

Bauhaus: fractal de liminalidades

RODRÍGUEZ CHIRINO, Brenda Tania / Universidad Nacional Autónoma de México -
brenda.tania@comunidad.unam.mx

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Bauhaus - Schlemmer – interestructural - liminalidad

> Resumen

La Bauhaus fue fundada con un propósito claro: fusión. La fusión de las disciplinas artísticas, la fusión de éstas a su vez con los oficios artesanales, todo a través del trabajo colaborativo entre artistas. Esta era la idea base de toda la actividad realizada en la institución, siendo así un semillero de fenómenos *liminoides* en la época de Vanguardias. En la Bauhaus había lugar para todas las artes y un ímpetu por eliminar la concepción de éstas como entes separados. La multi-productividad artística que se dio en esta institución era en sí misma una finalidad, pero no por eso arbitraria; la experimentación desde la fusión de lenguajes tenía un eje conductor: la investigación de los elementos fundamentales del espacio.

En ese marco tuvo lugar la actividad artística de Oskar Schlemmer, cuya pluri-productividad artística ubicada en el umbral entre el lenguaje plástico y escénico, se dio como consecuencia del compromiso con una sola investigación: la figura humana y su relación con el espacio.

Su obra es un ejemplo del fenómeno de *liminalidad* particular del Bauhaus en tanto que, además de haber sido desarrollada partir de la teoría plástico-visual propuesta por todos los miembros de esta, tiene características esenciales de dos lenguajes (plástico y escénico) considerados separadamente.

> Presentación

En el presente texto analizaré el fenómeno de la *liminalidad* e *hibridación* de la Bauhaus para luego hacer lo mismo con el artista y miembro de la institución Oskar Schlemmer y de su obra el *Ballet Triádico*. Este último análisis será retomando una noción que me resulta particularmente interesante del estudio que Víctor Turner hace del periodo *liminar* de los *rites de passage* (1980), la de *interestructuralidad*.

La Bauhaus es un acontecimiento clave en la historia de las prácticas *liminales*; es en sí misma un fenómeno *liminal* y al mismo tiempo un contenedor y generador de fenómenos *liminales* e *híbridos*

La Bauhaus liminal

La Bauhaus es un acontecimiento clave en la historia de las prácticas *liminales*; es en sí misma un fenómeno *liminal e híbrido* y al mismo tiempo un contenedor y generador de fenómenos de la misma naturaleza. Fue fundada en 1919 por el arquitecto Walter Gropius en la entonces República de Weimar. Cuando Gropius manifiesta en 1919 que el objetivo de la Bauhaus es reunir “todo el quehacer artístico y [...] todas las disciplinas [...] (escultura, pintura, artes aplicadas y artesanía) en una nueva arquitectura, de modo que sean elementos indisociables” (Gropius, 1919), deja claro que la arquitectura no es más que la culminación palpable del verdadero propósito: fusión. “The culminating point of the Bauhaus teaching is a demand for a new and powerful working correlation of all the processes of creation. [...]. Architecture unites in a collective task all creative workers, from the simple artisan to the supreme artis” (Gropius, 1938:30).

Desde una perspectiva de investigación en Artes Liminales, distingo que la Bauhaus es innovadora en haber tenido y practicado el propósito de eliminar fronteras entre disciplinas a nivel institucional y en haber incluido, en el marco de ese propósito, a las artes escénicas y la música como parte de su programa de estudios con igual importancia que las actividades plástico-manuales que constituían su plan de estudios inicial.

El ímpetu por eliminar la concepción de las artes como entes separados, de re-unificar éstas con los oficios artesanales, la intención de lograr equilibrio entre el arte y la vida cotidiana por medio de la ciencia del diseño, el interés por establecer el diálogo tradición-innovación y equiparar el arte-artesanía con la tecnología, hacen a la Bauhaus un semillero de fenómenos *liminoides* (Turner, 1969) e híbridos (Diéguez, 2014) en la época de Vanguardias donde, precisamente, “el valor de liminalidad es relevante, tanto en las prácticas como en las teorías” (Dubatti, 2016:18). La forma en que se da el fenómeno de *liminalidad* en la Bauhaus es equiparable a la del acontecimiento teatral según el concepto que Jorge Dubatti propone en *Teatro-matriz, teatro liminal* (2016). La Bauhaus, al igual que el acontecimiento teatral, es un compuesto de fenómenos de *liminalidad* repetidos a diferentes escalas. Dubatti distingue que cada uno de los componentes sustanciales del acontecimiento teatral -convivio, poíesis y expectación- es un “espacio liminal entre el arte y la vida” (ibíd.: 20) donde lo liminal es entendido como “tensión de campos ontológicos diversos” (ibíd.: 19). En esta misma estructura fractálica¹ se da el fenómeno *liminal* dentro de la Bauhaus: como institución ya es un producto de la tensión entre más de dos elementos y así mismo, las prácticas en sus talleres y de cada uno de sus miembros implicaban siempre mantenerse entre mínimo dos lenguajes. Aunque, de acuerdo con la propuesta teórica de Dubatti, podría hablarse sólo de

¹ Un *fractal* es una forma o figura que se repite así misma de mayor a menor escala (o viceversa).

liminalidad, me interesa hacer la distinción entre está y *liminoide-híbrido* para distinguir, digamos, los tipos de *liminalidades* que se dieron dentro de esta institución.

La Bauhaus es un ente *híbrido* en términos de Canclini, porque nace de la fusión entre una escuela de artes y otra de oficios con el propósito de mezclar “formas de producción artesanal e industrial” (Canclini, 1992:24). Pero también en términos de Diéguez “como espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas, como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética” (Diéguez en Gonzáles, [2014] 2017: [24] 100), porque toda su multi-productividad tuvo como eje “la ciencia del diseño” que, tal como fue planteado por Gropius en la Bauhaus se refiere a todo lo hecho por el ser humano en el entorno visible (Gropius, 1962:30). Implicaba la mezcla de producción artesanal, industrial y artística, y su propósito final era lograr que todo en el entorno de la vida cotidiana no sólo fuera funcional sino también bello. El diseño en la Bauhaus comenzó como una investigación estética cuyos descubrimientos pudieran ser aplicados a la construcción del “nuevo equilibrio cultural del entorno visual” (Gropius, 1961:7) de la sociedad: se trataba de investigar cómo está constituido el Espacio, cuáles son sus componentes y cómo estos pueden influir en los sentimientos y pensamientos, para luego experimentar y utilizarlos en la construcción tanto industrializada como artesanal de “desde una silla, hasta un edificio entero”. Ahora, el propósito que Gropius tenía al fusionar esas dos instituciones en particular y desarrollar una pedagogía del diseño era, por un lado, eliminar la diferencia entre artista y artesano (Gropius,1938:18) lo que responde a lo que Diéguez llama una práctica *liminal* por mantener la relación vida-arte; por otro, eliminar la diferencia interna entre las artes, lo que sería una práctica más bien de *hibridación* por ubicarse “al interior del marco estético” (Gonzáles, 2017:100).

› **Oskar Schlemmer: artista interestructural**

En ese interior se ubica el personaje que quiero resaltar, Oskar Schlemmer, uno de los miembros del Bauhaus con mayor pluri-productividad. Él como artista, así como su obra, son ejemplos del fenómeno de *liminalidad* particular del Bauhaus debido a que su actividad en el taller de teatro fue desarrollada a partir de la teoría plástico-visual propuesta por miembros de la escuela, artistas como Wassily Kandinsky, Piet Mondrian y László Moholy-Nagy, lo que plantea ya una práctica de *hibridez*. Se investigaron los conceptos de *espacio, forma, color, luz, movimiento, estructura, composición* en las artes escénicas desde una perspectiva de las artes del diseño. En consecuencia de lo anterior y en coincidencia con su propia trayectoria como artista plástico-visual, la actividad escénica académica del Bauhaus y la obra personal de Schlemmer -en la que también participaron alumnos de la escuela- tienen características esenciales de dos lenguajes -plástico y escénico (que a su vez tienen ramificaciones: por un lado, el dibujo, la escultura y la

pintura, por otro, el teatro y la danza)- que usualmente son considerados separadamente. En ese sentido Oskar Schlemmer es un artista ubicado en el umbral entre el lenguaje plástico y el escénico.

El caso individual de Oskar Schlemmer fue análogo al del Bauhaus como fractal de liminalidades, como centro de encuentro de varias disciplinas, pero en sentido contrario. Es decir, la finalidad de Schlemmer no era fusionar disciplinas artísticas sino explorar los fenómenos del Espacio y la Materia. La gran variedad de obra que realizó Schlemmer se dio más bien como consecuencia del compromiso con una sola investigación: la figura humana y su relación con el espacio (Schlemmer, 1958: xxi). A partir de esa búsqueda experimentó con varios lenguajes como la pintura, escultura, gráfica, collage, teatro y danza, que mantuvieron siempre una confluencia entre sí teniendo como eje el estudio de la forma del cuerpo humano. Es pertinente identificar qué lenguajes cohabitan en la práctica artística de Schlemmer, sin embargo, mi mayor interés está en analizar el *cómo* de esa coexistencia, en qué radica su carácter *liminal* y el proceso en que Schlemmer se mueve entre lo que, a nivel macro, aparenta ser un *híbrido* de distintos lenguajes. La discusión relevante ya no es en torno a si una práctica artística es o no *híbrida/liminal*, ni entre qué y qué disciplina lo es a fin de “nombrarlo” como, por ejemplo, “danza-teatro/teatro-danza”. En el caso del Ballet Triádico de Schlemmer, la pregunta “¿es esto teatro?” (Dubatti, 2016: 5) va más allá: ¿esto es escultura, danza, teatro...?

Si Schlemmer llama al *Ballet Triádico* “theatrical dance” (1926:196) es para expresar sus intenciones con dicha obra, no para definirla teóricamente. Por tanto, a partir de ahora tomo su carácter *liminal/híbrido* como un hecho. Por un lado, porque la mencionada discusión me parece en este punto de los estudios teatrales obsoleta. Jorge Dubatti ya estableció que las prácticas escénicas son de naturaleza *liminal*, lo son por definición (Dubatti, 2016: 16). De ahí podría decirse que no solamente las prácticas teatrales responden a esa naturaleza sino todas las prácticas artísticas; no hay disciplinas puras. Y por el otro, porque mi interés está, ya asimilado lo anterior, en descifrar el mecanismo en que los lenguajes parecen yuxtaponerse.

Para hacerlo recuperaré otro concepto con que el mismo Víctor Turner -de quién parte la evolución del concepto de *liminalidad* en las artes-, se refiere al periodo *liminar* en *La selva de los símbolos* (1980): el de *interestructura*.

Schlemmer bien puede ser un artista *liminal* en términos de Dubatti en tanto que hay tensiones ontológicas entre una disciplina artística y otra; *híbrido* en los de Diéguez en tanto mezcla de estéticas y no de vida-arte o *liminoide* en desde el punto de vista de Turner en tanto práctica no obligatoria (González, 2017: 98-99). Sin embargo, de entre todos los conceptos y nociones que hay de *liminalidad*, incluyendo las variaciones de Turner, me parece que el que mejor funciona para explicar qué sucede con el caso particular de Oskar Schlemmer es el de *interestructura*: Schlemmer es un *artista interestructural*.

Las disciplinas artísticas, como las sociedades, tienen una estructura si no social, sí estética; Turner considera el *periodo liminar* como una situación, o fase, *interestructural* de la dinámica social debido a que los *seres interestructurales* que se encuentran en esa fase están en proceso de cambio de posición dentro de la estructura en la que se mueven (1980:103-109). En ese punto del *periodo liminar*, para el caso de las artes, no es que no haya estructura, no se trata de un periodo de “antiestructura” como diría Diéguez (2007:49), sino el punto donde se concentra la estructura común que todas las disciplinas tienen. Schlemmer está suspendido en la fase *interestructural* de la dinámica de las disciplinas artísticas. Esa fase, en mi análisis, sería lo que corresponde al proceso de *abstracción*. La *abstracción* es el momento en el que, a nivel estructural, todas las artes tienen un mismo lenguaje.

What is it, what does it mean, 'abstract'? To be brief, and to generalize, it signifies simplification, reduction to essentials, elements, first principles, to pit the one against the many. It signifies and consists of the uncovering of the common denominator, the counterpoint (not only in music), the law of art (Schlemmer en Trimmingham, 2011 [1961]: 45 [27])

Esta observación me ha sido posible al detenerme en la manera en que le interesaba a Schlemmer el cuerpo humano: como un fenómeno espacial, como forma; se propuso descubrir la figura humana -siempre en relación con un entorno espacial-. Le interesaban las cualidades físicas del cuerpo humano en tanto Materia, pues pensaba que representar a la naturaleza en esa forma “objetiva” capturaría más a profundidad lo “místico” (Schlemmer, 1987 :10). Investigó el cuerpo, tanto desde su propio interés como dentro del marco Bauhaus, en términos de materialidad: peso, masa, volumen, tamaño, proporción. En suma, la estructura arquitectónica, material-física, del cuerpo humano. Schlemmer *abstrae* para dejar a la vista la estructura más esencial de la forma concreta que tiene *esto* que llamamos ser humano.

Abstraer es reducir algo a sus elementos básicos (Dondis, 2017: 104), implica eliminar detalles. De ahí que en el *Ballet Triádico*, los personajes estén despojados de rasgos que individualizan; las formas básicas, el círculo, cuadro, triángulo, y sus cualidades, redondez, rigidez, volumen, color, están exaltadas. Los elementos básicos con que éstas formas están constituidos (el punto, la línea, y las formas primarias: círculo cuadrado y triángulo) tienen para Schlemmer una fuerza simbólica (ibíd.).

Diario. Octubre de 1915

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.

(Schlemmer, 1987 [1915] :21-22)

Luego, también por este mismo proceso, atiende la relación de este cuerpo tridimensional con el Espacio. El *Ballet Triádico* es no sólo *híbrido* por poner en un mismo soporte varios lenguajes, sino *liminal* porque el mayor peso de la obra está en que Schlemmer se propone hacer visible precisamente “eso” que, a nivel interno, hay entre el cuerpo y lo que lo rodea: las relaciones. “Cuanto más se abstrae la naturaleza, más sensible se vuelve la relación” (Mondrian, 2005:11). Por “relación” entiéndase lo que Kandinsky llama “fuerzas” (Kandinsky, 1968 [1926]:33): la interacción entre una cosa y otra que, de hecho, coincide con lo que Dubatti llama “tensiones”. Estas relaciones, fuerzas o tensiones, son entre *espacio, tiempo y materia*, y toman forma concreta a través del *movimiento, el color-luz, las formas básicas el sonido, el silencio, el ritmo*.

El momento de *abstracción*, que pareciera ser congelado en el Ballet Triádico de Schlemmer, al igual que el momento interestructural de los *rites de passage*, es “el reino de la posibilidad pura, de la que surge toda posible configuración, idea y relación” (Turner, 1980:107). Es un momento de posibilidades, neutro y fértil, a partir del cual Schlemmer se mueve entre lo que en la superficie son lenguajes separados. Así, prefiero llamar a Schlemmer *artista interestructural* sin señalar la distinción de entre qué disciplinas, ya desde un principio lo había dicho Turner claramente: “el ser transicional es estructuralmente indefinible” (ibid.:106).

› **A modo de cierre**

Me parece relevante rescatar las nociones de *estructura e interestructura* de Victor Turner para revisar tanto el caso particular de Schlemmer como otros casos dentro, fuera, antes y después del Bauhaus, porque permite profundizar y enfatizar más en los procesos creativos de las artes que en las discusiones de si una expresión artística es o no *liminal* y entre *qué y qué* lo es. Claro que para entender el *cómo* de los procesos hay que partir de entre *qué y qué* lenguajes se sitúa la obra de un artista. Sin embargo, como resalta Canclini “el objeto de estudio no es la hibridez, sino los procesos de hibridación” (Canclini, 2003).

Bibliografía

- Bayer, H., Gropius, W., & Ise, G. (Edits.). (1938). *Bauhaus 1919-1928*. New York: Museum of Modern Art.
- Canclini, N. G. (1992). *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Canclini, N. G. (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. *TRANS Revista Transcultural de Música (artículo 7)*. Recuperado el 17 de 10 de 2019, de <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/209/noticias-recientes-sobre-la-hibridacion>
- Danselis, S. (2014). "Oskar Schlemmer, El Ballet Triádico y el vestuario en la Bauhaus". *Telón de fondo: Revista de teoría y crítica teatral (20)*. Obtenido de www.telondefondo.org
- Dieguéz, I. (2007). *Escenarios liminales: Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- Dondis, D. A. (2017). *La Sintaxis de la imagen* (segunda ed.). (v. c. Beramendi, Trad.) Barcelona: Gustavo Gili.
- Droste, M. (2015). *Bauhaus: Bauhaus archiv*. (E. Morandi, Trad.) Slovenia: Taschen.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro-Matriz, Teatro Liminal*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J., Ansaldo, P., Fukelman, M., & al, e. (2017). *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: Escuela Superior de Arte Dramático.
- Gropius, W. (1962). *Scope of total Architecture*. New York: Collier Books.
- Kandinsky, W. (1968). *Punto, línea, superficie*. (M. Calasso, Trad.) Milano: Adelphi Edizioni.
- March, R. (2003). *Física para poetas* (duodécima ed.). México: Siglo XXI Editores.
- Mondrian, P. (2005). *Realidad natural y realidad abstracta*. (R. S. Torroella, Trad.) México: Coyoacán.
- Schlemmer, O. (1987). *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza, cartas y diarios*. (R. Ribalta., Trad.) Barcelona: Paidós estética.
- Schlemmer, O., Moholy-Nagy, L., & Molnar, F. (1961). *The Theater of the Bauhaus*. (W. Gropius, Ed., & A. S. Wensinger, Trad.) Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Trimingham, M. (2011). *The theatre of the Bauhaus: the modern and postmodern stage of Oskar Schlemmer*. New York: Routledge.
- Turner, V. (1980). *La selva de los símbolos*. (R. V. Garay, Trad.) México: Siglo Veintiuno editores.
- Visciglio, A. (Ed.). (junio de 2018). "Edición Especial Bauhaus 100 años". *WIPE*.