



La escena de la Bauhaus y la danza del siglo XX

Alejandra Olvera Rabadán*

Los estudios que existen sobre la Bauhaus en su mayoría se construyen desde la historia del arte. En los textos de historia de la danza las referencias a la Bauhaus son a menudo tangenciales; quizá esto se debe a que resulta difícil ubicar su actividad escénica en el contexto de la danza expresiva alemana de su época, porque parten de principios creativos distintos. La Bauhaus fue una escuela de arquitectura y diseño que se desarrolló en Weimar de 1919 a 1925 y en Dessau de 1925 a 1928. En esos años, Oskar Schlemmer, quien era artista visual, fue profesor y desarrolló la actividad escénica de la escuela. Se pueden encontrar ciertos nexos entre bailarinas de la danza expresiva alemana con la Bauhaus. Sin embargo, la actividad escénica era estructurada más desde los intereses de investigación de la Bauhaus que desde los principios que guiaban el movimiento de la danza expresiva alemana. Es común que, cuando se estudia un fenómeno artístico con una perspectiva histórica, las relaciones entre las distintas obras o movimientos artísticos se establezcan en un sentido horizontal en función de la coincidencia temporal, o se busca definir una causalidad de los hechos a estudiar en el transcurrir del tiempo. Desde esta perspectiva, la escena de la Bauhaus no tiene mucho vínculo con el resto de la danza del siglo XX. Es necesario partir de otros principios más teóricos que cronológicos para relacionar esta producción con el resto de la danza de ese siglo.

Por otra parte, para comprender el impacto que ha tenido la actividad escénica de la Bauhaus es necesario establecer un estudio interdisciplinario que permita la asociación entre las exploraciones creativas desarrolladas por artistas visuales y danzarines, así como por la historia de la danza y de las artes visuales. En ciertos aspectos, la escena de la Bauhaus tiene más cercanía con la danza que se realizó en la segunda mitad del siglo XX en los Estados Unidos que con la danza alemana del periodo de entre guerra, aun cuando tampoco se puede trazar una línea directa de continuidad, sino solamente encuentros y coincidencias circunstanciales entre ambas comunidades de artistas.

En la tesis doctoral en arquitectura *Oskar Schlemmer's Vordruck: The Making of an Architectural Body for The Bauhaus*, Marcia Fae Feuerstein, desarrolla un estudio sobre la figura del *Vordruck*, y desde ella presenta toda la actividad realizada por Schlemmer en la escena. Feuerstein observa que, desde los estudios de la arquitectura, el *Vordruck* de Schlemmer no ha sido estudiado como algo relevante, a pesar de que jugó un papel central en el desarrollo del teatro de la Bauhaus.

Se podría decir que la falta de una visión transdisciplinaria ha limitado la comprensión de este fenómeno escénico del periodo de entreguerra, por lo que en el presente texto se abre un análisis que relaciona la actividad escénica de la Bauhaus con distintos momentos

de la producción danzaria del siglo XX. También, se analiza cómo la pedagogía de la Bauhaus y el tipo de obras escénicas que produjo parten de una noción transdisciplinaria, tanto de la formación como de la creación, además de la integración entre el conocimiento y la construcción de la corporalidad.

En el presente texto se analizan las características de la escena de la Bauhaus, procurando entender cuál era su papel en el contexto de una escuela de diseño y arquitectura. También se presentan las relaciones que se pueden encontrar entre la Bauhaus, los Ballets Rusos de Diaguilev y la danza expresiva alemana que son contemporáneos. Finalmente, se presenta un análisis comparativo, estructurado desde la teoría, entre la escena de la Bauhaus y dos danzas posteriores, el abstraccionismo norteamericano y la danza posmoderna.

La escena en la Bauhaus: características y obras

La escena de la Bauhaus estaba compuesta por dos tipos de eventos: por un lado los *ballets*, que eran construidos como parte de las exploraciones de Oskar Schlemmer sobre la relación del cuerpo con el espacio, y que requerían de un gran trabajo de diseño para ser construidos. El otro tipo de acción escénica eran las veladas o fiestas, las cuales se realizaban semanalmente y tenían un carácter mucho más libre. Para estas, se hacían presentaciones espontáneas construidas desde la improvisación, en las que había máscaras y vestuarios fantásticos que en ocasiones eran diseñados previamente y en ocasiones improvisados. Las veladas eran espacios para presentaciones de danza y música que hacían que la comunidad de la Bauhaus se vinculara con otras comunidades de artistas. Una de las bailarinas de la danza expresiva alemana que frecuentaba la Bauhaus en estos eventos era Greta Palucca. Estas veladas eran resultado del gran entusiasmo que se vivía en los primeros años de la Bauhaus y en cierto sentido eran influenciadas por la performatividad propia del dadaísmo. También resultaba relevante toda

la producción gráfica asociada a las veladas, que pasó a formar parte del trabajo de diseño realizado en la Bauhaus.

El *ballet* más emblemático de la Bauhaus es el *Ballet Triádico* de Oskar Schlemmer, el cual tuvo sus orígenes en Stuttgart in 1912 y fue presentado completo en la Bauhaus en 1922. Se trata de un ballet en tres actos, con doce diferentes escenas y dieciocho distintos vestuarios. Lo que caracteriza a este *ballet* es la construcción de vestuarios o marionetas animadas que, transformando el movimiento y los cuerpos de quienes bailan, presentan un juego de formas y colores que está directamente asociado con la exploración del cuerpo móvil en el espacio. Este *ballet*, presentado en los primeros años de la Bauhaus, marcó la dirección de mucha de la creación escénica que en ella se realizó. El primer acto presenta una danza sobre unos sets de color amarillo limón, el segundo acto es un ritual festivo en un escenario rosa, y el tercer acto se desarrolla en un escenario completamente negro. Los vestuarios tridimensionales presentan formas geométricas que alteran las formas habituales del cuerpo humano y limitan las posibilidades de movimiento de las articulaciones.

Otro de los *ballets* recientemente reconstruido para las celebraciones de los 100 años de la Bauhaus es *The Mechanical Ballet*. Fue presentado por primera vez en 1923. En este *ballet* los bailarines mueven unas marionetas construidas, no de forma antropomorfa sino conformadas por figuras geométricas planas y de colores articuladas en un cuerpo móvil. Los cuerpos humanos de los danzantes quedan ocultos tras las marionetas, aunque es evidente que estas están integradas a sus cuerpos. Las marionetas se mueven lateralmente por el escenario construido para ser visto frontalmente. El movimiento lateral de estas figuras se extiende en desplazamientos también laterales de los bailarines por el espacio, lo cual contribuye a presentar la bidimensionalidad de las figuras. Sin embargo, durante la pieza hay momentos en los que varias figuras, desplazándose por distintos carriles, muestran la tridimensionalidad del espacio, al

superponerse unas figuras sobre otras durante sus desplazamientos. Los movimientos de las marionetas no responden directamente a la biomecánica del movimiento de los cuerpos, sino que dejan cierto margen a que el juego geométrico interactúe con los cuerpos reales que hacen actuar a las marionetas con su propio movimiento. En este sentido, las marionetas provocan a los cuerpos biológicos a la exploración con movimientos que visualmente juegan entre lo antropomorfo y lo geométrico.

Algunos vestuarios contruidos para las obras escénicas, como aquellos diseñados para una escena de *Meta, or the Pantomime of Places* presentada en 1924, eran vestuarios más ordinarios armados con ropa cotidiana. Pero también existieron otras obras en las que, al igual que en el *Ballet Triádico*, se crearon vestuarios que presentaban estructuras rígidas mezcladas con estructuras suaves que modificaban a los danzantes en una suerte de cuerpo entre biológico y mecánico. Tal es el caso del diseño de vestuario para *Robbers' ballet in two gentlemen of Verona*, presentado en 1925, en el que una pierna se encontraba metida en una estructura rígida mientras la otra era recubierta por tela, un brazo estaba desnudo mientras el otro se metía en una estructura rígida que limitaba su movimiento.

La *Danza de los gestos*, bailada por Schlemmer y dos artistas visuales más en 1927, presenta tres personajes con las cabezas cubiertas por una suerte de casco o máscara redonda y vestuarios antropomorfos pero que modifican las dimensiones de los cuerpos, y difuminan las características corporales personales de quienes bailaban. Eran artistas visuales y no bailarines quienes presentaban en escena la *Danza de los gestos*. Se exploraba con movimientos cotidianos como sentarse, acostarse, pararse, desplazarse sin pretender desarrollar un lenguaje particular. Se trataba de una danza carente de toda narrativa o emotividad asociada al movimiento.

Dos danzas que permiten realizar un estudio sobre las cualidades del movimiento humano, que se diferencian de las marionetas del *Ballet Triádico* y de *The Mechanical Ballet*, son *Stilt-walkers* y *Reifentanzes*. En ambas se agregan elementos al

cuerpo que permiten expandir el movimiento corporal y observar cómo funciona. En *Stilt-walkers* se pueden observar las direcciones que las diferentes secciones corporales adoptan durante el movimiento, porque el bailarín tiene unas largas varas de madera atadas a cada una de las secciones corporales que cuentan con huesos largos y dos más acomodadas de manera vertical en el torso. Esto hace visible y extiende la estructura ósea del cuerpo en movimiento. En *Reifentanzes*, por otra parte, lo que se hace visible es la cualidad circular del movimiento corporal, que es dada por las articulaciones que funcionan como puntos fijos del cuerpo alrededor de los cuales se desplazan los segmentos corporales. En *Reifentanzes* lo que permite expandir el movimiento es una estructura de aros fijados a distintas partes del cuerpo que son movidos por la bailarina y a través de los cuales ella se mueve.

Sketch, bailada por Schawinsky, Kreibig y Schlemmer, presenta un cuerpo luminoso que extiende las extremidades desde su centro. Se muestran líneas de luz clara sobre un fondo negro que salen del centro del cuerpo danzante hacia las esquinas o diagonales que rodean al cuerpo, creando una imagen que recuerda el icosaedro de Rudolf Laban, el cual era usado para estudiar las direcciones del movimiento y que fue clave para la construcción de su sistema de notación.

La pedagogía

Una de las interrogantes que salta a la luz cuando se piensa en la danza en la Bauhaus es: ¿por qué, si se trataba de una escuela de arquitectura y diseño que no pretendía formar ni bailarines ni coreógrafos, tenía una actividad tan importante en la escena, la cual era desarrollada por los estudiantes y en ocasiones con colaboración de danzarinas? La clave para entender esto se encuentra en la estructura curricular de la Bauhaus, particularmente en su primera estructura desarrollada en Weimar. El mapa curricular se distingue por su organización circular, que tiene en su periferia los cursos preliminares que introducían a sus estudiantes a las

distintas actividades y conocimientos básicos necesarios para iniciar el resto de los cursos. En el siguiente aro de espacios curriculares se encuentran asignaturas estructuradas desde los problemas de las formas, que se agrupan en tres tipos: la observación, la representación y la composición. En el aro más cercano del centro del mapa curricular están los talleres en materiales como piedra, madera, metal, vidrio, color, textiles. Finalmente, en el centro están la construcción y el diseño como lugar que condensa todos los demás espacios curriculares.

En esta estructuración que organiza los estudios, por una parte partiendo de las problemáticas del diseño y por la otra desde la exploración con los materiales, el trabajo desplegado desde el cuerpo se conformó como un sitio para comprender la relación del cuerpo con el espacio y los objetos, asunto central para el diseño. La escena presenta problemas complejos que obliga a aplicar conocimientos provenientes de distintos ámbitos en una acción práctica.

Las características del trabajo en la escena desarrollado por la Bauhaus son coherentes con toda la pedagogía de esta escuela, eso la hace diferente de las otras danzas de su época, que eran creadas por bailarines y bailarinas que no tenían ni a la arquitectura ni al diseño como punto de partida para la creación escénica. Existen algunos puntos de contacto entre la danza expresiva alemana y la Bauhaus, aunque tenían necesidades creativas distintas y empleaban metodologías de creación muy diferentes.

En la Bauhaus se trabajó con la integración entre arte y artesanía: se procuraba unificar aquellos aspectos que tenían que ver con el diseño y los que tenían que ver con la utilización de los materiales. En los talleres se podía explorar con las cualidades de cada uno de estos materiales. Se vinculaban los procesos teóricos propios del diseño con la experiencia corpórea con los materiales, lo cual planteó un cambio particular en el modo en que se desarrollaba el diseño. En vez de empezar desde la idea que luego se concreta en el material, los procesos creativos partían de la experimentación con el material hacia el diseño. Este principio en la acción

de la creación es lo que hizo necesario que en la Bauhaus existiera un espacio como el teatro que desarrollaba Oskar Schlemmer, en el que el estudio sobre el cuerpo humano y su proporción en relación con el espacio, necesario para el diseño industrial y la arquitectura, se construyera no solamente desde el estudio formal o de la imagen, sino desde la experimentación corpórea con el espacio.

En el trabajo con la escena, la exploración estaba centrada en el cuerpo y su relación con el espacio como un modo de propiciar la comprensión del funcionamiento del cuerpo. El hecho de que tanto los elementos que eran diseñados para la escena como la acción corporal misma que se desarrollaba en el teatro de la Bauhaus partieran de una experimentación relacionada con el diseño, planteaba en sí mismo un punto de inicio distinto al desarrollado por los danzarines expresivos alemanes, cuya experimentación se centraba en el movimiento corporal.

En el teatro de la Bauhaus no solamente se estudiaba la relación del cuerpo con el espacio, sino que era un sitio de experimentación con el movimiento en general, por lo que los objetos diseñados para estar presentes en la escena contemplaban el movimiento. No eran vestuarios para caracterizar un personaje como había sido en la mayor parte de la creación escénica hasta entonces, sino más bien objetos creados para la experimentación con el movimiento. En ese sentido no se puede hablar de que se diseñaran vestuarios sino que se diseñaban dispositivos de experimentación.

Para nombrar las experimentaciones que se realizaron en la Bauhaus en torno al movimiento se pueden mencionar:

Escenario móvil de Xanti Schawinsky / *Secuencia de movimiento de una obra teatral mecánica* de Kurt Schmidt / *Espectáculos de luz reflectante* de Ludwig Hirschfeld Mack / *El movimiento en forma giroscopio, péndulo, círculo, espiral y flecha* de Paul Klee / *Diseño visual cinético* de László Moholy-Nagy / *Guía visual, sistema basado en valores de color* de Hinnerk Scheper / *ventana de visualización mecánica* de Heinz Loew / *teoría del movimiento como percepción* de Wassily Kandinsky (Perren, 2016, p. 17).

Construcción de la figura *Vordruck*

Oskar Schlemmer desarrolló una figura llamada *Vordruck*, que era utilizada en sus clases como un ejemplo de la proporción del cuerpo humano. Es una figura masculina que se imprimía para desarrollar dibujos de vestuarios, esqueletos, órganos, entre otros. El *Vordruck* presenta una suerte de modelo que sirvió para el estudio de la relación del cuerpo con el espacio; puede ser entendido como una estructura arquitectónica del cuerpo. Lo curioso de esta figura es que parecía no bastar su uso en el dibujo para comprender las proporciones del cuerpo, sino que fue necesaria, además, la construcción de los vestuarios que permitieran la corporeización del *Vordruck* y su estudio en la acción corporal.

En su tesis doctoral, Feuerstein plantea como pregunta central: “¿cuáles son las implicaciones de usar la impresión del *Vordruck* como base para enseñar sobre el ser humano y el cuerpo en el contexto del diseño/arquitectura en la Bauhaus?” (Feuerstein, 1998, p. 3). Ella responde desde el estudio de los orígenes de la figura y el análisis del contexto ideológico, cultural y social de su aparición. Pero resulta interesante responder a la pregunta de Feuerstein en función del análisis del resultado que, en términos escénicos, tuvo la existencia del *Vordruck*, y cómo esto hizo que, por una parte, la escena de la Bauhaus fuera tan peculiar en la época de entreguerras, y por otra, que permita comprender por qué se pueden encontrar, en términos teóricos, puntos de encuentro con la danza posmoderna.

El *Vordruck* es una construcción del cuerpo articulada desde la mirada masculina y blanca que funge como modelo para el cuerpo humano en general. Sin embargo, también tiene un origen femenino en su construcción. Feuerstein analiza en su tesis cómo la figura femenina *Tafel 1*, creada por Adalbert Goeringer en el siglo XIX, fue punto de partida para que Oskar Schlemmer creara su *Vordruck*. Además, existía una relación entre las impresiones del *Vordruck* que como imágenes servían para el diseño de vestuarios, con la corporeización de estos diseños. Esta relación hace evidente ese modo de experimen-

tación de la Bauhaus que vincula la construcción gráfica del diseño con la exploración tridimensional en la construcción de objetos, y en el caso de la escena en la exploración con el movimiento. “Estas imágenes, junto con el estudio “circular” de *Tafel 1* de Schlemmer, se desarrollaron mientras Schlemmer creó la danza Bauhaus, “Reifentanzes” (danzas de aro)” (Feuerstein, 1998, p. 102). *Reifentanzes* fue bailada por Manda Von Kreibitz, y puede entenderse como una exploración del movimiento circular.

El *Vordruck* evoca su ambigüedad en virtud de su forma. Su forma, ese simple dibujo lineal de un hombre, mantiene su masculinidad a la vista, sin revelar nunca que su sustancia era originalmente femenina. Como he mostrado, el proceso que convirtió a la mujer en un hombre fue uno que ignoró lo que era femenino sobre la forma y, en cambio, transformó sus puntos de referencia, esos lugares físicos y materiales en el cuerpo de la mujer, en puntos inmateriales que reaparecieron en una forma masculina. Estos lugares estaban originalmente ligados a la postura corporal relajada, una postura tradicionalmente considerada femenina, pero durante la transformación de mujer a hombre, los lugares mismos se transformaron. Los cuerpos permanecieron en los mismos lugares pero reaparecieron en un cuerpo masculino de pie y erguido (Feuerstein, 1998, p. 191-192).

El tipo de transformación que desarrolló Schlemmer al trasladar lo femenino del *Tafel 1* a la figura masculina del *Vordruck* es similar a la transformación que hacía en escena de los cuerpos humanos, los cuales perdían algunas de sus características y rasgos, pero a la vez conservaban parte de su estructura. Es un modo de construir la presencia de los cuerpos en escena que juega con la integración de los cuerpos reales y los cuerpos creados por la imaginación, permitiendo crear unas corporalidades que se escapan de las significaciones que habitualmente recaen en los cuerpos. Todo esto es coherente con el hecho de que las danzas de la Bauhaus fueran abstractas y, aunque no eran carentes de expresividad, no tuvieron necesidad de acercarse a la narración que estaba presente en casi toda la creación escénica de la época.

Parade fue un *ballet* creado en los Ballets Rusos de Diaguilev en 1917, con coreografía de Leonid Massine, música de Erick Satie y con la participación de los artistas visuales Jean Cocteau y Pablo Picasso en la creación de vestuario y escenografía. Los Ballets Rusos de Diaguilev se caracterizaban por construirse desde el trabajo interdisciplinario. El empresario Serguei Diaguilev construyó esta compañía aglutinando a artistas de vanguardia de distintas áreas, danza, música y artes visuales y les daba las condiciones para crear de manera conjunta. Este modo de organización dio lugar a obras que, como *Parade*, permitían presentar en la danza principios creativos que se habían construido en otras disciplinas. En esto *Parade* y las obras de danza de la Bauhaus tienen puntos en común, por lo que frecuentemente han sido comparadas. En *Parade*, sin embargo, el diseño escenográfico y el de vestuario estaban englobados en la narrativa que se acostumbraba desplegar en la danza. La obra presenta dos personajes que como los figurines del *Ballet Triádico* ocultan el cuerpo de quienes danzan. Una de ellas es un caballo construido por dos cuerpos cubiertos con tela, otro es una suerte de pequeño edificio ambulante diseñado con una clara influencia del cubismo. A pesar de que formalmente se pueden encontrar similitudes entre *Parade* y *Ballet Triádico*, sus principios compositivos y el origen de las exploraciones creativas que permitieron ambas obras no son cercanas. Existe mucha más cercanía entre la obra escénica de Alvin Nikolais en la década de 1950 en los Estados Unidos y el *Ballet Triádico*, que de este último con *Parade*.

Los tratados

A lo largo de la historia de la danza se pueden encontrar varios tratados que fueron hechos por los maestros y coreógrafos de danza como un modo de sistematizar las prácticas y construir una suerte de modelo corporal para la creación. En estos tratados generalmente se puede encontrar la presentación de un modelo corporal universalizante. Tal es el caso de *El arte de danzar y dirigir*

danzas de Domenico de Piacenza escrito en 1420, *Orchesographie* de Thoinot Arbeau escrito en 1589 y *Las cartas sobre la danza y los ballets* de Jean Georges Noverre escrito en 1761, entre otros. En el siglo XX lo que más se acerca a estos tratados, por constituirse como una teoría en torno al movimiento y el cuerpo, son la *labanotación* y las demás teorías de Rudolf Laban, como la coréutica, que estudia los esfuerzos del cuerpo en movimiento.

Uno de los asuntos en los que se puede encontrar una relación entre Oskar Schlemmer y Rudolf Laban tiene que ver con esta noción de la proporción del cuerpo y el análisis de su relación con el espacio. Ambos se enfocaron en la construcción de un modelo de un cuerpo apolíneo que responde a la racionalización del cuerpo. En el caso de Oskar Schlemmer el *Vodruck* resulta una figura que permite estudiar la proporción del cuerpo humano y que se vincula con toda una serie de modelos de la proporción del cuerpo que se pueden encontrar desde inicios del Renacimiento, como el que realizó Leonardo en su *Vitruvian Man*.

Desde las artes visuales también han existido modelos que constituyen una suerte de racionalización de la figura corporal, como el *Vodruck* de Schlemmer, quien relaciona esta figura con la creación escénica y el diseño. “Existe una conexión muy sorprendente y particularmente fuerte entre el trabajo de Schlemmer en el escenario Bauhaus y el *Vitruvian Man* de Leonardo y los estudios de movimiento” (Feuerstein, 1998, p. 68). La relación que en el diseño se establece entre el cuerpo humano y otros elementos diseñados que caracterizó el trabajo de Oskar Schlemmer, también se puede encontrar posteriormente en otros diseñadores o arquitectos como Le Corbusier.

Hay una serie de similitudes entre estos dos trabajos, el trabajo anterior de Schlemmer y el trabajo posterior de Le Corbusier, incluida la importancia de la sección dorada, así como el vínculo del cuerpo con el mundo diseñado. Si bien el *Vodruck* en sí no se usó para este propósito, durante este tiempo (1928) Schlemmer siguió un procedimiento similar que fusionó el cuerpo humano con elementos diseñados: paredes, puertas, escalones y sillas (Feuerstein, 1998, p. 26).

Sin embargo, en la danza posterior a Rudolf Laban los danzarines han abandonado la necesidad de crear un modelo teórico que racionalice el cuerpo, pues se han centrado más en la exploración contextual e individual del movimiento.

Rudolf Laban creó la figura de la kinesfera, que es una figura geométrica dentro de la cual analiza la relación del cuerpo con el espacio. A partir del trabajo con la kinesfera desarrolló una serie de ejercicios que permitían estudiar la direccionalidad del movimiento, así como sus cualidades. Laban propone cuatro formas distintas de observar la relación del cuerpo con el espacio, 1. las direcciones del movimiento: adelante, atrás, izquierda, derecha, izquierda-delante, izquierda-atrás, derecha-delante y derecha-atrás.; 2. los niveles del movimiento: alto, medio y bajo; 3. la extensión del movimiento: cerca, normal, lejos; pequeña, normal y grande; 4. la trayectoria: directa, angular, curvada.

Laban y Schlemmer desarrollaron estudios sobre el movimiento en relación con el espacio que se construyeron desde principios muy similares. Sin embargo, la creación escénica de ambos era muy distinta, Laban desarrollaba su exploración del cuerpo en relación con un espacio prácticamente libre de objetos, donde quizá la única relación de contacto del cuerpo con algo que no fuera él mismo era el suelo. Muchas de las exploraciones que realizó Laban en el Monte Veritá incluso se realizaban sin ropa o con ropa muy ligera. Si utilizaba ciertos objetos pesados para trabajar con las cualidades del movimiento y el icosaedro para enmarcar la kinesfera, pero eran objetos creados para la experimentación y no hechos para estar presentes en escena. Por su parte, Schlemmer estudiaba la relación del cuerpo con el espacio desde la experimentación del cuerpo con objetos diseñados con este fin, y además estos objetos sí se llevaban a la escena.

Relación Bauhaus y danza expresiva alemana

Una característica de la Bauhaus era el interés por asociar la ingeniería, la tecnología y la creación

artística, acercar la industria y el arte. Su aproximación al cuerpo y a la escena estaba atravesada por esa búsqueda. Como se dijo con anterioridad, el punto de partida para la creación es muy distinto entre la Bauhaus y la danza expresiva alemana, pero coinciden en su noción universal del cuerpo. En el caso de la danza esta universalidad en la construcción del cuerpo se conformaba desde la asociación del cuerpo con la naturaleza. En el caso de Schlemmer la universalidad se relaciona con el estudio de las proporciones y la construcción de una figura modelo que sirve de punto de partida para el diseño.

Un cuerpo concebido como natural y no como resultado de la cultura puede ser estudiado con el fin de establecer principios universales del movimiento humano, porque centra la atención en ciertas características físicas y biomecánicas del mismo. El Monte Veritá fue un espacio importante para la danza expresiva alemana porque permitía desplegar la exploración del movimiento en contacto con la naturaleza, y dio la posibilidad de generar espacios de convivencia en los que incluso los modos de vida se relacionaban con la creación. La Bauhaus también produjo un cierto tipo de comunidad de creación en la que la convivencia y la vida cotidiana acabaron relacionadas con la actividad artística.

Tanto la danza expresiva alemana como la Bauhaus tuvieron influencia de la eurritmia desarrollada por Émile Jaques Dalcroze, que es un método para estudiar la relación entre el movimiento y el ritmo. La eurritmia no conforma un lenguaje corporal como tal, sino que trabaja desde ciertos principios para desarrollar la atención al cuerpo y al ritmo, desde una suerte de gimnasia. El método desarrollado por Dalcroze parte de la necesidad de relacionar el conocimiento con el movimiento corporal. En su caso particular se trataba del conocimiento musical, pero este principio fue utilizado por los bailarines de la danza expresiva alemana como eje rector para la creación danzaria y el estudio del movimiento.

De igual manera, los trabajos realizados por Oskar Schlemmer parten de la necesidad de construir la experimentación en cuerpos vivos. Aun cuando la escena producida en la Bauhaus era

una construcción racionalizada del cuerpo, responde a la necesidad de experimentar desde el cuerpo real aquello que se está construyendo en la imagen. Una suerte de corporeización de los principios del diseño y la arquitectura.

El funcionalismo de la Bauhaus en el diseño vincula el trabajo creativo con la acción cotidiana, incluso cuando en escena no se muestran fragmentos de la vida cotidiana, como hicieron los bailarines posmodernos o Bronislava Nijinska en los Ballets Rusos de Diaguilev; pero Oskar Schlemmer sí relacionaba el diseño con los cuerpos reales. Podríamos pensar que existe una aparente contradicción entre la racionalización del cuerpo que se expresa en el *Vordruck* y esta idea de Dalcroze que vincula el conocimiento con el movimiento corporal. Sin embargo, toda la exploración con el movimiento y el cuerpo en el espacio que se realizó en la Bauhaus vincula el diseño y la arquitectura con el cuerpo y con la experiencia de los cuerpos de las personas que diseñan.

Si bien la comunidad de la Bauhaus estaba constituida por profesores y estudiantes de la escuela, tuvieron ciertos vínculos que fueron muy importantes para la creación escénica con artistas de la danza y la música. Por ejemplo, algunos de los bailarines que colaboraron con Schlemmer en el *Ballet Triádico* habían estudiado la eurritmia de Dalcroze. Otras bailarinas y coreógrafas importantes que participaron en los *ballets* de Schlemmer fueron Gret Palucca y Manda Von Kreibitz.

Investigación sobre el cuerpo y los tipos de movimiento corporal

Oskar Schlemmer desarrolló estudios sobre el movimiento que son comparables con los de Rudolf Laban, porque constituyó una suerte de tipificación del movimiento, aunque sus estrategias para realizar esta experimentación eran diametralmente distintas. Estos estudios se concretan en algunas obras como *Reifentanzes* (o *danza de aros*) y *Stilt*, en las cuales los objetos sujetos al cuerpo permiten ver dos dimensiones distintas del movimiento

humano, el que es recto o directo y aquel que es circular. En estas obras los diseños de vestuario creados por Oskar Schlemmer funcionan como dispositivos para la experimentación con la biomecánica del cuerpo, porque permiten visualizar la estructura muscular y ósea del mismo en movimiento.

Los pensamientos de Schlemmer sobre los “tipos” básicos de movimientos posturales tenían que ver con posiciones que permanecían constantes dentro de los tres tipos de acciones y movimientos: 1. hábitos (tendencias irreflexivas), 2. rituales (poderosas series reguladas de movimientos transformadores) y 3. instinto y movimiento físico biomecánico (construcción de nidos, respiración, masticación...). La espacialidad de cada tipo de movimiento podría caracterizar la “situación” para que se transformara (la situación) (Feuerstein, 1998, p. 132).

Reifentanzes (o danza de aros) fue una obra en la cual se exploraba con el movimiento circular y fue ejecutada por la bailarina y coreógrafa Manda Von Kreibitz. La danza estaba conformada por tres partes. En la primera, la bailarina movía dos aros perpendicularmente sobre su cuerpo. En una segunda parte la bailarina trabajaba con cinco aros que eran proporcionalmente más pequeños uno del otro. Finalmente usaba diez aros y aparecían otras dos figuras con aros, una femenina y otra masculina. Para la presentación de estas figuras Schlemmer exploraba desde el diseño para trabajar con las curvas de movimiento.

Extendió el plano de su cuerpo y describió el movimiento circular que resultó de su movimiento corporal. Schlemmer usó el término “curvas de movimiento” que ilustró en una hoja fechada el 14 de septiembre de 1928, que muestra curvas o movimiento de rotación dentro del rango de movimiento para el brazo, la pierna, el cuello y la columna vertebral (Feuerstein, 1998, p. 104).

En la exploración con el movimiento circular de esta pieza escénica, la bailarina mueve los aros y también se mueve a través de los mismos. Esta construcción de objetos que se constituyen como dispositivos para la exploración del movimiento fue

utilizada también por Simonne Forty, quien fuera una de las principales coreógrafas de la danza posmoderna en los Estados Unidos, y cuya creación dancística estuvo relacionada con la escultura minimalista.

Muchas de las obras escénicas de la Bauhaus fueron bailadas por los mismos estudiantes de arquitectura y diseño que no eran bailarines. Sin embargo, sí se contaba con una práctica constante de gimnástica que formaba parte de la vida cotidiana de las personas que pertenecían a la Bauhaus. Schlemmer no estaba interesado particularmente en las habilidades corporales y no utilizaba los lenguajes de movimiento creados desde la danza, a menos que las trajeran las mismas bailarinas que en ciertas obras colaboraron con la Bauhaus. Para desarrollar la acción corporal de sus obras, Schlemmer partía de la idea de que todos los movimientos y posturas son una combinación de ciertos elementos básicos, que él reduce a estar sentado, de pie, acostado y caminando. A partir de estos elementos del movimiento conectaba artefactos para trabajar con cada tipo de movimiento humano. Estos movimientos forman parte de la vida cotidiana y son utilizados por quienes están en escena, son modos de expresión que se llevan al espacio y adquieren su propia estructura de lenguaje.

Schlemmer tenía una noción relacionada pero diferente, una que era más simple, más caótica y otra que involucraba la tríada. Schlemmer redujo el movimiento humano a una serie de tres elementos que, combinados con elementos de sus cuatro trajes y un bailarín, le permitieron moverse de cierta manera. Los tipos de movimiento humano se dividieron en tres grupos, cada uno de los cuales constaba de tres elementos, todos los cuales, cuando se combinaban, formaban lo que él llamaba “el tipo”: el “horizontal, el vertical, el diagonal; de pie, acostado, sentado; postura, gesto, movimiento -el tipo “. El ser humano se había reducido a nueve cualidades expresivas, tres grupos de tres, que se suman al “tipo”. La horizontal, vertical y diagonal formaron un grupo de tres, de pie, acostado y sentado formaron otro grupo de tres, y la postura, el gesto y el movimiento formaron el tercer grupo de tres (Feuerstein, 1998, p. 134).

Cuerpo espacio arquitectura ambulante

La relación de los objetos con los cuerpos en el teatro de la Bauhaus se conformó de distintas maneras. Además de aquellas obras en las que los objetos eran construidos en función del cuerpo y su movimiento, existen otras conformaciones de la relación de los cuerpos y los objetos que son las figuras como las que se utilizan en el *Ballet Triádico*, entre otros.

Algunos de los vestuarios de Oskar Schlemmer producían una transformación del cuerpo porque no estaban hechos para adaptarse al mismo, sino que hacían que el cuerpo tuviera que adaptarse a ellos porque provocaban una restricción en el movimiento, al tiempo que empujaban a realizar exploraciones a partir de lo que los mismos vestuarios provocaban en el cuerpo. Es un juego entre lo orgánico y lo diseñado, entre lo ideado y lo experimentado. El movimiento corporal se construye a partir de la limitación que impone el objeto, que no constituye un vestuario sino que podría ser más bien entendido como una suerte de escultura que incluye al cuerpo orgánico en un acto de mutua transformación. “Su combinación con la forma orgánica del cuerpo crea un disfraz que expresa la relación de nuestros cuerpos dentro del espacio cartesiano. Sin embargo, este cuerpo como “arquitectura ambulante” ha sido atado en una camisa de fuerza de forma arquitectónica” (Feuerstein, 1998, p. 125).

Oskar Schlemmer hizo una reconfiguración de la noción de vestuario, porque si bien en los figurines del *Ballet Triádico* se da una expansión del cuerpo y una transformación de la persona actuante, que son funciones que cumplen tradicionalmente los vestuarios, estos figurines no están atravesados por una narrativa. En ese sentido propone al cuerpo un tipo de transformación distinta a la que proponen los vestuarios convencionales, haciendo que sea posible incluso poner en duda que se trate de vestuarios. La construcción escénica del *Ballet Triádico* funciona bajo otros parámetros distintos de los del teatro tradicional y, por lo tanto, estas figuras no pueden ser entendidas simplemente como vestuarios.

Algunos autores se refieren a los vestuarios de Schlemmer como marionetas, porque el movimiento de estas depende de la acción corporal, pero que se diferencian del vestuario en que conforman un diseño que es independiente del cuerpo del actor que la anima y solo depende de él para moverse. Las figuras de Schlemmer están en un estadio intermedio, porque si bien son objetos volumétricos que se sostienen incluso sin el cuerpo del bailarín, no lo hacen completamente porque están diseñados para contener el cuerpo del bailarín. Las figuras de Schlemmer juegan con la integración entre un cuerpo vivo y un cuerpo diseñado, en la que ninguno puede funcionar sin el otro. Razón por la cual estas figuras no entran ni en la categoría de vestuario ni en la categoría de marioneta, aunque de ambas toma ciertos aspectos. Más cercano estaría Schlemmer al concepto cuerpo *ciborg*, que se ha desarrollado en la actualidad desde la integración al cuerpo biológico de la tecnología de la robótica actual.

“El espacio arquitectónico para Schlemmer era menos un contenedor para el cuerpo que un aspecto del cuerpo transformado” (Feuerstein, 1998, p. 229). La exploración estaba en la relación de las figuras (que no son vestuarios ni marionetas) con las leyes del movimiento corporal y su relación con el espacio. Estas figuras parten de la noción desarrollada por Schlemmer de cuerpo como espacio arquitectura ambulante.

El vestuario, la arquitectura, el cuerpo y el espacio fueron dinámicos e inextricablemente vinculados para Schlemmer. Además, su teoría de la relación del cuerpo humano y el vestuario no es menos una teoría de la relación del cuerpo y la arquitectura (Feuerstein, 1998, p. 229).

Schlemmer consideraba que el cuerpo tenía una parte apolínea y otra dionisiaca: la presencia de los cuerpos en escena se construía desde esta noción doble de los cuerpos. Desde la aproximación apolínea se desplegaba esa suerte de racionalización del cuerpo que se presentaba en el *Vordruck* y en las figuras diseñadas para la escena. La experimentación con el movimiento que se daba en el juego corpóreo con las distintas figuras y objetos con los que

interactuaban los cuerpos, se hacía desde un acercamiento dionisiaco, porque implicaba cierto grado de libertad en la construcción del movimiento que no estaba atravesado por los lenguajes de la danza. En esto la Bauhaus era más cercana a los procesos de improvisación que se iniciaron en California en la década de 1950, o las *danzas corales* que trabajó Rudolf Laban en la segunda parte de su vida.

La claridad de esta idea (y su método aparentemente claro) se vio afectada cuando se agregó lo inconmensurable, por ejemplo, cuando un bailarín individual se vestía y se movía con disfraces, creando composiciones únicas e inconmensurables, especialmente inconmensurables una vez que el espíritu humano de un individuo se agregaba a las construcciones. Cuando miramos el trabajo de Schlemmer, especialmente cuando se animó, nunca hubo una forma “correcta” o un tipo “correcto”, sino solo combinaciones y recombinaciones infinitas, ninguna de las cuales podría estar completamente pre-determinada (Feuerstein, 1998, p. 196).

La Bauhaus sí contó con la colaboración de bailarinas externas como Gret Palucca, pero la mayoría de las presentaciones escénicas eran actuadas y bailadas por estudiantes de la Bauhaus que no eran profesionales ni de la danza ni de la actuación. Esto es algo sin precedentes en la creación escénica y que no volvería a ser visto hasta que se iniciaron las exploraciones de la danza posmoderna, que también concebía a la danza como no necesariamente relacionada con cuerpos entrenados y domesticados por las técnicas de la disciplina. Resulta interesante que la danza fuera bailada por estudiantes de la Bauhaus porque les permitía no solamente estudiar las relaciones del cuerpo con el espacio desde el diseño, sino que también desarrollaban estos estudios desde la experiencia viva de los cuerpos en el juego con los objetos creados para ese fin.

Las emociones siempre estuvieron presentes en la Bauhaus, a pesar de todas las aspiraciones a la racionalidad y la claridad. Especialmente en el escenario, junto con el movimiento mecánico y físico, este fervor influyó en una parte no despreciable de los experimentos espaciales (Perren, 2016, p. 13).

Abstracción y transformación del cuerpo

La necesidad y la posibilidad de transformar el cuerpo fue presentada en la escena por dos artistas contemporáneos, Oskar Schlemmer y Vaslav Nijinsky, pero las estrategias seguidas por ambos eran opuestas. Nijinsky tenía como recurso principal para la transformación el movimiento mismo del cuerpo. Él era un bailarín que, habiendo sido entrenado desde un lenguaje extraordinariamente codificado, exploraba con otros mecanismos para construir el movimiento y presentar un cuerpo marioneta desde un cuerpo apenas recubierto por tela y maquillaje, como es el caso del personaje de Petruschka, protagonista del ballet que lleva ese mismo nombre y que fue coreografiado por Nijinsky. A pesar de que en ambos artistas está presente el impulso de transformar el cuerpo, lo que motiva esta necesidad es diferente. Para Nijinsky, la marioneta Petruschka es un personaje enmarcado en una obra totalmente narrativa, a diferencia de las figuras de Schlemmer, que implicaban una modificación del movimiento, y eran la clave para la transformación del cuerpo, pero eran figuras abstractas construidas totalmente fuera de la narración. “La arquitectura ambulante’ convierte el cuerpo en una escultura de cuadrados para revelar su relación con el ‘espacio cúbico’, mientras que las ‘leyes del movimiento’ se muestran en una figura encerrada en una esfera llamada ‘organismo técnico’” (Carrie, 2014, p. 122). Para Nijinsky la construcción técnica se centraba principalmente en el trabajo corporal y, aunque sí había un trabajo de diseño visual relacionado con la obra escénica, la transformación del cuerpo no dependía de él.

La diferencia entre Nijinsky y Schlemmer en el caso de la Bauhaus podría explicarse porque en esta última eran artistas visuales y no bailarines quienes creaban la obra escénica. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XX, desde la danza, muchos artistas trabajaron por una senda más cercana a la de Schlemmer que a la de Nijinsky. Esto hace que sea más interesante estudiar las relaciones que se dan entre la Bauhaus y la

danza norteamericana de la segunda mitad del siglo XX, que la que esta escuela de diseño tuvo con la danza de su época.

En los Ballets Rusos de Diaguilev, Leonid Massine desarrolló un *ballet* sin historia en el que la motivación coreográfica se centraba en el puro juego con el movimiento. George Balanchine, quien inició su trabajo en los últimos años de los Ballets Rusos de Diaguilev pero que desarrolló prácticamente toda su actividad creativa en los Estados Unidos, dio continuidad a la noción de *ballet* sinfónico como un *ballet* abstracto propuesto por Massine. Oskar Schlemmer sí tenía una reflexión en torno a la expresividad, las emociones y la experiencia individual del movimiento que Balanchine dejaba de lado con su extremo ejercicio del control sobre el cuerpo. Para Schlemmer, en cambio:

Las formas y los colores adquieren significado solo cuando están relacionados con nuestro yo interior. Utilizados por separado o en relación entre sí, son los medios para expresar diferentes emociones y movimientos: no tienen importancia propia. El rojo, por ejemplo, evoca en nosotros otras emociones que el azul o el amarillo; las formas redondas nos hablan de manera diferente que las formas puntiagudas o irregulares. Los elementos que constituyen la “gramática” de la creación son sus reglas de ritmo, de proporción, de valores de luz y espacio lleno o vacío. El vocabulario y la gramática se pueden aprender, pero el factor más importante de todos, la vida orgánica del trabajo creado, se origina en los poderes creativos del individuo (Bayer, Gropius, & Gropius, 1938, p. 28-29).

La Bauhaus tuvo un importante impacto en el diseño y la arquitectura posteriores a ella. En la danza no se habla de que exista esta influencia, quizá porque formalmente la danza posterior no se parece a la creada en la Bauhaus. Sin embargo, en términos de ciertos postulados creativos o incluso teóricos, sí se pueden establecer una gran variedad de relaciones entre la Bauhaus y la danza norteamericana de la segunda mitad del siglo XX. Es sabido que integrantes de la Bauhaus estuvieron en el Black Mountain College en Carolina del Norte como el mismo Walter Gropius, fundador de la Bauhaus, Alexander Schawinsky y Joseph

Albers, tuvieron contacto con artistas como Robert Rauschenberg, John Cage y Merce Cunningham, que también pertenecieron a la comunidad del Black Mountain College, y que trabajando de manera conjunta desarrollaron lo que se considera en la historia de la danza como un parte aguas entre la danza moderna y la danza posmoderna. No es posible comprender la transformación que desarrolló la danza posmoderna, que tiene efectos en la creación danzaria hasta nuestros días, sin entender los postulados construidos por Merce Cunningham. Así que de este modo se puede establecer una línea directa entre la danza posmoderna y la Bauhaus.

Merce Cunningham, igual que Schlemmer, estaba interesado en desarticular la vinculación de la narración y la escena, pero a diferencia del segundo, Cunningham también quería desarticular la vinculación de las emociones y el movimiento. En este sentido el abstraccionismo de Cunningham era mucho más radical que el de Schlemmer.

En el catálogo *Bauhaus, 1919-1928* publicado en 1938 por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, editado por Herbert Bayer, Walter Gropius e Ise Gropius publicaron numerosas imágenes sobre la actividad escénica desarrollada en la Bauhaus y también aparecen algunas reflexiones sobre dicha actividad:

En sus orígenes, el teatro creció a partir de un anhelo metafísico; en consecuencia es la realización de una idea abstracta. El poder de su efecto en el espectador y el oyente depende de la traducción exitosa de la idea en formas ópticamente y audiblemente perceptibles. Esto intenta hacer la Bauhaus. Su programa consiste en una formulación nueva y clara de todos los problemas propios de la etapa. Se investigan los problemas especiales del espacio, del cuerpo, del movimiento, de la forma, la luz, el color y el sonido; el entrenamiento se da en movimientos corporales, en la modulación de sonidos musicales y hablados; el espacio escénico y las figuras tienen forma. El teatro Bauhaus busca recuperar la alegría primordial para todos los sentidos, en lugar del mero placer estético (Bayer, Gropius, & Gropius, 1938, p. 31).

Otro importante coreógrafo de mediados del siglo XX en los Estados Unidos, que trabajó con la abstracción y con la transformación del cuerpo, fue Alvin Nikolais. Muchas de sus obras presentaban cuerpos transformados por telas o por el manejo de la luz y proyecciones. *Tensile Involvement*, una de las obras emblemáticas de Nikolais, juega con el movimiento y la construcción espacial, la cual estaba conformada por listones, que por arriba estaban amarrados a distintas zonas del techo y por abajo eran movidos por los bailarines, con lo cual se formaban líneas móviles que tejían el espacio expandiendo el movimiento corporal. Las imágenes que produce esa obra son similares al *Delineation of space by human figures. Theoretical drawings*, realizadas en 1924 por Oskar Schlemmer, y que se puede ver en el catálogo publicado por el Museo de Arte Moderno en 1938. En ellas aparece un cubo del espacio con una figura humana en el centro y líneas que atraviesan el espacio de arriba abajo en diagonal, construyendo una espacialidad vinculada a la figura humana, expandida por la líneas.

Feuerstein, al hablar sobre la escena de la Bauhaus dice que “un escenario permitió la experimentación con los elementos del espacio y el movimiento humano: gesto, luz, sombra, en lugar de la acción trazada. El escenario era principalmente un espacio vacío utilizado para el estudio experimental del espacio arquitectónico” (Feuerstein, 1998, p. 69). Lo mismo podría decirse de Alvin Nikolais, sin embargo, para él el cuerpo humano era solamente un elemento más de los que interactuaban en la escena. Nikolais no estaba tan interesado en la exploración con el movimiento, pero sí desarrolló un tipo de danza en la que los cuerpos eran concebidos como espacio, como luz, como sonido y como movimiento. Para Nikolais, el cuerpo en escena era a la vez biológico y construido por medio de los otros elementos, objetos, proyecciones y luces que transformaban la construcción visual de los cuerpos. Schlemmer “amplificó la noción misma del ser humano, y podría usarse para volver a caracterizar el cuerpo como un ser que hace espacio” (Feuerstein, 1998, p. 130). Pareciera ser que *Tensile Involvement* de Alvin Nikolais,

con el movimiento de los listones producido por el desplazamiento de bailarines en el escenario, hubiera sido hecha desde este principio que entiende al cuerpo como un ser que hace espacio.

Bauhaus y la danza posmoderna

La escena de la Bauhaus tiene más puntos de contacto con la danza posmoderna que se inició en los Estados Unidos en las décadas de 1960 y 1970, que con la danza de su misma época. Por su parte, la danza posmoderna¹ tiene más puntos de contacto con las artes visuales de la primera mitad del siglo XX, que con la misma danza moderna. Para analizar el vínculo que se puede encontrar entre la escena de la Bauhaus y la danza posmoderna, además de este vínculo que se dio en el Black Mountain College, es necesario analizar desde la teoría lo que sucedía en las prácticas creativas y corporales en estas dos danzas, así como sus obras.

En la Bauhaus existe una serie de exploraciones en las que se estudia la relación de los cuerpos con los objetos y se entiende al cuerpo como hacedor de espacio. Un ejemplo de esto es la obra *Reifentanzes* (o *danza de los aros*), en la cual la bailarina mueve aros y también se mueve a través de ellos. Esta noción del cuerpo como espacio puede ser encontrada también en la escultura minimalista que fue contemporánea con la danza posmoderna. La noción del cuerpo-espacio o espacio como cuerpo fue explorada por Simonne Forty, quien vinculada con Morris, escultor minimalista, creó una gran cantidad de obras en las que el movimiento corporal se construía desde la interacción con objetos que bien pueden ser entendidas como esculturas minimalistas. Una de las obras más conocidas es *See saw*, en la que los bailarines exploran todo lo que pueden hacer sobre una lámina delgada de madera de unos 30 cm de ancho puesta

en equilibrio como una báscula sobre un triángulo situado en el medio y abajo de la lámina. En otras obras, de un modo muy similar a *Reifentanzes*, se explora el movimiento en el juego con diversos objetos como cuerdas colgantes, carritos con ruedas, un gran cilindro de tres metros de diámetro y dos de ancho dentro del cual se puede caminar. Estas obras también se sitúan en una zona limítrofe entre la escultura minimalista y la danza.

Simonne Forty no fue la única que exploró la relación del cuerpo con los objetos: Trisha Brown tiene una serie de obras de sus primeros trabajos coreográficos en los que utilizaba unas varas que eran colocadas en diagonal en un ángulo particular. El reto de la obra consistía en que las bailarinas, sin agarrar la vara con las manos, se deslizaran a través de ella sosteniéndola con sus cuerpos para pasar desde estar paradas con la punta de la vara apoyada en la cabeza, hasta estar acostadas con la vara apoyada en cualquier parte del cuerpo, pero en todo el trayecto la vara no debía cambiar su ángulo en relación con el piso. Esta obra puede ser comparada con *Stilt -walkers*, que es una obra de la Bauhaus en la que el cuerpo del bailarín tenía varas largas amarradas a las extremidades. El movimiento del bailarín hacía ver el movimiento de la vara extendiendo visualmente el funcionamiento de la estructura ósea. En la obra de Trisha Brown, aunque las varas no están amarradas al cuerpo, el movimiento sí se construye desde la relación que establece el cuerpo con la vara.

Trisha Brown también experimentó con el cuerpo y la arquitectura, pero a diferencia de Schlemmer, que trabajaba para el diseño y construía objetos para crear este cuerpo arquitectura móvil, Trisha partía de una arquitectura preexistente y desarrollaba la acción corporal explorando las distintas posibilidades que ofrece la arquitectura para el movimiento. Algunas de las obras más emblemáticas en las que Trisha creó desde el juego con la arquitectura fueron *Man Walking Down the Side of a Building*, en la cual un bailarín amarrado por un arnés con cuerdas bajaba caminando desde el techo hasta el suelo por el costado exterior de

1) La danza posmoderna se llama así porque sus creadores y creadoras se autonombraron posmodernos por la necesidad que tenían de deslindarse de la danza moderna, pero no tiene nada que ver con las teorías de la posmodernidad, aun cuando el nombre coincida.

un edificio, y *Spiral Dance*, en la cual los bailarines también amarrados con arneses caminaban del techo al suelo descendiendo de manera circular en la circunferencia de las columnas de un edificio. Estas son experimentaciones que formalmente son muy distintas que las realizadas por Oskar Schlemmer, sin embargo, coinciden en el hecho de que son creadas desde la idea de que el cuerpo es espacio y el espacio es cuerpo.

Otro asunto que resulta relevante es que en la Bauhaus la improvisación tenía un lugar central, porque es desde ella que se activaban y se exploraban las posibilidades de movimiento que se tenían cuando los cuerpos interactuaban con los objetos y figuras diseñadas para las danzas. Es relevante resaltar la presencia de la improvisación en escena, ya que es un asunto que no se presentaba en las comunidades de danzarines durante la primera mitad del siglo XX. Las improvisaciones eran utilizadas por bailarines de la danza expresiva alemana, más como herramientas para la creación y la exploración con el movimiento, pero la noción de que la improvisación era susceptible de ser presentada en escena directamente no era un asunto común. La primera bailarina que realizó esta práctica fue Isadora Duncan, pero después de ella esta práctica se perdió de la escena hasta la década de 1950, cuando Anna Halprin en California inició su trabajo de improvisación. Los talleres de improvisación de Halprin ejercieron una enorme influencia en las prácticas creativas y corporales de la danza posmoderna. La presencia de la improvisación en la Bauhaus también se relacionaba con el carácter festivo de las fiestas semanales, que tenían un espacio importante para la escena.

Una de las cuestiones que resalta al analizar el teatro de la Bauhaus y compararlo con las exploraciones posmodernas se relaciona con la aparición en estas últimas de la exploración en torno al efecto que tiene la gravedad sobre el cuerpo. En las obras de Oskar Schlemmer pareciera que los cuerpos no son transformados por la gravedad. Sus exploraciones del cuerpo con el espacio no se constituyen como ingravidas, pero tampoco posicionan a la gra-

vedad como constructora del espacio y constructora del cuerpo, sino que se da por sentada su presencia. En el *Ballet Triádico* hay un momento en el cual una de las figuras se desplaza sobre una rampa y es uno de los pocos momentos en los que existe un juego con la gravedad, y las adaptaciones que tiene que hacer el cuerpo en función de lo que la gravedad hace sobre él, al transformar la superficie de horizontal a diagonal. En este sentido, la danza posmoderna fue mucho más lejos en sus exploraciones con la gravedad.

Para Schlemmer, lo mundano y lo común eran punto de partida creativo. Esta partida condujo a la generación creativa de la forma. Vio lo que otros no podían ver, transformando una sobreimpresión mundana (el reverso del formulario debería haber estado en blanco) en su representación de un estilo de vida utópico para la Bauhaus (Feuerstein, 1998, p. 178).

Pero en relación con el movimiento, la danza posmoderna y la Bauhaus coinciden en que ambas se construyen desde el movimiento cotidiano sin pretender estar mediadas por los lenguajes de la danza, y en ambas el movimiento surge de los problemas corporales que presenta cada obra en particular y no de un lenguaje codificado previamente.

Conclusiones

En las investigaciones sobre la danza en el siglo XX, la escena de la Bauhaus se estudia poco, porque desde la historia no se encuentran muchos puntos de encuentro con el resto de la danza del siglo XX. Pero, si se estudia la creación escénica desde la teoría, se pueden encontrar muchos puntos de contacto, en especial con la danza posmoderna, pero también un poco con la danza expresiva alemana de su época.

En términos teóricos, la Bauhaus y la danza posmoderna comparten muchos asuntos, como la noción de cuerpo espacio; la exploración del movimiento en relación con objetos; la noción de cuerpo arquitectura ambulante; el vínculo del movimiento en escena con el movimiento cotidiano;

la creación desarrollada desde la abstracción y la aparición de la improvisación en escena.

El vínculo más importante que se puede encontrar entre la Bauhaus y la danza expresiva alemana es la construcción de una teoría del movimiento que realizó Rudolf Laban, que puede ser equivalente en ciertos aspectos con la figura del *Vordruck* de Schlemmer.

Es necesario realizar estudios que no se encierren en los estancos disciplinares para poder analizar fenómenos artísticos como la Bauhaus, porque ella misma escapaba a dichos estancos, muestra de lo cual es la importante labor escénica que realizaron, aun no siendo una escuela de artes escénicas.

La pedagogía de la Bauhaus tomaba en cuenta la producción artesanal y la vinculaba con los procesos creativos. Esto permitió que surgiera la necesidad de realizar estudios sobre el cuerpo, su movimiento, sus proporciones y su relación con el espacio y el tiempo que eran fundamentales para realizar diseño o arquitectura, y dio pie a la realización de trabajos escénicos.

Referencias

- Carrie J., P. (2014). *Modernism's Dancing Marionettes: Oskar Schlemmer, Michel Fokine, and Ito Michio*. En *Modernist Cultures* (pp. 115-133). Edimburgo University Press.
- Bayer, H., Gropius, W., & Gropius, I. (1938). *Bauhaus 1919 - 1928*. New York: The Museum of Modern Art.
- Feuerstein, M. (s. f.). *Body and Building inside the Bauhaus's Darker Side*. En Oskar Schlemmer. In G. Doods, & R. Tavernor, *Body and Building. Essays on the Changing Relation of Body an Architecture* (pp. 228-236). The Mit Press.
- Feuerstein, M. (1998). *Tesis doctoral: Oskar Schlemmer's Vordruck. The Making of an Architectural Body for the Bauhaus*. University of Pennsylvania.
- Perren, C. (2016). *Bauhaus in Motion. Bauhaus 8 Movement*, 12-17.

*Alejandra Olivera Rabadán

Es doctora en Ciencias del Arte con especialidad en Teoría, Historia y Crítica de la Danza por la Universidad de las Artes (ISA) de Cuba, institución donde previamente estudió la licenciatura en Danza, con mención en Danza Contemporánea. Realizó la Maestría en Filosofía de la Cultura, en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Ha trabajado como coreógrafa y bailarina en diversos grupos de Cuba y México. En México ha participado en *performances* y en obras escénicas interdisciplinarias en los que se unen la fotografía, el video, el arte virtual y la danza. Ha escrito varios capítulos en libros publicados por diversas universidades del país. Ha participado como ponente en numerosos congresos nacionales e internacionales en México y Cuba. Ha trabajado en diversos proyectos de investigación con grupos de investigación de varias universidades de México y Cuba. Coordinó durante ocho años la Licenciatura en Danza de la Escuela Popular de Bellas Artes, de la cual realizó el plan de estudios vigente. Ha asesorado numeroso trabajo de titulación de la licenciatura en Danza. Actualmente es Profesora e Investigadora de Tiempo Completo de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Es representante del Cuerpo Académico de Artes Escénicas en la misma Universidad, profesora del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura y miembro organizador de la Red Latinoamericana de Estudios sobre el cuerpo.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.