



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Alma Biehoff-Buscher: Color y forma en la Bauhaus, un
nuevo mundo para los niños.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Fundamentos de la Arquitectura

AUTOR/A: Ortiz Gimenez, Marina

Tutor/a: Meri de la Maza, Ricardo Manuel

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

Alma Siedhoff-Buscher: Color y forma en la Bauhaus, un nuevo mundo para los niños.

Marina Ortiz Giménez

Tutor: Ricardo Merí de la Maza

Grado en Fundamentos de la Arquitectura, Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Universidad Politécnica de Valencia

2022/2023



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCUELA TÉCNICA
SUPERIOR DE
ARQUITECTURA

TÍTULO: Alma Siedhoff-Buscher: Color y forma en la Bauhaus. Un nuevo mundo para los niños.

AUTORA: Marina Ortiz Giménez

TUTOR: Ricardo Merí de la Maza

TITULACIÓN: Grado en Fundamentos de la Arquitectura,
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Valencia

AÑO: 2022/2023

ÍNDICE:

<u>0. Resumen</u>	<u>05</u>
<u>1. La psicología de la Gestalt</u>	<u>07</u>
_¿Qué es la Gestalt?	
_ Principios Básicos	
_ Aplicación en la arquitectura	
_ El color y La forma	
<u>2. La escuela Bauhaus</u>	<u>17</u>
_ Historia	
_ Objetivos, metodología y talleres	
_ Profesorado de la Bauhaus	
<u>3. Las mujeres de la Bauhaus</u>	<u>43</u>
_ Inicio de las alumnas en la Bauhaus en Weimar	
_ Taller de Tejido: Clase de mujeres	
_ Taller de Cerámica	
_ Taller de Metal	
_ Las alumnas en la escuela. Traslado a Dessau	
<u>4. Alma Siedhoff-Buscher</u>	<u>71</u>
_ Historia	
_ Haus am Horn	
_ Otras obras	
<u>5. Un nuevo mundo para los niños.</u>	<u>105</u>
_ Aprender jugando	
<u>6. Conclusiones</u>	<u>115</u>
<u>7. Bibliografía</u>	<u>117</u>

PALABRAS CLAVE

- _ Color
- _ Forma
- _ Psicología de la Gestalt
- _ Bauhaus
- _ Alma Buscher
- _ Arte
- _ Diseño infantil

RESUMEN _

La Bauhaus se caracterizó por un enfoque revolucionario en el uso del color y la forma en el diseño. Estos aspectos jugaron un papel esencial en el desarrollo del estilo y la estética. Debido a ello, la escuela multidisciplinar tuvo una influencia fundamental en el desarrollo del diseño moderno y ha dejado una marca duradera en múltiples campos creativos.

En este trabajo se estudia la figura de Alma Buscher, cómo alumna de la Bauhaus, centrándose en su significativa contribución en el ámbito del diseño y la pedagogía, así como en su enfoque innovador y experimental.

Alma fue la primera alumna en crear propuestas centradas en el diseño infantil. Interesada profundamente por los nuevos principios pedagógicos, diseñaba juguetes modernos que fueran adecuados para los niños. Apuesta por la producción de juguetes que fueran claros, y de proporciones lo más armónicas posible, contando siempre con el uso de colores primarios, “para realzar la alegría del color y el contento del niño”.

Con este escrito se pretende evidenciar cómo la teoría de la Gestalt influyó en la obra de Alma Siedhoff-Buscher debido principalmente a su paso por la Escuela de la Bauhaus, y cómo esto contribuye a su obra con la aplicación del color, la forma y el diseño de espacios centrados para los niños.

**La
psicología
de
la
Gestalt _**

- _ ¿Qué es la Gestalt?
- _ Principios Básicos
- _ El color y La forma

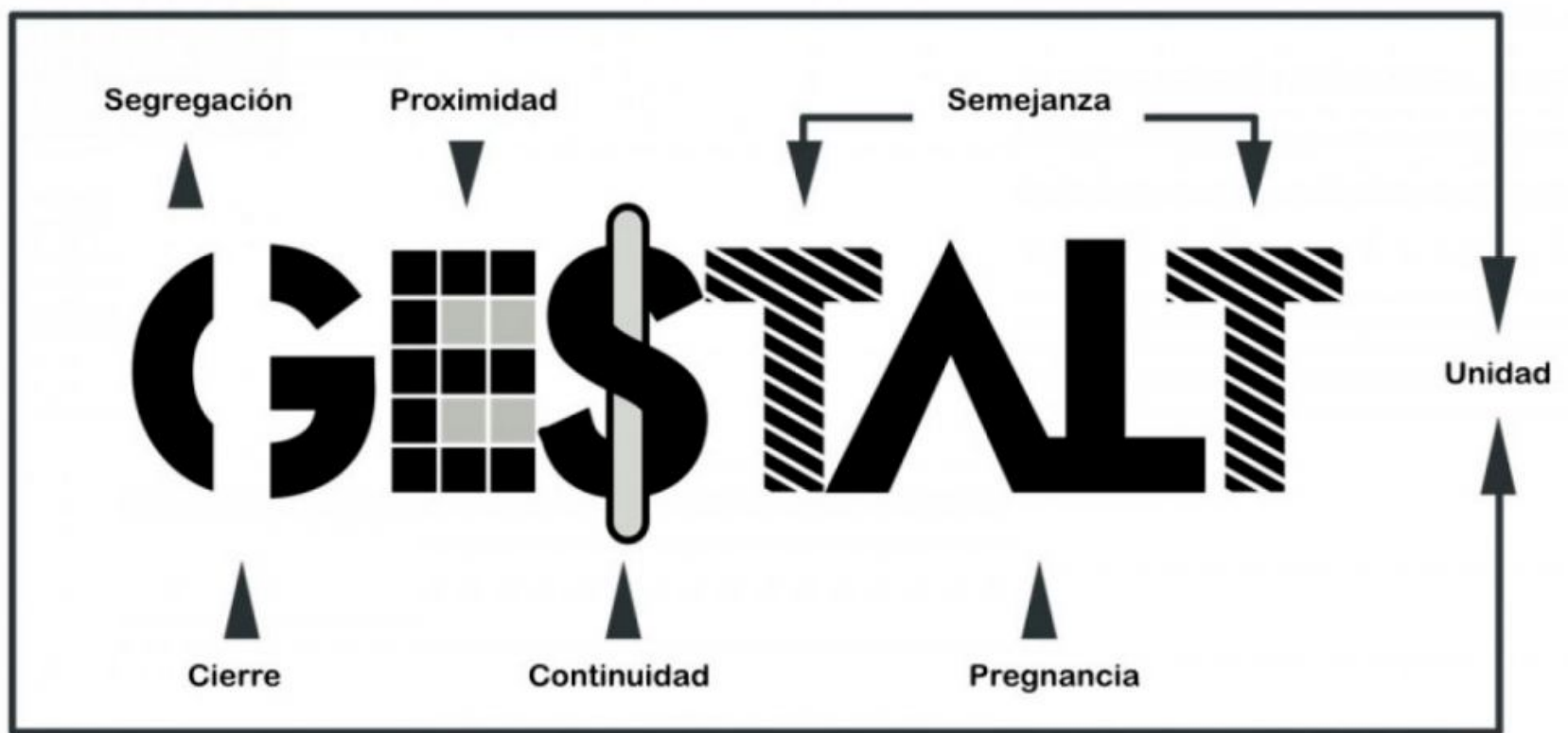


Fig. 1.01_ Principios Básicos Gestalt

¿Qué es la Gestalt?

La psicología de la Gestalt es una corriente teórica de la psicología que surgió a principios del siglo XX. La palabra "Gestalt" proviene del alemán y se ha traducido de múltiples maneras, la más aceptada es "forma" y de ahí la "teoría de la forma" pero también se traduce como "configuración", "estructura" o "figura".¹ La palabra "forma" es la que más se asemeja en significado con la palabra alemana Gestalt, siendo su significado "*la experiencia tal y como se le da al observador de un modo directo*".²

Fundada por un grupo de psicólogos y filósofos alemanes, entre los que se destacan Max Wertheimer, Wolfgang Köhler y Kurt Koffka. Estos pensadores contaban con que la experiencia humana no se podía limitar a la simple suma de los estímulos sensoriales, sino que estaba influenciada por la organización perceptual y cognitiva de la información. Se enfatiza la importancia del contexto en la percepción y la experiencia.

Según esta corriente, nuestra percepción y comprensión de un estímulo están influenciadas por el contexto en el que se presenta. Por ejemplo, la forma en que percibimos un objeto puede cambiar dependiendo de los objetos que lo rodean o de la información que se nos proporciona previamente.

La psicología gestalt ha influido en diferentes áreas de la psicología actual y en otros muchos ámbitos relacionados. Sus principios y conceptos han sido aplicados en campos como la psicología cognitiva, la psicología social y el diseño visual.

Dos conceptos fundamentales, a saber son que *la percepción está organizada* y que *la organización tiende a ser tan buena como lo permiten las situaciones estímulo*.³ A partir de estos dos conceptos se delimitan los principios básicos de la organización de elementos.

1_ Ángeles Martín. Manual práctico de psicoterapia gestalt, (8º edición, Desclée de brouwer, 2013), página 20.

2_ Kohler.W, Koffka.K, Sander,F, Psicología de la forma, (Paidós, Buenos Aires, 1963)

3_ Ángeles Martín. Manual práctico de psicoterapia gestalt, (8º edición, Desclée de brouwer, 2013), página 21.



Fig. 1.02_ Principios Básicos Gestalt. Colores Primarios.

La ley de la buena forma o de la pregnancia puede desglosarse a su vez en ley del movimiento y ley del equilibrio. Como ley del movimiento, la buena forma sugiere una dirección en la organización psicológica que tiende hacia una buena configuración.⁴

A la **ley de la buena forma** se le añaden subleyes que rigen el agrupamiento. Éstas son:

- Ley de la semejanza o igualdad
Nuestra mente tiende a agrupar elementos que comparten características similares así cómo, forma, color o tamaño. Si hay elementos similares en un conjunto, nuestra mente tiende a percibirlos como pertenecientes a un mismo grupo.
- Ley de la proximidad
Los elementos se agrupan cerca unos de otros. Si hay varios objetos o estímulos dispuestos en el espacio, nuestra mente tiende a percibirlos como grupos basados en su proximidad espacial.
- Ley del cierre
Tendemos a percibir una figura completa pese a estar parte de ella ausente o ambigua. Es por ello que nuestra mente tiende a completar una imagen para obtener una respuesta coherente.
- Ley de la buena continuidad
Se tienden a agrupar juntos aquellos detalles que mantienen un patrón o dirección, como parte de un modelo.
- Ley del contraste:
Solemos percibir una figura destacada sobre un fondo más neutro. Nuestra mente tiende a separar la figura principal del fondo y enfocarse en ella, ya que el cerebro no es capaz de interpretar un objetivo como figura o fondo en un mismo momento.

⁴ _ Ángeles Martín. Manual práctico de psicoterapia gestalt, (8º edición, Desclée de brouwer, 2013), página 25.

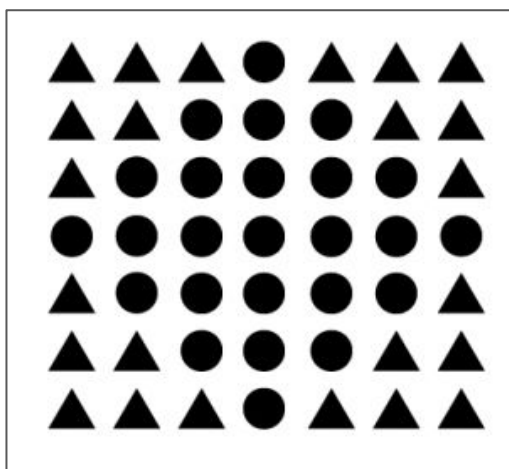


Fig. 1.03_ Ley de la semejanza o igualdad

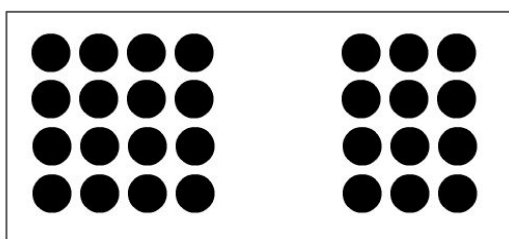


Fig. 1.04_ Ley de la proximidad

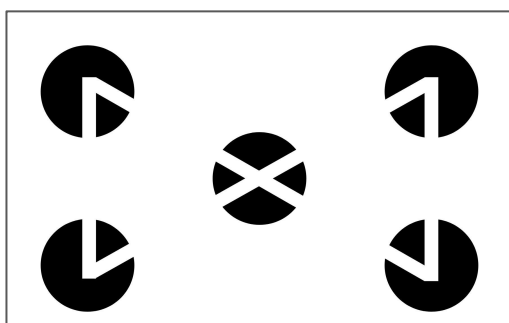


Fig. 1.05_ Ley de cierre

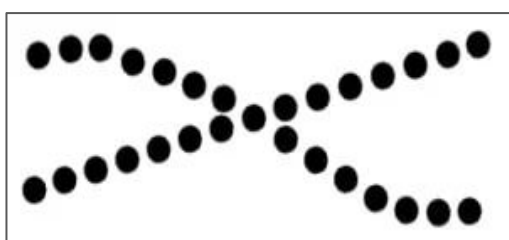


Fig. 1.06_ Ley de la buena continuidad

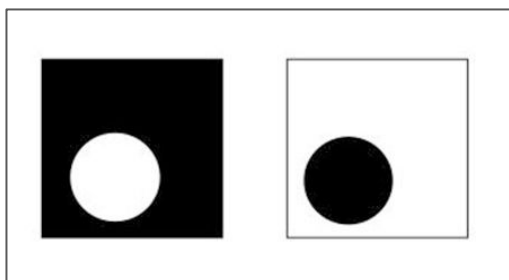


Fig. 1.07_ Ley de contraste

Principios básicos de la Gestalt

Ocho son los principios que rigen la organización de los elementos que se encuentran en un campo gestáltico.:

1. Principio de la proximidad:
Los elementos se agrupan cerca unos de otros. Si hay varios objetos o estímulos dispuestos en el espacio, nuestra mente tiende a percibirlos como grupos basados en su proximidad espacial.
2. Principio de la similitud:
Nuestra mente tiende a agrupar elementos que comparten características similares así cómo, forma, color o tamaño. Si hay elementos similares en un conjunto, nuestra mente tiende a percibirlos como pertenecientes a un grupo.
3. Principio de dirección:
Percepción del conjunto de elementos que construyen un patrón en la misma dirección.
4. Principio de la disposición objetiva:
Organización estable de un elemento pese a haber desaparecido factores estímulo que disponía dicha organización.
5. Principio de los límites comunes:
Tendemos a eliminar las diferencias entre dos elementos cercanos, prestando más atención a los rasgos generales
6. Principio de la agrupación en función de una relación causa-efecto.:
Agrupación de elementos dependiendo de esta relación
7. Principio de la experiencia pasada o costumbre:
Tendencia a agrupar elementos en relación a experiencias y recuerdos anteriores. (Preconceptos o prejuicios)
8. Principio de la preparación o expectativa:
Organización a través de expectativas

5_ Ángeles Martín. Manual práctico de psicoterapia gestalt, (8º edición, Desclée de brouwer, 2013),
página 25.

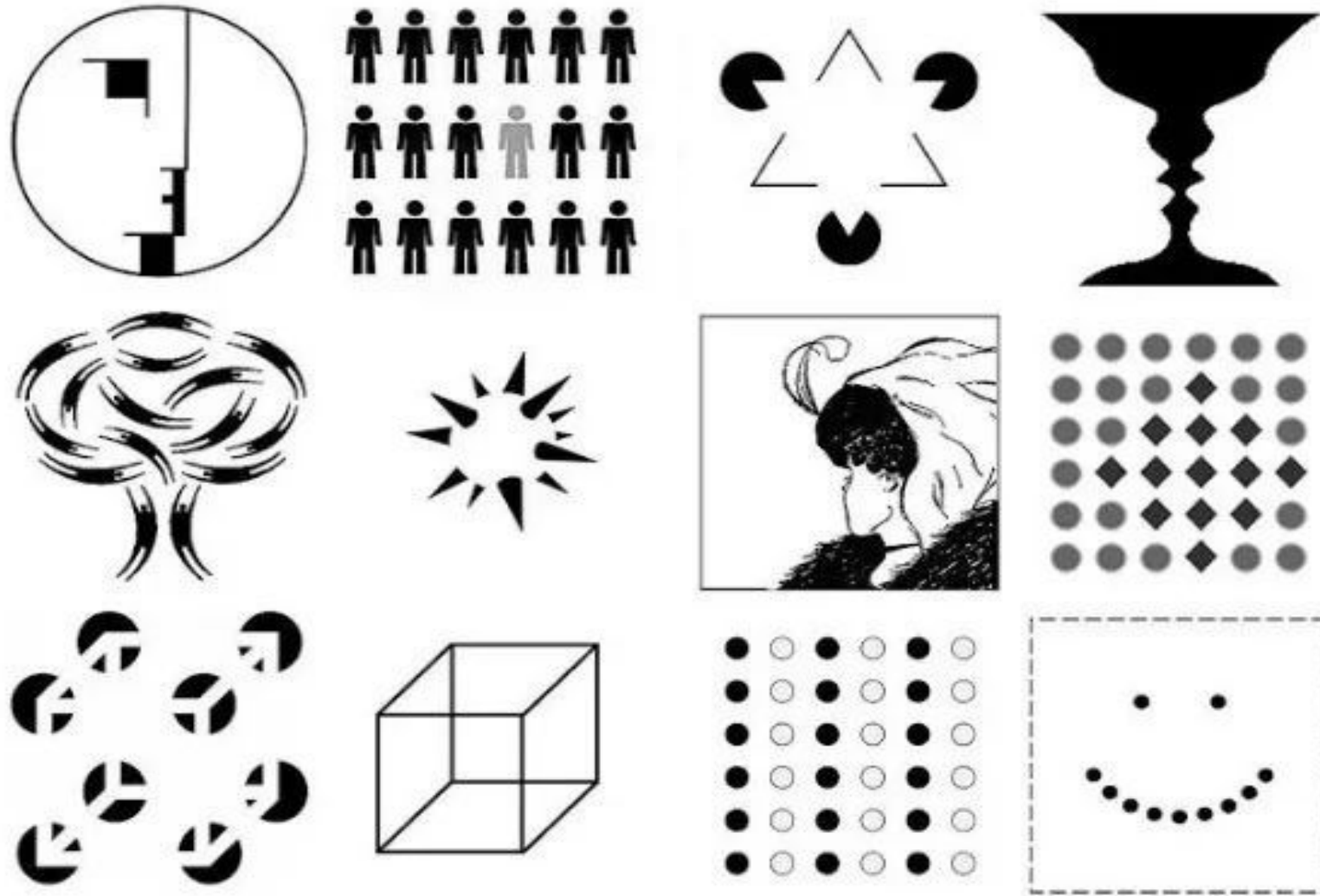


Fig. 1.08_ Composición con los principios de la Gestalt, diseño gráfico
(Programa Educativo Gestalt, 2011).

Aplicación en la arquitectura

La psicología gestalt es una corriente psicológica que se centra en el estudio de la percepción y la experiencia humana como un todo integrado. La aplicación de todos estos principios gestálticos se lleva a cabo en la disciplina de la arquitectura. Al igual que otras disciplinas creativas, la arquitectura ha sido influenciada de manera contundente por los principios de la psicología gestalt. La teoría de la Gestalt ha proporcionado una base conceptual sólida para comprender cómo percibimos y experimentamos el entorno construido.

En el urbanismo se trabaja el conjunto de espacios y edificios como áreas que deben presentar una forma clara y coherente para ser percibidos como armoniosos y agradables. (Fig. 1.09). Lo podemos ver en el diseño de volúmenes y proporciones equilibradas, utilizando líneas y formas simples y evitando la complejidad excesiva o la falta de coherencia. La organización perceptual se logra a través de la jerarquía de formas, el uso de patrones y la creación de relaciones visuales claras entre los elementos arquitectónicos. El diseño arquitectónico se adapta y responde a las características del entorno para crear una relación visualmente agradable y significativa.

En el diseño de fachadas, también podemos observar estos principios, donde vemos la utilización de materiales, colores o texturas para crear una unidad visual (Fig. 1.10), o todo lo contrario, para crear delimitación espacial (Fig. 1.11). La repetición de elementos, como ventanas o columnas, crea una sensación de continuidad y cohesión en el diseño. Además, el ritmo se puede lograr mediante la alternancia de elementos, como luces y sombras o volúmenes positivos y negativos, mostrando una experiencia visual rítmica y atractiva.

En los espacios interiores, se ve representado a partir del estudio de la agrupación, donde se pueden añadir funciones o áreas en base a su proximidad física (Fig. 1.12). Esto facilita la comprensión del espacio y la navegación intuitiva dentro del edificio.

La arquitectura basada en los principios de la Gestalt busca crear espacios que sean percibidos de manera clara, armoniosa y significativa. Se enfoca en la claridad de las líneas y formas, el equilibrio y la simetría, la jerarquía y el énfasis.

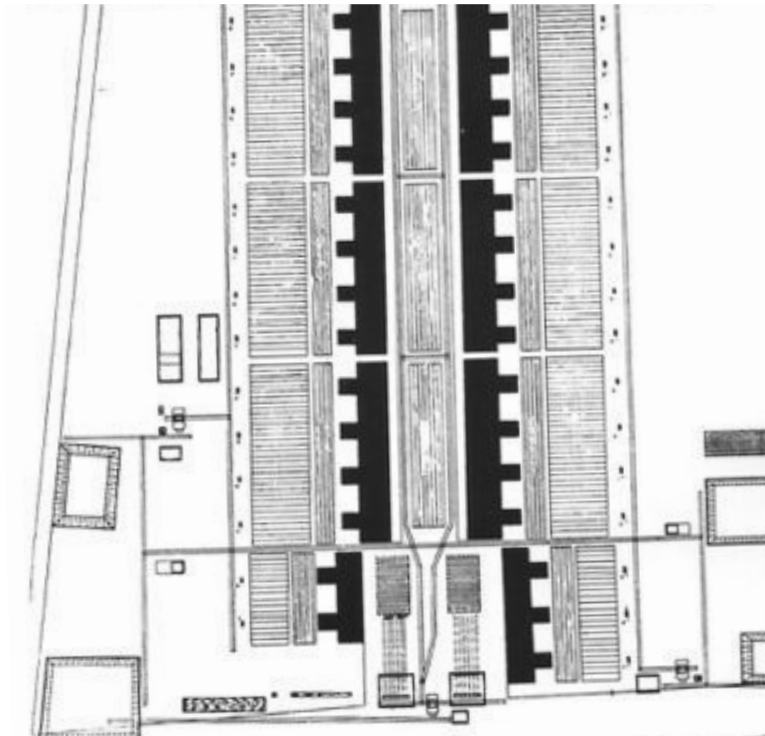


Fig. 1.09_ Plano de la colonia Dessau-Törten, 1926-1928. Walter Gropius.

Fig. 1.10_ Vista de la colonia Dessau-Törten, primera fase de construcción. 1926-1928. Walter Gropius.



Fig. 1.11_ Diseño para una casa unifamiliar, acuarela realizada por Farkas Molnár 1922. Farkus Molnar - Bauhaus - Archiv Berlin.

Fig. 1.12_ Planta general. Haus am Horn, Casa modelo exposición Bauhaus, Weimar 1923.

**La
escuela
Bauhaus _**

- _ Historia
- _ Objetivos, metodología
y talleres
- _ Profesorado





Fig 2.01_ Los maestros en el tejado del edificio de la Bauhaus, en Dessau.

De izquierda a derecha: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl y Oskar Schlemmer.



Fig 2.04_ Xilografía de Lyonel Feininger, 1919.

Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! Ihn zu schmücken war einst die vornehmste Aufgabe der bildenden Künste, sie waren unablösliche Bestandteile der großen Baukunst. Heute stehen sie in selbstgenügsamer Eigenheit, aus der sie erst wieder erlöst werden können durch bewußtes Mit- und Ineinanderwirken aller Werkleute untereinander. Architekten, Maler und Bildhauer müssen die vielgliedrige Gestalt des Baues in seiner Gesamtheit und in seinen Teilen wieder kennen und begreifen lernen, dann werden sich von selbst ihre Werke wieder mit architektonischem Geiste füllen, den sie in der Salonkunst verloren.

Die alten Kunstschulen vermochten diese Einheit nicht zu erzeugen, wie sollten sie auch, da Kunst nicht lehrbar ist. Sie müssen wieder in der Werkstatt aufgehen. Diese nur zeichnende und malende Welt der Musterzeichner und Kunstgewerbler muß endlich wieder eine bauende werden. Wenn der junge Mensch, der Liebe zur bildnerischen Tätigkeit in sich verspürt, wieder wie einst seine Bahn damit beginnt, ein Handwerk zu erlernen, so bleibt der unproduktive »Künstler« künftig nicht mehr zu unvollkommener Kunstübung verdammt, denn seine Fertigkeit bleibt nun dem Handwerk erhalten, wo er Vortreffliches zu leisten vermag.

Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! Denn es gibt keine »Kunst von Beruf«. Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers. Gnade des Himmels läßt in seltenen Lichtmomenten, die jenseits seines Willens stehen, unbewußt Kunst aus dem Werk seiner Hand erblühen, die Grundlage des Werkmäßigen aber ist unerläßlich für jeden Künstler. Dort ist der Urquell des schöpferischen Gestaltens.

Bilden wir also eine neue Zunft der Handwerker ohne die klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte! Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.

WALTER GROPIUS.

Fig 2.05_ Manifiesto de la Bauhaus, Walter Gropius, 1919.

Historia de la Bauhaus

La palabra Bauhaus se ha convertido en el símbolo de una época dorada del pensamiento unificado en torno a las formas, los materiales y las ambiciones sociales del diseño moderno.⁶

La Bauhaus fue una destacada escuela de diseño, arte y arquitectura que existió desde 1919 hasta 1933 en Alemania. A lo largo de su historia, la Bauhaus tuvo tres sedes: Weimar, Dessau y Berlín, y tres directores principales: Walter Gropius, Hannes Meyer y Ludwig Mies van der Rohe, donde cada uno de ellos contribuyó a la evolución y la dirección de la escuela. Durante su breve existencia, la Bauhaus dejó un legado duradero y revolucionó el mundo del diseño.

La escuela se estableció en un momento de cambios significativos en Alemania, después de la Primera Guerra Mundial. La sociedad estaba en proceso de reconstrucción y había una necesidad de nuevas ideas y enfoques en el arte, el diseño y la arquitectura.

1919

El 1 de Abril de **1919**, Walter Gropius, toma posesión del cargo de director de la Escuela Superior de Arte. Siendo este el inicio de la Bauhaus.

Walter Gropius, arquitecto y teórico del diseño, estableció una visión compacta que buscaba unificar todas las artes en una sola unidad creativa y promover una integración en el trabajo entre la industria y el diseño.

El conjunto de artistas y artesanos debían llevar juntos la construcción del futuro.⁷

Se admitirán, dentro de los límites del espacio disponible, todas las personas no inhabilitadas, sin distinción de edad o sexo, y cuya preparación cultural sea considerada como suficiente por el Consejo de Maestros de la Bauhaus (...)

*Abril 1919.
El director⁸*

⁶_ Ellen Lupton y J. Abbott Miller (eds.), El ABC de ΔPO: La Bauhaus y la teoría del diseño , (Barcelona: Gustavo Gili, 2019), página .7.

⁷_ Magdalena Droste. Bauhaus, archiv berlin. (1919-1933), (Berlín: Taschen Bibliotheca Universalis, 2022) , página 14.

⁸_ Manifiesto Bauhaus. Abril 1919. Archivo Bauhaus Berlín. Traducido al español capítulo 1.3 Planes de estudio.



Walter Gropius (1883-1969)

Nacido en 1883 en Berlín, procedente de una familia burguesa, hijo y nieto de arquitectos. Estudió Arquitectura en Munich y en Berlín.

En 1908, y sin finalizar sus estudios trabajó durante tres años en el estudio del arquitecto Peter Behrens.

Fundador y primer director de la escuela Bauhaus en 1919.

En 1936 abandona Alemania debido a las agresiones sufridas por los nazis. Vivió y trabajó durante tres años en Inglaterra, y por último se traslada a Estados Unidos, donde fue profesor de la escuela de diseño de Harvard.

En 1946 funda un despacho de jóvenes arquitectos denominado como The Architects' Collaborative (TAC).

En 1969, muere a los 86 años.

Fig 2.02_ Primera marca de la imprenta de la Bauhaus, 1919-1922, Karl Peter Röhl.

Fig 2.02_ Edificio de la Bauhaus en Weimar donde tuvo su sede entre 1919 y 1925, obra del arquitecto belga Henry van der Velde.

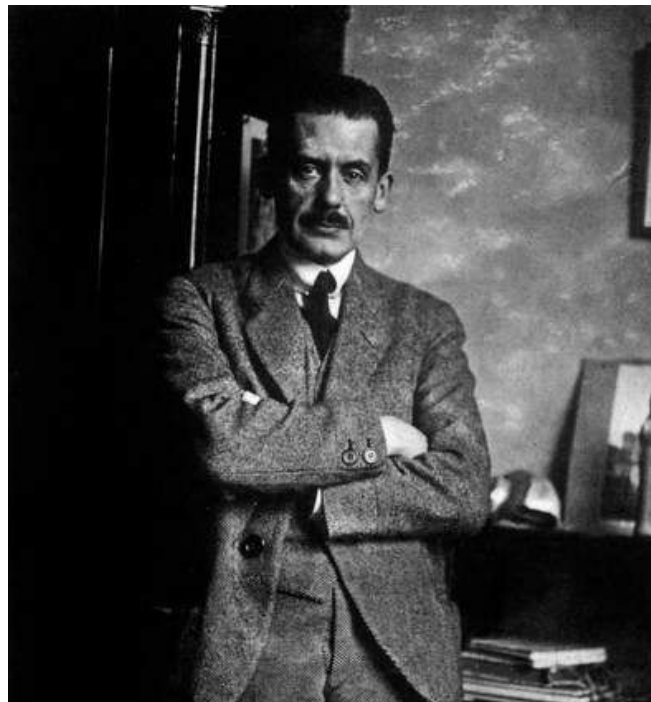


Fig 2.03_ Retrato Walter Gropius, 1920

La escuela partía de un enfoque educativo innovador, que combinaba la enseñanza académica con la experiencia práctica. Los estudiantes recibieron formación en diversas disciplinas, cómo la pintura , metalurgia, diseño de productos, diseño gráfico, escultura y la más aclamada, la arquitectura. La arquitectura cómo centro integrador de todas las artes.

*“¡El fin último de cualquier actividad figurativa es la arquitectura!”*¹⁰

Se fomentaba el trabajo colaborativo y la experimentación. El alumnado de la Bauhaus partía cómo aprendices y mediante el trabajo iban evolucionando hacia a jóvenes maestros.

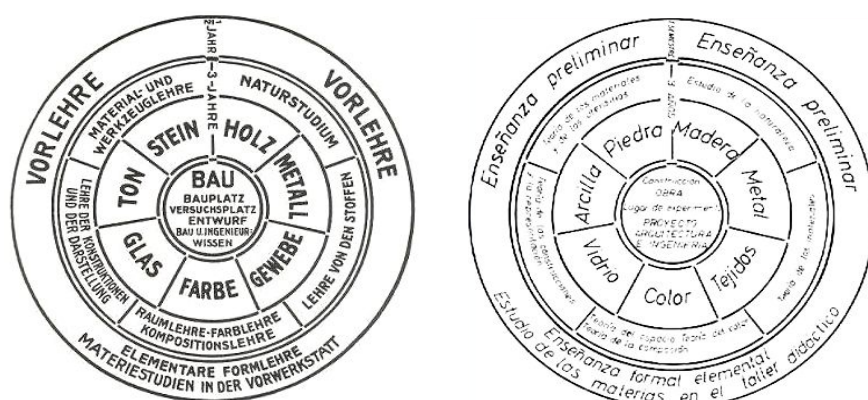


Fig 2.06_ Diagrama del plan de estudios de la Bauhaus, 1923.

Con esta premisa muchos jóvenes con ganas de aprender y con una visión consciente sobre la necesidad de cambio se sintieron atraídos. Para las mujeres supuso no sólo la adquisición de una profesión, si no que además podían sentirse en igualdad de condiciones con sus compañeros.

El profesorado de la escuela desempeñó un papel fundamental en la educación y el desarrollo del enfoque pedagógico, ya que debía estar dirigido por maestros, en lugar de los tradicionales catedráticos. Es por ello que a lo largo del primer año, y con la necesidad de despertar interés entre los personajes del momento, Gropius llamó a tres artistas, el pintor **Lyonel Feininger**, el escultor **Gerhard Marcks**, y el pintor y docente **Johannes Itten**.

¹⁰_ Manifiesto Bauhaus. Abril 1919. Archivo Bauhaus Berlín. Traducido. Planes de estudio.

Lyonel Feininger (1871-1956)

Enseñó pintura y dibujo. Como artista expresionista, aportó una perspectiva única a la escuela, promoviendo la importancia de la expresión individual y la experimentación con diferentes estilos y técnicas.

Se desarrolló en la técnica de la xilografía, poniendo gran atención en sus lienzos al juego de diferentes planos.

Sus obras destacadas capturaban la esencia de la vida moderna y reflejaban su interés en la geometría y la abstracción.



Fig 2.07_ Lyonel Feininger



Fig 2.08_ La dama de malva. Óleo sobre lienzo..
Lyonel Feininger, 1922

Gerhard Marcks (1889-1981)

Marcks se unió a la Bauhaus en 1919. El pintor y escultor alemán formó parte del taller de Cerámica. Dicho taller se ubicó a 30 km de la sede de la escuela, esta independencia hizo que el taller fuera capaz de tener una mayor cantidad y calidad de producción. Siendo así el profesor el pionero de la escuela en introducir el concepto de diseño industrial.

Marcks, cómo maestro de forma incitaba a los alumnos a que investigaran las formas naturales folklóricas y a partir de ellas desarrollaran su propia perspectiva.

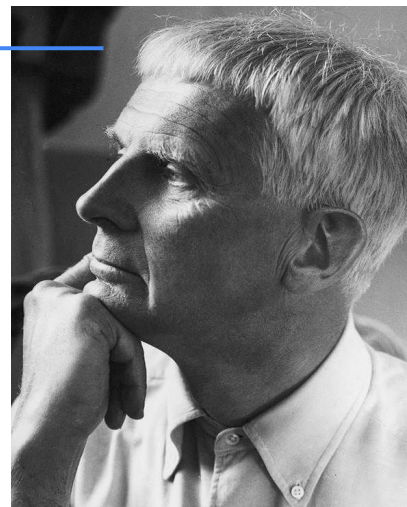


Fig 2.09_ Gerhard Marcks

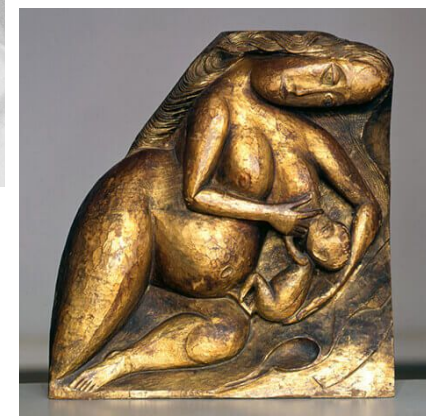


Fig 2.10_ Mujer con bebé.
Escultura en madera. 1919.

Johannes Itten fue el más influyente de los profesores de los inicios de la Bauhaus en Weimar ya que organizaba y estructuraba el aprendizaje, siendo así el responsable de establecer los fundamentos del estudio preliminar, conocido como el *Vorkurs*.

Sus clases solían comenzar con ejercicios de movimiento respiración, algo que despertó gran interés entre alumnos y profesores. Ese enfoque espiritual y místico sin duda influyó en la evolución de la enseñanza y la pedagogía de la escuela. El alumno debía ser capaz de encontrar su ritmo y desarrollar una personalidad armónica.

Paralelamente a esta formación subjetiva comenzaba el aprendizaje en las clases de contraste, forma y color, donde enseñó teoría del color y ejercicios de percepción, enfatizando la importancia de la experimentación y la conexión entre cuerpo, mente y arte. *El principio pedagógico de Itten puede describirse con parejas de opuestos: 'intuición y método', o también 'capacidad de vivencia subjetiva y capacidad de reconocimiento objetivo.'*¹¹

La clase de forma comenzaba con las figuras elementales como base, el cuadrado, el círculo y el triángulo. Cada una llevaba implícito un carácter, el cuadrado 'sereno', círculo era 'fluido y central' y el triángulo 'diagonal'.¹²

A partir de esta premisa, los alumnos debían experimentar con la forma y lo que este carácter les transmitía.



Fig 2.11_ Rudolf Lutz: Estudio plástico en escayola con diferentes caracteres formales, 1920-21.

11_ Magdalena Droste. *Bauhaus*, archiv berlin. (1919-1933) ,, (Berlín: Taschen Bibliotheca Universalis, 2022), página 48.

12_ Magdalena Droste. *Bauhaus*, archiv berlin. (1919-1933) ,, (Berlín: Taschen Bibliotheca Universalis, 2022), página 59.

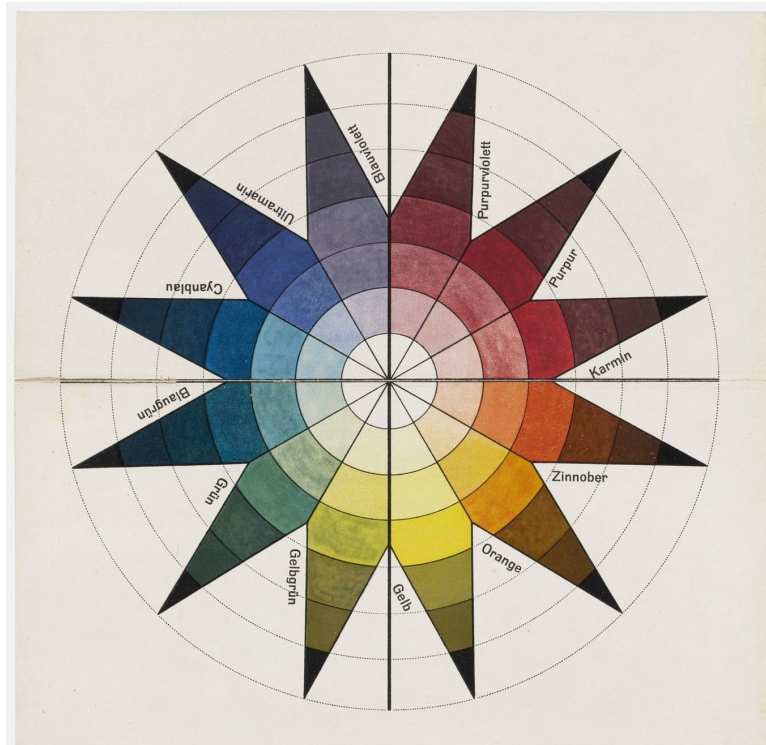


Fig 2.12_ Esfera cromática 1921. Johannes Itten. La esfera desplegada, los complementarios se expresan en posiciones opuestas. Los doce colores del círculo están reproducidos con siete niveles de brillo.



Fig 2.13_ Inhala, Exhala, 1922, Johannes Itten, Zürich, Colección privada.

Johannes Itten fue seguidor de la secta estadounidense Mazdaznan. Esta seguía una dieta vegetariana estricta y se basaba en la meditación con el fin de alcanzar un equilibrio interior. Todo ello influyó en parte del alumnado.

*De Itten emanaba un algo diabólico. Cómo maestro era respetado, y por sus detractores, odiado. En cualquier caso, no era fácil ignorarlo. Para nosotros los que pertenecían al círculo Mazdaznan - Una comunidad aparte dentro de la escuela-, Itten estaba rodeado de un nimbo especial. Casi se podía hablar de santidad, uno casi no se le podía acercar más que susurros ; nuestro temor era considerable y nos sentíamos alegres y encantados cada vez que se mostraba afectuoso y natural en nuestra compañía.*¹³

Serían múltiples las diferencias que generaba Itten con este planteamiento educativo tan novedoso para la época, por ello las nuevas pedagogías de la escuela provocan roces entre el nuevo y el antiguo profesorado. Presionado por Gropius, Itten dimitió.



Fig 2.14_ Johannes Itten con sus alumnos haciendo ejercicios de respiración en la Bauhaus de Weimar.

13_ Paul Citroen. Mazdaznan am bauhaus. *Bauhaus and Bauhausler* (nota 8), página 29.

Johannes Itten (1888-1967)

Nacido en 1888, en Suiza. Trabajó como profesor y posteriormente estudió Matemáticas y Ciencias Naturales cerca de Berna. En 1913 estudió Arte en la Universidad de Stuttgart, donde recibió clases de dibujo y pintura. Se trasladó a Viena y abrió una escuela de Arte donde expuso sus primeras obras. En 1919 acude a la llamada de Gropius, y pasa a ser parte fundamental de la Bauhaus.



Fig 2.15_ Johannes Itten, con el “traje Bauhaus”, delante de la esfera cromática, 1921.



Fig 2.16_ Una las seguidoras de Mazdaznan era la alumna Alma Buscher, que aparece en “traje Bauhaus”



Fig 2.19_ Wassily Kandinsky

Wassily Kandinsky (1866-1944)

Kandinsky se uniría en **1922** al trasladarse desde Rusia a Alemania. Es reconocido como uno de los pioneros del arte abstracto, y fue uno de los profesores más destacados de la Bauhaus. Impartía el taller de pintura mural y la clase de morfología del color.

Enseñó teoría del arte y del diseño y fue un defensor de la importancia del arte como expresión espiritual. Su enfoque en la abstracción y el lenguaje visual influyó en el desarrollo del arte abstracto desde la Bauhaus hasta hoy en día.



Fig 2.20_ Wassily Kandinski, 1923. Litografía en color del cartapacio de maestros de la Bauhaus.

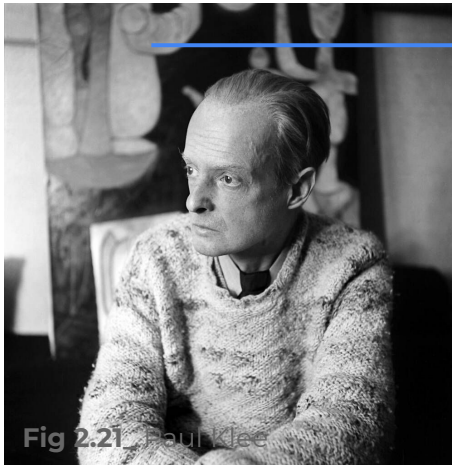


Fig 2.21_ Paul Klee

Paul Klee (1879-1940)

Klee se unió a la Bauhaus en **1920** y fue un profesor destacado en el departamento de pintura. Su enfoque en la teoría del color y la exploración de formas abstractas lo convirtió en uno de los maestros más destacados de la escuela. Klee alentó a sus estudiantes a desarrollar su propia voz artística ya experimentar con diferentes materiales y técnicas.

Sus enseñanzas y escritos teóricos, como el libro "Pedagogical Sketchbook", han sido una fuente de inspiración para generaciones posteriores de artistas.



Fig 2.22_ Paul Klee, 1924. Solución "ee" de la edición del nacimiento

Los primeros años fueron duros para la escuela, ya que contaban con un gran inconveniente, la falta de recursos económicos. Por ello, en 1923 se inaugura una exposición de productos creados por la escuela Bauhaus '**Arte y técnica, una nueva unidad**' , con el fin de vender las obras del alumnado.

Con esta exposición conseguía una doble oportunidad para la escuela, dando visibilidad a los productos y con ellos obteniendo financiación.

Pese al gran éxito, ya que más de 15.000 personas visitaron Weimar, no se consiguió dar respuesta al gran problema económico al que se estaba enfrentando la escuela Bauhaus.



Fig 2.23_ Postal para publicar la exposición 1923.



Fig 2.24_ Paul Häberer, "Bauhaus Ausstellung Weimar". 1923

A partir de **1923**, los talleres centraron su esfuerzo en la producción, siendo el Taller de metales y el Taller de Carpintería los pioneros en la generación de prototipos. Ejemplo de ello son los muebles para "la casa modelo" (Haus am Horn) entre los que destacarán los trabajos de Alma Buscher para las habitaciones de los niños.

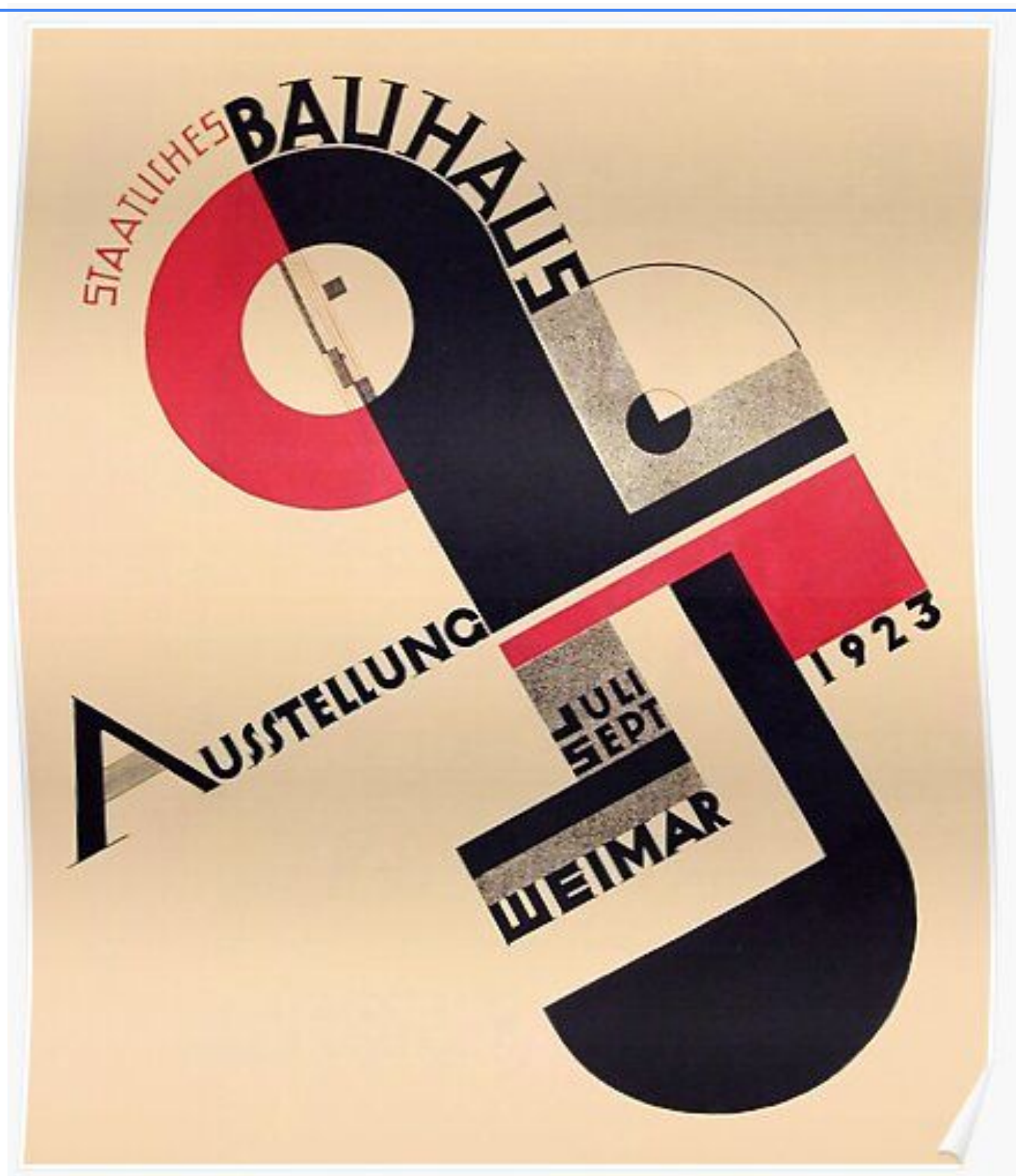


Fig 2.25_ Cartel exposición 1923. Joost Schmidt.
'Arte y técnica, una nueva unidad'.

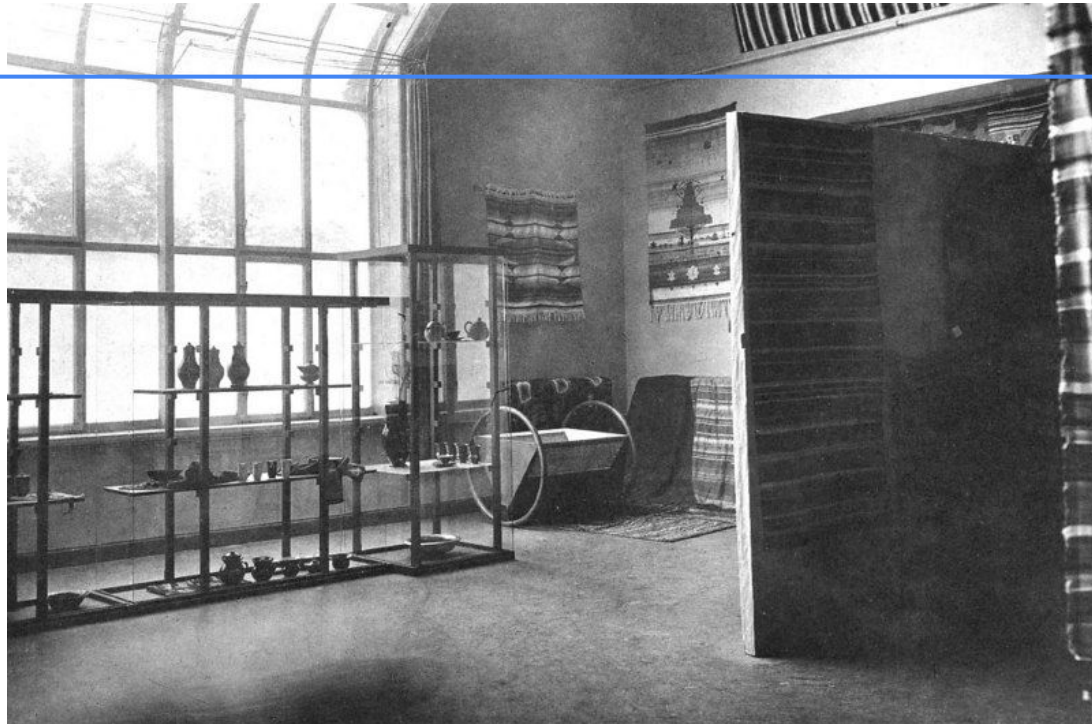


Fig 2.26_ Exposición de la Bauhaus en la Experimental Haus am Horn . 1923



Fig 2.27_ Exposición de la Bauhaus en la Experimental Haus am Horn _ 1923

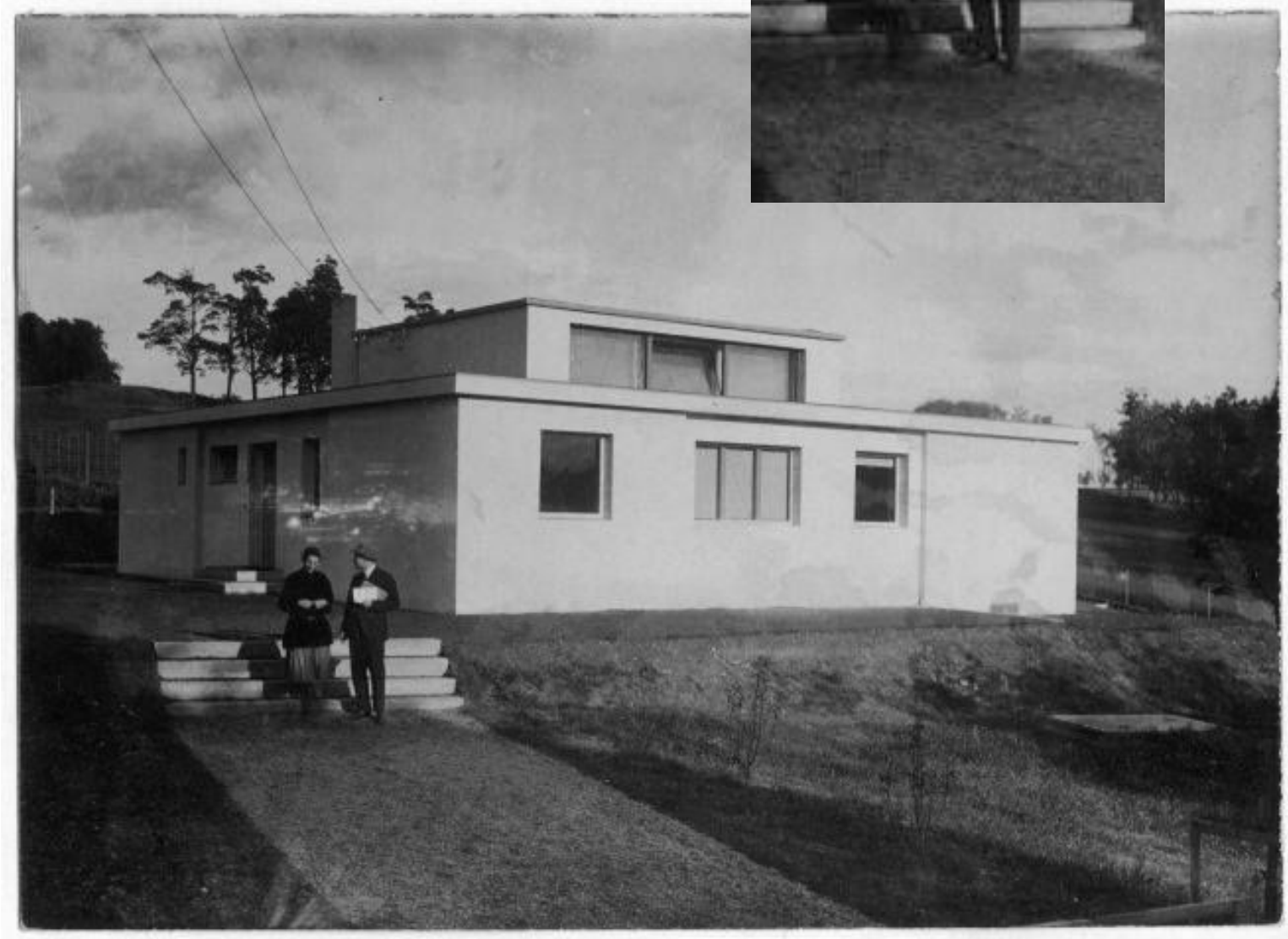


Fig 2.28_ Georg Muche y Adolf Meyer: casa modelo, Haus am Horn para la exposición de la Bauhaus 1923.
Delante de la casa, László Moholy Nagy, y Alma Buscher.

1925

Tras perder el respaldo del gobierno de Turingia, Gropius vió en Dessau una nueva oportunidad. La región de Dessau apoyó la idea de Gropius, cedió terrenos y financió la nueva escuela Bauhaus. Dejando atrás la visión expresionista y mística de Weimar. Ahora sí, comenzaba una nueva etapa.

Gropius fue el encargado de proponer, diseñar, dirigir y trabajar en este nuevo edificio para la escuela. No solo trabajó en el edificio propio de la escuela si no que también propone la integración de unas casas para los maestros y una colonia de casas baratas para el alumnado. El edificio era funcional, con espacios abiertos y una estética única. Se convirtió en un hito del diseño arquitectónico moderno.

1926

Se estrena el nuevo edificio y con el mismo cómo ejemplo, serían múltiples los encargos que llegaron al el taller de arquitectura. El arquitecto **Hannes Meyer** sería el encargado de dirigir dicho taller

Mientras que en Weimar el taller se enfoca en el arte libre, el cambio de sede a Dessau llevó a la evolución de la escuela a un pensamiento enfocado a aspectos educacionales. Este cambio en la sede de la Escuela, supuso un gran cambio de aires.



Fig 2.29_ Algunos maestros de la Bauhaus en el taller de Paul Klee en Weimar, 1925. De izquierda a derecha, Lyonel Feininger, Vassily Kandinsky, Oskar Schlemmer, Georg Muche y Paul Klee.

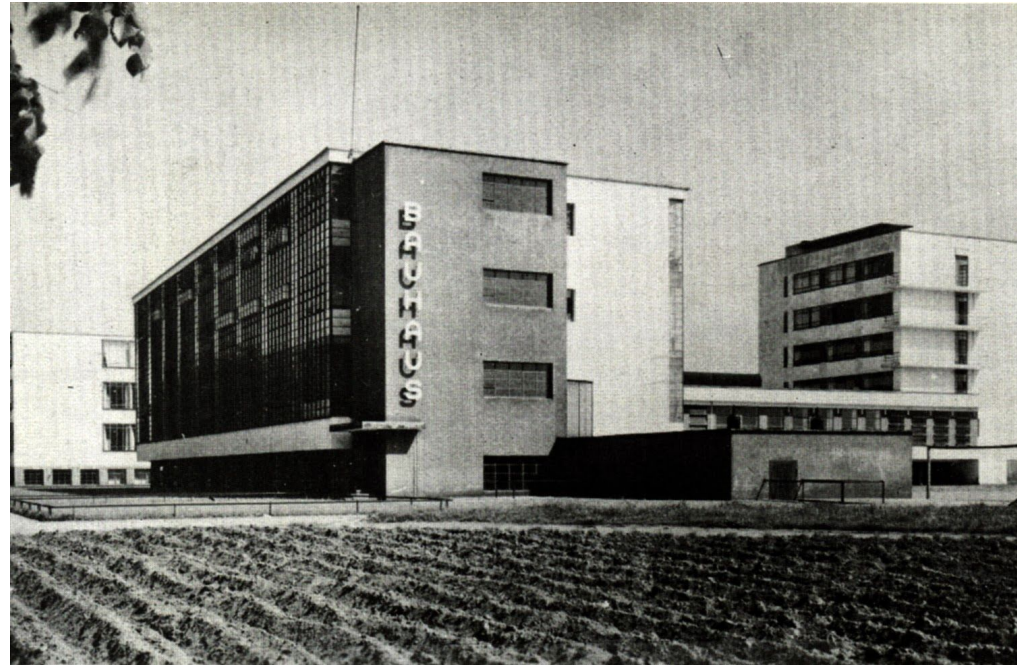


Fig 2.30_ Nueva sede de la Bauhaus de Dessau, proyecto de Walter Gropius de 1925-26.

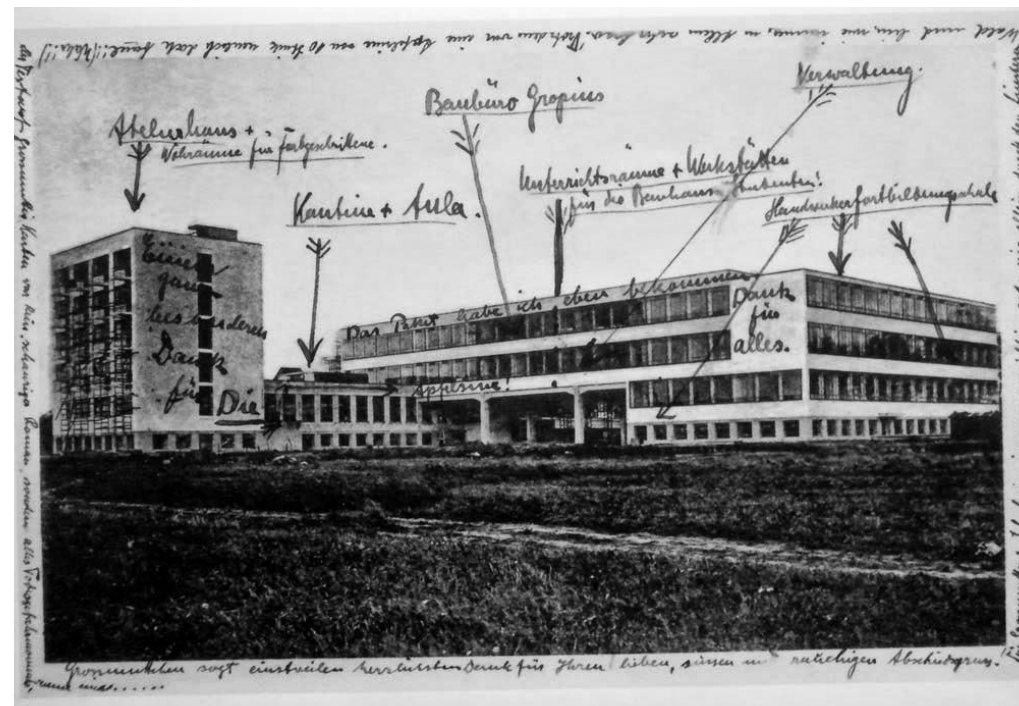


Fig 2.31_ Edificios de la Nueva sede de la Bauhaus de Dessau, tarjeta postal de una Bauhäusler a su madre, 1927.

1927

Se crea el taller de Arquitectura bajo la dirección de Hannes Meyer. El taller cuenta con ocho alumnos en el grupo de aprendizaje y trece en el de trabajó. Esta diferenciación se debía a que en el taller de aprendizaje los alumnos se centraron durante cuatro semestres en asignaturas basadas en la teoría de la construcción, tales como calefacción, estática, ventilación, edificación, materiales de construcción, cálculo de la luz solar y dibujo técnico. Clases impartidas por ingenieros.

1928

Finaliza la etapa de Gropius en la Bauhaus, se retira y nombra al arquitecto **Hannes Meyer** como su sucesor en el cargo de director. Meyer llevaba dos años impartiendo clases en la Escuela, por lo que entendía plenamente el funcionamiento de ella. Gropius confiaba en la evolución del taller de arquitectura, de la mano de Meyer.

Meyer no defendía las bases estéticas y creativas que habían anteriormente en la Escuela, si no que apostaba por objetivos claros y edificios prácticos, ya que estos llegarán a un gran número de personas. Durante esta etapa de filiación comunista rusa se realizan múltiples edificios sociales.



Fig 2.32_ Clase de papiroflexia con Josef Albers en 1928. Bauhaus Archiv Berlín.

14_ Magdalena Droste. *Bauhaus*, archiv berlin. (1919-1933) ,, (Berlín: Taschen Bibliotheca Universalis, 2022), página 404.



Fig 2.33_“Atelier Gropius”, instalación irónica con los colaboradores de Walter Gropius (entre otros Kurt Stolp, Hermann Bunzel y Hermann Trinkaus), 1927/28, foto Edmund Collein.

1930

El arquitecto **Mies Van der Rohe** pasa a ser el nuevo director de la escuela. Cuenta con el apoyo de los profesores Kandinsky y Albers, que se quedarían en la escuela hasta que cerraría en 1933.

Los conceptos adquiridos hasta ese momento cómo básicos en la escuela tal y cómo los entendía Meyer desaparecieron bajo la dirección de Mies. Los talleres en general fueron menos productivos, pese a ello el taller de Arquitectura si funcionaba.



Fig 2.34_ Clase en la Bauhaus de Dessau: Ludwig Mies van der Rohe con los estudiantes (de izquierda a derecha: Annemarie Wilke, Heinrich Neu, Mies van der Rohe, Hermann Klumpp). Fotografía de Pius Pahl, 1930/1931.

1932

Se procede a la disolución de la escuela. Esto fue influenciado por la llegada al poder del partido nazi en Alemania. La ideología fascista no se llevaba bien con la libertad creativa que defendía la Bauhaus. Los nazis consideraban que el arte y la arquitectura debían estar al servicio de la ideología nacionalsocialista, no de la innovación y la experimentación. Así, la presión política sobre la Bauhaus fue cada vez mayor. Las autoridades locales dejaron de apoyar financieramente a la escuela

Tras la disolución de la escuela en Dessau y Mies Van der Rohe la traslada a Berlín. Este sería el último movimiento de la Bauhaus, el cual no tardaría en disolverse.

En **1933**, bajo la continua presión del régimen nazi, la Bauhaus se vio obligada a cerrar sus puertas. Muchos de los profesores y estudiantes tuvieron que emigrar a otros países en busca de seguridad y para continuar con su trabajo.

Miembros del partido nacionalsocialista ante la Bauhaus en Dessau en 1934. Tras la toma del poder, en octubre de 1933, el edificio fue reconvertido en centro de instrucción del NSDAP del Gau de Magdeburgo Anhalt. En la imagen puede apreciarse la presencia en la fachada de símbolos del Tercer Reich. ¹⁵

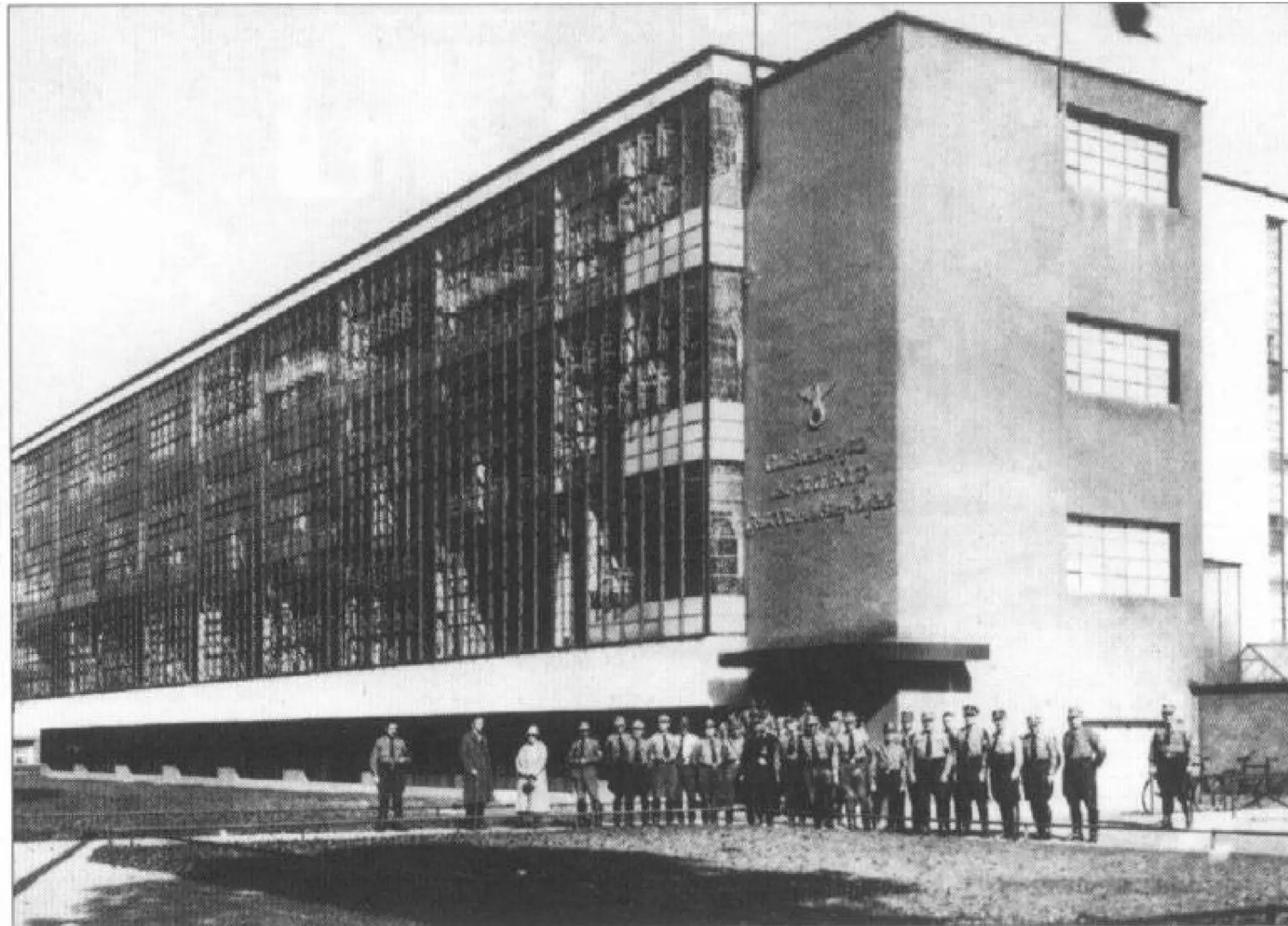


Fig 2.35_ Bauhaus Dessau. 1925-1932.

15_ BOSSMAN, Andreas et Alter. (1993). Dessau: Bauhaus. p. 74.

Después de la Segunda Guerra Mundial, muchos ex alumnos de la Bauhaus, conocidos como *bauhäusler*, llevaron consigo los principios y la filosofía de la escuela a otros países. La influencia de la Bauhaus se endureció por todo el mundo, especialmente en Estados Unidos, donde muchos de los *bauhäusler* encontraron refugio. Su enfoque en el diseño funcional y accesible se alineaba con el espíritu de la posguerra y sentó las bases para el movimiento del diseño moderno en Estados Unidos.

A pesar de su cierre forzado en 1933, la Bauhaus sigue siendo reconocida como una de las instituciones más destacadas en la historia del diseño y la arquitectura. Actualmente, el edificio construido por Gropius en Dessau, sigue en pie, y es el archivo de la historia, y legado de esta Escuela.



Fig 2.36_ Reunión en el patio de la Bauhaus de Berlín el 12 de Abril de 1933, un día después de que la policía registrara y cerrara el edificio. Los esfuerzos para reabrir la Bauhaus continuaron hasta julio. El 19 de Julio, los maestros de la Bauhaus decidieron por unanimidad no ceder a las demandas políticas y disolvieron la Bauhaus. ¹⁷

Mies van der Rohe en la fiesta del 70 cumpleaños de su fundador:

[La Bauhaus] fue una idea y creo que la causa de la enorme influencia que ha tenido en todo el mundo fue el hecho de que era una idea. Tal resonancia no se puede lograr ni con organización, ni con propaganda, solamente una idea tiene la fuerza de propagarse con tal medida. ¹⁶

16_ Sigfried Giedion: Walter Gropius. Dover Publications, New York 1992, p. 18. Reedición del libro original de 1954.

17_ Magdalena Droste. *Bauhaus*, archiv berlin. (1919-1933) „ (Berlín: Taschen Bibliotheca Universalis, 2022), página 505.

Las mujeres de la Bauhaus

- _ Inicio de las alumnas en la Bauhaus en Weimar
- _ Taller de Tejido: Clase de mujeres
- _ Taller de Cerámica
- _ Taller de Metal
- _ Las alumnas en la escuela. Traslado a Dessau



Fig 3.01_ Las tejedoras en la escalera de la Bauhaus, 1927.
T. LUX FEININGER / BAUHAUS-ARCHIV, BERLÍN

5. LAS MUJERES DE LA BAUHAUS

Las alumnas de la Bauhaus desempeñaron un papel fundamental en la historia de esta escuela de diseño, arte y arquitectura. A pesar de que la Bauhaus fue fundada en un momento en el que las mujeres enfrentaban barreras significativas, muchas mujeres lograron ingresar y destacarse en esta institución revolucionaria.

Inicio de las alumnas en la Bauhaus en Weimar

A pesar de las aspiraciones progresistas de la Bauhaus, las mujeres se enfrentaron a grandes obstáculos para acceder a la educación y la profesión en la década. Se esperaba que las mujeres se dedicaran a roles tradicionales y se les desalentó a perseguir carreras en campos considerados 'masculinos', como la arquitectura y el diseño. Por ello los trabajos que estas mujeres desempeñan en los talleres se asociaba a aspectos puramente femeninos, algo que sus compañeros varones no sintieron cómo amenaza.

En el discurso de inauguración de **1919** de la Bauhaus por el director, Walter Gropius, ya se observan prejuicios sobre el papel femenino dentro de la escuela:

Ninguna diferenciación entre el sexo bello y el fuerte la igualdad absoluta de derechos, pero también los mismos deberes. Ninguna consideración con las señoras, en el trabajo todos artesanos. Lucharé enérgicamente contra la preocupación exclusiva por ejecutar bonitos cuadritos de salón para pasar el tiempo. ¹⁸

En septiembre de **1920**, el director de la escuela, Gropius, propone al consejo de maestros *seleccionar con más dureza la admisión de la escuela, y sobre todo en la elevada representación femenina*¹⁹

Según los estatutos de **1921**, las condiciones de admisión estaban claras:

Se admitirán como aprendices, dentro de los límites del espacio disponible, todas las personas no inhabilitadas, sin distinción de edad o sexo, cuyas dotes artísticas y capacidad cultural hayan sido consideradas como suficientes por el Consejo de Maestros. ²⁰

18- 19 - 20 _ Manifiesto Bauhaus. Abril 1919. Archivo Bauhaus Berlín. Traducido. Planes de estudio. Admisión.



Fig 3.02_ Las alumnas del taller de tejidos en Dessau, de izquierda a derecha en la fila superior: desconocida, Margarete Heymann, Gertrud Arndt, el profesor Wanke, Gunta Stóllz y Gertrud Dirks. A me- dia fila: desconocida, desconocida, desconocida, Lena Meyer-Bergner, Lis Beyer-Volger, desconocida. En la fila inferior: Ruth Consemüller, Gre- te Reichardt y Anni Albers. Foto de Lotte Stam-Beese hacía 1927.

Taller de Tejido: Clase de mujeres

*La tejeduría ha sido una actividad en sus inicios manual y artesana constantemente relacionada con la idea de construcción, pero paciente, pasiva y en espera a través de la cual, la mujer construía un refugio para el cuerpo o el hogar.*²¹

Alemania posee históricamente una gran tradición textil. Este oficio se puede apreciar en la importancia cultural de elementos como tapices, alfombra, colchas o similares. En este aspecto, la Bauhaus supuso una gran aportación a la historia del tejido en Alemania.

Tras la industrialización, la relación entre la mujer y el trabajo textil no cambió, ya que esta relación pasó de estar en un espacio íntimo, a una gran fábrica con máquinas. Seguiría así la asociación sexista de la figura femenina en el entorno laboral. *Desde comienzos del siglo hasta su finalización, el tipo más representado de trabajo femenino es la costura.*²²

La asociación entre el género femenino y el tejido dentro de la escuela estaba asumido incluso por las propias alumnas. La alumna **Anni Albers** en una de sus publicaciones explica que el rol femenino se había vuelto natural a nuestros ojos. Posteriormente en una entrevista comentaba:

*Al principio no me gustaban los tejidos porque pensaba que eran insignificantes. Cuando tienes veinte años tú quieres construir un nuevo mundo, y yo pensaba que el tejido no era el material más apropiado para hacerlo.*²³

Bajo una premisa basada en una actividad laboral sexista y discriminatoria, las alumnas de la Bauhaus harían de la 'Clase para mujeres' el único taller que se mantuvo durante toda la existencia de la escuela, convirtiéndose así en uno de los talleres más importantes de la escuela: El taller de tejido.

21_ María Luisa Vadillo Rodríguez - Las alumnas de la Bauhaus: Artes, oficios y revolución: Las mujeres que marcaron la diferencia. (Berenice, 2021), página 35.

22_ María Luisa Vadillo Rodríguez - Las alumnas de la Bauhaus: Artes, oficios y revolución: Las mujeres que marcaron la diferencia. (Berenice, 2021), página 36.

Durante la primera fase en Weimar, el taller tenía un claro énfasis en el desarrollo de la expresión artística, y no figurativa, a través del desarrollo de piezas individuales.

El Taller de Tejido contaba con Helene Börner, cómo directora y profesora del taller, y al pintor Muche cómo Maestro de Forma. Helene Börner fue la encargada de la formación en áreas de bordado y similares.

Entre la docencia dedicada al taller de tejidos, destaca la aportación de las clases de los profesores **Johannes Itten** y **Paul Klee**.

Las alumnas recibieron una educación en teoría de la pintura moderna de la mano de Itten, quien les enseñaría los principios básicos del contraste de los materiales y los colores.

El profesor Paul Klee también fue una pieza fundamental en el desarrollo artístico de las diseñadoras de tejidos. Klee impartirá clases de formas elementales, proceso que las ayudaría al desarrollo de un lenguaje propio.

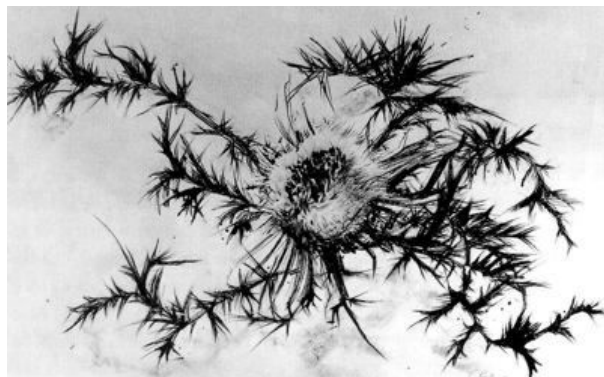


Fig 3.03_ Gunta Söltz: Cardo, dibujado en el curso preparatorio de Itten, 1920

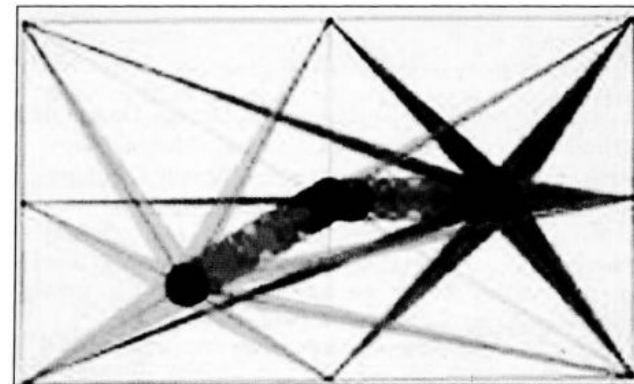


Fig 3.04_ Lena Meyer-Bergner: Ejercicio de la clase de Klee: Irradiación/ desplazamiento del centro.

“La clase para Mujeres “ pasa por diferentes fases hasta ser el Taller de Tejidos:

- El taller fue denominado entre **1919** y **1920** ‘Clase para mujeres’.
- En **1920**, pasó a ser llamado ‘Sección de flores de aguja’
- En **1921** ‘Tejedoras, Bordadoras e impresiones textiles’.
- Finalmente en febrero de **1921**, se reconoce cómo Taller de Tejido. ²⁴

Inicialmente las alumnas contaban con una dificultad de aprendizaje debido a la escasa formación de la directora Helene Börner. Por ello, algunas de las alumnas lideraron esta docencia. **Gunta Söltz**, **Benita Otte** y **Anni Albers** fueron las encargadas de realizar cursos y difundir sus conocimientos al resto del alumnado. Lo que en principio se entendió cómo un menosprecio, posteriormente les permitió una completa experimentación, lo que les supuso una gran ventaja.

En esta fase inicial del taller también destacaron otras alumnas cómo: ²⁵

- Margarethe Köhler (1897-1964): medio gobelino en seda, rayón viscoso y algodón, 1921.
- Hilde Rantzsch: Gobelino de lana sintética
- Hildegard Hesse (1899-1989), estuvo en el taller de tejido desde octubre de 1920, hasta abril de 1922.
- Hedwig Jungnick (1897-?), quien vendió un *estudio de material* de la exposición de Bauhaus de 1921.

24_ María Luisa Vadillo Rodríguez - Las alumnas de la Bauhaus: Artes, oficios y revolución: Las mujeres que marcaron la diferencia. (Berenice, 2021), página 48.

25_ María Luisa Vadillo Rodríguez - Las alumnas de la Bauhaus: Artes, oficios y revolución: Las mujeres que marcaron la diferencia. (Berenice, 2021), página 47.

WEBEREI

Abb. 84. Die Werkstatt
Formmeister: G. MUCHE
1923 **Technischer Meister: H. BÖRNER**

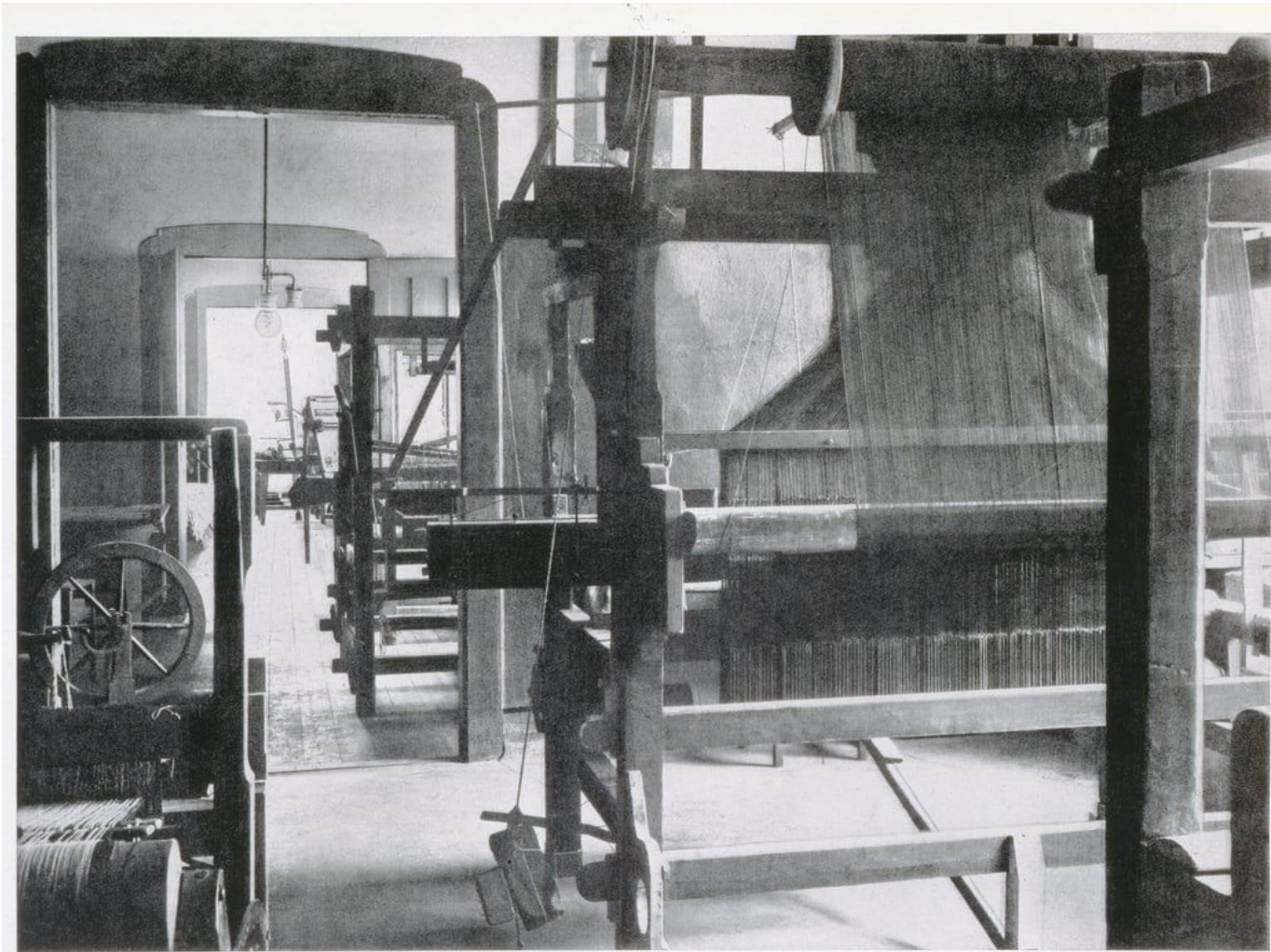


Fig 3.05_ Taller de tejidos en 1923.

Anni Albers (1899-1994)

Nació como Annelise Elsa Frieda Fleischmann el 12 de junio de 1899 en Berlín, Alemania,

En **1922** entró en la escuela de arte Bauhaus. Inicialmente, se inscribió en el taller de tejido y textiles. Experimentó con una variedad de técnicas textiles y desarrolló su enfoque innovador para la creación de tejidos artísticos y funcionales.

En **1925**, Anni se casó con Josef Albers, otro influyente artista y profesor de la Bauhaus. La pareja compartía un profundo interés por el arte y el diseño, y su colaboración mutua influyó en sus respectivas obras.

Con la creciente amenaza nazi en Alemania, Anni y Josef Albers se vieron obligados a emigrar a los Estados Unidos en **1933**. Allí, Josef obtuvo una posición en el Black Mountain College en Carolina del Norte, donde Anni también enseñó y continuó su trabajo en el diseño textil.

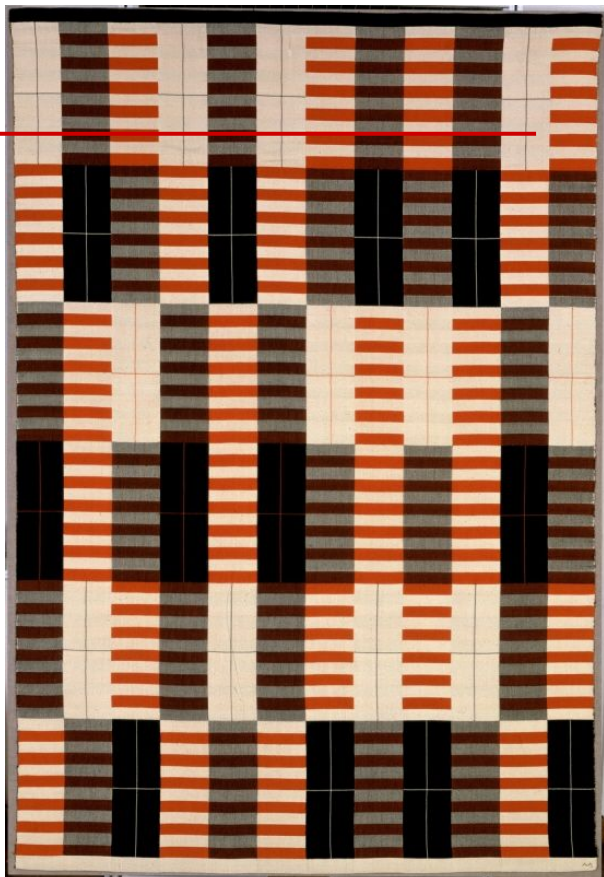
Anni Albers se destacó por su enfoque experimental y su capacidad para combinar tradiciones textiles con modernas corrientes artísticas. Creó tejidos que incorporaban formas geométricas, texturas y patrones intrincados. También exploró la relación entre el arte y la tecnología en su trabajo.

Además de su trabajo en el diseño, además fue una educadora comprometida. Enseñó en el Black Mountain College y en la Escuela de Diseño de Yale, donde fue la primera directora del departamento de textiles. También escribió libros influyentes sobre tejido y diseño, como "On Weaving", que se convirtió en una referencia importante en el campo.

Falleció el 9 de mayo de **1994** en Orange, Connecticut, Estados Unidos.



Fig 3.06_ Anni Albers en el Taller de Tejidos.1937.



bauhaus-archiv berlin
1475.jpg

Lo que resultaba más apasionante de la Bauhaus era que no había ningún sistema de enseñanza aún establecido. Esa libertad es, probablemente, algo esencial que todo estudiante debería experimentar.

Anni Albers

Fig 3.07_ Anni Albers: Wandbehang We 791. 1926, Textil 175 x 118 cm. nv. Nr. 1475

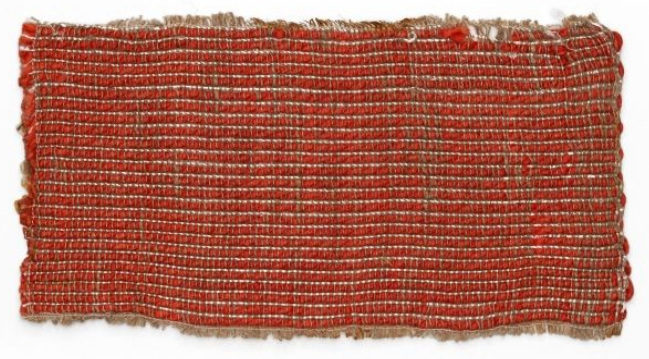


Fig 3.08_ Anni Albers: Tejido decorativo, ejemplo de colores y variaciones de materiales, muestra de tejido. 1930
Textil 20,5 x 11 cm. inventario N° 437



Fig 3.09_ Anni Albers: Tejido decorativo, ejemplo de colores y variaciones de materiales, muestra de tejido. 1930
Textil 201,7 x 10,08 cm. inventario N° 440

Gunta Stölz (1978-1983)

Gunta fue una destacada artista textil y diseñadora alemana, ampliamente conocida por su trabajo en la famosa escuela de arte Bauhaus. Nació el 5 de marzo de **1897** en Munich, Alemania. Entre **1914** y **1916** estudia en la Escuela de Artes Decorativas de Munich.

Se unió al Bauhaus en **1919** y se convirtió en una de las pocas mujeres en asistir a la escuela en sus primeros años. Inicialmente estudió pintura, pero más tarde se centró en la tejeduría y el diseño textil.

Stölzl dejó una marca significativa en la historia del diseño y la enseñanza en Bauhaus. Se convirtió en la directora del taller de tejido en la escuela después de completar su propio aprendizaje en tejido. Bajo su liderazgo, el taller de tejido se transformó en un centro de innovación en la combinación de arte y tecnología a través de textiles. Experimentó con nuevos materiales y técnicas de tejido, y enfatizó la importancia de la funcionalidad y la estética en sus diseños. Creía en la relación entre la forma y la función, y buscaba crear textiles que fueran tanto visualmente atractivos como prácticos en la vida cotidiana.

Debido a la clausura del Bauhaus en **1933** bajo la presión del régimen nazi, Gunta Stölzl se vio obligada a abandonar Alemania y se trasladó a Suiza. Continuó su carrera como diseñadora y profesora en Zurich.

Gunta Stölzl dejó un legado duradero en el mundo del diseño, especialmente en el ámbito de la tejeduría y la educación artística. Su trabajo continúa siendo estudiado y admirado por su innovación, creatividad y compromiso con la integración de arte y funcionalidad.

Falleció en Küsnacht, Zúrich, en **1983** a la edad de 86 años.

Fig 3.10_ Gunta Stölz : Certificado Bauhaus





Fig 3.11_ Gunta Stözl: chlitzgobelin Rot-Grün.1
927-1928. Textil: 150cm x 110 cm. Inv. Nr. 1998/5

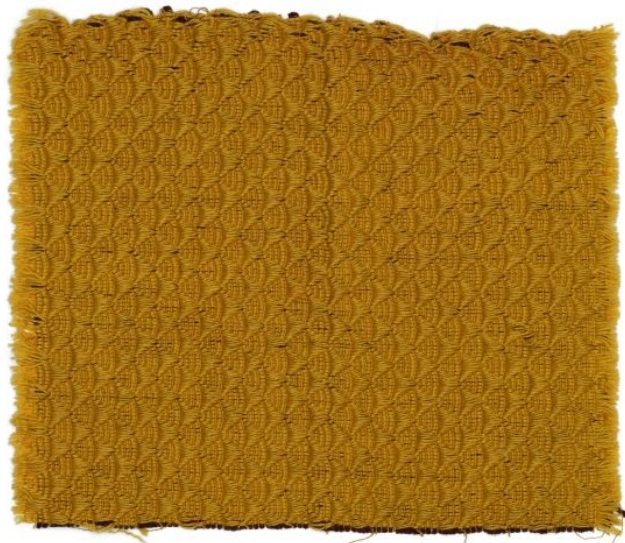


Fig 3.12_ Gunta Stözl: Musterstück Möbelstoff
"Muschel". Textil: 25,5 x 22 cm 17,7 x 17,5 cm. Inv.
Nr. 2999

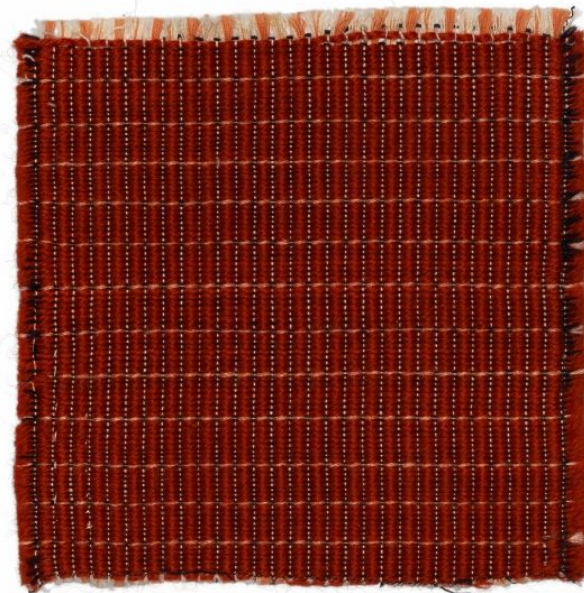


Fig 3.13_ Gunta Stözl: Möbelstoff, Musterstück
1925. Textil: 17,7 x 17,5 cm. Inv. Nr. 468

Gropius aconsejaba *no hacer experimentos*, y que las alumnas pasaban directamente al taller de telas, encuadernación (taller que cerraría en 1922) y alfarería (donde posteriormente también se le acabaría negando su inscripción). Bajo estas circunstancias las alumnas solo tenían una opción, el taller de telas. Ya que el resto de talleres eran de inscripción exclusiva para varones. Por lo tanto, en el taller de arquitectura tampoco había hueco para mujeres.²⁶

El director, tan progresista en otros muchos aspectos, defiende los estereotipos de esa época, dificultando así el paso de las mujeres por la escuela multidisciplinar de La Bauhaus.

Entre las pocas mujeres que consiguieron resistirse a esta situación se encuentra **Marianne Brandt** en el taller de metal, **Marguerite Friedlander** en el taller de cerámica y **Alma Buscher** en el de Carpintería.²⁷

²⁶_ Magdalena Droste. *Bauhaus*, archiv berlin. (1919-1933) ,, (Berlín: Taschen Bibliotheca Universalis, 2022), página 84.

²⁷_ Magdalena Droste. *Bauhaus*, archiv berlin. (1919-1933) ,, (Berlín: Taschen Bibliotheca Universalis, 2022), página 87.



Marianne Brandt (1893-1983)

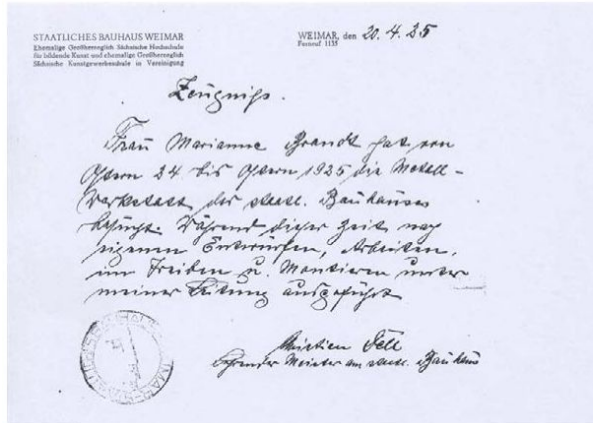


Fig 3.14_ Marianne Brandt.

Fig 3.15_ Certificado de admisión de Marianne Brandt al taller de metal entre 1924 y 1925. Firmado por Christian Dell.

Marguerite Friedlander (1896-1985)

Fig 3.16_ Marguerite Friedlander



Alma Buscher-Siedhoff (1899-1944)

Fig 3.17_ Alma Buscher-Siedhoff

Taller de Cerámica

El Taller de cerámica, era otro de los considerados adecuados para las mujeres. De las 17 matriculaciones en dicho taller, 9 eran de mujeres.

- Gertrud Coja
- Lydia Driesch-Foucar
- **Marguerite Friedlaender-Wildenhain**
- Condesa Thoma
- Margarete Heymann-Marks
- Else Mogelin
- Eva Oberdieck-Deutschbein
- Renate Riedl

Vid. Biografías, en WEBER 1989, op. cit., págs. 262-268.

Este taller, a diferencia de todos los demás, se encontraba a 30 km de Weimar, en Dornburg, lo que hizo del taller una opción menos atractiva para el alumnado de la Bauhaus . El taller de cerámica dejó de existir en **1925** cuando la escuela se trasladó a Dessau.



Fig 3.18_ Taller de alfarería de la Bauhaus en el Castillo Dornberger. 1923.

Marguerite Friedlander (1896-1985)

Nace el 11 de Octubre de **1896**, en Lyon, Francia. Formó su educación en Alemania. En 1914, estudia escultura en la Universidad de Artes de Berlín. Poco más tarde trabajaría en una fábrica de porcelana, donde despertará la inquietud por esa disciplina artística.

En **1919**, casualmente, Marguerite pasaba unos días en Weimar. Se encontró con una proclamación del director de la escuela Bauhaus, Walter Gropius que decía:

Un nuevo gremio de artesanos sin las distinciones de clase que levantan una arrogante barrera entre artesanos y artistas.



Fig 3.19_ Marguerite Friedlander

Así es cómo se convierte en una de las primeras alistas en la escuela, donde estudiará desde 1919 hasta 1925. En **1925**, Wildenhain se convirtió en la primera mujer en obtener la certificación Master Potter en Alemania.

En **1926** deja la escuela y es nombrada directora del taller de cerámica en la Universidad de Arte y Diseño Burg Giebichenstein. Continúa su inquietud por la alfarería y diseña vajillas producidas en serie, entre las que se destacan el juego de té Halle y la vajilla Burg-Giebichenstein.

En **1930**, se casa con su antiguo compañero de clase, y taller de cerámica en Weimar, Franz Wildenhain. Debido a la imposición del gobierno nazis, se ven obligados a dejar Alemania, y por lo tanto sus trabajos. Pese a ellos, años más tarde montaría su propia tienda de cerámica llamada Het Kruikje (La Jarrita).

Se mudan a California y en **1940** Marguerite ocupa un puesto en el Colegio de Artes. Para ello se mudan a Pond Farm, donde se desarrollaron talleres entre 1949 y 1952.

En estos rigurosos talleres, centrados en el uso del torno de pie al estilo de la Bauhaus, los estudiantes crearon cientos de formas cerámicas como macetas, cuencos, jarras, tazas y teteras. Durante los talleres, los alumnos se centraron en el dominio del proceso más que en el esmaltado y la cocción de las piezas. En los descansos, los alumnos y los profesores hablaban de temas como la naturaleza y la música, la filosofía, la estructura de las plantas y también sobre administración. Pond Farm funcionó como una "escuela para la vida". Muchos de sus alumnos se convirtieron en ceramistas profesionales exitosos y atribuyen a Wildenhain un crecimiento monumental en sus carreras artísticas.

Murió a los 88 años el 24 de febrero de **1985** en Guerneville, California.

Podemos reprochar al director de la Bauhaus de Weimar y al cuerpo de docentes su falta de sensibilidad y su trato discriminatorio hacia unas mujeres que lo daban todo y que se entregaban con todas sus fuerzas. Pero nunca podremos reprochar a ellas más de lo que hicieron, porque juntas en el taller textil y por separado en el resto de talleres consiguieron dar forma, con el resto de sus compañeros, a una nueva manera de vivir. No sería honesto subestimarlas.²⁸



Fig 3.21_ Marguerite Friedlaender-Wildenhain
Jarrones "Halle Vase". Bauhaus-Archiv

Fig 3.22_ Marguerite Wildenhain
trabajando en un jarrón. 1945.

Fig 3.20_ Marguerite Wildenhain
Jarra con engobe 1922-1923



Fig 3.23_ Marguerite Friedlaender-Wildenhain decorando un Jarrón.

Taller de Metal

Marianne Brandt (1893-1983)

Nació el 1 de Octubre de **1893**, en la ciudad de Chemnitz, Alemania. En 1911 inició sus estudios de pintura y escultura en la escuela Superior de Artes de Weimar. En su primera etapa de vida profesional se dedicaría plenamente a la pintura. En 1919, se casaría con el pintor Erik Brant, pese a ello, tras un matrimonio difícil se separarían en 1935.

Ingresó en la Bauhaus en **1923** con 30 años, como estudiante en el taller de pintura, pero pronto se interesó en el metal y el diseño industrial. Fue la primera mujer en aprender y trabajar en el Taller del Metal donde tuvo como maestro al diseñador húngaro László Moholy-Nagy a quien sustituyó en el cargo de director del taller de metal en 1928. Se convertiría así en una de las pocas mujeres profesoras en la Bauhaus, algo que no fue de agrado para muchos miembros de la escuela, esto provocaría que su cargo de directora de dicho taller fuera corto.

Marianne abandonó la escuela Bauhaus en **1929**. Desde ese momento y hasta 1932, Marianne formó parte del estudio de Gropius en Berlín, bajo la firma de Ruppel en Gotha.

Tras pasar por el estudio de Gropius seguiría su formación en pintura y formaría parte de la docencia de múltiples institutos y escuelas de arte. Se convirtió en una diseñadora industrial aclamada, siendo una de las principales exponentes del movimiento moderno en el diseño de objetos utilitarios y creó icónicas lámparas y productos de metal. Brandt también trabajó en fotografía y diseño gráfico, dejando un legado duradero en el campo del diseño industrial.

Marianne Brandt falleció en **1983**, a los 89 años de edad en Kirchberg, Sajonia.



Fig 3.24. Marianne Brandt



Fig 3.25_"¿Puede el hombre vivir su destino...".
 Marianne Brandt: Alrededor de 1926. Inventario N° 7203/2. Tamaño de la hoja (alto x ancho): 29,7 x 21 cm. Collage de recortes de periódico y fotografías, gelatina de plata, papel rojo y amarillo sobre cartulina verde.



Fig 3.26_ Marianne Brandt. Lámparas de escritorio número: 976, 702 y 679 respectivamente.
Inv. Nr: 12148 - 3883 - 3884



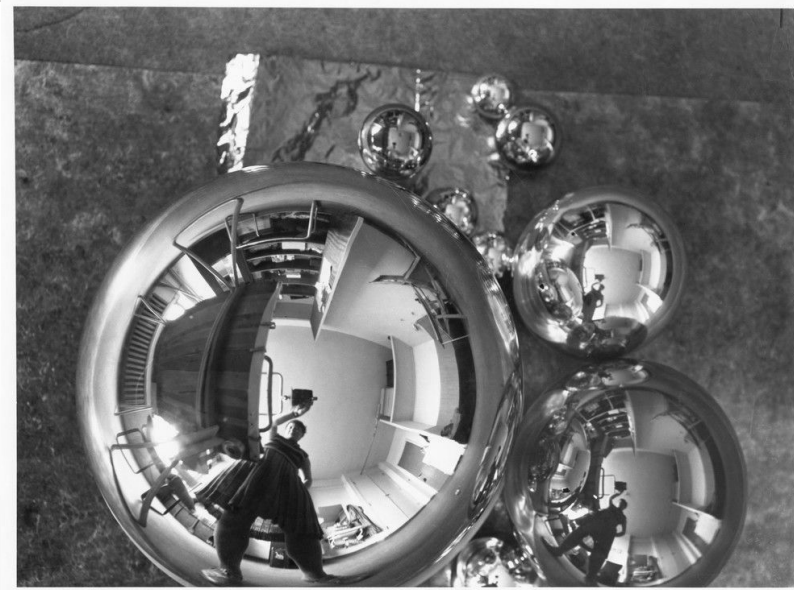
Fig 3.27_ Marianne Brandt. Servicio de café y té MT 50-55a: cafetera, tetera, hervidor de agua, azucarero, jarra para nata, bandeja. 1924. Inv. Nr. 3269/I-VI



Fig 3.28_ Autorretratos
Marianne Brandt. reflejado en la esfera.
Bauhaus Dessau 1928-1929
fotografía de retrato
inventario N° 12150
Dimensiones: 9 x 12 cm
negativo de vidrio



Fig 3.29_ Autorretratos
Marianne Brandt.
reflejado en la esfera.
Bauhaus Dessau
1928-1929
fotografía de retrato
inventario N° 12153
Dimensiones: 9 x 12 cm
negativo de vidrio



Evolución de las alumnas en la escuela. Traslado a Dessau

Tras la marcha de Itten, y la llegada de Moholy-Nagy supuso un punto de inflexión para la escuela, y sobre todo para este taller.

Tras la marcha de Muche en 1923, Gunza Söltzl ocupó su puesto. El 15 de junio de 1926 en la nueva sede de Dessau, se le reconocería cómo Joven Maestra. Todo ello la llevó a posicionarse posteriormente como Directora del Taller de Tejidos.

Debido a la gran evolución de la historia del tejido artístico, se comenzó a trabajar sobre los productos textiles cómo una manifestación vanguardista. De modo que lo que anteriormente era conocido cómo *artesanías textiles*, en este momento serían denominadas *diseñadoras*.

El taller de tejidos fue el más duradero y uno de los más característicos y productivos de la escuela Bauhaus. Los productos tenían una asociación clara al estilo al que respondía la escuela, elementos desarrollados bajo la modernidad abstracta.

Moholy-Nagy influiría decisivamente en la reorientación social y constructivista de la Bauhaus. Abogó por la imbricación entre arte, vida y tecnología y subrayó la importancia del cuidado del diseño de los objetos cotidianos y de su apariencia visual para orientar formas y tecnología hacia un lenguaje moderno.



Fig 3.30_ Alumnas de la Bauhaus. en clase de educación física

Lucia Moholy (1894-1989)

Moholy fue una fotógrafa y escritora checa que aprendió y enseñó en la Bauhaus durante los años 20. Su trabajo fotográfico documentó la vida en la escuela y capturó la esencia del movimiento moderno en la arquitectura y el diseño. Sus imágenes se reforzaron en una parte integral de la historia visual de la Bauhaus y ayudaron a difundir su legado a nivel internacional.

Gertrud Grunow (1870-1944)

Comenzó su camino por la escuela como ayudante, pero poco más tarde se le asignó la clase de “teoría de la armonización”. La profesora de música se apoyaba de un piano para sus clases y como Itten, apoyaba que solo una persona armónica podía ser creativa. La pedagogía se asentaba en el individuo y se estudiaba el equilibrio del universo a partir de una concepción del ser humano.

Clara Rilke-Westhoff (1878-1954)

Una de las primeras alumnas de la Bauhaus fue Clara Rilke-Westhoff, una escultora talentosa y decidida. Fue una de las pocas mujeres que obtuvo reconocimiento durante su tiempo en la escuela, y su trabajo influyó en la escultura moderna. A pesar de sus logros, se enfrentó al desafío de no contar con apoyo en su carrera artística.

Lilly Reich (1885-1947)

Aunque Lilly Reich no fue alumna, desempeñó un papel importante como profesora y colaboradora en la Escuela Bauhaus. Fue una destacada diseñadora de interiores y arquitecta, y trabajó en estrecha colaboración con Ludwig Mies van der Rohe. Juntos diseñaron el Pabellón Alemán para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, un hito arquitectónico que ejemplifica los principios de la Bauhaus.

Florence Henri (1893 – 1982)

Nacida en EE.UU. pero con nacionalidad francesa, Florence Henri estudió en la Bauhaus en la década de 1920. Fue conocida por sus experimentos con la fotografía abstracta y la manipulación de la luz y el reflejo. Su trabajo se resalta por su enfoque innovador y su combinación de técnicas artísticas y fotográficas.



Fig 3.31_ Lucia Moholy (1894-1989)



Fig 3.32_ Gertrud Grunow (1870-1944)

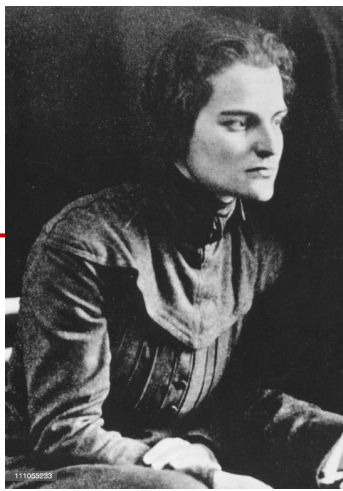


Fig 3.33_ Clara Rilke-Westhoff (1878-1954)



Fig 3.34_ Lilly Reich (1885-1947)



Fig 3.35_ Florence Henri (1893 - 1982)

Las mujeres de la Bauhaus tuvieron la oportunidad de estudiar y desarrollarse creativamente, también enfrentaron desafíos y barreras en una sociedad predominantemente masculina. Muchas de ellas lograron superar estas limitaciones y dejaron su huella en la historia del diseño y el arte.

A lo largo de su existencia, la Bauhaus se convirtió en un espacio donde las mujeres pudieron explorar y desarrollar su creatividad, desafiando las normas de género y dejaron un impacto duradero en el mundo del diseño y el arte.



Fig 3.36_ Alumnas de la Bauhaus. en el tejado de la escuela.



Fig 3.37_ Una estudiante posa con una máscara del Ballet Triádico, de Oskar Schlemmer, sentada en la silla Wassily, de Marcel Breuer, en los años 20.

**Alma
Siedhoff-Buscher**

- _ Historia
- _ Haus am Horn
- _ Obras

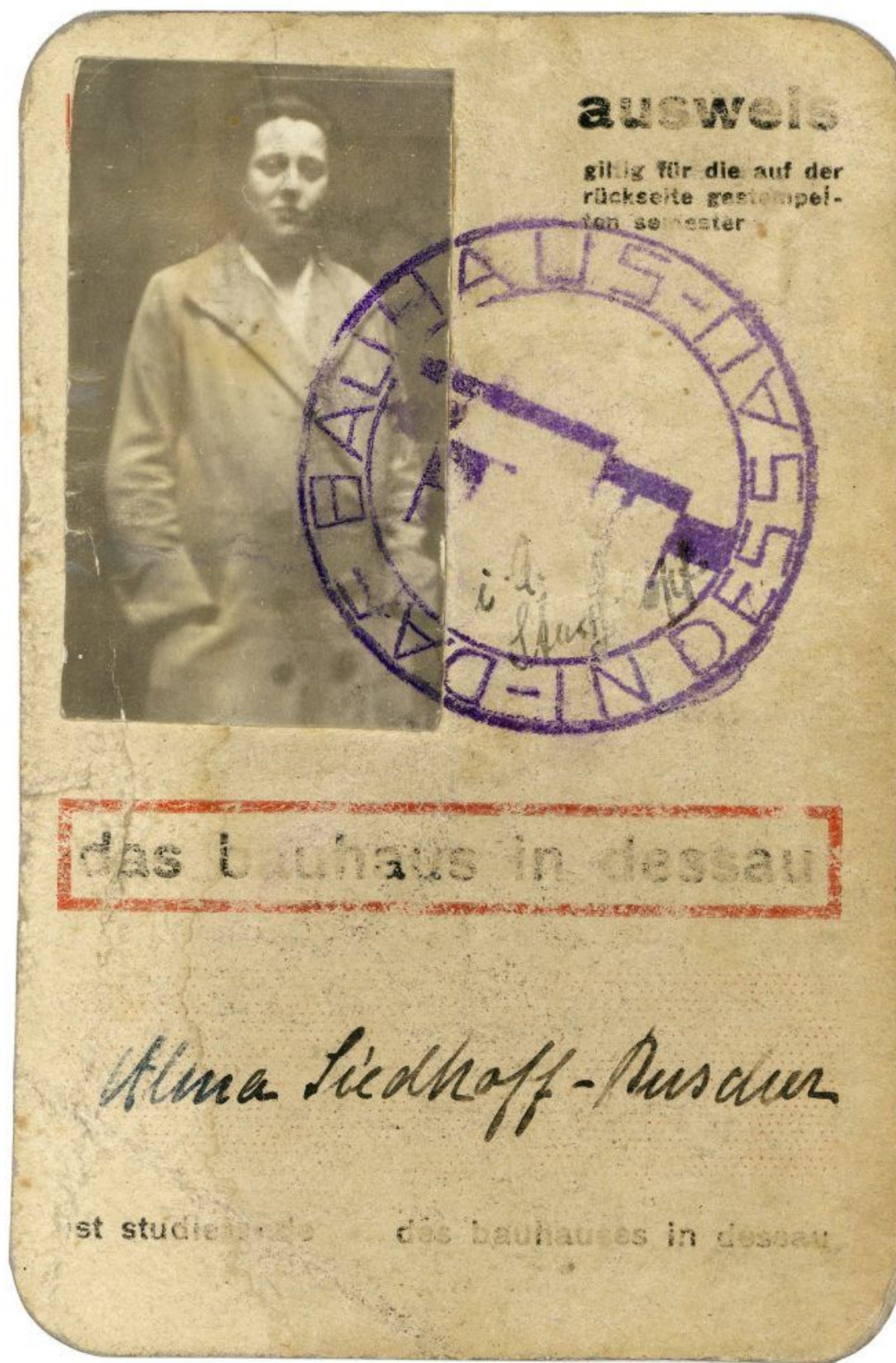


Fig 4.01_ Tarjeta de identificación de Alma Siedhoff-Buscher en la Bauhaus de Dessau

Alma Siedhoff-Buscher

1899

Alma Siedhoff-Buscher nació el 4 de Enero de 1899 en la ciudad alemana de Kreuztal, en Renani del Norte. En 1917 estudió en la escuela privada de Arte y Diseño Reimann, en Berlín, y seguidamente en la Escuela de Artes Aplicadas vinculada al Museo de Artes Decorativas de Berlín.

Fig 4.02_ Alma Siedhoff-Buscher



1922

Con 23 años, Alma comienza sus estudios en la Bauhaus. Fue de las pocas alumnas que estuvo desde el inicio de la Bauhaus en Weimar. Asistió al curso preliminar de Johannes Itten (quien le inculcó el culto Mazdaznan), y a clases de profesores como Paul Klee, y Wassily Kandinsky. Este mismo año también entraría a la escuela el fundador holandés De Stijl, Theo van Doesburg, quien fue influencia para Alma, a través de su lenguaje estético de formas básicas y colores primarios, algo que no recibió mucho apoyo por la Bauhaus.

Cómo todas las mujeres que entraban a la Escuela, en un primer momento estuvo vinculada al taller de tejido. Pese a ello, Alma simbolizó que un cambio sí era posible.

1923

Un año después de entrar a la escuela fue aceptada en el taller de escultura con madera. El interés mostrado por cambiar de taller, y las dificultades que encontraba en el desarrollo personal a partir del taller de tejido, llevó a Gropius a considerar este cambio. En una carta entre el director y la alumna, esta justifica su primera elección en el taller de tejidos, ya que era la única opción a la que las mujeres podían optar, pero pese a ello, era un ámbito que “odiaba”. Para reforzar este deseo de cambio, alegó tener problemas médicos:

“El médico me prohíbe por el momento la tejeduría, ya que las pisadas bruscas sobre el pedal del telar empeoran mi enfermedad”

Alma relata en una carta dirigida a su hijo, las dificultades que tuvo para poder entrar en el taller de Carpintería, y dejar así el tan odiado taller de Tejidos.²⁹ Pese a los inconvenientes, Alma consiguió ser la primera alumna vinculada a este taller.

²⁹_ Mercedes Valdivieso. La mujer en la Bauhaus. (Baumhoff, 1994,) op. cit., pág. 90.

Alma entró en el taller con una asociación al mobiliario infantil, ya que esta vinculación con áreas domésticas, como con la cocina, no causaba recelos entre sus compañeros hombres, ya que pese a estar dentro de dicho taller, sería un territorio entendido hasta ese momento cómo “femenino” .

A partir de este momento Alma centraría su obra alrededor del mundo infantil. Desistiendo de otros modelos artísticos de estudio del momento cómo el cubismo o el expresionismo. Centrandose en el juego de color y las formas geométricas básicas, planteando un objetivo común en todos sus obras: la diversión de los niños.

Este mismo año Gropius pide a sus alumnos una “nueva unidad”, este nuevo enfoque llevó a alma a sentir una afinidad a las intenciones de la Escuela. Este sentimiento se confirmó cuando cuentan con ella para participar en la primera exposición de la Bauhaus “**Arte y técnica, una nueva unidad**”. En ella, Alma diseñó tanto muebles para las habitaciones infantiles de la *Haus am Horn*, cómo juguetes para los niños, ejemplo de ello es el teatro de marionetas.

El trabajo de Alma Buscher en la casa experimental fue aplaudido por el público, ya que comprendía por completo las necesidades a las que esta hacía frente. Su obra se convirtió así en una de las piezas fundamentales de la exposición. Pese a ello, el gran éxito de su propuesta no era algo con lo que quisiera identificarse la escuela. Alma no obtuvo el reconocimiento de su director Walter Gropius, ya que tras la exposición este criticó el taller de carpintería diciendo que el trabajo hecho allí era poco.

Alma fue la encargada de equipar la guardería de Zeiss de Jena.

Formó parte de la exposición de muebles y juguetes de la conferencia de organización profesional para maestros de jardín de infantes, líderes juveniles y proveedores de guarderías: Días de Fröbel en Jena, así como en el 'Jugendwohlfahrt in Thüringen' de Weimar (Bienestar juvenil en Turingia).

1924

1925

Siedhoff-Buscher se mudó con la Bauhaus a Dessau en 1925. Donde el taller de Escultura a Madera se denominó el “Taller del Mueble”. Este fue dirigido por Marcel Breuer, antiguo compañero de clase en Weimar.

Posteriormente se graduó. Pese a ello continuaría implicada trabajando con y para la Escuela Bauhaus.

1926

Participó con sus obras en la exposición denominada 'Das Spielzeug' (El Juguete) en Nuremberg.

Ese mismo año, Alma se casó con Werner Siedhoff, un bailarín y actor que participó activamente en la escena de la Bauhaus de Schlemmer. Además en 1926 Alma da a luz a su primer hijo, Joost Jürgen Siedhoff.

1927

Durante este en Dessau, Alma diseñó libros para colorear y kits recortables para la editorial Verlag Otto Maier Ravensburg.

La correspondencia de abril de 1927 entre Ise Gropius y Alma muestra el interés de Buscher por agradecer a Ise la ayuda con una financiación para sus productos. Ise Gropius era la secretaria de la asociación “El círculo”, y cómo tal, formaba parte de la gestión financiera de los fondos.

Pese a la gran ayuda que le supuso dicha financiación para sus productos, este año sería el último de Alma en la escuela Bauhaus.

Fig 4.35_ Correspondencia entre Ise Gropius y Alma Siedhoff-Buscher 24/04/1927-30/04/1927. Inv. N° 657552. Bauhaus Archiv.

Estimada Sra. Siedhoff

¡Creo que va por mal camino al pensar que tiene que enviarme una carta de agradecimiento por la transferencia del cheque!

El círculo de amigos está ahí para intervenir allí donde el presupuesto ya no es suficiente, lo que sucedería mucho más a menudo si el periódico no tuviera que financiarse con él ¡a petición de todos!

Que Moholy trabaje en el periódico por dinero o que Siedhoff trabaje en el escenario por dinero es básicamente lo mismo y no entiendo por qué les cuesta tanto aceptarlo.

Mi petición de confirmación de la transferencia del cheque sólo se refería a la emisión de una especie de recibo que se necesita para los libros y no tiene nada que ver con un agradecimiento personal a nadie.

El alcalde, que es responsable ante toda la magistratura de cada céntimo que se gasta por encima del presupuesto, no pudo hacer nada al respecto, a pesar de su buena voluntad, por lo que la consecuencia natural es que el círculo ocupe su lugar. Si supieras lo que se financia desde él, ¡ni se te pasaría por la cabeza!

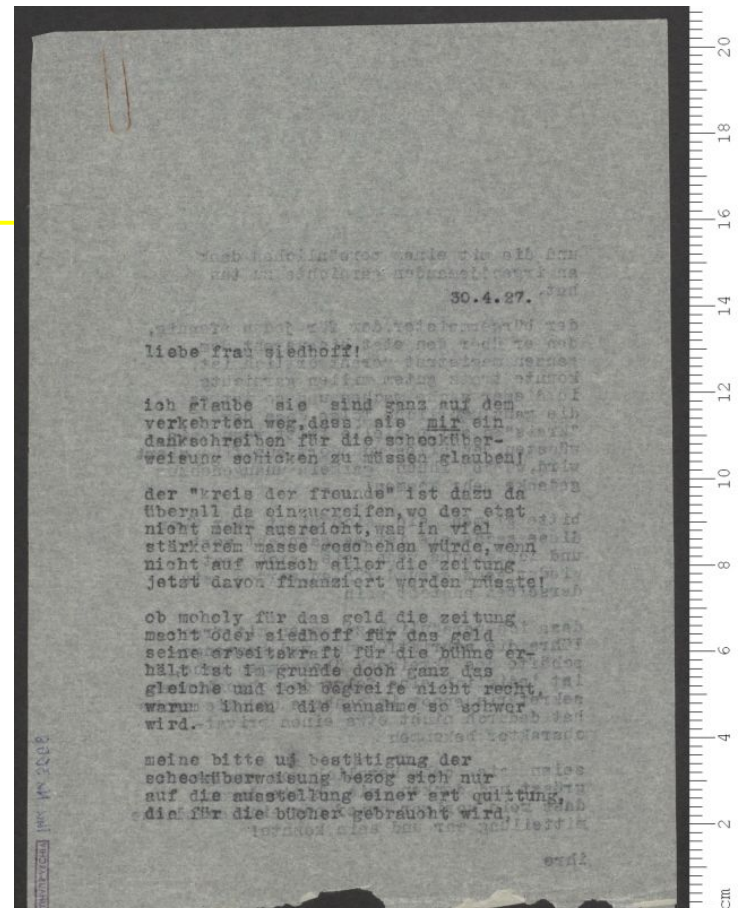
Por favor, no te preocupes más por este asunto, no merece la pena en absoluto y creo que cuando vuelvas a sentirte completamente sana, serás de la misma opinión.

El hecho de que yo personalmente, junto con la Sra. Lührs, nos hayamos hecho cargo de la secretaría y la gestión financiera del Círculo no es más que una consecuencia de lo dicho y no ha dado al asunto un carácter privado.

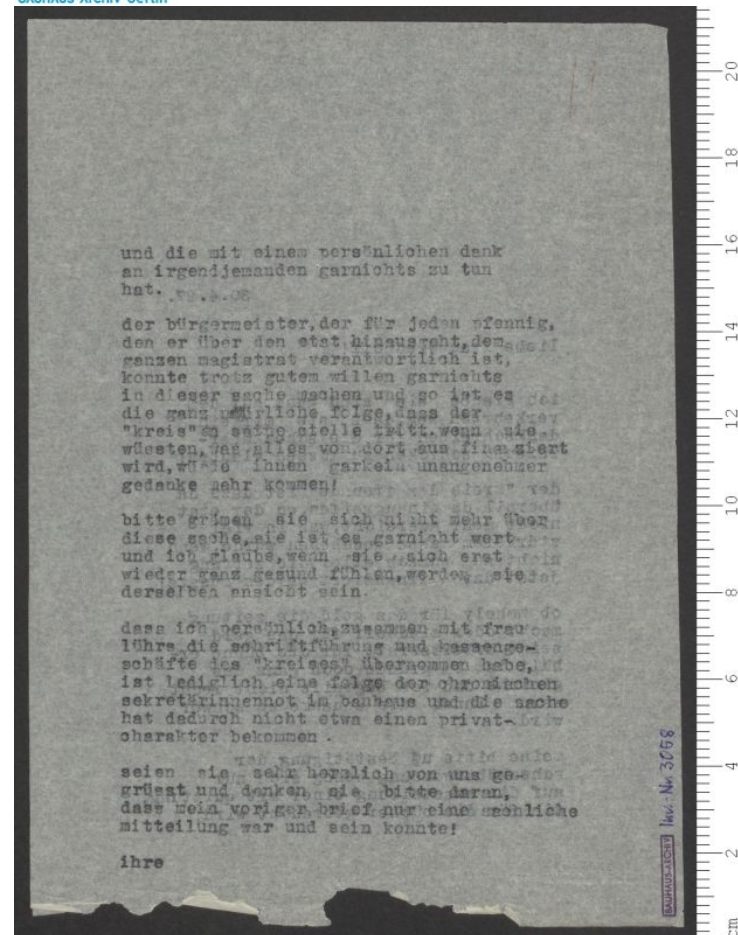
Reciba un cordial saludo y recuerde que mi carta anterior era y sólo podía ser una comunicación basada en hechos.

Atentamente,

Ise Gropius



bauhaus-archiv berlin



bauhaus-archiv berlin

BHA_GS19_Mp628_01_003v.jpg

Lehrin, den 29. April 1927

Liebe Frau Fröhen!

Dann die mein immer noch nicht antwort
ten auf Ihren so lieben Brief mit der
my auf die ich so sehr die liebe
die fründe. Es ist mir bis jetzt noch kein
Dank schreiben so sehr gefallen wie dieses,
(etwas davon, dass dies manchen Tagen
habe zu Hause, die dies eine Müdigkeit, jedes
geringste die einen Anteil erfordert, der
mir immer das viel mehr) — mein
Brief mit der Bitte um ein wenig Geld
falls, an den Sie geschrieben, war das
Rufen einer Reklamationen für mich,

um dann, das mir immer noch sehr
unzufrieden mit, aber im Augenblick
widerwärtig. Die Bitte um dieses Geld war
knappig, denn es ist ja bereits geleistet
worden. Die 100 Mk. jetzt vom Reich
die Freunde d. G. empfinden ich als Altes,
ja. „Dankeschön jetzt es mich für die man
mich immer selbst.“ Das ist die Lösung
des Problems. Die selbe Lösung auch im Jahre
Brief als „Dankeschön, den man für das
jetzt mich mehr konzentriert kann.“ Die
werden mich dankbar für die Hilfe in
man, es may sein, das ich es tun

Wenn ich fühle am liebsten jedoch das
selbst zurückzuführen, wenn mein Mann
kann in diesem Maße von so-jedem
Erfahrung zu alle führen. —
Ich habe mich nicht zum Zeitpunkt, viel
lange Jahre immer wieder, wenn ich
meine jungen Begriffe in. fimpallim.
gen Konzepte in. angelegt haben werden.
Mein Vater sagte dem Jungen, der
„siehe die Kunst“, diese Arbeit
ich gleichzeitig mit großer Freude zu
in. Kunst. Der fertigen Kunst, mit
der fimpallim: „wie sehr ich das an, was
bekomme ich dieses“ in ein Bild der

bauhaus-archiv berlin
BHA_GS19_Mp628_01_002r.jpg

ich, der mich mögliche Ziele Arbeitmöglich.
kann in. von zu haben die Kunst, in
Zukunftigen Mann. — Ich hätte die Mann.
von am Zeitpunkt, gleich ob für Arbeit oder
Erfahrung andere junge Bepfungseife - und kann
ich mich freuen. —
Mein Mann antwortete Ihnen früher, ich
hat ihn, den Brief nicht mit zu frei-
ben, die ich sollte schreiben wollen. Ich werde
ich das mit, damit Sie sehen, dass die
Arbeit abgelehnt auf meine Seite ist. —
Für Ihre Dinge gebe ich Ihnen meinen aller-
größten Dank. Bitte geben Sie mir ein
kleines Foto! Ihr Alma Siedhoff-Buscher

bauhaus-archiv berlin
BHA_GS19_Mp628_01_002v.jpg

Fig 4.35_ Correspondencia entre Ise Gropius y Alma Siedhoff-Buscher
24/04/1927-30/04/1927. Inv. N° 657552. Bauhaus Archiv.

A mediados de año, la alumna se encuentra ante una situación de gran insatisfacción con la escuela y decide escribir a Gropius en septiembre de 1927:

No puedo ahorrarle a la Bauhaus la acusación de que últimamente me ha estado haciendo más daño que bien.

En esa carta señaló el poco reconocimiento que obtuvo por parte de la escuela, y que por ello, no estaba dispuesta a seguir con el aumento de la producción de sus piezas. Esto hizo que la escuela tomara la decisión de vender sus muebles.

A pesar del descontento, Alma quiso hacer un último intento por mejorar su situación en la escuela y habló con el director. Gropius le explicó que la veía al margen de la escuela, ya que este no comprendía las obras de Alma como representación de la Bauhaus.

Cabe destacar que la posición del profesor László Moholy-Nagy era bastante distinta, ya que el señaló que sus *juguetes y juegos expresan muy claramente los principios educativos de la Bauhaus*.

Ante una situación insostenible, en otoño de **1927**, Alma decide marcharse y crear una vida fuera de Dessau.

Da a luz a su segunda hija Lore. A partir de este momento, la familia se ve expuesta a múltiples cambios de residencia debido al trabajo de su marido.

1928

Gropius decide hacer uso de los diseños de la alumna y aprovecharse de la gran reputación que ella tenía. Pese al gran conflicto entre Walter Gropius y Alma Buscher, el director expuso la guardería de Alma en el Museo de Arte Moderno en 1938.

1938

Tras dejar la escuela, Alma Siedhoff-Buscher sufre depresión. A los 44 años muere en un bombardeo cerca de Frankfurt el 23 de septiembre de 1944.

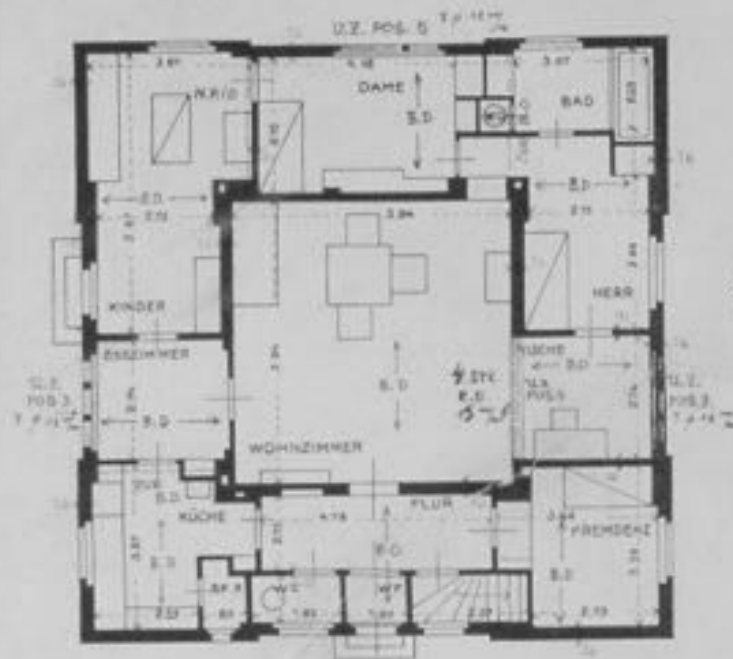
1944

Hoy en día sus muebles y juguetes forman parte de la representación de la Bauhaus más progresista, donde historias como la de Alma ayudan a entender el proceso por el cual las mujeres debían pasar para tener un oficio, una entidad propia, o básicamente, una opinión.

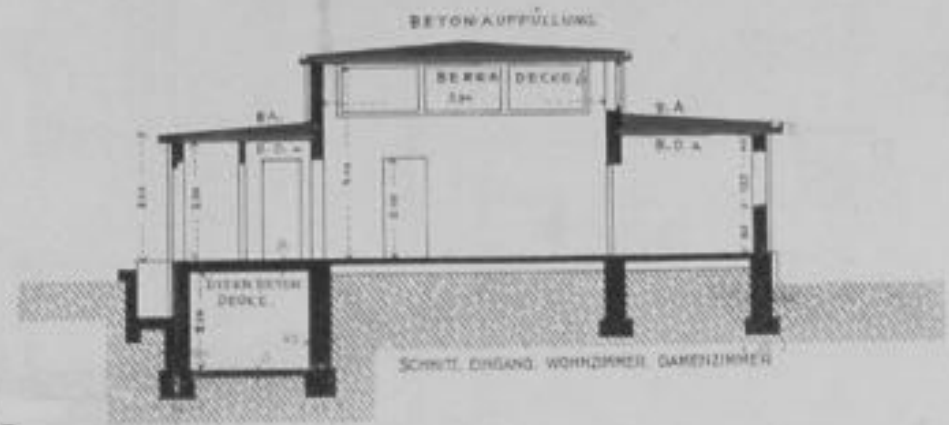
Más de 80 años después su obra sigue siendo enormemente aclamada por el público, siendo Alma Buscher una de las pocas mujeres reconocidas dentro de las artistas de la época.

Alma entendió perfectamente el pensamiento y la pedagogía Bauhaus, cómo se debía pensar y cómo se debía proyectar, por y para cumplir las necesidades de los niños.

B.D. BERRA DECKE
 U.Z. UNTERZUG
 R.E. RUND EISEN
 E.B.D. EISENBETONDECKE (ZWEI STÜCK)

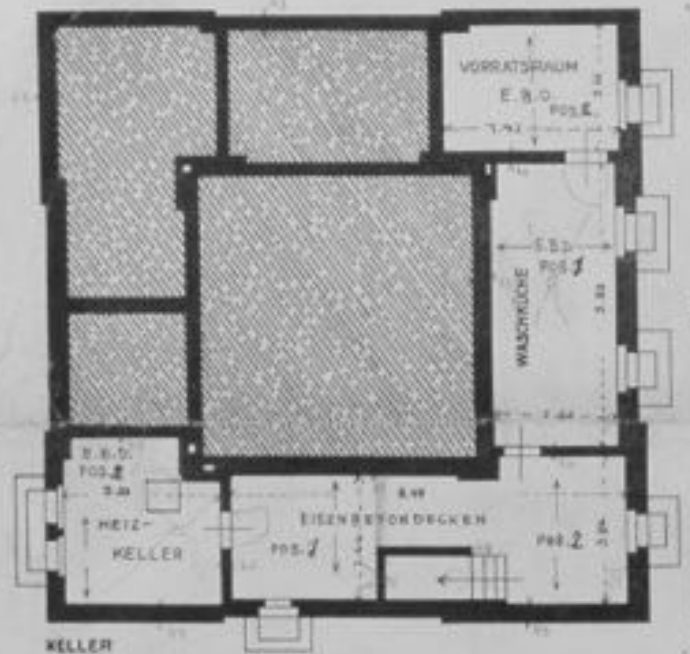


GRUNDRISS.

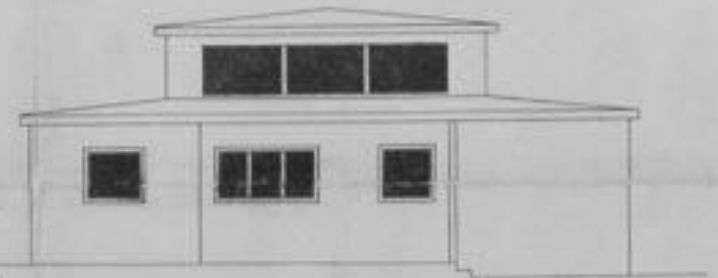


NORD

M. 1:100



KELLER



WEST

AUSSTELLUNG STAATL. BAUHAUS WEIMAR 1923.
 EINFAMILIENHAUS.

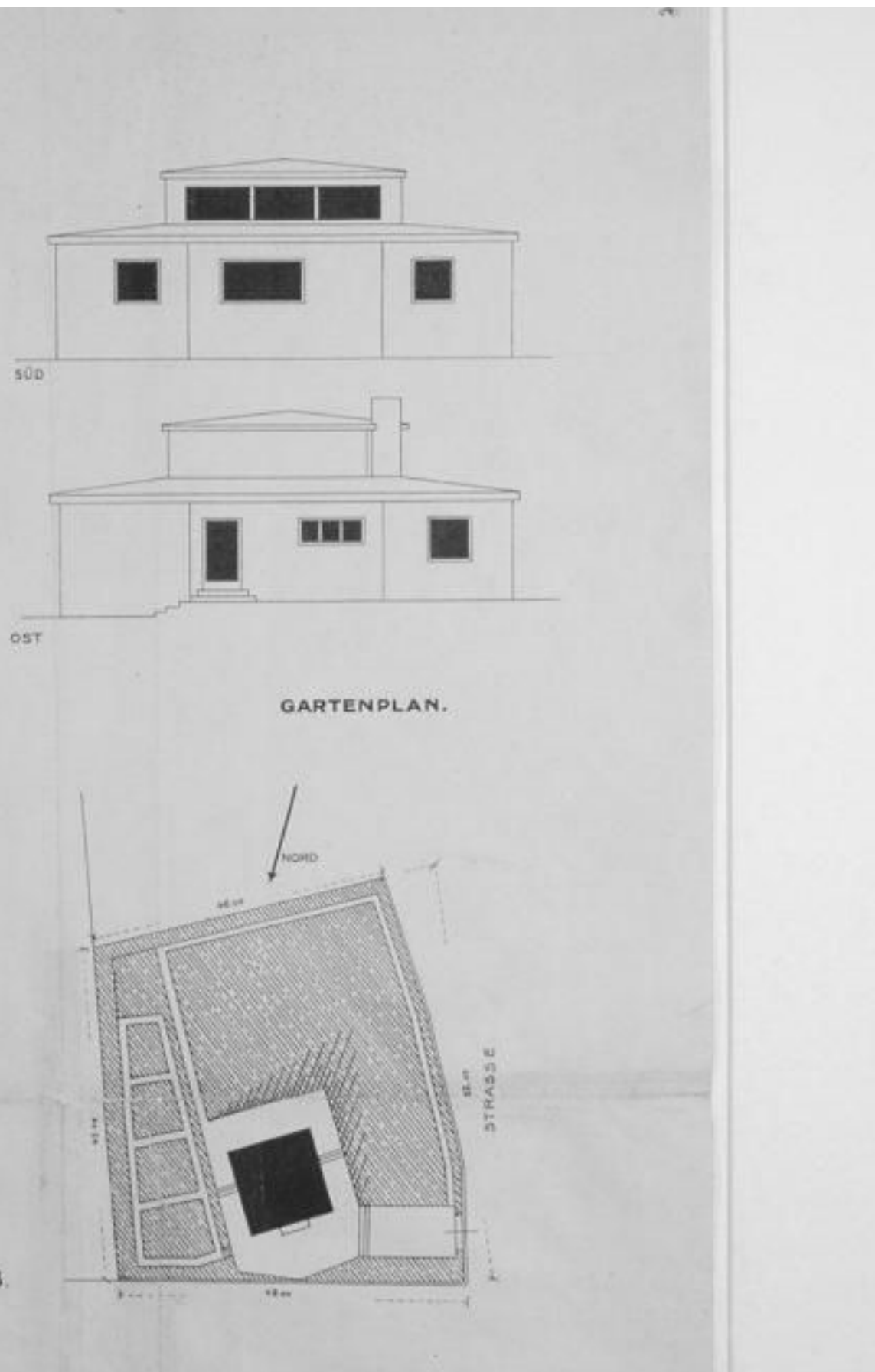
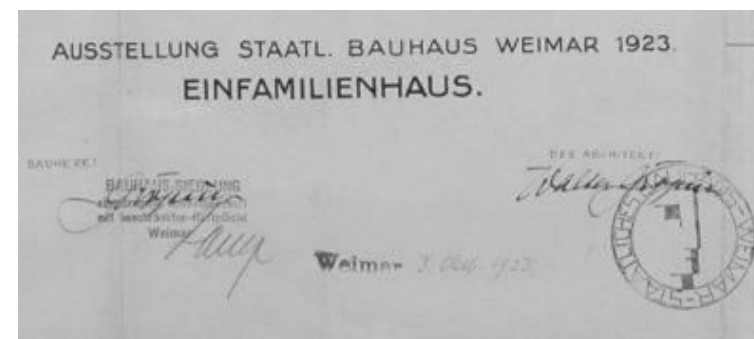


Fig 4.03_ Planos, Alzados y sección de la Haus am Horn, 1923



HAUS AM HORN, Weimar

Cuatro años después de la fundación de la Bauhaus en Weimar, en 1923, se vió obligada dar solución al gran problema financiero ante el cual se encontraron. El estado de Turingia se oponía a seguir ofreciendo financiación. Por ello, se decide organizar una gran exposición “Arte y técnica, una nueva unidad”.

El gran proyecto de esta exposición fue la “casa modelo” llamada Haus am Horn. Con este proyecto se mostraba la arquitectura cómo foco de el conjunto de todas las artes, y en ella se expusieron obras de cada uno de los talleres de la escuela.

El nombre se debe al lugar en el que se encontraba la parcela “Casa del Cuerno”, terreno cedido por el estado de Turingia. La construcción llevó 4 meses, desde el 11 abril al 15 de Agosto de 1923.

El director de la Escuela, Walter Gropius, fue el encargado de llevar a cabo la dirección de las obras, junto a Adolf Meyer. Para el diseño del proyecto se propuso un concurso, y fue el profesor Georg Muche quien finalmente se encargaría de ello. Muche proyectó la Haus am Horn cómo la vivienda de sus sueños:

La idea y el diseño de esta vivienda que se convertiría en la casa experimental de la bauhaus, tuvieron su motivación por algo completamente personal de mi vida privada. Quería casarme. Para mí mujer y para mí planifique la casa que se adecuaba a nuestras necesidades, aunque sabía que nunca me sería posible construirla. Se trataba por lo tanto de una casa de ensueño , planificada minuciosamente , pero por el momento fue únicamente un producto de la fantasía, guiado por motivaciones prácticas. ²⁴

Benita Otte ilustró mediante transparencias una de las imágenes más representativas de la casa modelo, y por lo tanto para la arquitectura de la Bauhaus. Pese a que las mujeres en ese momento no contaban con la autorización para trabajar en la sección de Arquitectura, nada les impedía hacer planos o axonometrías cómo esta.

²⁴_ Carta de G.Muche (1968) citada en: BAUHAUS-ARCHIV BERLIN. George Muche. po. cit., páginas 24-25.

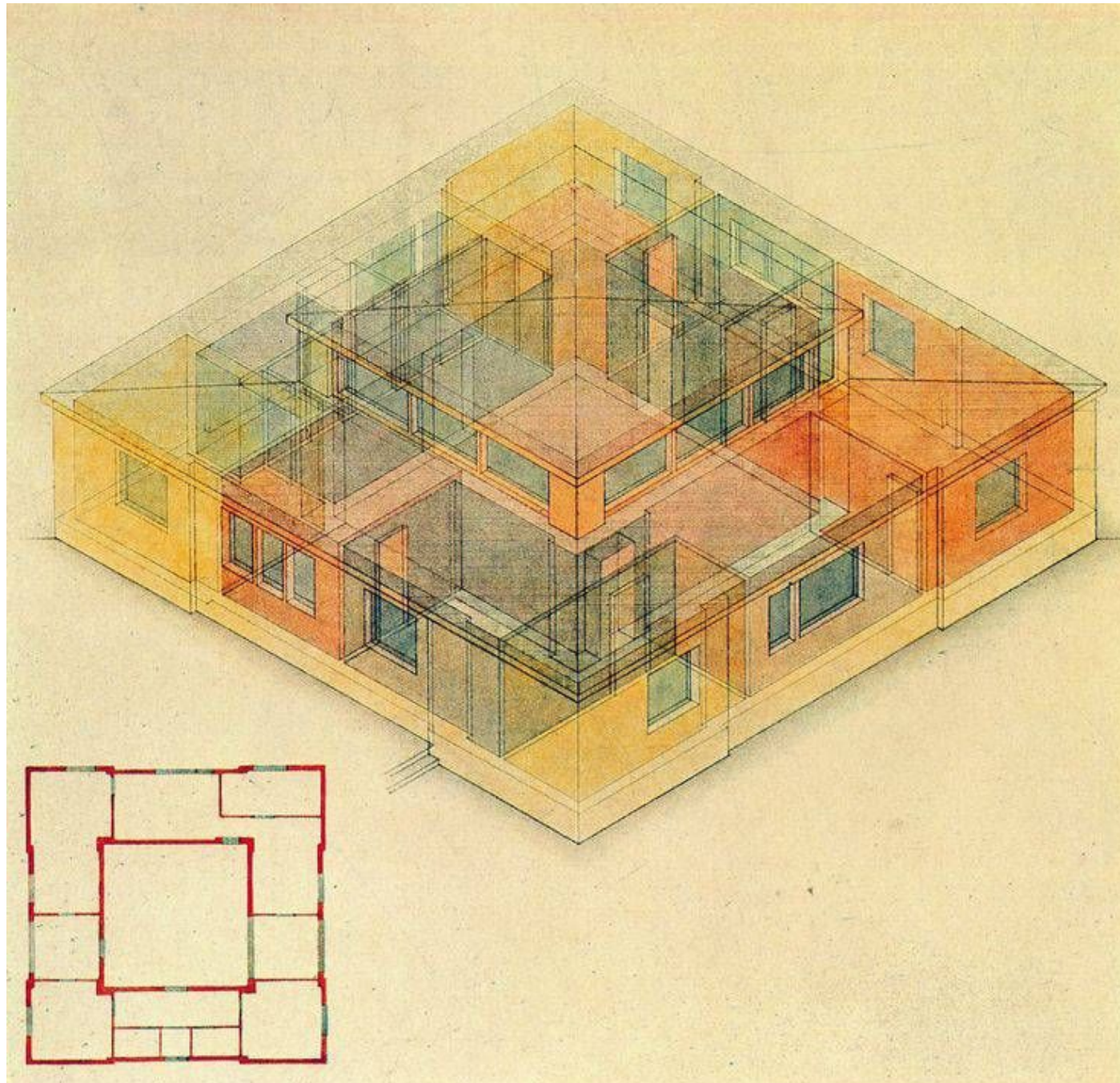


Fig 4.04_ Isométrica de Benita Otte de la Haus am Horn, 1923

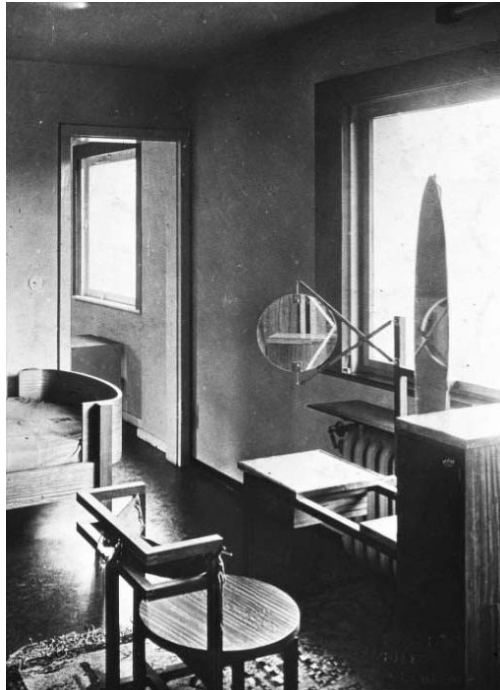


Fig 4.05_ Fotografía histórica del cuarto de la mujer.



Fig 4.06_ Fotografía histórica del salón, Universidad Bauhaus de Weimar, Archivo de Arte Moderno; BLDAM, Archivo de Imágenes, Neg. No.: 64 h 27 / 124

Dado que la intención era que la Haus am Horn fuera el modelo de la vivienda asequible producida en masa, había una necesidad innata de reducir al máximo los costos. Por ello, la materialización del proyecto era sencilla, bloques de hormigón prefabricados y cemento, entre las capas de los bloques se contaba con láminas de aislamiento, lo que ayudó a reducir los costos de calefacción.

El proyecto de la vivienda unifamiliar parte de una planta cuadrada de 12,70 metros de lado con todos los espacios principales en un solo nivel, y con cuartos de lavandería, caldera y calefacción en un nivel inferior, soterrados. La posición de la casa respecto a la parcela fue decidida de manera estratégica, ya que cada una de las esquinas se orientaba hacia un punto cardinal. Tomando la habitación de los niños, la mejor orientación, el este.

En cuanto a la tipología, estamos hablando a las antiguas casa romanas en las que todas las estancias se generaban alrededor de un espacio central.

El espacio central cuadrado sería ocupado por sala de estar, de 5,94 m x 5,94 m y 4,10 metros de altura, 1,60 más que el resto de estancias. Esta diferencia de alturas entre espacios enfatizaba la percepción de *Atrium*, es decir, el espacio principal de la vivienda. Se da lugar así a la característica imagen de la vivienda con la representación básica de un cubo dentro de otro cubo.

En el ala derecha se encuentra la habitación de huéspedes, un pequeño despacho, el dormitorio del señor y el baño. El dormitorio de la mujer se encontraba centrado, siendo este un punto estratégico entre alas.

En el ala izquierda y con correspondencia a la fachada noroeste encontramos una continuación de estancias, cocina, comedor y habitación infantil. Esta continuación de espacios domésticos supuso una reinterpretación del uso de la vivienda, suponiendo una gran innovación, ya que con esta tipología se podía tener una visión completa de los tres espacios desde cualquiera de ellos, un gran avance para la ama de casa de la época.

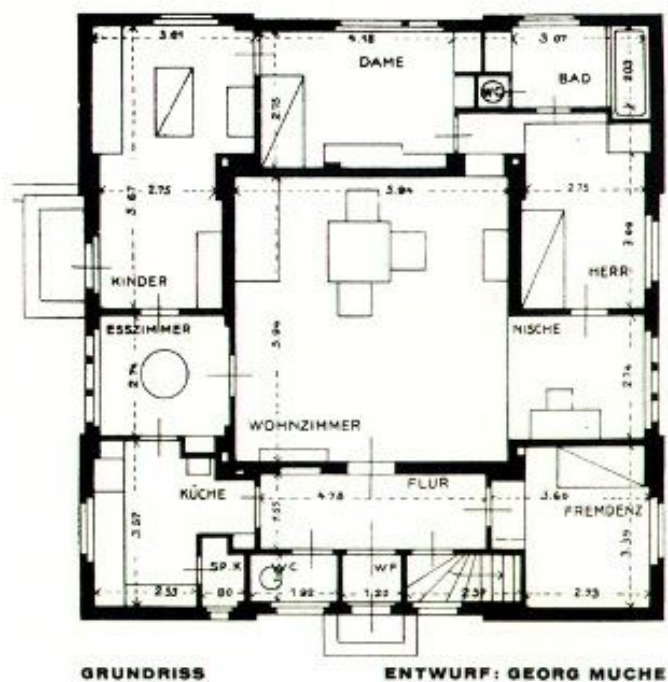


Fig 4.07_ Fotografía histórica de la habitación infantil, Universidad Bauhaus de Weimar, Archivo de Arte Moderno; BLDAM, Archivo de Imágenes.

Fig 4.08_ Fotografía histórica del salón, Universidad Bauhaus de Weimar, Archivo de Arte Moderno; BLDAM, Archivo de Imágenes.

Fig 4.09_ Plano publicado en el nº3 "Bauhaus Buscher", 1923.

Proceso: proyectual



Fig 4.10_ Farkas Molnár, retrato de Georg y El Muche, con la "Haus am Horn", la primera casa experimental de la Bauhaus, 1923.

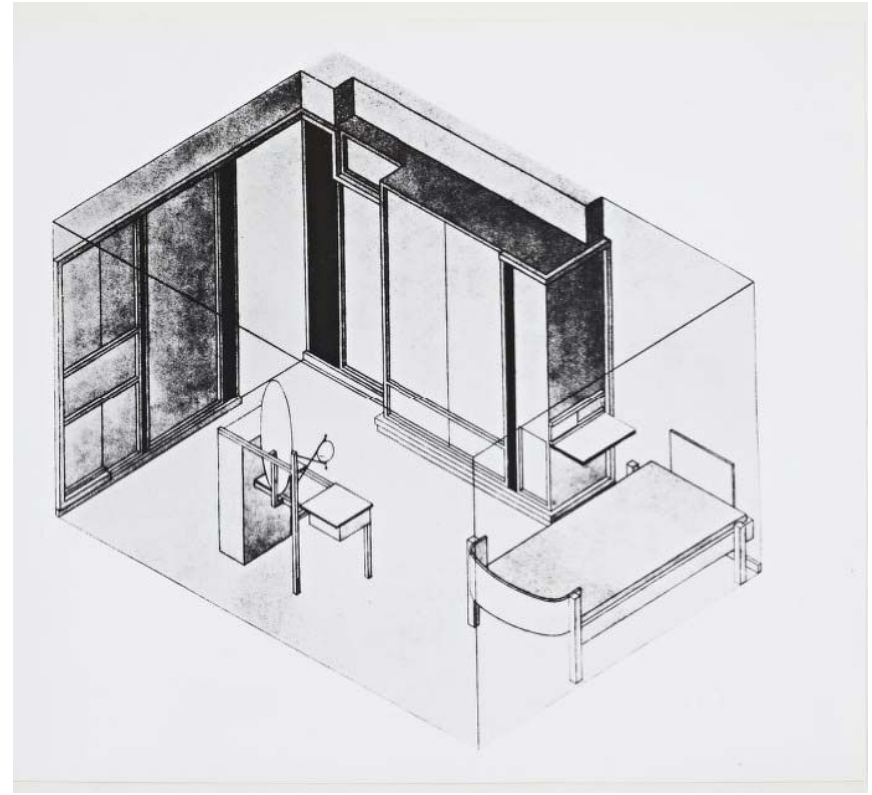


Fig 4.11_ Dibujo axonometría cuarto de la mujer, Haus am Horn, 1923

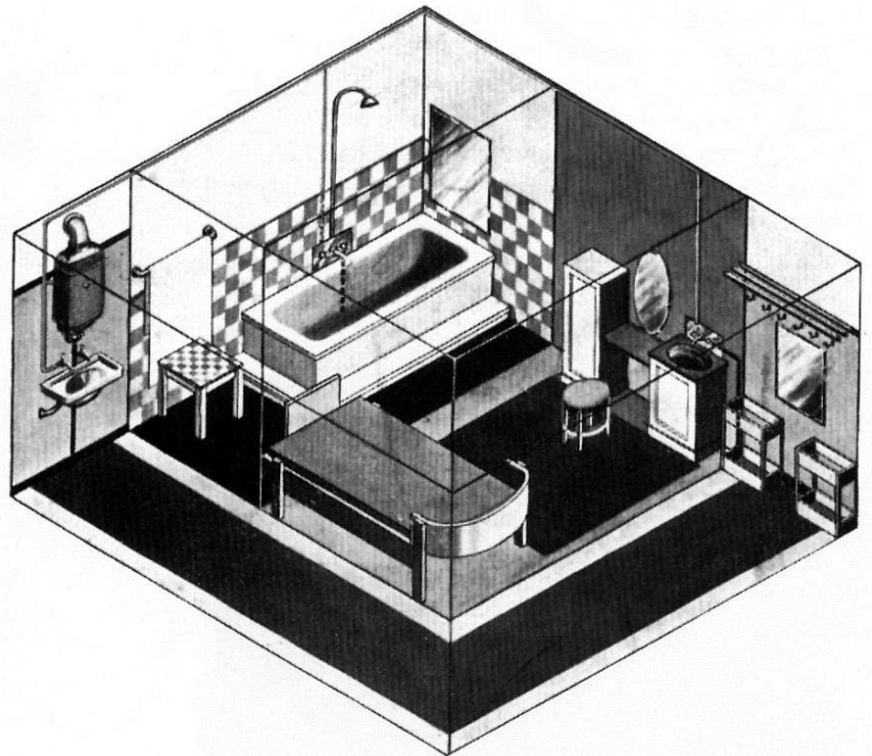


Fig 4.12_ Dibujo axonometría cuarto de baño, Haus am Horn, 1923

Proceso: constructivo



Fig 4.13_ Imagen de la: estructura de muro con losas Jurko. Casa experimental de la Bauhaus: Bauhaus Bücher 3, 1925: Bauhausbücher 3.

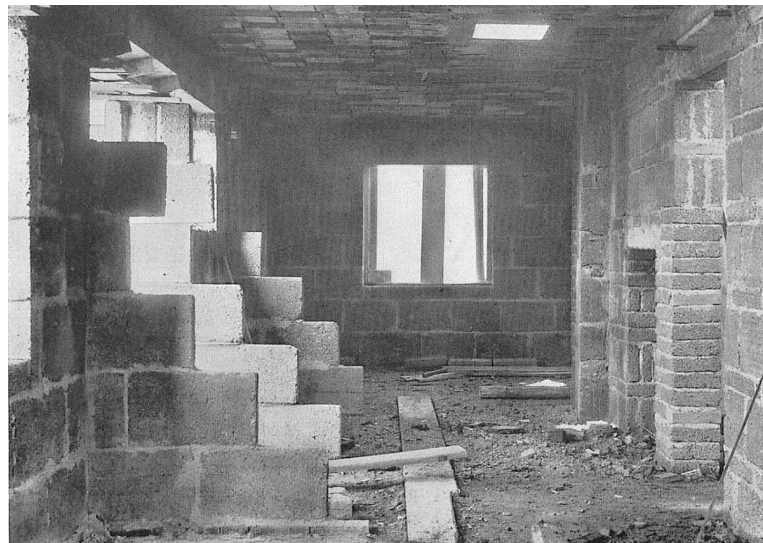


Fig 4.14_ Imagen de la: estructura interior. Casa Experimental de la Bauhaus: Bauhaus Bücher 3, 1925: Bauhausbücher 3.

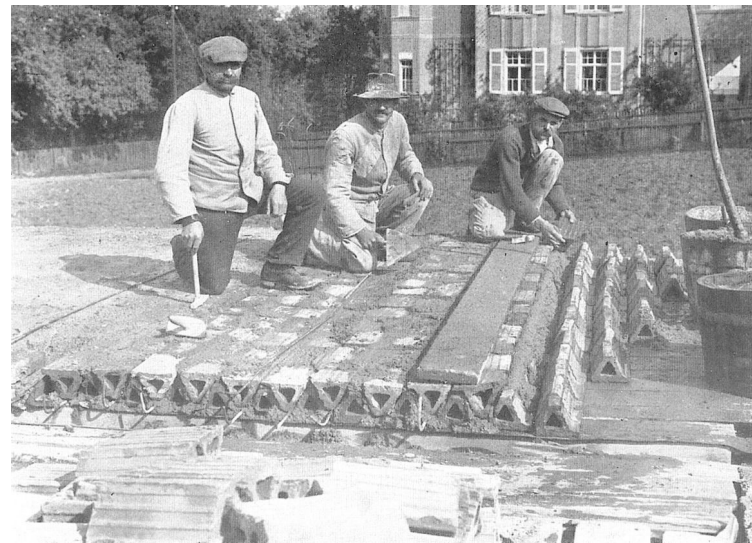


Fig 4.15_ Imagen de la fabricación del techo de bloques huecos. Casa Experimental de la Bauhaus: Bauhaus Bücher 3, 1925: Bauhausbücher 3.

Todos los talleres se involucraron en el proyecto para la exhibición de la casa modelo, ejemplos de ellos es:

- Taller de pintura mural: Josef Maltan y Alfred Arndt
- Taller de carpintería: Marcel Breuer (Las sillas y la mesa fueron diseñadas por el), Erich Dickmann y Alma Buscher. Ernst Gebhardt
- Taller de textiles: Martha Erps, Lies Deinhardt, Agnes Roghe
- Taller de metal: Karl Jacob Junker, Gyula Pap

En su estética: un juego de tarros de cerámica, producidos en la Bauhaus y talleres de arcilla e igualmente simplistas, se colocaron en fila encima de los gabinetes.

La aportación de las Alumnas en la exposición de la *Haus am Horn* fue significativa. Se realizaron piezas textiles completas, integradas al proyecto arquitectónico.

- Agnes Roghé (1921-1927): Alfombra para la habitación de la mujer
- Lies Dienhart (?-?): Colcha de cama para la habitación de la mujer
- Martha Erps (1902-1977): Alfombra

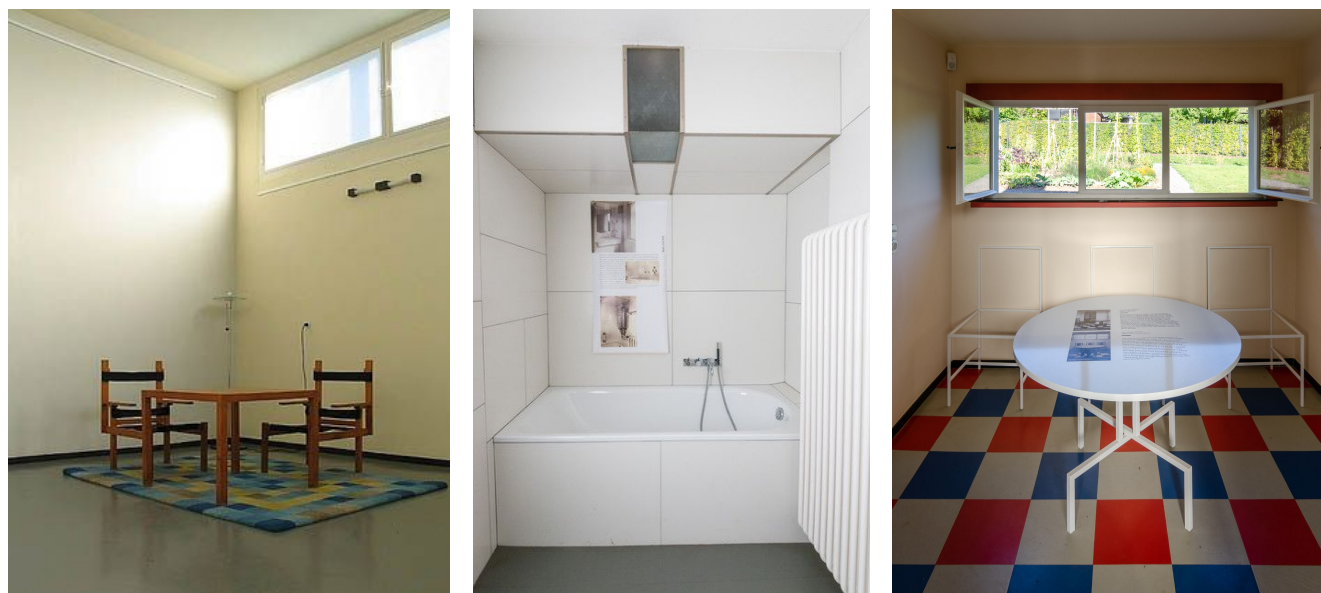


Fig 4.16_ Imágenes de la Haus am Horn para la exposición de 2016.

Los planos de Alma Buscher y Benita Otte sentaron los inicios de la figura de la mujer dentro de este entorno masculino. La unión femenina, el trabajo cooperativo y el gran talento demostrado despertó gran interés en Gropius.

*El trabajo colectivo no se ha de concebir en el sentido en que lo entendía la generación precedente (...) Esta unidad no puede ser representada por una sola persona, sino por la obra colectiva de varias personas que lleguen a armonizarse.*³⁰

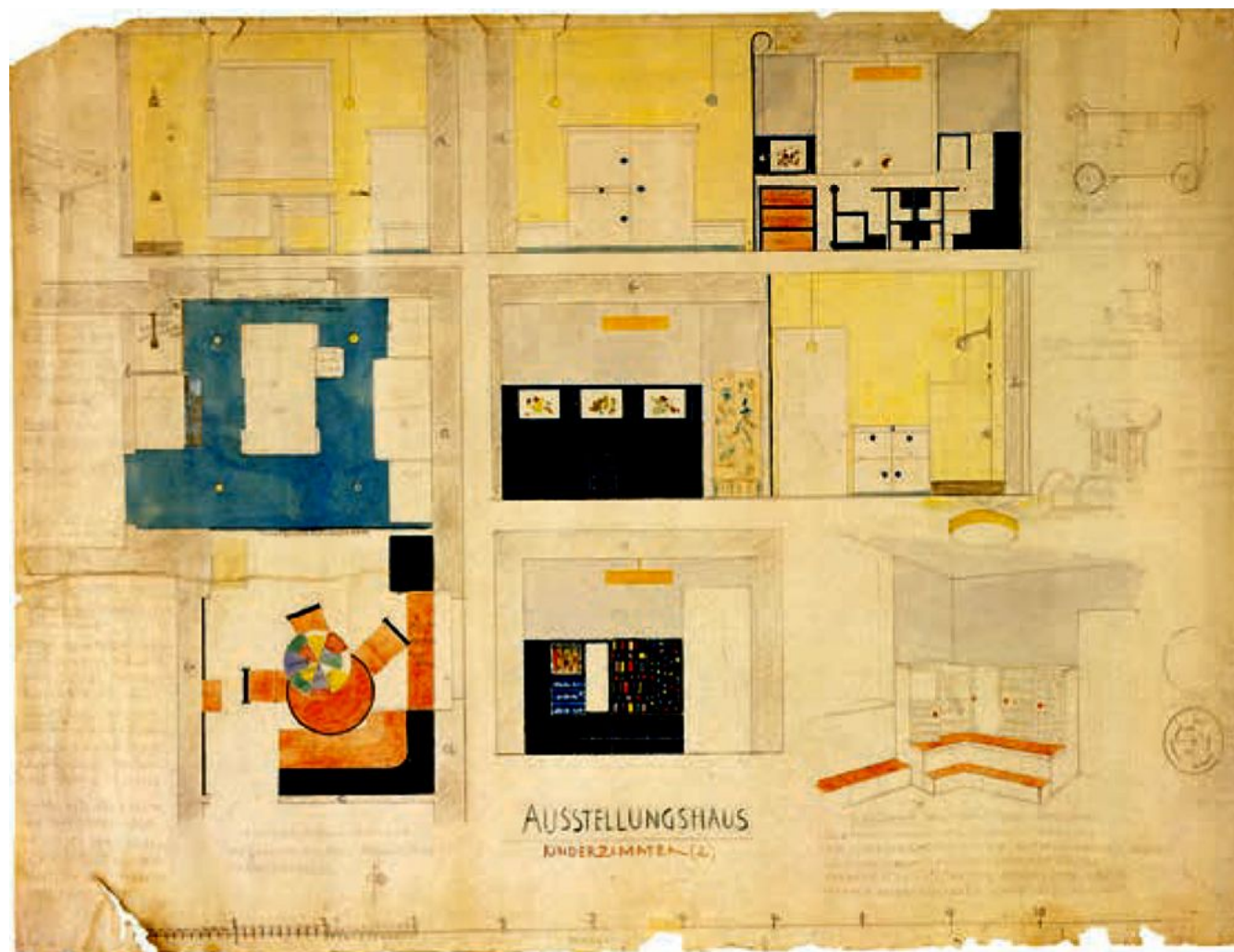


Fig 4.17_ Dibujos de diseño para la habitación infantil de la Haus am Horn. Alma Buscher, 1923.

30_ Apuntes del 9 de diciembre de 1921 para discusión en el Consejo de Maestros, p.67.

Cocina: Benita Otte (1892-1976)

La cocina de la Haus am Horn, puede definirse como el primer proyecto diseñado bajo unos criterios de racionalización del espacio doméstico. Este fue un gran paso hacia la creación de prototipos en espacios como la cocina, algo innovador para la época. Con todo ello, la propuesta se aleja de la percepción de la cocina como un conjunto de electrodomésticos con una función única y específica.

Se propone un espacio diáfano con un gran ventanal como foco de ventilación e iluminación natural, y el se adjunta una mesa de trabajo con un taburete extraíble. Además se sitúa una gran encimera en forma de L como espacio de trabajo continuo, a continuación del fregadero, también contaba con muebles altos y estrechos, bajos y con más capacidad.

Esta estancia se proyectó centrandó la atención en la comodidad funcional, con una intención básica: ahorrar tiempo y esfuerzo.



Fig 4.18_ Cocina Haus am Horn.
1923.



Fig 4.19_ Cocina Haus am Horn.
exposición 2016

Fig 4.20_ Juego de piezas del Taller de cerámica para la cocina de la Haus am Horn. 1923



Fig 4.21_ Cocina Haus am Horn. 1923



KINDERSPIELSCHRANK

Im Gebrauch

Tischlerei



gesch.
Länge 155 cm und 90 cm
Höhe 150 cm

AUSFÜHRUNG

farbig lackiert
mit bunten herausnehmbaren Kästen
für Spielzeug und Bücher
zum Spielen, Sitzen und Fahren
mit Türausschnitt für Puppentheater

Fig 4.22_ Los muebles de la habitación infantil de la Haus am Horn de Alma Siedhoff-Buscher. 1923.

Habitación infantil: Alma Buscher (1899-1944)

Diseñada por Alma Buscher, la habitación de los niños fue uno de los espacios más representativos de la *Haus am Horn*. Un diseño para una vida relativamente asequible. Alma crea un espacio cuidado y tratado como un conjunto. Trabaja el espacio desde la mirada de un niño.

Las reformas educativas de la época daban mucha importancia a la infancia, por ello, se demandaba una educación que fomentara el desarrollo del niño desde la creatividad, alejándose del concepto anterior basado en una doctrina de disciplina. Este aprendizaje que se ve claramente reflejado en los planos de Alma Buscher. El juego se consideraba así, una actividad indispensable para su libre desarrollo.³¹

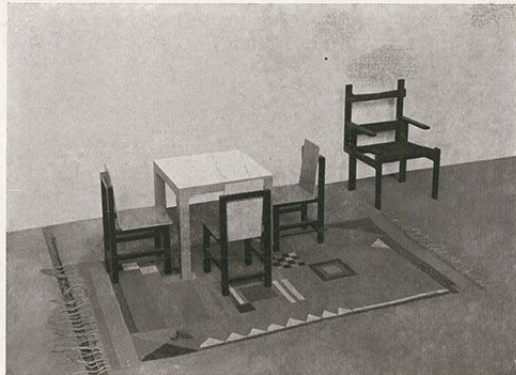
La habitación de los niños ocupaba la mejor posición en la casa, ya que al estar ubicada en la esquina este contaba con una gran iluminación. Además esta estancia era la más grande de la casa. En ella se respiraba la armonía que Alma buscaba, jugando con un suave color amarillo de una de sus paredes, y la pizarra a media altura.

El diseño pretendía hacer de este espacio un lugar flexible y funcional, contando con 5,67 metros de largo. Estaba pensado como una habitación subdivisible, al separarlo por la mitad mediante una cortina se tendrían dos espacios bien diferenciados. Por un lado uno destinado a dormitorio, diferenciado por el amarillo claro de su pared, y por otro lado la sala de juegos, con paredes azules, y suelos, acorde a su función, de múltiples colores.

Trabajó con un conjunto de cajas modulares de madera creando una tipología novedosa en la cual un mismo objeto ofrecía múltiples posibilidades. Las cajas pequeñas servían como asientos (o en un cochecito, gracias a las ruedas que disponía en el respaldo), o las más grandes podían servir como mesas. El armario estaba planteado como un gran módulo de construcción, utilizándose como almacenamiento, silla, mesa, o cualquier uso que un niño pudiera imaginar. Toda esta combinación estaba pensada para convertirse en los más diversos juguetes.

31_ SIEDHOFF BUSCHER, A. <Kindermöbel und Kinderbekleidung>, Vivos Voco, Num 4. 1626, páginas 156-157.

Tischlerei



KINDERZIMMERMÖBEL

TISCH

gesch.
Höhe 51 bzw. 54 cm
Platte 50 X 50 cm
weiß und silbergrau lackiert

TI
6

STÜHLE

gesch.
Sitzhöhe 29 bzw. 34 cm
Gestell hellrot
Flächen hellgrau lackiert

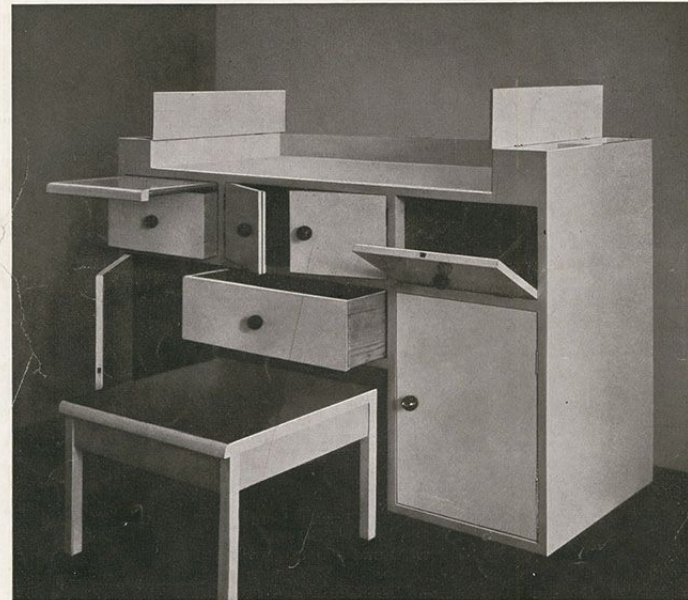
TI
3a3b

STUHL MIT KREUZLEHNE

für Kinder
gesch.

TI
1b

Tischlerei



gesch.
Platte 120 X 65 cm
AUSFÜHRUNG

weiß und hellgrau lackiert
mit Fächern für Kinderwäsche
Salbenkasten rechts und links von der Platte
mit einschiebbarem Schemel für ein Waschbecken

TI
23

WICKELKOMMODE

Fig 4.23_ Los muebles de Alma Siedhoff-Buscher se exponen en el catálogo de ventas de la Bauhaus elaborado por Herbert Bayer, junto al mobiliario de Marcel Breuer.

Dentro de las obras producidas por Alma en la Escuela Bauhaus para esta casa experimental encontramos 5 realizados por ella:

- Ropero
- Cómoda con armario para lencería
- Armario para los juguetes con cubos y banqueta con linóleo
- Cama
- Silla con ruedas con linóleo



Fig 4.24_ Habitación infantil de la Haus am Horn. exposición 2016.
Armario modular a modo de juego de construcción.

*Los niños deben tener un cuarto donde puedan hacer lo que quieran, en el que reinen. Todo lo que hay allí les debe pertenecer, su fantasía lo crea sin ningún impedimento exterior, sin la advertencia “¡Dejalá!”. Todo debe ajustarse a ellos, debe estar a su medida, su utilidad práctica no debe impedir sus posibilidades para el juego. Colores claros y alegres para crear un ambiente divertido y placentero. Partiendo de estas premisas diseñé un espacio.*³²



Fig 4.25_ Habitación infantil de la Haus am Horn. exposición 2016.
Transición entre espacios: Habitación infantil / comedor / cocina.

32_ El potencial creativo del juego tendrá un papel importante dentro de los inicios de la pedagogía de la Bauhaus. J. Itten; vid. VALDIVIESO, M. La bauhaus de festa, 1919-1933. Barcelona: Fundación la Caixa. 1995, página 58.



Fig 4.26_ Sala de juegos multifuncional en la exposición de 1923. Es una obra de Alma Siedhoff-Buscher.



Fig 4.27_ Sala de juegos multifuncional en la exposición de 1923. Es una obra de Alma Siedhoff-Buscher.

Una vez finalizada la exposición “Arte y técnica, una nueva unidad”, el amigo y protector de Gropius, al cual habían construido la primera vivienda los talleres de la Bauhaus, Adolf Sommerfeld, fue el que se encargó de la posterior venta de la vivienda

Ludwig Hilberseimer lo formuló así:

*Debía ser una casa que satisficiera los deseos todavía no formulados del hombre nuevo, que ni siquiera sabía lo que necesitaba.*³³



Fig 4.28_ Fotografía exterior de la Haus am Horn.

33_ Hilberseimer, L: Berliner Architektur der 20er Jahre. Neue Bauhausbücher, Kupferberg Verlag Mainz und Berlín 1967, p.46., citado en el catálogo de la exposición Bauhaus Utopien. Arbeiten auf Papier, p. 266.



Fig 4.29_ Fotografía exterior de la Haus am Horn.



Fig 4.30_ Fotografía exterior de la Haus am Horn.

Otras obras de Alma Buscher:

Alma Siedhoff-Buscher estuvo muy influenciada por dos personajes de gran relevancia: el pedagogo suizo Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827), y la médica italiana Maria Montessori (1970-1952). Se fomenta una reforma sobre el movimiento educativo, centrando el aprendizaje práctico y la individualización del niño como autónomo, con el fin de desarrollar habilidades sociales con la base de un aprendizaje personalizado.

Se propone una reforma en el estilo de vida, esta reforma cuenta con una base de ideales progresistas. La pedagogía propuesta, aparentemente era incompatible con la Bauhaus centrada en el acero, las grandes vidrieras y el hormigón, acabó convirtiéndose en el sello de identidad de la escuela, una gama cromática y unas formas definidas.

El diseño fresco de la geometría básica y los colores primarios, junto con la funcionalidad y la focalización del juego para los niños, hacían de las obras de Alma Buscher algo completamente llamativo e innovador. Es por ello que todas sus obras reflejan este espíritu. Alegría, movimiento y diversión. Entre sus obras se destacan los juguetes de construcción.

Alma entendía los juguetes como una herramienta mediante la cual los niños podían aprender: *el niño se desarrolla, de hecho, persigue, busca.*



Fig 4.31_ Juguete de construcción mediante bloques de cubos de colores



Fig 4.32_ Juguete de construcción mediante bloques geométricos de colores

Otro producto importante fueron los muñecos arrojadizos, que fueron registrados en 1926 como patente del Reich alemán 441972, como muñecos hechos de tela en forma de trenza, que se caracterizaban especialmente por su movilidad e indestructibilidad.

*¿Qué es el juego? el juego es trabajo. – el trabajo (trabajo hecho con gusto) es juego. – el juego de niños se va convirtiendo poco a poco en trabajo.*³⁴



Fig 4.33_ Muñecos de tela para lanzar, 1924.



Fig 4.34_ Muñecos de tela para lanzar, 1924.

34_ Alma Siedhoff-Buscher: muebles y ropa para niños. En: *Vivos voco. Revista para la nueva cultura alemana* 5 (1926), H.4, página. 157.

**Un nuevo
mundo
para los niños.**

_ Aprender jugando



Fig 5.01_ Ilustración Alma Siedhoff-Buscher.
<https://shop.bauhaus-movement.com/bauhaus-bauspiel/>

Aprender jugando

Alma Siedhoff-Buscher diseñó los 'Kleines Schiffbauspiel', (Juego de construcción de pequeños barcos), en 1923 para la exposición de la casa experimental Haus am Horn. Esta pieza formaba parte de su propuesta para la habitación infantil.

Se trata de una obra realizada por Alma recién llegada al Taller de Carpintería. Cuenta con un total de 22 piezas de madera maciza laqueada, diseñadas con los colores y formas representativos de la Bauhaus: Colores primarios (Rojo, Amarillo, Verde, Azul y Blanco) y geometrías básicas. (Círculo, cuadrado y triángulo).

Alma trabajó las geometrías de cada una de las piezas para crear a su vez un puzzle. Diseña una estuche (27 x 5,8 x 5,6 cm) en la cual deben ir encajadas todas sus piezas. Además, propone crear un juguete con infinitas funciones, ya que la diversidad de las geometrías de las piezas llevan al niño a crear tantas soluciones como imaginación pueda tener. Entre las muchas formas que se pueden crear con estas 22 piezas encontramos el clásico Barco de Vela.



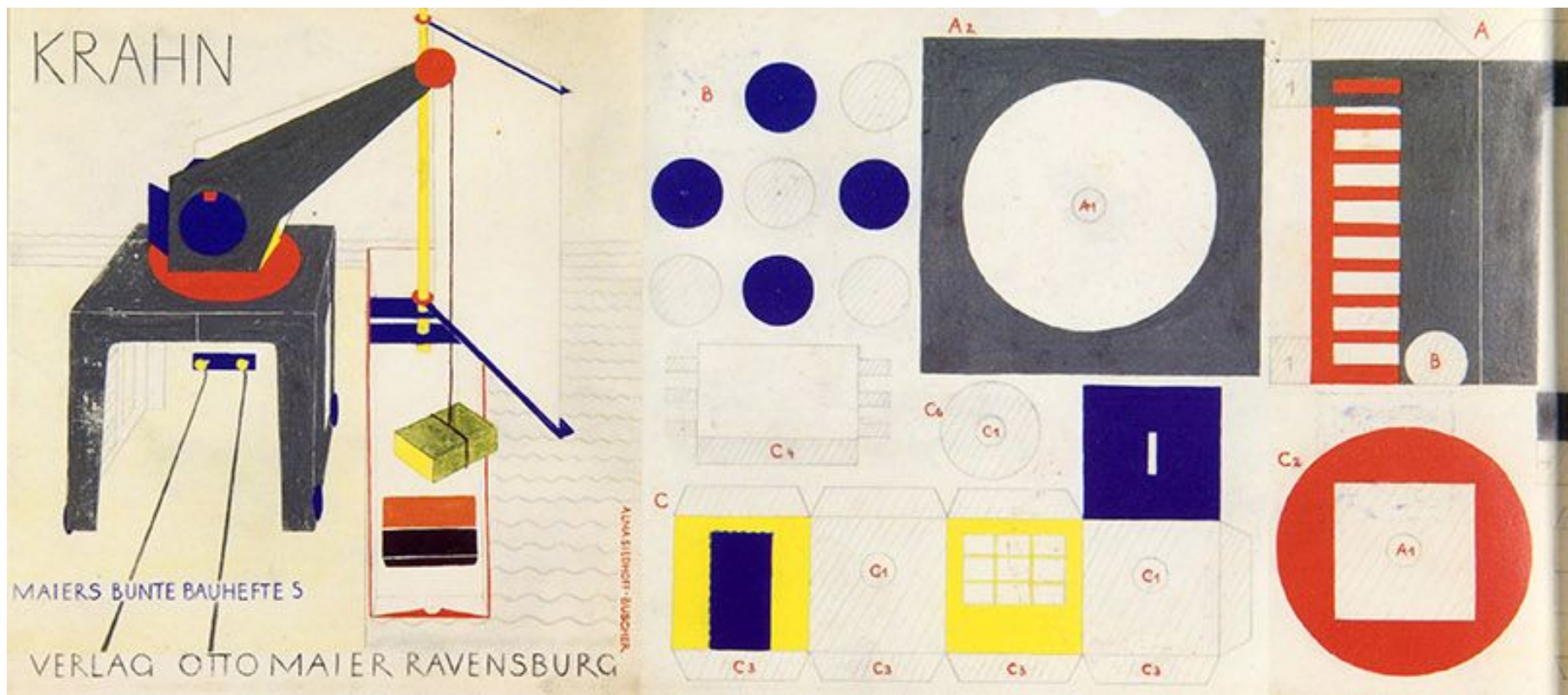
Fig 5.02_ Boceto d Alma Buscher para el Juego de Construcción Naval, 1923



Fig 5.03_ Juego de Construcción Naval, Alma Buscher 1923.
Agrupación de piezas.



Fig 5.04_ Juego de Construcción Naval, Alma Buscher 1923



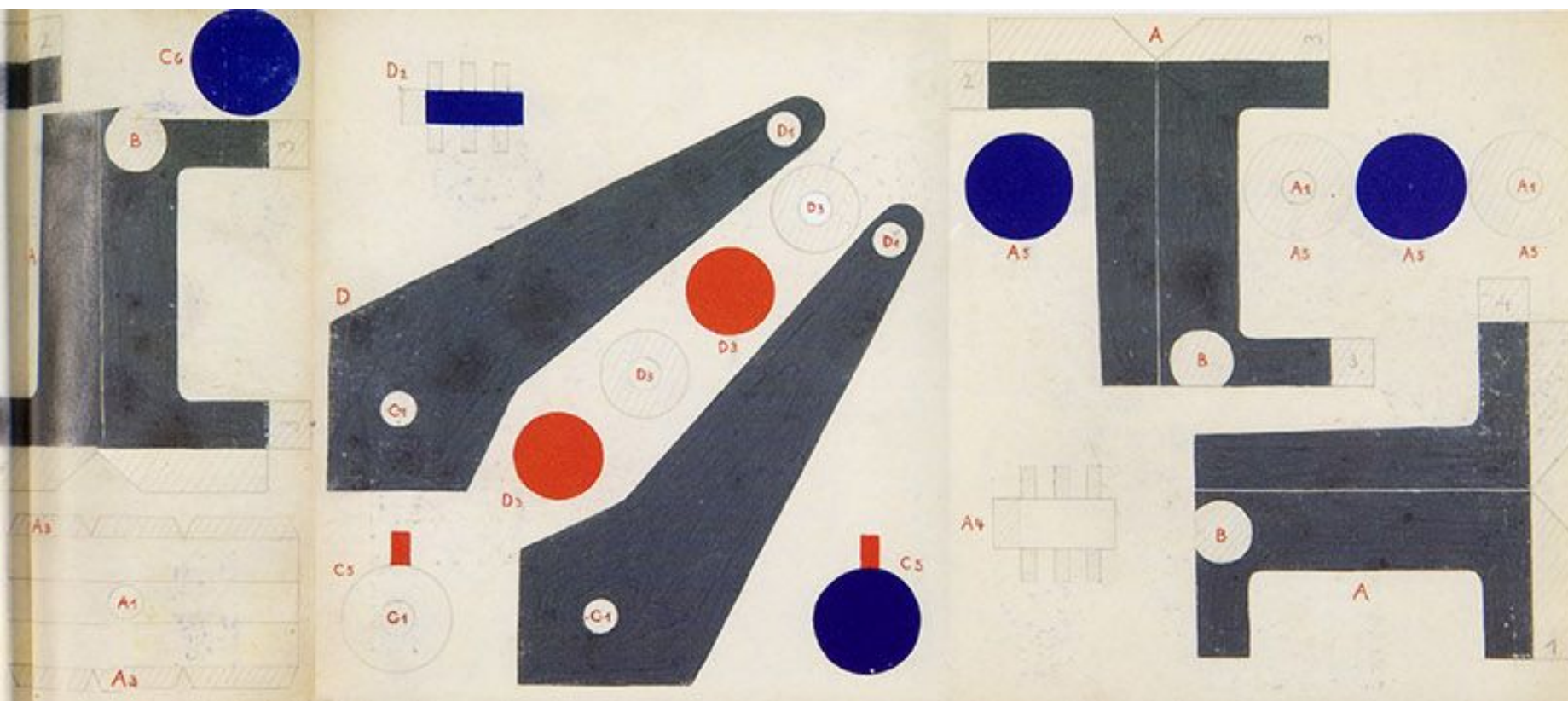


Fig 5.05_ Los principios educativos se expresaron en los juguetes de Siedhoff-Buscher. Publicidad en patrones recortados para hacer grullas de papel. en forma de velero y grua.

Cómo el resto de obras de Alma, el juego de construcción de Alma Buscher lleva claramente las huellas de una pedagogía reformista que se centra en la experiencia, la acción y la observación del niño.

A pesar de las críticas negativas que recibió la exposición, los juguetes y muebles de Alma Buscher se convirtieron en un éxito de ventas, fabricándose en serie hasta 1933.

Actualmente es la empresa suiza Naef es la encargada de producir una réplica del Juego de construcción Naval. Las formas simples y los colores brillantes de su juego de construcción de barcos siguen fascinando e inspirando a los niños de hoy.

Por ello, que este juguete se ha convertido en uno de los juguetes más importantes del siglo XX, todo un icono de toda una época, símbolo de una utopía del diseño.



Fig 5.06_ Juego de Construcción Naval, NAEF Alma Buscher.

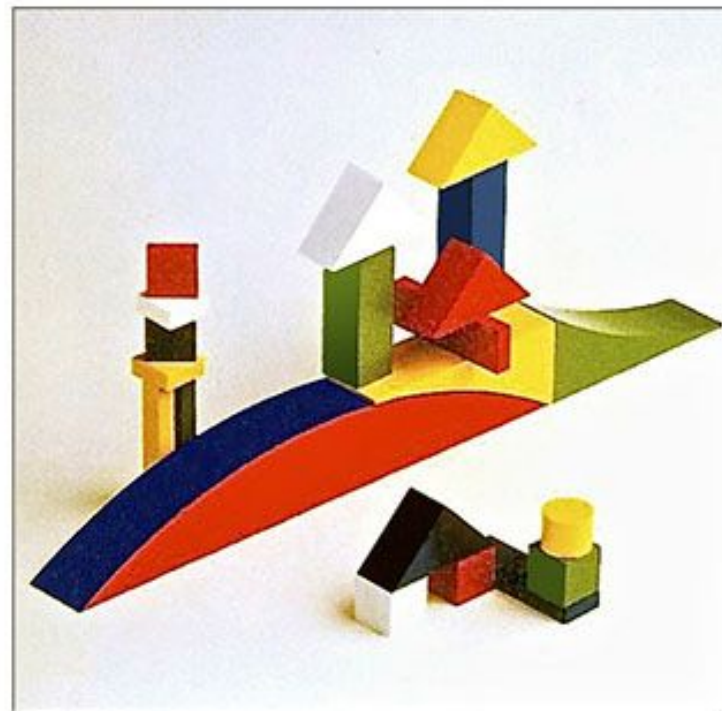
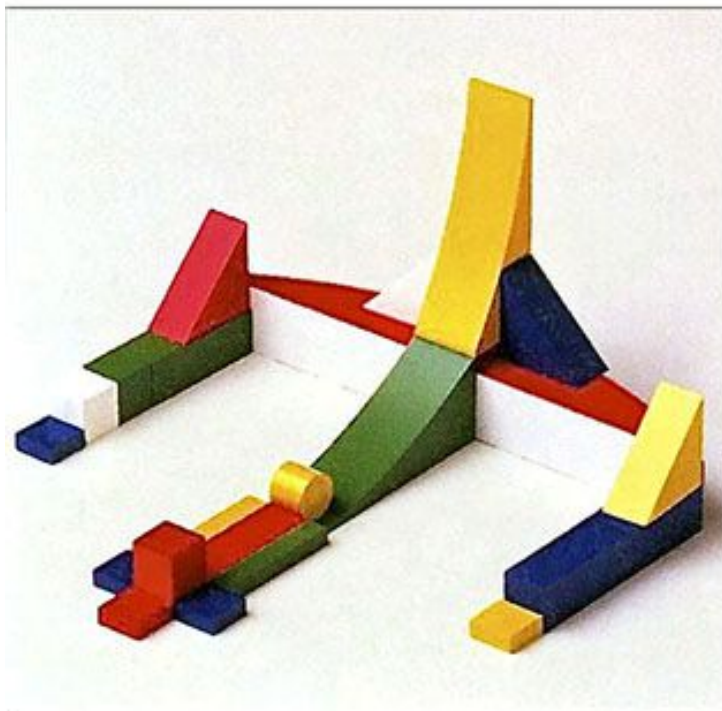
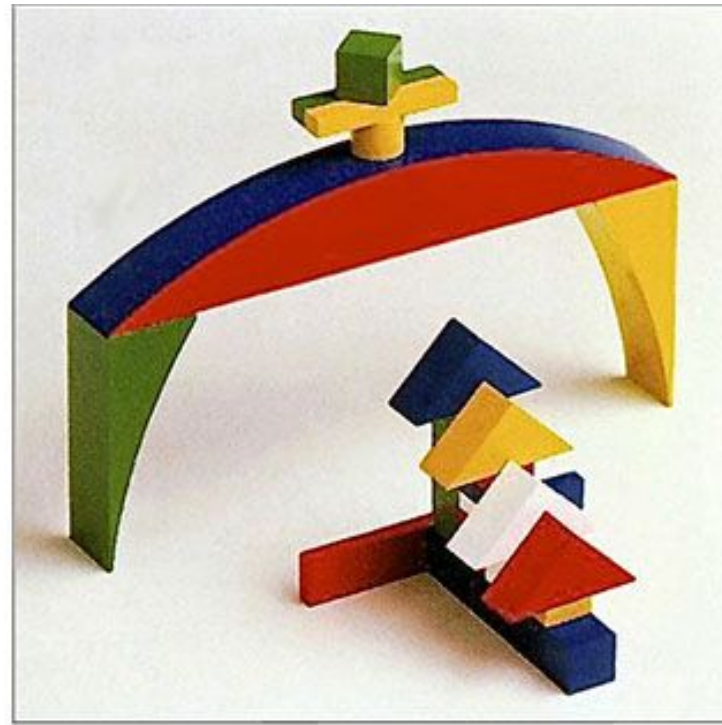
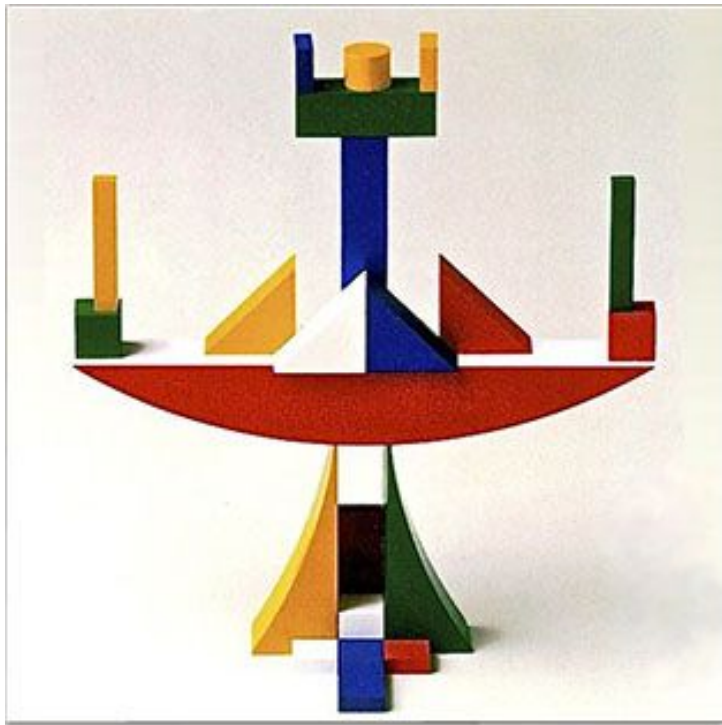


Fig 5.07_ Juego de Construcción Naval, Alma Buscher.1923.
Posibilidades de agrupación.

Alma Siedhoff Buscher:

A Retrospective



MoMA

July 1, 2021 – August 31, 2021

Fig 5.08_ Ilustración para la exposición de Alma Siedhoff Buscher en el MoMA.
1 Julio - 31 Agosto 2021

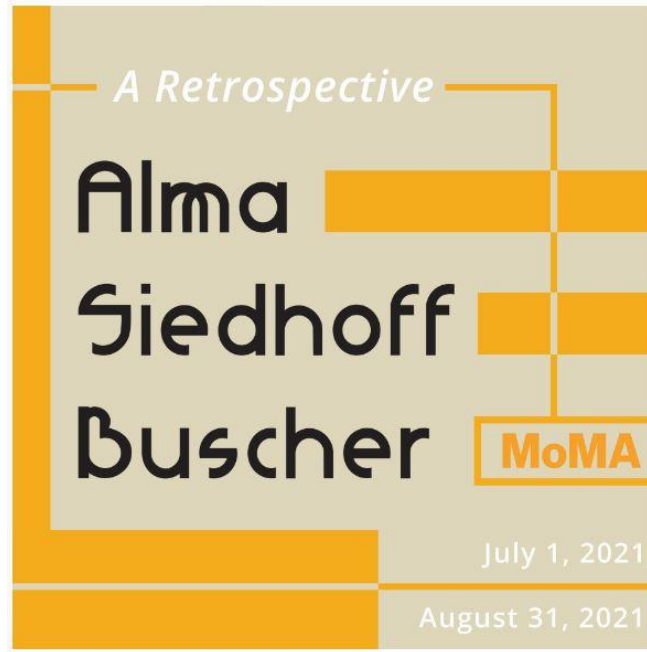
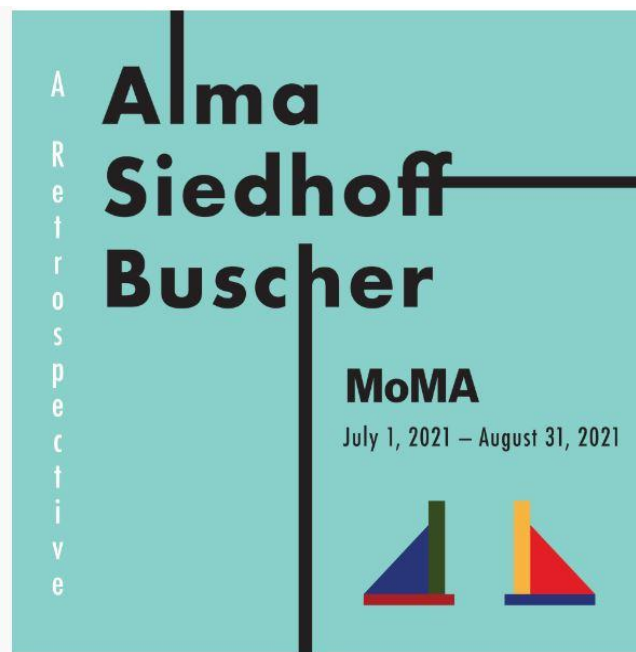
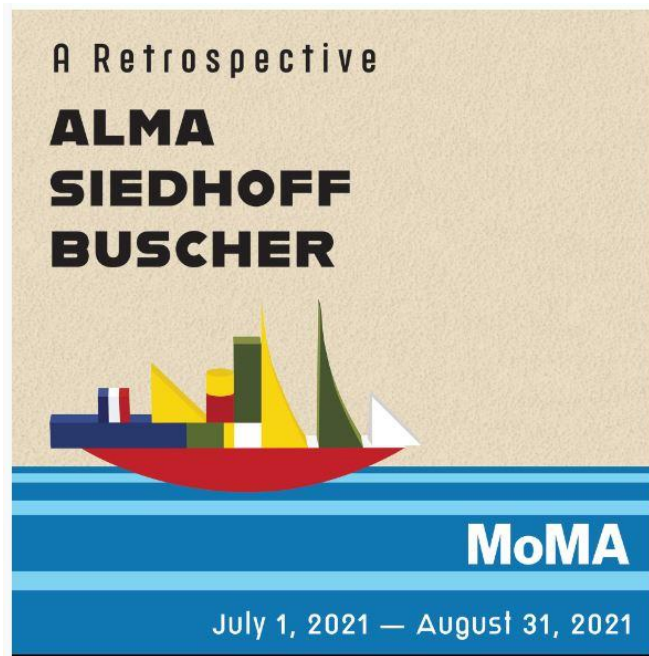


Fig 5.09_ Ilustraciones para la exposición de Alma Siedhoff Buscher en el MoMA.
 1 Julio - 31 Agosto 2021

CONCLUSIÓN

La escuela Bauhaus se crea en un momento de pleno desarrollo. Dirigido hacia una juventud soñadora y creativa, hombres y mujeres soñaban con construir un mundo nuevo, el mundo moderno.

La Bauhaus supuso una gran revolución. La escuela multidisciplinar buscaba la unión entre arte y artesanía poniendo en valor la funcionalidad y transformando los métodos pedagógicos que habían hasta el momento.

Por primera vez en la historia a las mujeres se les abrían las puertas de la enseñanza. Nacerían así las Alumnas de la Bauhaus, mujeres valientes, luchadoras, trabajadoras y sobre todo talentosas.

La Bauhaus cambió el concepto artístico y creativo, y para ello fue fundamental el papel de la mujer en la escuela, ayudando a la revolución de un pensamiento crítico.

La mayoría de las alumnas partían del taller textil, y se les alentaba a orientar su arte hacia cualquier otra disciplina. Pese a las grandes dificultades a las que estas se enfrentaron, fueron muchas las que decidieron oponerse a la situación y hacer de las Bauhaus el mundo de creación mixto colectivo que conocemos hoy en día. Estos vetos e imposiciones no impidieron el desarrollo creativo de pioneras como Alma Buscher.

El afán y el empeño de las mujeres hicieron que su aportación fuera realmente significativa. Pese a ser eclipsadas y poco reconocidas conquistaron los talleres originando una oleada de mujeres artesanas y artistas modernas.

En total 462 mujeres fueron las impulsoras de la novedosa y experimental producción artística de la Bauhaus. Aunque solo unas pocas han sido destacadas a lo largo de la historia, todas y cada una de ellas forman y siempre formarán parte de la historia de esta escuela.

BIBLIOGRAFÍA

- _ Notas
- _ Imágenes
- _ Listado de las mujeres matriculadas en la Bauhaus

NOTAS:

- 1_ Ángeles Martín. Manual práctico de psicoterapia Gestalt, (8º edición, Desclée de brouwer, 2013), pg 20.
- 2_ Kohler.W, Koffka.K, Sander,F, Psicología de la forma, (Paidós, Buenos Aires, 1963)
- 3_ Ángeles Martín. Manual práctico de psicoterapia gestalt, (8º edición, Desclée de brouwer, 2013), pg 21.
- 4_ Ángeles Martín. Manual práctico de psicoterapia gestalt, (8º edición, Desclée de brouwer, 2013), pg 21.
- 5_ Ángeles Martín. Manual práctico de psicoterapia gestalt, (8º edición, Desclée de brouwer, 2013), pg 25.
- 6_ Ellen Lupton y J. Abbott Miller (eds.), El ABC de ΔΠΟ: La Bauhaus y la teoría del diseño , (Barcelona: Gustavo Gili, 2019), p.7.
- 7_ Magdalena Droste. Bauhaus, archiv berlin. (1919-1933), (Berlín: Taschen Bibliotheca Universalis, 2022) , p14.
- 8_ Manifiesto Bauhaus. Abril 1919. Archivo Bauhaus Berlín. Traducido
- 9_ Manifiesto Bauhaus. Abril 1919. Archivo Bauhaus Berlín.
- 10_ Manifiesto Bauhaus. Abril 1919. Archivo Bauhaus Berlín. Traducido. Planes de estudio.
- 11_ Magdalena Droste. *Bauhaus*, archiv berlin. (1919-1933) ,, (Berlín: Taschen Bibliotheca Universalis, 2022), página 48.
- 12_ Magdalena Droste. *Bauhaus*, archiv berlin. (1919-1933) ,, (Berlín: Taschen Bibliotheca Universalis, 2022), página 59.
- 13_ Paul Citroen. Mazdaznan am bauhaus. *Bauhaus and Bauhausler (nota 8)*, página 29.
- 14_ Magdalena Droste. *Bauhaus*, archiv berlin. (1919-1933) ,, (Berlín: Taschen Bibliotheca Universalis, 2022), página 404.
- 15_ BOSSMAN, Andreas et Alter. (1993). Dessau: Bauhaus. p. 74.
- 16_ Sigfried Giedion: Walter Gropius. Dover Publications, New York 1992, p. 18. Reedición del libro original de 1954.
- 17_ Magdalena Droste. *Bauhaus*, archiv berlin. (1919-1933) ,, (Berlín: Taschen Bibliotheca Universalis, 2022), página 505.
- 18_ Manifiesto Bauhaus. Abril 1919. Archivo Bauhaus Berlín. Traducido. Planes de estudio. Admisión.
- 19_ Manifiesto Bauhaus. Abril 1919. Archivo Bauhaus Berlín. Traducido. Planes de estudio. Admisión.
- 20_ Manifiesto Bauhaus. Abril 1919. Archivo Bauhaus Berlín. Traducido. Planes de estudio. Admisión.
- 21_ Maria Luisa Vadillo Rodriguez - Las alumnas de la Bauhaus: Artes, oficios y revolución: Las mujeres que marcaron la diferencia. (Berenice, 2021), página 35.
- 22_ Maria Luisa Vadillo Rodriguez - Las alumnas de la Bauhaus: Artes, oficios y revolución: Las mujeres que marcaron la diferencia. (Berenice, 2021), página 36.
- 23_ Maria Luisa Vadillo Rodriguez - Las alumnas de la Bauhaus: Artes, oficios y revolución: Las mujeres que marcaron la diferencia. (Berenice, 2021), página 39.
- 24_ Maria Luisa Vadillo Rodriguez - Las alumnas de la Bauhaus: Artes, oficios y revolución: Las mujeres que marcaron la diferencia. (Berenice, 2021), página 48.
- 25_ Maria Luisa Vadillo Rodriguez - Las alumnas de la Bauhaus: Artes, oficios y revolución: Las mujeres que marcaron la diferencia. (Berenice, 2021), página 47.
- 26_ Magdalena Droste. *Bauhaus*, archiv berlin. (1919-1933) ,, (Berlín: Taschen Bibliotheca Universalis, 2022), página 84.
- 27_ Magdalena Droste. *Bauhaus*, archiv berlin. (1919-1933) ,, (Berlín: Taschen Bibliotheca Universalis, 2022), página 87.
- 28_ Josenia Hervás y Heras. La Bauhaus de Weimar. Página 55.
- 29_ Mercedes Valdivieso. La mujer en la Bauhaus. (Baumhoff, 1994,) op. cit., pág. 90.
- 30_ Apuntes del 9 de diciembre de 1921 para discusión en el Consejo de Maestros, p.67.
- 31_ SIEDHOFF BUSCHER, A. <Kindermöbel und Kinderbekleidung>, Vivos Voco, Num 4. 1626, páginas 156-157.
- 32_ El potencial creativo del juego tendrá un papel importante dentro de los inicios de la pedagogía de la Bauhaus. J. Itten; vid. VALDIVIESO, M. La bauhaus de festa, 1919-1933. Barcelona: Fundación la Caixa. 1995, página 58.
- 33_ Hilberseimer, L: Berliner Architektur der 20er Jahre. Neue Bauhausbücher, Kupferberg Verlag Mainz und Berlín 1967, p.46., citado en el catálogo de la exposición Bauhaus Utopien. Arbeiten auf Papier, p. 266.
- 34_ Alma Siedhoff-Buscher: muebles y ropa para niños. En: Vivos voco. Revista para la nueva cultura alemana 5 (1926), H.4, página. 157.

PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES :

1. La gestalt:

- Fig. 1.01_** Principios Básicos Gestalt
- Fig. 1.02_** Principios Básicos Gestalt. Colores Primarios.
- Fig. 1.03_** Ley de la semejanza o igualdad
- Fig. 1.04_** Ley de la proximidad
- Fig. 1.05_** Ley de cierre
- Fig. 1.06_** Ley de la buena continuidad
- Fig. 1.07_** Ley de contraste
- Fig. 1.08_** Composición con los principios de la Gestalt, diseño gráfico (Programa Educativo Gestalt, 2011).
- Fig. 1.09_** Plano de la colonia Dessau-Törten, 1926-1928. Walter Gropius.
- Fig. 1.10_** Vista de la colonia Dessau-Törten, primera fase de construcción. 1926-1928. Walter Gropius.
- Fig. 1.11_** Diseño para una casa unifamiliar, acuarela realizada por Farkas Molnár en 1922. Farkus Molnar - Bauhaus - Archiv Berlin .
- Fig. 1.12_** Planta general. Haus am Horn, Casa modelo exposición Bauhaus, Weimar 1923.

2. La escuela bauhaus:

- Fig 2.01_** Los maestros en el tejado del edificio de la Bauhaus, en Dessau.
- Fig 2.02_** Primera marca de la imprenta de la Bauhaus, 1919-1922, Karl Peter Röhl.
- Fig 2.03_** Retrato Walter Gropius, 1920
- Fig 2.04_** Xilografía de Lyonel Feininger, 1919.
- Fig 2.05_** Manifiesto de la Bauhaus, Walter Gropius, 1919.
- Fig 2.06_** Diagrama del plan de estudios de la Bauhaus, 1923.
- Fig 2.07_** Lyonel Feininger, de Hugo Erfurth, 1941
- Fig 2.08_** La dama de malva. Óleo sobre lienzo.. Lyonel Feininger, 1922
- Fig 2.09_** Gerhard Marcks
- Fig 2.10_** Mujer con bebé. Escultura en madera. Gerhard Marcks , 1919.
- Fig 2.11_** Rudolf Lutz: Estudio plástico en escayola con diferentes caracteres formales, 1920-21.
- Fig 2.12_** Esfera cromática 1921. Johannes Itten. La esfera desplegada, los complementarios se expresan en posiciones opuestas. Los doce colores del círculo están reproducidos con siete niveles de brillo.

- Fig 2.13_** Inhala, Exhala, 1922, Johannes Itten, Zürich, Colección privada.
- Fig 2.14_** Johannes Itten con sus alumnos haciendo ejercicios de respiración en la Bauhaus de Weimar
- Fig 2.15_** Johannes Itten, con el "traje Bauhaus", delante de la esfera cromática, 1921.
- Fig 2.16_** Una las seguidoras de Mazdaznan era la alumna Alma Buscher, que aparece en "traje Bauhaus"
- Fig 2.17_** Paul Klee y Wassily Kandinsky tomando té en la Bauhaus, Dessau, 1929.
Foto de Nina Kandinsky
- Fig 2.18_** Paul Klee: idea y estructura de la Bauhaus Estatal de Weimar, 1922.
- Fig 2.19_** Wassily Kandinsky
- Fig 2.20_** Wassily Kandinski, 1923. Litografía en color del cartapacio de maestros de la Bauhaus.
- Fig 2.21_** Paul Klee
- Fig 2.22_** Paul Klee, 1924. Solución "ee" de la edición del nacimiento
- Fig 2.23_** Postal para publicitar la exposición 1923.
- Fig 2.24_** Paul Häberer, "Bauhaus Ausstellung Weimar". 1923
- Fig 2.25_** Cartel exposición 1923. Joost Schmidt. 'Arte y técnica, una nueva unidad'.
- Fig 2.26_** Exposición de la Bauhaus en la Experimental Haus am Horn _ 1923
- Fig 2.27_** Exposición de la Bauhaus en la Experimental Haus am Horn _ 1923
- Fig 2.28_** Georg Mucbe y Adolf Meyer: casa modelo, Haus am Horn para la exposición de la Bauhaus 1923. Delante de la casa, László Moholy Nagy, y Alma Buscher.
- Fig 2.29_** Algunos maestros de la Bauhaus en el taller de Paul Klee en Weimar, 1925.
De izquierda a derecha, Lyonel Feininger, Vassily Kandinsky, Oskar Schlemmer, Georg Mucbe y Paul Klee
- Fig 2.30 _** Nueva sede de la Bauhaus de Dessau, proyecto de Walter Gropius de 1925-26.
- Fig 2.31_** Edificios de la Nueva sede de la Bauhaus de Dessau, tarjeta postal de una Bauhäusler a su madre, 1927.
- Fig 2.32_** Clase de papiroflexia con Josef Albers en 1928. Bauhaus Archiv Berlín.

Fig 2.33_ "Atelier Gropius", instalación irónica con los colaboradores de Walter Gropius (entre otros Kurt Stulp, Hermann Bunzel y Hermann Trinkaus), 1927/28, foto Edmund Collein.

Fig 2.34_ Clase en la Bauhaus de Dessau: Ludwig Mies van der Rohe con los estudiantes (de izquierda a derecha: Annemarie Wilke, Heinrich Neu, Mies van der Rohe, Hermann Klumpp). Fotografía de Pius Pahl, 1930/1931.

Fig 2.35_ Bauhaus Dessau. 1925-1932.

Fig 2.36_ Reunión en el patio de la Bauhaus de Berlín el 12 de Abril de 1933, un día después de que la policía registrara y cerrara el edificio. Los esfuerzos para reabrir la Bauhaus continuaron hasta julio. El 19 de Julio, los maestros de la Bauhaus decidieron por unanimidad no ceder a las demandas políticas y disolvieron la Bauhaus.¹⁷

3. Las Mujeres de la Bauhaus:

Fig 3.01_ Las tejedoras en la escalera de la Bauhaus, 1927. T. LUX FEININGER / BAUHAUS-ARCHIV, BERLÍN

Fig 3.02_ Las alumnas del taller de tejidos en Dessau, de izquierda a derecha en la fila superior: desconocida, Margarete Heymann, Gertrud Arndt, el profesor Wanke, Gunta Stölz y Gertrud Dirks. A media fila: desconocida, desconocida, desconocida, Lena Meyer-Bergner, Lis Beyer-Volger, desconocida. En la fila inferior: Ruth Consemüller, Grete Reichardt y Anni Albers. Foto de Lotte Stam-Beese hacia 1927.

Fig 3.03_ Gunta Stölz: Cardo, dibujado en el curso preparatorio de Itten, 1920

Fig 3.04_ Lena Meyer-Bergner. Ejercicio de la clase de Klee: Irradiación/ desplazamiento del centro.

Fig 3.05_ Taller de tejidos en 1923.

Fig 3.06_ Anni Albers en el Taller de Tejidos. 1937.

Fig 3.07_ Anni Albers: Wandbehang We 791. 1926, Textil 175 x 118 cm. nv. Nr. 1475

Fig 3.08_ Anni Albers: Tejido decorativo, ejemplo de colores y variaciones de materiales, muestra de tejido. 1930. Textil 20,5 x 11 cm. inventario N° 437

Fig 3.09_ Anni Albers: Tejido decorativo, ejemplo de colores y variaciones de materiales, muestra de tejido. 1930. Textil 201,7 x 10,08 cm. inventario N° 440

Fig 3.10_ Gunta Stölz : Certificado Bauhaus

Fig 3.11_ Gunta Stölz: chlitzgobelin Rot-Grün.1927-1928. Textil: 150cm x 110 cm. Inv. Nr. 1998/5.

Fig 3.12_ Gunta Stölz: Musterstück Möbelstoff "Muschel". Textil: 25,5 x 22 cm 17,7 x 17,5 cm. Inv. Nr. 2999

Fig 3.13_ Gunta Stölz: Möbelstoff, Musterstück 1925. Textil: 17,7 x 17,5 cm. Inv. Nr. 468

Fig 3.14_ Marianne Brandt.

Fig 3.15_ Certificado de admisión de Marianne Brandt al taller de metal entre 1924 y 1925. Firmado por Christian Dell.

Fig 3.16_ Marguerite Friedlander

Fig 3.17_ Alma Buscher-Siedhoff

Fig 3.18_ Taller de alfarería de la Bauhaus en el Castillo Dornberger. 1923.

Fig 3.19_ Marguerite Friedlander en el Taller

Fig 3.20_ Marguerite Friedlaender-Wildenhain Jarra con engobe 1922-1923

Fig 3.21_ Marguerite Friedlaender-Wildenhain . Jarrones "Halle Vase". Bauhaus-Archiv

Fig 3.22_ Marguerite Wildenhain trabajando en un jarrón. 1945.

Fig 3.23_ Marguerite Friedlaender-Wildenhain decorando un Jarrón.

Fig 3.24_ Marianne Brandt

Fig 3.25_ "¿Puede el hombre vivir su destino...". Marianne Brandt: Alrededor de 1926. Inventario N° 7203/2. Tamaño de la hoja (alto x ancho): 29,7 x 21 cm. Collage de recortes de periódico y fotografías, gelatina de plata, papel rojo y amarillo sobre cartulina verde.

Fig 3.26_ Marianne Brandt. Lámparas de escritorio número: 976, 702 y 679 respectivamente. Inv. Nr: 12148 - 3883 - 3884

Fig 3.27_ Marianne Brandt. Servicio de café y té MT 50-55a: cafetera, tetera, hervidor de agua, azucarero, jarra para nata, bandeja. 1924. Inv. Nr. 3269/I-VI

Fig 3.28_ Autorretratos Marianne Brandt. reflejado en la esfera. Bauhaus Dessau 1928-1929. fotografía de retrato. inventario N° 12150. Dimensiones: 9 x 12 cm. negativo de vidrio

Fig 3.29_ Autorretratos . Marianne Brandt. reflejado en la esfera.. Bauhaus Dessau 1928-1929 fotografía de retrato. inventario N° 12153. Dimensiones: 9 x 12 cm. negativo de vidrio

Fig 3.30_ Alumnas de la Bauhaus. en clase de educación física

Fig 3.31_ Lucia Moholy (1894-1989)

Fig 3.32_ Gertrud Grunow (1870-1944)

Fig 3.33_ Clara Rilke-Westhoff (1878-1954)

Fig 3.34_ Lilly Reich (1885-1947)

Fig 3.35_ Florence Henri (1893 - 1982)

Fig 3.36_ Alumnas de la Bauhaus. en el tejado de la escuela.

4. Alma Bierhoff-Buscher

- Fig 4.01_** Tarjeta de identificación de Alma Siedhoff-Buscher en la Bauhaus de Dessau
- Fig 4.02_** Alma Siedhoff-Buscher
- Fig 4.03_** Planos, Alzados y sección de la Haus am Horn, 1923
- Fig 4.04_** Isométrica de Benita Otte de la Haus am Horn, 1923
- Fig 4.05_** Fotografía histórica del cuarto de la mujer.
- Fig 4.06_** Fotografía histórica del salón, Universidad Bauhaus de Weimar, Archivo de Arte Moderno; BLDAM, Archivo de Imágenes, Neg. No.: 64 h 27 / 124
- Fig 4.07_** Fotografía histórica de la habitación infantil, Universidad Bauhaus de Weimar, Archivo de Arte Moderno; BLDAM, Archivo de Imágenes.
- Fig 4.08_** Fotografía histórica del salón, Universidad Bauhaus de Weimar, Archivo de Arte Moderno; BLDAM, Archivo de Imágenes.
- Fig 4.09_** Plano publicado en el nº3 “Bauhaus Buscher”, 1923.
- Fig 4.10_** Farkas Molnár, retrato de Georg y El Muche, con la “Haus am Horn”, la primera casa experimental de la Bauhaus, 1923
- Fig 4.11_** Dibujo axonometría cuarto de la mujer, Haus am Horn, 1923
- Fig 4.12_** Dibujo axonometría cuarto de baño, Haus am Horn, 1923
- Fig 4.13_** Imagen de la: estructura de muro con losas Jurko. Casa Experimental de la Bauhaus: Bauhaus Bücher 3, 1925: Bauhausbücher 3.
- Fig 4.14_** Imagen de la: estructura interior. Casa Experimental de la Bauhaus: Bauhaus Bücher 3, 1925: Bauhausbücher 3.
- Fig 4.15_** Imagen de la fabricación del techo de bloques huecos. Casa Experimental de la Bauhaus: Bauhaus Bücher 3, 1925: Bauhausbücher 3.
- Fig 4.16_** Imágenes de la Haus am Horn para la exposición de 2016.
- Fig 4.17_** Dibujos de diseño para la habitación infantil de la Haus am Horn. Alma Buscher, 1923.
- Fig 4.18_** Cocina Haus am Horn. 1923.
- Fig 4.19_** Cocina Haus am Horn. exposición 2016
- Fig 4.20_** Juego de piezas del Taller de cerámica para la cocina de la Haus am Horn. 1923
- Fig 4.21_** Cocina Haus am Horn. 1923
- Fig 4.22_** Los muebles de la habitación infantil de la Haus am Horn de Alma Siedhoff-Buscher. 1923.

- Fig 4.23_** Los muebles de Alma Siedhoff-Buscher se exponen en el catálogo de ventas de la Bauhaus elaborado por Herbert Bayer, junto al mobiliario de Marcel Breuer.
- Fig 4.24_** Habitación infantil de la Haus am Horn. exposición 2016. Armario modular a modo de juego de construcción.
- Fig 4.25_** Habitación infantil de la Haus am Horn. exposición 2016. Transición entre espacios: Habitación infantil / comedor / cocina.
- Fig 4.26_** Sala de juegos multifuncional en la exposición de 1923. Es una obra de Alma Siedhoff-Buscher.
- Fig 4.27_** Sala de juegos multifuncional en la exposición de 1923. Es una obra de Alma Siedhoff-Buscher.
- Fig 4.28_** Fotografía exterior de la Haus am Horn.
- Fig 4.29_** Fotografía exterior de la Haus am Horn.
- Fig 4.30_** Fotografía exterior de la Haus am Horn.
- Fig 4.31_** Juguete de construcción mediante bloques de cubos de colores
- Fig 4.32_** Juguete de construcción mediante bloques geométricos de colores
- Fig 4.33_** Muñecos de tela para lanzar, 1924.
- Fig 4.34_** Muñecos de tela para lanzar, 1924.

5. Un nuevo mundo para los niños.

- Fig 5.01_** Ilustración Alma Siedhoff-Buscher. <https://shop.bauhaus-movement.com/bauhaus-bauspiel/>
- Fig 5.02_** Boceto d Alma Buscher para el Juego de Construcción Naval, 1923
- Fig 5.03_** Juego de Construcción Naval, Alma Buscher 1923. Agrupación de piezas.
- Fig 5.04_** Juego de Construcción Naval, Alma Buscher 1923
- Fig 5.05_** Los principios educativos se expresaron en los juguetes de Siedhoff-Buscher. Publicidad en patrones recortados para hacer grullas de papel. en forma de velero y grua.
- Fig 5.06_** Juego de Construcción Naval, NAEF Alma Buscher.
- Fig 5.07_** Juego de Construcción Naval, Alma Buscher. 1923. Posibilidades de agrupación.
- Fig 5.08_** Ilustración para la exposición de Alma Siedhoff Buscher en el MoMA. 1 Julio - 31 Agosto 2021.
- Fig 5.09_** Ilustraciones para la exposición de Alma Siedhoff Buscher en el MoMA. 1 Julio - 31 Agosto 2021

Listado de alumnas matriculadas en la Bauhaus:

Breslauer, Marianne (1909-2001) siehe: Feilchenfeldt, Marianne
Breuer, Martha (1902-1977) siehe: Erps-Breuer, Martha
Breusing, Ima (1886-1968)
Brönnner, Erika (1902-
Broner-Ullmann, Bella (1911-1993)
Bruynzeel, Regine (1908-
Buchbinder, Margarete (1902- Burchard, Eveline (1907-1995)
Burckhardt, Lotte
Burzi-Laurent, Henriette (1910- Busse, Eva (1909-
Chomton, Elisabeth, siehe: Abegg, Elisabeth
Christiansen Magdalene (1989-1968)
Cidor, Ruth (1906-2002)
Cieluszek, Hilde (1909-1990) Coja, Gertrud (1898-
Collein, Lotte (1905-1995)
Consemüller, Ruth (1904-1993)
Cramer, Ilse (1908-
Cyrenius, Maria (1872-1959)
Dambeck, Margarete (1908-1952)
Deisseroth, Elly (1899-
Deutschbein-Oberdieck, Eva (1898-1973)
Dicker, Friedl (1898-1944)
Dietrich, Else (1881-
Dietrich, Thekla (1870-
Dirks, Gertrud (1902-1994) Dostert, Edvige (1897-
Driesch-Foucar, Lydia (1895-1980)
Droste, Gertrud (1898-
Dülberg, Hedwig (1894-1936?), siehe: Slutzky Duering, Frieda (1870-
Ebert-Püttmann, Gertrud (1895-
Ebhart, Ita Maria (1900- Eck, Frieda (1897-
Ehrmann, Marie Helene (Marli) (1904-1982)
Enders, Lore (1904-
Engelien, Inka (1899-1970) Engemann, Alma (1901-1996)
Erps-Breuer, Martha (1902-1977) siehe: Breuer, Martha
Fehling, Ilse (1896-1982)
Feininger, Gertrud Wysse (1912-
Feininger, Julia (1880-
Feuerstein, Erika (1902-
Finster, Lotte (1893-
Fischer, Kitty (1908
Fischer, Lucie
Fischer-Mannesmann, Lotte (1905-
Flum, Elisabeth (1900-
Fretzdorff, Else (1877- Friedeberg, Eleonore von
Gaebler-Itting, Wera (1909-1965)
Ganzer, Hanni (1893-
Gebhard, Grete (1908-
Gebhardt, Johanna (1905- Geigenmüller, Katharina (1890-
Geisler, Ilse (1890-
Geroe-Tobler, Maria (1899-
Geyer-Raack, Ruth (1894-1975)
Glaser, Alice (1893-Görke, Senta (1912-
Götjes, Ursula Gova, Sabine (1901-2000)
Gowa, Anny (1905- Graef, Lili (1897-
Graef, Hedwig (1894-1987)
Gramich, Berta (1895-
Grau, Alice (1908- Greger, Else
Grosch, Karla (1904-1933)
Grosser, Anra
Grote, Gertrud (1906-
Grote, Gräfin Thoma, Doraline (1896-1977)
Grunert, Charlotte (1896- Grunow, Gertrud (1870-1944)
Guermonprez, Trude (1910-1976) Guhl, Margarete (1894-
Haelsig, Lotte (1898-
Hajek, Asta (1909-
Harnak, Angela
Haumersen, Magdalene (1905
Hausmann, Marie (1884- Hauschild Coester, Ellen (1902-1990)
Havemeyer, Martha (1907- Heckendorff, Käthe (1905-
Helm, Dörte (1898-1941)
Hengstenberg, Lydia (1891-
Henneberger, Elisabeth (1908- Hennicke, Lotte
Henri, Florence (1895-1982 Henschel, Ruth (1904-1982)
Hergt, Tony (1886-
Herigoyen, Magdalena von
Herold, Gertrud (1904- Herrlich, Gertrud (1887-
Hers(z)feld, Annie (1898-
Hess, Stella (1913-
Hesse-Kube, Hildegard (1899-1989)
Heubner, Meta (1905-
Heye, Laurita (-1954) Heyden, Helene von (1893-
Heymann-Marks, Margarete (1899-1990) Heyn, Helene (1902-
Hill-Hempl, Elsa (1892-
Hirsch, Betty (1893-
Hirschfeld, Elenor (1895-1953)
Hoffmann, Irene (1903-1971) Hoffmann-Lederer, Mila (1902-1993)
Hoppe, Anna
Hubbuch, Hilde (1905-1971)
Ivanovic, Gertrud
Jäck, Else (1903-
Jäger-Pfleger, Therese (1890- Jekimowskaja, Lola (1910-
Kadow, Elisabeth (1906-1979)

Kaiser-Cohn, Ruth (1909- Kallin-Fischer, Grit (1897-1973)
 Kárász, Judit (1912-1977) Katz, Hilde (1909-
 Katzenstein, Ilse (1914- Keil, Martha (1903-
 Keller, Marti (1903-
 Kerbs, Liselotte (1905- Kerkovius, Ida (1879-1970)
 Kessinger (Petitpierre), Petra (1905-1959)
 Klamper, Alice (1902- Klapper, Sophie (1887- Kleinworth,
 Else (1897-
 Kloch, Elisabeth von (1894-
 Kloidt, Hildegard (1898-1956)
 Knapp, Elfriede (1900-
 Knaudt, Ann-Maria (1898- Knoblauch, Elfriede (1902- vor
 1939)
 Knoll, Eva Martha (1897-
 Knorr, Maria (1909-
 Knott, Elfriede (1900-
 Koch-Otte, Banita (1892-1976)
 Köhler, Marcella Albertina (1896-
 Köhler, Margarete (1887-1964)
 Köster, Elisabeth (1894-
 Konnerth, Lotte (1881-1950)
 Koppelman, Lila (1910-
 Korner, Soffie
 Kosterlitz-Wagner, Traute (1903-
 Kostorz, Eva (1897-
 Krause, Corona
 Krauss, Elfriede (1890-
 Kreher, Ella (1909- Kreibig, Manda von
 Krückenberg Cäcilie (1888-
 Kube-Hesse, Hildegard (1899-
 Kühn, Ruth (1896-
 Kuithan, Anima (1912-
 Kujawa, Ursula von (1903- Kunze, Irma (1896-
 Lambert, Masa (Maria) (1905-
 Lange, Annemarie (1907-1976)
 Langenstraß-Uhlig, Magdalena (1888-
 Langewiesche, Hanna (1898-
 Lasnitzki, Toni (1898-1991)
 Leischner, Margarete (1907-1970) Leiteritz, Margaret
 (1907-1976)
 Leppien, Susanne (1907-1982) Lewin, Eva Lilly (1913-
 Liesche, Elisabeth (1896- Lindström, Sune (1906-1989)
 Loebell, Lilli (1994)
 Löben, Inge-Marie von (1909-
 Löning, Liselotte (1903- Löwe, Margot (1905-
 Löwenstein, Ilse (1903- Ludovici, Erna (18195-
 Lukas, Helene (1909- Luz-Ruland, Karla (1896-1987)
 Maas, Helene (1891-
 Maass, Luise Leonore (1888-1954)
 Mann, Marianne (1904-1933)
 Manoukian, Myriame Marie-Louise (1910-
 Marc, Maria 1876-1955)
 Marchand, Marie (1885-
 Marks, Margarete, siehe: Heymann-Marks, Margarete
 Marx, Lizzie (1908-
 Marx-Niegemann, (Bijhouwer), Gerda (1909-2000)
 Matthiesen, Dora (1887-
 Mauck-Wilke, Annemarie (1906-1996)
 Mayweg, Erra (1885- Mehner, Marlene (1894-
 Meller-Tomljenovic, Ivana (1906-1988)
 Mendel, Ros (1908-
 Mentzel, Lotte (1909-1944)
 Meyer, Gertrud (1895-
 Meyer, Grete (1904- Meyer, Olga
 Meyer-Bergner, Lena (1906-1981)
 Meyer-Thalhoff, Margarete (1887-
 Meyer-Waldeck, Wera (1906-1964)
 Meyerholz, Anneliese (1910-
 Michel, Ella (1895-
 Milch, Gertrud (1991
 Mitscherlich-Schwollmann, Immeke (1899-1985)
 Mittag, Etel (1905- Mögelin, Else (1887-1982)
 Mohl, Doris von (1894- Moholy, Lucia (1894-1989)
 Moller, Julie (1897- Molzahn, Luise (1895-
 Monastirsky, Ljuba (1906-
 Muche, Elsa (El) (1901-1980)
 Müllauer, Ingeborg (1914-
 Müller, Elisabeth (1904- Müller, Gerda (1901-
 Müller, Gertrud (1899- Müller, Hilde (1902-
 Müller, Margarete (1900- Müller, Maria (1900-
 Müller-Jena, Ilse (1908
 Mulert, Silvia (1899-
 Muth, Ida (1897-
 Nebel, Hildegard (-1975) Negeborn, Hildegard Anna (1900-
 Neter-Kähler Greten Neubner, Georgina (1880-
 Neufert, Alice (1896-
 Neujahr, Charlotte, siehe: Voepel, Charlotte
 Neumann, Leoni (1902- Neumann, Wally (1893
 Neustadt, Else
 Nies, Maria (1897-
 Nonne-Schmidt, Helene (1891-1976) Nuessner, Ilse Frieda
 (1906-
 Oberdörfer, Margarete (1894-
 Örtzen, Lisa von
 Okoniewska, Ola (Olga) (1902-
 Ono, Tamae Otten, Alberta
 Otto, Anneliese (1898-
 Pach, Lotte (1904-
 Peissachowitz, Nelly A. (1991-
 Peterhans, Ellen (1901-
 Petitpierre, Petra, siehe: Kessinger, Petra Pfeil, Irene (1891-
 Pitter, Charlotte (1909-

Plockross, Irmelin (1907-
 Pösch, Ilse (1903- Popitz, Söre 1898-1993)
 Preiswerk, Gertrud siehe: Dirks, Gertrud
 Preiswerk, Julie (1887-
 Press, Angela (1912- Pünter, Magcalene (1898-
 Ränisch, Elly (1901- Rantsch (Rantzs), Hilde
 Rapoport, Tonja (1908- Rasch, Maria (1897-1959)
 Rathleff-Keilmann, Harriet (1888-1993) Rawitzer, Else (1908-
 Reich, Lilly (1885-1947) Reichardt, Margarete (Grete)
 (1907-1984)
 Reiche, Käthe (1896- Reiche, Rosa (1899-
 Ribbentrop-Leudesdorff, Lore (1902-1986) Riedel, Gertrud
 (1899-
 Rindler, Edith (1913- Rizzo, Maria- Grazia (1892-
 Roehl, Alexandra (1899- Roghé, Agnes (1901-1927)
 Rommeis, Suse (1903-
 Rose, Katja (1905-1994
 Ross, Stella (1907-)
 Rossbach, Else (1899-
 Rossmann, Nelly (1899- Roszmannova, Marie (1909-
 Roth, Dora (1897-
 Rubinstein, Hilde (1904-1997)
 Rudelt, Hildegard (1911-
 Rülberg, Inge (1912-1986?)
 Rühle, Grete (1903- Ruff, Else (1904-
 Rüegg-Leuthold, Melanie (1906-1997)
 Runge, Hildegard (1899- Ryers, Regine siehe: Bruynzeel,
 Regine
 Sachse, Erika (1900-
 Sachsenberg, Margarete (1898-1978)
 Sämman, Erika-Rose (1901- Sager, Alice (1904-
 Sander, Marçot (1909-1997) Sandmann, Ruth Martha (1904-
 Siedhoff-Buscher, Alma (1899-1944) Slutzky, Hedwig
 (1894-1944)
 Soupault, Ré (1901-1995)
 Schäfer, Ottilie (1889-
 Schall, Margarete (1896-1939)
 Schenk, Ursula (1909-
 Schenk zu Schweinsberg, Martha, Marthe (1889-1979)
 Scheper-Berkenkamp, Louise (Lou (1901-1976)
 Schierstedt, Anneliese von (1902- Schlagenhauer, Grete
 (1890-
 Schlesinger, Senta Cilly (1898- Schlieffen, Jutta von
 (1903-1982)
 Schmeil, Lotte (1907-
 Schmid-Burgk, Käte (1890-
 Schmidt, Gertrud (1884- Schmidt, Gertru
 Schmidt-Nonne, Helene (1891-1976)
 Schmitz, Elisabeth (1889- Schön, Margarete (1898-1988)

Schrammen, Charlotte (1900- Schrammen, Toni (1897-1981)
 Schreiber, Latte (1899- Ziegfeld, Ruth (1908-
 Zschimmer, Erika (1890- Zweig, Beatrice (1892-1971)

"La historia del diseño no sería historia sin el supuesto de una Bauhaus. Los proyectos de la Bauhaus conjeturada son mucho más interesantes que cualquiera de los productos reprimidos..."

Lucius Burckhardt, 1989

Alma Siedhoff-Buscher: Color y forma en la
Bauhaus. Un nuevo mundo para los niños.

Marina Ortiz Giménez

Tutor: Ricardo Merí de la Maza

Grado en Fundamentos de la Arquitectura, Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Valencia

2022/2023
