

## Gunta Stözl

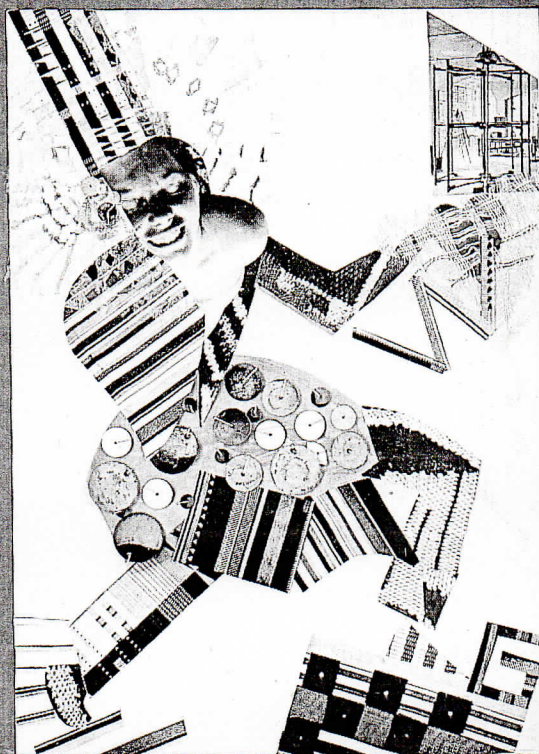
Anja Baumhoff



**Gunta Stözl, tapiz n.º 539.** 1926, tejido calado, ligamento calado, rayón, lana, 227,5 x 89,5 cm, Die Neue Sammlung München, Staatliches Museum für angewandte Kunst, Múnich. ● Los experimentos con hilos de urdimbre teñidos para que estuvieran a juego con la trama fueron el origen de estampados asimétricos a cuadros. En los puntos de intersección entre hilos de diferentes colores aparecían tonos mixtos transparentes. Además, Stözl consiguió dar a la superficie diferentes texturas modificando los ligamentos.

Gunta Stözl fue una de las mujeres que cosechó un mayor éxito en la Bauhaus, destacando por su creatividad, tenacidad y capacidad de organización. Al identificarse profundamente con la escuela, su compromiso con ella superó el ámbito del taller y afectó a la cocina, al jardín o a la organización de las fiestas, a menudo de gran nivel. Antes de llegar a la Staatliches Bauhaus, Gunta Stözl había estudiado durante cuatro años en la Kunstgewerbeschule de Múnich, dirigida por el célebre Richard Riemerschmidt. Los años en la Bauhaus supusieron un rodeo inesperado en su trayectoria, aunque quizá fueran también los más importantes de su vida. Dejando a un lado su talento, su formación previa fue la base de su triunfo, tanto en Weimar como en la nueva sede de Dessau. Aunque su carrera de única joven maestra de la escuela es inusual, en muchos aspectos fue un típico miembro de la Bauhaus. ¿Quién era Gunta Stözl?

Adelgunde Stözl nació en Múnich en 1897. Su padre, profesor, dio a sus hijos una educación liberal en consonancia con la pedagogía reformista del momento, lo que incluía el paso por una escuela para señoritas de buena familia. Tras aprobar el examen de ingreso en la universidad en 1913, Gunta se matriculó en la escuela de Múnich, especializada en tejidos. Con sólo diecisiete años interrumpió sus estudios y se enroló en la Cruz Roja, donde trabajó como enfermera voluntaria durante la guerra. De regreso a su antigua *alma mater*, se incorporó a la comisión reformista estudiantil, donde tuvo oportunidad de leer el Manifiesto de la Bauhaus que había escrito Gropius y cuya portada mostraba el famoso grabado de Lyonel Feininger con el motivo de la catedral socialista. El escrito animó a Gunta Stözl a visitar Weimar, donde quedó tan impresionada por las ideas reformistas y el carisma del director que decidió incorporarse a la Bauhaus como estudiante. Ya



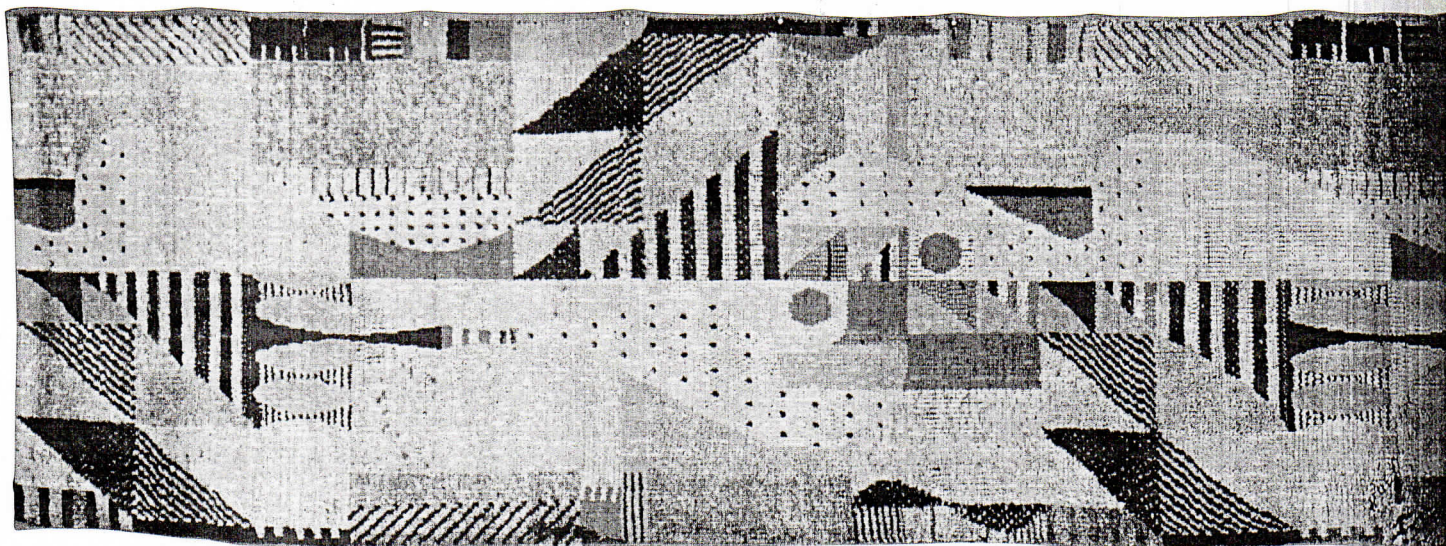
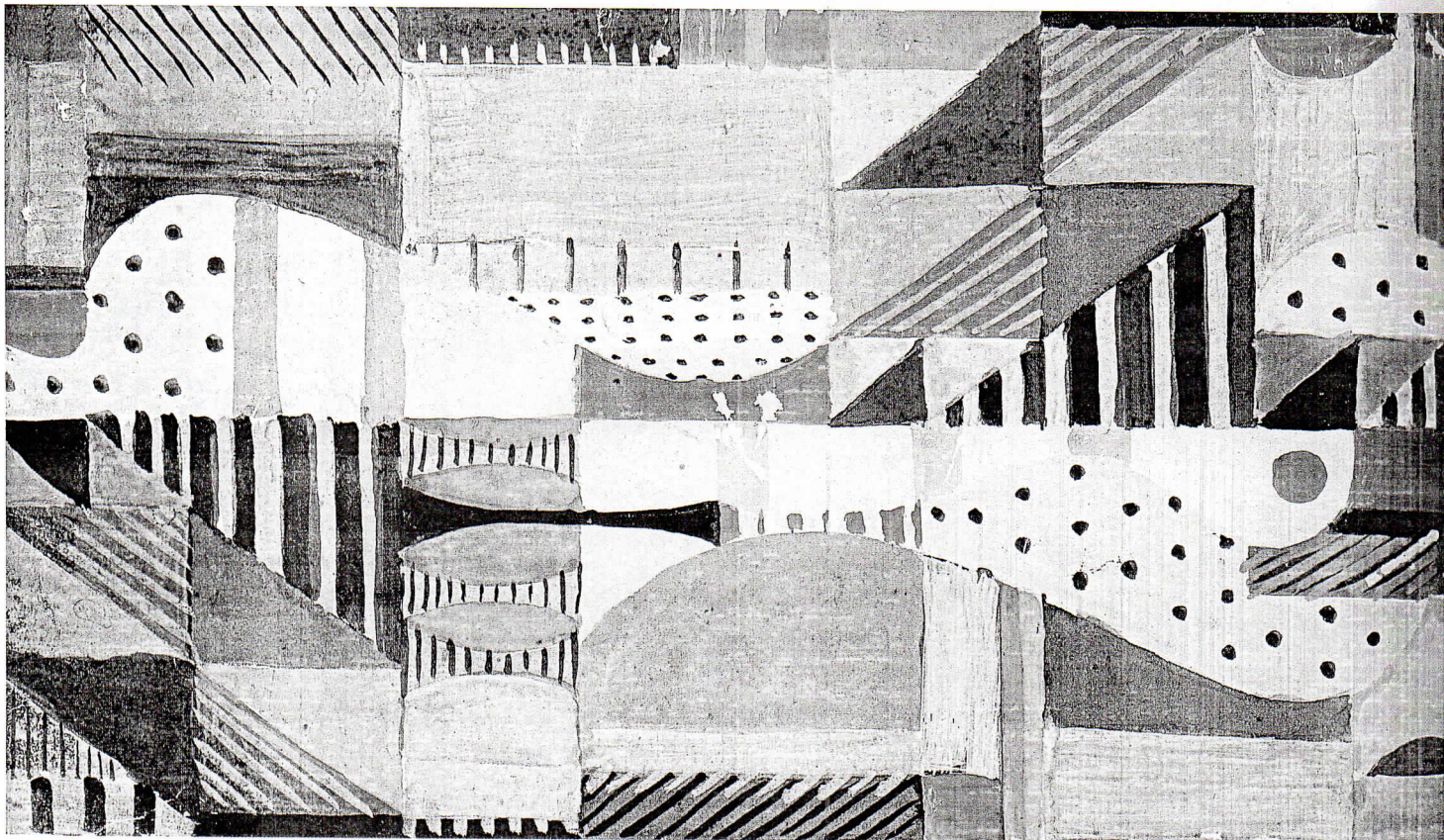
desde muy joven tuvo inquietudes intelectuales, como demuestran sus diarios. Las ideas de reforma vital, como las tomadas del movimiento Wandervogelbewegung, dejaron huella en Gunta Stölzl –como en tantos otros miembros de la escuela– y sirvieron de base tanto para la ideología propagada por la Bauhaus como para la camaradería que presidía el trato personal dentro de la misma. A diferencia de la mayoría de los estudiantes, que por término medio permanecían tres semestres en el instituto, Gunta Stölzl se quedó en la escuela doce años, seis de ellos como estudiante.

Aparte de su personalidad, existen otras razones estructurales por las cuales a Gunta Stölzl se le permitió hacer carrera en una institución dominada por los hombres. La clase femenina,

espacio reservado a ellas, era también el único lugar donde una mujer contaba con la necesaria legitimación para ocupar un puesto de poder. Sin esta prerrogativa en función del sexo, Gunta Stölzl difícilmente hubiera podido satisfacer sus ambiciones de ejercer una posición con capacidad de decisión. Por otro lado, el hecho de disponer de una especialidad “femenina” permitía convertir los demás campos, como la carpintería, la pintura mural, la alfarería o la metalurgia, en territorio exclusivamente masculino, donde la admisión de una mujer era una circunstancia excepcional.

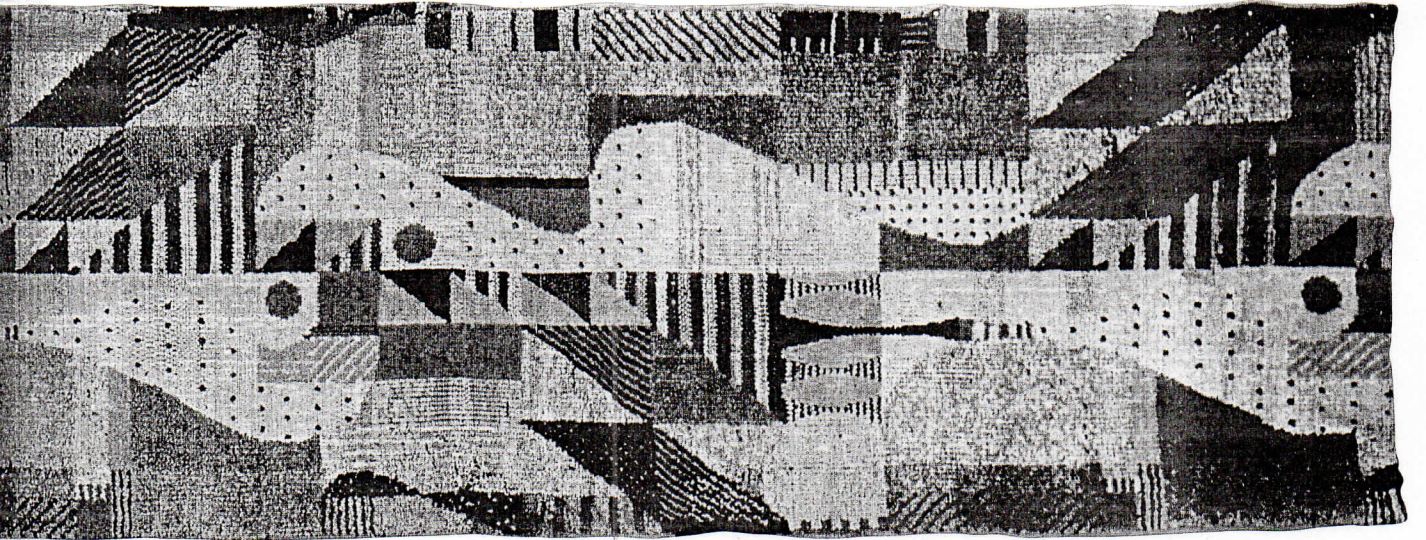
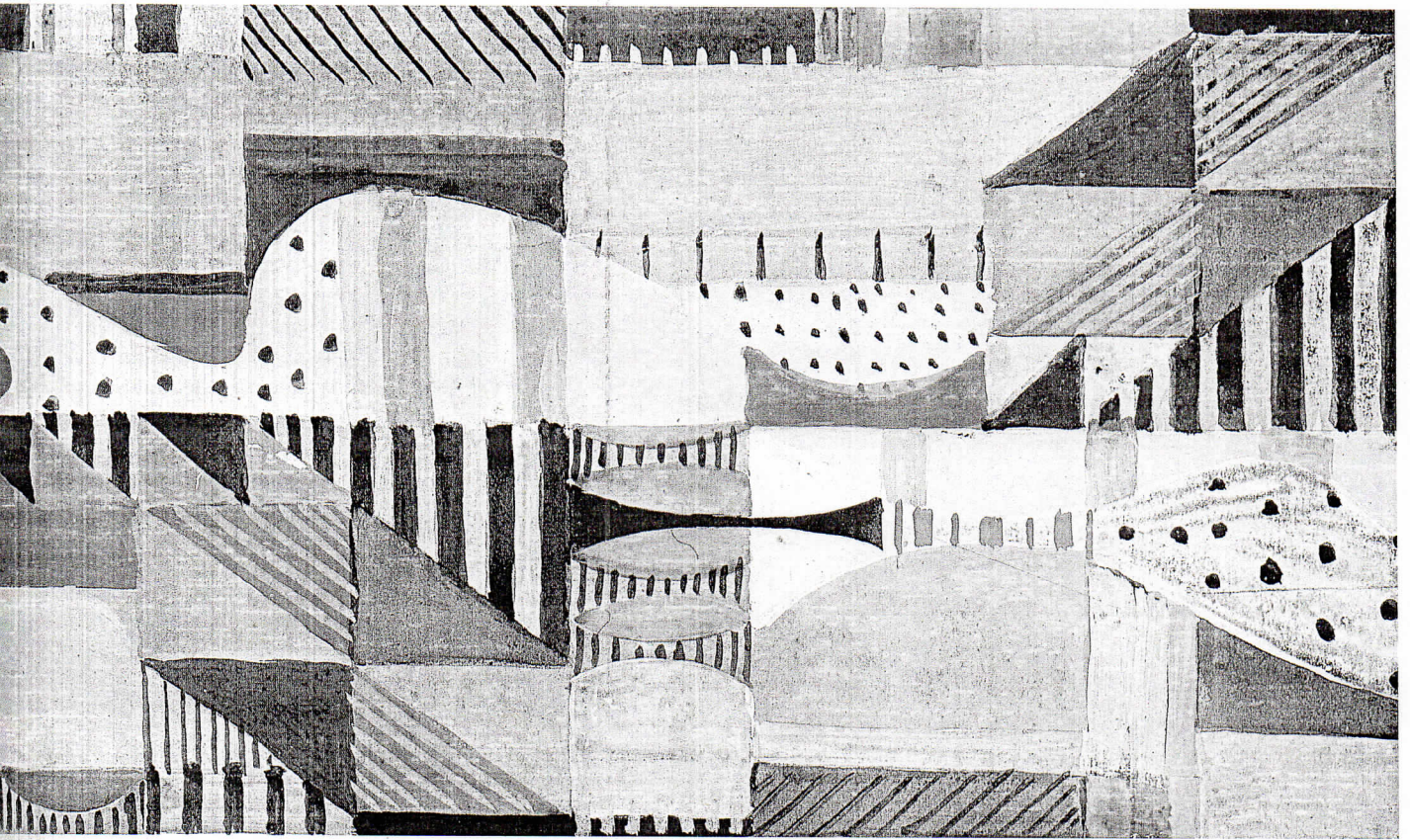
A pesar de su talento y de su capacidad para hacerse oír, Gunta Stölzl no siempre lo tuvo fácil, ya que no contaba con la protección de ningún maestro: aunque algunos simpatizaran con

**Gunta Stölzl, W (Webereiwerkstatt, “Taller de tejidos”).** Hacia 1928, hoja de la carpeta *9 Jahre bauhaus. eine chronik*, 1928, collage de recortes de fotografías, lentejuelas, plástico, tela y papel japonés pintado con acuarela sobre cartón blanco, 29,5 x 21 cm, todo sobre cartón color rojo anaranjado, 41,6 x 59,5 cm, BHA. ● A pesar de las vacilaciones de Gropius, Gunta Stölzl, cuyas habilidades artísticas y artesanales eran indiscutibles, consiguió ocupar una posición de influencia en la Bauhaus.



**Gunta Stözl, esbozo para alfombra continua.** 1923, guache sobre papel, 12 x 42 cm, BHA. ● Los diseños para este tipo de alfombras suelen llevarse a la práctica con muy pocas modificaciones: las formas y los colores se ordenan con aproximadamente la misma intensidad a partir del eje central, al igual que se hará en la sala donde se coloque la pieza.

**Gunta Stözl, alfombra continua.** 1923, nudos de Esmirna, urdimbre de cáñamo, trama de lana, 505 x 100 cm, BHA. ● El contraste entre la espesa acumulación de superficies suaves y superficies de colores intensos no se consiguió hasta materializar el diseño en lana. Stözl había adquirido esta sensibilidad por los materiales y su contraste en el curso preliminar de Itten.



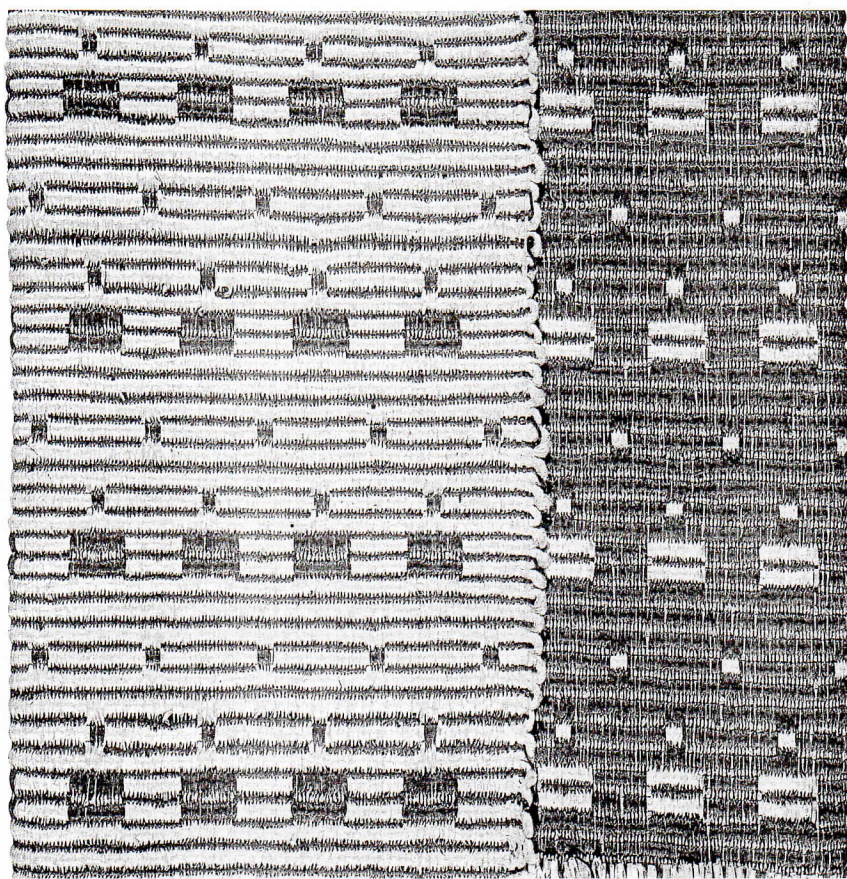
ella, ninguno se ocupaba de promocionarla. Al final, obtuvo su puesto en la Bauhaus previa elección democrática, pues en aquella pequeña escuela las votaciones, las opiniones y el ambiente que se respiraba en ella eran sumamente importantes. Gunta Stölzl, uno de los primeros miembros y muy apreciada por su dedicación y por estar siempre dispuesta a ayudar a sus compañeros, gozaba de muchas simpatías. En el semestre de invierno 1925–1926 algunos obstinados grupos de estudiantes la aclamaron como líder. En cierta manera, su ascenso fue

–involuntariamente– una coartada, ya que demostró que las mujeres podían ser útiles en la Bauhaus.

Gunta Stölzl no limitó sus actividades al trabajo de tejedora, sino que también fue profesora. Cuando, en junio de 1927, asumió oficialmente la dirección de la sección de tejidos no tenía ninguna experiencia docente, y aunque tenía cierto talento para ello pronto se vio que era difícil que un joven maestro llevara a buen puerto el ideal de fusión de trabajo teórico y práctico. Era imposible sustituir a Klee y Gunta

Stölzl, que contaba con la ayuda de Kurt Wanke, potenciaba únicamente la vertiente práctica. En realidad, quedaba mucho por hacer: era necesario reestructurar el trabajo del taller, precisamente algo en lo que ella tenía experiencia: en 1924 Johannes Itten la había llevado a Zúrich para organizar los talleres Ontos. Así, introdujo en la Bauhaus la división entre taller de aprendizaje y de producción. Se experimentaba con nuevos materiales, dado que era básico crear tejidos resistentes y económicos que tuvieran aceptación en el mercado. También se preparaban libros de muestras para la industria, de manera que la actividad del taller se profesionalizó y se redujeron sus gastos. Stölzl procuraba aplicar en su sección el programa de la escuela, aunque en algunos aspectos no lo lograra totalmente. Dado que la Bauhaus de Dessau antepone la arquitectura a las demás disciplinas, los tejidos debieron adaptarse al estilo constructivo contemporáneo y fundirse de forma discreta con el espacio. Así, en este período escasearon las piezas artesanales.

Gunta Stölzl perdió su puesto de la misma manera que lo había ganado. Un grupúsculo de estudiantes insatisfechos, apoyados por maestros simpatizantes de la derecha, emprendieron una campaña contra ella, que decidió anticiparse a su despido y, resignada, abandonar la escuela. Corría 1931 y empezaba una etapa cargada de dificultades. Dos años antes se había casado con otro miembro de la Bauhaus, un arquitecto izquierdista de origen judío llamado Arieh Sharon, a resultas de lo cual había perdido la nacionalidad alemana. Ahora en su pasaporte constaba que era palestina. Como en Alemania ninguno de sus contactos en la Bauhaus le sirvió para encontrar un nuevo trabajo, se trasladó a Suiza. En Zúrich se asoció con dos antiguos estudiantes de la escuela alemana, Gertrud Preiswerk y Heinrich-Otto Hürlimann, y abrió un pequeño taller de tejidos artesanales, S-P-H-Stoffe, que no tardó en abandonar por problemas económicos. En aquel momento, la

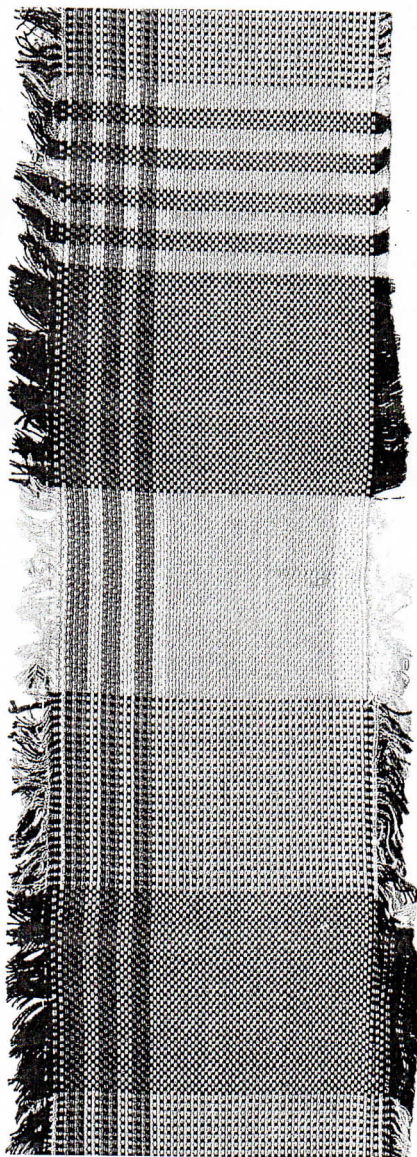
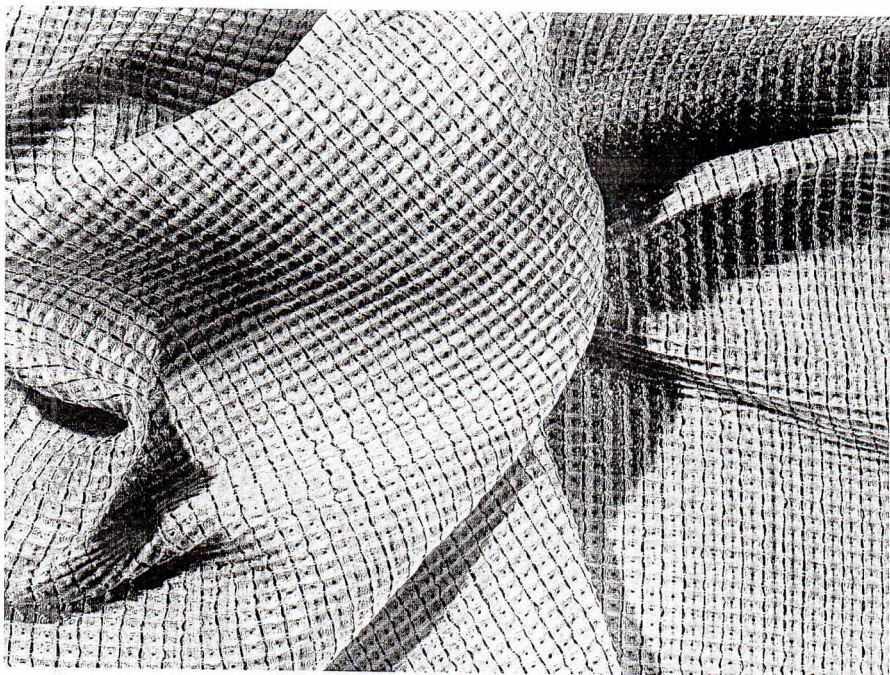


**Gunta Stölzl, tapiz para la Exposición Nacional Suiza. 1939, reps, urdimbre de alburén artificial, trama de algodón, 77 x 60 cm, BHA. ● Entre los productos presentados en la exposición de aquel año se encontraban obras de algunos antiguos miembros de la Bauhaus, Gunta Stölzl entre ellos.**

**Anónimo (Gunta Stölzl?), tejido de polítex. Hacia 1929, muestra, ligamento panamá, rayón, BHA. ● Al ceder los derechos de fabricación de sus tejidos a la empresa berlina Polytextil GmbH, la Bauhaus había conseguido librar al taller del duro trabajo que suponía la venta de sus productos.**

**Gunta Stölzl, tejido de celofán para las cortinas de un taller. 1933, ligamento de barquillo, urdimbre de alburén artificial, trama de crespón de algodón, fotografía de Hans Entzeroth, BHA.**

- "tejer es construir; es crear figuras estructuradas a partir de hilos desordenados." A pesar de esta concepción de su especialidad tan influida por la arquitectura, Stölzl se vio obligada a abandonar la Bauhaus y continuar su trabajo en Suiza.

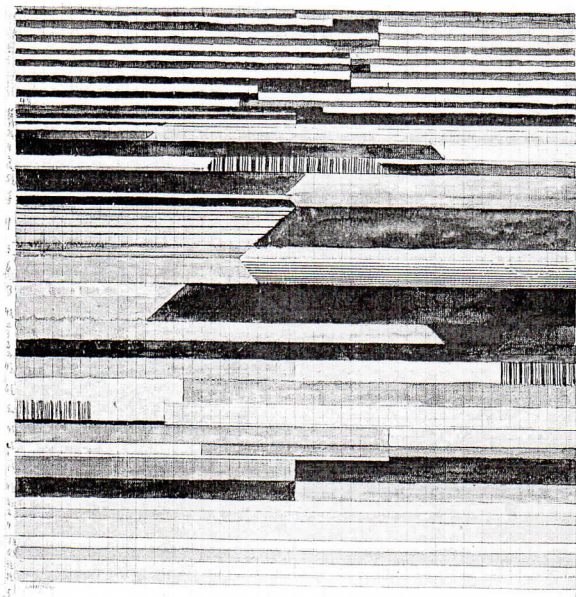


situación económica y política en Europa era muy dura y las posibilidades de convertir un trabajo artesanal en una actividad rentable eran mínimas. A pesar de todo, Stölzl sacó adelante su pequeño taller —que ahora se llamaba S+H Stoffe por ser Hürlimann su único socio— hasta 1937. Cuando dieron por terminada su colaboración, Gunta trasladó su negocio a la Florastrasse de Zúrich. En su nuevo taller, Flora, trabajaría sola durante 36 años, hasta 1967.

Aunque sus años en Suiza fueron complicados, pudo llevar una vida estable. Su mejor año fue posiblemente 1937, cuando le fue concedido el *Diplôme Commémoratif* de la Exposición Mundial de París. En su nueva patria se unió a la *Gesellschaft Schweizer Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerberinnen* (sociedad de pintoras, escultoras y tejedoras suizas) y también a la *Werkbund* suiza. Además, participó regularmente en exposiciones y ferias de muestras, confeccionó tejidos para muebles y tapices para distintas empresas, y trabajó para el *Germanisches Nationalmuseum* de Núremberg y algunos arquitectos, como Hans Fischli, para cuyos edificios elaboró tapices. No obstante, su colaboración con arquitectos, algo que ella apreciaba especialmente, fue muy reducida. Algunas de sus obras artesanales más importantes fueron los gobelinos, aunque su

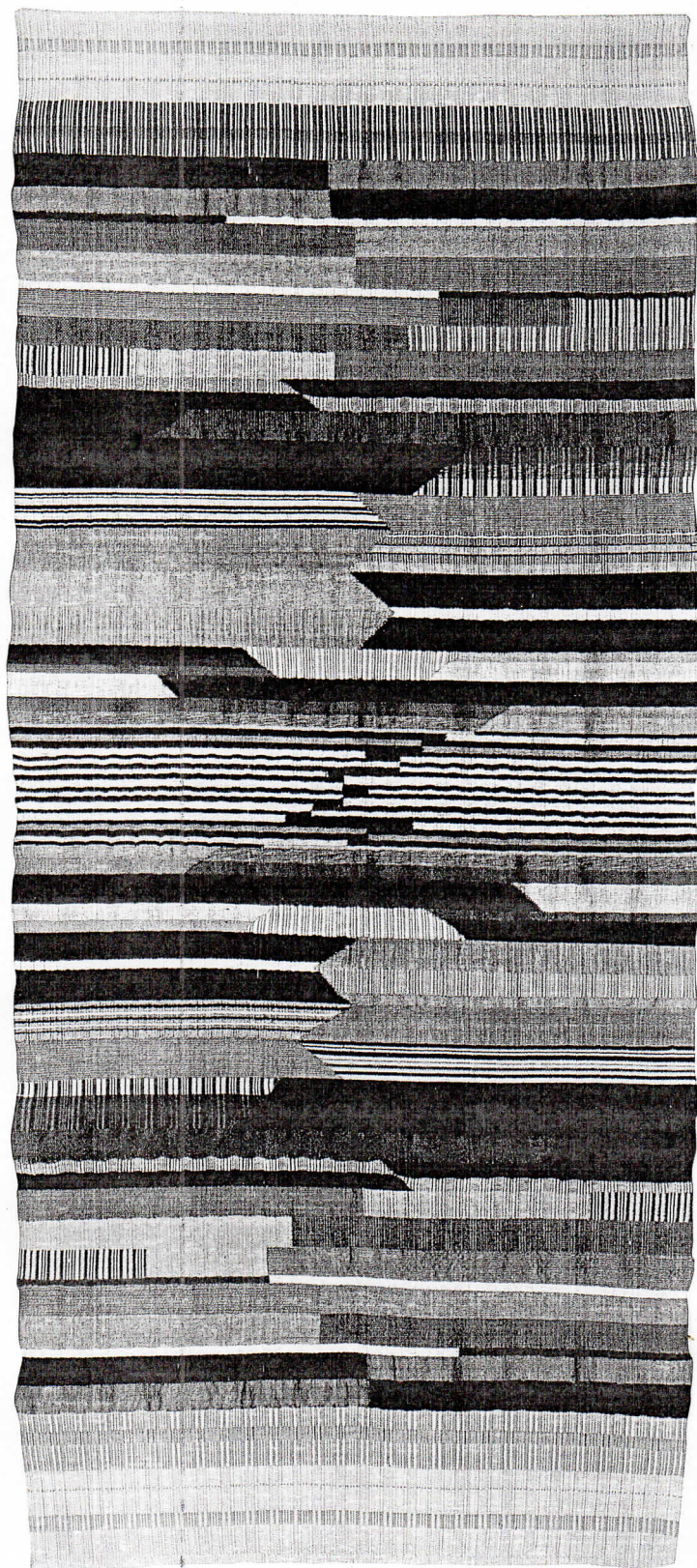
supervivencia dependía sobre todo de productos de uso diario como tejidos para cojines o vestidos. Durante los años setenta se dedicó exclusivamente a la producción de gobelinos, una labor que poco a poco le valió fama internacional. Con la aparición de los estudios sobre historia del arte desde el punto de vista femenino, esta tejedora se hizo decididamente popular durante los noventa, década en la que se admiraron por igual sus trabajos textiles y su inusual trayectoria

Los tejidos de Gunta Stölzl se caracterizan por el sólido trabajo artesanal que precisan y por la gran variedad de ligamentos que se utilizan en ellos. Sus alfombras desprenden ritmo y no se limitan al esquema lineal o vertical tan propio de la Bauhaus. En ocasiones recurren a motivos figurativos, como vacas en el campo o, en su última etapa, iconografía religiosa. La influencia de Johannes Itten se hace patente en los contrastes, lo que se refleja sobre todo en los colores de la obra realizada durante su estancia en la Bauhaus; los apabullantes colores de algunos de sus primeros tejidos muestran el dinamismo y la energía vital de los estudiantes. Sus alfombras también nos recuerdan al jazz y a la danza expresiva, y nos permiten hacernos una idea de cómo debió de ser la agitada vida de este período de la Bauhaus.



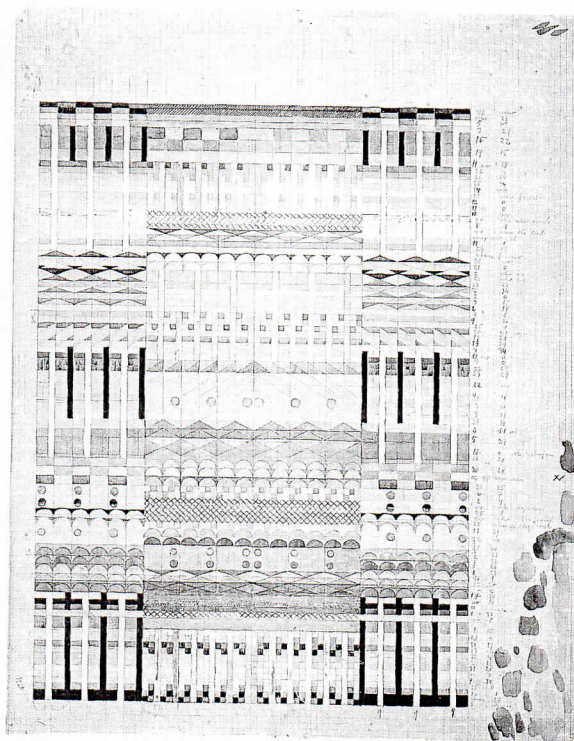
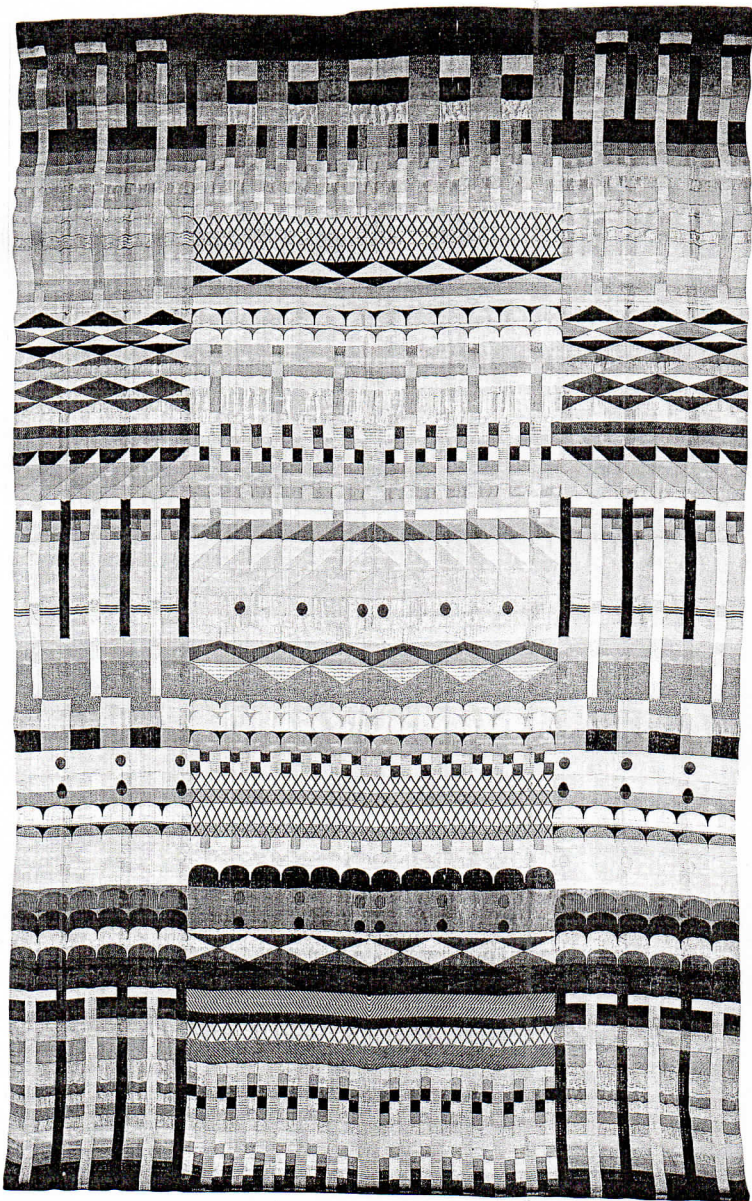
**Gunta Stözl, esbozo para un tapiz. 1923,** acuarela, tinta china y lápiz sobre papel cuadrulado, 39,4 x 31,5 cm, BHA. ● Este esbozo, que recuerda a algunos cuadros de Paul Klee debido a su escalonamiento cromático y su estructura dinámica, presenta las cualidades de una pintura abstracta.

**Gunta Stözl, tapiz/manta. 1923,** tejido plano con uso parcial de una lanzadera en un telar de doce lizos, con sarga de puntilla en algunos puntos, ligamento tafetán y su derivado, urdimbre de algodón, trama de lana, viscosa y algodón, 260 x 112 cm, KW. ● Al trasladar el esbozo al tejido, el atractivo de los cambios de ligamentos y el contraste de las propiedades de los materiales (brillante-mate, sedoso-áspero, grueso-delicado) hizo variar totalmente la composición. En el resultado final dominaban temas como la interrupción, el reflejo y el contraste.



**Gunta Stölzl, cortinas 5 coros elaboradas en telar Jacquard.** 1928, telar Jacquard, algodón, lana, seda, 143 x 229 cm, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck. ● El título de la obra más importante de Stölzl con el Jacquard denota el método de trabajo del telar: "El arnés se divide en coros. Con este nombre se designa la repetición de los remetidos de las ataduras en el Chorbett" (Hermann Oelsner, *Die Deutsche Webschule*, 1902).

**Gunta Stölzl, esbozo para las cortinas 5 coros elaboradas en telar Jacquard.** 1928, acuarela y lápiz sobre papel cuadriculado, 61 x 47 cm, BHA. ● Únicamente un telar Jacquard permite realizar estampados tan complejos. Además, gracias a las tarjetas perforadas, es posible reproducirlos. La gran riqueza de formas, contrastes y colores exigen una organización estricta del esbozo. Dado que es casi imposible modificar el proceso posterior de tejido, esta complicada variedad requiere amplios conocimientos técnicos y un gran número de experimentos, así como saber realizar esbozos exactos.



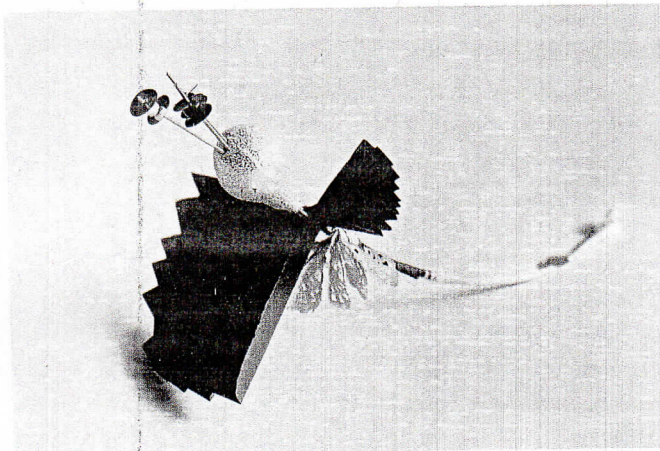
## La coartada Stölzl

Anja Baumhoff

Los nombres de algunos profesores estrella de la Bauhaus, como Klee, Kandinsky, Feininger, Gropius o Mies van der Rohe, siguen brillando con el mismo esplendor que entonces y su fama repercute positivamente en la imagen de la escuela. En cambio, a la institución están ligados pocos nombres de mujer. Tras analizar la política de la escuela con respecto a los estudiantes, cabe preguntarse cuál era el trato que se dispensaba a las profesoras o si la Bauhaus fue capaz de atraer a las mujeres más capaces de su tiempo al igual que hizo con los hombres más célebres. Es sabido que artistas contemporáneas como Sonia Delaunay, Sophie Täuber-Arp, Eileen Gray, Liubov Popova, María Likarz o Hannah Höch nunca dieron clases en la institución alemana. Un estudio pormenorizado nos obligaría a admitir que, en cuestiones de igualdad, la Bauhaus fue sorprendentemente convencional.

Hay que recordar que, al principio, la escuela no tenía profesores sino maestros: de la forma, de taller y, finalmente, jóvenes maestros. Los estudiantes más hábiles, los mismos que en el futuro unirían teoría y práctica de un modo innovador, recibían este último cargo y permanecían en la Bauhaus como personificación de la ideología de la misma. Entre éstos sólo hubo una mujer, la tejedora Gunta Stölzl. Por la simple razón de que esta disciplina fue declarada actividad eminentemente femenina, parecía lógico que la responsable fuera una mujer. Sin embargo, tampoco era algo tan evidente.

Gunta Stölzl, que ingresó en la Bauhaus cuando ésta daba sus primeros pasos, se había convertido en una figura indispensable en muchos aspectos, a pesar de lo cual no le fue fácil conseguir que el Consejo



de Maestros le adjudicara algún cargo. Nadie había planeado confiar a una mujer la dirección de un taller. Unos seis años (doce semestres) después de llegar a la Bauhaus, Stölzl fue contratada como directora de taller. Ante sí tenía una labor ingente: el traslado a Dessau. El maestro de la forma de esta sección, el pintor Georg Muche, se encargaba del asesoramiento teórico. Sobre esta situación, Stölzl se quejaba a una amiga en estos términos: “Mi primera tarea cuando fui nombrada profesora, en abril de 1925, fue organizar las instalaciones del taller de tejidos. [...] Muche estaba poco interesado en la vertiente práctica de la sección” (carta del 29.3.1971 a la señora Aichele). Las estudiantes acusaban a Muche de prestar poca atención al taller, así que, al producirse el traslado a Dessau, se movilizaron para lograr su sustitución. Ise Gropius hizo la siguiente anotación en su diario: “En la sección de tejidos se exige que Gunta Stölzl sea reconocida como directora y reafirmada en este puesto. Más protestas contra los maestros” (diario, 16.6.1925). Un año después, en junio de 1926, Muche presentó su dimisión, a pesar de lo cual permaneció en la escuela cobrando su sueldo íntegro hasta julio de 1927. Esta generosidad resulta más chocante si pensamos que muchas tejedoras trabajaban sin remuneración o recibían sueldos ínfimos en virtud de contratos temporales. El primer contrato de la propia Gunta tenía una cláusula de rescisión de sólo tres meses, situación que mejoró ligeramente al ser nombrada joven maestra. De hecho, su nuevo contrato





**Los maestros de la Bauhaus en el tejado de la casa taller de Dessau.** Hacia 1927, fotografía de Lucia Moholy, BHA. ● Stözl, primera mujer del grupo de jóvenes maestros, tuvo que enfrentarse a las dudas generalizadas sobre el valor artístico de su especialidad, los tejidos. En este sentido, en el año 1926 escribió un artículo titulado "El tejido, ¿cumple alguna función dentro de la voluntad de creación artística del ser humano?" sobre el papel en la Bauhaus de su sección.

**Gunta Stözl, flor de adorno para una fiesta en la Bauhaus.** Hacia 1927, fotografía de Lucia Moholy, BHA. ● Una de las tareas más sencillas y apreciadas del taller de tejidos eran los preparativos para las fiestas, los disfraces y los adornos.

**Celebración de los primeros diplomas de la Bauhaus para las alumnas de la sección de tejidos.** 1930, fotografía anónima, BHA. ● Aunque en Dessau al principio sólo era posible examinarse para oficial, la creación de diplomas para las alumnas del departamento se inscribió en la tendencia a igualar el taller de tejidos con los demás.

no contemplaba el derecho a acceder a la dirección de un taller ni de recibir subsidio de maternidad o pensión. Por su parte, la cómoda salida de Muche de la Bauhaus debe considerarse excepcional.

Este nombramiento era una prueba de los recursos de la tejedora. Además, transigir en su caso fue una jugada muy astuta, ya que una maestra de la forma —aunque sólo fuera una— era la prueba de que las mujeres tenían posibilidades de hacer carrera en la Bauhaus. Así, Stözl se convirtió en un símbolo que hacía pensar a las féminas de la escuela que era posible progresar, con lo que se evitaba que cundiera el desánimo. A partir de entonces, las estudiantes de la sección de tejidos competían entre ellas por los cargos más codiciados dentro de su taller, pues ni las más preparadas podían aspirar a mucho más.

Otra miembro del cuerpo docente fue Lilly Reich, aunque su estancia en la Bauhaus fue tan breve que no ha tenido demasiada influencia. Reich, bordadora de profesión, asumió el 5 de enero de 1932 la dirección del taller, que hasta ese momento había estado provisionalmente en manos de Otti Berger. Aunque alguien pueda pensar que Reich consiguió este puesto por ser la compañera sentimental de Mies van der Rohe, lo cierto es que estaba capacitada para cumplir esta tarea con la misma diligencia con la que anteriormente se había dedicado a la decoración, al interiorismo y a la moda. Además, en 1920 había sido la primera mujer en el consejo directivo de la Deutscher Werkbund. Sin embargo, resulta difícil justificar su ascenso en la Bauhaus como

| bezeichnung des materials | art des materials | nummer      | art der numerierung |
|---------------------------|-------------------|-------------|---------------------|
| <i>Kandiffa Isulle</i>    |                   | <i>1/4</i>  |                     |
| <i>Kandiffa Isulle</i>    |                   | <i>2/4</i>  |                     |
| <i>Kandiffa Isulle</i>    |                   | <i>4/4</i>  |                     |
| <i>Kandiffa Isulle</i>    |                   | <i>8/4</i>  |                     |
| <i>Kandiffa Isulle</i>    |                   | <i>12/4</i> |                     |

**Gunta Stölzl, gobelino rojo y verde.** 1927-1928, gobelino, algodón, lana, seda y bramante, 150x110 cm, BHA. ● Los cuadrados y los círculos se alinean, se interrumpen mutuamente y se ordenan por colores hasta configurar un mosaico que podría retomarse por cualquier lado. De esta manera, queda demostrado que una experta en gobelinos tiene ilimitados recursos en cuanto a forma y color, ya que el relleno de los hilos de urdimbre se realiza a mano y permite un gran número de "zurcidos", otra manera de llamar a los distintos colores.

**Material educativo de Katja Rose para la clase de Gunta Stölzl.** Hacia 1931, cartón, letras realizadas con tinta y máquina de escribir, hilos de lana y bramante, DIN A 4, BHA. ● El trabajo con los materiales era, junto a la evaluación de telas y la enseñanza de los tipos de ligamentos, uno de los componentes básicos de las clases de Stölzl. Su curso incluía confección individual de tapices, estudio de tejidos estructurales "de uso general" y experimentación con las propiedades especiales de los tejidos.

resultado de una decisión objetiva. Su breve período al frente de la nueva sección de interiorismo, que también integraba el taller de tejidos, se saldó con pocos resultados: para el semestre de invierno de aquel año la escuela se mudó a Berlín, donde los esfuerzos por instalarse en la antigua fábrica de teléfonos de Steglitz (que duraron hasta julio de 1933) resultaron infructuosos.

Así, debemos concluir que Gunta Stölzl fue la única joven maestra de la Bauhaus, aunque todas sus sustitutas hubieran podido ejercer un

cargo importante: Grete Reichardt siguió el ejemplo de Otti Berger y se hizo autónoma, y Anni Albers y Margarete Leischner hicieron carrera como profesoras tras exiliarse. Pero muchas otras no contaron con tan buenas perspectivas laborales. Si la Bauhaus hubiera definido su posición en cuanto a la cuestión femenina, hubiera sido posible discutir sobre la política del Consejo de Maestros. En lugar de esto, las mujeres debieron vivir su paso por la escuela como una experiencia individual, ya que la política de la institución y los sutiles métodos de camuflaje hicieron casi imperceptible la discriminación de su sexo.

