

El concepte del cos d'Oskar Schlemmer

El triomf de la *Kunstfigur*

Raquel Morcillo Garcia

Tutor: Dr. Josep Casals Navas



**Treball de Fi de Grau. Història de
l'Art. Curs 2013 – 2014.**

NIUB de l'alumna: 147 46 59 4

Data d'entrega: 15/09/2014

Fotografia de la portada: *Das Triadische Ballett als Teil der Revue «Wieder Metropol» im Metropol Theater Berlin* (El Ballet Triàdic, revista «Wieder Metropol», al Teatre Metropol de Berlín, 1926).
Arxiu de C. Raman Schlemmer, 1-28 824 Oggebbio, Italia.

Fotografia extreta de:
«<http://quincampoix.tumblr.com/post/13840124481/newpopunder-ground-oskar-schlemmer-bauhaus>».

Agraïments

No voldria començar aquest estudi sense abans agrair el suport de totes aquelles persones que, en major o menor mesura, l'han fet possible. En primer lloc, al meu tutor per la confiança dipositada en mi des del primer moment, per tots els consells i les correccions que han fet donar el millor de mi i m'han ajudat a aprendre moltíssim durant aquest any, plantejant-me qüestions que espero poder resoldre durant el meu futur acadèmic i professional. També a la meva família i amics, els quals han estat sempre al meu costat durant aquests cinc anys de carrera i que no només m'han animat a finalitzar aquest camí, sinó a emprendre'n molts altres. I per últim, però en cap cas menys important – tot el contrari –, voldria dedicar-li també a en David unes paraules de profund agraïment per ésser un company de viatge incansable, per la seva paciència infinita i per les seves paraules de suport i ànim constants que m'han ajudat a no defallir en cap moment i a creure en mi mateixa. A tots ells i a qui em llegeix, moltes gràcies.

Taula de continguts

| | |
|--|----|
| 1. Introducció metodològica..... | 4 |
| 2. Un viatge cap a la despersonalització: referents i influències formals..... | 7 |
| 2.1. La màscara i l'home tipificat..... | 7 |
| 2.2. La marioneta de Heinrich von Kleist..... | 10 |
| 2.3. L'autòmat d'E.T.A Hoffmann..... | 13 |
| 3. Una obra oscil·lant a la recerca de l'equilibri..... | 16 |
| 4. El concepte del cos d'Oskar Schlemmer..... | 23 |
| 4.1. La seva plasmació en la pintura i l'escultura..... | 23 |
| 4.1.1. Els inicis..... | 23 |
| 4.1.2. Els anys a la Bauhaus (1920 – 1929)..... | 28 |
| 4.1.3. Els últims anys (1929 – 1943)..... | 35 |
| 4.2. El cos en el teatre..... | 38 |
| 4.2.1. Un exemple paradigmàtic: El <i>Ballet Triàdic</i> | 38 |
| 4.2.1.1 L'estructura del ballet: un reflex del seu pensament..... | 39 |
| 4.2.1.2 L'home i la figura d'art..... | 42 |
| 4.2.1.3 El curs <i>Der Mensch</i> | 46 |
| 4.2.2. Altres danses..... | 47 |
| 4.2.2.1. <i>Das Figurale Kabinett</i> | 47 |
| 4.2.2.2. <i>Die Bauhaustänze</i> | 48 |
| 5. Conclusions..... | 51 |
| 6. Fonts consultades..... | 53 |
| 6.1. Bibliografia..... | 53 |
| 6.2. Hemerografia..... | 55 |
| 6.3. Recursos electrònics..... | 56 |
| 7. Documentació gràfica..... | 57 |

1. **Introducció metodològica**

El present treball d'investigació versa, com el seu títol indica, sobre el concepte del cos d'Oskar Schlemmer (Stuttgart, 1888 – Baden-Baden, 1943), un dels artistes més prolífics i transgressors de l'Alemanya de principis del segle passat. Un estat de la qüestió sobre aquest tema exigeix, consegüentment, una acotació del terme *cos*. En aquest cas, i degut a les exigències de la investigació, s'ha delimitat el seu abast, i s'ha analitzat el *cos humà*, sense estudiar la problemàtica del rostre. És per això que el lector pot trobar a faltar obres com *El logotip de la Bauhaus* (1922), i que l'autora va creure oportú introduir el subtítol «El triomf de la Kunstfigur», ja que és un concepte que s'aplica a l'hora de parlar del cos humà i que en Schlemmer es presenta com una proposta modèlica.

El motiu de l'elecció del tema s'ha vist condicionat per dues raons: la normativa de l'assignatura «Treball de Fi de Grau», que anuncia que el treball d'investigació ha de ser un estat de la qüestió, i un criteri personal que l'últim any de Grau em va portar a escollir assignatures optatives que tractaven sobretot l'art de les primeres i segones Avantguardes. Pel que fa a l'assumpte del cos, aquest és un tema que des de sempre m'ha encuriósit, i vaig veure en el Treball de Fi de Grau l'oportunitat perfecte per a aproximar-m'hi en el marc d'un artista que sempre m'ha atret.

Els objectius del treball, per tant, han estat, en primer lloc, l'estudi de la concepció del cos de l'artista – seguint la línia anteriorment definida – i com es materialitza en les seves obres tant plàstiques –pintura i escultura –, com escèniques; tot indicant i estudiant les possibles influències.

Per a reeixir aquests objectius, s'ha seguit una metodologia que parteix de la lectura atenta i reflexiva de les seves cartes i diaris que es troben publicades a Catalunya tant en castellà, per l'editorial Paidós, com en anglès, per Wesleyan University Press. Aquestes, però, no han estat les úniques fonts primàries consultades ja que a *Théâtre et abstraction* d'Éric Michaud, publicat per l'Age d'homme (1978), apareixen traduccions de textos originals com *Mensch und Kunstfigur* (Home i figura d'art), *Die Bühne im Bauhaus* (El teatre a la Bauhaus) o *Tänzerische Mathematik* (La matemàtica de la dansa), així com d'altres escrits relatius al *Ballet Triàdic*. La consulta de totes aquestes fonts fou vista des del primer moment com necessària i fonamental tant pel tutor com per mi, car era la millor manera d'aproximar-me a l'univers d'un home oscil·lant i complex.

Les interpretacions extretes de les lectures anteriors foren recolzades o desestimades a partir d'un estudi posterior de les fonts secundàries, i a partir dels consells i les

recomanacions del meu tutor. En aquest sentit, les obres més importants que s'han pogut consultar – ja que una part important d'elles està descatalogada a Catalunya, o mai s'hi han publicat – són les de Karin von Maur, que apareixen degudament citades a la bibliografia, i, en especial, el catàleg *Oskar Schlemmer: Tanz Theater Bühne* editat per Maria Müller, la publicació dirigida per Claire Rousier titulada *Oskar Schlemmer: l'homme et la figure d'art*, i el llibre de Didier Plassard: *L'acteur en effigie : Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques : Allemagne, France, Italie*.

Com el lector haurà pogut observar a la taula de continguts, el cos del treball consta de tres parts. En la primera d'elles, titulada «Un viatge cap a la despersonalització: referents i influències formals», s'estudien, com bé indica el títol, aquells elements formals que Schlemmer utilitza per a conformar un cos que ha d'ésser una nova casa per l'home contemporani. L'ús de l'adjectiu «formal» és degut a que tot i que Schlemmer prengui com a referència Kleist i Hoffmann, els conceptes que aquests autors romàntics desenvolupen no seran utilitzats pel de Stuttgart de la mateixa manera ni en el mateix sentit. L'organització d'aquest punt s'articula a partir de tres subapartats que han de marcar el camí cap a la despersonalització de l'home a través de la màscara, la marioneta i l'autòmat. Ara bé, el que en aquest primer apartat sembla una teoria perfectament tancada és només un miratge, ja que en la segona part titulada «Una obra oscil·lant a la recerca d'equilibri» és palesa la dicotomia en què se situa Schlemmer. Aquest punt, tot i no parlar estrictament del cos, és ineludible, ja que només entenent l'oscil·lació permanent del seu art es pot comprendre el concepte del cos en la pintura, l'escultura i en la dansa. Finalment, l'últim i tercer punt articula el centre de la qüestió i relaciona tots els conceptes teòrics tractats en els anteriors punts amb la producció artística de l'artista. Titulat «El concepte del cos d'Oskar Schlemmer», es divideix a la vegada en dos grans apartats: «El cos en la pintura i l'escultura» i «El cos en el teatre». La raó d'aquesta diferenciació rau en el fet que pintura i escultura, i arts escèniques es regeixen per normes diferents, també en el pensament de Schlemmer. Conseqüentment, és preferible una diferenciació temàtica que aculli una seqüència cronològica dins de cada apartat. Cal esmentar que en el subapartat dedicat al *Ballet Triàdic* només es comenten els figurins de l'última de les parts, la que es representa sobre fons negre, perquè és aquesta la que pressuposa la superació de les dualitats. A més, un comentari de tots els figurins seria innecessari, car no aportaria informació nova i fonamental per la investigació.

A mesura que avança l'estudi, el lector podrà observar com s'han inclòs dades històriques i de context sempre que la informació hagi estat necessària per completar el marc teòric i l'explicació de certes obres. Totes aquestes dades han estat recolzades per notes a peu de

pàgina, i la inclusió d'obres de caràcter general sobre la Bauhaus a l'apartat «Fonts consultades».

Durant el present curs 2013 – 2014, moment de realització i redacció del treball, l'autora ha pres consciència de les nombroses vies d'investigació que aquest primer estadi en forma d'estat de la qüestió permetria. Però és justament per la naturalesa del propi treball, i la necessària acotació del tema, que no ha estat possible donar-les-hi cabuda. Així doncs, esperem que el primer pas, que es materialitza en forma del treball que tenen a les seves mans, sigui només l'inici de futures investigacions, que espero tinguin cabuda en el Màster d'Estudis Avançats d'Història de l'Art, que em permetin intentar resoldre les preguntes sobre Oskar Schlemmer i el seu art que, ara, han quedat obertes.

2. Un viatge cap a la despersonalització: referents i influències formals

És impossible per a qualsevol observador àvid no notar la presència i l'enorme influència que tingué la tradició de la marioneta en l'obra d'Oskar Schlemmer on, en més o menys mesura, apareixen cossos humans representats de manera abstracte i en base a formes geomètriques pures, però sempre en relació amb els volums i amb les línies anatòmiques¹. Aquest disseny de la figura humana ve influenciat per tot un pensament que comportarà una manera específica d'entendre el cos i l'espai.

Per a reeixir aquest punt, que ens ocuparà la tercera part del treball, cal primer estudiar la marioneta, però també l'autòmat. Ambdós conformen els dos últims estadis d'un procés cap a la despersonalització humana que en Schlemmer esdevé d'ascensió i un fi en sí mateix. El que els antecedeix és l'home tipificat a través de la màscara: element fonamental en les seves obres. Així, en aquest primer apartat no només presentarem les influències, fonamentalment formals, que ens permetran entendre la representació del cos de Schlemmer, sinó que també les estudiarem ordenades de tal manera que ens presentin un viatge per etapes cap a la conclusió d'un home universal en tant que despulat d'elements de caràcter íntim i personal.

2.1. La màscara i l'home tipificat

La màscara és un element essencial del teatre d'Oskar Schlemmer i, de fet, en una entrada del seu diari recalca la seva importància i ens presenta la seva desaparició com un dels moments de retrocés que ha patit el teatre:

Les dates que els historiadors cataloguen com a progrés es convertiren en les de la decadència: en el 1681 aparegueren per primera vegada les ballarines, ja que anteriorment la dansa fins i tot en els rols femenins havia estat realitzada pels homes; en el 1772 s'eliminaren les màscares [...].²

Així doncs, Schlemmer – recuperant la màscara – intentarà crear quelcom nou en teatre, oferint un contrapunt al que Lothar Schreyer havia desenvolupat a la Bauhaus, i qui havia abandonat l'escola l'any 1923, ja que el seu teatre altament espiritualista, o pseudo-religiós, no acabava de convèncer ni a la direcció ni als alumnes, els quals, segons el propi Schlemmer, tenien la voluntat d'evolucionar cap a un teatre

¹ Plassard, Didier, "Entrée en scène des effigies", *L'acteur en effigie : Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques : Allemagne, France, Italie*, Lausanne: Institut International de la Marionnette, L'Âge d'Homme, 1992, pàg. 22.

² Schlemmer, Oskar, "Weimar. De 1921 hasta verano de 1925", Ribalta, Ramón (trad.), *Escritos sobre Arte: Pintura, teatro, ballet. Cartas y diarios*, Barcelona: Paidós, 1987 [1977], pàg. 60.

mecanitzat³. L'objectiu del de Stuttgart serà el de presentar un nou model d'Humanitat a través de la inclusió de l'home en una obra d'art total que troba la seva màxima expressió en el teatre i, concretament, en el ballet . Aquest home, però, no serà naturalista ni subjectiu, ans el contrari, s'erigirà com un tipus universal, integrat i harmonitzat en les tensions existents entre allò solemne, burlesc i còmic. En definitiva, i com diu en una carta a l'historiador de l'art Hans Hildebrandt del 4 d'octubre de 1922 a propòsit del *Triadisches Ballet* (Ballet Triàdic), un «ballet transcendental».⁴

Per a reeixir aquest tipus d'home, Schlemmer recupera la tradició de la màscara, la qual ja havia estat utilitzada pels antics grecs i fins i tot en trobem al Japó i a la Xina⁵. Però l'últim tipus de teatre que la incorpora a Occident, i la utilitza abans que les Avantguardes és la *Commedia dell'Arte* durant els segles XIV i XVII⁶. Aquest és un teatre d'improvisació en què els actors – en base a un argument més o menys recurrent – articulen una història per a representar a la plaça, a partir d'uns personatges impermeables i plans, és a dir, tipificats⁷. La rialla en aquest teatre còmic es produeix a través de l'exageració d'uns trets característics de tipus socials que hom troba arreu i que, justament per aquest motiu, han quedat fossilitzats formant part del nostre rerefons cultural, esdevenint universals i intemporals.

Aquesta mateixa idea apareix en una carta a la seva dona Tut del 5 de novembre de 1925: «El petit Schmidt vol fer quelcom en el teatre, Schawinsky vol fer alguna cosa, però jo realitzaré els meus propòsits, un teatre de models»⁸. Els trets que caracteritzen aquests homes-tipus són sintetitzats i potenciats per la màscara, ajudant a fixar un caràcter les conseqüències del qual l'actor pren com a seves, no només en la parla, sinó també en el moviment⁹. Tot i així, la màscara a més de permetre al públic identificar ràpidament de quin personatge es tracta, també marca i constreny a l'actor, puix que delimita les accions que el personatge pot realitzar. Així doncs, en la *Commedia dell'Arte*, l'actor que duu la màscara esborra completament la seva

³ Whitford, Frank, “New Arrivals”, *Bauhaus*, London: Thames & Hudson, 2006 [1984], pàg. 85.

⁴ Schlemmer, Oskar, “Weimar. De 1921 hasta verano de 1925”, *Op. cit.*, pàg. 61.

⁵ Duchartre, Pierre Louis, “The Masks”, *The Italian Comedy*, New York: Dover Publications, 1966, pàg. 41.

⁶ H. Mills, Winifred; M. Dunn, Louise (eds.), “The Map of the Mask”, *Marionettes, Masks and Shadows*, New York: Doubleday, Doran & Company, 1933 [1927], pàgs. 149 – 150.

⁷ Duchartre, Pierre Louis, “The Commedia dell'Arte”, *The Italian Comedy*, New York: Dover Publications, 1966, pàg. 20.

⁸ Schlemmer, Oskar, “Dessau. Otoño de 1925 hasta verano de 1929”, Ribalta, Ramón (trad.), *Escritos sobre Arte: Pintura, teatro, ballet. Cartas y diarios*, Barcelona: Paidós, 1987 [1977], pàg. 84.

⁹ Fava, Antonio, “The Mask”, *The comic Mask in the Commedia dell'Arte: actor training, improvisation, and the poetics of survival*, Illinois: Northwestern University Press, 2007, pàgs. 4 – 6.

identitat convertint-se en l'*altre*, i multiplicant el seu Jo¹⁰. Com ja tindrem oportunitat de concretar més endavant, en el teatre de Schlemmer no serà només la màscara qui determini els moviments del cos del ballarí, sinó també el vestit.

Mentre la màscara en molts artistes del segle XX pren un paper de simbolització d'una consciència de la crisi del Jo, i és entesa per a molts pensadors finiseculars i de principis del segle vint com una mostra de l'alteritat, representant d'allò reificat en un món d'aparences¹¹; Schlemmer veurà en ella un element d'ajuda en el procés de despersonalització de l'home en pro d'un teatre de models i estereotips que, per tant, no recerquen pas la individualitat i la univocitat, sinó la generalització i la universalitat. El desenvolupament d'aquest camí, el d'un art que pretén ésser universal a través de l'abstracció – la qual també actua sobre la màscara –, serà vist per Schlemmer com el mètode per aconseguir un art intel·ligible. Intel·ligible a través de la conjunció de l'aspecte més proper a nosaltres (el cos) amb un sistema de llenguatge bàsic i comprensible universalment¹² (l'abstracció a partir de figures geomètriques). Davant de la consciència d'aquesta màscara, podem trobar la reacció cap a la unitat de Schlemmer, o la reacció de Klee, el qual veu en ella – i també en la marioneta – una construcció híbrida, suggerida per l'art i la natura, que permet l'expressió dels drames, el comportament i la psicologia humana¹³.

La recuperació de la màscara per part de Schlemmer no deixa d'ésser una aposta per una variant de dansa que s'oposa a les tendències dominants del seu temps¹⁴ i que s'apropa més a la «mascarada estètica», que a la dansa culta que «assossega l'ànima»¹⁵ i que ell relaciona amb l'expressionisme alemany. Ara bé, aquesta mascarada es veurà objectivada i racionalitzada per l'ideal de la matemàtica metafísica que dota al nou home d'un espai racional en el qual desenvolupar-se.

¹⁰ Brion, Marcel, "E.T.A Hoffmann", *La Alemania Romàntica II : Novalis, Hoffmann, Jean-Paul*, Barcelona: Barral, 1971, pàgs. 192 – 193.

¹¹ Per a un estudi profund sobre la màscara i la consciència de la crisi finisecular consultar: Casals, Josep, *Afinidades vienesas : sujeto, lenguaje, arte*, Barcelona: Anagrama, 2003.

¹² Michaud, Eric (ed.), "Préface", *Théâtre et Abstraction (L'espace du Bauhaus)*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1978, pàgs. 12, 20 – 21.

¹³ Hopfengart, Christine, "Oui et non: Paul Klee et le théâtre au Bauhaus", Zentrum Paul Klee (ed.), *Paul Klee : Le théâtre de la vie*, Bruxelles: Bozar Books, Fonds Mercator, Palais des beaux-arts, 2008, pàgs. 237 – 239.

¹⁴ Von Maur, Karin, "Oskar Schlemmer et son combat «pour la précision de l'idée», Boulan, Marie Sophie; Piersanti, Lise-Anne (eds.), *Oskar Schlemmer (Musée Cantini, Marseille 7 mai – 1 agost 1999)*, Paris: Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1999, pàg. 30.

¹⁵ Wesemann, Arnd, "El teatro de la Bauhaus", Fiedler, J. (ed.), *Bauhaus*, Barcelona: Könemann, 2006, pàg. 535.

2.2. La marioneta de Heinrich von Kleist

La tipificació a la que condueix la màscara no deriva en una conjunció de «formes abstractes buides», com diria Spengler, ja que Schlemmer pretén també renovar la idea per omplir-les de significat. Aquesta idea es basarà en la interacció de les arts en una obra d'art total, la qual també haurà d'abraçar i incloure en la seva síntesi allò universal i allò germànic¹⁶. Així doncs, veiem com Schlemmer recorre a la tradició romàntica que es concreta, en primer lloc, en la figura de Heinrich von Kleist (1777 - 1811). Ell fou un dels grans poetes romàntics, i el seu assaig *Über das Marionettentheater* (Sobre el teatre de marionetes, publicat l'any 1810) tingué una gran repercussió a la Bauhaus i entre els renovadors del teatre contemporani, ja que pot ésser considerat «l'Evangeli de l'art del còmic»¹⁷. En el cas del pintor i coreògraf alemany, les seves referències a l'assaig de Kleist són constants en les entrades del seu diari i en una d'elles, datada al Setembre de 1922, any en què s'estrena el *Ballet Triàdic* a Stuttgart, diu:

Els mitjans de qualsevol art són artificials, i cada art progressa reconeixent i acceptant els seus mitjans. El llibre *Sobre el teatre de marionetes* de Heinrich von Kleist és el recordatori més convincent d'allò artificios, i per complementar-ho s'ha de citar les *Phantasiestücke* [Peces fantàstiques] d'E. Th. A. Hoffmann (el perfecte maquinista, els autòmats) [...].¹⁸

Però veurem com Schlemmer va més enllà i el 5 de juliol de 1926, també en el seu diari, escriurà:

Es podria argumentar que potser els ballarins haurien de ser purament marionetes, ésser moguts pels fils, o millor: que formessin part d'un dispositiu de precisió totalment mecànic, auto-accionat, quasi sense intervenció humana, a menys que fos des d'una taula de control oculta. Efectivament!, només és qüestió de temps i de diners poder realitzar un experiment d'aquest tipus. L'efecte que s'aconseguiria el descrigué ja Heinrich von Kleist en el seu llibre *Sobre el teatre de marionetes*!¹⁹

¹⁶ Michaud, Eric, "Préface", *Op. cit.*, pàg. 15.

¹⁷ Brion, Marcel, "Heinrich von Kleist", *La Alemanya Romàntica I : Heinrich von Kleist, Ludwig Tieck*, Barcelona: Barral, 1971, pàg. 28.

¹⁸ Schlemmer, Oskar, "Weimar. De 1921 hasta verano de 1925", *Op. cit.*, pàg. 60.

¹⁹ Schlemmer, Oskar, "Dessau. Otoño de 1925 hasta verano de 1929", *Op. cit.*, pàg. 89.

Però, quines són les idees de Kleist que entusiasmen al professor de la Bauhaus? L'assaig s'organitza a partir d'un diàleg entre un poeta – ell mateix – i el primer dansari de l'òpera d'una ciutat imaginària²⁰. A mesura que avança el diàleg, hom identifica la contribució de Kleist al debat estètic de l'home o la marioneta: allò essencial de l'assaig és la concepció segons la qual la forma humana no és un material òptim per l'art, ja que les seves limitacions estan imposades per la natura i per la seva materialitat, i a més és incapaç de trobar una veritat absoluta i completa tal i com Kleist havia pogut experimentar en la seva pròpia pell després d'estudiar la filosofia de Kant²¹. Així doncs, el que s'engega és un procés de despersonalització – o deshumanització – del cos humà²². Confrontada a l'home, la marioneta s'erigeix com a substituïda, i és vista com a artifici perfecte i expressió de la voluntat estètica²³. Aquesta exaltació de la marioneta es relaciona amb la pèrdua de la gràcia per part de l'home. Per tant, l'antipatia només pot ésser superada per la síntesi, que només pot ésser reeixida per Déu, infinitament conscient, o la marioneta²⁴ que, en tant que infinitament inconscient, únicament respon a les lleis de la matèria²⁵ i no pot interferir de cap manera en les relacions harmòniques de la Naturalesa. Conseqüentment, està dotada de gràcia. Ara bé, Schlemmer, essent conscient de la crisi del subjecte, tendirà sempre cap a la reconciliació. Per a reeixir-la, treballarà en pro d'una síntesi que permeti restaurar l'harmonia perduda en una obra on es plasmi un nou model per a la vida contemporània, partint del Romanticisme i incorporant la tecnologia.

Reprement Kleist, el poeta dóna una sortida a l'home que viu en els límits de la seva existència, és a dir, el que assoleix l'estat d'inconsciència a causa de la seva bogeria o del somnambulisme: quan la reflexió conscient s'esvaeix, i s'allibera la gràcia intuïtiva. Per tant, el somnambulisme és la facultat superior que permet a l'home acomplir allò que se li fa irrealitzable en l'estat lúcid, procurant la revelació de la personalitat íntima, amagada i, segurament, ignorada per l'individu mateix²⁶, fent sorgir el desdoblament

²⁰ Badiou, Maryse, "L'individu substitueix el sagrat: La supermarioneta", *L'ombra i la Marioneta o les figures dels Déus*, Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre, 1988, pàg. 90.

²¹ Brandes, George, "El misticismo en el drama romántico", *Las grandes corrientes de la literatura en el siglo XIX*, tomo II, Barcelona: La revista blanca, 19-?, pàg. 307.

²² Taixidou, Olga, "Gentlemen: The Marionette", *The Mask : A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Amsterdam: Horwood Academic Publishes, 1998, pàg. 166.

²³ *Ídem*, pàg. 169.

²⁴ Jurkowski, Henryk; Francis, Penny (eds.), "Romanticism & Recognition", *A History of European Puppetry : From its origins to the end of the 19th century*, vol. I, New York: The Edwin Mellen Press, 1996, pàg. 263.

²⁵ Béguin, Albert, "XVI. Vías lácteas y meteoros: Heinrich von Kleist y la condición humana", *El alma romántica y el sueño*, Madrid: Fondo de cultura económica, 1993 [1939], pàg. 390.

²⁶ Brion, Marcel, "Heinrich von Kleist", *L'Allemagne romantique I : Heinrich von Kleist, Ludwig Tieck*, Paris: Albin Michel, 1977, pàg. 28.

de la personalitat que tant obsessionarà als romàntics²⁷. Com veurem en el decurs del treball, la conclusió que n'extreu Schlemmer és molt diferent: la despersonalització de l'home, ja no només formal en tant que abstracció, sinó també entesa com a pèrdua de la consciència, no deriva en la floració de la personalitat amagada, ans el contrari, en la construcció de l'home universal – abstracte en tant que ideal –, que balla amb una precisió matemàtica²⁸ i que, en aquest sentit, s'apropa més al concepte d'autòmat; tot i que Schlemmer sempre tindrà present que el fluid humà és el que posa en moviment el seu ballet²⁹.

Amb tot, la marioneta encara té un encant inaccessible per l'home: la lleugeresa en el sentit nietzschian del terme. Per Nietzsche, la dansa no té cap fi en si mateix i va més enllà del nostre actuar per instint de conservació; és quelcom dionisiac que es desprèn de la rutina i es converteix en una afirmació de la vida. Per tant, l'últim home que només pot donar petits salts es veu en Kleist superat per la marioneta, que pot volar³⁰ degut a la pèrdua del seu centre de gravetat, ja que el seu moviment està produït per un estímul exterior que «prové de dalt»: els dits del marionetista, el qual mou els fils³¹. Kleist, per tant, defineix i descriu els moviments que són capaços d'accionar els homes a través dels fils. Aquests es poden descriure de manera pre-concebuda i de forma matemàtica, ja que quan el titella es mou en línia recta, les extremitats dibuixen línies corbes³². L'autor, però, no se centra a resoldre les problemàtiques relacionades amb les qüestions tècniques d'aquests moviments; quelcom que sí farà Oskar Schlemmer, per exemple, en el *Ballet Triàdic* on no se substitueixen els dansarins per marionetes, sinó que se'ls transforma en elles. Amb una diferència fonamental: el seu centre de gravetat no prové des de dalt i segueix residint en el dansarí. Però gràcies a l'abstracció de les formes que comporta la supressió momentània de la consciència en la persona, el dansarí es converteix en una mena de marioneta un cop es posa el vestit.

Conseqüentment, les marionetes a la Bauhaus no estan controlades per algú que, com havia dit Kleist, té una relació empàtica amb la marioneta situant-se mentalment en el

²⁷ Brandes, George, “El misticismo en el drama romántico”, *Op. cit.*, pàg. 314.

²⁸ Taixidou, Olga, “Gentlemen: The Marionette”, *Op. cit.*, pàg. 170.

²⁹ Schlemmer, Oskar, “Breslau y Berlín. Desde otoño de 1929 hasta otoño de 1933”, Ribalta, Ramón (trad.), *Escritos sobre Arte: Pintura, teatro, ballet. Cartas y diarios*, Barcelona: Paidós, 1987 [1977], pàg. 130.

³⁰ Castilla, Antonio, “Danza y narración. El sentido de la tierra y el pensar ligero en Nietzsche”, Castilla, Antonio (coord.), *Nietzsche o el espíritu de la ligereza*, Méjico: Plaza y Valdés Editores, 2006, pàgs. 17 – 21.

³¹ Badiou, Maryse, “L'individu substitueix el sagrat”, *L'ombra i la Marioneta o les figures dels Déus*, Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre, 1988, pàgs. 90 – 91.

³² Von Kleist, Heinrich, “Sobre el teatre de titelles”, Peris, Manel (ed.), *Sobre el teatre de titelles i altres escrits*, Girona: Papers amb Accent, 2011, pàg. 23.

seu centre de gravetat, creant un camí per a l'ànima del ballarí. El director d'escena a la Bauhaus controla les marionetes des de darrere l'escenari. Aquest fet ha portat a Juliet Koss³³ a aproximar aquestes figures a l'autòmat, però autors com Didier Plassard insisteixen en el fet que Schlemmer refusa reemplaçar l'interpret per una figura morta, en tant que accionada mecànicament, i, en part, és cert perquè ell sempre té present el «fluid humà». Però aquesta declaració de Schlemmer fou feta l'any 1931; mentre que just l'any en què treballa en el *Ballet Triàdic*, el mateix autor somia poder realitzar quelcom totalment mecanitzat. Plassard segueix, i afegeix que Schlemmer cerca establir lleis fonamentals per a la integració d'organismes vius dins l'espai, cosa que és certa. Però aquest organisme viu, tot i que té en ell el seu centre de gravetat ja no és totalment amo i senyor del seu moviment, sinó que aquest ve marcat per la màscara i el vestit³⁴.

Sigui com sigui, la marioneta esdevingué un motiu molt comú a les Avantguardes europees perquè suposava una via per abandonar les arts i el teatre de caire naturalista en pro d'un nou art. De fet, segons Schlemmer, el teatre, el món de les aparences, està cavant la seva pròpia tomba quan cerca la verosimilitud³⁵. Aquest trencament amb la figuració de caràcter realista passa per una abstracció del món que l'artista alemany considera el signe del seu temps. La marioneta, amb el seu cos articulats i la seva inconsciència infinita, donava el model per a la creació d'un home abstracte, lluny de l'ésser humà naturalista, i símbol de l'home artificial³⁶.

2.3. L'autòmat d'E.T.A Hoffmann

L'últim pas del procés cap a la despersonalització es concreta en alguns dels relats fantàstics d'E.T.A Hoffmann com *Der Sandman* (L'home de l'arena) i *Die Automate* (Els autòmats). La diferència fonamental entre els autòmats i les marionetes és que els primers no necessiten de cap home per a ésser accionats; així doncs, el seu moviment neix de la maquinària que els forma. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776 - 1822) fou una persona complexa psicològicament: músic, compositor, novel·lista i dibuixant és conegut bàsicament pels seus contes fantàstics i justament és això el que atrau a Oskar Schlemmer, com podem veure a l'entrada del seu diari de l'any 1922 que ja hem citat.

³³ Koss, Juliet, "Bauhaus Theater of Human Dolls", *The Art Bulletin*, vol. LXXXV, núm. 4, December 2003, pàgs. 728 – 729.

³⁴ Plassard, Didier, "Entrée en scène des effigies", *Op. cit.*, pàgs. 21 – 27.

³⁵ Schlemmer, Oskar, "Weimar. De 1921 hasta verano de 1925", *Op. cit.*, 1987, pàg. 60.

³⁶ Koss, Juliet, "Bauhaus Theater of Human Dolls", *Op. cit.*, pàg. 730.

Dues són les característiques que marcaran l'obra del romàntic alemany: el somni – com en Kleist – i la ironia, la qual ajuda a distanciar-se del primer i dels seus horrors³⁷. Ambdós pols es presenten com a terres de conreu d'un dels temes més recurrents de la seva obra: la duplicitat de la personalitat. Aquesta fa present la diferència existent entre el *jo exterior* de la vida pública i el *jo íntim* de la vida oculta, que s'associen amb la vida somniada i amb la vida escrita³⁸. Però segons Albert Béguin, a diferència de Kleist, en Hoffmann el somni no revela tant la personalitat amagada i ombrívola de l'individu, com la «presència momentània i pertorbadora d'una realitat inefable»³⁹. En el *Doppelgänger* (el doble) podem percebre també la màscara ja que en realitat actua en alguns dels seus relats com una superposició de dos rostres.

La teoria del doble i la màscara, que determina una aparença pública i una personalitat amagada, està íntimament relacionada amb els autòmats, ja siguin andròides, instruments de música, o qualsevol tipus d'artefactes mecànics. En el cas de *L'home de l'arena*, Olímpia és un autòmat que pren la imatge d'una dona jove, cosa que provoca l'enamorament i la conseqüent follia del protagonista (reflex del mateix Hoffmann). Ell creu que és una dona viva gràcies als artefactes del científic, però quan aquests deixen de fer efecte, Hoffmann desperta del somni que li amagava l'horror de la realitat. Així doncs, tant la tècnica del científic que ens enganya, com l'autòmat que intenta substituir la vida humana, no mereixen la seva admiració. Més aviat, els concep com a forces inhumanes – o antihumanes com diu Marcel Brion⁴⁰ – animades pel principi del mal que constitueixen un atac contra la personalitat humana, la única dotada de sensibilitat i, per tant, de poesia. Aquesta obra fou entesa a la perfecció per Jacques Offenbach, qui composà *Les contes d'Hoffmann*. Efectivament, i tal i com veiem en Kleist, l'escissió existent entre home i natura en el Romanticisme només és superable a través d'un procés de síntesi materialitzable en l'obra d'art del Geni. Per E.T.A Hoffmann, l'automatisme del moviment mecanitzat no pot sobrepujar aquesta separació, ja que la màquina no pot estar dotada de gràcia ni d'espontaneïtat. Conseqüentment, veiem com la necessitat d'un material òptim per l'art deriva en propostes molt divergents: mentre Kleist troba en la marioneta quelcom que pot substituir el ballari, per E.T.A Hoffmann la inconsciència d'allò mecànic i auto-accionat no podrà arribar mai a ser un objecte dotat de poesia.

³⁷ Brion, Marcel, "E.T.A Hoffmann", *Op. cit.*, pàg. 134.

³⁸ *Ídem*, pàg. 139.

³⁹ Béguin, Albert, "XV. El lirio y la serpiente (*E.T.A Hoffmann*): El sueño y la poesía", *El alma romántica y el sueño*, Madrid: Fondo de cultura económica, 1993 [1939], pàg. 375.

⁴⁰ Brion, Marcel, "E.T.A Hoffmann", *Op. cit.*, pàgs. 168 – 169.

Ja percebem, per tant, la diferència fonamental entre Hoffmann i Schlemmer: tot i que el professor de la Bauhaus reculli la tradició de l'autòmat del Romanticisme – els seus ballarins i les figures de les seves obres apareixen amb aquesta aparença –, ell no veu la màquina com quelcom negatiu que aparta l'home del seu estat més natural, sinó que la seva precisió pot ajudar-lo a construir un tipus de teatre més racional i matemàtic que l'ajudi a reeixir l'ideal d'art que persegueix. Així doncs, a la vegada que parteix del Romanticisme, s'aparta d'ell en certa mesura ja que la precisió mecànica de la matemàtica és una mostra de la distància existent entre ell i autors com Hoffmann. Tot i que, en els seus escrits més tardans i anys després d'haver realitzat el *Ballet Triàdic*, Schlemmer renega d'haver utilitzat allò maquinal, i explica el seu objectiu de sintetitzar la sensibilitat de la ment amb «l'aparell articulat» que és el cos humà⁴¹.

Tanmateix, aquestes ambivalències són comprensibles si tenim en compte la seva concepció entorn a la *Gesamtkunstwerk*. L'obra d'art total busca, a més de la comunió de totes les arts, sintetitzar totes les polaritats que sorgeixen arran de la divisió entre allò dionisiac (pulsional, que es relaciona amb la voluntat i la potència creadora) i allò apol·lini (la racionalitat i l'objectivització de la idea en una forma i un estil clar). Ara bé, potser el de *Gesamtkunstwerk* és un terme que, tot i aparèixer a gran part de la bibliografia entorn Oskar Schlemmer, s'hauria de matisar. En primer lloc, parlem de *Gesamtkunstwerk* en relació amb Richard Wagner, però Schlemmer s'aparta de la seva concepció d'art ja molt d'hora, l'any 1913⁴². En una entrada en el seu diari diu:

[...] la força i el significat simbòlic del punt, la línia, el triangle, el quadrat, el cercle... Tot seguit, el que jo més vull: allò auster, allò sobri; no allò florit, perfumat, sedós, allò wagnerià, sinó Bach, Händel [...]⁴³.

És per aquest motiu pel qual abans de parlar en termes wagnerians, hauríem de trobar altres apel·latius per a parlar sobre la noció de síntesi que l'artista intenta plasmar. Conseqüentment i essent conscients dels matisos, s'ha cregut oportú substituir – a partir d'aquest moment – el terme alemany d'obra d'art total, per termes més amplis però també menys restrictius i integradors de matisos com «obra de síntesi» que permeten allunyar-nos de la classificació estricta i categòrica de l'obra de Schlemmer.

⁴¹ Schlemmer, Oskar, “Breslau y Berlín. Desde otoño de 1929 hasta otoño de 1933”, *Op. cit.*, pàg. 130.

⁴² Teoria desenvolupada per Pierre-Damien Huyghe a: “Un ballet contre l'art total”, Rousier, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer : l'homme et la figure d'art*, Paris: Centre national de la danse, 2001, pàgs. 85 – 98.

⁴³ Schlemmer, Oskar, “La época de Stuttgart. De 1910 hasta diciembre de 1920”, *Escritos sobre arte: Pintura, teatro, ballet. Cartas y diarios*, Barcelona: Paidós, 1987, pàg. 12.

3. Una obra oscil·lant a la recerca de l'equilibri

En l'apartat anterior, ja apuntàvem el valor de síntesi que acompanya el procés creatiu de Schlemmer; però abans de mantenir-se ferm en aquesta vocació, l'artista plasma constantment en els seus diaris i cartes la vacil·lació entre els dos possibles camins a seguir. Davant la cruïlla en la que es troba, se sent condemnat a triar entre dos tipus d'art: el dels «artistes místics», els quals se centren en allò transcendental, enorme, dionisiac, apassionat i agitat; i el dels «artistes de la forma», els quals són coneguts per la seva severitat, duresa i contenció⁴⁴; tenint sempre en consideració el sentit expressiu irrenunciable de les seves obres.

Segons Schlemmer, ambdues tendències es veuen representades en Itten i Gropius, i així ho fa constar en una carta al seu amic i també pintor Otto Meyer el 7 de desembre de 1921⁴⁵. Del primer diu que «la meditació i els ritus són per ell el més important, més que els tallers. Itten vol educar l'artesà [...]»; del segon diu que «vol l'home desitjós de viure i treballar, el que madura en el frec a frec continu de la realitat i la pràctica». Més endavant, diu textualment: «Gropius i Itten són quasi els representants típics de cada tendència i he de confessar que, per bé o per mal, em trobo a mig camí entre ambdues. Accepto ambdues tendències i desitjo inclús la compenetració de l'una amb l'altra [...]». Així doncs, veiem com a partir d'un cert moment Schlemmer decidirà no triar només un dels camins marcats, sinó establir una síntesi de les polaritats universals – que es poden reduir a allò dionisiac i a allò apol·lini – per a desdibuixar els extrems, fent-los més propers a un centre harmònic que aplegui en ell la idea d'art de forma clara. Aquesta tendència es veié intensificada durant la seva plena inserció en la dinàmica de la Bauhaus. Sobre el concepte d'art, la idea que s'ha de plasmar, Schlemmer en parla de la següent manera:

Meditació sobre l'art, sobre allò que és primigeni per a mi, allò que des de sempre he ambicionat i que sempre ha estat l'objectiu dels meus esforços i que, per tant, és inimitable. No puc desitjar pintar les cases. No puc desitjar construir cases ja que allò ideal es dedueix dels meus quadres, que són l'anticipació d'allò ideal. No puc desitjar el que la indústria ja sap fer millor, ni el que els enginyers fan millor. El que queda és allò metafísic: l'art⁴⁶.

⁴⁴ Schlemmer, Oskar, “September 1915”, Schlemmer, Tut (ed.), *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*, Conecticut: Wesleyan University Press, 1972 [1958], pàg. 27.

⁴⁵ Schlemmer, Oskar, “Weimar. De 1921 hasta verano de 1925”, *Op. cit.*, pàg. 63.

⁴⁶ *Ídem*, pàg. 63.

Aquesta entrada del seu diari ha portat a autors com Rainer Wick a definir deliberadament a Schlemmer com un artista proper a la teosofia pels seus figurins asexuals⁴⁷. Però potser ens hauríem de plantejar si algú que presenta somnis envers un ballet mecanitzat sense pràcticament intervenció humana pot ésser qualificat en aquests termes. Tot i que Wick argumenti que Schlemmer posseïa el llibre de Von Schröder *Christian Teosophen* (Teòsofs cristians) on es parla de Jakob Böhme, difícilment la seva obra – si més no de la Bauhaus – pot veure's influenciada per aquest autor, car ell és anomenat mestre de la forma del taller de teatre el 1923 perquè justament la producció de caràcter pseudo-religiosa de Lothar Schreyer, – qui sí estava altament influenciat per les teories de Böhme i a qui fins i tot li dedicà una publicació titulada *Lehre des Jakob Böhme* (Ensenyances de Jakob Böhme)⁴⁸ –, no agradava als alumnes ni era entesa per la resta de professors.

Així doncs, encara que Schlemmer pogués tenir el llibre a casa seva i se'l pogués haver llegit – sabem per les seves cartes i diaris que era un home curiós i sempre buscava comparar i relativitzar els extrems – no crec que la paraula metafísica s'hagi d'entendre en clau espiritualista. Seria més adient, potser, considerar aquest apropament a l'aspecte metafísic de la natura i del món com una conseqüència lògica del seu objectiu: fer confluïr els extrems en una obra per a aportar una visió sintètica d'allò indispensable. L'obra d'art, per tant, és metafísica en tant que és el pas previ a l'ideal. Un dels motius que l'ajudarà en aquest procés de plasmació de la idea, l'art i allò metafísic serà la màscara ja que actua com a eina de tipificació. Pot considerar-se ambivalent que Schlemmer parli de l'art com allò primari i originari dins seu – i per tant particular – i que, a la vegada, busqui la seva validesa en el camp de la generalització a través de l'abstracció geomètrica i l'element tipificat. La seva resposta a aquest fet la trobem en una entrada del seu diari del 19 de desembre de 1923:

[...] Els homes i les seves formes de vida fan fallida i apareixen d'altres noves. En el terreny més sensible de l'esperit humà, l'art, tenen lloc signes i miracles [...] i algunes coses es manifesten en l'art amb tota claredat, quan en el món es comporten encara de forma caòtica. En les arts és particularment acusada la

⁴⁷ Wick, Rainer, "Oskar Schlemmer (1888 – 1943). El místico", *Pedagogía de la Bauhaus*, Madrid: Alianza, 2007 [1982], pàgs. 240 – 244. Nicole Colin definirà a Schlemmer, Klee i Kandinsky com a artistes "inspirats en la filosofia de vida i l'expressionisme" a : Colin, Nicole, "La filosofía de la Bauhaus: crítica a la cultura y utopía social", Fiedler, J. (ed.), *Bauhaus*, Barcelona: Könemann, 2006, pàg. 23.

⁴⁸ Whitford, Frank, "New Arrivals", *Op. cit.*, pàg. 85.

reflexió sobre tot allò original, elemental, i en ocasions adopta formes completament científiques: l'anàlisi, l'abstracció⁴⁹.

Per tant, si Schlemmer primer oscil·la entre un art centrat en la idea, o un art centrat en la forma, amb els anys arribarà a la conclusió que allò més adient és la conjunció d'ambdues. És per això que, un cop té la idea – la representació d'allò primigeni, originari – necessita una forma clara amb la que expressar-la que, com bé apareix a l'anterior cita, molts cops passa per una metodologia més aviat científica d'anàlisi, de tria davant la multiplicitat i particularitat de la natura per a reeixir una materialització clara i concisa mitjançant l'abstracció geomètrica. La importància de l'abstracció geomètrica rau en el fet que és quelcom universal, tal i com ho és el cos, element figuratiu que mai desapareix de la seva obra.

Conseqüentment, en l'estat d'equilibri que pretén l'artista jugarà un paper importantíssim la raó en tant que serà l'instrument de control entre la intuïció d'allò metafísic (inimitable i originari, dionisiac) i la forma objectiva (allò apol·lini, clar i racional). És en aquest sentit en què hem d'entendre el concepte «objectivitat mística» envers el seu art: en ell veiem tot allò existent que és inconcebible i inimitable, però expressat de manera regular i calculable. Òbviament, no se'ns pot escapar l'ambivalència d'aquesta proposta, però s'ha d'entendre com una via d'escapament per a trobar un art adequat al context del moment, que no sigui ni expressionista ni constructivista. Per a reeixir la seva meta, Schlemmer aplicarà la matemàtica, la qual actua com a guia per a dur-nos fins les portes del nou model d'home després de la Primera Guerra Mundial⁵⁰. És més, la seva obra serà metafísica en tant que es regeix per la matemàtica, idea que queda ratificada en el seu text *Tänzerische Mathematik* (La matemàtica de la dansa)⁵¹ que publicà en un número especial de la revista *Der Anbruch*⁵² l'any 1926. En aquest escrit expressa la seva exaltació davant la mecanització i el plaer de la matemàtica, però la matemàtica artística, metafísica – en tant que articula allò originari – que serveix per a donar forma al cos i fa aparèixer a la claredat de la consciència allò subconscient i inconscient.

⁴⁹ Schlemmer, Oskar, “Weimar. De 1921 hasta verano de 1925”, *Op. cit.*, pàg. 71.

⁵⁰ Von Maur, Karin, “Oskar Schlemmer et son combat «pour la précision de l'idée»”, *Op. cit.*, pàg. 13.

⁵¹ El text apareix traduït al francès a: Schlemmer, Oskar, “Mathématique de la danse”, *Théâtre et abstraction (L'espace du Bauhaus)*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1978, pàgs. 39 – 42.

⁵² Diserens, Corinne, “L'homme dans l'espace: Une petite introduction à l'artiste et son oeuvre”, Boulan, Marie Sophie; Piersanti, Lise-Anne (eds.), *Oskar Schlemmer (Musée Cantini, Marseille 7 mai – 1 agost 1999)*, Paris: Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1999, pàg. 9.

La teoria dualista del seu art ha estat enormement relacionada per Karin von Maur i d'altres autors com Eric Michaud⁵³ amb l'obra *Die Geburt der Tragödie* (El naixement de la tragèdia) de Friedrich Nietzsche. A la seva *opera prima*, el filòsof alemany pretén demostrar com en la tragèdia grega es relacionen Apol·lo (déu de la forma i de la dansa) i Dionís (déu del contingut i de la música). Apol·lo, però, és molt més que això: també és el déu vaticinador i és la necessitat d'expressió onírica, allò que precedeix l'art. I, de la mateixa manera, Schlemmer ja expressava la voluntat d'atorgar a l'art la capacitat de fer intel·ligible la idea a través de la forma, fent que el concepte es desprengués del llenguatge plàstic o escènic. Apol·lo representa, per tant, el *principium individuationis* que, quan s'esmicola, permet percebre allò dionisiac, sota el poder del qual l'home es retroba amb la natura. Nietzsche creu que els instints artístics d'aquesta es desenvolupen a les festivitats dionisiàques, ja que en el dítirambe l'home és estimulat fins al límit. Les festes apareixen com la desmesura que desvela la voluntat, en el sentit de Schopenhauer, en un món d'aparença apol·línica i moderació. A l'hora d'estudiar la tragèdia grega, Nietzsche veu en el cor tràgic la imitació artística dels sàtirs i els homes dionisiacs, els quals transmeten la voluntat del déu que es plasma en un món sensible apol·línic d'imatges (el drama)⁵⁴.

Schlemmer és proper a *El Naixement de la tragèdia* en el sentit que la idea, allò metafísic, i l'art han d'expressar-se d'una manera clara i racional. Però, com sempre, és necessari fer-ho a partir d'imatges, les quals només són una reminiscència d'allò originari. Tot i així, Schlemmer és un home optimista en aquest sentit, puix que essent conscient de la crisi del llenguatge i del subjecte, busca a través de la matemàtica i la raó un nou model d'Humanitat. També cal apuntar que, tot i les associacions d'idees que es poden establir, Schlemmer s'allunya del *pathos* propi de les primeres obres de Nietzsche, tal i com també ho fa el filòsof al final de la seva vida. Conseqüentment, cada cop més, l'artista anirà donant més importància a l'ordre matemàtic i harmònic, fet que no només afecta a la seva concepció del cos, sinó també a la de l'espai. És curiós com aquest gir es desenvolupa en paral·lel al canvi de paradigma de la Bauhaus: si en un primer moment l'escola està governada pel pensament de caire altament espiritualista d'Itten, amb la seva marxa i l'arribada de Moholy-Nagy, la mirada s'anirà desviant des de la individualitat cap a la col·lectivitat, i naixerà una Bauhaus que apostarà per la col·laboració amb les empreses i

⁵³ Karin von Maur a: "Oskar Schlemmer et son combat «pour la precision de l'idée»", *Op. cit.*, pàg. 13; "Oskar Schlemmer – Perspektiven des Menschenbildes", "Der Bühnengestalter", *Oskar Schlemmer*, München: Prestel-Verlag, 1982, pàg. 11, 197. Eric Michaud a: "Préface", *Théâtre et abstraction (L'espace du Bauhaus)*, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1978, pàg. 13. Un altre autor que fa referència explícita a l'obra de Nietzsche és: Louppe, Laurence, "Les danses du Bauhaus: une généalogie de la modernité", Boulan, Marie-Sophie; Piersanti, Lise-Anne (eds.), *Oskar Schlemmer (Musée Cantini, Marseille 7 mai – 1er août 1999)*, Paris: Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1999, pàg. 180.

⁵⁴ Nietzsche, Friedrich, *El Nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid: Alianza, 1973.

l'obertura a la societat industrial⁵⁵. Aquesta mirada cap al mercat transformarà no només l'objectiu de l'escola, sinó també les seves festes, les quals serviran per mostrar a la població de Dessau les seves disfresses i màscares; transformant-se en desfilades i passa carrers. L'encetament d'una època més tecnòloga de la mà de Moholy coincidirà amb la preponderància de la raó i l'ordre en el pensament de Schlemmer, qui cada cop estarà més convençut de la seva tria i així ho expressarà en una entrada al seu diari de l'abril de 1926 on torna a repetir que no devem queixar-nos de la mecànica, sinó alegrar-nos per la seva precisió, i continua:

Els artistes estan desitjosos de convertir els inconvenients i els perills de l'època mecànica en el *costat lluminós*⁵⁶ de la metafísica exacta. Si els artistes d'avui en dia estimen la màquina, la *tècnica*⁵⁷ i l'organització, si aspiren a la precisió i rebutgen qualsevol cosa vaga i confusa, això implica un repudi instintiu al caos i a una cerca de la forma apropiada del nostre temps [...]. No hi ha recepta universal. A l'inici només existeix el camí individual seguit sota la pròpia responsabilitat. Potser l'individu romandrà sol, potser el seu camí esdevindrà un camí per a tots [...].

Schlemmer, per tant, ja no vacil·la com en els seus anys de joventut i primers anys a la Bauhaus, i sembla com si l'ambient que es va instal·lar a l'escola després de la *Bauhaus Ausstellung* de 1923, la qual tenia com a lema «Art i tècnica: una nova unitat», hagués ofert un sòl confortable i segur per l'artista, qui ara se sent capaç de desenvolupar el seu art en una direcció, la seva direcció. Aquesta referència al *camí individual* no deixa de recordar al parlament de Zaratustra i, de fet, alguns autors han suggerit, també, la influència d'aquesta obra de Nietzsche⁵⁸:

Un provar i caminar ha estat tot el meu caminar – i, en veritat, hom ha *d'aprendre* també a respondre a semblant preguntar! Aquest, però, – és el meu gust: – no pas un bon gust, no pas un mal gust, ans el *meu* gust, del qual no

⁵⁵ Thöner, Wolfgang, “La Bauhaus”, D’Ors, Inés (ed.), *Paul Klee : Maestro de la Bauhaus (Fundación Juan March, Madrid 22 marzo – 30 junio de 2013)*, Madrid: Arte y Ciencia, Fundación Juan March, 2013, pàg. 20.

⁵⁶ En l’edició anglesa, Schlemmer, Tut (ed.), *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*, Connecticut: Wesleyan University Press, 1972 [1958], el traductor ha fet servir l’expressió *silver lining* que no podríem traduir com a “lado luminoso”, que és el que apareix en la publicació en castellà amb traducció de Ramón Ribalta, *Oskar Schlemmer. Escritos sobre arte: pintura, teatro, ballet. Cartas y diarios*, Barcelona: Paidós, 1987, pàg. 87.

⁵⁷ Altra vegada, a l’edició anglesa de les cartes i els diaris el terme en alemany, que desconexem, està traduït com a tecnologia, no pas tècnica.

⁵⁸ Colin, Nicole, “La filosofía de la Bauhaus: crítica a la cultura y utopía social”, *Op. cit.*, pàg. 23.

m'avergonyeixo ni l'amago. «Aquest – és el meu camí – on és el vostre? », així responia jo a aquells que em preguntaven «el camí». I és que *el* camí – no existeix⁵⁹.

Altres autors, com RoseLee Goldberg⁶⁰, extrapolen aquesta teoria dual al conjunt de l'obra de l'artista, però en un sentit divergent al vist fins ara. La seva proposta tendeix a identificar la pintura amb el pol apol·lini de l'artista, i el teatre – i sobretot el ballet – amb el seu pol dionisiac, car mentre un es relaciona amb l'ètica, l'altre ho fa amb l'estètica; de la mateixa manera que mentre el primer es vincula amb la forma, el clàssic, i la teoria, l'altre es vincula amb el contingut, allò modern i la pràctica. El problema és que, en aquest debat, l'autora està deixant completament de banda el treball escultòric de l'artista, tot i que també cal esmentar que les reflexions de Schlemmer entorn a aquesta disciplina apareixen poc o gens en els seus escrits. De fet, en la correspondència del 22 de novembre de 1924 a Otto Meyer, l'artista certifica que es debat entre l'ètica (allò filosòfic i pictòric) i l'estètica (allò teatral i escènic)⁶¹.

Tot i que, com veiem, aquest apropament es basi en els mateixos textos d'Oskar Schlemmer, en primer lloc hem de tenir en compte que ell duu a terme aquesta reflexió quan es troba immers completament en les seves experimentacions en el taller de teatre de la Bauhaus. Per tant, és lògic que identifiqui el teatre – pel qual es comença a interessar entre 1912 i 1916⁶² – com aquell terreny en el qual la investigació és permanent; ja que l'oportunitat de dirigir el taller apareix per a l'artista com un complement a la seva tasca i trajectòria principal. En segon lloc, la quantitat de temps que hagué de dedicar al teatre a partir de 1923/24 feu que en nombroses ocasions trobem al seu diari i a les seves cartes un cert ressentiment per haver de deixar de banda durant alguns mesos la tasca que ell s'encomana com a principal: la de la pintura. És lògic, doncs, que si Schlemmer des dels inicis de la seva carrera amb el seu mestre Adolf Hölzel va dedicar-se principalment la tasca de pintor i a la reflexió entorn als seus mitjans, sigui aquest el terreny per a ell més teòric. Ara bé, que el teatre naixi com una tasca experimental i dirigida a la investigació, no significa que, amb el temps, no es vagin construint les seves bases teòriques.

⁵⁹ Nietzsche, Friedrich, “Tercera part: De l'esperit de feixugor”, *Així parlà Zarathustra*, Barcelona: Edicions 62, 1983, pàg. 180.

⁶⁰ Godberg, RoseLee, “Bauhaus”, *Performance Art : From Futurism to the Present*, London: Thames & Hudson, 2011 [1979], pàg. 109.

⁶¹ Schlemmer, Oskar, “Weimar. De 1921 hasta verano de 1925”, *Op. cit.*, pàgs. 73 – 74.

⁶² Müller, Maria (ed.), “Chronologie der Bühnenarbeit”, *Oskar Schlemmer. Tanz Theater Bühne (Kunstsammlung Nodrhein-Westfalen, Düsseldorf 30.7 – 16.10. 1994)*, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1994, pàg. 302.

Conseqüentment, l'oscil·lació entre els dos pols oposats primaris – dionisiac i apol·lini – fan sorgir altres parelles d'oposats tals com abstracció – figuració, clàssic – modern, o romàntic – racional. Tots ells, comentats de manera sumària al catàleg del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía conjuntament amb la Fundació la Caixa⁶³, seguiran presents en el conjunt de la seva obra pictòrica, escultòrica, i teatral, la qual veurem en els següents apartats. Si bé, cal esmentar certa particularitat en l'àmbit escènic puix que en la seva obra *El Ballet Triàdic* alguns han vist un intent de superació d'aquestes dualitats a partir de la introducció del tercer element⁶⁴.

Sigui com sigui, la teoria desenvolupada fins al present capítol ens permetrà comprendre millor el concepte del cos de Schlemmer i les seves relacions amb l'espai, el qual tindrà un pes molt important sobretot en l'àmbit teatral.

⁶³ Paz, Marga (dir.), *Oskar Schlemmer (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 15 de octubre 1996 – 9 enero de 1997; Centre Cultural de la Fundació “La Caixa”, Barcelona 5 de febrero – 27 abril de 1997)*, Madrid, Barcelona: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, El Centre Cultural “La Caixa”, 1996.

⁶⁴ Michaud, Eric, “Préface”, *Op. Cit.*, pàgs. 17 – 18.

4. El concepte del cos d'Oskar Schlemmer

4.1. La seva plasmació en la pintura i l'escultura

La trajectòria de Schlemmer com a pintor i escultor ha quedat històricament relegada a un segon pla molt probablement a causa de la importància cabdal que tingueren els seus experiments en l'àmbit teatral, els quals agafaren més força que mai després de la seva entrada a la Bauhaus el gener de 1921; plataforma on els seus projectes trobaren un mètode de finançament no sempre suficient segons l'artista.

En conseqüència, per a poder parlar del cos humà que veiem plasmat en les seves obres plàstiques, ens hem de remuntar als seus inicis com a artista, ja que Schlemmer es considera a sí mateix – abans que cap altra cosa – un pintor. És necessari tornar a advertir al lector que, en aquest apartat, se'ns fa impossible comentar i establir relacions entre totes les obres de l'artista. És per aquest motiu que només es comenten un seguit d'obres seleccionades d'entre les més importants. Durant el procés de tria, s'ha tingut en compte no només la rellevància i la significació de l'obra, sinó que també s'ha intentat plasmar la gran qualitat artística que demostrà Schlemmer en les diferents tècniques.

4.1.1. Els inicis

Schlemmer va néixer a Stuttgart el 4 de setembre de 1888 i, probablement, heretà del seu pare el gust pel teatre. Carl Theodor Schlemmer, un home de negocis que escrivia obres de teatre i les representava de manera *amateur* en un club social, va morir juntament amb la seva dona l'any 1900. Aquest fet traumàtic va provocar que Oskar anés a viure amb la seva germana gran a Göppingen, on cursà l'educació secundària⁶⁵. Durant els anys que estigué vivint en aquesta petita localitat a prop de Stuttgart, Schlemmer presencià, amb només dotze anys, l'incendi que assolà la seva escola. Karin von Maur proposa, en una de les seves publicacions, que l'aquarel·la que el jove pintor va realitzar reproduint aquest episodi anuncia ja una de les característiques de la seva obra futura: la reducció i la preferència per la generalitat enfront la multiplicitat⁶⁶. En l'obra en qüestió **[Figura 1]** veiem tres arbres despallats i la multitud indefinida sobre el fons vermell.

L'any 1909, Schlemmer va rebre una beca per a estudiar a la *Stuttgarter Kunstakademie* (l'Acadèmia d'Art de Stuttgart). Fou a la classe de Landenberger

⁶⁵ Roters, Eberhard, "Oskar Schlemmer", *Painters of the Bauhaus*, NY, Washington: Praeger Publishers, 1969 [1965], pàg. 74.

⁶⁶ Von Maur, Karin, *Oskar Schlemmer: aquarelle (Staatsgalerie Stuttgart, 4 September – 30 Oktober)*, Stuttgart: Cantz Verlag, 1988, pàg. 11.

on conegué i establí una profunda relació amb el que després seria el seu gran amic i confessor: el també pintor, Otto Meyer-Amden. Llavors, Schlemmer també establí una curta però fructífera relació artística amb Willy Baumeister, fet que, segons Eberhard Roters, desembocà en una gran semblança estilística⁶⁷. Amb ell, l'any 1913, organitzà el *salon d'art* a la Neckerstrasse de Stuttgart, primer saló de la ciutat dedicat a la pintura moderna⁶⁸.

Entre 1910 i 1911, Schlemmer s'establí a Berlín on es deixà influir per l'obra i l'estil rigorós de Cézanne⁶⁹, el qual a través del model que aporta la geometria volia objectualitzar allò que se li presentava al seu davant, com si el procés de producció de l'obra fos el d'un teixit on ni un dels caps pogués estar solt. Lògicament, el pintor de Stuttgart també es veié impressionat per les obres cubistes⁷⁰, l'estructura de les quals suposà el punt de partida per a produir els seus autoretrats i paisatges⁷¹. De fet, el 2 de setembre de 1915 anotà al seu diari: «Allò que falta és únicament la línia. La nitidesa, la duresa. La precisió. La grandesa de la idea resulta de la precisió de la idea»⁷². Així doncs, si a l'aquarel·la produïda durant la seva infància vèiem una generalització imprecisa, a través de la línia – o el que és el mateix: la raó – Schlemmer voldrà posar ordre a aquesta vaguetat. El seu objectiu es comença a discernir: un art general – en tant que universal – però precís i concret. Com a pintor, sembla ésser que també l'influencià molt la regularitat de Philippe Otto Runge⁷³, qui sembla voler «inmaterialitzar insensiblement els rostres a través de les seves figures abstractes» segons deixa constància Albert Béguin⁷⁴. L'economia de medis, explica Karin von Maur, es concretaria també en el contrast entre blanc i negre, i la representació esquemàticament rígida dels personatges. Totes aquestes característiques conformen, segons Didier Plassard, un «classicisme regenerat» en què l'abstracció

⁶⁷ Roters, Eberhard, “Oskar Schlemmer”, *Op. cit.*, pàg. 74.

⁶⁸ Vitale, Elodie, “Deuxieme Periode: Schlemmer”, *La Bauhaus de Weimar 1919 – 1923*, Liège: Pier Mardaga, 1989, pàg. 126.

⁶⁹ Von Maur, Karin, “Der Maler”, *Oskar Schlemmer : Der Maler, Der Wandgestalter, Der Plastiker, Der Zeichner, Der Graphiker, Der Bühnengestalter, Der Lehrer*, München: Prestel Verlag, 1982, pàg. 16.

⁷⁰ Wick, Rainer, “Oskar Schlemmer (1888 – 1943). Etapas de la evolución artística”, *Pedagogía de la Bauhaus*, Madrid: Alianza, 2007 [1982], pàg. 236.

⁷¹ Vitale, Elodie, “Deuxieme Periode: Schlemmer”, *Op. cit.*, pàg. 126.

⁷² Schlemmer, Oskar; Schlemmer, Tut (ed.), *Briefe und Tagebücher*, München: Langen, 1958, pàg. 40.

⁷³ Roters, Eberhard, “Oskar Schlemmer”, *Op. cit.*, pàg. 73.

⁷⁴ Béguin, Albert, “XIV. Ave Maria Stella (Clemens Brentano): Los romances del Rosario”, *El alma romántica y el sueño*, Madrid: Fondo de cultura económica, 1993 [1939], pàg. 355.

s'orienta a la recerca de nous cànons que es concreten en les figures anònimes i emmascarades⁷⁵.

Els contactes, però, no s'acaben aquí: quan Schlemmer tornà de Berlin, c. 1912, esdevingué el nou alumne d'Adolf Hölzel, qui també fou mestre de Johannes Itten. Schlemmer tornà a coincidir amb aquest últim a la Bauhaus entre 1921 i 1923, any en què el suís marxà de l'Escola de Weimar degut a les tensions insostenibles i les diferències insalvables existents entre la seva pedagogia i el nou objectiu que Gropius perseguia. Sobre Adolf Hölzel, Karin von Maur insisteix en destacar la llibertat que donava als seus alumnes, puix que els animava a mirar cap a nous horitzons, deixant enrere la mimesi⁷⁶. Amb tot, Schlemmer posà les fórmules artístiques al servei de la fixació de la necessitat: la creació d'un nou model d'home i d'Humanitat; més, després del desastre de la Primera Guerra Mundial en la qual participà com a voluntari a l'exèrcit alemany.

Abans, però, rep l'encàrrec juntament amb Baumeister i Hermann Stenner, qui també havia estat alumne de Hölzel, de pintar tres pintures murals per al vestíbul de l'edifici principal de l'exposició del Werkbund a Colònia⁷⁷, centre que es fundà l'any 1907, i que reuní a un gran grup d'arquitectes, artistes i artesans. Entre els seus membres trobem noms tan emblemàtics com el de Peter Behrens, J.M. Olbrich, Henry van der Velde o Bruno Paul, entre d'altres. El seu objectiu era el d'ennobrir el treball artesanal relacionant-lo amb l'industrial⁷⁸. D'aquestes pintures simplement n'hem trobat una cita a l'estudi d'Elodie Vitale ja citat anteriorment i un breu comentari de Karin von Maur⁷⁹.

De tot aquest període que integraria des dels inicis com a pintor fins a la seva entrada a la Bauhaus l'any 1921, fora bo destacar-ne un seguit d'obres que comentem a continuació i que es daten en el marc de la Primera Guerra Mundial o en el moment posterior a aquesta. Aquest motiu troba el seu sentit en el fet que és a

⁷⁵ Plassard, Didier, "Chapitre VI. L'homme ensorcelé par l'espace", *L'acteur en effigie : Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques : Allemagne, France, Italie*, Lausanne: Institut International de la Marionette, L'Âge d'Homme, 1992, pàgs. 252 – 253.

⁷⁶ Von Maur, Karin, "Aquarelle", *Oskar Schlemmer: aquarelle (Staatsgalerie Stuttgart, 4 September – 30 Oktober)*, Stuttgart: Cantz Verlag, 1988, pàg. 12.

⁷⁷ Vitale, Elodie, "Deuxieme Periode: Schlemmer", *Op. cit.*, pàg. 126.

⁷⁸ Preckler, Ana María, "El preracionalismo o prefuncionalismo", *Historia del Arte Universal de los siglos XIX y XX*, Madrid: Editorial Complutense, 2003, pàg. 486.

⁷⁹ Von Maur, Karin, "Der Wandgestalter", *Oskar Schlemmer : Der Maler, Der Wandgestalter, Der Plastiker, Der Zeichner, Der Graphiker, Der Bühnengestalter, Der Lehrer*, München: Prestel Verlag, 1982.

partir d'aquest moment en què veiem els fonaments d'un art que trobarà el seu màxim apogeu en la seva etapa com a professor de la Bauhaus. La primera d'aquestes obres és, justament, *Mann mit Fisch* (Home amb peix) [Figura 2], pintura a l'oli sobre cartró que està signada en el seu anvers amb tinta vermella. Mentre la seva autoria sembla inqüestionable, no succeeix el mateix amb la seva datació. Si bé les fonts oscil·len entre els anys 1916 i 1919, Karin von Maur proposa que, mentre la primera versió és de 1916, Schlemmer la retocà després de la Guerra, completant-la per a ser exhibida a l'exposició *Üecht-Gruppe*⁸⁰ de 1919 a Stuttgart. En ella ja veiem una de les tendències de l'obra plàstica del pintor: la reducció. En aquest cas, l'ésser humà se'ns presenta simplificat a partir de formes ondulades i corbes, i pocs són els elements anatòmics que podem identificar clarament pels seus trets. De fet, tot el tors està reduït a un simple esquema que recorda bastant a l'estructura d'un violí⁸¹, i en ell acull a d'altres siluetes humanes vistes des d'una perspectiva frontal i dividides simètricament, tot i que representades a escales diferents.

Aquesta integració de diferents punts de vista en una mateixa imatge és quelcom que bé podria recollir dels cubistes, però la reducció de Schlemmer passa per una voluntat de síntesi que deriva en una nova imatge de l'ésser humà. La visió que el pintor presenta és la d'un ésser articulats proper a la figura de la marioneta o de l'autòmat, ja que tant els braços com les cames es relacionen amb el tors del cos de manera volgutament artificial, diferenciant cada part de manera nítida. Karin von Maur anomena a aquest cos un *Prothesenmensch*⁸² (home-pròtesis), al·ludint indirectament als homes-pròtesis que molt probablement Schlemmer veié durant la Guerra. Per tant, mentre s'està intentant aportar una visió sintètica, també se subratlla la desarticulació d'un cos que ara, conscient de la crisi del subjecte, ha de trobar una nova forma.

Una altra de les pintures més citades en la bibliografia és l'obra titulada *Plan mit Figuren* (Pla amb figures, 1919) [Figura 3]. Segons la descripció que ofereix l'Arxiu d'Oskar Schlemmer a la Staatgalerie de Stuttgart, l'obra estaria estretament

⁸⁰ Grup format amb altres companys de professió de la seva ciutat com Baumeister – amb qui ja hem dit que col·laborà –, Gottfried Graf, Edmund Daniel Kinzinger, Albert Müller i Hans Spiegel. El grup sorgeix en paral·lel a d'altres formacions com el *Novembergruppe* a Berlín i l'Escola de la Bauhaus a Weimar. Sobre el grup trobem diverses publicacions que no han pogut ésser consultades com: Mück, Hans-Dieter (ed), *Baumeister, Oskar Schlemmer und die Üecht Gruppe : Stuttgarter Avantgarde 1919*, Stuttgart: Matthaes, 1989; Von Maur, Karin, *Oskar Schlemmer und die Stuttgarter Avantgarde*, Stuttgart: Staatliche Akademie der bildenden Künste, 1975.

⁸¹ Wick, Rainer, "Oskar Schlemmer (1888 – 1943). Etapas de la evolució artística", *Op. cit.*, pàg. 237.

⁸² Von Maur, Karin, "Der Maler", *Op. cit.*, pàg. 19.

relacionada amb els anys de guerra, no ja per la presentació de cossos als que els hi falta algun dels seus membres, o per haver esdevingut simplement ombres, sinó perquè la col·locació dels cossos tipificats en l'espai recorda a la topografia i als mapes amb els que Schlemmer treballà durant el seu servei militar⁸³. Tant l'Arxiu d'Oskar Schlemmer com Karin von Maur coincideixen en apuntar l'estructura rítmica amb la que el pintor ha ideat la composició que deriva en una representació més aviat tectònica on la línia i la raó confereixen ordre al caos⁸⁴.

Aquest caràcter de construcció, que moltes vegades es remarca a l'hora d'estudiar les seves obres, és el que segons Karin von Maur apropa l'artista a l'escultura ja que aquesta li ofereix un diàleg amb la realitat a través de la forma però també dels materials, com també l'oportunitat d'expressar el disseny tectònic en tres dimensions i en harmonia amb l'espai que envolta l'obra. Els primers relleus que dugué a terme foren exposats a l'exposició d'*Uecht* i, tot i l'hostilitat que en un primer moment produïren, les obres reberen l'aprovació del periodista Fritz Schneider i de Konrad Düssel, el qual veié en ells «un poderós sentit d'allò funcional, de la construcció i el realçament de la forma com una expressió de la funció»⁸⁵.

Els primers relleus que se li coneixen, tots de 1919, estan fets de guix, mentre que les variacions es diferencien en l'ús de diferents colors aplicats al model base. Els seus títols són *Ornamental Skulptur* (Escultura ornamental), *Relief JG* (Relleu JG) i *Relief H* (Relleu H). Tres dels relleus en color estan, a més a més, fets amb fusta o conglomerat cosa que segons Karin von Maur indicaria que foren produïts abans que els suposats models en guix⁸⁶. Segons l'autor, aquest fet ens conduiria a la hipòtesis que, des d'un primer moment, els relleus foren concebuts com a escultures policromades. L'únic que ens interessa d'aquests tres relleus són els dos últims ja que *Escultura ornamental* no mostra cap figura humana i, per tant, el seu estudi no s'adiu amb l'objectiu del present treball. Passem així, directament, al comentari del *Relleu JG* [Figura 4] en el què s'observa una figura frontal, l'eix de simetria de la qual coincideix amb el del panell vertical sobre el qual se situa.

⁸³ Oskar Schlemmer Archiv, *Oskar Schlemmer. Plan mit Figuren* [en línia], Staatgalerie, Stuttgart, [consulta: 23 de juliol de 2014].

Disponible a:

«<http://onlinekatalog.staatgalerie.de/detail.jsp?id=D395C1D24537153CA7C9DF8E4DA9068D&img=1>».

⁸⁴ Von Maur, Karin, "Der Maler", *Op. cit.*, pàg. 20.

⁸⁵ Procedent de *Stuttgarter Neues Tagblatt* (20 novembre de 1919) i citat a: Von Maur, Karin, "Oskar Schlemmer. Sculptures", *Oskar Schlemmer*, London: Thames & Hudson, 1972, pàg. 13.

⁸⁶ *Ídem*, pàg. 16.

Gràcies a la tridimensionalitat que aporta el relleu, la relació de les formes completes amb l'espai que les envolta és total i s'apropa a l'ideal d'escena que Schlemmer desenvolupà durant els següents anys. La simplificació, aquí, es basa en les línies corbes que conformen els semicercles, però que també deixen intuir les cames i una mà molt sumària a la banda esquerra del relleu.

Aquesta obra, per tant, ens mostra un estadi posterior en la despersonalització del cos humà que, cada cop més, restringeix les seves formes a les figures geomètriques bàsiques sense oblidar la organicitat de la línia corba. En referència als colors del relleu, Karin von Maur en fa una lectura més aviat mística, arribant a dir que els colors platejats i daurats augmenten el seu caràcter idealitzant i eteri⁸⁷. Ara bé, aquests són colors que també trobem en les novetats tecnològiques que aporta l'època de la industrialització i justament també subratllen el caràcter d'automatisme que Schlemmer transformà en model del seu nou tipus d'home. De fet, el MoMa situa l'obra – descrita també per Karin von Maur el 2009 – com un reflex del constructivisme que en aquell moment atreia a tants artistes⁸⁸.

D'altra banda, el *Relleu H* [Figura 5] ens presenta a una figura de perfil la cara de la qual està conformada per evidents trets humans (ull, boca i nas). L'obra recorda inevitablement a la pintura *Home amb Peix* que comentàvem anteriorment. Ara bé, aquí ja només se'ns aporta una visió del cos, i la representació d'aquest queda restringit estrictament a formes geomètriques o a línies corbes, exagerant algun dels seus trets de manera que els entrants i els sortints apareixen compensats tot i que no simètrics. Així, ja intuïm la relació cos geomètric–espai geomètric que veurem perfeccionada i teoritzada de manera ferma en els seus estudis i experiments en relació amb el teatre.

4.1.2. Els anys a la Bauhaus (1920 – 1929)

El desembre de 1920, Schlemmer acceptà l'oferta de Walter Gropius i s'incorporà a la *Staatliches Bauhaus* de Weimar com a professor, tot i que seguia treballant alternament a Stuttgart per a prosseguir amb els seus estudis del ballet. En primer lloc, Schlemmer conduirà el taller de pintura mural, el d'escultura en pedra i el de dibuix del nu. Aquell mateix any 1920, només pintà dues aquarel·les i l'any

⁸⁷ *Ídem*, pàg. 17.

⁸⁸ Von Maur, Karin, *Oskar Schlemmer* [en línia], Oxford University Press, Museum of Modern Art: New York, 2009, [consulta: 23 de juliol de 2014].

Disponible a: «http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=5219».

següent produí tres pintures, de les quals s'ha perdut la pista a dues⁸⁹. L'any 1923, moment en què marxen tant Johannes Itten com Lothar Schreyer, Schlemmer serà director del taller teatral a més de Mestre de la Forma en els tallers anteriorment anomenats.

Dos anys més tard apareix, coincidint amb el trasllat de l'escola a Dessau, el manuscrit *Mensch und Kunstfigur* (Home i figura d'art), el qual conformà el quart volum dels Llibres de la Bauhaus titulat *Bühne im Bauhaus* (El teatre a la Bauhaus, 1925)⁹⁰. Segons Eberhard, fou durant aquest mateix any quan s'intensificà l'aparició de grups de figures en les seves pintures. Des de 1925 fins 1928, la producció teatral de tipus experimental augmentà, i els seus estudis inspiraren nombroses festes com *Das Weisse Fest* (la Festa Blanca, 1926). Ell, però, mai abandonà la pintura ni l'escultura i produí un seguit d'obres que anomenà «quadres de galeria»⁹¹. L'hivern de 1928, amb Hannes Meyer com a nou director, Schlemmer inicià el curs *Der Mensch* (l'Home) destinat als estudiants del teatre experimental (*Bauhausbühne*). Paral·lelament, la seva obra pictòrica no decaigué, sinó que produí grans sèries d'aquarel·les i altres olis. El juliol de l'any següent, Schlemmer abandonà la Bauhaus i acceptà una càtedra a l'Acadèmia Estatal d'Art i d'Arts Aplicades de Breslau, on desenvoluparà el curs «L'home en l'espai», i realitzà pintures murals a Essen.

Molt probablement, una de les pintures més emblemàtiques de tota la seva carrera i que marcà l'inici de les obres de la Bauhaus és *Tänzerin (Die Geste)* (Ballerina [El Gest]) de 1922-1923 **[Figura 6]**; pintura a l'oli que té una versió en aquarel·la. Segons Karin von Maur, que la sèrie d'imatges d'aquesta etapa comenci amb figures aïllades en l'espai i relacionades amb la dansa no és quelcom accidental. Tot el contrari, relaciona aquest fet no només amb les consideracions teòriques del pintor en torn a les noves imatges i concepcions de l'espai, sinó també amb la pròpia experiència personal, ja que Schlemmer era ballarí. Per tant, les pintures que aquí analitzarem ja no ens presenten els cossos plans sobre una superfície volgudament bidimensional. Altrament, la reintroducció del sentit de la perspectiva fou mal vist per part del cercle artístic de l'època. Dins d'aquest espai – que cada cop serà més matemàtic i menys intuïtiu – es col·loca la figura aïllada de la massa

⁸⁹ Roters, Eberhard, "Oskar Schlemmer", *Op. Cit.*, pàg. 76.

⁹⁰ Diserens, Corinne, "Oskar Schlemmer, Leibgeber ou le donneur de corps", Rousier, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer : l'homme et la figure d'art*, Paris: Centre national de la danse, 2001, pàg. 35.

⁹¹ Schlemmer, Oskar, "Weimar. De 1921 hasta verano de 1925", *Op. cit.*, pàg. 82.

per a poder construir la seva imatge⁹². Així doncs, en relació amb les obres plàstiques de la primera etapa, durant aquests anys aparegueren les nocions de volum, corporalitat i espai en perspectiva⁹³. Això porta a Rainer Wick a distingir entre «l'home diferenciat» de l'època de Stuttgart i «l'home contorn» de la Bauhaus.

En aquest cas, la pintura es veu influenciada pels seus estudis del *Ballet Triàdic* i, a partir d'aquest moment, el problema se centrarà no ja només en el propi cos de la figura, sinó també en la seva relació amb l'espai que l'envolta. De fet, la ballarina que aquí se'ns presenta recorda a *Der Abstrakte* (l'Abstracte) en l'obra *Figurinen im Raum: Mise-en-scène für Das Triadische Ballett* de 1924 (Figurins en l'espai: Posada en escena pel Ballet Triàdic) [Figura 7]. El moviment basculant es veu congelat de manera abrupte en el gest. La cama que suporta el pes de la figura apareix massa petita, mentre que l'altre es veu engrandida. Tot i així, la composició s'equilibra per la posició dels braços i els colors del fons; cosa que ja veïem que passava a l'escultura. El més important, però, és que l'espai pictòric subratlla el moviment: la força explosiva del gest estableix la diagonal de la composició i és exagerada per la perspectiva marcada a les línies del terra⁹⁴. Pel que fa el cos, seguim veient una reducció, una síntesi dels diferents elements que s'articulen entre ells com si la figura es tractés d'una marioneta.

La pintura sobre oli titulada *Ruheraum* (Habitació silenciosa) de 1925 [Figura 8] és un exemple dels anomenats «quadres de galeria» de l'època de Weimar on ja veïem un grup de figures situades en un interior. Segons el comentari que en fa la *Staatgalerie* de Stuttgart, la figura estirada i embolcallada amb llençols suggereix que la figura d'esquenes i fosca situada al llindar sigui la mort o el seu missatger. L'aparent calma i suspensió, que justament aconseguen un efecte contrari en l'espectador, són trets que recorden a la pintura metafísica italiana de Giorgio de Chirico, a qui també recorden les línies del terra que ajuden a construir l'espai en perspectiva⁹⁵.

⁹² Von Maur, Karin, "Der Maler", *Op. cit.*, 21; Von Maur, Karin, "Aquarelle", *Op. cit.*, pàg. 16.

⁹³ Wick, Rainer, "Oskar Schlemmer (1888 – 1943). Etapas de la evolució artística", *Pedagogía de la Bauhaus*, Madrid: Alianza, 2007 [1982], pàgs. 237 – 238.

⁹⁴ Roters, Eberhard, "Oskar Schlemmer", *Op. cit.*, pàg. 77.

⁹⁵ Oskar Schlemmer Archiv, *Oskar Schlemmer. Ruheraum* [en línia], Staatgalerie, Stuttgart, [consulta: 7 d'agost de 2014].

Disponible a:

«<http://onlinekatalog.staatgalerie.de/detail.jsp?id=01B58305422814BD5EBE419A81D53F6B&img=1>».

Sovint, quan es parla de titelles, marionetes i autòmats apareixen també citats els maniquins de De Chirico, i també sovint es relacionen els cossos de Schlemmer amb aquestes figures pròpies del pintor metafísic. És lògica la relació formal que s'estableix entre ells, ja que en ambdós casos veiem figures estilitzades i despersonalitzades; però crec oportú matisar que les figures de Schlemmer no són maniquins. El pintor alemany pren com a referència la marioneta per a presentar un nou model de societat i, en aquest sentit, la noció de *re*-construcció és més important que la de construcció en tant que Schlemmer no planteja una *tabula rasa* – com sí ho fa el Futurisme –, sinó que fonamenta el nou home en les cendres que queden de l'antic cos després de la Primera Guerra Mundial, ara convertit en marioneta. Però com és un home que tendeix a la reconciliació dels pols – tal i com ja hem vist en el punt dos – mai acabarà d'apartar la noció d'home del seu art. És per això, per la recerca d'un equilibri impossible, que de vegades podem identificar rostres en les seves obres, mentre que en d'altres moments se'ns presenten figures totalment seriades i deshumanitzades. En canvi, la pintura metafísica italiana presenta un cos nihilista fins l'extrem, tant, que dóna la volta a l'*Übermensch* de Nietzsche presentant un subjecte evadit a través del maniquí; el qual és més una presència arquitectònica que una presència humana⁹⁶.

A propòsit de l'espai, Karin von Maur dedica uns paràgrafs a analitzar la construcció d'aquest en la pintura que comentem. Segons l'autor, les obres *c.* 1925 s'organitzen a partir de motius arquitectònics definits i limitats. Això, però, no significa que la perspectiva – sempre present – no ens ofereixi una obertura a l'exterior. En aquest cas, Von Maur creu que el teló de fons – la finestra definida – fa que l'espai real i l'espai fictici es confonguin, de manera que l'espai de la pintura és un estadi intermedi entre l'espai natural de l'espectador i el camp lliure que hi ha més enllà de la finestra, element organitzador de tota la composició⁹⁷.

Pel que fa a la seva obra escultòrica, potser l'encàrrec més important d'aquesta època és la decoració de l'edifici de la Bauhaus de Weimar en ocasió de la *Bauhaus Ausstellung* de 1923, exposició que tingué lloc del 15 d'Agost al 30 de Setembre. Gropius i el *Meisterrat* (l'equip de professors) donaren a Schlemmer total llibertat en aquest encàrrec, el qual ell acceptà de bon grat, ja que significava

⁹⁶ Ramírez, Juan Antonio, “Edificios-esculturas (maniquies, aparatos...)”, *Edificios – cuerpos*, Madrid: Siruela, 2003, pàg. 48; Ramírez, Juan Antonio, “Ropajes (máquinas de coser, fetichismos, trajes nupciales...)”, *Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid: Siruela, 2003, pàg. 139.

⁹⁷ Von Maur, Karin, “Der Maler”, *Op. cit.*, pàg. 22.

una gran oportunitat per a posar en pràctica el seu talent pictòric i escultòric en relació amb l'arquitectura.

Les obres se situaren en passadissos estrets, escales i nínxols **[Figura 9]**. Aquest fet permeté a l'artista desenvolupar el seu tema per excel·lència, l'home, a través de diferents angles visuals i nivells tant si estaven concebuts com a relleus o com a pintures murals⁹⁸. Nogensmenys, la relació no només s'establia entre l'obra plàstica i l'arquitectura, sinó entre els altres treballs que es presentaven a l'exposició, en motiu de la qual també s'organitzaren conferències, concerts i obres teatrals. Gropius fou l'encarregat de dur a terme la conferència d'obertura que hauria de marcar el caràcter de tota l'exposició. Aquesta es titulava *Kunst und Technik – eine neue Einheit* (Art i tècnica, una nova unitat). D'aquesta manera es donava el tret de sortida a una nova etapa de l'escola, molt més propera al treball i al disseny industrial⁹⁹. Schlemmer, al parlar de l'escultura i la pintura, exposa la seva preocupació pels pocs encàrrecs que reben els tallers d'arts plàstiques i veu en l'exposició una oportunitat de tornar la preponderància a aquestes arts com a creadores i organitzadores d'espais. En aquest sentit, Gropius diu l'any 1923 que «els panells de les parets seran organitzats de manera escultòrica i específica perquè no representin un tipus de panells renaixentistes, sinó que tinguin un significat funcional per al conjunt de l'espai»¹⁰⁰.

Les obres es distribuïren per diferents espais de l'escola: els relleus de guix i morter es concentraren a l'entrada i a banda i banda d'aquesta – a les parets esquerra i dreta – s'hi col·locaren dues figures articulades de gran tamany que, segons Karin von Maur, actuaven com a «guardians del temple» **[Figura 10]**, representant valors masculins i femenins respectivament. Ambdues es complementaven amb un tercer conjunt situat al sostre on hi havia tres figures interconnectades que corresponien a l'eix direccional del pla de la planta **[Figura 11]**. A mà dreta, s'obria una sala dominada per una «figura masculina lineal i heroica», segons Von Maur¹⁰¹. Ara bé, les interpretacions sobre la seva masculinitat o feminitat haurien de restar obertes, car no veiem cap mena d'atribut

⁹⁸ Von Maur, Karin, “Sculptures of the Bauhaus period”, *Oskar Schlemmer*, London: Thames & Hudson, 1972, pàg. 29.

⁹⁹ Bauhaus Archiv Museum für Gestaltung, *Das Bauhaus 1919 – 1933* [en línia], Bauhaus-Archiv, Berlin [consulta: 11 d'agost de 2014]. Disponible a: <http://www.bauhaus.de/de/das_bauhaus/48_1919_1933/>

¹⁰⁰ El fragment de la carta de Gropius a Henry van der Velde apareix citada a: Paret, Paul, “Picturing Sculpture: Object, Image and Archive”, Saletnik, Jeffrey; Schuldenfrei, Robin (eds.), *Bauhaus Construct : Fashioning Identity, Discourse and Modernism*, New York: Routledge, 2009, pàg. 169.

¹⁰¹ Von Maur, Karin, “Sculptures of the Bauhaus period”, *Op. cit.*, pàg. 30.

sexual en la figura. El que sí podem afirmar és que Schlemmer busca expressar el seu moviment a través de la col·locació d'unes articulacions que tornen a ser de caràcter artificial i que recorden a una marioneta. El dinamisme d'aquest panell contrasta amb la immobilitat de la figura que se situa a la dreta: es troba en posició horitzontal, pràcticament no podem entreveure un rostre – tal i com passa amb els relleus de l'entrada – i les formes corporals encara estan menys definides [Figura 12].

Si continuéssim per les escales que se situen just davant de la porta d'entrada, veuríem a banda i banda figures en relleu emplaçades sobre un fons vermell fosc [Figura 13]. Els relleus, com estaven pintats en tons metàl·lics (plata, daurat i d'altres), ressaltaven. Segons Karin von Maur, mentre les pintures de la sala adjacent a l'entrada són representatives de l'estaticitat, els relleus són expressió de dinamisme pur¹⁰². Ara bé, en la meua opinió, l'oposició estaticisme-moviment es troba en la comparació dels dos relleus de l'escala. Mentre el de la dreta presenta dues figures dempeus, hieràtiques i separades per figures que poc deixen ja entreveure un organisme; el de l'esquerra presenta una figura en diagonal que divideix el rectangle en dos triangles: a una banda de la figura s'hi situa una altra de cap per avall, i a l'altra banda trobem una creu, una figura amb els braços estirats – formant una altra creu però ara a partir dels propis elements corporals –, i una altra figura en diagonal més petita que la principal. El moviment, però, és produeix més per la pròpia composició de l'obra que no pas per la manera de representar els cossos.

Pujant les escales, a mà dreta, s'hi situava una pintura mural composta per diferents cossos abstractes pintats en tons pastel sobre un fons violeta. L'abstracció d'aquests cossos és gairebé total puix que només es va delimitar el seu perfil, i les articulacions inferiors i superiors estan totalment sintetitzades. Karin von Maur subratlla la voluntat de l'artista de situar l'home com la mesura de totes les coses. Ara bé, aquest home havia absorbit la mesura i l'estructura de l'edifici per a crear una obra en harmonia¹⁰³. Tota l'obra escultòrica, els murals i els frescs van ésser destruïts l'any 1930 per ordre de Schultze-Naumburg. Aquest fou, desgraciadament, un dels primers atacs nazis contra l'art d'avantguarda, al que el règim titllava de «degenerat». Les obres, per tant, han arribat a nosaltres a través de fotografies.

¹⁰² *Ídem*, pàg. 30.

¹⁰³ *Ídem*.

No obstant, cal esmentar que aquests que acabem d'anomenar no foren els únics treballs que Schlemmer presentà en motiu de la *Bauhaus Ausstellung*. Dos escultures més, en aquest cas exemptes, foren presentades l'any 1923 i una d'elles és mostra – com ho és el cas de la pintura *La ballarina* – del seu treball paral·lel en el *Ballet Triàdic*. La primera d'aquestes escultures és *Groteske I* (Grotesc I) [Figura 14]: l'obra ens mostra el cap i l'estómac d'una figura units a través d'una línia corba travessada per una línia metàl·lica vertical que marca l'eix de simetria. En el centre de la corba, en el moment en què aquesta s'interseca amb l'eix, s'hi col·loca una boca feta d'ivori; i, una mica més amunt, al costat de la peça metàl·lica que suporta la figura, s'hi situa un ull fet també d'ivori en el què s'hi ha inserit un botó de metall. Tota l'estructura està incrustada en una peça amb aparença de peu que permet a la figura girar i, per tant, permet canviar el tipus de relació que s'estableix entre les diferents masses de materials i les formes¹⁰⁴.

Els dos autors que més han treballat aquesta escultura són, com no podia ésser d'una altra manera, Karin von Maur i Paul Paret. Ambdós autors coincideixen a l'hora d'indicar la deformació del rostre i el cos humà, però arriben a conclusions diferents. Von Maur subratlla el caràcter inventiu de l'artista i apunta que l'estranyesa i la familiaritat que ens produeix l'escultura són fruit d'un procés en part subconscient de Schlemmer, que porta a una simplificació, una eliminació i una concentració d'elements que desemboquen en una nova concepció artística pel que fa a la representació. La barreja d'unes formes físiques estranyes i la presència d'un rostre que s'acosta a la noció de màscara porta a l'autor a situar l'obra dins el món del Surrealisme; ara bé un surrealisme «controlat, condensat i misteriós»¹⁰⁵. Fóra bo, però, que l'autor esgrimís els arguments que el porten a certes conclusions que moltes vegades semblen més una suggestió.

Paret, per la seva banda, fa un estudi – que podria ésser més profund – sobre el concepte de grotesc en Schlemmer a més d'aportar detalls interessants com, per exemple, que fou Josef Hartwig – mestre-artesà del taller d'escultura en pedra i en fusta – qui tallà l'obra¹⁰⁶. Aquest apunt, serveix a l'autor per connectar la nova voluntat de Gropius, la de crear objectes funcionals en els tallers que permetin la

¹⁰⁴ Paret, Paul, "Oskar Schlemmer. Grotesque I. 1923", Frankel, David (ed.), *Bauhaus 1919 – 1933 : Workshops for Modernity (MoMa, New York, November 8, 2009 – January 25, 2010)*, New York: The Museum of Modern Art, 2009, pàg. 162.

¹⁰⁵ Von Maur, Karin, "Der Plastiker", *Oskar Schlemmer : Der Maler, Der Wandgestalter, Der Plastiker, Der Zeichner, Der Graphiker, Der Bühnengestalter, Der Lehrer*, München: Prestel Verlag, 1982, pàg. 112.

¹⁰⁶ Paret, Paul, "Oskar Schlemmer. Grotesque I. 1923", *Op. cit.*, pàg. 162.

producció seriada i industrial, amb l'oposició per part de Schlemmer de fer productes que puguin ésser anomenats «arts aplicades»¹⁰⁷. És així com situa *Grotesc I* fora del pla de Gropius i dins de les primeres temptatives de l'escola per a unir totes les arts en funció de l'arquitectura. A l'hora d'encarar el significat de l'obra, l'autor parteix de les mateixes premisses que Von Maur: l'estranyament i la forma humana desfigurada, però arriba a la conclusió que és justament això el que la fa grotesca. A l'hora d'enumerar les influències de l'artista, Paret cita a l'escriptor romàntic Jean Paul, qui creia que el grotesc era la categoria subversiva d'allò còmic, essent l'enemic d'allò sublim. Quan el seu amic Meyer Amdem li diu per carta que allò que mostra la seva obra és un sentiment grotesc, Schlemmer s'afanya a negar-ho i les raons que addueix són la puresa, la consciència i la precisió de les seves formes¹⁰⁸.

L'altre escultura que presenta a l'Exposició de la Bauhaus de 1923 és l'anomenada *Abstrakten Figur* (Figura abstracta, 1921 – 1923) **[Figura 15]**, de la qual conservem els dibuixos preparatoris. Segons ambdós autors, que relacionen les dues obres, aquesta representa l'objectiu de Schlemmer de trobar la «veritable escultura». Karin von Maur, per a demostrar-ho, cita en el seu llibre un text de l'artista del 8 de gener de 1924 en el què diu: «l'escultura és tridimensional (alçada, amplada i profunditat). No pot ésser capturada immediatament (com un quadre bidimensional) però si a partir d'una seqüència canviant de punts de vista i angles»¹⁰⁹. Ha estat sempre considerada l'exemple de la tendència més racional i «classicista» de Schlemmer ja que el cos s'ha reduït a formes geomètriques bàsiques, essent el precedent dels seus figurins cinètics, i a la vegada models dels figurins del *Ballet Triàdic*.

4.1.3. Els últims anys (1929 – 1943)

L'1 d'octubre, se celebrà una festa en honor a Oskar i Tut Schlemmer en motiu de la seva sortida de la Bauhaus. Fou llavors quan començà la seva carrera docent a l'Acadèmia de Belles Arts de Breslau. Allà, impartí el curs titulat *Der Mensch und Raum* (L'home i l'espai). Durant aquest temps, treballà en pintures murals per al Museu Flokwang d'Essen i preparà la posada en escena d'una òpera i un ballet de Stravinsky.

¹⁰⁷ Schlemmer, Oskar, “Weimar Winter 1921 to Summer 1925”, Schlemmer, Tut (ed.), *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*, Middletown : Wesleyan University Press, 1972, pàg. 134.

¹⁰⁸ Citat a: Paret, Paul, “Oskar Schlemmer. Grotesque I. 1923”, *Op. cit.*, pàg. 162.

¹⁰⁹ Von Maur, Karin, “Sculptures of the Bauhaus period”, *Op. cit.*, pàg. 32.

A l'Acadèmia hi restà fins al seu tancament l'1 d'abril de 1932, i tot seguit fou anomenat professor de les Escoles Estatals Unides d'Art a Berlín. Fou el 1932, durant els seus últims mesos a Breslau, quan sorgiren obres capitals com *Bauhaustreppe* (Escala de la Bauhaus) **[Figura 16]**. La pintura en qüestió sempre havia estat considerada una de les grans obres mestres de la Bauhaus tot i que el seu autor ja no era professor de l'escola quan la realitzà. La segona ambivalència és que, contrari a la corrent majoritària de la Bauhaus, Schlemmer mai abandonà la figuració; és més, justament aquesta obra es considera la plasmació màxima del «gran estil figuratiu»¹¹⁰ que l'artista perseguia.

Però les últimes investigacions han arribat a la conclusió que l'obra podria tenir un rerefons polític enfront de l'escalada ininterrompuda dels nazis durant aquells anys, podent arribar a funcionar com una resposta a les notícies d'un imminent tancament de la Bauhaus a Dessau, o esdevenint una mena d'elegia de la institució. L'argument principal per a creure-ho és la rapidesa amb què Schlemmer començà i finalitzà la pintura. L'any 1979 es publicà un dibuix preparatori que data del 4 de setembre de 1932, pocs dies després de l'anunci oficial que informava sobre el tancament de l'Escola (el 24 d'agost d'aquell mateix any). Així doncs, *l'Escala de la Bauhaus* seria com una mena de símbol de la resistència de l'Escola enfront del règim nacionalsocialista.

No obstant, sembla ésser que, tot i la celeritat amb què Schlemmer produí l'obra, la seva gestació s'inicià a l'època en què ell encara era professor. També l'any 1979, l'investigador Wulf Herzogenrath¹¹¹ va treure a la llum una fotografia feta per Lyonel Feininger que data de 1928 i que mostra Gunta Stölzl i les seves alumnes del taller de teixits pujant per l'escala principal de l'edifici de la Bauhaus a Dessau **[Figura 17]**. Stonard¹¹² insisteix en el fet que, tot i que la fotografia sigui de Feininger, Schlemmer estigué darrere de la seva composició. Conseqüentment, és lògic que s'inspiri en ella per a compondre la seva obra pictòrica. Ara bé, la pintura presenta diferències respecte a la fotografia. Exemple d'això és el canvi d'ubicació: Schlemmer trasllada l'escena a una escala superior per a poder pintar un espai més profund i transparent, ja que d'aquesta manera va poder incloure la finestra

¹¹⁰ Stonard, John-Paul, "Oskar Schlemmer's 'Bauhaustreppe', 1932: part I", *Burlington Magazine*, vol. CLI, 2009, pàg. 456.

¹¹¹ Herzogenrath, Wulf, "Die Überwindung der Schwere. Die Bauhaustreppe – Zur Geschichte eines Bildes und einer Epoch", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, núm. 269, 19 Novembre de 1977, sense pàgina.

¹¹² Stonard, John-Paul, "Oskar Schlemmer's 'Bauhaustreppe', 1932: part I", *Op. cit.*, pàg. 458.

quadriculada que es troba a l'escala de l'edifici que mira a l'Escola Tècnica. Però no només canvià l'emplaçament de l'acció, sinó que també traí la perspectiva de l'espai real i girà l'escala superior 90° perquè aquesta se situés en paral·lel al pla del dibuix.

Pel que fa a la comparació dels cossos, no sembla que les postures de les dones a la fotografia servissin com a models per a la pintura: les figures de Schlemmer no miren directament a l'espectador, giren la cara i caminen capcotes. L'única figura situada frontalment sembla surar en l'espai, dirigint el seu esguard cap a l'infinit. Els cossos semblen voler expressar un estat de concentració i condensació típic de les *Rückenfigur* (figures d'esquenes) de Schlemmer, les quals li serveixen per a representar una aproximació a la figura humana monumental i «des-psicologitzada»¹¹³. De fet, Schlemmer escriu l'any 1930:

L'abstracció de la figura humana [...] crea una còpia (*Abbild*) en un sentit superior, no creant un ésser natural/home de natura (*Naturwesen Mensch*), sinó un ésser d'art/figura d'art (*Kunstwesen*), que representa una paràbola/al·legoria (*Gleichnis*), un símbol de la figura humana¹¹⁴.

Karin von Maur¹¹⁵ va estudiar *l'Escala de la Bauhaus* en relació amb un conjunt d'obres del mateix període que ha anomenat «*Geländermotiv*»¹¹⁶ per la presència contínua d'escalas. Les pintures que formen part d'aquesta sèrie són: *Gruppe am Gelände* (Grup a la barana), *Szene am Gelände* (Escena a la barana) ambdues de 1931, *Treppenszene* (Escena a l'escala) i *Geländerszene* (Escena de barana) [Figures 18, 19, 20 i 21] juntament amb el quadre que aquí comentem de 1932. La interpretació de Von Maur se centra a analitzar l'estructura de l'escala com un motiu psicològic que ajuda a mantenir les forces irracionals del caos en ordre. De la mateixa manera que ho fa la línia a l'hora de delimitar els cossos.

¹¹³ *Ídem*.

¹¹⁴ Text citat a *Ídem*. John-Paul Stonard tradueix *Gleichnis* com "al·legoria". Text original en alemany citat a: Hirt, Patrick, "Das Kunstwerk des Monats. November 1999" [en línia], Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, [consulta: el 12 d'agost de 2014]. Disponible a: <[https://www.lwl.org/landesmuseumdownload/kdm/kdm_Online_Archiv/KdM%20nach%20Sammlungs-bereichen/2010-2000/Moderne/Moderne/November%201999%20\(Oskar%20Schlemmer\).pdf](https://www.lwl.org/landesmuseumdownload/kdm/kdm_Online_Archiv/KdM%20nach%20Sammlungs-bereichen/2010-2000/Moderne/Moderne/November%201999%20(Oskar%20Schlemmer).pdf)>.

¹¹⁵ Von Maur, Karin, "Der Maler", *Op. cit.*, pàgs. 24 – 25.

¹¹⁶ John-Paul Stonard ha traduït el terme com a "landing motif" perquè ha considerat que la paraula a traduir era *Gelände* (terreny en la seva forma derivada), però si considerem que la paraula és *Geländer* (barana en català), el terme obté tot el seu sentit i coherència.

Després de la seva destitució com a professor de l'Acadèmia de Berlín, Schlemmer produí obres de manera intermitent i, com es veié obligat a dur a terme treballs manuals per a sobreviure, la seva salut es veié afectada. Ja cap al final de la seva vida, aparegué una sèrie anomenada «quadres des de la finestra», ja que foren fetes en la seva habitació a Wuppertal durant la primavera de 1942. En elles, com és el cas de *Dreigeteiltes Fenster, Fensterbild XVII* (Finestra dividida en tres, Quadre de Finestra XVII) [Figura 22], veiem com l'espai exterior es replega, i segons Alejandra Medellín aquest fet pot ser conseqüència de l'opressió política, les penúries econòmiques i la persecució nazi¹¹⁷.

4.2. El cos en el teatre

Com ja hem anunciat a l'apartat anterior, Schlemmer assolí la direcció del taller de teatre l'any 1923, moment en què Lothar Schreyer abandonà la Bauhaus. Oskar fou l'encarregat de presentar una alternativa al teatre del seu antic company i per fer-ho organitzà un taller que, en un primer moment, fou fonamentalment experimental. En aquest marc posà en pràctica, conjuntament amb els alumnes, un nou tipus de teatre abstracte¹¹⁸ que ell ja havia anat concebent anys abans, i que fugia de la tendència expressionista, tant en voga en aquell moment a Alemanya.

La tasca que desenvolupà Schlemmer com a professor no fou exclusivament teòrica, sinó que abraçà també el treball escenogràfic i de vestuari, puix que el seu objectiu era que les seves obres tinguessin una visió de conjunt on, per sobre de tot, predominés la forma abstracta pura. Les primeres temptatives es produïren abans de formar part de la Bauhaus: c. 1912, després de la seva estada a Berlín, Schlemmer tornà a Stuttgart on conegué a Albert Burger i Elsa Hötzel, una parella de ballarins que acabaven de finalitzar el curs d'estiu d'Emile Jacques-Dalcroze a Hellerau¹¹⁹, on es preconitzava l'alliberació de les normes estrictes del ballet clàssic¹²⁰. Fou llavors quan elaborà el seu primer projecte de ballet titulat *Tanz Vision* (Visions de la Dansa). Aquest i

¹¹⁷ Medellín, Alejandra, "Schlemmer, el ser humano y el espacio: Mensch et Raum", *La danza del doble : Aproximaciones al Ballet Triádico de Oskar Schlemmer* [en línia], [consulta: l'11 d'agost de 2014]. Disponible a: <<http://www.cenart.gob.mx/centros/cenidid/espanol/HTML/articulos/Danzadeldoble.pdf>>.

¹¹⁸ Allene Manning, Susan; Benson, Melisa, "Interrupted Continuities : Modern Dance in Germany", *The Drama Review : TDR*, vol. xxx, núm. 2, 1986, pàg. 38.

¹¹⁹ Hüneke, Andreas, "Der «Tänzer-Mensch» Oskar Schlemmer", Müller, Maria (ed.), *Oskar Schlemmer : Tanz Theater Bühne (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 30.7 – 16.10.1994)*, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1994, pàg. 10.

¹²⁰ Scheper, Dirk, "Le théâtre experimental d'Oskar Schlemmer", Rousier, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer : l'homme et la figure d'art*, Paris: Centre national de la danse, 2001, pàg. 43.

algunes de les parts que més tard conformaren el *Ballet Triàdic* es representaren durant la Gran Guerra, l'any 1916¹²¹.

4.2.1. Un exemple paradigmàtic: El *Ballet Triàdic*

Probablement, el *Ballet Triàdic* sigui l'obra més coneguda i estudiada d'Oskar Schlemmer; i no és estrany ja que sintetitza en ella tot el seu pensament. Justament per aquest motiu, és una obra en constant transformació que incorpora novetats a mesura que Schlemmer va desenvolupant una teoria del teatre, del ballet i de l'art cada cop més sòlida. Aquests canvis es concreten no tant en el vestuari – on els retocs seran gairebé mínims entre el 1916 i el 1932 – com en la coreografia, l'acompanyament musical i el nombre de figurins que apareixen en escena¹²².

4.2.1.1. L'estructura del ballet: un reflex del seu pensament

La primera versió completa s'estrenà al Teatre Estatal de Württemberg el 30 de setembre de 1922. En aquesta representació hi participaren el propi Schlemmer (amb el pseudònim de Walter Schoppe), Burger i Hötzel. L'estructura de la peça estava dividida en dotze danses on hi apareixien divuit vestits. Aquestes dotze danses, però, estaven agrupades en tres parts, cadascuna de les quals comptava amb el seu vestuari particular. A més, el fons de cada part estava pintat d'un color que havia de crear una atmosfera concreta: l'alegre-burlesca (part ballada sobre fons groc), la solemne-lenta (ballada sobre fons rosa) i la mística-fantàstica (ballada sobre fons negre) **[Figura 23]**. El 16 d'agost d'un any més tard, en el marc de la setmana de la Bauhaus, es presentà una versió modificada. Per raons tècniques, s'anticipà el fons negre, i el fons rosa el seguí a mode de conclusió. Conseqüentment, l'ascensió que es plantejava inicialment des del moviment alegre-burlesc fins al místic-fantàstic quedava, així, derogada¹²³.

L'any 1926, el Ballet havia de formar part de la cartellera de l'exposició de teatre de Magdeburg, però finalment els plans fallaren. Tot i així, Paul Hindemith, qui havia compostat la música per una dansa d'Schlemmer el 1920

¹²¹ Schlemmer, C. Raman, "La visione utòpica nelle danze di Oskar Schlemmer", Vaccarino, Elisa (ed.), *Automi, marionette e ballerine nel Teatro d'avanguardia : Depero, Taeuber-Arp, Exter, Schlemmer, Morach, Schmidt, Nikolais, Cunningham (Palazzo delle Albere, Trento 1 dicembre 2000 – 18 marzo 2001)*, Milano: Skira, 2000, pàg. 81.

¹²² *Ídem*, pàg. 83.

¹²³ Müller, Maria, "Das Triadisches Ballett", Müller, Maria (ed.), *Oskar Schlemmer : Tanz Theater Bühne (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 30.7 – 16.10.1994)*, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1994, pàg. 156.

i qui tornà a compondre una altra melodia per a la nova versió del Ballet, aconseguí una actuació al festival de música de Donaueschingen el 16 i el 25 de juliol d'aquell any. Aquest cop, els ballarins foren Daisy Spies, Karl Heining i Carl v. Hacht, mentre que Schlemmer fou qui s'endossà el figurí de l'*Abstracte*. En motiu d'aquesta actuació, enmig de grans dificultats econòmiques, es feren sis nous vestits, però les danses passaren a ésser només vuit¹²⁴.

Però si hi ha una característica que es va mantenint al llarg dels anys és la divisió en tres parts. El número 3 és altament important per Schlemmer, ja que en ell veu la manera de superar les tensions que provoca el dualisme en la nostra existència. Com ja hem vist en l'apartat anterior, existien nombroses parelles de dualismes, però totes es poden reduir a un pol·lidionisac i un pol·lipolí. La raó, la geometria i la matemàtica de l'Antiguitat – presents en la importància de la línia – apareixen com a cohesionadores i organitzadores del caos, permetent a l'art descobrir un camí cap a la restitució de l'harmonia perduda. Nogensmenys, el nou món que la geometria permet té com a centre l'home contemporani qui, després de la Primera Guerra Mundial, necessitarà nous valors i fonaments on construir la seva casa. Conseqüentment, la matemàtica es conjugarà amb les tècniques i els materials contemporanis¹²⁵. Resultat d'aquesta conjunció, acceptem que Schlemmer no aposta per la *tabula rasa* dels futuristes, sinó que, forçat per la seva voluntat reconciliadora, construirà un nou món a partir d'elements anteriors i nous que, a banda dels anomenats, trobem en l'ús de la figuració i l'abstracció. Aquest fet deriva en un art figuratiu abstracte que permet a Schlemmer presentar un nou model d'home, basat en la marioneta, que es desenvolupa i es desplaça en un espai matemàtic, propi del teatre abstracte. Amb tot, no hem d'oblidar que aquest nou model d'Humanitat ha de tenir com a objectiu la universalitat; permetent un art dirigit a la col·lectivitat¹²⁶.

Però, com aconseguir que l'obra tingui una recepció col·lectiva i universal? En primer lloc, es necessària una renovació del fet teatral i per a aconseguir-

¹²⁴ *Ídem*, pàg. 161.

¹²⁵ Schlemmer, C. Raman, "Oskar Schlemmer et sa vision utopiques du spectacle de danse", Rousier, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer : l'homme et la figure d'art*, Paris: Centre national de la danse, 2001, pàg. 24.

¹²⁶ Müller, Maria, "Das Triadisches Ballett", *Op. cit.*, pàg. 156; Michaud, Eric, "Préface", *Op. cit.*, pàg. 17.

ho, Schlemmer recorre a l'origen de la teatralitat que es troba entre conceptes tals com cultura religiosa – divertiment – festa popular / patètic – grotesc / conscient – inconscient / natural – artificial / nuesa – disfressa. Totes aquestes són citades per l'artista en una entrada al seu diari del 5 de juliol de 1926 en què justifica per què decideix que la seva peça sigui un ballet i per què és triàdic¹²⁷. És llavors quan assenyala com la forma original de l'òpera i del teatre la dansa teatral, la qual està predestinada a ésser el punt d'origen de tot renaixement en el teatre. Trobant l'origen del teatre, troba el germen d'un art col·lectiu, car com dirà a la seva obra *Mensch und Kunstfigur* (Home i figura d'art, 1926) en l'escena trobem simbolitzat l'origen del món, ja que podem diferenciar entre l'escena de la paraula, l'escena del joc o el teatre d'un esdeveniment òptic¹²⁸ [Figura 24].

Tot dependrà, però, de com es combinin els factors esmentats. En aquest cas, l'absència de paraula és el que converteix el seu ballet en universal, ja que la dansa teatral «és muda i sense dir res ho diu tot»¹²⁹. Per tant, presentarà un tipus d'espectacle que, trobant els seus orígens en els primers temps de la Humanitat, s'erigirà com una renovació artística gràcies a l'abstracció dels elements presents a l'escena. Veiem així com els pols es donen de la mà per a restituir l'harmonia perduda.

Així doncs, el *Ballet Triàdic* no és només important pel fet de situar-se com un nou camí en el panorama teatral, sinó que també ho és pel fet d'ésser una obra de síntesi, una obra vital per a Schlemmer, que permet treballar per a superar els dualismes dels quals hem anat parlant, i reeixir la reconciliació gràcies al número 3. Ara bé, aquest número no només designa el nombre de parts del ballet, sinó que es pot relacionar amb altres elements que el mateix Schlemmer determina i que apareixen citats en d'altres publicacions¹³⁰. Aquests elements són: la forma, el color i l'espai; l'esfera, el cub, el cercle i la piràmide; la dansa, el vestuari i la música; l'alçada, la profunditat i la llargada (de l'escenari); i el vermell, el blau i el groc.

¹²⁷ Schlemmer, Oskar, “Dessau. Otoño de 1925 hasta verano de 1929”, *Op. cit.*, pàg. 88.

¹²⁸ Schlemmer, Oskar, “L'homme et la figure d'art”, Boulan, Marie-Sophie; Piersanti, Lise-Anne (eds.), *Oskar Schlemmer (Musée Cantini, Marseille 7 mai – 1er août 1999)*, París: Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1999, pàgs. 124 – 125.

¹²⁹ Schlemmer, Oskar, “Dessau. Otoño de 1925 hasta verano de 1929”, *Op. cit.*, pàg. 88.

¹³⁰ Hüneke, Andreas, “L'Abstrait: Forme et Symbole”, Boulan, Marie-Sophie; Piersanti, Lise-Anne (eds.), *Oskar Schlemmer (Musée Cantini, Marseille 7 mai – 1er août 1999)*, París: Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1999, pàg. 55.

La simplicitat dels elements que conformen el teatre és al·ludida també en el seu text posterior *Matemàtica de la dansa* (1926) i es regeix per la norma de l'”ABC” entesa com allò elemental i típic. Norma que permet l'abstracció i la racionalització matemàtica que, a la vegada, possibilita la clarificació. De fet, en aquest text cita la frase de Novalis “la matemàtica és religió”¹³¹, una religió que s'obre visiblement a les formes de la tècnica. Conseqüentment, el *Ballet Triàdic* ha d'ésser entès com una dansa on els elements de la forma, el color, la línia, el moviment i la llum es conjuguen i canvien en funció de com es vol representar el nou model de món que Schlemmer busca després de la Gran Guerra¹³². I, enmig de l'escena, trobem l'home, el qual és centre i motor de l'obra, però que a la vegada necessita una nova forma per a adaptar-se a un espai matemàtic, racional i també abstracte.

4.2.1.2. L'home i la figura d'art

Com ja hem dit, *Home i figura d'art* és un escrit d'Oskar Schlemmer que apareix publicat l'any 1926 en els llibres de la Bauhaus. Això no significa, però, que la gestació de les idees plasmades en la publicació no provinguin de temps pretèrits. La importància d'aquesta obra radica en l'estudi que fa l'artista sobre el cos de la *Kunstfigur* (figura d'art), però també sobre l'espai cúbic de l'escena i les seves lleis.

Però, què considerem pel terme *Kunstfigur*? Didier Plassard explica que el mot en qüestió pot «designar o una figura que és en ella mateixa una obra d'art realitzada com a acompliment de la forma humana, portada al terreny de la percepció estètica; o bé és una figura que s'ha produït a través de l'art, per la tècnica o l'artifici. Llavors, la *Kunstfigur* és una mena de doble, un artefacte o una efígie. Segons cada cas, l'art es desenvolupa en la figura o més enllà d'ella: com origen o com espai de projecció»¹³³.

Al primer apartat, analitzàvem la influència que Heinrich von Kleist tingué sobre el de Stuttgart en relació amb la idea segons la qual l'home no és un

¹³¹ Schlemmer, Oskar, “Mathématique de la danse”, Michaud, Enric (trad.), *Théâtre et Abstraction (L'espace du Bauhaus)*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1978, pàg. 39.

¹³² Michaud, Eric, “Das «Triadische Ballett» zwischen Krieg und Technik”, Müller, Maria (ed.), *Oskar Schlemmer : Tanz Theater Bühne (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 30.7 – 16.10.1994)*, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1994, pàg. 47.

¹³³ Plassard, Didier, “Eine schöne Kunstfigur: masques et marionnettes chez Oskar Schlemmer”, Rousier, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer : l'homme et la figure d'art*, Paris: Centre national de la danse, 2001, pàgs. 55 – 56.

material òptim per l'art i, en el seu lloc, la marioneta s'erigeix com a substituïda. Schlemmer adoptà aquesta solució ja que les formes de l'home natural no podien estar en harmonia amb l'espai matemàtic abstracte de l'escena¹³⁴, però en comptes de substituir els ballarins per marionetes, els transformà en elles. Per tant, les figures d'art de Schlemmer pertanyen a un univers on la natura i l'artifici se suporten l'una sobre l'altra, o es prolonguen l'una en l'altra.

Per a convertir-les en tals, s'inicia un procés de despersonalització del ballarí que es duu a terme gràcies a la màscara – que de vegades no sempre apareix – i els vestits. Aquest fet queda especialment palès en els figurins que conformen el *Ballet Triàdic*, on els ballarins han d'adaptar els seus moviments a les formes del vestit que els constreny¹³⁵. Aquesta i altres característiques generals dels figurins han estat estudiades per Alejandra Medellín, qui diferencia tres tipus de vestits: els que deixen reconèixer clarament els trets humans del ballarí, ballarins que han vist modificada la seva humanitat però que tot hi així aquesta hi és present, i vestits que fan dubtar de la humanitat dels ballarins¹³⁶.

Finalment, la *Kunstfigur* acaba per ésser considerada per alguns autors com una «arquitectura ambulante» o «arquitectura en moviment» ja que a mesura que avança per l'espai estereomètric, el transforma i modifica les relacions entre les formes **[Figures 25 i 26]**.

A partir de les diferents relacions espacials-plàstiques que s'estableixen entre l'espai geomètric abstracte i els vestits que transformen l'home natural en home artificial, Schlemmer proposa en el seu assaig *L'home i la figura d'art* quatre tipus bàsics de vestits que, combinats, esdevindran el germen dels figurins que avui en dia coneixem. El primer d'aquests models és

¹³⁴ Medellín, Alejandra, “Schlemmer, el ser humano y el espacio: El hombre y la figura humana artificial”, *La danza del doble : Aproximaciones al Ballet Triádico de Oskar Schlemmer* [en línia], [consulta: el 20 d'agost de 2014].

Disponible a: <<http://www.cenart.gob.mx/centros/cenidid/espanol/HTML/articulos/Danzadeldoble.pdf>>; Schlemmer, Oskar, “L'homme et la figure d'art”, *Op. cit.*, pàg. 130.

¹³⁵ Hüneke, Andreas, “Entfesselung durch Fesselung. Theorie und Praxis der Bühne bei Schlemmer und in seinem Umkreis”, Müller, Maria (ed.), *Oskar Schlemmer : Tanz Theater Bühne (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 30.7 – 16.10.1994)*, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1994, pàg. 43.

¹³⁶ Medellín, Alejandra, “El Ballet Triádico”, *La danza del doble : Aproximaciones al Ballet Triádico de Oskar Schlemmer* [en línia], [consulta: el 20 d'agost de 2014]. Disponible a: <<http://www.cenart.gob.mx/centros/cenidid/espanol/HTML/articulos/Danzadeldoble.pdf>>.

l'arquitectura en moviment resultat de transformar les formes humanes del cos en construccions cúbiques. El segon és la marioneta que sorgeix de la tipificació de les formes del cos per la relació existent entre les lleis de funcionament del cos humà i l'espai, és a dir: el cap en forma d'ou, el tors en forma de gerra, les cames i els braços en forma de bitlla i les articulacions en forma d'esfera. El tercer d'aquests tipus és l'anomenat «organisme tècnic» que sorgeix de les lleis del moviment del cos humà en l'espai, *ergo*: les formes de rotació, de direcció i d'intersecció en l'espai que deriven en la forma de la baldufa, cargol, espiral i disc. I, per últim, trobem el tipus anomenat «la desmaterialització» configurat per les formes d'expressió metafísiques com a símbol dels membres del cos humà en què totes les parts es troben multiplicades, dividides o abolides¹³⁷ [Figura 27].

Afortunadament, a banda d'alguns dels figurins, també conservem fotografies. Exemple d'això és la [Figura 28], fotografia titulada *Das Triadische Ballett, zwei Figurinen aus der Gelben Reihe, 3. Auftritt, Zweitanz* (El Ballet Triàdic, dues figures sobre el fons groc, 3. Entrada a escena, duet). En ella veiem a Burger i Hötzel durant la representació de 1922. Si observem amb atenció la imatge, veiem com els peus dels ballarins estan col·locats en la típica posició del ballet clàssic, els seus rostres tenen una expressió dura i els seus braços gesticulen de manera molt marcada i poc expressiva. Així doncs, la forma dels seus cossos semblen connectats però les persones no interactuen; essent així una mostra d'humans-marioneta. Aquesta falta d'organicitat troba la seva raó de ser en les formes dels vestits, a les quals es veien supeditats els moviments dels ballarins. De la mateixa manera, els vestits es relacionaven amb la geometria de l'espai, és a dir, amb les línies imaginàries o marcades a l'escenari sobre les quals els ballarins es desplaçaven.

Però no seran els figurins de la fotografia els que més repercussió tindran, sinó el de l'*Abstracte*, puix que estableix un nexa de connexió amb la pintura de Schlemmer. Per l'artista, aquest era l'atracció principal¹³⁸ del *Ballet Triàdic* i apareixia a la part místico-fantàstica sobre fons negre juntament amb els

¹³⁷ Schlemmer, Oskar, "L'homme et la figure d'art", *Op. cit.*, pàgs. 132 – 133.

¹³⁸ Citat a: Sommer, Achin, "Il rinnovamento della danza teatrale dallo spirito del costume: Osservazioni sul *Triadisches Ballett* (Balletto triadico) di Oskar Schlemmer", Vaccarino, Elisa (ed.), *Automi, marionette e ballerine nel Teatro d'avanguardia: Depero, Taeuber-Arp, Exter, Schlemmer, Morach, Schmidt, Nikolais, Cunningham (Palazzo delle Albere, Trento 1 dicembre 2000 – 18 marzo 2001)*, Milano: Skira, 2000, pàg. 94.

figurins *Spirale* (Espiral), *Scheiben* (Discos), *Goldkugel* (Esfera d'or) i *Drahtkostüm* (Vestit de fil metàl·lic) [Figures 29, 30, 31 i 32].

En el cas de l'*Abstracte* [Figura 33], el que més atrau de la seva figura és la cama blanca – més ample que l'altre – la qual té diverses funcions segons el que apareix en un manuscrit de l'artista: posició sobre una cama, suport i impuls. Aquest fet té també com a conseqüència que els moviments produïts pel ballarí apareguin solemnes i llargs¹³⁹. D'altra banda, les extremitats superiors amaguen completament l'anatomia humana i a la punta d'una d'elles trobem un element punxant; fet que contrasta amb les diverses posicions que pot adoptar el bastó en què es transforma l'altra suposada mà i que segueix la llei de l'efecte pèndol. Els moviments del ballarí i la relació entre formes-espais-colors, però, no eren suficients per aconseguir un determinat efecte, sinó que també era necessària la música. Resulta difícil – o gairebé impossible – trobar estudis complets i exhaustius sobre la música del *Ballet Triàdic*, però Achim Sommer ens explica que en la primera representació en què el figurí de l'*Abstracte* aparegué en escena, la música que sonà era el *Largo sostenuto* de Haydn, fet que segons el mateix autor subratlla la grandesa i la calma pròpia de la última part.

Veiem, per tant, com realment els vestits eren com carcasses als que els ballarins s'havien de supeditar per a transformar-se en una *Kunstfigur*, la forma de la qual – a base de formes geomètriques i, per tant, abstractes – estava en harmonia amb la resta de l'espai que la circumdava, també abstracte i geomètric. A més, com hem pogut comprovar a partir de la descripció de l'*Abstracte*, les formes del tors i les extremitats possibilitaven un cert moviment i, molt probablement, també determinaven la velocitat a la que els ballarins podien moure's. Aquest fet és corroborat si ens fixem en qualsevol dels altres figurins que l'acompanyaven en la part místico-fantàstica.

A la vegada, però, els moviments orgànics del cos humà també poden influenciar els vestits. Per exemple, si un ballarí pot realitzar un moviment de rotació creant una espiral en el terra, el vestit podrà adoptar aquelles característiques que possibilitin i remarquin aquest moviment en l'espai escènic. La traducció en el vestit és la d'un cos esfèric com el de *Espiral* i

¹³⁹ *Idem.*

l'*Esfera d'or* o els anells metàl·lics que s'inclouen en el *Vestit de fil metàl·lic* [Figures 32, 30 i 31].

4.2.1.3. *El curs Der Mensch*

Tots aquests estudis derivaren en el curs *Der Mensch* (L'home) que Schlemmer impartí a la Bauhaus entre els anys 1928 i 1929¹⁴⁰. Schlemmer a *Home i figura d'art* plasmà la teoria que havia estat portant a terme tots aquells anys en relació amb el cos en la dansa i la seva interacció amb l'espai que l'envolta (bàsicament en l'àmbit teatral). D'aquest estudi hem extret, en primer lloc, l'evidència que l'home natural no és un material òptim per l'art ja que no és artificial ni té unes formes que s'adaptin a un nou espai escènic abstracte i matemàtic. Així doncs, l'artista transformà l'aparença dels ballarins recobrint-los d'uns vestits creats a partir de formes geomètriques i colors bàsics que permetien marcar i delimitar amb perfecció matemàtica els seus moviments sobre l'escenari. Tot aquest procés es feu en vistes a crear un espectacle que proposés un nou model d'Humanitat amb un nou home que balla i es mou en un món també nou, regit per les lleis de la matemàtica, la geometria i la raó. És en aquest moment, quan l'abstracció i la geometria habiten tant el món exterior com el cos de l'home, que l'harmonia perduda es pot restituir.

No obstant, Schlemmer donarà un pas més en aquest curs. En ell, no només analitzava el problema de l'abstracció, la figura i l'espai, sinó que estudiava també la natura biològica i el món espiritual de l'home¹⁴¹. Així doncs, era una manera d'abordar totes les seves facetes amb l'objectiu de dissenyar-ne un d'integral i modern però al mateix temps intemporal. Per a reeixir l'objectiu, Schlemmer divideix el curs en tres parts principals: l'estudi del dibuix, l'estudi científic i l'estudi filosòfic. La part que més ens interessa és la primera ja que en ella es treballava el dibuix del nu, els sistemes lineals i les proporcions corporals, com també la mecànica del cos. És per aquest motiu que el curs era obligatori per a tots aquells alumnes del taller de teatre.

¹⁴⁰ Wick, Rainer, "Oskar Schlemmer (1888 – 1943). El hombre como objeto de enseñanz", *Pedagogía de la Bauhaus*, Madrid: Alianza, 2007 [1982], pàgs. 257 – 259.

¹⁴¹ Bossmann, Andreas, "Thetherreform – Lebensreform. Ganzheitlichkeit im künstlerischen Schaffen Oskar Schlemmers", Müller, Maria (ed.), *Oskar Schlemmer : Tanz Theater Bühne (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 30.7 – 16.10.1994)*, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1994, pàg. 27.

No obstant això, en aquells moments, la Bauhaus ja no estava dirigida per Walter Gropius, sinó per Hannes Meyer, qui fundà el taller d'arquitectura i imprimí un caràcter totalment polític a l'escola. Això no fou acceptat per molts professors com Moholy o Klee, que decidiren marxar. Schlemmer restà a la Bauhaus fins el 1929, moment en què veié que ni la pintura ni el teatre serien reconeguts a l'escola com ell esperava¹⁴².

4.2.2. Altres danses

4.2.2.1. *Das Figurale Kabinett*

A la Bauhaus de Weimar, l'activitat teatral era gairebé experimental en la seva totalitat i el desenvolupament majoritari de les danses es veia marcat per la improvisació. Gran part de les obres estaven tenyides de sàtira, paròdia i de crítica al teatre tradicional¹⁴³. És en aquest context on apareix el *Cabinet figural*: una de les grans obres que Schlemmer dugué a terme. L'obra estava concebuda com una representació de titelles mecanitzats o d'elements que es movien al voltant i sota la batuta d'un mestre automatitzat, parodiant la mecanització d'aquella època, segons Doris Krystof. Tot això, en un clima, el de la *Bauhaus Ausstellung*, en què Gropius plantejava la nova unitat de l'art i la tècnica. La primera de les actuacions fou una versió abreviada i es dugué a terme l'any 1922, mentre que el 1923 ja se'n fa una versió completa al Teatre Estatal de Jena¹⁴⁴. Andreas Hüneke, però, explica que la primera representació es fa l'any 1921 en el carnaval de la Bauhaus¹⁴⁵.

De l'obra conservem un estudi preparatiu de la primera versió de 1922 [Figura 34]. L'aquarel·la ens mostra diferents figures planes – completes o fragmentàries – col·locades sobre un fons negre. Si bé el *Ballet Triàdic* renega de substituir a l'home per la marioneta, aquí es produeix aquest fet i fins i tot es va més enllà. No només veiem figures automatitzades i amb clars trets mecànics, sinó que el moviment és real a partir d'un sistema de palanques que algú ha d'accionar. De fet, al costat dret de la imatge veiem una roda amb una palanca sobre la qual hi apareix la frase «*Bitte drücken*» (si us plau, empenyi). Imaginem que, quan tot el mecanisme s'accionava, el moviment de les figures

¹⁴² *Ídem*, pàg. 29.

¹⁴³ Schlemmer, C. Raman, "Oskar Schlemmer et sa vision utópiques du spectacle de danse", *Op. cit.*, pàg. 30.

¹⁴⁴ Mancini, Franco, "Dall'Espressionismo al Teatro Politico", *L'Evoluzione dello spazio scenico : Dal Naturalismo al Teatro Epico*, Bari: Edizione Dedalo, 2002 [1975], pàg. 193.

¹⁴⁵ Hüneke, Andreas, "Der «Tänzer-Mensch» Oskar Schlemmer", *Op. cit.*, pàg. 12.

sobre el fons negre produïa un gran efecte òptic i il·lusori. Mentre Doris Krystof¹⁴⁶ veu aquest fet com una crítica cap a l'ús de la tècnica, altres autors veuen en això l'acompliment dels pressupòsits de Schlemmer. Thomas Schober¹⁴⁷, per exemple, ens identifica aquesta peça com la consumació perfecte del que s'expressa a *Home i figura d'art*. Andreas Hüneke insisteix en aquesta última línia i creu que el *Cabinet figural* era per Schlemmer una manera de posar en pràctica un teatre mecànic que ell veia possible gràcies a les novetats tècniques i a l'ambient de la Bauhaus; cosa que entre d'altres motius fa que sigui una obra amb gran influència dadaïsta segons l'autor¹⁴⁸; tot i que la influència dadaïsta sobre Schlemmer o viceversa no queda gaire clara, i no apareix a la resta de publicacions consultades.

Com el *Ballet Triàdic*, aquesta fou una de les peces que més feina li suposà, i a la qual dedicà gran part de la seva vida. Per a les representacions a Frankfurt (1926) i Halle (1927), Schlemmer va augmentar el nombre de figures i va canviar la seva coreografia. D'aquesta última modificació en conservem una fotografia **[Figura 35]** on ara sí tots els figurins tenen un «cos complet», exceptuant l'ull acompanyat per un rostre insinuat que penja per sobre de la resta. La reducció en molts casos és tal que les figures semblen simplement un perfil ondulat (com, per exemple, la que observem just a sota de l'ull). A més, com a fet diferencial, aquí veiem la introducció d'una figura amb trets animals que se situa a l'esquerra de la fotografia. C. Raman Schlemmer encara notifica una altra versió de l'any 1929 representada a Dessau¹⁴⁹.

4.2.2.2. Die Bauhaustänze

L'any 1925 la Bauhaus es traslladà a Dessau, on Walter Gropius projectà una escola *ex professo* que s'adaptava a les necessitats d'alumnes i professors; basant-se en la tesis segons la qual «la tècnica no necessita l'art però l'art certament necessita la tècnica»¹⁵⁰. L'aula de teatre se situava entre la sala de conferències i la cantina però, com comptava amb una terrassa, aquest espai també podia ésser utilitzat com un escenari a l'aire lliure. Fou en aquest espai

¹⁴⁶ Krystof, Doris, "Das figurale Kabinet", Müller, Maria (ed.), *Oskar Schlemmer : Tanz Theater Bühne (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 30.7 – 16.10.1994)*, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1994, pàg. 211.

¹⁴⁷ Schober, Thomas, *Theater der Maler*, Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1994.

¹⁴⁸ Hüneke, Andreas, "Der «Tänzer-Mensch» Oskar Schlemmer", *Op. cit.*, pàg. 12.

¹⁴⁹ Schlemmer, C. Raman, "Oskar Schlemmer et sa vision utópiques du spectacle de danse", *Op. cit.*, pàg. 30.

¹⁵⁰ Scheper, Dir, "Le théâtre experimental d'Oskar Schlemmer", *Op. cit.*, pàg. 50.

on es portaren a terme les famoses *Bauhaustänze* (Danses de la Bauhaus) o, com les anomena Dirk Scheper, *danses matérielles*¹⁵¹ en les què la matèria i totes les seves possibilitats escèniques són l'element de treball principal.

Dins d'aquestes danses en trobem quatre per a solistes que, d'altra banda, són les que apareixen citades amb més freqüència a les publicacions: la *Reifentanz* (Dansa dels cercols, 1927 – 28), la *Stäbetanz* (Dansa dels bastons, 1927 - 28), la *Metalltanz* (Dansa del metall, 1929) i la *Glastanz* (Dansa del vidre, 1929). Pel que fa la *Dansa dels cercols* [Figura 36], Schlemmer demostra com a través de cercols simples i d'un determinat material es poden transformar les possibilitats formals de l'espai i crear una coreografia. La *Dansa dels bastons* [Figura 37], per la seva banda, presentava una ballarina, Manda von Kreibitz¹⁵², a qui se li havien col·locat pals de fusta blancs de tal manera que aquests fossin una prolongació de les seves extremitats superiors i inferiors. D'aquesta manera, Schlemmer aconsegueix que el moviment creat pel cos es perllongui en l'espai¹⁵³; però, a més a més, és una manera molt visual de simbolitzar l'esquema de l'home inserit en l'espai matemàtic que ja presentava a *Home i figura d'art*. En aquest cas, la ballarina no es vesteix amb un figurí de caire geomètric o abstracte com en el cas del *Ballet Triàdic*, sinó que es converteix en una *Kunstfigur* abillada amb mallots negres o d'altres colors sòlids que cobreixen fins i tot el cap i la cara. És, en el fons, un recurs més per a aconseguir un efecte visual: allò important són les línies que neixen del moviment del cos en escena i com aquestes interactuen entre elles i amb l'espai.

D'altra banda, la *Dansa del metall* [Figura 38] i la *Dansa del vidre* [Figura 39] ens exposen l'home totalment imbuït pels nous materials, els quals permeten un joc òptim i lumínic que camina en pro d'una escena total on tots els elements (so, llum, color, espai, moviment i presència corporal) es conjuguen i s'interrelacionen. Una de les fotografies que conservem de la *Glastanz* ens mostra a la ballarina Karla Grosch vestida amb una mena de faldilla feta de tubs metàl·lics que perfilen un perímetre circular al voltant de les seves cames i fins els malucs. Aquesta forma circular es repeteix, tot i que

¹⁵¹ Ídem, pàg. 53.

¹⁵² Krystof, Doris, "Bauhaustänze", Müller, Maria (ed.), *Oskar Schlemmer : Tanz Theater Bühne (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 30.7 – 16.10.1994)*, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1994, pàg. 212.

¹⁵³ Scheper, Dirk, "Le théâtre expérimental d'Oskar Schlemmer", *Op. cit.*, pàg. 53.

amb un diàmetre inferior, al voltant del coll. El vestit recorda al figurí *Taucherkostüm* (Vestit de bussejador, 1922) del Ballet Triàdic [Figura 40].

A banda de les danses per a solistes, Schlemmer també crea danses per a tres ballarins com és el cas de la *Raumtanz* (Dansa de l'espai, c. 1926). El color triat per al fons escènic fou el negre i els únics «objectes» que es movien per l'espai eren Oskar Schlemmer (qui actuà només a l'estrena), Werner Siedhoff i Walter Kaminsky. Com s'observa a la fotografia [Figura 41], però, sobre el terra es pinten unes línies que marquen l'eix de simetria de l'escenari i els eixos diagonals que d'aquest sorgeixen. Els ballarins anaven abillats amb samarretes de colors bàsics (vermell, blau i groc) i màscares daurades i platejades que feien desaparèixer la individualitat de qui les portava¹⁵⁴. Així doncs, la pèrdua del Jo particular a través de la màscara segueix l'estela del *Ballet Triàdic*, però aquí els ballarins no veuen els seus moviments delimitats per la seva indumentària, sinó per les lleis de l'espai i del moviment marcades al terra de l'escenari.

Per tant, en aquestes danses – exceptuant la *Dansa del vidre* – el cos de la *Kunstfigur* ja no apareix geometritzada com en el cas del *Ballet Triàdic*, sinó que allò més important és remarcar la relació de les línies que sorgeixen del seu moviment amb l'espai escènic, marc potencial d'un nou món. Si bé, l'actor-ballarí sempre estarà supeditat a les lleis de l'espai matemàtic i, en qualitat de tipus/model, sempre apareixerà despersonalitzat.

¹⁵⁴ Krystof, Doris, “Bauhaustänze”, *Op. cit.*, pàg. 212.

5. Conclusions

El concepte del cos d'Oskar Schlemmer i tot el seu art està enormement influït per la marioneta, la qual en tant que no-Jo és símbol de la crisi del subjecte cartesià i del seu famós *cogito, ergo sum*. Schlemmer parteix d'aquesta idea, que troba en Kleist i en l'autòmat d'E.T.A Hoffmann, per a construir el seu model home que s'expressa en el concepte de la *Kunstfigur*. Si bé és cert que en el *Ballet Triàdic* Schlemmer no substitueix l'actor per la marioneta, si ho fa en el *Cabaret figural*.

La *Kunstfigur*, per tant, apareix als ulls de l'espectador com una figura artificial, artística, que s'erigeix com a tipus i model i que, per tant, és de caràcter universal. Aquesta universalitat es reïx a través del camí de la despersonalització, i s'aconsegueix gràcies a l'ús de diferents elements com ara la màscara. Ara bé, la despersonalització no només afecta el rostre, sinó a tot el cos, el qual queda reduït a formes geomètriques bàsiques, convertint-se en un element figuratiu-abstracte.

Essent conscient de la crisi del Jo, Schlemmer pretén a través de la configuració geomètrica del cos de la *Kunstfigur* restituir l'harmonia perduda. Per a fer-ho, ell planteja a les seves obres – tant pictòriques com teatrals – un món racional que es configura a partir d'un espai matemàtic i abstracte, al qual l'home natural no pot adaptar-se. Aquest tipus d'espai es pot percebre ja en les pintures de l'etapa de la Bauhaus en què Schlemmer introdueix la perspectiva per a crear profunditat. Aquesta inadaptabilitat del cos humà per l'art, tal i com ja deia Kleist, és el que farà que Schlemmer construeixi una figura d'art amb les característiques anteriorment anomenades i que, consegüentment, pugui relacionar-se de manera harmònica amb les formes de l'espai abstracte que habita.

Ara bé, no només hem d'identificar la *Kunstfigur* com un producte de l'abstracció i la despersonalització, sinó que també és fruit del temps que viu Schlemmer: l'home contemporani, supervivent de la Guerra i, per tant, marioneta real a causa de les amputacions té el record de l'horror. Però no només això, sinó que les noves tècniques que envaeixen els mercats poblaran el seu món i passaran a formar part d'ell mateix. I, la *Kunstfigur* també incorporarà aquests materials nous al seu cos tal i com veiem en alguns dels figurins del *Ballet Triàdic*, per exemple: *Vestit de fil metàl·lic*, i dues de les *Danses de la Bauhaus*: la *Dansa del metall* i la *Dansa del vidre*.

Aquesta concepció del cos és una de les maneres de donar forma a la reconciliació dels pols. A través de la matemàtica i la raó, Schlemmer aconsegueix que el seu art posi ordre a un caos de tipus dionisiac que a la vegada, i tot i que en un principi pugui semblar

contradictori, és marc potencial de les seves obres. És a dir, Schlemmer parteix d'una crisi – present a tots els àmbits de la Modernitat i a les Avantguardes – i hi reacciona presentant un nou model ideal que es construeix a partir d'elements contemporanis, però també d'elements pretèrits actualitzats (com és el cas de la figuració o l'ús de la perspectiva matemàtica). Aquesta oscil·lació entre Dionís i Apol·lo també és present en la concepció d'universalitat del cos. L'art és quelcom que ell troba en allò originari i personal, però a la vegada necessita que sigui transformat en quelcom general i universal. De la mateixa manera, el cos també ha de patir aquest procés que és dut a terme per la raó.

Mitjançant la conjunció de pols contraris, Schlemmer presenta un nou model d'Humanitat en harmonia amb l'espai que l'envolta però que, enlloc d'ignorar la crisi, és conscient d'ella. Tot i així, Schlemmer és optimista i creu en la reconciliació vertadera, i aquest és un fet que afecta a la concepció i a la forma del cos en les seves obres. Un cos que és a la vegada record, pont i fi. Record d'un home passat que necessita noves formes de vida. Un pont cap a l'home del futur. I, un fi en sí mateix, ja que la *Kunstfigur* significa la superació de les dualitats i la restitució de l'ordre entre l'home i el món.

D'aquesta manera creiem reeixits els objectius que ens plantejàvem en un inici: conèixer la concepció del cos, les seves influències i com es plasma en les obres d'art. Ara bé, també és necessari prendre consciència de la poca informació i bibliografia de la que disposem sobre Oskar Schlemmer. No ja en allò que es refereix a la seva concepció del cos, sinó en general. I, aquesta manca d'informació és encara més acusada en català o en castellà. Aquest fet, però, és inversament proporcional a la importància de l'obra de Schlemmer tant en el context de la Bauhaus com en el de les Avantguardes, i fóra bo que es dediquessin més esforços al seu estudi, no només des de l'àmbit germànic. Si bé és cert i no m'agradaria desmerèixer els últims estudis que han anat apareixent amb timidesa des del 2000, no només centrats en l'obra de l'autor aquí tractat, sinó també dedicats a l'estudi de la marioneta. Sembla que totes aquestes publicacions – la majoria d'àmbit francès – han estat fructíferes, car aquest Novembre (2014) es duu a terme una exposició a la Staatsgalerie de Stuttgart titulada *Oskar Schlemmer. Visionen einer neuen Welt* (Oskar Schlemmer. Visions d'un nou món).

6. Fonts consultades

6.1. Bibliografia

- Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño*, Madrid: Fondo de cultura económica, 1993 [1939].
- Bergdoll, Barry; Dickerman, Leah (eds.), *Bauhaus 1919 – 1923 : Workshops for Modernity (MoMa, New York, 8 November 2009 – 25 January 2010)*, New York: MoMa, 2009.
- Boulan, Marie Sophie; Piersanti, Lise-Anne (eds.), *Oskar Schlemmer (Musée Cantini, Marseille 7 mai – 1 agost 1999)*, París: Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1999.
- Brandes, George, “El misticisme en el drama romántico”, *Las grandes corrientes de la literatura en el siglo XIX*, tomo II, Barcelona: La revista blanca, 19-?, pàg. 300 – 315.
- Brion, Marcel, “Heinrich von Kleist”, *L’Allemagne romàntiques I : Heinrich von Kleist, Ludwig Tieck*, París: Albin Michel, 1977.
- Casals, Josep, *Afinidades vienesas : sujeto, lenguaje, arte*, Barcelona: Anagrama, 2003.
- Castilla, Antonio (coord.), *Nietzsche o el espíritu de la ligereza*, Méjico: Plaza y Valdés Editores, 2006.
- D’Ors, Inés (ed.), *Paul Klee : Maestro de la Bauhaus (Fundación Juan March, Madrid 22 marzo – 30 junio de 2013)*, Madrid: Arte y Ciencia, Fundación Juan March, 2013.
- Duchartre, Pierre Louis, *The Italian Comedy*, New York: Dover Publications, 1966.
- Fava, Antonio, “The Mask”, *The comic Mask in the Commedia dell’Arte: actor training, improvisation, and the poetics of survival*, Illinois: Northwestern University Press, 2007.
- Fiedler, Jeannine (ed.), *Bauhaus*, Colonia: Könemann, 2006.
- Godberg, RoseLee, “Bauhaus”, *Perfromance Art : From Futurism to the Present*, London: Thames & Hudson, 2011 [1979], pàgs. 97 – 120.
- Gropius, Walter; S. Wensinger, Arthur (eds.), *The Theater of the Bauhaus*, Baltimore, London: The John Hopkins University Press, 1996.
- H. Mills, Winifred; M. Dunn, Louise (eds.), *Marionettes, Masks and Shadows*, New York: Doubleday, Doran & Company, 1933 [1927].
- Hopfengart, Christine, “Oui et non: Paul Klee et le théâtre au Bauhaus”, Zentrum Paul Klee (ed.), *Paul Klee : Le théâtre de la vie*, Brussel·les: Bozar Books, Fonds Mercator, Palais des beaux-arts, 2008, pàg. 234 – 242.

- Jurkowski, Henryk; Francis, Penny (eds.), *A History of European Puppetry : From its origins to the end of the 19th century*, vol. I, New York: The Edwin Mellen Press, 1996.
- Michaud, Eric (ed.), *Théâtre et Abstraction (L'espace du Bauhaus)*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1978.
- Müller, Maria (ed.), *Oskar Schlemmer. Tanz Theater Bühne (Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 30.7 – 16.10.1994)*, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1994.
- Nietzsche, Friedrich, *El Nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid: Alianza, 1973.
- Paret, Paul, “Picturing Sculpture: Object, Image and Archive”, Saletnik, Jeffrey; Schuldenfrei, Robin (eds.), *Bauhaus Construct : Fashioning Identity, Discourse and Modernism*, New York: Routledge, 2009, pàgs. 163 – 180.
- Paz, Marga (dir.), *Oskar Schlemmer (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 15 de octubre 1996 – 9 enero de 1997; Centre Cultural de la Fundació “La Caixa”, Barcelona 5 de febrero – 27 abril de 1997)*, Madrid, Barcelona: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, El Centre Cultural “La Caixa”, 1996.
- Plassard, Didier, *L'acteur en effigie : Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques : Allemagne, France, Italie*, Lausanne: Institut International de la Marionnette, 1992.
- Preckler, Ana María, “El preracionalismo o prefuncionalismo”, *Historia del Arte Universal de los siglos XIX y XX*, Madrid: Editorial Complutense, 2003, pàgs. 482 – 488.
- Ramírez, Juan Antonio, “Edificios-esculturas (maniqués, aparatos...)”, *Edificios – cuerpos*, Madrid: Siruela, 2003, pàgs. 45 – 49.
- Ramírez, Juan Antonio, “Ropajes (máquinas de coser, fetichismos, trajes nupciales...)”, *Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid: Siruela, 2003, pàgs. 139 – 156.
- Roters, Eberhard, “Oskar Schlemmer”, *Painters of the Bauhaus*, NY, Washington: Praeger Publishers, 1969 [1965, en alemany], pàgs. 72 – 93.
- Rousier, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer : l'homme et la figure d'art*, Paris: Centre national de la danse, 2001.
- Schlemmer, C. Raman, “La visione utopica nelle danze di Oskar Schlemmer”, Vaccarino, Elisa (ed.), *Automi, marionette e ballerine nel Teatro d'avanguardia : Depero, Taeuber-Arp, Exter, Schlemmer, Morach, Schmidt, Nikolais, Cunningham (Palazzo delle Albere, Trento 1 dicembre 2000 – 18 marzo 2001)*, Milano: Skira, 2000, pàgs. 81 – 90.

- Schlemmer, Oskar; Ribalta, Ramón (trad.), *Escritos sobre Arte: Pintura, teatro, ballet. Cartas y diarios*, Barcelona: Paidós, 1987 [1977].
- Schlemmer, Oskar; Schlemmer, Tut (ed.), *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*, Connecticut: Wesleyan University Press, 1972 [1958].
- Schlemmer, Oskar; Schlemmer, Tut (ed.), *Briefe und Tagebücher*, München: Langen, 1958.
- Sommer, Achin, “Il rinnovamento della danza teatrale dallo spirito del costume: Osservazioni sul *Triadisches Ballett* (Balletto triadico) di Oskar Schlemmer”, Vaccarino, Elisa (ed.), *Automi, marionette e ballerine nel Teatro d'avanguardia : Depero, Tauber-Arp, Exter, Schlemmer, Morach, Schmidt, Nikolais, Cunningham (Palazzo delle Albere, Trento 1 dicembre 2000 – 18 marzo 2001)*, Milano: Skira, 2000, pàgs. 91 – 98.
- Taixidou, Olga, *The Mask : A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Amsterdam: Horwood Academic Publishes, 1998.
- Vitale, Elodie, “Deuxieme Periode: Schlemmer”, *La Bauhaus de Weimar 1919 – 1923*, Liège: Pier Mardaga, 1989, pàgs. 126 – 137.
- Von Kleist, Heinrich, “Sobre el teatre de titelles”, Peris, Manel (ed.), *Sobre el teatre de titelles i altres escrits*, Girona: Papers amb Accent, 2011.
- Von Maur, Karin, *Oskar Schlemmer*, München: Prestel- Verlag, 1982.
- Von Maur, Karin, *Oskar Schlemmer: aquarelle (Staatsgalerie Stuttgart, 4 September – 30 Oktober)*, Stuttgart: Cantz Verlag, 1988.
- Von Maur, Karin, *Oskar Schlemmer : Der Maler, Der Wandgestalter, Der Plastiker, Der Zeichner, Der Graphiker, Der Bühnengestalter, Der Lehrer*, München: Prestel Verlag, 1982.
- Wick, Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Madrid: Alianza, 2007 [1982].
- Whitford, Frank, *Bauhaus*, London: Thames & Hudson, 2006 [1984].

6.2. Hemerografia

- Bell, John, “Introduction: Puppets, Masks, and Performing Objects at the End of the Century”, *TDR*, vol. XLIII, núm. 3, 1999, pàgs. 15 – 27.
- Bell, John, “Puppets and Performing Objects in the Twentieth Century”, *Performing Arts Journal*, vol. IXX, núm. 2, 1997, pàgs. 29 – 46.
- Bohn, Willard, “Apollinaire and de Chirico: The Making of Mannequins”, *Comparative Literature*, vol. IIIXXX, núm. 2, 1975, pàgs. 153 – 165.
- Kirby, E.T., “The Mask: Abstract Theatre, Primitive and Modern”, *The Drama Review: TDR*, vol. VI, núm. 3, 1972, pàgs. 5 – 21.

- Koss, Juliet, “Bauhaus Theater of Human Dolls”, *The Art Bulletin*, vol. LXXXV, núm. 4, December 2003, pàgs. 724 – 745.
- Lahusen, Susanne, “Oskar Schlemmer: Mechanical Ballets?”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. IV, núm. 2, 1986, pàgs. 65 – 77.
- Olf, Julian, “The Man/Marionette debate in Modern Theatre”, *Educational Theatre Journal*, vol. XXVI, núm. 4, 1974, pàgs. 488 – 494.
- Schawinsky, Xanti, “From the Bauhaus to the Black Mountain”, *The Drama Review: TDR*, vol. XV, núm. 3, 1971, pàgs. 30 – 44.
- Schumann, Peter, “The Radicality of the Puppet Theatre”, *TDR*, vol. XXXV, núm. 4, 1991, pàgs. 75 – 83.
- Stonard, John-Paul, “Oskar Schlemmer’s ‘Bauhaustreppe’, 1932: part I”, *Burlington Magazine*, vol. CLI, 2009, pàgs. 456 – 464.

6.3. Recursos electrònics

- Bauhaus Archiv Museum für Gestaltung, *Das Bauhaus 1919 – 1933* [en línia], Bauhaus-Archiv, Berlin. Disponible a: http://www.bauhaus.de/de/das_bauhaus/48_1919_1933/.
- Hirt, Patrick, “Das Kunstwerk des Monats. November 1999” [en línia], Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster. Disponible a: [https://www.lwl.org/landesmuseumdownload/kdm/kdm_Online_Archiv/KdM%20nach%20Sammlungsbereichen/20102000/Moderne/Moderne/November%201999%20\(Oskar%20Schlemmer\).pdf](https://www.lwl.org/landesmuseumdownload/kdm/kdm_Online_Archiv/KdM%20nach%20Sammlungsbereichen/20102000/Moderne/Moderne/November%201999%20(Oskar%20Schlemmer).pdf).
- Medellín, Alejandra, *La danza del doble : Aproximaciones al Ballet Triádico de Oskar Schlemmer* [en línia]. Disponible a: <http://www.cenart.gob.mx/centros/cenidid/espanol/HTML/articulos/Danzadeldoble.pdf>.
- Staatsgalerie Stuttgart, *Online-Katalog* [en línia]. Disponible a: <http://www.staatsgalerie.de/onlinekatalog/>.
- Von Maur, Karin, *Oskar Schlemmer* [en línia], Oxford University Press, Museum of Modern Art: New York, 2009. Disponible a: http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=5219.

7. Documentació gràfica¹⁵⁵

[Figura 1]



Feuersbrunst (Incendi, 1900). Aquarel·la. Col·lecció privada del llegat Schlemmer. Fotografia extreta de: Von Maur, Karin, *Oskar Schlemmer: aquarelle (Staatsgalerie Stuttgart, 4 September – 30 Oktober)*, Stuttgart: Cantz Verlag, 1988, pàg. 12.

[Figura 2]



Mann mit Fisch (Home amb peix, 1916/1919). Oli sobre llenç. Kunsthaus Lempertz de Köln. Fotografia extreta de: [«http://www.lempertz-online.de/gldet.asp?v=k1026400009350000700021»](http://www.lempertz-online.de/gldet.asp?v=k1026400009350000700021).

[Figura 3]



Plan mit Figuren (Pla amb figures, 1919). Oli i *collage* sobre llenç i làmina de metall. Staatsgalerie de Stuttgart. Fotografia extreta de: [«http://onlinekatalog.staatsgalerie.de/detail.jsp?id=D395C1D24537153CA7C9DF8E4DA9068D&img=1»](http://onlinekatalog.staatsgalerie.de/detail.jsp?id=D395C1D24537153CA7C9DF8E4DA9068D&img=1).

[Figura 4]



Relief JG (Relleu JG, 1919). Fusta pintada. Nationalgalerie, Staatliche Museen de Berlín. Fotografia extreta de: Von Maur, Karin, *Oskar Schlemmer*, München: Prestel-Verlag, 1982, pàg. 18.

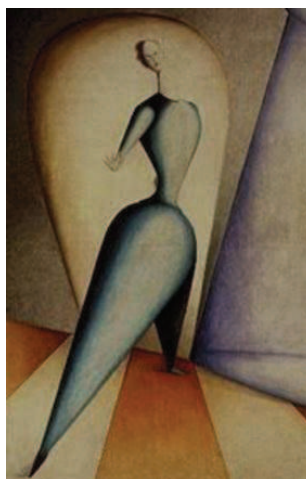
¹⁵⁵ Si alguna de les dades, com per exemple el lloc de conservació, no apareix, significa que allà on hem trobat la imatge no se cita com tampoc en d'altres documents on aparegui i, per tant, ho desconeixem.

[Figura 5]



Relief H (Relleu H, 1919). Guix. Kunsthaus Lempertz de Köln. Fotografia extreta de: Von Maur, Karin, *Oskar Schlemmer*, München: Prestel-Verlag, 1982, pàg. 22.

[Figura 6]



Tänzerin (Die Geste) (Ballerina [El Gest], 1922 - 1923). Oli i tremp sobre llenç. Pinakothek der Moderne de München. Fotografia extreta de: « <http://www.pinakothek.de/oskar-schlemmer/taenzerin-die-geste> ».

[Figura 7]



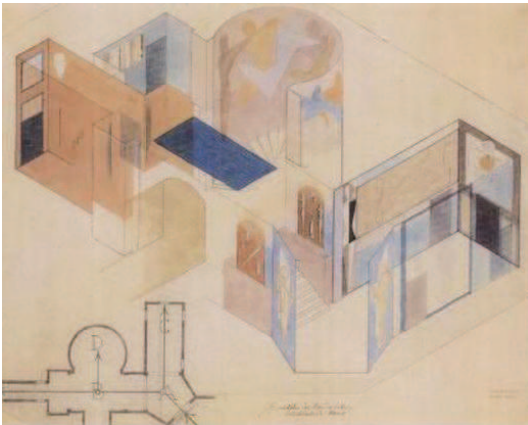
Figurinen im Raum: Mise-en-scène für Das Triadische Ballett (Figurins en l'espai: Posada en escena pel Ballet Triàdic, 1924). *Gouache*, tinta i gelatina de plata sobre paper negre. MoMa de Nova York. Fotografia extreta de: « http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=33327 ».

[Figura 8]



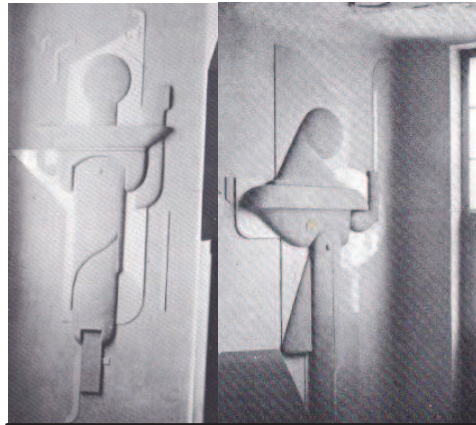
Ruheraum (Habitació silenciosa, 1925). Oli sobre llenç. Staatsgalerie de Stuttgart. Fotografia extreta de: « <http://onlinekatalog.staatsgalerie.de/detail.jsp?id=01B58305422814BD5EBE419A81D53F6B&img=1> ».

[Figura 9]



Pla de la decoració mural de la Bauhaus Ausstellung de Weimar (1923). Lapis sobre paper. Bauhaus Archiv. Fotografia extreta de: Bergdoll, Barry; Dickerman, Leah (eds.), Bauhaus 1919 – 1923 : Workshops for Modernity (MoMa, New York, 8 November 2009 – 25 January 2010), New York: MoMa, 2009, pàg. 88.

[Figura 10]



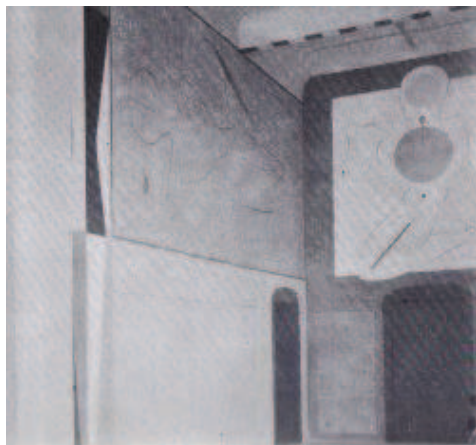
Wächter des Tempels (Guardians del temple, 1923). Guix. Destruïts. Fotografia extreta de: Von Maur, Karin, Oskar Schlemmer, München: Prestel-Verlag, 1982, pàgs. 32 – 33.

[Figura 11]



Relief der Vorhalle (Relleus del vestíbul, 1923). Guix. Destruïts. Fotografia extreta de: Von Maur, Karin, Oskar Schlemmer, München: Prestel- Verlag, 1982, pàgs. 32.

[Figura 12]



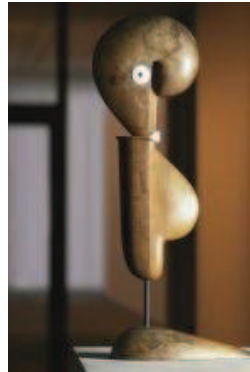
Vista de la sala C amb l'obra Homo (1923). Frescs. Destruïts. Fotografia extreta de: Von Maur, Karin, Oskar Schlemmer, München: Prestel- Verlag, 1982, pàgs. 33.

[Figura 13]



Relleus de l'escala (1923). Guix pintat. Destruïts. Fotografia extreta de: Von Maur, Karin, Oskar Schlemmer, München: Prestel- Verlag, 1982, pàgs. 33.

[Figura 14]



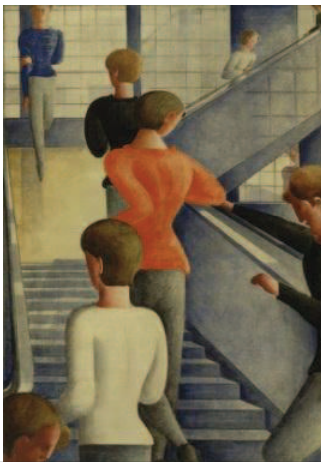
Grotteske I (Grotesc I, 1923). Fusta, ivori i metall. Nationalgalerie, Staatliche Museen de Berlín. Fotografia extreta de: «<http://bauhaus-online.de/en/atlas/werke/grottesque-i>».

[Figura 15]



Abstrakten Figur (Figura abstracta, 1921 – 1923. Bronze i níquel. Art Institute de Chicago. Fotografia extreta de: «<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/30348>».

[Figura 16]



Bauhaustreppe (Escala de la Bauhaus, 1932). Oli sobre llenç. MoMa de Nova York. Fotografia extreta de: «http://www.moma.org/collection/provenance/provenance_object.php?object_id=80049».

[Figura 17]



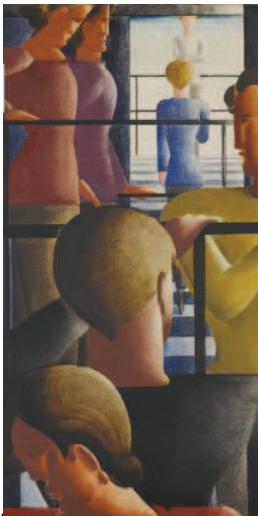
Fotògraf: Lux Feininger. *Gunta Stölz i les estudiants del taller de tapissos a la Bauhaus de Dessau* (1928). Col·lecció privada. Fotografia extreta de: «<http://johnpaulstonard.files.wordpress.com/2012/12/schlemmer-part-one.pdf>».

[Figura 18]



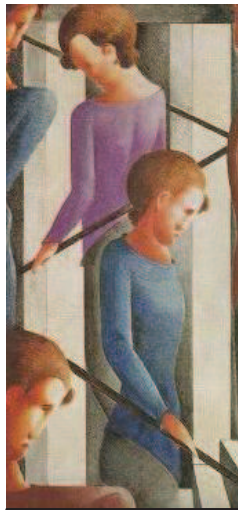
Gruppe am Geländer (Grup a la barana, 1931). Oli sobre llenç. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen de Düsseldorf. Fotografia extreta de: Stonard, John-Paul, "Oskar Schlemmer's 'Bauhaustreppe', 1932: part I", *Burlington Magazine*, vol. CLI, 2009, pàg. 460.

[Figura 19]



Szene am Geländer (Escena a la barana, 1931). Oli sobre llenç. Staatsgalerie de Stuttgart. Fotografia extreta de: « <http://www.altertuemliches.at/termine/ausstellung/oskar-schlemmer-visionen-einer-neuen-welt-27852> ».

[Figura 20]



Treppenszene (Escena a l'escala, 1932). Oli sobre llenç. Kunsthalle d'Hamburg. Fotografia extreta de: « <http://www.backdrift.de/kunst&krempel/karten-s/schlemmer.htm#> ».

[Figura 21]



Geländerszene (Escena de barana, 1932). Oli sobre llenç. Staatsgalerie de Stuttgart. Fotografia extreta de: Stonard, John-Paul, "Oskar Schlemmer's 'Bauhaustreppe', 1932: part I", *Burlington Magazine*, vol. CLI, 2009, pàg. 461.

[Figura 22]



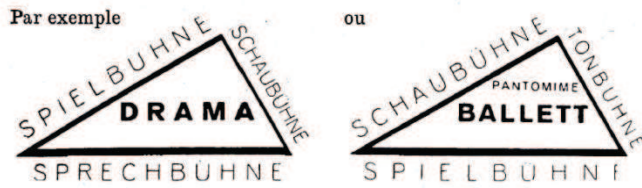
Dreigeteiltes Fenster, Fensterbild XVII (Finestra dividida en tres, Quadre de Finestra XVII, 1942). Oli, gouache i llapis sobre cartró. Kunsthalle d'Hamburg. Fotografia extreta de: « <http://www.cenart.gob.mx/centros/cenidid/espanol/HTML/articulos/Danzadeldobl e.pdf> ».

[Figura 23]



Disseny pels vestits del Ballet Triàdic (1926). Tinta, gouache i llapis sobre paper enganxat a una peça de cartró. Art Museum de Harvard. Fotografia extreta de: Bergdoll, Barry; Dickerman, Leah (eds.), *Bauhaus 1919 – 1923 : Workshops for Modernity* (MoMa, New York, 8 November 2009 – 25 January 2010), New York: MoMa, 2009, pàg. 170.

[Figura 24]



Esquema present a l'obra Home i Figura d'art (1926). Fotografia extreta de: Boulan, Marie Sophie; Piersanti, Lise-Anne (eds.), "L'homme et la figure d'art", Oskar Schlemmer (Musée Cantini 7 mai – 1 agost 1999), París: Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1999, pàg. 125.

[Figura 25 i 26]

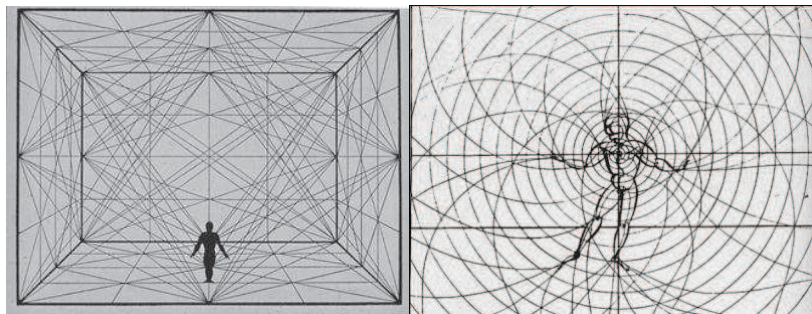
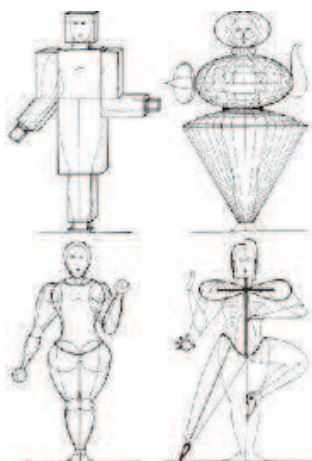


Figure in Raumlineatur (Figura en una deliniació espacial, 1926). Fotografia extreta de: Boulan, Marie Sophie; Piersanti, Lise-Anne (eds.), "L'homme et la figure d'art", Oskar Schlemmer (Musée Cantini 7 mai – 1 agost 1999), París: Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1999, pàg. 129.

Egozentrische Raumlineatur (Delimitació espacial egocèntrica, 1924). Arxiu fotogràfic de C. Raman Schlemmer. Fotografia extreta de: «<http://www.artvalue.com/auctionresult--schlemmer-oskar-1888-1943-germ-egozentrische-raumlineatur-ego-2201276.htm>».

[Figura 27]



Esquema dels figurins inclosos a l'obra Home i figura d'art (1926). Fotografia extreta de: Boulan, Marie Sophie; Piersanti, Lise-Anne (eds.), "L'homme et la figure d'art", Oskar Schlemmer (Musée Cantini 7 mai – 1 agost 1999), París: Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1999, pàg. 125

[Figura 28]



Fotografia de Lux Feininger. *Das Triadische Ballett, zwei Figurinen aus der Gelben Reihe, 3. Auftritt, Zweitanz* (El Ballet Triàdic, dues figures sobre el fons groc, 3. Entrada a escena, duet). Fotografia extreta de: Müller, Maria (ed.), Oskar Schlemmer. *Tanz Theater Bühne* (Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 30.7 – 16.10. 1994), Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1994, pàg. 11.

[Figura 29]



Spirale (Espiral, 1922). Vellut, cuir, làmina d'alumini, celuloide. Staatsgalerie de Stuttgart. Fotografia extreta de: «<http://onlinekatalog.staatsgalerie.de/detail.jsp?id=C14839B34F4>

[Figura 30]



Scheiben (Discos, 1922). Paper maché i fusta. Staatsgalerie de Stuttgart. Fotografia extreta de: «<http://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.das-triadische-ballett-kehrt-zurueck-oskar-schlemmer-als-buehnenkuenstler-neuentdeckt.97ce2a4a-251c-4ab3-a3c4-c29f466ebcb0.html>».

[Figura 31]



Goldkugel (Esfera d'or, 1922). Assamblage de peces metàl·liques. Staatsgalerie de Stuttgart. Fotografia extreta de: «<http://spatialforces.tumblr.com/page/3>».

[Figura 32]



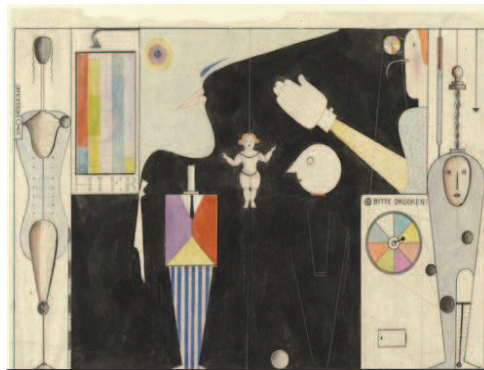
Drahtkostüm (Vestit de fil metàl·lic, 1922). Níquel i metall. Staatsgalerie de Stuttgart. Fotografia extreta de: «<http://lucycoopergroup4.blogspot.com.es/>».

[Figura 33]



Der Abstrakt (L'Abstracte, 1922). Fusta i metall. Staatsgalerie de Stuttgart. Fotografia extreta de: «http://composicionnumero1.blogspot.com.es/2009_12_01_archive.html».

[Figura 34]



Das figurale Kabinett (El Cabinet Figural, 1922). Aquarel·la, llapis i tinta sobre paper. MoMa de Nova York. Fotografia extreta de: «http://www.moma.org/collection_ge/object.php?object_id=34949».

[Figura 35]



Fotògraf: Desconegut. *Das figurale Kabinett* (El Cabinet Figural, 1926). Fotografia extreta de: «<http://theatreoffashion.co.uk/2012/05/14/exhibitionism-bauhaus-art-as-life-at-the-barbican/>».

[Figura 36]



Fotògraf: Albert Braun. *Reifentanz I* (Dansa dels cèrcols, 1927 - 28). Fotografia extreta de: Rousier, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer : l'homme et la figure d'art*, Paris: Centre national de la danse, 2001, pàg. VIII.

[Figura 37]



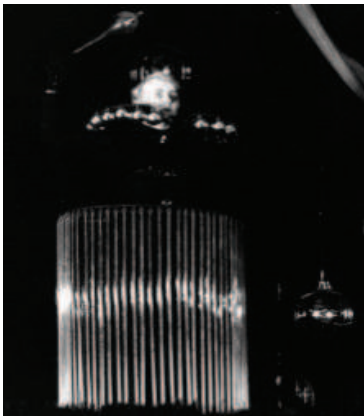
Fotògraf: Lux Feininger. *Stäbetanz I* (Dansa dels bastons, 1927). Fotografia extreta de: <http://bauhaus-online.de/magazin/artikel/staebetanz-reloaded>.

[Figura 38]



Fotògraf: Robert Binnemann. *Metalltanz* (Dansa del metall, 1929). Fotografia extreta de: Rousier, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer : l'homme et la figure d'art*, Paris: Centre national de la danse, 2001, pàg. VII.

[Figura 39]



Fotògraf: Robert Binnemann. *Glastanz* (Dansa del vidre, 1929). Fotografia extreta de: Rousier, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer : l'homme et la figure d'art*, Paris: Centre national de la danse, 2001, pàg. VI.

[Figura 40]



Taucherkostüm (Vestit de bussejador, 1922). Fotografia extreta de: Rousier, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer : l'homme et la figure d'art*, Paris: Centre national de la danse, 2001, pàg. IV.

[Figura 41]



Fotògraf: Erich Consemüller. *Raumtanz* (Dansa de l'espai, c. 1926). Fotografia extreta de: Rousier, Claire (dir.), *Oskar Schlemmer : l'homme et la figure d'art*, Paris: Centre national de la danse, 2001, pàg. X.