



Oskar Schlemmer, el *Ballet Tríadico* y el vestuario en la Bauhaus

Sol Deangelis

(Universidad Nacional de Mar del Plata)

“Dejadnos crear un nuevo gremio de artesanos, sin las distinciones de clases que levantan una barrera de arrogancia entre un artesano y un artista”.

(Walter Gropius, Manifiesto de la Bauhaus, 1919)

Antecedentes

Los antecedentes de la Bauhaus se remontan al siglo XIX. Comienzan con las devastadoras consecuencias que la creciente industrialización tuvo en las condiciones de vida y en la producción de los artesanos y la clase obrera, primero en Inglaterra y, más tarde, en Alemania. Inglaterra se alzó en el siglo XIX como la potencia industrial más prominente de Europa. En las grandes exposiciones Universales, que desde 1851 exhibían los adelantos técnicos y culturales de las naciones, los ingleses estuvieron a la cabeza hasta bien entrados los noventa, siendo los indiscutibles vencedores. El progreso tecnológico, que permitió racionalizar y abaratar la producción de bienes, trajo consigo un cambio en las estructuras sociales, ya que amplios sectores de la población se proletarizaron. El escritor inglés John Ruskin fue uno de los primeros en observar críticamente la situación, que pretendía mejorar mediante reformas sociales y renunciando al trabajo con la máquina. Su ideal era el trabajo al modo medieval, tal como había descrito en su libro *The Stones of Venice* (1851-1853). Su más importante admirador y, más tarde, amigo fue el polifacético William Morris, cuya misión fue traducir con éxito las ideas de Ruskin en hechos. Compartían con él el odio a la civilización moderna y a sus productos, por lo cual, cada silla, cada mesa y cada cama, cada cuchara, cada jarro y cada vaso debían ser inventados de nuevo. Morris fundó talleres de trabajo tan influyentes que dieron lugar a un estilo propio desde el último tercio del siglo, el llamado Arts and Craf Stil, inspirado en los modelos góticos y orientales.

Al mismo tiempo, ya desde los años cincuenta, los ingleses habían reformado los procesos educativos para artesanos y la Academia. Los alumnos tenían que diseñar por sí mismos antes de copiar modelos dados. Mientras que el movimiento en los talleres de Morris Morris representaba algo así como una utopía realizada, fuertes intereses económicos respaldaban la reforma educativa.



Cartel de Joast Schmidt para la exposición Bauhaus de 1923 en Weimar. Recuerda, con sus motivos de formas curvas y angulosas los relieves de Oskar Schlemmer.

Cuando Morris se dio cuenta de que con sus ideas reformadoras sólo lograban un éxito parcial y no llegaban a la masa de la población, se afilió al socialismo y llegó a ser uno de los más importantes representantes del movimiento de los ochenta y noventa en Inglaterra.

Lograr una cultura del pueblo y para el pueblo se convirtió en aquellos tiempos en el desafío de casi todos los movimientos culturales innovadores y también de la fundación de la Bauhaus¹.

Durante los años noventa, en medio de un clima fuertemente nacionalista que buscaba un lenguaje estilístico que le permitiera crear un mercado adecuado a su prestigio mundial como nación, Alemania superó a Inglaterra como nación industrializada, asegurándose este primer puesto hasta el estallido de la guerra mundial 1914. Los años que siguieron a la contienda no fueron únicamente años de

¹ Bauhaus Archiv-Droste Magdalena, *Bauhaus*; Berlín, Taschen; 2012, p. 10.



florecimiento científico, sino que se organizaron en Alemania incontables movimientos contraculturales y reformadores que afectaban a todas las capas sociales y generaciones, mientras que la Werkbund (liga de talleres) y los artistas del Jugendstil (modernismo) querían reconciliar “arte-máquina”. Por primera vez, se tomaba en serio a la juventud, se la consideraba como una edad autónoma².

La Bauhaus

La Bauhaus (casa de construcción, crecimiento y educación) fue una escuela que se estableció en Alemania, en Weimar, en abril de 1919, bajo la dirección del arquitecto Walter Gropius (1883-1969). Resultado de la combinación de las ya existentes academias de Bellas Artes de Weimar y la escuela de Artes y Oficios, se la Bauhaus fundó con el fin de instruir a estudiantes tanto en la teoría como en la práctica de las artes, de modo que pudieran crear productos tanto artísticos como comerciales. Gropius imaginó una comunidad en la que los profesores y los estudiantes vivirían y trabajarían juntos, concepto que aparece reflejado en el nombre del grupo, que contiene una alusión a las logias masónicas medievales (*Bauhütten*). Por un lado, la Bauhaus fue creada para formar artistas, diseñadores y arquitectos más responsables socialmente; por otra, no aspiraba a nada más que mejorar la cultura del país y la sociedad. Con estos objetivos tan utópicos, la Bauhaus se entiende mejor en el contexto de debates que se había mantenido en Alemania desde final del siglo XIX. En el manifiesto de la nueva escuela Gropius escribió:

Dejad que juntos deseemos, concibamos y creemos el nuevo edificio del futuro, en el cual todo se combinará (arquitectura, escultura, pintura) de una forma única que un día se elevará hacia el cielo desde las manos de un millón de trabajadores como el símbolo cristalino de una lucha que está llegando³

Gropius en su ensayo “Concepto y desarrollo de la Bauhaus estatal” (1924) reconoció como influencias de su pensamiento a John Ruskin y William Morris, del

² Bauhaus Archiv-Droste Magdalena, *Bauhaus*; Berlin, Taschen; 2012, p. 11.

³ Amy Dempsey, *Estilos, escuelas y Movimientos*, Buenos Aires, Editorial la Isla; 2002, p. 130.



movimiento Arts and Crafts, Henry Van de Velde (Art Nouveau) y Peters Behrens (Jugendstil).

El manifiesto de la Bauhaus no contenía solamente una declaración de principios ("La meta final de toda actividad artística es la construcción"), sino que también informaba sobre sus objetivos, el programa educativo y las condiciones de admisión. No pasó mucho tiempo hasta que se matricularan 150 alumnos; casi la mitad de ellos, mujeres.

Un maestro de la forma y uno de la artesanía debían al mismo tiempo formar al alumno. Así, según Gropius "caería el muro de arrogancia entre artista y artesano y podría alzarse la nueva construcción del futuro" (Manifiesto). Los primeros años de la Bauhaus tienen un fuerte espíritu comunitario. Sobre las cenizas del imperio se planeaba, diseñaba y construía *el hombre nuevo*. Todos se tenían por artistas que, ya sea como artesanos o como educadores, querían contribuir a erigir la catedral del futuro. De las fuerzas opuestas surgió el equilibrio creativo, a partir de la experimentación, la revisión y el cuestionamiento interdisciplinario.

La formación en la escuela de la Bauhaus se organizaba a partir de un Curso preliminar, que era obligatorio y contaba con talleres de ebanistería (Gropius), taller de madera y piedra (Schlemmer), pintura mural (Kandinsky), pintura de vidrio y encuadernación (Klee), trabajo del metal (Itten), cerámica (Marks), tejido (Muche), tipografía (Feininger) y Teatro (Schreyer).

Las nuevas ideas de su fundador, Walter Gropius, permitieron que se estableciera un espacio donde las artes de élite se unieran con la artesanía, produciendo dos fenómenos altamente decisivos para el arte y la sociedad de la época: por una parte, la desjerarquización de las escuelas y de la enseñanza de las prácticas artísticas y, por otro lado, el desarrollo de nuevas ideas y conceptos en paralelo a la búsqueda de nuevas técnicas y tecnologías para su puesta en marcha. Aparecen nuevos conceptos y reflexiones sobre la relación del hombre con el espacio, a partir de un análisis geométrico de las formas corporales y de los movimientos de éste en el espacio.

La utilización de nuevos materiales de construcción, las formas y el lenguaje altamente geométricos, las nuevas ideas sobre diseño y color se

establecieron como una apertura hacia nuevas propuestas en creación de espacios, donde el arte aparece como una forma directa de influir en la vida, en el cotidiano y en las estructuras sociales imperantes. Estas ideas nacen a partir de una visión interdisciplinaria y conectiva de lo que tiene que ser la producción artística y por ende la vida, el espacio y la sociedad⁴.

Bauhaus y teatro

"El pintor, al subir al escenario, se hizo arquitecto"
El Lisitski

Una de las características más destacadas de este centro pedagógico y experimental era precisamente la riqueza derivada del encuentro de artistas de diversa índole. Entusiasmados por la revolución industrial, los fundadores de la Bauhaus querían un arte capaz de explotar las nuevas tecnologías, lejos del naturalismo. Gran parte de los pintores y arquitectos que la animaron se interesaban por las artes escénicas como espacio de experimentación privilegiado para sus nuevas teorías: la perspectiva de la danza, el mimo o de las artes visuales, en general, en un marco de encuentro entre la danza y el teatro.

Walter Gropius trata de fomentar la actividad teatral en la escuela, con la idea de favorecer la conveniencia de las prácticas colectivas y totales. El teatro fue una materia esencial dentro de la formación de la Bauhaus; la representación escenográfica era una buena forma de hacer converger disciplinas y oficios dispares en una tarea común.

La mayoría de los talleres instalados en la Bauhaus eran también parte de cualquier escuela de artes de la época. La instalación de una clase de teatro no tenía precedentes. Esta fue una de las muchas innovaciones que justifican la posición especial de la Bauhaus. Aunque en el primer plan de estudio no se previa el teatro, el Consejo de maestros llamó al pintor y maestro de escenario Lothar Schreyer, quien se hizo cargo de su puesto a finales de 1921. La ambición de

⁴<http://pedromarinblog.wordpress.com/2012/10/23/el-ballet-triastico-y-la-bauhaus/>



Schreyer se centraba en la idea de que "la creación de la trama teatral y sus símbolos tiene la misma significación para el teatro que la creación del sistema de notas y las notas para la música".⁵ El lector debería escuchar el "tono de las palabras" y ver "la forma del color". La obra teatral era según él "un Espejo cósmico de la unidad de la vida", su meta, una comunidad de la vida natural y sobrenatural"; el espacio teatral es "una correspondencia del espacio cósmico".

Ya en 1918, Schreyer declaraba que había que investigar los elementos que configuran el escenario en su forma pura. "Los medios artísticos- teatrales estaba compuestos por las formas básicas, los colores básicos, los movimientos básicos y los tonos básicos. Las formas elementales son los cuerpos y superficies matemáticas – los colores elementales son los colores puros: negro, azul, verde, rojo, amarillo y blanco"⁶. Si bien estas ideas de Schreyer armonizaban con los fundamentos de la Bauhaus, en 1921, abandona su trabajo y, al poco tiempo, la Bauhaus. Dos años después, Schlemmer se hizo oficialmente cargo del taller de teatro de la Bauhaus.

Oskar Schlemmer

Tras sus estudios en la Academia de Stuttgart, Oskar Schlemmer (Stuttgart, 1888 – Beden, 1943) pintó obras influidas por Cezanne, relacionadas al cubismo. Desde 1920, realizó grandes relieves en pared y pinturas, en las que aparece su tema central de investigación: la figura humana como forma esencial por su rigurosa composición estereométrica. (Grupo concéntrico, Las escaleras de la Bauhaus)

El mayor aporte de Schlemmer a la Bauhaus se puede considerar precisamente el desarrollo de la investigación sobre la expresividad escénica en torno al cuerpo humano, al movimiento y al espacio. En efecto, logra poner en escena nuevos conceptos y reflexiones sobre la relación del hombre con el espacio, a partir de un análisis geométrico de las formas corporales y de sus movimientos de

⁵ Lothar Schreyer. Kreuzigung. 1920. Número 158, hoja II. Cita según Dirk Scheper: Oscar Schlemmer. Publicaciones de la Academia de artes Tomo 20. Berlín 1989; p. 67.

⁶ Bauhaus Archiv- Droste Magdalena, *Bauhaus*; Berlin, Taschen; 2012; p. 101.



en el espacio. La utilización de nuevos materiales de construcción, las formas y el lenguaje altamente geométricos, las nuevas ideas sobre diseño y color se establecieron como una apertura hacia nuevas propuestas en creación de espacios, donde el arte aparece como una forma directa de influir en la vida, en el cotidiano y en las estructuras sociales imperantes.

Estas ideas nacen a partir de una visión interdisciplinaria y conectiva de lo que tiene que ser la producción artística y, por ende, la vida, el espacio y la sociedad. El "Taller de Teatro" se instaló como uno de los lugares de implementación de estas ideas, que permitieron abrir las fronteras discursivas, expandir la capacidad de imaginar cuerpos re-formados, re-diseñados, reconstruidos, proponer conceptos innovadores sobre habitabilidad, espacio, movimiento y plantear nuevas estructuras sociales⁷.

Schlemmer logra establecer nuevos formatos de producción de obras, más cercanos a las ideas y al análisis de las técnicas y tecnologías de producción y puesta en escena, que permiten poner en evidencia, no sólo diversas miradas sobre temáticas culturales contingentes y puntuales, sino que, por sobre todo, nuevas ideas en relación al cuerpo. El diseño de los vestuarios es uno de los lugares donde se puede ver más claramente las ideas y análisis desarrollados por Schlemmer, mientras que la implementación de nuevas tecnologías en los elementos que se utilizaban para la materialización de estos vestuarios alcanza gran relevancia. Los nuevos materiales utilizados son los que van a permitir, concretamente, la confección de estos diseños, así como también las nuevas propuestas realizadas a nivel espacial.

El comienzo de la tecnologización de la cultura se manifiesta explícitamente en la propuesta de movimiento de Schlemmer, convirtiéndose en algo así como una fotografía apresurada de los sucesos más inmediatos de la época: la industrialización del trabajo, la reducción de los espacios sociales, laborales y privados, las nuevas formas de producción serializada, por nombrar algunos, y los consiguientes cambios culturales que conlleva esta nueva escena en las estructuras corporales, las formas de movimiento –social y colectivamente– y el desarrollo de

⁷ www.historiadeltraje.com.ar/bauhaus.html



nuevas subjetividades acordes a los nuevos tiempos. La diversidad de espacios reflexivos que se van generando desde estas nuevas concepciones históricas y formas de pensar la tecnología han permitido una expansión conceptual⁸.

La originalidad de sus planteamientos escénicos permitió combinar sus conocimientos pictóricos y plásticos con una gran intuición teatral. En 1922, presentó el Gabinete Figural, una parodia del desarrollo y de la fe en la técnica. Figuras planas de colores se movían en una cinta transportadora, mientras ejecutaban movimientos grotescos. Al año siguiente, con motivo de la semana de la Bauhaus, Schlemmer presentó su *Ballet Triádico*.

El Ballet Triádico

Schlemmer expresaba: "Primero surgió el vestuario, los figurines. Después, la búsqueda de la música que mejor les correspondiera. Música y figurines juntos llevaron a la danza. Este fue el proceso"⁹.

Schlemmer había trabajado desde 1914 en esta obra, que se estrenó finalmente en 1922. No se trataba de un ballet en sentido tradicional, sino de una combinación de danza, vestuario, pantomima y música, en tanto los bailarines estaban vestidos como figurines. El título en sí mismo era una creación: derivado de triada=triple (tritonos), era una danza en tres partes, tres danzas distintas, cuyo sentido subía de tono de la broma a la seriedad.

Entre estos dos polos se desarrolla la sinfónica *danza de la trinidad* en doce escenas de danza con uno, dos o tres bailarines; escalonadamente se pasaba de la alegría burlesca de la serie amarilla, al ambiente festivo de la serie rosa y a la esfera mítico-heroica de la serie negra. El *Ballet triádico* es en realidad una anti-danza, constructivismo coreográfico como solo podía ser soñado por un pintor o escultor, pues aquí no era el cuerpo humano y sus movimientos el punto de partida y portador de la expresión, sino determinadas invenciones figurativas, el disfraz,

⁸ <http://pedromarinblog.wordpress.com/2012/10/23/el-ballet-triadico-y-la-bauhaus>

⁹ Tut Schlemmer, (selección y edición), *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*, traducción del alemán: Krishna Winston, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1972; p. 129.

casi podríamos decir el “enmuñecamiento” era tan dominante que cuerpo y movimiento tenían que incorporarse a aquel como un revestimiento plástico¹⁰.

El ballet tenía una duración de varias horas con 18 cambios de vestuarios e iluminación.



Oskar Schlemmer - Figurines para el Ballet triádico (1919)
 Wuerttembergisches Landesmuseum,
 Stuttgart, Alemania ¹¹

Esta obra se montaba en fiestas que se realizaban en la escuela de la Bauhaus o en sus alrededores, manteniéndose en cartelera por más de 10 años: irrumpía en el espacio de la fiesta, rompiendo con la idea de “escena” como un espacio restringido para la obra y separado del espectador; instalaba un juego de cruces e hibridaciones entre el espacio, el espectador, los colores, las figuras, los cuerpos y las nuevas ideas presentes, de manera explícita, sobre la puesta en escena. El *Ballet triádico* nos presenta un nuevo formato de presentación y de relación con su entorno directo de producción.

Primera Parte	Espacio amarillo ●	alegre- burlesca
Segunda Parte	Escenario Rosa ●	ceremoniosa- solemne
Tercera Parte	Escenario Negro ●	fantástica- mítica

¹⁰ Karin Von Mour: Oskar Schlemmer. Munich 1982, p. 198, citada por Bauhaus Archiv-Droste Magdalena, *Bauhaus*; Berlin, Taschen; 2012; p. 101.

¹¹ Imagen publicada en <http://www.lessing-photo.com/dispimg.asp?i=40060340+&cr=1&cl>



Schlemmer escribió:

El *Ballet triádico*: danza de la trinidad, rostros cambiantes del Uno, el Dos y el Tres, en forma, color y movimiento; debe seguir también la geometría plana de la superficie del suelo y la geometría sólida de los cuerpos en movimiento, produciendo el sentido de dimensión espacial que necesariamente resulta de trazar formas básicas como la línea recta, la diagonal, el círculo, la elipse, y sus combinaciones. Así, la danza, que es dionisiaca y completamente emocional en su origen, se convierte en apolínea en su forma final, un símbolo del equilibrio de los opuestos. El Ballet triádico coquetea con lo humorístico, sin llegar a ser grotesco; roza lo convencional, sin hundirse en sus profundidades lúgubres. Finalmente, se esfuerza por conseguir la desmaterialización, pero sin buscar salvación en lo oculto. Este ballet debe demostrar los elementos que podrían formar las bases de un ballet alemán, un ballet tan valioso y tan seguro de su propio estilo que pueda mantener su peculiaridad frente a otras formas análogas de danza que, con todas sus cualidades admirables, nos son ajenas (como el ballet ruso o el ballet sueco)¹²

Las doce danzas tienen dieciocho diferentes vestuarios y son bailadas alternativamente por tres personas, dos hombres y una mujer. Los vestuarios están hechos de telas rellenas y de formas rígidas de papel maché, cubiertas con pintura metálica o de color¹³

El análisis del Ballet tendría que tomar en cuenta que responde a una lógica triádica: 3 bailarines, 3 actos, 12 danzas, 18 vestuarios. "El tres es un número sumamente importante, prominente, que trasciende tanto el egotismo como la dualidad, dando lugar a lo colectivo" (Schlemmer, junio 1926). Pero, detrás de la lógica de los números y las formas hay algo más: la composición geométrica representa, para Schlemmer, la búsqueda del equilibrio espiritual. Para quien conoce el resto del universo de este artista, es evidente que el juego de colores, números y formas, además de una necesidad lúdica, expresa la necesidad de encontrar un equilibrio trascendente que supere las contradicciones y particularidades del mundo de lo cotidiano¹⁴.

¹² Schlemmer, Tut (selección y edición), *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*, traducción del alemán: Krishna Winston, Wesleyan University Press; Middletown, Connecticut, 1972, p.126-128.

¹³ Oskar Schlemmer, "Man and art figure", *The Theater of the Bauhaus*, Wesleyan-

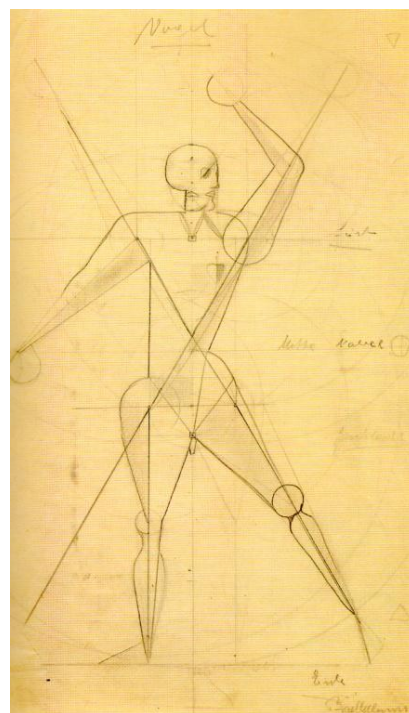
¹⁴ <http://www.triadicos.wordpress.com/2011/03/02/las-transposiciones-del-ballet-triadico-primera-parte>



Schlemmer y sus planteos escénicos

1-El cuerpo

La originalidad de sus planteamientos escénicos, permitieron combinar sus conocimientos pictóricos y plásticos con una gran intuición teatral. El cuerpo constituye para Schlemmer un objeto de estudio prioritario y el principal y más inmediato medio escénico; así, la importancia del cuerpo en su pensamiento se nos manifiesta de forma permanente y reincidente. "Hay un hecho evidente y prominente entre los seres humanos" -dice Turner¹⁵- "Tienen cuerpo y son cuerpo, Es decir, el cuerpo constituye en entorno del yo, es inseparable del yo". "Pensar en el cuerpo implica considerarlo en términos de célula viva, vivenciado en aspectos morfológicos sensoriales, dinámicos".



Klaus Barthelmeß: Desnudo de la clase de Schlemmer, 1922

Según Andrea Zaltsman: "Implica concebirlo como un espacio de percepción individual y colectivo: como usuario que percibe el mundo a través del vestido y como cuerpo integrante de una cultura y contexto. Cuerpo único irreplicable portador de Identidad y cuerpo social entre otros cuerpos."¹⁶

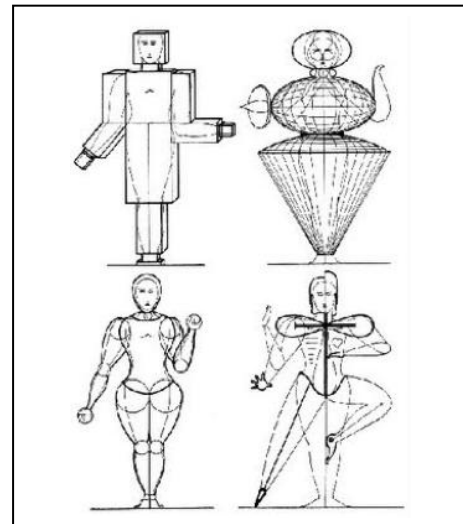
La síntesis en la búsqueda de lo esencial es lo que lleva a Schlemmer a su representación de un nuevo esquema corporal, geometrizando la corporalidad. La representación mínima de la identidad del cuerpo a través de su geometría. Schlemmer en su diario, octubre de 1915 expresa:

¹⁵B. Turner, [1985], *El cuerpo y la sociedad*. Traducido al castellano 1889. México, Fondo de Cultura económica; p.1. Citado por Joanne Entwistle, *El cuerpo y la moda*. Barcelona, Paidós Contextos, 2002; p.11.

¹⁶ Andrea Saltzman, *El cuerpo Diseñado*; Paidós, Buenos Aires; 2004, p.19.



El cuadrado de la caja torácica, el círculo del vientre, el cilindro del cuello, los cilindros de los brazos y de las piernas, las esferas de las articulaciones de los codos, rodillas, axilas y tobillos, la esfera de la cabeza, de los ojos, el triángulo de la nariz, la línea que une el corazón con el cerebro, la línea que une la cara con el objeto mirado, el ornamento que se forma entre el cuerpo y el mundo exterior, que simboliza la relación del cuerpo con dicho mundo exterior.



A partir de esta reflexión se plantea el lugar que ocupa el vestuario como espacialidad interior-exterior. La geometría se impone en el cuerpo y lo ciñe a actuar de formas concretas; el cuerpo se convierte en un símbolo de situación y contexto para Schlemmer, quien plantea que “un nuevo esquema corporal, una nueva forma de ver y percibir el cuerpo, sus movimientos y el espacio, produciendo el sentido de dimensión espacial que necesariamente resulta de trazar formas básicas como la línea recta, la diagonal, el círculo, la elipse, y sus combinaciones”¹⁷.

2- El hombre en el espacio: el vestuario

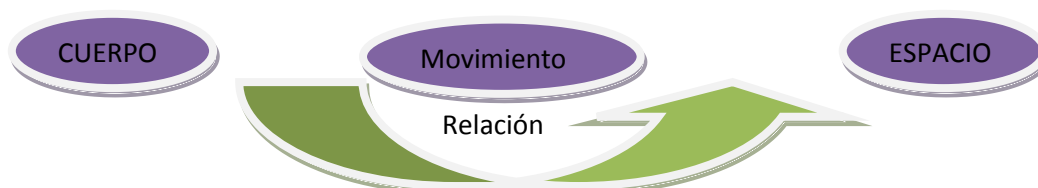
En 1924, aparece en sus cuadros su futuro tema central: el hombre en el espacio. Junto al análisis de perspectivas y relaciones espaciales que rodean las interacciones de varias figuras, Schlemmer se plantea el estudio de la figura humana desde el punto de vista de los cambios posturales, punto de encuentro para su doble dedicación y constante dilema entre pintura y teatro. A las prácticas

¹⁷ Schlemmer, Tut (selección y edición), *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*; traducción del alemán: Krishna Winston; Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut; 1972, p 127-128

de índole artística, se unen las clases que imparte sobre el *hombre* compaginadas con el trabajo teatral, que le permiten aplicar las teorías sobre el cuerpo procedentes de los estudios físico-médicos o psico-filosóficos: “Alegría porque me ocupo de campos que no eran totalmente imprescindibles, pero que me interesaban vivamente: la anatomía interna, la fisiología y en particular la psicología, sin olvidar la filosofía” (diario de Schlemmer, mayo de 1928).

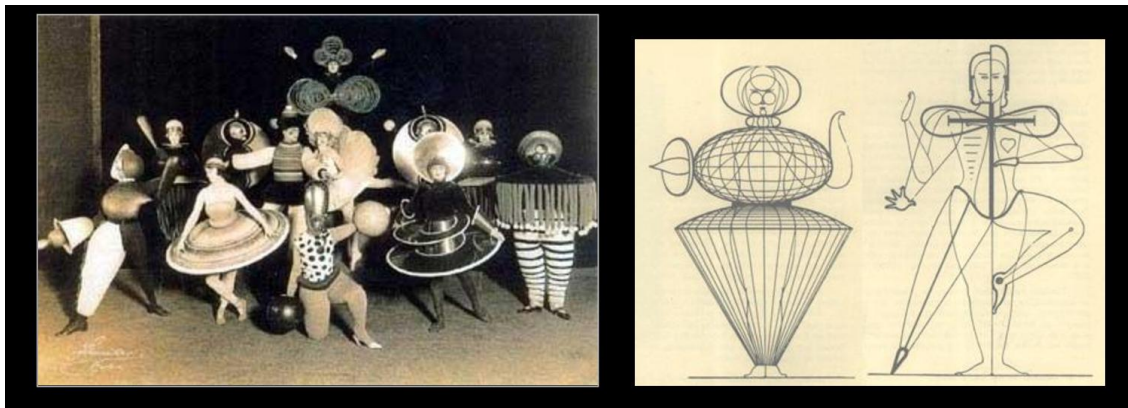
Para sus clases sobre el hombre, Schlemmer elabora un temario que incluye aspectos como la dinámica del cuerpo, el movimiento, la danza, el sentimiento corporal: el hombre en relación con su entorno. Por su parte, en el cuerpo se cruzan los distintos elementos del diseño escénico, desde el punto de vista de las variaciones visuales y formales: espacio, color, superficies, etc. Se aborda el cuerpo como lo más elemental y lo más complejo.

La concepción del espacio –arquitectónico y social– que propone Schlemmer se ve ampliamente realizado gracias a la relación entre el re-diseño corporal (como propuesta) y el desplazamiento y utilización del espacio. Los niveles, los diseños de piso con figuras geométricas exactas, las grandes diagonales, las figuras circulares y el uso exagerado de perspectivas componen a nivel general una estructura escénica nueva, que se diferencia de las estructuras clásicas imperantes en la producción escénica contemporáneas a la Bauhaus, y que establece nuevas ideas sobre visualidad, composición, movimiento y diseño. Es desde estas ideas sobre cuerpo y espacio que Schlemmer instala un tercer lugar de análisis: el movimiento. Las técnicas aplicadas de producción y las nuevas tecnologías que hemos nombrado comienzan a formar parte activa en la instalación de nuevas posibilidades; el movimiento va a tomar un carácter acorde a estas propuestas de corporalidad re-diseñada y de espacios geométricos, convirtiéndose explícitamente en la forma de relación entre el cuerpo y el espacio. El movimiento se vuelve una propuesta relevante, una visión particular y de gran influencia para la sociedad moderna.¹⁸



¹⁸ <http://pedromarinblog.wordpress.com/2012/10/23/el-ballet-triastico-y-la-bauhaus/>

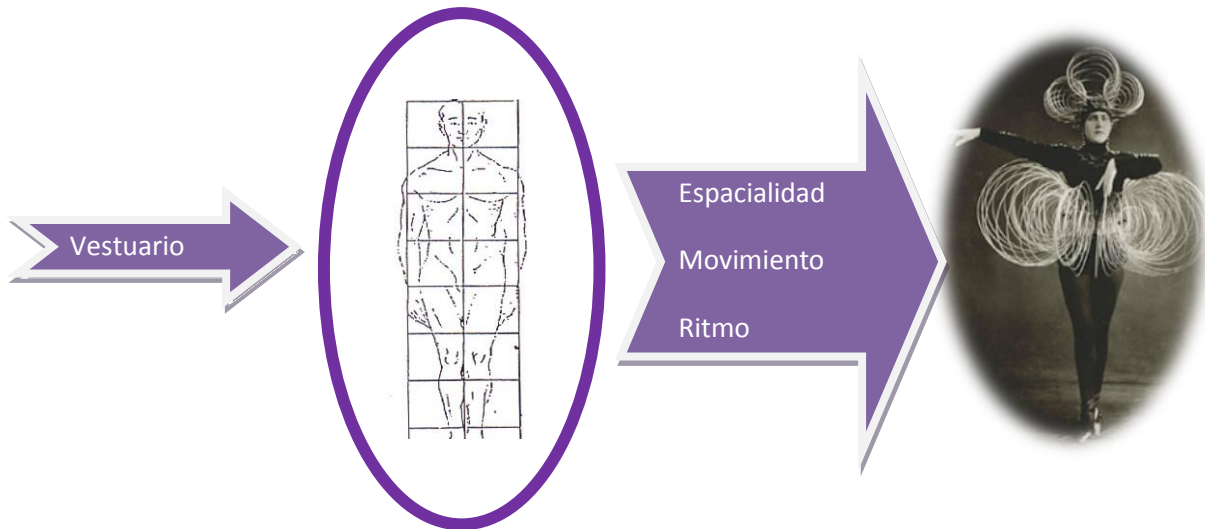
Otro de los principales focos de interés fue para Schlemmer el de la *transformación del cuerpo humano* a partir de su idea de *teatro como transmutación*. Schlemmer concibe la historia del teatro como la transformación de la forma humana. Un teatro que se define precisamente por los cambios y movimientos que se producen afectando a tres elementos escénicos fundamentalmente. En primer lugar, lo que denomina *formas individuales*, que incluiría la forma corporal humana junto con otras formas; en segundo lugar, el espacio también variable de la escena y, en último lugar, las construcciones que lo integran.



Schlemmer plantea el vestuario como espacialidad, como una interface de construcción escénica, una estructura formal que condiciona y construye al personaje desde su imagen, su movimiento y su ritmo, a través de la forma y el color y su vinculación con el espacio escénico.

Vestuario y máscara enfatizan la identidad del cuerpo o la cambian; expresan su naturaleza o engañan a propósito acerca de ella; subrayan su conformidad a las leyes orgánicas o mecánicas o invalidan esta conformidad¹⁹

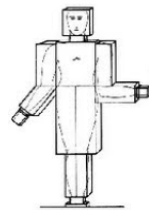
¹⁹ Oskar Schlemmer, Moholy-Nagy, L., Molnar, F., *The Theatre of the Bauhaus*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut; 1961; p. 25



Schlemmer trata por medio del vestuario de aproximarse sistemáticamente a la abstracción por medio de diseños que respondan a ciertos principios:

1-Las leyes del espacio cúbico que rodea al cuerpo. Aquí las formas cúbicas son transferidas a la forma humana: cabeza, torso, brazos, piernas se transforman en construcciones espacio-cúbicas.

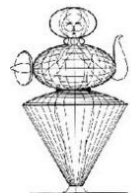
Resultado: arquitectura ambulante.



2-Las leyes del funcionamiento del cuerpo humano en relación al espacio, que significan una tipificación de las formas del cuerpo: la forma oval de la cabeza, la forma de jarrón del tronco, la forma en horquillas de los brazos y las piernas, la forma esférica de las articulaciones. Resultado: la marioneta.



3-Las leyes del movimiento del cuerpo humano en el espacio. Aquí tenemos los varios aspectos de la rotación, dirección e intersección del espacio: giros sobre sí mismo, caracol, espiral, disco. Resultado: un organismo técnico.



4-Las formas de expresión metafísicas, como simbolización de los miembros del cuerpo humano; la forma de estrella de la mano, dedos separados, el signo de los brazos cruzados, la forma en cruz de la columna vertebral y los hombros; por otra parte, la cabeza doble, los miembros múltiples, división y abolición de formas. Resultado: la desmaterialización.



Éstas son, para Schlemmer, las posibilidades del Tänzer Mensch, que, transformado por medio del vestuario, habita el espacio. Y son los principios que puso en juego cuando creó el Ballet triádico ²⁰



Schlemmer sugiere que con el vestuario el cuerpo sea portador de objetos. El uso de objetos comenzó a ser parte importante dentro de las obras, dándoles inclusive sus nombres a estas y siendo, además, el punto de partida, tema y eje principal dentro de ellas. Al parecer los materiales usados en los talleres de escultura, pintura y arquitectura eran usados en paralelo en el ámbito escénico de Schlemmer. Ejemplos de esto fueron las obras: *Danza del metal* y *Danza brillante*, en donde participaron alumnos de la Bauhaus, utilizando metales recién presentados por la industria. Otro caso de materiales utilizados en escena fue en la coreografía *Corro en pintura*, donde el vestuario de las bailarinas se creó a partir de objetos simples pintados, tales como, cartones, varillas, tapas de jarras de cervezas, etc., donde lo fundamental, más que el dominio de la expresión gestual y motriz, era saber llevar los objetos que conforman el vestuario. Aquí, el vestuario se adapta a los postulados de la Bauhaus, donde la forma sigue una función y condiciona funcionalmente el accionar del personaje. Su objetivo estaba en una visión metafísica que intentaba coordinar elementos de la forma con la persona y el espacio.

²⁰ Ángela Medellín, "Triadicos-Seminario de reejecución escénica. Itinerario Visual"; <http://www.triadicos.com/>; 2011, p.22.



Retomando a Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima: "El signo perceptible de este vestuario es su integración a la representación, su factibilidad de funcionar como decorado ambulante, vinculado a la vida y a la palabra"²¹.

El cuerpo del bailarín, que es orgánico, tendrá que transformarse para responder a las leyes del espacio cúbico creado por Schlemmer. A él no le sirve el cuerpo del bailarín al natural, por eso lo transforma por medio del vestuario. Esta transformación no es arbitraria, responde a ciertas leyes: las leyes del espacio cúbico circundante, las leyes funcionales del cuerpo humano, las leyes del movimiento del cuerpo humano en el espacio y las formas metafísicas de expresión que buscan la desmaterialización²².

El comienzo de la tecnologización de la cultura se manifiesta explícitamente en la propuesta de movimiento de Schlemmer, convirtiéndose en algo así como una fotografía apresurada de los sucesos más inmediatos de la época: la industrialización del trabajo, la reducción de los espacios sociales, laborales y privados, las nuevas formas de producción serializada, por nombrar algunos, y los consiguientes cambios culturales que conlleva esta nueva escena en las estructuras corporales, las formas de movimiento -social y colectivamente- y el desarrollo de nuevas subjetividades acorde a los nuevos tiempos. La diversidad de espacios reflexivos que se van generando desde estas nuevas concepciones históricas y

²¹ Beatriz Trastoy- Perla Zayas de Lima, *Lenguajes Escénicos*; Prometeo. Buenos Aires; 2006, p. 93.

²² Oskar Schlemmer, 1961, "Man and art figure" publicado en *The Theater of the Bauhaus*, Wesleyan University Press, Connecticut; 1961.

formas de pensar la tecnología han permitido una expansión conceptual y su correlato material en la propuesta estilística de Schlemmer para su Ballet Tríadico²³.

3. Los personajes y el vestuario

Según Alejandra Medellín²⁴, el vestuario del *Ballet Tríadico* tiene, en general, las siguientes características:

- forma una especie de caparazón o envoltorio alrededor del cuerpo humano.
- tiene una o varias partes rígidas que necesariamente limitan el rango de movimiento del bailarín que los viste.
- en algunos casos, deja visible el rostro del bailarín, pero, en otros, lo ocultan detrás de una máscara.
- algunos diseños ocultan partes del cuerpo hasta hacerlas desaparecer por completo, particularmente, las extremidades.
- ciertos vestuarios obligan al bailarín a un modo preciso de locomoción por la forma de la parte inferior del diseño.
- Los personajes claramente femeninos o claramente masculinos mantienen una apariencia humana: rostro, piernas y brazos son visibles. Los personajes más ambiguos en cuanto a su sexo son también los más ambiguos en lo que se refiere a su *humanidad*. ¿Son humanos disfrazados, marionetas, autómatas, visitantes del espacio exterior? En relación con esto podemos hablar de un rango: hay personajes con rasgos humanos claramente reconocibles, personajes cuya humanidad modificada se reconoce y personajes cuya identidad es francamente dudosa. Schlemmer parece que va ilustrando su intención de permitirle al espectador ver la transfiguración del ser humano en el espacio, por medio de personajes que se alejan cada vez más de una representación realista y van alcanzando un mayor grado de abstracción.
- Nada más lejos de la intención de Schlemmer que buscar la naturalidad. Para él, el arte es artificio y la danza no es la excepción. El cuerpo en movimiento que tiene en mente es el organismo que responde a las leyes matemáticas y que forma,

²³ www.historiadeltraje.com.ar/bauhaus.html; Licenciado Alfredo Marino

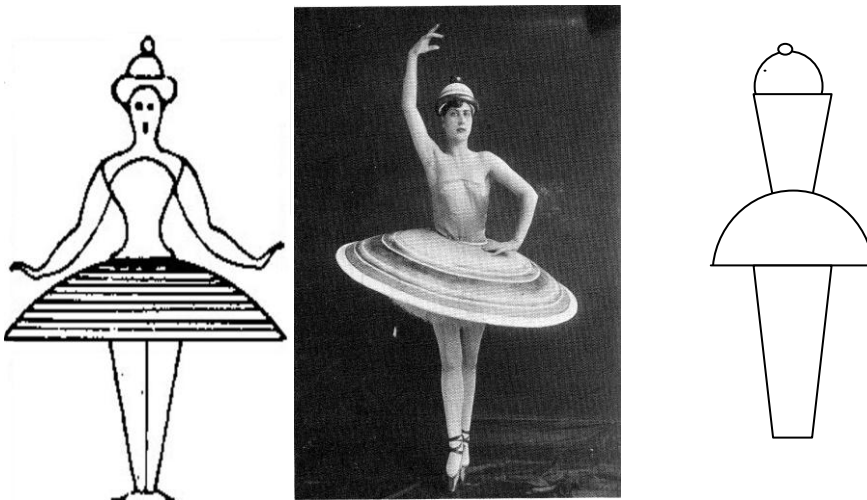
²⁴ Ob. cit.

junto con el espacio, una composición geométrica. No es sensual ni claramente sexuado, está a medio camino entre un ser humano, un muñeco y una expresión numérica que apela a cierta cosmovisión.²⁵

4- Personajes -Primera Parte

De acuerdo a las anotaciones de Schlemmer, la primera parte del Ballet triádico tenía una atmósfera burlesca, pintoresca y un carácter de *scherzo*. Sus telones eran amarillo-limón. Si tomamos como *guión* el esquema del Ballet publicado en el libro sobre teatro de la Bauhaus, esta parte tenía cinco danzas y seis personajes con la siguiente estructura: solo, dueto, dueto, solo, solo.

1-Rundrock-Falda redonda:



Daisy Spies, 1926. Imagen publicada en; Schlemmer, *Escritos sobre arte: pintura, teatro, ballet. Cartas y diarios*, Paidós, Barcelona, 1987, p. 88.

²⁵Ángela Medellín, "Triadicos-Seminario de reejecucion escénica. Itinerario Visual"; <http://www.triadicos.com>; 2011, p. 23.



Este personaje plantea una estructura circular-fragmentada, oscilante y simétrica. Presenta una silueta mixta desarrollando contornos adherentes, donde se visualiza la corporalidad, plasmando el volumen geométrico esférico en su falda y su casquete circular. Su paleta de colores es el blanco, con ausencia del color en su desarrollo.

Entre los materiales se puede describir el uso de estructuras armadas de la falda forrada con un material en colores pasteles, rayada con predominio del celeste. El casquete presenta una estructura de cartapesta, moldeada y forrada para mantener la forma. Si bien el vestuario permite libertad de movimientos, la actitud corporal del personaje se mantiene rítmica y mecánica, con desplazamientos y posturas propias de la danza clásica.

El vestuario del primer cuadro respondía a las leyes funcionales del cuerpo humano en su relación con el espacio, ya que presenta la tipificación mencionada por Schlemmer: la cabeza con forma de huevo, el torso con forma de jarrón, etc.

2. Taucher (Buzo)





Personaje de estructura ambivalente, metálico y geométrico en la parte superior del cuerpo, jugando en analogía sintética con la escafandra, continua en su desarrollo un plato circular que apoya en los hombros del cual se desprenden líneas volumétricas y círculos, conformando una organización central que da movimiento a la silueta y unifica los miembros superiores con el tronco. En la parte inferior del cuerpo, la tipología del pantalón presenta un desarrollo estructural a través de la repetición de línea que plantea volumen, pero blando. En este personaje, la forma se apodera de su corporalidad generando movimientos oscilatorios circulares y rebotes.

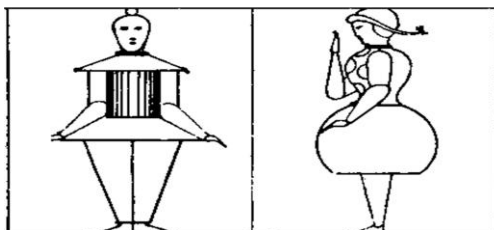
3. Primer dueto: Rundrock y Taucher



Rundrock (Elsa Hötzel) und Taucher 1922

Imagen publicada en Scheper, Dirk, *Oskar Schlemmer: Das Triadische Ballet*, Berlin, 1977.

4. Segundo dueto: Personaje 3 y 4

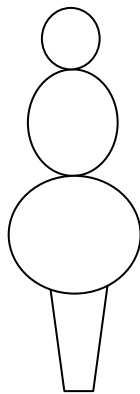
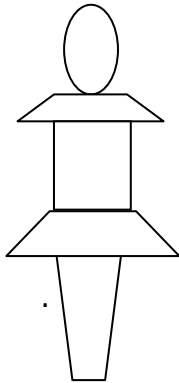


○



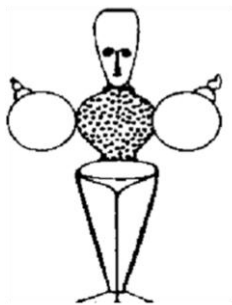
Dritter Tanz der Gelben Reihe - Tänzerin (Elsa Hötzel) und 1. Tänzer (Albert Burger) 1922

Imagen publicada en Scheper, Dirk, *Oskar Schlemmer: Das Triadische Ballet*, Berlin, 1977.



Personaje 3 tiene un desarrollo morfológico geométrico con una silueta de fusión cilíndrica-trapecio en contraste de colores fríos azul, blanco y marrón en calidad superficial satinadas, propio de los nuevos materiales y acabados que se suman al vestuario. Por su parte, Personaje 4 tiene un desarrollo circular aditivo que caracteriza su silueta, en una línea de materiales rígidos apropiados para generar el volumen circular. Su paleta es pálida rosa pastel con estampados circulares en el torso generando contraste. Característico de este dueto es su movimiento en línea, tramas que caracterizan sus recorridos y encuentros a través del baile, que mantiene un lenguaje mecánico

4-Kugelhande, manos de esfera



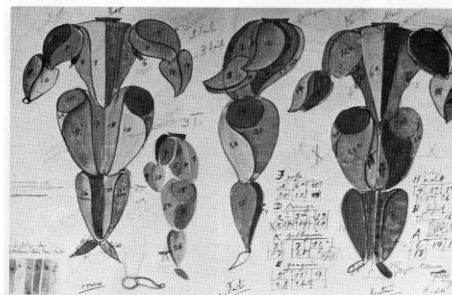
Kugelhande 1922

Imagen publicada en Scheper, Dirk, *Oskar Schlemmer, Das Triadische Ballet*, Berlin, 1977.



Personaje de construcción aditiva por medio de esferas que se suman a la estructura corporal unificando los miembros superiores, a través de la flexión de los brazos, llegando a ocultarlos en la estructura geométrica. Un óvalo plateado para la cabeza y tres esferas: una para el tronco y una para cada brazo con remates de medias esferas y una más pequeña para las manos. La rotación de la cadera está evidenciada por una anilla circular que determina su movimiento. Plantea cromáticamente contraste primario rojo, azul, amarillo y blanco. A su vez, la calidad superficial de los materiales es rígida, satinada y mantiene estampados circulares multicolores en el torso. El plateado de la cabeza evidencia la incursión del metal en las producciones.

5- Personaje 6. Harlekin Debussy. (Arlequín Debussy)



Oskar Schlemmer, Harlekin-Debussy, Entwurf 1918/22, Nachlaß Schlemmer, Stuttgart

Imagen publicada en Scheper, Dirk, *Oskar Schlemmer. Das Triadische Ballet*, Berlin, 1977.

Formalmente este personaje surge como reelaboración del arlequín a través de un trabajo de fragmentación y geometrización de las formas de la estructura corporal. Presenta una monoprenda estructurada por planos armónicos de forma y de color, que se estructuran en torno del cuerpo, generando una silueta orgánica volumétrica de contornos curvos. La materialidad en relación con los otros personajes de la primera parte presenta una textura mullida, blanda y de relleno (gomaespuma) para dar el volumen. Aquí, la materialidad da libertad al movimiento que se presenta a un ritmo y continuidad humano, con quiebres de saltos propios del arlequín.



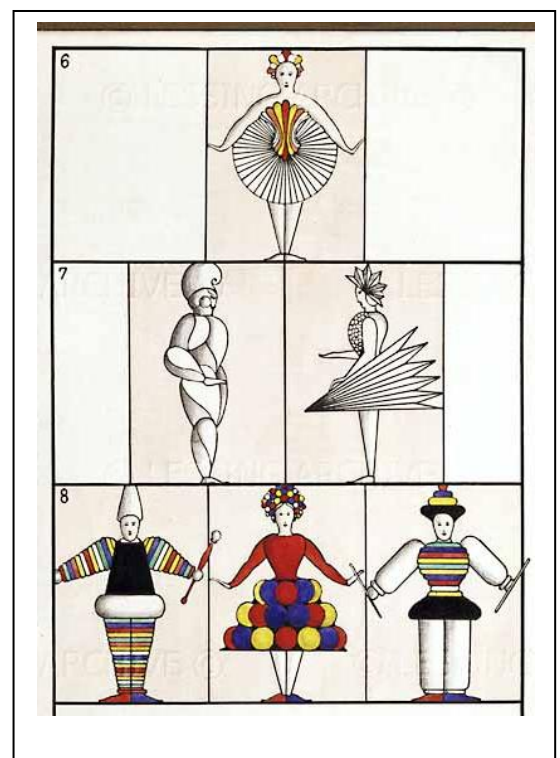
Personajes- Segunda Parte:

La Segunda parte, en un espacio rosa, y un tinte ceremonial en los personajes, se conforma de un solo, un dueto y una triada. El personaje (imagen 6) recompone formalmente la bailarina en un tratamiento formal geométrico y de partición, con organizaciones por adición de conos en torno del tronco, que se extienden a modo de plato desde la cintura en dos niveles, conformando la falda.

Este dúo (imagen 7) lo conforman personajes unificados por el color -el blanco, como principal, crea la unidad cromática- pero no así por las formas, ya que el personaje masculino, asimilable al arlequín, está construido a partir de formas blandas, orgánicas, volumétricas, fragmentadas, que se plantean en colores claros. El casquete plantea extensión corporal y verticalidad.

El personaje femenino se conforma a través de la adición de planos circulares que rodean la cadera y la cabeza, con un punto de unión-tensión en el frente acentuando el movimiento y la direccionalidad.

Esta triada de personajes (imagen 8) parte de la misma concepción formal: el amueñecamiento a través de la geometría, el manejo del volumen y la repetición formal multicolor de esferas y cilindros multicolores que acompañan el aumento rítmico en el color y el movimiento de los personajes. Sus movimientos adaptados a las formas plantean un sistema de desplazamiento combinado que despiertan alegría y conexión entre los personajes y el espacio que los contiene.





Personajes - Tercera Parte:

Se basa en la *fantasía mística* en la que los personajes, frente a un telón negro, pierden poco a poco sus rasgos humanos y se convierten en seres cada vez más abstractos. Estos personajes parten de una misma pauta de proyección, donde el cuerpo aparece en proceso de transmutación por una materialidad que se apodera de su ser y dirige el movimiento escénico. Se plantea una paleta de color oscura y metálica en contrapunto con las dos partes anteriores. En su mayoría los personajes mantienen un desarrollo de tipologías de primera piel anatómicas, en textiles oscuros que contornean la anatomía corporal y la adición de la forma plana o volumétrica que modifica su silueta y comportamiento. Generan, así, a partir del color y la forma, contraste con el todo.



Las figuras de los cuadros 9 y 11 responden a las leyes de movimiento en el espacio: giro, espiral, rotación.

Personaje espacializado (imagen 9):

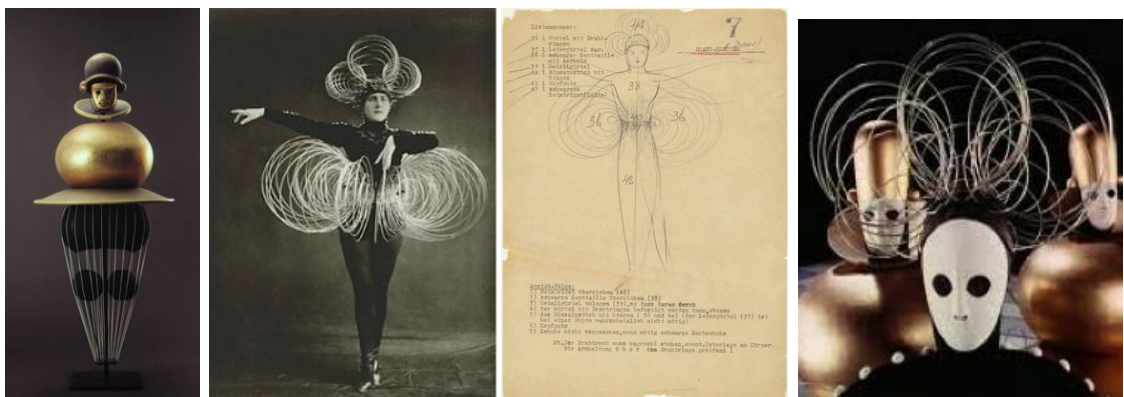
el desarrollo de su traje tiene que ver con su recorrido en el espacio del personaje. El espiral se apodera de su cuerpo y se reconstruye a través de un plano rígido que lo rodea, en color negro con terminación metálica. Su extensión corporal en la



cabeza se logra por medio de esferas continuas blancas que enmarcan el rostro.

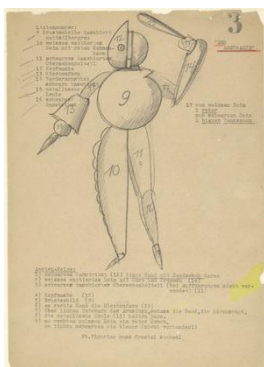
“Disco” (imagen 10): personaje doble, que trabaja su construcción a partir de la dualidad forma. Los cuerpos se dividen a través de la intercepción del plano (disco) que incorpora al cuerpo en esta construcción del personaje, generando dos planos de acción, dos caras en cada uno de los personajes. Dualidad visual entre el

frente uniforme y el perfil de contraste e intersección. El cuerpo es negro con la cabeza metálica y con las terminales en las manos con esferas circulares y cónicas. Sus movimientos funcionan en dúo, complementando la estructura de la escena. En este personaje se plantea fondo y a figura como ley configurativa de su imagen en el espacio.



Triada de personajes (imagen 11) que parten del trabajo de la forma con la línea, el plano y el volumen y en la construcción del vestuario. Dos personajes de silueta volumétrica maciza hacen a su imagen visual planos metálicos dorados y esferas que construyen su estructura superior y juega en la parte inferior la resignificación de la superficie a través de la repetición de línea y el juego del vacío que permite ver los volúmenes oscuros que conforman los miembros inferiores. Se planta como un personaje doble-dual, con movimientos mecanicistas, en contraposición al otro personaje del cuadro, en el que la forma del cuerpo se respeta en una monoprenda negra y con un secuencia en repetición de anillas metálicas alrededor de la cintura y la cabeza, constituyendo así una imagen del personaje donde la línea y su dinámica construyen su identidad y movilidad.

12. El abstracto.



Ballet triádico fotografía:
"Abstracto". University Press.
Middletown, Connecticut,
1961.pág.33



Como su nombre lo indica, su construcción visual parte de la abstracción. Es el personaje que cierra el ballet y en él se concentra conceptualmente el problema de centrar en un personaje el color, la forma y el movimiento lo abstracto como concepto de su imagen. Se construye a partir de una imagen fragmentada de adiciones formales y funcionales de partes y componentes que se ensamblan conformando la esencia del personaje. Su cabeza, particionada en una estructura de continuidad desde interior a través de la esfera hasta el exterior humanizado geoméricamente. Todo el personaje se plantea desde el interior esencialista y abstracto y su correlato en el exterior a modo de carcasas, volúmenes y líneas que se ensamblan en una composición formal- funcional, evidenciando el objetivo de la Bauhaus. Cromáticamente plantea contraste metálico, negro, rojo y blanco, jugando a la unificación con el espacio, a través del efecto de fondo y figura.

Las figuras menos humanas del ballet: -segunda figura del cuadro 2 y figuras del cuadro 10, 11 y 12- responden a las formas metafísicas de expresión: múltiples extremidades, división y supresión de formas, desmaterialización.

El hecho de que los figurines del Ballet triádico sólo tenían significado cuando se movían en el espacio resulta obvio si los miramos inmóviles, en exhibiciones en París y en Zúrich. Ni siquiera el intento de rotarlos por medios mecánicos puede reemplazar el movimiento dinámico en el espacio para el cual estos figurines fueron diseñados. Los bailarines de la Escuela de Laban que al principio desconfiaban de los vestuarios, gradualmente se acostumbraron a ellos y encontraron un número cada vez mayor de posibilidades para usarlos con gran fuerza dinámica.

De la observación podemos deducir que estos vestuarios no son ergonómicos para el movimiento. Probablemente, la limitación de estos vestuarios sea también su riqueza estética, porque sólo ciertos movimientos serán posibles y otros serán necesariamente descartados; la limitación se constituirá, entonces, en un rasgo característico y estético que se resignifica enfatizando y delimitando con más fuerza el estilo y la construcción del concepto que Schlemmer estaba buscando.



- **Los materiales**

En 1931, Oskar Schlemmer escribió:

Admito que llegue a la danza desde el ámbito de la pintura y la escultura. Es precisamente por esta razón que aprecio mucho el movimiento, la naturaleza esencial de la danza. Mi campo original de expresión es estático por naturaleza, 'movimiento que es capturado en un momento'. El mundo de formas y sentimientos del artista visual es altamente compatible con el del bailarín y no hay necesidad de justificar el tránsito de un campo especializado a otro ya que frecuentemente es una empresa muy fructífera.²⁶

Lo que está implicado en este cambio de dominio –de la pintura y la escultura al escenario– es la introducción en la escena de materiales que, a primera vista, nos parecen inadecuados, al menos según la tradición a la que estamos acostumbrados. Pero, habría que considerar que Schlemmer está buscando la transposición de un lenguaje. Si se llevan estos materiales –cartón, alambre, hule espuma– al escenario, no es porque quieran impedir o dificultar el movimiento del bailarín. El vestuario, rígido o no, es sólo una estrategia para lograr expresar cierta poética por medio de formas abstractas y geométricas.

El Ballet triádico nos presenta un nuevo formato de presentación y de relación con su entorno directo de producción. Comienzan a incluirse nuevas tecnologías de producción, tanto del cuerpo, como del espacio y el vestuario. La implementación de nuevas tecnologías en los materiales que se utilizaban para el diseño de estos vestuarios es de gran relevancia. Los nuevos materiales utilizados son los que van a permitir, concretamente, la confección de estos diseños, así como también las nuevas propuestas realizadas a nivel espacial.²⁷

Las leyes compositivas enunciadas en forma abstracta tuvieron que tomar forma en una realidad material. Los vestuarios, aunque intentaran ser la expresión de un mundo abstracto, estaban hechos de materiales concretos y tangibles, tan concretos como el cuerpo del bailarín que los habitaba... Dispositivos de tela,

²⁶<http://www.triadicoswordpress.com/2011/03/02/las-transposiciones-del-ballet-triatico-primera-parte/>. (Schlemmer, 1990,19)

²⁷ <http://pedromarinblog.wordpress.com/2012/10/23/el-ballet-triatico-y-la-bauhaus/>



alambre, hule, espuma, madera, metales que se adaptaban al cuerpo del bailarín como extensiones o prótesis. Diseñados para engañar al espectador y distorsionar, ampliar o cuestionar sus nociones del espacio.

Schlemmer tiene que transformar estas leyes formales y de movimiento, representadas gráficamente en vestuarios; es decir, pasar del ámbito de la representación gráfica a la materialización y, para ello, se vale de sus conocimientos en técnicas y otras disciplinas artísticas.²⁸

- **El hombre y la máquina.**

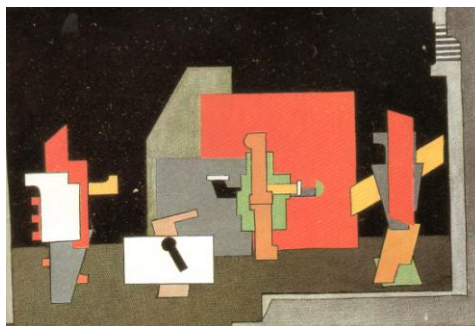
La vida se ha mecanizado tanto, gracias a las máquinas y a la tecnología que nuestros sentidos no pueden ignorar, que estamos intensamente conscientes del hombre como máquina y del cuerpo como un mecanismo.²⁹

Schlemmer veía el mundo moderno guiado por dos corrientes: la mecánica (el cuerpo como máquina) y la de los impulsos primordiales (el espíritu creativo). Su ballet mostraba a personajes que sintetizaban esas dos caras de la existencia humana. Mientras que la meta artística de Schlemmer no se despegaba de la metafísica -coordinar elementos de la forma con la persona y el espacio-, los estudiantes acentuaban la mecanización y automatización. Los alumnos realizaron un cabaret mecánico que fue estrenado en la semana Bauhaus y un Ballet mecánico, que también se representó: "Queríamos dar cabida en nuestro ballet a las posibilidades expresivas de esta determinación mecánica de nuestra era (...) Representamos lo esencial del ser mecánico traducido a formas de baile. Escogimos un ritmo unitario, uniforme, sin cambios de velocidad para subrayar la monotonía de lo mecánico"³⁰.

²⁸ <http://postdance.wordpress.com/2006/07/15/oskar-schlemmer-y-la-produccion-del-cuerpo-del-espacio-y-del-movimiento/>

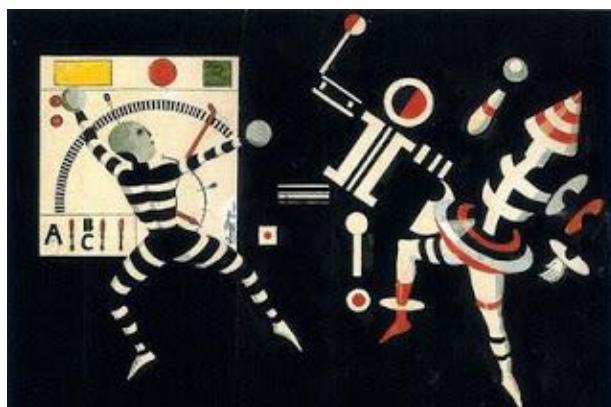
²⁹ Schlemmer, Tut (selección y edición), *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*; traducción del alemán: Krishna Winston, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1972. Diario; Septiembre 1922.

³⁰ Kurt Schmidt. Das Mechanische Ballet- eine Bauhaus- Arbeit- En Bauhaus and Bauhäusler 1971 (nota 8), p.56. Citado: Bauhaus Archiv- Droste Magdalena, *Bauhaus*; Berlin, Taschen; 2012, p. 102.



Kurt Schmidt: Friedrich Wilhelm Bogler y Georgg Telscher. "El Ballet Mecánico". 1923.

En la pieza "el hombre en el cuadrado de mando" se ocupaba del tema mecánico y la máquina. El artefacto, la máquina, vencía a su creador. El *nuevo hombre* se ha convertido en una marioneta dominada por una "alta, inhumana e indomable energía"³¹. Por iniciativa de Schlemmer se realizan representaciones con marionetas, cuyas figuras estaban atrapadas en sus propias trampas. En ellas se trataba la "gradación tipificadora de las formas humanas"³²



Kurt Schmidt: "el hombre en el cuadrado de mando" 1924. Diseño para una escena

³¹Erich Michaud: *Dos Abstrakte Theater der zwanziger Jahre: Vonder Tragik erlöster Figuren*. Catálogo de la exposición de Schirn Kunsthale. Francfort 1986.

³² Teatro del la Bauhaus. En: *Junge Menschen* 1924 (nota 59); p.189.



Schlemmer cita como antecesor a Henrich von Kleist en su libro *Uberdas Marionettenteater*, quien planteaba la posibilidad de reemplazar totalmente la intervención humana en el teatro. La mecanización se ve reflejada en la obra de Schlemmer, pero se muestra escéptico al respecto: insistía en que la obra debía representarse no con actores, sino con formas mecánicas: "Sobre las formas en sí, y sus colores en el espacio, accionados mecánicamente, funcionando según la música de la fuga."

Schlemmer plantea aprovechar todos los recursos aplicables a la figura humana en la obra tales como maquinas de precisión, aparatos científicos de vidrio y metal, miembros artificiales, vestuarios fantásticos etc. A partir de él superar las limitaciones humanas, Schlemmer desarrolla el uso de vestuario a partir de leyes de origen físico: "Para la transformación del cuerpo humano, en términos de vestuario teatral, podemos fundamentalmente tomar en consideración: La ley de un espacio prismático dado. En este caso, si transportamos la forma prismática sobre la forma somática: cabeza, cuerpo, brazos, piernas, transmutadas en imágenes espaciales prismáticas. Resultado: arquitectura mecánica. La ley del movimiento del cuerpo humano en el espacio: aquí se tienen las formas de la rotación, de la direccionalidad, de la intersección del espacio: cono, caracol, espiral, disco. Resultado: un organismo técnico."³³

La acrobacia permite superar parcialmente los obstáculos corporales, pero solamente en la medida de lo orgánico: el hombre serpiente con los miembros quebrados, la geometría aérea y viva de un trapecio, las pirámides de cuerpos, etc. Esta tendencia a liberar al hombre de sus limitaciones y a extender su libertad de movimientos más allá de lo natural, ha traído como consecuencia la sustitución del organismo por la figura artística mecánica: autómatas y marionetas. Desde esta perspectiva, el cuerpo se convierte en un elemento escénico en combinación con otros elementos formales, materiales y/o mecánicos.³⁴

Conclusiones

La fórmula que rige la actuación del Teatro de la Bauhaus es muy simple: se prescinde de los prejuicios tanto como se puede; nos acercamos a las cosas como si fueran recién creadas; se refleja una cosa no hacia la muerte, sino que se la deja desplegarse, con precaución pero también con libertad. Se es simple, no menesteroso (pobre falto

³³ <http://www.es.slideshare.net/rbaksys/oskaeschlemmer/> Rodolfo Baksys 2008, julio 30

³⁴ <http://www.es.slideshare.net/rbaksys/oskaeschlemmer/> Rodolfo Baksys 2008, julio 30



humilde); se es antes primitivo que florido o recargado; no se es sentimental, pero en su lugar se usa el ingenio. ¡Con ello lo he dicho todo y nada! Además: partimos de lo elemental. En efecto, ¿Qué quiere decir esto? Partimos del punto, de la línea, de la superficie simple, y partimos de la composición simple de superficies: del cuerpo. Partimos del color simple, tal y como es: rojo, azul, amarillo y negro, blanco y gris. Partimos del material, capto las diferencias entre materiales tales como el cristal, el metal la madera, etc. Y los asimilo interiormente. Partimos del espacio, de sus leyes y concretos, y me dejo hechizar por ellos (Mayo de 1929 Pensamiento de Bauhaus).

La geometría de las dimensiones corporales, el cuerpo en interacción con el espacio externo y la transformación de las imágenes corporales son los principales ejes en torno a los que organizamos la idea de cuerpo humano en Schlemmer. El papel de los objetos y materiales extracorporales viene a definir la infinitud de las posibilidades de un actor/bailarín que, lejos de restringirse en expresividad gestual, se aprovecha de las mutaciones posibles.

Schlemmer se sitúa en un camino de exploración donde las técnicas de movimiento no dejan de cuestionarse respecto al conjunto de intenciones, emociones e imágenes donde se sumergen y desde donde emergen los gestos. Gestos relativizados en función de presencias, de volúmenes, de formas que se combinan al borde de la desmaterialización de un cuerpo que se arriesga utilizando los límites de su espacialidad pero que no quiere deshumanizarse ni aislarse.

A partir de la Bauhaus, podemos decir que se han planteando nuevas maneras de pensar la producción escénica, influyendo directa e indirectamente en el desarrollo de diversas posiciones respecto de la idea de espacio, sociedad, producción, cuerpo y movimiento. Es por esto que la Bauhaus es reconocida históricamente por la inclusión de avances técnicos, que a su vez permitieron la aparición y el estudio de nuevas ideas y conceptos sobre el cuerpo y su relación social y espacial con el entorno, en tanto el desarrollo de vestuario, nuevos materiales de construcción, diseño de escenografías, reflexiones sobre el hombre y su relación con el espacio y el desarrollo de un lenguaje específico de carácter geométrico. En este sentido el trabajo de Schlemmer inserta nuevos formatos de producción tecnológica al interior de la escena, que se vuelven relevantes al masificar o expandir una postura analítica frente a los sucesos contingentes de cada época.³⁵

³⁵ <http://www.es.slideshare.net/rbaksys/oskarschlemmer>; Rodolfo Baksys 2008, julio 30



Analizar la obra de Oscar Schlemmer a partir del vestuario nos permite interpretar la tarea de vestir la teatralidad espacializada de los personajes de su Ballet. En este Ballet, los vestuarios son una superficie exterior, un contenedor, un afuera. El bailarín es el adentro. Entre ambos hay una relación de necesidad: el bailarín no podría existir sin el vestuario, y el vestuario solo, sin bailarín que no sería más que un caparazón vacío, una presencia muerta.

El vestuario del ballet triádico y su desarrollo escénico han logrado concentrar todo el bagaje conceptual de la primera etapa de la Bauhaus, acompañado de su planteo de espacialidad formal-perceptual que condiciona al personaje en su dinámica y teatralidad y al vestuario, como vivencia de la espacialidad.

soldeangelis@hotmail.com, soldeangelis@sersigno.com

Abstract:

This essay focuses on the analysis of the *Triadic Ballet's* costume, created by Oskar Schlemmer in the aesthetic frame of the Bauhaus. We will consider it as the starting point for the dramatic spaciality of its main characters.

Palabras clave: Bauhaus, Schlemmer, Vestuario, Espacialidad, Ballet Triádico

Key words: Bauhaus, Schlemmer, costume, spaciality, Triadic Ballet