



HAL
open science

New women - à la limite de l'utopie: différents parcours féminins au Bauhaus

Julia de Assunçao Valente

► To cite this version:

Julia de Assunçao Valente. New women - à la limite de l'utopie: différents parcours féminins au Bauhaus. Architecture, aménagement de l'espace. 2018. dumas-02288875

HAL Id: dumas-02288875

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02288875>

Submitted on 16 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

New Women – à la limite de l'utopie

Différents parcours féminins au Bauhaus

Julia de Assunção Valente

2017/2018

New women – à la limite de l'utopie

Différents parcours féminins au Bauhaus

« The origins of the term 'New Woman' are disputed, but it appears to have entered the language in 1894 when it was used in a pair of articles written by the novelists Sarah Grand in the North American Review(...)Once coined, the term became popular shorthand to describe the new breed of independent, educated women. The qualities and characteristics that came to define 'The New Woman' had, however, already been around for some time, as can be seen from the literature of —the 1880s »¹

¹ Greg Buzwell, (2017) , « The daughters of decadence : the New Woman in the Victorian fin de siècle » , *Discovering literature : Romantics and Victorians (British Library)*. Disponible sur : « <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/daughters-of-decadence-the-new-woman-in-the-victorian-fin-de-siecle> »

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Sommaire

• <i>Introduction</i>	p3
<i>1. Le Bauhaus et sa pédagogie : confrontation entre le discours de l'école et son quotidien</i>	
1.1. La pédagogie avant-gardiste de l'école et la question du genre.....	p13
1.2. L'adhésion des femmes au Bauhaus au cours du temps.....	p20
1.3. L'atelier de tissage comme un lieu de résistance : son image et production.....	p24
1.4. Les Autoportraits au Bauhaus : La signification de la représentation	p33
<i>2. La production et les différentes stratégies pour être reconnues</i>	
2.1. Chaque individu, un parcours différent : la signification du choix de ces biographies.....	p37
2.2. Anni Albers : La découverte involontaire du tissage.....	p40
2.3. Marianne Brandt : Une femme dans l'atelier métal.....	p47
2.4. Gunta Stözl : L'unique maître du Bauhaus.....	p56
2.5. Gertrud Arndt : L'autoportrait comme expérience et existence.....	p63
• <i>Conclusion</i>	p69
• <i>Bibliographie</i>	p72

Introduction

Pourquoi étudier la place des femmes au Bauhaus

Dès que j'ai découvert le Bauhaus, dans un cours sur l'histoire de l'art dans mon université, j'ai été attiré par sa proposition d'intégration entre formation théorique et pratique, ses expériences collectives bien que son caractère avant-gardiste en général. Ainsi, j'ai été particulièrement étonnée quand je suis tombée sur le fait que les femmes n'étaient pas acceptées au cours d'architecture ou qui elles ont relevé quelques défis dans les autres ateliers². Depuis cette information, un questionnement a émergé - Est-ce que le conservatisme par rapport à la question de genre dans l'école et son caractère révolutionnaire étaient-ils contradictoires ?

D'autre part, depuis ce questionnement, je me suis rendu compte que je ne connaissais pas la production des femmes dans le Bauhaus. L'invisibilité de leur travail est aussi devenue un point de questionnement. Il apparaît, donc, nécessaire de mener une investigation sur leurs différentes manifestations artistiques et parcours de vie pour effectivement comprendre quelles places étaient vraiment occupés par les femmes dans cette institution.

Ce travail se base en grande partie sur l'ouvrage *Bauhaus Women* d'Ulrike Müller³, dans lequel quelques biographies sont présentées ainsi que des réflexions plus générales sur la question de genre dans l'école. En effet, les trajectoires de vie des artistes sont reconnues comme significatives et individuelles. Une autre source importante pour ce travail était les biographies disponibles sur le portail "Bauhaus100"⁴, site internet créé dans l'occasion de l'anniversaire de la création de l'école qui réunit des monographies des personnalités qui sont passés par le Bauhaus. Notre démarche sera de saisir dans un premier temps le contexte historique et social qui a vu naître le Bauhaus, afin de mieux comprendre la place de la femme au sein de cette école nous aborderons les rôles qu'elles ont pu y tenir de façon générale ainsi que de manière plus spécifique, par une approche biographique.

² M. DROSTE et BAUHAUS-ARCHIV, *Bauhaus, 1919-1933*, Berlin, Taschen, 2002, p. 40

³ U. MULLER, *Bauhaus Women: Art, Handicraft, Design*, Paris : New York, Flammarion, 2015

⁴ « <https://www.bauhaus100.de/en/past/people/> »

Pour mener à bien cette analyse il faudra cependant évoquer certains aspects du sujet en l'élargissant ponctuellement. Nous irons délimiter cette étude des circonstances historiques et sociales à l'Europe, en ce qui concerne les droits des femmes et la modernité. Les questionnements philosophiques sur la question de genre et l'évolution des mouvements comme le féminisme seront abordés superficiellement. Dans un premier moment, nous verrons que la définition du terme femme et son étymologie sont importantes pour comprendre le corpus d'analyse de ce sujet. Aussi, nous parlerons brièvement de la différence entre des différents concepts qui tournent autour de ce sujet ainsi que sur le quotidien des femmes dans le contexte socio-historique du Bauhaus, la république de Weimar.

Puis, dans un second temps la démarche s'approchera à l'institution et le conflit entre son manifeste et se quotidien. Pour tel but, on se concentrera sur la pédagogie et ses ateliers; surtout l'atelier de tissage, étant donné la grande participation des femmes dans cet espace⁵.

La dernière partie s'attachera à analyser le parcours personnel d'Anni Albers, Marianne Brandt, Gertrud Arndt et Gunta Stölzl. Non seulement grâce à leur importante participation dans l'école mais aussi pour comprendre que les trajectoires personnelles et professionnels des femmes artistes au Bauhaus étaient uniques et diverses.

Pour conclure, il faudrait exposer la pertinence de ce sujet dans nos jours. Il est encore très commun pour les hommes et les femmes d'occuper des positions différentes dans diverses sphères. L'architecture ne fait pas exception. Malgré la participation plus importante des femmes dans ce marché du travail dans le temps, il n'est pas encore possible de parler d'égalité. En ce qui concerne la reconnaissance et la paternité non plus. Ces déséquilibres et d'autres facteurs montrent que la relation entre le genre et l'architecture / l'art est toujours pertinent.

Encore, l'invisibilité très souvent de cette production rend important souligner une identité féminine multiple et ses œuvres artistiques.

⁵ E. VITALE, *Le Bauhaus de Weimar*, Liège; Bruxelles, Editions Mardaga, 1995, p. 69



IMAGE 1 : Gertrude Arndt et Marianne Gugg dans l'atelier de tissage. Photo : Walter Hege, 1925

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTRES

Le quotidien des femmes dans la république de Weimar et leur rôle social

Dans un premier temps, il faut comprendre le contexte social et politique où se trouvaient les femmes qu'on fait partie du Bauhaus. Comme l'esprit de cette époque, apportant forts changements dans la société allemande, certainement a influencé les étudiantes, leurs idées et leur formation. C'est notamment la première guerre mondiale l'évènement historique qui a démarré les plus importantes transformations économiques, politiques et sociales⁶. Pour cette raison, ses conséquences seront le point de départ pour analyser le quotidien des femmes dans la république de Weimar (1919-1933).

Pendant et après la Première Guerre mondiale, les femmes ont commencé à occuper des rôles qui n'étaient pas traditionnellement féminins jusqu'à ce moment-là, soit à la maison, soit dans le marché du travail. L'une des principales raisons de cette situation était l'absence d'hommes pendant la guerre et la nécessité de compléter le revenu familial. Apparemment, les portes sont ouvertes pour nombreuses professions nouvelles de salariées modestes comme: secrétaires, vendeuses, téléphonistes et employées de bureau⁷. Leur participation est devenue de plus en plus important: en Allemagne, en 1933, les femmes représentaient 36 % des travailleurs⁸.

⁶ Anon., « Women in the Weimar Republic », *Facing History and ourselves*, s. d.

⁷ ANJA BAUMHOFF, « Les femmes au Bauhaus : Un mythe de l'émancipation », dans *Bauhaus*, Cologne, Konemann Verlag, 2000, p. 96

⁸ Anon., « Women in the Weimar Republic », *op. cit.*

« Women began to cut an entirely new figure. A new economic figure who went out into public economic life as an independent worker or wage-earner entering the free market that had up until then been free only for men. A new political figure who appeared in the parties and parliaments, at demonstrations and gatherings. A new physical figure who not only cut her hair and shortened her skirts but began to emancipate herself altogether from the physical limitations of being female. Finally, a new intellectual-psychological figure who fought her way out of the fog of sentimental ideologies and strove toward a clear, objective knowledge of the world and the self ».⁹

Par ailleurs, la constitution démocratique de la République de Weimar les assuraient l'accès à l'éducation et le droit de vote (conquis en 1919¹⁰). Pourtant, bien tôt leur représentation au congrès est aussi augmentée.



IMAGE 2 : Les femmes attendant pour voter à Weimar (Allemagne, 1919)

Un symbole du bouleversement dans ce domaine c'est la remontée de l'esthétique androgyne, comme l'image de l'actrice Marlene Dietrich, les nouvelles coupes de cheveux à la garçonne et la mode en général. Quant à la science et la politique, il y a discrètement plus d'espace, comme on peut voir dans le parcours de Marie Curie (1867 - 1934) ou Rosa Luxemburg (1871 - 1919)¹¹.

⁹ A. KÆS, M. JAY et E. DIMENBERG, *The Weimar Republic Sourcebook*, Reprint edition, Berkley etc., University of California Press, 1995, p. 218

¹⁰ Anon., « Women in the Weimar Republic », *op. cit.*

¹¹ DONNA-MARIE BOHAN, « Gender as a destabilising factor of Weimar society », *History Studies*, vol. 13, University of Limerick, 2012, p. 4



IMAGE 3 : L'actrice Marlene Dietrich (Maroc, 1929)

Cependant, cette nouvelle attitude n'était unanime ni avait approbation de toute la société. Si d'une part, la femme quittait la sphère privée et se rendait à la vie publique et participait progressivement à des espaces où elle n'était pas acceptée avant, d'autre part, les nouveaux rôles de genre ont rapidement suscité des questionnements. Pour la majorité, cette situation était une raison pour l'instabilité sociale. La relative indépendance est devenue un défi pour l'autorité masculine et les structures traditionnelles. Il y avait encore la peur d'un nombre excessif des femmes ("*Frauenüberschuss*") dans le pays, scénario qui était même devenue une explication pour la crise économique¹².

¹² *Ibid.*, p. 3



IMAGE 4 : « New Woman – Washing day » (image satire de 1901)

“(…) the new gender roles in post-war German society, whilst embodying the liberating potential of modernity, were also associated with Weimar society's disillusionment with modernising transformations”¹³.

En outre, quand les anciens combattants ont voulu reprendre leur position dominante dans la famille et la société nouvellement, les *new women* étaient questionnées et durement découragées. En plus, avec l'ascension de la droite et des secteurs conservateurs dans la politique au début des années 30, le rôle traditionnel de la femme était vu comme essentiel pour la stabilisation de la société¹⁴. Le féminin, qui avait encore son image attachée à quelque chose d'émotionnel et de subjectif, ne correspondait pas au monde moderne, lié à la rationalité et à l'objectivité. Ceux qui ont contesté cette stigmatisation plus radicalement, souvent ne le faisaient pas facilement¹⁵.

En somme, malgré que le besoin économique ait contribué pour une nouvelle position de la femme dans la société, l'idéal patriarcal de la mère de famille au foyer est resté considérablement ancré.

¹³ DONNA-MARIE BOHAN, « Gender as a destabilising factor of Weimar society », *op. cit.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 9

¹⁵ SAM GARDNER, « New Women in the Weimar Republic: Hannah Höch », University of Tennessee Honors Thesis Project, 2014

Genre, Femme et féminisme : Définitions de concepts importants

Les discussions et la production théorique au tour des concepts de genre, femme et féminisme sont énormément vastes et complexes, puisque tout au long de l'histoire il y a eu plusieurs changements au tour de telles idées qui se confronte et se mélange. Encore, les problématiques abordées par ce domaine de la philosophie, sociologie et histoire s'ajoutent aux nouvelles expériences de nos jours.

Ainsi, il serait impossible de traiter de façon extensive même la définition de tels concepts-clefs dans ce mémoire. Toutefois, c'est impossible séparer la discussion de la place des femmes au Bauhaus, ses rôles dans l'école et leur stratégie pour être reconnues des débats au tour du genre et du féminisme. De cette façon, c'est nécessaire situé cette problématique dans un contexte plus large, qui implique plusieurs disciplines.

Un des ouvrages plus importantes dans cette thématique c'est « Trouble dans le genre »¹⁶ de la philosophe Judith Butler, dont lequel elle expose la cohérence entre l'identité de genre et le sexe comme une question imposé par la société comme obligatoire. Pour l'auteur, ce mécanisme est utilisé aussi comme une manière de contrôle social et forme de pouvoir, en promouvant, par exemple, l'exclusion de certaines identités qui ne s'adapte pas dans cette logique. Ainsi, Butler va encore parler de la possibilité déplacer le sujet « femme » du centre de la politique féministe - le féminisme pourrait, alors, sans une définition excessivement spécifique, combattre l'imposition de l'immobilité des identités de genre en général.¹⁷

Le travail de recherche historique au tour de la définition de ces concepts et même du féminisme comme un domaine, s'apport à l'idée de Butler, une fois que l'auteur française va renforcer le caractère changeant du féminisme. Dans son livre

¹⁶ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. de l'américain par C. Kraus. Paris, Éd. La Découverte, 2005, 284 p.

¹⁷ Flávio Henrique Firmino, Patricia Porchat, "Feminismo, identidade e gênero em Judith Butler: apontamentos a partir de "problemas de gênero"", *Revista brasileira de Psicologia e Educação*, Araraquara, v.19, n.1, p. 51-61, jan./jun. 2017

« La fabrique du Féminisme »¹⁸, G nevi ve Fraisse fait un panorama des plusieurs discussions dans ce domaine, en renforçant sa pluralité et complexité.

Enfin, il est important de souligner la profondeur et le grand impact des conceptions du genre sur les dynamiques sociales afin de comprendre le rôle des femmes dans le Bauhaus et la raison pour laquelle les relations de pouvoir se produisent d'une certaine manière dans l'institution. L'idée antithétique et binaire de l'homme et de la femme a considérablement influencé le fonctionnement de l' cole.

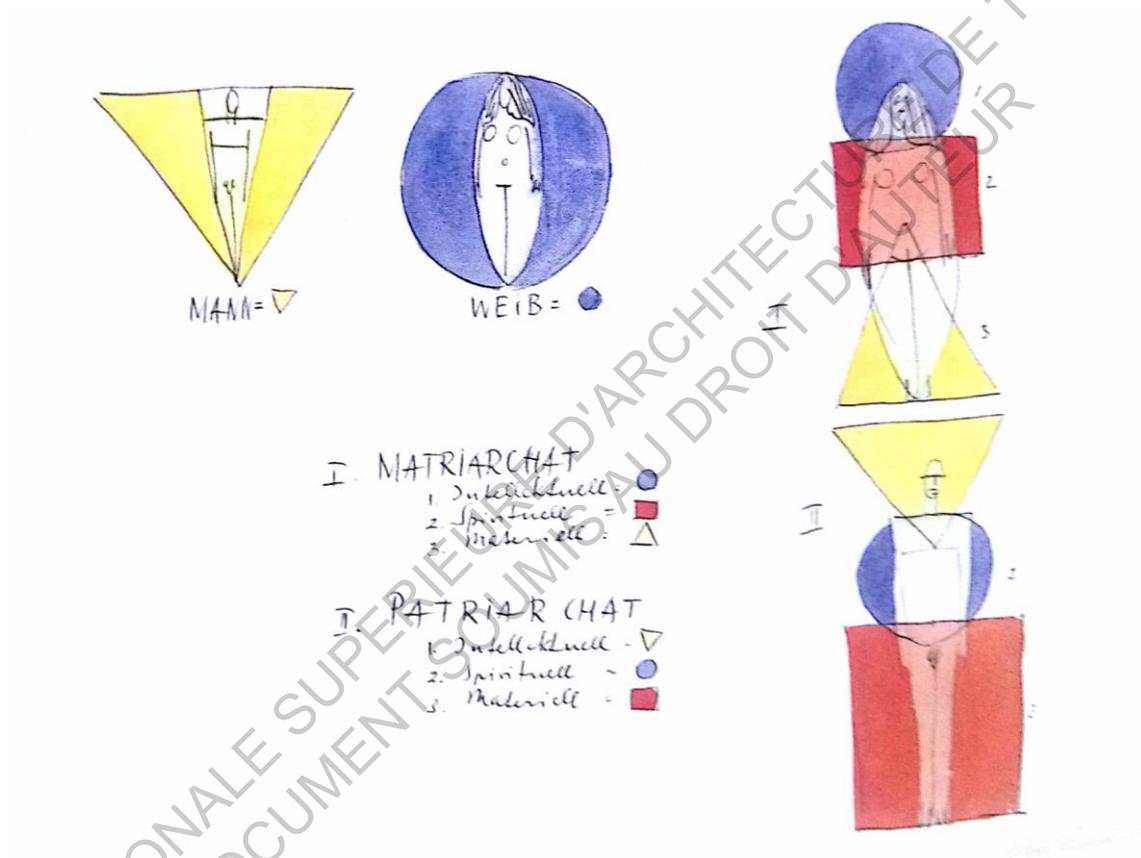


IMAGE 4 : Illustration de Lyonef Feininger qui associe les sexes aux couleurs et forme géométriques (s.d.)

¹⁸ G nevi ve Fraisse, *La fabrique du féminisme*, Paris : Le passager clandestin, 2018.

1

Le Bauhaus et sa pédagogie : confrontation entre le discours de l'école et son quotidien



1. Le Bauhaus et sa pédagogie : confrontation entre le discours de l'école et son quotidien

1.1. La pédagogie avant-gardiste de l'école et la question du genre

La proposition d'intégrer l'artisanat dans l'enseignement artistique et la re-signification du travail présent au Bauhaus avait déjà été discutée par d'autres théoriciens, notamment en Allemagne. Surtout en ce qui concerne le rôle de l'école en général, son impact social et son importance dans la production, le pays a déjà été témoin de débats avant même la Première Guerre mondiale.¹⁹

“En Allemagne, la social-démocratie, après le congrès de Mannheim en 1906, introduit dans son programme scolaire les six thèses élaborées par Clara Zetkin et Heinrich Schulz, que préconisent entre autres la nécessité d'une éducation par le travail et le projet d'une école unique et nationale. (...) C'est sur la base de ce programme qu'à Thuringe, les partis de gauche soutiendront le Bauhaus qui est l'une des premières écoles à chercher un lien direct entre son enseignement et la production».²⁰

En ce qui concerne spécifiquement l'éducation artistique, il y a un nouveau regard sur l'importance de l'enseignement des arts en tant qu'instrument pour développer l'esprit créatif. Encore dans ce domaine, l'approche entre l'art / culture et entre la population est discutée au sein d'un mouvement de réforme dans les écoles d'art.²¹

“Ce mouvement a démontré que l'activité artistique est étroitement liée aux conditions sociales et historiques et que chaque époque doit trouver sa propre expression. Il libère ainsi l'enseignement artistique du poids du passé(...) Tout ceci conduit à une remise en cause de l'enseignement académique basé entièrement des « sur les forme du passé et sur le culte des « beaux-Arts » au détriment des « arts-mineurs » .²²

¹⁹ E. VITALE, *Le Bauhaus de Weimar, op. cit.*, p. 39-40

²⁰ *Ibid.*, p. 40

²¹ *Ibid.*, p. 41

²² *Ibid.*, p. 42

Ainsi, même si les idées ne sont pas nées à l'origine dans l'institution, elles s'inscrivent dans les débats pédagogiques les plus actuels et visent à mettre en pratique ces idéaux innovantes. Les «Ateliers d'apprentissage et d'expérimentation pour l'art appliqué et libre», créés en 1902 par le pédagogue Wilhelm von Debschitz et le potier Hermann Obrist, constituent une expérience pédagogique qui a considérablement influencé Walter Gropius dans l'élaboration du manifeste du Bauhaus. Il y avait, la proposition, par exemple, de dissoudre les frontières entre étudiants et enseignants par la pratique du travail manuel.²³

De cette façon, en 1919 Walter Gropius a élaboré le manifeste du Bauhaus en incorporant un esprit d'une réforme de l'enseignement (surtout en architecture) qui rompait avec l'académisme de la république de Weimar. Il s'agissait d'une "école d'art unitaire" intégrant les artistes et artisans, pour laquelle il n'avait aucun type déterminé. En outre, L'architecture avait un rôle central, c'était le domaine qui orientait les autres champs de l'art.²⁴



IMAGE 5 : gravure sur bois représentée sur la couverture du manifeste du Bauhaus (Lyonel Feininger, 1919) – La cathédrale Gothique représentait l'unité entre les arts sous l'égide de l'architecture proposé par Gropius

²³ *Id.*

²⁴ M. DROSTE et BAUHAUS-ARCHIV, *Bauhaus, 1919-1933, op. cit.*, p. 15

L'envie de dissolution de la hiérarchie traditionnelle entre professeur et élève est aussi marquante au début de l'école. Elle est même exprimée dans le programme du Bauhaus de la même année :

« L'école doit être au service des ateliers et un jour s'y dissoudre. Par conséquent, il n'y aura pas des enseignants n d'élèves au Bauhaus, mais des maîtres, des compagnons et des apprentis »²⁵

Il y avait, notamment au moment de sa création, le sentiment de créer une nouvelle société, vivre une utopie après la première guerre mondiale. Beaucoup des jeunes ont été attiré par la possibilité de construction d'un monde renouvelé. ²⁶

« Itten, Muche et Grunow poursuivirent les idées de la "réforme de la vie allemande" qui, selon eux, s'opposaient à la technique et à la vie urbaine. Les étudiants aussi importèrent au Bauhaus cet héritage de la "réforme de la vie" (lebensreform): excursions romantiques, voyages en Italie, baignades naturalistes, nuits à la belle étoile, cheveux longs, aspiration à une fusion de l'art et de la vie, expériences communautaires au cours des fêtes de la Saint-Jean et relations sans entraves des sexes entre eux ».²⁷



IMAGE 6 : Etudiants du Bauhaus déguisés en papier peint (Weimar, 1923)

²⁵ E. VITALE, *Le Bauhaus de Weimar*, op. cit., p. 52

²⁶ *Ibid.*, p. 51

²⁷ M. DROSTE et BAUHAUS-ARCHIV, *Bauhaus, 1919-1933*, op. cit., p. 25

Les fêtes, les soirées théâtrales et les bals qui avait lieu à l'école et faisaient partie de son quotidien avait pour but renforcer les liens entre la communauté du Bauhaus hors l'espace des ateliers.²⁸

En somme, nous voyons une institution dans laquelle les ateliers et le travail ont joué un rôle central, et où une grande partie de la réflexion théorique est venue des problèmes quotidiens. Au moment de sa fondation, il était présent non seulement un désir de changer l'éducation artistique, mais la société dans son ensemble. Dans ce sens, même la relation entre les sexes est mentionnée par Walter Gropius dans le programme du Bauhaus de 1919, dans la session des admissions :

« Est admise toute personne irréprochable sans différence d'âge et de sexe dont la formation préalable sera estimée suffisante par le Conseil des Maîtres du Bauhaus, cela dans la mesure où la capacité d'effectif le permettre »²⁹



IMAGE 6 : Etudiantes du Bauhaus - El Muche, Lou Scheper-Berkenkamp, Florence Henri, Irene Bayer (Dessau, 1927)

²⁸ E. VITALE, *Le Bauhaus de Weimar, op. cit.*, p. 50

²⁹ WALTER GROPIUS, « Programme du Bauhaus de Weimar (1919) », dans *Le Bauhaus de Weimar*, Liège; Bruxelles, Editions Mardaga, 1995

Cependant, dans la pratique, l'école se montrait assez traditionnelle en ce qui concerne les rôles de genre, en contradiction avec son discours initial. Selon Anja Baumhoff ³⁰, les relations entre les sexes dans le Bauhaus ont longtemps été considérées faussement par les chercheurs comme avant-gardistes, ainsi que d'autres aspects de l'école - les réflexions sur l'espace des femmes dans cette institution sont encore récentes.

Ainsi, dans le premier semestre du Bauhaus, la plupart des étudiants étaient des femmes³¹. Beaucoup d'entre eux sont peut-être attirés par les possibilités d'une plus grande liberté que l'école offrirait. Une des premières contradictions se produit déjà en 1920, lorsque le conseil de maîtres, formé exclusivement d'hommes, a décidé par la création du cours réservé aux femmes. Même si au début, il y avait plusieurs femmes dans différents ateliers (de bois, de reliure et de poterie), elles ne réussissent pas longtemps d'y rester à cause de la mentalité des maîtres du Bauhaus qui étaient encore liés au rôle traditionnel de la femme³².

D'une certaine manière, la conception de genre dominante parmi les maîtres de l'école était tout à fait antithétique et était encore liée au XIXe siècle:

*« Ideas of gender which were presented in modern Bauhaus teaching by most of the masters were generally consistent with the ideas of the late enlightenment as represented by Rousseau and further reinforced by Nietzsche on the threshold of modernism: man was the intelligent bearer of culture; woman a creature of nature defined by feeling ».*³³

Cette idée limitait de plusieurs façons les domaines de la participation féminine au Bauhaus, comme la participation à certains ateliers ou l'occupation de postes de responsabilité, même si les problématiques ont changé avec le temps. De plus, la consolidation de l'atelier de tissage en tant qu'espace officiellement féminin tout au long de l'histoire de l'école, a fait que la présence des femmes dans d'autres espaces a été acceptée, la plupart du temps comme une exception. Dans la période

³⁰ ANJA BAUMHOFF, « Les femmes au Bauhaus : Un mythe de l'émancipation », *op. cit.*, p. 96

³¹ U. MULLER, *Bauhaus Women*, *op. cit.*, p. 9

³² ANJA BAUMHOFF, « Les femmes au Bauhaus : Un mythe de l'émancipation », *op. cit.*, p. 102

³³ U. MULLER, *Bauhaus Women*, *op. cit.*, p. 9

de Weimar, il y avait une politique subliminale de préférence pour les candidats masculins ³⁴. Une lettre de Walter Gropius expose bien cette configuration .

« L'expérience nous montre que le dur travail dans les entreprises artisanales comme la menuiserie, etc. n'est pas conseillé aux femmes. Voilà pourquoi se développe de plus en plus au Bauhaus une section réservée aux étudiantes et consacré en premier lieu aux travaux textiles. Les ateliers de reliure et de poterie acceptent aussi les étudiantes mais, par principe nous sommes contre la formation de femmes architectes »³⁵



IMAGE 7 : Cours au Bauhaus (Dessau, 192/32)

Un autre aspect important de cette question est la posture et regard des étudiantes et des maîtres du Bauhaus. La plupart n'ont pas remis en question publiquement l'image traditionnelle du féminin, bien que beaucoup aient cherché

³⁴ M. DROSTE et BAUHAUS-ARCHIV, *Bauhaus, 1919-1933, op. cit.*, p. 28

³⁵ WALTER GROPIUS, « Lettre de 1921, adressée à Annie Weil », dans *Bauhaus*, Cologne, Könemann, 2000

l'indépendance en tant que femme et artiste à travers la vie personnelle et la production³⁶. Pour Anja Baumhoff, de nombreux obstacles et limitations au sein du Bauhaus ont été considérés par eux comme un échec personnel, ce qui pourrait expliquer l'absence d'actions plus collectives :

« Confrontées à ce problème les étudiantes réagissent de divers manières. Mais quand les maîtres ne respectaient pas leur choix d'atelier, voire d'orientation professionnelle, elles avaient tendance à assimiler ce refus à un échec personnel, surtout que fréquemment, on se contentait d'invoquer un prétendu manque d'aptitudes ».³⁷

Enfin, même si la pratique de la discussion sur les manières de l'école elle-même était courante au Bauhaus, le sexisme était toujours à l'écart. Il n'y a pas eu des débats publics sur cette question, ce qui a contribué à sa persistance tout au long de l'existence de l'institution. ³⁸

³⁶ U. MULLER, *Bauhaus Women*, *op. cit.*, p. 10

³⁷ ANJA BAUMHOFF, « Les femmes au Bauhaus : Un mythe de l'émancipation », *op. cit.*, p. 107

³⁸ *Ibid.*, p. 103

1.2. L'adhésion des femmes au Bauhaus au cours du temps

Pendant l'histoire du Bauhaus, l'adhésion des femmes n'a pas resté la même. Dans quelques périodes, il y avait une présence plus forte lors que dans autres, la quantité des femmes n'était pas nombreuse. Telle rapport de quantité, soit des étudiantes soit de maîtres, est considérablement attaché à la direction de l'école, son discours et les expériences quotidiennes.

Comment mentionné dans le chapitre antérieur, au début du fonctionnement de l'école la majorité des élèves étaient des femmes. La plus part des étudiantes cherchait l'environnement innovant proposé par l'école et sa vision d'avant-garde, renforcé par le discours du directeur Walter Gropius. Ainsi, dans le semestre de 1919, le numéro des étudiants et étudiantes était presque le même :

« Eighty four female and seventy nine male applicants registered at the Bauhaus in the summer semester of 1919, attracted by the visionary character of the school and the possibility of acquiring concrete occupation. In his first speech, Gropius proclaimed: « No difference between the beautiful and the strong sex. Absolute equality but absolutely equal obligation to the work of all craftsmen » »³⁹

En effet, la majorité des étudiantes de ce période étaient venues de l'École grand-ducale saxonne des arts de Weimar. Nées dans les années 1880 et 1870, la plus part a quitté ses études au Bauhaus dans 1 ou 2 semestres.⁴⁰

Cependant, Gropius avait imaginé un rapport entre la quantité d'hommes et femmes de deux tiers et 1 tiers⁴¹. Étonné par la significative participation des féminine et craignant que la réputation de l'école serait nui, le directeur a recommandé au conseil des maîtres de ne pas faire "des expérimentations injustifiées", en acceptant seulement des étudiantes de talent exceptionnel. La majorité des maîtres avait une pensée très limitantes par rapport la capacité artistiques de femmes et ne souhaitaient pas leur participations dans ses ateliers.

De cette façon, juste trois ans après son ouverture, l'école comptait avec 52 étudiantes (comparé à 95 étudiants) et le numéro a continué à diminuer dans la

³⁹ U. MULLER, *Bauhaus Women, op. cit.*, p. 9

⁴⁰ *Ibid.*, p. 15

⁴¹ *Ibid.*, p. 84

prochaine année. Selon Ulrike Muller, cette situation peut être attribuée au changement du Bauhaus vers l'industrie et technique, plutôt que l'artisanat et l'utopie sociale de sa première phase⁴². Encore, le déménagement de l'école à Dessau a affecté non seulement la proposition du Bauhaus mais aussi les relations au sein de l'école – l'égoïsme et l'envie d'avoir les postes plus importants marquaient l'école. Toutefois, pour les femmes, cette dynamique était, généralement, différente :

*"The Bauhaus women, with few exceptions (..) behaved in a less career conscious manner than the men. In accordance with their socialization, they had internalized the collective idea in a far stronger way, and paid less attention to their own work. The disappearance of artistic performance in favor of the big picture was especially evident among the wives of the masters. Gifted students also achieved fewer high positions at the Bauhaus and in the subsequent period became less well-known"*⁴³



IMAGE 7 : Maîtres du Bauhaus - Josef Albers, Marcel Breuer, Gunta Stolzl, Oskar Schlemmer, Wassily Kandinsky, Walter Gropius, Herbert Bayer, László Moholy-Nagy, Hinnerk Scheper. (Dessau, 1928)

En ce qui concerne le travail des maîtres femmes, cette caractéristique est très marquée. Il y avait 6 maîtres femmes à Weimar et le même nombre à Dessau, (comparé à 45 et 35 hommes) dans l'exemple de Marianne Brandt et Anni Albers

⁴² *Id.*

⁴³ *Ibid.*, p. 12

(montré à la fin du deuxième chapitre) il s'agissait des positions temporaires et mal payées. Dans le deux cas, seulement trois avait une position de leader. Quand même, la poste de maître de forme a resté réservée aux hommes. ⁴⁴

À la fin des années 1920, pendant la direction de Hannes Meyer, l'adhésion irait nouvellement augmenter, surtout des étudiantes venues de l'est de l'Europe. Elles étaient attirées, notamment par sa rejection de l'idée d'une élite artistique et démarche sociale. Selon Magdalene Droste⁴⁵, Hannes Meyer a fait des efforts pour élever le numéro total des étudiants à l'école et pour cette raison, il s'adressait directement aux femmes dans sa campagne. Quand même, la participation féminine dans quelques ateliers a resté peu nombreuse.

« En 1929, Hannes Meyer voulait relever le nombre général des étudiants. Dans son prospect *junge menschen kommt ans Bauhaus* (jeunes gens, venez au Bauhaus), il s'adressait directement aux candidates potentielles: « En tant qu'étudiante, recherches-tu une véritable égalité? » Malgré cela le nombre de femmes se présentant au diplôme dans la spécialité "architecture/aménagement intérieur" resta infime; seules quatre femmes avaient obtenu le diplôme de fin d'études »⁴⁶



IMAGE 8 : Affiche(Dessau, 1929)

⁴⁴ *Ibid.*, p. 14

⁴⁵ M. DROSTE et BAUHAUS-ARCHIV, *Bauhaus, 1919-1933, op. cit.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 29

Un des changements plus importants au Bauhaus apporté par son dernier directeur, Mies van der Rohe, a été la focalisation sur l'architecture. Pour cette raison, le fonctionnement basé sur les ateliers a été transformé. Son direction a influencé une nouvelle baisse sur l'adhésion féminine. A 1933, il y avait seulement 25 femmes au Bauhaus. Par ailleurs, dans la dernière année, une disqualification professionnelle a été prononcée contre de nombreuses enseignantes au Bauhaus, surtout par l'état conservateur en ascension.⁴⁷

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

⁴⁷ U. MULLER, *Bauhaus Women*, op. cit., p. 13

1.3. L'atelier de tissage comme un lieu de résistance : son image et production

Premièrement, il faudrait comprendre les origines de l'atelier tissage, son développement au cours du temps, et aussi son fonctionnement. Dans un deuxième temps, la démarche portera un regard critique par rapport son dynamique et mettra en avant ses problématiques majeures.

En 1919, à l'occasion de l'ouverture de l'école, il n'y avait pas régulièrement un atelier de tissage, mais un département féminin, sans structure défini. Cependant, cet cours comptait avec plusieurs activités liée au textile, que bientôt se sont montrées rentables. Walter Gropius décide, alors, de constituer un atelier avec, effectivement, un programme⁴⁸.

L'atelier tissage commence ses activités au Bauhaus en 1920, sur la direction de Johannes Itten comme maître de forme et Hélène Börner comme maître artisan. Avant d'arriver au Bauhaus, Hélène dirigeait son propre atelier mais elle accepte travailler avec l'école dès son début. Tiseuse expérimenté, elle avait déjà travaillé dans l'école de Van de Velde⁴⁹.

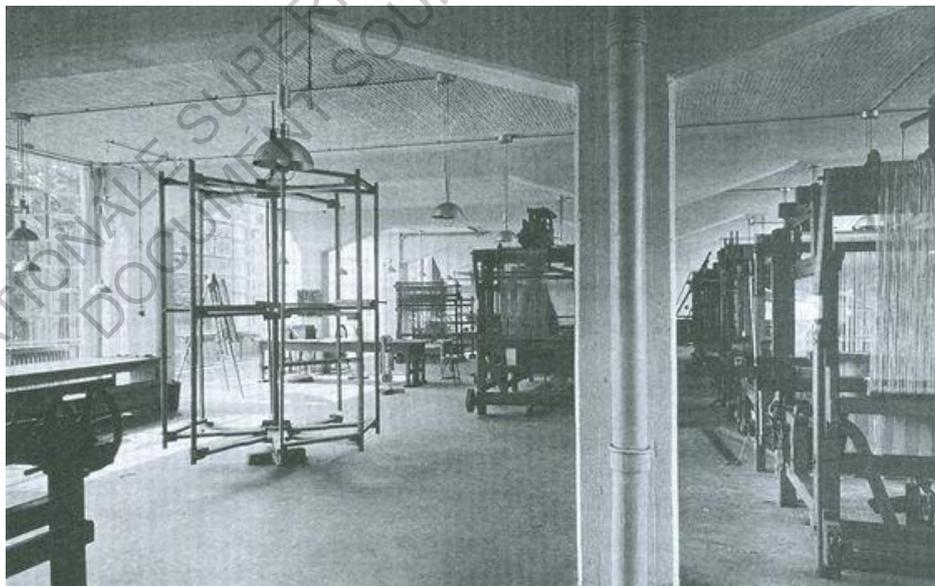


IMAGE 9 : Atelier Tissage (Weimar, 1923)

⁴⁸ RAPHAËLE BILLE, « Ateliers: Textile », dans *L'esprit du Bauhaus*, Paris, Les Arts Décoratifs, 2016, p. 107

⁴⁹ E. VITALE, *Le Bauhaus de Weimar*, op. cit., p. 69

Le deuxième maître de forme marque considérablement l'image de cet atelier et il va travailler à l'école de 1921 à 1927. George Muche, un jeune peintre est invité au Bauhaus à 1919, grâce à un contact de Walter Gropius lui-même. Il connaissait déjà le travail de Kandinsky et Paul Klee et admirait beaucoup l'idée d'une communauté artistique du Bauhaus. Par contre, il n'était pas forcément un enthousiaste de l'idée de l'intégration entre art et artisanat. Etonné par la qualité des travaux élaborés par les élèves du cours préliminaire de Itten, vus pendant une visite à Weimar, l'artiste décide d'accepter l'invitation⁵⁰.

Élodie Vitale⁵¹ va décrire la pédagogie de George Muche comme très libre et liée à la peinture, tandis qu'il est inattentif par rapport aux aspects techniques et propres du tissage. Cette caractéristique est aussi une importante raison pour sa sortie ultérieure de l'institution. Cependant, son travail comme peintre a fortement influencé la forme des dessins et motifs pour les tapisseries.

« C'est ainsi que Muche, enthousiasmé par l'esprit du Bauhaus mais en désaccord avec Gropius sur l'importance qu'un peintre doit donner à l'artisanat, entreprend son enseignement dans le sens d'une création libre, de travaux exécutés au pinceau ou gravés à l'eau-forte et refuse de s'occuper des conditions techniques et artisanales dans lesquelles le dessin à tisser est exécuté».⁵²



IMAGE 10 : peinture de Georg Muche, 1916

⁵⁰ *Ibid.*, p. 71

⁵¹ E. VITALE, *Le Bauhaus de Weimar*, op. cit.

⁵² *Ibid.*, p. 71

Par ailleurs, le maître s'est consacré vers la production nombreuse et la rentabilité globale de l'atelier. Pour cette raison, George Muche a orienté l'atelier vers les techniques de production industrielles⁵³.

Ensuite, l'atelier tissage passe par des moments turbulents. Avec le déménagement à Dessau en 1925, l'école avait dû rééquiper l'atelier de Tissage. Gunta Stölzl, étudiante très expérimentée, va reprendre la fonction de maître et réorganiser l'atelier, puisque Georg Muche se consacrait à l'art et L'architecture. De cette façon, pendant l'année de 1926, il y a eu plusieurs conflits entre les étudiantes et le maître. Après avoir été fortement critiqué par sa direction, il décide finalement quitter le Bauhaus en 1927. Les tisserandes, déjà connues par leur insoumission, renforce cette vision dans l'école⁵⁴.



IMAGE 11 : Gunta Stölzl dans son atelier (Dessau, 1929)

Quand Gunta Stölzl assume la direction de l'atelier tissage, ses principes de fonctionnement sont transformés : la pensée s'est concentrée sur la fonction, le matériau et la fabrication. Au lieu de passer directement à la mécanisation, Gunta Stölzl va défendre l'utilisation du tissage manuel, puisqu'il donne une plus grande

⁵³ « 1919 - 1933 Weaving »,

<https://www.bauhaus100.de/en/past/teaching/workshops/weaving/index.html>, s. d.

⁵⁴ ANJA BAUMHOFF, « L'atelier de tissage », dans *Bauhaus*, Cologne, Konemann Verlag, 2000, p. 471

liberté de création. Il y a encore la démarche défendue par Anni Albers (Annelise Fleischmann, à l'époque), que la mécanisation provoquait une distanciation par rapport au matériau⁵⁵.

Cependant, cette décision ne s'agit pas d'une complète des techniques industrielles, mais de la perception d'une difficulté de créer immédiatement sur la machine, surtout à cause des limitations de la machinerie dans cette époque. Alors, dans ce moment, les étudiants iraient travailler surtout, sur les modèles / prototypes pour l'industrie.

La direction de Hannes Meyer ira apporter encore des autres changements dans le fonctionnement de l'atelier. Intéressé par ses activités, le directeur va ordonner une révision complète de l'atelier. Ses critiques se posent surtout par rapport à l'approche individuelle et artistique du tissage. Pour lui, l'aspect fonctionnel et économique devraient être mis en avant. Un exemple emblématique est le tissu créé par Anni Albers pour l'école des Syndicats de Hannes Meyer à Bernau - Cette pièce était capable de réfléchir la lumière et d'absorber les sons⁵⁶.



IMAGE 12 : Tissue d'Anni Albers pour l'auditorium de Bernau

⁵⁵ ÉLODIE VITALE, « Evolution de l'atelier tissage: tissage Manuel - tissage mécanique », dans *Le Bauhaus de Weimar*, Liège; Bruxelles, Editions Mardaga, 1995, p. 72

⁵⁶ ANJA BAUMHOFF, « L'atelier de tissage », *op. cit.*, p. 474

D'autre part, depuis le début des années 1930, la tension politique en Allemagne devient encore plus forte et affecte le Bauhaus. Pendant l'année de 1931, l'atelier a été dirigé temporairement par Anni Albers et Otti Berger, des anciennes élèves avec beaucoup d'expérience, étant donné la sortie de Gunta Stölzl à cause d'une persécution politique. Après l'enlèvement de Hannes Meyer en 1930, aussi à cause des raisons politiques, Mies van der Rohe devient le directeur du Bauhaus. Dans la période de sa direction, l'atelier de tissage s'intègre au cours d'architecture et travaille en fonction de lui⁵⁷.

Ainsi, en 1932, Lilly Reich devient la responsable pour l'atelier, même sans aucune expérience particulière dans ce domaine. Collaboratrice de Mies van der Rohe en plusieurs œuvres, l'artiste avait déjà travaillé nombreuses fois comme designer d'intérieures et de mobilier, et même avec la mode⁵⁸. Bien qu'elle ne fût pas appréciée par sa pédagogie et ses compétences par rapport au tissage, Lilly Reich va intégrer l'impression sur tissus et son expérience professionnelle aux dernières années de l'atelier. Son travail a été souvent ignoré ou masqué par ses collaborations avec le directeur du Bauhaus, mais l'artiste a apporté quelques innovations intéressantes, comme la création du premier tapis monochrome⁵⁹.



IMAGE 13: Robe - Lis Beyer-Volger (1928, Dessau)

⁵⁷ *Ibid.*, p. 475

⁵⁸ U. MULLER, *Bauhaus Women*, *op. cit.*, p. 107

⁵⁹ ANJA BAUMHOFF, « L'atelier de tissage », *op. cit.*, p. 476

En ce qui concerne le fonctionnement de l'atelier, nous pouvons remarquer la participation majoritaire des femmes depuis le début jusqu'à la fin du Bauhaus⁶⁰. À cause de certains écarts par rapports aux compétences techniques, quelques étudiants ont appris des procédés plus spécifiques de façon autodidacte ou même hors l'école. Par exemple, Gunta Stölzl a appris la teinture par soi-même⁶¹.

La formation avait une durée de trois ans après le cours préliminaire, avec six heures par jours de pratique d'atelier – soit sur la connaissance des matériaux, soit sur l'utilisation des outils⁶². Par contre, en plus du tissage, les étudiantes apprenaient le crochet, le macramé, le filage, la broderie, l'application et la peinture. En plus de Georg Muche, leurs conception était très influencé par le cours de Paul Klee, Wassily Kandinsky et Johannes Itten, surtout au regard des concepts de forme et couleur⁶³.

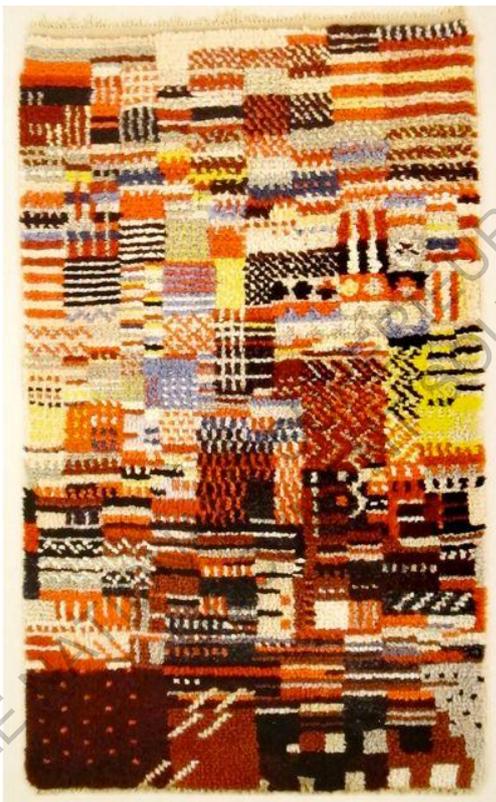


IMAGE 14: Tapis, Otti Berger (s.d.)



IMAGE 15: tissu tactile, Otti Berger (1928)

⁶⁰ E. VITALE, *Le Bauhaus de Weimar*, op. cit., p. 69

⁶¹ « 1919 - 1933 Weaving », op. cit.

⁶² RAPHAËLE BILLE, « Ateliers: Textile », op. cit., p. 107

⁶³ « 1919 - 1933 Weaving », op. cit.



IMAGE 16: Tapis pour chambre d'enfant, Benita Koch-Otte (1923)



IMAGE 17: Design pour tapis, Ida Kerkovius (1927)

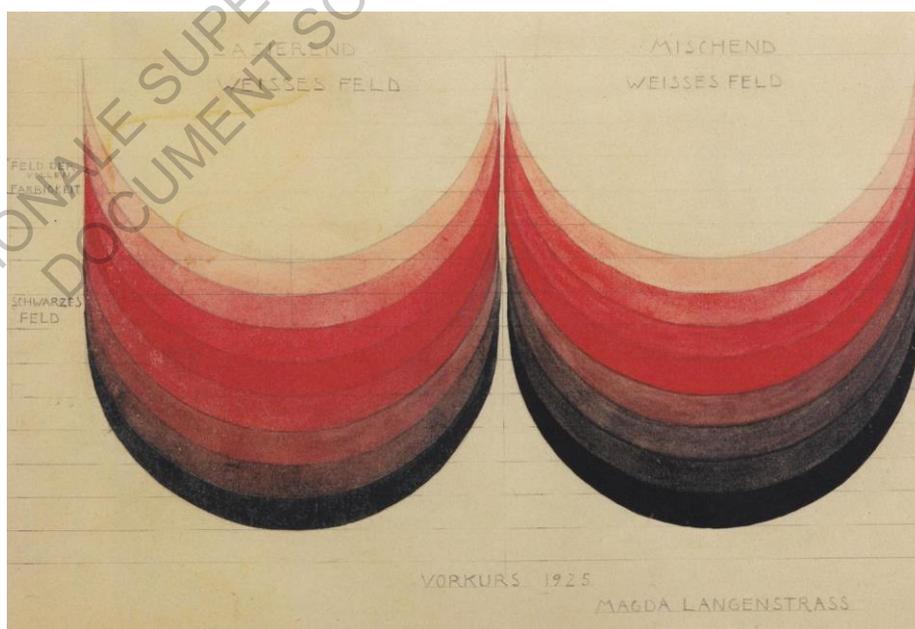


IMAGE 18: Exercice du cours de couleur de Paul Klee réalisé par Magda Langenstraß-Uhlig (1925)



IMAGE 19: Tissue en Vrac, Hedwig Jungnick, (1921-1923)



IMAGE 20: Design pour tapis, Gunta Stolz



IMAGE 21: Exercice du cours de couleur de Paul Klee, Lena Meyer-Bergner (1927)

C'est impossible de limiter les réactions concernant les transformations dans les rôles de genre de cette époque à l'atelier de tissage. Toutefois, puisque c'est le seul espace du Bauhaus majoritairement féminin, ils y deviennent plus sensibles. Sa dynamique a été marquée plusieurs fois par des situations dans lesquelles une vision traditionnelle sur le féminin limitait les possibilités de l'atelier.

Un exemple très clair c'est la façon de traiter la question de la paternité des œuvres pendant la période Weimar. Pour que l'identité du Bauhaus soit renforcé, les produits fait pour l'atelier de tissage et vendus dans les marchés locaux, n'avait pas la signature de son auteur. Cette postures a été questionnée par quelques tisserandes, que envisageaient leur future professionnel individuel et voudraient être connues. Selon Anja Baumhoff, dans son article sur l'atelier de tissage⁶⁴, telle pratique manifeste une vision rétrograde, parce qu'elle porte une mépris par rapport à l'importance que les femmes donnaient à leur avenir comme artistes.

L'association du tissage, comme une activité traditionnelle, à l'amateurisme et à l'art décorative, et ainsi, au féminin, pose quelques défis à l'atelier. Etant donné que ces concepts son contraires au rationalisme / purisme d'une vision moderne présent au Bauhaus, les activités textiles était souvent vues dans une position inférieure dans « la hiérarchie art-artisanat »⁶⁵.

⁶⁴ ANJA BAUMHOFF, « L'atelier de tissage », *op. cit.*, p. 471

⁶⁵ ANJA BAUMHOFF, « Le rôle de l'artisanat d'art au Bauhaus », dans *Bauhaus*, Cologne, Konemann Verlag, 2002, p. 478

1.4. Les Autoportraits au Bauhaus : La signification de la représentation

L'autoportrait est un important outil pour la perception identitaire. Complexe et, parfois, contradictoire, cette pratique artistique en toutes ses différentes surfaces et techniques porte la difficulté et profondeur de la question de l'être. Elle a, en soi-même la multiplicité dans son sujet et son auteur. Pour cette raison, une fenêtre est ouverte vers les plusieurs facettes d'une personne⁶⁶.

Pour comprendre l'autoportrait au sein du Bauhaus, d'abord il faut comprendre les changements par lesquels la photographie va passer dans ce moment-là. Pendant cette époque, le mouvement « Nouvelle Vision » repense ce domaine et le développe avec une forte liberté. La photographie commence à explorer des qualités qui sont intrinsèques à son médium, au lieu d'exercer qu'une fonction illustrative. Il y a, en conséquence, un grand bouleversement de la façon d'enregistrer la perspective, lumière, texture, etc.⁶⁷



IMAGE 21 : Fotogramm, Lazlo Moholy-Nagy (1926). Dans cet œuvre, l'artiste joue avec la lumière et les techniques traditionnelles de photographie. «

« With this shadow-image of a hand and paintbrush, Moholy-Nagy ambitiously suggests that photography may incorporate, and even transcend, painting as the most vital medium of artistic expression in the modern age »⁶⁸

⁶⁶ SOPHIE LIMARE, « Le fuyant devenir identitaire dans l'autoportrait instable », Têtes Chercheuses, 27 février 2014

⁶⁷ AGENCE PHOTOGRAPHIQUE DE LA RMN-GRAND PALAIS, « Nouvelle Vision », sur *Arago - Le portail de la photographie*

⁶⁸ « Heilbrunn Timeline of Art History », sur *The Metropolitan Museum of Art*

Encore, les avances technologiques iront permettre l'apparition de tout un nouveau vocabulaire. Selon Jeannine Fiedler, dans cet esprit, le portrait, qui avant était réservé à la peinture portait une certaine « théâtralité figée »⁶⁹, devient un objet de « création autonome »⁷⁰.

Au sein du Bauhaus la relation avec la photographie a changé au cours du temps ; ce médium s'est fait graduellement objet d'une réflexion plus profonde.

« L'(auto)portrait devint l'exemple par excellence d'une iconographie moderne et les étudiants du Bauhaus se mirent alors corps et âme à son service sans aucun complexe technique. L'appareil photo était pour eux l'outil quotidien de clichés spontanés de l'école, dont ils dressent un inventaire vivant. Pourtant, le bond qualitatif se produisit quand ils passèrent de l'insouciance prise de vue spontanée d'un camarade au cliché soigneusement mis en scène qui sublimait le visage et la présence du "corps artiste" pour en faire un objet. »⁷¹

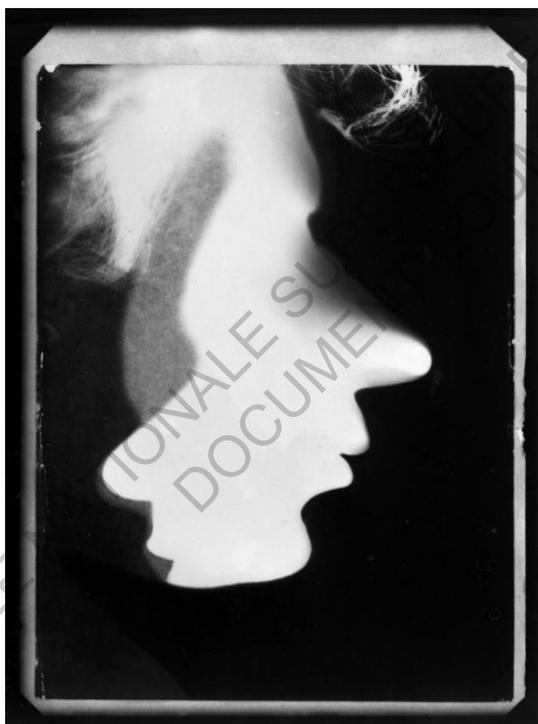


IMAGE 22: Double portrait de Lazlo et Lucia Moholy-Nagy (1923)



IMAGE 23: Autoportrait de Ise Gropius (Dessau, 1926/27)

⁶⁹ JEANNINE FIEDLER, « L'autoportrait - La Photographie comme déclencheur d'une perception réflexive », dans *Bauhaus*, Cologne, Konemann Verlag, 2000, p. 152

⁷⁰ *Id.*

⁷¹ *Id.*

De cette façon, quelques autoportraits sont complétés par des autres couches de signification, surtout quand les autoportraits féminins sont mis en avant. Cette pratique commune dans l'école a été explorée par plusieurs artistes, notamment Gertrud Arndt, Marianne Brandt, Lucia Moholy-Nagy, Ise Gropius.

Dans une époque où l'image féminine est bouleversée comme dans la République de Weimar, cette pratique devient encore plus pertinente. Au moyen d'eux nous pouvons comprendre où, parmi l'image redoutée de la *new woman* et la notion de féminité traditionnelle, se trouvaient les artistes d'avant-garde du Bauhaus. Nous pouvons même voir l'émergence d'une réflexion sur une nouvelle identité et affirmation.⁷²



IMAGE 24: Autoportrait de Marianne Brandt, déguisé pour la fête de l'atelier métal (1929)

⁷² *Ibid.*, p. 159

2

La production et les différentes stratégies pour être reconnues



IMAGE 25 : Atelier de Tissage avec Anni Albers (Dessau, 1927)

2. La production et les différentes stratégies pour être reconnues

2.1. Chaque individu, un parcours différent : la signification du choix de ces biographies

Parmi la grande quantité de femmes qui a passé par l'école du Bauhaus, nous pouvons voir plusieurs origines et biographies différentes. Même si grande partie de ces personnages ont trouvé des défis similaires dans cette institution, comprendre la question de la place de la femme dans le Bauhaus avec un regard uniformisant peut promouvoir une conception erronée et excessivement simple. Ainsi, il faudrait renforcer la particularité de chaque parcours et rôle social dans le Bauhaus.

Par ailleurs, présenter des monographies des personnes spécifiques permet de mieux comprendre leurs productions artistiques individuelles comme quelque chose de relevant. En abordant ce sujet seulement comme un enjeu des dynamiques intérieures du Bauhaus, sans faire ressortir quelques noms, il y aurait un effacement de la contribution pratique des femmes pour l'histoire et formation de l'institution.

De cette façon, nous avons décidé de mettre en avant le parcours d'Anni Albers, Marianne Brandt, Gunta Stölzl et Gertrud Arndt. Comme il serait impossible de parler de toutes les femmes qui ont eu une contribution importante au sein du Bauhaus, il faudrait, alors, choisir quelques noms. Ce choix a été fait en fonction de la disponibilité des sources, mais, surtout en fonction des différences entre les parcours et rôles de ces femmes dans le Bauhaus et après sa sortie de l'école.

Anni Albers, d'origine juive et bourgeoise, a travaillé surtout dans l'atelier de tissage, même si cela n'était sa première intention. Femme de Joseph Albers, Anni, occupait aussi la place d'étudiante et puis enseignante temporaire dans le même atelier. Donc, c'est intéressant de voir la différence entre son parcours et celui de son mari dans le même espace ainsi que leur reconnaissance. Par ailleurs, Anni Albers a eu une production théorique substantielle par rapport à son métier⁷³.

⁷³ NICHOLAS FOX WEBER, « Anni Albers », dans *La bande du Bauhaus - Six maîtres du modernisme*, Paris, Fayard, 2009

Marianne Brandt est rentrée dans l'école déjà proche de ses 30 ans. Différemment de la grande partie des femmes, L'artiste a suivi l'atelier métal, un espace principalement masculin - cette particularité de son parcours peut être outille pour comprendre un peu sur les dynamiques de genre dans le Bauhaus. Après, ses photographies et photomontage portent, parfois, un regard critique très attentif et unique⁷⁴.

La première et, officiellement, unique maître du Bauhaus, Gunta Stölzl s'est consacrée à l'atelier tissage pendant plusieurs années. Parfois sans le soutien des autres maîtres, elle aurait dû s'imposer pour bien exercer sa position⁷⁵.

Pour conclure, nous présentons le parcours de Gertrud Arndt. L'artiste a commencé au Bauhaus comme élève et tisseuse, mais bien tôt devienne épouse et photographe. Grâce à ce dernier rôle elle a enregistré le quotidien de l'école, mais aussi a fait un intéressant travail d'expérimentation sur l'identité féminine⁷⁶.

Tout compte fait, le but de ce chapitre est de mettre en valeur les singularités de chaque parcours et aussi de se positionner contrairement à l'invisibilité.

⁷⁴ U. MULLER, *Bauhaus Women*, op. cit.

⁷⁵ ANJA BAUMHOFF, « Gunta Stölzl », dans *Bauhaus*, Cologne, Konemann Verlag, 2000

⁷⁶ U. MULLER, *Bauhaus Women*, op. cit.



IMAGE 26: Les étudiantes à l'escalier de l'école (Dessau, 1927)

2.2. Anni Albers : La découverte involontaire du tissage



IMAGE 27: Anni Albers au Black Mountain College (Asheville, 1937)

Annelise Fleischmann est née en 1899, à Charlottenburg, Berlin. Venue d'une famille bourgeoise, elle a étudié l'art à la maison et avec des autres artistes jusqu'à son adolescence. Après avoir essayé quelques écoles différentes, elle décide de s'appliquer au Bauhaus, où elle est refusée dans un premier moment⁷⁷.

Plus tard, avec l'assistance de son futur mari, Joseph Albers, elle réussit à y entrer. Ainsi, en 1922 Anni Albers commence son cours préliminaire avec Johannes Itten. Au troisième semestre, insatisfaite avec cet détermination, elle ouvre son parcours dans l'atelier tissage⁷⁸ :

"I considered weaving too womanish. I was looking for the right occupation and so I began weaving without any great enthusiasm, as this choice caused the least comment"⁷⁹.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 51

⁷⁸ *Ibid.*, p. 53

⁷⁹ *Ibid.*, p. 52



IMAGE 28: Anni Albers et Joseph Albers

Selon ses récits, la situation de cet atelier n'avait pas suffisamment des recours : Il manquait des enseignants bien préparés et les cours étaient excessivement libres. Pourtant, Anni a profité de telle liberté - elle se consacrait une grande production expérimentale, surtout avec les motifs géométriques et les différents matériaux et techniques⁸⁰.

*« Elle aurait voulu rejoindre l'atelier de vitrail, mais les maîtres du Bauhaus refusèrent. Gropius expliqua que dans ce domaine, une personne ne suffisait ; [...] Anni opta alors pour la charpenterie, puis pour la peinture murale, et finalement pour la ferronnerie. Elle se vit barrer l'accès à ces trois ateliers au motif que le travail était trop dur physiquement ».*⁸¹

Par rapport ses influences artistiques, Paul Klee était très important, surtout son influence avec l'utilisation de la couleur. ⁸²Albers a suivi son cours de 1921 à 1928 et elle a reçu son diplôme en 1930 avec un projet vraiment innovant : un rideau absorbant les sons et réfléchissant la lumière en coton et en cellophane, pensé

⁸⁰ NICHOLAS FOX WEBER, « Anni Albers », *op. cit.*, p. 419

⁸¹ NICHOLAS FOX WEBER, *La Bande du Bauhaus*, 1^{re} éd., New York, NY, Fayard, 2015, p. 411

⁸² NICHOLAS FOX WEBER, « Anni Albers », *op. cit.*, p. 432

et installé dans l'auditorium. Puis, en 1931, Anni est retournée au Bauhaus comme enseignante théorique dans l'atelier tissage, à cause de la sortie turbulente de Gunta Stölzl de cette position⁸³.

Également, nous pouvons voir une autre importante influence dans sa production : entre 1935 et 1967, les Albers ont fait quelques voyages en Amérique latine, étant donné son intérêt par la culture précolombienne et sa connexion avec l'abstrait et l'art moderne⁸⁴.



IMAGE 29: Joseph et Anni Albers au Mexique (Teotihuacan, 1936)



IMAGE 30: Collier et étude pour l'œuvre Camino Real, Anni Albers (1940/1967)

⁸³ « Anni Albers », sur *Bauhaus 100*, <https://www.bauhaus100.de/en/past/people/masters/anni-albers/index.html>, 2015

⁸⁴ U. MULLER, *Bauhaus Women*, op. cit., p. 55

À cause de la fin du Bauhaus et la croissance de l'antisémitisme, les Albers se sont déménagés aux États-Unis. Avec l'invitation de l'architecte Phillip Johnson, ils commencent à enseigner au *Black Mountain College*. Dans cette institution, Anni Albers a établi l'atelier de tissage, en 1934 et a travaillé comme enseignants jusqu'à 1949⁸⁵. Au *Black Mountain College*, elle donne continuité au caractère expérimentale de son travail, surtout par rapport au matériau : le fils métallique et en nature sont présents dans sa production⁸⁶. Parallèlement, elle travaillait bien dans sa production individuelle et pour l'industrie. Puis, en 1949, l'artiste est devenue la première tisseuse à avoir une exposition au Musée d'Art Moderne à NY. Elle a aussi travaillé comme professeur à l'université de Yale. Dans les années suivantes, l'artiste s'est consacrée à l'impression graphique abstrait et à des travaux personnels. Anni Albers est morte en 1994, en ayant 94 ans⁸⁷.

À la regard de la vie personnelle et la reconnaissance de son travail, pendant longtemps, Anni avait sa production moins considérée que la quelle de Josef Albers. Pour cette raison, la rivalité artistique était souvent dans leur vie quotidienne. En effet, à l'époque où elle était au Bauhaus, son travail n'était pas remarqué dans la communauté artistique. Cependant, Joseph Albers avait déjà une bonne position professionnelle, étant un des personnalité le plus connues de cette école⁸⁸.

Quant à sa production, Anni Albers explorait les possibilités de l'asymétrie et du rythme irrégulière. L'utilisation des lignes droites et des couleurs solides sont aussi des caractéristiques importants de son travail. En même temps que ses œuvres sont marqués par le contraste, elles portent aussi une certaine harmonie. Les formes simples, les motifs abstraits et géométriques sont courants dans son travail ainsi que l'expérimentation avec les différents textiles⁸⁹. De plus, l'artiste a aussi produit des

⁸⁵ *Ibid.*, p. 53

⁸⁶ « Anni Albers: Toucher la vue », sur *Guggenheim Bilbao XX*, <https://annialbers.guggenheim-bilbao.eus/fr/introduction>, s. d.

⁸⁷ U. MULLER, *Bauhaus Women*, *op. cit.*, p. 55

⁸⁸ *Ibid.*, p. 54

⁸⁹ NICHOLAS FOX WEBER, « Anni Albers », *op. cit.*, p. 411

œuvres théoriques importants autour du domaine du Tissage, comme son texte *On Weaving* de 1965 et *On designing*, de 1962⁹⁰.

Depuis sa découverte de la lithographie, Anni va aussi produire des gravures avec une liberté qu'elle avait jamais rencontré dans le tissage. Sa production s'est basée surtout, sur la forme des fils et l'exploration de la tridimensionnalité⁹¹.

« Dans ses tentures murales, comme dans les tissus fonctionnels, Anni fut rapidement une pionnière. Avec le temps, son travail acquit une influence majeure sur l'allure des tissus d'ameublement et des draperies dans le monde entier. Anni inventa une nouvelle forme d'art abstrait et écrivit des essais brillants qui auraient un grand impact sur le design textile),⁹²



IMAGE 31: Open letter, textile , Anni Albers (1958)

⁹⁰ « Biographies », sur *The Joseph & Anni Albers Foundation*, <http://www.albersfoundation.org/artists/biographies/>, 2018

⁹¹ « Anni Albers: Toucher la vue », *op. cit.*

⁹² NICHOLAS FOX WEBER, *La Bande du Bauhaus*, *op. cit.*, p. 412



IMAGE 32: Étude pour textile, Anni Albers (1926)



IMAGE 34: Étude pour tapisserie, Anni Albers (1933)

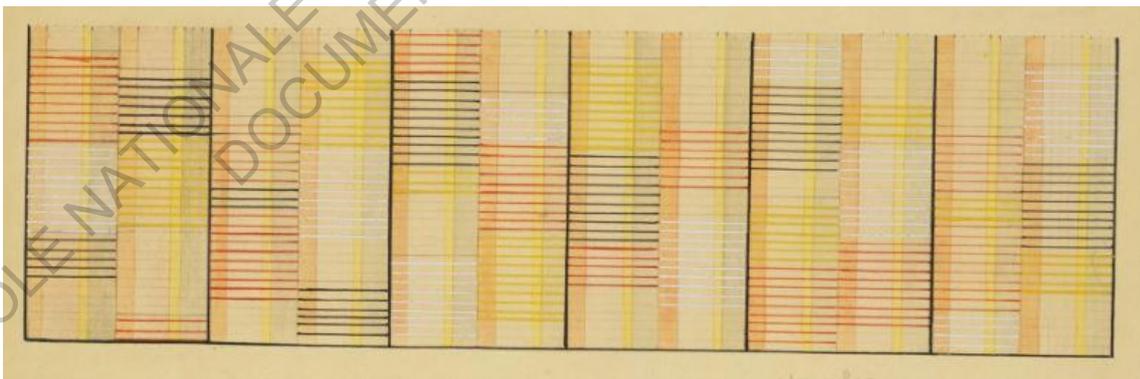


IMAGE 34: Étude pour le rideau du café de l'école (1927)

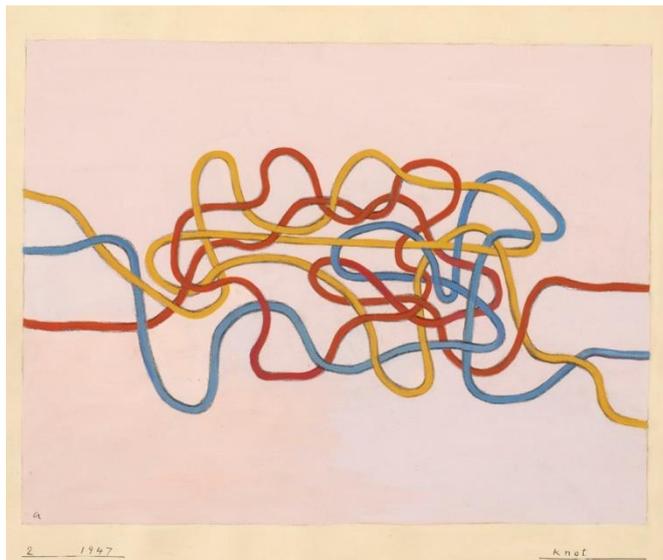


IMAGE 35: Knot 2, Anni Albers (1947)

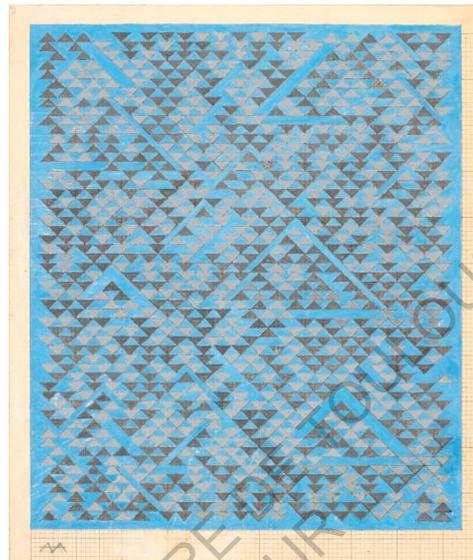


IMAGE 36: Étude pour A, Anni Albers (1968)

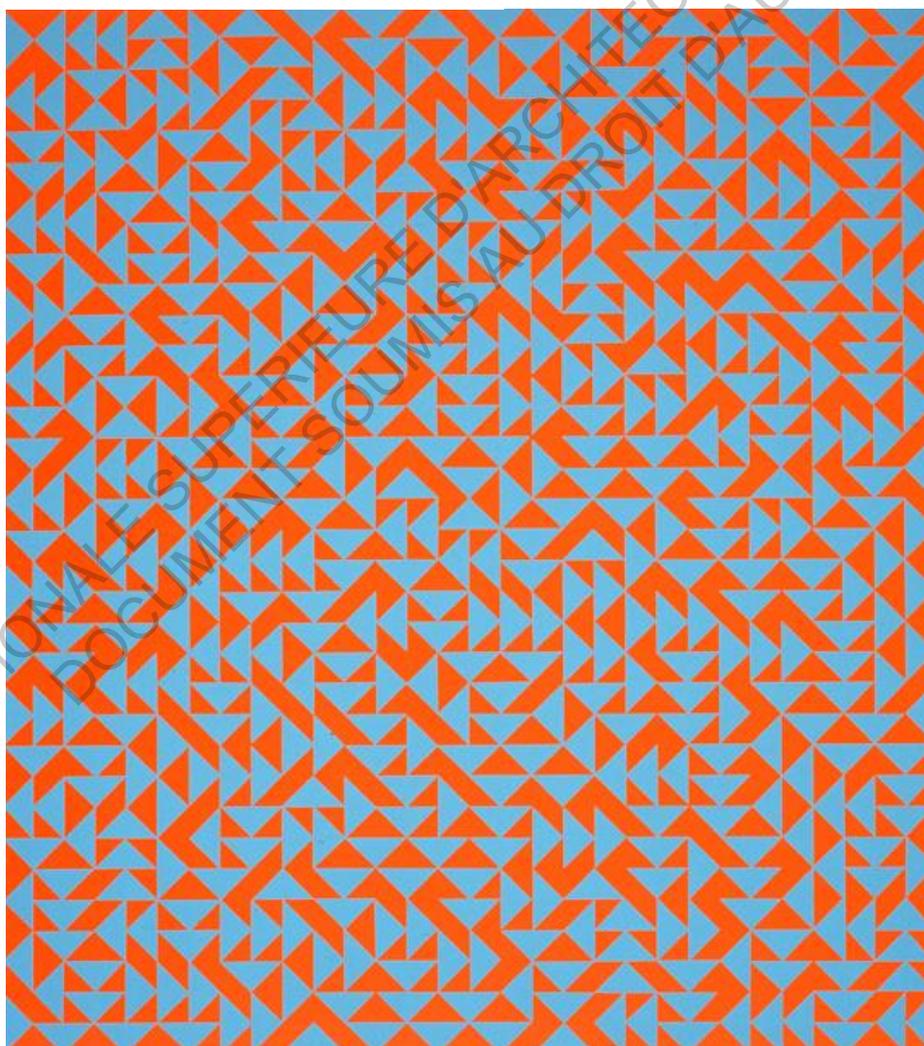


IMAGE 37: Serigraphie, Anni Albers (1969)

2.3. Marianne Brandt : Une femme dans l'atelier métal



IMAGE 38: Autoportrait, Marianne Brandt (1928)

Marianne Liebe est née en 1893 à Chemnitz, Allemagne. Elle faisait partie d'une famille bourgeoise, dont l'art était très présent dans leur vie quotidienne. Pour cette raison, Elle a eu la possibilité d'aller à plusieurs écoles d'art : avant le Bauhaus elle avait suivi le *Freie Zeichenschule* à Weimar et le *Grand-Ducal Saxon School of Arts* et même une période d'études en France⁹³.

En 1919, Marianne Liebe s'est mariée avec Erik Brandt, un peintre norvégien, et est retournée à Weimar deux ans plus tard. Elle continuait ses études et production en peinture et sculpture de style expressionniste quand elle a connu la grande exposition du Bauhaus en 1923. Après cet événement, sa vision sur l'art a été complètement changée. Ainsi, Brandt commence le cours préliminaire avec Lazlo Moholy-Nagy, Joseph Albers, Wassily Kandinsky et Paul Klee au semestre 1923 -1924⁹⁴.

⁹³ U. MULLER, *Bauhaus Women*, op. cit.

⁹⁴ « Marianne Brandt », sur *Bauhaus 100*, <https://www.bauhaus100.de/en/past/people/masters/marianne-brandt/index.html>, s. d.



IMAGE 39: Autoportrait, Marianne Brandt (1920)

Très rapidement l'artiste est motivée par Moholy-Nagy à suivre l'atelier Métal, ou au début elle n'était pas très bien acceptée, étant donné que c'était milieu surtout masculin, selon elle-même. Pourtant, bientôt elle gagne de l'espace et importance avec sa production d'objets de forme très simple et produits pensés pour la production industrielle⁹⁵.

Déjà en 1926, Marianne Brandt dessinait des appareils d'éclairage pour le bâtiment du Bauhaus à Dessau et conduisait des expérimentations sur ce sujet dans l'atelier métal, dont elle a devenue directrice entre 1928 et 1929. Par ailleurs, l'artiste contribuait aussi avec quelques industries avec le design lumières pour la production en masse⁹⁶.

*« At first I was not accepted with pleasure – there was no place for a woman in a metal workshop, they felt. They admitted this to me later on and meanwhile expressed their displeasure by giving me all sorts of dull, dreary work. How many little hemispheres did I most patiently hammer out of brittle new silver, thinking that was the way it had to be and all beginnings are hard. Later things settled down, and we got along well together ».*⁹⁷

⁹⁵ U. MULLER, *Bauhaus Women*, op. cit.

⁹⁶ « Marianne Brandt », op. cit.

⁹⁷ U. MULLER, *Bauhaus Women*, op. cit., p. 118



IMAGE 40: Appareils d'éclairage projetés par Marianne Brandt



IMAGE 41: Théière, Marianne Brandt (1924)

Parallèlement, l'artiste se consacrait bien à la photographie. Depuis 1928, Marianne Brandt produit une grande série d'autoportraits sans titre, où elle va explorer la réflexion sur des surfaces métalliques, les différents points de vue et, dans une certaine façon, sa position comme femme dans la modernité⁹⁸.

Selon Elizabeth Otto, dans l'article *Paris—Dessau: Marianne Brandt and the New Woman in Photomontage and Photography, from Garçonne to Bauhaus Constructivist*⁹⁹, l'autoreprésentation de Brandt à travers ses photographies de l'époque montre aussi la transformation de l'artiste et sa position de femme à l'époque moderne. Au début des années 20, elle apparaît délocalisée par rapport à son contexte (comme dans son autoportrait de tendance expressionniste). Cependant, quelques années plus tard, sa photographie se transforme profondément et Brandt semble embrasser d'autres aspects de la modernité en se reprenant au milieu de son atelier, avec la caméra exposée.

"(...) Brandt appears in her Bauhaus atelier; we can see her framed by elements of Walter Gropius's building. Behind her a snowy landscape suggests an open future, as Brandt appears bright-eyed with her camera, the technological means for creating this new imagery. Approximately eight years after her untitled painted self-portrait (...), in which she shows her face amid feminine laundry and an industrialized landscape, Brandt has moved boldly through a series of abstract and representational strategies, working in metal, photomontage, and photography, to an integrated means of self-presentation as a technologized and avant-garde New Woman".¹⁰⁰

⁹⁸ JEANNINE FIEDLER, « L'autoportrait - La Photographie comme déclencheur d'une perception réflexive », *op. cit.*

⁹⁹ ELIZABETH OTTO, « Paris—Dessau: Marianne Brandt and the New Woman in Photomontage and Photography, from Garçonne to Bauhaus Constructivist », dans *The New Woman International: Representations in Photography and Film from the 1870s through the 1960s*, MI, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2011

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 14



IMAGE 42: Autoportrait dans son studio, Marianne Brandt (1928)

Étant donné le déplacement de l'école de Weimar à Dessau, Marianne fait une pause avec son mari à Paris, pendant laquelle elle a une production prolifique de photomontages¹⁰¹. Ses photomontages étaient, peut-être, ses travaux les plus critiques. Ainsi, dans ces œuvres, Brandt expose à la fois des questions personnelles et des préoccupations sur les changements urgents dans les rôles de genre de l'époque¹⁰².

À son retour, en 1927, elle participait très activement de l'école. Soit dans les débats théoriques du Bauhaus, soit avec des négociations avec l'industrie. Pourtant, deux ans plus tard, Brandt décide de quitter le Bauhaus – sa direction dans l'atelier et sa capacité ont été questionnés de façon très hostile par ses collègues. C'est seulement plus tard dans cette année qu'elle reçoit son diplôme¹⁰³.

Après sa sortie du Bauhaus, l'artiste a fait quelques participations dans des expositions à Paris et en Allemagne et elle a même travaillé pendant une brève période au bureau de Walter Gropius¹⁰⁴.

En 1933 jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale, sa production commence à diminuer. Isolée chez ses parents, Marianne a presque disparu pendant ces années. Elle a aussi travaillé dans l'université d'arts appliqués de Berlin, jusqu'à 1954 et avec la supervision de quelques expositions. Par contre, quand l'intérêt par le Bauhaus est rené à la fin des années 1970, elle avait déjà 80 ans, sans conditions physiques et déprimée. Malgré sa production artistique variée et féconde, l'artiste n'a jamais repris totalement ses activités¹⁰⁵.

Enfin, nous pouvons voir que la production de Marianne Brandt dans l'atelier métal a significativement influencé l'image du Bauhaus, en particulier ses objets ménagers composés de formes géométriques simples. En outre, ses collages

¹⁰¹ U. MULLER, *Bauhaus Women*, *op. cit.*

¹⁰² ELIZABETH OTTO, « Paris—Dessau: Marianne Brandt and the New Woman in Photomontage and Photography, from Garçonne to Bauhaus Constructivist », *op. cit.*, p. 2

¹⁰³ U. MULLER, *Bauhaus Women*, *op. cit.*

¹⁰⁴ « Marianne Brandt », *op. cit.*

¹⁰⁵ U. MULLER, *Bauhaus Women*, *op. cit.*

exposaient souvent des thèmes qui étaient en dehors des discussions du Bauhaus, même s'ils étaient latents à l'époque moderne.



IMAGE 43: *With all the 10 fingers*, collage de Marianne Brandt (1930)

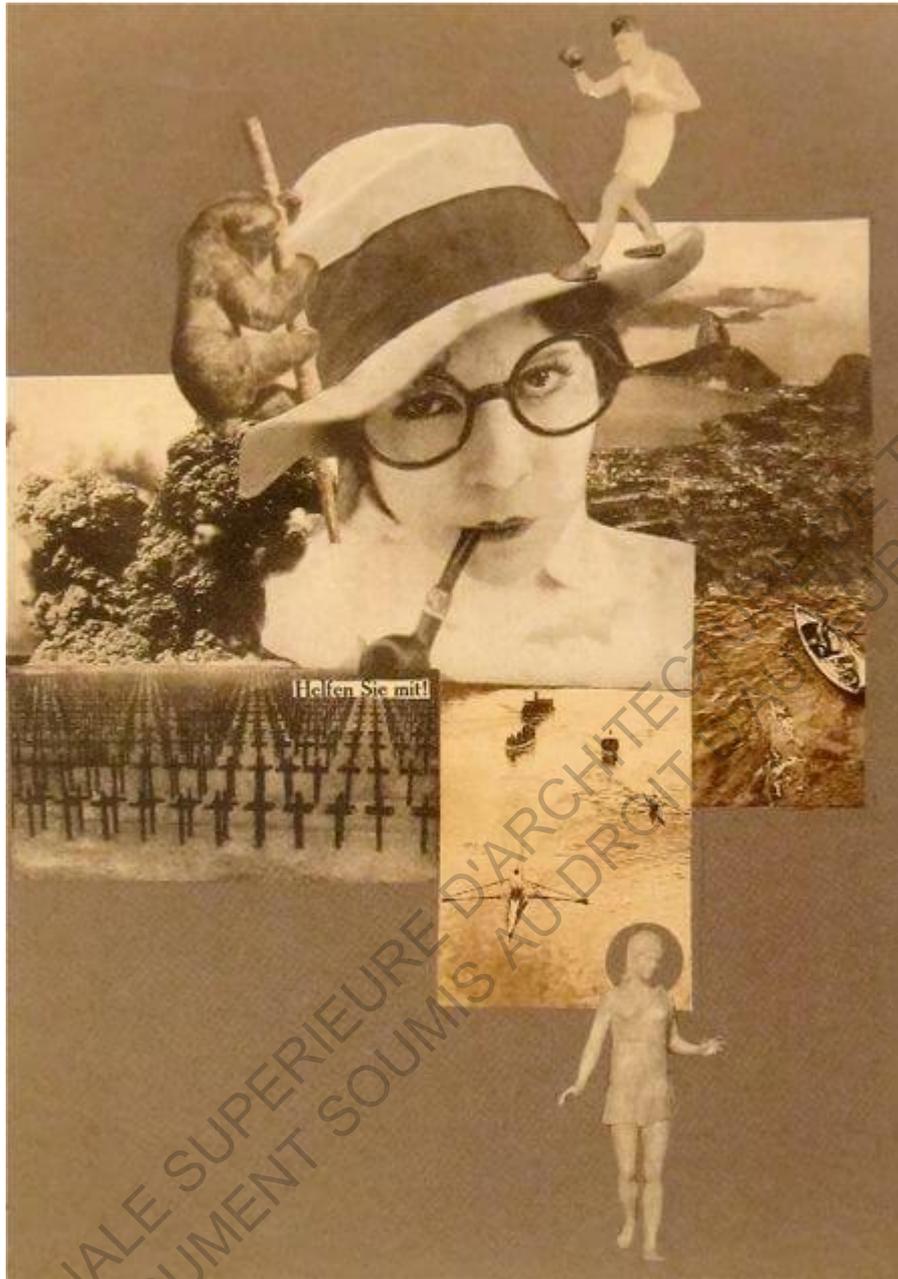


IMAGE 44: *Helfen Sie mit!* [*Die Frauenbewegte*], collage de Marianne Brandt (1926)

2.4. Gunta Stölzl : L'unique maître du Bauhaus



IMAGE 46: Gunta Stölzl dans son atelier (Zurich, 1960)

Adelgunde Stölzl est née à Munich en 1897. Sa famille habitait près de la forêt et, donc valorisait beaucoup le contact avec la nature. Pendant son enfance, elle a eu une éducation libérale et progressiste. Par rapport à sa formation, avant de suivre le Bauhaus, « Gunta », comme elle était appelée, avait déjà étudié à Munich *Kunstgewerbeschule*, une École d'arts et offices, puisque dans son époque, les femmes n'étaient pas acceptées à l'école de Beaux-Arts¹⁰⁶. Dans ses années universitaires, elle a fait partie de la commission de réforme étudiante et était beaucoup influencé par le mouvement *Wandervogel*. Ainsi, en 1919, attirée par le manifeste de liberté et innovation de l'école, elle s'applique au Bauhaus avec beaucoup de motivation¹⁰⁷.

L'artiste resterait au Bauhaus pendant 12, dont 6 comme étudiante. À l'école, elle avait une vie très active dans: contribuait avec le jardin, la cuisine, la préparation des costumes pour les bals, et, surtout avec l'atelier de tissage.¹⁰⁸

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 43

¹⁰⁷ ANJA BAUMHOFF, « Gunta Stölzl », *op. cit.*, p. 346

¹⁰⁸ ANJA BAUMHOFF, « Gunta Stölzl », *op. cit.*

Cet atelier est installé dans l'institution en 1920, avec la participation, surtout, des femmes et pendant longtemps était considéré comme un espace spécifiquement féminin. Malgré l'absence de structure et ses limitations, sa production était importante et contribuait à la maintenance de l'école. Plusieurs fois, les étudiantes avaient le besoin de chercher des apprentissages plus techniques hors le Bauhaus. Dans ce scénario, Gunta Stölzl a atteint progressivement un rôle de premier plan¹⁰⁹.

« In 1920 she borrowed a Gobelin loom from a handicraft teacher in Weimar and wove her first little wall-hanging. In the following months a group of Bauhaus students started their first experiments on handlooms. Their handicraft teacher knew very little about weaving herself. So they experimented, more or less as autodidacts. They soon realised that they had to learn the techniques elsewhere. The first thing Gunta and one of her colleagues wanted to learn was dyeing. So they attended a course in Krefeld.

From then on, till the end, the Bauhaus had its own dyeing facilities. A year later they followed a two-month course in weaving techniques. In 1922 she knotted her first huge Smyrna rug - 3 x 2m. In 1968 she wrote in an article in Das Werk: "This technique I had to find out about all by myself. There was no instruction." In the early years of the Bauhaus the students felt very much that they wanted to discover things for themselves. Stölzl said later that they almost felt that they were 'reinventing' weaving. They wanted to discover its possibilities without having to take over the aesthetic principles of past generations. »¹¹⁰

L'étudiante est devenue maître de l'atelier en 1925. Stölzl du sa place de dirigeante à son talent et à sa capacité de s'imposer. Comme elle n'avait pas aucune figure masculine importante comme allié, elle a conquis sa place comme directrice grâce aux votes des autres étudiants¹¹¹. Durant la période dans lequel elle a occupé cette position, elle a réorganisé et mis en place une séparation entre atelier de

¹⁰⁹ U. MULLER, *Bauhaus Women*, op. cit., p. 45

¹¹⁰ Mathew Bourne, « Interview with Monika Stadler - Modern Carpets + Textiles », sur *Gunta Stolz Organisation*, 2005

¹¹¹ ANJA BAUMHOFF, « Gunta Stölzl », op. cit., p. 347

production (lié aux demandes commerciales de l'école) et d'apprentissage, (lié à l'expérimentation)¹¹².

En effet, l'accord du conseil de maîtres avec cette décision a été aussi une stratégie pour éviter des mécontentements dans l'atelier. Selon Anja Baumhoff¹¹³ : "Dans un certain sens, elle remplit une fonction d'alibi, car sa position démontrait que les femmes pouvaient arriver à quelque chose au Bauhaus".¹¹⁴

D'autre part, il faut remarquer la différence entre les conditions de travail entre Stölzl et Georg Muche, maître de forme du même atelier : lorsque Muche est resté un an à l'école avec plein salaire après sa démission¹¹⁵ :

« [...] elle-même n'eut au début qu'un contrat avec un délai de préavis de trois mois, jusqu'à ce que, devenue jeune maître, elle obtienne des meilleures conditions. Toutefois son nouveau contrat ne lui permettait de prétendre ni à un atelier, ni à des allocations familiales, ni à une retraite ». ¹¹⁶



IMAGE 47: Les maîtres du Bauhaus - 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, Oskar Schlemmer(1926)

¹¹² ÉLODIE VITALE, « Evolution de l'atelier tissage: tissage Manuel - tissage mécanique », *op. cit.*, p. 69

¹¹³ ANJA BAUMHOFF, « L'alibi féminin du Bauhaus », dans *Bauhaus*, Cologne, Konemann Verlag, 2000, p. 639

¹¹⁴ ANJA BAUMHOFF, « Gunta Stölzl », *op. cit.*, p. 347

¹¹⁵ ANJA BAUMHOFF, « L'alibi féminin du Bauhaus », *op. cit.*, p. 354

¹¹⁶ *Id.*

À l'occasion du déménagement de l'École à Dessau (1927) la position de Gunta Stölzl est officiellement maître dans l'atelier tissage et la première femme enseignante. En même temps, la demande de travail augment beaucoup grâce à l'ouverture du département d'architecture au Bauhaus. La production de l'atelier tissage, alors, devienne très liée à cette nouvelle démarche.¹¹⁷

Par ailleurs, l'artiste participait de grands projets dans l'école : Gunta Stölzl a collaboré avec Marcel Breuer, encore apprenti à l'atelier bois et aussi travaillé individuellement en grandes pièces faisant partie de l'école et de la première grande exposition du Bauhaus (1923)¹¹⁸.



IMAGE 48: Chaise Africaine (1921)



IMAGE 49: Chaise avec siège tissé coloré (1921)

¹¹⁷ U. MULLER, *Bauhaus Women*, op. cit., p. 46

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 47

En 1928, Gunta Stölzl s'est marié avec Arie Sharon, un architecte juif embouché à l'école par Hannes Meyer (directeur du Bauhaus dans ce moment). Son mariage est un fait éclatant dans sa vie, puisque elle est devenue une citoyenne Palestine. Tandis que les disputes entre droite et gauche dans l'école deviennent plus importantes, un fort harcèlement antisémite contre l'enseignante est mis en place par quelques étudiants. En effet, La situation est devenue insupportable à tel point qu'en 1931 Gunta Stölzl quitte l'école et déménage en Suisse.¹¹⁹

Après sa sortie du Bauhaus, Gunta Stölzl a vécu des temps difficiles. En Suisse, elle essaye plusieurs fois de soutenir une entreprise artisanale. Finalement, en 1937, elle va réussir avec l'ouverture d'un petit atelier, où elle travaille jusqu'à 1967. Gunta est morte à Küsnacht en 1983.¹²⁰

Par rapport à son travail, les caractéristiques plus importantes sont sa versatilité et son rythme. L'artiste tisserande travaillait les motifs abstraits aussi que figuratifs. Encore, la composition de ses pièces est marquée par le dynamisme¹²¹. Par ailleurs, l'influence du Bauhaus n'est pas seulement dans la forme, mais aussi dans son utilisation de la couleur (beaucoup influencé par Paul Klee et Johannes Itten¹²²). Comme enseignante, elle mettait en valeur le côté expérimentation, notamment sur les textures divers.

« Gunta Stölzl's woven pieces are distinguished by steady, well-crafted work, and a rich variety of bindings. Her carpets breathe rhythm, carry you away with their many patterns, and cannot be pinned down to a horizontal or vertical Bauhaus scheme. On occasion there are motifs such as cows in a landscape, or as in her later work an ecclesiastical theme. The influence of Johannes Itten's teachings on color contrast is particularly noticeable in her Bauhaus works. The vibrant, joyful colors in some of her early weaving is witness to the vital dynamism and energetic lifestyle of the Bauhaus members. The carpets evoke an atmosphere of jazz and expressive dancing and provide us

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 49

¹²⁰ « Gunta Stölzl », sur *Bauhaus 100*, <https://www.bauhaus100.de/en/past/people/masters/gunta-stoelzl/index.html>, s. d.

¹²¹ ANJA BAUMHOFF, « Gunta Stölzl », *op. cit.*, p. 351

¹²² « Gunta Stölzl », *op. cit.*

with just a slight taste of how lively life may once have been at the Bauhaus »¹²³



IMAGE 50: Tapisserie (Dessau, 1926/27)

¹²³ ANJA BAUMHOFF, « Anja Baumhoff - Gunta Stölzl, 1999 », sur *Gunta Stolz Organisation*, <https://www.guntastolz.org/Literature/Articles-and-Essays/Empty/>, s. d.



IMAGE 51: Tapisserie (1926)

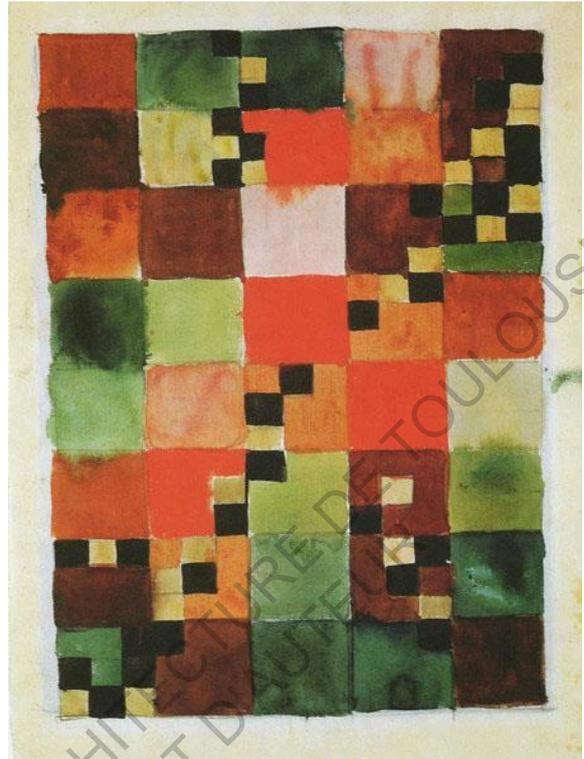


IMAGE 52: Étude couleur (1919/20)

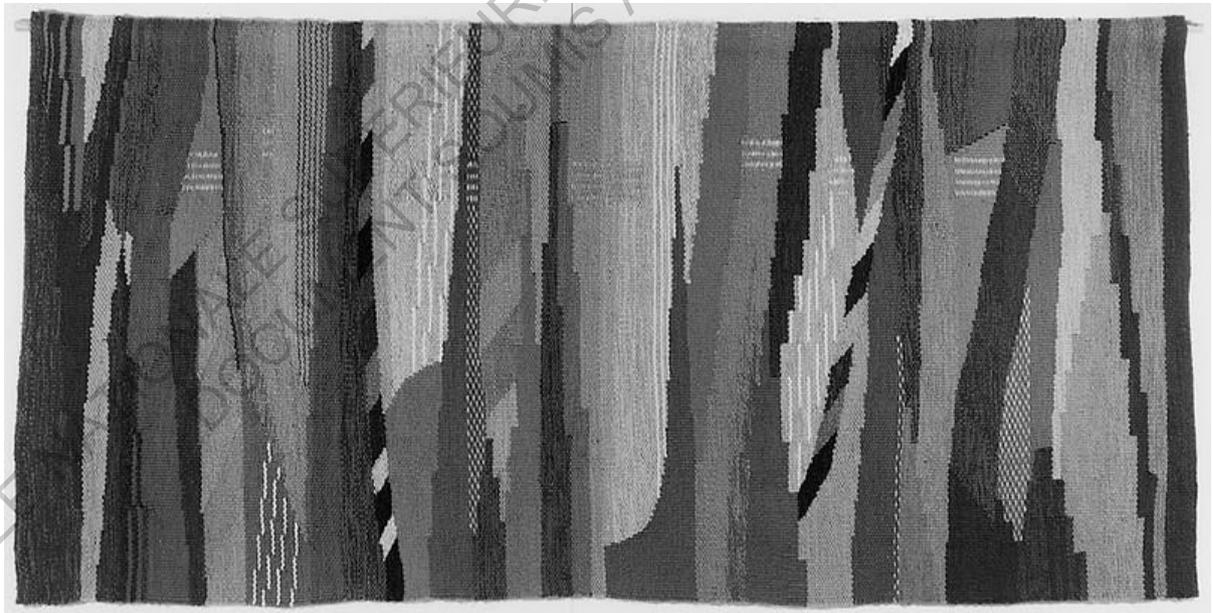


IMAGE 53: Tapisserie « Aufstrebend » (1968)

2.5. Gertrud Arndt : L'autoportrait comme expérience et existence



IMAGE 54: Autoportraits (1930)

Gertrud Hantschk est née en 1903, à Ratibor (République Tchéque). Avant de suivre le Bauhaus (où elle commence en 1923), elle avait déjà fait un stage dans un bureau d'architecture à Erfurt (Allemagne), où elle a expérimenté la photographie des bâtiments¹²⁴. Ainsi, après avoir vu la grande exposition du Bauhaus en 1923, elle décide de s'inscrire dans l'institution pour étudier la construction. Pourtant, ce n'était pas possible étant donné que le cours régulier d'architecture n'a été créé seulement en 1927¹²⁵.

À l'école, Gertrud Hantschk fait son cours préliminaire avec Moholy-Nagy et Paul Klee, lequel l'avait beaucoup influencé avec ses théories, surtout sur la couleur. Ensuite, insatisfaite, elle est rentrée à l'atelier tissage. Pourtant, pendant la période dans laquelle elle a suivi cet atelier (les 3 années suivantes), sa production était nombreuse et créative. Malgré son succès comme tisseuse, après avoir son diplôme en

¹²⁴ U. MULLER, *Bauhaus Women*, op. cit., p. 57

¹²⁵ « Gertrud arndt », sur *Bauhaus 100*,

<https://www.bauhaus100.de/en/past/people/students/gertrud-arndt/index.html>, s. d.

1927, Gertrud décide de ne plus continuer dans ce domaine¹²⁶. Quand même, sa pièce d'examen est considérée comme un "prototype du style Bauhaus". Dans ses tapisseries, L'artiste explorait surtout les dessins en mailles et carrées, où elle travaillait des différentes relations de couleurs, comme contraste ou plusieurs nuances d'une même couleur. Un de ses œuvres plus connues c'est un tapis réalisé en 1923 pour le bureau du directeur Walter Gropius, où elle travaille tonalités de bleu et jaune¹²⁷.

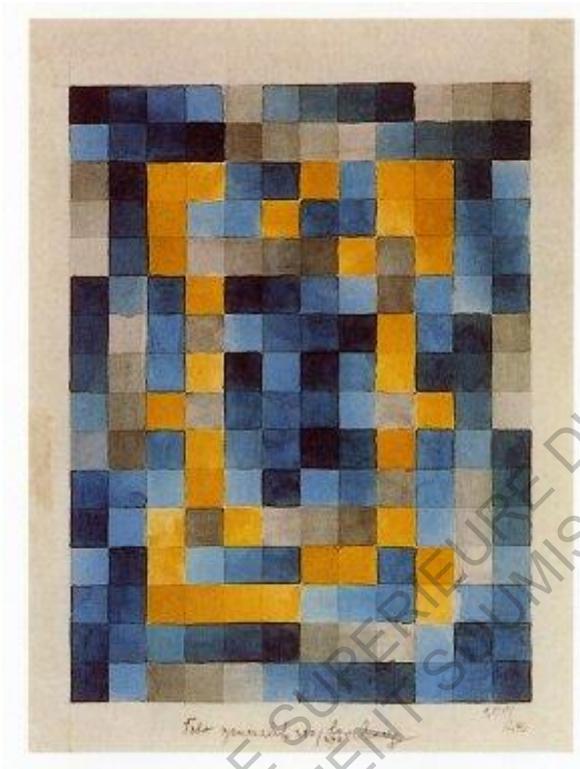


IMAGE 55: Étude pour tapis (1923)



IMAGE 56: Étude couleur (s.d.)

¹²⁶ U. MULLER, *Bauhaus Women*, op. cit., p. 58

¹²⁷ « Gertrud arndt », op. cit.

Dans la même année elle s'est mariée avec Alfred Arndt, qui avait déjà complété ses études au Bauhaus et travaillait comme architecte. Puis ils sont déménagés à Probst Zella, dans l'est de l'Allemagne. Dans ce période, elle travaille avec son mari, en photographiant les bâtiments pour son bureau d'architecture. Deux ans plus tard, il devienne maître à l'atelier de construction au Bauhaus à Dessau.



IMAGE 56 : Double autoportrait de Gertrud Arndt et Alfred Arndt (Probstzella, 1928) – Le point de vue peu commun dans cette époque montre l'influence de la Nouvelle Vision dans le travail de l'artiste

Dans ce moment Gertrud Arndt se consacrait surtout à la photographie - Pendant ses études dans l'atelier tissage et après, l'artiste avait aussi développé ses compétences avec la caméra de façon indépendante et autodidacte. Arndt a enregistré quelque moment du quotidien de l'école ainsi que ces bâtiments et personnalités. Encore, elle a créé une intéressante série de 43 autoportraits, les « Masque Portraits » et quelques autres expérimentés avec la caméra¹²⁸.

Cette série d'autoportraits montre les différents aspects de l'identité féminine, parfois contradictoires. Ainsi, Gertrud Arndt, en se peignant elle-même, expose une complexité à être une femme souvent ignorée dans les représentations masculines¹²⁹. On peut relier sa série d'autoportraits à "Untitled Film Stills" de Cindy Sherman, de 1977 à 1980, dans laquelle l'artiste met en avant plusieurs archétypes féminins, présents, surtout, dans le cinéma¹³⁰.

« Mais que les femmes, en particulier Marianne Brandt et Gertrud Arndt, créent des portraits déformés de leur propre image. Bien avant de Cindy Sherman, elles firent de leurs corps le support de la représentation féminine vue par de femmes. Outre le miroir, les mains comptaient parmi les "accessoires" favoris dans les studios privés des étudiants. Avec le visage, elles représentaient de détail le plus significatif de l'expression de l'artiste. »¹³¹

Après la fin au Bauhaus, en 1933 le couple a habité dans différentes villes à cause des difficultés de la guerre et questions professionnels. En 1948 Ils sont arrivés à Darmstadt où Gertrud a habité jusqu'à sa mort en 2000. Dans les années 1980, sa photographie a été redécouverte et mis en valeur et comparé avec des photographes de cette époque¹³².

¹²⁸ ABBASPOUR, MITRA, LEE ANN DAFFNER, AND MARIA MORRIS HAMBURG., « About the artist: Gertrud Arndt », sur *Object:Photo*,

<https://www.moma.org/interactives/objectphoto/artists/24581.html#about>, s. d.

¹²⁹ JEANNINE FIEDLER, « L'autoportrait - La Photographie comme déclencheur d'une perception réflexive », *op. cit.*, p. 158

¹³⁰ « Untitled Film Still #21 », sur *MoMa Learning*,

https://www.moma.org/learn/moma_learning/cindy-sherman-untitled-film-stills-1977-80, s. d.

¹³¹ JEANNINE FIEDLER, « L'autoportrait - La Photographie comme déclencheur d'une perception réflexive », *op. cit.*, p. 155

¹³² « Gertrud arndt », *op. cit.*



IMAGE 57 : Autoportraits de la serie masque portraits (1930)



IMAGE 58 : Autoportraits de la serie masque portraits (1930)



IMAGE 59 : Untitled Film Still #17, Cindy Sherman (1978)

Conclusion

La contribution féminine dans la histoire du Bauhaus est jusqu'à nos jours, est considérablement moins connue que celle des grands noms des maîtres hommes. Pendant longtemps, l'enjeu de la place des femmes au Bauhaus n'étaient pas discuté ni mise en question par rapport au fonctionnement de l'école en général. Notamment, cette problématique implique plusieurs éléments que devraient être associés entre eux pour comprendre les dynamiques au sein de l'école : Le contexte social de la République de Weimar, la conception de genre de cette époque et l'idée d'avant-garde au Bauhaus.

Dans un premier temps, nous avons abordé les concepts pédagogiques du Bauhaus et sa relation avec les mouvements de réforme de l'éducation à cette époque. Ainsi, l'adhésion féminine à l'école a été mise en perspective et en relation avec sa direction et sa pédagogie. Ensuite, l'espace de l'atelier tissage a été mis en évidence en raison de son importance en tant que lieu essentiellement féminin au Bauhaus. La pratique des autoportraits a également été évoquée comme un moyen de réflexion et de remise en question de l'image féminine en transformation.

Enfin, dans le deuxième chapitre, nous avons vu les parcours et la production artistique de Gunta Stölzl, d'Anni Albers, de Marianne Brandt et de Gertrud Arndt, maîtres et étudiants du Bauhaus d'origines diverses et ayant des trajectoires personnelles différentes. Avec cela, nous cherchons à renforcer l'individualité de ces artistes en dépit de leurs défis communs et de mettre en évidence la question de la visibilité des productions féminines dans l'art.

Pendant et après la première guerre mondiale, la société allemande a passé par quelques bouleversements importants. Les changements dans les rôles traditionnels de genre ont été un des plus significatifs. Les femmes commencent non seulement à faire partie de la vie public mais aussi du marché de travail. Elles gagnaient graduellement l'indépendance économique et la participation politique.

Cependant, les idées plus progressistes par rapport à ce sujet ne faisaient pas partie d'une pensée unanime. Une conception de genre antithétique, dont les origines venaient du XIX^{ème} siècle, avait encore beaucoup de force dans plusieurs extraits de la société. De cette façon, même parmi les environnements d'avant-garde et révolutionnaires vers un domaine (comme les arts, par exemple), tels points de vue étaient souvent présents.

Ainsi, en ce qui concerne fonctionnement et relations entre les sexes dans le Bauhaus, nous pouvons voir un réflexe et manutention de la structure sociale. Bien que l'école avait une pédagogie avant-gardiste et s'impliquait dans quelques utopies (surtout pendant la période de Weimar), plusieurs fois les innovations ne sont pas arrivées l'inclusion totale des femmes. L'exclusion des positions dirigeantes et la limitation d'accès à certains ateliers faisaient partie du quotidien de l'institution. Son discours initial de réforme et égalité a resté théorique dans cet aspect.

Néanmoins, les étudiantes et maîtres du Bauhaus ont contribué énormément pour la histoire de l'école avec leur productions artistiques diverses. Personnalités comme Gunta Stölzl, Anni Albers, Marianne Brandt et Gertrude Arndt, tandis ses défis similaires à cause du sexisme, ont produit des œuvres importants et différentes entre eux. Venues de différents origines et en ayant suivi différents parcours, les femmes qui ont construit le Bauhaus avait des trajectoires multiples et au-delà du sexisme.

Petit à petit, ce problème gagne de la place dans la bibliographie du Bauhaus ainsi que dans divers médias. Notamment en ligne, nous pouvons voir des articles que communiquent de manière synthétique et globale sur plusieurs plateformes (sur le journal *The Guardian*¹³³, sur le *New York Times*¹³⁴, sur le portail *Artsy.net*¹³⁵, ou même *Archidaily*¹³⁶, un des portails plus importants en architecture) ou encore des

¹³³ JONATHAN GLANCEY, « Haus proud: The women of Bauhaus », *The guardian*, 2009

¹³⁴ ALICE ROWSTHORN, « Female Pioneers of the Bauhaus », *The New york times*, 2013

¹³⁵ ALEXXA GOTTHARDT, « The Women of the Bauhaus School », sur *Artsy.net*,
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-women-bauhaus-school>, 2017

¹³⁶ MARIANGELES GARCIA, « The Lost History of the Women of the Bauhaus », *Archidaily*, 2018

espaces de discussion ouvertes (comme le groupe « Bauhaus Women » sur Facebook, que compte avec plus de 1000 membres).

De manière plus générale, la question du genre, en particulier dans l'art, est sans doute pertinente dans nos jours et répercute dans l'œuvre des artistes tels que Cindy Sherman, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Frida Kahlo, Marina Abramovich, Ana Mendieta et d'autres. Un exemple emblématique est le groupe Guerrilla Girls, apparu dans les années 1980 aux États-Unis, le collectif d'artistes anonymes proteste de manière performative devant les musées sur la contribution des femmes à l'histoire de l'art.¹³⁷

En architecture, ce n'est pas différent: les discussions sur les inégalités entre les sexes et la visibilité du travail de paternité féminine deviennent de plus en plus présentes et importantes. La production de contenu et le débat sur ces thèmes ont pris de plus en plus d'importance sous différentes formes (documentaires, thèses, revues, expositions, etc.). Un exemple actuel c'est le film "Femme Architecte: un documentaire nécessaire" (réalisé par Thierry Mercadal, deux co-produit sur scène et la web TV Demain, 2018), qui porte les livings de 7 architectes et leur relation à la profession en tant que femme. Ou l'exposition «*Frau Architekt*» du DAM Deutsches Architekturmuseum (2017/2018), qui a donné une visibilité au travail de plusieurs architectes qui ont agi au cours du XXe siècle.

En résumé, les questions soulevées dans ce mémoire soulignent l'importance de discuter les questions de genre dans divers espaces, en particulier l'éducation, comme un outil pour promouvoir le choix et le libre accès. Que ce soit par un regard sur le passé, ou par ses réverbérations de nos jours, un débat public et ouvert est toujours nécessaire.

¹³⁷ PRISCILLA CRUZ LEAL, « MULHERES ARTISTAS: HÁ DESIGUALDADE DE GÊNERO NO MERCADO DAS ARTES PLÁSTICAS NO SÉCULO XXI? », *VIII encontro de estudos multidisciplinares em cultura*, 2012

Bibliographie

- Kæs Anton, Martin Jay , Edward Dimendberg, *The Weimar Republic Sourcebook*, Oakland: University of California Press, 1995.
- Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. de l'américain par C. Kraus. Paris, Éd. La Découverte, 2005, 284 p.
- Magdalena Droste, *Bauhaus, 1919-1933*, Berlin: Taschen, 2002.
- Magdalena Droste, *Bauhaus, 1919-1933, Réforme et avant-garde*, Cologne: Taschen, 2006.
- Jeanine Fiedler, Peter Feierabend, *Bauhaus*, Cologne : Konemann Verlag, 2000.

Anja Baumhoff (2000) « Le rôle de l'artisanat d'art au Bauhaus », in *Bauhaus*, Cologne: Konemann Verlag .pp.478-479

Anja Baumhoff (2000) « Les femmes au Bauhaus: Un mythe de l'émancipation », in *Bauhaus*, Cologne: Konemann Verlag .pp.96 - 107

Anja Baumhoff (2000) « L'atelier de tissage », in *Bauhaus*, Cologne: Konemann Verlag .pp.466 - 477

Anja Baumhoff (2000) « Gunta Stölzl », in *Bauhaus*, Cologne: Konemann Verlag .pp.346 - 353

Anja Baumhoff (2000) « L'alibi féminin du Bauhaus», in *Bauhaus*, Cologne: Konemann Verlag .pp.353 - 357

Jeanine Fiedler (2000) « L'autoportrait - La Photographie comme déclencheur d'une perception réflexive », in *Bauhaus*, Cologne: Konemann Verlag .pp.152 - 159

- Flávio Henrique Firmino, Patricia Porchat, “Feminismo, identidade e gênero em Judith Butler: apontamentos a partir de “problemas de gênero””, *Revista brasileira de Psicologia e Educação*, Araraquara, v.19, n.1, p. 51-61, jan./jun. 2017
- Gèneviève Fraisse, *La fabrique du féminisme*, Paris : Le passager clandestin, 2018.
- Sam Gardner, *New Women in the Weimar Republic: Hannah Höch*, thèse dirigé par Timothy Hiles, University of Tennessee, 2014.
- Donna Marie-Bohan, Gender as a destabilising factor of Weimar society », *History Studies*, vol. 13, University of Limerick, 2012, p. 10.
- Ulrike Müller, *Bauhaus Women: Art, Handicraft, Design*, Paris : New York, Flammarion, 2015.
- Nicholas Fox Weber, *La bande du Bauhaus*, New York: Fayard, 2015.
- Elizabeth Otto, (2011) « Paris—Dessau: Marianne Brandt and the New Woman in Photomontage and Photography, from Garçonne to Bauhaus Constructivist », in Elizabeth Otto (éd.), Vanessa Rocco (éd.), *The New Woman International: Representations in Photography and Film from the 1870s through the 1960s*, Lieu d'édition : Ann Arbor, University of Michigan Press . pp. 10-28
- Élodie Vitale, *Le Bauhaus de Weimar, 1919-1925*, Bruxelles: Editions Mardaga, 1995.

Walter Gropius (1919) « Programme du Bauhaus de Weimar (1919) », in *Le Bauhaus de Weimar*, Bruxelles: Editions Mardaga, 1995.
- Béatrice Quette, Monique Blanc, Jean-Louis Gaillemin, Nicholas Fox Weber, *L'esprit du Bauhaus*, Paris: Les Arts Décoratifs, 2016.

Raphaëlle Bille (2016) « Ateliers: Textile », in *L'esprit du Bauhaus*, Paris: Les Arts Décoratifs, 2016. pp. 106 - 109

Sitographie

- Mitra Abbaspour, Daffner Lee Ann, and Maria Morris Hambourg, « About the artist: Gertrud Arndt », *Object:Photo*, s.d.
(<https://www.moma.org/interactives/objectphoto/artists/24581.html#about>, consulté le 13 mai 2018)
- Mathew Bourne, « Interview with Monika Stadler - Modern Carpets + Textiles », *Gunta Stolzl Organisation*, 2005.
(<https://www.guntastolzl.org/Literature/Articles-and-Essays/Interview-with-Monika-Stadler/i-XtcLTPz/>, consulté le 20 avril 2018)
- Mariángeles García, « The Lost History of the Women of the Bauhaus », *Archdaily*, 2018 (<https://www.archdaily.com/890807/the-lost-history-of-the-women-of-the-bauhaus>, consulté en mai 2018)
- Jonathan Glancey, « Haus proud: The women of Bauhaus », in *The guardian*, 2009 (<https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/nov/07/the-women-of-bauhaus>, consulté septembre 2018)
- Alexxa Gotthardt, « The Women of the Bauhaus School », in *Artsy.net*, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-women-bauhaus-school>, 2017
(<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-women-bauhaus-school>, consulté septembre 2017)
- Priscilla Cruz Leal, « MULHERES ARTISTAS: HÁ DESIGUALDADE DE GÊNERO NO MERCADO DAS ARTES PLÁSTICAS NO SÉCULO XXI? », VIII encontro de estudos multidisciplinares em cultura, 2012
(<http://www.exedrajournal.com/wp-content/uploads/2014/12/sup14-6,cunsult4-72.pdf>, cnsulté le 30 mai 2018)

- Sophie Limare, « Le fuyant devenir identitaire dans l'autoportrait instable », *Têtes Chercheuses*, 27 février 2014
(<https://teteschercheuses.hypotheses.org/1104>, consulté le 5 janvier 2018)
- Agence photographique de la Rmn-Grand Palais, « Nouvelle Vision », *Arago - Le portail de la photographie*, s.d. (https://www.photo-arago.fr/C.aspx?VP3=CMS3&VF=GPP026_3_VForm#/CMS3&VF=GPP026_3_VForm&ERIDS=2C6NU0OBY4CR:2C6NU0O1NYKB:2C6NU0O GYI4T, consulté le 27 avril 2018)
- Anonyme, « Women in the Weimar Republic », *Facing History and ourselves*, s.d. (<https://www.facinghistory.org/holocaust-and-human-behavior/chapter-4/women-weimar-republic>, consulté le 4 janvier 2017).
- Anonyme, « Biographies », *The Joseph & Anni Albers Foundation*, s.d. (<http://www.albersfoundation.org/artists/biographies/>, consulté le 20 avril 2018).
- Anonyme, « Anni Albers: Toucher la vue », *Guggenheim Bilbao XX*, s.d. (<https://annialbers.guggenheim-bilbao.eus/fr/introduction>, consulté le 6 mai 2018)
- Anonyme, « Heilbrunn Timeline of Art History », *The Metropolitan Museum of Art*, s.d. (<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1987.1100.158/> <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1987.1100.158/>, consulté le 6 mai 2018)
- Anonyme, « Untitled Film Still #21 », *MoMa Learning*, s.d. (https://www.moma.org/learn/moma_learning/cindy-sherman-untitled-film-stills-1977-80, consulté le 6 mai 2018)

Portail Bauhaus 100

- Anonyme, « Anni Albers », *Bauhaus 100*, s.d. (<https://www.bauhaus100.de/en/past/people/masters/anni-albers/index.html>, 2015., consulté le 18 décembre 2018)

- Anonyme, « 1919 - 1933 Weaving », *Bauhaus 100*, s.d.
(<https://www.bauhaus100.de/en/past/teaching/workshops/weaving/index.html>, consulté le 18 décembre 2018)
- Anonyme, « Marianne Brandt », *Bauhaus 100*, s.d.
(<https://www.bauhaus100.de/en/past/people/masters/marianne-brandt/index.html>, consulté le 18 décembre 2018)
- Anonyme, « Gunta Stölzl », *Bauhaus 100*, s.d.
(<https://www.bauhaus100.de/en/past/people/masters/gunta-stoelzl/index.html>, consulté le 18 décembre 2018)
- Anonyme, « Gertrud arndt », *Bauhaus 100*, s.d.
(<https://www.bauhaus100.de/en/past/people/students/gertrud-arndt/index.html>, consulté le 18 décembre 2018)

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DAUTEUR

Mémoire de séminaire : conditions de consultation

Ce document est protégé par le droit d'auteur (art. L. 112-1 du Code de la propriété intellectuelle).

L'auteur du document accorde les droits d'usages suivants :

	OUI	NON
Diffusion numérique limitée aux étudiants de l'ENSA Toulouse		
Diffusion numérique limitée au réseau Archirès		
Diffusion internet (Dumas)		
Exposition		