas donde trabaja principalmente el retrato femenino, normalmente al óleo y en grandes formatos.

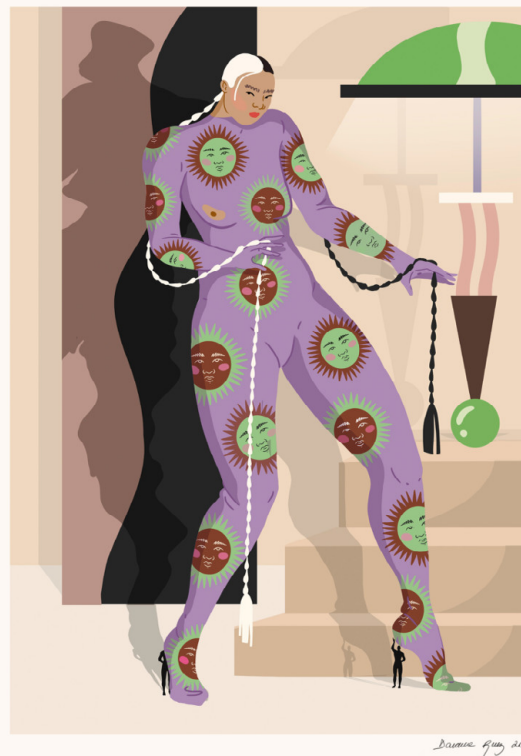
Su estilo pictórico se caracteriza por unas pinceladas suaves pero marcadas generando una atmósfera cálida incluso romántica y bucólica en sus obras, en cambio para la construcción de las figuras femeninas se vale de formas simples casi geométricas para construir el volumen de los rostros y los cuerpos. Su paleta cromática y su sutileza para generar volúmenes con cambios de color que no siempre son los más realistas o esperados son una fuente de inspiración para las ilustraciones de este proyecto.



Inès Longevial. Summer I see you (2017)

La ilustradora argentina **Daiana Ruiz** ha sido un importante referente, sus ilustraciones tienen un estilo pop muy actual, con un aspecto completamente digital donde se aprecia la influencia de la estética de los 80's y los 90's. Esta ilustradora y diseñadora argentina tiene un don para interpretar las claves estéticas de aquella alocada, colorista y extravagante época, y traerlas a nuestros días en forma de ilustraciones, diseños y gifs animados con un gran magnetismo arty. Trabajos marcadamente optimistas en cuanto a colorido

y expresividad, donde vemos como las referencias de la bonaerense se debaten entre el mundo naive de David Hockney, los famosos papeles recortados de Matisse e incluso las formas y composiciones del Grupo Memphis. En concreto y en relación a este proyecto cabe destacar su composición en las ilustraciones, paletas cromáticas y sencillez de colores y texturas planas.



Daiana Ruiz. Stay Home (2020) Ilustración digital



Carmen Casado. Ilustración para unos de los relatos ganadores del concurso de nuevos talentos que organizan Coca-cola y el Museo ABC de Madrid.

Para finalizar con los referentes visuales hablaremos de la ilustradora **Carmen Casado** (1985), más conocida en sus redes sociales como como **holasoyka**.

Es ilustradora y diseñadora de patterns, aunque su formación como diseñadora de interiores en Madrid le ha dejado retazos de su gusto por el art déco y su genial uso de los colores. A día de hoy trabaja como ilustradora colaborando con marcas de moda o para medios de comunicación.

Tejidos, papeles pintados, cerámica y, por supuesto, obra gráfica forman parte de su producción artística. Su estilo está a medio camino entre el pop y la ilustración inteligente de Christoph Niemann, con una gama cromática sencilla, directa y reconocible.

3.2 Referentes de diseño editorial

En cuanto a los referentes editoriales vamos a comentar cuatro ejemplos concretos de diferentes estudios y editoriales donde varios aspectos formales, técnicos y estéticos nos han servido de ejemplo y de inspiración para desarrollar algunas partes técnicas de la maquetación de Womanhaus.

El estudio de diseño **Ahremark** ha diseñado **To Sweden Through Dublin** es una publicación que cuenta historias de migrantes, viajeros perdidos entre países que se sienten en tierra de nadie. Para ello el estudio creó este libro, transformando la publicación en un objeto de diseño a través de la forma, los colores, la tipografía y la textura. El uso del color tanto en las páginas completas como en la tipografía, la textura del papel offset y la disposición de los textos nos han servido de inspiración a la hora de abordar algunos conceptos técnicos de maquetación y color.

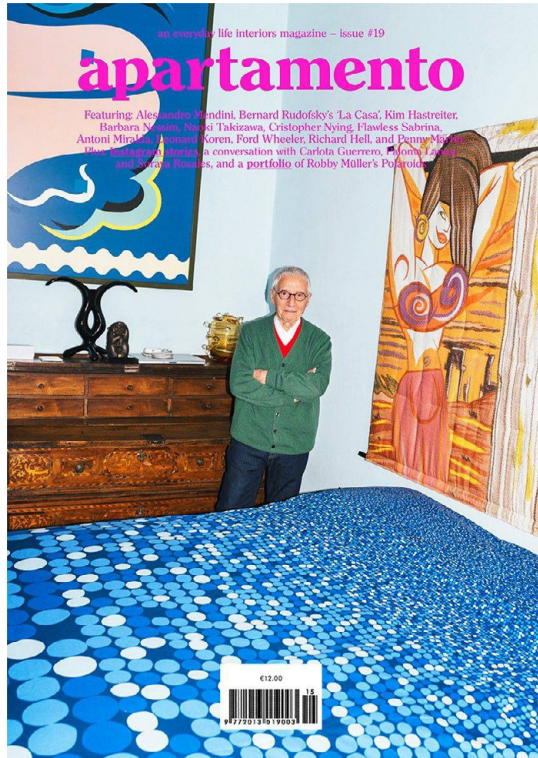


El diseño editorial de varias revistas que a continuación citaremos, también resulta una fuente de inspiración al tener un contenido variado en diferentes secciones, formatos o incluso tipos de textos y tipografías en un mismo ejemplar. Podemos ver títulos, titulares, fotografías, ilustraciones, texto en una sola columna o en varias etc.

El primer número de la revista **Sequential**, diseñado por **Brandon Nickerson**. Una revista sobre actualidad, diseño y curiosidades.



Apartamento es una revista de interiores fundada en 2008 que se publica cada dos años. En cada ejemplar se presenta a diferentes personas, sus hogares y las vidas que llevan dentro de ellos. El diseño de cada revista está minuciosamente cuidado, alrededor de 300 páginas por ejemplar donde la maquetación de los textos y las espectaculares fotografías te transportan al interior de las vidas de las personas entrevistadas. Suele combinar diferentes tipos de papel en su interior.



135

The first time I heard of David Numwami, who back then was releasing music as Le Colisée, must have been in 2017 or 2018. I was about to launch an online radio here in Brussels, and my colleague at the time suggested I give his stuff a listen. I won't lie, at first I couldn't quite place it. It wasn't really what I was into and, well, I simply moved on. Fast-forward a year or two, to an event we were working on, and David's name popped up again, this time as one of the acts we should book. Again, to be honest, I've organised a decent amount of parties here in Brussels and seen more than my fair share of concerts, yet I cannot remember a time when I was so utterly mesmerised by a musician's aura and ability to work the crowd. In what must have been the tiniest space an artist has ever performed in, David gave one of the most intimate, sincere, and authentic performances I had ever witnessed.

DAVID NUMWAMI

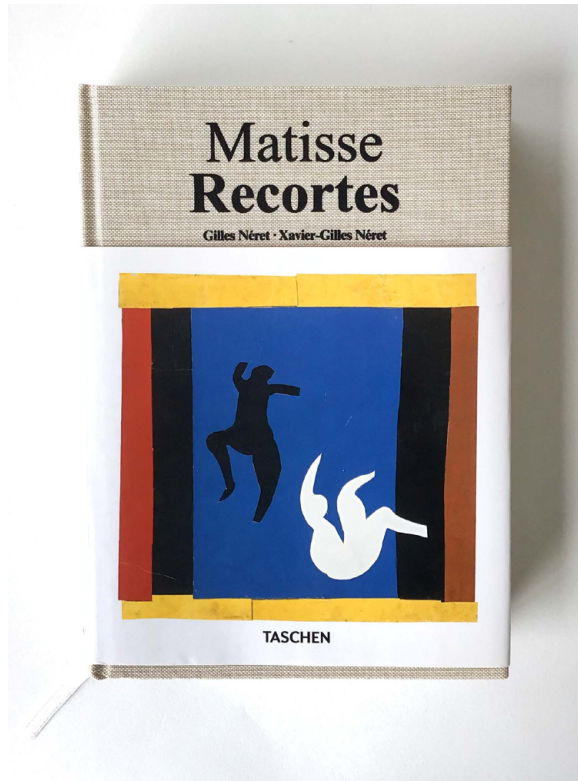
INTERVIEW BY NICHOLAS LEWIS
PHOTOGRAPHY BY SOPHIE HEMELS

all while near hypnotising the audience with his delicate, ethereal voice. As things go, that performance would prove to be the starting point of something of a coming-of-age moment for David, an artist you could qualify as having, up to then, operated very much in the shadows—touring as part of Charlotte Gainsbourg's live band, for instance, or songwriting for Air's Nicolas Godin, among many others—although it was always very clear that the time would come when he'd take centre stage. And this time has finally come, with the release of three singles—'Le Fisc de l'Amour', 'Beats!', and 'Thema' consecutively—that have all but confirmed David's singular knack for experimental pop music sprinkled with a touch of very Belgian self-deprecating humour. I met up with David on a sunny Monday afternoon in late February to discuss finally finding 'his' sound, the significance of releasing music under his birth name (spoiler: it's complicated), and his idea of success being the ability to express one's creative vision.

apartamento - Brussels

Un manual artístico que no ha faltado como referente es la edición **Recortes de Matisse** de **Gilles Néret y Xavier- Gilles Néret** para la editorial Taschen.

Una edición especial sobre el artista Matisse que se centra en su época final donde realiza principalmente collages con recortes de papel. El libro está encuadernado en tela serigrafiada en negro y en su interior para mostrar los colages más grandes se ha optado por páginas desplegadas.



3.3 Referentes conceptuales

Como ya hemos visto en el marco teórico, la diferencia entre libro ilustrado y álbum ilustrado es que el primero es aquel en el que sus dos partes, texto e imágenes se acompañan y complementan pero son independientes al mismo tiempo, el texto tiene sentido por sí solo y no depende de las ilustraciones para completarse. A continuación vamos a ver varios ejemplos conceptuales sobre libros ilustrados que nos han ayudado a acotar la tipología de libro y llevar a cabo una maquetación acorde a ese formato.

Madonna. Una biografía, (2021) escrito por Los Prieto Flores e ilustrado por Isa Muguruza. En este caso el texto nos habla de la vida de la cantante pop Madonna y por otra parte las ilustraciones acompañan a este texto introduciendo al lector en el mundo glam de la cantante con una estética muy acertada.



Herstory: Una historia ilustrada de las mujeres, (2019) escrito por María Bastarós y Nacho M. Segarra, ilustrado por Cristina Daurá. Este libro realiza un recorrido desde la prehistoria hasta casi nuestros días sobre la lucha de las mujeres a lo largo de la historia. Con una perspectiva crítica nos cuenta la evolución del feminismo, sus logros, bandazos y resistencia durante siglos.



Frida Kahlo, una biografía (2016) escrito e ilustrado por María Hesse, en esta edición Hesse realiza un recorrido con un lenguaje muy cercano y ameno sobre la vida de la pintora Frida Kahlo.

Combinando texto explicativo en tercera persona donde ella es la narradora con una tipografía con serifa junto a texto en primera persona extraído de los diarios de la propia Frida escritos con una tipografía manuscrita, todo ello acompañado por sus características ilustraciones con las que también versiona algunas obras de la pintora.

Frida Kahlo



1925
La vida insiste en ser mi amiga y el destino mi enemigo.
El 17 de septiembre, el autobús en el que viajaba chocó con un tranvía. Quedé malherida y estuve a punto de morir.



1929
Quisiera decirte todo lo que nunca habréas tenido y ni así sabrías la maravilla que es quererte.
El 21 de agosto, me casé con Diego Rivera.



1931-1934
Hay que ser sincero, sin dolor no podemos vivir las mujeres.
Diego y yo nos trasladamos a Estados Unidos. Allí sufrí mi segundo aborto. Estaba muchísimo de menos México.



*Me pinto a mí misma, porque soy a quien mejor conozco.
Nunca pinto sueños o pesadillas. Pinto mi propia realidad.*

Mi nombre es Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón y nací el 6 de julio de 1907 en Coyocacán.
Desde mi nacimiento tuve que luchar contra una enfermedad que marcó toda mi vida. Algunos dicen que fue poliomielitis, pero en realidad padecí espinia bífida.

12



1935
Lo único de bueno que tengo es que ya voy acostumbrada a sufrir.
Volvemos a México. Diego tiene una aventura con mi hermana.



1937
El hombre es dueño de su destino y mi destino es la tereca y el mismo la está destruyendo hasta quedarse sin destino.
Acusamos a Trotski tras su exilio. Inevitablemente tengo un romance con él.



1939
Ellos creían que yo era surrealista.
España en París. Los franceses no dan una gran acogida.


1939
Yo sufrí dos accidentes graves en mi vida, uno en el que un autobús me tumbó al suelo... El otro accidente es Diego.
Diego me pide el divorcio.

1947-1951
¿Pasa para qué es quicio si tengo alas para volar!
Comienza la aventura de innumerables operaciones.
En 1952 me amputan la pierna derecha.



1953
Doctor, si me dejas tomar este téjido, le puerito no beber en mi funeral.
Se anuncia mi primera exposición en México. El médico no me deja salir de la cama. Cumpliendo sus órdenes, voy en ella a la inauguración.

1954
Espero que la partícula sea gruesa y muera segura.
Apenas tengo cuarenta y siete años, pero mi cuerpo está ya cansado de padecer tanto dolor. Todo sufrimiento tiene su fin.




Introducción

Quando ya se ha escrito tanto sobre Frida Kahlo, ¿por qué volver a hacerlo?

Parece que todos conocemos a Frida Kahlo. Bueno, al menos, todos tenemos una imagen más o menos definida del personaje y de la artista. Ella nos dejó un amplio testimonio de lo que fue su vida a través de entrevistas, cartas, su diario y, evidentemente, de su obra. Pero por mucho que sepamos, por mucho que hayamos leído, por mucho que estudiemos su obra, da la sensación de que solo conocemos una parte de su vida y de lo que pasaba por su cabeza.

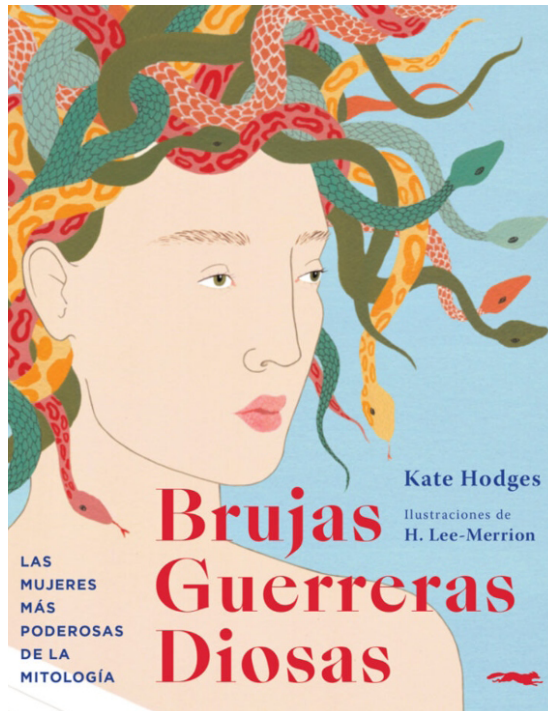
Frida adornaba las historias, Frida inventaba, Frida decía la verdad, Frida se contradecía. Sobre todo porque cambiaba su versión de las cosas de una carta a otra, según el momento vital en el que se encontraba. Viviendo siempre en los extremos, pasando del color al negro, de la felicidad a la más profunda tristeza, de la risa y el canto con el que le gustaba llamar la atención al silencio y la soledad del estudio, donde pintaba desde la más absoluta angustia. Pero eso no importa, ahí reside el encanto y la magia de Frida Kahlo. No importa cómo ocurrieron las cosas con exactitud. Lo verdaderamente interesante es cómo las sentía ella, y de eso sí podemos hacernos una idea.

Este libro no trata de su vida real, ni de la que Frida inventó. Es más bien una mezcla de ambas, porque creo que en algunos aspectos de su vida la realidad es más interesante que la ficción; en otros momentos, en cambio, prefiero respetar la verdad que ella nos quiso contar.

Dicho esto solo me queda darte un consejo: si quieren conocer lo más auténtico de ella, piérdanse en cada uno de sus cuadros, en los que fue dejándonos pequeños mensajes sobre quién fue ella. En sus pinturas reside la verdadera Frida.

11

Brujas, Guerreras y Diosas, (2020) escrito por Kate Hodges e ilustrado por H. Lee - Merrion. Este libro es una recopilación sobre cincuenta diferentes leyendas femeninas de la mitología universal como por ejemplo: Circe, Las Valquirias, Las Moiras etc. En esta publicación el texto y las ilustraciones se estructuran de forma organizada, la explicación de cada figura mitológica va acompañada de una ilustración a página completa. El estilo de maquetación, el desarrollo de la gama cromática y la estructura de la información junto a la ilustración ha sido un referente fundamental para estructurar el diálogo entre texto e imagen en este proyecto.



4. El proyecto

En este punto vamos a explicar paso a paso todo el proceso práctico que se ha llevado a cabo para el desarrollo de este trabajo.

Para la ideación creativa de nuestra propuesta, crear una edición ilustrada sobre la historia de las alumnas de la Bauhaus, seguimos un proceso de trabajo que a continuación desglosaremos en diferentes puntos, durante la investigación teórica acotamos el tema a tratar, y una vez ya tenemos un punto de partida concreto podemos focalizar nuestra investigación para poder desarrollar la parte visual del proyecto, ilustraciones, diseño y maquetación del libro.

Trataremos también en este punto el proceso de buscar salida a una publicación, las diferentes opciones que se pueden encontrar y el proceso de búsqueda de editorial, finalizaremos la explicación de este proyecto con la preparación de los artes finales del libro para llevar a imprenta y poder imprimir un prototipo de Womanhaus.

4.1 La investigación teórica

Cuando comenzamos la investigación teórica para la realización de este trabajo, el tema exacto de la obra no estaba acotado, partiendo de la premisa de diseñar un libro de forma completa desde su contenido hasta su continente comenzamos nuestra búsqueda con dos puntos clave en la investigación, las mujeres artistas y el diseño. Los primeros autores con los que iniciamos el proceso fueron: Patricia Mayayo y su ensayo *Historias de mujeres, historias del arte*. Con esta obra empezamos a conocer el papel de la mujer en el arte a lo largo de los siglos. Su representación en diferentes épocas y su visión como creadora. Por otro lado el ensayo de Larry Shiner *La invención del arte* sobre la construcción de la historia del arte que conocemos, la creación de la figura del artista como genio romántico y atormentado y como esta figura supone la diferenciación entre arte y artesanía, quedando esta segunda relegada como un arte de menor importancia. Al quedar relegada la artesanía se vinculó con el género femenino, ya que se creía socialmente que una mujer no podía dedicarse al gran arte pero en cambio si a la artesanía, puesto que para ello solo se necesitaba cierta destreza manual y no un talento especial.

La aparición del concepto de artesanía como un arte menor fue fundamental en la investigación ya que a través de él llegamos hasta el s.XX y la escuela Bauhaus donde se buscaba subsanar esa división entre artista y artesano que se había producido en el s.XVIII y se buscaba poner en valor la artesanía y su utilidad.

A partir de ahí pudimos acotar el tema y analizar el estado de la cuestión, es cierto que existe cierta bibliografía en castellano que analiza la situación de las alumnas en la Bauhaus, en concreto dos autoras: Marisa Vadillo, doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, ha dedicado sus investigaciones a este tema y tiene actualmente tres publicaciones sobre las fotógrafas, diseñadoras y alumnas de la escuela. Y por otro lado Josenia Hervás y Heras quien realizó su tesis sobre las arquitectas de la Bauhaus. Mediante el estado de la cuestión podemos encontrar nuestro punto diferencial, en el formato de libro ilustrado, dirigiendo esta edición hacia un público objetivo diferente.

4.2 Ilustración

Para la realización de las ilustraciones de Womanhaus, hemos partido de los archivos fotográficos que se conservan de la Bauhaus. Sobre todo de la etapa de Dessau, donde hay muchas fotografías del edificio y sus alumnos y alumnas, la primera etapa en Weimar está menos documentada gráficamente.



Clase de Educación Física, Dessau (1930)



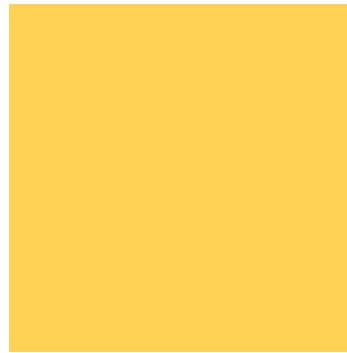
Otti Berger e Irene Blüh, Dessau (1931)

Aunque las fotografías que existen de la Bauhaus son en blanco y negro, sabemos que el uso del color fue algo fundamental en la pedagogía de la escuela, sobre todo los colores primarios por los cuales se reconoce visualmente la identidad de la Bauhaus. Por ello para la realización de las ilustraciones la elección de la gama cromática debía ser un paso clave en el proceso de creación.

El punto de partida fueron los colores primarios buscando unas tonalidades apropiadas para dar vida a las ilustraciones sin saturarlas demasiado.



CMYK: 77 49 0 0
 RGB: 59 122 207
 WEB: #3b7acf



CMYK: 0 19 74 0
 RGB: 255 209 84
 WEB: #ffd154



CMYK: 7 79 85 0
 RGB: 222 82 48
 WEB: #de5230

Para completar esta gama cromática y poder realizar todas las ilustraciones necesitábamos unos colores neutros que compensaran algunas partes, optamos por el negro y tonos tierra para algunos detalles y fondos. Además de estos tres colores fundamentales que marcan la base de la gama cromática escogimos dos colores secundarios como son el verde y el rosa.



CMYK: 78 26 80 11
 RGB: 59 130 79
 WEB: #3b824f



CMYK: 0 45 38 0
 RGB: 245 166 148
 WEB: #f5a694

Con la combinación de estos cinco colores junto con algunos tonos neutros se han realizado las ilustraciones que darán color al interior de las páginas del libro.

Desde el punto de vista formal de las ilustraciones, en casi todas ellas aparecen figuras humanas. Teniendo en cuenta los referentes citados en el punto anterior, se ha optado para estas ilustraciones por la ausencia de expresión facial de los personajes, otorgándoles

personalidad e interacción a través de la expresión corporal, los colores o los elementos que acompañan a las figuras. Al ser una obra que trata sobre las alumnas en general nos parecía coherente que fuera una representación mucho más global de ellas, aunque en ciertos puntos del libro se habla concretamente de ciertas alumnas, a sus retratos se les dota de carácter único acompañando su figura con obras que ellas mismas diseñaron en la escuela, poniendo así el foco y el valor en sus creaciones artísticas.

Esta edición la forman 47 ilustraciones digitales de 19x24cm creadas en iPad con la aplicación Procreate, es una aplicación de edición de gráficos rasterizados, no vectorial, para pintura digital. Esta aplicación tiene sus propios pinceles y puedes crear también pinceles personalizados con los que aportar una textura analógica a las ilustraciones, para este proyecto hemos usado unos pinceles cuyo acabado simula el de los lápices de colores.



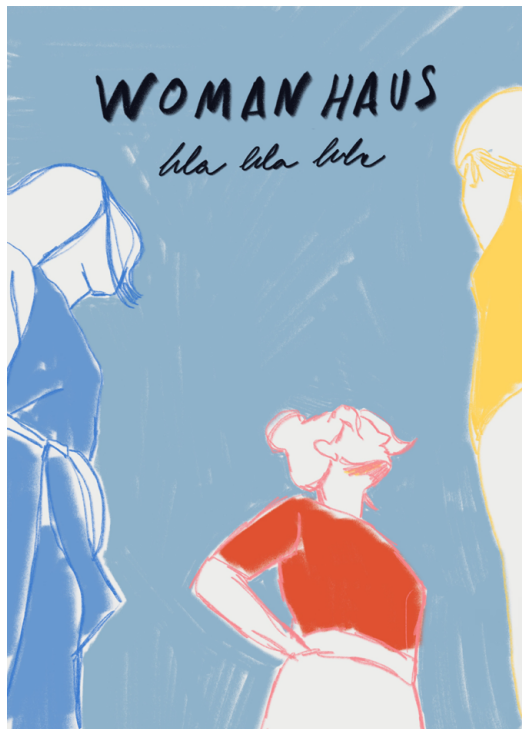
4.3 Diseño del libro

Una vez llegados a este punto en el que tenemos marcado el estilo estético de las ilustraciones y por otro lado la investigación teórica realizada es el momento de unir estos dos contenidos en el formato adecuado. Para ello usaremos el programa de Adobe Indesign para la maquetación del libro.

Es momento de tomar decisiones respecto al aspecto final que tendrá nuestro libro, lo primero es el tamaño o formato, en este caso será 17x24cm su tamaño definitivo cerrado.

Dividiremos este punto de diseño editorial en dos partes: diseño de la cubierta y diseño de las tripas. Para el diseño de la cubierta debíamos tomar la decisión de si queríamos que el resultado final fuera en tapa dura o en rústica, el tamaño del archivo que se debe preparar también varía dependiendo del formato ya que para la tapa dura la portada debe ser mayor y debe tener un margen que doblará hacia dentro para forrar el cartón de la cubierta. Finalmente se decidió que fuera una encuadernación en tapa dura, al ser un libro ilustrado el papel de las tripas debe tener cierto gramaje, entre 120 y 150g por lo que la cubierta en tapa dura es la mejor opción.

Una vez tomadas las decisiones sobre el aspecto exterior que tendrá la cubierta de Womanhaus, pasamos a diseñar la portada. Primero realizamos un boceto con la ilustración escogida y la ubicación del título, para después finalizar la ilustración y realizar la elección de tipografías para el título y el subtítulo.

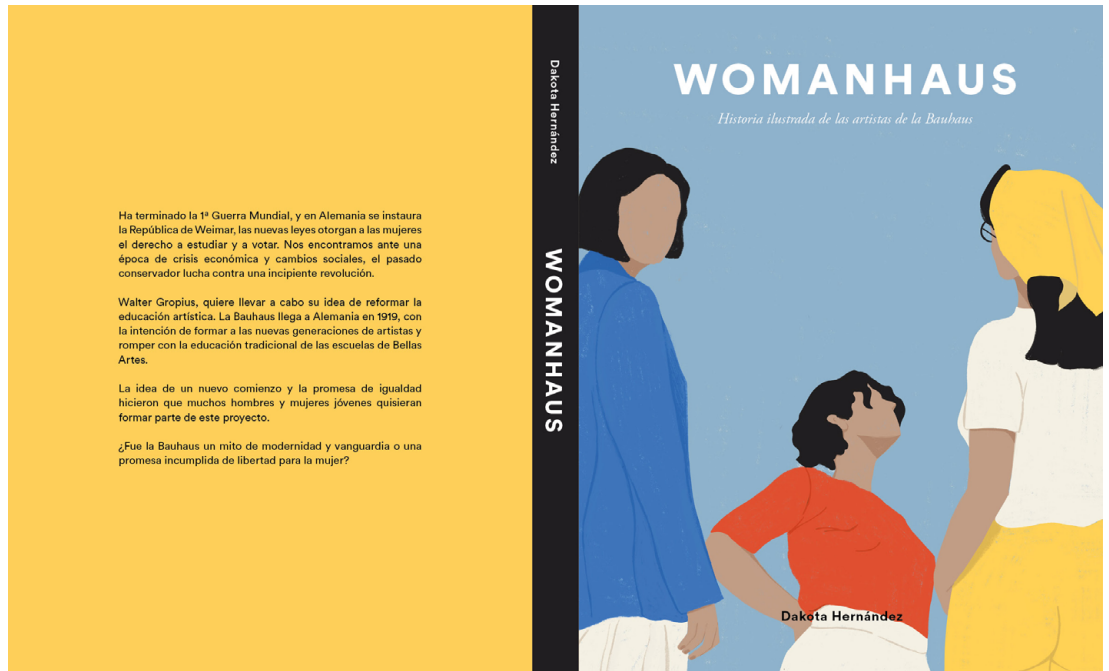


Boceto previo de la portada



Ilustración definitiva portada

En cuanto a la elección de la tipografía para la portada optamos por combinar dos tipos de fuentes, por un lado una tipografía de palo seco en su tamaño black en mayúsculas para el título y esta misma tipografía en su peso book la usaremos en la contraportada para la sinopsis del libro. Por otro lado, combinaremos la sencillez de las tipografías san serif con una fuente clásica con serifa la Adobe Garamond Pro en su peso italic.



También realizamos un estampado tipo pattern para las guardas del libro con las figuras geométricas que identifican a la escuela Bauhaus y sus colores primarios, círculo, cuadrado y triángulo, rojo, azul y amarillo.



Diseño del prototipo digital de la cubierta de Womanhaus en tapa dura.

Para el diseño de las tripas del libro una de las primeras decisiones que debíamos tomar era la elección de la tipografía. Elegimos, al igual que en la portada, combinar dos tipografías. Una de palo seco para los títulos de cada capítulo y subcapítulo. Y para el texto corrido la mejor elección en textos largos suelen ser tipografías clásicas con serifa ya que facilitan la lectura, para ello usamos Adobe Garamond Pro Regular. Por último para las citas destacadas usaremos la misma tipografía en su peso bold.

Circular std Black

**Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll
Mm Nn Ññ Oo Pp Qq Rr Ss Tt Uu
Vv Ww Xx Yy Zz**

Adobe Garamond Pro Regular

Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll
Mm Nn Ññ Oo Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv
Ww Xx Yy Zz

Adobe Garamond Pro Bold

**Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll
Mm Nn Ññ Oo Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv
Ww Xx Yy Zz**

Una vez definidas las tipografías pasamos a diseñar varias tipologías de páginas para marcar el estilo que caracterizaría el libro. Empezamos con las páginas especiales como por ejemplo el índice o la cronología. Después pasamos a los inicios de capítulo, donde decidimos que consistirán en una doble página a color. En la página de la izquierda un retrato de una alumna de la escuela y en la página derecha el título del capítulo junto a una breve introducción.

En los pliegos de páginas con texto e ilustración, la ilustración irá siempre a sangre ocupando todo el espacio y en los pliegos con solo textos definiremos los márgenes que deberán respetarse siempre. A continuación analizaremos algunas de estas páginas para mostrar los puntos a tener en cuenta a la hora de maquetar una página.

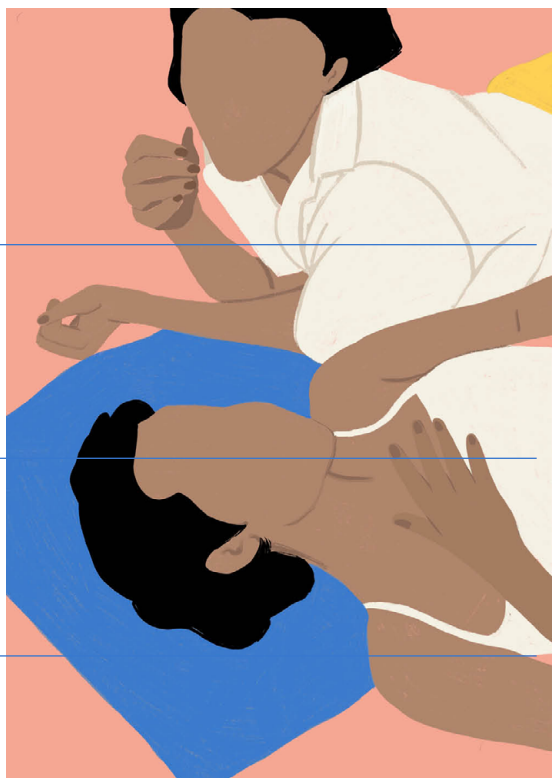
Título
Tipografía
Circular Std
Black
22 puntos

índice

Página de capítulo
Tipografía
Circular Std
Black
40 puntos

Título de capítulo
Tipografía
Circular Std
Black
12 puntos

Subcapítulos
Tipografía
Adobe
Garamond
Pro Regular
11 puntos



Contenido.

13 Introducción.	48 03. El taller textil. Las mujeres en contexto / La bidimensionalidad / La Bauhaus y su pedagogía / El taller textil / Gunta Stözl / Anni Albers / Otti Berger	118 06. El final de la Bauhaus. Mies van der Rohe / Adlós a Dessau / Tras la Bauhaus
14 Cronología de la Bauhaus.	80 04. El traslado a Dessau. El nuevo edificio / Hannes Meyer / Nuevos talleres	128 Glosario
16 01. ¡Bienvenidos a Weimar! ¿Cómo hemos llegado hasta aquí? / Walter Gropius y su idea	92 05. Las mujeres en otros talleres. Lucie Moholy / Marianne Brandt / Alina Buscher / Friedl Dickler / Wera Meyer	152 Bibliografía.
28 02. La vida en la Bauhaus. La cantina / La doctrina Mondrian / Las fiestas / El deporte		



cronología

Título
Tipografía
Circular std
Black
22 puntos







Año
Tipografía
Circular std
Black
22 puntos

Texto
Tipografía
Adobe
Garamond
Pro Regular
10 puntos


Cronología de la Bauhaus.

2 cm


3 cm

<p>1919 Fundación de la Bauhaus de Weimar, con su primer programa y manifiesto. Talleres de orfebrería, encuadernación, imprenta y textil.</p> 	<p>1920 Se implanta el curso preliminar dirigido por Itten y los talleres de escultura, carpintería, pintura mural, pintura sobre vidrio y alfarería.</p> 
<p>1921 Creación del taller de teatro. Itten y Munché asisten a un congreso sobre Mazdaznan y difunden esta doctrina entre los estudiantes.</p> 	<p>1922 Gropius orienta la enseñanza y la producción de la Bauhaus hacia la producción industrial.</p> 
<p>1923 Itten abandona la Bauhaus. El nuevo lema es Arte y Técnica, una nueva unidad. Hay un intento de golpe de estado en Alemania.</p> 	<p>1924 En el mes de diciembre, debido a los recortes presupuestarios los profesores deciden disolver la Bauhaus.</p> 


1925
Traslado a Dessau, donde la escuela pasa a ser provincial. Los talleres más artesanales como alfarería o pintura sobre cristal se suspenden.




1926
Se inaugura el nuevo edificio de la Bauhaus en Dessau.




1927
Ya es oficial el taller de arquitectura dirigido por Hannes Meyer. Gunta Stözl es la nueva directora del taller textil.




1928
Walter Gropius dimite y Hannes Meyer es nombrado nuevo director de la escuela.




1929
Se disuelve el taller de teatro y se crea una sección de fotografía dentro del taller de publicidad.




1930
Meyer es despedido debido a su ideología marxista. Mies van der Rohe es el nuevo director. Se comercializan los papeles pintados.



1931
Los profesores Paul Klee y Gunta Stözl abandonan la Bauhaus.



1932
Tras la victoria del partido nacionalista la Bauhaus se disuelve. Traslada la escuela a Berlín pero al año siguiente es disuelta definitivamente.



14

Womanhaus

2,8cm

Dakota Hernández

15

introducción

Ilustración a sangre

Título
Tipografía
Circular std
Black
22 puntos

Notas
Tipografía
Adobe
Garamond
Pro Regular
8,5 puntos



Introducción.

En abril de 1919, abrió sus puertas en la ciudad alemana de Weimar la escuela Bauhaus, bajo la dirección del arquitecto Walter Gropius.

Hacia solo unos pocos meses que había terminado la Primera Guerra Mundial y fueron muchos los jóvenes alemanes que vieron en el proyecto de la Bauhaus un nuevo comienzo. Ilusionados y llenos de ganas de aprender, creían que un nuevo mundo era posible y que el arte era el camino de la reconstrucción.

(...) La generación de 1918 veía ante sí una tarea: dar continuidad a la nueva era que antes de la guerra había empezado a abrirse paso en el mundo del arte. También en Alemania pudimos experimentar un extraordinario impulso en el teatro, el cine, la música, la danza, la literatura, las artes plásticas y la arquitectura: se descubrió la belleza de las superficies grandes, la grandeza autónoma de lo funcional, y ello a pesar de las penalidades de la posguerra y la inflación. La llamada de Gropius fue como un toque de fanfarria al que acudimos llenos de entusiasmo desde todas partes. (...)¹

El llamamiento de Gropius iba dirigido tanto a hombres como mujeres, cualquier persona con dotes artísticas podía formar parte de la Bauhaus. Un proyecto de transformación de la enseñanza artística. Una experiencia que, pese a los aires de cambio, hombres y mujeres vivirán de forma diferente.

L. Schlemmer, Tit. en: Neumann, E. ed.: Bauhaus und Bauhändler, Köln: DuMont 1994 pp.224-232

2cm

0,5cm

2cm

2cm

5,8 cm

Texto
Tipografía
Adobe
Garamond
Pro Regular
12 puntos

Dakota Hernández

1,2cm

13

Paginación y pie
Tipografía
Circular std
Book
7,5 puntos

Título
Tipografía
Circular Std
Black
49 puntos

inicio capítulo

Ilustración a sangre



**01.
¡Bienvenidos
a Weimar!**

A principios de 1914, había dos escuelas de arte en la ciudad de Weimar: la Escuela de Bellas Artes, dirigida por Fritz Mackensen, y la Escuela de Artes y Oficios dirigida por el arquitecto y artista belga, Henry van de Velde. Este último, antes de abandonar su puesto y marcharse de Alemania, propuso entre los posibles sucesores para su cargo a un joven Walter Gropius, pero el estallido de la Primera Guerra Mundial, en julio de ese mismo año, hizo que los planes de Gropius de dirigir su propia escuela de arte se retrasaran.

2cm

Nota
Ilustración
Tipografía
Circular Std
Book
9,5 puntos

con todos estos criterios definidos procedemos a la maquetación del libro completo que se convierte en una publicación de 156 páginas, seis capítulos y 47 ilustraciones, con un glosario final citando a todas las alumnas que pasaron por la escuela Bauhaus en sus 14 años de existencia, 442 alumnas en total pasaron por sus talleres y aulas.

4.4 Búsqueda de editorial

Con todo el trabajo en marcha y ya definida y diseñada la estructura del libro pensamos en las opciones para darle salida y poder realizar una primera edición. Para ello valoramos dos opciones, por un lado la autoedición, para valorar esta opción pedimos presupuesto a varias imprentas para saber lo que podría costar la autoedición de Womanhaus con las características que habíamos diseñado. Finalmente tras consultar con varios profesionales las cifras medias que obtuvimos para imprimir una pequeña tirada de 500 ejemplares de tapa dura forrada con papel impreso, guardas impresas, papel interior offset de 130g y 156 páginas a color fue de 4.625,84€. Actualmente existen varias webs colaborativas donde puedes compartir tus proyectos y pedir financiación, el crowdfunding o micromecenazgo, es una red de financiación colectiva online que a través de donaciones económicas o de otro tipo, consiguen financiar un determinado proyecto a cambio de recompensas o de participaciones altruistas.

Por otro lado, la segunda opción es la búsqueda de una editorial que apostara por el proyecto y quisiera publicar el libro. Finalmente optamos por este camino y realizamos una búsqueda exhaustiva primero para encontrar editoriales donde encajara nuestro proyecto, un ensayo ilustrado. Para ello realizamos un listado con editoriales diferenciadas por tipos de publicaciones que editaban, nos centramos en editoriales que apostarían por la ilustración, que entre sus publicaciones hubiera no ficción, biografías, ensayos etc.

Preparamos un pdf explicando el proyecto y adjuntamos solo una muestra de dos capítulos, con una breve muestra las editoriales pueden valorar si es un proyecto que les puede interesar o no. Tras la exhaustiva búsqueda de editorial decidimos ponernos en contacto primero con aquellas que consideramos más afines a nuestro proyecto y siendo realistas, editoriales pequeñas, entre ellas: Aloha Editorial, Editorial Ariel, Editorial de La Letra Azul, Editorial Concreta etc. Un total de diez e-mails a las diferentes editoriales con las que consideramos que teníamos mayores probabilidades de éxito. Por suerte el previo trabajo de análisis de las diferentes editoriales dio sus frutos y una de ellas se interesó por el proyecto. La editorial Bululú, es una pequeña editorial gallega que cuenta con una librería en A Coruña. Editan sus libros en castellano y en gallego y su catálogo tiene temáticas variadas aunque abunda el libro infantil y el álbum ilustrado. Tras tener varias reuniones con ellos decidimos firmar el contrato por el cual se acuerda que en el mes de marzo de 2022 se publicará la primera edición de Womanhaus, en una tirada de 1500 ejemplares en castellano.

4.5 Artes finales e impresión de prototipo

En este punto final hablaremos sobre el último paso antes de tener un libro en nuestras manos, que consiste en la preparación del archivo para enviar a imprenta.

Una vez está maquetado todo el documento y revisado es el momento de exportar el archivo. Por un lado tendremos las tripas y por otro las guardas. Para la preparación del arte final de las tripas debemos tener en cuenta varios puntos básicos, que tanto las imágenes como el archivo completo se encuentren en el correcto modo de color para impresión, debe ser CMYK ya que así luego los colores de nuestra impresión serán lo más similares posibles a lo que vemos en pantalla, debemos recordar que hay colores digitales que tienen un brillo y una saturación que no conseguiremos en una impresión normal a no ser que usemos tintas especiales o serigrafía, encareciendo así el resultado final. Por otro lado, nuestro documento debe tener siempre un sangrado de 3mm que se añade cuando se crea el documento, así ese margen de 3mm evitará que haya errores en los bordes de página, permitiendo en este caso que las ilustraciones lleguen hasta el final, a sangre.

Para la correcta arte finalización de la cubierta nos ponemos en contacto con la imprenta donde vamos a realizar la impresión del prototipo en tapa dura y son ellos los que nos envían una plantilla con los márgenes y sangrado necesario que debe tener nuestro archivo para las guardas, además con ellos elegimos el papel, que en este caso será un papel offset de 140g. Una vez sabemos el gramaje del papel, en la propia imprenta nos indicarán qué tamaño de lomo debemos dejar en nuestra cubierta según la cantidad de páginas que vamos a imprimir. En nuestro caso el lomo tendrá un tamaño de 1,2 cm para 156 páginas.

Con todos estos puntos claros solo queda enviar nuestro trabajo a imprenta y esperar el resultado final impreso.





5. Conclusiones

El resultado final de este proyecto ha sido muy satisfactorio dado que se han cumplido con creces la totalidad de los objetivos marcados, como veremos de forma detallada a continuación.

En febrero de 1933, la Bauhaus celebró su última fiesta, un baile de carnaval al que acudieron alrededor de setecientas personas. Cuando la Bauhaus se vio obligada a cerrar sus puertas, muchos integrantes y profesores se fueron de Alemania. Un buen grupo de exmiembros de la escuela se trasladaron a Francia, Gran Bretaña, Unión Soviética o Estados Unidos; Walter Gropius, Mies van der Rohe, Hilde Reiss, Anni Albers y su marido Josef Albers, entre otros. Casi todos emigraron y ejercieron la docencia en los países que los acogieron, creando escuelas según el modelo de la Bauhaus. En 1937, Moholy-Nagy fundó en Estados Unidos la Nueva Bauhaus de Chicago. Incluso la alumna Friedl Dicker, en las peores circunstancias de los campos de concentración, se dedicó a enseñar y promover los valores y conceptos de la Bauhaus. Esto ayudó a que los ideales y diseños de la escuela continuaran propagándose en diferentes partes del mundo e influyeran de forma decisiva en el arte y del diseño.

A pesar de la fama y el legado que la Bauhaus ha dejado en la historia, ellas, sus alumnas y diseñadoras no han sido recordadas con los méritos que merecen, mujeres artistas, apenas conocidas, que se formaron en la Bauhaus. Desde las que permanecieron en el taller textil, convirtiéndolo en un laboratorio de investigación y elevando el tejido a la categoría de obra de arte completa, hasta las ingenieras industriales y arquitectas que construyeron muebles, lámparas, edificios o puentes. Con este trabajo hemos intentado rescatar sus nombres del olvido. La investigación teórica con la que arrancó el proyecto nos ha permitido conocer la importancia de poner en valor el trabajo de las mujeres tanto en el ámbito artístico como en otros campos, en concreto las alumnas de la Bauhaus han demostrado la valía de sus trabajos y sus esfuerzos para encontrar su lugar en una época donde todavía era más complicado pertenecer al género femenino. Hemos conocido sus historias y las dificultades a las que hicieron frente. Con ello, hemos conseguido construir un retrato cercano a la realidad que vivieron las jóvenes artistas de la época. Además de invitar a la reflexión sobre los referentes artísticos que cada uno de nosotros tenemos como artistas y pensar sobre cuantos nombres femeninos aparecen en esa lista. Debemos investigar en la historia ya que ahí están todas esas mujeres esperando para ocupar el puesto que merecen. Artistas de gran valor de las que seguro nos queda mucho por conocer.

En cuanto a la parte práctica del proyecto hemos desarrollado una dinámica de trabajo que nos ha permitido abarcar un proyecto grande, yendo por partes y con unos objetivos, estructura y cronogramas marcados. Finalmente hemos cumplido con los objetivos

prácticos ya que tenemos nuestro prototipo impreso y finalizado, con una coherencia estética que se mantiene en las ilustraciones y los textos.

Gracias a este proyecto se han abierto nuevas puertas en mi etapa profesional ya que la publicación de Womanhaus con una editorial era algo que no me podía imaginar cuando empecé con este Trabajo de Final de Máster. Además, la vía de investigación abierta en cuanto a añadir nombres femeninos a la historia del arte nos parece de gran interés, y un campo inagotable de búsqueda y descubrimiento. Siendo mi intención continuar esta línea de trabajo presentando nuevos proyectos en los que pueda aunar investigación, ilustración y diseño.

6. Bibliografía

- BASTARÓS, María, SEGARRA, Nacho y DAURÁ, Cristina, 2018. *Herstory: Una historia ilustrada de las mujeres*. Madrid: Lumen
- BAUMHOF, Anja, 1999. *Las mujeres de la Bauhaus: un mito de la emancipación*. En: Bauhaus. Colonia: Hf Ullmann, 97-107
- CASO, Ángeles, 2005. *Las Olvidadas, una historia de mujeres creadoras*. Barcelona: Editorial Planeta.
- CASO, Ángeles, 2019. *Ellas Mismas, autorretratos de pintoras*. Oviedo: Libros de la letra azul.
- DROSTE, Magdalena, 1990. *Bauhaus, Bauhaus – archiv Berlin, 1919-1933*. Berlin: Taschen.
- DROSTE, Magdalena, 2006. *Bauhaus*. Madrid: Taschen.
- FAXEDAS, Maria Lluïsa, 2013. *¿Contra si mismas? Mujeres Artistas en los orígenes de la abstracción*. Brac: Barcelona, Research, Art, Creation, 1, 27-61.
- GODOY, DOMÍNGUEZ, M.J, 2018. *La mujer en la primera abstracción geométrica: una contra-historia artística en clave de género*. *Escritura e imagen*, 14, 261-277.
- HERVÁS Y HERÁS, Josenia, 2015. *Las mujeres de la Bauhaus: de lo bidimensional al espacio total*. Buenos Aires: Diseño Editorial.
- KANDINSKY, Wassily, 1983. *Cursos de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Forma.
- KANDINSKY, Wassily, 2020. *De lo espiritual en el arte*. Madrid: Paidós.
- LOOS, Adolf, 1908. *Ornamento y delito*. paperback nº 7. ISSN 1885-8007. <http://www.paperback.es/articulos/loos/ornamento.pdf>
- LÓPEZ LLORET, Jorge, *Del ornamento al delito. El diseño y la mujer en la segunda mitad del siglo XIX*. *Laocoonte: revista de estética y teoría de las artes*, 6, 165-182.
- MAYAYO, Patricia, 2003. *Historias de mujeres, historias del arte*. 9ª Edición. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.
- MUXÍ MARTÍNEZ, Zaida, 2019. *Mujeres, casas y ciudades. Más allá del umbral*. 2ª Edición. Barcelona: Dpr- Barcelona.
- NOCHLIN, Linda, 1971. *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*, *Art News*, enero de 1971, 22-39.
- PÉREZ MARTÍN, María Ángeles, 2013. *Ilustres e ilustradas: mujeres pintoras (1768-1812) en la Academia de San Carlos de Valencia*. Trabajo Fin de Master, Universidad de Valencia, Departamento de Historia del Arte, Valencia.
- RODRIGUEZ CALATAYUD, Nuria, 2007. *Archivo y memoria femenina. Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)*. Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts de San Carles, Valencia.

- RÖSSLER, Patrick, 2019. *Bauhaus mädels, a tribute to pioneering women artists*. Köln: Taschen.
- SATUÉ, Enric, 2012. *El diseño gráfico, desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Editorial.
- SHINER, Larry, 2014. *La invención del arte, una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- TORAL, Ana, 2016. *El uso del color. Variaciones en los tejidos de Anni Albers*. EGA: Expresión gráfica arquitectónica, 27, 262-271.
- VADILLO, Marisa, 2010. *Otra mirada: Las fotografías de la Bauhaus*. Sevilla: Universidad de Sevilla y Servicio de publicaciones Universidad de Córdoba.
- VADILLO, Marisa, 2016. *Las diseñadoras de la Bauhaus: Historia de una revolución silenciosa*. Córdoba: Editorial Cántico.
- VADILLO RODRÍGUEZ, Marisa, 2013. *La Bauhaus y sus "Experimentos innecesarios": Las arquitectas prófugas*. Arte, individuo y sociedad, 25, 358-375.
- VALDIVIESO RODRIGO, Mercedes, 1998. *Lucía Moholy la fotógrafa de la Bauhaus*. Arte, individuo y sociedad, 10, 213-228.
- WICK, Rainer, 2007. *Pedagogía de la Bauhaus*. 2ª Edición. Madrid: Alianza Forma.
- WEBER, Klaus, 2005. ¡Viva Gropi! Los regalos de la Bauhaus. En: *La Bauhaus de Festa*. Barcelona: Obra Social "la Caixa", 121-147.
- WICK, Rainer, 2007. *Pedagogía de la Bauhaus*. 2ª Edición. Madrid: Alianza Forma.
- WINGLER, Hans M., 1975. *La Bauhaus*. Barcelona: Gustavo Gili

