

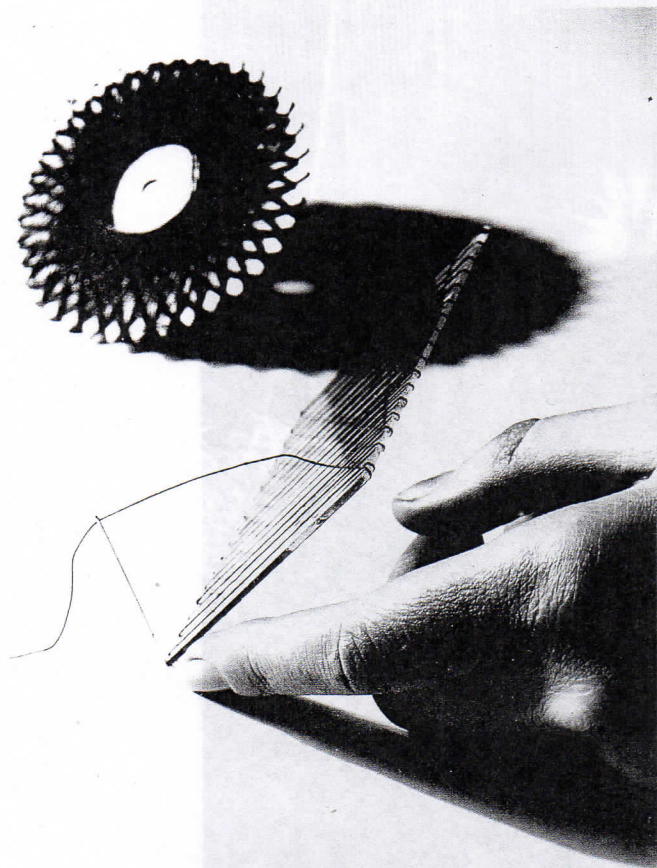
El taller de tejidos

Anja Baumhoff

“Donde quiera que haya lana, también habrá una mujer tejiéndola, lo que conforma una empresa a tiempo parcial”, comentó un bromista Oskar Schlemmer sobre las tejedoras, a las que profesaba mucho cariño. No obstante, como

sus colegas masculinos, la mentalidad del artista sobre el papel de las mujeres era sorprendentemente convencional. Aunque las propias féminas de la Bauhaus no siempre fueron conscientes de ello, algunas sí intuían el problema.

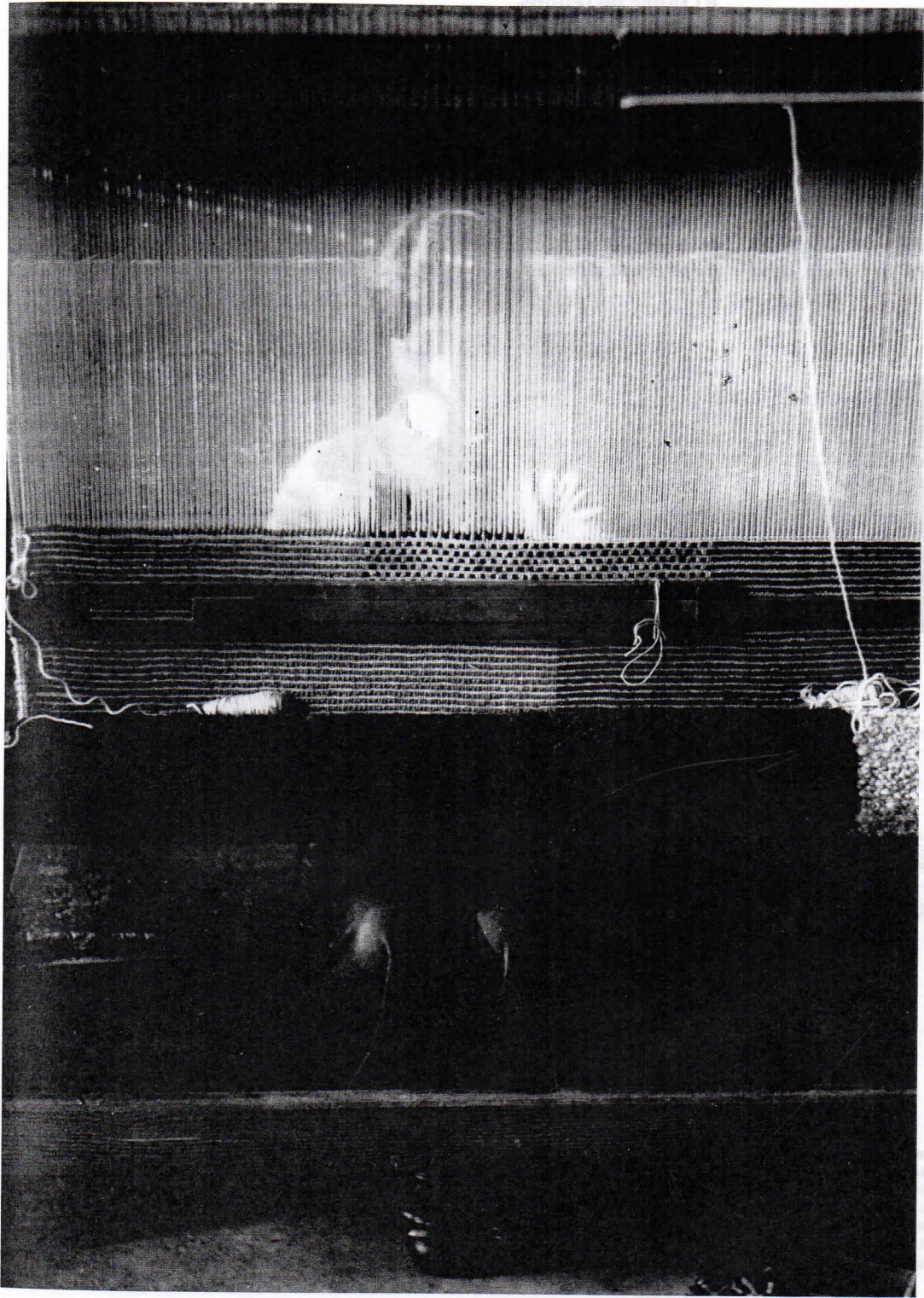
Era difícil armonizar la idea del tejido como actividad femenina con la imagen de la nueva mujer del siglo XX, que fumaba, llevaba el pelo cortado a lo chico y tenía sus propios planes. Algunas estudiantes de la Bauhaus deseaban



Fotocomposición: naturaleza muerta para las tejedoras de la Bauhaus. 1922, fotografía de Georg Muche, BHA. ● En el año 1921 el concepto de “formación artesanal en técnica textil” incluía tejido, fabricación de alfombras, ganchillo y costura. Muche fue hasta 1927 maestro de la forma de este taller, que pronto limitaría sus actividades al tejido.

Gertrudt Arndt y Marianne Gugg sentadas al telar. Hacia 1924, fotografía de Walter Hege, BHA. ● Algunos maestros de la Bauhaus no podían concebir que las tejedoras aspirasen seriamente a desarrollar una actividad profesional.

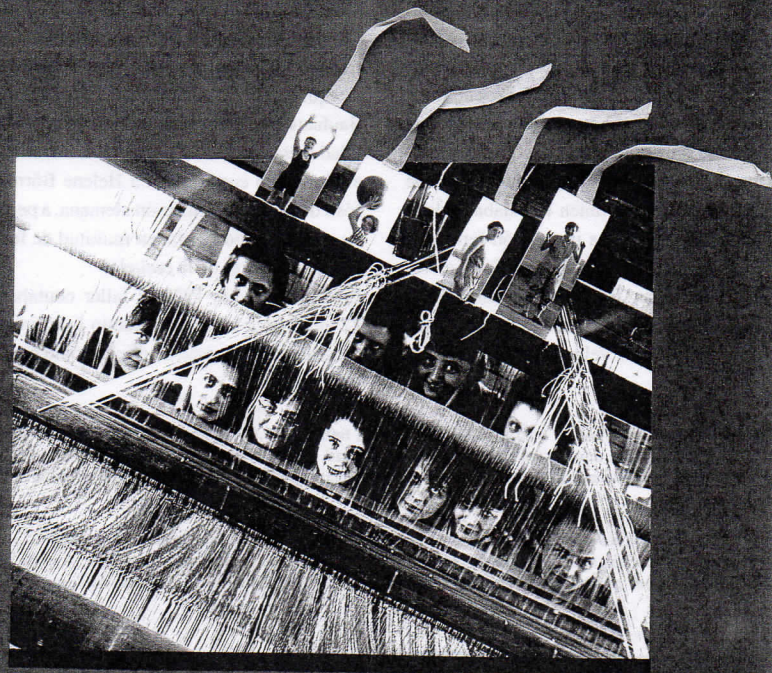
Michiko Yamawaki sentada al telar. Hacia 1931, fotografía de Hajo Rose, BHA. ● Michiko Yamawaki y su marido Iwao, también estudiante en la Bauhaus, llevaron las ideas defendidas por la escuela a Japón.



El taller de tejidos
de la comunidad
de San Sebastián
en el municipio de
San Sebastián
de los Reyes



El taller de tejidos



Las estudiantes de tejidos tras un telar. 1928, hoja de la carpeta *9 Jahre bauhaus. eine chronik*, 1928, colage anónimo, fotógrafo desconocido, fotomontaje con fotografías extraíbles atadas a cintas, todo sobre cartón azul, 41,7 x 59,3 cm, BHA. ● La divertida combinación de los rostros individuales con la estructura vertical del telar transmite un mensaje: la pasión por el trabajo es el secreto del potencial creativo que desplegaban las alumnas de la Bauhaus.

desarrollar su potencial libremente, por lo que la elección de talleres no siempre satisfacía las expectativas de los maestros. Ya que al principio las alumnas eran mayoría, se trató de hacer frente a la afluencia de mujeres reservándose un taller de tejidos bien equipado, decisión que no perjudicaba a la comunidad masculina.

En aquella época las perspectivas laborales en el terreno textil eran escasas, ya que la fabricación industrial de telas estaba totalmente automatizada y el trabajo en el telar, como era el caso en la Bauhaus, era casi siempre sinónimo de piezas únicas de precio elevado. Así las cosas, la sección quedaba al margen de la producción industrial en masa que debía abrir las puertas del futuro y se inscribía en la categoría

de producción artesanal poco rentable. Aunque los estudiantes masculinos consideraban el tejido una actividad poco interesante, no hay que olvidar las excepciones que confirman la regla. En este departamento algunas buscaron su propio camino no necesariamente dentro de los parámetros que dictaban las convenciones de su tiempo. Las "señoras", como las llamaba el director, trataban esporádicamente de derribar algunas barreras y embarcarse en nuevas aventuras, ya fuera en la sección de teatro o en los talleres de talla o metalurgia. La lucha por mantener a las mujeres entre las paredes del taller de tejidos no conocía descanso.

En 1921 se nombró a un maestro de la forma responsable de la sección, Georg Muche, lo

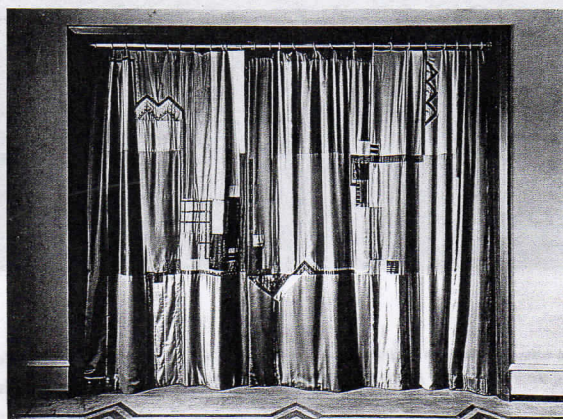
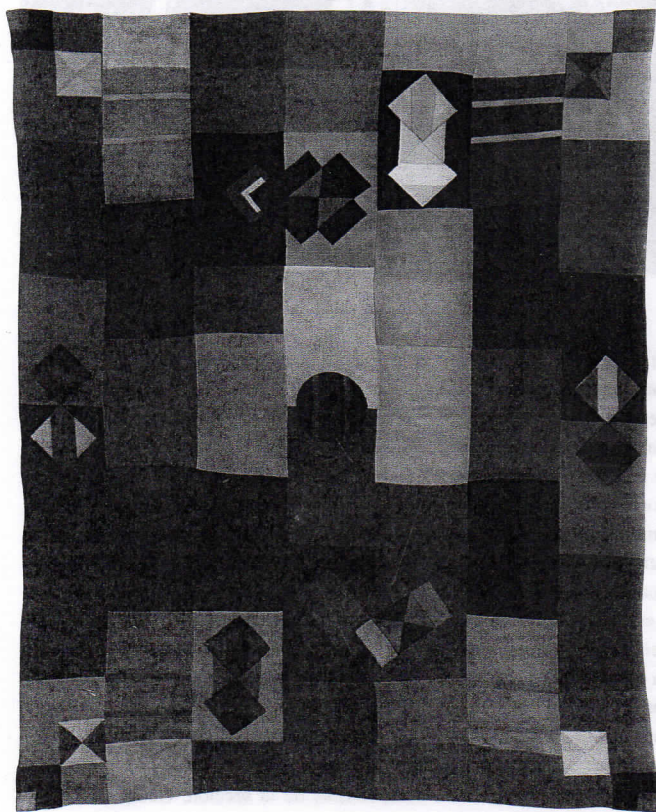
que permitió a Johannes Itten renunciar a la dirección del taller. La nueva cabeza visible del departamento había jurado no tocar ni un hilo. Su objetivo: separar totalmente sus clases teóricas del trabajo artesanal que se realizaba en él. Además, puesto que su verdadera ocupación era la pintura, no quería tener nada que ver con el ambiente femenino que rodeaba a la actividad que desempeñaban sus alumnas. Aparte de Muche, en el taller también trabajaba Helene Börner, miembro de una institución femenina de Weimar, la Paulinenstiftung für Gewerblichen Hausfleiss. Börner había dirigido la sección con un gran sentido práctico desde la era de Henry van de Velde, algo que continuó

haciendo en la reformada Bauhaus. Además de su propio trabajo, aportó a la escuela algunos telares valiosos, que, por ser propiedad privada, habían sobrevivido a los desórdenes de la guerra. De no haber sido por esta contribución al equipamiento del taller, es posible que la Bauhaus la hubiera sustituido por una personalidad más acorde con los tiempos. Por su parte, el alumnado consideraba a Helene Börner un fósil de la antigua tradición alemana, a pesar de su comprometida lucha en multitud de frentes por los intereses de la escuela. En primavera de 1922 el taller contaba con 22 alumnas a las que el gremio local impedía presentarse al examen de oficial como prevenían

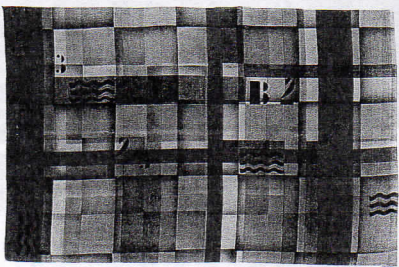
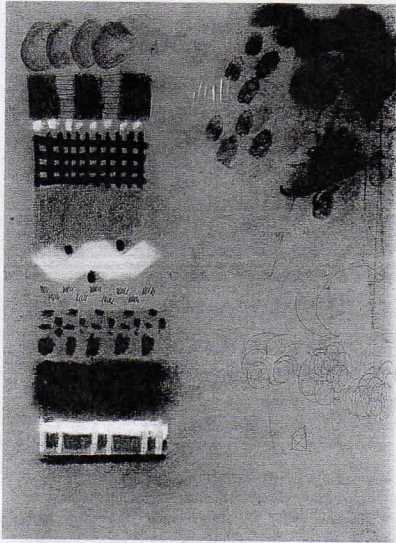
las directrices de la Bauhaus. Este agravio comparativo no se solucionaría hasta el traslado de la institución a Dessau, donde la corporación de artesanos compensó a las tejedoras con la acreditación que se les había negado. El examen de oficial era para las mujeres de la Bauhaus un gran paso de cara a su inserción en el mercado laboral cuando dejaran la escuela. Las estudiantes de la sección de tejidos mostraron su ambición y creatividad en un enorme número de proyectos. En 1923, la primera gran Exposición de la Bauhaus les proporcionó la oportunidad de colaborar en la decoración de la casa modelo Am Horn con sus tejidos para muebles y alfombras. El despacho del director

Ida Kerkovius, manta/tapiz. Hacia 1921, aplicación, fieltro, 206,5 x 164 cm, BHA. ● A sus 41 años, Kerkovius, una pintora que había sido alumna de Adolf Hölzel en Stuttgart, era una de las tejedoras de más edad. De su etapa en la Bauhaus (1920-1923) únicamente nos han llegado cuatro trabajos, entre ellos esta aplicación formada por simetrías plegables y reflectantes en la que no se ha tenido en cuenta la correspondencia cromática.

Dörte Helm, cortina de la Casa Sommèrfeld. 1920-1921 (desaparecida), aplicación, fotografía anónima, BHA. ● Por lo que parece, las alumnas tenían más interés en experimentar que en aprender técnicas artesanales de la directora del taller, Helene Börner. Esta cortina demuestra su enorme afán por asumir retos artísticos y por colaborar en los primeros trabajos comunitarios de la escuela. Aquí las formas de la casa se han convertido en motivo expresivo.

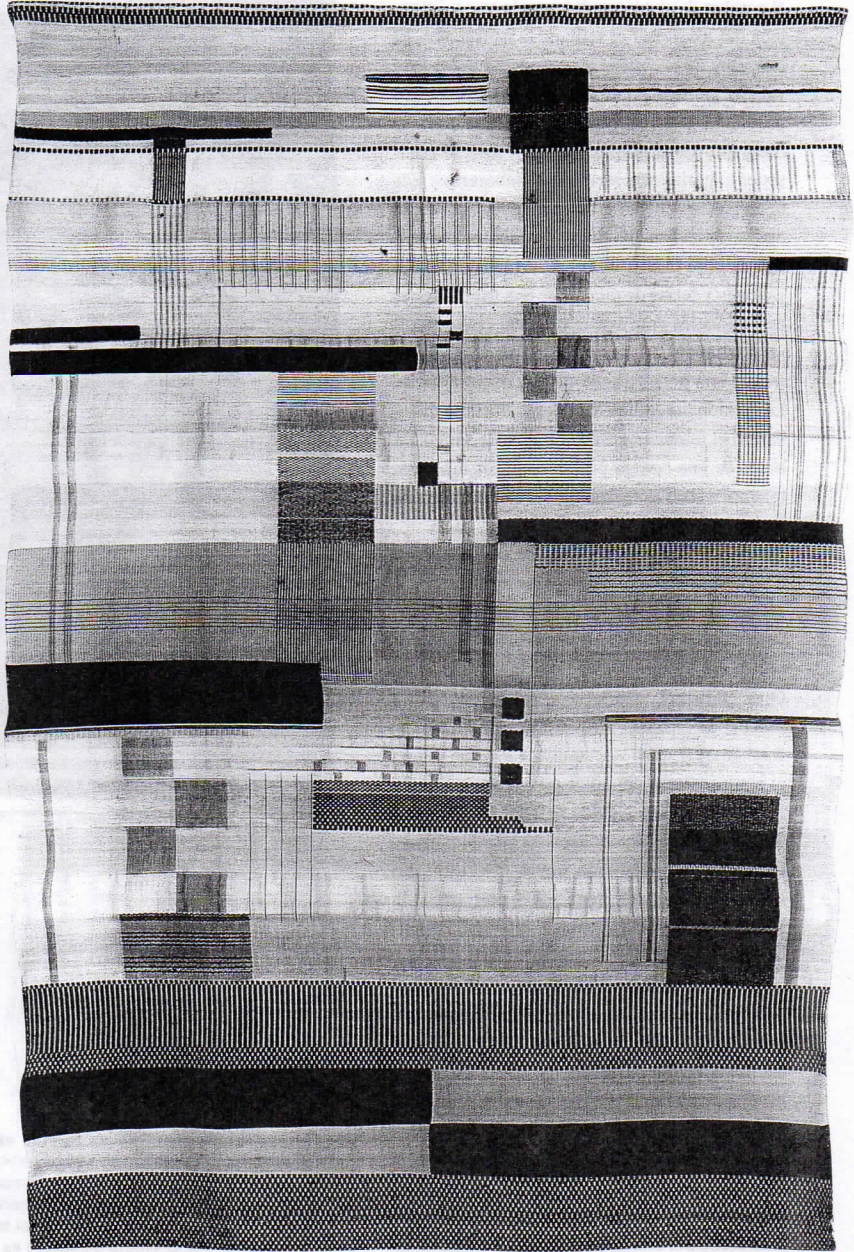


Anónimo, estudio de claroscuro. Hacia 1921, dibujo al carbón, lápiz y tiza sobre papel, 42,4 x 31,7 cm, BHA. ● En la clase de Itten, maestro de la forma de este taller durante dos años, se trabajaba en los diversos efectos de claroscuro que podían conseguirse usando diferentes estructuras y materiales. Muchas tejedoras recuperaron los ejercicios del profesor sobre el contraste en trabajos posteriores.



Felix Kube, tela. Hacia 1921, ligamento de lino, algodón pintado por aspersión, 38 x 60 cm, BHA. ● Kube, uno de los escasos estudiantes masculinos del taller, empezó pronto a usar la técnica de aspersión con plantillas para dibujar números y letras sobre la tela, técnica que no llegaría a apreciarse hasta los años cincuenta.

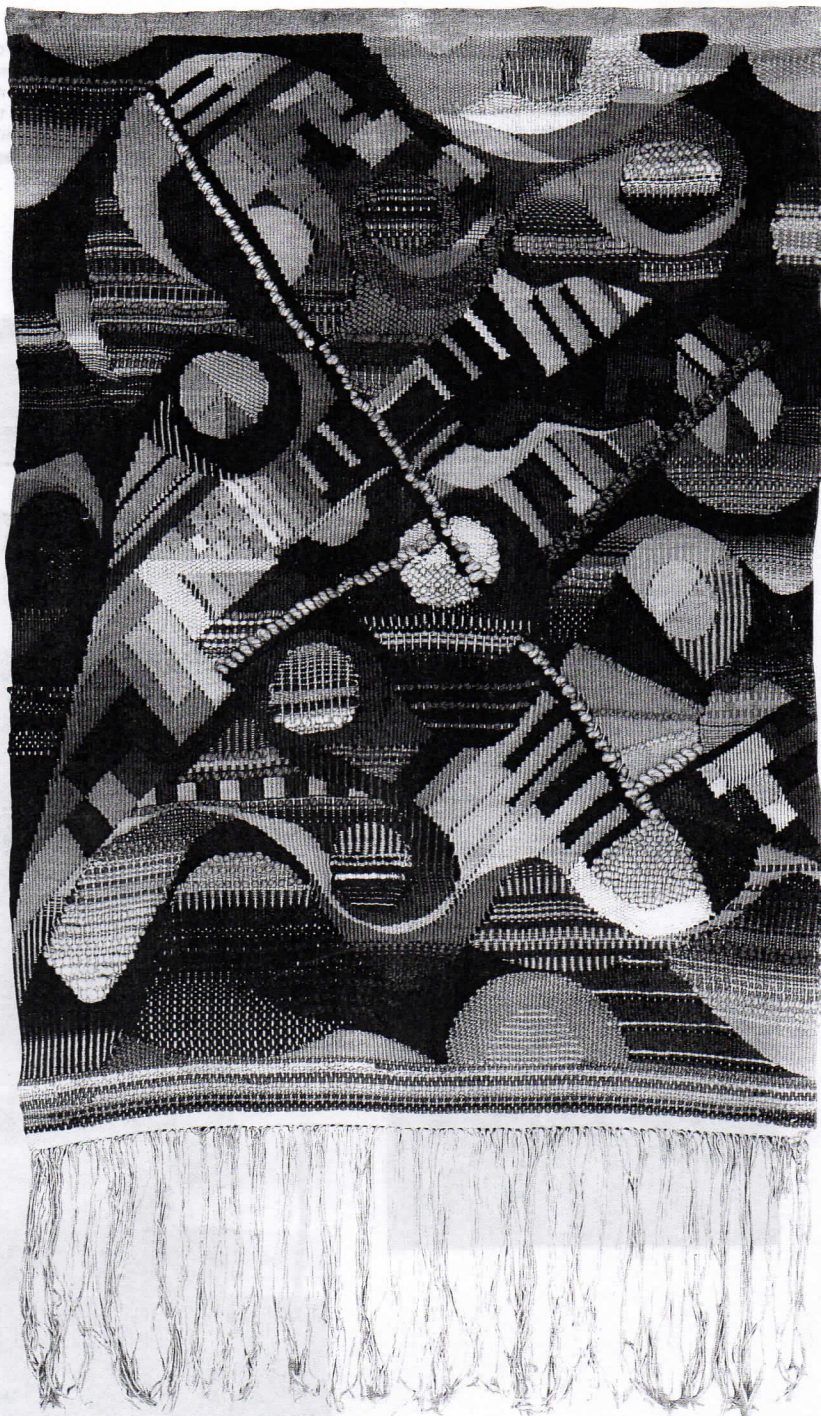
Gunta Stözl, tapiz blanco y negro. 1923-1924, medio gobelino, ligamento de lino, viscosilla y lana, 182 x 119 cm, KW. ● Usando una técnica muy sencilla, Stözl consiguió una gran cantidad de tonos intermedios entre el blanco y el negro, que, formados a partir de estructuras diferenciadas, dan lugar a fuertes contrastes.



también se equipó con trabajos suyos. La experiencia resultó muy positiva, de manera que, en el semestre de invierno 1923-1924, veinte de los 114 estudiantes de la escuela pertenecían a este taller. En otoño de 1924 Walter Gropius elogió la sección por ser el taller de tejidos artesanal mejor equipado de toda Alemania.

En la Bauhaus de Weimar se tenía por norma vender los artículos que se producían obviando el nombre del autor, medida con la que se intentaba dar a conocer el sello de la institución. El concepto de la escuela y el producto debía prevalecer por encima de la figura del artista. Los productos pertenecían legalmente a la Bauhaus, que había proporcionado a sus estudiantes el material necesario para elaborarlos. Las tejedoras se rebelaron tímidamente contra este hecho: deseaban que su nombre apareciera junto a su obra cuando fuera presentada en exposiciones y ferias de muestras. Sus aspiraciones profesionales eran serias y estaba claro que si se ocultaban sus nombres no podrían desarrollar una personalidad propia como artistas. La facción masculina del cuerpo docente infravaloró el intento de estas mujeres de sentar las bases de una carrera profesional; los maestros tendían a considerar que la vocación femenina no iba más allá del matrimonio y los hijos.

Cuando la sede de Weimar de la Staatliches Bauhaus se cerró el primero de abril de 1925, Helene Börner prefirió abandonar la institución e incorporarse a la Staatliche Bauhochschule de Weimar, que, bajo la dirección de Otto Bartning, aspiraba a reemplazar a la escuela de Gropius. Algunos estudiantes de la Bauhaus siguieron su ejemplo. En vistas de que el equipamiento del taller pertenecía a la antigua profesora, en Dessau se impuso la necesidad de reestructurar la sección por completo. Gunta Stölzl, nombrada nueva directora, dio los pasos necesarios mientras el maestro de la forma, Muche, se dedicaba al arte y a la arquitectura. Cuando éste, sin consultar a nadie, compró varios telares Jacquard por un precio excesivo, las voces en su contra fueron tan violentas que apenas supo cómo justificarse. De hecho, Börner también era constante blanco de críticas, y no hay que olvidar que las tejedoras eran conocidas por su inconformismo. Sin embargo, nunca se había llegado a estos extremos. Durante todo 1926 el conflicto se agravó, pues las estudiantes se negaron a trabajar con Muche. Éste acabó por dimitir y abandonó la Bauhaus en



Hedwig Jungnik, gobelino de formas abstractas. Hacia 1922, gobelino, lienzo, algodón, chenilla, rayón, lana e hilo de plata, 125 x 90 cm, KW. ● Sin olvidar que la técnica de fabricación de gobelinos requiere de por sí una gran inversión de tiempo, la combinación de materiales utilizada en esta pieza complica aún más el trabajo. Siguiendo la teoría de los contrastes de Itten, se combinan superficies mate de lana y pelo de camello y cabra con el brillo del hilo nacarado y los hilos metálicos, que presentan ondas muy abiertas. El efecto de relieve es consecuencia de los distintos espesores de los materiales.