

Conexão

Comunicação e Cultura



AS MULHERES DA BAUHAUS E DA ESCOLA DE ULM (HfG-ULM): UMA HISTÓRIA DE INVISIBILIDADES

WOMEN OF BAUHAUS AND ULM (HfG-ULM): A HISTORY OF INVISIBILITIES

Larissa Albuquerque de Alencar¹
Marcelina das Graças de Almeida²
Luciana de Castro MaedaAvellar³

Resumo

O artigo apresenta um recorte de uma tese de doutorado desenvolvida no programa de pós-graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais e tem como principal objetivo discutir a questão de gênero que considera a presença das mulheres na Bauhaus e na Escola de Ulm (HfG-Ulm) à época de sua existência. Embora ambas as escolas fossem que se identificavam como progressistas, apenas a HfG-Ulm apontou para a igualdade de oportunidades para homens e mulheres. Sabendo-se da difícil tarefa de identificar todas as mulheres que fizeram parte dessa história, foi realizada uma pesquisa bibliográfica e documental em fontes científicas diversas com o intuito de conhecer e evidenciar o maior número de mulheres que ainda se encontram invisibilizadas sob as diversas camadas da história do design. Para tanto, foram consultadas 5 publicações em inglês e 3 em espanhol que tratam da questão feminina no design, o que trouxe como resultados a identificação das principais diferenças nas possibilidades de estudos e carreiras para ambos os sexos nas escolas e, também, de nomes de mulheres até então pouco citados em literaturas clássicas da área, isso quando o são, seja pelo fato de serem mulheres e carregarem o estigma de que suas

¹ Doutora em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais com bolsa concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas, Docente de Graduação e Pós-graduação no Departamento de Design e Expressão Gráfica da Universidade Federal do Amazonas; líder do grupo de pesquisa CNPq Design, gênero e sustentabilidade; Tutora PET Design UFAM. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4593019991125879>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7055-2527>, e-mail: larissa_alencar@ufam.edu.br.

² Doutora em História pela Universidade Federal de Minas Gerais com período sanduíche na Universidade Portuguesa Infante Dom Henrique, Porto, Portugal e bolsa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Docente nos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6813138729924319>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5174-0103>, e-mail: marcelina.almeida@uemg.br.

³ Doutora em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais. Docente de Graduação no Centro Universitário Barão de Mauá, Ribeirão Preto. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6071292675921241>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9839-8138>, e-mail: luciana.castro@baraodemaua.br.

produções eram demasiado decorativas, seja pelos impedimentos sofridos no ambiente acadêmico ou limitações impostas pelo mercado de trabalho da época, o que por vezes culminou em mudanças de trajetória na vida dessas mulheres.

Palavras-chave: História do Design. Mulheres. Invisibilidade. Bauhaus. Escola de Ulm.

Abstract

This article presents an excerpt from a doctoral thesis developed in the postgraduate program in Design at the State University of Minas Gerais and its main objective is to discuss the gender issue that considers the presence of women in the Bauhaus and the Ulm School (HfG-Ulm) at the time of their existence. Although both schools identified themselves as progressive, only HfG-Ulm pointed to equal opportunities for men and women. Knowing the difficult task of identifying all the women who were part of this history, a bibliographic and documentary research was carried out in various scientific sources with the aim of knowing and highlighting the largest number of women who are still invisible under the various layers of the history of design. To this end, 5 publications in English and 3 in Spanish that deal with the issue of women in design were consulted, which resulted in the identification of the main differences in the possibilities of studies and careers for both sexes in schools, and also of names of women who until then had been little mentioned in classic literature in the area, when they were mentioned at all, either because they were women and carried the stigma that their productions were too decorative, or because of the obstacles they suffered in the academic environment or limitations imposed by the job market at the time, which sometimes culminated in changes in the trajectory of these women's lives.

Keywords: Design History. Women. Invisibility. Bauhaus. Ulm School.

1 INTRODUÇÃO

Escrever a história das mulheres no design tem se tornado uma tarefa cada dia mais desafiadora, uma vez que, tanto a história geral, quanto a história do design “são construções em andamento e que nesse processo, a impossibilidade de se conhecer toda a realidade leva à segmentação em pontos de vista e forma de abordagem” (Safar; Almeida, 2014, p. 80).

Por ser um campo de estudos relativamente novo, cujos primeiros ensaios datam de 1920, sua primeira geração de pessoas historiadoras priorizou a delimitação da abrangência do campo e a consagração das práticas e dos praticantes preferidos na época, de modo a delimitar o que viria a ser design e quem era designer (Cardoso, 2008).

No âmbito desta escrita, as mulheres parecem ter sido constantemente excluídas, uma vez que, por muito tempo tiveram suas contribuições preteridas, seja simplesmente por seu sexo biológico, a crença na sua incapacidade de desenvolver atividades criativas ou que

requeressem algum esforço físico; ou pelas pessoas historiadoras e métodos historiográficos utilizados à época de uma sociedade patriarcal, que dava preferência a fatos e relatos da esfera pública, definindo o que era importante ou não a ser relatado.

Outro ponto importante para sua invisibilidade da mulheres, na história do design, pode ser associada ao uso do termo “desenho industrial”, que pode ter contribuído para que muitas tivessem suas contribuições denominadas como artesanais ou femininas, classificadas como artes menores (Droste, 2019), fato que pode ser observado especialmente na Escola Bauhaus, instituição alemã fundada em 1919, cujas estudantes e docentes tiveram seus trabalhos esquecidos e suas carreiras direcionadas para áreas consideradas adequadas.

Embora na Escola de Ulm, outra escola alemã, fundada em 1953, essa diferenciação não acontecesse, pois as discentes e docentes poderiam escolher livremente sua área de atuação. No entanto é possível notar a hegemonia de docentes do sexo masculino, em contraponto com uma minoria feminina. A maioria das mulheres na escola eram discentes ou estavam distribuídas em outras atividades não ligadas à docência, como: telefonista, cozinheira, camareira, serviços gerais, entre outros (Campi, 2018).

Neste sentido, este artigo construído metodologicamente a partir de pesquisa bibliográfica e documental e objetiva trazer à lume as mulheres invisibilizadas da Bauhaus e da HfG-Ulm, com o intuito de contribuir para o questionamento da versão de uma história única, por meio da qual as mulheres encontram-se esquecidas e suas contribuições preteridas.

2 ESTUDOS DE GÊNERO E A HISTORIOGRAFIA DO DESIGN

2.1 As mulheres da Bauhaus

Até meados do século XIX, as mulheres tinham acesso limitado ao estudo das artes nas academias, sendo admitidas apenas em departamentos femininos ou escolas de regime misto, ou seja, uma instituição de ensino que aceita discentes do sexo feminino e masculino no mesmo ambiente acadêmico.

Entretanto, com a nova Constituição de Weimar de 1919, foi garantido às mulheres o direito ao voto e a eliminação da segregação em salas de aula, o que permitiu à Escola Bauhaus admiti-las de modo a destacar seu caráter moderno e democrático (Campi, 2018; Barbosa, Lona, 2019).

Em sua primeira convocatória, a escola, fundada em 12 de abril de 1919 na cidade alemã de Weimar, acolheu um número de 51 estudantes mulheres e 61 estudantes homens, o que superou as expectativas do diretor Walter Gropius (1883-1969), que estimava 50 mulheres para 100 homens. Acredita-se que isso aconteceu em resposta à exclusão das mulheres no acesso às academias de arte e design, como no período da Primeira Grande Guerra (1914-1918) (Cruz, 2019; Droste, 2019).

Embora a ideia inicial de Gropius fosse aceitar pessoas de ambos os sexos e ele pregasse a igualdade de responsabilidades e status para homens e mulheres, em seu primeiro discurso aos estudantes, em setembro de 1920, ele sugeriu ao Conselho de Mestres que a seleção deveria ser mais rigorosa desde o início, especialmente no caso das mulheres. Elas deveriam ser encaminhadas diretamente ao ateliê de tecelagem após a conclusão do *Vorkus* (curso preliminar), tendo como opção cerâmica ou encadernação (Volpatto, 2018; Droste, 2019).

Essa obrigatoriedade fez com que a oficina de tecelagem se tornasse a “aula das mulheres”, sendo estigmatizada e considerada como uma arte menor pelos homens, que subjugavam as mulheres e seu poder criativo, afirmando que eram incapazes de trabalhar em áreas mais exigentes. “Muito da arte que as mulheres produziam era rejeitado pelos homens como sendo ‘feminino’ ou ‘artesanal’. Eles recebiam uma tendência demasiadamente ‘decorativa’ e viram a meta da Bauhaus – arquitetura - ameaçada” (Droste, 2019, p. 87).

Com a dissolução da oficina de encadernação em 1922, Gropius e o escultor Gerhard Marcks (1889-1981), diretores da oficina de cerâmica, concordaram em outubro de 1923 em “não mais admitir mulheres [...], pelo bem delas e da oficina” (Droste, 2019, p. 84). Essa decisão mudaria anos mais tarde devido à falta de mão-de-obra, o que permitiu a admissão de duas mulheres que ainda não haviam concluído o *Vorkus*.

No curso de arquitetura elas não eram admitidas sob nenhuma hipótese, por se acreditar que não possuíam percepção tridimensional desenvolvida e que por isso deveriam trabalhar com superfícies, o que mudaria alguns anos depois, com Hannes Meyer (1889-1954) na direção da escola. Essa exclusão em algumas oficinas e disciplinas teóricas quebrava a estrutura concêntrica do plano de ensino da Bauhaus, impedindo que algumas estudantes pudessem se tornar arquitetas (Barbosa; Facca, 2019).

Com seu acesso cada vez mais limitado na escola, as mulheres acabaram se conformando com a condição de estudar tecelagem, pois teriam a possibilidade de estudar

com mestres como Wassily Kandinsky (1866-1944) e Paul Klee (1879-1940), e caso não estivessem inscritas nesta oficina, seriam impedidas de realizar o curso teórico. Um exemplo clássico foi o caso de Anni Albers (1889-1994), cujas aplicações iniciais de estudos em ateliês – vitrais e marcenaria – foram negadas com o argumento de serem demais extenuantes (Cruz, 2019).

Contudo, algumas mulheres alcançaram êxito em outras áreas, como: Marianne Brandt (1893-1983) na oficina de metal. Embora enfrentasse uma atmosfera hostil por parte dos colegas, Brandt foi encorajada diretamente pelo então mestre da oficina, László Moholy-Nagy (1895-1946), dado seu desempenho excepcional. Ela desenvolveu algumas luminárias que foram utilizadas na sede da escola em Dessau e seu trabalho é atualmente reconhecido como um dos ícones do design moderno; Marguerite Friedlaender (1896-1985), no ateliê de cerâmica, e Alma Buscher (1899-1944), na oficina de marcenaria (Floréz, 2017; Gradim, 2017).

O ensino na escola era estruturado de forma patriarcal e as mulheres não estavam presentes na hierarquia de aprendiz, pessoa trabalhadora e mestre, sendo por vezes consideradas apenas como “esposas dos mestres”, além de serem impedidas de alcançar posição de destaque. Esse comportamento é associado ao medo de que as estudantes prejudicassem a reputação da escola (Barbosa; Facca, 2019).

A única mulher que obteve posição de mestre das formas (professora) em Weimar foi a musicista Gertrud Grunow (1870-1944), Figura 1. “Ela ensinava harmonia, de caráter metafísico, baseada nas sincronizações de tons, cor e forma” (Wick, 1989, p. 78), conectando a psicologia da Gestalt e os princípios da musicoterapia. Embora tenha lecionado na instituição entre 1919 e 1924, Grunow “não recebia como contratada, mas sim, como uma prestadora de serviços freelancer”. Ela “[...] só teve seu contrato efetivado em 1923” (Medeiros, 2019, np).

Figura 1 – Gertrud Grunow, 1936



Fonte: Goethe Institut (2020).

Apesar de ter tido um importante papel nos anos iniciais da escola, uma vez que “todos participavam de seus cursos, incluindo os próprios colegas mestres” (Medeiros, 2019, np), “sua contribuição permaneceu subestimada” (Barbosa; Facca, 2019, p. 57).

Figura 2 – Lotte Beese e Helmut Schulze, 1928



Fonte: Droste (2019).

Em 1928, com a nomeação de Hannes Meyer (1889-1954) como diretor da escola, o caminho para as mulheres estava livre, afinal Meyer com sua visão socialista e marxista acreditava que a arte e a arquitetura deveriam servir às necessidades da sociedade como um todo não apenas à elite, essa visão incluía a inclusão das mulheres como parte fundamental dessa transformação social, o que as possibilitou adentrar todas as oficinas e o anteriormente proibido curso arquitetura. Lotte Beese (1903-1988), Figura 2, foi a primeira discente a ser admitida em arquitetura. Nesse período também foi aberto o campo da docência e um grupo de egressos foi designado para dirigir os ateliês (Floréz, 2017; Droste, 2019).

Entre esses egressos tem-se Gunta Stölzl (1897-1983), “primeira aluna da Bauhaus a se tornar mestre de ateliê e comandar a oficina de tecelagem” (Medeiros, 2019, np). Com a saída de Georg Muche (1895-1987) em 1925 do departamento, Stölzl assume a oficina de tecelagem, embora tenha sido nomeada como Jovem Mestre apenas em 1927; e Marianne Brandt, que se tornou responsável pela oficina de metal em 1928, permanecendo por um ano.

Em 1930 Meyer é destituído do cargo de diretor e em seu lugar assume Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), que transforma a Bauhaus em uma escola de arquitetura mais convencional, abandonando o trabalho experimental. Ele também foi responsável por uma reforma curricular, que extinguiu a obrigatoriedade do curso preliminar, a diminuição da quantidade de oficinas, que passaram a ser quatro - belas artes, publicidade, fotografia e tecelagem; e a divisão do departamento de arquitetura em dois - interiores e construção (Floréz, 2017).

Em 1931, com a saída de Gunta Stölzl da direção da oficina de tecelagem, Anni Albers e Otti Berger (1898-1944) assumem suas tarefas pedagógicas sem alcançar a posição de diretoras, que foi atribuída à Lilly Reich⁴ (1885-1947), que também assumiu o Departamento de Arquitetura de Interiores. Berger se tornou subdiretora técnica e artística do ateliê de tecelagem (Floréz, 2017). A Figura 3 ilustra as referidas designers e arquitetas.

Figura 2 – Da esquerda para direita, Gunta Stölzl, Anni Albers, Otti Berger e Lilly Reich



Fonte: Bauhaus100.com (2020).

Embora a Bauhaus sempre tenha assumido um ideal de igualdade com o passar dos anos a presença feminina foi diminuindo na escola, ao contrário do que se sucedeu no ano inicial em que as estudantes eram numerosas (Tabela 1). Acredita-se que isso ocorreu devido

⁴ Lilly Reich (1885-1947): foi diretora do departamento de tecelagem e da seção de construção da Bauhaus em Dessau de 1932 e 1933, além de ter atuado como diretora artística do pavilhão alemão da Exposição Mundial de Barcelona em 1928, em colaboração com Mies van der Rohe (Cresto, 2023).

aos obstáculos enfrentados e as constantes mudanças de direção e postura da escola, que em seus últimos anos passou a ter um caráter mais técnico, priorizando a arquitetura e dissolvendo o sistema original de oficinas da escola.

Tabela 1 – Quantitativo de estudantes de ambos os sexos na Bauhaus ao longo dos anos

Período	Mulheres	Homens
Verão 1919	84	79
Verão 1922	52	95
Inverno 1924-1925	34	68
Inverno 1932-1933	25	90

Fonte: Adaptado de Barbosa e Amaral (2019).

Em relação ao número de professoras, essas diferenças também são notáveis, visto que a instituição contou com apenas 6 mulheres durante todo o seu período de existência, das quais 3 estavam em posição de liderança na oficina de tecelagem, contra 45 homens em Weimar e 35 em Dessau, lecionando e liderando os mais diversos ateliês (Müller, 2009).

Figura 3 – Mestres na Bauhaus Dessau



Fonte: Droste (2019).

A Figura 4 ilustra com precisão esse descompasso entre o quantitativo de professores e professoras em Dessau: em meio a 12 homens, percebe-se a presença de apenas uma mulher, Gunta Stölz.

Além das mulheres anteriormente citadas, outras também participaram da escrita da história da Bauhaus. Contudo, suas contribuições também foram subestimadas e somente foram reconhecidas quando abandonaram a escola ou faleceram, como é o caso de:

- **Alma Siedhoff-Buscher (1899-1944)**, estudante na Bauhaus de 1922 a 1927. Iniciou seus estudos na oficina de carpintaria em 1923, o que a possibilitou desenvolver móveis e brinquedos infantis. Sua produção estimulava a liberdade criativa das crianças. Após concluir seus estudos ela começa a trabalhar na Bauhaus, onde permaneceu até 1928. Falece vítima de um bombardeio em Buchschlag, Alemanha, em setembro de 1944. Ainda hoje seu “Pequeno jogo de construção de navios” (*Little Ship-Building game*) é produzido (Bauhaus Kooperation, 2021a);
- **Anni Albers (1889-1994)** estudou na Bauhaus em 1922, onde ingressou na oficina de tecelagem. Em 1933, seu marido Josef Albers (1888-1976), pintor e ex-professor da Bauhaus, foi convidado a lecionar no novo *Black Mountain College (BMC)* na Carolina do Norte. Nesse período, Miss Albers estabelece seu próprio ateliê de tecelagem no BMC. Deste ponto em diante, ela fez design de tecidos para as empresas Knoll e Rosenthal, lecionou e escreveu ensaios sobre design (Black Mountais College, 2021);
- **Benita Koch-Otte (1892-1976)**, ingressou na Bauhaus como estudante em 1920 e foi contratada para trabalhar no ateliê de tecelagem ao lado de Gunta Stölz em 1925. De 1925 a 1933 ela dirigiu o departamento de tecelagem nas oficinas da cidade de Halle na Escola Estadual-Municipal de Artes Aplicadas de Burg Giebichenstein. Após ser deposta do seu cargo, ela estabeleceu sua própria fábrica na Alemanha (Bauhaus Kooperation, 2021b);
- **Friedl Dicker-Brandeis (1898-1944)**, estudante da Bauhaus de 1919 a 1923, especializou-se na oficina de encadernação e litografia e teve aulas de arte com Paul Klee. Apaixonou-se pela educação infantil e trabalhou com desenho e poesia para crianças e adolescentes, sobretudo quando foi recolhida ao campo de concentração judeu. Faleceu em Auschwitz em 1944 (Bauhaus Kooperation, 2020e);
- **Grete Stern (1904-1999)**, estudou na Bauhaus de 1930 a 1932/33. Em 1933, Stern migra para Londres, onde se tornou famosa por seus anúncios e fotomontagens que questionavam a tradicional imagem da mulher. Anos mais tarde ela migra para Argentina com o seu primeiro marido o fotógrafo e cineasta Horacio Coppola (1906-

2012) e cria ilustrações para revista *Idílio*. Stern utilizou sua fotografia como forma de denunciar a opressão feminina (Bauhaus Kooperation, 2021c);

- **Gunta Stölzl**, perseguida por simpatizantes do nazismo na Bauhaus por ter se casado com um judeu, fundou seu próprio negócio de tecelagem manual na Suíça, a S-P-H-Stoffe em Zurique, com os ex-membros da Bauhaus Gertrud Preiswerk e Heinrich-Otto Hürlimann. Ela também se tornou membro da *Schweizer Werkbund*. A S-P-H-Stoffe foi forçada a fechar suas portas em 1933 por razões financeiras, no entanto, Stölz e Hürlimann continuaram a dirigir a empresa sob o nome de S-H-Stoffe (Sharon-Hürlimann). Em 1937 ela recebe o diploma *Diplôme Commémoratif – Exposition Internationale des Arts et des Techniques* por seu trabalho na Exposição Mundial de Paris (Bauhaus Kooperation, 2021d);
- **Marguerite Fiedlander-Wildenhain (1896-1985)**, após estudar na Bauhaus no ateliê de cerâmica, dirigido por Gerhard Marcks, e na Oficina de Cerâmica de Dornburg de 1919 a 1925, Friedlaender dirigiu a oficina de cerâmica de Burg Giebichenstein, Halle, junto com Marcks até 1933, quando migrou para Holanda e fundou um ateliê com seu marido em Putten. Em 1940 ela se muda para a Califórnia nos Estados Unidos (The Bristsh Museum, 2021).
- **Marta Erps-Breuer (1902-1977)**, após estudar na Bauhaus de 1921 a 1924, tornou-se designer de laboratório do Departamento de Genética e Biologia Evolutiva no Instituto de Biociências da Universidade de São Paulo – USP em 1935. Erps-Breuer se transformou-se em uma verdadeira cientista e era muito admirada por seus colegas. Sua carreira nas ciências durou cerca de 28 anos e deixou um legado de cerca de 20 artigos publicados com perfeição técnica e artística (Barbosa e Facca, 2019);
- **Otti Berger**, após deixar a Bauhaus em 1932, ela fundou seu próprio ateliê, o *Atelier from Textile* em Berlim Berger estabeleceu uma cooperação de sucesso com muitas empresas têxteis, que produziam materiais baseados em suas soluções inovadoras. Em 1936 ela foi banida da Alemanha por sua origem judia e forçada a fechar sua empresa. Como outros professores da Bauhaus, tentou conseguir um visto americano sem êxito, uma vez que Moholy-Nagy a havia convidado para ingressar no *New Bauhaus Chicago*. Em 1944 ela é deportada para Auschwitz junto com sua família, onde veio a óbito (Bauhaus Kooperation, 2020d).

Percebe-se que, embora tenham enfrentado uma série de preconceitos e rejeições às suas produções e terem tido acesso interditos a determinados ateliês e cursos, seja como professoras ou estudantes, as mulheres desviaram-se das proibições, rejeitando as sombras e trabalhando duro, tornando-se verdadeiras pioneiras, contribuindo significativamente com a escola e sendo “essenciais para provocar inovações na arte e no design” (Gotthardt, 2017, n.p.), de modo a iluminar as mudanças sociais da atualidade, que permanecerão vivas ao longo dos anos na escrita da história do Design.

2.2 A mulheres da Escola de Ulm (HfG Ulm)

A Escola de Ulm foi fundada 34 anos após a Bauhaus, graças aos esforços de uma mulher: Inge Scholl (1917-1998), que decidiu trabalhar em prol da regeneração social e moral da Alemanha pós-guerra por meio da educação, criando em conjunto com Otl Aicher (1922-1991) e Hans Werner Richter (1908-1993) a *Volkshochschule* (Vh), uma escola para pessoas adultas que propunha uma educação inovadora e universalista baseada no compromisso estético, político e social (Sánchez Moya e Benito Roldán, 2016; Campi, 2018). A Figura 5 apresenta Otl Aicher e Inge Aicher-Scholl em seu cotidiano da *Volkshochschule*.

Embora a escola tivesse a ideia inicial de dar continuidade à ideologia bauhauseana, esteve comprometida desde o início com uma educação democrática, oferecendo oportunidades iguais para ambos os sexos, ao contrário da Bauhaus, onde a maioria das mulheres estava concentrada na oficina de tecelagem, com exceções nos ateliês de cerâmica e encadernação.

Figura 5 – Otl Aicher e Inge Aicher-Scholl trabalhando na Volkshochschule - Vh



Fonte: Sánchez Moya e Benito Roldán (2016).

Outro aspecto relevante que deve se observar na política da escola era a organização dos trabalhos coletivos e grupos de desenvolvimento formados por várias pessoas eram frequentes, de modo que se buscava alcançar uma condição anônima de bom design, do objeto e da arquitetura a serviço da sociedade, pela priorização do coletivo frente ao indivíduo e sua expressão pessoal. A questão de gênero na escola não tinha espaço durante o processo de concepção dos trabalhos (Sánchez Moya; Benito Roldán, 2016), conforme se ilustra na Figura 6.

O currículo da escola oferecia um desafio intelectual e oportunizava às mulheres romper o rígido contexto das profissões femininas, de modo que durante a evolução da instituição, novas disciplinas científicas passaram ser oferecidas como parte da formação dos discentes, entre elas: ergonomia, semiótica, análise de operações matemáticas e cibernética, que ofereciam “uma oportunidade as mulheres de ocupar e conquistar um novo terreno”(Sánchez Moya; Benito Roldán, 2016, p. 338).

Ao longo dos 15 anos de sua existência, 15% do corpo discente era formado por mulheres, o que consistia em “98 do total de 642 estudantes” (Müller-Krauspe; Wenzel, 2003, np). Durante esse tempo, o quantitativo de estudantes do sexo feminino variava entre 15 e 10% do total de estudantes que passaram pela escola:

A proporção de mulheres no corpo discente era em torno de um quarto em seus primeiros três anos, as mulheres representavam um quarto do total de estudantes, depois caindo para um valor médio que variava entre 15 por cento, mas nunca menos que 10 por cento (Spitz, 2001, p. 20).

Figura 6 – À esquerda, grupo de discentes na aula de Joseph Albers; à direita, Monika Buch no ateliê (1957)



Fonte: Sánchez Moya e Benito Roldán, 2016.

Embora presentes em quantidade relevante na escola, as mulheres não se concentravam de maneira uniforme em todos os departamentos, sendo encontradas em maiores proporções no Departamento de Comunicação Visual (Design Gráfico), 32 mulheres para 138 homens, e no Departamento de Design de Produtos, 29 para 222. Nos pequenos departamentos como o de Informação (Jornalismo) e Cinema, se encontravam na proporção de 6 alunas cada contra 15 e 26 alunos respectivamente. O Departamento de Arquitetura era fortemente evitado por elas e contava com 5 moças contra 143 rapazes (Campi, 2018).

O Curso Básico (*Grundlehre*), obrigatório até o ano de 1961, registrou a presença de 20 alunas e 93 homens. Este curso tinha uma alta taxa de evasão por ser muito seletivo (Campi, 2018) e servia como parâmetro para seleção de alunos(as) que dariam continuidade aos seus estudos, uma vez que aqueles(as) que não obtivessem resultados satisfatórios deveriam abandonar a escola.

O curso básico, instaurado por Max Bill no primeiro ano de existência da escola, tem o propósito de educar a sensibilidade de todos os principiantes nos fenômenos visuais e adquirir um conhecimento básico geral, independente de sua bagagem educativa e profissional prévia ou posterior a sua trajetória na escola. A quinta parte dos estudantes do curso básico são mulheres. O curso é seletivo: depois do primeiro trimestre, aqueles alunos que não obtivessem bons resultados deveriam abandonar a escola. Se aprovados no curso básico de maneira satisfatória, escolhem um dos departamentos para especialização (Sánchez Moya e Benito Roldán, 2016, p. 339, tradução nossa⁵).

Acredita-se que a baixa taxa de procura pela HfG-Ulm possa ter ocorrido devido ao fato de seus conteúdos e programas não terem muito em comum com os currículos oferecidos nas Academias e Faculdades de Belas Artes (Müller-Krauspe; Wenzel, 2003). O currículo de Ulm priorizava a formação de profissionais voltados para a resolução de problemas sociais por meio do design funcional e racional, com forte ênfase em ciência, tecnologia e metodologia, o que pode ter afastado parte do público feminino da época. Em contraste, as Academias de Música e as Academias e Faculdades de Belas Artes, com foco mais artístico e expressivo, eram considerados espaços tradicionalmente mais acolhedores e atraentes para as mulheres.

⁵*El Curso Básico, instaurado por Max Bill el primer año de existencia de la escuela, tiene el propósito de educar la sensibilidad de todos los principiantes en los fenómenos visuales y adquirir un conocimiento básico general, con independencia de su bagaje educativo y profesional previo y su posterior trayectoria en la escuela. La quinta parte de los estudiantes del curso básico son mujeres. El curso es selectivo: tras el primer trimestre, aquellos alumnos que no obtienen buenos resultados deben abandonar la escuela. Si se supera el curso básico satisfactoriamente, los alumnos eligen el ingreso en uno de los departamentos de especialización.*

No caso do corpo docente, as mulheres eram minoria e totalizavam 6 professoras contra um total de 216 professores, contratadas como visitantes, entre elas: a estudiosa literária e filósofa Käte Hamburger (1896-1992), no Departamento de Informação, entre 1956 e 1958 e 1961 a 1962; Gisela Krammer (19--), de 1961 a 1962, lecionando História da Cultura; Helene Nonné-Schmidt (1891-1976), de 1953 a 1958, no Curso Básico; Monica Wilde (19--), de 1966 a 1967, no Departamento de Cinema; a filósofa e matemática Elisabeth Walther-Bense (1922-2018), de 1956 a 1958 no Departamento de Informação e Beate Mainka-Jellinghaus (1936), de 1966-1967, no Departamento de Cinema (Müller-Krauspe; Wenzel, 2003; Sánchez Moya; Benito Roldán, 2016).

Figura 7 – À esquerda, Helene Nonné-Schmidt. À direita, Beate Mainka-Jellinghaus



Fonte: Archgraph (2021); Filmportal.de (2021).

Quase metade das pessoas não docentes da escola eram mulheres que ocupavam postos comumente considerados apropriados às mulheres como: secretárias, telefonistas, cozinheiras, camareiras, serviços gerais, entre outros. Seu trabalho foi muito importante na vida cotidiana da escola, mas sua atividade não consta nos registros acadêmicos. Por outro lado, entre os chefes de ateliês e equipe de pesquisa havia apenas 4 mulheres frente a 72 homens (Sánchez Moya; Benito Roldán, 2016; Campi, 2018).

Esses dados permitem considerar que a HfG-Ulm manteve velhos hábitos de divisão de trabalho, embora tenha representado um lugar de oportunidades para as estudantes, pois o trabalho coletivo superava o indivíduo e seu gênero.

Após passarem pela HfG, a maioria das estudantes, graduadas ou não (apenas 26 mulheres graduaram-se), obtiveram acesso ao mundo profissional e algumas consolidaram exitosas carreiras (Sánchez Moya; Benito Roldán, 2016), dentre elas:

- **Anneliese Schaefer - Ann Wolf (1937)**, famosa por suas séries de produtos de cristal desenhados para diversas empresas suecas. Em 1978 abriu seu próprio estúdio de design. Em 1993 se tornou professora de design no *College of Fine Arts* de Hamburgo (Müller-Krauspe e Wenzel, 2003; Campi, 2010);
- **Cornelia Koch - Cornelia Vargas (1933)**, trabalhou no estúdio de arquitetura de Max Bill. Em 1971 se tornou professora na *Universidad de Valparaíso* e *Universidad Federico Santa María* (Sánchez Moya e Benito Roldán, 2016);
- **Deborah Sussman (1931-2014)**, trabalhou no escritório de Charles Eames em 1960. Em 1968 fundou seu próprio escritório e em 1980 fundou, junto a seu marido, o arquiteto e designer Paul Prejza, a consultoria Sussaman/Prejza & Co (Sussman/Prejza & Co, 2021);
- **Eva Pfeil (1922)**, trabalhou no estúdio de Max Bill em 1957. Em 1959 mudou-se para o Teerã onde fundou um escritório de Comunicação Visual. Em 1961 foi nomeada para fundar o curso básico do curso de Desenho Industrial do Departamento de Artes da *Auburn University*, Alabama, junto com seu marido Friedrich Pfeil (Müller-Krauspe e Wenzel, 2003);
- **Ilse Grubrich-Simitis (1936)**, trabalhou como psicanalista em um escritório particular e como analista de treinamento no Frankfurt Psychoanalytic Institute. Foi responsável por muitos anos pelas edições de Freud na editora *S. Fischer Verlag*. Atualmente é internacionalmente conhecida como pesquisadora do médico neurologista e psicanalista Sigmund Freud (1856-1936). Em 1998 recebeu Prêmio Sigmund-Freud de Prosa Acadêmica (Müller-Krauspe e Wenzel, 2003);
- **Gerda Müller-Krauspe (1936)**, primeira mulher contratada pela AEG em 1962. Em 1969 atuou como professora convidada na *Ohio State University* nos Estados Unidos. Em 1973 regressou à Alemanha para assumir o departamento de design da AEG-Telefunken. Em 1984 tornou-se diretora da Fundação IKEA da Alemanha e foi nomeada como presidente do “*club off Ulm e.V.*” (Campi, 2010; Sánchez Moya e Benito Roldán, 2016);
- **Gudrun Otto (1935)**, dedicou-se ao design interativo e a programação de informática. Em 1966 ingressou na filial alemã da IBM, onde chegou ao cargo de diretora de

design eletrônico e multimídia em 1989. Em 1969 lecionou na *University of Stuttgart* em Ulm (Müller-Krauspe e Wenzel, 2003; Campi, 2010);

- **Kerstin Lindberg - Kerstin Bartlmae (1941)**, designer e empresária. Em 1965 foi contratada por um escritório italiano de design. Em 1968 foi contratada pelo *Institute for Product Design* em Ulm e em 1969 fundou seu próprio estúdio de design. Em 1970 foi conferencista convidada do Departamento de Design de Produto do *State Institute for Building Arts and Urbanism* da Antuérpia (Sánchez Moya e Benito Roldán, 2016);
- **Kinga Gebefügi - Kinga Dózsa-Farkas (1943)**, compartilha com seu marido, Andreas Dózsa-Farkas, desde 1970, um estúdio em Munique. No mesmo ano ganhou o prêmio Braun de design técnico. Seus produtos tem recebido inúmeros prêmios internacionais (Campi, 2010);
- **Maria Aurora Campos (1941)**, em 1970 fundou seu próprio estúdio, o Grupo ID, que oferecia serviços de design de produto, interiores, têxtil, desenho, fabricação e venda de mobiliário. Em 1971 foi membro fundador da *Asociación de Diseñadores Mexicanos* (Campi, 2010);
- **Margit Staber - Magit Weinberg Staber (1931-2024)**, desde 1959 trabalhou em Zurique como crítica de arte e jornalista no campos das belas artes, design e arquitetura da mídia Suíça, Alemã e Americana. Foi diretora do museu de design em Zurique (Sánchez Moya e Benito Roldán, 2016);
- **Marlies Matthies - Marlies Poss (1944)**, primeira mulher contratada pela Siemens AG em 1970, maior grupo industrial naquele momento na Alemanha. Desde 1980 atua como professora convidada de Design de Produto e Ambiental na *Academy of Fine Arts* de Munique. Em 1955 foi professora convidada no Technical College for Design de Schwäbisch Gmünd na Alemanha. Em 2003 foi professora convidada na *Art Academy T'bilisi* da Geórgia (Müller-Krauspe e Wenzel, 2003; Sánchez Moya e Benito Roldán, 2016);
- **Mary Bauermeister (1934-2023)**, trabalhou como artista por mais de 60 anos. Em 1960 fundou seu estúdio na Colônia, Alemanha, que é considerado um dos berços do movimento Fluxus. Trabalhou desde 1972 na Alemanha e suas obras são apresentadas em muitas coleções públicas e privadas, incluindo o MoMa e os museus Guggenheim

e Whitney em Nova York, o museu Hirshhorn em Washington e Museu Ludwig em Colônia (Bauermeister, 2020).

- **Monika Buch (1936)**, após terminar seus estudos, desenvolveu carreira artística, cujas primeiras obras refletem claramente a influência da HfG Ulm (Buch, 2021);
- **Verena Loibl - Verena Herzog-Loibl (1943)**, em 1965 trabalhou como freelancer nos escritórios de Raymond Loewy CEI e Gerard Ifert, ambos em Paris. Em 1967 ingressou no grupo de trabalho de Walter Zeischeggna na HfG Ulm. Em 1969 funda o MöbelMobil com Frank Burger. Trabalha em cooperação com seu marido, o arquiteto Thomas Herzog, desde 1973 (Müller-Krauspe e Wenzel, 2003; Campi, 2010);
- **Vlasta Kambaskovic - Vlasta Ivkovic (1941)**, após estudar em Ulm e retornar a Iugoslávia, foi reintegrada na empresa Elektronska IndustrijaNis de Belgrado, onde permaneceu até 1983, quando optou por trabalhar como freelancer. Em 1987 ingressou no grupo ULUPUDS – Artists and Designers of the Servian Republic. Desde 1998 participa da Exposição *Women in Design* do centro de design de *Stuttgart* na Alemanha. É co-fundadora do Grupo BG-Design criado em 1990 (Campi, 2010).

Além das mulheres mencionadas anteriormente, houve ainda uma maioria que optou por dedicar seu talento ao trabalho nas oficinas dirigidas por seus companheiros, também estudantes da HfG, pois encontraram uma indústria que não estava preparada para aceitar completamente a filosofia do design ensinado em Ulm. Isso contribuiu para que muitas concentrassem suas energias em questões não profissionais como a criação e educação de seus filhos e trabalhos de meio período (Müller-Krauspe, 2007, *apud* Sánchez Moya; Benito Roldán, 2016).

Contudo, essas mulheres seguiam trabalhando no âmbito doméstico e compartilharam com seus filhos e filhas valores sociais de justiça e igualdade, convertendo-se de alguma forma em propagadoras dos valores da HfG Ulm que não podem ser encontrados em registros históricos ou em exposições.

3 APONTAMENTOS FINAIS

As mulheres tanto na Bauhaus, quanto na HfG-Ulm são responsáveis pela quebra de estereótipos, uma vez que adentraram em diversas carreiras, inclusive naquelas consideradas

masculinas, o que demonstrou sua competência e versatilidade quando da elaboração de seu design, embora de maneira mais limitada na Bauhaus.

Apesar de ambas as escolas possuírem uma base pedagógica de caráter progressista, que pregava o ensino de mulheres em igualdade com os homens, percebe-se que na Bauhaus isso não ocorreu de fato, pois as mulheres eram condicionadas optar pela oficina de tecelagem após a conclusão do curso básico (*Vorkurs*), tendo como segunda opção apenas as oficinas de encadernação e cerâmica, reduzindo a gama de possibilidades para muitas que poderiam ter se tornado exímias profissionais em outras áreas do design.

Entretanto, as dificuldades impostas não foram suficientes para impedir que Marianne Bradt (metais), Marguerite Friedlaender (cerâmica), Alma Buscher (marcenaria) e Lotte Beese (arquitetura) optassem por carreiras contrárias às permitidas, quebrando paradigmas e preconceitos, inclusive de seus colegas de classe.

O mesmo não ocorreu com as mestras, das quais poucas conseguiram conquistar uma cadeira docente, como o caso de Gertrud Grunow, única mulher a receber o título de mestre das formas, Gunta Stölz e Lilly Reich, que assumiram a direção do ateliê de tecelagem em períodos distintos. Contudo, com as mudanças de gestão da Bauhaus, as mulheres tiveram o campo dos estudos e docência abertos, o que não impediu sua redução em número na escola com o passar dos anos.

Embora em número mais expressivo na HfG-Ulm, as mulheres não se distribuíam de maneira igual nas carreiras, sendo mais numerosas nos Departamento de Comunicação Visual (Design Gráfico) e Design de Produto. Apesar de não sofrerem preconceitos na escola, as mulheres ainda se encontravam em menor número, o que pode ser associado ao fato de a escola possuir um currículo voltado ao ensino do design em prol da sociedade, bem diferente do que ensinavam as escolas de belas artes e música, onde eram mais numerosas.

Em relação a quantidade de docentes do sexo feminino, a HfG-Ulm pode ser equiparada a Bauhaus, uma vez que seu número também era bastante reduzido, quando comparado ao total de docentes do sexo masculino.

Apesar de tudo, sabe-se que as mulheres apresentadas neste estudo, sejam egressas ou docentes da Bauhaus ou Escola de Ulm, tiveram significativa contribuição para história do design, seja por sua luta para conquistar a habilitação almejada, se tornar docentes ou pelo seu legado após sua passagem por essas escolas.

Além disso, foi possível ainda conhecer um pouco sobre a história de mulheres que são pouco citadas em pesquisas sobre o protagonismo feminino no design, especialmente aquelas que fizeram parte da escola de Ulm, cujo material encontrado está majoritariamente publicado em idioma alemão e/ou inglês.

Em pleno século XXI com a grande abrangência das redes sociais e disseminação amplificada de informações, é intrigante o fato dessas mulheres ainda permanecem pouco conhecidas no cenário do design, pois sua trajetória têm significativa importância para a construção da história do design pelo papel que desempenharam na abertura do caminho para as designers contemporâneas que, infelizmente, ainda sofrem com o não reconhecimento por parte de um cenário predominantemente masculino, o que se comprova ao analisar a produção bibliográfica clássica de livros sobre design, onde poucas mulheres são citadas, quando o são.

Ainda que este estudo tenha tido a intenção de evidenciar a existência de muitas das mulheres responsáveis pela construção da história do design, nota-se ainda a necessidade de mais publicações a respeito de suas trajetórias, uma vez que muitos dos nomes citados aqui possuem poucas informações, o que torna ainda mais difícil o seu reconhecimento enquanto protagonistas.

É importante ainda ressaltar a relevância de trabalhos como os desenvolvidos por Isabel Campi, Gerda Müller-Krauspe e Ursula Wenzel, María Sánchez-Moya e Emilia Benito Roldán, que vem trabalhando de forma consistente para a produção de uma historiografia do design que considere o protagonismo feminino no campo do design.

Ademais deixamos aqui nosso chamado para que cada vez mais sejam potencializadas pesquisas que abordam sobre o papel das mulheres na história do design em diversos contextos e idiomas, elencando assim suas trajetórias de um modo mais amplo e vertical, permitindo a localização e o incentivo de mais pessoas pesquisadoras interessadas pela disseminação dessa temática.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda N. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BARBOSA, Ana M. Uma questão de política cultural: mulheres artistas, artesãs, designers e arte/educadoras. **Anais do 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”**, Cachoeira, 2010. 1979-1988. Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/item/002172106>>. Acesso em: 06 nov 2021.

BARBOSA, Ana M.; FACCA, Cláudia A. A Bauhaus de John Dewey: questão de gênero e o legado de Marta Erps-Breuer. In: BARBOSA, Ana M.; AMARAL, Vitória **Mulheres não devem ficar em silêncio: arte, design, educação.** São Paulo: Cortez, 2019. p. 49-67.

BARBOSA, Ana M.; LONA, Miriam T. Mulheres nas Artes e no Design: as garotas de Glasgow. In: BARBOSA, Ana M.; AMARAL, Vitória. **Mulheres não devem ficar em silêncio: arte, design, educação.** São Paulo: Cortez, 2019. p. 23-37.

BAUERMEISTER, Mary. **Mary Bauermeister:** Virtual Gallery, 2020. Disponível em: <<https://www.marybauermeister.org/biography.html>>. Acesso em: 23 jun 2021.

BAUHAUS KOOPERATION. **Otti Berger.** Bauhaus Kooperation, 2020d. Disponível em: <<https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/people/masters-and-teachers/otti-berger/>>. Acesso em: 1 abril 2020.

BAUHAUS KOOPERATION. **Friedl Dicker.** Bauhaus Kooperation, 2020e. Disponível em: <<https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/people/students/friedl-dicker/>>. Acesso em: 20 abril 2020.

BAUHAUS KOOPERATION. **Alma Siedhoff-Buscher.** Bauhaus Kooperation, 2021a. Disponível em: <<https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/people/students/alma-siedhoff-buscher/>>. Acesso em: 23 jun 2021.

BAUHAUS KOOPERATION. **Benita Koch-Otte.** Bauhaus Kooperation, 2021b. Disponível em: <<https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/people/students/benita-koch-otte/>>. Acesso em: 23 jun 2021.

BAUHAUS KOOPERATION. **Grete Stern.** Bauhaus Kooperation, 2021c. Disponível em: <<https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/people/students/grete-stern/>>. Acesso em: 23 jun 2021.

BAUHAUS KOOPERATION. **Gunta Stölz.** Bauhaus Kooperation, 2021d. Disponível em: <<https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/people/masters-and-teachers/gunta-stoelzl/>>. Acesso em: 23 jun 2021.

BLACK MOUNTAIN COLLEGE. **Anni Albers.** Black Mountain College, 2021. Disponível em: <<https://www.blackmountaincollege.org/anni-albers/>>. Acesso em: 23 jun 2021.

BUCH, Monika. **Monika Buch.** Monika Buch, 2021. Disponível em: <<http://www.monikabuch.com/index.php/en/mb-monika-buch-en?start=3>>. Acesso em: 23 jun 2021.

CAMPI, Isabel. El sexo determina la historia? Las diseñadoras de producto. Un estado de la cuestión. In: CAMPI, Isabel. **Diseño e historia.** Tiempo lugar y discurso. México: Editorial Designio, 2010.

CAMPI, Isabel. A conquista de las aulas. Las mujeres en la Bauhaus y la HfG de Ulm desde una perspectiva actual. **Conferencia impartida en la Universidad Autónoma Metropolitana unidad Cuajimalpa**. [S.l.]: [s.n.]. 2018.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Blücher, 2008.

CRESTO, Lindsay. Lilly Reich. **Teoria do Design**, 2023. Disponível em: <<https://teoriadodesign.com/lilly-reich/#:~:text=Lilly%20Reich%20foi%20uma%20designer,lecionou%20entre%201930%20e%201933>>. Acesso em: 10 março 2020.

CRUZ, Waldemar. O lado oculto da Bauhaus. **Expresso**, 2019. Disponível em: <<https://expresso.pt/cultura/2019-04-21-O-lado-oculto-da-Bauhaus>>. Acesso em: 27 março 2020.

DROSTE, Magdalena. B. 1.-. **Bauhaus 1919 - 1933**. Bauhaus Archiv/Taschen: Berlim, 2019.

FLÓREZ, Ana M. Mujeres en la Bauhaus. Un espinoso recorrido para acceder a la formación en arquitectura. **Dearq**, Bogotá, n. 20, p. 40-47, 27 fevereiro 2017. ISSN 2215-969X. Disponível em: <<https://revistas.uniandes.edu.co/doi/full/10.18389/dearq20.2017.05>>. Acesso em: 28 março 2020.

GOTTHARDT, Alexxa. **The women of the Bauhaus school**. Artsy Editorial, 3 abril 2017. Disponível em: <www.artsy.net/article/artsy-editorial-women-bauhaus-school>. Acesso em: 27 março 2020.

GRADIM, Isabel. **Mulheres Nas Artes: O Machismo da Bauhaus e a Revolução Têxtil de Gunta Stölz**. Modifica, 2017. Disponível em: <<https://www.modifica.com.br/mulheres-nas-artes-o-machismo-da-bauhaus-e-revolucao-textil-de-gunta-stolz/#.Xn5eNYhKjIU>>. Acesso em: 27 março 2020.

MEDEIROS, Diego P. **Os mestres da Bauhaus: 100 anos de um legado de inclusão, ideias e design**. Revista Letraset, 2019. Disponível em: <<https://medium.com/revista-letraset/os-mestres-da-bauhaus-f9dfdc7834>>. Acesso em: 23 jun 2021.

MÜLLER-KRAUSPE, Gerda; WENZEL, Ursula. **Women at the hfg ulm**. Frauen HfG Ulm, 2003. Disponível em: <http://www.frauen-hfg-ulm.de/englisch/frameset_1024.html>. Acesso em: 30 março 2020.

MÜLLER, Ulrike. **Bauhaus women: art, handicraft, design**. Flammarion: Paris. 2015.

SAFAR, Giselle H.; ALMEIDA, Marcelina D. G. D. Protagonismo feminino no design: um resgate histórico em andamento. In: MORAES, Dijon D.; DIAS, Regina Á.; CONSELHO, Rosemary B. **Cadernos de Estudos Avançados - história**. 1ª. ed. Barbacena: EdUEMG, 2014. p. 79-96.

SAFAR, Giselle H.; DIAS, Maria R. A. C. **Estudos de gênero e seu impacto na história do design**. Dimensões, v. 36, p. 102-120, jan-jun 2016. ISSN 2179-8869.

SÁNCHEZ MOYA, María D.; BENITO ROLDÁN, Emilia. Encontrar las respuestas propias. El papel de la mujer en la HfG Ulm. **Sociedad y Utopia**, v. 47, n. 1, p. 324-345, 2016.

SPITZ, René. **The Ulm School of Design: a view behind the foreground**. Axl Menges: Stuttgart, 2001.

SUSSMAN/PREJZA & CO. **Deborah Sussman**. Sussman Prejza, 2021. Disponível em: <<https://sussmanprejza.com/bio/deborah-sussman/>>. Acesso em: 30 jun 2021.

THE BRITISH MUSEUM. **Marguerite Wildenhain Friedländer**. The British Museum, 2021. Disponível em: <<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG69934>>. Acesso em: 23 jun 2021.

VOLPATTO, Carlla P. As mulheres ocultas da Bauhaus. In: Anais da **XIV Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-graduação (SEPESQ)**, Porto Alegre, 26-29 novembro 2019. 1-10. Disponível em: <<https://www.uniritter.edu.br/files/sepesq/arquivos-trabalhos-2019-2/4-carlla-portal-volpatto-as-mulheres-ocultas-da-bauhaus.pdf>>. Acesso em: 10 fevereiro 2020.