

La Bauhaus y sus “experimentos innecesarios”: las arquitectas prófugas

The Bauhaus and its “unnecessary experiments”: the deserter women architect

MARISA VADILLO-RODRÍGUEZ

Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Departamento de Dibujo.
mvadillo@us.es

Recibido: 7 de mayo de 2012

Aprobado: 5 de junio de 2012

Resumen

Este texto aborda la fascinante experiencia de las mujeres que estudiaron en la célebre escuela de la Bauhaus (1919-1933). Se centra en el colectivo femenino que se formó allí en arquitectura y que se convertirían con posterioridad en profesionales de prestigio en este ámbito. Tras una descripción de la situación general de estos estudios en la Alemania de entreguerras -periodo que coincide con la existencia de la República de Weimar y la Bauhaus- aborda la curiosa política de género que practicó el famoso centro artístico con respecto a sus alumnas. Unas alumnas que fueron, inicialmente, la mitad de su alumnado. El artículo desarrolla el caso de tres figuras de reconocido prestigio internacional que se formaron en aquella institución: Lotte Stam-Beese, Annemarie Mauck y Wera Meyer-Waldeck. Un estudio desarrollado a partir de los documentos originales que se conservan inventariados en el *Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung* en Berlín (BHA).

Palabras Clave: Bauhaus, arquitectura, mujer, Stam-Beese, Meyer-waldeck, Mauck.

Vadillo-Rodríguez, M. (2013): La Bauhaus y sus “experimentos innecesarios”: las arquitectas prófugas. *Arte, Individuo y Sociedad*, 25(3) 358-375

Abstract

This text approaches the fascinating experience of the women who studied in the famous school of the Bauhaus (1919-1933). It centres on the feminine group that was formed there in architecture and that they would turn with posteriority into professionals of prestige into this area. After a description of the general situation of these studies in the Germany of period between the wars -period that coincides with the existence of the Republic of Weimar and the Bauhaus- approaches the curious politics of kind that practised the famous artistic center with regard to his pupils. A few students that were, initially, the half of his student body. The article develops the case of three figures of recognized international prestige that were formed in that institution: Lotte Stam-Beese, Annemarie Mauck and Wera Meyer-Waldeck. Original that remain inventoried in the *Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung* in Berlin (BHA).

Key Words: Bauhaus, architecture, women, Stam-Beese, Meyer-waldeck, Mauck.

Vadillo-Rodríguez, M. (2013):The Bauhaus and its “unnecessary experiments”: the deserter women architect. *Arte, Individuo y Sociedad*, 25(3) 358-375

Sumario: 1. Mujer, Bauhaus y arquitectura en la República de Weimar (1919-1933), 2. Los “experimentos innecesarios” de la Bauhaus, 3. El triunfo de la arquitectura, las arquitectas formadas en la Bauhaus: Lotte Stam-Beese, Annemarie Mauck y Wera Meyer-Waldeck, 3.1. Lotte Stam-Beese, 3.2. Annemarie Mauck, 3.3. Wera Meyer-Waldeck. Referencias.

1. Mujer, Bauhaus y arquitectura en la República de Weimar (1919-1933)

La célebre escuela alemana de la Bauhaus (1919-1933) fue un fascinante proyecto artístico y pedagógico del que podemos afirmar que no se ha producido en la historia de occidente ningún fenómeno similar comparable a lo que significó aquella gran escuela. La ilusión, la renovación y la creación jamás han estado tan ligadas a la formación artística como en aquel instante. Evidentemente, ello no significa que aquel hito no se produjera y desarrollara sin contradicciones ni reservas. Una de estas principales ironías se concretó con motivo de la presencia del alumnado femenino y las maestras que impartieron clase en la Bauhaus. Un asunto, por cierto, apenas tratado en las cientos de publicaciones que existen en torno a esta famosa institución.

Aquellas alumnas estudiaron en todos los ámbitos a pesar de ser orientadas dentro de la escuela (casi por inercia) hacia el Taller de Tejido y las restricciones por parte de la dirección para reducir su presencia gradualmente tras un primer curso en el que fueron casi el cincuenta por ciento del alumnado (Vadillo, 2010). Unos prejuicios que llevaron al fundador y primer director del centro Walter Gropius (1883-1969) a escribir sentencias tales como “*nos manifestamos en contra de la formación de arquitectas*”. Curiosa afirmación ésta para una escuela que pretendía ser fundamentalmente de arquitectura y que estuvo abierta en los tres manifiestos fundacionales de sus distintas sedes a todo el alumnado “sin distinción de género”. Aún así, podemos confirmar que, en general, el alumnado femenino se formó en todas las disciplinas que se impartieron en la escuela bien como oyentes o claramente como ‘intrusas’ al margen de su taller oficial en el que estaban matriculadas. Pero lo más significativo es que a pesar de las dificultades y prejuicios de la época la Bauhaus las capacitó para trabajar profesionalmente en todos los ámbitos que allí se enseñaban. Gracias a su paso por el centro ellas se convirtieron en artistas, diseñadoras y arquitectas de primer orden reconocidas internacionalmente en la mayoría de los casos. Sus obras se conservan hoy en los principales museos internacionales dedicados a la creación, las artesanías, la decoración o el diseño. No obstante, todo ello a pesar de que fue precisamente en este ámbito particular de la arquitectura donde la escuela se mostró con más desconfianza y prejuicios hacia la capacidad femenina, posiblemente una de las escasas realidades sociales en las que este famoso centro no estuvo a la altura de las circunstancias.

En realidad, y para ser justos, debemos indicar que esta situación de reserva con respecto a la formación de arquitectas no era exclusiva de la Bauhaus. Se conoce que la arquitectura ha sido uno de los ámbitos tradicionalmente más ligados al sector masculino dentro del conjunto de las actividades artísticas. Por ello precisamente fue uno de los espacios profesionales en los que los roles de género han establecido una relación más asimétrica, en la que la mujer estuvo durante años generalmente ausente -o aún peor- en una situación subordinada con respecto a sus colegas masculinos cuando no sufrían “un eclipse total de lo femenino” (Coleman, Danze, Henderson, 1996).

Sin embargo, también hemos de señalar que en estos años de la década de 1920 ya estaban trabajando profesionalmente en Alemania algunas arquitectas. Las primeras pioneras que estudiaron arquitectura en este país aparecieron a principios del siglo XX. Hasta esa época los estudios de arquitectura estaban reservados, exclusivamente, a los

hombres. Por ello, Emilie Winkelmann (1875-1951) está considerada —oficialmente— como la primera mujer de la historia de Alemania en estudiar arquitectura y trabajar como arquitecta *free-lance*. Una osada arquitecta que estudiaba ya en el semestre de 1902 como oyente en el *Taller V de Ciencias* en la Universidad de Hannover donde, además, desde el invierno de aquel año hasta 1906 se matriculó como oyente al *Taller I de Arquitectura*. Estas pioneras de la arquitectura representan un rol tan significativo en la historia que aún hoy en día nos cuesta asumir el verdadero impacto de su extraordinaria aportación. Con el caso de Winkelmann se dieron otros puntuales como el de la extraordinaria Else Oppler-Legband (1875-1965) quien ejercería, curiosamente, como profesora del célebre Peter Behrens (1868-1940).

Así, hasta la llegada de la República de Weimar alemana en 1919, la presencia de la mujer en las escuelas de arquitectura en aquel país siguió una pequeña y mínima progresión aritmética (Dörhöfer, 2004). Tras Winkelmann, en el año 1908 estudiaron arquitectura en todas las Escuelas Técnicas de Alemania un total de dos mujeres; en el año 1915 lo hicieron veintiuna y en 1917 lo hicieron cuarenta. Así, Winkelmann no fue una excepción, con ella existió la primera y pequeña generación de arquitectas que fueron inmediatamente predecesoras y coetáneas a la generación de diseñadoras, artistas y arquitectas que se formarían posteriormente en la Bauhaus. Aquel primer grupo de mujeres que destacó en diferentes ámbitos de la arquitectura estaba ya activo en la década de 1920, lo que supuso una auténtica revolución. Ese fue el caso de Marie Elisabeth Lüders (1878-1966) quien supo aplicar criterios profesionales y racionales al espacio doméstico pensando en las tareas y labores cotidianas que las mujeres tenían asignadas históricamente en el hogar, reinventando este espacio. Y con ella arquitectas como Margarete Knüppelholz-Roeser (1886-1949), Marlene Moeschke-Poelzig (1894-1985), Paula Marie Canthal (1907-1987) o Ella Briggs (1880-1977), entre otras.

Entre este pequeño y valiente colectivo inicial de arquitectas destaca profesionalmente la asombrosa labor de Margarete Schütte-Lihotzky (1897-2000) quien había estudiado arquitectura en 1915 y 1918. Ella se hizo célebre al redefinir el espacio de la cocina con su famosa y moderna *Frankfurter Küche* (1927): un proyecto presentado en la feria de Frankfurt que trataba la vivienda y su decoración interior bajo el título ‘*Die Wohnung und ihr Innenausbau*’, entendiendo que este espacio tan significativo dentro del hogar debía funcionar con criterios funcionales y asépticos que mejorasen la calidad de trabajo de las que en aquel momento eran sus únicas usuarias.

2. Los “experimentos innecesarios” de la Bauhaus

Según estos indicadores tendríamos que reconocer que en el ámbito de la arquitectura fue en el que quizás la Bauhaus mostró más prejuicios durante su existencia. De hecho, la mayoría de sus profesores (con Gropius a la cabeza) se manifestaron especialmente contrarios a la formación específica de arquitectas. Curiosa afirmación para una institución en la que primaba el objetivo ideal de ser una escuela de arquitectura a pesar de que en la práctica estos estudios apenas estuvieron reglados. En realidad, no existió inicialmente un taller de arquitectura (no se implantaría como sección hasta

1927) y no se sistematizó en el currículo académico hasta 1928 con la llegada a la dirección de la Bauhaus de Hannes Meyer (1889-1954). Es evidente que el ideal de ser una escuela de arquitectura contó con numerosos problemas, principalmente el económico ya que deseaban introducir la práctica en la formación del alumnado para diferenciarse de los demás centros. Pero aún en los mejores momentos de esta especialidad debemos tener en cuenta que nunca hubo más de diez estudiantes por semestre, y que entre ellos –por supuesto- algunos fueron alumnas que ejercerían posteriormente como arquitectas. Todo a pesar del nulo estímulo que la escuela tenía con respecto a la idea de formar al alumnado femenino como arquitectas. En ocasiones, incluso se les imponía la reorientación al ingresar en la Bauhaus a pesar de la formación previa de alguna de ellas.

El alumnado que se formaba como arquitecto en aquel momento inicial desarrollará planteamientos más relacionados con la construcción de proyectos y la decoración arquitectónica que con la propia arquitectura como tal; colaboraban más con los estudios profesionales de Gropius y Meyer que con la escuela. No obstante, de este primer periodo en Weimar destacarían proyectos arquitectónicos colectivos como la *Haus Sommerfeld* de Berlín realizada en 1921 o la célebre vivienda prototipo conocida como *Haus am Horn* en 1923 (aún hoy conservada y visitable) en los que fue escasa la colaboración femenina de arquitectas aunque sí lo harían como diseñadoras de mobiliario y textil. En el primer caso, del que tan sólo se conservan fotografías, apenas podríamos confirmar la intervención de la célebre Lou Scheper-Berkenkamp (1901-1976) con la decoración cromática interior de la vivienda modelo. Por otro lado, en el caso de *Haus am Horn*, se conserva el dibujo isométrico en alzado de los planos de la vivienda realizado por la artista Benita Koch-Otte (1892-1976); a lo que se sumarían numerosos textiles y mobiliario diseñado por varias estudiantes.

En los años finales de Weimar y primeros del traslado en Dessau estudiaron allí alumnas de la talla de Katt Both (1905-1985). Ella se formó con László Moholy-Nagy como profesor en diseño gráfico pero, no obstante, aunque Both trabajaría como diseñadora a partir de 1945 desarrolló en Kassel una carrera en arquitectura.

A partir del plan de estudios que se implantó bajo la dirección de Meyer en 1928 la Sección de Arquitectura se sistematizó en dos áreas. De este modo contemplaba un área de Formación arquitectónica (dibujos de planos y técnica) de la que se encargaba Hans Wittwer (1894-1952) por un lado y por otro la de Desarrollo urbano, construcción arquitectónica e ingeniería estructural en manos de Ludwig Hilberseimer (1885-1967). En esta reestructuración Mart Stam (1899-1986) daba clases magistrales sobre elementos constructivos y Anton Brenner (1896-1957) dirigió el taller de arquitectura y clases de dibujo de planos. Con la redefinición de las secciones que plantearía posteriormente el tercer director de la escuela, Mies van der Rohe (1886-1969), surgió una interesante fusión pedagógica a favor del producto final entendido como participación especializada de distintos ámbitos pedagógicos y artísticos. Alfred Arndt (1896-1976) estuvo como director de la Sección de Construcción y Acabados hasta que le sustituyó la célebre arquitecta Lilly Reich (1885-1947) en 1931.

En este entorno pedagógico (junto a protagonistas que provenían de los antiguos Taller de Mobiliario o bien de la Sección de Acabados y Decoración) algunas alumnas se instruyeron ya exclusivamente en esta última Sección de Construcción y Acabados

—de orientación específica en arquitectura— durante los últimos años de la Bauhaus en las sedes de Dessau y Berlín. Entre aquellas destacan autoras como Gerda Marx (1909-2000). Marx estuvo en 1930 durante un semestre en la Sección de Construcción y Acabados, tras lo que trabajó inmediatamente después junto a quien sería su marido Johann Niegemann (1902-1977) en un despacho de arquitectura en Königsberg. Estuvo empleada entre 1931 y 1937 en la brigada de Ernst May en Magnitogorsk, tras lo que desarrolló su labor en un despacho de arquitectura en Amsterdam. En este sentido también destaca igualmente la labor de Lotte Colleijn (1905-1995) quien asistió a esta sección en el semestre de invierno de 1929 con Meyer. Precisamente, tras su paso por la Bauhaus, parte de su experiencia profesional se desarrolló en arquitectura. Así, alrededor de 1938 trabajó para un despacho de arquitectura en Berlín y durante un breve periodo de tiempo —entre 1952 y 1954— para el Ministerio de Vivienda de la DDR en Berlín.

3. El triunfo de la arquitectura: las Arquitectas formadas en la Bauhaus: Lotte Stam-Beese, Annemarie Mauck y Wera Meyer-Waldeck

Así, dentro de esta inestabilidad pedagógica en materia arquitectónica a lo largo de la breve historia de la Bauhaus, las mujeres que estaban interesadas en esta disciplina se formaron en ella a pesar de todo. No obstante, en los últimos años recibieron una formación más afín a la arquitectura y algunas desarrollarían posteriormente una destacada carrera profesional en este ámbito. Destacan en este sentido tres arquitectas: Lotte Stam-Beese (1903-1988), Annemarie Mauck-Wilke (1906-1996) y Wera Meyer-Waldeck (1903-1988).

3.1. Lotte Stam-Beese

Sin duda, uno de los casos más peculiares y significativos de las mujeres que estudiaron en la Bauhaus fue la arquitecta y diseñadora de planos Lotte Stam-Beese. Allí Beese se formaría tanto en el Taller de Tejidos como en la Sección de Acabados y Decoración (en la que aún no se incluía la arquitectura como tal) con Meyer. A pesar de ello, la repercusión profesional de Stam-Beese fue en el ámbito arquitectónico y ya entre abril y julio de 1929 trabajó profesionalmente para un despacho de arquitectura de Meyer y Hans Wittwer en Berlín. Una carrera que desarrollaría desde abril de 1930 a julio de 1931 al trabajar para el arquitecto Bohuslaw Fuchs en Brünn (Checoslovaquia).

En los años siguientes, entre 1930 y 1934, continuó como arquitecta en la Unión Soviética donde comenzó colaborando con el diseño urbano de la ciudad de Charkow, y en Moscú bajo la dirección del arquitecto Mart Stam (con quien se casaría en 1935) para la ordenación de la ciudad de Orsk (Siberia). El resto de su carrera la desarrolló en Ámsterdam donde ya trabajó en un despacho de arquitectura entre los años 1935 y 1938. No obstante, en 1940 amplió su formación como arquitecta en el Instituto VHBO (*Voortgezet en Coger Bouwkunst Onderwijs*) de esa ciudad donde se diplomaría en 1945. Fue a partir de entonces y hasta 1968 cuando trabajó como diseñadora de planos y arquitecta para el *Amt für Stadtentwincklung* en

Rotterdam. Beese puede presumir del mérito de ser la primera persona que diseñó la primera calle libre de coches de Holanda, en 1947. A partir de 1949 construyó las célebres urbanizaciones de Róterdam conocidas como ‘*Pendrecht*’, después ‘*Alexanderpolder*’ y ‘*Ommoord*’ convirtiéndose estas en hitos urbanísticos que aún hoy son una referencia en urbanismo. Sin olvidar que, al igual que muchas mujeres de la Bauhaus, desarrolló una carrera docente ya que ejerció como tal en la Academia de Construcción y Urbanismo en Ámsterdam.

3.2. *Annemarie Mauck*

Annemarie Mauck asistió a la Bauhaus en Dessau –desde el otoño de 1929 hasta su cierre en el año 1932- y continuaría en la sede de Berlín hasta su cierre en 1933. Se sabe, por una carta que escribió en torno a 1967 al Dr. Bruno Adler que realizó numerosas fotografías de aquel trágico final pero que, lamentablemente, se perdieron:

“Todas las innumerables fotos que realicé en aquellos días, me desaparecieron de mi vivienda situada en Schwarzenbergplatz durante la ocupación rusa de Viena” (BHA, Inv. N° 1997/26.185-186).

Mauck-Wilke trabajó en los ámbitos del mobiliario y la arquitectura que aprendió en la Bauhaus a pesar de que, como señalan Maasberg y Prinz (2004), su formación anterior se basaba en la escuela de comercio, dos años de formación en asuntos de banca y costura. Ella representa una de las carreras más contradictorias de aquellas estudiantes: se conservan planos originales de sus proyectos ya fechados en 1937 en el Bauhaus-Archiv de Berlín, documentos testigos de una actividad a la que dedicó profesionalmente décadas. Sin embargo, ella misma tenía una curiosa percepción de sí misma. Así, en una carta escrita alrededor de 1967 sorprende comprobar que consideraba todos estos proyectos realizados a lo largo de veinte años como encargos menores, flojos y que en cierta medida este aspecto profesional estuvo claramente condicionado por su labor familiar, ya que comentaba al respecto en la citada carta a Adler:

“Me casé en 1939 antes del inicio de la guerra en Viena lo que me condicionó en la práctica arquitectónica a lo largo de veinte años, salvo por la realización de proyectos menores. Tan sólo a partir de 1961 cuando mis hijos fueron adultos me trasladé a Munich, y comencé de nuevo a trabajar; aunque en realidad no fue ni independiente ni explícitamente en arquitectura, sino en el departamento de mobiliario de unos grandes almacenes. Con respecto a trabajar en una oficina de arquitectura, no sólo está desechado por falta de tiempo -además de asistir mi hogar- sino también por la habilidad. Veinte años ausente de la actividad no permiten ponerse al corriente” (BHA, Inv. N° 1997/26.185-186).

Sin embargo, sus intervenciones fueron un éxito en una de las profesiones más inaccesibles para la mujer: la arquitectura. Ella misma citó como influencia en la escuela a los profesores Mies van der Rohe, Ludwig Hilberseimer y Lilly Reich. Su formación en la Bauhaus sería similar a la de Meyer-Waldeck -mobiliario y arquitectura-. Precisamente, fue en estos dos ámbitos en los que se centró su práctica profesional ligada generalmente en la vivienda. Geográficamente, Mauck trabajó

principalmente como arquitecta en Lübeck y la mayor parte de su producción fue en torno a la pequeña o mediana vivienda burguesa, generalmente unifamiliar, un tema por otro lado que la Bauhaus ya había tratado en exposiciones como la casa modelo *Haus am Horn* en 1923.

Con respecto a su práctica profesional, en mobiliario, se conservan algunos bocetos de Mauck –sin fechar pero con el sello de su estudio de arquitectura sito en Eschenburgstr. 39, Lübeck- de diseños de piezas como un sofá-cama realizado en grafito que muestra el frontal, lateral y un planteamiento de dos piezas distintas combinadas (BHA, Inv. N° 1997/26.1). Formas compactas, aspecto funcional y convertible de la pieza: principios fundamentales de la Bauhaus.

Aunque, realmente, el material que más utilizó Mauck como diseñadora tras su paso por la Bauhaus parece ser que fue el vidrio para una serie de objetos cotidianos producidos en serie. Así, tenemos los floreros *Blumenbecher V.L.G.*, diseñados en el año 1936, de los que se conservan algunos modelos seriados como n° “A 40034”, “A 40030” y “A 40033” (BHA, Inv. N° 1997/ 12). También, la arquitecta abordó objetos de la cocina, como podemos observar en otros bocetos originales para ser reproducidos en vidrio y fechados entre 1937 y 1938 (BHA, Inv. N° 1997/26.24-34). En diferentes documentos de aquel momento describe recipientes específicos de cocina, para conserva o bien para especias. Mauck obtuvo un éxito industrial con su producción en vidrio, ya que sus diseños parece que fueron producidos por la empresa alemana *Vereinigte Lausitzer Glaswerke A.G.* que estaba situada en Berlín -concretamente, en Lausitzerstr. 10/11-. Con esta empresa, y gracias a una fotografía original conservada (BHA, Inv. N° 1997/26.37) podemos afirmar que los diseños de Mauck estuvieron presentes en la Exposición Internacional de París en 1937, en el pabellón alemán, donde se mostraron numerosos objetos cotidianos del hogar realizados en vidrio, desde copas de diversos estilos, vasos, jarrones, cuencos, etcétera. De hecho, estas piezas serían mostradas en diversas ocasiones durante ese mismo año, en eventos como la exposición *Schaffendes Volk Düsseldorf* (BHA, Inv. N° 1997/26.41).

Por otro lado, la producción de Mauck en arquitectura también fue habitual aunque ella lo consideraba una aportación menor. En general, se centró en viviendas unifamiliares encargándose tanto de proyectos arquitectónicos completamente nuevos como de reformas. Ya en 1936 realizó la casa *Haertel* (Fig. 1) en Hiddensee (una tranquila población que se promociona como una isla de pescadores, pintores y poetas). No obstante, Mauck, también realizaría proyectos arquitectónicos para un uso no doméstico. Entre ellos, destaca su incursión en espacios industriales, ya que una de sus construcciones fue una tejeduría (BHA, Inv. N° 1997/26.92-102) concebida entre los años 1947 y 1948. También proyectó en la misma época una empresa de jardinería (BHA, Inv. N° 1997/26.108-137) en Ahrensburg. Definida por una construcción de planta rectangular con un gran anexo lateral que funcionaría como invernadero. En un nivel contaba con una habitación para el carbón, una habitación concreta para el trabajo, lugares de paso, para los dispositivos, el calor y el anexo del invernadero. Posiblemente, el piso superior estaba destinado a una pequeña vivienda individual del jardinero.

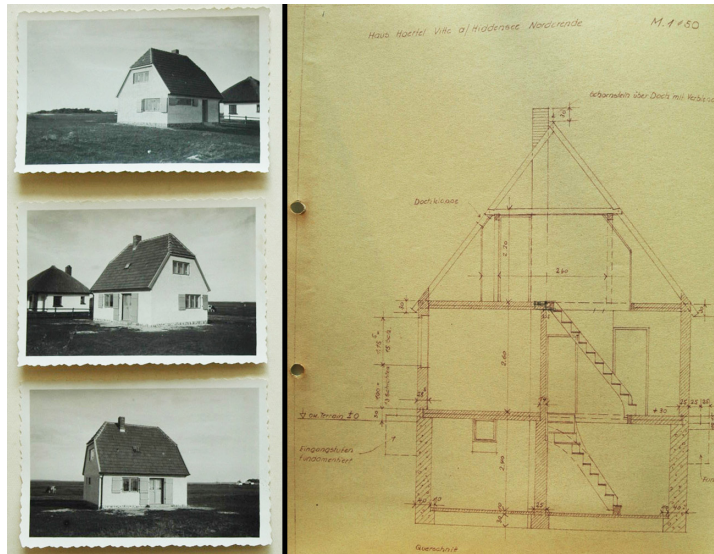


Figura 1.

Aunque estas producciones son interesantes, fue otro proyecto global en el que posiblemente más se involucró. Nos referimos a su intervención en una fábrica de maquinaria (BHA, Inv. N° 1997/26.138-156) (Fig.2) en Teerhofinsel, que realizó entre el año 1947 y 1949. Mauck abordó múltiples aspectos profesionales: se encargó desde el edificio, al diseño de su mobiliario interior, hasta la marca de la empresa, para lo que diseñó un anagrama basado en los caracteres “M” y “T” mayúsculas pertenecientes a “*Maschinenfabrik auf der Teerhofinsel G.M.B.H*” en Lübeck.

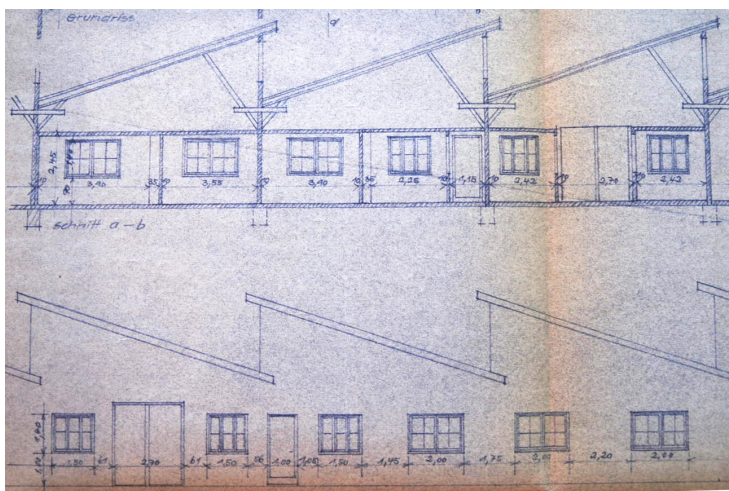


Figura 2.

3.3. Wera Meyer-Waldeck

Hemos visto la curiosa contradicción que la Bauhaus desarrolló en la enseñanza de una de sus disciplinas que era entendida como ideal y objetivo al que aspirar. Además, hemos señalado las dificultades a priori de las alumnas para acceder a los espacios de formación que eran distintos al Taller de Tejido. Evidentemente, estos condicionantes de dificultad añadida haría suponer improbable que una mujer formada en la Bauhaus lo hiciese en arquitectura y desarrollase una labor profesional. Pues bien, incumpliendo este pronóstico, destaca el caso de Wera Meyer-Waldeck considerada una de “las arquitectas alemanas de mayor prestigio” (Arouet, 1951).

Meyer-Waldeck, tras su experiencia en el Taller de Mobiliario, estuvo durante el segundo semestre de 1929/1930 colaborando con una oficina de arquitectura con el proyecto de Meyer de la *Bundesschule des allgemeinen deutschen gewerkschaftsbundes* en Bernau. Tras retomar sus estudios en la Sección de Acabados y Decoración (mobiliario) en 1931 inició su formación en arquitectura con Hilberseimer, Engemann, Dürckheim junto a Scheper con quien aprendió pintura mural en 1932. Para la obtención de su diploma Bauhaus, desarrolló como trabajo un prototipo para una escuela primaria y un hospital infantil para sesenta niños, como proyecto de la Fundación-Junkers en Dessau.

Así, la figura de Meyer-Waldeck fue una profesional de gran notoriedad, tanto en la producción en diseño interior como en arquitectura, de modo que se convertiría en uno de los ejemplos femeninos más prestigiosos de la escuela. No sólo por su producción profesional, sino que fue una mujer muy comprometida con sus ideas. De hecho, perteneció a numerosas asociaciones profesionales y académicas, en nutridas ocasiones ligada a la presencia o la labor femenina. Así, participó en el círculo de mujeres alemanas *Deutscher Frauenring* donde ejerció como miembro representante y consultivo. Además, también formaba parte de la federación alemana de graduadas universitarias *Deutscher Akademikerinnen Bund*, fue miembro del club de mujeres profesionales *Club Berufstätiger Frauen* y presidenta de la carta en Bonn de la *Asociación Internacional Soroptimist-Club*. No sólo fue una arquitecta comprometida con su género sino que como profesional desarrolló una amplia actividad en la producción teórica con diversos artículos en revistas especializadas. En sus inquietudes teóricas colaboró con revistas como *Werk und Zeit* de la liga de talleres alemanes *Deutscher Werkbundes*.

La artista llegó a la Bauhaus de Dessau en el año 1927, donde estaría hasta 1932, momento en el que obtuvo su diploma -nº 77, con fecha 12 de julio, en la especialidad de arquitectura (BHA, Inv. Nº 11463/7-10). Gracias a este documento, podemos comprobar que la formación de Meyer-Waldeck se centró en dos ámbitos: el diseño de mobiliario y la arquitectura, en un claro ejemplo del profesional ligado a la arquitectura que se formaba en los últimos años de la escuela. En su formación arquitectónica recibió las enseñanzas de maestros como Gropius, Meyer, Stam, Hilberseimer y Mies van der Rohe, Klee (1879-1940), Kandinsky (1866-1944) o Schlemmer (1888-1943); mientras que en el diseño de mobiliario estuvo con Breuer (1902-1981), Albers (1888-1976) o Arndt. La fascinación académica de la alumna por su maestro Josef Albers la hizo pública en un artículo a modo de rendido homenaje

que escribió en el año 1958 con motivo del setenta cumpleaños del maestro para la prestigiosa revista de diseño *Werk und Zeit* en el que le agradecía que el maestro buscara siempre la mayor simplicidad, pero no la simpleza, alababa el estímulo de un mínimo de significados, pero no a un mínimo de expresiones (Meyer-Waldeck, 1958). Esta consideración, en realidad, representa uno de los ideales que podría resumir todo el diseño realizado por la Bauhaus.

Meyer-Waldeck triunfó en los dos ámbitos principales en los que se formó en la célebre escuela –arquitectura y mobiliario–. Como la mayoría de las alumnas, llegó a la Bauhaus con una formación anterior, ya que había asistido a una escuela femenina en Dresden donde se formó como maestra de jardín de infancia y asilo entre los años 1921 y 1924. Un hecho que estaría presente en sus célebres diseños de mobiliario infantil. Tras esta formación inicial, en 1924, ingresó en la *Akademie für Kunstgewerbe* de la misma ciudad, donde estuvo hasta el año 1927 y en la que estudió artes gráficas.

Sin embargo, fue en la Bauhaus donde definió su perfil profesional. Tras su paso por la escuela, iniciaría una importante carrera en arquitectura a pesar de que en un primer momento Meyer-Waldeck también sufrió las consecuencias políticas de haber estudiado en la Bauhaus. Así, durante los años 1933 y 1934 tuvo que pasar una temporada en Suiza, ya que estuvo desempleada a causa del veto (profesional para realizar cualquier trabajo) que el nacionalsocialismo impuso a todos lo que estuvieron ligados a la Bauhaus en cualquier forma, aunque fuesen alemanes. Esto no le impidió desarrollar una de las carreras femeninas más prestigiosas de todo el alumnado, como se puede comprobar en su propio currículum conservado en el Bauhaus Archiv de Berlín con fecha de el 20 de abril de 1959 (BHA, Inv. N° 11470/6-13).

Pronto comenzó a colaborar con la industria e inició su actividad profesional precisamente en la ciudad de Dessau cuando entre los años 1934 y 1937 trabajó como gráfica en la construcción de aviones para los prestigiosos talleres de la empresa alemana *Junkers*. Tras ello, se marchó a Berlín –su primera gran parada– donde ejerció como directora superior en el diseño de la autopista nacional, actividad que desarrolló entre los años 1937 y 1939, en una ciudad para la que además creó puentes y oficinas. Precisamente, fue aquí donde continuaría su labor y asumió la dirección de la red nacional de carreteras, para la que diseñó los planos de los proyectos, además de algunas estaciones principales como *Ortsgüterbahnhof, Berlín-Süd* y otras más pequeñas. Posteriormente, entre los años 1941 y 1945 dirigió la oficina de planos *Karting* bajo el mando arquitectónico del Dr. Czihal. Allí proyectó un par de coquerías, dos centros de asistencia en préstamos, incluso los de una central eléctrica y una urbanización para empleados y trabajadores. Esta actividad finalizó con la huida de Berlín en el año 1945 hacia *O-Schlesien*.

Como la gran mayoría de las alumnas que se formaron en la Bauhaus, Meyer-Waldeck ejerció como docente poniendo de nuevo de manifiesto la importancia y calidad de la pedagogía que asumió siendo alumna. Así, entre los años 1946 y 1948 trabajó como profesora en la *Hochschule für Werkkunst* en Dresden, precisamente impartiendo teoría en diseño de interior, donde realizó prototipos de muebles y objetos. Fue en 1948 cuando se pasó a la zona americana, a Walldorf, situado junto a Frankfurt am Main. Fue precisamente aquí donde ganó el concurso para diseñar el

mobiliario de *Bugholz-Möbel*.

Al año siguiente, en 1949, Meyer-Waldeck repartiría sus actividades profesionales entre las ciudades de Colonia y Bonn. En la primera participó en la exposición inaugural tras la II Guerra Mundial de la prestigiosa Liga de Talleres Alemanes *Deutschen-Werkbund* en la que presentó dos conjuntos de diseños para interior. Por un lado, un innovador y moderno mobiliario portátil (BHA, Inv. N° 11467/3) mientras que el segundo grupo era un conjunto de taburetes para juegos infantiles (BHA, Inv. N° 11465).

Estos dos conjuntos de piezas que Meyer-Waldeck diseñó fueron muy celebrados, de modo que el mobiliario obtuvo un éxito que le llevó a ocupar un merecido espacio en los medios de comunicación. El conjunto de mobiliario de escritorio y butaca con brazos está realizado en madera -un material tradicional en la creación de mobiliario- pero en este caso tratado con una clara metodología de reproducción industrial. En concreto, la diseñadora usó madera de birke y haya barnizada, para lo que trataron las planchas de este material de modo industrial con vapor para obtener el curvado. La base formal es muy simple, moderna y funcional. El escritorio tiene forma de baúl elevado en altura gracias a unas largas patas cuya forma es similar a una parábola con curva ascendente. Es un producto funcional -principio básico de la Bauhaus- ya que gracias a uno de los laterales abatibles del cuerpo principal, obtenemos una superficie plana que funciona como mesa, de modo que este elemento sirve como pequeño armario (cerrado) y como escritorio abierto. Por otro lado, para la butaca compañera, la diseñadora utilizó como formas básicas para definir la pieza tres elementos principales -asiento, brazos y respaldar- en los que predominó un principio formal fundamental que es la curva, siguiendo el mismo tratamiento en la madera del escritorio. La butaca estuvo definida por formas simples, el asiento forma un todo continuo desde las patas delanteras hacia las traseras, el mismo procedimiento que se sigue en los brazos -que surgen desde las patas traseras y se pliega hacia delante en la altura de los codos del usuario-.

De hecho, esta no fue la única ocasión en que la diseñadora triunfó con piezas de mobiliario infantil. Aún siete años después, sus aciertos le eran reconocidos a Meyer-Waldeck a través de diversas exposiciones como *Umwelt des Kindes* celebrada en 1956 en la sala *Die neue Sammlung München*. En concreto, su serie de mobiliario infantil en madera fueron un rotundo éxito. La originalidad de estos diseños consistía en que se basaba en un principio multifuncional, con el ahorro de espacio y la multiplicación de posibilidades de aplicación de la pieza gracias a una pieza básica (caja) que multiplicaba las utilidades y funciones con el uso de complementos o bien a la modificación de su posición. Esta caja de madera podría servir a su vez como moderno caballito de madera abstracto, como carrito, balancín o tren. Tenía una singular forma, en su posición vertical habitual era simplemente una caja de madera cuyos bordes superiores estaban convexos y cuyo fondo era cóncavo, donde la función principal sería guardar objetos como los juguetes. En esta posición, se le podía aplicar unas ruedas en los cuatro puntos de apoyo, de modo que los niños podían obtener carritos individuales o colectivos formando un tren de cajas ya que todas tenían unas aberturas por el panel delantero y trasero de manera que podían unirse consecutivamente por cuerdas o bien meterse un niño en cada caja y que otro

tirase de ellas. A todo este juego formal se unía el hecho de que al colocarla bocabajo, el suelo cóncavo de la caja permitiría funcionar como asiento, mientras que el borde curvo de la abertura de la caja posibilitaba el balanceo del módulo. A ello, tan sólo tenía que incorporarse una pieza externa que sería la cabeza del caballo –el agarre para controlar el movimiento- (Fig.3).



Figura 3.

Por otro lado, en 1949 Meyer-Waldeck había iniciado una actividad profesional arquitectónica de prestigio en el entorno político. Así, trabajó en Bonn donde colaboró con el Prof. Schwippert en la organización interna de las casas de los miembros de la federación y en la vivienda del presidente. De hecho, con el inicio de la década de 1950, se encargó de la decoración del *Palais Schaumburg* y de dos ministerios. Además, su prestigio le permitió realizar también en esta ciudad proyectos más ligados a la actividad empresarial, de modo que con su propia oficina de arquitectura se encargaría del diseño y ampliación para la tienda de tapicerías *Teppich-Schlüter* (BHA, Inv. N° 11466/3-5 que recoge un artículo bajo el título de “*Gestaltung eines Ladens in Bonn*”). Realmente, la intervención arquitectónica de Meyer-Waldeck en este centro fue muy acertada, original y elegante. Se conoce que tras la guerra, esta firma necesitaba un edificio más grande, lo que se encargó a la asociación federal Karl Oldag y al arquitecto ingeniero Kohle en Bonn, mientras que “la tarea específica de exposición del género que se centraba en la presentación y decoración de la mercancía y el salón de muestras fue de la arquitecta Wera Meyer-Waldeck” (BHA, Inv. N° 11466/1).

La intervención de Meyer-Waldeck supone un gran acierto. Se basó en un espacio en dos niveles en el que imperaban los principios de exhibición y claridad, ya que

desde la entrada a la tienda ambas son perceptibles (Fig.4). En este caso la arquitecta cumple a la perfección el ideal en diseño de calidad basado en la forma y la función. Los dos niveles en altura fundamentales del espacio están unidos por una escalera curva. Según el diseño de la planta proyectada, la zona inferior estaría compuesta mayoritariamente por una sala de muestras, una original vitrina empotrada frente a la entrada principal, otra vitrina con espejos y la escalera curva que daría paso al piso superior compuesto principalmente por una galería. En esta última se situaba la zona de exhibición de los productos desde el exterior, la mercancía se percibía muy clara, bien y elegantemente organizada.

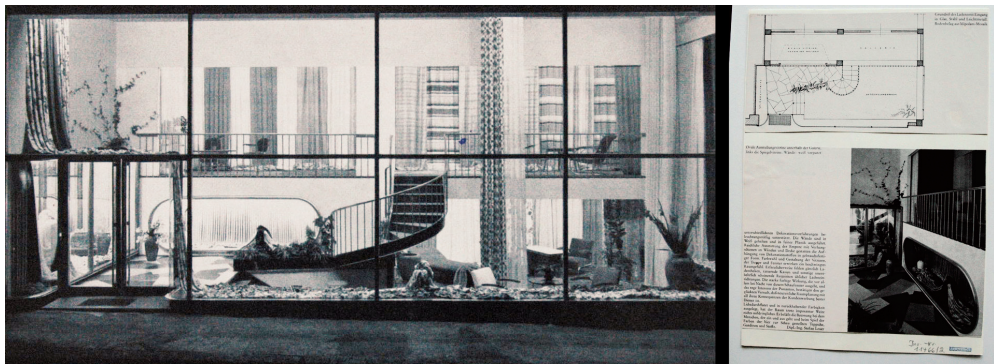


Figura 4.

Meyer-Waldeck trató igualmente el espacio de la vivienda. De hecho, en el año 1950, cuando participó en la exposición “*so...wohnen*”, donde se presentaron doce casas modelos para empleados y funcionarios del gobierno. Además, continuó con su labor arquitectónica en la misma época en Koblenz donde intervino en el patio del Hotel *Pfälzer*, además de la renovación y ampliación de un *hall* del hotel, del restaurante de vino y del bar.

Realmente, la década de 1950 fue fructífera para la arquitecta. Ya en el año 1951 viajó a Suiza con motivo de una invitación del comité de asuntos democráticos (*Comité für demokratische Zusammenarbeit*) donde colaboró con docentes suizos, con el estudio de un arquitecto. Posteriormente, entre los años 1951 y 1952 la arquitecta trabajó entre Colonia y Bonn. En la primera ciudad, se encargó de la reforma y la ampliación para la vivienda del Dr. Schmidt. En Bonn, su carácter innovador le llevó a proyectar y ejecutar la primera casa de esta ciudad siguiendo el método de construcción *Ytong*.

Entre 1952 y 1954 participó en la Sociedad Alemana de Vivienda (*DEWOG, Deutsche Wohnungsgesellschaft*) donde proyectó cuatro edificios para los refugiados del este, proyectó viviendas y un jardín de infancia. En 1953, viajó a los EE.UU. por invitación del gobierno norteamericano para realizar un intercambio donde estudió la

labor de numerosas organizaciones femeninas, las nuevas tendencias en arquitectura, sus escuelas de arte y sus diferentes universidades. Además, se formó ampliando su especialización en la función de los museos americanos y consulta artística para empresas industriales en las fábricas en diseño. La calidad de Meyer-Waldeck estuvo valorada por sus colegas arquitectos y en esta época trabajó para figuras de la talla de Mies van der Rohe, Gropius, Frank Lloyd Wright (1867-1959), William Wurster (1895-1973) o Katherine Bauer (1905-1964). Además, participó en un foro de Naciones Unidas.

Al año siguiente, en 1954, realizaría un viaje a Finlandia como miembro de la delegación alemana, para unas Jornadas Internacionales del Consejo de Mujeres, donde se trató un documento sobre la situación de la arquitectura alemana, estudios sobre las viviendas y las urbanizaciones. Fue un miembro activo en arquitectura tanto en la propia práctica de esta profesión como en la teoría, al igual que en el compromiso político de esta actividad. En aquellos años Meyer-Waldeck se encargó también de trabajos para particulares. De hecho, tan sólo en Bonn, realizó la casa del Dr. Bockemühl y la casa *Duwe*; la reforma de la vivienda Dr. Beatz al año siguiente en 1955, y la del Dr. Jeanicke en el año 1956. De este modo, llevaba a la práctica la vivienda unifamiliar que, como sabemos, era el ideal de proyecto en la Bauhaus.

Meyer-Waldeck retomaría en 1957 una labor expositiva que había iniciado con la Liga de Talleres Alemanes participando en la famosa exposición que trataba la ciudad del futuro “*Die Stadt von Morgen*”. Para ella, la arquitecta diseñó dos interiores, un dormitorio y la cocina acercándose al planteamiento de la vivienda en esa futura ciudad que la exposición trataba. Según la propia descripción de la arquitecta (BHA, Inv. N° 12464/3), el primer espacio en el que intervino consideraba un dormitorio de matrimonio, que en realidad estaba subdividido en dos zonas ya que a través de una puerta plegable se accedería a la habitación del bebé. De este modo, ambos espacios estaban en contacto directo pero a la vez se posibilitaba la independencia de la zona infantil con el fin de que estuviera aislada de ruidos y luz. El tercer ámbito en el que intervino Meyer-Waldeck sería la cocina.

Esta no sería su única presencia en exposiciones, ya que Meyer-Waldeck participaría también en el año 1958 en la exposición mundial de Bruselas en el pabellón IV dedicado a objetos personales (Fig. 5). Para este lugar, la arquitecta realizó un escaparate doble en forma de pasillo tubular con forma semi-circular (BHA, Inv. N° 11467/2); un espacio elevado sobre el suelo, abierto y accesible desde los dos lados del semicírculo. Gracias al empleo fundamental del cristal recibía una buena iluminación natural, además de ser el material óptimo para componer una pieza cuyo fin sería mostrar una serie de variados objetos cotidianos que forman parte de la vida diaria: ropa, sombreros o accesorios. Esta actividad, al igual que su participación en la *Teppich-Schlüter*, es lo que tuvo más en común con la diseñadora y maestra de la Bauhaus Lilly Reich. Aunque Reich no sería su profesora directa, al coincidir con ella en estos ámbitos profesionales a pesar de la distinta ubicación de país, nos pondría sugerir los principales espacios de actuación para una arquitecta en aquella época.

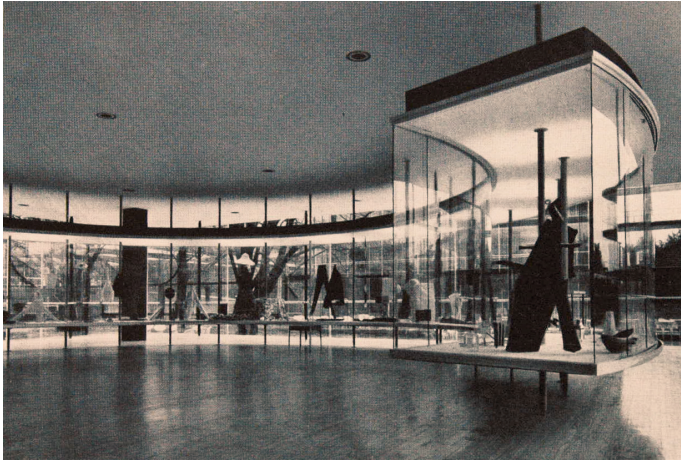


Figura 5.

Además, Meyer-Waldeck también en 1958 realizó encargos para particulares, de modo que proyectó los planos y construyó la casa doble del Dr. Schmidt. También diseñó el interior de las viviendas del Dr. Cellairus, Dr. Mauritz. Además, continuó con su colaboración para las arquitecturas con un fin político y se encargó del interior del lugar de trabajo del presidente del Parlamento Alemán, el Dr. D. Gerstenmaier. Se sabe que solicitaron estos prestigiosos encargos para interior de áreas arquitectónicas ya que era muy brillante en la organización de los espacios laborales. Precisamente, en un artículo que la arquitecta publicó en ese año, acerca del empleo del color en la arquitectura afirmó que “el color tiene un significado ideal, lo que es interesante para organizar un área, y es el primer elemento de una vivienda rica en intensidades. Si alguien pinta un área en un color único, entonces trabajará tranquilo, pero aburrido. Si alguien da aunque sea un tono distinto al área, entonces realmente tiene el significado en su mano, de manera que el trabajo se decanta hacia un lado pasivo o activo” (Meyer-Waldeck, W., 1958).

La intensa década de los cincuenta finalizarían para la arquitecta con la reforma de un taller de ocho viviendas y el diseño interior de un orfanato en Colonia en el año 1959. Meyer-Waldeck iniciaría profesionalmente la década de 1960 con una escuela superior de secundaria femenina, entre otros proyectos. En esos mismos años, al final de su carrera, publica algún artículo en el que reflexiona acerca de la vivienda moderna, de cómo el establecimiento de un nuevo orden social, impuesto por una inédita unidad familiar -más pequeña con pocos hijos-, había modificado el planteamiento arquitectónico.

Esta presencia social en la arquitectura, esta valoración de las necesidades concretas del individuo en un determinado modo de vida, fue una de las bases fundamentales del ideal arquitectónico que se impuso en la Bauhaus. De hecho, Meyer-Waldeck introduce la cuestión moral en sus consideraciones arquitectónicas, y es tajante cuando afirma que “aquí quizás debemos señalar que cualquier clase de segregación para el modo de vida moderna y para la vivienda es perjudicial. Una urbanización

pensada solamente para el uso y disfrute de los niños, o sólo para los funcionarios de la oficina de correos, es peligroso y puede conducir a la caída social y moral, como los edificios solamente para los empleados solteros” (Meyer-Waldeck, W., 1960). Por todo ello, la autora supuso un claro ejemplo de esos casos excepcionales que se formaron en la Bauhaus; una formación que le llevó a considerarse arquitecta por encima de cualquier otra consideración, como comprobamos en su tarjeta de visita profesional.

En definitiva, tanto Meyer-Waldeck como Stam-Beese o Mauck son sólo tres figuras puntuales entre las numerosas autoras que estudiaron en la célebre Bauhaus que se convertirían con el tiempo en artistas y autoras de prestigio internacional. Ellas sirven de claro ejemplo para ilustrar la conquista de la profesionalidad y dominio artístico por encima de prejuicios asociados al género. Significan el triunfo de unas pioneras en un ámbito arquitectónico donde estas precauciones se dieron con más énfasis a pesar de la modernidad que se respiraba en la escuela.

No obstante, a pesar de todas estas circunstancias, fue el propio centro el que las capacitó –con más o menos complicidad y conciencia- para responder de modo profesional a sus futuras experiencias laborales. Todas ellas son figuras, reconocidas hoy en día, que desarrollaron una obra de la que hoy podemos disfrutar en infinidad de museos gracias, principalmente, a que jamás se conformaron con que se las consideraran ni innecesarias ni unas intrusas en ningún ámbito.

Referencias

- Arouet, S. (1951). Better Furnishings for West German Homes Urged by Woman Architect. *The Christian Science Monitor*.
- Coleman, D., Danze, E. & Henderson, C. (Eds.) (1996). *Architecture and Feminism*. New York: Yale Publications on Architecture.
- Dörhöfer, K. (2004). *Pionierinnen in der Architektur*. Eine Baugeschichte der Moderne. Wasmuth: Universität der Künste Berlin.
- Fiedler, J. & Feierabend, P. (Eds.) (1999). *Bauhaus*. Köln: Könemann.
- Maasberg, U. & Prinz, R. (2004), *Die neuen Kommen!*. Hamburg: Junius Verlag.
- Meyer-Waldeck, W. (1960). Menschlich wohnen-glücklich leben- für alle. *Blätter der Gesellschaft für Christliche Kultur Düsseldorf E.V.* Número 11-12.
- Meyer-Waldeck, M. (1958). Farbe, ein wichtiges Gestaltungsmittel in der Wohnung. *i-Punkt*. Número 6.
- Meyer-Waldeck, W. (1958). Dank an Josef Albers. Zu seinem 70. Geburtstag. *werk und zeit*. Número 9.

Documentos originales citados que se conservan en el Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung de Berlín (BHA)

- BHA, Broner-Ullmann, B., Inv. N° 3247.
- BHA, Lange, A., carpeta 1, sin inventariar: THYRÉT, P., “ist’s her. Lange. Mädchen aus dem Bauhaus (3)”, en Berliner Zeitung am Abend, septiembre, 1970.
- BHA, Mauck, A., carpeta 1, Inv. N° 1997/4-6.

- BHA, Mauck, A., carpeta 1, Inv. N° 1997/7-10.
 BHA, Mauck, A., carpeta 1, Inv. N° 1997/26.1.
 BHA, Mauck, A., carpeta 1, Inv. N° 1997/26.2-3.
 BHA, Mauck, A., carpeta 2, Inv. N° 1997/ 12.
 BHA, Mauck, A., carpeta 2, Inv. N° 1997/26.13-19.
 BHA, Mauck, A., carpeta 2, Inv. N° 1997/26.20-23.
 BHA, Mauck, A., carpeta 2, Inv. N° 1997/26.24-34.
 BHA, Mauck, A., carpeta 2, Inv. N° 1997/26.35
 BHA, Mauck, A., carpeta 3, Inv. N° 1997/26.37.
 BHA, Mauck, A., carpeta 3, Inv. N° 1997/26.38-40.
 BHA, Mauck, A., carpeta 3, Inv. N° 1997/26.41.
 BHA, Mauck, A., carpeta 3, Inv. N° 1997/26.42-43.
 BHA, Mauck, A., carpeta 3, Inv. N° 1997/26.54-61.
 BHA, Mauck, A., carpeta 4, Inv. N° 1997/26.62-63.
 BHA, Mauck, A., carpeta 4, Inv. N° 1997/26.64-65.
 BHA, Mauck, A., carpeta 5, Inv. N° 1997/26.67-70.
 BHA, Mauck, A., carpeta 6, Inv. N° 1997/26.86.
 BHA, Mauck, A., carpeta 6, Inv. N° 1997/26.92-102.
 BHA, Mauck, A., carpeta 6, Inv. N° 1997/26.159-159.1.
 BHA, Mauck, A., carpeta 7, Inv. N° 1997/26.108-137.
 BHA, Mauck, A., carpeta 8, Inv. N° 1997/26.138-156.
 BHA, Mauck, A., carpeta 8, Inv. N° 1997/26.140.
 BHA, Mauck, A., carpeta 8, Inv. N° 1997/26.155.
 BHA, Mauck, A., carpeta 8, Inv. N° 1997/26.156.
 BHA, Mauck, A., carpeta 8, Inv. N° 1997/26.157.4.
 BHA, Mauck, A., carpeta 9, Inv. N° 1997/26.158.
 BHA, Mauck, A., carpeta 10, Inv. N° 1997/26.161.
 BHA, Mauck, A., carpeta 11, Inv. N° 1997/26.166-168.
 BHA, Mauck, A., carpeta 13, Inv. N° 1997/26.185-186.
 BHA, Meyer-Waldeck, W., carpeta 1, Inv. N° 11465.
 BHA, Meyer-Waldeck, W., carpeta 1, Inv. N° 11466/1.
 BHA, Meyer-Waldeck, W., carpeta 1, Inv. N° 11466/3-5.
 BHA, Meyer-Waldeck, W., carpeta 1, Inv. N° 11467/2.
 BHA, Meyer-Waldeck, W., carpeta 1, Inv. N° 11467/3.
 BHA, Meyer-Waldeck, W., carpeta 2, Inv. N° 12464/1-2.
 BHA, Meyer-Waldeck, W., carpeta 2, Inv. N° 12464/3.
 BHA, Meyer-Waldeck, W., carpeta 4, Inv. N° 11470/6-13.
 BHA, Meyer-Waldeck, W., carpeta 4, sin inventariar: „Visitenkarte”.
 BHA, Meyer-Waldeck, W., carpeta 5, Inv. N° 11463/7-10.

Referencias en internet

- <http://www.artgallery.nsw.gov.au/work/14.2003/>
<http://www.kmkbuecholdt.de/historisches/sonstiges/Architektinnen1.htm>

