



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



LA FUNCIÓN
DE LO TEATRAL
EN LA ENSEÑANZA
DE LAS ARTES PLÁSTICAS
EN CONTEXTOS
TRANSVERSALES:
*DEL ARTS AND CRAFTS
A LA BAUHAUS*

Tesis doctoral Athenea Mata
Director Lluís Masgrau Peya
Tutor Francesc Foguet

Doctorado Llengua i Literatura Catalanesi Estudis Teatral
Departamento de Filología Catalana

UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona

La función de lo teatral en la enseñanza de las artes plásticas en contextos transversales: del Arts and Crafts a la Bauhaus

Tesis doctoral

Athenea Mata



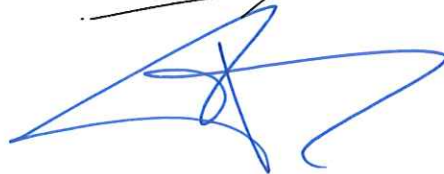
Director

Lluís Masgrau Peya



Tutor

Francesc Foguet



Doctorado Llengua i Literatura Catalanes i Estudis Teatrals

Departamento de Filología Catalana

UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona

Madrid, julio de 2019

A Zen y Rock,
mis luces

i. RESUMEN, ABSTRACT

Entre 1880 y 1933, en algunas partes de Europa, principalmente en Inglaterra y en Alemania, surgieron unas escuelas, a priori dedicadas a las artes plásticas, el diseño y la arquitectura, en las que se emplearon herramientas más bien propias de las artes escénicas. Este trabajo está encaminado a averiguar cuál era la función que ocupaba lo teatral dentro de las pedagogías de maestros como: Charles Ashbee, Josef Maria Olbrich, Peter Behrens, Henri van de Velde, Hermann Muthesius, Johannes Itten, Laszlo Moholy-Nagy, Vasili Kandinsky, Lothar Schreyer u Oskar Schlemmer, en el contexto de sus respectivas escuelas: la Guild and School of Handicraft, la Colonia de Darmstadt, la Escuela de Artes visuales de Weimar, las escuelas vinculadas a la Werkbund o la Bauhaus.

A partir de la investigación se ha podido concluir que lo teatral se empleó principalmente por su capacidad para conectar distintos saberes artísticos, por su potencial a la hora de favorecer el trabajo conjunto, por su dimensión móvil y por su condición efímera. A la hipótesis de partida se han añadido dos funcionalidades más. La primera refiere al conocimiento de lo teatral como una forma de favorecer la aptitud técnica para el diseño de edificios teatrales y de escenografías. Y, la segunda, a su capacidad para funcionar como ejemplo de modelos teóricos o como material didáctico dentro de determinadas pedagogías artísticas. Esta tesis, además, ha permitido trazar una genealogía de lo teatral en las instituciones de estudio, así como de las principales escuelas o proyectos que surgieron y que, incluidos en los contextos artísticos transversales de estudio, estuvieron encaminados a la formación actoral. Adicionalmente, esta tesis incluye tres anexos que, a su vez, dejan abiertas nuevas líneas de investigación derivadas de cada una de las tres partes en las que está estructurado este trabajo.

PALABRAS CLAVE: Multidisciplinariedad, teatro, artes escénicas, performativo, artes plásticas, pedagogía de las artes, pedagogía teatral, Arts and Crafts, Colonia de Darmstadt, Escuela de Artes Visuales de Weimar, Bauhaus, John Ruskin, William Morris, Charles Ashbee, Joseph Maria Olbrich, Peter Behrens, Henry van de Velde, Hermann Muthesius, Walter Gropius, Johannes Itten, Moholy-Nagy, Vasili Kandinsky, Lothar Schreyer, Oskar Schlemmer.

ABSTRACT

Between 1880 and 1933, in some parts of Europe, mainly in England and Germany, schools dedicated to plastic arts, design and architecture began using theatrical tools as a method of teaching.

My thesis is an analysis of the role played by those theatrical methodologies within the pedagogies of teachers such as: Charles Ashbee, Josef Maria Olbrich, Peter Behrens, Henri van de Velde, Hermann Muthesius, Johannes Itten, Laszlo Moholy-Nagy, Vasili Kandinsky , Lothar Schreyer and Oskar Schlemmer; in the context of their respective schools: the Guild and School of Handicraft, the Cologne of Darmstadt, the School of Visual Arts in Weimar, and the schools linked to the Werkbund and the Bauhaus.

My research concludes that performing art classes were used mainly to connect diverse artistic expertise and promote team work, due to their fluid dimension and ephemeral condition. Two other functionalities have been added to this hypothesis. The first one proves that the understanding of theatrical performance favors the design of performing art facilities and theatrical sets. The second functionality suggests the capacity of those learning tools to act as theoretical models and didactic material within certain artistic pedagogies. This thesis also traces a genealogy of the use of theater in the mentioned institutions, and the specific acting programs that were developed as a result of their implementation.

In addition, I include three annexes which will lead to further research and discoveries in the field of using theater as a teaching tool.

KEY WORDS: Multidisciplinarity, theater, performing arts, performative, fine arts, arts pedagogy, theatrical pedagogy, Arts and Crafts, Darmstadt Colony, Weimar School of Visual Arts, Bauhaus, John Ruskin, William Morris, Charles Ashbee, Joseph Maria Olbrich, Peter Behrens, Henry van de Velde, Hermann Muthesius, Walter Gropius, Johannes Itten, Moholy-Nagy, Vasili Kandinsky, Lothar Schreyer, Oskar Schlemmer.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no habría sido posible sin toda la ayuda y el apoyo recibidos durante estos años. Quisiera dar las gracias a todas las personas que han contribuido a este estudio:

Al director d'aquesta investigació, Lluís Masgrau, que m'ha orientat quan em distreia de l'objecte d'estudi. Al meu tutor, Francesc Foguet perquè amb assertivitat va fer que aquesta tesi prengué el camí més adequat. A Víctor Molina y Carles Batlle cuya huella como maestros es imborrable. A mi hermana Edelweiss que ha estado ahí en los momentos más difíciles. A mi madre y a mi padre que me han enseñado a perseverar y me han dado siempre su consejo, y cariño. A mi tía Adi que ha sido una fuente de inspiración. A Javier sin cuyo apoyo y generosidad esta tesis no habría sido posible. A Xavier que es tan especial y siempre ha creído en mí. A Gonzalo que me regaló la portada y siempre me sabe sacar una sonrisa. A Goiko, María, Maggie, Mikel, Laurie y Óscar porque a lo largo de todos estos años me han demostrado que su amistad es inquebrantable. A Katherine Kuenzli, Volker Wahl, Petra Hölscher, Rita Schuck y Beate Störtkuhl que respondieron de forma altruista a las extrañas preguntas sobre la Colonia de Darmstadt y sobre la Bauhaus que les formulaba una desconocida. A todas aquellas bibliotecas e instituciones que dejan leer en Internet los libros descatalogados de forma gratuita. Y, sobre todo, a mis hijos, que por fin podrán dejar de preguntarme: 'y la tesis, mami, ¿cuándo la vas a acabar?'

ii. ÍNDICE

0.	INTRODUCCIÓN	3
0.1.	PRESENTACIÓN.....	3
0.2.	OBJETO DE ESTUDIO E HIPÓTESIS.....	7
0.3.	ESTADO DE LA CUESTIÓN	12
0.4.	METODOLOGÍA	21
0.4.1.	Marco conceptual.....	21
0.4.2.	Fuentes	24
0.4.3.	Estructura.....	27
	PARTE I. LA GUILD Y SUS ANTECEDENTES	33
1.	THE ARTS AND CRAFTS MOVEMENT	33
1.1.	JOHN RUSKIN: EL TEATRO COMO MEDIO EDUCATIVO.....	35
1.1.1.	El concepto de educación ruskiniana	36
1.1.2.	La función del teatro en Ruskin.....	37
1.2.	WILLIAM MORRIS: EL TEATRO COMO MEDIO DE DIFUSIÓN Y SUBVENCIÓN DEL SOCIALISMO.....	50
1.2.1.	La educación en Morris.....	51
1.2.2.	William Morris y el teatro	56
2.	ASHBEE Y SUS PROYECTOS EDUCATIVOS.....	73
2.1.	LAS BASES IDEOLÓGICAS de ashbee.....	73
2.2.	LA VISIÓN TEATRAL DE ASHBEE.....	80
2.3.	THE GUILD AND SCHOOL OF HANDICRAFT (1888-1908).....	90
2.3.1.	Primera etapa: The Guild and School of Handicraft en Londres (1888-1895)	

2.3.2.	Segunda etapa: la Guild en Chipping Campden, The Costwolds (1902-1908)	128
2.4.	THE ART INSTITUTE, El proyecto definitivo de escuela de Ashbee: EL Teatro dentro del currículum académico.....	152
2.4.1.	Carnegie Tech's School of Drama y su influencia sobre Ashbee	155
2.4.2.	Su proyecto de Art Institute	162
2.5.	VALORACIÓN DEL BLOQUE I. RUSKIN, MORRIS, ASHBEE: del teatro victoriano moralizante al teatro dentro del currículum académico del Instituto de Arte	175
PARTE II. LAS ESCUELAS DE ARTE PLURIDISCIPLINAR EN ALEMANIA ANTERIORES A LA BAUHAUS.....		181
3.	LA COLONIA DE ARTISTAS DE DARMSTADT.....	182
3.1.	LAS IDEAS FUNDAMENTALES de la colonia con respecto al teatro.....	191
3.2.	JOSEPH MARIA OLBRICH Y EL TEATRO	197
3.3.	PETER BEHRENS Y EL TEATRO	217
3.3.1.	Las construcciones teatrales de Peter Behrens	229
4.	LA GROSSHERZOGGLICH-SÄCHSISCHEN KUNSTGEWERBESCHULE WEIMAR (1908-1917) y LOS OTROS PROYECTOS EDUCATIVOS DE VAN DE VELDE.....	239
4.1.	HENRY VAN DE VELDE	247
4.1.1.	Del Jugendstil a la Werkbund	250
4.1.2.	Pluridisciplinariedad y teatro en el entorno de van de Velde	256
4.1.3.	Retroalimentación entre arquitectura y teatro en los trabajos de van de Velde	263
4.2.	LA EVOLUCIÓN DEL PROGRAMA DE ESTUDIOS EN LA GROSSHERZOGGLICH-SÄCHSISCHEN KUNSTGEWERBESCHULE WEIMAR: LA RECOMENDACIÓN DEL TEATRO	273
4.3.	LA VERSIÓN BELGA DE LAS ASPIRACIONES EDUCATIVAS DE VAN DE VELDE DONDE SE INCLUYÓ LA ENSEÑANZA DEL TETRO: EL ISAD	281

5.	LA WERKBUND ALEMANA.....	287
5.1.	LAS IDEAS FUNDAMENTALES DE HERMANN MUTHESIUS.....	290
5.1.1.	Las reformas educativas de Muthesius	295
5.2.	TEATRO Y WERKBUND.....	302
5.3.	ESCUELAS PLURIDISCIPLINARES VINCULADAS A LA WERKBUND EN LA ALEMANIA DE PRINCIPIOS DEL S. XX.....	308
5.3.1.	La Academia de Breslau: Poelzig, Endell y Moll.....	309
5.4.	VALORACIÓN DEL BLOQUE II. DARMSTADT, VAN DE VELDE Y LA WERKBUND: DE LAS ARTES ESCÉNICAS COMO UN GESAMTKUNSTWERK MÍSTICO A SU TECNIFICACIÓN.....	318
5.5.	RELACIONES ENTRE LOS DISTINTOS ANTECEDENTES DE LA BAUHAUS.....	323
	PARTE III. LA BAUHAUS.....	329
6.	EL MODELO DE ENSEÑANZA DE LA BAUHAUS.....	329
6.1.	WEIMAR-GROPIUS (1919-1925).....	331
6.2.	DESSAU-GROPIUS (OTOÑO DE 1925-1928).....	349
6.3.	DESSAU-MEYER (1928-1930).....	359
6.4.	DESSAU-VAN DER ROHE 1930-1933.....	364
6.5.	BERLÍN-VAN DER ROHE (1932-1933).....	367
7.	LA ARQUITECTURA, LAS FIESTAS Y LOS BAUHAUS-ABENDE.....	371
7.1.	LA ARQUITECTURA Y LO PERFORMATIVO	374
7.2.	LAS FIESTAS DE LA BAUHAUS	386
7.3.	BAUHAUS-ABENDE	410
8.	LO TEATRAL EN LAS PEDAGOGÍAS DE ITTEN, MOHOLY-NAGY Y KANDINSKY.....	427
8.1.	JOHANNES ITTEN: EL CURSO PRELIMINAR COMO BASE PARA EL APRENDIZAJE DE TODAS LAS DEMÁS ARTES.....	428
8.1.1.	Un espacio abierto a la pluridisciplinaridad: El Vorkurs.....	432

8.1.2.	Misticismo y yoga.....	440
8.1.3.	Otros aspectos de la enseñanza itteniana: rito y teatralización	445
8.1.4.	Salida de Itten de la Bauhaus.....	452
8.2.	LÁSZLO MOHOLY-NAGY: EL TEATRO TOTAL	455
8.2.1.	El ideal artístico y pedagógico de Moholy-Nagy.....	456
8.2.2.	La función del teatro en la pedagogía de Moholy-Nagy	463
8.2.3.	Salida de Moholy-Nagy de la Bauhaus.....	478
8.3.	VASILY KANDINSKY: EL TEATRO COMO SÍNTESIS DE LAS ARTES	481
8.3.1.	Las bases de la ideología kandinskyana y su modelo de enseñanza.....	481
8.3.2.	Desde el teatro a la pedagogía	496
9.	EL TALLER DE TEATRO DE LA BAUHAUS.....	511
9.1.	LOTHAR SCHREYER: EL MISTICISMO DEL TEATRO EXPRESIONISTA.....	514
9.1.1.	Las concepciones teatrales de Schreyer.....	523
9.1.2.	Der Spielgang.....	531
9.1.3.	La enseñanza del teatro en Schreyer.....	536
9.1.4.	De Schreyer a Schlemmer	552
9.2.	OSKAR SCHLEMMER: EL TALLER DE TEATRO DE 1923 A 1929	556
9.2.1.	Las ideas fundamentales de Schlemmer.....	580
9.2.2.	El modelo de enseñanza de Schlemmer en el taller de teatro de la Bauhaus 608	
9.3.	OTROS EXPERIMENTOS TEATRALES EN LA BAUHAUS	628
10.	CONCLUSIONES	651
11.	BIBLIOGRAFÍA.....	679
11.1.	BIBLIOGRAFÍA CONTEXTUAL.....	679
11.1.1.	Sobre educación, educación artística y educación teatral	679
11.1.2.	Sobre teatro, danza, bellas artes, arquitectura, filosofía y otros temas	681

11.2.	BIBLIOGRAFÍA DE LOS AUTORES ESTUDIADOS	689
11.3.	PARTE I. LA GUILD Y SUS ANTECEDENTES	696
11.3.1.	Trabajos sobre el movimiento Arts and Crafts, Ruskin y Morris	696
11.3.2.	Trabajos sobre Ashbee y la Guild	698
11.4.	PARTE II. LAS ESCUELAS DE ARTE PLURIDISCIPLINAR EN ALEMANIA ANTERIORES A LA BAUHAUS	707
11.4.1.	Trabajos sobre la Colonia de artistas de Darmstadt, Behrens y Olbrich	707
11.4.2.	Trabajos sobre van de Velde	709
11.4.3.	Trabajos sobre las escuelas vinculadas a la Werkbund	711
11.5.	PARTE III. LA BAUHAUS	713
11.5.1.	Trabajos sobre la Bauhaus	713
11.5.2.	Trabajos sobre lo teatral en la Bauhaus	716
11.5.3.	Trabajos sobre Itten, Moholy-Nagy, Kandinsky	718
11.5.4.	Trabajos sobre Schreyer y Schlemmer	719
11.5.5.	Trabajos 'de' y 'sobre' otros maestros de la Bauhaus	721
	ANEXO I. Vinculación entre <i>The Tables Turned or Nupkins Awakening</i> de William Morris y su contexto socio-político local	727
	ANEXO II. El proyecto de Escuela de Arte Dramático de Darmstadt (1900)	735
	ANEXO III. Las construcciones teatrales de van de Velde	749

iii. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

PARTE I. LA GUILD Y SUS ANTECEDENTES

Ilustración 1. John Ruskin (1819-1900).....	35
Ilustración 2. William Morris (1834-1896).....	50
Ilustración 3. Charles R. Ashbee (1863-1942).....	73
Ilustración 4. Fotografía del elenco de <i>The Masque of Narcissus</i>	102
Ilustración 5. Fotografía de la función <i>The New Inn</i> (1902).	104
Ilustración 6. Las artes, con la arquitectura como ‘madre de las artes’.....	104
Ilustración 7. Sello de <i>Beauty’s Awakening</i>	110
Ilustración 8. Amor y poder en <i>Beauty’s Awakening</i>	115
Ilustración 9. Vestuario de <i>Beauty’s Awakening</i>	119
Ilustración 10. Bogus por C.R. Ashbee.	119
Ilustración 11. Imagen de <i>The Masque of the Edwards of England</i>	131
Ilustración 12. Fragmento original de la Máscara de los Eduardos.	133
Ilustración 13. Reparto del programa de <i>As you Like It</i>	135
Ilustración 14. <i>The Shoemaker’s Holiday</i> por la Guild.....	137
Ilustración 15. Casas de la Guild en Chipping Campden.....	143
Ilustración 16. Plano de la <i>Campden School of Arts and Crafts</i>	152
Ilustración 17. <i>The Art Institute</i>	173

PARTE II. LAS ESCUELAS DE ARTE PLURIDISCIPLINAR EN ALEMANIA, ANTERIORES A LA BAUHAUS

Ilustración 1. Panorámica de la colina de Mathildenhöhe (1901).	197
Ilustración 2. Joseph Maria Olbrich (1867-1908).	197
Ilustración 3. Pinturas de Victor Krämer para acompañar <i>Interior</i> de Maeterlinck (I).....	200
Ilustración 4. Pinturas de Victor Krämer para acompañar <i>Interior</i> de Maeterlinck (I).....	200
Ilustración 5. Primeros planos de la Colonia de Darmstadt (1901).....	203
Ilustración 6. Resumen de las clases propuestas en el proyecto de Escuela de Arte Dramático de Darmstadt (1900).....	210
Ilustración 7. <i>Schauspielhaus</i> de Darmstadt.	212

Ilustración 8. Bocetos de Olbrich para Holzamer.	214
Ilustración 9. Miss Mardon.	215
Ilustración 10. Peter Behrens (1868-1940).....	217
Ilustración 11. Portada de <i>Feste des Lebens und der Kunst</i>	222
Ilustración 12. Ceremonia inaugural de la exhibición de Darmstadt (1901).	225
Ilustración 13. Proyecto de teatro de Peter Behrens 1900.....	231
Ilustración 14. Escenografías de Behrens para Diógenes de Hartleben.	235
Ilustración 15. Henry van de Velde (1863-1957).....	247
Ilustración 16. Maria Sèthe en la casa Bloemenwerf.	252
Ilustración 17. Talleres de la Escuela de Artes Aplicadas de van de Velde en 1915.....	277
Ilustración 18. Teatro y escenografías del ISDA.	285
Ilustración 19. Hermann Muthesius (1861-1927).....	290
Ilustración 20. Relaciones entre los distintos antecedentes de la Bauhaus.....	323

PARTE III. LA BAUHAUS

Ilustración 1. Programa de la Bauhaus de Dessau (1927-28).....	357
Ilustración 2. Escenografía de Roman Clemens (1930).	367
Ilustración 3. Idea y estructura de la Staatliche Bauhaus (1922).....	372
Ilustración 4. Las escaleras de la Bauhaus.....	376
Ilustración 5. <i>Bau als Bühne</i> (1928).	377
Ilustración 6. Mujer con máscara de Schlemmer, Dessau (1925-26).....	378
Ilustración 7. El equipo del taller de teatro en la azotea de Dessau (1928).....	378
Ilustración 8. <i>Hombre y arquitectura</i> (1926/30).....	379
Ilustración 9. Miembros del grupo de Teatro de la Bauhaus (1927).....	379
Ilustración 10. Estudiante y visitante de la Bauhaus (1929 y 1926).....	380
Ilustración 11. <i>U-Theater</i> de Falkas Molnár (1924).....	382
Ilustración 12. <i>Teatro viajero</i> (1925) y <i>Raumtheater</i> (1926).....	382
Ilustración 13. Maqueta del teatro de pelota de Weiniger (1927).....	383
Ilustración 14. Plano del Total Theater de Gropius (1927).	383
Ilustración 15. ' <i>Unser Spiel, unser Fest, unser Arbeit</i> '.	388
Ilustración 16. Disfraz de la Bauhaus en la década de los 1920's.....	389
Ilustración 17. Postal/litografía, <i>Laternfest</i> (1922).....	393

Ilustración 18. <i>Das Weiße Fest</i> (1926).....	398
Ilustración 19. Teatro de Schlemmer y Kreibitz y vs. pintura de Klee.....	399
Ilustración 20. Foto de Umbo, 31 marzo 1928.....	403
Ilustración 21. Baile en el <i>Metal Fest</i> (1929).....	406
Ilustración 22. Resumen de lo teatral en las fiestas de la Bauhaus*.....	408
Ilustración 23. Bauhaus Abende.....	415
Ilustración 24. László Moholy-Nagy fotografiando a Gret Palucca (1927-28).	418
Ilustración 25. Resumen de lo teatral en los <i>Bauhaus Abende</i>	424
Ilustración 26. Johannes Itten (1888-1967).	428
Ilustración 27. Clase de Itten (1931).	438
Ilustración 28. Máscara de Itten para Schulz.....	450
Ilustración 29. László Moholy-Nagy (1895-1946).....	455
Ilustración 30. Charlotta Rudolph (1925).....	465
Ilustración 31. Resumen de lo teatral en Moholy-Nagy.....	466
Ilustración 32. <i>Der wohlwollende Herr (Zirkusszene)</i>	468
Ilustración 33. <i>Bühnenszene. Lautsprecher</i>	470
Ilustración 34. <i>Lichtrequisit einer Elektrischen Bühne</i> (1922-1930).	471
Ilustración 35. Fotoplásticas de Moholy-Nagy.....	473
Ilustración 36. Ballet Mecánico (1923).....	477
Ilustración 37. Fotografías documentales de <i>Der Kaufmann von Berlin</i>	479
Ilustración 38. Vasili Kandinsky (1866-1944).....	481
Ilustración 39. Síntesis del modelo de enseñanza de Kandinsky.....	487
Ilustración 40. Del análisis a la síntesis.	490
Ilustración 41. Palucca según Kandinsky.....	494
Ilustración 42. Retroalimentación artes plásticas-artes escénicas-teoría en Kandinsky.....	496
Ilustración 43. <i>Allerheiligen I</i> (1911).	503
Ilustración 44. <i>Das grosse tor von Kiew</i> (1928).	508
Ilustración 45. <i>Mussorgsky: Bilder einer Ausstellung</i> (1928).	508
Ilustración 46. Lothar Schreyer (1886-1966).....	514
Ilustración 47. Máscaras y Spielgang de Schreyer (1921).....	536
Ilustración 48. Máscara para <i>Mondspiel</i> (1923).....	552
Ilustración 49. Oskar Schlemmer.....	556

Ilustración 50. <i>Das Figural Kabinett</i>	564
Ilustración 51. Schlemmer como músico payaso (1928).....	578
Ilustración 52. El hombre y la figura artística por Schlemmer (1925).	587
Ilustración 53. <i>Triadisch Ballet</i> (1921-29).....	598
Ilustración 54. <i>Bühne, Bauhaus</i> (1927).....	622
Ilustración 55. Diagrama <i>Gestentanz</i> (1927).....	624
Ilustración 56. Marionetas y teatrillo de Paul Klee.....	633
Ilustración 57. Cabezas de marioneta de Karl Peter Röhl (1920).	633
Ilustración 58. <i>Farblichtspiele</i> (1924).	635
Ilustración 59. Acuarelas sobre teatro de Fehling y Schlemmer, (1922).....	636
Ilustración 60. Diseños para teatro de Schmidt y Breuer, (1923).....	638
Ilustración 61. Diseños de escenarios por Weininger y Schmidt, (1925-26).....	639
Ilustración 62. <i>Der Mann am Schaltbrett</i> (1924).	640
Ilustración 63. Teatro en Dessau, foto de E. Consemüller (1927).....	643
Ilustración 64. Piezas escénicas de Xanti Schawinsky.....	645
Ilustración 65. Escenario mecánico de Loew (1927).	646
Ilustración 66. Karla Grosch en <i>Metalltanz</i> (1928) y <i>Lichstpiele</i> (1927).....	647
Ilustración 67. <i>Glieder -oder Illusionstanz</i> de Manda v. Kreibitz (1928).....	647
Ilustración 68. Experimentos escénicos del grupo B.....	649

ANEXOS

Ilustración 1. Teatro Louise Dumont en Weimar (1903-04).....	753
Ilustración 2. Boceto del Teatro de los Campos Elíseos, (1911).....	755
Ilustración 3. Sección del <i>Théâtre des Champs-Élysées</i> , (1911).....	759
Ilustración 4. Teatro de la Werkbund (1914).	764

INTRODUCCIÓN

0. INTRODUCCIÓN

0.1. PRESENTACIÓN

La multidisciplinariedad siempre ha estado presente tanto en mi formación como en mi experiencia profesional y docente. A pesar de haber tenido muy clara desde niña mi vocación artística como actriz, la ausencia en España de estudios universitarios oficiales en ese campo me condujo, durante los años noventa, a formarme como Ingeniera Superior Agrónoma en una escuela técnica. La Universidad Politécnica de Madrid ya contaba entonces con un espacio dedicado a las asociaciones culturales y deportivas, entre las cuales ofrecía a sus estudiantes la posibilidad de participar en un grupo de teatro. Durante los seis años de mi formación compaginé mis estudios de ingeniería con la participación como actriz, directora y dramaturga en ISHTAR, un colectivo principalmente integrado por alumnos de agrónomos en el que se preparaban una media de tres proyectos escénicos anuales y desde el que se optaba a una formación complementaria y optativa en interpretación. El grupo brindaba la posibilidad de desarrollar herramientas apropiadas para el trabajo en equipo, algo que resultaba difícil de aprender en las asignaturas oficiales de la carrera, más encaminadas a los asuntos técnicos. Además, era una forma de conectar con otros saberes artísticos como la literatura, la danza, la música, el vídeo o las bellas artes, ya que todos los materiales, escenografías, vestuarios, máscaras, marionetas y atrezzo empleados en las producciones eran diseñados y elaborados por los miembros del grupo.

Durante los siguientes años, terminé agrónomos al tiempo que me formaba como actriz en varias escuelas privadas y trabajaba profesionalmente en diversas producciones de cine, teatro y televisión. Una nueva inquietud por la transversalidad me llevó a realizar un master en comunicación en la escuela de negocios ESIC. La idea era poder aplicar las herramientas propias de la interpretación -comunicación oral, innovación creativa, trabajo en equipo, empatía, etc.- al mundo de la empresa. Como consecuencia de mi formación y experiencia, conseguí una beca para seguir preparándome como actriz en Nueva York. Mi vivencia en EE. UU. me convenció de la necesidad de la formación artística universitaria, algo que me animó a ampliar mi educación entrando en el doctorado de Artes Escénicas de la UAB y el Institut del Teatre. Los estudios oficiales me permitieron acceder a la docencia que llevo ejerciendo desde 2008.

Mi primera experiencia como profesora fue precisamente en el Aula de cultura de la UPM. Un espacio concebido para la formación pluridisciplinar de alumnos de escuelas técnicas en el que, durante ocho años, fui la encargada del curso de improvisación teatral. El taller dotaba de un crédito de libre elección a aquellos futuros ingenieros y arquitectos que buscaban una instrucción complementaria a partir de herramientas propias de las artes escénicas. Desde entonces he impartido docencia en múltiples asignaturas del grado de artes escénicas de la Universidad Nebrija, en Eòlia, Escuela Superior de Arte Dramático, en el Institute of the Arts Barcelona (IAB) y en el Centro Universitario de las Artes (TAI), pero en lo que respecta a los estudios transversales, mi experiencia más profunda y reciente ha sido la de la Escuela de Profesiones Artísticas SUR.

En el año 2014 me propusieron formar parte del equipo de profesores de una nueva escuela de arte y profesiones artísticas, fundada por el Círculo de Bellas Artes y La Fábrica, que se llamaría SUR. Mis tareas incluían confeccionar un programa adecuado para la asignatura, desarrollar sus contenidos y ser la profesora titular del taller. El principal reto consistió en formular un proyecto que abarcara las diferentes áreas de las artes escénicas adecuado para ser incluido dentro de una escuela transversal en la que los estudiantes, con una formación previa predominante en artes plásticas, aspiraban a conocer durante los dos años que duraba el master un gran número de profesiones artísticas. La dificultad se incrementaba por el hecho de que, además de los veintisiete talleres prácticos en los que los alumnos iban a

aprender las herramientas específicas de las diferentes disciplinas, la Escuela se sustentaba sobre unos pilares eminentemente teóricos. En las asignaturas teóricas se combinaba el estudio de la historia del arte con la filosofía a través de una serie de temas inspirados en las constelaciones de Walter Benjamin y Aby Warburg. Mi interés se centró en integrar la enseñanza de técnicas de interpretación con el análisis de textos, la historia del teatro y la creación y dirección de proyectos escénicos dentro de un mismo taller que, además, debía entrar en conexión con los temas propuestos desde las asignaturas teóricas.

Mi experiencia en SUR despertó en mí un interés particular por la investigación de los estudios artísticos transversales desde una perspectiva académica. Pero no sólo se trataba de una curiosidad individual. En los últimos años se ha generado un creciente apoyo a la cultura y el arte por parte de instituciones públicas internacionales en los que la multidisciplinariedad también se encuentra en el punto de mira. Tal es el caso de la UNESCO¹ o del Parlamento Europeo, que publicó un texto en 2009 sobre el papel de los estudios artísticos en el que se consideraba que:

I. la formación es muy importante para el éxito de los profesionales en el sector artístico y creativo; J. los estudios artísticos enfocados al desarrollo de una carrera y una profesión, además de talento, requieren del alumnado una sólida base cultural que sólo una formación **multidisciplinar** y sistemática permite adquirir².

Esta inquietud se ha visto reflejada también en la tendencia creciente a la hora de ofrecer grados dobles o incluso triples en los que, en ocasiones, se combinen carreras artísticas con otras más técnicas. En España, esta oferta ha sido principalmente propuesta por las universidades privadas que encuentran, en este modelo, una forma de competir con los

¹ En 2006 el director general de la UNESCO hizo un llamamiento para fomentar la utilización de las artes y las prácticas culturales relacionadas con éstas como método de enseñanza de las asignaturas generales del currículum para conseguir un mayor entendimiento de éstas: 'El contenido y las estructuras educativas no sólo deben reflejar las características de cada forma de arte, sino también proporcionar medios artísticos que permitan la comunicación y la interacción en el seno de distintos contextos culturales, sociales e históricos. En este sentido, existen dos enfoques principales de la educación artística que pueden implementarse al mismo tiempo y no necesariamente por separado. En concreto, las artes se pueden 1) enseñar como materias individuales en las que se imparten distintas disciplinas artísticas a fin de desarrollar las competencias artísticas, la sensibilidad y la apreciación de las artes por parte de los estudiantes, o 2) utilizar como método de enseñanza y aprendizaje e incluir dimensiones artísticas y culturales en todas las asignaturas del currículum' en: Unesdoc.unesco.org. (2006). *Hoja de Ruta para la Educación Artística Conferencia Mundial sobre la Educación Artística: construir capacidades creativas para el siglo XXI Lisboa, 6-9 de marzo de 2006*. [online] Available at: http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/CLT/pdf/Arts_Edu_RoadMap_es.pdf [Accessed 7 Jun. 2019].

² Europarl.europa.eu. (2009). *Textos aprobados - Martes 24 de marzo de 2009 - Estudios artísticos en la Unión Europea - P6_TA (2009)0153*. [online] Available at: <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+TA+P6-TA-2009-0153+0+DOC+XML+V0//ES> [Accessed 7 Jun. 2019].

precios de las públicas y rentabilizar, al mismo tiempo, sus medios y profesores. Las universidades internacionales, respondiendo a la misma tendencia del mercado, también ofrecen programas que combinan distintas artes y perspectivas con otras materias.

Por ejemplo, el Carpenter Center para las Artes Visuales de Harvard, que ya desde los años 50 reconocía las relaciones dinámicas entre el cine, el vídeo, los medios digitales, el diseño, la arquitectura, la performance y la instalación en las artes visuales y escénicas, ha expandido esta vocación al presente. En sus propuestas académicas recientes han resaltado la confluencia entre la historia y la filosofía del arte, así como el estudio de la cultura del tiempo y el espacio por un lado, y de la historia y la teoría del cine por el otro³.

La Universidad de Berkeley [California] también apuesta por la interdisciplinariedad tanto en sus programas de grado como en sus postgrados artísticos. Los programas MFA de Berkeley promueven la interdisciplinariedad⁴ y posibilitan la elección de materias que van desde la pintura o la escultura, hasta las matemáticas, la ingeniería, el teatro o la danza. Se trata de combinar un rango de medios y disciplinas que incluyan las principales artes así como el estudio de la física, la antropología, la retórica, los estudios asiáticos, el cine, la religión la ingeniería, la arquitectura, el teatro la danza o la performance.

La Universidad estatal de Moscú tiene una facultad que incluye las artes plásticas y las escénicas: 'Faculty of Arts and Performing Arts'. Fundada en febrero de 2001, comenzó a alojar estudiantes desde julio de ese mismo año. La institución ofrece cursos de historia del arte integrativa, teoría general, semiótica, sociología, morfología, psicología, filosofía y arte, así como clases magistrales especializadas en diferentes áreas como la música, el teatro, la danza, el dibujo o la pintura: 'using a wide range of means of expression and mixing the means belonging to various allied art forms'⁵.

³ Gsas.harvard.edu. (2019). *Film and Visual Studies | Harvard University - The Graduate School of Arts and Sciences*. [online] Available at: <https://gsas.harvard.edu/programs-of-study/all/film-visual-studies> [Accessed 7 Jun. 2019].

⁴ 'The MFA Program promotes interdisciplinarity', Live-practice-of-art.pantheon.berkeley.edu. (2019). *Graduate Program: Practice of Art*. [online] Available at: <http://live-practice-of-art.pantheon.berkeley.edu/programs/graduate-program/> [Accessed 7 Jun. 2019].

⁵ [Utilizando un amplio rango de medios de expresión y mezclando medios que pertenecen a varias formas de arte aliadas], Msu.ru. (2019). *Faculty of Fine and Performing Arts*. [online] Available at: <https://www.msu.ru/en/info/struct/depts/fart.html> [Accessed 7 Jun. 2019].

Por citar algún ejemplo más, la Universidad de Murdoch, en Perth, Australia, tiene un grado que combina la enseñanza de las artes con la del derecho⁶. La Universidad de Sídney también ofrece un doble grado en Artes, Ciencias Sociales y Ciencias Políticas junto con la Universidad Science Po en Francia. Igual que ellas hay otras muchas que deciden incluir materias artísticas de diversas disciplinas en todo tipo de programas.

A partir de ahí surgieron una serie de preguntas: la creciente tendencia de la pedagogía artística hacia la interdisciplinariedad, ¿era algo nuevo? ¿Cuál era el porqué de ese creciente empeño en introducir el teatro en este tipo de pedagogía? ¿Había antecedentes de ese interés por una pedagogía artística interdisciplinar en la que lo teatral tuviera una función importante? Y en el caso de que así fuera, ¿cuál era esa función de lo teatral?

0.2. OBJETO DE ESTUDIO E HIPÓTESIS

Finales del s. XIX y principios del XX supusieron un momento clave para el desarrollo del teatro⁷. Fue el tiempo en el que éste asumió el valor de un arte específico, basado en lo performativo, y en el que se distinguió de forma progresiva de la literatura dramática primero, y de la mera ilustración del texto dramático después. Esta independencia de las letras conllevó incluso a que el teatro generara propuestas plenamente desvinculadas de ellas. Todo este desarrollo fue ligado a fenómenos como la aparición del director como autor del espectáculo que, progresivamente, adquirió el valor de una obra de arte; la formulación de unos códigos escénicos propios; la profundización en el lenguaje aún más específico de la actuación, que generó técnicas y entrenamientos actorales como sustrato para crear el paradigma del actor creativo; y la aparición de un pensamiento y una praxis que, asumiendo el valor artístico del teatro, se planteaba además si era posible desarrollarlo como una herramienta potente para afrontar los retos que iban surgiendo. Es decir, en aquel tiempo se

⁶ Murdoch.edu.au. (2019). *Law + Arts (Combined)*. [online] Available at: [https://www.murdoch.edu.au/study/courses/course-details/law--arts-\(combined\)-\(llb\)\(ba\)#](https://www.murdoch.edu.au/study/courses/course-details/law--arts-(combined)-(llb)(ba)#) [Accessed 7 Jun. 2019].

⁷ Concretamente Pavis señala el nacimiento 'oficial' de la vanguardia histórica en 1887, Pavis, P. and Martínez, G. (1998). *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago, Chile: LOM Ediciones, p.19.

vivió un cambio radical que perseguía fundamentar el teatro como arte y estimular sus potencialidades en una auténtica eclosión de formas y prácticas escénicas.

No obstante, esta tesis no se centra en el contexto descrito, sino en otra emergencia que tuvo lugar al mismo tiempo, pero de forma paralela -principalmente en Inglaterra y Alemania-: la introducción y progresiva potenciación de las artes escénicas en algunas escuelas artísticas originalmente dedicadas a las bellas artes, la arquitectura y el diseño industrial. El objeto de estudio de esta tesis es esta utilización o aplicación de lo teatral en contextos de estudios artísticos interdisciplinares entre los que destacaron algunos modelos de enseñanza desarrollados bajo el influjo del movimiento británico *Arts and Crafts*; la Colonia de artistas de Darmstadt; la *Großherzoglich-Sächsischen Kunstgewerbeschule Weimar* [Escuela de Artes Aplicadas del Gran Ducado Sajón en Weimar]; algunas escuelas vinculadas a la *Werkbund*; y la *Bauhaus*.

Con frecuencia se considera que el término interdisciplinar, en referencia a la puesta en práctica de varias disciplinas, fue oficializado en 1937 y su origen ha sido atribuido al sociólogo Louis Wirtz⁸. No obstante, el proceso dinámico que persigue el hallazgo de soluciones desde la integración de distintos aspectos del conocimiento fue un objetivo anterior que coincidió en el tiempo y el espacio con las escuelas estudiadas en este trabajo. Algo en sintonía con lo expuesto por Julie Thompsom Klein en su libro *Interdisciplinary: History, Theory and Practice*, en donde ubica la formalización de la persecución del conocimiento en varias áreas de instrucción, en los primeros años de 1880 en Europa⁹.

De forma concreta, en lo que respecta a la involucración de lo teatral en las escuelas artísticas interdisciplinares, esta investigación se enmarca desde el 30 de julio de 1880 -momento en el que John Ruskin aseveró que el teatro era uno de los mejores y más necesarios medios de educación, moral e intelectual¹⁰- hasta el 19 de julio de 1933 -cuando Mies van der Rohe decidió clausurar la *Bauhaus*-.

⁸ Oei.es. (2019). *¿Interdisciplinariedad? Dos o más, son mejor que una.* [online] Available at: <https://www.oei.es/historico/divulgacioncientifica/?Interdisciplinariedad-Dos-o-mas-son-mejor-que-una> [Accessed 18 Jun. 2019].

⁹ Thompson Klein, J. (1990). *Interdisciplinarity: History, Theory, and Practice*. Detroit: Wayne State University Press, p.22.

¹⁰ Ruskin, J. (1908). *The Works of John Ruskin: Carta a Mr. John Stuart Bogg, Brantwood, 30 de julio de 1880, notas a pie de página 3, Del The Young Man, mayo de 1888, p. 60, vol. XXXIV/XXXIX.* New York: Longmans, Green and Co., p.549.

¿Cómo y por qué estas distintas visiones y experiencias, que van desde el *Arts and Crafts* hasta la Bauhaus, se apoyaron de forma considerable en lo teatral o lo performativo para desarrollar una enseñanza cuyo objeto era la formación de artistas plásticos?

Para resolver dicha cuestión, esta tesis aborda la investigación de los proyectos educativos interdisciplinarios descritos a partir del estudio de los principales maestros que estuvieron involucrados en ellos. La disposición de estos artistas y profesores hacia el teatro les condujo, en ocasiones, a colaborar de forma práctica con profesionales de las artes escénicas en la realización de espectáculos o en el diseño de edificios teatrales, a los que aportaron su saber como artistas plásticos. Sin embargo, la presente investigación no persigue profundizar en el proceso en la pluralidad de sus dimensiones, sino circunscribiéndolo a una cuestión más específica: la utilización que hicieron de las artes escénicas en sus visiones y modelos de enseñanza, de base interdisciplinar, pero enfocados a la formación de artistas plásticos. Es decir, sus sistemas pedagógicos no estaban dirigidos a la formación de profesionales de las artes escénicas, ni tampoco tenían su eje en la creación de espectáculos que buscaran una elevada calidad en sus representaciones -aunque esto no impidió que, en algunos casos concretos, se presentaran propuestas de indudable valor artístico y significativo dentro de la historia del teatro contemporáneo- y que incluso se plantearan formar actores. Lo que encontramos en el ámbito que investiga esta tesis es una utilización de las artes escénicas en un contexto que, de entrada, no es el propio de la creación o de la formación escénica.

Este fenómeno, que evolucionó a lo largo de sus poco más de cincuenta años de duración, destacó por un rasgo esencial: el hecho de que todos estos artistas plásticos vieron en las artes escénicas unas potencialidades concretas que actuaban como 'fertilizante' de sus investigaciones en el ámbito de la pedagogía artística interdisciplinar. La particularización de estas potencialidades y su aplicación práctica fue algo que se produjo progresivamente, de forma paralela al cambio y al desarrollo descrito en el ámbito de los profesionales escénicos. A medida que estos pensaron y practicaron las artes escénicas como un campo artístico específico, con unos fundamentos, unos lenguajes, unas técnicas y un saber propio, algunos artistas, que no pertenecían a ese entorno, comenzaron a entretener un diálogo entre el teatro y la enseñanza de las bellas artes, la arquitectura y el diseño.

Sin embargo, una de las particularidades de este trabajo que lo hace especialmente inédito es la ampliación de la aplicación del término 'teatro' dentro del campo de la formación artística plástica de base interdisciplinar. Con frecuencia se han estudiado las incursiones de los artistas plásticos en el teatro a partir de las obras que escribieron, concibieron o representaron, pero hasta el momento no se conocen otros estudios que, en lo que respecta al contexto descrito, se hayan detenido a investigar lo teatral desde una perspectiva global y transversal. Concretamente, en este trabajo, se han tenido en cuenta cuatro ámbitos posibles de aparición de lo teatral. Primero, las **producciones teatrales** que estos artistas plásticos desarrollaron generalmente en colaboración con profesionales de la escena. En segundo lugar, para la realización de esta tesis se ha analizado lo teatral desde las actividades específicamente escénicas -asumiendo que éstas también incluyen la creación de espectáculos de danza, música, mímica o expresión corporal- que se promovieron y desarrollaron desde el **interior** de los diferentes **proyectos pedagógicos** de estudio. Todos destacaron porque, a pesar de que en algunas ocasiones los resultados obtuvieron sólo cierto valor artístico, el objetivo fundamental que los impulsaba era otro: aprovechar los beneficios educativos que se generaban durante el proceso de creación -preparación, ensayos, etc.-. En esta investigación se ha considerado indispensable estudiar lo teatral también desde la posible incursión de la **performatividad o lo performativo**, entendiendo esto como algo perteneciente a la esencia de las artes escénicas. Es decir, la tercera acepción se refiere al análisis de las cualidades que implican una acción extraordinaria que teatraliza un acto que, a priori, podía haber tenido lugar exento de ese carácter performativo. Tal y como se ha señalado, la evolución de las artes escénicas en el período descrito fue correlativa a la que vivió la enseñanza artística interdisciplinar, por eso, este carácter performativo fue más evidente en la Bauhaus que en las escuelas que le precedieron. Por último, se ha considerado una cuarta acepción relativa a los intentos o proyectos consumados de oficializar una formación dentro de la escuela que estuviera orientada a la **preparación específica de profesionales de las artes escénicas**. Si bien estos proyectos formativos en el contexto de las Escuelas de estudio tuvieron en la mayoría de los casos un breve recorrido, es necesario considerarlos de manera particular, en primer lugar por lo peculiar de su aparición, pero también porque con frecuencia no han sido contemplados de forma previa.

Casi la totalidad de los estudios precedentes han reiterado el análisis de la primera acepción, es decir, de las creaciones escénicas concebidas por artistas de procedencia plástica, muchas veces en colaboración con profesionales del teatro. En menor medida, se han ocupado de la investigación de las creaciones escénicas surgidas con fines pedagógicos desde los contextos de estudio. Sin embargo, la performatividad o los rasgos performativos de los modelos de enseñanza de las escuelas de diseño y arquitectura casi siempre han pasado desapercibidos. La particularidad de esta tesis reside, precisamente, en invertir la jerarquía habitual al prestar especial atención a la tercera acepción y también a la segunda. No obstante, aunque en menor medida, a lo largo de este trabajo también se ha hecho alusión a los casos enmarcados dentro de la primera significación, principalmente cuando ha sido útil para establecer el contexto de estudio. Esta transposición jerárquica en ningún caso se presenta en términos absolutos o como forma de rectificar a las anteriores, más bien corresponde a la clara identificación del objeto de investigación particular de este trabajo. Los distintos proyectos surgidos con el fin de incluir estudios profesionales de artes escénicas en escuelas de diseño y arquitectura, que corresponderían a la cuarta acepción, se han considerado siempre que ha sido posible, si bien al tratarse en la mayoría de los casos de tentativas que no llegaron a materializarse, la información disponible ha sido limitada.

Esta tesis pretende demostrar que el diálogo de los profesionales estudiados con el teatro extendido a estas cuatro perspectivas, pero principalmente en lo que respecta a la tercera y a la segunda, se basó en el hecho del reconocimiento e individualización progresivos de algunos aspectos específicos de lo teatral que, por un lado, no podían ser ofrecidos por las otras artes pero que, además, les brindaban como maestros un gran potencial a la hora de desarrollar sus particulares pedagogías artísticas. La hipótesis de este estudio parte de la individuación de cuatro aspectos clave:

- El **carácter interdisciplinar** del arte escénico, que podía funcionar como un **canal para conectar** distintos lenguajes o saberes artísticos.
- **La dimensión grupal del teatro** que, a diferencia de las bellas artes tradicionales, cuyas creaciones procedían del trabajo individual en un estudio, implicaba un trabajo de colaboración entre varias personas.

- La **utilidad del movimiento** frente a lo ornamental o estático en un contexto histórico donde se perseguía un arte funcional que no se limitara a colgar de las paredes.
- La **dimensión efímera**, pero de **inegable inmediatez**, que dotaba a las artes escénicas de una eficacia elevada a la hora de **difundir ideas, influir en la sociedad o incluso hacer propaganda**.

La interacción con las artes escénicas en el contexto de los artistas y las escuelas de estudio fue un proceso recurrente que cada vez resultó más complejo y elaborado, como también lo fueron los proyectos teatrales desarrollados en Europa de forma sincrónica. Los cuatro elementos descritos se fueron desarrollando de forma progresiva y jerarquizada de manera que, ni todos los artistas ni todos los proyectos estudiados trabajaron con todos ellos ni lo hicieron con la misma intensidad. Esta investigación busca mostrar no sólo la relevancia de estos cuatro aspectos, sino también cómo fueron evolucionando y cuál fue su importancia dentro del interés genérico por lo teatral de cada artista, de cada proyecto o de cada fase del proceso.

0.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El principal problema que plantea investigar un campo tan amplio y conocido como el que abarca el *Arts and Crafts* o la Bauhaus, es que existen gran cantidad de publicaciones y exhaustivos análisis previos al respecto. No obstante, no son tan frecuentes aquellos que relacionan de forma completa todo el **período cronotopológico** establecido en el objeto de este estudio. Quizá la única publicación destacable que englobe gran parte del conjunto sea *Pioneers of modern design: from William Morris to Walter Gropius* de Pevsner¹¹. Sin embargo, se trata de una compilación breve de carácter estético en donde el objeto de estudio es el diseño y la convergencia con esta tesis se reduce a ciertos artistas citados en el índice. A pesar de lo engañoso del título, en *Von Morris zum Bauhaus: Eine Kunst Gegründet auf Einfachheit* [de Morris a la Bauhaus un arte basado en la simplicidad]¹² Bott reduce su estudio al Jugendstil y a la Colonia de Darmstadt. Pero es necesario señalar que los capítulos de

¹¹ Pevsner, N. (2005). *Pioneers of modern design: from William Morris to Walter Gropius*. New Haven: Yale University Press.

¹² Boehe, J. and VV. AA. (1977). *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit*, Hanau: Hans Peters Verlag.

Boehe dedicados a *Theater und Jugendstil* y a los *Darmstädter Spiele 1901* son de las pocas fuentes conocidas acerca del teatro en la Künstler-Kolonie.

En lo que respecta al estudio global del **Arts and Crafts**, existen gran cantidad de textos. Para esta investigación se han utilizado los de Naylor¹³ y de Blakesley¹⁴ que, de una forma general, exponen las características generales del movimiento en Inglaterra y, en el caso del segundo, también de su expansión por Europa y EE. UU. Ambas publicaciones se refieren principalmente al estudio desde una perspectiva estética de la producción artística plástica. Hay algunos textos que se centran en el punto de vista político o filosófico, tal es el caso de Rowbotham¹⁵. También se han llevado a cabo algunos estudios previos a éste acerca del papel que el teatro ocupaba dentro del imaginario de John Ruskin o de William Morris y, en el caso del segundo, ciertos autores han analizado sus piezas dramáticas. Con respecto a la vinculación de Ruskin con el teatro, se han consultado los trabajos de Heinrich, Newey, y Richards¹⁶ y el firmado únicamente por los dos últimos¹⁷ que analizan respectivamente el papel de John Ruskin en la cultura visual y en el teatro victoriano. La biografía de Morris escrita por Mackail¹⁸, el estudio de la persona de William Morris por Harvey y Press¹⁹ y el viaje de Morris de romántico a revolucionario que exponen Thompson y Linebaugh²⁰ también han servido para dilucidar ciertas dudas y hechos históricos del que fuera continuador de las ideas de Ruskin. En lo que respecta al teatro de Morris, los estudios previos más interesantes son los dos de Salmon²¹ y el análisis sobre *The Tables Turned* de Bracken Wiens²². Sin embargo, si bien ambos autores han resultado una indispensable referencia para este trabajo, es necesario señalar que sus estudios se centran en la estética y características formales de las piezas y de su recepción y esta tesis ha abordado una perspectiva holística en la que, más

¹³ Naylor, G. (1971). *The Arts and Crafts Movement*. Cambridge: MIT Press.

¹⁴ Blakesley, R. (2006). *The arts and crafts movement*. London: Phaidon.

¹⁵ Rowbotham, S. (2008). Arts and Crafts and Socialism. *History Today*, [online] (59), pp.44-50. Available at: <http://eds.a.ebscohost.com.ure.uab.cat/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=848ceccf-97cf-4a22-b2bf-1ce09c8e4e82%40sessionmgr4008> [Accessed 27 Oct. 2018].

¹⁶ Heinrich, A., Newey, K. and Richards, J. (2009). *Ruskin, the theatre and Victorian visual culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

¹⁷ Newey, K. and Richards, J. (2010). *John Ruskin and the Victorian theatre*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

¹⁸ Mackail, J. (2013). *The Life of William Morris*. New York: Courier Corporation.

¹⁹ Harvey, C. and Press, J. (1991). *William Morris*. Manchester: Manchester University Press.

²⁰ Thompson, E. and Linebaugh, P. (2011). *William Morris: Romantic to Revolutionary*. Oakland: PM Press and Merlin Press.

²¹ Salmon, N. (2018). *The Unmanageable Playgoer: Morris and the Victorian Theatre*. [online] [Morrisociety.org](http://www.morrisociety.org). Available at: <http://www.morrisociety.org/JWMS/12.4Spring1998/SP98.12.4.Salmon.pdf> [Accessed 26 Oct. 2018] y Salmon, N. (2018). *Topical Realism in The Tables*. [online] [Morrisociety.org](http://www.morrisociety.org). Available at: <http://www.morrisociety.org/JWMS/11.2Spring1995/SP95.11.2.Salmon.pdf> [Accessed 27 Oct. 2018].

²² Bracken Wiens, P. (1994). *William Morris Dramatic Works: The Tables Turned*. [online] [Morrisedition.lib.uiowa.edu](http://www.morrisociety.org). Available at: http://www.morrisedition.lib.uiowa.edu/TablesTurned_Intro.html [Accessed 26 Oct. 2018].

allá del carácter formal, se ha analizado el papel educativo que el teatro jugaba dentro de la comunidad de la Socialist League, algo para lo que ha sido indispensable relacionar el ideario morrisiano con los periódicos de actualidad de su época y que ha supuesto una ardua tarea de investigación a partir de las fuentes periodísticas²³. A pesar de resultar el más interesante para esta investigación, Charles Ashbee es sin duda el menos estudiado de los tres autores incluidos en el bloque correspondiente al *Arts and Crafts* de esta tesis. Además de su bibliografía y publicaciones conjuntas acerca de su trabajo con otros artistas contemporáneos, han sido de especial interés los diarios de Ashbee y su esposa Janet recogidos y comentados por la hija de ambos, Felicity²⁴, la biografía crítica de Sennott²⁵, así como el estudio de MacCarthy sobre la vida y trabajo de Ashbee en los Costwolds²⁶. Sin embargo, en lo que respecta al teatro y la implicación de las artes escénicas en sus modelos de enseñanza, no se han encontrado trabajos previos específicos por lo que esta investigación ofrece una aportación inédita en el campo, elaborada en gran parte a partir de artículos, críticas, cartas y entrevistas en diferentes periódicos.

Sobre la **Colonia de Darmstadt**, Olbrich y Behrens, existe mucha menos información. Además de las críticas y documentos contemporáneos sobre las exposiciones que allí se llevaron a cabo, se ha empleado el trabajo de Lorente²⁷ -que aborda el estudio desde una perspectiva histórica- y el de Boehe²⁸ -que, como ya se ha adelantado, ha resultado especialmente pertinente al dedicar dos capítulos completos al teatro de la Colonia-. En cualquier caso Boehe reduce lo teatral a la primera acepción expuesta en el objeto de estudio, es decir, desde la descripción de los espectáculos que tuvieron lugar en la Colonia y no desde su valor pedagógico. Pero, sin duda, el documento consultado más importante para este apartado que Boehe menciona pero no investiga, ha sido el que originalmente llevó el título: 'Organisationsentwurf der Darmstädter Schule für Schauspielkunst' [Diseño organizativo de

²³ Las bases de datos empleadas para la parte del Arts and Crafts han sido principalmente: The British Newspaper Archive y newspapers.com de Ancestry

²⁴ Ashbee, F. (2002). *Janet Ashbee: Love, Marriage and the Arts and Crafts Movement*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.

²⁵ Sennott, R. (1984). *Charles Robert Ashbee*. Madison: University of Wisconsin.

²⁶ MacCarthy, F. (1981). *The Simple Life: C.R. Ashbee in the Costwolds*. Los Angeles: California Press.

²⁷ Lorente, J. (2014). The mouseion ideal reinterpreted as art colony on the outskirts of Darmstadt and Hagen = el ideal del mouseion reinterpretado como colonia artística en las afueras de Darmstadt y Hagen. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, [online] (83), p.86. Available at:

https://www.researchgate.net/publication/287951854_THE_MOUSEION_IDEAL_REINTERPRETED_AS_ART_COLONY_ON_THE_OUTSKIRTS_OF_DARMSTADT_AND_HAGEN_EL_IDEAL_DEL_MOUSEION_REINTERPRETADO_COMO_COLONIA_ARTISTICA_EN_LAS_AFUERAS_DE_DARMSTADT_Y_HAGEN/download con entrada el 2/10/2018 [Accessed 30 Oct. 2018].

²⁸ Boehe, J. and VV. AA. (1977). *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit: Theater und Jugendstil-Feste des Lebens und der Kunst*. Hanau: Hans Peters Verlag.

la Escuela de Arte Dramático de Darmstadt] y que fue entregado en 1900 por Olbrich y Bahr al Gran Duque de Hesse con el fin de renovar la enseñanza de la interpretación actoral en Darmstadt²⁹. La transcripción del manuscrito original a máquina de escribir fue producida por Ida Grünwald, en 34 páginas en tamaño DIN A4 que fueron presentadas por la esposa del miembro fundador de la Galería de Arte Christiansen en 1964 a Gerhard Bott quien, a partir del texto publicó *Kunst in Hessen und am Mittelrhein (XIV)*³⁰ al que se ha podido tener acceso gracias a la amabilidad de los encargados de la biblioteca del Hessisches Landesmuseum de Darmstadt.

En lo que respecta a la **Großherzoglich-Sächsischen Kunstgewerbeschule Weimar** [Escuela de Artes Aplicadas del Gran Ducado Sajón en Weimar] y, más concretamente, acerca de su director, Henry van de Velde existe gran cantidad de bibliografía. En el caso de van de Velde, la mayor parte de las publicaciones están orientadas al estudio de sus proyectos arquitectónicos desde una perspectiva estética o histórica. Tales son los casos de los textos de Hüter³¹, Ploegaerts y Puttemans³², Wilkinson³³, o Hammacher y Lemaire³⁴. Kuenzli recoge en sus escritos sus esfuerzos por añadir una dimensión filosófica y política al conjunto de la obra de van de Velde que interpreta desde la investigación de la obra de arte total³⁵. Pero para poder entender la función que el teatro ocupaba en el imaginario vandeveldeiano ha sido necesario estudiarlo de forma transversal a partir de sus artículos³⁶, sus proyectos arquitectónicos y construcciones teatrales³⁷, sus memorias³⁸, y las relaciones que mantuvo en

²⁹ La transcripción del manuscrito a máquina de escribir fue producida por Ida Grünwald, Viena IX, Clusius-gasse 10 y comprendía 34 páginas en tamaño DIN A4 que fueron presentadas por la esposa del miembro fundador de la Galería de Arte Christiansen, en 1964 a Gerhard Bott quien, a partir del texto publicó: Bott, G. and Herzog, E. (1974). *Kunst in Hessen und am Mittelrhein (XIV)*. Darmstadt: E. Roether, pp.109-117.

³⁰ Bott, G. and Herzog, E. (1974). *Kunst in Hessen und am Mittelrhein (XIV)*. Darmstadt: E. Roether, pp.109-117.

³¹ Hüter, K. (1967). *Henry Van de Velde*. Berlin: Akademie-Verlag.

³² Ploegaerts, L. and Puttemans, P. (1987). *L'œuvre architecturale de Henry van de Velde*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, pp.103-105.

³³ Wilkinson, T. (2015). Henry van de Velde. *Architectural Review*, [online] (1417). Available at:

<http://eds.a.ebscohost.com/are.uab.cat/eds/detail/detail?vid=0&sid=fd5eb090-a4dc-419d-80d2-0f1fa5414c1c%40sessionmgr4006&bdata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmU%3d#AN=101657323&db=a9h> [Accessed 31 Oct. 2018].

³⁴ Hammacher, A., Lemaire, C. and van de Velde, H. (1967). [*De Wereld van Henry van de Velde.*] *Le Monde de Henry van de Velde*. (Traduction française: C. Lemaire.) [With illustrations, including reproductions, portraits and facsimiles.]. Anvers; Paris.

³⁵ Ver: Ruhl, C., Dähne, C., Hoekstra, R. and Kuenzli, K. (2015). *The Death and Life of the Total Work of Art: Henry van de Velde and the Legacy of a Modern Concept*. Berlin: Jovis; y: Kuenzli, K. (2012). Architecture, Individualism, and Nation: Henry van de Velde's 1914 Werkbund Theater Building. *Art Bulletin*, [online] (vol.94, Issue 2), p.258. Available at:

<http://eds.b.ebscohost.com/are.uab.cat/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=5&sid=3942d8ff-321b-4dcf-93ac-23638840a2ba%40sessionmgr103> [Accessed 31 Oct. 2018].

³⁶ van de Velde, H. (1889). Allgemeine Bemerkungen zu Einer Synthese der Kunst von Henry van de Velde. *Pan*, [online] (III y IV), p.269. Available at: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pan1899_1900_2/0162/image [Accessed 30 Oct. 2018].

³⁷ Ver: van de Velde, H. and Sharp, D. (1974). *Theatre designs 1904-1914*. Bruxelles: The Architectural Association in conjunction with the Archives de l'Architecture Modernes; Mesnil, J. (1914). *Henry Van de Velde et le Théâtre des Champs Élysées*. Anvers:

su momento con los profesionales de las artes³⁹, entre las que destacó su vinculación con Gordon Craig⁴⁰ y con el conde Kessler⁴¹. No obstante, la publicación más interesante para este apartado ha sido aquella en la que Wahl recopila documentos e informes originales sobre la promoción de la artesanía y la industria en los tiempos de Henry van de Velde en Weimar, desde 1902 hasta 1915⁴². Para poder aclarar algunas dudas surgidas en el proceso de la investigación se han intercambiado varios correos electrónicos tanto con Kuenzli como con Wahl. Para entender el funcionamiento del ISAD ha sido fundamental consultar el artículo que publicó al respecto *La Cité* en septiembre de 1928⁴³ así como la actual página web de la Institución⁴⁴.

La mayoría de los estudios existentes sobre la **Werkbund** hablan de su faceta político-económica. Tal es el caso del trabajo de Campbell⁴⁵ o del texto de García Roig⁴⁶ en el que, más concretamente, se analiza el debate acerca de técnica y cultura que se mantuvo en el contexto de la organización. También hay estudios como el de Herzogenrath⁴⁷ que se refieren a la arquitectura y los diseños presentados en la Exhibición de Colonia de 1914. La publicación más pertinente para el objeto de estudio de esta tesis han sido la de Wingler⁴⁸ -

Editions de l'art flamand et hollandaise; Regeniter, D. (1914). Kölner Kunstbrief: Henry van de Veldes Wekbund Theater. *Bonner Zeitung*, [online] (22 de junio). Available at:

<http://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/ulbbnz/periodical/zoom/395298> [Accessed 21 Nov. 2018]; Anon (1933). Le Théâtre dans l'Oeuvre de Henry van de Velde. *La Cité: urbanisme, architecture, art public*, 11(6), p.97.

³⁸ van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper.

³⁹ Craig, E., Kessler, H. and Newman, L. (1995). *The correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler, 1903-1937*. Leeds: Published by W.S. Maney for the Modern Humanities Research Association and Institute of Germanic Studies, University of London. Le Corbusier (1933). [Artículo homenaje a van de Velde]. *La Cité: urbanisme, architecture, art public*, [online] (11), p.91. Available at: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaac193304-01.2.2&e=-----en-20--1--txt-txIN-----#> [Accessed 30 Oct. 2018]; Mies van de Rohe (1933). [Artículo homenaje a van de Velde]. *La Cité: urbanisme, architecture, art public*, [online] (11), p.94. Available at: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaac193304-01.2.2&e=-----en-20--1--txt-txIN-----#> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁴⁰ Craig, E., Kessler, H. and Newman, L. (1995). *The correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler, 1903-1937*. Leeds: Published by W.S. Maney for the Modern Humanities Research Association and Institute of Germanic Studies, University of London.

⁴¹ Kessler, H. and Easton, L. (2011). *Journey to the Abyss: The Diaries of Count Harry Kessler, 1880-1918*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group; Easton, L. (2002). *The Red Count: The Life and Times of Harry Kessler*. Berkeley: University of California Press; y: Bodenhausen, E., Kessler, H. and Simon, H. (1978). *Ein Briefwechsel: 1894-1928*. Stuttgart: Klett (in Komm), p.66.

⁴² Wahl, V. (2007). *Henry van de Velde in Weimar: Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie [Documentos e informes sobre la promoción de la artesanía y la industria] (1902 bis 1915)*. Köln: Böhlau.

⁴³ Anon (1928, septiembre). L'Institut Supérieur des Arts Décoratifs. *La Cité*, [online] 7(4). Available at: <http://libserv14.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaac192809-01.1.14&> [Accessed 22 Nov. 2018].

⁴⁴ Lacambre.be. (2018). *La-Cambre*. [online] Available at: <http://www.lacambre.be/fr> [Accessed 22 Nov. 2018].

⁴⁵ Campbell, J. (2015). *The German Werkbund*. New Jersey: Princeton Legacy Library.

⁴⁶ García Roig, J. (1993). *La "Deutscher Werkbund" Técnica y cultura: El debate alemán en la "Werkbund" a través de los textos*. [online] Polired.upm.es. Available at: <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/652/788> [Accessed 23 Nov. 2018].

⁴⁷ Herzogenrath, W., Teuber, D., Konerding, T. and Thiekötter, A. (1984). *Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914*. Köln: Kunstverein.

⁴⁸ Wingler, H. and Aguiriano, M. (1980). *Las escuelas de arte de vanguardia 1900-1933*. Madrid: Taurus.

que recopila las escuelas de arte de vanguardia entre 1900 y 1933- y la de Maciuika⁴⁹ -que estudia desde un punto de vista histórico y político-económico el papel que tuvo Muthesius como predecesor de la Bauhaus-. De forma semejante, Barnstone⁵⁰ también analiza la modernidad cultural concretamente en Breslau. No existen publicaciones específicas acerca de la función que el teatro ocupaba dentro de la Werkbund, por lo que el análisis se ha llevado a cabo de forma transversal a partir de los textos originales de Muthesius y del resto de miembros de la organización. Sobre el papel de Poelzig en la Academia de Breslau, ha sido interesante estudiar el texto de Ilkosz, J. y Störtkuhl, B.⁵¹. Störtkuhl fue también consultada a través de correo electrónico con el fin de clarificar la función que ocupó el teatro dentro de la Academia.

Existen multitud de trabajos generales sobre la **Bauhaus**. Para la redacción del tercer bloque de esta tesis se han empleado principalmente los de: Franciscono⁵², Whitford⁵³, Forgács⁵⁴, Bergdoll y Dickerman⁵⁵, Droste⁵⁶ y Wingler⁵⁷. De entre ellos, el de Wingler ha sido especialmente valioso al recoger multitud de fuentes primarias y documentos pertenecientes al archivo original de la Bauhaus. Los textos de Dearstyne⁵⁸ y Neumann y Feininger⁵⁹ ofrecen una visión desde la perspectiva de alumnos, maestros y profesionales que de alguna forma u otra estuvieron vinculados a la Escuela cuando ésta estaba en activo. Pindado⁶⁰ recopila una gran cantidad de información gráfica que permite trazar un hilo sobre la construcción de la Bauhaus como referente cultural. En lo que respecta al objeto fundamental de esta tesis, los tres trabajos de referencia han sido el de Michaud⁶¹, el de Blume⁶² y el de Trimmingham⁶³. En

⁴⁹ Maciuika, J. (2005). *Before the Bauhaus*. Cambridge: Cambridge University Press.

⁵⁰ Barnstone, D. (2016). *Beyond the Bauhaus. Cultural modernity in Breslau, 1918-33*. Ann Arbor: The University of Michigan Press,

⁵¹ Ilkosz, J. and Störtkuhl, B. (2009). *Hans Poelzig in Breslau: Architektur und Kunst 1900-1916*. Delmenhorst: Aschenbeck et Holstein.

⁵² Franciscono, M. (1971). *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar: The Ideals and Artistic Theories of its Founding Years*. Urbana: University of Illinois Press.

⁵³ Whitford, F. (1995). *La Bauhaus*. Barcelona: Destino.

⁵⁴ Forgács, É. (1995). *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. [ebook] Budapest: Central European University Press. Available at: <https://leer.amazon.es/?asin=B00IO09IVA> [Accessed 14 Mar. 2019].

⁵⁵ Bergdoll, B. and Dickerman, L. (2009). *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*. New York: The Museum of Modern Art.

⁵⁶ Droste, M. (2010). *Bauhaus 1919-1933*. Köln: Taschen.

⁵⁷ Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press.

⁵⁸ Dearstyne, H. and Spaeth, D. (1986). *Inside the Bauhaus*. London: Architectural Press.

⁵⁹ Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold.

⁶⁰ Pindado, E. (2019). *Bauhaus Weimar 1919, Berlín 1933: La construcción de la Bauhaus como referente cultural*. [ebook] Available at: <http://www.eugeniovega.es/written/bauhaus/bauhaus.pdf> [Accessed 6 May 2019].

⁶¹ Michaud, E. (1978). *Théâtre au Bauhaus (1919-1929)*. Lausanne: La Cité-L'Âge d'homme.

⁶² Blume, T. (2015). *Das Bauhaus tanzt*. Leipzig: E.A. Seemann.

⁶³ Trimmingham, M. (2011). *The theatre of the Bauhaus*. New York: Routledge.

el primer caso, se trata de una recopilación de los principales proyectos escénicos llevados a cabo en la Bauhaus desde un punto de vista histórico y estético. Algo semejante a lo que hace Blume en *Das Bauhaus Tanz*. En *The Theater of the Bauhaus*, Trimmingham se centra en un análisis del trabajo de Oskar Schlemmer desde una perspectiva semiótica del espacio, el cuerpo, el sonido y el tiempo. Ninguna de las publicaciones analiza el papel que tenía lo performativo en la Bauhaus desde el punto de vista de la arquitectura o de los Bauhaus-Abende. Si bien todas las publicaciones mencionan la importancia de las fiestas de la Bauhaus, se limitan a explorarlas de forma sucinta. No se han encontrado referencias previas que analicen las clases de Itten desde una perspectiva de ritual. La función que lo performativo ocupaba dentro del modelo de enseñanza de Moholy-Nagy también ha sido estudiada a partir de fuentes primarias porque no se han encontrado estudios previos que empleen esta perspectiva, más allá de las visiones de totalidad de Mansbach⁶⁴, en donde relaciona los trabajos de Laszlo Moholy-Nagy, Theo van Doesburg y El Lissitzky y donde toca, de forma somera, el papel que el teatro tuvo dentro de ellas. Para ayudar a entender lo que el teatro suponía en el imaginario kandinskyano han sido especialmente interesantes los análisis de Cardullo⁶⁵ sobre la *Der gelbe Klang* y el de Stein⁶⁶ sobre la composición del escenario abstracto de Kandinsky, pero no se han encontrado investigaciones que relacionen la función que el teatro ocupaba dentro de su pedagogía. Sobre Schreyer, es especialmente notable la tesis doctoral de Straif-Taylor⁶⁷, aunque está planteada desde un punto de vista histórico y estético y no indaga sobre su modelo de enseñanza en la Bauhaus. Algo que también sucede cuando Aoki⁶⁸ relaciona las concepciones teatrales de Schreyer, Gropius y Schlemmer. Sobre la particular forma de notación de las creaciones escénicas de Schreyer, habla Buckley⁶⁹ y Keith Smith introduce y recopila sus principales ensayos de teatro desde una perspectiva teórica⁷⁰. Vadillo Rodríguez⁷¹ aporta algunas ideas sobre los ejercicios que

⁶⁴ Mansbach, S. (1980). *Visions of totality: Laszlo Moholy-Nagy, Theo van Doesburg and El Lissitzky*. Ann Arbor: University Microfilms International.

⁶⁵ Cardullo, R. (2018). Wassily Kandinsky's The Yellow Sound as a total work of art. *Journal of Modern Literature*, [online] 41(4), p.14. Available at:

<https://search-proquest-com.ure.uab.cat/docview/2179193988/fulltextPDF/1F108A46B2FE4EF0PQ/2?accountid=15292>.

⁶⁶ Stein, S. (1983). Kandinsky and Abstract Stage Composition: Practice and Theory, 1909 -12. *Art Journal*, [online] 43(1). Available at: <https://www.jstor.org/stable/776634> [Accessed 6 Mar. 2019].

⁶⁷ Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater (1948)*, New York: University of Albany, 1948, p.227.

⁶⁸ Aoki, K. (2009). Consideration of the theatrical concepts at the Bauhaus: Schreyer, Gropius and Schlemmer. *Aesthetics*, [online] 13, p.170. Available at: http://www.bigakukai.jp/aesthetics_online/aesthetics_13/text/text13_aoki.pdf [Accessed 9 Mar. 2019].

⁶⁹ Buckley, J. (2014). The Bühnenkunstwerk and the Book: Lothar Schreyer's Theater Notation. *Modernism/modernity*, [online] 21(2), p.410. Available at: <https://muse-jhu-edu.ure.uab.cat/article/547994/pdf>.

⁷⁰ Schreyer, L. and Keith-Smith, B. (2001). *Theateraufsätze*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, p.529.

pudo llevar a cabo junto a Getrud -que colaboró con él como profesora de armonía-, pero más allá de eso no se ha encontrado ningún trabajo que analice el modelo de enseñanza que se empleara en el primer taller de teatro que tuvo la Bauhaus. Algo que también sucede con Schlemmer, a quien Wick⁷² sí analiza como maestro, pero centrándose en los otros talleres que enseñaba en la Bauhaus y obviando su faceta como profesor de escena. En el caso de Schlemmer, esto es una tónica general. Si bien hay gran cantidad de trabajos y artículos sobre El Ballet Triádico⁷³, suelen centrarse en su significación estética o filosófica, pero con frecuencia omiten su vertiente pedagógica inmanente. Es decir, con anterioridad se ha analizado el Ballet Triádico en términos de resultado artístico pero para la perspectiva de esta investigación lo fundamental son los valores didácticos inherentes al proceso de trabajo. En cualquier caso, por sus comentarios a pie de página, resultan de cierto interés las traducciones de las cartas y diarios de Schlemmer que lleva a cabo Medellín⁷⁴. Sin embargo, su trabajo no puede considerarse completo, porque al centrarse únicamente en los fragmentos de Schlemmer que citan de manera explícita el Ballet Triádico, obvia múltiples referencias imprescindibles a la hora de entender la génesis y evolución del ballet, así como la función que ocupó dentro de la Escuela. Por eso, a pesar de haberse leído por resultar la primera traducción conocida en castellano, se ha preferido utilizar la versión completa de las cartas y diarios de Schlemmer, recopilada por su esposa Tut en inglés⁷⁵. Salazar Sutil⁷⁶ lleva a cabo un pertinente ejercicio de transversalidad al extraer las matemáticas en movimiento de los trabajos escénicos tanto de Schlemmer como de Kandinsky, pero quizá el más interesante según el objeto de este trabajo, sea el artículo de Mitea⁷⁷ sobre el papel que ocupaba el teatro en el programa de la Bauhaus. Si bien su publicación no aporta información inédita, se

⁷¹ Vadillo Rodríguez, M. (2016). La música en la Bauhaus (1919-1933): Gertrud Grunow como profesora de armonía. La fusión del arte, el color y el sonido. *Anuario Musical*, [online] (71). Available at:

<http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/203/205>.

⁷² Wick, R. and Grawe, G. (2000). *Teaching at the Bauhaus*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

⁷³ The Guardian. (2019). *Oskar Schlemmer's ballet of geometry - in pictures*. [online] Available at:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2016/nov/24/oskar-schlemmers-ballet-of-geometry-in-pictures> [Accessed 8 May 2019]; Medellín, A. and Ponce, D. (2010). *El ballet triádico de Oskar Schlemmer: Antología*. Cenedi Danza José Limón; Triadisches Ballett | Oskar Schlemmer, 1. (2019). *Triadisches Ballett | Oskar Schlemmer, 1921 - 29*. [online] Monsieurcocosse.blogspot.com.es. Available at:

<https://monsieurcocosse.blogspot.com.es/2013/07/triadisches-ballett.html?m=1> [Accessed 10 Apr. 2019].

⁷⁴ Medellín, A. and Ponce, D. (2010). *El ballet triádico de Oskar Schlemmer: Antología*. Cenedi Danza José Limón.

⁷⁵ Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press.

⁷⁶ Sutil, N. (2014). Mathematics in Motion: A Comparative Analysis of the Stage Works of Schlemmer and Kandinsky at the Bauhaus. *Dance Research*, [online] 32(1). Available at:

<https://www-jstor-org.ure.uab.cat/stable/pdf/43281345.pdf?refreqid=excelsior%3A39456f13e4a86b2ae492df1ff934d84f>.

⁷⁷ Mitea, B. (2014). Oskar Schlemmer and the Bauhaus Theatre: the Place of the Theatre in the Bauhaus School Programm. *Revista Bibliotecii Nationale, Bucarest*, [online] 20(1), pp.87-92. Available at: <https://search-proquest-com.ure.uab.cat/docview/1785517608/fulltextPDF/C6AB482163234C89PQ/1?accountid=15292> [Accessed 4 May 2019].

trata de un sucinto pero acertado resumen de la historia del teatro de la Bauhaus desde los tiempos de Weimar hasta después de su cierre en Berlín. No obstante, su perspectiva se centra en las producciones escénicas y su recepción y no en el origen que las motivaron ni en las fórmulas pedagógicas empleadas para su creación en el contexto de una Escuela, es decir Mitea se focaliza en la primera acepción de lo teatral y obvia la segunda y la tercera. En este sentido, han sido de especial interés los propios escritos que la Bauhaus publicó para explicar su teatro⁷⁸ y el artículo de Xanti Schawinsky⁷⁹ en *The Drama Review* sobre su transición de la Bauhaus al Black Mountain College.

Para poder completar la información necesaria para este proyecto, también se han empleado compilaciones sobre danza⁸⁰, música moderna⁸¹, marionetas⁸² y performance⁸³.

En general, se podría sintetizar que existe gran cantidad de información en lo que respecta a la historia que ocupa el rango y localización de este trabajo. Bastante cantidad de fuentes que se refieren a análisis formales de las propuestas escénicas acontecidas en los contextos de estudio, principalmente acerca de aquellas que tuvieron lugar en la Bauhaus. Es relativamente sencillo encontrar críticas que informan sobre la recepción de los espectáculos representados. Y también hay varios trabajos que vinculan a los artistas más importantes con las fuentes filosóficas que nutrieron sus respectivos imaginarios. Sin embargo, no se han encontrado investigaciones específicas que analicen todos esos ejes desde un punto de vista

⁷⁸ Schlemmer, O., Moholy-Nagy, L., Molnár, F., Gropius, W. and Wensinger, A. (1961). *The theater of the Bauhaus*. Middleton, conn.: Wesleyan University Press; Schlemmer, O. (1926). *Bauhaus Stage, Dessau*. [online] Bauhaus100.com. Available at: <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/works/stage/bauhaus-stage-dessau/> [Accessed 27 Apr. 2019]; y: Schlemmer, O. (1927). deutsche theaterausstellung magdeburg 1927. *bühne. bauhaus*, [online] 3, pp.1-6. Available at: https://monoskop.org/images/f/f2/Bauhaus_1-3_1927.pdf [Accessed 14 Apr. 2019].

⁷⁹ Schawinsky, X. (1971). From the Bauhaus to Black Mountain. *The Drama Review: TDR*, [online] 15(3), p.34. Available at: https://www-jstor-org.ure.uab.cat/stable/1144679?seq=2#metadata_info_tab_contents.

⁸⁰ Nell, A. (2016). Expressionism: Expressionism and Dance. [online] Available at: <https://www.rem.routledge.com/articles/overview/expressionism> [Accessed 12 Mar. 2019]; Kassing, G. (2007). *History of Dance*. Champaign, IL: Human Kinetics; Elswit, K. (2014). *Watching Weimar dance*. Oxford: Oxford University Press.

⁸¹ Patterson, T. (2016). *Instruments for New Music: Sound, Technology, and Modernism*. PhD. University of California Press; Interlude.hk. (2019). *The Bauhaus: Architecture, Art and Music II*. [online] Available at: <https://www.interlude.hk/front/bauhaus-architecture-art-music-ii/> [Accessed 26 Apr. 2019].

⁸² Joseph, H. (2013). *A Book of Marionettes*. London: Read Books.

⁸³ Birringer, J. (2013). Bauhaus, Constructivism, Performance. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, [online] 35(2), pp.39-52. Available at: https://www-jstor-org.ure.uab.cat/stable/pdf/26376130.pdf?ab_segments=0%2F12b-basic-1%2F relevance_config_with_tbsub&refreqid=search%3A54c7af05f998442ee95cf6d26369c0e2; Salter, C. (2010). *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*. Cambridge: The MIT Press; Taxidou, O. (2007). *Modernism and Performance: Jarry to Brecht*. New York: Pallgrave MacMillan; Goldberg, R. (1988). *Performance art*. New York: Thames & Hudson.

transversal con especial interés en los aspectos metodológicos de la enseñanza de las artes y de la función que lo teatral ocupaba dentro de ellas. Es precisamente ahí donde reside el valor original de esta tesis.

0.4. METODOLOGÍA

0.4.1. Marco conceptual

Según el objeto de estudio de este trabajo, la primera perspectiva aplicada ha sido de tipo **histórico**. Esta investigación se enmarca en la historia de un proceso global en el que, tal y como se ha indicado, se analiza un elemento particular: la función del teatro en la pedagogía de las artes plásticas en varias escuelas de arte interdisciplinar. El análisis desde una organización cronológico-geográfica ha permitido entender la genealogía de los procesos implicados en este estudio, así como su evolución y desarrollo en las diferentes escuelas y autores estudiados a lo largo del tiempo y en los diferentes espacios. La perspectiva histórica ha resultado fundamental para la compartimentación estructural del trabajo de forma que éste ha quedado dividido en tres partes:

	Escuela	Periodo	Localización
Parte I	La Guild y sus antecedentes del Arts&Crafts	1880-1915	Inglaterra
Parte II	Escuelas pluridisciplinares en Alemania anteriores a la Bauhaus	1899-1917	Hesse, Weimar, Prusia
Parte III	Bauhaus	1919-1933	Alemania [Weimar, Dessau, Berlín]

Para poder abarcar el campo de estudio referido, esta investigación se ha valido de varias proposiciones conceptuales de acuerdo con distintas jerarquías. El objeto de estudio y la hipótesis de esta tesis plantean la necesidad de canalizar el análisis a través de una constante interacción de varios marcos que han sido categorizados de diversas maneras en cada capítulo, o incluso en cada apartado. Esta es una de las dificultades fundamentales que ha planteado esta investigación. Sin embargo, se ha considerado que, al mismo tiempo, la capacidad de utilizar y hacer interactuar diferentes ópticas teóricas, podría ser un reto y una fuente de riqueza. De esta forma, el conjunto de esta tesis posee un carácter holístico o polifónico en lo que respecta al tipo de información procesada y a cómo ésta ha sido analizada. Para la posible desambiguación de la terminología relacionada con la pedagogía, se ha empleado el *Diccionario pedagógico* de Óscar Picardo Joao⁸⁴. A continuación se sintetizan los principales marcos conceptuales empleados.

El marco conceptual fundamental utilizado en esta tesis ha sido el relativo a la **pedagogía de las Artes plásticas**. De forma concreta, en esta tesis se han empleado análisis correspondientes a: A. La **pedagogía normativa**, dentro de la que se ha investigado, en la medida de lo posible, la pedagogía artística enfocada desde sus más importantes ramas: la pedagogía filosófica -teniendo en cuenta el objeto de la educación, los valores y los objetivos finales de la educación- y la tecnológica, que estudia la metodología que dio origen a determinadas didácticas, las estructuras de los diferentes modelos educativos y la administración y organización de las diferentes escuelas. También se ha analizado la **pedagogía descriptiva** tratando de exponer el hecho educativo tal y como ocurrió en las escuelas de estudio, a partir de la descripción de eventos culturales o de los elementos que intervinieron en la praxis educativa. Como referencias generales dentro del marco se han realizado las lecturas de: *Educación la visión artística*⁸⁵ que, además de llevar a cabo una revisión histórica de las diferentes escuelas de arte desde una perspectiva contemporánea, analiza cómo se produce el aprendizaje artístico y cómo se construyen los currículos en la educación artística; *La educación artística no son manualidades*⁸⁶, donde Acaso explica los distintos procesos de enseñanza y aprendizaje relacionados con el lenguaje visual; *The Arts as Meaning*

⁸⁴ Picardo Joao, J. (2004). *Diccionario pedagógico*. San Salvador: Colegio García Flamenco.

⁸⁵ Eisner, E. (1995). *Educación la visión artística*. 7th ed. Barcelona: Paidós.

⁸⁶ Acaso López-Bosch, M. (2014). *La educación artística no son manualidades*. Madrid: Los libros de la Catarata.

*Makers*⁸⁷, en el contexto de la enseñanza de las artes, por el que Cornett reflexiona acerca de la integración de las artes visuales y el drama en el currículum.

En segundo lugar en importancia, en esta tesis se ha empleado el marco propio de la **historia del arte y sus distintas estéticas**. En este campo ha sido una guía indispensable *Aesthetics and Politics*⁸⁸ de Benjamin, Adorno, Brecht y Lukács y *La voluntad del arte* de Beat Wyss⁸⁹. En realidad, se podría decir que el primer marco estaría incluido dentro de este segundo más general. En cualquier caso, el estudio del arte y la estética en su conjunto han sido necesarios para poder contextualizar las experiencias educativas de los autores investigados porque sus visiones pedagógicas estuvieron íntimamente ligadas a una particular concepción del arte, propia del período en el que se inscribieron.

Un tercer marco empleado en la elaboración de este trabajo, aunque utilizado únicamente de forma colateral, sería el relativo a las **Artes escénicas**. Este marco ha sido útil para poder entender cómo iba evolucionando el arte escénico en el contexto histórico de estudio. El objetivo era conocer cómo se iba construyendo el saber específico de lo teatral para así poder evaluar la pertinencia en su empleo que tenían los diferentes artistas plásticos; de qué fuentes se nutrieron; los contactos y experiencias que establecieron con profesionales de las artes escénicas de la época y la incidencia que estos tuvieron en su imaginario sobre el teatro. En este sentido, ha resultado de especial valor la visión amplificada del teatro que lleva a cabo Zarrilli en *Theatre Histories*⁹⁰, las *Dramaturgias de la imagen* de José Antonio Sánchez⁹¹ y, a modo de glosario para consultar terminología específica, *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*⁹² editado por Chambers.

También se han empleado, pero de forma somera, otros marcos como el de la **pedagogía de las artes escénicas** desde las perspectivas **filosófica** y **descriptiva**, pero también desde de la comparación con referencias de algunos de los más importantes maestros del teatro⁹³; el del

⁸⁷ Cornett, C. and Smithrim, K. (2000). *The Arts as Meaning Makers*. New Jersey: Prentice Hall.

⁸⁸ Bloch, E., Luckács, G., Brecht, B., Benjamin, W., Adorno, T. and Taylor, R. (1977). *Aesthetics and Politics*. London: Verso.

⁸⁹ Wyss, B. and Bernabé Blanco, H. (1996). *La voluntad del arte*. Madrid: Abada.

⁹⁰ Zarrilli, P., McConachie, B., Williams, G. and Sorgenfrei, C. (2006). *Theatre Histories*. London: Routledge.

⁹¹ Sánchez Martínez, J. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

⁹² Chambers, C. (2002). *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*. London: Continuum.

⁹³ Principalmente Stanislavsky y Chekhov: Stanislavsky, C. (1979). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires: Quetzal; Stanislavsky, C. (1977). *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Editorial Quetzal;

análisis de espectáculos, según las aproximaciones propuestas por Pavis⁹⁴; y los marcos de la **sociología** o la **historia del pensamiento político** han sido útiles en algunas pocas ocasiones.

Por lo general la jerarquización de estos marcos se ha establecido a partir de círculos concéntricos que han ido determinando la propia estructura del trabajo. De esta forma, en cada una de las tres partes que lo conforman, y tal y como se ha adelantado, los capítulos se han introducido con una breve perspectiva histórica. Dentro de cada parte, en lo que se refiere al estudio de cada uno de los autores, se ha comenzado empleado el marco de la historia del pensamiento político y social para contextualizar las principales ideas que caracterizaron su imaginario teórico. A continuación se ha analizado la particular visión artística de cada autor desde el marco de la historia del arte y de la estética. Una vez sintetizado su imaginario conceptual se ha ahondado en las cuestiones específicas que caracterizaron su particular sistema de enseñanza desde la pedagogía de las Artes plásticas. Y por último, se ha estudiado la función que el teatro ocupaba dentro de sus respectivos modelos en relación con la historia del teatro, la pedagogía de las artes escénicas o incluso el análisis de espectáculos, de forma particular y según se haya considerado necesario.

0.4.2. Fuentes

Para la elaboración de este trabajo se han necesitado consultar más de setecientas fuentes. La tipología de fuentes predominante ha sido la escrita y dentro de éstas se ha favorecido el empleo de las fuentes primarias. También se han incorporado numerosas fuentes gráficas, unas pocas videográficas y se ha consultado a expertos en determinadas materias. Asimismo, ha resultado interesante mi experiencia vivencial como profesora de teatro en una escuela transversal como SUR, si bien en este caso se ha tratado de una ayuda colateral.

Stanislavsky, K. (1980). *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires: Quetzal; Stanislavsky, C. (1993). *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: Quetzal; Stanislavsky, K., Kédrov, M. and Sepúlveda, L. (1986). *Trabajos teatrales*. Buenos Aires: Quetzal; Chekhov, M. and Powers, M. (1991). *On the technique of acting*. New York: HarperCollins; y Chekhov, M., Kirillov, A. and Merlin, B. (2005). *The path of the actor*. London: Routledge.

⁹⁴ Pavis, P. (2001). *El análisis de los espectáculos*. 3rd ed. Barcelona: Paidós Ibérica.

En lo que respecta a las fuentes escritas, se han investigado los libros y artículos escritos directamente por los artistas estudiados, así como los que, publicados por terceros, se han dedicado a su análisis. También se han incluido numerosas noticias de periódico así como críticas teatrales contemporáneas al período correspondiente. En algunas ocasiones se ha accedido a documentación de acceso restringido a museos y universidades para lo que ha sido necesaria la colaboración con los mismos. Tal ha sido el caso del Hessisches Landesmuseum de Darmstadt y de la Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. También se contactó con la Bodleian Library, si bien en este caso no fue posible localizar el documento original de *The Masque of Narcissus* (1602) que Charles Ashbee empleó en la primera producción teatral de la Guild en 1897.

Las fuentes gráficas han sido de especial interés porque han supuesto un apoyo imprescindible a la hora de entender la vinculación entre las artes plásticas y las escénicas. La mayoría de las fuentes gráficas han sido obtenidas a partir de libros, publicaciones o Internet y todas están adecuadamente referenciadas. Dentro de este grupo se podría distinguir entre varios tipos de imágenes entre las que destacan aquellas que representan bocetos, planos o maquetas considerados relevantes para la investigación. También se han incluido ilustraciones en las que aparecen las escuelas estudiadas, por la vinculación entre la disposición del teatro y la arquitectura de las instalaciones, así como instantáneas en las que se muestra una interacción específica entre las artes plásticas y las escénicas desde las escenografías, el vestuario, las máscaras, las marionetas, el atrezzo, etc.

Para la elaboración de esta tesis ha sido necesario establecer contacto a través de correo electrónico con algunos investigadores expertos en distintas materias que han podido corroborar o dilucidar ciertas dudas que surgían de la lectura de sus publicaciones. Concretamente, se han intercambiado correos electrónicos con: Volker Wahl⁹⁵, Katherine Kuenzli⁹⁶, Beate Störckuhl⁹⁷ y Petra Hölscher⁹⁸, además de los enviados a otras fuentes que no recibieron respuesta. También se ha entrevistado personalmente⁹⁹ durante dos horas a

⁹⁵ Wahl, W. (2018). *Theatre on van de Velde's*. [email].

⁹⁶ Kuenzli, K. (2018). *Theatre lessons on van de Velde' School*. [email].

⁹⁷ Störckuhl, B. (2018). *Theatre at Breslau on Poelzig-Period*. [email].

⁹⁸ Hölscher, P. (2018). *Theatre on the Breslau Academy before Schlemmer*. [email].

⁹⁹ Barja, J. (2016). *Entrevista a Juan Barja, director del Círculo de Bellas Artes de Madrid*.

Juan Barja, traductor y editor en castellano de *Walter Gropius y la Bauhaus* de Giulio Carlo Argan¹⁰⁰, ideólogo de la Escuela SUR y director del Círculo de Bellas Artes.

Si bien se han utilizado algunas fuentes videográficas y sonoras sobre conferencias o espectáculos visuales de interés para facilitar la comprensión de ciertos elementos de esta investigación, su empleo ha sido poco significativo desde una perspectiva tanto cualitativa como cuantitativa, principalmente, debido a la escasez de recursos originales de este tipo dentro del contexto de estudio.

Ha sido realmente complicado y costoso conseguir la mayoría de las fuentes. En las bibliotecas españolas no existe a penas documentación referente a las dos primeras partes de este trabajo, el préstamo interbibliotecario es igualmente dificultoso y la mayoría de los libros han tenido que ser adquiridos en librerías de antigüedades del extranjero. Esto ha supuesto una dificultad a la que se ha añadido la falta de bibliografía en castellano. En la medida de lo posible, para la elaboración de esta investigación se han empleado fuentes primarias en su lengua original con predominio del inglés y el alemán. Las citas originales se pueden consultar en castellano a pie de página. Todas las traducciones han sido llevadas a cabo por mí y, en algunos casos, supervisadas por un nativo bilingüe. También se han empleado numerosos libros, tesis doctorales, artículos y publicaciones en revistas especializadas cuya lengua original fue con frecuencia el inglés o el alemán y, en algunos casos, el catalán, el francés o el italiano. Mis traducciones de todas ellas se pueden consultar en las respectivas anotaciones correlativas.

Una de las mayores dificultades de este trabajo ha sido traducir las publicaciones originales en alemán de principios de siglo pasado que, casi en la totalidad de los casos, empleaban su propia tipografía gótica. La absoluta escasez de fuentes y traducciones en castellano para el objeto de estudio ha sido otro considerable obstáculo. No obstante, confío en que todo el esfuerzo empleado en las traducciones pueda resultar útil a futuras investigaciones.

¹⁰⁰ Argan, G. and Barja, J. (2006). *Walter Gropius y la Bauhaus*. Madrid: Abada.

0.4.3. Estructura

El cuerpo de esta tesis está compuesto de tres partes principales. La razón fundamental de la división se debe a una agrupación según rasgos comunes de geografía y tiempo que, además, coincide con la evolución y desarrollo progresivo del objeto de estudio. Las tres partes investigan qué función ocupaba el teatro dentro de diferentes contextos artísticos transversales. La primera y segunda parte desembocan en dos capítulos considerados, junto con el total de la tercera, más sustanciales. Al final de cada una de las dos primeras partes se ha incluido una valoración que sintetiza el conjunto en lo que respecta a las hipótesis de partida de este trabajo.

La primera parte, correspondiente al estudio de la función que el teatro ocupaba en el contexto artístico de los modelos de enseñanza vinculados al movimiento *Arts and Crafts*, se localiza en Inglaterra y abarca desde 1880 hasta 1915. En este bloque se ha dado especial importancia a los distintos modelos de enseñanza propuestos por Charles Ashbee y al papel que el teatro ocupaba dentro de ellos.

La segunda parte agrupa ciertas entidades territoriales germánicas en el período temporal que va desde 1899 hasta 1917: la Colonia de artistas de Darmstadt en el ducado de Hesse; las instituciones y proyectos vinculados a Henry van de Velde en Weimar; y la Werkbund y las escuelas prusas asociadas a ella bajo la dirección de Hermann Muthesius.

El tercer bloque se centra en la función que el teatro ocupaba dentro de la Bauhaus (1919-1933) en sus tres localizaciones: Weimar, Dessau y Berlín. Al tratarse de un bloque mucho más extenso que los dos que le preceden, se ha empleado un criterio distinto de estructuración ya que, de haber continuado con la fórmula anterior, toda la tercera parte correspondería a un único capítulo. Teniendo en cuenta la importancia cuantitativa y cualitativa de los contenidos, se ha optado por agruparlos según distintos aspectos. En primer lugar, se introduce cuál era el modelo de enseñanza de la Bauhaus. Si bien este capítulo no ofrece información inédita, se ha considerado imprescindible para contextualizar la Escuela. El valor del capítulo reside en la síntesis y organización de los materiales expuestos a partir de múltiples fuentes distintas. El siguiente capítulo persigue dar una

visión panorámica de determinados aspectos performativos asociados a la arquitectura, las fiestas y los Bauhaus-Abende vinculados al ámbito educativo general de la Escuela. A continuación se ha investigado lo performativo en los modelos de enseñanza de maestros como Itten, Moholy-Nagy y Kandinsky. Y por último se exponen las características del taller de teatro cuando dependía de Lothar Schreyer (1920-23) y cuando lo hacía de Oskar Schlemmer (1923-1929); y la función en otros experimentos teatrales ajenos al taller.

Este trabajo finaliza con las conclusiones que se han podido establecer a partir del estudio. Acompañando a esta tesis, y después de la bibliografía y del listado completo de fuentes empleadas, se presentan tres anexos. Si bien durante el transcurso de la investigación los anexos han servido de ayuda colateral para entender algunos de los procesos analizados, se ha preferido separarlos del cuerpo fundamental por no ocuparse de forma directa del objeto de estudio. El primero de los anexos establece una relación entre *The Tables Turned or Nupkins Awakening* de William Morris y su contexto sociopolítico local. En el Anexo I se analiza de forma precisa el texto dramático a partir de los acontecimientos políticos que lo inspiraron, solventando algunos errores e imprecisiones detectados en análisis previos y profundizando en ciertas cuestiones, a partir de artículos de la época que fueron pasados por alto con anterioridad. Se ha considerado conveniente incluir un Anexo II en el que se expongan las características concretas del Proyecto de Escuela de Arte Dramático de Darmstadt, entre otras cosas, por lo inédito del documento con el que se ha contado, así como por lo interesante que ha resultado su comparación, de cara a futuras investigaciones, con el Sistema de Stanislavsky al que antecedió en el tiempo y con el que, tal y como se demuestra, guardó significativas similitudes. En el Anexo III se incluye una explicación detallada acerca de las construcciones teatrales que diseñó van de Velde y la retroalimentación a partir de profesionales de las artes escénicas que caracterizó cada uno de sus modelos arquitectónicos para el teatro.

PARTE I

PARTE I. LA GUILD Y SUS ANTECEDENTES

1. THE ARTS AND CRAFTS MOVEMENT

Para poder entender los argumentos que llevaron a Charles Robert Ashbee a crear la *Guild and School of Handicraft*, un modelo de escuela transversal en el que lo teatral se convirtió en importante herramienta pedagógica y sirvió para conectar a las demás artes es necesario señalar la evolución y los antecedentes que le precedieron.

Dentro del movimiento *Arts and Crafts*, su principal creador, John Ruskin, ya señaló de forma teórica la importancia del teatro como herramienta educativa. Poco después que él, William Morris fue un paso más allá empleando la dramaturgia y la escenificación de sus piezas teatrales como fórmula para afianzar los lazos existentes entre los distintos miembros de la *Socialist League*. La preparación y escenificación de sus obras propugnó la creación de una atmósfera en la que lo performativo servía como vehículo de transmisión de ideas, generaba una buena reputación, permitía la adquisición de fondos financieros y favorecía el establecimiento de relaciones humanas, sinergias políticas y colaboraciones profesionales. Pero fue Charles Robert Ashbee quien, a través de la *Guild and School of Handicraft* culminó el proceso que habían originado Ruskin y Morris, incorporando el teatro como herramienta pedagógica dentro del contexto de una escuela de artes transversal.

Antes de señalar los diferentes aspectos que caracterizaron el trabajo de Ashbee, es necesario hacer un repaso de la función que el teatro ocupó dentro de los trabajos de sus antecesores Ruskin y Morris.

Los materiales que se presentan a continuación han sido elaborados a partir del análisis de las fuentes primarias aportadas por los propios autores, así como de sus biografías y trabajos previos existentes al respecto. Sin embargo, al ser Charles Ashbee el menos estudiado de entre sus compañeros del *Arts and Crafts*, pero el que más interesa en esta investigación, para acceder a determinada información valiosa ha sido necesario realizar una laboriosa tarea de rastreo de fuentes documentales y periódicos de la época. *The British Newspaper Archive* ha sido la principal hemeroteca digital consultada para las fuentes inglesas y *Newspapers.com* para las norteamericanas. En el caso del análisis del texto dramático de William Morris, *The Tables are Turned or Nupkins Awakening*, si bien sí existen algunas investigaciones previas al respecto, entre las que destacan las de Salmon¹⁰¹ y Bracken¹⁰², en este trabajo se han consultado fuentes documentales originales, que han permitido completar o subsanar algunos errores previos existentes.

Como *Arts and Crafts* o Artes y Oficios se conoce al movimiento artístico originado a finales del s. XIX en Inglaterra e inspirado por las ideas de John Ruskin y William Morris. En esencia, la corriente que se llegó a extender por Europa, Norte América y que, a partir de 1920 también alcanzó Japón¹⁰³, apoyaba el retorno a la artesanía a partir de las formas simples, a menudo medievales, románticas o populares, y perseguía una reforma económica y social sustentada en el rechazo a todo tipo de industrialización.

Si bien la ambición del *Arts and Crafts* se centraba en el campo del diseño desde una aproximación multidisciplinar, el estudio individualizado de los textos de sus principales referentes permite dilucidar la importancia que otorgaban al teatro y el papel que ocupaban las artes escénicas en sus respectivas ideologías y proyectos de enseñanza.

¹⁰¹ Salmon, N. (2018). *Topical Realism in The Tables*. [online] Morrissociety.org. Available at: <http://www.morrissociety.org/JWMS/11.2Spring1995/SP95.11.2.Salmon.pdf> [Accessed 27 Oct. 2018] y Salmon, N. (2018). *The Unmanageable Playgoer: Morris and the Victorian Theatre*. [online] Morrissociety.org. Available at: <http://www.morrissociety.org/JWMS/12.4Spring1998/SP98.12.4.Salmon.pdf> [Accessed 26 Oct. 2018].

¹⁰² Bracken Wiens, P. (1994). *William Morris Dramatic Works: The Tables Turned*. [online] Morrisedition.lib.uiowa.edu. Available at: http://morrisedition.lib.uiowa.edu/TablesTurned_Intro.html [Accessed 26 Oct. 2018].

¹⁰³ Movimiento conocido como Mingei.

Todos los apartados seguirán una estructura semejante. Después de presentar brevemente al autor, se hará una breve síntesis de sus principales ideas acerca de la enseñanza. Seguidamente, el trabajo se centrará, de forma específica, en la funcionalidad que ejercía el teatro dentro de sus respectivos repertorios artísticos y educativos, con una predominancia de los segundos teniendo en cuenta el objeto de estudio de esta investigación.

1.1. JOHN RUSKIN: EL TEATRO COMO MEDIO EDUCATIVO

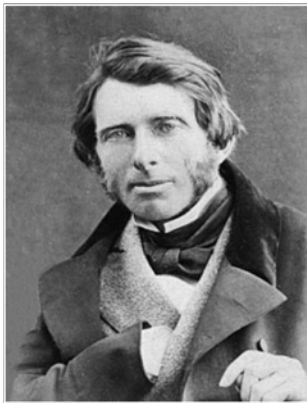


Ilustración 1. John Ruskin (1819-1900)

John Ruskin fue un ensayista, artista, crítico de arte y profesor británico cuyas ideas influyeron notablemente en el *Arts and Crafts*. Se pueden encontrar dos colecciones de la vasta obra de Ruskin. Por un lado, la publicada en veintiséis volúmenes por Reuwee, Wattley and Walsh, en 1891, bajo el título *The Complete Works of John Ruskin* y de la que se imprimieron un total de 550 copias de cada uno de los tomos de la colección. Por otro, la que lleva el título *The Works of John Ruskin*, que incluye un total de XXXIX tomos de cada uno de los cuales se imprimieron dos mil sesenta y dos copias para ser vendidas en Inglaterra y Estados Unidos en 1909. Estos volúmenes fueron editados por Edward Tyas Cook y Alexander Wedderburn y publicados por Longmans, Green and Company. Su lectura permite trazar tres líneas principales sobre las que el británico centró sus estudios. En primer lugar, Ruskin fue conocido por su ferviente crítica a la producción industrial; también son notorias sus investigaciones acerca de todo lo relacionado con las artes, principalmente la pintura, la escultura y la arquitectura; y, por último, Ruskin destacó por su continuo interés por la

educación del pueblo, que abordó desde una perspectiva socio-cristiana¹⁰⁴. No obstante, aunque menos estudiada, es notable también su inquietud por el teatro¹⁰⁵, en la que se centrará este apartado después de sintetizar algunas de sus principales ideas referentes a educación.

1.1.1. El concepto de educación ruskiniana

La obra de Ruskin es en su mayoría un conjunto extenso de enseñanzas eclécticas en las que se vislumbra el característico prerrafaelismo del *Arts and Crafts*. Su objetivo era enseñar a los jóvenes que la naturaleza estaba llena de faltas y su deber era mejorarla¹⁰⁶.

De forma sintética, además del análisis y la mejora de la naturaleza, se podría decir que la base de la enseñanza ruskiniana se centraba en el estudio de los clásicos, cuya cúspide era gobernada por la genialidad de Rafael.

Para Ruskin, los artistas eran primeramente artesanos y debían formarse en las escuelas de artesanía¹⁰⁷, pero cuando se detuvo a detallar cómo debía enseñarse en las universidades,

¹⁰⁴ Aparentemente Ruskin estaba especialmente interesado en la educación del pueblo llano, si bien es cierto que, en algunos de sus discursos, se aprecia una visión claramente elitista, más propia del XIX que del XX, siglo que apenas llegó a estrenar. Por ejemplo, cuando fundaron el *Ruskin College* en Oxford, en 1899, decretaron que la Institución se había creado según dos formas distintas. Cada una de ellas era apropiada para una determinada casta social. El ascenso a la universidad por parte de la clase trabajadora no estaba contemplado y debían ser las clases dirigentes las que los seguirían gobernando y tomando decisiones por ellos de forma continuada: '(...) established in order to bring an education worthy of a citizen to the door of every man and woman... The work is carried on in two ways: (1) By the education at the College; this is specially intended for those who show promise of being leaders of working class opinion such as working-men members of Parliament, and officials of Trade Unions and Co-operative Societies (...) (2) by the Correspondence School. By means of this all who are interested in the problems of our own time are enabled to study the subjects taught at Ruskin College, by home reading in their leisure hours...)' [establecida para acercar una educación cívica hasta la puerta de cada hombre y mujer... El trabajo se lleva a cabo de dos maneras: (1) A partir de la educación en la universidad; especialmente dirigida a aquellos que serán los futuros líderes de la opinión de la clase trabajadora, tales como los miembros del Parlamento y oficiales de las Uniones de Comercio y de las Sociedades Cooperativas (...) (2) por la Escuela Correspondiente. Por este medio todos aquellos interesados en los problemas de nuestro tiempo podrán estudiar las materias enseñadas en Ruskin College, mediante lecturas en casa durante sus horas de ocio...], para más información consultar: "Ruskin Hall" en: Ruskin, J. (1908). *The Works of John Ruskin*, vol. XXXIV/ XXXIX. New York: Longmans, Green and Co., p.622, y: Discurso para la Sociedad de Prevención de la crueldad de los animales, en el *Daily News* del 11 de julio de 1877, en: *ibidem*, p.632.

¹⁰⁵ Respecto a la vinculación de Ruskin con el teatro victoriano, consultar: Newey, K. and Richards, J. (2010). *John Ruskin and the Victorian theatre*. Basingstoke: Palgrave Macmillan; y: Heinrich, A., Newey, K. and Richards, J. (2009). *Ruskin, the theatre and Victorian visual culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

¹⁰⁶ 'We begin, in all probability, by telling the youth of fifteen or sixteen, that Nature is full of faults, and that he is to improve her', Ruskin, J. (1891). *The Complete Works of John Ruskin: Pre-Raphaelitism*, vol. XXII/XVI. New York: Reuwee, Attley and Walsh, pp.24748.

abogó por una educación generalista en la que se priorizara el estudio de los clásicos frente al de las últimas publicaciones de las revistas especializadas y en la que, además de Ética y Religión se incluyera: Griego, Latín, Música, Dibujo, Matemáticas e Historia Natural¹⁰⁸. No obstante, Ruskin no defendía las escuelas eclécticas que, de hecho, denostaba por considerar que pretendían unir parcialidades opuestas y debilidades, sino que apostaba por una educación fundamental universalista que sirviera como base a una futura especialización. La idea de fomentar una base generalista sería secundada de forma tácita por Ashbee y recorrería las escuelas centroeuropeas hasta convertirse en la sólida base de la que se adueñaría la Bauhaus.

El punto de conexión entre las artes surgía a partir de la moderación y la templanza. Ruskin entendía el arte, no sólo como una búsqueda de la verdad, sino más allá de eso, como una forma de mostrarla. Es decir, el arte era, a sus ojos, una inefable herramienta de enseñanza y de elevación para la nación que lo practicaba:

Wherever Art has been used also to teach any truth, or supposed truth –religious, moral or natural- there it has elevated the nation practicing it, and itself with the nation¹⁰⁹.

Fue precisamente su particular vertiente educativa la que permitió al teatro entrar a formar parte del universo teórico ruskiniano.

1.1.2. La función del teatro en Ruskin

Lejos de su histórico carácter elitista y excluyente, Ruskin pretendía que, de forma análoga a la educación, las artes resultasen accesibles para el pueblo. Su misión debía ser la de recorrer la nobleza del pasado y exponer toda la belleza del presente. Y, en este sentido, el

¹⁰⁷ 'Artists, of whatever Rank, are primarily craftsmen, and must be brought up in the schools of their craft', Ruskin, J. (1908). *The Works of John Ruskin: Brantwood, 23 de mayo de 1881, University of Education, vol. XXXIV/XXXIX*. New York: Longmans, Green and Co., p.556.

¹⁰⁸ 'The universities should therefore teach consistently –universally- and without thinking it necessary to avail themselves always of the information contained in last month's magazines, so much Greek, Latin, Music, Drawing, Mathematics and Natural History, as all European Ladies and Gentlemen ought to know and practice', ídem.

¹⁰⁹ [Dondequiera que el arte haya sido utilizado también para enseñar cualquier verdad, o supuesta verdad –religiosa, moral o natural-, allí ha elevado a la nación que lo practicaba y a sí misma junto con la nación], Ruskin, J. (1891). *The Complete Works of John Ruskin, vol. XIX/XXVI, Inaugural Address at the Cambridge School of Art*. New York: Reuwee, Attley and Walsh, p.431.

teatro quedaba catalogado dentro de las grandes artes por su carácter representativo e imaginativo. También por ser capaz de conectar, a través de la empatía, con el nivel de las clases populares y por su especial carácter didáctico:

Not only sculpture but all the other fine arts, must be for the people; 2. They must be didactic to the people, and that as their chief end. The structural arts, didactic in their manner; the graphic arts in their matter also. 3. And chiefly the great representative and imaginative arts, that is to say, the drama and sculpture, are to teach what is noble in past history, and lovely in existing human and organic life. 4. And the test of right manner of execution in these arts is that they strike, in the most empathic manner, the rank of popular minds to which they are addressed. 5. And the test of utmost fineness in execution in these arts is that they make themselves be forgotten in what they represent; and so, fulfill the words of their greatest Master, "THE BEST, IN THIS KIND, ARE BUT SHADOWS"¹¹⁰.

Diez años más tarde, en una carta a John Stuart Bogg¹¹¹ fechada en 1880, continuó con esta misma idea y siguió atribuyendo un lugar de honor para el teatro gracias a su pertinente función educativa:

I have always held the stage quiet amongst the best and most necessary means of education –moral and intellectual-¹¹².

En lo que se refiere a las cuatro hipótesis que plantea este trabajo, este pensamiento del teatro como trasmisor de información educativa, conecta con la perspectiva efímera, pero de fuerte inmediatez característica de las artes escénicas que gozan de una eficacia particular a la hora de difundir ideas e influir en la sociedad en la que se representan.

¹¹⁰ [1. No sólo la escultura sino todas las demás bellas artes deben ser para la gente; 2. Y su fin principal ha de ser que resulten didácticas para las personas. Las artes estructurales, didácticas en su manera; las artes gráficas en su materia también. 3. Y principalmente las grandes artes representativas e imaginativas, es decir, el drama y la escultura, deben enseñar lo que es noble en la historia pasada, y agradable en la vida humana y orgánica existente. 4. Y la prueba del modo correcto de ejecución en estas artes es que atacan, de la manera más empática, el nivel de las mentes populares a las que se dirigen. 5. Y la prueba de máxima fineza en la ejecución en estas artes es que se obligan a olvidar lo que representan; y así cumplen las palabras de su gran Maestro: "LO MEJOR, EN ESTE TIPO, SON SOMBRAS"], Ruskin, J. (1891). *The Complete Works of John Ruskin: Aratra Pentelici, Lecture IV, 1870, Likeness, vol. XV/XVI*. New York: Reuwee, Attley and Walsh, p.372.

¹¹¹ En aquel momento, Stuart Bogg era el secretario de la *Dramatic Reform Association* de Manchester.

¹¹² [Siempre he sostenido que el teatro es uno de los mejores y más necesarios medios de educación -moral e intelectual-], Ruskin, J. (1908). *The Works of John Ruskin: Carta a Mr. John Stuart Bogg, Brantwood, 30 de julio de 1880, notas a pie de página 3, Del The Young Man, mayo de 1888, p. 60, vol. XXXIV/XXXIX*. New York: Longmans, Green and Co., p.549.

Ruskin se refirió al valor del teatro como medio educativo general de la sociedad, si bien no se detuvo en detallar posibles aplicaciones concretas. El teatro era, para Ruskin, un espacio equiparable a un museo en su capacidad educativa, por eso, de ambos dijo que eran 'means of noble education'. A pesar de la confluencia, Ruskin insistió en mantener la división existente entre teatro y pintura, principalmente con el fin de conservar su esencia y particularidades específicas. Es decir, el teatro no podía deslumbrar sólo por su imagen estética y, a su vez, una pintura debía resaltar más por sus características propias que por la acción a la que pudiera aludir: 'but you must not mix up the two -Theatre and Museum- a pantomime must not depend on its fine colours, nor a picture on its fine pantomime'¹¹³.

Sin embargo, Ruskin se contradijo a este respecto y en ejemplos como en el de su crítica de la pintura de Holman Hunt, *The Awakening Conscience*, se puede apreciar una lectura *ut pictura poesis*¹¹⁴ a través de lo 'trágico' de las acciones representadas:

The poor girl has been sitting singing with her seducer; some chance words of the song, 'Oft in the stilly night', have struck upon the number of places of her heart; she has started up in agony; he, not seeing her face, goes on singing striking the keys carelessly with his gloved hand. I suppose that not one possessing the slightest knowledge of expression could remain untouched by the countenance of the lost girl, rent from its beauty into sudden horror; the lips half open, indistinct in the purple quivering; the teeth set hard; the eyes filled with the fearful light of futurity, and with tears of ancient days (...) There is not a single object in all that room -common, modern, vulgar- (...) but it becomes tragical, if rightly read¹¹⁵.

¹¹³ [pero no debes mezclarlos (...) una pantomima no debe depender de su bello color, ni una imagen de su bella pantomima], Ruskin, J. (1908). *The Works of John Ruskin: Brantwood, 23 de mayo de 1881, University of Education, vol. XXXIV/ XXXIX*. New York: Longmans, Green and Co., p.556.

¹¹⁴ Se atribuye un origen horaciano al término cuya traducción sería 'la poesía es pintura que habla y la pintura poesía muda'. Para más información consultar: Martín Prada, J. (2018). *Lessing: Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía*. [online] Juanmartinprada.net. Disponible en:

http://www.juanmartinprada.net/imagenes/transcripcion_videopresentacion_sobre_lessing.pdf [Acceso 23 Oct. 2018].

¹¹⁵ [La pobre chica ha estado sentada cantando con su seductor; algunas palabras casuales de la canción 'A menudo en la noche torpe', han golpeado su corazón en varios lugares; una agonía la ha invadido; él, al no ver su rostro, sigue cantando golpeando las teclas descuidadamente con su mano enguantada. Supongo que ni uno que posea el más mínimo conocimiento de expresión podría permanecer inalterable ante el semblante de la niña perdida, cuya belleza es desgarrada por el horror repentino; los labios entreabiertos, indistintos al temblor púrpura; los dientes apretados; los ojos llenos de la temerosa luz de la futuridad y de las lágrimas de la antigüedad (...) No hay ni un solo objeto en toda esa habitación -común, moderno, vulgar- (...), pero se vuelve trágico, si se lee correctamente], Ruskin, J. (1908). *The Works of John Ruskin: The Awakening Conscience, May 25, 1854, To the Editor of The Times, vol. XII/ XXXIX*. New York: Longmans, Green and Co., pp.333-34.

Contrariamente a lo que había sugerido Lessing¹¹⁶, Ruskin habló de una lectura correcta del cuadro a partir de lo infausto de su historia, y empleó un léxico más propio de la crítica teatral que de la estética pictórica, al valerse de términos como 'the scene' o el 'spectator' para expresarla. La investigadora Katherine Newey es explícita al referirse al deseo de Ruskin de interpretar las pinturas a partir de su narrativa; una práctica que no fue sólo propia de él, sino que dominó, en general, el periodo victoriano medio¹¹⁷. Fue precisamente la intención de romper los límites existentes entre las diversas disciplinas lo que los llevó a interpretar los cuadros como instantes congelados incluidos en una línea argumental. De esta forma, la lectura de un lienzo a través del tiempo transformaba la pintura en una especie de actuación. El actor y dramaturgo Henry Neville¹¹⁸, en línea con sus contemporáneos victorianos, especuló sobre el origen de la pintura como necesidad de sublimar un momento dramático. Para Neville, la interacción entre el color y el *relief* sí debían ser elementos indudables en el teatro. Y, de forma análoga, aspectos exclusivos del teatro -ausentes en la pintura y la escultura-, como la sucesión de eventos vívidos, la rapidez de acción, el poder del lenguaje o los cambios de gesto, eran los únicos capaces de estimular las sensibilidades más tiernas:

Painting and sculpture embody impressions of simultaneous action and effect only; but acting gives us the succession of events in vivid representation, accompanied with the power of language, and the exquisite changes of feature, rapidity of action, delicate by-play, and the power of the eye, which has a special poetry of its own that touches our tenderest sensibilities -all which are entirely lost in painting and sculpture¹¹⁹.

Los artistas y teóricos británicos de finales de siglo abogaron por la dimensión activa de las artes escénicas, frente al hieratismo de las plásticas, ésta fue otra de las características del teatro que, a pesar de su oposición inicial, en la práctica también interesó a Ruskin.

¹¹⁶ El escritor y filósofo alemán, Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), en su libro *Laocoonte* (1766), abogó por la semiología como forma de análisis frente a las comparaciones absolutas entre las distintas artes.

¹¹⁷ Newey emplea el término 'narrativa' como una descripción del movimiento a lo largo del tiempo, las dos dimensiones que la pintura no puede mostrar. Heinrich, A., Newey, K. and Richards, J. (2009). *Ruskin, the theatre and Victorian visual culture: Speaking Pictures: The Victorian Stage and Visual Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p.1.

¹¹⁸ Thomas Henry Gartside Neville (1837-1940), actor, dramaturgo y profesor de teatro que, además, regentó el *Olympic Theatre* desde 1873 y hasta 1879.

¹¹⁹ Neville, H. (1875). *The stage: Its past and Present in Relation to Fine Art*. London: R. Bentley, p.67.

Ruskin fue un espectador asiduo a las pantomimas¹²⁰. Este hecho resulta especialmente paradójico si se tiene en cuenta el rechazo que los protestantes evangelistas sentían hacia el teatro y, en general, hacia cualquier divertimento público que les pudiera distraer de sus dogmas. Sin embargo, heredero de la pasión que compartía con su padre, John James¹²¹, en los escritos de Ruskin se pueden encontrar múltiples referencias a sus impresiones después del visionado de determinadas piezas, -*ballets*, pantomimas y óperas- a las que, como gran parte de las personas cultivadas de su tiempo, atendía en su idioma original, generalmente francés¹²².

Ruskin era, con frecuencia, mordaz en sus críticas. Como cuando en 1880, al hablar sobre Reforma teatral en la revista *Journal of Dramatic Reform*, se refirió a la ópera *Le Chalet*¹²³ y dijo que 'ought to be extremely delightful to simple persons'¹²⁴. O cuando, en la misma publicación, también afirmó que la música de 'Guillermo Tell' era tan 'discouragingly out of tune' que nunca había escuchado nada parecido excepto 'mosquitoes and cicadas'¹²⁵.

Ruskin también demostró ser un espectador lacerante en: *The Corruption of Modern Pleasure*, en donde esputó sus impresiones acerca de la pantomima *Ali Baba and the Forty Thieves*, que tuvo ocasión de ver en el *Covent Garden*. En esa ocasión, describió el espectáculo como 'an

¹²⁰ Según informó, su primera visita de la que no recordaba nada, tuvo lugar antes de los doce años, Newey, K. and Richards, J. (2010). *John Ruskin and the Victorian theatre*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p.4.

¹²¹ 'John Ruskin, who was introduced to the theatre by his father, came to share John James love of the theatre and to inherit his talent for the dramatic', *ibidem*, p.3.

¹²² Las visitas de compañías francesas a Londres para representar obras en su lenguaje original se convirtieron en algo cotidiano no sólo en lo teatral, sino también la vida social a partir de la década de 1840. Este desarrollo fue iniciado esencialmente por John Mitchell, un agente de Bond Street que se hizo cargo del St. James Theatre en 1842 y programó temporadas de teatro francés durante doce años. Después de él, John Hollingshead, que condujo el Gaiety Theatre de 1868 a 1886, también importó compañías francesas de forma regular logrando que en 1879 todo el grupo de la *Comédie Française* apareciera, con el debut de Sarah Bernhardt, en Londres. Para más información consultar: *ibidem*, p.6.

¹²³ Ópera cómica producida por primera vez en 1834 con un libreto de Scribe y música de Mélesville.

¹²⁴ 'I saw 'Le Chalet' here last night, in many respects well played and sung, and it is a quiet charming Little opera in its story, only it requires an actress of extreme refinement for the main part, and everybody last night sang too loud. There is no music of any high quality in it, but the piece is one which, played with such delicacy as almost any clever, well-bred girl could put into the heroine's part (if the audiences would look for acting more than voice), ought to be extremely delightful to simple persons', [Anoche vi 'Le Chalet' aquí, en muchos aspectos bien interpretado y cantado, y es una ópera bastante encantadora en su historia, solo que requiere una actriz de extremo refinamiento para el papel principal y todo el mundo anoche cantó demasiado fuerte. No hay música de alta calidad en ella, pero la pieza, interpretada con la delicadeza que casi cualquier chica inteligente y bien educada podría poner en el papel de la heroína -si el público buscara más la actuación que la voz-, debería ser extremadamente deliciosa para personas simples], Ruskin, J. (1891). *The Complete Works of John Ruskin: Arrows of Chase, From the Journal of Dramatic Reform, noviembre de 1880, "Dramatic Reform"*, New York: Reuwee, Attley and Walsh, p. 369. También en: Ruskin, J. (1908). *The Works of John Ruskin, vol. XXXIV/ XXXIX: Amies, 12 de octubre de 1880, carta Mr. John Stuart Bogg*. New York: Longmans, Green and Co., p.550.

¹²⁵ [desalentadoramente fuera de tono], [mosquitos y cigarras], Ruskin, J. (1891). *The Complete Works of John Ruskin: Arrows of Chase, From the Journal of Dramatic Reform, noviembre de 1880, "Dramatic Reform"*. New York: Reuwee, Attley and Walsh, p.369.

ugly and disturbing dream¹²⁶, del que sólo se salvaba una niña que interpretó de forma 'exquisite' el pequeño papel que le correspondía. Si se obvian sus referencias a la decencia, propias del puritanismo victoriano, con sus palabras sincronizó su visión a la reacción que, ya entonces, Marie Louise Fuller¹²⁷ y, poco más tarde, Isadora Duncan¹²⁸ o Marta Graham¹²⁹ mostraron hacia las formas clásicas de danza:

She did it beautifully and simply, as a child ought to dance. She was not an infant prodigy: there was no evidence, in the finish or strength of her motion, that she had been put to continual torture through half her eight or nine years (...) She was dressed decently, she moved decently, she looked behaved innocently and she danced her joyful dance with perfect grace spirit sweetness and self-forgetfulness¹³⁰.

Para Ruskin, la danza que procedía del rito ceremonial religioso, ya presente en Grecia y otras religiones, había sentado las bases originales de su moral y su didáctica¹³¹. Pero, en su afán de seducir a la sociedad de su época, había caído en el vicio y resultado corrupta: 'The dance which is presented as characteristic of modern civilization is still rapturous enough but it is with rapture of blasphemy'¹³².

Los textos de Ruskin demostraron su interés por el **carácter interdisciplinar** de las artes escénicas, particularmente a partir de las pantomimas, en las que, por aquel entonces, se conjugaban danza, interpretación y música. El nexos entre las distintas disciplinas se

¹²⁶ [un feo y molesto sueño], Ruskin, J. (1891). *The Complete Works of John Ruskin, vol.VIII/XXVI: Letter V: The Corruption of Modern Pleasure- (Convent Garden Pantomime)*. New York: Reuwee, Attley and Walsh, p.140.

¹²⁷ Marie Louise Fuller (1862-1928), también conocida como Loie Fuller, fue una bailarina autodidacta, actriz, escritora y productora, nacida en Estados Unidos, que desarrolló gran parte de su carrera en Francia. Se la considera una de las promotoras de la danza contemporánea y es conocida por el empleo de efectos visuales, tejidos que parecían flotar e iluminación artística de colores. Entre sus piezas más destacadas se encuentran: *Danza de la serpiente* (1890), *En el fondo del mar* (1906) o *Ballet de la luz* (1908).

¹²⁸ Angela Isadora Duncan (1877-1927), también conocida como Isadora Duncan, fue una bailarina y coreógrafa norteamericana considerada como una de las pioneras de la danza contemporánea. Duncan se mudó a Londres en 1898 y en 1902 Loie Fuller la invitó a unirse a su compañía con quien viajó por toda Europa.

¹²⁹ Martha Graham (1894-1991), bailarina y coreógrafa norteamericana, considerada una de las mayores influencias de la danza moderna.

¹³⁰ [(la pequeña bailarina) Lo hizo de forma hermosa y sencilla, tal y como una niña debería bailar. No era una niña prodigio: no había evidencia, en el final o la fuerza de su movimiento, de que hubiera sido torturada continuamente durante la mitad de sus ocho o nueve años (...) Vestía decentemente, se movía decentemente, parecía comportarse inocentemente y bailó su alegre danza con dulzura, espíritu de gracia perfecto y auto-olvido], Ruskin, J. (1891). *The Complete Works of John Ruskin, vol.VIII/XXVI: Letter V: The Corruption of Modern Pleasure- (Convent Garden Pantomime)*. New York: Reuwee, Attley and Walsh, p.140.

¹³¹ *Thanksgiving, Time and Tide*, ibidem, p.151.

¹³² [la danza que se presenta como característica de la civilización moderna sigue siendo lo suficientemente entusiasta, pero es con éxtasis de blasfemia], *Festivity, Time and Tide, Letter IX: The use of Music and Dancing under the Jewish Theocracy compared with their use by the modern French*, ibidem, p.155.

encontraba, precisamente, en la vocación común por elevar los estándares éticos, morales y culturales de la sociedad ante la que se representaban.

Ruskin se hizo eco, en varias ocasiones¹³³, de la actuación en Londres de una compañía de malabaristas japoneses. A pesar de que encontraba dañino el entonces creciente interés de los pintores británicos por el arte japonés¹³⁴, su experiencia en el teatro, con aquellas criaturas humanas, de cuya capacidad prensora cuestionaba si se debía a la práctica o a la raza, le causó un gran impacto. En primer lugar, por la danza del malabarista que bailó como animal y después como duende pero, sobre todo, por lo extraordinario de sus máscaras, en las que encontró cierta correspondencia con la naturaleza de los animales más rastreros¹³⁵:

Now there was this great difference between the Japanese masks used in this dance and our common pantomime masks for beasts and demons, -that our English masks are only stupidly and loathsomely ugly, by exaggeration of feature, or of defect of feature-. But the Japanese masks (like the frequent monsters of Japanese art) were inventively frightful, like fearful dreams; and whatever power it is that acts on human minds, enabling them to invent such, appears to me not only to deserve the term 'demoniacal' as the only word expressive of its character; but to be logically capable of no other definition¹³⁶.

Pese a su convicción de mantener la dimensión plástica aislada de lo escénico, Ruskin destacó la participación y el poder de las máscaras orientales que, años más tarde, también llamarían la atención de los maestros de la Bauhaus. En esa ocasión mencionó la pantomima de *Ali Baba*, pero su crítica fue, si cabe más satírica al cebarse con otra pequeña cuyos movimientos describió como una serie de contracciones cortas y bruscas que sacudían sus extremidades en una actitud de fealdad destartalada y pintoresca. Ruskin recalcó que los movimientos se hicieron siguiendo el compás de dos instrumentos que bien asemejaban el sonido del 'heart of a cricket' en una melodía monótona y sin objetivo, que recordaba la

¹³³ Ruskin, J. (1891). *The Complete Works of John Ruskin*, vol.VIII/XXVI: *Festivity, Time and Tide, Letter IX. The use of Music and Dancing under the Jewish Theocracy compared with their use by the modern French*, p.144.

¹³⁴ *Letter VI, The Corruption of Modern Pleasure (The Japanese Jugglers)*, ibídem, pp.141-42.

¹³⁵ *Festivity, Time and Tide, Letter IX: The use of Music and Dancing under the Jewish Theocracy compared with their use by the modern French*, ibídem, p.144.

¹³⁶ [Ahora bien, había una gran diferencia entre las máscaras japonesas utilizadas en esta danza y nuestras máscaras comunes de pantomima para bestias y demonios -que nuestras máscaras inglesas son sólo bastante feas, por exageración de los rasgos, o por sus rasgos defectuosos-. Pero las máscaras japonesas (como los frecuentes monstruos en el arte japonés) eran ingeniosamente aterradoras, como las pesadillas; y cualquiera que fuera su poder no sólo merece el término "demoniaco" como la sola palabra que exprese su carácter; sino que no se puede ser lógicamente capaz de dar ninguna otra definición], *Letter VI, The Corruption of Modern Pleasure (The Japanese Jugglers)*, ibídem, p.142.

construcción involuntaria de los gritos de insectos o reptiles¹³⁷. Al referirse a la indumentaria, la danza, la música y la interpretación, Ruskin estaba aceptando el teatro como un conjunto **interdisciplinar** en el que cada facción debía cumplir su propósito de acuerdo con la misma intención moral, unificada en un todo armónico.

Los escritos de Ruskin resultan ciertamente paradójicos en lo referente a las artes escénicas. Por un lado, conjugó las críticas incisivas hacia los espectáculos que frecuentaba, con una insistencia en el valor educativo del teatro. Era capaz de desaconsejar la lectura de cualquier tipo de drama si se quería mantener la salud mental¹³⁸, pero utilizaba referencias a grandes clásicos, principalmente a Shakespeare, incluso cuando hablaba de botánica¹³⁹. En *Arrows of the Chace*, publicó una carta escrita por él y dirigida a Mr. R.T. Webbing, que también fue impresa en el *Daily News* del 18 de febrero de 1880, en la que explicó, de forma concisa, a qué se debió su cambio de opinión acerca del teatro¹⁴⁰. Ruskin manifestó entonces que fueron unas particulares interpretaciones de *The Cloud*¹⁴¹ de Shelley y *The Jackdaw of Rheims*¹⁴² las que le condujeron a preferir la actuación frente a su hasta entonces favorita, lectura de la poesía en voz baja. Esta idea es reseñable porque coincide con la evolución paralela que vivieron en Europa las artes escénicas y, a partir de la cual, lo teatral se fue alejando de lo estrictamente literario. Como espectador, Ruskin afirmó que la interpretación oral le había hecho sentir empatía, ayudado a comprender mejor los poemas y a convencerse del valor general de la recitación como medio de instrucción popular¹⁴³.

¹³⁷ Ruskin, J. (1891). *The Complete Works of John Ruskin, vol. VIII/XXVI: Festivity, Time and Tide*. New York: Reuwee, Attley and Walsh, p. 144.

¹³⁸ 'Then, in general, the more you can restrain your serious reading to reflective or lyric poetry, history, and natural history, avoiding fiction and the drama, the healthier your mind will become', [Luego, en general, cuanto más restrinja su lectura a las lecturas serias y reflexivas, la poesía, la historia y la historia natural, y evite la ficción y el drama, más saludable se volverá su mente], Ruskin, J. (1891). *The Complete Works of John Ruskin, vol. XVI, XXVI: Appendix, Things to be Studied*, New York: Reuwee, Attley and Walsh, p.412.

¹³⁹ En un momento en el que está hablando de flores, concretamente de la violeta, se refiere a las mujeres en Shakespeare. Describe a Viola y Julieta como las mujeres más amorosas de Shakespeare, las que aman de forma más simple y hasta la muerte. Y entonces aprovecha para explicar los niveles de amor de las distintas mujeres solteras y casadas de Shakespeare: 1. Isabel, es la única Santa. 2. Cordelia; 3. Portia, la más inteligente; 4. Hermione; 5. Virgilia; 6. Imogen; 7. Desdémona, Ofelia, Rosalinda; 8. Perdita, Miranda; 9. Viola y Julieta, en: Ruskin, J. (1891). *The Complete Works of John Ruskin, vol. XI/XXVI: Proserpina, Viola*. New York: Reuwee, Attley and Walsh, pp.190-92.

¹⁴⁰ Ruskin, J. (1908). *The Works of John Ruskin, vol. XXXIV/XXXIX*. New York: Longmans, Green and Co., p.545. También aparece en *Arrows of the Chace*, y en el *Daily News* (18 de febrero de 1880).

¹⁴¹ *The Cloud* es uno de los poemas románticos más importantes del también dramaturgo, Percy Bysshe Shelley (1792-1822). Fue escrito por el autor británico entre 1819 y 1820 e incluido en la colección *Prometheus Unbound, A Lyrical Drama, in Four Acts, With other Poems*, editados por James Ollier en agosto de 1820.

¹⁴² *The Jackdaw of Rheims* es el poema más conocido del también escritor romántico inglés Richard Harris Barham (1788-1845).

¹⁴³ 'Not merely that, but with grave change in my opinions of the general value of recitation as a means of popular instruction. Usually like better to hear beautiful poetry read quietly than recited with action, but I felt, in hearing Shelley's *Cloud* recited (That I think it was by Miss Josephine) that I also was "one of the people" and understood the poem better than ever before,

Los poemas del también dramaturgo Percy Shelley tenían un fuerte componente dramático señalado en algunos casos, como en el de *Prometheus Unbound*, de forma explícita a través del subtítulo 'a lyrical drama'¹⁴⁴. Por su sencillez resultaban especialmente didácticos pero, al mismo tiempo, al destilar imágenes, incluir coros y emular danzas, invitaban a la integración de las artes. Francis Thompson afirmó que *The Cloud* contenía la facultad del 'hacer-crear' propio de los niños elevado a la enésima potencia pero, más aún, aseguró que al escribir su poema Shelley estaba todavía 'at play':

He is still at play, save only that this play is such as manhood stops to watch, and his playthings are those to which the gods give their children (...) He dances in and out of the gates (...) He stands in the lap of patient Nature, and twines her loosened tresses after a hundred wilful fashions, to see how she will look nicest in his song¹⁴⁵

La polisemia del vocablo inglés 'play' conduce a un juego de palabras en la cita de Thompson. De esta forma, al mismo tiempo que Thompson se refería a que, con su poema, Shelley estaba jugando, también afirmaba que se hallaba dentro de una obra de teatro o interpretando. Igual que había sucedido con las lecturas *ut pictura poesis*, en esta ocasión era la poesía la que se valía del teatro para ser, más que leída, interpretada. Ruskin resultó nuevamente contradictorio, porque si bien alabó casos como el de Shelley, fue crítico con los poemas dramáticos de otros contemporáneos como Robert Browning¹⁴⁶. Andrew Leng ha investigado la problemática relación entre Ruskin y Robert Browning en *Re-interpreting Ruskin and Browning's Dramatic 'Art-poems'*¹⁴⁷. Según Leng, las críticas de Ruskin hacia la innovadora poesía dramática de Browning pueden ser interpretadas como una lucha de poder entre un grupo de escritores de arte burgueses que pretendían determinar si la poesía dramática de Browning y Rossetti -o el discurso didáctico-crítico de Ruskin - podrían ser la

though I am by way of knowing something about clouds, too. I also know the *Jackdaw of Rheims* pretty nearly by heart; but I would gladly come to London straightway, had I the time to hear Miss Peggy speak it again- And -in fine- I have not seen any public entertainment -for many a long year-at once, so sweet, so innocent, and so helpful, as that which your children can give to all the gentle and simple in mind and heart', Ruskin, J. (1908). *The Works of John Ruskin, vol. XXXIV/ XXXIX. Carta a R. T. Webling, 16 de febrero de 1880, desde Sheffield*. New York: Longmans, Green and Co., pp. 545-46. También en *Arrows of the Chace*, y el *Daily News* (febrero 18 de 1880).

¹⁴⁴ Thompson se refirió, a 'the bewildered reader finds the drama unfolding itself through scene after scene' [el salvaje lector encuentra el drama desplegándose escena tras escena], Thompson, F. (1912). *Shelley: An Essay*. Portland: Thomas B. Mosher, p.42.

¹⁴⁵ [Todavía está jugando, salvo que esta obra es tal que la humanidad se detiene a mirar y sus juguetes son aquellos que los dioses dan a sus hijos (...) Él baila dentro y fuera de las puertas (...) Se para en el regazo de la paciente Naturaleza y enrosca sus cabellos sueltos tras un centenar de modas intencionadas, para ver cómo suena más bonita su canción], *ibidem*, p.29.

¹⁴⁶ Robert Browning (1812-1889), dramaturgo y poeta británico.

¹⁴⁷ Heinrich, A., Newey, K. and Richards, J. (2009). *Ruskin, the theatre and Victorian visual culture: Re-interpreting Ruskin and Browning's Dramatic 'Art-poems'*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp.74-96.

forma victoriana prominente de escritura¹⁴⁸. Sarah Wood también ha investigado la relación entre ambos literatos. De acuerdo con su criterio, la necesidad de Ruskin -expuesta en *Modern Painters* (1856)- sobre que el arte debería ser sencillo¹⁴⁹ no se correspondía con la poesía de Browning principalmente porque éste contempló las posibilidades de la alucinación, y de las presencias fantasmagóricas o engañosas en sus obras¹⁵⁰. Es decir, tanto Leng como Wood coinciden en que las razones de las críticas de Ruskin hacia Browning no tenían que ver con la transversalidad artística existente en su poesía.

Por lo tanto, aunque no lo suscribiera de forma explícita e incluso llegara a defender la separación entre los distintos compartimentos del arte, en sus críticas Ruskin defendió el teatro como una herramienta de trabajo conjunto y convergencia entre distintas disciplinas artísticas. Sin embargo, en coherencia con lo que sostenía respecto a la Iglesia o la Universidad y las demás artes, Ruskin fue tajante al no contemplar la posibilidad de combinar esos fines educativos con beneficios comerciales. Y era ahí donde establecía su recomendación para las bases de una posible reforma teatral:

The one thing I have to say mainly is that the idea of making money by a theatre, and making it educational at the same time, utterly to be got out of people's heads. You don't make money out of a Ship of the Line, nor should you out of the Church, nor should you out of a College, nor should you out of a Theatre¹⁵¹.

Una de las tareas fundamentales de la reforma, que promovía el teatro como una herramienta de divulgación cultural, era tener como prioridad necesaria el pagar honorablemente a sus profesores para que estos, a su vez, pudieran indicar al actor inglés lo que tenía que enseñar¹⁵².

¹⁴⁸ Heinrich, A., Newey, K. and Richards, J. (2009). *Ruskin, the theatre and Victorian visual culture: Re-interpreting Ruskin and Browning's Dramatic 'Art-poems'*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p.86.

¹⁴⁹ 'The greatest thing a human soul ever does in this world is to see something and tell what it saw in a plain way. Hundreds of people can talk for one who can think, but thousands can think for one who can see. To see clearly is poetry, prophecy, and religion, — all in one', Ruskin, J. (1906). *Modern Painters vol. III*. London: George Allen, p.278.

¹⁵⁰ Para más información consultar el capítulo: *Browning and Ruskin: Reading and Seeing*, en: Wood, S. (2001). *Robert Browning*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave, pp.112-146.

¹⁵¹ [Lo único que tengo que decir es que la idea de ganar dinero en el teatro y hacerlo educativo al mismo tiempo, debe ser eliminada por completo de las cabezas de la gente. No debes ganar dinero con un barco de línea, ni con la iglesia, ni con la universidad, ni con el teatro], Ruskin, J. (1908). *The Works of John Ruskin, vol. XXXIV/ XXXIX: Carta a Mr. John Stuart Bogg, Brantwood, 30 de julio de 1880*, New York: Longmans, Green and Co., p.549

¹⁵² 'He (the director) may tell the English actor what he had to teach them', *ibidem*, p.550.

No obstante, antes del director y del actor, era necesario contar con el poeta que concebía la historia, así como los caracteres que la habitaban. Ruskin investigó la construcción de personajes en Aristófanes, Homero, Chaucer, Molière, Cervantes y Fielding, y también se mostró ferviente admirador de la *Commedia dell'arte*, especialmente del personaje de Arlequín¹⁵³. Si Rafael era el zenit que otear en el horizonte plástico, Shakespeare resultaba el maestro al que, de forma coherente con su modelo educativo, Ruskin animaba a emular¹⁵⁴:

If we want to teach Young men a good manner of writing, we should teach young men a good manner of writing, we should teach it from Shakespeare –not from Burns; from Walter Scott, -and not from Dickens¹⁵⁵.

En lo que se refiere a la literatura dramática, para Ruskin, el verdadero valor residía en no caer en la construcción de estereotipos, sino en concebir personajes que no resultaran generales sino particulares. Y esto estaba relacionado, a su juicio, con la pureza de sus corazones y sentimientos. Se trataba de construir retratos, no simples símbolos. Para eso, y de acuerdo con la visión tripartita ruskiniana, había que encontrar un equilibrio entre lo sentimental y lo racional. En este sentido, el artista con auténtica imaginación era el que exponía sus sentimientos y de esta manera lograba purificarse¹⁵⁶.

Sin embargo, en lo referente a las puestas en escena de clásicos como *Plauto*, *Fausto* o, en general, las obras de Shakespeare, Ruskin siguió encontrando continuas deficiencias y aseguró que la pérdida de dinero y talento que ha habido en la sociedad europea desde la primera representación sobre el escenario se encontraba más allá de posible cálculo¹⁵⁷. Y el

¹⁵³ 'Few personages on the stage are more delightful to me than a good Harlequin', [Pocos personajes sobre el escenario me resultan más deliciosos que un buen Arlequín], Ruskin, J. (1908). *The Works of John Ruskin*, vol. XXXIV/ XXXIX: *Fiction, Fair and Foul, on the old road*, New York: Longmans, Green and Co., p.378.

¹⁵⁴ 'Ruskin read and re-read the plays throughout his life', Newey, K. and Richards, J. (2010). *John Ruskin and the Victorian theatre*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p. 7; y gran parte de la bibliografía de Ruskin. Ya a los diecisiete años trató de escribir una tragedia, 'Marcolini', inspirada en 'Romeo y Julieta': 'to write a tragedy in which the sorrows of my soul were to be enshrined in immortal verse', Ruskin, J. (1908). *The Works of John Ruskin, Ruskin Hall*, vol. XXXV/ XXXIX. New York: Longmans, Green and Co., p.182.

¹⁵⁵ [Si queremos enseñar a los jóvenes una Buena forma de escribir, deberíamos enseñarles a partir de Shakespeare, no de Burns; de Walter Scott y no de Dickens], Ruskin, J. (1891). *The Complete Works of John Ruskin*, vol. XIII/XXVI: *Lecture II: The Unity of Art. Fragmento de una conferencia en Manchester, 14 de marzo de 1859*. New York: Reuwee, Attley and Walsh, p. 44.

¹⁵⁶ 'The imaginative power always purifies', Ruskin, J. (1891). *The Complete Works of John Ruskin*, vol. VIII/XXVI: *Fors Clavigera*. New York: Reuwee, Attley and Walsh, p.81.

¹⁵⁷ Ruskin, J. (1908). *The Works of John Ruskin*, vol. XXXIV/ XXXIX, *a Museum or Picture Gallery: on the old road*. New York: Longmans, Green and Co., p.259

problema principal lo achacó, tanto en las puestas en escena de su época, como en el resto del arte de aquel momento, a que la mayoría de los artistas se contentaban con imitar:

We can Paint a cat or a fiddle, so that they look as if we could take them up: 'but we cannot imitate the ocean or the Alps. We can imitate fruit but not a tree; flowers, but not a pasture; cut glass, but not the rainbow'¹⁵⁸.

Ruskin insistía en que el recorrido del arte alcanzara 'la verdad', un lugar más allá de la simple imitación. Al contentarse con reflejar la realidad, el teatro hacía que el público percibiera lo mismo que ya recibía de la naturaleza, sólo que, además, en menor grado¹⁵⁹. La imitación sólo podría llegar a lo material, mientras que la verdad trasgredía los límites de lo corpóreo y alcanzaba las emociones, las impresiones y los pensamientos¹⁶⁰. En el teatro, por muy bella que fuera la escena, el simple hecho de ser decepcionantemente real era suficiente para cansar y, tras una primera sorpresa, el público desearía que la escena cambiara a la siguiente¹⁶¹. Por eso, continuaba Ruskin, hay que buscar: 'Nothing but the truth (...) As much Truth as possible'¹⁶².

Es lógico pues que, cuando Ruskin hablaba de esa verdad, en ningún caso se estuviera refiriendo al idealismo romántico. Frente al engaño histórico, las hadas, los demonios o los monstruos que, a su juicio, habían sumergido a la sociedad en enredo y desconocimiento, Ruskin se decantaba por los personajes reales; la auténtica verdad de la población rural del mundo con su ignorancia y su miseria¹⁶³.

¹⁵⁸ [Podemos pintar un gato o un violín, para que parezca que podemos cogerlos: pero no podemos imitar el océano o los Alpes. Podemos imitar fruta, pero no un árbol; flores, pero no un pasto; cristales rotos, pero no el arcoíris] Ruskin, J. (1891). *The Complete Works of John Ruskin*, vol. XX/XXVI. New York: Reuwee, Attley and Walsh, p.93.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p.94.

¹⁶⁰ 'Imitation can only be something material, but truth has reference to statements both of the qualities of material things and emotions, impressions and thoughts', *ibidem*, p. 95.

¹⁶¹ 'We may be surprised for a moment, but the imagination will not on those terms be persuaded to give any of its help, and in quarter of hour, we wish the scene would change', [(...) podemos estar sorprendidos por un momento, pero la imaginación no será estimulada en esos términos para que brinde su ayuda, y en un cuarto de hora, desearíamos que la escena cambie], Ruskin, J. (1891). *The Complete Works of John Ruskin*, vol. XXII/XXVI: *Of the Use of Pictures*. New York: Reuwee, Attley and Walsh, p.184.

¹⁶² [hay que buscar 'nada sino la verdad (...) tanta verdad como sea posible], *ibidem*, p.185.

¹⁶³ 'The casting about for sources of interest in senseless fiction, instead of the real human histories of the people around us; the prolongation from age to age of romantic historical deceptions instead of sifted truth; the pleasures taken in fanciful portraits of rural or romantic life in poetry and on the stage, without the smallest effort to rescue the living rural population of the world from its ignorance or misery', *The False Ideal*, *ibidem*, p.102.

Por eso, para Ruskin, dentro de las distintas formas de arte, el grotesco suponía, no solo el instrumento más capaz de enseñanza, sino la mejor manera de expresión que brotaba, de forma lúdica en las mentes altamente comprensivas de la verdad¹⁶⁴. Y, en este sentido, la iluminación, que tanto había investigado desde la perspectiva pictórica, era específicamente adecuada para la expresión grotesca en el teatro¹⁶⁵. Varios artistas de la Colonia de Darmstadt, una de las primeras vertientes alemanas seguidoras del *Arts and Crafts*, experimentaron, pocos años más tarde, de forma práctica y concisa, las potencialidades de la luz sobre el escenario. Sus aportaciones específicas se exponen en el apartado correspondiente. En el caso de Ruskin, que no indagó en la praxis de lo escénico, el verdadero grotesco debía surgir no del falso vicio, sino de la solemne contemplación del necesario mal, de la degradación del espíritu humano:

The lowest stage is that of wilfully grotesque fancy, which is recognized as false, yet dwelt upon with delight and finished with accuracy, as the symbol or parable of what is true¹⁶⁶.

De alguna manera, al referirse a la iluminación y la estética plástica, con estas ideas, Ruskin ponía de manifiesto, nuevamente, la necesidad de conectar distintos saberes artísticos empleando las artes escénicas como canal de un mismo lenguaje, en este caso, el grotesco. Esta propuesta visual sería retomada y llevada a la práctica, más adelante, por los expresionistas alemanes y por los primeros maestros de la Bauhaus, si bien conforme avanzaban las artes escénicas, los ejemplos citados se fueron desvinculando cada vez más del epicentro literario sobre el que Ruskin sostenía su discurso.

Según lo expuesto se confirma que, de las cuatro hipótesis de partida Ruskin apoyó el **carácter interdisciplinar** del arte escénico, tanto al referirse a la pintura, la poesía, la danza o las máscaras, como cuando defendió la estética grotesca frente a la mera imitación natural. También mostró ser partidario de la **utilidad del movimiento** del teatro representante primordial de la acción frente a lo ornamental de la pintura y los museos. Y, por encima de

¹⁶⁴ 'Springing as it does at once from any tendency to playfulness in minds highly comprehensive of truth', Ruskin, J. (1891). *The Complete Works of John Ruskin*, vol. XXII/XXVI: *Of the Truth Ideal*. New York: Reuwee, Attley and Walsh, p. 138.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p.139.

¹⁶⁶ [La etapa más baja es la de la fantasía intencionalmente grotesca, que se reconoce como falsa, pero que se basa en la delicia y la precisión ingenua, como el símbolo o la parábola de lo que es verdadero], Ruskin, J. (1891). *The Complete Works of John Ruskin*, vol. X/XXVI: *Fors Clavigera*. New York: Reuwee, Attley and Walsh, p. 345.

todo, Ruskin alabó las artes escénicas, por su **dimensión efímera** que resultaba especialmente educativa y adecuada tanto para la difusión de ideas como para su correspondiente instauración en la sociedad. Pero sería William Morris quien, fuertemente influenciado por el pensamiento ruskiniano¹⁶⁷, incorporaría a las anteriores la importancia de la dimensión grupal del teatro y supondría un avance evolutivo al atreverse a poner en práctica las ideas teóricas de su predecesor.

1.2. WILLIAM MORRIS: EL TEATRO COMO MEDIO DE DIFUSIÓN Y SUBVENCIÓN DEL SOCIALISMO



Ilustración 2. William Morris (1834-1896)

El ecléctico William Morris, pintor, artesano y teórico social, desarrolló asimismo un amplio espectro literario que incluyó la redacción de artículos, novelas, ensayos y poemas. Su curiosidad innata le condujo, además, a escribir dos piezas dramáticas.

En lo que respecta a su ideario, inicialmente estuvo próximo a los prerrafaelistas ingleses¹⁶⁸, con quienes compartía su gusto por lo medieval, pero de cuyas fraternidades se desvinculó,

¹⁶⁷ Morris, como muchos de sus contemporáneos, conocía los textos de Ruskin, entre ellos: *Modern Painters* y *The Seven Lamps of Architecture*, que ya había leído antes de llegar a Oxford. Más adelante, en 1851-53 estudió también *The Stones of Venice*, en: Harvey, C. and Press, J. (1991). *William Morris*. Manchester: Manchester University Press, p.20.

¹⁶⁸ El término Prerrafaelita, ha sido utilizado como una derivación de los Nazarenos alemanes. Los Prerrafaelitas fueron una hermandad creada en 1845 en Londres como manifestación formal contra la *English Royal Academy*. Entre sus líderes se encontraban: William Holman Hunt, John Everett Millais y el conocido poeta, Dante Gabriel Rossetti, bajo cuya dirección se fusionó el grupo. Aunque la hermandad no duró más de cinco años, su influencia en la pintura inglesa posterior fue notable. Con frecuencia se vincula al realismo que, de forma simultánea, comenzaba a aflorar en Francia. El grupo perseguía expresar ideas que fueran sinceras y auténticas: a partir del estudio de la Naturaleza; a partir de arte de tiempos pasados –anterior a Rafael,

al tener Morris una vocación más comercial y funcional que religiosa: 'You must profess to make it (art) beautiful as well as useful, and if you did not you would certainly lose your market'¹⁶⁹. No obstante, el pilar que vertebró la lucha política con la que se implicó profesional y personalmente, fue el socialismo utópico asociado a la *Socialist League* británica -en la línea de Tomas More¹⁷⁰- del que fue un activo militante. Morris y un grupo de compañeros rompieron sus lazos con *The English Socialist Party*, la Federación Socialdemócrata, en diciembre de 1884, supuestamente, por el absolutismo del liderazgo de Henry Mayers Hyndman. A partir de entonces, formaron una nueva liga, *The Socialist League*, cuyos miembros incluyeron a: Philip Webb, Walter Crane, Belfort Bax y C.J. Faulkner. El nuevo grupo se solía reunir en la casa de Morris quien empleó energía, tiempo y dinero, no sólo en dar conferencias sobre la causa, sino también en sus contribuciones semanales para la publicación de la Liga, la revista: *Commonweal*. Sus múltiples artículos y cartas demuestran el desarrollo y la evolución de sus puntos de vista acerca del Socialismo¹⁷¹.

Para poder entender la función de las artes escénicas en la ideología morrisiana y en lo que a su función pedagógica se refiere, es necesario sintetizar primero de forma breve la importancia de la educación en Morris, así como la de los elementos que en ella consideraba indispensables.

1.2.1. La educación en Morris

En línea con su socialismo ideológico, Morris se propuso que el arte que diseñaba fuera accesible para todos: 'I don't want art for a few, any more than education for a few, or

medieval, clásico griego y latino-, pero no convencional, complaciente o aprendido de memoria; y, todo esto, en una búsqueda continua por la perfección.

¹⁶⁹ [Debes profesar hacer arte bello, así como útil, y si no lo haces ciertamente perderás tu mercado], Morris, W. (1884) 'Art and the Beauty of the Earth'. Publicación el 29 de octubre de 1881, 'The Architect' (pp.282-284), primera parte bajo el título: 'The Condition and Prospects of Art'. Una segunda propuesta apareció el 5 de noviembre de 1881 (pp.297-8); también en la conferencia del 13 de octubre de 1881 en el *Wedgewood Institute* del Town Hall de Burslem, disponible en: Morris, W. (2018). *William Morris - Art and the Beauty of the Earth*. [online] Available at: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1881/earth.htm> [Accessed 26 Oct. 2018].

¹⁷⁰ Tomás Moro o Thomas More (1478-1535), teólogo, humanista y escritor inglés cuya obra más conocida es *Utopía*. Un relato en el que Moro refleja la organización de la nación homónima en la que convive una sociedad ideal.

¹⁷¹ Para más información, consultar: Morris, M. and Shaw, G. (1966). *William Morris, Volume 2, Morris as a Socialist; William Morris as I Knew Him*. New York: Russell and Russell, pp. 169-170, pp.177-78 y p.367.

freedom for a few¹⁷². Este pensamiento fue recurrente en el discurso morrisiano, por ejemplo, en la Conferencia del 13 de octubre de 1881, frente al *Wedgewood Institute* cuando dijo:

If the people are sick its leaders also have need of healing. Art will not grow and flourish, nay, it will not long exist, unless it be shared by all people¹⁷³.

No obstante, a pesar de que llevó a la práctica sus ideas mucho más de lo que lo había hecho su predecesor Ruskin, Morris nunca alcanzó este objetivo. El principal problema fue que la producción material basada en el artesanado gótico imprimía unos costes que no le permitían producir ese arte asequible al que aspiraba. Finalmente se vio obligado a admitir que su propósito era en la praxis inviable puesto que 'all art costs time, trouble and thought'¹⁷⁴.

Sin embargo, el teatro sí le daba la oportunidad de acercar su doctrina a sus congéneres de una forma práctica, inmediata y accesible. Por eso, como se explicará más adelante, al igual que en el caso de Ruskin, el teatro en Morris tenía una función eminentemente didáctica, aunque en su caso, encaminada específicamente a vehicular su socialismo y a hacerlo accesible a todos.

También en línea con el pensamiento ruskiniano, Morris planteó posicionarse lo máximo posible contra la máquina. En el caso de tener que diseñar para trabajo industrial, señaló que al menos se respetara la autenticidad de los componentes y los productos pusieran en evidencia los materiales de los que estaban constituidos¹⁷⁵. La obsesión por los atributos

¹⁷² [No quiero arte para unos pocos, ni más educación sólo para unos pocos, o libertad para unos pocos], Morris. W. (4 de diciembre de 1877), 'Hopes and Fears for Art. 1. The Lesser Arts: Conferencia ante Trades' Guild of Learning', Morris, W. (2018). *William Morris - Hopes and Fears for Art, chapter I*. [online] Available at: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/chapters/chapter1.htm> [Accessed 26 Oct. 2018].

¹⁷³ [Si la gente está enferma, sus líderes también necesitan curarse. El arte no crecerá y florecerá, es más, no existirá por mucho tiempo, a menos que sea compartido por todo el mundo], Morris W. (1884) 'Art and the Beauty of the Earth', publicada el 29 de octubre de 1881, 'The Architect' (pp.282-284), primera parte bajo el título: 'The Condition and Prospects of Art'. Segunda parte publicada el 5 de noviembre de 1881 (pp.297-8). También en una conferencia el 13 de octubre de 1881 ante al *Wedgewood Institute* en el *Town Hall*, Burslem, Morris, W. (2018). *William Morris - Art and the Beauty of the Earth*. [online] Available at: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1881/earth.htm> [Accessed 26 Oct. 2018].

¹⁷⁴ [todo arte cuesta tiempo, dinero e ideas], Morris. W. (19 de febrero de 1880), Conferencia frente a la *Birmingham Society of Arts and School of Design*, Morris, W. (1882). *William Morris - Hopes and Fears for Art, chapter III*. [online] Available at: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/chapters/chapter3.htm> [Accessed 26 Oct. 2018].

¹⁷⁵ 'Set yourselves as much as possible against all machine-work (this to all men). But if you have to design for machine-work, at least let your design show clearly what it is', Morris W. (1884) 'Art and the Beauty of the Earth', publicada el 29 de octubre de

propios de cada elemento estuvo muy presente en la Bauhaus. No así las reticencias de Morris hacia la máquina que, con frecuencia, le hicieron ganarse el calificativo de *luddita*. Lo cierto es que Morris no recomendaba abolir la máquina, sino producir de forma industrial algunos enseres que, en aquel momento, se elaboraban de forma manual y viceversa; por ello insistía en que se debería ser maestro de las máquinas y no su esclavo¹⁷⁶. En síntesis, Morris reconoció las posibilidades de la industrialización y su futuro acopio de la producción de bienes de consumo, aunque restringió, eso sí, la capacidad de crear objetos artísticos al ser humano:

Till at last pretty nearly everything that is necessary to men will be made by machines. I don't see why it should not be done. I myself have boundless faith in their capacity. I believe machines can do everything - except make works of art¹⁷⁷.

Como Ruskin y el resto de los seguidores del *Arts and Crafts Movement*, para Morris, el principal problema que causaba la máquina era la disminución del estatus del trabajador que, en un entorno industrializado, quedaba reducido a mero operario¹⁷⁸. No obstante, el socialismo de Morris, que expuso novelado en *News from nowhere* (1890), tenía más en común con la utopía de Thomas More que con el comunismo marxista. Su visión desesperanzada del mundo se parapetó en la poesía y la belleza, que miraban hacia el pasado, sin ofrecer soluciones prácticas sobre cómo proyectar un futuro mejor. Desde su

1881, 'The Architect' (pp.282-284), primera parte bajo el título: 'The Condition and Prospects of Art'. Segunda parte publicada el 5 de noviembre de 1881 (pp.297-8). También en una conferencia el 13 de octubre de 1881 ante al *Wedgewood Institute* en el *Town Hall*, Burslem, Morris, W. (1881). *William Morris - Art and the Beauty of the Earth*. [online] Available at: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1881/earth.htm> [Accessed 26 Oct. 2018].

¹⁷⁶ 'I do not mean by this that we should aim at abolishing all machinery: I would do some things by machinery which are now done by hand, and other things by hand which are now done by machinery; in short, we should be the masters of our machines and not their slaves, as we are now', Morris, W. (15 de diciembre de 1888), 'Art and its Producers', en la primera conferencia anual de la *National Association for the Advancement of Art* en *Rotunda*, Liverpool, publicado en: Morris, W. (1901), 'Art and Its Producers, and The Arts and Crafts of To-day: Two Addresses Delivered Before the National Association for the Advancement of Art'. London: Longmans & Co., en: Morris, W. (1888). *William Morris - Art and its Producers*. [online] Available at: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1888/producer.htm> [Accessed 26 Oct. 2018].

¹⁷⁷ [Al final casi todo lo que es necesario para el hombre será hecho por máquinas. No veo porque no debería ser así. Yo mismo tengo una fe ilimitada en su capacidad. Creo que las máquinas pueden hacer todo –excepto obras de arte], Morris, W. (1881) 'Art and the Beauty of the Earth', publicada el 29 de octubre de 1881, 'The Architect' (pp.282-284), primera parte bajo el título: 'The Condition and Prospects of Art'. Segunda parte publicada el 5 de noviembre de 1881 (pp.297-8). También en una conferencia el 13 de octubre de 1881 ante al *Wedgewood Institute* en el *Town Hall*, Burslem, Morris, W. (1881). *William Morris - Art and the Beauty of the Earth*. [online] Available at: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1881/earth.htm> [Accessed 26 Oct. 2018].

¹⁷⁸ Harvey, C. and Press, J. (1991). *William Morris*. Manchester: Manchester University Press, p.153.

perspectiva, sólo aparentemente optimista, la base de la Sociedad, con sus contrastes entre ricos y pobres, estaba incurablemente viciada¹⁷⁹.

Ante la distopía industrial, Morris se cuestionó si finalmente las personas –tal vez para entonces esclavos- acabarían teniendo como única labor la fabricación de esas máquinas; en un encadenado continuo e interminable del que sólo se podría escapar mediante una rebelión sustentada por el arte¹⁸⁰. Y sería necesario entonces, para poder luchar por la libertad y la civilización, enseñar en las escuelas una educación ecléctica en todos los campos, para reconocer que se sabía poco; porque el conocimiento implicaba ganas de seguir aprendiendo e infundía el ánimo imprescindible para la rebelión:

Education on all sides is what we must look to. We may expect, if we do not learn much, to learn this at least, that we know but little, and that knowledge means aspiration or discontent, call it which you will¹⁸¹.

La educación era para Morris el primer remedio contra el barbarismo creado por la prisa de la comercialización y el capitalismo competitivo¹⁸². Y el objetivo de la sociedad, en general, y de las Escuelas de Artes en particular, debería ser difundir y hacer accesible esa educación lo máximo posible¹⁸³. Por eso, cuando se dirigió a las Escuelas de Arte, fue explícito al decir que consideraba necesarios esos lugares de instrucción y ensalzó su función original que, a su juicio, era la de corregir las deficiencias existentes en el arte industrial, es decir, unir

¹⁷⁹ 'The whole basis of Society which its contrasts of rich and poor is incurably vicious'; cita original de Morris según Mackail (1899), en: Mackail, J. (1995). *The life of William Morris*. Mineola (N.Y.): Dover publications, Inc., p.105.

¹⁸⁰ 'Well, I must say that my imagination will stretch no further than to suggest rebellion in general as a remedy, the end of which rebellion, if successful, must needs be to set up some form of art again as a necessary solace of mankind', Morris W. (1881) 'Art and the Beauty of the Earth', publicada el 29 de octubre de 1881, 'The Architect' (pp.282-284), primera parte bajo el título: 'The Condition and Prospects of Art'. Segunda parte publicada el 5 de noviembre de 1881 (pp.297-8). También en una conferencia el 13 de octubre de 1881 ante al *Wedgewood Institute* en el *Town Hall*, Burslem, Morris, W. (1881). *William Morris - Art and the Beauty of the Earth*. [online] Available at: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1881/earth.htm> [Accessed 26 Oct. 2018].

¹⁸¹ [A lo que debemos prestar atención es a la educación en todos los ámbitos. Podemos esperar, si no es aprender mucho, por lo menos aprender que sabemos poco, y que el conocimiento implica aspiración o descontento, llámalo como quieras], ídem.

¹⁸² 'Well, I have said that education is the first remedy for the barbarism which has been bred by the hurry of civilization and competitive commerce', ídem.

¹⁸³ 'The aim of your Society and School of Arts is, as I understand it, to further those arts by education widely spread', Morris. W. (19 de febrero de 1880), Conferencia frente a la *Birmingham Society of Arts and School of Design*, Morris, W. (1882). *William Morris - Hopes and Fears for Art, chapter III*. [online] Available at: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/chapters/chapter3.htm> [Accessed 26 Oct. 2018]. Morris, W. (19 de febrero de 1879) *Hopes and Fears for Art*. 2. *The Art of the People* (1879), Conferencia ante *Birmingham Society of Arts and School of Design*, también en: Handbook of Indian Art, by Dr. (now Sir George) Birdwood, publicado por *Science and Art Department* y disponible en: Morris.W. (1882). *William Morris - Hopes and Fears for Art, chapter II*. [online] Available at: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/chapters/chapter2.htm> [Accessed 26 Oct. 2018].

funcionalidad y belleza¹⁸⁴. Y en ese contexto, en la misma conferencia añadió que, para que eso resultara posible, **todas las artes** deberían actuar de una **forma cooperativa**, es decir en conjunto, apoyándose las unas sobre las otras: 'I feel it almost impossible to dissociate one of the ornamental arts from the others'¹⁸⁵.

En su conferencia titulada *The Lesser Arts*, Morris recuperó esta idea acerca de la necesidad de crear sinergias entre las artes tradicionalmente llamadas superiores –escultura, pintura, arquitectura- y los oficios decorativos. El socialismo, en la jerarquía artística que propuso, evitaba que las artes ornamentales resultaran triviales, al mismo tiempo que popularizaba las mayores porque, a su juicio, la ayuda mutua las dotaba de significado:

Now as to the scope and nature of these Arts I have to say, that though when I come more into the details of my subject I shall not meddle much with the great art of Architecture, and less still with the great arts commonly called Sculpture and Painting, yet I cannot in my own mind quite sever them from those lesser so-called Decorative Arts, which I have to speak about: it is only in latter times, and under the most intricate conditions of life, that they have fallen apart from one another; and I hold that, when they are so parted, it is ill for the Arts altogether: the lesser ones become trivial, mechanical, unintelligent, incapable of resisting the changes pressed upon them by fashion or dishonesty; while the greater, however they may be practiced for a while by men of great minds and wonder-working hands, unhelped by the lesser, unhelped by each other, are sure to lose their dignity of popular arts, and become nothing but dull adjuncts to unmeaning pomp, or ingenious toys for a few rich and idle men¹⁸⁶.

¹⁸⁴ 'I am speaking to a School of Art, one of the bodies that were founded all over the country at a time when it was felt there was something wrong as between the two elements that go to make anything which can be correctly described as a work of industrial art, namely the utilitarian and the artistic elements. I hope nothing I may say to-night will make you think that I under-value the importance of these places of instruction; on the contrary, I believe them to be necessary to us, unless we are prepared to give up all attempt to unite these two elements of use and beauty', Morris W. (1881) 'Art and the Beauty of the Earth', publicada el 29 de octubre de 1881, 'The Architect' (pp.282-284), primera parte bajo el título: 'The Condition and Prospects of Art'. Segunda parte publicada el 5 de noviembre de 1881 (pp.297-8). También en una conferencia el 13 de octubre de 1881 ante al *Wedgewood Institute* en el *Town Hall*, Burslem, Morris, W. (1881). *William Morris - Art and the Beauty of the Earth*. [online] Available at: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1881/earth.htm> [Accessed 26 Oct. 2018].

¹⁸⁵ [Considero prácticamente imposible disociar una de las artes ornamentales del resto], *ídem*.

¹⁸⁶ [Ahora, en cuanto al alcance y la naturaleza de las Artes, tengo que decir que, cuando profundice en los detalles de mi tema, no me entrometeré demasiado en el gran arte de la Arquitectura, y menos aún en las grandes artes comúnmente llamadas Escultura y Pintura, aunque, a mi entender, no pueda separarlas por completo de las llamadas Artes Decorativas menores, de las que he venido a hablar; sólo en los últimos tiempos, y en las condiciones más complejas de la vida, se han desvinculado las unas de las otras; y sostengo que, cuando están tan divididas, es malo para todas las Artes: los menores se vuelven triviales, mecánicas, poco inteligentes, incapaces de resistir los cambios que les impone la moda o la deshonestidad; mientras que las mayores, aunque puedan ser practicadas por un tiempo por hombres de mentes elevadas y manos maravillosas, sin ayuda de las menores, sin ayuda mutua, están abocadas a perder su dignidad como artes populares, y se convertirán en nada más que aburridos adjuntos a una nada despreciable pompa, o ingeniosos juguetes para unos pocos hombres ricos y ociosos], Morris, W. (4 de diciembre de 1877). 'Hopes and Fears for Art'. 1. *The Lesser Arts* (1877), *Conferencia ante Trades' Guild of Learning*, Morris, W. (1882). *William Morris - Hopes and Fears for Art, chapter I*. [online] Available at:

Las artes escénicas sirvieron a Morris para solventar, tal vez no de forma permanente pero sí puntual, varias de las cuestiones descritas. Por un lado, frente a la amenaza de la máquina, el teatro incluía una dimensión grupal y humana que, necesariamente, implicaba la colaboración y el trabajo conjunto de varias personas. De forma intrínseca, además, se favorecía la conexión de distintos lenguajes artísticos, muchos englobados en lo que él denominaba 'Lesser Arts'. Asimismo, las ideas referidas en el texto dramático podían alinearse con las suyas propias y ser una forma de hacer llegar su ideario socialista tanto a las personas que participaban en la producción teatral como a aquellos que se encomendaban a su lectura o presenciaban su representación escénica. Esto, sin duda, podía animar a la rebelión que anhelaba y que, como el resto de sus diseños artísticos hasta entonces sólo quedaba en un propósito estático. Lo cierto es que Morris no perseguía con su teatro, del que se hablará en el siguiente apartado, una excelencia performativa sino que, tal y como se ha explicado, para él se trataba de otra forma de artesanía de la que destacar especialmente su funcionalidad interdisciplinar, activa, potenciadora del trabajo conjunto y eficaz como vehículo de propaganda.

1.2.2. *William Morris y el teatro*

John William Mackail¹⁸⁷, biógrafo oficial de William Morris, transcribió la opinión del que era también su amigo personal, acerca de la multidisciplinariedad necesaria en todo artista: 'If a chap can't compose and epic poem while he's weaving tapestry he had better shup up, he'll never do any good at all'¹⁸⁸. De acuerdo con sus preceptos, Morris despojó el arte de su concepción de genialidad y unificó todas sus ramas en el tronco de la artesanía. En este sentido se distanció de Ruskin que, no sólo señaló como modelos a seguir a los grandes clásicos, sino que fue más partidario, -al menos de forma teórica- de la compartimentación

<https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/chapters/chapter1.htm> [Accessed 26 Oct. 2018].

¹⁸⁷ John William Mackail (1859-1945), poeta, historiador y biógrafo escocés contemporáneo y amigo de Morris que escribió en 1899 su biografía oficial. El texto está disponible en: <https://archive.org/details/lifeofwilliammor01mack>

¹⁸⁸ [Si un tipo no puede componer un poema épico mientras está tejiendo tapices, es mejor que se calme, nunca lo hará bien], Mackail, J. (1995). *The life of William Morris*. Mineola (N.Y.): Dover publications, Inc., p.186.

artística¹⁸⁹. En cambio, Morris, además de favorecer la vinculación existente entre las diferentes disciplinas, se deshizo de la necesidad de sustentar las creaciones al amparo de la inspiración o del talento determinado, y las socializó en beneficio del trabajo y la práctica, en lo que se conoce comúnmente como oficio¹⁹⁰. Esta concepción se hizo extensible también al resto de las artes no plásticas; para Morris, la literatura o la poesía eran análogamente, una mera cuestión de artesanía¹⁹¹.

Ya se ha mencionado la relación de Morris con la hermandad de los prerrafaelitas ingleses. Su entonces amigo¹⁹², Dante Gabriel Rossetti¹⁹³, por quien profesaba una profunda admiración, resultó para Morris, de forma análoga a como Shelley lo había hecho con Ruskin, un ejemplo tácito y cercano de la **transversalidad artística**. En el texto de 1870, que dedicó a la revisión de los poemas de Rossetti, Morris comenzó, precisamente, resaltando la conjugación de extraordinarias capacidades tanto pictóricas como líricas que coexistían en él:

In spite of the intimate connection between one art and another, it is certainly to be wondered at, that a master in the supremely difficult art of painting should have qualities which enable him to deal with the other supremely difficult one of poetry¹⁹⁴.

Morris alabó la poesía de Rossetti y afirmó que, en el idioma inglés, no había habido ningún poeta igual desde Shakespeare¹⁹⁵. Destacó su sencillez, la naturaleza, la fuerza y la elección exquisita de dicción y ritmo de sus versos pero, ante todo, el hecho de que conservaran su

¹⁸⁹ Como ya se ha explicado en el capítulo anterior, lo cierto es que, a pesar de defender de forma teórica la diferenciación de las artes, en la práctica y, a través de sus críticas, Ruskin llevó a cabo múltiples analogías entre ellas y demostró estar de acuerdo con la necesidad de encontrar armonía en sus conjuntos.

¹⁹⁰ 'Talk of inspiration is sheer nonsense, I may tell you that flat (...) there is no such thing (inspiration): it is a matter of craftsmanship', Mackail, J. (1995). *The life of William Morris*. Mineola (N.Y.): Dover publications, Inc., p.186.

¹⁹¹ '(Poetry) is a mere matter of craftsmanship', en: Morrisedition.lib.uiowa.edu. (2018). *William Morris Archive*. [online] Available at: <http://morrisedition.lib.uiowa.edu/sigurd/intro.html> [Accessed 26 Oct. 2018].

¹⁹² Por lo visto existió un triángulo amoroso entre Rossetti, Jane Morris y William que, de alguna manera, quedó reflejado en *The Novel on Blue Paper*, un texto inacabado comenzado a principio de los 1870's. En 1982 la novela fue finalmente publicada en una edición de Penelope Fitzgerald. Para más información consultar: Morris, W. (2015). *Delphi Complete Works of William Morris*. East Sussex: Delphi Classics.

¹⁹³ Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), artista pluridisciplinar que desarrolló su arte especialmente en la poesía y la pintura. Fue uno de los fundadores del movimiento prerrafaelita, constituido como hermandad.

¹⁹⁴ [A pesar de la conexión íntima entre un arte y otro, es sorprendente que, un maestro en el arte de la pintura supremamente difícil tenga cualidades que le permitan tratar con el otro extremadamente difícil de la poesía], Morris, W. (1870). *William Morris - Review of Dante Gabriel Rossetti's Poems*. [online] Available at: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1870/rossetti.htm> [Accessed 26 Oct. 2018].

¹⁹⁵ 'The besetting vice of sonnets are nevertheless unexampled in the English language since Shakespeare's for depth of thought, and skill and felicity of execution', ídem.

carácter dramático; que despertaran la imaginación que permitía, como en un cuadro, visualizar la acción desarrollada en su interior. Por eso, se refirió a los sonetos de Rossetti directamente llamándolos soliloquios, como si, por la pasión y escenificación implícita que incluían, ya estuvieran diseñados, más que para su lectura individual, para una ejecución teatralizada¹⁹⁶:

The dramatic quality of Mr. Rossetti's work has just been mentioned, which brings one to saying that, though it seemed necessary to dwell so strongly on the mystical and intensely lyrical side of his poems, they bear with them signs of the highest dramatic power, whatever its future application may be¹⁹⁷.

A diferencia de lo que Ruskin afirmaba de forma teórica -ya se han explicado sus contradicciones a este respecto en la práctica-, Morris aceptó la posibilidad de un arte pictórico que escenificara acciones, pero coincidió con él en que la poesía ofrecía un lenguaje adecuado para su representación escénica.

Y como ejemplos evidentes de la conexión entre las facciones lírica y teatral del arte, Morris escogió los poemas *Sister Helen* o *Eden Bower*, -que son en realidad baladas-. En ambos casos, se hacía fehaciente el ánimo de Rossetti por transmitir imágenes y acciones a través de unos versos que, con frecuencia, a su vez, transmutó en cuadros e incluso en series de dibujos, acuarelas y óleos bajo una misma temática¹⁹⁸. Este gusto por visualizar lo literario probablemente tenía que ver con la afición de Rossetti por el teatro. May Morris¹⁹⁹, que fue quien se ocupó de recopilar los trabajos de su padre, señaló a Rossetti como el responsable de llevar a Morris a ver espectáculos en sus primeros años de amistad: 'In the young days Rossetti was a great play-goer and my father used often to go with him'²⁰⁰. El propio Morris

¹⁹⁶ 'How perfectly the *dramatic* character of the soliloquizer is kept', Morris, W. (1870). *William Morris - Review of Dante Gabriel Rossetti's Poems*. [online] Available at: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1870/rossetti.htm> [Accessed 26 Oct. 2018].

¹⁹⁷ [La calidad dramática de la obra del señor Rossetti acaba de ser mencionada, lo que nos lleva a decir que, aunque parecía necesario insistir con fuerza en el lado místico e intensamente lírico de sus poemas, los mismos llevan consigo signos del mayor poder dramático, cualquiera que su futura aplicación puede ser], *ídem*.

¹⁹⁸ Dante Gabriel Rossetti llevaba a cabo bocetos, dibujos y pinturas en los que conectaba el tema central de sus poemas. Tal fue el caso de *Eden Bower*, que muestra la figura de Lilith entrelazada por una serpiente: Rossettiarchive.org. (2018). Rossetti, D. (2018). *Eden Bower - Collection Introduction*. [online] Rossettiarchive.org. Available at: <http://www.rossettiarchive.org/docs/20-1869.f30.raw.html> [Accessed 26 Oct. 2018].

¹⁹⁹ William Morris tuvo dos hijas con Jane Morris: Jane Alice, 'Jenny', nacida en 1861; y Mary 'May' (1862-1938).

²⁰⁰ [En su juventud, Rossetti fue un gran aficionado al teatro y mi padre solía ir con él], Morris, M. (2012). *The Collected Works of William Morris, vol. XXII*. London: Longmans Green and Company, Cambridge University Press, p.xxx.

reconoció en una entrevista que no tenía demasiada simpatía por el teatro, pero que Rossetti ejerció una gran influencia sobre él al ayudarlo a valorar la importancia del elemento dramático²⁰¹. En este sentido todavía no se podía hablar de carácter interdisciplinar, sino de múltiples disciplinas que representaban de forma independiente una misma acción.

En lo que se refiere a las artes escénicas, es cierto que, tal y como señalan los investigadores Salmon y Bracken Wiens –que han estudiado la relación de Morris con el teatro-²⁰² la mayoría de los biógrafos de Morris han pasado por alto esta posible vinculación. Tal es el caso de Mackail que no dejó lugar a dudas cuando escribió: ‘In the contemporary theatre and in the modern actor’s art Morris had not, and never affected to have, the slightest interest’²⁰³.

Mackail justificó que la aversión de Morris hacia las artes escénicas en general tenía que ver con la ‘inmoralidad’ que, a su entender, en éstas se profesaba. Esto coincide con lo que el propio Morris escribió a Thomas Coglean Horsfall, el 24 de marzo de 1881. Allí no escatimó en destacar los vicios del teatro y aseguró que se debían neutralizar las enseñanzas malvadas de sus bestialidades²⁰⁴.

May, hija de Morris y entusiasta actriz aficionada, corroboró la idea de que el teatro no era la forma preferida de arte de su padre, aunque lo achacó más bien al disgusto de Morris por los atributos realistas, característicos del teatro moderno:

²⁰¹ ‘He used to insist on the importance of the dramatic element’, notas de una charla biográfica con William Morris en Kelmscott House, 28 de noviembre de 1892, escritas a mano sobre la marcha por Mr. Cockerell, Morris, M. (2012). *The Collected Works of William Morris*, vol. XXII. London: Longmans Green and Company, Cambridge University Press, p.xxxij.

²⁰² Para más información consultar, en el caso de Salmon: Salmon, N. (2018). *The Unmanageable Playgoer: Morris and the Victorian Theatre*. [online] Morrissociety.org. Available at: <http://www.morrissociety.org/JWMS/12.4Spring1998/SP98.12.4.Salmon.pdf> [Accessed 26 Oct. 2018]; y, Salmon, N. (2018). *Topical Realism in The Tables*. [online] Morrissociety.org. Available at: <http://www.morrissociety.org/JWMS/11.2Spring1995/SP95.11.2.Salmon.pdf> [Accessed 27 Oct. 2018]; Y, en lo que se refiere a Bracken Wiens: Bracken Wiens, P. (1994). *William Morris Dramatic Works: The Tables Turned*. [online] Morrisedition.lib.uiowa.edu. Available at: http://morrisedition.lib.uiowa.edu/TablesTurned_Intro.html [Accessed 26 Oct. 2018]; y, Bracken Wies, P. (2018). *The Reviews Are In: Reclaiming the Success of Morris’s “Socialist Interlude”*. [online] Morrissociety.org. Available at: <http://www.morrissociety.org/JWMS/09.2Spring1991/SP91.9.2.Wiens.pdf> [Accessed 27 Oct. 2018].

²⁰³ [En el teatro contemporáneo y en el arte del actor moderno, Morris no tuvo, y nunca fingió tener, el más mínimo interés], Mackail recogió en este fragmento la opinión de un crítico de la época, en: Mackail, J. (2013). *The Life of William Morris*. New York: Courier Corporation, p.188.

²⁰⁴ ‘Neutralize the evil teachings of the bestialities of the theatre, and the indecent vulgarities of the fashionable milliner’, Morris, W., Kelvin, N. and Morris, W. (2014). *The collected letters of William Morris*, vol. II, part A: 1881-1884. Princetown: Princetown University Press, p.36.

1. THE ARTS AND CRAFTS MOVEMENT

As a form or art my father disliked the modern play, as an amusement it bored him almost (sometimes quite) to swearing-point, and modern acting, with its appeal to the emotions, its elaborate realism and character-study, was intolerable²⁰⁵.

George Bernard Shaw²⁰⁶ culpó al propio teatro de su época de no haber estado a la altura de ofrecer espectáculos acordes a la cultura de Morris: 'We have no theatre for men like Morris: indeed, we have no theatre for quite ordinary cultivated people'²⁰⁷. El problema, de acuerdo con Shaw, era que nadie escribía para superar los estándares; el teatro de su tiempo era mediocre desde todas sus perspectivas, la escritura, el ideario, la estética y la actuación:

It has no share in the leadership of thought: it does not even reflect its current. It does not create beauty: it apes fashion. It does not produce personal skill: our actors and actresses, with the exception of a few persons with natural gifts and graces, mostly miscultivated or half cultivated, are simply the middle-class section of the residuum²⁰⁸.

Además de lo expuesto, el rechazo de Morris hacia el teatro procedía, en parte, porque las propuestas escénicas del Londres victoriano tenían una clara vocación comercial y estaban asociadas a un tipo de público burgués que los reformistas sociales del s. XIX y principios del XX no aprobaban. Paradójicamente, es frecuente encontrar entradas en las memorias y cartas de Morris con referencias a visitas al teatro. Por ejemplo, cuando en 1857 escribió en su diario que pasaban con bastante frecuencia las veladas viendo a Robson²⁰⁹ en el *Olympic*, o las puestas en escena de Shakespeare de Kean²¹⁰ en el *Princess's*²¹¹. Shaw también recordó el

²⁰⁵ [Como forma de arte a mi padre no le gustaba el teatro moderno, como divertimento casi le aburría -a veces bastante- hasta el punto de jurarlo, y la actuación moderna, con su tendencia a las emociones, su elaborado realismo y estudio de personajes le resultaba intolerable], Morris, M. (2012). *The Collected Works of William Morris, vol. XXII*. London: Longmans Green and Company, Cambridge University Press, p.xxvij.

²⁰⁶ George Bernard Shaw (1856-1950), dramaturgo y crítico teatral de origen irlandés. Se le atribuyen más de sesenta obras, entre ellas, *Pigmalión* (1912) o *Santa Juana* (1923).

²⁰⁷ [No tenemos teatro para hombres como Morris: de hecho, no tenemos teatro para personas cultas corrientes], Shaw, G.B. (1932). *Our Theatres in the Nineties, vol. II: William Morris as Actor and Dramatist*. London: Constable, p.214.

²⁰⁸ [No tiene participación en el liderazgo del pensamiento: ni siquiera refleja su corriente. No crea belleza: simula la moda. No produce habilidad personal: nuestros actores y actrices, con la excepción de unas pocas personas con dones y gracias naturales, en su mayoría incultos o medio cultivados, son simplemente la clase media del residuo], *ídem*.

²⁰⁹ Frederick Robson (1821-1864) actor, cantante y productor de teatro inglés, famoso por sus dotes para la comedia, pero también por su sentido trágico, que vivió un período de éxito en el *Olympic Theatre*, a partir de 1853 y hasta el final de su vida. May Morris también se refirió a Robson como alguien a quien su padre adoraba: 'Robson, whom my father loved', en: Morris, M. (2012). *The Collected Works of William Morris, vol. XXII*. London: Longmans Green and Company, Cambridge University Press, p.xxix.

²¹⁰ Charles Kean (1811-1868), actor británico que obtuvo éxito a partir de su *Hamlet* de Shakespeare. A su vuelta de Estados Unidos, en 1850, comenzó a hacerse cargo del *Princess's Theatre* y a poner en escena obras de Shakespeare persiguiendo la autenticidad.

²¹¹ The evenings were pretty often spent at the theatre, seeing Robson at the Olympic, or Kean's Shakespearean pageants at the Princess's'. Entrada del diario personal de Morris de marzo a julio de 1857, en: Mackail, J. (2013). *The Life of William Morris*. New York: Courier Corporation, p.116.

gusto de Morris por la actuación de Robson en el obituario que escribió tras la muerte de su amigo²¹². Esta incongruencia coincide con Ruskin, también asiduo visitante a las propuestas escénicas de la época, que tan pronto resultaba un crítico acerado e implacable como un ferviente defensor de la función educativa del teatro.

Respecto a estas visitas, su hija May dio testimonio de las veces que su padre las acompañó, a su hermana y ella, a diversos espectáculos, y reconoció que, en aquellas ocasiones Morris había acudido más bien resignado²¹³. Según su relato, su descontento hizo que Morris, espectador ingobernable, con frecuencia expresara en voz alta sus opiniones, a menudo concisas y bastante justas, pero no por eso menos bochornosas para sus acompañantes²¹⁴. Por ejemplo, cuando durante la actuación de una compañía francesa, Morris no se contuvo y exclamó, ante la correspondiente estupefacción del público y de la actriz a la que dedicaba sus palabras: 'Damned Little pink TOAD!'²¹⁵.

Alan Read ha investigado formas de teatro expandidas en *Theatre in the Expanded Field: Seven Approaches to Performance*²¹⁶. En el capítulo IV, titulado: *Digital & Technological*, hace un interesante análisis acerca de la relación entre actuación y William Morris. Su estudio se centra en la casa *Kelmscott*, situada en Hammersmith, Londres, y en la que Morris vivió desde 1878 hasta 1896. La vivienda contaba con una sala de conferencias en donde Morris, orador habitual, difundía su preocupación a partes iguales por la política, el arte y el medioambiente. La perspectiva holística de la arquitectura y el diseño, que defendía Morris y que quedó expresada más notablemente en conferencias como *Gothic Architecture*, de acuerdo con Read, mostraba una notable similitud con las preocupaciones propias del teatro en su campo extendido. La lectura del texto de Morris permite establecer ciertas conexiones

²¹² 'He was enthusiastic about the acting of Robson, and greatly admired Jefferson', Shaw, G. (1932). *Our Theatres in the Nineties*, vol. II: *William Morris as Actor and Dramatist*. London: Constable, p.215.

²¹³ Morris, M. (2012). *The Collected Works of William Morris*, vol. XXII. London: Longmans Green and Company, Cambridge University Press, p.xxviji.

²¹⁴ 'Terror as to whether his muttered exclamations could be heard right or left was mingled with a certain high glee over the picturesqueness of this unmanageable playgoer's comments, which were always concise and to the point, and often quite fair', ídem.

²¹⁵ [¡Maldito SAPITO rosa!], ídem.

²¹⁶ Read, A. (2013). *Theatre in the expanded field*. London: Bloomsbury Publishing.

que podrían resumirse en la definición que hizo de un trabajo de arquitectura como: 'a harmonious co-operative work of art, inclusive of all the serious arts'²¹⁷.

A la innata expresividad de Morris como conferenciante también se refirió May cuando dijo que, a pesar de su disgusto por el teatro, su padre poseía un instinto dramático muy fuerte²¹⁸; o cuando aseguró que el poder para imitar de su padre era fantástico; y cuando explicó que, al querer ilustrar algún punto de una historia: 'He acted with his whole body when he wanted to illustrate some point of a story, and the climax was always admirably rendered'²¹⁹. Pero no sólo May hizo mención de las aptitudes escénicas de su padre. Shaw, de forma semejante, encontraba extraordinarios tanto los dones naturales que Morris poseía para interpretar historias²²⁰, como su talento para escribirlas dramatizadas. Según su parecer, de habérselo propuesto, Morris habría producido textos fundamentales para el teatro mundial:

If he had started a Kelmscott Theatre instead of the Kelmscott Press, I am quite confident that in a few months, without going half a mile afield for his company, he would have produced work that would within ten years have affected every theatre on earth, from London to St Petersburg, and from New York to Alexandria²²¹.

La afirmación de Shaw podría tener dudosa objetividad si se tiene en cuenta que había sido amigo de Morris, compañero ideológico de utopías socialistas, y además la hizo inmediatamente después de su muerte. Pero lo cierto es que, no se puede obviar que, quien sería Nobel de Literatura en 1925, era además de dramaturgo, un experto y reputado crítico teatral y sus comentarios estaban sustentados por la impronta que le había producido, trece años antes, la puesta en escena de *The Tables Turned*. A esta misma impresión se unió el también Nobel, William Butler Yeats quien, el 20 de junio de 1888, escribió a Katharine

²¹⁷ [un trabajo de arquitectura es un trabajo cooperativo de arte, que incluye a todas las artes serias], Morris, W. (1993). *News from Nowhere and Other Writings: Gothic Architecture*. London: Penguin, p.31. Disponible también en: Morris, W. (1889). *William Morris - Gothic Architecture*. [online] Available at: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1889/gothic.htm> [Accessed 26 Oct. 2018].

²¹⁸ 'One has to remember that my father's dramatic instinct was as strong as might be. And his power of mimicry was positively fantastic', Morris, M. (2012). *The Collected Works of William Morris, vol. XXII*. London: Longmans Green and Company, Cambridge University Press, p.xxix.

²¹⁹ [actuaba con todo su cuerpo' y 'representaba el clímax de forma admirable], *ídem*.

²²⁰ 'It was impossible for such a born teller and devourer of stories as he was to be indifferent to an art which is nothing more than the most vivid and real of all ways of story-telling. No man would more willingly have seen his figures move and heard their voices than he', Shaw, G.B. (1932). *Our Theatres in the Nineties, vol. II: William Morris as Actor and Dramatist*. London: Constable, p.213.

²²¹ [Si hubiera empezado un teatro en Kelmscott en vez de la Imprenta Kelmscott, estoy bastante seguro de que, en pocos meses, sin haberse alejado una milla de su compañía, hubiera producido trabajo que en diez años habría afectado a cada teatro sobre la tierra, desde Londres a San Petersburgo, y de Nueva York a Alejandría], *ídem*, p.215.

Tynan²²² alabando la capacidad interpretativa de Morris: 'I was at the east of London on Sunday to see Morris act in his Socialist play. He really acts very well. Miss Morris does not act at all but remains herself most charmingly throughout her part. She acts Mary Pinch'²²³. En otra carta, Yeats adjuntó un ejemplar -usado por los actores- de *The Tables Turned* y comentó a Tynan que Morris estaba escribiendo otra pieza teatral, en aquella ocasión, sobre la Edad Media²²⁴. Si bien, después de 1888, no se supo nada acerca de aquel nuevo proyecto, el respeto de Yeats hacia la dramaturgia morrisiana quedó en evidencia cuando recomendó su lectura a su más fiel amiga, la también escritora Katharine Tynan.

Más entregado a la novela, la épica, la poesía o el ensayo, William Morris escribió un total de dos piezas teatrales. La primera de ellas: *Love is Enough, Or, The Freeing of Pharamond: Or, The Freeing of Pharamond, a Morality*²²⁵, fue publicada en 1873 y, como su nombre indica, estaba inspirada en las moralidades medievales. Escrita en verso libre, con personajes alegóricos como 'The Music' o 'The Love', resultó, cuanto menos curioso, que un socialista como Morris escogiera reyes y emperadores como protagonistas de una historia que pretendía convencer de la preeminencia del amor sobre el poder o el dinero. Pudiera ser que, tal elección, se debiera a un afán por corresponder la estética de su pieza con la de las auténticas moralidades medievales. En cualquier caso, el texto es monótono y carece de tensión dramática. En esta misma línea, los investigadores Thompson y Linebaugh, califican la obra como un poema 'to forget' y sólo destacan la originalidad de las letras de las canciones que aparecen intercaladas entre las distintas escenas²²⁶. Los mismos autores especulan con que el carácter deprimente del drama pudiera tener que ver con el matrimonio fallido con Jane Burden²²⁷, por el que estaba atravesando el autor en aquel momento²²⁸.

²²² Katharine Tynan (1859-1931) escritora irlandesa conocida por sus novelas y poesía. Estuvo muy unida a William Butler Yeats -a quien que rechazó su oferta de matrimonio-.

²²³ [Estuve en el Este de Londres el domingo para ver a Morris actuar en su obra socialista. Actúa realmente bien], Yeats, W. and Wade, A. (1954). *The Letters of W.B. Yeats: Carta a Katharine Tynan, 20 de junio de 1888*. London: Rupert Hart Davis, p. 77.

²²⁴ 'I send you a copy of Morris's play; It is a little soiled as it is one of the copies used by the actors, no other being to be had. He is writing another -of the middle ages this time', *ibidem*, p.67.

²²⁵ Morris, W., Burne-Jones, E., Pagden, B. and Bidwell, J. (1873). *Love is enough, or, The freeing of Pharamond*. London: Ellis & White.

²²⁶ 'Only in the music the lyrics which intersperse the scenes of the narrative -does any genuine impulse behind the poem find expression', Thompson, E. and Linebaugh, P. (1977). *William Morris from Romantic to Revolutionary*. London: Merlin Press, p.152

²²⁷ Jane Morris -nacida Jane Burden, 1839-1914- fue una artista y modelo inglesa que representó el ideal de belleza prerrafaelita. Fue musa de su marido William Morris, pero también de su gran amigo Dante Gabriel Rossetti, con quien se especula mantuvo una relación extramarital durante el transcurso del viaje de su esposo a Islandia en 1871. Algunos historiadores afirman que pudo comenzar antes, hacia 1865.

²²⁸ Para más información, consultar: Thompson, E. and Linebaugh, P. (1977). *William Morris from Romantic to Revolutionary*. London: Merlin Press, pp.156-168

De la misma manera que el arte escénico medieval había surgido como una forma de transmitir en lengua vernácula las enseñanzas bíblicas primero y el adecuado modo de comportarse después, si había una forma de teatro que podía interesar a Morris, era precisamente ésta: aquella diseñada con un fin didáctico. Y de ahí que, con motivo de la recaudación de fondos de la *Socialist League*, Morris se animara a escribir, en 1887, la que sería su segunda pieza dramática, *The Tables Turned*²²⁹ que, como subtítulo, llevaba: *Nupkins Awakened. A Socialist Interlude*²³⁰. De acuerdo con Salmon, antes de escribir *The Tables Turned*, Morris ya había participado en entretenimientos organizados por la Liga Socialista e incluso algunas veces había actuado en ellos²³¹. Sus propios experimentos con ensayos dialogados a modo socrático, en los artículos que publicaba en el *Commonweal*²³², probablemente también animaron a Morris a escribir esta obra, catorce años después de la anterior.

The Tables Turned fue escenificada por primera vez en el vestíbulo de la *Socialist League* el 15 de octubre de 1887. Salmon recopila hasta cuatro actuaciones más ese mismo año: el sábado siguiente en *Farringdon Road*; el 29 de octubre en el *Athenaeum Hall*; el 5 de noviembre en el *Hammersmith Branch*²³³; y en ayuda del *Fondo De Defensa* de los prisioneros el 3 de diciembre²³⁴. Bracket, en cambio, cuenta once funciones más anunciadas en el *Commonweal*, entre octubre de 1887 y junio de 1888²³⁵, todas ellas en distintos espacios como vestíbulos o

²²⁹ Existe un poema previo del escritor romántico William Wordsworth (1770-1850) que lleva por nombre *The Tables Turned*. El poema trata principalmente sobre la naturaleza, pero al existir un verso que habla de que los libros son hojas estériles que proveen conocimiento vacío, no es probable que Morris se estuviera refiriendo a él: 'Books! 'tis a dull and endless strife: / Come, hear the woodland linnet / How sweet his music! on my life / There's more of wisdom in it'. El uso de Morris de la expresión coloquial 'turn the tables' probablemente tuvo que ver más bien con el significado de cambiar la posición de uno respecto a otro, especialmente cuando se trata de una situación de desventaja que pasa a tener ventaja. En castellano podría traducirse como 'volver las tornas' o 'dar la vuelta a la tortilla'.

²³⁰ [El despertar de Nupkins. Un interludio socialista], texto completo disponible de forma gratuita en: Morris, W. (1887). *The Tables Turned*. [online] Gutenberg.org. Available at: <http://www.gutenberg.org/files/16897/16897-h/16897-h.htm> [Accessed 26 Oct. 2018].

²³¹ 'Morris often took part in the entertainments organized by the Socialist League (...) Sometimes he even performed in plays put on by the League'. Por ejemplo, apareció en un *Bath Chair* como el inválido en la obra de un acto de *Heathcote* llamada *The Duchess of Bayswater*, que fue llevada a cabo con la ayuda de la *Commonweal* en el Hall de Tottenham Court Road. Shaw también estuvo en el elenco, en: Salmon, N. (2018). *The Unmanageable Playgoer: Morris and the Victorian Theatre*, p.30. [online] Morrissociety.org. Available at: <http://www.morrissociety.org/JWMS/12.4Spring1998/SP98.12.4.Salmon.pdf> [Accessed 26 Oct. 2018].

²³² *Commonweal* fue un periódico británico fundado en 1885 por la recién creada *Socialist League*. Su objetivo era difundir ideas socialistas y reclutar nuevos miembros. William Morris, además de su fundador y director también ejerció como recurrente articulista. En noviembre de 1887 y enero de 1889, la *Commonweal* imprimió 'Diálogos de William Morris'.

²³³ *Commonweal*, 5 de noviembre de 1887, p.359, en: Salmon, N. (2018). *The Unmanageable Playgoer: Morris and the Victorian Theatre*, p.12. [online] Morrissociety.org. Available at: <http://www.morrissociety.org/JWMS/12.4Spring1998/SP98.12.4.Salmon.pdf> [Accessed 26 Oct. 2018].

²³⁴ *Commonweal*, 19 de noviembre de 1887, p.376, en: ídem.

²³⁵ 'At least eleven more performances were advertised in the pages of *Commonweal* between October of 1887 and June of 1888', Bracken Wiens, P. (1994). *William Morris Dramatic Works: The Tables Turned*. [online] Morrisedition.lib.uiowa.edu. Available at: http://morrisedition.lib.uiowa.edu/TablesTurned_Intro.html [Accessed 26 Oct. 2018].

clubs locales. Y señala como, probablemente última, la actuación de *The Nupkins Company*²³⁶, que tuvo lugar el 17 de junio de 1888, ante una gran audiencia que recogió con profundidad los varios puntos de la obra. Este dato es significativo si se tiene en cuenta que la difusión de ideas, en este caso políticas, era una de las finalidades principales del teatro que interesaba a Morris.

En la reseña sobre *The Tables Turned* que publicó *The Pall Mall Gazette*, el crítico²³⁷ hizo alusión a dos fotografías en la decoración del *hall* de la organización socialista en la que se había estrenado la obra sólo dos días antes, y en las que aparecían, respectivamente retratados, Karl Marx y Sir Thomas More²³⁸. Las apenas treinta y cuatro páginas de *The Tables Turned* rindieron tributo a ambos ideólogos, de forma explícita en las distintas alusiones a *El Capital*²³⁹ que salpicaron la primera parte, y en las reminiscencias utópicas²⁴⁰ que subyacieron en la segunda. La *Pall Mall Gazette* afirmó que unas doscientas personas acudieron al estreno²⁴¹, entre los que, según el *Commonweal*, se encontraba gente que no era habitual de las asambleas socialistas²⁴². Las artes escénicas resultaban interesantes para Morris en tanto en cuando pudieran servirle para divulgar su propaganda e incluso acercarla, de manera subversiva, a un público que no estaba familiarizado con ella. La preparación de la obra y su representación compartían el empleo del teatro como una herramienta de comunión entre los miembros del equipo, pero también entre los asistentes que con su asistencia confirmaban su complicidad y cercanía a una ideología que, por aquel entonces, era

²³⁶ 'On Sunday . . . the Nupkins Company gave a dramatic representation of "The Tables Turned" to a large audience who thoroughly appreciated the various points in the play', *Commonweal* 23 June 1888, 200, en: idem.

²³⁷ Uno de los dramaturgos con los que Morris estuvo en contacto fue William Archer. Salmon especula que fue él quien escribió el artículo de la *Pall Mall*. Esto lo justifica con el hecho de que Shaw dijo que Archer atendió al estreno de *The Tables Turned* y que fue 'el único crítico teatral que recuerda que asistiera'. Bracken Wiens coincide con Salmon en que la crítica probablemente fuera escrita por Archer que se refiere a 'Morris', como el nuevo 'Ibsen'. Shaw, G.B. (1932). *Our Theatres in the Nineties*, vol. II: *William Morris as Actor and Dramatist*. London: Constable, p. 213 y Bracken Wiens, P. (2018). *The Reviews Are In: Reclaiming the Success of Morris's "Socialist Interlude"*, p.16. [online] [Morrisociety.org](http://www.morrisociety.org). Available at:

<http://www.morrisociety.org/JWMS/09.2Spring1991/SP91.9.2.Wiens.pdf> [Accessed 27 Oct. 2018].

²³⁸ Anon (1887, 17 de octubre). Aristophanes in Farringdon Road. *Pall Mall Gazette*, [online] p.1. Available at:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/BL/0000098/18871017/001/0001> [Accessed 27 Oct. 2018].

²³⁹ *Das Kapital, Kritik der politischen Ökonomie* [El Capital, crítica a la economía política] es un texto, escrito por Karl Marx entre 1861 y 1863, en el que se habla sobre las distintas relaciones de dominación entre las clases obrera y burguesa.

²⁴⁰ La inclusión de Lyman Tower Sargent de William Morris como uno de los grandes escritores de utopías de finales del s. XIX y principios del XX en su *Utopianism: A very short Introduction* es bien merecida, no sólo por *News from Nowhere, An Epoch of Rest* (1890), que cita el autor, sino también por el breve interludio dramático de Morris en el que acaba triunfando una sociedad postrevolucionaria exenta de leyes, prisiones o juzgados. Para más información, consultar: Sargent, L. (2010). *Utopianism*. Oxford: Oxford University Press, p.25.

²⁴¹ Anon (1887, 17 de octubre). Aristophanes in Farringdon Road. *Pall Mall Gazette*, [online] p.1. Available at:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/BL/0000098/18871017/001/0001> [Accessed 27 Oct. 2018].

²⁴² Salmon, N. (2018). *Topical Realism in The Tables*, p.12. [online] [Morrisociety.org](http://www.morrisociety.org). Available at:

<http://www.morrisociety.org/JWMS/11.2Spring1995/SP95.11.2.Salmon.pdf> [Accessed 27 Oct. 2018].

considerada sediciosa en según qué ámbitos londinenses. Para poder entender la vinculación explícita de *The Tables Turned* con los acontecimientos políticos circundantes se ha analizado de forma exhaustiva la obra, así como los periódicos de la época que se hicieron eco de las revueltas que la inspiraron. El resultado completo se puede consultar en el Anexo I de este trabajo.

A pesar de que la primera actuación profesional de '*Casa de Muñecas*' no tuvo lugar en Inglaterra hasta el 7 de junio de 1889, en el pequeño teatro *Novelty* de la Calle Great Queen, May Morris interpretó a Mrs. Linde en la lectura de '*Casa de Muñecas*' que tuvo lugar, tres años antes, el 15 de enero de 1886 en Great Russell Street, vivienda habitual de Eleanor, hija de Karl Marx. Según apunta Gunilla Anderman, aquella fue la primera vez que Bernard Shaw entraba en contacto con los textos de Ibsen. Anderman reflexiona también sobre la fusión entre Marxismo, Socialismo y Fabianismo que se conjugó aquella noche: 'The evening turned out to be an auspicious one for 'Ibsenism' a meeting point for a plethora of 'isms'²⁴³. Según esto, Morris ya conocía *Casa de Muñecas* y varias de las obras de Shaw²⁴⁴ cuando escribió *The Tables Turned*, por eso tiene más valor el que, alejado de las tendencias postrománticas y realistas, que por aquel entonces imperaban en la mayoría de sus contemporáneos, se inclinara por una estética que, si bien tenía reminiscencias barrocas, como en el caso del empleo de apartes, no distó demasiado de la que propondría, años más tarde, Bertolt Brecht en su *Verfremdungseffekt*²⁴⁵. Si bien adentrarse en el análisis de *The Tables Turned* no sería objeto de este estudio, teniendo en cuenta que algunos de los aspectos técnicos indicados por Morris estaban directamente relacionados con la función didáctica de la pieza, se ha considerado conveniente señalarlos. De forma análoga a como lo haría Brecht en Alemania, unos años más tarde, los distintos dispositivos empleados favorecerían un distanciamiento que

²⁴³ Para más información consultar: Anderman, G. (2017). *Europe Stage; Translation and Theatre*. London: Oberon Books, p.77.

²⁴⁴ De acuerdo conl propio Shaw, sus obras y las de Henry Arthur Jones, eran las únicas, procedentes de dramaturgos modernos, a las que Morris asistía: 'As far as I am aware, I share with Mr Henry Arthur Jones the distinction of being the only modern dramatist whose plays were witnessed by him', Shaw, G. (1932). *Our Theatres in the nineties, vol. II: William Morris as Actor and Dramatist*. London: Constable, p.210. De acuerdo con Charles Ashbee, *The Fabian Society*, a la que pertenecían tanto Bernard Shaw como Granville Barker, perseguía renovar el teatro a partir de una moral más profunda, esto concordaba con los valores de Morris, y tal vez por eso aceptaba su teatro: 'Bernard Shaw and Granville Barker are fighting for the expression of ideas and a deeper moral sense in the moderna drama', en: Ashbee, C. (1908). *Craftsmanship in competitive industry. Being a record of the workshops of the guild of handicraft and some deductions from their twenty-one years' experience*, p.7. Campden [Gloucestershire]: Essex House Press.

²⁴⁵ En castellano, conocido como efecto distanciamiento o extrañamiento que, frente al teatro realista, busca emplear un conjunto de dispositivos escénicos que permitan al espectador tener consciencia de las convenciones teatrales, distanciarse de la obra y no permitir que su juicio quede nublado por la empatía.

lejos de buscar la empatía de los espectadores con los personajes, les permitieran tener una posición crítica que favoreciera la reflexión.

Por ejemplo, en varias ocasiones Morris escribió que los actores debían dirigirse directamente al público. El empleo de apartes rompía la ilusión de realidad y favorecía la activación del pensamiento frente al sentimiento. Un resultado semejante ofrecía la inclusión de música, canciones y danza que Morris señaló en sus didascalias. Por otro lado, los personajes morrisianos, lejos de representar la complejidad de la psicología realista con la que Ibsen se había adelantado a Freud, resultaban versiones caricaturizadas que, más que a un individuo, representaban a todo un conjunto social de forma semejante a como más adelante lo haría el rol brechtiano –un caballero, un religioso, un policía, un científico, un poeta, un líder socialista, una mujer pobre, etc.- En *The Tables Turned*, los nombres escogidos, además de no estar definidos por una personalidad específica, tenían una intención humorística con la que Morris se mofaba de la realidad social de su tiempo, como se explicará más adelante, en términos locales. Muchos de ellos escondían un doble sentido, como Mary Pinch, por ejemplo, cuyo apellido en *slang* significa ‘robar’; o *John Freeman*, que, como defensor del Socialismo, era por supuesto ‘el hombre libre’ de la historia. En lo que se refiere a la simbología del fiscal, Mr. Hungary, Bracken especula con que Morris lo llamó así para significar que era un hombre ‘hungry’ [hambriento] de justicia; Salmon, sin embargo, propone que el personaje pudiera ser un alter ego de un tal Mr. Poland que estuvo envuelto en un suceso político al que Morris mencionó en un artículo titulado ‘Coercion in London’²⁴⁶. No obstante, podría ser que la elección del apellido ‘Hungría’ tuviera más que ver con los decretos especiales promulgados contra los socialistas y los anarquistas que acabaron por exterminarlos en Austria-Hungría después de que, en 1884 tras unas trifulcas en Viena, algunos policías resultaran muertos²⁴⁷. En cualquier caso, el tipo de caracterización a partir de uno o dos rasgos estilizados concuerda con la construcción estética que, de acuerdo con

²⁴⁶ Para más información consultar: Salmon, N. (2018). *Topical Realism in The Tables*. [online] Morrissociety.org. Available at: <http://www.morrissociety.org/JWMS/11.2Spring1995/SP95.11.2.Salmon.pdf> [Accessed 27 Oct. 2018].

²⁴⁷ Durante los primeros años de 1880's el Imperio Austrohúngaro contaba con uno de los movimientos anarquistas más importantes de Europa, sólo superado por Francia e Italia. Preocupada por el incremento de la influencia de esta corriente, la policía reprimió violentamente todos los eventos relacionados con el socialismo y el anarquismo. En 1884, después de la muerte, durante las trifulcas, de algunos agentes de la ley, se declaró en Viena el estado de sitio. Seguidamente se promulgaron una serie de decretos específicos que acabaron con el asesinato del líder anarquista Stellmacher, el exilio de muchos de los de sus simpatizantes y la casi extinción del movimiento en Hungría y Austria.

May Morris, le interesaba a su padre y que implicaba utilizar convenciones marcadas que simplificaran e identificaran a cada personaje en el drama:

The convention should be much more marked, and people should once again act in masks, to simplify and detach the persons of the drama²⁴⁸.

En lo que se refiere a la puesta en escena que dirigió el propio Morris, los mecanismos de distanciamiento de la realidad, encaminados a una recepción crítica de la obra, siguieron haciéndose patentes. A pesar de que en su propuesta de *The Tables Turned* no empleó máscaras, Shaw corroboró que Morris buscaba que sus personajes se identificaran a partir de convenciones y símbolos distintivos:

He made no attempt to make up the part in the ordinary stage fashion. He always contended that no more was necessary for stage illusion than some distinct conventional symbol, such as a halo for a saint, a crook for a bishop, or, if you liked, a cloak and dagger for the villain, and a red wig for the comedian²⁴⁹.

De hecho, el propio Morris, que en la obra interpretaba el papel del arzobispo de Canterbury, confeccionó su personaje a partir de un par de bandas clericales y unas medias negras. De acuerdo con Shaw, el resto lo hizo encubriendo su humor e inteligencia y presentando su propia persona al público como una linterna con la luz apagada²⁵⁰. Esta caracterización indicial será algo con lo que, de forma semejante sólo unos pocos años después, trabajarán los expresionistas y, más adelante, apoyado en Marx, defenderá también la teoría del *gestus social* brechtiano.

Lo interesante de esto es que las convenciones estéticas que escogió Morris estuvieron determinadas por la funcionalidad educativa de su propuesta. Es decir, Morris quería que sus ideas socialistas se transmitieran de forma clara y eficiente. Al mismo tiempo deseaba crear

²⁴⁸ [La convención debería ser mucho más marcada, la gente debería actuar de nuevo con máscaras, para simplificar y separar a las personas del drama], Morris, M. (2012). *The Collected Works of William Morris, vol. XXII*. London: Longmans Green and Company, Cambridge University Press, p. xxvij

²⁴⁹ [(Morris) No hizo intento alguno de representar la pieza con los estándares ordinarios de la moda escénica. Siempre afirmó que para la ilusión teatral no era necesario más que algún símbolo convencional, como un halo para un santo, un cayado para un obispo o, si querías, una capa y una daga para el villano y una peluca roja para el comediante], Shaw, G. (1932). *Our Theatres in the Nineties, vol. II*. London: Constable, pp.212-213.

²⁵⁰ 'A pair of clerical bands and black stockings proclaimed the archbishop: the rest he did by obliterating his humor and intelligence and presenting his own person to the audience like a lantern with the light blown out', idem.

una complicidad tanto con los participantes de la obra como con los espectadores y el empleo de personajes y acontecimientos fácilmente identificables, en un entorno de comedia, resolvía esta cuestión.

Con la misma intención Morris dedicó guiños de humor y giros con doble sentido a los miembros socialistas del grupo. Como cuando, a través de Mr. Hungary, se refirió a la Sociedad Fabiana como una Liga que exigía acometer pruebas ‘feroces’ para su acceso y entre las que se encontraban el vegetarianismo, la investigación de fenómenos sobrenaturales -vulgarmente llamados fantasmas-, la economía política y otros estudios ocultos y aburridos²⁵¹. Este comentario debió resultar cómico si se tiene en cuenta que tanto Morris, como Shaw y, otros muchos de los asistentes al espectáculo, eran destacados miembros si no la Sociedad Fabiana, de alguna otra de las asociaciones a las que hacía alusión el texto. Esta vena satírica de Morris, así como su capacidad para manejar el humor no pasaron desapercibidas al crítico de la *Pall Mall Gazette* que, ya en su título se refirió, al aristofanismo de *The Tables Turned*²⁵². Al jugar con la conciencia discrepante entre el público y algunos de los personajes hostiles de la obra, Morris promovía la complicidad entre sus iguales y favorecía el sentimiento de pertenencia a un grupo. Por ejemplo, cuando el Juez Nupkins, los alguaciles y el sargento demostraban no conocer el significado real de ‘rent of ability’, una forma encubierta entre los socialistas de referirse a determinadas personalidades sin cerebro²⁵³. Dentro de *The Tables Turned* había escondidos más guiños al socialismo, como cuando se indicaba que al personaje principal se le había requisado un ejemplar de *The Curse of Civilisation*²⁵⁴, cuyo contenido el fiscal calificaba de vil e incendiario; o como cuando aparecía en escena William Jones con las mismas banderas rojas que, de acuerdo con la *Gazette*, colgaban regularmente del hall de la *Socialist League* -primera asociación en la que

²⁵¹ ‘but they do not apply so strict a test of membership as the third body, the Fabian Democratic Parliamentary League, which exacts from every applicant a proof of some special deed of ferocity before admission, the most guilty of their champions veiling their crimes under the specious pretexts of vegetarianism, the scientific investigation of supernatural phenomena, vulgarly called ghost-catching, political economy, and other occult and dull studies’, Morris, W. (2018). *The Tables Turned*, p.11, [online] Gutenberg.org. Available at: <http://www.gutenberg.org/files/16897/16897-h/16897-h.htm> [Accessed 26 Oct. 2018].

²⁵² ‘Morris’s skill in handling humour in a satiric vein’, [la habilidad de Morris para manejar el humor en una vena satírica], Anon (1887, 17 october). Aristophanes in Farringdon Road. *Pall Mall Gazette*, [online] p.1. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/BL/0000098/18871017/001/0001> [Accessed 27 Oct. 2018].

²⁵³ ‘Nupkins. His—my brains, you mean! St. No, my lord; for he said that you—that he—hadn’t any brains’, Morris, W. (2018). *The Tables Turned*, p.11, [online] Gutenberg.org. Available at: <http://www.gutenberg.org/files/16897/16897-h/16897-h.htm> [Accessed 26 Oct. 2018].

²⁵⁴ Texto marxista de E. Belfort Bax escrito el 17 de septiembre de 1887 y publicado originalmente por el *Commonweal*. El artículo íntegro está disponible en: Bax, E. (2019). *E. Belfort Bax: The Curse of Civilisation (1887)*. [online] Marxists.org. Available at: <https://www.marxists.org/archive/bax/1887/09/curse.htm> [Accessed 22 Jan. 2019].

se representó la obra²⁵⁵. Se puede afirmar por tanto que la funcionalidad del teatro como una herramienta para favorecer lazos sociales y difundir ideas, determinó en el caso de Morris, tanto el contenido del texto como la estética de su representación.

No obstante, no sólo por su vocación educativa, sino también por los dispositivos estéticos empleados en su escritura y representación, *The Tables Turned* resultó un adelanto, al *agit-prop* -en la línea de la también británica Joan Littlewood²⁵⁶- y a los respectivos teatros político y épico de los alemanes Erwin Piscator²⁵⁷ y Bertolt Brecht²⁵⁸. Respecto a este último, sería interesante un estudio comparativo entre *The Tables Turned* y *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* [Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny] con la que, salvando lo distópico de la segunda, guarda bastantes similitudes. Morris retomó la función educativa del teatro que proponía Ruskin, pero desde una perspectiva política más que moralizadora.

La puesta en escena del teatro político de Morris se adelantó también a Piscator en el empleo de los actores no profesionales para su representación. El propio Morris, su hija, y diferentes miembros y simpatizantes de la *Socialist League*, participaron en éste y otros eventos representando las creaciones que la organización llevaba a cabo, con frecuencia, para conseguir fondos²⁵⁹. Estas formas de reunión favorecían las relaciones sociales entre los miembros, así como su implicación y comprensión del ideario que promulgaban. La propia preparación de la obra era en sí un trabajo **conjunto**; la manifestación tácita de las ideas comunitarias y del código deontológico morrisiano que anteponía el arte social al individual. No obstante, es preciso decir que, de acuerdo con John Turner, un activista de la unión que interpretó un papel pequeño en la obra²⁶⁰, aquel equipo tuvo que enfrentarse a los, tantas veces frecuentes, problemas que acarrearán este tipo de espectáculos. Según el testimonio que aportó, treinta años después de su estreno, durante los ensayos de *The Tables Turned*, el

²⁵⁵ Anon (1887, 17 october). Aristophanes in Farringdon Road. *Pall Mall Gazette*, [online] p.1. Available at:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/BL/0000098/18871017/001/0001> [Accessed 27 Oct. 2018].

²⁵⁶ Joan Littlewood (1914-2002), directora británica, conocida por el desarrollo y creación del *Theatre Workshop* en donde confeccionó *sketches* y espectáculos a partir de improvisaciones sobre noticias con una intención política en lo que se conoce como *agit-prop*.

²⁵⁷ Erwin Piscator (1893-1966), director, dramaturgo y teórico alemán que recogió su ideario en el *Teatro Político* (1930)

²⁵⁸ Bertolt Brecht (1898-1956), dramaturgo alemán, director de escena y uno de los teóricos teatrales más influyentes del s. XX, cuya estética particular, más en la línea de lo narrativo que de la acción, se conoce como Teatro Épico.

²⁵⁹ Por ejemplo, Shaw hizo referencia a que Morris, en otra de las festividades anuales de la *Hammersmith Socialist Society*, interpretó a un 'old gentleman' en una silla de baño en la pieza corta titulada *The Duchess of Bayswater* - en aquella ocasión, el texto no había sido escrito por Morris. Ver: Shaw, G.B. (1932). *Our Theatres in the Nineties*, vol. II: *William Morris as Actor and Dramatist*. London: Constable, p.213.

²⁶⁰ Hizo el papel de 'Court Clerk'.

productor utilizaba un lenguaje fuerte y Morris pateaba fieramente y gritaba cuando las cosas no salían bien²⁶¹. Esta tensión probablemente tuvo que ver con la anécdota que recogen varios textos sobre Morris y en la que se explica cómo los nervios y el calor sofocante entre bambalinas provocaron que, el día de la *première*, el actor que interpretaba a Tennyson se desmayara y, mientras el apuntador iba a socorrerlo, Morris olvidara su texto y tuviera que improvisar sus palabras²⁶².

Independientemente de los sucesos que acompañaron al estreno, lo cierto es que Morris dejó su impronta en el campo del teatro, con una puesta en escena en la que la música²⁶³ y la escenografía²⁶⁴ también tuvieron su protagonismo y en la que, algunos de los que estuvieron allí, como fue el caso del crítico de la *Pall Mall Gazette*, se cuestionaron si estaban asistiendo a una revolución literaria y al nacimiento de algún tipo de regeneración de una forma dramática, destinada a suplantar la superficialidad característica de los abotargados deleites capitalistas²⁶⁵.

Pero más allá de la función didáctica del teatro que trasladó a partir de sus textos y puestas en escena, Morris no materializó sus ideas en una escuela específica de arte. Sería Charles Robert Ashbee quien sí lo haría primero a través de su *Guild and School of Handicraft* y más adelante, sólo de forma teórica en su proyecto de Instituto de Arte.

²⁶¹ 'He remembered more than anything else the strong language used by the producer at the rehearsals and how fiercely Morris stamped and shouted when things went wrong', ver: Arnot, R., Morris, W., Mahon, J. and Glasse, J. (1964). *William Morris, the man and the myth*. London: Lawrence and Wishart, p.87.

²⁶² Barker, H.A. (1896, 25 de noviembre). William Morris as a Playwright, *Walthamstow Weekly Times and Echo*, en: Thompson, E. and Linebaugh, P. (1977). *William Morris from Romantic to Revolutionary*. London: Merlin Press, p.683. También en: Salmon, N. (2018). *Topical Realism in The Tables*, p.12. [online] Morrissociety.org. Available at: <http://www.morrissociety.org/JWMS/11.2Spring1995/SP95.11.2.Salmon.pdf> [Accessed 27 Oct. 2018].

²⁶³ Antes de comenzar el evento se ofrecieron dos espectáculos musicales. Entre los actos, M.G. Brocher entonó una canción de su propia composición, titulada *Le Drapeau Rouge* y Mr. L. Beaver cantó *March of the Workers* del propio Morris. May Morris, en el personaje de Mary Pinch, cantó y tocó la guitarra en la segunda escena. A la salida, Mr. John Burns, ataviado con traje japonés, cantó *Titwillow* de Mikado, con ciertos versos tópicos aprendidos que fueron recibidos con entusiasmo e hilaridad, en: Anon (1887). Aristophanes in Farringdon Road. *Pall Mall Gazette*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/BL/0000098/18871017/001/0001> [Accessed 27 Oct. 2018].

²⁶⁴ Frente al público había alguna escenografía efectiva diseñada por H.A. Barker que consistía básicamente en un fondo de juzgado para la primera parte y un gran árbol con un vestíbulo comunitario a lo lejos: 'For the first act this consisted of the "very realistic" paraphernalia of a drab court-room, while the second a counful backdrop had been painted depicting a large tree in the foreground and a communal hall in the distance'. *Commonweal*, 5 de noviembre de 1887, p.359, en: Salmon, N. (2018). *Topical Realism in The Tables*, p.12. [online] Morrissociety.org. Available at: <http://www.morrissociety.org/JWMS/11.2Spring1995/SP95.11.2.Salmon.pdf> [Accessed 27 Oct. 2018].

²⁶⁵ 'The development of the rhapsodist into the dramatist is in strict accordance with accepted theories of literary revolution and the two or three hundred people who crowded the hall of the Socialist League on Saturday night assisted, perhaps to the birth or at any rate the regeneration of a dramatic form destined to supplant the milk-and-water comedies and 'leggy' burlesques in which our bloated capitalism delights', Anon (1887). Aristophanes in Farringdon Road. *Pall Mall Gazette*, [online] p.1. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/BL/0000098/18871017/001/0001> [Accessed 27 Oct. 2018].

2. ASHBEE Y SUS PROYECTOS EDUCATIVOS

2.1. LAS BASES IDEOLÓGICAS DE ASHBEE



Ilustración 3. Charles R. Ashbee (1863-1942)

Aunque menos estudiado que Ruskin y Morris, lo cierto es que fue Charles Ashbee quien realmente llevó a la práctica las ideas teórico-pedagógicas de sus predecesores. En lo que se refiere a su trabajo artístico, Ashbee fue especialmente respetado por sus diseños con metales y engarce de joyas. Sus planteamientos respecto a la elaboración artesanal repitieron lo previamente expuesto por Morris. Como fabricante, consideraba que su deber era orientar la producción a mejorar el gusto y los estándares de los consumidores, algo imposible de lograr si el **trabajo** no se desarrollaba en **condiciones agradables**:

That is to say, stripped of metaphor, those who are re-constructing the workshop will not consider their task accomplished till every article is produced under pleasurable conditions and in as much as the underlying optimism in us prompts us, other things being equal, to

make a good article, rather than a bad one, the consumer's standard of choice will be raised by the raise of the producer's standard comfort²⁶⁶.

También de forma análoga al resto de los seguidores del *Arts and Crafts*, Ashbee perseguía una jerarquía profesional basada en los gremios medievales. Su gran aportación fue concretar y preparar la inserción social de este modelo, a partir de la fundación de la *Guild and School of Handicraft*, una institución en la que, bajo los principios de libertad y espontaneidad, la formación y la práctica artística aparecían combinadas mientras sus miembros se relacionaban de una forma cercana: 'With the possibilities of personal contact between master and pupil and with the apparent close relationship between the teaching function and the workshop function'²⁶⁷.

Si el sentido gremial lo extendió hasta límites que sobrepasaron los del resto del *Arts and Crafts*, donde Ashbee se alejó de los preceptos de Ruskin y se acercó a los de Walt Whitman²⁶⁸ -y a su fascinación por la energía y por las nuevas formas de producción tecnológica- fue en su aceptación de la máquina como soporte de la civilización moderna: 'Modern civilization rests on machinery, and no system of the endowment, or the encouragement, or the teaching of art can be sound that does not recognize this'²⁶⁹.

Es necesario matizar que, en la confusión y cambio de paradigma propios de principios del siglo XX, Ashbee no ensalzó las cualidades y consecuencias de la incorporación de la tecnología al desarrollo del trabajo, que más bien calificó como ciénaga de la desesperación

²⁶⁶ [Es necesario decir, sin metáfora alguna, que aquellos que están reconstruyendo el taller no habrán logrado alcanzar su tarea hasta que cada artículo sea producido en condiciones placenteras y mientras que el subyacente optimismo en nosotros nos impregne, el resto de las cosas dan igual, al hacer un buen artículo, más que uno malo, el estándar del consumidor se elevará en tanto en cuando lo haga el confort del productor], Ashbee, C. (1894). *A few chapters in workshop re-construction and citizenship*. London: Guild and School of Handicraft, p.137.

²⁶⁷ [Con la posibilidad de contacto personal entre maestro y alumno y con la obvia relación entre la función de la enseñanza y la del taller], *ibídem*, p.126.

²⁶⁸ Mientras que poetas como William Wordsworth (1770-1850) criticaban la Revolución Industrial de Gran Bretaña, Walt Whitman (1819-1892) se jactaba de los triunfos *yankees* de la Revolución Industrial Americana a través de poemas como *I hear America Singing*.

²⁶⁹ [La civilización moderna se apoya en la máquina y ningún sistema de dotación, o de estímulo, o de enseñanza del arte puede sonar a que no reconozca esto], Ashbee, C. (1911). *Should We Stop Teaching Art*. London: Batsford, p.4.

industrial, sino que cedió una concesión a la producción en masa, porque consideró que con ella se abría la posibilidad de un nuevo campo de trabajo a partir de la escuela técnica²⁷⁰.

En su 'esfuerzo' por recoger las enseñanzas de Ruskin y Morris, resumidas en *An Endeavour towards the teaching of John Ruskin and William Morris*, Ashbee asumió como cierta la teoría contra la máquina de sus predecesores, sin embargo, defendió que, en la práctica, ese rechazo no sólo disentía de la realidad, sino que ni siquiera coincidía con el deseo de los trabajadores, a quienes proponía subyugar a la máquina en vez de repudiarla:

To us is evident that the mountain of mechanical production has to be scaled, or perhaps tunnelled scientifically. To ignore it is impossible. To this end we do not reject the machine, we welcome it. But we desire to see it mastered in Industry, and not as it is a present, to remain the master²⁷¹.

Los escritos de Ashbee son en algunos casos contradictorios y reflejan una relación ambigua en lo que se refiere a la incorporación de la tecnología, tal vez por esto Prevsner acabó calificando su aproximación a este respecto como tentativa y dudosa²⁷².

Ashbee también difería de la visión idealista de Morris acerca de las épocas pasadas y, al contrario que él, reconocía la existencia de esclavitud de la Antigua Grecia y la precariedad de los siervos de la gleba medievales²⁷³. Algo similar sucedía en lo referente a su percepción

²⁷⁰ 'The old apprenticeship system is dying out. It still remains in a somewhat unsatisfactory condition in architecture, and in such crafts as book-binding, that have in them some of the old-world element undestroyed by the machine where the hand still holds, and which have not yet quite sunk into the slough of industrial despond; but, for the most part it is finished. Side by side with it we see a new growth -the technical school, which is even offering to take its place', Ashbee, C. (1894). *A few chapters in workshop re-construction and citizenship*. London: Guild and School of Handicraft, p.124.

²⁷¹ [Para nosotros es evidente que la montaña de producción mecánica debe ser escalada, o quizás 'tunelada' científicamente. Ignorar eso es imposible. Para este fin no rechazamos la máquina, le damos la bienvenida. Pero deseamos verla dominada en la industria y no como en la actualidad, en la que ella sigue siendo la que domina], Ashbee, C., Thomson, G. and Batchelor, J. (1901). *An endeavour towards the teaching of John Ruskin and William Morris*. London: Edward Arnold, p.47.

²⁷² Prevsner, N. (1936). *Pioneers of modern design: from William Morris to Walter Gropius*. 4th ed. New Haven and London: Yale University Press, p.18.

²⁷³ Ashbee, C., Thomson, G. and Batchelor, J. (1901). *An endeavour towards the teaching of John Ruskin and William Morris*. London: Edward Arnold, p. 47. También: En una conferencia en Wycombe, de la *Oxford University Extension*, Ashbee insistió en que: 'In every period of history when a great era of production had grown up, there had always been some machinery work down below for doing the dirty work of the community, and in the middle ages they had a system of serf age which made it possible of the community at large to live in comfort and produce beautiful things. So, likewise, in ancient Greece this rough work was accomplished by the serf class', [En cada periodo de la historia, cuando ha habido una gran era de producción, siempre ha existido un tiempo de trabajo de máquina para hacer las tareas sucias de la comunidad. En la Edad Media tenían un sistema de servidumbre que hizo posible que la comunidad viviera de forma cómoda y produjera cosas bellas. De la misma manera, en la antigua Grecia, este duro trabajo era desempeñado por la servidumbre], Anon (1892, 21 de octubre). *Technical Education and Wycombe Trade. The Lectures on Handicraft by Mr. C.R. Ashbee, M.A., Proposed Alteration in the Programme. South Bucks Standard*, [online] p.2. Available at:

acerca del proletariado. En su radiografía de la clase obrera, Ashbee definió al trabajador medio inglés como un individuo materialista, sensato, práctico, egoísta y conservador, cuya primera y constante preocupación era incrementar su salario²⁷⁴. Sin dejar de serlo, el socialismo de Ashbee se despojó de cierto romanticismo y trató de buscar remedios prácticos que tendieran puentes entre los pensamientos ideales y los auténticos comportamientos. En sus propias palabras, se trataba de hacer coincidir el cuerpo con el alma; porque la desconexión no sólo afectaba al individuo, sino que se extendía también a una comunidad cuya capacidad de evolucionar disociada se veía imposibilitada.

Ashbee no estaba de acuerdo con que la revolución sirviese de ayuda para hacer mejorar a la sociedad²⁷⁵. Este tipo de afirmaciones condujeron a que algunos autores criticaran que Ashbee no fuera en realidad un socialista convencido. Lo cierto es que, si bien no siempre estuvo tan involucrado políticamente como Morris, en las ideas y actitudes de Ashbee se aprecia una preocupación constante por los temas sociales. Desde su salida del *King's College* de Cambridge, en 1886, y durante su entrenamiento como arquitecto de la mano de G.F. Bodley²⁷⁶, Ashbee fue voluntario en *The Toynbee Hall*²⁷⁷. La investigadora Sheila Rowbotham especula en su libro con que fue, precisamente, el entrar en contacto con trabajadores radicales, lo que llevó al hijo de una familia acaudalada a tomar conciencia de la pobreza y la falta de equidad que caracterizaban al Londres victoriano²⁷⁸. No obstante, Briggs y Macartney, interpretan que Ashbee ya estaba concienciado al llegar a *Toynbee* y prueba de ello es la cita extraída de su diario en la que él mismo afirmó que su llegada al centro se produjo como un alivio para su propia conciencia²⁷⁹.

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001609/18921021/028/0002> [Accessed 27 Oct. 2018].

²⁷⁴ 'The average English Workman is a materialist, this first and constant concern is to overcome the practical difficulties of existence, to increase his wages. He has a few conventional, somewhat middle-class standards, of right and wrong, and he is untroubled by religious questions, he has in him an innate love of discipline and combination, he is level-headed, practical, selfish and conservative. But he has another side to him also, he is also an idealist – the blend may seem a strange one, but it exists, and this side of him finds expression in a theoretical socialism'. Ashbee, C., Thomson, G. and Batchelor, J. (1901). *An endeavour towards the teaching of John Ruskin and William Morris*. London: Edward Arnold, pp.43-44.

²⁷⁵ 'We see that revolutionary or destructive socialism does not help us', *ibidem*, p.48.

²⁷⁶ George Frederick Bodley (1827-1907), arquitecto en la línea del Gothic Revival.

²⁷⁷ *Toynbee Hall* es un edificio en el barrio de Londres de *Tower Hamlets*, en el *East End*, que funciona como un hogar social. La institución trabaja para terminar con las brechas sociales y económicas con el objetivo de poner fin a la pobreza. Fue fundada en 1884 por Canon Samuel Barnett y su esposa Henrietta y, en la actualidad, sigue estando en activo.

²⁷⁸ Rowbotham, S. (2008, febrero). Arts and Crafts and Socialism. *History Today*, [online] (59), pp.44-50. Available at: <http://eds.a.ebscohost.com.ure.uab.cat/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=848ceccf-97cf-4a22-b2bf-1ce09c8e4e82%40sessionmgr4008> [Accessed 27 Oct. 2018].

²⁷⁹ 'As a sop to my own conscience'. Ashbee, C.R. Diaries, [Cambridge]: Biblioteca del King's College, en: Briggs, A. and Macartney, A. (2013). *Toynbee Hall*. London: Routledge, p.34.

En cualquier caso, fue durante su estancia en *Toynbee Hall* cuando Ashbee entró en contacto con los textos de Ruskin, a partir de las conferencias promovidas por el *Workingmen's College*²⁸⁰. A pesar de que compartió con Morris y Ruskin su deseo de ayudar a la clase trabajadora a reestablecer en Inglaterra un espacio para el arte y la artesanía nacionales, el ideario ashbeeniano siempre mantuvo una fracción individualista, más en línea con el liberalismo orgánico de T.H. Green²⁸¹ -cuyas ideas conoció a partir de las conferencias de la *Oxford University Extension*²⁸²- y con la autonomía del artista que, sólo unos años más tarde, defenderían Olbrich y van de Velde. Aunque su principal aportación a la educación fue la fundación y dirección de la *Guild and School of Handicraft*, su experiencia previa en las escuelas sociales de formación de adultos lo llevó a colaborar con ellas mediante la exposición de conferencias en las que fusionó sus concepciones sobre arte y artesanía con los de ciudadanía social de Green. Crítico con lo puramente académico, así como con la estrechez de miras de las formas existentes de artesanía, Ashbee estaba convencido de que se debía aprender a partir de la actividad práctica y, ya en esas primeras disertaciones en la *University Extension*, incluyó el manejo activo de artesanías específicas combinadas con cuestiones más amplias sobre lo social y lo histórico.

Desde el principio se propuso impulsar una enseñanza práctica que incorporara materiales didácticos ingeniosos, trabajos prácticos individuales y compartidos por los alumnos con especialistas, así como visitas a edificios y museos. Por ejemplo, el *London Daily News* del 7 de diciembre de 1892, hizo referencia a una de estas conferencias sobre 'Arte y Artesanía' en la que Ashbee desempeñó un análisis comparativo en seis columnas, dispuestas en paralelo, en las que se conectaban respectivamente acontecimientos históricos, con trabajos artísticos específicos y las particularidades de sus ejecutantes²⁸³. Lo interesante de estos breves cursos,

²⁸⁰ *Working Men's College* -o WMC-, fue una de las más tempranas instituciones de educación para adultos establecida en el Reino Unido. Fundada en 1854 por los *Christian Socialists* abogaba por una educación liberal para los artesanos victorianos.

²⁸¹ Thomas Hill Green (1836-1882), filósofo inglés padre del liberalismo orgánico. Una corriente que defendía el intervencionismo estatal para promover la realización del individuo. Sus ideas tuvieron una importante difusión a partir de las conferencias: *Lectures on the Principles of Political Obligation* que expuso en la Universidad de Oxford durante 1870's. El texto completo está disponible en: Hill Green, T. (2018). *Lectures on the Principles of Political Obligation*. [online] Socialsciences.mcmaster.ca. Available at: <https://socialsciences.mcmaster.ca/econ/ugcm/3ll3/green/obligation.pdf> [Accessed 27 Oct. 2018].

²⁸² *Oxford University Extension* fue un departamento de la Universidad de Oxford que funcionó desde el s. XIX con el fin de proveer cursos para artesanos y gente de clases media y baja que no podían tener acceso a la universidad.

²⁸³ El periodista calificó la ponencia como muy ingeniosa. Anon (1892). *This Morning News. London Daily News*, [online] p.5. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000051/18921207/030/0005> [Accessed 27 Oct. 2018].

que condujo entre 1891-93, y en los además que se examinaba la vinculación entre el diseñador y los trabajadores locales, fue que en ellos Ashbee sugirió cómo las uniones y agrupaciones comerciales podrían colaborar y contribuir a desarrollar habilidades de diseño. En otra ocasión, con motivo de una conferencia en octubre de 1892, a la que asistieron únicamente una docena de personas, Ashbee planteó a los organizadores la necesidad de hacer las clases accesibles a un mayor número de estudiantes. También solicitó que las sesiones fueran más prácticas y que a ellas asistieran profesionales del diseño que pudieran mostrar sus trabajos terminados y en progreso, de forma que los asistentes intervinieran activamente, porque: 'to understand the workmen of the middle ages they must study him in the work he produced'²⁸⁴. Además de su intención socialista Ashbee puso de manifiesto la necesidad de combinar teoría y praxis y de aproximar el aprendizaje a la realidad profesional. Esta idea resultaría fundamental en el imaginario de Muthesius, van de Velde y, partir de ellos, en el de la Bauhaus.

Ashbee, al igual que otros contemporáneos, se desilusionó con el movimiento *University Extension* porque, si bien tenía buenos propósitos, en la práctica no se acercaba realmente a los trabajadores²⁸⁵. En cualquier caso, la aproximación de Ashbee a la educación ya desde sus colaboraciones en Oxford destacó por su afán innovador. Como cuando en otra ocasión, Ashbee llevó a sus estudiantes a través de la historia económica y social de Inglaterra, recalcando el papel de las Guilds medievales y destapando cuestiones sociológicas contemporáneas sobre el rol de la máquina y lo que él llamaba la humanización de la industria moderna²⁸⁶. En otra conferencia hizo hincapié en la idea de ciencia, arte e instrucción técnica combinados -*Science and Art Classes and Technical Instruction*-. De nuevo su propuesta supuso un adelanto del popular lema 'Arte y tecnología' que vertebraría el discurso de la segunda era de la Bauhaus gropiusiana. En el caso de Ashbee, de acuerdo con

²⁸⁴ [para entender a los trabajadores de la Edad Media, deben estudiarlos a través del trabajo que producían], en: Anon (1892, 21 de octubre). Technical Education and Wycombe Trade. The Lectures on Handicraft by Mr. C.R. Ashbee, M.A., Proposed Alteration in the Programme. *South Bucks Standard*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001609/18921021/028/0002> [Accessed 27 Oct. 2018].

²⁸⁵ No obstante, más adelante, en 1905, hizo un nuevo intento con un curso dirigido a carpinteros, ebanistas, trabajadores del metal, masones y constructores en la *South West Polytechnic*, bajo el título: *The Workman and Craftsmanship*.

²⁸⁶ Para más información acerca de la implicación de Ashbee en la *University Extension* consultar: Rowbotham, S. (2008). Arts and Crafts and Socialism. *History Today*, [online] (59), p.46. Available at: <http://eds.a.ebscohost.com.ure.uab.cat/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=848ceccf-97cf-4a22-b2bf-1ce09c8e4e82%40sessionmgr4008> [Accessed 27 Oct. 2018]; y Jepson, N. (1973). *The beginnings of English university adult education*. London: Michael Joseph, p.173.

lo expuesto en el anuncio, se dio a entender que los alumnos recibían materiales didácticos impresos relacionados con el curso; una sesión voluntaria de preguntas e interacción con Ashbee; acceso a la biblioteca; y un examen opcional escrito y gratuito para aquellos que hubieran entregado al menos, dos tercios de los ejercicios semanales²⁸⁷. Por un lado, la transversalidad ya patente desde el título de la ponencia pero además, la posibilidad de intercambiar opiniones con el maestro en una sesión especialmente destinada al efecto, suponían un avance metodológico respecto al habitual sistema academicista unidireccional.

En 1896, el *Gloucester Journal* del 5 de septiembre de 1896, recogió que Ashbee había pasado a formar parte de la Sociedad de la *Oxford Extension* y que daría una conferencia sobre la historia de la artesanía inglesa. En la misma publicación se explicaba que utilizaría ilustraciones y visitaría lugares de interés dentro de la ciudad²⁸⁸. Es decir, Ashbee experimentó desde sus primeras aportaciones con nuevas fórmulas de enseñanza que incluyeron la intervención de distintos saberes científicos y artísticos; la interacción con profesionales reconocidos y/o en activo y sus respectivos trabajos; la tendencia a la relación bidireccional maestro-alumno y a la ejecución práctica como pilares básicos del aprendizaje. Sus conferencias pueden entenderse como una vertiente performativa expandida de forma semejante a como lo habían sido las de Morris, más aún si se incluyen sus visitas a lugares de interés cultural, en donde aquellos espacios y monumentos procuraban en sí mismos escenarios aptos para la recreación imaginaria de los acontecimientos pasados.

Mientras compaginaba su actividad como profesor invitado en la *Oxford University Extension* y con el fin de satisfacer su interés por la innovación docente Ashbee creó en 1888 el que sería el gran proyecto de su vida: *The Guild and School of Handicraft*. Una Escuela que contó con dos etapas fundamentales -una en Londres y otra en la región rural de los Cotswolds- y que como se verá más adelante, guardó múltiples similitudes con la Bauhaus, a la que antecedió,

²⁸⁷ Anon (1892, 15 de enero). High Wycombe and District, Science and Art Classes and Technical Instruction. Oxford University Extension Lectures. A Course of Six Fortnightly Lectures on Design in its Application to Furniture. C.R. Ashbee, Esq. M.A. *South Bucks Standard*, [online] p.4. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001609/18920115/083/0004> [Accessed 27 Oct. 2018]. El *Birmingham Daily Post* del 20 de mayo de 1892, incidió en la naturaleza práctica de las sesiones, Anon (1892, 20 de mayo). University Extension Lectures on Handicrafts. *Birmingham Daily Post*, [online] p.5. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000033/18920520/011/0005> [Accessed 27 Oct. 2018].

²⁸⁸ Anon (1896, 5 de septiembre). Educational. The Forthcoming Lecture Season. *Gloucester Journal*, [online] p.8. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000532/18960905/173/0008> [Accessed 27 Oct. 2018].

tanto en su visión general, como en la integración dentro de su pedagogía, del teatro así como de distintas variantes de lo performativo.

2.2. LA VISIÓN TEATRAL DE ASHBEE

Según su biógrafo Alan Crawford, Ashbee era un gran entusiasta del teatro. Durante la temporada del Liceo de Londres, solía comprar asientos para todos los miembros de la Guild a quienes hacía leer el libreto antes de ir a ver el espectáculo²⁸⁹. Para Ashbee el teatro no debía ser entregado como limosna, junto con otros 'regalos' de la clase pudiente, sino que, al igual que el resto de las artes, constituía un derecho de la humanidad, necesario tanto en las escuelas como en las ciudades:

These intangible things –physical fitness, cleanliness, refinement, beauty, poetry, music, drama –these Arts of life, the contents of the box of alabaster all of which we need in our schools and cities, shall no longer be given by the poor, they are a human right²⁹⁰.

El teatro era también una manera de liberar al individuo de la máquina, porque de acuerdo con Ashbee el drama, la danza y la música, así como las pequeñas artesanías personales, debían basarse en lo íntimo e ilusorio sin dejarse cautivar por los mecanismos dominantes:

Let us have our drama, our dance, our music, our smaller personal crafts, based on what is intimate and illusive, as well as our great architecture and engineering based on what is standardisable through mechanism. We must master the mechanism that now enthral us. We must free the individual from the machine²⁹¹.

²⁸⁹ Crawford, A. (2005). *C.R. Ashbee: Architect, Designer and Romantic Socialist*. New Haven [Conn.]: Yale University Press, p.78.

²⁹⁰ [Estas cosas intangibles –forma física, limpieza, refinamiento, belleza, poesía, música, teatro –estas Artes de la vida, los contenidos de una caja de alabastro son todo lo que necesitamos en nuestras escuelas y ciudades, no serán más 'dadas' a los pobres, son un derecho de las personas], Ashbee, C. (1917). *Where the Great City stands. A study in the new civics*. London: Essex House Press, & B.T. Batsford, p.93.

²⁹¹ [Tengamos nuestro drama, nuestra danza, nuestra música, nuestras pequeñas artesanías personales, basadas en lo íntimo y lo ilusorio, así como nuestra gran arquitectura e ingeniería basada en lo que es estandarizable a través de mecanismos. Debemos dominar el mecanismo que ahora nos cautiva. Debemos liberar al individuo de la máquina], *ibidem*, p.57.

En el discurso común de las artes sus principios crecieron sobre el mismo propósito: revolverse contra la sociedad con el fin de conseguir una vida más plena²⁹². Esta nueva existencia no debía centrarse en el materialismo sino en la demanda de una mayor belleza. Por eso, frente a la religión convencional, Ashbee excedió los límites del socialismo y abogó por una mayor espiritualidad²⁹³. Si bien es cierto que fueron sus contemporáneos en Alemania, Fuchs, Olbrich y Behrens, quienes investigarían de una forma más evidente este misticismo y su particular manifestación a través del teatro.

Ashbee llevó la **interdisciplinariedad** hasta sus últimas consecuencias al entrelazar su vida personal, su obra y su vocación educativa en un único todo con el objetivo común de elevar los estándares culturales y artísticos en Inglaterra. Para lograrlo potenció un enfoque multiversal y creativo desde todas las facciones implicadas y propuso un trabajo conjunto entre taller y fábrica que interactuara de forma directa con el público a través de fiestas, publicaciones y exposiciones. Dos de los preceptos fundamentales por los que se regía el arte que defendía Ashbee eran: que se llevara a cabo en el taller y no en el estudio²⁹⁴; y que se lidiara con él como un todo²⁹⁵. El teatro posibilitó, más que ninguna otra disciplina, cumplir ambos propósitos al permitirle poner en práctica todas las demás artes de acuerdo con un mismo fin común. De hecho, a pesar de su formación como arquitecto y de haber defendido a la arquitectura como ‘madre de todas las artes’, en la praxis fue en el teatro en donde Ashbee encontró la forma de satisfacer sus anhelos.

En lo que se refiere a la forma, los característicos debates sociales sobre drama moderno, propios de la era victoriana, no interesaban a Ashbee en exceso, tal y como explicó en su diario, en 1881, tras asistir a una fiesta social:

²⁹² ‘The demand is for a more complete life’, *ibidem*, p.16.

²⁹³ ‘This new life aims at less Materialism just because it demands more Beauty, at less conventional religion because it needs more Spirituality’. Ashbee, C. (1917). *Where the Great City stands. A study in the new civics*. London: Essex House Press, & B.T. Batsford, p.18.

²⁹⁴ ‘Art must be carried on in the workshop and not in the studio’, [El arte se debe desarrollar en el taller y no en el estudio], Ashbee, C. (1894). *A few chapters in workshop re-construction and citizenship*. London: Guild and School of Handicraft, p.39.

²⁹⁵ ‘dealing with Art as a whole’, [trabajar el Arte como un todo], Ashbee, C. (1894). *A few chapters in workshop re-construction and citizenship*. London: Guild and School of Handicraft, p.28.

(...) When the morrow came, I was crowded up with visitors and clients, and the pledge of a tea party at St. John Hankin's, where we always have to talk modern drama, which bores me intensely, not the drama but the talk about it²⁹⁶.

Durante los primeros años de la década de los 1890's, la única excepción que podía interesarle era el drama de Bernard Shaw, que con su apuesta realista desafiaba el melodrama de los viejos actores de teatro victorianos. Sin embargo, cuando decidió probar por primera vez con la literatura dramática, de forma análoga a como lo había hecho Morris con su *Love is Enough* (1873), Ashbee optó por las fórmulas seculares y en 1895 se aventuró con la escritura de una moralidad. Según Crawford, la idea surgió después de ver una producción de las *Avispas* de Aristófanes en Cambridge, llevada a cabo por estudiantes y en la que la danza y la música tenían considerable presencia. El 22 de junio de ese año, la madre de Ashbee invitó a sus amigos a asistir al estreno de *A Modern Morality Play*, una pieza escrita por su hijo en la que las vacas sagradas de Chelsea aparecían representadas como personas, al estilo de las viejas moralidades²⁹⁷. No obstante, el interés de Ashbee por las moralidades medievales o por la estética moderna imperante en ese momento en Europa se desvaneció de forma definitiva al establecer contacto con William Poel²⁹⁸. Poel, dedicó gran parte de su carrera a investigar las piezas de Jonson, Marlowe y Shakespeare y en 1895 creó en Londres la *Elizabethan Stage Society* de la que Ashbee fue miembro fundador²⁹⁹. Influidos por Poel, y en línea con su admirado Ruskin, sería el teatro isabelino el que acabaría acaparando toda la inquietud e interés de Ashbee.

²⁹⁶ [(...) A la mañana siguiente estaba ocupado con visitantes, clientes y el compromiso de la fiesta del té en St. John Hankin's, donde siempre tenemos que hablar de drama moderno, que me aburre intensamente, no el drama, sino hablar sobre él], Ashbee, C.R. (1907). *Journal at Easter*, en: MacCarthy, F. (1981). *The Simple Life: C.R. Ashbee in the Cotswolds*. Los Angeles: California Press, p.165.

²⁹⁷ Crawford, A. (2005). *C.R. Ashbee: Architect, Designer and Romantic Socialist*. New Haven [Conn.]: Yale University Press, pp.73-74.

²⁹⁸ William Poel (1852-1934), actor, productor y dramaturgo inglés. Poel creció entre los prerrafaelitas ingleses. En 1895 fundó *The Elizabethan Stage Society* y pasó gran parte de su carrera investigando y dando clase sobre la actuación isabelina. Sus ideas incluían, actuaciones en espacios abiertos, conjunto, texto completo, poca escenografía y una puesta en escena sencilla. Entre sus grandes discípulos se encontraba Harley Granville-Barker. William Poel escribió *Shakespeare in the Theatre* en 1913. En el libro abogó por un estudio profundo de la historia que rodeó las circunstancias creativas de Shakespeare. Desde su punto de vista, la representación característica del drama isabelino era responsable, en gran parte, de la riqueza literaria de los textos. Por ejemplo, al no tener telón de fondo, los autores del barroco inglés se esmeraron por dialogar detallados paisajes; la ausencia de maquinaria teatral estimuló el ingenio de dramaturgos y actores en sus propuestas creativas, etc. *Cambridge University Press* publicó en 2013 una nueva edición del libro: Poel, W. (2013). *Shakespeare in the theatre*. New York: Cambridge University Press.

²⁹⁹ La relación de Ashbee con Poel fue continua a lo largo de sus vidas. Además de su contacto a partir de la *Elizabethan Stage Society* (1894) Poel fue huésped de los Ashbees en su de Campden (1903?). Más adelante también coincidieron durante el último viaje de Ashbee a Pittsburgh en 1915.

Para Ashbee, igual que para Ruskin, el teatro, como el resto de las artes, procedían de la danza³⁰⁰: 'It can be proved that dancing movements formed the first metres of true poetry'³⁰¹. Y precisamente era ese tipo de representación en la que la palabra estaba acompañada por música y baile, la que le fascinaba. Después de su intento fallido de crear una nueva forma de drama musical junto al compositor y cantante americano Philip Dalmas³⁰², en 1897 Ashbee pudo por fin materializar sus deseos de poner en escena una serie de *revivals* de piezas barrocas.

La primera manifestación explícita conocida de esta intención data del invierno de 1897. La parte de la Escuela de la Guild había cerrado dos años antes y Ashbee se encontraba en Berlín con motivo de una exhibición de la Guild en la prestigiosa sala *Keller und Reiner* y fue allí cuando, a través de una carta, confesó a la que sólo un año después sería su esposa, Janet Elizabeth Forbes³⁰³, que se estaba planteando la forma más adecuada de injertar palabras, música e ideas modernas en el drama isabelino³⁰⁴. Ese mismo año, la tradición inglesa con la que Ashbee había estado comprometido desde las artes decorativas comenzó a cobrar vida a partir de las versiones de Jonson y Shakespeare que pusieron en escena los miembros de la Guild en Londres.

Sin dejar que sus intentos previos fallidos lo desmotivaran, además de las adaptaciones de los clásicos ingleses, la Guild se aventuró en la escritura de dos piezas dramáticas, ambas concebidas en forma de máscara: La primera, *Beauty's awakening, a masque of Winter and*

³⁰⁰ Ashbee mencionó el *chorus*. La palabra *chorus* es la voz latina del griego, χορός (xhoros) que se refiere a un grupo de personas que cantan y bailan en un lugar cercado.

³⁰¹ [Puede ser probado que los movimientos de danza formaron las primeras medidas de la auténtica poesía], Ashbee, C. (1917). *Where the Great City stands. A study in the new civics*. London: Essex House Press, & B.T. Batsford, p.16.

³⁰² En 1897, Ashbee pasó las navidades en París con el compositor y cantante americano Philip Dalmas (1870-1925). Al igual que Ashbee, Dalmas era admirador de Walt Whitman, a cuyos poemas puso música en 1901 con su *As I watched the ploughman ploughing*. Tres años antes, Ashbee y Dalmas habían tratado de escribir juntos una obra llena de misticismo al estilo Maeterlinck. Un intento que Ashbee describió en su diario como 'which has been about as full of real life as it can be', [tan lleno de vida real como podría ser], Crawford, A. (2005). *C.R. Ashbee: Architect, Designer and Romantic Socialist*. New Haven [Conn.]: Yale University Press, p. 79. Felicity Ashbee también se refirió a la relación entre su padre y el compositor norteamericano –que, especuló, pudo ser erótica-. De ella dijo: 'They spent much of the time in Dalma's fifth-floor flat, living like bohemians, trying to invent a new form of musical drama', [pasaron mucho tiempo juntos en la quinta planta en la que vivía Dalma, tratando de inventar una nueva forma de drama musical], Ashbee, F. (2002). *Janet Ashbee: Love, Marriage and the Arts and Crafts Movement*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, p.28.

³⁰³ Janet Elizabeth Forbes (1877-1961). De acuerdo con la mayoría de los historiadores, Ashbee se casó con Janet, la hija de un acaudalado corredor de bolsa, en 1898 para cubrir su homosexualidad que en aquel tiempo era ilegal. A pesar de lo difícil de la relación y de las infidelidades de ambos, tuvieron juntos cuatro hijas: Mary, Jane Felicity, Helen y Prudence.

³⁰⁴ '(...) he was wondering how could graft modern words and music, modern ideas onto the tradition of Elizabethan drama', Crawford, A. *Op. cit.*, p.78.

Spring (1899) fue supervisada por Walter Crane³⁰⁵ y escrita por varios miembros de la Guild durante su tiempo en Londres. La segunda, *The Masque of Edward of England*, fue escrita ya desde Campden en 1902 por de C.R. Ashbee y contó con las ilustraciones de Edith Harwood³⁰⁶. La Máscara correspondía a una forma de teatro originado en la práctica de procesiones festivas en las que hombres encubiertos representaban personajes imaginarios o alegóricos. Supuestamente se había iniciado en Italia, en donde se parecía más a un desfile que a una obra. En la Edad Media era popular en los teatros privados para celebrar bodas y otras ocasiones festivas. Desde Italia, la máscara fue importada por Inglaterra, en un momento en el que la primera era el centro mundial de las artes y de la música. En Inglaterra, hasta ese momento, lo más parecido a las Máscaras habían sido los Milagros medievales de Lord Mayor en Navidad³⁰⁷ y no fue hasta el reino de James I cuando las Máscaras estuvieron en boga. Las producciones italianas originales eran en su mayoría *tableaux vivants* silenciosos, con frecuencia en lo que se conoce como Teatro de Entradas. Sin embargo, en Inglaterra, la Máscara fue introducida como un tipo de interludio dramático para aliviar la gravedad de las obras serias. En otros lugares, no obstante, siguió siendo muda y dio lugar a la pantomima. La Máscara inglesa le debe su popularidad a la corte de los Estuardos en la que dos hombres, Ben Jonson e Inigo Jones, diseñaron de forma excelsa varias de ellas. En lo que se refiere a la escritura dramática, además de las dos Máscaras señaladas, la Guild de Campden también se involucró en una obra infantil concebida por Gerald Bishop³⁰⁸, editada por Janet y publicada por *Essex House*.

Pero la literatura dramática no fue en ninguno de los casos descritos el fin último de Ashbee. Durante el tiempo de la Guild en Londres, el teatro no satisfacía un objetivo

³⁰⁵ Walter Crane (1845-1915), artista inglés original de Liverpool, que participó en el *Arts and Crafts* como pintor, ilustrador, escritor de libros para niños, mosaicos y otros objetos decorativos. Estudió la obra de Dante Gabriel Rossetti y otros prerrafaelitas. Como era escritor de cuentos infantiles y de ilustraciones, escogió la alegoría de la Bella Durmiente para la propuesta escénica que llevó a cabo en colaboración con la Guild.

³⁰⁶ Edith Harwood (1866-1926), ilustradora y escritora británica autora también de algunos frontispicios y portadas de libros infantiles. Además de en la *The Masque of Edwards of England*, Harwood colaboró con Ashbee en otras obras, entre ellas *The Flower and the Leaf*.

³⁰⁷ Una recopilación de Milagros y Misterios medievales que incluye *The Lord Mayor's Show* fue editada en 1823 por el British Museum y está disponible de forma gratuita en archive.org: Hone, W. (1823). *Ancient mysteries described, especially the English miracle plays, founded on Apocryphal New Testament story extant among the unpublished manuscripts in the British Museum: including notices of ecclesiastical shows*. [ebook] London: -detruiut. Available at: <https://archive.org/details/AncientMysteriesDescribed/page/n7> [Accessed 7 Feb. 2019].

³⁰⁸ Socialista convencido, y uno de los fundadores de la Guild, ocupó la dirección de diversas asociaciones de la industria, principalmente relacionadas con la fotografía, así como con la Sociedad Fabiana. El 14 de diciembre de 1902, Gerald Bishop participó en una puesta en escena de Shaw, de acuerdo con: Henderson, A. (1972). *George Bernard Shaw, man of the century*. New York: Da Capo Press, p.565.

artístico sino más bien un valor social: estimular la cohesión entre los diferentes miembros de la cofradía. Ashbee era consciente de la diversa procedencia y ocupación de sus colaboradores, pero entendía que la unión entre ellos era imprescindible, no sólo para promover la mejora del trabajo, sino también la de los estándares de sus propias vidas. Además, es importante señalar que la Guild se había constituido como *Guild and School of Handicraft* desde 1888, pero la parte de la Escuela -que no la comercial- se vio obligada al cierre en 1895. El teatro, plenamente activo desde 1897, sirvió como herramienta de reemplazo de esa facción. Para Ashbee, la labor colectiva de sus miembros debía cumplir los principios de cooperación, unionismo comercial y resurgimiento moderno del arte y de la artesanía. Pero era indispensable que, además, estos preceptos se aplicaran en favor del aprendizaje de cada uno de los individuos que componían el grupo:

The Guild of Handicraft is a body of men of different trades, crafts and occupations, united together on such a basis as shall better promote both the goodness of the work produced and the standard of life of the producer. To this end it seeks to apply to the collective work of its members whatever is wisest and best in the principles of Co-operation, of Trade Unionism or of the modern revival of Art and Craft, and to apply these in such manner as changing circumstances permit or as shall be most helpful to its individual members³⁰⁹.

El teatro ofrecía una oportunidad única de articulación de este ecléctico compendio. Walter Crane, al referirse al trabajo de los miembros de la Guild en *Beauty's Awakening* incidió en que artistas de todas las procedencias, representaban los distintos personajes mientras que, semana tras semana demostraban y se explicaban entre ellos sus respectivos métodos de trabajo. Esta fusión más allá de lo puramente profesional permitía transferir al público oficial y general, un mensaje fundamental dentro del repertorio teórico ashbeeniano, la necesidad de vincular arte y vida: 'the necessity for art in all relations of life, and especially in civic life'³¹⁰.

³⁰⁹ Ashbee, C. (1908). *Craftsmanship in competitive industry. Being a record of the workshops of the guild of handicraft and some deductions from their twenty-one years' experience*. Campden [Gloucestershire]: Essex House Press, p.226.

³¹⁰ Entrevista a Walter Crane en: Anon (1899). "Beauty's Awakening". *The Masque at the Guildhall. A Dream of Fair Cities. A Talk with Mr. Walter Crane*. *London Daily News*, [online] p.6. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000051/18990623/027/0006> [Accessed 28 Oct. 2018].

Para posibilitar esta conjunción no sólo los trabajadores de la Guild colaboraban en la preparación y desarrollo de las funciones. Igual que había sucedido con Morris, las familias de los artesanos también se implicaban en las puestas en escena. Detrás de la Guild había una **comunidad** y el teatro era una forma de mostrar esa unión al mismo tiempo que se consolidaba una reputación asentada en fuertes valores que servía como reclamo para obtener financiación. El teatro brindaba un lugar de encuentro social idóneo para la celebración de eventos conmemorativos o fiestas que, al mismo tiempo, disponían a los asistentes en una actitud abierta a la simpatía por la Guild e incluso a su colaboración político y/o económica con ella. En este sentido, la idea de conjunto no se limitaba únicamente a los artistas, sino que se hacía extensible al público al que reconocía de forma indirecta como parte imprescindible en el proceso de creación -a través de su subvención-. Tal y como Walter Crane aseguraba, en los viejos tiempos, el teatro había caminado invariablemente de la mano de la artesanía y el comercio³¹¹ y tanto Ashbee como el resto de los miembros de la Guild de Londres, tenían claro que ésta era otra de las funciones principales que debía desempeñar.

A imagen y semejanza de las épocas que perseguían revivir desde la artesanía, gracias a su **dimensión efímera**, Ashbee y sus seguidores aprovechaban el teatro para difundir y propagar sus ideas políticas, estéticas y filosóficas. De hecho, en la introducción de la edición de una de sus máscaras recalcaron que *Beauty's Awakening* no era ni sería nunca una obra, sino una pieza que respondía a un anhelo ético y poético y a la belleza del diseño y el ornamento³¹². De ahí la elección de la máscara como género puesto que permitía a los artistas -que en realidad eran diseñadores-, alejarse del realismo ilusorio y experimentar la producción tangible de una alegoría de la belleza 'which is their particular sphere and concern'³¹³. Teniendo en cuenta el proceso completo descrito, el teatro en Ashbee resultaba una herramienta didáctica en varias fases: su escritura, su producción y su atención por parte del público. Pero tal y como había sucedido en el caso de Morris, la Guild añadió una etapa posterior a partir de la lectura potencial de los textos dramáticos editados.

³¹¹ 'in old days the drama invariably went hand in hand with commerce and craftsmanship', *vid nota 310*.

³¹² 'poetic and ethic aim. Beauty of Design and Ornament' [Anhelo poético y ético, Belleza de Diseño y Ornamento], Crane, W. (1899). *Beauty's awakening, a masque of winter and of spring*. [London; New York]: The Studio, p.5.

³¹³ [Una alegoría de la belleza que es su esfera y preocupación particular], *idem*.

En lo referente al contenido, las publicaciones, en un despliegue de **pluridisciplinariedad**, solían incluir preciosas ilustraciones, partituras y, en ocasiones, bocetos para el vestuario y la escenografía, resultando en sí mismas una obra compuesta por múltiples artes aglutinadas bajo el impulso del teatro. Editar libros con sus propios textos originales suponía para la Guild la supervivencia, como producto material, del trabajo escénico, que en sí mismo era efímero. Para suplir esta fugacidad, las ideas quedaban a disposición de futuros lectores de forma permanente en los libros impresos que ellos mismos editaban. Al mismo tiempo que se daban a conocer los esfuerzos y proyectos desempeñados por el gremio, la comercialización y venta de estas publicaciones era una forma más de conseguir publicidad e ingresos.

Tal y como él mismo reconocía, el interés de Ashbee respondía más a los anteriores objetivos descritos, que a un verdadero anhelo por escribir su nombre en los anales de la dramaturgia. De hecho, en el teatro que le interesaba a Ashbee, el texto estaba subordinado a la imagen. Por eso, el ‘revivir’ de las *máscaras* que impulsó no era sólo un homenaje al modelo de gremio medieval que propugnaba el *Arts and Crafts*, sino una forma de aprovechar la **dimensión móvil** de las artes escénicas, para dar vida de forma literal al resto de las artes implicadas.

Las fiestas llevadas a cabo en las diferentes localizaciones de la Guild fueron un común denominador no sólo en su historia, sino también en sus estrategias publicitarias. Los problemas económicos se mantuvieron de forma más o menos constante a lo largo de la historia de la Institución y estos eventos sociales, en los que se reunía a la élite política y cultural, primero londinense y después de Chipping Campden, suponían una forma de dar a conocer y promocionar tanto el ideario de la *Guild and School of Handicraft* como los productos y actividades desarrollados en ella. A partir de los diarios de Janet y Ashbee se puede trazar un hilo de las producciones teatrales que presentaron prácticamente cada año durante las festividades memorables.

Durante el tiempo de la Guild en Chipping Campden, el teatro ocupó una función más específica en el contexto de lo que Ashbee denominó *higher education*. Explicado con detalle

en *The Hamptonsire Experiment in Education*³¹⁴, por 'educación superior' Ashbee entendía favorecer la interrelación entre las distintas ramas educativas y la continuidad de la formación de los jóvenes una vez finalizados los estudios elementales. La idea era crear una serie de talleres y sinergias entre las escuelas de primaria y secundaria, de forma que se retrasara la edad de incorporación al mercado laboral y, en caso de no ser posible, se favoreciera la continuidad de la educación del individuo una vez abandonada la escuela. Ashbee formó parte activa de un comité habilitado exprofeso para poner en práctica y extender el concepto de *higher education* en el área de Hamptonsire. Y allí, en sus propias palabras, el teatro funcionó como herramienta idónea para contagiar 'entusiasmo educativo'³¹⁵ entre los miembros de una comunidad rural a priori con escasa inquietud cultural. El propio Ashbee aseguró que la gente de Easthampton descubrió por sí misma algunas de las teorías de Holmes-Montessori, varios años antes de que irrumpieran en el resto del mundo, cuando participaron en una serie de *revivals* de dramas isabelinos durante los meses de invierno³¹⁶. Maria Montessori³¹⁷ caracterizó las actividades llevadas a cabo en las escuelas de jardín de infancia como altamente imaginativas y simbólicas y las distinguió de los trabajos de los centros Montessori que estaban más orientados a poner en práctica la vida real a través de actividades sociales que los prepararan para las artes:

Compared with the kindergarten, then, the Montessori system presents these main points of interest: (...) Its social training is carried out mainly by means of present and actual social activities; and it affords direct preparation for the school arts³¹⁸.

La *Casa dei Bambini*, la primera escuela de niños que siguió formalmente esta metodología fue establecida en San Lorenzo, Roma, en 1907. El método de la enseñanza Montessori fue

³¹⁴ Aunque la Guild se estableció formalmente en Chipping Campden, pequeña ciudad rural incluida en el área de los Cotswolds y perteneciente al condado de Gloucestershire, Ashbee colaboró con la que consideraba la mejor *domestic science school* [escuela doméstica de ciencias] inglesa, situada en Hamptonsire y con un *centre for combined domestic subjects* [centro para asuntos domésticos combinados], instaurado entre otros por el propio Ashbee, en Easthampton, Ashbee, C. (1914). *The Hamptonsire Experiment in Education*. London: George Allen & Company, LTD, p.9.

³¹⁵ Ashbee, C. (1914). *The Hamptonsire Experiment in Education*. London: George Allen & Company, LTD., p.57.

³¹⁶ 'Indeed, the people of the Easthampton discovered for themselves the truth of some of the Holmes-Montessori theories several years before these broke upon a rather incredulous world, when they gave series of revivals in Elizabethan drama in the winter months', *ibidem*, p.55.

³¹⁷ Maria Tecla Montessori (1870-1952), doctora, educadora, pedagoga, feminista, científica, filósofa, psicóloga y huamista italiana que renovó los métodos de enseñanza de principios del siglo XX y cuyos métodos se basaron principalmente en la práctica del juego como actividad esencial para el aprendizaje individual.

³¹⁸ [Comparado con el jardín de infancia, entonces, el sistema Montessori presenta estos principales puntos de interés (...) su entrenamiento social está llevado a cabo principalmente por medio de actividades sociales reales; y permite una preparación directa para las artes en la escuela], Montessori, M. and Gutek, G. (2004). *The Montessori method*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, p.30.

publicado en 1909 y su edición inglesa *-The Montessori Method: Scientific Pedagogy as Applied to Child Education in the Children's Houses*³¹⁹-, introducida por el profesor de Harvard, Henry W. Holmes, no salió a la venta hasta 1912. Ashbee comenzó haciendo teatro en la Guild de Londres en 1897 y colaboró con escuelas infantiles en Chipping Campden desde 1902, por lo que se puede afirmar que la reflexión de que la Guild antecedió a las propuestas de Holmes-Montessori es cierta. Además, si bien algunos discípulos de Maria Montessori como Carmen Pontremoli, sí consideraron el teatro de forma específica como parte del desarrollo creativo y social de los estudiantes³²⁰, Montessori habló del juego y de la importancia de las artes en general, pero en el campo de las escénicas se refirió de forma más explícita únicamente a la música³²¹. La participación en las producciones teatrales promovidas por Ashbee servían como estímulo y atraían a jóvenes y niños de las escuelas elementales y secundarias de la localidad. Durante ocho años se prepararon y presentaron piezas de teatro isabelino ejecutadas siguiendo los dictámenes de la manera tradicional en algunas ocasiones con la ayuda del mismísimo William Poel³²². El teatro facilitaba la integración de las diferentes ramas educativas al mismo tiempo que se creaba en la localidad un sentimiento comunitario. Ashbee recopiló las puestas en escena llevadas a cabo durante el tiempo que duró su experimento en Campden³²³: 'Shakespeare's *As you like it*, Ben Jonson's³²⁴ *New Inn*, Dekker's³²⁵ *Shoemaker's Holiday*, Fletcher's³²⁶ *Elder Brother*, Heywood's *Fair Maid of the West*, Beaumont³²⁷ and Fletcher's *Knight of the Burning Pestle*, and Sheridan's³²⁸ *Critic and School of Scandal*³²⁹. La clave para Ashbee era que había pocas formas de estudio tan estimulantes, tan absorbentes,

³¹⁹ Montessori, M., Holmes, H. and George, A. (1912). *The Montessori method: scientific pedagogy as applied to child education in "the Children's Houses" with additions and revisions*. New York: Stokes.

³²⁰ Solterer, H. (2010). *Medieval roles for modern times*. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press, p.195.

³²¹ Montessori, M., Holmes, H. and George, A. (1912). *The Montessori method: scientific pedagogy as applied to child education in "the Children's Houses" with additions and revisions*. New York: Stokes, pp.175, 182, 203-214, 342.

³²² Ashbee, C. (1914). *The Hamptonshire Experiment in Education*. London: George Allen & Company, LTD., p.55.

³²³ Crawford señala las siguientes fechas para las obras de la Guild: *A Modern Morality Play* (1895); *The Masque of Narcissus* (1897); *The Night of the Burning Pestle* (1899 y 1906); *The New Inn* (1902 y 1903); *The School of Scandal* (1904); *As You Like It* (1905). Crawford, A. (2005). *C.R. Ashbee: Architect, Designer and Romantic Socialist*. New Haven [Conn.]: Yale University Press, p.492. Pero además de las referenciadas en Crawford, a través de esta investigación se sabe que, además: en 1899 la Guild se involucró en la producción de su propia máscara, *Beauty's Awakening*; en 1904 representaron la pieza infantil *A May Day Interlude* de Gerald Bishop; en 1907 la Guild escenificó *Critic*, la segunda obra de Sheridan representada en Campden mientras Ashbee se encontraba en Sicilia; en 1908 la Guild puso en escena *Shoemaker's Holiday*; en 1909, *The Fair Maid of the West* fue presentada por los miembros de la Guild of Handicraft y sus amigos sin la presencia de Ashbee.

³²⁴ Ben Jonson (1572-1637), dramaturgo, actor y poeta inglés del Renacimiento, que protagonizó una popular rivalidad con Shakespeare.

³²⁵ Thomas Dekker (1572-1632), dramaturgo isabelino.

³²⁶ John Fletcher (1579-1625), dramaturgo jacobino que sucedió a Shakespeare como escritor de las obras de los *King's Men*.

³²⁷ Francis Beaumont (1584-1616), dramaturgo del renacimiento inglés, famoso por sus colaboraciones con, el también escritor de teatro, John Fletcher.

³²⁸ Richard Brinsley Butler Sheridan (1751-1816), dramaturgo irlandés que durante mucho tiempo regent el London Theatre Royal, Drury Lane.

³²⁹ Ashbee, C. *Op. cit.*, p.56.

o que tocaran la vida de una manera tan variada como la representación con vestuario, pero sin los costosos adornos escénicos de las obras de los dramaturgos clásicos ingleses:

There are few forms of study so stimulating, so absorbing, or that touch life in such a variety of ways as the rendering in costume, but without expensive stage trappings, of the work of the English classic dramatists³³⁰.

La idea de incluir el teatro dentro de la educación era además para Ashbee una forma de preservar la continuidad del interés formativo entre los adultos de la forma más atractiva posible. Por eso recomendaba que en otras localidades rurales se siguiese el ejemplo de Easthampton y se ubicara un centro de educación superior. La misión del centro debía ser transmitir que, en materia de estudios, no había que perseguir un fin específico sino entender la instrucción cultural como un algo continuo y en cuyo proceso era posible disfrutar al mismo tiempo que se aprendía. En línea con Montesquieu, para Ashbee todos debían preguntarse: 'Que sai'je?'³³¹.

El proyecto de ciudad ideal que diseñó en la última etapa de su trayectoria supuso una trasposición de la **pluridisciplinariedad del artista al ámbito metropolitano**. En su planificación urbanística, el teatro acabó siendo parte indispensable de un núcleo central encomiado a las artes y en el que, influenciado por las tendencias norteamericanas, éstas debían adquirir la capacitación de estudios universitarios. Pero antes de llegar a su proyecto final de Instituto de Arte, en el siguiente apartado se exponen las características educacionales de su *Guild and School of Handicraft*, así como la implicación que el teatro tuvo dentro de ella.

2.3. THE GUILD AND SCHOOL OF HANDICRAFT (1888-1908)

El anhelo de Ashbee por cohesionar sus inquietudes pedagógicas con las de encontrar soluciones duraderas que ayudaran a eliminar las diferencias de clase a partir de la

³³⁰ Ídem.

³³¹ Ashbee, C. (1914). *The Hamptonsire Experiment in Education*. London: George Allen & Company, LTD., p.58.

educación técnica de los trabajadores, se materializó el 23 de junio de 1888³³² en la que, durante los siguientes veinte años, sería conocida como *The Guild and School of Handicraft*. Una cofradía que más allá de ser una institución educativa adherida a una asociación comercial, fue concebida por Ashbee como su propio proyecto de vida. La actividad de la Escuela se puede sintetizar en dos etapas, determinadas a su vez por las localizaciones geográficas en las que se ubicó. Por un lado, se hablará de las características de la Escuela en su periodo londinense y, tras su cierre, de su resurgimiento, siete años más tarde en la zona rural de Chipping Campden.

Las similitudes conceptuales y estructurales, así como los conflictos derivados de ellas, fueron coincidentes con los que más adelante caracterizarían a la Bauhaus gropiusiana. Si bien es cierto que Walter Gropius no reconoció la influencia directa de Ashbee como sí lo hizo de forma explícita con Ruskin y Morris. También es conocida la vinculación de la Bauhaus a la Colonia de Darmstadt y a la Werkbund de Muthesius³³³. En ambos casos existe una considerable relación con Ashbee que se detallará en los capítulos correspondientes. Por todo esto, se considera necesario profundizar en el funcionamiento de la *Guild and School of Handicraft* y en cómo y por qué el teatro llegó a ser una parte fundamental de ella.

³³² Una reseña en el *Leeds Mercury* del 25 de junio de 1888, mencionó que la escuela había sido inaugurada, pero que, en realidad, llevaba dos años dando clase de manera no formal, bajo la tutela personal de C. R. Ashbee: 'formally opened the School and Guild of Handicraft, which, in the undeveloped form of evening classes, has for about two years been carried on under the personal guidance of Mr. C. R. Ashbee', en: Anon (1888, 25 de junio). Sir W. Hart Dyke and Lord Ripon on Technical Education. *Leeds Mercury*, [online] p.3. Available at:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000076/18880625/005/0003> [Accessed 27 Oct. 2018]. En el *Western Daily Press* del mismo día, p.3, se dijo lo mismo. Ambos artículos recalcaron la presencia de autoridades políticas locales respaldando el acto: Sr. William Hart Dyke -vicepresidente del *Council of Education*- como Ministro de Educación 'his presence showed that he recognize art in education'. Las publicaciones también se hicieron eco de la presencia de Lord Ripon -patron of the Hall-, Anon (1888, 25 de junio). Sir W. Hart Dyke and Lord Ripon on Technical Education. *Western Daily Press*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000264/18880625/016/0003> [Accessed 27 Oct. 2018]. Una reseña similar apareció también en el *Dover Friday*, el 29 de junio de 1888, p.7, disponible en: Anon (1888, 29 de junio). Teaching Handicraft. *Dover Express*, [online] p.7. Available at:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000330/18880629/058/0007> [Accessed 27 Oct. 2018].

Muchos otros periódicos mencionaron la inauguración: *Cornubian and Redruth Times*, *Diss Express*, *East London Observer*, *Exmouth Journal*, *North London News*, *Beverly and East Riding Recorder*, *Terbury Wells Advertiser*, *Buxton Herald*, etc.

³³³ Hermann Muthesius (1861-1927), arquitecto y teórico alemán, famoso por promover el ideario del movimiento *Arts and Crafts* británico en Alemania. Muthesius, en su prospección por tierras británicas, en búsqueda del grial pedagógico que estaba llevando a Inglaterra a ser líder en el mercado artístico, estudió en profundidad la escuela de Ashbee, junto con otras contemporáneas. Los resultados de esta revisión se pueden leer en su artículo *Künstlerischer Unterricht Für Handwerker In England*, publicado en 1898 en *Dekorative Kunst*.

The Guild and School of Handicraft, que funcionaba a la vez como gremio cooperativo³³⁴, se erigió con un grupo inicial de cinco miembros³³⁵, en el barrio deprimido del *East End*, al amparo de la Universidad y de las ideas de Whitman, Ruskin y Morris. En palabras del propio Ashbee, la escuela provenía del movimiento socialista, el movimiento para la educación técnica y el *revival* de las artes decorativas inglesas, o mejor llamado *English Industrial Art*³³⁶. La clave era afiliar la Escuela, politécnica o técnica, ya desde su concepción, a una fábrica, para que las funciones de enseñanza y taller pudieran combinarse³³⁷. Una vez expuesta la necesidad de transmitir principios artísticos en cualquier industria, era el jefe de diseño de la factoría el que lideraba el profesorado. Sus alumnos tenían acceso a esta industria en donde el trabajo corporativo y educativo debía desarrollarse en una forma similar a 'work for life and bread'³³⁸. De esta forma, la enseñanza ashbeeniana se basaba en lecciones aplicadas y diseños concebidos según el propio material y el producto a elaborar, pero más allá de las prescripciones técnicas, el trabajo allí desarrollado perseguía ser en sí mismo una forma de vida.

Un año y medio después de su apertura, varias publicaciones expresaron su opinión acerca de la Guild. En el *London Evening Standard* afirmaron que Mr. Ashbee estaba haciendo un muy buen trabajo en el *East End*³³⁹. Un periodista del *Nottingham Evening Post* escribió un artículo sobre la Guild, a la que calificó como una de las más 'útiles' instituciones del área. También ensalzó que se promoviera la vinculación: escuela-fábrica y confirmó el compromiso existente entre educación y práctica en el contexto del gremio:

The Guild combines the training of the workshop with the education of the school, so to make the workman responsible the one hand for the gradual and efficient execution of a system of technical and art education, and on the other, to give the pupil a sense that

³³⁴ Muchos de los productos elaborados por la Guild se mostraban con frecuencia en las exhibiciones del *Arts and Crafts* y se podían adquirir en una tienda de *Bond Street*.

³³⁵ John Pearson, John Williams y W.A. White, habían coincidido con Ashbee en el Seminario acerca de las ideas de Ruskin. En un breve periodo de tiempo se les unió William como primer aprendiz. Naylor, G. (1971). *The Arts and Crafts Movement*. Cambridge: MIT Press, p.168.

³³⁶ Ashbee, C., Thomson, G. and Batchelor, J. (1901). *An endeavour towards the teaching of John Ruskin and William Morris*. London: Edward Arnold, p.21.

³³⁷ 'From the springs, the need for affiliating the school to the Factory, and this schools should be polytechnic or technical school, in other words the teaching function and the workshop function should be combined', Ashbee, C. (1894). *A few chapters in workshop re-construction and citizenship*. London: Guild and School of Handicraft, p.27.

³³⁸ [trabajar para la vida y el pan /trabajar para vivir y comer], *ibidem*, p.28.

³³⁹ 'Mr. Ashbee, of the Guild and School of Handicraft – which is doing a very good work at the East-end, we believe', Anon (1890, 4 de octubre). *Arts and Crafts and the New Gallery. London Evening Standard*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000183/18901004/012/0003> [Accessed 27 Oct. 2018].

education is not only recreative but has relations to the practice of the workshop and has no tendency to dilettantism³⁴⁰.

Durante los dos primeros años de prueba, la Escuela fue sustentada por fondos privados. De acuerdo con un periodista del *Morning Post*, había más de 160 hombres y jóvenes y niños deseosos de ocupar una de las setenta plazas disponibles el primer curso³⁴¹. El gremio esperaba autofinanciarse, poder mantenerse a partir de su propio trabajo y, en un futuro, sustentar también a la Escuela³⁴². Según explicó el propio Ashbee, por aquel entonces, en la Guild pasaron profesionales relacionados con: ebanistería, carpintería, metalurgia, electricidad, lámparas, litografía, impresión, delineación, diseño de patrones, e incluso maestros infantiles³⁴³. En el mismo artículo se mencionó que cualquier trabajo realizado en la Escuela era propiedad del Gremio, pero se entregaba un porcentaje de la venta de cualquier diseño original a los alumnos³⁴⁴. Reconsiderando su experiencia, dos años más tarde de su fundación, Ashbee afirmó que la introducción entre los miembros de la Guild de algunos de los principales trabajadores sindicalistas, con su consiguiente vinculación a la solución de problemas industriales, fue una de las razones de su éxito³⁴⁵. Estos expertos, además de aportar su conocimiento y red de contactos, eran los encargados de juzgar la excelencia en la producción técnica.

En 1891, tras romper su vinculación con *Toynbee*³⁴⁶, la Guild fue desplazada a *Essex House*, un edificio grande en *Mile End Road*. Un año después, en 1892 Ashbee creó una imprenta de

³⁴⁰ [El Gremio combina la capacitación en el taller con la educación en la Escuela, de forma que el trabajador es responsable, por un lado, de la ejecución gradual y eficiente de un sistema de educación artístico técnico, y por el otro, se aporta al estudiante un sentido de que la educación no es sólo recreativa, sino que tiene relación con la práctica en el taller, y no tiende al dilettantismo],

Anon (1889, 16 de septiembre). Metropolitan Notes -from London Correspondents-. *Nottingham Evening Post*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000321/18890916/009/0002> [Accessed 27 Oct. 2018].

³⁴¹ Anon (1888, 25 de junio). A Whitechapel Guild of Handicraft. *Morning Post*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000174/18880625/035/0003> [Accessed 27 Oct. 2018].

³⁴² Ashbee no mencionó la cuota bianual exigida a los alumnos. *Vid nota 341*.

³⁴³ Ashbee, C., Reid, J., Lee, T. and Warren, E. (1890). *Transactions of the Guild & School of Handicraft. vol. I*. London: Essex House, p.23.

³⁴⁴ 'Whatever practical work is done in the school is the property of the guild, but a percentage is given to the pupils on the sale of any piece of original work'. Anon (1888, 25 de junio). A Whitechapel Guild of Handicraft. *Morning Post*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000174/18880625/035/0003> [Accessed 27 Oct. 2018].

³⁴⁵ 'The introduction among its members of some of the leading trades-unionist workmen- and indispensable element in the solving of an industrial problem -gave the Guild that peculiar character which has been the principal reason of its success so far'. Ashbee, C., Reid, J., Lee, T. and Warren, E. *Op. cit.*, p.21.

³⁴⁶ A pesar de que miembros de *Toynbee* asistieron a la inauguración de la Guild en 1888, ya en 1890 existen indicios de algún problema existente entre ellos, cuando Hon -secretario del *Council of the Universities Settlement Association, Toynbee Hall-*, exigió al *Birmingham Daily Post* que publicara una rectificación sobre la inexactitud atribuida a Ashbee en la que se pudo leer que *The*

nombre homónimo a la casa y con unos intereses parecidos al *Kelmscott Press* (1891) que, de forma prácticamente simultánea, había instaurado William Morris³⁴⁷. Las disertaciones de ese año se despojaron de la alusión religiosa de Pascua y pasaron a llamarse series anuales de conferencias de primavera³⁴⁸. En aquel momento, el objetivo del Gremio incluía traspasar los límites de la propia Institución y convertirse en un movimiento con nombre propio. De acuerdo con ese propósito, se constituyeron diversas asociaciones y entidades anexas como el *Craftsman Club*, que incluía una biblioteca y una sala³⁴⁹ en donde se llevaban a cabo reuniones, conferencias, debates y discusiones con el interés común de dar expresión a las relaciones sociales³⁵⁰. El acondicionamiento del jardín, por un lado, para dar cabida a nuevos talleres, pero también para la construcción de pistas de tenis accesibles a los miembros de la institución³⁵¹ fueron también muestra de su vocación social y expansiva. Al mismo tiempo, la práctica del deporte suponía una forma de atraer a los estudiantes y de promover su forma física y autonomía. De acuerdo con Ashbee, desde su concepción, estos espacios se prepararon para estar pintados y decorados con trabajos artísticos. En el proyecto se planteó,

Guild and School of Handicrafts y el *Toynbee Hall* estaban asociados. De acuerdo con la corrección, la relación entre ambas era ordinaria (en inglés 'common'), pero no asociativa. Aves, E. (1890, 3 de octubre). *The Guild of Handicraft*. *Birmingham Daily Post*, [online] p.4. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000033/18901003/010/0004> [Accessed 27 Oct. 2018].

³⁴⁷ De hecho, seis años más tarde, el 21 de noviembre de 1898, en su página 8, el *London Daily News* publicó la compra por parte de *The Guild of Handicraft* de la planta y las prensas de Kelmscott Press, con la intención de Ashbee de diseñar una nueva tipografía para ellas. El anuncio de la compra fue acompañado de la promoción de las futuras publicaciones planeadas, Anon (1898, 21 de noviembre). Arts and Letters. *London Daily News*, [online] p.8. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000051/18981121/047/0008> [Accessed 27 Oct. 2018]. La importancia de la tipografía es reseñable si se tiene en cuenta la alusión a ella que hizo, por ejemplo, el *London Daily News* del 12 de noviembre de 1901, en su página 5. Allí se explicó que los libros de *Essex House Press* se imprimían con 'clear Roman Type', más ligera que la 'Golden' característica de *Kelmscott*, aunque, en muchos aspectos, decían, era similar a ella. El artículo continuó haciendo alusión a la nueva tipografía que Ashbee tenía pensado emplear para su *King Edward VII's Prayer Book*, en aquel momento en preparación. La nueva tipo habría de combinar la fácil lectura de la fuente *roman* con el efecto decorativo de la vieja *black-letter*. El autor del artículo dijo estar explicando lo que escribía a partir de una página de ejemplo que le habían hecho llegar desde la imprenta. Anon (1901, 12 de noviembre). King Edward VII's Prayer Book. *London Daily News*, [online] p.5. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000051/19011112/088/0005> [Accessed 27 Oct. 2018].

³⁴⁸ "The fourth annual spring series of the practical lectures of the Guild and School of Handicraft, in its new workshop, at Essex House, Mile End Road, on Wednesday next, taking as his title "A Technical Talk". Unknown (1891, 25 de abril). *London Correspondence*. *Birmingham Daily Post*, [online] p.7. Available at:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000033/18910425/011/0007> [Accessed 27 Oct. 2018]. La conferencia corrió a cargo del Profesor Hubert Herkomer (1849, 1914), que era ya un célebre retratista de estética realista y animó a los estudiantes a estudiar el pasado sin miedo a tomar de allí los buenos patrones, sin confinarse a un único diseño, sino ampliando sus vidas y practicando tanto como les fuera posible. Para más información consultar: Anon (1891, 9 de mayo). Professor Herkomer on Handicrafts. How good work must be accomplished. *St James's Gazette*, [online] p.14. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001485/18910509/059/0014> [Accessed 27 Oct. 2018].

³⁴⁹ Anon (1891, 29 de junio). *London Correspondence*. *Birmingham Daily Post*, [online] p.5. Available at:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000033/18910629/011/0005> [Accessed 27 Oct. 2018].

³⁵⁰ Ashbee, C., Reid, J., Lee, T. and Warren, E. (1890). *Transactions of the Guild & School of Handicraft*. vol. I. London: Essex House, p.30.

³⁵¹ Un periodista del *Birmingham Daily Post*, que asistió a la inspección de la Institución, calificó como admirable el hecho de que después de terminar las labores diarias, los trabajadores tuvieran oportunidad de ocupar su ocio en las pistas de tenis habilitadas al efecto. Anon (1891, 29 de junio). *Loc. cit.*

asimismo, la inclusión de un museo permanente y de una galería³⁵². La Guild pretendía por un lado amparar todas las fases de la producción artística: preparación, diseño, elaboración, promoción y venta; pero, más allá de eso, quería satisfacer otras áreas de actividad como el ocio, el deporte, la integración social o la divulgación cultural. Las instalaciones de *Mile End Road* eran una declaración de intenciones de que la Guild de Ashbee quería convertirse en un estilo de vida.

Pero pese al optimismo de los primeros años, en julio de 1894, la situación financiera de la Guild pasó por verdaderos apuros. Walter Crane³⁵³, que confiaba en la educación técnica y seguía apoyando que arte y artesanía siempre fueran de la mano³⁵⁴, presentó los informes anuales de la Escuela ante el Comité reunido en *Essex House*. La memoria achacaba la disminución de suscripciones privadas al crecimiento de subsidios municipales para la educación pública técnica y artística. Ante esta difícil situación sólo quedaban dos posibilidades: la Escuela se adscribía a las nuevas empresas municipales o se vería abocada a su cierre. Según el *Reynolds's Newspaper*, la decisión final se pospuso quedando a la espera de una posible ayuda del Consejo del Condado de Londres que, en aquel momento, a pesar de reconocer como efectiva la enseñanza de la *School of Handicraft*, se había inclinado por ayudar a las grandes instituciones politécnicas en detrimento de las pequeñas escuelas³⁵⁵. El análisis de la prensa de aquel momento muestra de forma objetiva que el número de publicaciones y de publicidad de la Guild disminuyó de forma considerable.

En marzo de 1895, en el *Evening Star*, apareció una reseña sobre una conferencia a cargo de Ashbee, en el marco de las *University Extension Lectures*, que el periodista calificó como profunda y única. A pesar de que las relaciones con la Universidad en aquel momento eran más bien de competencia, Ashbee aprovechó el evento para apoyar su modelo educativo de

³⁵² Ashbee, C., Reid, J., Lee, T. and Warren, E. *Op. cit.*

³⁵³ Tal y como se señaló anteriormente, Walter Crane (1845-1915) fue, además de artista polifacético –pintor, ilustrador, escritor de libros infantiles, autor de mosaicos, etc.-, uno de los fundadores, junto a Morris de la *Socialist League*. La Liga Socialista que, en la década de los 1890's giró más hacia el anarquismo, estuvo activa desde finales de 1884 hasta 1901.

³⁵⁴ 'He (Walter Crane) thought art and handicraft should ever go hand in hand'. Anon (1894, 23 de enero). Mr. Walter Crane on Technical Education. *St James's Gazette*, [online] p.9. Available at:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001485/18940723/051/0009> [Accessed 27 Oct. 2018].

³⁵⁵ 'The final decision is now being postponed in view of any eventual assistance from the London County Council, which has hitherto supported the large polytechnics at the expense of the smaller technical schools', Anon (1894, 22 de julio). *Reynolds's Newspaper*, [online] p.8. Available at: <https://archive.org/details/fromwhitechapelt00ashb> [Accessed 13 Jul. 2019]. El *Morning Post* del 23 de julio de 1894, comenta lo mismo: Anon (1894, 23 de julio). *The Morning Post*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000174/18940723/021/0002> [Accessed 13 Jul. 2019].

forma encubierta. Ashbee llamaba 'x' a un concepto que entendía como 'sentido desconocido'. Se trataba de un símbolo algebraico, representado de la misma manera que una cantidad desconocida, y a través del cual recogía el significado de la belleza y el amor por el arte en sí mismo; más allá de sus propias ventajas utilitarias. Ashbee vinculó esa idea con lo absurdo que resultaba estudiar para lograr certificados comparado con aquellos que desempeñaban su oficio por el propio placer y amor al trabajo en sí mismo³⁵⁶. Un Ashbee con la Escuela a punto de cerrar, ya no estaba tan preocupado por mantener las apariencias y en su parlamento dejó entrever un romanticismo idealista con ciertos toques místicos, más propios del advenimiento del expresionismo alemán que de la continuación del socialismo morrisiano.

La crisis financiera que acuciaba el final de siglo inglés³⁵⁷ forzó el cierre de la Escuela. Ashbee no tuvo reparo en responsabilizar a la Junta de Educación Técnica del Consejo del Condado de Londres, de no haber cumplido su palabra; un quebrantamiento que, de acuerdo con su parecer, imposibilitó llevar a cabo 'costly educational work in the teeth of state aided competition'³⁵⁸. El testimonio de Lord Ripon años antes ya había hecho referencia a la esperada entrega de una dotación económica por parte del Gobierno a la Escuela³⁵⁹ que nunca llegó. Los problemas financieros en realidad derivaban a su vez de dificultades administrativas, legislativas e industriales; por un lado, Ashbee calificaba el sistema de *South Kensington* como 'flatulencia paquidérmica' y, por otro, se lamentaba de las complicadas relaciones de la Guild con los empresarios británicos³⁶⁰. Alan Crawford, biógrafo de Ashbee, lo responsabilizó de haberse rendido a las exigencias del Consejo del Condado de Londres

³⁵⁶ Anon (1895, 27 de marzo). *Evening Star*, [online] p.4. Available at:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001708/18950327/042/0004> [Accessed 13 Jul. 2019].

³⁵⁷ Para consultar información detallada sobre la crisis de Inglaterra que acusó la última década del siglo XIX, consultar el capítulo IV de: Tougan-Baranowski, M. and Moreno, J. (1912). *Las crisis industriales en Inglaterra*. Madrid: Tordecillas.

³⁵⁸ [el costoso trabajo educativo de la Guild ante la feroz competencia de la educación asistida por el Estado], Ashbee, C., Thomson, G. and Batchelor, J. (1901). *An endeavour towards the teaching of John Ruskin and William Morris*. London: Edward Arnold, p. 5.

³⁵⁹ 'He (Lord Ripon) noticed from the report that the County Council was to be asked for a grant of more for technical instruction, and he hoped the request would be granted, as the Council would thereby be helping in a very useful work', [(Lord Ripon) hizo alusión a la petición que se había realizado al Consejo del Condado en relación a una subvención para la instrucción técnica y afirmó que esperaba que la solicitud se hiciera efectiva ya que, con ello, el Consejo estaría ayudando en un trabajo muy útil], Anon (1891, 29 de junio). The Guild and School of Handicrafts. *London Daily News*, [online] p.6. Available at:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000051/18910629/043/0006> [Accessed 27 Oct. 2018]. También el *Morning Post* se refiere a la citada petición: Anon (1891, 29 de junio). The Guild and School of Handicraft. *Morning Post*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000174/18910629/021/0002> [Accessed 27 Oct. 2018].

³⁶⁰ 'Pachydermatous flatulence of the South Kensington system (...) the industrial relations of English manufacture'. Ashbee, C. (1894). *A few chapters in workshop re-construction and citizenship*. London: Guild and School of Handicraft, p. 28.

que un año antes del cierre había demandado una serie de cambios sistemáticos a partir de los cuales la Escuela se había convertido en 'a tedious business, foreign to its traditions and idealism'³⁶¹. Por ejemplo, el sistema informal de los talleres nocturnos, en los que cualquier estudiante podía unirse y seguir con su trabajo, había tenido que adaptarse a la característica rigidez de los horarios prefijados. Se guardaban registros de asistencia, faltas y todo tipo de burocracias. Ante la ausencia de apoyos y fondos, todas las clases, excepto aquellas de los viernes por la noche y los sábados por la mañana, cerraron en septiembre de 1894. En aquel momento se pidió otra subvención que, de nuevo, fue rechazada y, el 30 de enero de 1895, la Escuela de Londres fue clausurada de forma definitiva. No obstante, la Guild, como gremio comercial siguió funcionando. Crawford especuló con que la falta de apoyo del Gobierno se debiera en realidad a que éste desaprobaba la vinculación comercial existente entre la Escuela privada y el Gremio que vendía sus productos. Por otro lado, el Gobierno socialista, que regentaba el Londres de aquel momento, prefería la educación masiva de las grandes escuelas politécnicas³⁶². Años más tarde, en 1904, el *Morning Post* acusó del cierre a la injerencia del Consejo del Condado de Londres y de la Junta Escolar, que no habían apoyado el proyecto educativo de Ashbee³⁶³. Al contrario de lo que había sucedido con su inauguración y años de existencia, la prensa no se hizo eco del cierre de la Escuela. Durante los siguientes años siguieron apareciendo referencias a antiguos profesores de la Guild que publicitaban sus clases particulares. También, de forma esporádica, aparecían notas de prensa sobre las conferencias de Ashbee en *University Extension* o de los objetos diseñados por la asociación, que seguía activa como gremio artesano y presentaba sus productos en distintas exhibiciones³⁶⁴. Lo cierto es que, desde 1895, y de forma progresiva, la prensa ya no mencionaba a la Escuela y cuando se referían a la Institución dirigida por Ashbee lo hacían

³⁶¹ [un negocio aburrido, ajeno a sus tradiciones e idealismo], Crawford, A. (2005). *C.R. Ashbee: Architect, Designer and Romantic Socialist*. New Haven [Conn.]: Yale University Press, p. 48.

³⁶² Para más información consultar: Crawford, A. (2005). *C.R. Ashbee: Architect, Designer and Romantic Socialist*. New Haven [Conn.]: Yale University Press, pp. 47-48.

³⁶³ 'The inception of technical teaching by the London County Council and the London School Board diminished its activities for a while, and instead of a public institution it contented itself with raising the standard of workmanship and intelligence for a few chosen workers'. Anon (1904, 21 de octubre). Arts and Crafts. Extension of the Campden School. *Morning Post*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000174/19041021/061/0003> [Accessed 27 Oct. 2018].

³⁶⁴ En octubre de 1902, todavía se hacían exhibiciones en Londres de obras ejecutadas por los miembros de la Guild. The *Woodbury Gallery* en *New Bond Street*, exhibió durante todo octubre de 1902, trabajo procedente de la *Guild of Handicraft*, bajo la guía de Ashbee. Ver: Anon (1902, 7 de octubre). London Handicrafts. *Bournemouth Daily Echo*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000638/19021007/026/0002> [Accessed 28 Oct. 2018].

llamándola únicamente: *Guild of Handicraft*³⁶⁵. Es decir, la Guild como asociación comercial se mantuvo, pero sin poder completar su proyecto global, al haberse cerrado la Escuela.

Los casi trece años de experimentación en educación técnica de la Guild, en los que habían discurrido un total de setecientos miembros, entre alumnos e instructores³⁶⁶, resurgieron en 1902, cuando Ashbee decidió migrar, junto a sesenta trabajadores y sus respectivas familias, a *Chipping Campden*, una pequeña ciudad situada en la zona de los Cotswolds³⁶⁷. Los Cotswolds ofrecían un entorno rural, a priori idílico, en el que se permitía el contacto directo con la naturaleza y en el que la Guild parecía alejarse de los problemas económicos y políticos que la habían llevado a su anterior cese en Londres. Aunque no todos los miembros de la Guild, que por aquel entonces era más conocida como *Essex House*, estuvieron conformes con el cambio, el desplazamiento propició la adhesión de nuevos adeptos, entre los cuales hubo algunas mujeres. La segunda etapa de la *Guild and School of Handicraft* se extendió desde 1902 hasta 1908 año en el que, de nuevo, los problemas financieros, unidos a algunas dificultades logísticas acabaron por volver a obligar y esta vez de forma definitiva, el cierre de la Escuela.

A continuación, se detallan las particularidades de cada una de las etapas que vivió la Guild y la función que el teatro ocupó en cada una de ellas de acuerdo con las cuatro hipótesis de este trabajo: su dimensión grupal, su carácter interdisciplinar, la aportación de movimiento y la vertiente efímera especialmente indicada para la difusión de ideas y para favorecer las relaciones sociales y la captación de fondos.

³⁶⁵ Hay alguna excepción, por ejemplo, cuando en diciembre de 1895 una publicación se refirió a un diseño auspiciado por la Escuela pero, en cualquier caso, hablaron en pasado de sus oficinas en *Essex House*: 'The work, it may be added, is being done under the auspices of the Guild and School of Handicraft, which had its headquarters at Essex House, Bow', [El trabajo, debe añadirse, ha sido realizado bajo el auspicio de la *Guild and School of Handicraft*, que tenía sus oficinas en Essex House], Anon (1895, 21 de diciembre). City Correspondence. *Rhyl Record and Advertiser*, [online] p.6. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000925/18951221/034/0006> [Accessed 28 Oct. 2018].

³⁶⁶ Ashbee, C., Thomson, G. and Batchelor, J. (1901). *An endeavour towards the teaching of John Ruskin and William Morris*. London: Edward Arnold, p.7. Como ya se ha comentado, la tendencia de la Escuela, a medida que pasaron los años, fue orientándose en la línea de formación de profesorado: 'The special training of elementary teachers in manual instruction, with a view to their teaching in the Board schools and the training of a staff of instructors through the guild and kindred workshops, and the school educational system to fit them for service under the County Council', en: Anon (1892, 11 de julio). The Guild and School of Handicraft. *St James's Gazette*, [online] p.7. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001485/18920711/041/0007> [Accessed 28 Oct. 2018].

³⁶⁷ William Morris también había querido fundar una comunidad artística e industrial en Blockley, un pueblo cercano a Campden: Lord Redesdale (1905, 14 de octubre). A Centre of Educational Activity. Arts and Crafts at Campden. Speeches by County Educationalists. *Cheltenham Chronicle*, [online] p.7. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000518/19051014/106/0007> [Accessed 28 Oct. 2018].

2.3.1. Primera etapa: *The Guild and School of Handicraft* en Londres (1888-1895)

Esta primera etapa ocupó los años en los que la *Guild and School of Handicraft* estuvo ubicada en Londres –tanto en el periodo correspondiente a su emplazamiento en *East End* (1888-1891) como cuando, ya como *Essex House* (1891-1895), fue trasladada a *Mile End Road*.

Desde su comienzo, la Escuela funcionó como un gremio cooperativo, en el que la enseñanza estaba intrínsecamente vinculada a la práctica en el taller. Ashbee vio la Guild como un modelo educacional y social en el que esperaba que la agrupación ayudara a desarrollar la capacidad creativa individual de cada artista³⁶⁸. En 1892, una conferencia en la *Architectural Association*, publicada en su *A few chapters in Workshop Re-Construction and Citizenship* (1894), Ashbee insistió en que aquellos que discutían las cuestiones sociales y éticas y decían que no había lugar para el arte se equivocaban. Él mismo resumió la misión beneficiosa de la Institución, en términos globales, en *Transactions of the Guild and School of Handicraft*:

The Guild and School of Handicraft will have contributed its mite towards establishing a healthier system on which to build the labour of the English workman, and so leave a sure mark on the future of the English Handicrafts, whose guardian he must be³⁶⁹.

Según esto, la Guild de Ashbee se autoproclamaba guardiana de la artesanía inglesa y consideraba su misión contribuir al establecimiento de un sistema de trabajo más saludable. Para ello, el funcionamiento específico de la agrupación estaba inspirado en la formación práctica y generacional de los gremios medievales italianos y de los institutos

³⁶⁸ 'Growth, therefore, for us is to be sought rather in a number of mutually inter-dependent workshops, all of them healthy, but not too large; and in the maintenance of the cooperative principle. To achieve this, we need continuity of employment, we need individuality in our men, we need interestedness in their work', [El crecimiento, por lo tanto, para nosotros se debe buscar más que en un número de talleres interdependientes, todos ellos saludables, pero no demasiado amplios; y en el mantenimiento del principio cooperativo. Para lograr esto, necesitamos continuidad de empleo, necesitamos individualidad en nuestros hombres, necesitamos interés en su trabajo], Ashbee, C., Thomson, G. and Batchelor, J. (1901). *An endeavour towards the teaching of John Ruskin and William Morris*. London: Edward Arnold, pp.24-25.

³⁶⁹ [El Gremio y la Escuela de Artesanía habrán contribuido a establecer un Sistema más saludable sobre el que construir el trabajo del obrero inglés y así dejar una huella segura en el futuro de la Artesanía británica, de quien debe de ser guardián], Ashbee, C., Reid, J., Lee, T. and Warren, E. (1890). *Transactions of the Guild & School of Handicraft. vol. I*. London: Essex House, p.31.

norteamericanos³⁷⁰, de forma que el academicismo tradicional de las Escuelas de Arte se veía sustituido por aquel desarrollado en pequeños talleres artísticos³⁷¹. No obstante, Ashbee, a diferencia de Morris, no pretendía volver de forma literal a la Edad Media, a la que consideraba que no se podría regresar nunca, sino que su intención era más bien reconstruir el taller moderno desde dentro y favorecer con ello las condiciones que en su día involucraron la producción artesanal de mercancías³⁷². Esta concepción resulta fundamental para la comprensión del sistema pedagógico posterior que siguió la Bauhaus³⁷³. La idea de talleres frente al tradicional academicismo imperante en las escuelas de arte de aquel momento se importó a Alemania en parte, desde el medievalismo que ya promovía el *Arts and Crafts* británico³⁷⁴.

Los talleres medievales ofrecían el ejemplo idóneo de **conjunto** tanto en asuntos técnicos, como en producción o educación³⁷⁵. Desde el principio, aunque de forma poco definida, la idea era que la Guild fuera llevada en conexión directa con un taller³⁷⁶. Los trabajadores funcionaban como maestros y, a su vez, los alumnos eran reconducidos al taller a medida que perfeccionaban su técnica y capacidades. La Escuela seguía un tratamiento experimental y poco convencional, cuya base se encontraba en el trabajo en equipo, un enfoque que

³⁷⁰ *The Morning Post* del 25 de junio de 1888, en el que se recogió la reseña de la inauguración, confirmó que Mr. C.R. Ashbee, director de la escuela, explicó que 'their plan is adapted from practice of mediaeval Italy and modern America', Anon (1888, 25 de junio). A Whitechapel Guild of Handicraft. *Morning Post*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000174/18880625/035/0003> [Accessed 27 Oct. 2018].

³⁷¹ Ashbee, C. (1911). *Should We Stop Teaching Art*. London: Batsford, p.29.

³⁷² 'Slowly and deliberately we are, not returning to the workshop of the middle ages, for return is impossible, but making for a reconstruction of the modern workshop from within. Any new regulation of industry, any re-duction of the hours of labour, any joint action, whether of Governments or Trade Unions, that bears on the interaction of trade between various countries, any develop-ment of Unionism to regulate Industry, from the crafts-man's point of view, any development of the Cooperative Society, or embryo Guild, brings us nearer, not to the mediaeval workshop, to that we can never return, nor should we seek to do so, but to the conditions that made possible the production of its commodities', [Cualquier nueva regulación de la industria, cualquier reducción de las horas de trabajo, cualquier acción conjunta, ya sea de gobiernos o sindicatos, que tenga relación con la interacción del comercio entre varios países, cualquier desarrollo del sindicalismo para regular la industria, desde el punto de vista del artesano, cualquier desarrollo de la Sociedad Cooperativa, o Gremial, nos acerca, no al taller medieval, al que nunca podremos regresar, ni debemos tratar de hacerlo, sino a las condiciones que hicieron posible la elaboración de sus productos básicos], Ashbee, C. (1894). *A few chapters in workshop re-construction and citizenship*. London: Guild and School of Handicraft, p.91.

³⁷³ El nombre de la Bauhaus surgió, precisamente, a partir de la inspiración de Morris y los prerrafaelitas británicos. Gropius escogió *Bau* que significa construcción, como los constructores que se agrupaban en cofradías durante la Edad Media - *Bauhütten*-. Al mismo tiempo que incluía la acción de reconectar lo sembrado haciendo alusión implícita al vocablo -*Bauen*-.

³⁷⁴ Para más información consultar: Whitford, F. (1995). *La Bauhaus*. Barcelona: Destino, pp.121-125.

³⁷⁵ 'We consider that in technical matters production and education must be taken together, even as they were in the workshops of medieval Europe'. Ashbee, C. (1892). *The manual of the guild and school of handicraft*. London: Cassell & Co., p.93.

³⁷⁶ Ashbee, C., Reid, J., Lee, T. and Warren, E. (1890). *Transactions of the Guild & School of Handicraft. vol. I*. London: Essex House, p.19.

brindaba una conexión orgánica entre el diseño y la artesanía³⁷⁷. Los miembros del gremio mantenían una vinculación de tipo cooperativo e insistían en una asociación industrial, más que en la característica relación subordinada. La visión de conjunto en la relación interpersonal implicaba a su vez, una homotecia en lo artístico. Es decir, la concentración de fuerzas de los trabajadores sin subdivisiones se expresaba en una unión de las artes que aspiraba a ser genial:

Concentration of force, without its usual adjunct of subdivision of labour is the object aimed at. Indeed, it is just in such a concentration that the great principle of the unity of the Arts with its attendant genius-style, expresses itself³⁷⁸.

Esta dimensión grupal del arte perseguida en los talleres artesanales iba a encontrar en el teatro su auténtica culminación. Por un lado, porque en las artes escénicas realmente era imprescindible la existencia de un equipo trabajando en conjunto en pro de un mismo fin pero, además, porque la preparación y puesta en marcha de un proyecto escénico reproducía las funciones de enseñanza y taller de forma orgánica. Sin embargo, no fue hasta 1897, dos años después del primer cierre de la Escuela, -pero tiempo en el que la Guild seguía funcionando como gremio comercial-, cuando Ashbee propuso llevar a cabo las primeras representaciones teatrales de piezas barrocas, más allá de su experiencia con aquella moralidad. Ante el cierre de la Escuela, era especialmente necesario crear vínculos de unión y de intercambio transversal de conocimientos.

A partir de ese momento el teatro aficionado se convirtió en una constante recurrente en las actividades anuales de la Guild. Muchos de los miembros se involucraron en sus diferentes producciones y, junto a ellos, también lo hicieron parte de su familia, mujeres y niños. Las obras de la Guild suponían un encuentro en el que sus participantes colaboraban en un proyecto común que servía para mostrar un conjunto ecléctico de trabajos artísticos.

³⁷⁷ 'Handicraft must be taken as a thing in itself, and not subdivided; that the student may properly master the relation of design to material, and the adaptabilities of material, and thus develop in himself the powers akin to its use', [La artesanía debe tomarse como una cosa en sí misma, y no subdividida; que el estudiante pueda dominar correctamente la relación del diseño con el material, y las adaptabilidades del material y así desarrollar, en sí mismo, los poderes relacionados con su uso], Ashbee, C. (1892). *Op. cit.*, p.93.

³⁷⁸ [El objetivo perseguido es la concentración de la fuerza, sin su habitual subdivisión de trabajo. De hecho, es en tal concentración en la que se expresa el gran principio de unidad de las artes, con su correspondiente estilo genial], Ashbee, C., Thomson, G. and Batchelor, J. (1901). *An endeavour towards the teaching of John Ruskin and William Morris*. London: Edward Arnold, p. 25.

En las distintas propuestas escénicas que presentaron, Ashbee trabajó como director, productor y, en ocasiones, también como dramaturgo y actor. Esta versatilidad propia del carácter aficionado de sus propuestas evidenciaba, al mismo tiempo, la pluridisciplinariedad de un equipo en el que se perseguía mantener cohesionados a sus miembros a partir de la difusión de jerarquías.

La primera puesta en escena de la Guild, producida en 1897, correspondió a una pieza burlesca de 1602 *The masque of Narcissus*³⁷⁹, que había sido entonces reeditada a partir de un manuscrito en la *Bodleian Library*³⁸⁰. Después de la segunda función de la obra, en Charterhouse, en noviembre –la primera había tenido lugar en julio– Ashbee escribió a su esposa Janet, alabando las infinitas bondades del teatro que aseguraba que hacía a sus chicos, ‘mejores artistas y mejores trabajadores’: ‘It does my boys no end of good, this sort of thing, and cannot but make better artists and workmen of them’³⁸¹. La afirmación suponía un reconocimiento tácito de la función que Ashbee entendía que cumplía el teatro en el contexto de la Guild.



Ilustración 4. Fotografía del elenco de *The Masque of Narcissus*.

La primera de las obras de la Guild, producida en Essex House, Londres (1897). Ashbee aparece en el centro de la imagen, con una barra en la mano. Fuente: Kings.cam.ac.uk. (2018).

En diciembre de 1899, la Guild produjo un texto de Beaumont y Fletcher titulado *Knight of the Burning Pestle* (1607-1613) que presentó ante la *Charterhouse School*³⁸². Según Felicity

³⁷⁹ Crawford, A. (2005). *C.R. Ashbee: Architect, Designer and Romantic Socialist*. New Haven [Conn.]: Yale University Press, p.79; y también en: Kings.cam.ac.uk. (2018). *Recreation*. [online] Available at: <http://www.kings.cam.ac.uk/archive-centre/exhibition/recreation> [Accessed 28 Oct. 2018].

³⁸⁰ Bodleiana, Oxford, Inglaterra es una de las principales bibliotecas de investigación de Reino Unido, inaugurada en 1602.

³⁸¹ [Este tipo de cosas no deja de hacerles bien a mis chicos, y no puede sino hacerlos mejores artistas y mejores trabajadores], Ashbee, C.R. (1897, noviembre). *Carta a Janet Ashbee*, en: Crawford, A. (2005). *C.R. Ashbee: Architect, Designer and Romantic Socialist*. New Haven [Conn.]: Yale University Press, p.79.

³⁸² Charterhouse School es una de las nueve grandes escuelas públicas inglesas, que fue fundada por Thomas Sutton en el año 1611 y está situada en en Smithfield, Londres.

Ashbee se trataba de la primera participación de Janet Ashbee en el teatro de la Guild³⁸³ y el relato de su experiencia quedó grabado en su diario: 'It has lost none of its freshness in its 300 years' sleep, and the merry humour comes home to us in much the same way it did to James I's subjects'³⁸⁴. Un creativo Ashbee, de acuerdo con su esposa, apareció con una apariencia salvaje, con una camisa roja abierta y una barba blanca desaliñada. El hecho de que Janet recalcará que el texto llevaba 300 años 'dormido', suponía una consciencia de la labor que estaban haciendo por revivir piezas del pasado, algo que armonizaba con los preceptos generales del *Arts and Crafts*. La referencia al humor que 'llegaba a su casa', corrobora el hecho de que la preparación de las obras infundía un ambiente optimista a los miembros de la Guild y a los familiares que en ella se implicaban.

El teatro actuó de forma definitiva como elemento aglutinador del equipo de la Guild cuando la última de las obras que representaron en Londres en 1902 fue precisamente la primera que mostraron ante el público un año después, ya en Chipping Campden. Se trataba de *The New Inn* un texto original escrito por Ben Jonson en 1629. Ashbee valoraba el estilo de dramaturgo barroco que, a la hora de definir el amor y el valor, superaba incluso a como lo había hecho Shakespeare³⁸⁵. Por su datación y procedencia *The New Inn* suponía en sí misma una carta de presentación idónea para la Guild. Al tratarse de una comedia, el texto involucraba al público, pero también sumergía a los propios intérpretes, en un ambiente ameno y favorable al trabajo en equipo.

³⁸³ De acuerdo con Crawford una joven Janet, en aquel tiempo todavía Forbes, de 17 años ya había colaborado como una de las artistas de Chelsea en la primera moralidad de Ashbee que fue representada en 1995. Crawford, A. (2005). *C.R. Ashbee: Architect, Designer and Romantic Socialist*. New Haven [Conn.]: Yale University Press, p.73.

³⁸⁴ [No ha perdido nada de su frescura en sus 300 años durmiendo, y el feliz humor llega a nuestra casa de la misma manera que lo hizo con los súbditos de Jaime I], Ashbee J. (1899, diciembre), *Diario personal*, en: Ashbee, F. (2002). *Janet Ashbee: Love, Marriage and the Arts and Crafts Movement*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, pp.50-51.

³⁸⁵ 'Jonson defined Love and Valor as no other poet, not even Shakespeare has done it', Ashbee, C.R. (1901, 24 de diciembre). *Entrada en su diario personal*, en: Crawford, A. (2005). *C.R. Ashbee: Architect, Designer and Romantic Socialist*. New Haven [Conn.]: Yale University Press, p.105.



Ilustración 5. Fotografía de la función *The New Inn* (1902).

La Guild of Handicraft and Friends, en el 74 de Cheyne Walk, Londres. Ashbee hizo el papel de Lovel. Se le puede ver en el extremo izquierdo con Sr. Glorious Tipto (Arthur Cameron) junto a él. Fuente: Kings.cam.ac.uk. (2018). Recreation. [Accessed 28 Oct. 2018].

Además del conjunto, la **pluridisciplinarietà** era otra de las premisas de la Guild. En ese conjunto ecléctico Ashbee insistía en que la arquitectura era la madre de las demás artes, siendo sus dos hijos mayores la pintura y la escultura, y los infantiles, el resto de las artesanías. De acuerdo con esta concepción medieval, la madre estaría desolada sin unos hijos que la agraciasen y apoyaran; de la misma manera que, sin la guía de su progenitora, los pequeños corrían el riesgo de volverse incorrectos e imprudentes: sólo la armonía correcta de la familia artística podría alcanzar un fin digno. En este sentido, la esperanza de los miembros del Gremio de artesanía ya fuera en su trabajo combinado o individual, era dar expresión a la **unidad del arte**:



The hope of the members of the Guild of Handicraft, either in their combined or in their individual work, is to give expression to the unity of art, to the belief that the various forms of art and handicraft which they pursue, shall not stand alone, but in relation to one another and to the Mother Art of Architecture. Even as she is desolated without the children who support and grace her, so do they grow ill-tutored and reckless without her guidance. It is only the right harmony of the artistic family that a worthy end can be attained³⁸⁶.

Ilustración 6. Las artes, con la arquitectura como 'madre de las artes'.

En: Ashbee, C., Reid, J., Lee, T. and Warren, E. (1890). *Transactions of the Guild & School of Handicraft*. vol. I. London: Essex House.

³⁸⁶ [Las diversas formas de arte y artesanía que persiguen no se mantendrán por sí mismas, sino en relación las unas con las otras y con la Madre Arte Arquitectura], Ashbee, C., Reid, J., Lee, T. and Warren, E. (1890). *Transactions of the Guild & School of Handicraft*. vol. I. London: Essex House, p.127.

El principio general de la *Guild and School of Handicraft* era obtener jóvenes oficiales a los que haber dado una idea de diseño aplicado a la industria específica con la que se quisieran comprometer³⁸⁷. Es decir, de la Escuela salían carpinteros, modeladores, escultores, trabajadores del metal, etc. Sin embargo, una peculiaridad característica de la Guild en su primera etapa en Londres fue la incorporación de un curso básico general, común y previo a todas las especializaciones, al que Ashbee se refirió como: curso central de diseño, que hacía las veces de columna vertebral de la Escuela³⁸⁸. Se trataba de un tipo de enseñanza global encaminada a incrementar la cultura general de los estudiantes. Algunas de estas lecciones para los alumnos de la Guild, se hicieron abiertas al público, ya fuera bajo previo pago de una tasa o de forma gratuita. En varias publicaciones locales se publicitó como: *The yearly Easter course of handicraft lectures*, un conjunto de conferencias dirigidas a trabajadores y alumnos de la *Guild and School of Handicraft*, que tuvieron lugar en el *Toynbee Hall* en 1889³⁸⁹. Un año más tarde, el *London Daily News* anunció la continuidad de estas conferencias, con el mismo nombre, que en esa ocasión fueron de libre acceso y tuvieron lugar en las instalaciones de *Commercial Street* de la propia Guild. Ashbee participó como ponente, el 5 de mayo, con *The Architectural Story of England*³⁹⁰. Más allá de su tradicional carácter expositivo, muchas veces, las lecturas incluían trabajos prácticos de acuerdo con las ideas metodológicas de Ashbee. Por ejemplo, en 1891, bajo la producción de la Guild, se publicitó una ponencia³⁹¹ -fuera del ámbito de *University Extension*- que consistía en dibujar el mapa de Italia, únicamente teniendo en cuenta los lugares mencionados por Dante en sus textos. En un ejercicio transversal, el trabajo combinó la literatura con la pintura y el color, desde la inspiradora precisión poética de Alighieri³⁹². Estas experiencias recordaron a aquellas de Rossetti a las

³⁸⁷ 'Its general principle is to get hold of young journeymen and give them some idea of design in its application to the industry in which they are engaged', *ibidem*, p.23.

³⁸⁸ 'With the central design class as the backbone of the whole', *ibidem*, p.22.

³⁸⁹ El curso se llevó a cabo entre el 9 y el 25 de abril de 1889 e incluyó las siguientes ponencias: 'Arquitectura Gótica', 'La dignidad de la artesanía', 'Una charla sobre Arte y Artesanía', 'Armadura', 'La belleza y las cosas bellas' y 'Gremios', para más información, ver: Anon (1889, 5 de abril). *The Yearly Easter Course of Handicraft Lectures*. *The Globe*, [online] p.7. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001652/18890405/030/0007>, [Accessed 27 Oct. 2018], también en: Anon (1889, 13 de abril). *Illustrated London News*, [online] p.19. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001578/18890413/048/0019> [Accessed 27 Oct. 2018].

³⁹⁰ Anon (1890, 2 de abril). *This Morning News*. *London Daily News*, [online] p.5. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000051/18900402/026/0005> [Accessed 27 Oct. 2018].

³⁹¹ Un año después, en 1892, se anunció el cuarto ciclo de conferencias dentro de este ámbito general, que tuvieron lugar también en enero. Anon (1892, 12 de enero). *Northern Whig*, [online] p.7. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000434/18920112/153/0007> [Accessed 27 Oct. 2018].

³⁹² El taller corrió a cargo de Miss Mary Hensmann: 'Students of Dante interested to hear that a map of Italy is in preparation containing only such places as are mentioned by Dante in his works or were visited by him in his exile. The only letterpress will

que se había referido previamente Morris. En ambos casos, procedían de un interés común por el empleo de metodologías pluridisciplinares ora con fines artísticos ora con propósitos pedagógicos.

Por otro lado, tanto en lo que se refiere al contenido como a las herramientas innovadoras empleadas, la enseñanza global practicada en la Guild guardó bastantes similitudes con el *Vorkurs*, también conocido como *Grundlehre*³⁹³ que, años más tarde, se convertiría en el buque insignia de la Bauhaus. Pero lo reseñable es que, tanto la Guild de Ashbee como la Bauhaus, convergían en su apoyo a una enseñanza interdisciplinar como base de la formación artística. Fue precisamente esta creencia, opuesta a la educación abocada desde el comienzo a la especialización, la que dio cabida a la introducción del teatro dentro de ambas escuelas, a priori abocadas a las artes plásticas, el diseño o la arquitectura.

El carácter **interdisciplinar del arte escénico** permitirá aunar las artes e incluir, además, la literatura, la danza o la música, que habían quedado huérfanas en las primeras divisiones de Ashbee. En primer lugar, en coherencia con la actualización de los diseños tradicionales que proponía Ashbee cuando trabajaba en un proyecto artesanal, en el teatro resultaba imprescindible la adaptación a los tiempos modernos de la literatura isabelina. Por ejemplo, de acuerdo con el diario de Ashbee cuando preparaban *The New Inn*, el estudio de la obra estuvo acompañado de infinitos ajustes a la vida y el carácter modernos:

December found them studying its every nook and corner, hammering away at the old Titan's meanings, and fitting all its infinite universal things onto modern life and character³⁹⁴.

be the necessary references. Miss Mary Hensman who is preparing the work, hopes to make combine beauty of drawing and colour with accuracy. It will be produced by the Guild Handicraft under the supervision of Mr. C. B. Ashbee', Anon (1891, 24 de octubre). *Chepstow Weekly Advertise*, [online] p.2. Available at:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001455/18911024/019/0002> [Accessed 13 Jul. 2019].

³⁹³ En el *Vorkurs*, los alumnos eran instruidos, durante sus dos primeros años de aprendizaje, en conceptos elementales de diseño, materiales, forma, color y composición. El curso corrió a cargo de distintos maestros, en función de los cuales tomó diferentes orientaciones: Itten, Moholy Nagy, Kandinsky, Klee o Albers. De todo ello se hablará con detenimiento en el capítulo correspondiente.

³⁹⁴ [estudiando cada rincón y esquina de la obra, martilleando todos los viejos significados titánicos y ajustándola a las infinitas cosas universales de la vida y el carácter modernos], Ashbee, C.R. (1901, 25 de diciembre). *Entrada en su diario*, en: Crawford, A. (2005). *C.R. Ashbee: Architect, Designer and Romantic Socialist*. New Haven [Conn.]: Yale University Press, p.105.

Además de las adaptaciones literarias, para poder llevar a escena las palabras de Jonson, el equipo de la Guild debía poner en práctica disciplinas como la ebanistería, el diseño de decorados, de vestuario, de atrezzo, etc. El resultado de la interacción de los distintos oficios permitió que, por ejemplo, en la sala donde se representó por primera vez *The New Inn*, la puesta en escena emulara la disposición poliescénica en dos alturas de los teatros barrocos originales que incluían dos plantas practicables. Este hecho, sin duda estuvo influenciado por dos grandes actores y directores británicos del momento, Poel y Granville-Barker³⁹⁵, que abogaban por una puesta en escena fidedigna a la original isabelina. Es decir, el teatro permitía la interacción de distintos profesionales y técnicas que trabajaban unidos en pro de la consecución de un objetivo común.

Las propuestas escénicas de la Guild se solían enriquecer con un amplio repertorio musical en el que se incluían temas tradicionales y contemporáneos. En el caso de *The New Inn*, los miembros de la Guild cantaron melodías originales del siglo XVII, mientras marchaban en procesión alrededor de la sala. De hecho, ya desde el comienzo de su existencia, la música había estado muy presente en los encuentros de los miércoles de la Guild, en sus excursiones los fines de semana y, por supuesto, también resultó indispensable en sus representaciones teatrales. Al mismo tiempo que llevaban a cabo sus trabajos prácticos de artesanía, el teatro, la música e incluso la danza servían como hilo conductor que mantenía cohesionado al grupo y permitía combinar diferentes disciplinas.

No obstante, dentro de la unidad del arte, la excesiva preocupación por la estética en el contexto de la Guild, de manera análoga a como había sucedido con Morris, ocupaba un papel más significativo de lo que a Ashbee le hubiera gustado reconocer. Por eso, la visión de conjunto que defendía en sus escritos estaba supeditada a su decisión final como coordinador y diseñador. Un periodista que visitó la Escuela y tuvo ocasión de ver los trabajos que se iban a exponer en *The Arts and Crafts Exhibition*, un mes después de su visita, en septiembre de 1889, declaró que le había impresionado fuertemente su valor³⁹⁶. Otro corresponsal del *Glasgow Herald*, que hizo una dura crítica acerca de la exhibición del Arts

³⁹⁵ Harley Granville-Barker (1877-1946), actor, productor y dramaturgo inglés, uno de los líderes de los fabianos teatrales y amigo personal de Bernard Shaw.

³⁹⁶ 'I have paid to tin exhibits which the Guild is sending the Arts and Crafts Exhibition at the New Gallery next month has Impressed me strongly with the value of their labours'. Anon (1889, 16 de septiembre). Metropolitan Notes -from London Correspondents-. *Nottingham Evening Post*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000321/18890916/009/0002> [Accessed 27 Oct. 2018].

and Crafts, destacó sin embargo los productos de Mr. C.R. Ashbee, que calificó como: ‘A most pleasant example of work inspired by ancient models, but full of character and refined in its decoration’³⁹⁷. El problema era que, a pesar de que los trabajos supuestamente representaban a la Escuela, la autoría de todos ellos, de forma recurrente, señalaba a Ashbee. Esta idea queda corroborada por Rowbotham, que recogió la entrevista a uno de sus trabajadores. Se trataba de un hombre llamado George Hart³⁹⁸, quien lamentaba que los diseños de la Guild en ocasiones resultaran poco prácticos, algo de lo que responsabilizaba a la formación como arquitecto y no como artesano que poseía Ashbee. El propio Ashbee reconoció que, si bien el sistema administrativo de la Institución era socialista, la posición en lo referente a la estética era necesariamente más de tipo individualista³⁹⁹, algo en lo que coincidirá con otros grandes maestros como Olbrich o van de Velde.

Supuestamente, el propósito original de la Guild, al menos desde la definición de su ideario, estaba enfocado al utilitarismo y funcionalidad activa de unos productos que, a su vez, sirvieran para caracterizar tanto a sus usuarios como al ambiente en que estos se desarrollaran:

This purpose, from the Consumer’s point of view, is not the accumulation of many inutilities, but the possession of a few good and useful things; of things that have a direct relation to a man’s own life, and by becoming his, help to shape both him and his surroundings⁴⁰⁰.

³⁹⁷ [un ejemplo muy agradable de obra de arte inspirada por modelos antiguos, pero llena de carácter y refinada en su ornamentación], Anon (1889, 9 de octubre). Exhibition of the Arts and Crafts. *Glasgow Herald*, [online] p.4. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000060/18891009/006/0004> [Accessed 27 Oct. 2018].

³⁹⁸ George Hart fue maestro platero y miembro de la Guild, desde 1902 y durante los años en los que ésta se localizó en Campden. Desde 1912 llevó el liderazgo del taller. A él se unió su hijo Henry en 1930. En la actualidad, su nieto David Hart se hace cargo de la tradición: [Hartsilversmiths.co.uk](http://www.hartsilversmiths.co.uk). (2018). *Hart Silversmiths*. [online] Available at: <http://www.hartsilversmiths.co.uk/html/home.html> [Accessed 27 Oct. 2018]. Para más información sobre la entrevista en la que habla de Ashbee, consultar: Rowbotham, S. (2008). Arts and Crafts and Socialism. *History Today*, [online] (59), p.45. Available at: <http://eds.a.ebscohost.com.ure.uab.cat/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=848ceccf-97cf-4a22-b2bf-1ce09c8e4e82%40sessionmgr4008> [Accessed 27 Oct. 2018].

³⁹⁹ ‘If the administrative system of the Guild is socialistic, the position taken up by it aesthetically is necessarily more of an individualistic one’. Ashbee, C., Thomson, G. and Batchelor, J. (1901). *An endeavour towards the teaching of John Ruskin and William Morris*. London: Edward Arnold, p. 19.

⁴⁰⁰ [Este propósito desde la perspectiva del consumidor, no consiste en acumular muchas inutilidades, sino en poseer unas pocas cosas útiles y buenas; cosas que tengan una relación directa con la propia vida del hombre, y al hacerse suyas, le ayuden a definirlo a él y a su entorno], Ashbee, C., Thomson, G. and Batchelor, J. (1901). *An endeavour towards the teaching of John Ruskin and William Morris*. London: Edward Arnold, p.27.

Pero tal y como se ha explicado, la voluntad no siempre coincidió con los resultados. Y en la práctica, en los productos de la Guild, lo estético primaba por encima de lo funcional. Algunas críticas, como la de un periodista del *Penny Illustrated Paper* corroboraron este hecho. El periodista, que tuvo ocasión de ver algunas piezas de Ashbee –en representación de la Guild- en la exposición del *Arts and Crafts*, afirmó que ni los cajones del armario de música, ni la puerta del reloj de abuelo –ambos diseñados por Ashbee- funcionaban. En síntesis, el artículo lamentaba que la utilidad no fuese lo principal en todas las ramas del arte decorativo⁴⁰¹.

El teatro, sin embargo, sí ofrecía a Ashbee esa funcionalidad activa y accesibilidad al pueblo llano que anhelaba para sus manufacturas. Ashbee era consciente de que sus diseños resultaban poco funcionales y de que su predominancia en la autoría de estos atentaba contra la idea de conjunto que él mismo defendía. Por eso insistió en el empleo del teatro como forma de resolver ambos problemas y acudió a las obras de Shakespeare y Jonson que conectaban formalmente con sus fundamentos ideológicos. Pero si quería poner en práctica una multidisciplinariedad plena que consumara la unidad del arte era necesario que la Guild, además, escribiera sus propios textos.

Aunque atribuida a Crane⁴⁰², la primera de las dos máscaras escritas por la Guild –*El despertar de la bella*- en realidad, y tal y como el propio libro explicaba, correspondía a la puesta en común de varios autores que habían dejado ‘a lot of themselves’, en una suerte de *patchwork* heterogéneo. El crítico del *Daily Telegraph* calificó esta superposición ecléctica como fragmentaria y bella, pero no pasó por alto que la pieza acusaba de tantas fortalezas como debilidades, precisamente por haber estado escrita por muchas plumas⁴⁰³. Lo cierto es que la

⁴⁰¹ 'If you test the drawers of the music cabinet (213) designed by C.R. Ashbee, for example, and the door of grandfather's clock (791) in the entrance-hall, also designed by Mr. Ashbee, you will find they do not fit, and usefulness is the first essential in all branches of decorative art'. The Bohemian (1889, 12 de octubre). Art for the People. *Penny Illustrated Paper*, [online] p.5. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000693/18891012/025/0005> [Accessed 27 Oct. 2018].

⁴⁰² En una entrevista al *London Daily News*, Crane dijo que: 'It is written by different members of the Art Workers' Guild upon a sketch or synopsis which originated with myself', [Está escrita por diferentes miembros del Gremio bajo una sinopsis originada por mí], Walter Crane entrevistado en: Anon (1899, 23 de junio). "Beauty's Awakening". The Masque at the Guildhall. A Dream of Fair Cities. A Talk with Mr. Walter Crane. *London Daily News*, [online] p.6. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000051/18990623/027/0006> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁴⁰³ 'Fragmentary in its structure (...) From a literary point of view, the Mask has its strong and its weak sides; for is it not the work of many pens?', Anon (1899, 28 de junio). Masque at the Guildhall. "Beauty's Awakening." *Daily Telegraph & Courier (London)*, [online] p.10. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001112/18990628/193/0010> [Accessed 28 Oct. 2018].

forma de componer comunitaria satisfacía el deseo de conjunto tan anhelado por Ashbee y en palabras de Crane, la pieza era en sí misma una ‘mediaeval building’ [construcción medieval]. No obstante, no debían estar tan convencidos del resultado, porque ya desde el comienzo -y como también lo habían hecho primero el teatro latino y, más tarde, el renacentista- el texto apelaba a la benevolencia y comprensión del público:

So, in judging of our Patchwork (as we have styled it), judge it as you would judge Nature’s Mosaics of things Different; for the Sea is not the Land, nor Rocks Trees, yet they go together⁴⁰⁴.

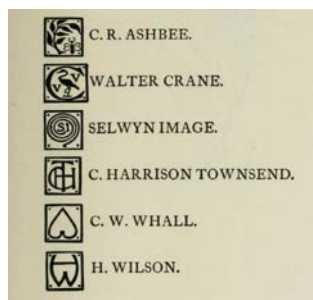


Ilustración 7. Sello de *Beauty's Awakening*.

En la imagen se muestra el sello que aparece en el libro señalando la autoría de los artistas que participaron en la edición del texto y las diferentes fases de su producción escénica. El primero es el de Ashbee. Fuente: Crane, W. (1899). *Beauty's awakening, a masque of winter and of spring*. [London; New York]: The Studio, p.39.

A partir del mismo tipo de inspiración, la pieza recuperó la característica dedicatoria isabelina a un noble y su epístola fue ofrecida a John Voce Moore -caballero y lord mayor en Londres-, así como al resto de personalidades y líderes políticos que asistieron a su estreno⁴⁰⁵.

La *première* de la máscara *Beauty's Awakening* tuvo lugar en el *Guildhall* de la ciudad de Londres el 29 de junio de 1899. Según el *London Daily News* en la escenificación participaron 186 miembros de 33 artesanías diferentes que estuvieron ensayando de forma constante durante nueve meses⁴⁰⁶. Además de la prueba con vestuario, la obra se representó durante, al

⁴⁰⁴ [Así que en juzgar nuestro trabajo de parches –como nosotros lo llamamos- juzgarlo como lo haríais con los mosaicos de la naturaleza de las distintas cosas; porque el mar no es la tierra, ni las rocas son árboles y aun así todos van juntos], Crane, W. (1899). *Beauty's awakening, a masque of winter and of spring*. [London; New York]: The Studio, p.5.

⁴⁰⁵ Crane, W. (1899). *Beauty's awakening, a masque of winter and of spring*. [London; New York]: The Studio, p.3.

⁴⁰⁶ Anon (1899, 23 de junio). "Beauty's Awakening". The Masque at the Guildhall. A Dream of Fair Cities. A Talk with Mr. Walter Crane. *London Daily News*, [online] p.6. Available at:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000051/18990623/027/0006> [Accessed 28 Oct. 2018].

menos, cuatro días más⁴⁰⁷. Múltiples publicaciones se hicieron eco del evento, entre ellas: el *Hereford Times*, calificó el espectáculo de espléndido y muy concurrido⁴⁰⁸; *The Globe* se refirió a un público intelectual y altamente exigente y también destacó que fuera la primera máscara que se representaba en Londres desde hacía más de doscientos años⁴⁰⁹; y la *St. James Gazette*, mencionó que los beneficios de la venta de entradas –cada ticket costaba una guinea–, se recaudaban para un fondo benéfico de artistas –*The Artists' Benevolent Fund*⁴¹⁰–.

Más allá del carácter altruista del espectáculo –según explicaba el texto– la Guild buscaba satisfacer dos propósitos fundamentales. En primer lugar, corresponder el deseo de la ciudad de ser el principal apoyo de aquellos que trabajaban en las artes y artesanías, como se había hecho antaño⁴¹¹ pero, además, la máscara, una forma de teatro en desuso, representaba en sí misma el deseo de la Guild de revivir la conexión entre las distintas artesanías que se llevaban a cabo en los tiempos pasados de la ciudad de Londres⁴¹².

La Bella Durmiente, a la que aludía el título, no era sino el potencial artístico y comercial latente de la ciudad de Londres al que, como fin último, anhelaban ‘despertar’ a lo largo de la representación. Crane insistía en que las máscaras eran más complejas que los dramas convencionales y, por eso, en coincidencia con Ashbee, ensalzaba la capacidad de Jonson frente a la de Shakespeare⁴¹³. El corresponsal del *Hereford* estuvo de acuerdo en que la máscara presentaba una preocupación superior por la poética, la ética, la belleza del diseño y el ornamento de la que lo hacía el drama⁴¹⁴. Ubicar al texto en un lugar subordinado a la

⁴⁰⁷ Anon (1899, 9 de junio). Art Workers' Masque at the Guildhall. *St James's Gazette*, [online] p.12. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001485/18990609/069/0012> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁴⁰⁸ 'Mr Walter Crane gave us a splendid spectacle in the Guildhall on Tuesday night, which was much appreciated by a very large audience', Anon (1899, 1 de julio). London Letter from our correspondent. *Hereford Times*, [online] p.15. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000396/18990701/148/0015> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁴⁰⁹ 'Beauty's Awakening' was last night given at the Guildhall, in presence of a large, an intellectual, and highly appreciative audience. The work, which claims to be, and probably is, the first regularly constituted masque that has been given for more than two hundred years, is due, as is now well-known, to some of the members of the Art Workers' Guild, among them being numbered Mr. Walter Crane, Mr. C.R. Ashbee, Mr. Henry Wilson, Mr. W.R...', Anon (1899, 28 de junio). "Beauty's Awakening." *Globe*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001652/18990628/038/0003> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁴¹⁰ Anon (1899, 9 de junio). *Loc. cit.*

⁴¹¹ '(for the city, the play) is a willing to take today as in times past, the position of a chief and foremost supporter and friend to those working in the Crafts and Arts we practice and pursue', Crane, W. (1899). *Loc. cit.*

⁴¹² 'To think that intimate connection between the various Crafts we exercise and the City, that was wont in other times to subsist, is perhaps to be revived and to obtain once more. And this hope we would urge as excuse and cover for presenting before you, this night, our Masque, and of thus re-instituting a custom that prevailed in other and earlier times, though now fallen into unhappy desuetude', ídem.

⁴¹³ Crane, W. (1899). *Beauty's awakening, a masque of winter and of spring*. [London; New York]: The Studio, p.5.

⁴¹⁴ 'There are certain things they say, more necessary to Masque than they are to Drama, such as Poetic and Ethic Aim, Beauty of Design and Ornament', Anon (1899, 1 de julio). London Letter from our correspondent. *Hereford Times*, [online] p.15. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000396/18990701/148/0015> [Accessed 28 Oct. 2018].

imagen, la estética y la acción fue también característico de las escuelas de diseño posteriores que incluyeron el teatro en su currículum.

La intención de la *Guild*, compuesta por artesanos y aprendices que, además, eran diseñadores y artistas escénicos *amateur*, no era satisfacer la ilusión de realidad que perseguían sus contemporáneos, sino producir una alegoría de la belleza que reflejara su particular esfera de preocupación y que cumpliera con un propósito moral:

Design, then, instead of Illusion: something good (we hope) in Form and Colour and Fancy and something perhaps worth thought in Allegory and Moral Meaning⁴¹⁵.

De acuerdo con Crane, bajo un mismo hilo conductor, la máscara transitaba por diferentes caminos del arte, la historia, la ciencia y el romance⁴¹⁶. Si bien y tal y como se ha señalado, las palabras en la máscara ocupaban un segundo plano, la necesidad de ofrecer una enseñanza, es decir, de encerrar un componente didáctico, era una prioridad tan importante como la calidad estética o la heterogeneidad de elementos artísticos:

In our Masque, we had the idea not only of producing a beautiful spectacle with certain mixed elements, but of preaching a very vigorous sermon⁴¹⁷.

La idea de colaboración interdisciplinar, al referirse al trabajo en el teatro, adquirió la dimensión de 'fraternidad y confraternidad'; una visión de **conjunto** en la que se confiaba en las cosas hechas por uno en el círculo familiar⁴¹⁸ y en la que se incluían el diseño, la música⁴¹⁹, la canción, la interpretación y la danza⁴²⁰.

⁴¹⁵ [Diseño, entonces, en lugar de ilusión: algo bueno -esperamos- en Forma, Color y Elegancia y algo que quizá valga la pena en forma de alegoría con significado moral], Crane, W. (1899). *Op. cit.*, p.6.

⁴¹⁶ 'There is of course one consecutive idea, as I have already told you, running through the whole piece; but in its course, we shall wander down many by-paths of art, of history, of science, and of romance', Walter Crane entrevistado en: Anon (1899, 23 de junio). "Beauty's Awakening". The Masque at the Guildhall. A Dream of Fair Cities. A Talk with Mr. Walter Crane. *London Daily News*, [online] p.6. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000051/18990623/027/0006> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁴¹⁷ [En nuestra máscara, no sólo teníamos la idea de producir un espectáculo bello, con ciertos elementos mezclados, sino de pregonar un sermón muy vigoroso], Crane, W. (1899). *Beauty's awakening, a masque of winter and of spring*. [London; New York]: The Studio, p.6.

⁴¹⁸ 'And yet the fraternity of our confraternity we are assured will suffer no diminishing by the thrust at these things made by one of the family circles', ídem.

⁴¹⁹ La música fue especialmente compuesta por Mr. Malcon Lawson, con algunos temas de Mr. Arnold Dolmetsch, que presentó a sus músicos con instrumentos ancestrales: 'the music of the masque generally has been specially composed for us by Mr. Malcon Lawson, there will be certain very particular music composed by Mr. Arnold Dolmetsch, who will introduce his musicians

Los personajes de *El despertar de la bella* siguieron los protocolos de las moralidades medievales y se confinaron en alegorías como: esperanza, fortuna, tiempo, diciembre, o marzo. Más renacentistas fueron los caracteres a partir de los que se representó la idealización de la naturaleza, entre ellos: los cuatro vientos, los cinco sentidos, las hojas del bosque o una mariposa. Las leyendas y los cuentos del medievo también tuvieron su espacio a través de: un dragón, una bruja, el espíritu de todas las cosas bonitas y *Trueheart*, el corazón verdadero que protagonizaba la historia. La aportación particular en el marco del *Arts and Crafts*, desde el que se concibió el texto, llegó con el guiño a Ruskin, a partir del cual, sus *Siete Lámparas de la arquitectura* -sacrificio, verdad, belleza, poder, vida, memoria y obediencia- fueron encarnadas en alegorías durante la representación de la máscara. La concepción ashbeeniana de la arquitectura como madre del resto de las artes, hizo que las ciudades más bellas del mundo también fueran protagonistas de la obra: Tebas, Atenas, Roma, Bizancio, Florencia, Venecia, Núremberg, París y Oxford. Todas ellas se le aparecían, en una visión, a un pastor que, atónito, observaba el desfile junto al espíritu de la bella *Fayremonde*. Cada ciudad se presentaba acompañada de un personaje célebre característico: Ramsés II de Tebas; Phidias de Atenas; De Roma se personaba Augustus; De Bizancio, Constantino y Santa Helena; De Florencia, Dante y Cimabue; Titain de Venecia; Alberto Durero de Núremberg; San Louis y Jeanne d'Arc de París; y el rey Alfred y William de Wykeham de la ciudad de Oxford, escoltados todos ellos por sus respectivos acólitos y escolares.

Acerca de la ciudad de Londres se referían a que fue bella una vez y, al final de la máscara, se esperaba que volviera a serlo. Lejos de ser acompañada por notables celebridades, famosas por sus méritos, Londres aparecía rodeada de los demonios responsables de su caída: Philistinus⁴²¹, la roca sólida del carácter británico; Bogus⁴²², que era a la vez anciano y

with very old instruments', Anon (1899, 23 de junio). "Beauty's Awakening". The Masque at the Guildhall. A Dream of Fair Cities. A Talk with Mr. Walter Crane. *London Daily News*, [online] p.6. Available at:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000051/18990623/027/0006> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁴²⁰ De entre ellas, la de las 'Hojas del bosque', interpretada por niños, se llevó las mejores críticas.

⁴²¹ Philistinus: Filisteo significa amante de Dios. Se utiliza el sufijo despectivo como una fórmula despreciativa al tratarse en realidad de personas carentes de espíritu, mediocres, mezquinos que se mueven por intereses puramente materiales. El demonio engloba a todas aquellas personas carentes de sensibilidad artística o literaria.

⁴²² Bogus: de él dicen 'que es a la vez antiguo y moderno'. El término en inglés se utiliza para definir aquello que no es genuino sino falso.

moderno; Scampinus⁴²³, el comerciante; Cupiditas⁴²⁴; Ignoramus⁴²⁵, Bumblebeadalus⁴²⁶, Slumdum⁴²⁷; y Jerrybuiltus o Jerry⁴²⁸. Cada uno de ellos representaba las distintas plagas que infectaban en aquel momento a la sociedad de un Londres ennegrecido por el humo de la fatiga y el lujo⁴²⁹ y exprimido por abogados, predicadores, políticos y prestamistas. El equipo de demonios, según Crane, lejos de infundir el tipo de miedo que tradicionalmente brindaba Satán, o demonios como el Mefistófeles de Goethe, traía a escena la primitiva comicidad de los diablos medievales que despertaban las carcajadas de la gente sencilla que los había amado y temido al mismo tiempo⁴³⁰.

La modernidad e intención moralista de la obra se personificó, aunque actualizada, en los 'genios' que llegaban a Londres después de su redención: trabajo, invención, libertad, comercio, los cinco sentidos y el espíritu de la época que se encargó, además, de cerrar el epílogo. Fue precisamente tras asistir al final de este discurso cuando un periodista de *The Leeds* afirmó que no se había presenciado algo tan atrevido o directo en la escena profesional o *amateur* londinense desde hacía años⁴³¹.

⁴²³ Scampinus: se trata del demonio más comercial, el más plausible, el más respetuoso. Demonio capaz, en quien nadie confía, pero en quien todos creen. *Scamp* literalmente significa Gamba.

⁴²⁴ Cupiditas: Se refiere a la codicia, al querer poseer el objeto del deseo, del latín *cupiditas-atis, de cupiditia*.

⁴²⁵ Ignoramus: en inglés significa persona completamente ignorante. En la obra lo definen como primo hermano de Philistinus, aunque más malvado, pero con mejor gusto.

⁴²⁶ Bumblebeadalus: Bublebee es un abejorro, aunque Gavin Stamp, en su artículo 'A hundred years of the art Workers Guild', afirmó que el demonio 'claramente iba vestido como un concejal': 'Demons like Bumblebeadalus who clearly dressed as an Alderman', Stamp, G. (2018). *A Hundred Years of the Art Workers Guild*. [online] Artworkersguild.org. Available at: <http://www.artworkersguild.org/media/2148/awg-history-by-gavin-stamp.pdf> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁴²⁷ Slumdum: 'quien vale su peso en oro cuando haces trueques por conciencia'. En inglés existe la palabra *slumdog* que significa pordiosero, de barrio bajo, tugurio.

⁴²⁸ Jerry, [a quien hemos querido tanto tiempo y entendido tan bien]. Jerry-built en inglés significa construido de forma barata, insustancialmente con materiales de poca calidad. El término fue utilizado, al menos, desde 1860, cuando fue definido en el Londsedale Glossary como: 'Jerry-built, slightly or unsubstantially built'.

⁴²⁹ 'E'en London, blackened with the smoke of toil and luxury, and tangled in the moil of penury and care, mid wealth untold. With rich historic garment torn and old Creature of shreds and patches, yet a queen', Crane, W. (1899). *Beauty's awakening, a masque of winter and of spring*. [London; New York]: The Studio, p.32.

⁴³⁰ 'It is curious, when you think of it, how the medieval devil always provided the comic element-in marked contradistinction to the majestic Satan of Milton or the keenly satiric Mephistopheles of Goethe, the Devil of the primitive Middle Ages invariably provoked roars of laughter from the simple-minded people, who half loved, and half feared him', Walter Crane entrevistado en: Anon (1899, 23 de junio). "Beauty's Awakening". *The Masque at the Guildhall. A Dream of Fair Cities. A Talk with Mr. Walter Crane*. *London Daily News*, [online] p.6. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000051/18990623/027/0006> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁴³¹ 'In dialogue and in story it indicates what might and should be as regards London and illustrates the lesson by ruthless exposure of the many shame eating into the heart of civic life. In this respect, nothing more daring or direct has been witnessed on the professional or amateur stage of late years', The Tatler (1899, 1 de julio). *Random Remarks. The Revival of the Masque*. *Leeds Times*, [online] p.4. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000336/18990701/019/0004> [Accessed 28 Oct. 2018].

Igual que en el resto de las producciones de la Guild, Ashbee ocupó un papel protagonista en la dirección de la máscara que, en este caso, compartió junto a Walter Crane⁴³². También se encargó de la escena de *Las ciudades* y fue asistente de Christopher Whall para la concepción de *Los demonios*. El programa le atribuyó, asimismo, el diseño de las letras iniciales del texto y la impresión del libro.

Además de la referencia a las lámparas ruskinianas, la máscara ya incluía en su título una vinculación al ‘despertar’ del Nupkins morrisiano⁴³³. Al igual que había sucedido con el juez de la obra homóloga, Londres era llamado a despertar a partir de las seis escenas de las que se compuso la máscara: El sueño de *Fayremonde*, la búsqueda de *Trueheart*, la carrera de los demonios, la visión, el despertar y el triunfo⁴³⁴. La influencia de Morris también se puso de manifiesto en las semejanzas fonéticas entre *Fayremonde* y *Pharamond*, así como en el dibujo que precedía al comienzo impreso de la máscara de la Guild, en el que sentimientos puros y poder pujaban por hallar el equilibrio de la balanza igual que lo habían hecho en aquel primer proyecto de moralidad morrisiana:



Ilustración 8. Amor y poder en *Beauty's Awakening*.

Crane, W. (1899). *Beauty's awakening, a masque of winter and of spring*. [London; New York]: The Studio, p.20. Tal y como se ha explicado con anterioridad, en la pieza teatral, escrita a modo de moralidad *Love is Enough*, (Morris et al., 1873), el conflicto principal también exponía la puja entre amor y poder.

La afiliación política de Crane se había confirmado en 1884 al unirse a la *Hyndman's Social Democratic Federation*, y en 1885 cuando entró a formar parte del partido disidente liderado por Morris, la *Socialist League*. También vinculado a la sociedad Fabiana, Crane colaboró con la causa socialista diseñando panfletos y octavillas, así como portadas de la *Commonweal*⁴³⁵.

⁴³² Crane, W. (1899). *Beauty's awakening, a masque of winter and of spring*. [London; New York]: The Studio, p.12.

⁴³³ *The Tables Turned or Nupkins Awakened. A Socialist Interlude* había sido estrenada dos años antes, en 1887. Walter Crane conocía el texto, entre otras cosas, porque en su momento había rechazado interpretar el papel de arzobispo de Canterbury que, finalmente, tuvo que representar el propio Morris. Además, en sus memorias, Crane, confirmó su asistencia al estreno de donde, en relación con la actuación de May Morris, dijo que ésta apareció en escena cantando sobre su propio acompañamiento: 'Miss May Morris appeared in this scene, singing, "Come, lasses and lads" to her own accompaniment', en: Crane, W. (1907). *An artist's reminiscences*. Macmillan, pp.260-262.

⁴³⁴ *The Sleep of Fayremonde, The Quest of Trueheart, The rally of the demons, The Vision, The Awakening y The Triumph*.

⁴³⁵ Working Class Movement Library. (2018). *Walter Crane*. [online] Available at:

Shaw se refirió a Crane como un revolucionario socialista y alabó que su energía le permitiera trasladar sus simpatías políticas a unos trabajos que entregaba libremente a la causa⁴³⁶. La visión utópica de la máscara de *Beauty's Awakening* emanaba reminiscencias del mismo socialismo romántico que practicaba Morris y no pasó inadvertida para el crítico de la *Pall Mall Gazette*:

The story is based upon the immortal legend of the Sleeping Beauty; but the authors, who are nothing if not Socialists, have slyly woven into this a thread of symbolism such as William Morris introduced into his "News from Nowhere"⁴³⁷.

A través de pasajes que evocaban los cuentos de princesas y caballeros, en los que se combinaba pasado y presente, lo nuevo y lo viejo⁴³⁸, el protagonista de la historia, *Trueheart*, se enfrentaba en la máscara a todo tipo de vicisitudes. *Trueheart* se dejaba inspirar por la música, las canciones⁴³⁹, las danzas⁴⁴⁰, y por la bella *Fayremonde* que, junto a sus siete lámparas, dormía en un profundo letargo, a la espera de que alguien la despertara. La primera hazaña de *Trueheart* en su periplo, la muerte del dragón, bien pudiera ser una metáfora de la ansiada destrucción de la máquina, que había motivado al *Arts and Crafts* desde su origen y que conduciría a la recuperación de las lámparas de Ruskin:

The bugle sounds, the monster's slain. Our lamps shall kindle yet again (...) Let Beauty, as of yore, unfold⁴⁴¹.

<https://www.wcml.org.uk/our-collections/creativity-and-culture/art/walter-crane/> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁴³⁶ 'A revolutionary socialist' - 'Crane had a demon of energy. Few other artists except Morris worked so incessantly, and this apparently without strain or ill health. This energy enabled him to translate his socialist sympathies into the works which he gave so freely to the cause'. Shaw, Bernard. (1915, 20 de marzo). *New Statesman*, en: Gerard, D. (2002). *Walter Crane and the Rhetoric of Art*. [online] Wcml.org.uk. Available at: <https://www.wcml.org.uk/silo/files/walter-crane-and-the-rhetoric-of-art.doc> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁴³⁷ [La historia está basada en la leyenda inmortal de La Bella Durmiente, pero los autores, que no son sino socialistas, han tejido furtivamente un hilo en esta línea del simbolismo tal y como lo hiciera Morris en *News from Nowhere*], en: Anon (1899, 29 de abril). *Theatrical Notes. Pall Mall Gazette*, [online] p.1. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000098/18990429/004/0001> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁴³⁸ 'Commingling past and present, new and old', Crane, W. (1899). *Beauty's awakening, a masque of winter and of spring*. [London; New York]: The Studio, p.18.

⁴³⁹ Según dictaba el propio texto, para ser interpretadas con instrumentos realmente antiguos.

⁴⁴⁰ Entre ellas, una Danza Morris al estilo tradicional.

⁴⁴¹ [Suenan la corneta, el monstruo ha sido asesinado. Nuestras lámparas se encenderán una vez más (...) Deja que la belleza, como de antaño se desarrolle], Crane, W. (1899). *Beauty's awakening, a masque of winter and of spring*. [London; New York]: The Studio, p.24.

Después de que las nueve ciudades mostraran sus encantos y Londres acabara perseguida por sus demonios, llegaba por fin el beso a través del que *Trueheart* despertaba a *Fayremonde*, en una réplica de su inspiración perraultiana. Era entonces cuando, el amanecer del Espíritu de las cosas bellas se contagiaba a sus, hasta entonces durmientes, lámparas. A ellas le seguían un colorido desfile de sentidos, ordenados según las tonalidades del arco iris, que traían consigo la luz y la esperanza del renacimiento. Todos juntos juzgaron y vencieron a los distintos demonios, ayudados por el trabajo, el comercio y la libertad hasta que, *El espíritu de la Era* cerró un desfile final apuntando al poder de las Artes como esperanza para la recuperación de la belleza, no sólo de la ciudad de Londres, sino del mundo futuro en general:

OUR hopes are left; for Hope and Art are one: Young Hope, young Art, each holding hand of each, our pictured fancy fled. Time's world begun Hope is the lesson that our dream shall teach⁴⁴².

La pluridisciplinariedad artística se puso de manifiesto en la propia edición del libro que, tras la presentación de los créditos y descripción de las acciones de la historia, recogió bocetos e imágenes correspondientes al atrezzo, la escenografía y el vestuario que se habían diseñado al efecto de la producción de 1899. La publicación también incluyó las partituras y letras de algunas canciones. El libro suponía una forma de profundizar en el entendimiento de la pieza, al mismo tiempo que ofrecía una herramienta para facilitar su crítica y análisis⁴⁴³. Gracias a la información recogida se puede saber que Janet interpretó a Venecia⁴⁴⁴ y la hermana de Ashbee, Agnes, desempeñó el papel de Florencia. A pesar de la timidez a la que se refiere su hija Felicity, Janet pareció satisfecha con el resultado, según lo que escribió en su diario. En sus anotaciones destacó el enorme trabajo realizado y la belleza de la obra pero, sobre todo, recalcó la diversión que había supuesto la **comuni3n** de todos esos hombres y mujeres reunidos trabajando en equipo:

⁴⁴² [Quedan NUESTRAS esperanzas; porque Esperanza y Arte son la misma cosa: La joven esperanza, el joven Arte, cada uno sosteniendo la mano del otro. Nuestra fantasía imaginada huyó. Empieza la hora del mundo. Esperanza es la lección que nuestro sueño enseñará], *ibidem*, p.38.

⁴⁴³ 'A preliminary perusal of the book, issued unfortunately too late for the purpose of criticism or report, is to be commended to those who purpose to see the spectacle on either of the two occasions on which it is to be repeated', Anon (1899, 28 de junio). "Beauty's Awakening." *Globe*, [online] p.3. Available at:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001652/18990628/038/0003> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁴⁴⁴ Crane, W. (1899). *Beauty's awakening, a masque of winter and of spring*. [London; New York]: The Studio, p.42.

2. ASHBEE Y SUS PROYECTOS EDUCATIVOS

The Great Masque has come and gone, like the gorgeous flower of a hothouse plant, and like a flower too, transitory, and now quiet dead...With all its work, its thought, its beauty, its fun, and its failures too, it has quite gone; but Fairmond is still with us in the genius of the many artists who gave themselves to create her. The fun of the whole thing strikes me before even the beauty –such a queer lot of men and women were brought together⁴⁴⁵.

Tal y como se ha mencionado, C.R. Ashbee, además de actuar, se encargó del diseño de algunas partes del escenario, así como de algunos estilismos y accesorios. El estudio preliminar con bocetos de objetos y trajes inspirados en diferentes épocas recordaba a la vocación de George II, duque de Saxe-Meiningen a partir de la investigación exhaustiva de cuadros y museos⁴⁴⁶. De hecho, a pesar de que algunos periódicos calificaron *Beauty's Awakening* como lenta y *amateur*, la mayoría coincidió en lo pintoresco e impresionante de las construcciones, decorados y vestuarios⁴⁴⁷, tan bellos que los productores londinenses debían lamentar no haber estado presentes para ver cómo se podía mejorar el espectáculo escénico⁴⁴⁸. El *Leeds Times* también mencionó la magnífica exposición cuya suntuosidad iba de la mano de un gusto exquisito⁴⁴⁹.

⁴⁴⁵ [La Gran Máscara ha venido y se ha ido, como una hermosa flor en un invernadero, como una flor también transitoria, y ahora tranquila y muerta... Con todo su trabajo, su pensamiento, su belleza, su diversión, sus fallos, se ha ido; pero Fayremonde todavía está entre nosotros en el genio de los muchos artistas que se entregaron para crearla. La diversión de todo esto me sorprende incluso más que la belleza –que tal cantidad de hombres y mujeres, distintos entre ellos, se juntaran], Ashbee, J. (1899, junio). *Diario personal*, en: Ashbee, F. (2002). *Janet Ashbee: Love, Marriage and the Arts and Crafts Movement*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, p.42.

⁴⁴⁶ En 1881, la compañía de los Meiningen visitó Londres interpretando tres obras de Shakespeare y un número de clásicos alemanes y no alemanes, si bien es cierto que no se ha encontrado ninguna mención especial de que Ashbee asistiera al evento. Encyclopaedia Britannica. (2018). *Meiningen Company | German theatrical troupe*. [online] Available at: <https://www.britannica.com/topic/Meiningen-Company> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁴⁴⁷ El *York Herald* destacó los vestidos y las danzas con los niños, para más información ver: Anon (1899, 27 de junio). The Great Masque at Guildhall. *York Herald*, [online] p.6. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000500/18990627/054/0006> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁴⁴⁸ 'On the other hand, the building up of the stage, the decorations, costumes, groups, etc. are so beautiful there is subject to regret that London managers were not present to see what can be done in the way of the improvement of stage spectacle. Many of the separate figures were very picturesque and impressive, and the general effect was in all respects a success'. Anon (1899, 28 de junio). "Beauty's Awakening." *Globe*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001652/18990628/038/0003> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁴⁴⁹ 'is something more than a magnificent display in which costliness goes hand in hand with perfect taste'. The Tatler (1899, 1 de julio). Random Remarks. The Revival of the Masque. *Leeds Times*, [online] p.4. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000336/18990701/019/0004> [Accessed 28 Oct. 2018].



Ilustración 9. Vestuario de *Beauty's Awakening*.

Izquierda, Venecia y Tiziano. Centro, Florencia y Dante. Derecha, Fidias y Atenas. Todos ellos dibujados por C.R. Ashbee, en: Crane, W. (1899). *Beauty's awakening, a masque of winter and of spring*. [London; New York]: The Studio, p.91 y 89.

Ashbee se encargó de *Los Demonios* y dibujó la imagen a la que debía corresponder *Bogus*. De hecho, además de la versión tradicional del diablo, hizo una propuesta alternativa en la que cambiaba la cabeza original con forma de diablo por una ovoide que representaba a *Aristófanes*. En el boceto se puede apreciar una rata arrastrando al extraño ser, que bien podía simular lo que Ashbee entendía como el vehículo de la promoción moderna de las compañías teatrales londinenses.

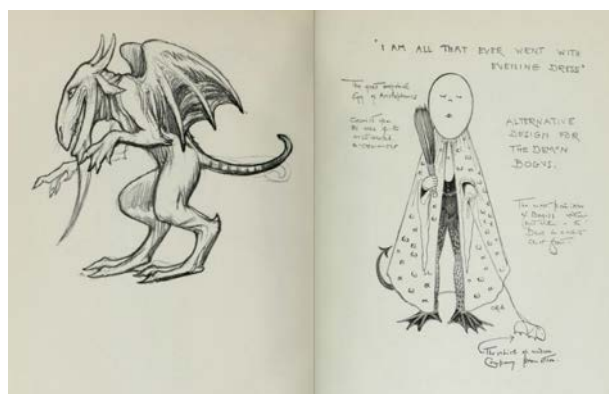


Ilustración 10. Bogus por C.R. Ashbee.

Crane, W. (1899). *Beauty's awakening, a masque of winter and of spring*. [London; New York]: The Studio, p.111.

Respecto a la visión internacionalista, la entrevista a Crane reveló que, pese a que luego no se exportara, el tema de la *Bella Durmiente* ofrecía a priori la posibilidad de venderse en otros

países porque, como él mismo dijo, era conocida bajo distintas formas en muchos lugares⁴⁵⁰. En contraste con esto y, a pesar de la profesionalidad de algunos de sus miembros, así como de la mayoría de las críticas que dieron una valoración positiva del espectáculo, los testimonios extraídos del diario de Janet aportaron una visión clara del carácter diletante de la propuesta. Sus recuerdos retratan un espectáculo lleno de anécdotas divertidas y curiosas, más propias de producciones aficionadas que de los fenómenos teatrales mundiales:

Hundreds of humorous little touches rise up in the memory; the little pink Cherub (Louis Whall) who has fed on cold pork pie at midnight to keep him awake; the insufferable Titian (Huh Stannus) who set everybody right, and then got in everybody's way, and had to be squashed systematically; and the Greek youths (From the Guild of Handicraft) who were so ashamed of their bare knees, and always thought people were looking at them... And the Jury boxes where we dressed, where the March lambs were forced into their hot woolly coats, and cherubs coaxed into tights with much cake and ginger beer; where the butterfly skipped over barriers to avoid the scoldings and the active comb of her mother, who snapped every five minutes... "you are a little worry tonight! You'll ruin the whole masque" (...)⁴⁵¹.

Lo cierto es que no todo el mundo estuvo de acuerdo ni con la parte del texto escrito por Ashbee ni con sus diseños para los demonios. No en vano, Felicity Ashbee se refirió al fragmento escrito por su padre como contencioso⁴⁵². Esto coincide con la crítica menos favorable, la del *Daily Mail*, que cuestionó la mezcla entre lo artístico y lo político de la obra, y recogió las suspicacias de algunos de los colaboradores de Ashbee en boca de un 'bien conocido artista' cuyo nombre mantuvo en el anonimato. De acuerdo con el periódico, la fuente lamentaba que no se hubiera agradecido la hospitalidad de la Corporación de la ciudad que, además de asistir al estreno, había propiciado el espacio necesario para su representación. Según este testimonio, los demonios de Ashbee ofrecían un retrato

⁴⁵⁰ 'Its motif is the old story of the Sleeping Beauty, which is known in different forms in many different countries', Crane, W. (1899). *Beauty's awakening, a masque of winter and of spring*. [London; New York]: The Studio, p.6.

⁴⁵¹ [Cientos de pequeños toques de humor vienen a mi memoria; el pequeño querubín rosa -Louis Whall- a quien cebaron con un pastel de cerdo a media noche para que se mantuviera despierto (...) y las juventudes griegas -de la *Guild of Handicraft*-, que estaban tan avergonzadas de enseñar las rodillas desnudas que siempre pensaban que las estaban mirando... Y los paneles en donde nos cambiamos, en los cuales las ovejas de marzo fueron obligadas a ponerse sus abrigos de lana, y los querubines fueron engatusados con mucho pastel y cerveza de jengibre; donde la mariposa se saltó la barrera para evitar las reprimendas y el peine de su madre, que aparecía cada cinco minutos: "estás un poco pesadita esta noche, vas a arruinar toda la máscara" (...)], Ashbee, J. (1899, julio). *Diario personal*, en: Ashbee, F. (2002). *Janet Ashbee: Love, Marriage and the Arts and Crafts Movement*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, p.43.

⁴⁵² 'CRA contributed some of the designs and wrote some very contentious doggerel for the libretto', Ashbee, F. (2002). *Janet Ashbee: Love, Marriage and the Arts and Crafts Movement*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, p.41.

fácilmente identificable y ofensivo contra ellos y representar la obra era como 'accepting an invitation to dinner and the INSULTING YOUR OWN HOST at his own table'⁴⁵³. La misma fuente criticó también los versos escritos por Ashbee que, según su entender, armonizaban pobremente con el resto del libro. Tampoco parecieron gustarle los diseños que Ashbee hizo para los demonios, que variaban totalmente del resto de pintorescos y bellos trajes de los demás personajes⁴⁵⁴. Ante la pregunta del periodista sobre si consideraba que la razón por la que determinados fragmentos del texto habían sido eliminados de la representación era una autocensura prudente, producto de la disconformidad de algunos miembros del Gremio con la ideología política de los versos de Ashbee, el colaborador, que prefirió no ver publicado su nombre, afirmó que no. Según explicó, Ashbee tenía mucho poder sobre la Guild y aunque esa parte sí fue finalmente eliminada de la representación, se debió más bien a un problema de tiempo que de censura. De hecho, a pesar de las reticencias de algunos socios, los versos ofensivos permanecieron inalterables en la versión impresa de la pieza:

At the last moment, however it was found that the masque was too long for the representation and the easiest cut to be made was that of the verses accompanying the introduction of the demons. This is why they were left out; and my own regret, for one, is that they could not also have been cut out of the book⁴⁵⁵.

Cien años después de su estreno, el mediático historiador y escritor Gavin Stamp⁴⁵⁶ valoró la máscara como algo noble y absurdo, pero reconoció la influencia que la *Guild of Handicraft* tuvo en el resurgimiento contemporáneo de la canción popular inglesa, así como en el de los incontables desfiles y máscaras que se llevaron a cabo en Inglaterra en el siglo XX⁴⁵⁷.

⁴⁵³ [es como aceptar una invitación a cenar e INSULTAR A TU HUESPED en su propia mesa], fuente anónima entrevistada en: Anon (1899, 29 de junio). The Missing Verses. *Daily Mail, London*, [online] p.3. Available at: <https://newspaperarchive.com/london-daily-mail-jun-29-1899-p-3/> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁴⁵⁴ 'Mr. Ashbee's comic operatic verses harmonised but poorly with the rest of the book, which whatever its literary merit is, was at least cast in the form and pervaded with the spirit of old masques. Spectacularly too the dresses of these demons, and that of Philistinus in particular, with his high hat and piano-table legs, were totally at variance with the picturesquely beautiful costumes of the other characters', ídem.

⁴⁵⁵ [En el último momento, sin embargo, se encontró que la máscara era demasiado larga para la representación y el corte más fácil que se podía hacer era el de los versos que acompañaban la presentación de los demonios. Eso es por lo que se quedaron fuera; y mi lamento es que, al mismo tiempo, no se hubieran quedado también fuera del libro], *vid nota 454*.

⁴⁵⁶ Gavin Mark Stamp (1948-2017), escritor e historiador especializado en arquitectura británico. Stamp presentó una serie de programas sobre arquitectura en el *Channel 5*.

⁴⁵⁷ 'It was both noble and absurd the masque was thought sufficiently significant for the Summer Number of the Studio to be devoted to both its text and costumes and sets in 1899; it was a product of the same Arts and Crafts nostalgia which inspired the contemporary revival of the English folk song; it was also the forerunner of countless Pageants and Masques performed in the 20th Century', Stamp, G. (2018). *A Hundred Years of the Art Workers Guild*. [online] Artworkersguild.org. Available at: <http://www.artworkersguild.org/media/2148/awg-history-by-gavin-stamp.pdf> [Accessed 28 Oct. 2018].

Lo interesante desde el punto de vista de esta investigación es que en general todas las producciones de la Guild, pero con esta máscara más que con ninguna otra, los recursos ideológicos, estéticos, literarios, escenográficos y de vestuario, cobraban vida y de forma explícita, el arte generado por los artistas del gremio desfilaba en movimiento.

Durante su tiempo en Londres, la Guild fue acusada, con frecuencia de tener un interés más comercial que educativo. Tal fue el caso de Muthesius en el apartado final de su artículo *Künstlerischer Unterricht Für Handwerker In England* [Lecciones artísticas para artesanos en Inglaterra], al referirse a la *Guild and School of Handicraft*. Afirmó, entre otras cosas, que 'Diese Gilden sind nichts weiter als geschäftliche'⁴⁵⁸. Tres años más tarde, Ashbee se defendió de estas acusaciones asegurando que tanto él, como el resto de los miembros de la Guild, si de verdad no hubieran tenido mayor interés que el económico, habrían invertido en un negocio más rentable y libre de altruismo⁴⁵⁹. Más adelante, Ashbee siguió insistiendo en que la propia naturaleza de la que estaba constituida la Institución era una protesta contra los métodos modernos de negocio, contra la perspectiva mercantil y contra el espíritu comercial⁴⁶⁰.

A Muthesius también pareció sorprenderle el sistema nocturno de clases que caracterizaba la enseñanza de artesanía y oficios de la Inglaterra victoriana y le parecía incomprensible que los alumnos sólo estuvieran ocupados de seis a nueve de la noche⁴⁶¹. Sin embargo, aquello

⁴⁵⁸ [Estos gremios no son más que negocios], Muthesius, H. (1898). *Künstlerischer Unterricht Für Handwerker In England. Dekorative Kunst*, [online] p.20. Available at: https://archive.org/stream/dekorativekunst00unkngoog/dekorativekunst00unkngoog_djvu.txt [Accessed 27 Oct. 2018].

⁴⁵⁹ 'If it (The Guild) were a mere business enterprise would have no further interest in it. Mere business we could pursue more profitable elsewhere and unencumbered with altruism', Ashbee, C., Thomson, G. and Batchelor, J. (1901). *An endeavour towards the teaching of John Ruskin and William Morris*. London: Edward Arnold, p.20.

⁴⁶⁰ 'It is just because of the nature of its constitution, and in what it seeks to produce, that the Guild is a protest against modern business methods, against the Trade point of view, against the Commercial spirit', *vid nota 459*.

⁴⁶¹ 'Eine Haupt Eigentümlichkeit aller technischen Schulen Englands ist die bevorzugte Pflege des Abendunterrichts. Sonntags Unterricht findet in England nirgends statt. Die Stunden von 6 bis 9 Uhr abends sind die eigentlichen Schulstunden. Ein grosser Teil der Schulen hat überhaupt keinen Tages-unterricht und wer z. B. Architekturklassen in England besuchen will, ist fast ausschließlich auf den Abend angewiesen, unsre Auffassung, dass wir für unsre fachliche Ausbildung eine Reihe von Jahren ganz und gar der Schule widmen müssen, ist eben für den Engländer ganz unverständlich', [Una de las peculiaridades de las escuelas técnicas inglesas es la preferencia por las clases nocturnas. La oración del domingo no está contemplada en Inglaterra. Las horas de clase reales ocupan de las 6 a las 9 de la noche. Una gran parte de las escuelas no tiene clases diurnas y quien, por ejemplo, quiere buscar clases de arquitectura en Inglaterra es casi exclusivamente dependiente de la noche, la opinión común de que tenemos que dedicar toda una serie de años a nuestra escuela para nuestra formación profesional es bastante incomprensible para el inglés], Muthesius, H. (1898). *Künstlerischer Unterricht Für Handwerker In England. Dekorative Kunst*, [online] p.20. Available at: https://archive.org/stream/dekorativekunst00unkngoog/dekorativekunst00unkngoog_djvu.txt [Accessed 27 Oct. 2018].

que para Muthesius suponía una desventaja era presentado por Ashbee como una manera de permitir el acceso a la educación a todos aquellos profesionales que, por motivos laborales, sólo podían permitirse la asistencia a la Escuela determinadas noches. La cuota permitía la entrada libre a todas las veladas instructivas, en las que los alumnos podían beneficiarse de un mayor contacto con el profesor, al mismo tiempo que elegían libremente aplicar sus diseños y trabajos a cualquier material⁴⁶². Estos valores prácticos socialistas se perdieron en el traslado de los modelos de enseñanza desde Inglaterra al continente.

La publicación de libros que pudieran servir de guía a profesores, alumnos e incluso futuras instituciones con objetivos compartidos, fue también una característica fundamental de la Guild. La edición de los volúmenes, igual que lo hacían las conferencias, eventos o acontecimientos relevantes de la Institución, solía aparecer publicitada en prensa. En diciembre de 1890, El *Lloyd's Weekly Newspaper* recogió una reseña sobre la publicación de las transacciones que se esperaba beneficiaran a todo lo relativo al trabajo artístico⁴⁶³. En varias publicaciones se divulgó la inminente salida a la venta del libro mediante la síntesis de su contenido: 'Ashbee contributes a short history of the growth and development of the guilds and schools in East London'⁴⁶⁴. Otras reseñas afirmaron que valía la pena leerlo⁴⁶⁵; que era singularmente interesante⁴⁶⁶; o que se trataba de uno de los libros más encantadores sobre los que el periodista que firmaba el artículo había tenido que escribir⁴⁶⁷. En octubre de 1891 anunciaron la salida a la venta, en seis u ocho semanas, del manual para la *Guild and School of Handicraft*, que decía estar orientado a maestros de todas las ramas del trabajo

⁴⁶² 'In the School of Handicraft, since we work not so much by a system of classes as by means of instructors' evenings, the contact between teacher and pupil is of a more real nature, and as the pupil's fee franks to all the nights of admission, he is free to apply his design and labor to any material'. Ashbee, C., Reid, J., Lee, T. and Warren, E. (1890). *Transactions of the Guild & School of Handicraft. vol. I*. London: Essex House, p.24.

⁴⁶³ 'The Guild and School of Handicraft will shortly publish the first volume of its transactions, which it is hoped will benefit all engaged in art work. The preface is by Mr. C. F. Watts, B.A., and C. R. Ashbee is the editor'. Anon (1890, 14 de diciembre). Literature. Christmas Books. *Lloyd's Weekly Newspaper*, [online] p.7. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000079/18901214/034/0007> [Accessed 27 Oct. 2018].

⁴⁶⁴ [Ashbee aporta una breve historia del crecimiento y desarrollo de los gremios y escuelas del Este de Londres], Anon (1890, 15 de diciembre). This Morning News. *London Daily News*, [online] p.5. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000051/18901215/028/0005> [Accessed 27 Oct. 2018].

⁴⁶⁵ 'The book is everything that the most 'precious' could desire. But it is worth reading also'. "*The Guild and School of Handicraft*", Anon (1891, 18 de febrero). The Guild and School of Handicraft. *Pall Mall Gazette*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000098/18910218/008/0003> [Accessed 27 Oct. 2018].

⁴⁶⁶ Anon (1891, 23 de febrero). Our London Content. *Eastern Daily Press*, [online] p.5. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001724/18910223/061/0005> [Accessed 27 Oct. 2018].

⁴⁶⁷ Anon (1891, 28 de febrero). Literary Gossip. *Illustrated London News*, [online] p.14. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001578/18910228/041/0014> [Accessed 27 Oct. 2018].

manual que necesitaran un conocimiento en arte⁴⁶⁸. El libro, concebido como una herramienta de apoyo a la enseñanza, respondía a la tendencia que había seguido la Institución y que había llevado a que, en aquel momento, además de artesanos y niños, un gran número de maestros de educación elemental estuvieran recibiendo allí formación técnica⁴⁶⁹. La *Pall Mall Gazette* comentó que el Manual era lúcido, compacto, útil; que respondía a su propósito suficientemente bien; y que tenía el mérito de haber sido escrito por hombres que habían practicado sus métodos como forma de vida⁴⁷⁰. La elaboración y edición de materiales propios era una forma de dar continuidad y expandir las ideas de la Guild, así como de asegurar su perdurabilidad en el tiempo. La Bauhaus mantuvo una filosofía semejante con la edición de sus cuadernos. Si bien es cierto que, en su caso, los materiales aparecieron agrupados por temas y maestros dejando espacio a una diversidad heterogénea en contraposición a la predominancia de Ashbee en las publicaciones de la casa de *Essex*.

No obstante, ya se ha hecho referencia a la originalidad de los materiales didácticos propuestos por Ashbee al comentar sus ponencias en *Oxford University Extension*. Un interés por buscar nuevas formas de transmitir sus ideas lo llevó a editar en 1892 un libro titulado: *From Whitechapel to Camelot*⁴⁷¹. El texto de Ashbee, escrito en forma de novela dialogada y acompañado de ilustraciones firmadas bajo el pseudónimo 'M. or N'., era la epopeya del viaje iniciático de un caballero llamado Willie que, en la búsqueda de su desarrollo interior, se topaba con monjes, brujas, demonios, gigantes y todo tipo de seres mágicos. Lo interesante fue que Ashbee concibió este relato inspirado en los caballeros de la Mesa redonda del Rey Arturo como *Mesa de las Artes y la Artesanía del Renacimiento*; es decir, noveló sus conocimientos teóricos para utilizarlos como apoyo a su docencia⁴⁷². Esta fabulación

⁴⁶⁸ Anon (1891, 7 de octubre). London Correspondence. *Birmingham Daily Post*, [online] p.4. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000033/18911007/013/0004> [Accessed 27 Oct. 2018].

⁴⁶⁹ [dem. Varias publicaciones de 1892 indicaron que la Escuela fue orientándose hacia la preparación de maestros. De hecho, la demanda era tal que se abrieron cursos durante las vacaciones para poder atender a los maestros procedentes del campo. Para más información consultar: Anon (1892, 11 de julio). London Correspondence. *Birmingham Daily Post*, [online] p.4. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000033/18920711/009/0004>. [Accessed 27 Oct. 2018].

En 1893, El *Morning Post* afirmó que la Guild había suplido de instrucción técnica a maestros de 60 centros de diferentes partes de Inglaterra. Anon (1893, 17 de julio). The Guild and School of Handicraft. The Sixth Anniversary of this Institution. *Morning Post*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000174/18930717/018/0002> [Accessed 27 Oct. 2018].

⁴⁷⁰ Anon (1892, 2 de julio). Some Recent Art Books. *Pall Mall Gazette*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000098/18920702/009/0003> [Accessed 27 Oct. 2018].

⁴⁷¹ Ashbee, C. and M-or-N. (1892). *From Whitechapel to Camelot*. London: Guild of Handicraft.

⁴⁷² Anon (1892, 10 de diciembre). Literature. *Leeds Mercury*, [online] p.27. Available at:

didáctica no deja de tener su componente teatral de forma semejante a como lo hacían los poemas de Shelley que tanto habían llamado la atención de Ruskin. Dos años más tarde de esa experiencia creativa, en 1894, Ashbee volvió a la divulgación con: *A Few Chapters in Workshop Reconstruction and Citizenship*. Varios medios mencionaron su inminente publicación⁴⁷³, así como diferentes reseñas sobre el texto⁴⁷⁴. Alguien que firmó con el pseudónimo ‘Gracchus’ escribió una carta al editor del *Reynold’s Newspaper* en relación con el recién publicado libro, pero también con ánimo de exaltar las virtudes de la Guild, y tratar de frenar con ello la grave crisis financiera por la que atravesaba la Escuela en aquel momento. En su apasionado alegato, el tal ‘Gracchus’ afirmaba que la cuestión del arte sólo se podía solucionar a través del problema social⁴⁷⁵. Si el dinero público se seguía encaminando a favorecer las Instituciones Politécnicas y Academias de arte –máquinas de hacer dinero, frente a las pequeñas escuelas técnicas- los trabajadores de la forja, la construcción, o la producción de sillas o mesas, seguirían sin tener voz y nunca se podría acabar con las diferencias de clases. Para ello, el hogar del arte decorativo debía ser el taller y no el estudio. De acuerdo con el autor del artículo, que a su vez atribuyó a Ashbee la idea, si instituciones como *University Extension* o grandes Escuelas Politécnicas lideraban la educación técnica, se estaría ante un serio peligro, porque desde allí se promulgaba una visión capitalista y una ‘tendency to limit the share of working men in their management’⁴⁷⁶. El artículo no solucionó los problemas financieros de la Escuela pero, no obstante, la imprenta de Ashbee siguió editando libros de forma continua⁴⁷⁷.

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000076/18921210/211/0027> [Accessed 27 Oct. 2018].

⁴⁷³ Anon (1894, 26 de julio). Books Received. *Pall Mall Gazette*, [online] p.3. Available at:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000098/18940726/008/0003> [Accessed 27 Oct. 2018]; Anon (1894, 19 de septiembre). New Books and New Editions. *Birmingham Daily Post*, [online] p.3. Available at:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000033/18940919/005/0003> [Accessed 27 Oct. 2018].

⁴⁷⁴ En el *Glasgow Herald* mencionaron: una buena ilustración para una producción artística y satisfactoria que daba gran crédito a su sencilla encuadernación, bella impresión y delicada decoración, en: Anon (1894, 26 de julio). Miscellaneous Books. *Glasgow Herald*, [online] p.10. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000060/18940726/032/0010> [Accessed 27 Oct. 2018]. Otro medio se refirió al libro como bello y bien escrito, Anon (1894, 1 de octubre). Books, People, Things. *The Scots Magazine*, [online] p.66. Available at:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000551/18941001/011/0066> [Accessed 27 Oct. 2018].

⁴⁷⁵ ‘The art problem can only be worked out through the social problem’, Gracchus (1894, 29 de julio). Workshops and Handicrafts. To the Editor of Reynolds’s Newspaper. *Reynold’s Newspaper*, [online] p.2. Available at:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000101/18940729/017/0002> [Accessed 27 Oct. 2018].

⁴⁷⁶ ‘With regard to the new movements, coming under the head of technical education, University Extension schemes, and great Polytechnics, a serious danger lies, as Mr. Ashbee points out, in the tendency to limit the share of working men in their management’, [En lo que se refiere a los nuevos movimientos, provenientes de los esquemas de la dirección de educación técnica de la *University Extension* y de las grandes Politécnicas, subyace un serio problema, como señala el Sr. Ashbee, en la tendencia a limitar la participación de la clase trabajadora en sus órganos directivos], *vid nota 475*.

⁴⁷⁷ En lo que se refiere a la primera etapa de la Guild, en la primavera de 1898, se anunció la publicación de la traducción de los tratados de orfebre y escultura de Benvenuto Cellini. Anon (1898, 2 de abril). Literature. *Nottingham Journal*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001896/18980402/055/0002> [Accessed 27 Oct. 2018].

La Guild quería y, al mismo tiempo, necesitaba, estar vinculada al exterior, por ello, desde los albores de la Escuela se había llevado a cabo una promoción pública de forma eficiente. Este tipo de actividades publicitarias se centraron en cuatro ejes fundamentales: comunicados a los medios, envío de muestras, conferencias y reuniones sociales. En las distintas campañas de comunicación se emplearon frecuentes notas de prensa y publicidad implícita a través de noticias incluidas en los periódicos y revistas más destacados del momento. Incluso al otro lado del océano, el *New York Times*, publicó en 1901 una extensa reseña sobre *An Endeavor Towards the Teaching of John Ruskin and William Morris*⁴⁷⁸ que salió a la venta en Estados Unidos casi al mismo tiempo que en Inglaterra. La similitud, en ocasiones exacta, de los artículos publicados, delata que los distintos medios debieron contar con textos originales, probablemente aportados por la Guild, para escribir sus reseñas. En algunos casos, además se empleaba otra herramienta de *marketing* que consistía en el envío de muestras a críticos y líderes de opinión. Cuando se iba a sacar a la venta la nueva edición de un libro, la imprenta de Ashbee hacía llegar con anterioridad algunos ejemplares a la editorial del periódico. También en 1901, con motivo de la creación en *Essex House* de una nueva tipografía, la prensa recibió una página de ejemplo⁴⁷⁹. El empleo de publicidad y desarrollo de una identidad corporativa propia fue otro de los elementos característicos de la Bauhaus que había desarrollado de forma previa la Guild de Ashbee.

De la misma manera resultaron una importante herramienta de promoción las conferencias realizadas por el propio C.R. Ashbee y otros profesores de la Escuela, en ciudades más allá de Londres. En ellas se trataban diversos temas relacionados con la arquitectura y la artesanía, pero también se aprovechaba para explicar el funcionamiento y novedades de la Escuela⁴⁸⁰.

⁴⁷⁸ Anon (1901, 13 de julio). *The New York Times*, [online] p.20. Available at:

<https://www.newspapers.com/image/25970458/?terms=C.R.+Ashbee> [Accessed 27 Oct. 2018].

⁴⁷⁹ 'A specimen page is before us as we write, and if it were here our province to criticize the designs, exception might be taken to the top flourish of the f, and the strange tail of the g, especially unwelcome coming after an n, as in 'abiding' and other features', [Ante nosotros, mientras escribimos, tenemos una página de muestra y, si fuera nuestro campo la crítica de los diseños, algo que no nos agrada sería la parte alta florida de la 'f' y la extraña cola de la 'g', especialmente poco agradecida después de la 'n', como sucede en 'abinding'], Anon (1901, 12 de noviembre). King Edward VII's Prayer Book. *London Daily News*, [online] p.5. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000051/19011112/088/0005> [Accessed 27 Oct. 2018].

⁴⁸⁰ El *Manchester Courier and Lancashire General Advertiser* del 19 de enero de 1899, recogió en su página 9 una breve reseña titulada: *Art Lecture in Manchester*, en la que se afirmaba que Mr. C.R. Ashbee, la noche anterior, había dado una conferencia sobre *the work and methods of the Guild School of Handicraft, Essex House, London*. Allí Mr. Ashbee había explicado el origen de la Escuela y su vinculación con las enseñanzas de John Ruskin. También había comentado la influencia de William Morris y cómo de allí había surgido la *Arts and Crafts Exhibition*, el Gremio, etc. Es interesante leer cómo el periódico resaltó que Ashbee llevara

Por último, con motivo de reunir a la élite social y cultural de la sociedad londinense, se realizaron numerosas fiestas en el jardín de la Guild desde su traslado a *Mile End Road*. Tanto los invitados, como los acontecimientos principales que allí se desarrollaron, quedaron fielmente reseñados en los medios. Tal fue el caso del *London Daily News*, que escribió acerca de la fiesta en el jardín que tuvo lugar en 1891, con motivo de la presentación de las nuevas instalaciones⁴⁸¹. El evento se repitió un año más tarde, para conmemorar el quinto aniversario de la Guild, y el primero de su emplazamiento en Essex. De acuerdo con el *Birmingham Daily Post* la fiesta contó con una gran afluencia⁴⁸². En 1893, a pesar de la crisis por la que estaban atravesando, los miembros de la Guild continuaron celebrando su aniversario en su ya entonces tradicional ‘garden party’. En aquella ocasión, un periodista resaltó la inteligencia y dirección científica con lo que había sido conducida la Guild, y citó las palabras del discurso en el que el *Cardinal Vaughan* había sugerido que ‘the prosperity of the trade of the country must depend very much on the honour and dignity that attached to the workshops’⁴⁸³. El mismo artículo señaló que, a pesar de contar en ese momento con 130⁴⁸⁴ estudiantes –a los que era imposible cobrar una tasa elevada por una educación técnica-, lo que de verdad necesitaba la Escuela era un poco más de ingresos⁴⁸⁵. Las frecuentes reseñas en diferentes periódicos y revistas contemporáneas sobre las fiestas de la Guild corroboran una estrategia de *marketing* moderna en la que la comunicación era una herramienta fundamental⁴⁸⁶. Poco después de que la facción dedicada a la Escuela dejara de

a cabo su ponencia ‘por medio de ilustraciones linterna’. El artículo también mencionó que Ashbee había puesto especial interés en los aspectos prácticos de la Escuela, además de la asociación industrial y del sistema cooperativo. Anon (1899, 19 de enero). Art Lecture in Manchester. *Manchester Courier and Lancashire General Advertiser*, [online] p.59. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000206/18990119/139/0009> [Accessed 27 Oct. 2018].

⁴⁸¹ De acuerdo con el artículo, Lord Ripon continuó siendo patrón de la Institución. Anon (1891, 29 de junio). The Guild and School of Handicraft. *London Daily News*, [online] p.6. Available at:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000051/18910629/043/00061891> [Accessed 27 Oct. 2018].

⁴⁸² Anon (1892, 11 de julio). London Correspondence. *Birmingham Daily Post*, [online] p.4. Available at:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000033/18920711/009/0004> [Accessed 27 Oct. 2018].

⁴⁸³ [el comercio del país debía depender mucho del honor y dignidad que concernía a los talleres], Anon (1893, 17 de julio). The Guild and School of Handicraft. *Morning Post*, [online] p.2. Available at:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000174/18930717/018/0002> [Accessed 27 Oct. 2018].

⁴⁸⁴ Anon (1893, 17 de julio). The East-End School of Handicraft. *London Evening Standard*, [online] p.6. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000183/18930717/056/0006> [Accessed 27 Oct. 2018].

⁴⁸⁵ ‘What really was wanted by the Guild and School was a little more money’, Anon (1893, 17 de julio). The Guild and School of Handicraft. *Morning Post*, [online] p.2. Available at:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000174/18930717/018/0002> [Accessed 27 Oct. 2018]; Como cada año, las principales publicaciones –*The Globe*, *St. James Gazette*, etc.– se hicieron eco de la fiesta-jardín, en esta ocasión, correspondiente al séptimo aniversario de la Escuela.

⁴⁸⁶ Incluso, cuando en 1894 estuvieron a punto de cerrar *Essex House*, dieron una fiesta en el jardín en la que, una publicación local recogió que, estaba planeada una obra pastoral. Desafortunadamente, debido a la muerte del responsable que lo estaba organizando, el evento fue obligado a suspenderse ‘it had even been intended to have given pastoral play in the grounds, but the sudden death a few weeks ago of the guildsman who was organizing it caused the abandonment of the idea’, Anon (1894, 22 de julio). Guild of Handicraft. –Yesterday. *Reynolds’s Newspaper*, [online] p.8. Available at:

funcionar, las fiestas de la Guild comenzaron a asociarse a las representaciones de teatro. Ora en verano ora en Navidad, la Guild ofrecía representaciones que además de las funciones señaladas para sus miembros, estaban destinadas a dar a conocer los trabajos realizados, difundir sus ideas y fundamentos estéticos y ganarse el favor del público con el fin de obtener subvenciones públicas y nuevas incorporaciones privadas. Tanto las fiestas como las salidas al extranjero fueron también uno de los motores financieros fundamentales de la Bauhaus fuertemente vinculados al teatro.

Cansado del ninguneo político y de los problemas financieros, en 1902, Ashbee y el resto de los miembros de la Guild, decidieron retomar el proyecto educativo, en una zona rural denominada *Chipping Campden*. A continuación, se exponen las principales características que distinguieron su etapa allí.

2.3.2. Segunda etapa: la Guild en Chipping Campden, The Costwolds (1902-1908)

El *Gloucester Citizen*⁴⁸⁷ recogió una entrevista a Ashbee sobre la reciente 'Art Colony' formada en los Cotswolds. En ella, Ashbee afirmaba que el gremio no sólo buscaba elevar la calidad de la artesanía, sino también el estatus de los artesanos: 'to set a higher standard of craftsmanship' sino que su intención era además 'to protect the status of the craftsman'⁴⁸⁸.

Ashbee mantuvo su afán por encontrar un medio efectivo para la enseñanza del arte industrial y *Chipping Campden* supuso un experimento revolucionario en el que los alumnos compartían su formación técnica, con la vida en una granja. Un modelo enmarcado en lo que por aquel entonces se conocía como *The Simple Life*⁴⁸⁹. Por un lado, Ashbee esperaba volver a

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/BL/0000101/18940722/067/0008?browse=true> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁴⁸⁷ También en: *Gloucestershire Echo*, 13 de octubre de 1902, p. 3 y el *Cheltenham Chronicle*, sábado 18 de octubre de 1902, p.8.

⁴⁸⁸ [El Sr. Ashbee explica que la Colonia no busca sólo establecer unos mayores estándares de artesanía sino, al mismo tiempo, proteger el estatus de los artesanos], Anon (1902, 13 de octubre). Art Colony in the Cotswolds. The Guild of Handicraft. *Gloucester Citizen*, [online] p.3. Available at:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000325/19021013/014/0003> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁴⁸⁹ Básicamente se trataba de vivir en zonas rurales aprovechando los recursos naturales, en un ambiente de comunidad y en el que se siguiera el ritmo de las estaciones. El tema fue recurrente entre los poetas románticos y los novelistas victorianos.

materializar su idea de transformar la tradicional escuela de arte en pequeños talleres artísticos⁴⁹⁰. Al mismo tiempo, el sistema rural permitía aglutinar artesanos individuales en una cooperativa que favoreciera la subsistencia económica, lejos del afán 'parasitario' del taller individualista del artista burgués. El régimen tenía como prioridad asegurar la paga semanal de los trabajadores. A pesar de la evolución de sus ideas respecto a la máquina, sus pretensiones continuaban queriendo proteger al artista del dominio industrial, algo que de acuerdo con sus ideas se lograba proveyendo al artesano de una visión estereoscópica, en la que poder liberarse a través del trabajo combinado de inteligencia y humanidad⁴⁹¹. En la entrevista, Ashbee se refirió también a que el entorno natural de *Chipping Campden*, intacto desde el siglo XII, y lleno de reminiscencias medievales, previas a la revolución industrial, suponía un marco más placentero y favorable para la realización de su proyecto en consonancia con las ideas de Ruskin y Morris. Pero más allá de lo que lo habían hecho sus predecesores, Ashbee aprovechó el nuevo emplazamiento para favorecer las relaciones sociales de la Guild.

Desde su llegada a Campden, la institución estuvo compuesta por: la imprenta editorial - *Essex House Bindery*-; el club social de los artesanos - *The Craftsman Club*-; el gremio en donde se llevaban a cabo los talleres durante la noche - *The Guild*-; un museo adjunto a una galería de arte -ambos trasladados directamente desde Londres-; y lo que entonces denominaron: *The Guest House*, un espacio para el entretenimiento de los amigos de la ciudad -al estilo de las universidades norteamericanas-⁴⁹², en donde todos aquellos interesados en el trabajo de la Guild podían, además, ser hospedados. Las distintas facciones en las que se dividió demostraron la voluntad de la Guild por convertirse, más que en una sencilla asociación de artesanos, en el centro de un movimiento artístico. Esta consideración de escuela-taller-museo-vivienda coincidió de forma simultánea con la Colonia de Darmstadt

⁴⁹⁰ Ashbee, C. (1911). *Should We Stop Teaching Art*. London: Batsford, p.29.

⁴⁹¹ 'For the last fourteen years, therefore, «we have been trying in the Guild to establish such a system of co-operative working, as will give the greatest scope and chance for the handicrafts we seek practice, and the greatest freedom from machine influences for their combined working, their more intelligent working, their more human working (...) Mr. Ashbee explains that the Guild seeks not alone to set a higher standard of craftsmanship, but at the same time, and in so doing, to protect the status of the craftsman'. Anon (1902, 13 de octubre). *Loc. cit.*

⁴⁹² El propio Ashbee reconoció en una entrevista haber tomado esta idea de las *Guest Houses* de las Universidades americanas, en donde el extranjero siempre es bienvenido y la habitación de invitados nunca está vacía: 'The standard of life we strive aim at in this—not the least of the needs of life—hospitality, akin that, healthier and simpler hosting which so often appeals the Englishman at the Guest Houses of American Colleges, where the stranger is always welcome, and the guest chamber never empty', *vid nota 491*.

y más tarde, fue aplicada también por la Bauhaus, sobre todo en Dessau. La Guild más que nunca superaba el concepto tradicional de gremio y escuela y pasaba a convertirse en un estilo de vida.

En su afán por satisfacer las múltiples facetas y necesidades del día a día de sus trabajadores, la práctica de las artes escénicas, mucho más allá de ser una simple forma de entretenimiento y diversión resultaba una manera idónea de culminar la integración trabajo-vida al mismo tiempo que: se afianzaban las relaciones comunitarias, se introducía y daba a conocer la Guild en un nuevo entorno, se mostraban de forma activa los distintos productos generados por los diferentes artesanos y se conseguía la financiación necesaria para llevar a cabo todo tipo de causas. MacCarthy describe la llegada de la Guild a Campden como ‘a kind of rural outpost for New English Drama’⁴⁹³. En diciembre de 1902, los miembros de la Guild se reunieron en el *Woolstapler’s Hall* de Campden con el fin de ofrecer un espectáculo que ayudara a recaudar fondos para la construcción de un lago-piscina que pudiera permitir la práctica de la natación tanto a sus recién instalados miembros, como al resto de los habitantes del pueblo. Para Ashbee, el deporte debía ser una parte científica de la educación superior, algo en sintonía con las escuelas norteamericanas que resumió como ‘polytechnic spirit in sport’⁴⁹⁴. Para lograr la financiación de las instalaciones deportivas, el comprometido matrimonio formado por Charles y Janet Ashbee, entonó villancicos modernos como *While Shepherds Watched* o *We Three King*. Con el mismo fin, en enero de 1903, los Ashbee junto con el resto de los integrantes de la Guild pusieron en escena una segunda producción *The New Inn*, que se mantuvo fiel a la representada en Londres un año antes. Según Janet, la propuesta fue de tal éxito que los intérpretes tuvieron que repetirla la noche siguiente⁴⁹⁵.

Unos meses antes, teniendo en cuenta el éxito que *Beauty’s Awakening* había tenido en Londres, con motivo de la coronación de Eduardo de Inglaterra, Ashbee se había lanzado a escribir una nueva máscara, esta vez contando con la colaboración de Edith Harwood para el diseño de las ilustraciones. En mayo de 1902, el *London Daily News* se refirió a que la *Essex*

⁴⁹³ [una especie de puesto de avanzada rural para el nuevo teatro inglés], MacCarthy, F. (1981). *The Simple Life: C.R. Ashbee in the Cotswolds*. Los Angeles: California Press, p.122.

⁴⁹⁴ Ashbee, C. (1914). *The Hamptonshire Experiment in Education*. London: George Allen & Company, LTD. pp.67-68.

⁴⁹⁵ Diario personal de Janet Ashbee, enero de 1903, en: Ashbee, F. (2002). *Janet Ashbee: Love, Marriage and the Arts and Crafts Movement*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, p.86.

House Press estaba preparando una máscara para la coronación titulada: *The Masque of the Edwards*⁴⁹⁶, que se esperaba estuviera lista para el 23 de junio. El artículo hizo mención de la obra anterior, *Beauty's awakening*, que dijo haber estado diseñada para su representación por Mr. C.R. Ashbee y que había tenido lugar en la *Guildhall* uno o dos años antes⁴⁹⁷, bajo los auspicios de los trabajadores del gremio⁴⁹⁸. El libro fue publicado por primera vez en 1902 y según el *Morning Post* y el *Morning Daily News*⁴⁹⁹, también cinco años después, en una nueva edición navideña. Los anuncios en prensa recalcaron que estaba magníficamente ilustrada⁵⁰⁰, con precisas ideas visuales para su escenificación, pero lo cierto es que la que fuera la segunda máscara de Ashbee, no sólo no fue la elegida para la recaudación de fondos de la piscina, sino que nunca llegó a escenificarse.



Ilustración 11. Imagen de *The Masque of the Edwards of England*.

El niño representando al siglo XX para cuyo advenimiento se preparan en la Máscara. Ashbee, C. and Harwood, E. (1902). *The Masque of the Edwards of England*. London: Essex House Press, p.6.

La máscara consistía, esencialmente, en un desfile de *tableaux vivants*, referenciados mediante las ilustraciones de Harwood, de estética medieval, y en el que una retahíla de 'personajes' sucesivos esperaban la llegada de un siglo XX que aparecía representado por un niño. Las acotaciones, en rojo, completaban las indicaciones para su producción y en negro se incluían las letras de las canciones que debían acompañarla. Los seis cuadros que compusieron la pieza fueron concebidos al estilo de las *rappresentazioni mute* características

⁴⁹⁶ *The Masque of Edwards of England* (1902), ilustraciones de Edith Harwood. Impreso en papel gris excepto por veinte copias en vitela. Las ilustraciones en las copias de papel fueron impresas por cromolitografías por *Sprague and Company*, y terminadas a mano; en las de vitela las ilustraciones fueron coloreadas enteramente a mano. Las 300 copias en papel se vendieron a poco más de tres libras cada una. Las 20 de Vitelio costaban algo más de doce. Crawford, A. (2005). *C.R. Ashbee: Architect, Designer and Romantic Socialist*. New Haven [Conn.]: Yale University Press, p.480.

⁴⁹⁷ En realidad, habían pasado casi tres años (1899-1902)

⁴⁹⁸ Anon (1902, 27 de mayo). *Literary Gossip*. *London Daily News*, [online] p.8. Available at:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000051/19020527/182/0008> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁴⁹⁹ El *London Daily News* también dijo lo mismo en su sección de *Books for Christmas*: Anon (1907, 17 de diciembre). *Books for Christmas*. *London Daily News*, [online] p.5. Available at:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000051/19071217/108/0005> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁵⁰⁰ 'The Masque of the Edwards of England. By C. R. ASHBEE and EDITH HARWOOD. A Historical Masque, finely printed in red and black on dark grey paper; superbly illustrated', Anon (1907). *Books as Good as New*. *Morning Post*, [online] p.5. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000174/19071217/107/0005> [Accessed 28 Oct. 2018].

del siglo XV y en las que se buscaba atraer la atención a partir de movimientos coreográficos, cuadros vivientes y acciones plásticas.

Desde el comienzo, se indicaba la participación del narrador que abriría la máscara y guiaría a los espectadores a lo largo de los diez siglos de historia de Inglaterra, pero para el resto de 'personajes', más allá de las canciones, no se escribieron diálogos. Los caracteres se dividieron en cuatro bloques: (1) Los personajes esenciales de la máscara que eran el narrador y un total de ocho Eduardos -el confesor, el legislador, el segundo, el rey de los caballeros, el cuarto, el rey niño, el fundador, el rey-; (2) Once figuras simbólicas que se correspondían con los diez siglos de Inglaterra: 1. de la conquista; 2. de la cruzada; 3. de la iglesia; 4. de los frailes oradores; 5. de la completa Edad Media; 6. del nuevo aprendizaje; 7. de los puritanos; 8. de los militantes; 9. del comercio; 10. del imperio infantil; y 11. de la ciudad del sueño espantoso; (3) Las figuras grotescas que representaban a las diez lámparas del progreso: criticismo -bestia gris con ojos verdes y antenas-; iniciativa -desordenado, de ímpetu volátil, incontrolable, sin ley, que llevaba un mapa del mundo en el que garabateaba continuamente-; evolución -una cosa sin forma pero que, para el propósito de la máscara, aparecía como un mono o un ángel que caía-; revolución -un saltimbanqui de pantomima de Navidad-; radicalismo -un animal canoso con tres piernas débiles que trataba de ir el primero-; jingoísmo -que respondía al exceso de nacionalismo-; *l'art nouveau* -una criatura comercial de temperamento hermafrodita-; neurosis -una mujer extraña con cara amargada-; vandalismo - un pequeño tendero en atuendo de vacaciones, pero con alas que no servían para volar-; autocomplacencia -sátira de cualquier político británico de cualquier partido-; (4) Las figuras del desfile, liderados por *meinies -o asistentes feudales-*. A los *meinies* les seguían grupos de personas, de los distintos siglos, acompañando a uno o varios principales. Para el s. XIX, Ashbee escogió a Stevenson, Darwin, Pusey, William Morris y la Reina Victoria; Para el XX: las juventudes de Irlanda, Canadá, Nueva Zelanda, Australia y The Cape.

Tras los personajes ashbeenianos se escondía el anhelo de prosperidad y evolución que deseaba el autor para los súbditos del nuevo rey coronado. El *art nouveau* y la preocupación excesiva por la comercialidad del arte recibían sus críticas a partir de sus caricaturas grotescas. Y el nacionalismo se manifestaba mediante la tradición arraigada a las celebridades retratadas y la aparición de países políticamente vinculados a Inglaterra. A

pesar de sus tenues compromisos sociales, lo cierto es que, en el texto, la Reina Victoria era equiparada a grandes científicos o creadores y el socialismo de Ashbee se diluía en una máscara concebida en sí misma para ensalzar la monarquía. El posicionamiento de *The Masque of the Edwards of England* lejos del criticismo de *Beauty's Awakening* promovía asimismo un escaparate para el formalismo y la muestra en movimiento de diseños artísticos. La inclusión de canciones y coros aseguraba la pluridisciplinariedad y el trabajo en equipo, no sólo de los miembros de la Guild, sino también de las futuras producciones que pudieran surgir en otros grupos a partir de la edición impresa de la máscara.

La pieza había sido concebida para ser representada en algún gran vestíbulo o cámara de estado -*Westminster Hall* o el *Guild Hall* en Londres- y la escenografía palaciega debía evidenciar que la historia tenía lugar en Londres y Westminster. El entorno rural de Campden no ofrecía los requisitos escenográficos que el propio Ashbee había demandado en letras capitales para la máscara de los Eduardos en la primera página del libro. Pero es probable que hubiera varios motivos más por los que finalmente nunca llegara a representarse y en su lugar, los miembros de la Guild decidieran estrenarse en Campden con la pieza de Jonson. En primer lugar, la complejidad y elevado coste de la puesta en escena –en tiempos en los que la *Guild* no generaba beneficios- no ayudaron a materializar el deseo de Ashbee de ver a sus personajes encarnados. *The New Inn* ya había sido estrenada en Londres y suponía una menor inversión tanto en materiales como en tiempo de ensayos. Además, la conocida comedia de Jonson representaba la ideología fundamental de la Guild que al escoger un texto clásico declaraba su intención de trabajar en pro del arte tradicional británico. Algo menos reñido con el socialismo militante de muchos de los miembros de la Guild que no debía concordar con la exaltación monárquica que ya desde el título se ponía en evidencia en el texto de Ashbee.

Un fragmento de texto impreso en un tipo de letra serif, con todas las letras en mayúsculas. El texto está centrado y rodeado por un fondo rectangular de color verde claro. El texto dice: "THE MASQUE IS CONCEIVED AS BEING PRESENTED IN SOME GREAT HALL OR CHAMBER OF STATE. WESTMINSTER HALL OR THE GUILD HALL IN LONDON, AND THE SCENE OF IT IS LAID IN LONDON AND WESTMINSTER."

Ilustración 12. Fragmento original de la Máscara de los Eduardos.

Ashbee expone su deseo de representarla en Londres. Ashbee, C. and Harwood, E. (1902). *The Masque of the Edwards of England*. London: Essex House Press, p.1.

Sin embargo, el ostracismo al que se vio obligada la segunda pieza dramática de Ashbee, no impidió que cada final de año la Guild preparara un nuevo proyecto escénico menos ambicioso. En las Navidades de 1903⁵⁰¹ fue *The School for Scandal*, una comedia costumbrista escrita por Richard Brinsley Sheridan⁵⁰² que había sido representada por primera vez en Londres en 1777 y que para su estreno en Campden contó con Ashbee en el papel de Sir Peter Teazle⁵⁰³.

Un año más tarde, Essex House publicó una obra de teatro infantil escrita por Gerald Bishop. Bishop, miembro de la Guild desde sus comienzos y amigo especial⁵⁰⁴ de Janet, acudía a Campden los fines de semana y compartía la pasión de los Ashbee por el folclore de Cotswolds. En contraste con las puestas en escena de la *Stage Society*, en las que colaboraba interpretando personajes escritos por George Bernard Shaw, en Campden Bishop disfrutaba ensayando con los niños de una forma más relajada. Para ellos escribió *A May Day Interlude*⁵⁰⁵. Una pieza de teatro infantil en la que la música y las canciones tuvieron una presencia considerable y cuyo lema fue: 'Unite and Unite, then let us all unite'⁵⁰⁶. La obra, que dirigió Ashbee, fue primero estrenada en Whitsuntide en 1904, en el mercado de *Campden High Street*, y más tarde publicada por el *Essex House Press* bajo la edición de Janet. Preocuparse por la infancia e involucrar a los niños del pueblo en una actividad cultural como el teatro suponía ganarse el afecto de sus familias, así como dar a conocer el espíritu comunitario de la Guild. Como se explicará más adelante, en aquel momento, la Guild decidió contar con un proyecto de jardín de infancia al que la creación y puesta en escena de la pieza estuvieron íntimamente vinculadas.

⁵⁰¹ Crawford refiere 1904, pero probablemente porque tuvo lugar en el periodo de navidad entre diciembre de 1903 y enero de 1904.

⁵⁰² Richard Brinsley Sheridan (1751-1816), dramaturgo y político irlandés cuya obra *The School for Scandal* es considerada una pieza clásica del teatro inglés.

⁵⁰³ Ashbee, J. (1903, noviembre). *Diario personal*, en: Ashbee, F. (2002). *Janet Ashbee: Love, Marriage and the Arts and Crafts Movement*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, p.95.

⁵⁰⁴ MacCarthy afirma que Janet cayó en los brazos de Gerald Bishop, que la llamaba 'su pequeña' y que se hizo cargo de ella (MacCarthy, 1981, p.135); Alan Crawford llega a decir que para Janet, una de sus hijas 'en sus sueños', era como si perteneciera a ella y a Gerald Bishop, a quien hizo padrino de la niña (Crawford, 2005, p.132); Michael W. Pharand se refiere a él como: 'comrade-husband' de Janet, en: Pharand, M. (2004). *Dionysian Shaw*. University Park, Penn: Pennsylvania State University Press, p.106; Kara Jane Olsen afirma que Janet sustituyó el componente romántico de su matrimonio con un intenso amor platónico con Gerald Bishop. Olsen, K. (2002). *Through the Looking Glass*. Berkeley: University of California, p.262.

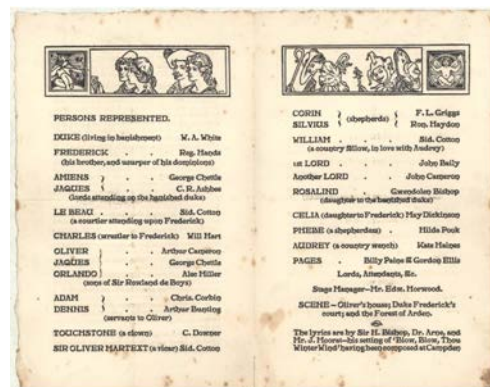
⁵⁰⁵ Bishop, G. (1904). *A May Day Interlude*. Campden: Janet Ashbee, Essex House Press.

⁵⁰⁶ [Unidos y unidos, entonces unámonos todos], en: *ibidem*, p.8.

De acuerdo con el diario de los Ashbee, en 1904 la Guild preparaba *As you like it*⁵⁰⁷. Su propuesta de la comedia shakespeariana vio la luz en 1905. Era la tercera de las obras para adultos que la Guild representó en Campden y resultó la más exitosa producida hasta entonces. Ashbee atribuyó el favor del público a la conexión del texto con Gloucestershire:

As you like it is essentially a local play. The Forest of Arden is not far away, Corin and Silvius were as likely as not Cotswold Shepherds, Audery must have come from the Wolds; and Shakespeare might have seen, probably did see, Charles the Wrestler challenge the lads of Campden, Weston, Aston and Willersey at the games on Dover's Hill⁵⁰⁸.

Ilustración 13. Reparto del programa de *As you Like It*. Escenificada en Chipping Campden en enero de 1905. Fuente: Kings.cam.ac.uk. (2018). Recreation. [online] Available at: <http://www.kings.cam.ac.uk/archive->



A pesar del intento de sabotaje por parte de la *Church School* al que se refirió la investigadora Fiona MacCarthy⁵⁰⁹, lo cierto es que un reparto inspirador, una música distinguida y la presencia de los pajes, que eran dos niños de Campden, hicieron que el espectáculo ofrecido por la Guild fuera especialmente aplaudido. Las reflexiones de Ashbee acerca de los motivos que propiciaron el éxito de la escenificación demuestran su conciencia acerca de la función social que ejercía el teatro dentro del contexto de Campden. Para el éxito de la Guild resultaba imprescindible ser aceptados por una comunidad que a priori se manifestaba de forma hostil hacia todo aquello que les resultara ajeno.

⁵⁰⁷ En aquella ocasión Ashbee, que dirigía la obra y al mismo tiempo interpretaba el papel de Jacques, tuvo que ser sustituido durante los ensayos debido a un repentino ataque de lumbago. Ashbee, J. (1904, diciembre). *Diario personal*, en: Ashbee, F. (2002). *Janet Ashbee: Love, Marriage and the Arts and Crafts Movement*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, p.103.

⁵⁰⁸ [Como *gustéis* es una obra local. El Bosque de Arden no está lejos de aquí, Corin y Silvius fueron probablemente pastores de Cotswolds; Audery debió haber venido de Wolds; y Shakespeare debió haber visto, probablemente vio, a Charles de Wrestler desafiar a los muchachos de Campden -Weston, Aston y Willersey- en los juegos de Dover's Hill], Ashbee, C.R., díptico de *As you Like It*, en: MacCarthy, F. (1981). *The Simple Life: C.R. Ashbee in the Cotswolds*. Los Angeles: California Press, p.116.

⁵⁰⁹ Instigados por los enemigos de Ashbee en Campden, algunas personas influyentes trataron de evitar que los niños fueran a la ver la obra, en: MacCarthy, F. (1981). *The Simple Life: C.R. Ashbee in the Cotswolds*. Los Angeles: California Press, p.116.

Quizá por su curiosidad innata, pero también con la intención de verse inmerso en la cultura local para favorecer su inclusión en la misma Ashbee demostró ser un ávido recolector de reminiscencias y recuerdos de Gloucestershire. Con frecuencia investigaba las tradiciones locales, así como los juegos que un día habían hecho, de aquella localización geográfica, un lugar especialmente señalado por ello: *May Games*, *Jack in the Greens* o los *Dover's Games*. El inventor de estos últimos, Robert Dover, en 1611, introdujo una serie de juegos a la zona de Campden que, a partir de entonces, recibieron el nombre de *Dover's Games*. Los juegos tenían lugar los jueves y viernes después de *Whitsun*⁵¹⁰. Las actividades incluían formas de entretenimiento de todo tipo: tiro con arco, manejo del arpón, ajedrez, cartas. Visitantes de Londres traían coros a cantar nuevas canciones y bailes de la ciudad. Todo esto tenía lugar en *Cotswold Hill*, posteriormente renombrada como *Dover's Hill*. Ashbee trató de revivir esas actividades, así como de organizar excursiones con interés cultural por los lugares más emblemáticos de la zona. A Ashbee le fascinaban los mitos y las leyendas, y el teatro era otra forma de colaborar con el folklore y de atraer a las masas. En algunas ocasiones, las funciones de la Guild fueron seguidas de una fiesta en la que tanto los intérpretes como los asistentes eran invitados a vestirse con la indumentaria característica de la pieza representada. De esta forma se invitaba al público a participar y a colaborar en un acontecimiento que **unía a la comunidad** al mismo tiempo que contribuía a mantener las tradiciones locales.

La última representación en Campden en la que participó Ashbee de forma directa fue la comedia isabelina *Shoemaker's Holiday* escrita por Thomas Dekker en 1599 y que la Guild puso en escena en 1908. Un año más tarde, en las navidades de 1909, la *Guild of Handicraft* y sus amigos, representaron *The Fair Maid of the West*, pero de acuerdo con Philip Mairet, Ashbee se encontraba ausente⁵¹¹. Era la segunda vez que no participaba en la tradicional producción navideña de la Guild⁵¹², algo que coincide con los datos que se tienen de su último viaje a América. Cuando años más tarde, Ashbee se refirió a estas experiencias con el teatro, aseguró que formaron parte del trabajo humanizante para los trabajadores y equiparó

⁵¹⁰ *Whitsun* es el nombre especialmente utilizado en Inglaterra e Irlanda y entre los anglicanos y metodistas para referirse al festival cristiano de Pentecostés, el séptimo domingo después de *Easter* que conmemora el descenso del Espíritu Santo.

⁵¹¹ 'He and Mr. Ashbee were absent this year in Christmas when, nevertheless, we put on the usual Christmas play (*The Fair Maid of the West*)', Mairet, P. and Sisson, C. (1981). *Autobiographical and other papers*. Manchester: Carcanet, p.49.

⁵¹² MacCarthy asegura que, en el año nuevo de 1907, cuando representaron la segunda obra de Sheridan, *The Critic*, Ashbee por primera vez en la historia de la Guild no pudo asistir al estreno en el *Town Hall* de Chipping Campden. La razón era que se encontraba de viaje en Sicilia, preparando una villa de mármol para Colonel Shaw Hellier. MacCarthy, F. (1981). *The Simple Life: C.R. Ashbee in the Cotswolds*. Los Angeles: California Press, p.xxiv.

la **labor social** de las producciones a las pensiones que se les daban a los ancianos de la cofradía⁵¹³.



Ilustración 14. *The Shoemaker's Holiday* por la Guild.

Del autor Thomas Dekker (1908). Ashbee es el actor de la derecha. Fuente: Ashbee, C. (1908). *Craftsmanship in competitive industry. Being a record of the workshops of the guild of handicraft and some deductions from their twenty-one years' experience.* Campden [Gloucestershire]: Essex House Press, p.227.

Como ya se ha señalado, el teatro además ofrecía un espacio para el trabajo en equipo y el compañerismo. De hecho, la biblioteca de *Essex House* aspiraba a incluir textos dramáticos junto a otros que fomentaran la solidaridad y 'esa otra parte de la vida', más allá de lo puramente profesional, aquella conformada por el deporte, la música y el teatro, que unía a los hombres y les ayudaba a vivir en camaradería:

To form at Essex House a library of such Works as may be most helpful to its members, and to promote that other side of life, which whether in time or holiday or work, whether in sports, by music, by drama, or any form of Art brings men together and helps them to live in fellowship⁵¹⁴.

Esta intención de humanizar el trabajo correspondía a una voluntad consciente e impulsada asimismo desde la propia concepción de las infraestructuras de la Guild que contaban con un edificio habilitado para alojar huéspedes. Durante su estancia en Campden, las visitas a los Ashbee de ciertos escritores y personalidades londinenses fueron frecuentes, tal y como se puede averiguar a partir de sus diarios. El libro editado con motivo de la exhibición en el *Art Gallery and Museum de Cheltenham Town*, en febrero de 1981, también es explícito al decir que, durante los años de Campden, la *Guild* se codeó con las mayores celebridades de la

⁵¹³ Ashbee, C. (1908). *Craftsmanship in competitive industry. Being a record of the workshops of the guild of handicraft and some deductions from their twenty-one years' experience.* Campden [Glostershire]: Essex House Press, pp.227-228.

⁵¹⁴ [Para formar en Essex House una biblioteca con trabajos tales que sean de la mayor ayuda posible para sus miembros y promover esa otra cara de la vida, en la que ya sea en vacaciones o durante el periodo de trabajo, a través de los deportes, la música o el teatro, cualquier forma de arte una a los hombres y les ayude a vivir en camaradería], *vid nota 513*,

literatura, el teatro, el periodismo, la investigación, la arquitectura o la artesanía de aquel momento, que dejaron sus correspondientes firmas en el libro de visitas⁵¹⁵. Entre las personalidades vinculadas al teatro se incluyeron los nombres de: Harley Granville-Barker, John Masefield⁵¹⁶, Laurence Housman⁵¹⁷ o Walter Crane. MacCarthy también menciona que William Poel acudió a dar consejo a las producciones teatrales de la Guild durante su tiempo en Campden⁵¹⁸. Contar con la ayuda de artistas y diseñadores de renombre aportaba prestigio, infundía respeto y colaboraba con la imagen de que el espíritu y el estilo propios de la Guild iban más allá de los puros intereses comerciales. Según el propio Ashbee, que estos hombres y mujeres vinieran a un pueblo remoto desde lugares lejanos y que fueran recibidos por un público simpático y con frecuencia entusiasta, probaba no sólo que el trabajo estaba siendo bien hecho, sino que había una demanda para ello:

That these men and women should come from town or from distant parts to a rather remote village, that they should find a sympathetic, often and enthusiastic audience there to receive them, is proof not only that the work done was good, but that there was a demand for it⁵¹⁹.

Janet Ashbee describió en su diario a John Masefield, como 'stimulating people who excite you like champagne or keen air'⁵²⁰. Hay registros de, al menos, otras dos visitas de los Masefield a Campden. En enero de 1903, Masefield debió haber participado en la puesta en escena de la segunda producción de la *Guild* y la primera en Campden, de *The New Inn*. Janet describió el acontecimiento como un éxito y C.R. Ashbee anotó⁵²¹ que, en gran parte, el triunfo de la representación se debió a la participación de diversas personalidades entre las que se encontraba Masefield:

⁵¹⁵ 'Throughout the Campden years, the Guild was in full view. The great people of the time, to Ashbee's satisfaction, came thronging to the Silk Mill, leaving an impressive line of signatures in the Visitor's Book there. Literary and theatrical celebrities; social staticians, reporters and researchers; well known architects and craftsmen'. Addison, D., Ashbee, C. and VVAA (1981). *C.R. Ashbee & the Guild of Handicraft*. Cheltenham [40 Clarence St., Cheltenham, Glos.]: Cheltenham Art Gallery and Museum, p. 7.

⁵¹⁶ John Edward Masefield (1878-1967), escritor y poeta inglés que, además de ser conocido por sus poemas y novelas para niños, escribió ocho obras de teatro.

⁵¹⁷ Laurence Housman (1865-1956) escritor e ilustrador británico. Aunque su primera pieza teatral fue *Bethlehem* (1902) la siguiente, *Angeles and Ministers* y las que vinieron después, fueron escritas a partir de 1921.

⁵¹⁸ 'William Poel came to give advice on Guild productions', MacCarthy, F. (1981). *The Simple Life: C.R. Ashbee in the Cotswolds*. Los Angeles: California Press, p.122.

⁵¹⁹ Ashbee, C. (1914). *The Hamptonsire Experiment in Education*. London: George Allen & Company, LTD, p.57

⁵²⁰ [personas estimulantes que te emocionan como el champán o el aire fresco], Ashbee, J. (1902, 17 de julio), en: Ashbee, F. (2002). *Janet Ashbee: Love, Marriage and the Arts and Crafts Movement*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, p.6.

⁵²¹ A partir de su boda con Janet, el diario de CRA se convierte, según explica su hija Felicity, en un 'joint affair', por eso hay entradas en masculino y en femenino, ibidem, p.l.

The village clamoured for an extra night, which we duly gave, also there was a matinée for the County, likewise a success, though little Lord Gainsborough slept peacefully through 3 Acts (AJ, Jan 1903). It made all the difference, he noted, having Lowes Dickinson, Strang, and Masefield to play to⁵²².

John Masefield, su esposa y su hijo fueron a Campden invitados por los Ashbee en más ocasiones, tal y como demuestra la carta de agradecimiento que escribieron a sus anfitriones a su vuelta a *Diamond Terrace*, Greenwich, el 4 de abril de 1905. En la misiva Masefield se refirió de forma explícita a las 'alegres melodías' con las que los habían acompañado: 'We wish to thank you very much for our delightful holiday at Campden, and for the jolly hours we had with you, and for the jolly tunes you placed'⁵²³. El viaje debió resultar especialmente inspirador puesto que, un año más tarde, Masefield escribió su primera pieza teatral: *The Campden Wonder*⁵²⁴, basada en una leyenda local de Cotswolds que supuestamente había tenido lugar allí en 1660, dos siglos y medio antes.

Harley Granville-Barker fue otra de las personalidades del teatro vinculada a Ashbee. En noviembre de 1903, Janet escribió que Granville-Barker y Laurence Housman estuvieron juntos en su casa hospedados⁵²⁵ y calificó la visita como algo de lo más extraño⁵²⁶. Housman disfrutaba de estar en Campden y en sus viajes frecuentaba Braithwaite, un lugar donde los jóvenes de la *Guild* y sus aprendices compartían historias interminables y pasaban muchas horas hablando sobre política, religión y arte⁵²⁷. Alec Miller, que vivió en Braithwaite en este periodo, recordó que Housman y Granville-Barker pasaron dos semanas en Campden, en

⁵²² [El pueblo pidió a gritos una función extra, que nosotros les dimos diligentemente, también hubo una matinée para el Condado, un éxito, a pesar de que Lord Gainsborough se durmió plácidamente durante tres actos (Janet Ashbee enero de 1903). Haber tenido a Lowes, Dickinson, Strang y Masefield actuando fue lo que marcó la verdadera diferencia –añotó él–], *ibidem* p.86.

⁵²³ [Queríamos daros las gracias por las deliciosas vacaciones en Campden, y por las melodías felices que pusisteis], Masefield, Mr. And Mrs. (1905, 4 de abril). *Carta personal*, en: MacCarthy, F. (1981). *The Simple Life: C.R. Ashbee in the Cotswolds*. Los Angeles: California Press, p.119.

⁵²⁴ Un anciano de setenta años y de nombre William Harrison, respetado hombre de Campden, desapareció recogiendo rentas unas millas fuera de su ciudad. Su esposa envió en su búsqueda a un sirviente llamado John Perry. Coaccionado, el sirviente acusó a su madre y a su hermano de haber asesinado a su patrón, William, por el dinero. Poco después, los tres fueron ejecutados. Un año más tarde William Harrison apareció vivo. De acuerdo con su versión, su desaparición había sido provocada porque lo habían capturado y vendido como esclavo a Turquía. Su mujer, no pudiendo soportar el sentimiento de culpa, decidió acabar con su vida.

⁵²⁵ 'Staying in the house with him (Laurence Housman) are Granville-Baker the actor... and a curious and interesting Jesuit, one Thorpe', Ashbee, J. (1903, Noviembre). *Diario personal*, en: Ashbee, F. (2002). *Janet Ashbee: Love, Marriage and the Arts and Crafts Movement*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, p.95.

⁵²⁶ 'This week we have the oddest crew. Laurence Housman, in pursuit of that Will o'the Wisp, the Simple Life, walking on foot from Hereford to London, protesting against railways, and sending his pack on to us by train, as Avant Courier of his coming. Staying in the house with him are Granville-Barker the actor...', *idem*.

⁵²⁷ MacCarthy, F. (1981). *The Simple Life: C.R. Ashbee in the Cotswolds*. Los Angeles: California Press, p. 122.

1903 o 1904⁵²⁸. Estaban escribiendo juntos la obra *Prunella or Love in a Dutch Garden*⁵²⁹ y, según indicó Janet, parecían muy felices por ello⁵³⁰. Entre los papeles de Housman se encontró una carta escrita por Janet Ashbee en 1904, en la que daba las gracias a Housman por la ayuda y los ánimos recibidos⁵³¹ y en la que también dijo estar esperando 'más Sabrina'⁵³².

Ashbee mencionó a Granville-Barker cuando se refirió a los ponentes que pasaron por Campden⁵³³. MacCarthy también asegura que Granville-Barker dio conferencias en la *School of Arts and Crafts*⁵³⁴ y que fue en una de esas ponencias sobre Shakespeare cuando Laurence-Housman recibió su 'llamada' para escribir teatro de forma profesional⁵³⁵. Aunque no se han encontrado publicaciones en la prensa local que publiciten el evento, el libro oficial editado en 1981 para el *Art Gallery Museum* de Cheltenham, con motivo de la exposición de *C.R. Ashbee & la Guild of Handicraft*, también mencionó la presentación que Granville-Barker hizo a los trabajadores y artesanos de Gloucestershire⁵³⁶.

El traslado a Campden de la Guild favoreció la profundidad de estas relaciones con eminencias de la literatura, el teatro y el arte al hacer que, más allá de una interacción puntual profesional, se produjera una convivencia en un entorno privilegiado en términos de inspiración y de cultura tradicional inglesa. De la misma forma, el sentimiento de comunidad y de transversalidad pluridisciplinar también se vieron favorecidos y el teatro con frecuencia

⁵²⁸ Aunque Alec Miller, la fuente de MacCarthy, menciona 1904 o 1905, lo cierto es que la obra se estrenó en 1904, así que probablemente y, coincidiendo con lo que también afirma el diario de Janet Ashbee, fuera un año antes.

⁵²⁹ Housman, L. and Granville-Barker, H. (1906). *Prunella; or, Love in a Dutch garden*. London: A.H. Bullen.

⁵³⁰ 'They were writing a play together "Prunella or Love in a Dutch Garden" and they seemed exceeding happy about it'; El ficticio *Dutch Garden* era en realidad el *Joseph Moorat's Campden Garden*, más tarde poseído por el dramaturgo St. John Hankin, en: MacCarthy, F. *Op. cit.*, p.117.

⁵³¹ Laurence Housman papers, Seymour Adelman Collection, Bryan Mawr College, p. 8, Goff, A., Liachowitz, C., Reed, C., Young, A. and Torquato, M. (2014). *Finding Aid for Laurence Housman Papers*. [online] Dla.library.upenn.edu. Available at: http://dla.library.upenn.edu/cocoon/dla/pacscl/ead.pdf?id=PACSCCL_BMC_USPBmBMC58 [Accessed 28 Oct. 2018], 'for a great deal of help & encouragement (...) We are longing for more Sabrina', Ashbee, J. (1904, 27 de junio): 19 de diciembre de 1904.

⁵³² Durante su estancia en Campden, Housman debía estar escribiendo *Sabrina Warham: the story of her Youth*: Housman, L. (1904). *Sabrina Warham: the story of her Youth*. London; New York: The MacMillan Company.

⁵³³ Ashbee, C. (1914). *The Hamptonshire Experiment in Education*. London: George Allen & Company, LTD, p.57.

⁵³⁴ 'Soon after the Guild arrived in Campden (...) Granville Barker came to lecture to the School of Arts and Crafts', MacCarthy, F. *Op. cit.*, p.122.

⁵³⁵ Las Memorias de Housman no están accesibles de forma digital y la fuente que las cita es MacCarthy, F. *Loc. cit.* Sus papeles están repartidos en varias bibliotecas de diversas Universidades Norteamericanas.

⁵³⁶ 'C.R. Ashbee was conceivable. The same entrepreneurial conviction which had brought Edmund Gosse and Holman Hunt to the artisans of Whitechapel now introduced to the laborers of Gloucestershire such figures as Harley Granville-Barker, John Masefield, Edward Carpenter (who told them about small holdings), Laurence Housman, Walter Crane and Patrick Geddes', Addison, D., Ashbee, C. and VVAA (1981). *C.R. Ashbee & the Guild of Handicraft*. Cheltenham [40 Clarence St., Cheltenham, Glos.]: Cheltenham Art Gallery and Museum, p.7.

estuvo vinculado a la música. Tanto Housman como Masefield, así como el supuesto amante de Janet, Gerald Bishop, se implicaron en la producción de un libro de canciones publicado en 1904 por Essex House. Se trataba de una colección de letras, himnos, salmos, coros y versos satíricos que la Guild utilizaba en sus *sing-songs* y cuyo valor esperaban ayudar a reconocer. *The Song Book*, impreso decorativamente en la tipografía roja y negra de Ashbee y con música de Paul Woodroffe, incluyó varios temas de Laurence Housman⁵³⁷ y uno de Masefield⁵³⁸, además de otros escritos por el propio Ashbee, Janet, William Morris o Gerald Bishop. El libro podía comprarse hoja por hoja o como un volumen completo. Era la característica producción de la Guild, en estilo, en propósito moral y con un profundo sentido nacionalista británico:

The collection in short, is one with a motive; it is a collection, too, that seeks to be essentially English in the greater sense of the word, or as we at Essex House try to understand it⁵³⁹.

Las canciones fueron recogidas de forma gradual, desde los primeros días en Whitechapel. Por eso, de alguna manera, el *Essex House Song Book* era en sí mismo la historia de la Guild. Se revivían los viejos recuerdos de los días de taller en Londres, los fines de semana de acampada⁵⁴⁰, las cenas de los miércoles en *Mile End*⁵⁴¹, los primeros meses en Campden, etc. Algunos temas habían sido escritos por el propio Ashbee y marcaban eventos peculiares del calendario; otros eran *revivals* de canciones antiguas populares; también había melodías que habían sido cantadas en alguna de las muchas puestas en escena de la Guild, etc. Las canciones buscaban promover los valores de comunidad y fraternidad, por ejemplo, en *Joan's Ale at the Guild of handicraft* que terminaba con el brindis: 'Good luck to the Guild'. La música servía como elemento unificador. Entonar himnos al unísono afianzaba el sentimiento de pertenencia al grupo pero, además, la implicación de importantes personalidades del teatro

⁵³⁷ *Christmas Carol*, 'Row well, ye mariners (1900) con música de 1603; *A song of twelve* (1903); *At dead of night* (1904), *The Campden Maypole Song* (1904).

⁵³⁸ *London is a fine town*, con música de 1665.

⁵³⁹ [La colección, en resumen, se lleva a cabo por un motivo; es una colección que busca ser esencialmente inglesa en el mejor sentido de la palabra], Ashbee, J. and Ashbee, C. (1904). *The Essex House song book*. London: Essex House Press, p.iii.

⁵⁴⁰ Desde 1891 en adelante, los aprendices de la *Guild of Handicraft* eran llevados a viajes por ríos, combinando el remo con la acampada. En 1899, esta actividad incluyó un fin de semana remando por el río Wye, Monmouthshire. En este viaje se hizo una visita a *Tintern Abbey*. Para más información, consultar: Kings.cam.ac.uk. (2018). *Recreation*. [online] Available at: <http://www.kings.cam.ac.uk/archive-centre/exhibition/recreation> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁵⁴¹ Los miembros de la Guild, en los tiempos de Mile End, solían reunirse los miércoles para cenar y cantar canciones algunas de las cuales, en 1903, acabaron reunidas en el libro editado por Janet, ídem.

en la confección de sus letras, melodías y actuaciones elevaba la categoría de este acontecimiento de puertas hacia afuera, así como de cara a los miembros de la Guild.

En Campden, más que nunca, el espacio rural aportó un lugar idóneo para que diversas celebridades vinculadas al teatro decidieran pasar unos días y compartir conocimientos y experiencias con los artesanos y estudiantes de la Guild. La voluntad de Ashbee de expandir la Guild a la totalidad de los aspectos de la vida quedaba más que nunca satisfecha. Las artes escénicas cumplían una función social bidireccional en la que por un lado los expertos impartían lecciones y conocimientos pero, al mismo tiempo, el espacio propiciaba un ambiente idóneo para fomentar la creatividad e inspirar en ellos música, canciones y nuevas piezas dramáticas.

Aunque en menor medida de como había sucedido anteriormente en Londres, en Campden, se siguieron publicitando en prensa las fiestas, exposiciones y el resto de las actividades vinculadas a la Guild. Las salidas a la venta de los diferentes libros editados por *Essex House* continuaron vinculadas a una acción de comunicación en esta nueva etapa⁵⁴². Y lo mismo sucedió con las exposiciones de los trabajos de artesanía, como por ejemplo cuando en noviembre de 1904 el *Derby Daily Telegraph* se refirió a la exhibición de diseños de muebles que la Guild presentaba en Bond Street y en la que según el periodista se combinaba sencillez con artesanía de renombre:

Members of the Guild of Handicraft, who have formed an art Guild in the Gloucestershire village of Chipping Campden, are giving prominences in the show rooms in Bond-street to several designs in furniture which combine the merits of simplicity with sound workmanship⁵⁴³.

⁵⁴² *Sunderland Daily Echo and Shipping Gazette* publicó una reseña sobre la salida a la venta de *The King's Prayer Book* por parte de *Essex House*, Campden, Anon (1903, 26 de noviembre). Gossip of the Day: The King's Prayer Book. *Sunderland Daily Echo and Shipping Gazette*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000289/19031126/003/0003> [Accessed 28 Oct. 2018]; El *Gloucester Journal* afirmó que *Essex House* estaba dispuesta, en caso de que hubiera suficientes suscriptores, a editar *The Last Records of a Cotswold Community*, un manuscrito único entonces en posesión de R. C.H. Smith, Anon (1905, 18 de marzo). London Letter: Cotswold Literature. *Gloucester Journal*, [online] p.5. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000532/19050318/053/0005> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁵⁴³ [Miembros de la Guild of Handicraft que han formado la cofradía de arte en el pueblo de Gloucestershire de Chipping Campden, están dando prominencia en las salas de exposición de la calle Bond con varios diseños de muebles que combinan los méritos de la simplicidad con los de la artesanía de renombre], Anon (1904, 16 de noviembre). Our London Letter. *Derby Daily Telegraph*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000327/19041116/004/0002> [Accessed 28 Oct. 2018].

Pero además de todas las actividades descritas: trabajo en taller, teatro, música, publicación de libros, exhibiciones, etc. la Guild se había trasladado a Campden con el propósito de volver a poner en marcha su Escuela. El proyecto educativo culminó después de los dos primeros años de actividades mixtas, en conexión con el Junta de Educación y el Consejo del Condado de Gloucestershire, que debió ver en la Guild una posibilidad de solucionar sus problemas de descenso de población ocasionados por la depresión agrícola que asolaba la zona. Desde su llegada, Ashbee había afirmado preferir el campo a las grandes ciudades como centro educativo: 'we begin to think It is not necessary to look any longer to the great towns, least of all to London, as centres of life or light or education'⁵⁴⁴. Por su parte, las publicaciones locales como *The Sphere*, también reconocían la llegada de la *Guild of Handicraft*, como un retorno de la vida moderna y de la prosperidad a Campden⁵⁴⁵.



Ilustración 15. Casas de la Guild en Chipping Campden.

Gloucestershire. Horwood, E. (1902, 6 de diciembre). The Restoration of a Beautiful Cotswold Village. *The Sphere*, p.20.

En octubre de 1904, finalmente se presentaron los nuevos edificios de la que, a partir de entonces, pasó a llamarse: *The Chipping Campden School of Arts and Crafts*. De acuerdo con la prensa, la Escuela nacía como una extensión de los 16 años anteriores del trabajo educativo de Mr. C.R. Ashbee; primero en *Toynbee Hall* y después en la *Essex House* de *Mile End*. El *Arts and Crafts Morning Post* se hizo eco de la noticia y, al referirse a la anterior etapa de la *Guild and School of Handicraft*, de ella destacó que fuera pionera y hubiera servido de modelo a las que la continuaron: 'It was a Pioneer school and served as a model on which many

⁵⁴⁴ [Empezamos a pensar que no es necesario mirar durante más tiempo hacia las grandes ciudades, menos todavía a Londres, como centros de vida o luz o educación], Anon (1902, 18 de octubre). Chit-Chat. *Wilts and Gloucestershire Standar*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001955/19021018/026/0002> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁵⁴⁵ 'The historic little Cotswold village of Chipping Campden in Gloucestershire, long a scene of rare beauty, has recently come into keener touch with modern life, and now prosperity has returned to it', Horwood, E. (1902, 6 de diciembre). The Restoration of a Beautiful Cotswold Village. *The Sphere*, [online] p.20. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001861/19021206/025/0020> [Accessed 28 Oct. 2018].

subsequent educational undertakings have been cast⁵⁴⁶. Para Ashbee, lo que él entendía como *higher education* era un concepto ecléctico y menos organizado que la educación tradicional, pero cuya importancia residía en que suponía el medio de conexión a partir del cual se podían combinar distintas ramas de educación, así como llevar a cabo nuevos experimentos⁵⁴⁷. En Hamptonshire la maquinaria de la *higher education* probó que se podían establecer conexiones entre los jardines de infancia, las escuelas de primaria y secundaria, así como los talleres de ingeniería, granja, artesanía, escuelas nocturnas y de verano, actividades especiales de asuntos domésticos para chicas e incluso una casa para que vivieran los maestros itinerantes⁵⁴⁸. En palabras de Ashbee, el trabajo llevado a cabo en 1904 podía resumirse afirmando que la escuela tenía otras funciones que satisfacer más allá de las simplemente técnicas: 'it has a social and humanizing function also'⁵⁴⁹. Se trataba de producir hombres y mujeres más completos que aquellos que provenían de la industrialización moderna. Por eso, desde el principio la natación, la gimnasia, el tiro, el canto, la literatura, la elocución y la historia -especialmente la historia nacional inglesa- debían ser incluidos en el currículum. Convertir el entorno en un lugar más atractivo suponía también una forma a priori de frenar la emigración de los habitantes del campo hacia las ciudades.

Pasado el primer curso escolar, en julio de 1905, Ashbee rindió cuentas sobre el trabajo ejecutado por la Escuela en Campden y en su informe aseguró que se estaba avanzando poco a poco. De acuerdo con el *Gloucester Journal*, la primera promoción había contado con entre 200 y 250 hombres, mujeres y niños⁵⁵⁰. Se trataba de un progreso considerable en el que con su concepto de *higher education* Ashbee perseguía favorecer la conexión entre las distintas entidades educativas de forma que se estableciera la maquinaria necesaria para coordinarlas

⁵⁴⁶ [fue una escuela pionera y sirvió como modelo sobre el cual se emitieron muchos proyectos educativos posteriores]. Anon (1904, 21 de octubre). Arts and Crafts. Extension of the Campden School. *Morning Post*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000174/19041021/061/0003> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁵⁴⁷ 'What is present known in England under the arbitrary and fantastic term of Higher Education (...) it is the means by which in a country district the other branches of Education can be co-ordinated. It is also the means by which new experiments may be tried', Ashbee, C. (1914). *The Hamptonshire Experiment in Education*. London: George Allen & Company, LTD., p.54.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, pp.54-55.

⁵⁴⁹ 'A school like ours has other functions to fulfil than the merely technical; it has a social and humanizing function also', [Una escuela como la nuestra tiene otras funciones que satisfacer más allá que las simplemente técnicas; tiene también una función social y humanitaria], *ibidem*, p.126.

⁵⁵⁰ Otra fuente especificó que el número de estudiantes se había cuadruplicado y que, en aquel momento, había 205 personas de las que 90 eran hombres, 65 mujeres y 50 niños en edad escolar. Este informe, según el *Gloucester Citizen*, fue publicado también el *Times*. Anon (1905, 9 de octubre). Campden School of Arts and Crafts. Opening Session. *Gloucester Citizen*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000325/19051009/012/0003> [Accessed 28 Oct. 2018].

en un todo conjunto. Al referirse a ese año, Ashbee sintetizó en siete los propósitos de su proyecto educativo experimental: 1. correlacionar lo máximo posible a todos los agentes educativos; 2. Convertir los centros de *higher education* en centros de vida local. Es decir, en lugares capaces de proveer educación para todo el mundo interesado en aprender, independientemente de su inclinación política o religión; 3. Los centros de educación superior debían establecer una conexión entre el entrenamiento técnico y el humanista de todas las formas posibles: 'technical education is itself narrow; humanistic teaching is often unpractical. Our purpose should be to get people to see the connection between the two'⁵⁵¹; 4. Se deberían dar todas las oportunidades necesarias para al desarrollo de la actividad física por parte de la juventud. Ashbee seguía entendiendo el deporte como un medio imprescindible para contrarrestar el crecimiento de la maquinaria, la sobreocupación de las viviendas y la falta de higiene de una gran parte de la sociedad rural; 5. El estudio de la artesanía se había convertido en el quinto propósito del proyecto educativo. En aquel momento para Ashbee la artesanía, más allá de un fin en sí mismo se había convertido en una forma de que los chicos y las chicas aprendieran a pensar utilizando sus manos y sus ojos, más que de forma teórica a través de los libros. De acuerdo con Ashbee 'the book-learning of the elementary school has often been of little service'⁵⁵²; 6. El proyecto en 1905, tenía como sexto propósito establecer conexiones directas con la escuela elemental de forma que se favoreciera la continuación de los estudios en las escuelas secundarias; 7. Por último, Ashbee se había propuesto favorecer el deporte y el ocio como elemento imprescindible en cualquier escuela con la que se estableciera contacto con el fin de promover la asistencia a clase. Entre las materias recomendadas, Ashbee se refirió a: el canto, el recitado, la lucha, el boxeo, el tiro y la natación⁵⁵³.

En concordancia con los objetivos señalados, la *Chipping Campden School of Arts and Crafts* ofreció en 1905 clases de cocina, carpintería, costura y jardinería, así como cursos de

⁵⁵¹ [La educación técnica por sí misma es estrecha; la humanista a menudo no resulta práctica. Nuestro propósito sería conseguir que la gente vea la conexión existente entre las dos], Ashbee, C. (1914). *The Hamptonshire Experiment in Education*. London: George Allen & Company, LTD., p.130.

⁵⁵² [El aprendizaje a través de los libros en la escuela elemental con frecuencia ha servido de poco], *ibidem*, p.131.

⁵⁵³ Ashbee, C. (1914). *The Hamptonshire Experiment in Education*. London: George Allen & Company, LTD., p.132.

natación en el lago-piscina preparado al efecto⁵⁵⁴. En aquel momento, las materias estaban clasificadas en cuatro divisiones: (1) música, vocal e instrumental; (2) diseño para la competición de *South Kensington*, artesanía avanzada y clase de vida, dibujo libre, tallado, dibujo geométrico, y construcción de madera; (3) carpintería, elemental y avanzada; (4) jardinería, cocina e higiene. Además de los talleres descritos, durante ese curso había habido dos conferencias, una en jardinería y otra en asuntos de educación avanzada o superior. Mención especial merecieron los entonces llamados: ‘talleres experimentales’. El propósito de estos, de acuerdo con la cita literal de Ashbee que recogió el medio, era incentivar la inventiva y la originalidad⁵⁵⁵. Este tipo de experiencias estaban basadas en lo que se hacía en las escuelas politécnicas de Londres. La idea de estimular el desarrollo creativo coincidiría, años más tarde, con el propósito de los maestros de la Bauhaus, especialmente, con los experimentos pedagógicos, algunas veces criticados, de Johannes Itten. La idea era dotar de espacio a los alumnos para que en su tiempo libre pudieran hacer lo que no alcanzaban a realizar durante sus horas lectivas⁵⁵⁶. En los siguientes años también se ofrecieron talleres sobre: anatomía del caballo, herrería, cultivo de la patata, adoquinado, hilandería, elaboración de mantequilla, lavandería, orfebrería, esmaltado, cristalería, luz de plomo, etc.⁵⁵⁷ Nuevamente la Guild aspiraba a que sus miembros se implicaran de forma continua y en todos los campos de la vida y la artesanía.

De la misma forma, incluir la música vocal e instrumental, como parte de las materias enseñadas ya suponía una apertura a las artes escénicas y a la transversalidad como parte fundamental de la formación de los artesanos. No hay ningún registro que evidencie que la Guild pretendía formar músicos profesionales. La funcionalidad de la música en el contexto de la renovada Escuela estaba relacionada más bien con las hipótesis de este trabajo y lo que

⁵⁵⁴ La piscina, que acarreó importantes deudas a la Guild, había sido terminada en agosto de 1903 y desde entonces se llevaron allí anualmente los Campden Aquatic Sports, una serie de carreras de natación que se convirtieron en un evento anual como The New Year Play, en: Bingham, J. (2009). *The Cotswolds: A Cultural History*. Oxford: Oxford University Press, p.125.

⁵⁵⁵ ‘to encourage inventiveness and originality’, Anon (1905, 9 de octubre). Campden School of Arts and Crafts. Opening Session. *Gloucester Citizen*, [online] p.3.

⁵⁵⁶ Respecto a estos talleres experimentales, existen referencias anteriores, por ejemplo, de 1884, cuando se hablaba sobre educación técnica y se refería a experiencias propuestas por Mr. Lauder. Se trataba de unir trabajo y escuela. En el artículo se aseguró que esta experiencia ya llevaba años llevándose a cabo en Alemania, Holanda y algunas ciudades inglesas. En Londres esta fórmula contaba con el apoyo de Mr. Preston Bruce, del Gobierno, y de la *City of London Guild*. Todos, también Lord Reay, abogaban por una enseñanza práctica. De acuerdo con el artículo: ‘Mr. Lander has managed to secure the sympathies of the majority of the School Board and of all parents and guardians of youth, so that it now be considered an accomplished fact that this useful and elegant art will henceforth be taught in all our public schools’. La idea era que cada estudiante se enfrentara a las batallas de la vida, que adquiriera conocimiento para dibujar planos de máquinas, y de otras construcciones, que pudieran serle de utilidad a lo largo de su vida, Anon (1884, 9 de agosto). *Technical Education. Dunfermline Saturday Press*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000478/18840809/004/0002> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁵⁵⁷ Ashbee, C. (1914). *Op. cit.*, p.55.

es más importante, su inclusión dentro del programa procedía del conocimiento que le había propiciado a Ashbee su propia experiencia con ella. Y lo mismo sucedía con el teatro. En Easthampton el estudio de las artes escénicas fue aprobado por la Junta de Educación para ser subvencionado bajo el título 'Elizabethan drama and elocution'⁵⁵⁸, pero la intención nunca fue preparar actores, sino crear un sentimiento de comunidad entre las distintas facciones educativas, así como estimular el interés por la cultura humanista y por el aprendizaje. El teatro permitía, además, establecer una continuidad en la formación cultural después de que los jóvenes acabaran la secundaria. De esta forma la incorporación al trabajo no suponía el fin inmediato de la educación.

Lord Redesdale se refirió en su discurso anual de la Escuela a otros hechos interesantes que se llevaban a cabo ese año, tales como las conferencias semanales sobre un tema literario o artístico por parte de un importante ponente⁵⁵⁹. Esta tendencia continuaba con la vertiente ecléctica y humanista, más allá de los límites de lo meramente técnico que sostenía la Guild, así como con la intención de vincularse a artistas de renombre. La Bauhaus reproduciría años más tarde un modelo semejante en lo que denominaron: *Bauhaus-Abende*. La Guild quería formar artesanos cultos y creativos cuyos conocimientos en distintas artes les sirvieran de estímulo. En consonancia, Lord Redesdale alabó el poder de la imaginación individual aplicada al conjunto que, de acuerdo con su parecer, se debía haber quedado junto con la Esperanza, en la Caja de Pandora:

Imagination was the peculiar gift of man, denied to such craftsman as the beaver and the bee, while each man could, and must, put something of himself into his work⁵⁶⁰.

Según estas teorías, que recordaban a las de T.H Green, la imaginación había animado a Galileo, Colón, al inventor de la máquina de vapor y otras grandes mentes de arte y ciencia a

⁵⁵⁸ Ashbee, C. (1914). *The Hamptonshire Experiment in Education*. London: George Allen & Company, LTD., p.56.

⁵⁵⁹ 'Another interesting feature is the weekly lecture, chiefly on a literary or an artistic subject, by some of the leading lecturers of the day', Lord Redesdale (1905, 14 de octubre). A Centre of Educational Activity. Arts and Crafts at Campden. Speeches by County Educationalists. *Cheltenham Chronicle*, [online] p.7. Available at:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000518/19051014/106/0007> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁵⁶⁰ [Imaginación es el don peculiar del hombre, negado tanto al artesano como al abejorro y a la abeja, por el que cada uno debe poner algo de sí mismo en su trabajo], Anon (1905, 14 de octubre). Campden School of Arts and Crafts. Opening of the Session. Lord Redesdale on Imagination. *Gloucester Journal*, [online] p.3. Available at:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000532/19051014/026/0003> [Accessed 28 Oct. 2018].

transformar el mundo en un lugar diferente. En la *Chipping Campden School of Arts and Crafts*, la creatividad era fundamental y debía estar abierta al juego libre.

Otro rasgo característico del ímpetu liberal de la enseñanza era la existencia de carteles con frases inspiradoras que colgaban de las paredes y que buscaban impulsar el carácter especial del trabajo de cada individuo: 'Give to harrows, trays, and pans Grace and glimmer of romance'⁵⁶¹. No obstante, la aplicación práctica de estas ideas siempre topaba con el eterno debate ashbeeniano entre funcionalidad y estética.

El propósito de la Escuela no sólo era formar a los estudiantes del distrito sino, además, enviar profesores y conferenciantes a lugares rurales en los que hubiera riesgo de que se perdiera la educación superior relacionada con la agricultura, la artesanía y la vida social y humanista. De esta forma, entre otros fines, se mantenía y evitaba la migración de una población rural que, en los últimos treinta años, había descendido en la zona hasta un veinticinco por ciento. La adecuación de una granja, que permitía poner en práctica los conocimientos teóricos aprendidos en un régimen cooperativo, fue un acierto en este sentido. Otra de las peculiaridades, citadas por Ashbee en el discurso de ese año, fue la inclusión de un premio para el mejor informe, que incluyera los intereses de los maestros de una forma similar a como lo hacían los sindicatos⁵⁶².

Además de la educación en artes y oficios, y la formación de maestros, la Escuela había contado con un jardín de infancia apto para la educación elemental de las primeras edades que, según el *Gloucester Journal*, no había tenido mucho éxito. La razón principal, en palabras del propio Ashbee, fue que, si resultaba difícil educar a los niños, más aún lo era formar a los directores de la Escuela⁵⁶³ para que pudieran atenderlos de forma correcta. No obstante, a pesar de las dificultades, en aquel momento, la visión general de la Institución era optimista

⁵⁶¹ [da al arado, a la bandeja y a la sartén, el brillo y el destello del romance], ídem.

⁵⁶² Ídem.

⁵⁶³ 'They wanted to do it for the elementary school children, but they had not yet succeeded in educating the managers to see the importance of it. Reference had been made to the difficulty of educating the children, but thought it was often much harder to educate the managers. (Laughter)'. El artículo también recogió la idea de Ashbee de que los directores fueran menos agresivos e indiferentes y ejercieran su labor con mayor simpatía y menor autoritarismo. Asimismo, se refirió a la idea de Ashbee de incluir la natación en el CV de la Escuela. Anon (1905, 29 de julio). Rural Education. Conference in Gloucester. Important Suggestions. *Gloucester Journal*, [online] p.6. Available at:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000532/19050729/055/0006> [Accessed 28 Oct. 2018].

y la prensa local no dudó en ensalzar que, tras sus cuatro años de existencia, la *Campden School of Arts and Crafts* había crecido tan rápidamente que se había convertido en una de las escuelas más importantes del reino⁵⁶⁴.

La tendencia se mantuvo el año siguiente y en 1906, los trabajos producidos por la Escuela fueron alabados por su alto nivel⁵⁶⁵. Según Ashbee, la principal aportación de ese año fue la formación de un *Advisory Committee* [Comité consejero] de granjeros locales⁵⁶⁶. Precisamente esa asociación permitió desarrollar en 1907: un jardín en la escuela, la plantación de un huerto de árboles frutales y el boceto de un esquema de enseñanza para jóvenes granjeros e ingenieros agrónomos⁵⁶⁷.

El año siguiente la Guild se enfrentó al grave problema de tratar de combatir el trabajo infantil, si bien Ashbee demandó que esta labor debía llevarse a cabo desde las instituciones legislativas, el comité emitió una serie de recomendaciones como ampliar el tiempo de la escuela de verano, proporcionar información y tratar de continuar con los cursos existentes. Sin embargo, en octubre de 1908, coincidiendo con la publicación por parte de *Essex House* del libro *Craftsmanship in Competitive Industry*, un artículo en el *Cheltenham Chronicle* se refirió de forma explícita a la quiebra económica de la *Guild of Handicraft*: 'According to Mr. Ashbee the Guild of Handicraft Chipping Campden has "temporarily ruined" itself in an attempt to uphold standard and humanise work'⁵⁶⁸.

Lo cierto es que ya desde el comienzo de su vigésimo primero año de existencia, la Guild había perdido entre 6000 y 7000 libras, que pertenecían a sus trabajadores. La causa resultaba evidente: en el gremio se producían piezas bellas que el público declinaba comprar

⁵⁶⁴ 'Mr. C. R. Ashbee brought thither Iris Guild and School of Handicraft, now the School of Arts and Crafts- and in those years the work has increased rapidly that the Campden School one of the most- important in the kingdom', Anon (1905, 9 de Octubre). Campden School of Arts and Crafts. Opening Session. *Gloucester Citizen*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000325/19051009/012/0003> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁵⁶⁵ Anon (1906, 27 de enero). A Corner of the Cotswolds [from The Guardian]. *Wilts and Gloucestershire Standard*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001955/19060127/031/0003> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁵⁶⁶ Ashbee, C. (1914). *The Hamptonshire Experiment in Education*. London: George Allen & Company, LTD, p.132.

⁵⁶⁷ Ídem.

⁵⁶⁸ [De acuerdo con Mr. Ashbee, el Gremio de Artesanía de Chipping Campden se ha arruinado, temporalmente, en un intento por sostener los estándares del trabajo y humanizarlo], Anon (1908, 24 de octubre). Cotswold Gleanings. *Cheltenham Chronicle*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000518/19081024/039/0003> [Accessed 28 Oct. 2018].

por su elevado precio⁵⁶⁹. Por su parte, Ashbee responsabilizó del fracaso de la Institución a la baja eficiencia y lentitud propias del entorno rural, concepto para el que acuñó el término *Country Handicap*. Paradójicamente, con esto estaba acusando de la quiebra a la ausencia de telefonía, a las escasas conexiones ferroviarias y a los elevados costes de transporte. Es decir, echaba de menos las máquinas procedentes del desarrollo industrial que, por aquel entonces, no estaban todavía suficientemente instaladas en el campo y cuya falta encarecía y ralentizaba considerablemente los procesos. Ashbee también lamentó las condiciones de salubridad de las cabañas que, de acuerdo con su experiencia, se mantenían en aquel estado, sin ser sancionadas, por pertenecer a miembros del gobierno. Eso, unido a que el inspector médico tampoco era elegido por las autoridades centrales, sino a partir de nepotismos locales, pudo conducir a que la zona padeciera epidemias de tifus y difteria. Pero todavía más graves fueron las acusaciones que Ashbee vertió a la prensa, en lo referente a la enseñanza. En ellas se quejaba de que un pedagogo no tuviera *locus standi* en un comité cuya función era, precisamente, la educación y de que todo lo relacionado fuera realmente una cuestión política⁵⁷⁰.

Lo cierto es que el crecimiento de la Guild, hacia 1908, suponía un total de setenta trabajadores, con sus respectivas familias, y esto implicaba unos altos costes administrativos de la oficina de Campden y del *showroom* en Londres. Al mismo tiempo, una vez iniciado y puesto en marcha el proyecto, tal y como manifestó en su diario, Ashbee sentía que los trabajadores se habían hecho una vida allí y ya no le necesitaban:

They had captured the countryside, they had got the confidence of the farmers, they had made Friends, they had built up a school of craftsmanship, many had found their wives locally, they had in fact made a new country life, and another generation was at hand⁵⁷¹.

Todos estos factores, unidos a la crisis económica inglesa⁵⁷², contribuyeron, en 1908, al segundo, y esta vez definitivo, colapso de la Guild, si bien es cierto que, para aquel entonces,

⁵⁶⁹ 'It executes beautiful pieces of work which the public decline to buy the price asked', ídem.

⁵⁷⁰ 'In the country, the question of education is one of politics (...) the only way to be put on any of these boards is to take definite sides politically', ídem.

⁵⁷¹ [Habían capturado el lado rural, habían adquirido confianza como granjeros, se habían hecho amigos, habían construido una escuela de artesanía, se habían casado con mujeres locales, habían hecho una nueva vida en el campo, y una nueva generación estaba al mando], Ashbee (1938). *Introducción de enero 1907 a abril 1908*, en: MacCarthy, F. (1981). *The Simple Life: C.R. Ashbee in the Cotswolds*. Los Angeles: California Press, p.181.

la Institución gozaba de una reputación internacional y era fuente de inspiración para otras semejantes tanto en Europa como en Norte América. Muchos trabajadores se quedaron en Chipping Campden a modo individual junto con las nuevas familias y amigos que allí habían formado. En 1909, algunos vecinos reconstituyeron una Guild menos formal, en la que sus talleres se daban de forma privada. De acuerdo con Fiona MacCarthy, hasta la Segunda Guerra Mundial, tanto Charles como Janet Ashbee siguieron muy involucrados con las actividades de Campden y *The School of Arts and Crafts*. De hecho, en *The Hampshire experiment in education* Ashbee recogió ciertas actividades y recomendaciones en torno a la *higher education* que surgieron del comité constituido al efecto hasta el año 1914⁵⁷³. Fue en 1921, después de que los Ashbees hubieran dejado Campden, cuando la *Guild of Handicraft* cerró definitivamente sus puertas⁵⁷⁴. En todo momento Ashbee insistió en la necesidad de cambiar la legislación e invertir mayores sumas de dinero en educación para poder llevar a cabo experiencias educativas innovadoras. Según su teoría, para obtener una sociedad con mayores estándares en todos los campos la inversión económica de los gobiernos debería redirigirse hacia la *higher education* de los jóvenes y no tanto hacia la educación elemental⁵⁷⁵. En *Where the great city stands; a study in the new civics*, un Ashbee distanciado en geografía y tiempo, culpó de la quiebra de la Guild en Campden al Comité de Educación y al Consejo del Condado de Gloucester, a quienes acusó de haber reducido sus ayudas –basadas principalmente en güisqui e ingresos especiales-⁵⁷⁶.

⁵⁷² Tougan-Baranowski dedica su capítulo V a hablar sobre las fluctuaciones periódicas en la industria inglesa durante los diez años comprendidos entre 1900-1901 y califica el periodo comprendido entre 1908 y 1909 en Inglaterra como de 'depresión', Tougan-Baranowski, M. and Moreno, J. (1912). *Las crisis industriales en Inglaterra*. Madrid: Tordecillas, p.176.

⁵⁷³ Para más información consultar: Ashbee, C. (1914). *The Hampshire Experiment in Education*. London: George Allen & Company, LTD, pp.132-142.

⁵⁷⁴ MacCarthy, F. *Op. cit.*, p.182.

⁵⁷⁵ Ashbee, C. (1914). *Op. cit.*, p.61.

⁵⁷⁶ Ashbee, C. (1917). *Where the Great City stands. A study in the new civics*. London: Essex House Press, & B.T. Batsford, p.87.

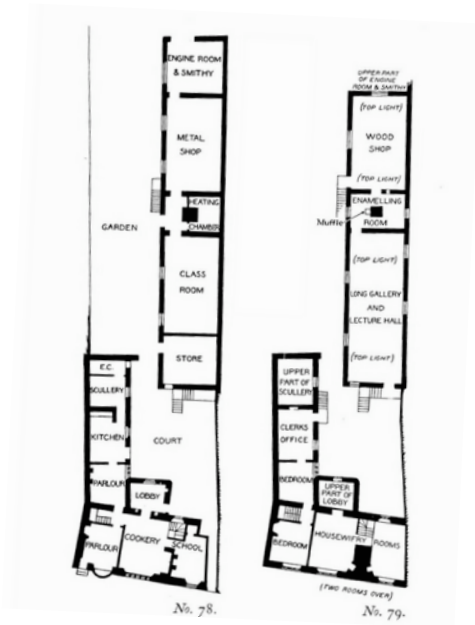


Ilustración 16. Plano de la *Campden School of Arts and Crafts*. Plano de antes de su desmembramiento por el Consejo del Condado de Gloucestershire. Ashbee, C. (1917). *Where the Great City stands. A study in the new civics*. London: Essex House Press, & B.T. Batsford, p.87

El cierre de la Escuela, lejos de hacerle cesar en su empeño educativo, supuso una nueva etapa para Ashbee que en 1917 volvió a plantear un innovador proyecto de Instituto de Arte. Este Instituto se caracterizó, entre otras cosas, por la incorporación del teatro de forma explícita dentro del currículum académico. Este hecho estuvo necesariamente relacionado con: su propio interés por la cultura en general; las diversas funcionalidades del teatro que había experimentado a través de las producciones *amateur* de la Guild; sus dramaturgias en forma de máscara; su cercana relación con importantes profesionales de las artes escénicas del momento; y la experiencia de haber incluido la música dentro del currículum académico de la *Campden School of Arts and Crafts*. Pero, sin duda, sus viajes a Estados Unidos y su vinculación con el Carnegie Institute de Pittsburgh ejercieron una influencia definitiva a la hora de promover la subida de nivel del teatro de actividad extraordinaria, a materia infundida dentro del programa y en el contexto de un grado con categoría universitaria.

2.4. THE ART INSTITUTE, El proyecto definitivo de escuela de Ashbee: EL Teatro dentro del currículum académico

Después de su experiencia con la *Guild and School of Handicraft*, Ashbee tardó casi diez años en exponer el que sería su proyecto definitivo de escuela, fruto en gran parte de su

experiencia en Londres y Chipping Campden, pero también de su vinculación en Pittsburgh con la *Carnegie Tech*.

Para poder entender este apartado, es necesario señalar cronológicamente los cuatro viajes que Ashbee llevó a cabo a Pensilvania. Al no estar disponible de forma concreta en la bibliografía consultada, la reconstrucción se ha llevado a cabo a partir de los anuncios de los periódicos norteamericanos que publicitaron sus ponencias. Ashbee estuvo en Pittsburgh en marzo de 1896, dando un curso de cuatro conferencias sobre *Anglo-Saxon Character and Citizenship*⁵⁷⁷ en el *Young Men's Christian Association Hall*, como parte de las lecturas de la *University Extension Society*. Más adelante, en enero de 1901, Ashbee volvió a América como representante del *English National Trust for Places of Historic Interest or Natural Beauty*⁵⁷⁸. El *Chicago Tribune* se refirió a la visita de Ashbee en invierno a Chicago y también a Pittsburgh con el título: 'Briton praises Chicago spirit. C.R. Ashbee tells the National Trust that Time Will Wear Away Crudities'. En el artículo se citaron las palabras de Ashbee sobre su visita al Art Institute: 'I addressed altogether ten meetings in Chicago -three at the Art Institute, one at the Hull House, one at the Lewis Institute-'⁵⁷⁹. En ese viaje de 1901 en el que dijo haber entrado en contacto con la *Hull House*⁵⁸⁰, que seguía el modelo de *Toybnbee Hall* en Chicago, tuvo ocasión de coincidir, con el entonces desconocido, Frank Lloyd Wright. Wright era crítico con el sentimentalismo característico del movimiento británico *Arts and Crafts* que, de acuerdo con su perspectiva, carecía de pragmatismo moderno al enfrentarse a la máquina. Unos meses más tarde Wright reunió sus pensamientos en su ahora archifamosa conferencia titulada *The Art and Craft of the Machine*, dirigida a la *Chicago Arts and Crafts Society* y que tuvo lugar en la *Hull House*. La relación entre los dos arquitectos quedó fielmente acreditada por los biógrafos de ambos⁵⁸¹ y, de hecho, Ashbee llegó a decir que él fue quien descubrió

⁵⁷⁷ Anon (1886). University Extension, a course of four lectures by C.R. Ashbee of Cambridge. *Reading Times (Reading, Pennsylvania)*, [online] p.1. Available at: <https://www.newspapers.com/image/46422943/?terms=Ashbee> [Accessed 16 Feb. 2019].

⁵⁷⁸ Anon (1901). C.R. Ashbee of Cambridge, Speaks on William Morris - The Exhibition. *The Philadelphia Inquirer (Philadelphia, Pennsylvania)*, [online] p.2. Available at: <https://www.newspapers.com/image/168168076/?terms=Ashbee> [Accessed 16 Feb. 2019].

⁵⁷⁹ Anon (1901). Briton praises Chicago spirit. C.R. Ashbee tells the National Trust that Time Will Wear Away Crudities. *Chicago Tribune*, [online] p.9. Available at:

<https://www.newspapers.com/image/350244443/?terms=Briton%2Bpraises%2BChicago%2Bspirit.%2BC.R.%2BAshbee%2Btells%2Bthe%2BNational%2BTrust%2Bthat%2BTime%2BWill%2BWear%2BAway%2BCrudities> [Accessed 16 Feb. 2019].

⁵⁸⁰ Fundada en 1990 por Jane Addams y Ellen Gates Starr. Se trataba de una Institución, ubicada en un distrito de Chicago con importante población inmigrante, con la intención de proveer de educación a sectores más desfavorecidos de la sociedad.

⁵⁸¹ Frank Lloyd Wright se refirió a esta amistad varias veces en su autobiografía, ver: Wright, F. (2005). *Frank Lloyd Wright*. Petaluma: Pomegranate, pp.162, 535. La biógrafa de Wright Meryle Secrest especula sobre las causas de esta amistad: 'Since the friendship was to endure for four decades (...) Perhaps Wright saw, in his friendship with Ashbee, an entrée into Europe', [Dado

Wright a Europa. Lo cierto es que, además de las cartas intercambiadas⁵⁸², Wright y Ashbee establecieron un vínculo de confianza suficiente como para que, en 1910, el americano invitara al británico a que escribiera un ensayo introductorio para su famosa obra publicada, primero en alemán, por Wasmuth⁵⁸³. Un texto de referencia que, más tarde, serviría de inspiración a Walter Gropius en sus propios trabajos⁵⁸⁴. Este dato es importante porque, si bien Gropius no llegó a reconocer en su *Idee und Aufbau des Bauhauses* una influencia específica de Ashbee, lo cierto es que, necesariamente, conocía quién era y, probablemente, también sus trabajos⁵⁸⁵.

El siguiente viaje a América Ashbee lo llevó a cabo en 1908-1909. Entonces fue presentado como 'the founder of Chipping-Campden Community in England' y se refirieron a las conferencias que iba a dar en el *Teacher's College de Columbia University sobre Arts and Crafts in England*⁵⁸⁶; Su periplo lo llevó por Ohio, Montana, Oregón, California, Ohio y Pensilvania, en donde hay referencias de una conferencia sobre los prerrafaelitas y su influencia en la vida moderna⁵⁸⁷.

En junio de 1915 Ashbee volvió a Pittsburgh, concretamente al *Carnegie Music Hall*, tal y como se anunció días antes en la *Pittsburgh Post-Gazette*⁵⁸⁸. *The Arts and the Greater Life* fue el nombre de la ponencia que tuvo lugar allí el 11 de junio de 1915 y de la que se hicieron eco varias publicaciones: 'In Pittsburgh he spoke to the Academy of Arts and Sciences at the

que la amistad duraría cuatro décadas (...) Quizá Wright viera en su amistad con Ashbee, una forma de entrar en Europa], en: Secret, M. (1998). *Frank Lloyd Wright*. Chicago: University of Chicago Press, p.160. Para más información consultar: Crawford, A. (1970). Ten Letters from Frank Lloyd Wright to Charles Robert Ashbee. *Architectural History*, (13), pp.66-76, 132.

⁵⁸² Las cartas fueron recopiladas por Alan Crawford y publicadas en: Crawford, A. (1970). *Op. cit.*

⁵⁸³ *Ausgeführte Bauten*. Con introducción de C.R. Ashbee: Wright, F. and Ashbee, C. (1911). *Frank Lloyd Wright*. Berlin: Verlegt bei Ernst Wasmuth. En 1968 se publicó una nueva edición en inglés con la introducción original de Ashbee: Wright, F., Kaufmann, E. and Ashbee, C. (1968). *Frank Lloyd Wright. The early work*. New York: Horizon Press.

⁵⁸⁴ De acuerdo con Wick, el libro de Frank Lloyd Wright, publicado por Wasmuth, proveyó, tanto a Gropius como a Adolf Meyer de una serie de 'crucial stimuli' [estímulos cruciales] para sus propios trabajos, Wick, R. and Grawe, G. (2000). *Teaching at the Bauhaus*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, p.16, a partir de Anon (1981). *Christopher Dresser: Ein viktorianischer Designer*, exh. Cat. Köln: Kunstgewerbemuseum.

⁵⁸⁵ Como se irá viendo a través de esta investigación, Ashbee también ejerció una influencia sobre los demás precursores de la Bauhaus: van de Velde, la Colonia de Darmstadt y Hermann Muthesius.

⁵⁸⁶ Anon (1908, 21 de noviembre). Mr. Ashbee Lecture. *The Brooklyn Daily Eagle*, [online] p.16. Available at: <https://www.newspapers.com/image/53949379/?terms=Ashbee> [Accessed 16 Feb. 2019].

⁵⁸⁷ Anon (1908, 14 de noviembre). State Notes. *The Philadelphia Inquirer*, [online] p.3. Available at: <https://www.newspapers.com/image/168383328/?terms=C.R.%2BAshbee> [Accessed 18 Feb. 2019].

⁵⁸⁸ Anon (1915, 10 de junio). Noted English Architect to Address Tech Graduates. Eight Annual Commencement Exercises at Carnegie Music Hall Tomorrow. *Pittsburgh Post Gazette*, [online] p.2. Available at: <https://www.newspapers.com/image/85627627/?terms=The%2Barts%2Band%2Bthe%2Bgreater%2Blife%2Bashbee> [Accessed 16 Feb. 2019].

Carnegie Institute’, [En Pittsburgh habló en la Academia de las Artes y las Ciencias en el *Carnegie Institute*]⁵⁸⁹. El *Annual Report of the President of the Carnegie Institute of Technology, for the year ending*, de 1916, también recogió la visita de Ashbee a dar conferencias a la Universidad, así como su asistencia a una Máscara gótica, que tuvo lugar el 10 de noviembre de 1915⁵⁹⁰. El *Carnegie Institute* guarda correspondencia referente a las visitas de Ashbee en: 1901, 1908, 1915-1916⁵⁹¹. De su estancia en 1915, Crawford recoge una nota en el diario en la que Ashbee refiriéndose a Pittsburgh afirmaba: ‘I feel that I am wanted, and that here I have something worth saying’⁵⁹².

Además de los datos recogidos, de acuerdo con el propósito de este estudio la relación más interesante de Ashbee en Pittsburgh es la que mantuvo con el *Carnegie Tech’s School of Drama* una escuela a priori técnica que, como se describe a continuación, decidió incluir de forma pionera un grado universitario en artes escénicas.

2.4.1. *Carnegie Tech’s School of Drama y su influencia sobre Ashbee*

La investigadora especializada en historia del teatro y la danza, Lynner Conner, que ha analizado los doscientos años de teatro en Pittsburgh se refiere a la *Drama League*, como la organización más influyente en aquel momento. Según explica, la liga se constituyó en 1912, bajo la dirección de un profesor de la Universidad, Lincoln R. Gibbs. La agrupación se estableció como afiliada a la *Drama League of America*, una organización que había nacido en Chicago, en 1909, con el objetivo de despertar en el público la importancia del teatro como fuerza social y para estimular el interés en el mejor drama⁵⁹³. En 1914, el que fuera entonces nuevo presidente de la Liga, Elmer Kenyon⁵⁹⁴, empezó a divulgar una *newsletter* semanal

⁵⁸⁹ Tomlan, M. (2015). *Historic Preservation*. Ithaca: Springer, p.20.

⁵⁹⁰ [Siento que aquí soy querido, y que aquí tengo cosas que vale la pena decir], Crawford, A. (2005). *C.R. Ashbee: Architect, Designer and Romantic Socialist*. New Haven [Conn.]: Yale University Press, p.236.

⁵⁹¹ Disponibles en la Caja 11, Archivo 40: Archives of American Art. (2018). *Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940*. [online] Available at: <https://www.aaa.si.edu/collections/carnegie-institute-museum-art-records-7343/series-1> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁵⁹² [Siento que aquí soy querido, y que aquí tengo cosas que vale la pena decir], Crawford, A. *Op. cit.*, p.164.

⁵⁹³ Conner, L. (2007). *Pittsburgh in stages*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, p.83

⁵⁹⁴ Elmer Kenyon (? - 1949), profesor de teatro norteamericano que se había formado en Harvard. Su padre Thomas Kenyon era un importante productor teatral de Pittsburgh. Una de sus alumnas, Nancy Newman Frank lo recordó como un profesor

animando al público a asistir a ver buen teatro. El hecho de que se editara una publicación de este tipo es ya una indicación del interés que, también en EE. UU. y de manera semejante a como sucedía en Inglaterra, suscitaban las artes escénicas. La *Drama League* de Pittsburgh también patrocinaba semanalmente debates sobre lecturas de obras y algunos encuentros sociales. Durante las siguientes décadas, la Liga gradualmente expandió su papel y funciones para acabar siendo el centro de la producción teatral local. En los siguientes años, el *Bulletin*, llamado entonces *Review* y más tarde *Digest*, se convirtió en una herramienta fundamental para audiciones, encuentros, conferencias, concursos, grupos de discusión y clases.

Pero, según Conner, el impacto más revolucionario de las artes escénicas de Pittsburgh fue el establecimiento de la primera concesión de un programa de grado en producción teatral. Desde 1900, Andrew Carnegie⁵⁹⁵ donó importantes sumas de dinero para crear una escuela politécnica que pudiera entrenar a ciudadanos de clase obrera en artesanía técnica. El 3 de enero de 1900, *The Plain Speaker* recogió una carta escrita por el propio Carnegie en la que, tras haber aportado 300,000\$, mostraba su apoyo incondicional a un proyecto que 'will enable the young to become first-class workmen'⁵⁹⁶. De acuerdo con su visión, un instituto técnico serviría como un excelente complemento al conjunto entonces ya compuesto por una librería, un museo, un *music hall* y una galería de arte que, desde hacía unos años, venían enriqueciendo la región que él amaba. Hacia 1906, la *Escuela de Industrias Aplicadas* y la universidad de mujeres, *Margaret Morrison*, se pusieron manos a la obra para materializar el nuevo Instituto conjunto. El *Pittsburgh Press* en una reseña, mencionó el acuerdo entre ambas instituciones, que se resumía en que las mujeres jóvenes podrían recibir especial entrenamiento en las tareas de la vida, dentro de las *Carnegie Technical Schools* en lo que se llamó: *The Margaret Morrison Carnegie School for Women*⁵⁹⁷. Conocedor de este proyecto, sin duda, la división de la Belleza del hogar (B) que más adelante propondría Ashbee en su *Art*

'superlativo' que la enseñó muchísimo sobre Macbeth. Entrevista a Nancy Newman Frank en: Oresick, J. (2017). *The Schenley experiment*. Pennsylvania: Penn State Press, p.14

⁵⁹⁵ Andrew Carnegie (1835-1919), empresario, industrial y filántropo norteamericano que, desde niño, había trabajado en la *Pennsylvania Railroad Company* de la que, más tarde, se acabaría convirtiendo en gerente. Como filántropo donó millones de dólares a la construcción de centros culturales y bibliotecas.

⁵⁹⁶ [Capacitará a los jóvenes a convertirse en trabajadores de primera clase]. Carnegie, A. (1900, 3 de enero). Letter from Andrew Carnegie, December the 20th. *The Plain Speaker - Hazleton, Pennsylvania*, [online] p.2. Available at: <https://www.newspapers.com/image/96968528/?terms=andrew+carnegie+institute> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁵⁹⁷ Anon (1906, 28 de enero). *The Pittsburgh Press*, [online] p.3. Available at: <https://www.newspapers.com/image/141926487/?terms=Andrew+Carnegie+Carnegie+Institute+Margaret+Morrison> [Accessed 30 Oct. 2018].

Institute tendría una clara inspiración, como el mismo reconocería, en el de Margaret Morrison.

En 1912, Andrew Carnegie donó 1,000,000\$ a la Escuela de Diseño aplicado –*Applied Design en el Carnegie Institute of Technology*- con el fin de ampliar las instalaciones para incluir a las bellas artes en el centro. El *Pittsburgh Daily Post* escribió que el Instituto conjunto ofrecía: arquitectura, escultura, música, pintura y drama⁵⁹⁸. En ese año, la institución fue renombrada *Carnegie Institute of Technology* y fue subarrendada por el Estado. Desde el primer momento, los alumnos tuvieron oportunidad de escoger el teatro entre sus asignaturas de estudio. El primer año, aún de la mano del club de drama de la *Margaret Morrison Carnegie School*, los periódicos locales recogieron que se presentó la obra de teatro *As you like it* de Shakespeare, coincidiendo con la finalización del curso de los estudiantes recién graduados⁵⁹⁹.

El departamento de drama y las representaciones de teatro⁶⁰⁰ ya eran frecuentes en el Instituto aunque, de forma oficial, el director del grado fue nombrado en 1913⁶⁰¹. No obstante, en 1912, dieciocho aspirantes, nueve mujeres y nueve hombres, ya fueron aceptados como estudiantes de teatro –a partir del siguiente año se empezaron a hacer audiciones para entrar en la Escuela-⁶⁰². Fue en 1914 cuando, de forma definitiva, *Carnegie Tech* comenzó a ofrecer el primer *Bachelor of Arts degree* en Teatro de EE. UU., anunciado en prensa como *Theater Unfinished* y cuyo primer curso contó con un total de 15 alumnos⁶⁰³. El

⁵⁹⁸ Anon (1912, 22 de abril). *Pittsburgh Daily Post*.

https://www.newspapers.com/search/#query=carnegie+institute+music+architecture+Applied+Design&dr_year=1912-1917&p_place=PA, [online] p.10. Available at:

https://www.newspapers.com/search/#query=carnegie+institute+music+architecture+Applied+Design&dr_year=1912-1917&p_place=PA [Accessed 30 Oct. 2018].

⁵⁹⁹ Anon (1912, 19 de junio). *Pittsburgh Post-Gazette*, [online] p.30. Available at:

<https://www.newspapers.com/image/85876795/?terms=Carnegie+Institute+of+Technology+State> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁶⁰⁰ Por ejemplo: *Burying the Hatchet, Pageant of the Italian Renaissance o Independence Day*, Anon (1912, 23 de diciembre). *Pittsburgh Press*, [online] p.18. Available at:

<https://www.newspapers.com/image/143668785/?terms=%22Thomas+Wood+Stevens%22> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁶⁰¹ Los archivos oficiales de la Universidad de Arizona citan a Stevens como director del departamento de Drama del *Carnegie Institute* desde 1913: Azarchivesonline.org. (2018). *Thomas Wood Stevens papers, 1895-1984 (bulk 1897-1937)*. [online] Available at: <http://www.azarchivesonline.org/xtf/view?docId=ead/uoa/UAMS002.xml> [Accessed 30 Oct. 2018] y algunas publicaciones, como el Anon (1912, 23 de diciembre). *Pittsburgh Press*, [online] p.18. Available at:

<https://www.newspapers.com/image/143668785/?terms=%22Thomas+Wood+Stevens%22> [Accessed 30 Oct. 2018]. También lo califican como profesor de arte dramático en la Escuela de Diseño Aplicado del *Carnegie Institute of Technology*.

⁶⁰² Desde 1912 se dieron ciertas clases de teatro, aunque el grado oficial comenzó en 1914. Para más información consultar: Law, J. (2011). *The Methuen Drama Dictionary of the Theatre*. London: Bloomsbury Publishing, p.157.

⁶⁰³ Anon (1914, 10 de febrero). *Drama Class Opens: Theater Unfinished*. *Pittsburgh Daily Post*, [online] p.2. Available at: <https://www.newspapers.com/image/86496328/?terms=%22Thomas+Wood+Stevens%22> [Accessed 30 Oct. 2018].

programa en arte dramático, único curso de instrucción en su tipo en EE. UU.⁶⁰⁴, permitía, tanto a mujeres como a hombres, seguir un riguroso aprendizaje en todos los aspectos del teatro desde actuar a construir vestuario, satisfaciendo con ello la visión de Andrew Carnegie de proveer educación técnica a las masas. Para encargarse del departamento, el presidente del *Carnegie Tech*, Arthur Hamerslag⁶⁰⁵, contrató a Thomas Wood Stevens⁶⁰⁶, un dramaturgo, director, artista y conferenciante en la Universidad de Wisconsin.

El nuevo espacio, denominado *Kresge Theatre*, se inauguró en abril con la producción de *Two Gentlemen of Verona*. Durante su estancia, Stevens diseñó un innovador currículum para el grado que combinaba la experiencia práctica con el trabajo en clase de artes liberales. Stevens contrató como profesores a dos directores de escena ingleses: Ben Iden Payne⁶⁰⁷ y William Poel. El primero en incorporarse fue Payne, que provenía del *Gaiety Theatre* en Manchester, en donde había producido textos de Shaw y de Galsworthy. Su llegada, en febrero de 1915, fue anunciada bajo el título: 'Artists of Much Experience to Direct Tech Players'⁶⁰⁸ y su primera tarea fue poner en escena la obra de Shaw, *You Never Can Tell*.

⁶⁰⁴ Anon (1914, 9 de marzo). The department of the drama at Tech, which is the school of applied design, is the only course of instruction of its kind in the United States. *Pittsburgh Daily Post*, [online] p.2. Available at: <https://www.newspapers.com/image/87974101/?terms=%22Thomas+Wood+Stevens%22> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁶⁰⁵ Arthur Arton Hamerslag (1872-1927), ingeniero mecánico y eléctrico norteamericano, fue el primer presidente del *Carnegie Mellon University* en Pittsburgh, Pennsylvania, Estados Unidos.

⁶⁰⁶ Thomas Wood Stevens (1895-1984) artista, profesor, autor y director de teatro. Fue director de Ilustración del *Art Institute of Chicago* de 1903 a 1911. Y director del Departamento de Drama del *Carnegie Institute of Technology* de 1913 a 1925. Stevens colaboró con **Percy Mackaye** en un gran espectáculo de tipo 'pageant' en el que participaron 6600 actores y que, en su momento fue considerado por varias fuentes, como el más grande del mundo: *The Pageant and the Masque of Saint Louis*, tuvo lugar en mayo de 1914, pero con motivo de la recaudación de fondos para su producción, fue anunciado de forma recurrente, con meses de anterioridad, por ejemplo, en: Anon (1914, 3 de febrero). *Philadelphia Inquirer*, [online] p.18. Available at: <https://www.newspapers.com/image/169039577/?terms=%22Thomas+Wood+Stevens%22>. [Accessed 30 Oct. 2018]. El espectáculo, originado para celebrar el 150 aniversario de la fundación de St. Louis, contó con Frederick S. Converse, uno de los compositores líderes del momento y con Joseph Lindon Smith, productor escénico y maestro del desfile. Anon (1914, 2 de abril). *The Allentown Leader*, [online] p.6. Available at: <https://www.newspapers.com/image/70278993/?terms=%22Thomas+Wood+Stevens%22> [Accessed 30 Oct. 2018]. El espectáculo resumía la historia de la ciudad y tuvo lugar el 27 de mayo de 1914 en el Forest Park, con capacidad para 75,000 espectadores: Anon (1914, 18 de mayo). *The Allentown Democrat -Allentown, Pennsylvania*, [online] p.8. Available at: <https://www.newspapers.com/image/70725422/?terms=%22Thomas+Wood+Stevens%22> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁶⁰⁷ Ben Iden Payne (1881-1976), actor, director y profesor inglés. Durante su larga experiencia teatral se dedicó a promover el teatro isabelino y poner en escena las obras de Shakespeare tanto en Inglaterra como en EE. UU. Tuvo relación con Granville-Barker quien lo recomendó para entrar a formar parte de los directores de escena del *Abbey Theatre* junto a Yeats, Lady Gregory y Synge, pero al no ser irlandés, su estancia allí sólo duró unos meses. Fue director del *Repertoire Theatre de Manchester* y, dos temporadas antes de llegar a Pittsburgh, se encargó del *Fine Arts Theater* de Chicago. También trabajó en el *Little Theatre* de Philadelphia y en el *Princess Theater* de Nueva York. En 1915 comenzó a trabajar en el *Carnegie Institute of Technology*, en donde fue profesor de drama hasta 1925, año en el que Stevens se fue a Chicago, y Payne le sucedió como director del departamento. Allí generó la llamada 'modified Elizabethan staging', técnica para poner en escena las obras de Shakespeare con la mayor sencillez posible, que había ido elaborando con los años. Dejó su puesto en 1928, pero volvió cada año hasta 1951 -excepto sus años en Stratford- para dirigir las obras anuales en Carnegie.

⁶⁰⁸ [Artistas de mucha experiencia para dirigir a los intérpretes del Tech], Anon (1915, 13 de febrero). Artists of Much Experience to Direct Tech Players. *Pittsburgh Post-Gazette*, [online] p.2. Available at:

En 1916 Payne persuadió a Stevens de llamar a William Poel. Poel fue contratado para trabajar durante tres semanas con los alumnos de la sección dramática del *Carnegie Tech* con quienes dirigió una serie de lecturas y trabajos sobre Shakespeare. Su llegada fue anunciada como una conocida autoridad shakespeareana en la ciudad⁶⁰⁹. Durante su estancia, Poel practicó con los estudiantes ejercicios de dicción y dirigió la versión inglesa de Fitzgerald de la calderoniana original, *La vida es sueño*⁶¹⁰. En la misma línea que Payne, y tal y como había hecho cuando colaboró con la Guild en Campden, Poel apostaba por unas producciones que se asemejaran a las originales, con vestuario isabelino y sin escenografía⁶¹¹. Charles M. Bregg⁶¹² realizó una crítica sobre aquella lectura de *La vida es sueño* en la *Pittsburgh Post-Gazette*. Además de anunciar la continuidad de Poel como miembro del claustro durante el siguiente curso, Bregg llevó a cabo una exhaustiva descripción de lo presentado por los estudiantes pocos días antes. Respecto a los ejercicios de Poel, Bregg afirmó que, a pesar de estar limitados a los confines del teatro isabelino, mostraron originalidad, amplitud de conocimiento y experiencia⁶¹³. En el mismo artículo se especificó cómo, en la presentación de la obra que no fue actuada, sino leída, el mayor ímpetu del entrenamiento de Poel había consistido en el trabajo vocal de articulación, énfasis y entonación⁶¹⁴. Poel regresó a Carnegie en diciembre para presentar *The Poetaster*, una comedia satírica de Ben Jonson⁶¹⁵. Dos años más tarde, en 1919, volvió a colaborar con la Escuela en *Love's Constancy*; un pasaje del

<https://www.newspapers.com/image/85897665/?terms=%22Thomas+Wood+Stevens%22+%22Payne%22> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁶⁰⁹ 'One of the greatest living authorities on Shakespeare, William Poel, of London, is in Pittsburgh, to remain here three weeks. He will conduct a series of readings of Shakespearean works with pupils of the dramatic section of Carnegie Tech, with the idea of selecting a cast for the production of one of the great bard's plays here'; [Una de las grandes autoridades vivas en Shakespeare, William Poel, de Londres, permanecerá en Pittsburgh durante las próximas tres semanas. Dirigirá una serie de lecturas sobre trabajos de Shakespeare con alumnos de la sección dramática del Carnegie Tech, con la idea de seleccionar una audición para la producción de una de las grandes obras aquí], Anon (1889, 15 de mayo). The Yearly Easter Course of Handicraft Lectures. *The Globe*, [online] p.7. Available at:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001652/18890405/030/0007>, [Accessed 27 Oct. 2018].

⁶¹⁰ 'During his stay here, he has given the students exercises in diction and has directed a dramatic reading of Calderon 'Life's a Dream' which was represented by the students in the design school theatre last Saturday night'. Anon (1916, 5 de junio). William Poel of London Will Deliver Tech Commencement Address Thursday. *Pittsburg Daily Post*, [online] p.2. Available at: <https://www.newspapers.com/image/86669681/?terms=%22William+Poel%22> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁶¹¹ 'Mr. Poel presents his Shakespearean players in Elizabethan costume and gives his plays without scenery', ídem.

⁶¹² Charles M. Bregg de la revista del *Times*, era considerado el más importante de los críticos locales. Sin embargo, cuando llegó a Pittsburgh, en 1900, ya era conocido nacionalmente por su erudición y su desagrado hacia la cara grotesca del teatro.

⁶¹³ 'His address at the commencement exercises of Tech last week, though limited in scope, being confined largely to the hackneyed subject of the Elizabethan drama, showed originality of thought and breadth of knowledge and experience', Bregg, C. (1916, 15 de junio). A dramatic Variant. Delivering Contents of a Play by Means of the Voice Trained to Express Emotion. *Pittsburgh Post-Gazette*, [online] p.4. Available at:

<https://www.newspapers.com/image/85468919/?terms=%22William+Poel%22> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁶¹⁴ 'Instead of an acted play it was a reading in which articulation, emphasis and voice shading played the chief part', ídem.

⁶¹⁵ Anon (1916, 2 de diciembre). *Pittsburgh Post-Gazette*, [online] p.2. Available at:

<https://www.newspapers.com/image/85413149/?terms=%22William%2B%22Poel%22> [Accessed 29 Nov. 2018].

Eduardo III shakespeariano⁶¹⁶. Tras la salida de Stevens en 1925, Ben Payne se convirtió en codirector de la *Carnegie Tech's School of Drama* y siguió dirigiendo obras allí hasta 1951, incluso después de haber abandonado su puesto como director en 1928.

Conner afirma que entre Payne y Stevens establecieron el elevado estándar del *Carnegie Tech's School of Drama* que definió como un continuo legado que había influenciado tanto a la enseñanza del teatro local como a la nacional por el resto del siglo⁶¹⁷. De hecho, si se observa la trayectoria de Ashbee, el alcance de esta repercusión puede considerarse también internacional. Durante su estancia en Pittsburgh en 1915, su tercera vez en la ciudad⁶¹⁸, Ashbee fue el invitado de honor, encargado de dar la conferencia de comienzo de curso, correspondiente al octavo aniversario de la Institución. El *Pittsburgh Daily Post* recogió las palabras literales que ofreció el británico en su discurso. En primer lugar, Ashbee reconoció la diferente opinión que le había causado la ciudad, con casi quince años de diferencia: 'The younger Pittsburgh is doing what the old Pittsburgh did not see and could not realize'⁶¹⁹. Ashbee también destacó el creciente interés por el arte de la ciudad y del país, y afirmó que las artes se volvían más esenciales en la vida, cuando los grandes negocios crecían más organizados⁶²⁰. Corrían tiempos de guerra y Ashbee no pasó por alto alabar los poderes pacificadores del arte. Durante su estancia allí tuvo ocasión de ver los conciertos y piezas teatrales que se presentaron con motivo del final de curso del *Carnegie Tech*⁶²¹. Lo hizo en el 'monster amphitheater', que se había construido en el campus *ex profeso*. Después del discurso de Ashbee titulado *The arts and the Greater Life* [Las artes y la mejor vida] y que tuvo lugar a las 10 de la mañana, el programa continuó con la producción de una farsa por los estudiantes del departamento de drama, titulada: *The Wonder Hat*. A la representación le

⁶¹⁶ Anon (1919, 23 de abril). Tech to see plays! *Pittsburgh Post-Gazette*, [online] p.30. Available at:

<https://www.newspapers.com/image/85629731/?terms=%22William+Poel%22> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁶¹⁷ 'Between them, Payne and Stevens established a high standard for Carnegie Tech's School of Drama, a continuing legacy that influenced both local and national theatre pedagogy for the rest of the century', Conner, L. (2007). *Pittsburgh in stages*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, p. 85

⁶¹⁸ Tal y como se ha documentado las anteriores visitas tuvieron lugar en 1896 y 1901 respectivamente.

⁶¹⁹ [La joven Pittsburgh está haciendo aquello que la vieja no veía y de lo que no podía darse cuenta], Anon (1915, 12 de junio). Tech Awards, 225 diplomas: Charles Ashbee Delivers Address-E.H. Anderson Gets Honorary Degree, Song Ends Ceremonies. *Pittsburgh Daily Post*, [online] p.2. Available at: <https://www.newspapers.com/image/86512203/?terms=C.R.+Ashbee> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁶²⁰ 'The interest in art is rapidly increasing in all parts of this country. The arts grow more essential in life as big business grows more organized', ídem.

⁶²¹ Anon (1915, 7 de junio). *The Pittsburgh Post-Gazette*, p.14, se refiere a una conferencia de Ashbee que precedería a diversos conciertos en el *Carnegie Music Hall*. Anon (1915). *The Pittsburgh Press*, p.14, hace referencia a ejercicios abiertos al público que tuvieron lugar en la *Design School Theatre* y a los que asistieron el cuerpo directivo, es probable que Ashbee, que también fue mencionado en el artículo, estuviera allí.

siguió una danza llevada a cabo por las alumnas de la sección de *The Margaret Morrison School* y por la tarde, a las 8:15 pm, se representó una máscara de las cuatro escuelas⁶²². Resulta evidente la relación del *Carnegie Tech* con las cuatro divisiones en el proyecto de *Art Institute* que diseñaría sólo unos años más tarde Charles Ashbee. De la misma forma, la existencia de un grado universitario en teatro debió animarlo a incluir la formación profesional en drama como una de las categorías principales de su proyecto. Este dato resulta fundamental porque establece una nueva conexión entre la inclusión del teatro como materia perteneciente al currículum académico de las escuelas técnicas, a través de Ashbee, con Norteamérica que, hasta donde alcanza este estudio, nadie antes ha investigado.

En noviembre de 1915, Ashbee seguía en Pittsburgh y su involucración con el teatro siguió creciendo. El *Pittsburgh Daily Post* anunció una conferencia a cargo de Ashbee que tendría lugar en *The Stage and Play Society*, el 9 de noviembre, bajo el título: *The spirit of the Masque*⁶²³. La conferencia contó con la presencia de Otis Skinner⁶²⁴ y tras ella se mostraron varios fragmentos del *Tartufo* que estaban preparando los estudiantes de arte dramático de la *Carnegie Tech's School of Drama*. Al día siguiente tuvo lugar la máscara, *Masque of Charlemagne*⁶²⁵, que habían concebido y escrito los propios alumnos. Un crítico del *Pittsburgh Daily Post* calificó la ponencia de Ashbee como ingeniosa y llena de humor satírico, y también se refirió al disfrute que el asunto causaba en el orador: 'Mr. Ashbee keen wit and satirical humor were frequently felt, and his own enjoyment of what he said infused itself through the audience'⁶²⁶. El mismo crítico destacó la originalidad con la que Ashbee describió el recorrido de la máscara a lo largo de la historia y comentó las referencias al texto dramático –aún no representado- escrito por Ashbee, con motivo de la coronación del Rey Eduardo. En la conferencia, Stevens anunció *The Elder Son* de Beaumont que tendría lugar en el *Little Theater* la noche del 8 de noviembre. Es decir, la estancia en Pittsburgh, sin duda, supuso una

⁶²² Anon (1915, 10 de junio). Stage and Play Society. *Pittsburgh Daily Post*, [online] p.10. Available at: <https://www.newspapers.com/image/143997394/?terms=C.R.+Ashbee> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁶²³ Anon (1915, 7 de noviembre). Stage and Play Society. *Pittsburgh Daily Post*, [online] p.28. Available at: <https://www.newspapers.com/image/86481325/?terms=C.R.+Ashbee> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁶²⁴ Otis Skinner (1858-1942), actor norteamericano que desde 1890 había alcanzado una considerable fama en EE. UU.

⁶²⁵ El drama medieval estuvo escrito y producido por los propios estudiantes de la *School of Applied Design* en *The Carnegie Institute of Technology*. Concretamente fue concebida por Howard B. Pearce y Pridgeon Smith, y escrita por Theodores a. Viehman y Howard F. Smith. Para el martes 23 de noviembre también había planeado un baile medieval y la actuación de *Tartufo*.

⁶²⁶ [El agudo ingenio y humor satírico del Sr. Ashbee se dejaron sentir ayer, y su propio disfrute con lo que decía contagió al público]. Anon (1915, 14 de noviembre). Stage and Play Society. *Pittsburgh Daily Post*, [online] p.28. Available at: <https://www.newspapers.com/image/86481457/?terms=C.R.+Ashbee> [Accessed 28 Oct. 2018].

inmersión teatral considerable para Ashbee. Por un lado, confirmó su tendencia al *revival* de las formas isabelinas, pero además, lo instó a dar un paso más en la incorporación del teatro dentro de su futura escuela, haciéndolo formar parte del currículum académico y afianzando con esto el camino desde el teatro de aficionados al profesional. Lamentablemente y tal y como se explicará a continuación, el proyecto específico del *Art Institute* de Ashbee nunca llegó a materializarse.

2.4.2. *Su proyecto de Art Institute*

En lo referente a su modelo de enseñanza anterior, sintetizado en las dos versiones de la *Guild and School of Handicraft* de Londres y de Campden, el teatro había tenido una importancia social y didáctica, e incluso publicitaria y comercial, pero nunca hasta entonces había estado incluido en el currículum académico oficial. En Inglaterra, la primera escuela de teatro existente había sido fundada en Londres, en 1861 por T. H. Yorke-Trotter, bajo el nombre de *Academy of Music and Dramatic Art* (LAMDA). Casi con medio siglo de diferencia, en 1904, se había establecido *The Royal Academy of Dramatic Art* (RADA). Además, Reino Unido contaba con otros proyectos privados como la *Central School of Speech and Drama* fundada en 1906 por la actriz Elsie Fogerty (1866-1945), pero lo cierto es que, de forma universitaria, las Artes Escénicas no llegarían allí hasta mucho más tarde, en 1946. La primera universidad en ofrecer un grado en arte dramático fue Bristol, a la que siguieron Manchester, Hull y Birmingham a principios de los 60.

Ashbee, que aspiraba a que su *Art Institute* alcanzara los requisitos necesarios para su calificación como estudios universitarios, debió ver en el ejemplo de Pittsburgh un hueco de mercado para clonar una experiencia similar en Inglaterra. La principal novedad no era tanto la especialización de los estudios teatrales, sino su vinculación a las escuelas técnicas. De hecho, si bien tanto en *Essex House* como en Campden, sus fórmulas de enseñanza se habían incluido bajo la denominación de 'escuela' -*Guild and School of Handicraft* y *Campden School of Arts and Crafts*, respectivamente- cuando en *Where the great city stands* (1917) definió su proyecto educativo, desde un principio se refirió a él con el nombre de: *Art Institute*. El

término resonaba al *Carnegie Institute* pittsburghiano, que también combinaba distintas ramas y disciplinas artísticas con formación más técnica en diseño. Otra similitud para tener en cuenta es que, cuando Ashbee detalló cómo debería ser el teatro en su nuevo centro, escogió que fuera con máscaras y al modo isabelino. Tal y como se ha señalado, y como también aseguraba su biógrafo, Crawford, a Ashbee le entusiasmaba descubrir talentos del drama isabelino y jacobino, incluso más allá de Shakespeare⁶²⁷. En realidad, se trataba de una tendencia frecuente en la Inglaterra de las dos últimas décadas del s. XIX, alentada por figuras como William Poel y sus propuestas escénicas fidedignas a las originales. La *Elizabethan Stage Society*⁶²⁸ había sido fundada de acuerdo con estas ideas en 1895 y Ashbee, que consideraba a Poel como uno de los mejores artistas de Londres⁶²⁹, fue miembro desde el principio. Pero independientemente de que su interés en Shakespeare fuera previo a su tercera visita a Pittsburgh, Ashbee fue totalmente explícito en sus deseos cuando pidió que lo que se hiciera en el nuevo Instituto en lo referente a teatro, se pareciera a lo que él había presenciado previamente en el *Carnegie Tech*: 'Our centre of the Arts would be a place for plays and masques, such as Percy Mackaye conceives them, or as I have seen them played in the Carnegie Institute at Pittsburgh'⁶³⁰. De hecho, las asignaturas en las que hizo más hincapié fueron la voz y el trabajo de dicción y elocución que habían sido precisamente las especialidades promovidas por su respetado Poel en sus clases americanas.

El proyecto de *Art Institute* nunca llegó a materializarse. Sin embargo, miembros de la Vienna Secession se aproximaron a las ideas de Ashbee cuando modelaron los principios de la *Wiener Werkstätte*⁶³¹. La ambivalencia en lo referente a la máquina y el desarrollo industrial, así como otros muchos de los preceptos del *Arts and Crafts* también estuvieron presentes en

⁶²⁷ Crawford, A. (2005). *C.R. Ashbee: Architect, Designer and Romantic Socialist*. New Haven [Conn.]: Yale University Press, p.78.

⁶²⁸ *The Elizabethan Stage Society* (1894-1905) fue una sociedad teatral dedicada a poner en escena dramas de las eras isabelina y jacobina y, particularmente, aunque no de forma exclusiva, obras de Shakespeare. Fue fundada entre 1894 por William Poel. Su escenario mínimo –que favoreciera la relación entre el público y los actores-, plataforma abierta, vestuario original, cambios de escena rápidos y énfasis en la poesía contrastaba con las puestas en escena de otros contemporáneos como Herbert Beerbohm Tree o Henry Irving que disponían escenarios más grandes y complejas puestas en escena.

⁶²⁹ 'One of the finest artists we have in modern London', cita original de Ashbee en: Crawford, A. *Loc. cit.*

Michel W. Pharand confirma esta buena relación entre ellos y asegura que fue Poel quien indujo a Ashbee a poner en escena, con la *Guild and School of Handicraft*, varias obras de Shakespeare, Pharand, M. (2004). *Dionysian Shaw*. University Park, Penn: Pennsylvania State University Press, p.102.

⁶³⁰ [Nuestro centro de las Artes deberá ser un lugar para obras y máscaras como las concibe Percy Mackaye o como las he visto representar en el *Carnegie Institute* de Pittsburgh], Ashbee, C. (1917). *Where the Great City stands. A study in the new civics*. London: Essex House Press, & B.T. Batsford, p.122.

⁶³¹ La *Wiener Werkstätte* fue una asociación establecida en Viena en 1903 y en la que se agruparon arquitectos, diseñadores y artistas visuales con el fin de formar profesionales en las distintas disciplinas artísticas.

el pensamiento de van de Velde, director durante mucho tiempo del *Kunstgewerbeschule* - Escuela de Artes y Oficios- de Weimar, que fue además predecesora directa de la Bauhaus gropiusiana. Olbrich y Behrens tuvieron una vinculación directa con Ashbee a través del Gran Duque, en su Colonia de Darmstadt, su influencia se detallará en el capítulo correspondiente.

La experiencia rural en Campden sirvió a Ashbee para poner en práctica muchas de sus ideas artísticas y educativas. Sin embargo, la evolución de su ideario hacia la aceptación y casi necesidad de justificación de la tecnología hizo que, una década más tarde, en *Where the great city stands; a study in the new civics*, demostrara su convencimiento de que la educación debía instalarse en las ciudades. La publicación resultó un compendio de recomendaciones y proyecciones sobre urbanismo en el que Ashbee promulgó, no sólo que las artes debían ubicarse en las ciudades, sino que cada metrópoli debía contar con su propio centro neurálgico artístico. Lo que Ashbee denominó *Arts Centre*, en línea con la perspectiva dual que le había acompañado hasta entonces, se dicotomizaba entonces en dos vertientes. Por un lado, el centro debía contar con un espacio de exhibición, una especie de museo de artesanía; y, por el otro, resultaba imprescindible que el núcleo urbano dispusiera además de un Instituto artístico. En lo referente a los museos, el concepto que Ashbee contemplaba en su imaginario no se correspondía con los espacios que había conocido en Inglaterra o en sus viajes por América. Desde su punto de vista, las salas existentes eran inútiles y ninguna satisfacía la función necesaria que él anhelaba para completar la vida social de la comunidad. Se trataba de lugares muertos en donde los trabajos de artistas difuntos eran acumulados como momias. Lo mismo sucedía con las Academias y Escuelas de Arte, que consideraba lugares para enseñar a pintores a enseñar a pintores, una especie de sucesión decimal hasta el infinito '999999999'⁶³².

We do not progress that way; we only go around the nines. I do not object to the collection of good pictures and statuary within reason, though no good pictures are ever painted with the object of being housed in galleries; nor do I object to the teaching of the craft of painting by the painters themselves; but I do object to the false theory that these are the two ends of an Art Institute. Indeed, I hold that an Art Institute may become a great social

⁶³² Ashbee, C. (1917). *Where the Great City stands. A study in the new civics*. London: Essex House Press, & B.T. Batsford, p.114.

force in proportion as it puts this falsehood behind it. How then should we plan endow it?⁶³³.

Un Ashbee en mitad de la Primera Guerra Mundial escribió *Where the great city stands* ya pensando en la reconstrucción de las ciudades una vez acabara el conflicto. Para él, las Artes eran la única forma de resolver y reconstruir la desintegración social que estaba provocando la Guerra. Según pensaba, el espacio más apropiado para su instalación era un nuevo concepto de ciudad en el que la máquina se convertiría en un aliado, necesariamente asociado al nuevo imaginario vital de la humanidad:

The new relationship of man to life which machine industry has brought with it, finds its fullest expression in the new life of our city. This implies that through the city and its proper adjustment to mechanical conditions will man realize again those finer values which the arts bring into life⁶³⁴.

Los principios de Ashbee situaban la productividad a la cabeza de sus intenciones. La guerra exigía eficiencia y estandarización para abastecer las nuevas necesidades imperantes pero, cuando se refirió a su escala de valores, la creatividad y la educación se mantuvieron como los principales objetivos a lograr a través de sus producciones⁶³⁵. Sus ideas se fueron adaptando y, al plantear los axiomas sobre los que sustentó sus preceptos, no dudó en jerarquizar como primero aquel que decía: 'Modern civilization rests on machinery, and no system for the encouragement, or the endowment, or the teaching of the arts can be sound that does not recognize this'⁶³⁶. De esta forma, dejaba en manos de la inteligencia de la comunidad distinguir cuán buena o no podría resultar la utilización de la máquina y su aplicación en la enseñanza artística según el caso. No obstante, sus raíces en el *Arts and*

⁶³³ [Así no progresamos; sólo damos vueltas alrededor de los nueves. No tengo objeción a la colección de buenos cuadros y estatuas dentro de una razón, aunque los cuadros buenos no son pintados con objeto de ser colgados de las galerías; tampoco estoy en contra de la enseñanza del arte de la pintura por los propios pintores; yo objeto de la falsa teoría de que éste es el fin del Instituto de Arte. En realidad, sostengo que el Instituto de Arte debe convertirse en una gran fuerza social en proporción al mismo tiempo que coloca la falsedad tras de sí. ¿Cómo, entonces, planeamos llevarlo a cabo?], *ídem*.

⁶³⁴ [La nueva relación entre el hombre y la vida a la que ha conducido la máquina industrial encuentra su completa expresión en la nueva vida de nuestra ciudad. Esto implica que, a través de la ciudad, y de su apropiado ajuste a las condiciones mecánicas, el hombre se dará cuenta, otra vez, de esos mejores valores que las artes traen a la vida. A través de la ciudad nos centramos en la civilización], Ashbee, C. (1917). *Where the Great City stands. A study in the new civics*. London: Essex House Press, & B.T. Batsford, p.3.

⁶³⁵ 'It should be productive. It should be devoted not primarily to exhibition or display, but to creative work. Hence it should be educational only through its productions', *ibidem*, p.114.

⁶³⁶ [La civilización moderna descansa sobre la máquina y ningún sistema para el ánimo o la dotación, o la enseñanza de las artes puede no reconocer esto], *ibidem*, p.3.

Crafts siguieron albergando en él ciertas contradicciones. Por ello, insistió en que no todo era estandarizable y el *Arts Center* que proponía sería guía, pero también protesta contra la excesiva industrialización. Su real objetivo era concretar la cuestión ética: ¿Por qué podría o no hacerse un determinado producto a partir de medios mecánicos? ¿Qué debería y que no debería ser estandarizable en el interés, no de un individuo, sino de la totalidad de la comunidad?⁶³⁷

Ashbee había dedicado toda su vida a investigar las distintas técnicas de enseñanza artística tanto en sus experiencias profesionales como en sus viajes. Sus referencias a importantes maestros norteamericanos no dejaron lugar a dudas acerca de las influencias que recibió de ellos y que le llevaron a crear la concepción y currículum específico para su proyecto de Instituto de Arte. Por ejemplo, en *Where the great city stands*, Ashbee calificó a Samuel Chapman Armstrong⁶³⁸, como uno de los grandes educacionistas con su empresa de Hampton⁶³⁹. La *Hampton Normal School*⁶⁴⁰ de Armstrong había compaginado, desde 1870, una instrucción cultural general con una formación moral y el entrenamiento manual. El ideario de Armstrong se constituía sobre el pilar de combinar cuerpo y mente: 'The plan of combining mental and physical labour is a priori full of opportunities'⁶⁴¹. Esta idea caló sobre Ashbee que, ya en Campden, había insistido en la natación y el entrenamiento físico como una forma de liberar la conciencia. Una mente serena era el sustrato más apropiado para que la imaginación fructificara.

Ashbee también había leído a Bertrand Russell⁶⁴² y sus *Principios de Reconstrucción Social*, de donde citó como muy inspirador el pasaje que aludía a la alegría de la aventura mental más común en los jóvenes: 'The joy of mental adventure is far commoner in the young than in

⁶³⁷ 'The current theory that everything is standardisable is false', Ashbee, C. (1917). *Where the Great City stands. A study in the new civics*. London: Essex House Press, & B.T. Batsford, p.114.

⁶³⁸ Samuel Chapman Armstrong (1839-1893), educador norteamericano, fundador de la *Normal School* ahora llamada *Hampton University*. La *Normal School* fue una escuela creada para preparar a futuros maestros de primaria formándolos en pedagogía.

⁶³⁹ Ashbee, C. (1917). *Op. cit.*, p.87.

⁶⁴⁰ Situada junto al Hampton River, en Virginia.

⁶⁴¹ [El plan para combinar el trabajo físico y mental es una prioridad llena de oportunidades], Armstrong, S. (Report from 1870, reprint 1936). *Armstrong's ideas on education for life*. Hampton [Virginia]: The Hampton Institute Press, p.20.

⁶⁴² Bertrand Russell, 1872-1970, filósofo, matemático y teórico británico que ganó el Premio Nobel de literatura y destacó en sus trabajos sobre filosofía analítica. Sus ideas acerca de educación tienen que ver con justicia y libertad, enseñar a pensar más que enseñar ideas. Para más información consultar: Russell, B. (1927). *The papers of Bertrand Russell*. New York: The Modern Library Publishers, pp.87-111, extracto de *From Why Men Fight*.

grown men and woman'⁶⁴³. El modelo educativo de Ashbee colocaba a la imaginación en un lugar privilegiado en oposición a los métodos generales en los que, de acuerdo con su entender, todo conspiraba para acabar con ella, para matarla⁶⁴⁴. Para alimentar esa imaginación, Russell promovía la culturalización de los individuos. Frente al capitalismo que exigía una mayor producción de bienes, cada vez más caros con el fin último de la ostentación de las clases privilegiadas, Russell defendía que los trabajadores debían limitarse a la producción de bienes básicos y emplear el resto del tiempo en disfrutar de su ocio o de unas vacaciones en el campo. En lo referente al arte, unos profesionales más formados, que no tuvieran que rendir cuentas sobre sus ideas, sino que pudieran seguir su propio impulso creativo, podrían engendrar verdaderos productos artísticos:

It is impossible for art, or any of the higher creative activities, to flourish under any system which requires that the artist shall prove his competence to some body of authorities before he is allowed to follow his impulse⁶⁴⁵.

Para Russell, igual que para Ashbee, la clave estaba en una mejor educación. En formar a los individuos en trabajos que no sólo fueran manuales, sino que incluyeran el interés por profundizar en la ciencia y en el arte; en un conocimiento general; en cultivar la mente; en disfrutar del ocio y los placeres inteligentes⁶⁴⁶. Las ideas de Russell acerca de la coincidencia entre ciencia y arte eran muy afines a las de Ashbee.

Cuando se refirió a las influencias que le habían llevado a construir su ideario, además de los dos maestros norteamericanos, Ashbee mencionó a Granville-Barker, a quien, tal y como se ha explicado, había conocido personalmente y con quien había colaborado en Campden. En

⁶⁴³ [La alegría de la aventura mental es mucho más común en los jóvenes que en los hombres y mujeres adultos], en: Russell, B. *ibídem*, p. 164. También en: Ashbee, C. (1917). *Op. cit.*, p.88.

⁶⁴⁴ 'Everything is done to kill it during education', *idem*.

⁶⁴⁵ [Es imposible para el arte, o para cualquiera de las actividades creativas, florecer bajo un sistema que requiere que el artista pruebe su competencia frente a las autoridades antes de permitirse seguir su propio impulso Russell, B. (1927). *The papers of Bertrand Russell*. New York: The Modern Library Publishers, p. 122, de *Proposed Roads of Freedom*.

⁶⁴⁶ 'When we are fed and clothed and housed, further material goods are needed only for ostentation. With modern methods, a certain proportion of the population, without working long hours, could do all the work that is really necessary in the way of producing commodities. The time which is now spent in producing luxuries could be spent partly in enjoyment and country holidays, partly in better education, partly in work that is not manual or subserving manual work. We could if we wished, have far more science and art, more diffused knowledge and mental cultivation, more leisure for wage - earners, and more capacity for intelligent pleasures', *ibídem*, pp.121-22.

concreto ensalzó uno de los textos del dramaturgo, *Waste*⁶⁴⁷, una tragedia en cuatro actos en la que Granville-Barker criticaba el reparto del gasto educativo en Inglaterra⁶⁴⁸.

A pesar de que sus concepciones políticas sugerían cierta aproximación al desarrollo industrial -más en línea con el capitalismo industrial norteamericano que con el socialismo rural de sus tiempos en Campden- la preocupación por la bonificación de los artesanos siguió presente en los escritos de Ashbee de aquel momento. Ashbee insistió en que los profesionales del arte debían ser pagados lo suficiente como para hacer la vida posible⁶⁴⁹. Mención especial recibieron los trabajadores del teatro, para los cuales, si bien no especificó cuál debía ser su salario, aclaró que la dotación se haría de una forma distinta. Para el resto de los artesanos, sugirió el principio del salario mínimo inglés. La Institución debía proveer de los materiales y medios esenciales para la elaboración de los productos, mientras que las herramientas más personales tendrían que ser aportadas por los propios trabajadores. El resultado sería vendido en beneficio de los artesanos y del Instituto a partes iguales⁶⁵⁰. El nuevo Instituto de Arte debería cristalizar, dentro de la democracia industrial, en forma de una nueva concepción de vida, en línea con lo que ya había experimentado en Campden. En realidad, el modelo se asemejaba a lo que, en su momento, había promovido el movimiento *Arts and Crafts*, sólo que en el caso de este último se había limitado al pequeño ambiente aristocrático inglés. La Institución de Ashbee debía seguir insistiendo en la calidad, el saber hacer y el desarrollo de la actividad artística en el marco de la funcionalidad, pero al mismo tiempo, en 'the simple life' [la vida sencilla], la belleza y la alegría de aquellos que lo practicarán⁶⁵¹.

Ashbee no había olvidado los fallos del sistema de enseñanza y las subvenciones del gobierno inglés que, según su criterio, habían llevado a sus dos proyectos educativos anteriores a la ruina. El entrometimiento y la falta de preparación especializada de los

⁶⁴⁷ *Waste: A tragedy in four Acts*, escrita entre 1906 y 1907. Texto original disponible en: Baker, G. (2018). *The Project Gutenberg eBook of Waste: A Tragedy, In Four Acts, by Granville Barker*. [online] Gutenberg.org. Available at: <http://www.gutenberg.org/files/15788/15788-h/15788-h.htm> [Accessed 28 Oct. 2018].

⁶⁴⁸ Ashbee, C. (1917). *Where the Great City stands. A study in the new civics*. London: Essex House Press, & B.T. Batsford, p.167.

⁶⁴⁹ 'To make life possible', Ashbee, C. (1917). *Where the Great City stands. A study in the new civics*. London: Essex House Press, & B.T. Batsford, p. 118.

⁶⁵⁰ 'Given their material and the essential tools, the minor and more personal tools remaining their own, their work will then be sold for the joint benefit of craftworkers and Institute. I suggest that a half and half sharing of the labour value would be proper', ídem.

⁶⁵¹ ídem.

funcionarios suponían la principal batalla con la que Ashbee tuvo que lidiar toda su vida. Por eso, cuando proyectó su ciudad ideal, insistió en que la educación debía ser dirigida por profesionales expertos en el tema, elegidos según sus aptitudes y no a sus determinadas inclinaciones políticas:

If the War's first lesson has been that we must put the development of our cities, our Education, our Arts, into the hands of experts, it was not the only lesson (...) we have to do this without destroying the democratic principle⁶⁵².

En realidad, Ashbee había aprendido esa lección mucho antes de la Guerra, pero aprovechó el momento histórico como argumento para persuadir de la necesidad de que el *Art Institute* o *Craft Museum* que promovía, fueran construidos de acuerdo con los mismos preceptos que había defendido hasta entonces. Es decir, una agrupación de pequeños talleres productivos⁶⁵³ cuya finalidad sería elaborar productos básicos, sin tener en cuenta si eran o no estandarizables a través de la industria. El verdadero fin perseguido era mantener la frescura, la invención y el trabajo tradicional⁶⁵⁴.

El conjunto de las ideas y experiencias de Ashbee se materializaron en el diseño de un currículum para su nuevo Instituto de Arte que incluyó algunas novedades. La institución debía agruparse en cuatro grandes divisiones relacionadas con⁶⁵⁵:

- a) *The beauty of the home* [La belleza del hogar]
- b) *The beauty of the person* [La belleza de la persona]
- c) *The beauty of the book* [La belleza del libro]
- d) *The beauty of life and deportment* [La belleza de la vida y el deporte]

Sus dos experiencias anteriores, que habían fracasado debido a cuestiones económicas, le llevaron a tratar de aspirar a la máxima eficiencia y rentabilidad de su proyecto. La división

⁶⁵² [Si la primera lección de la Guerra ha sido que debemos poner el desarrollo de nuestras ciudades, nuestra Educación, nuestras Artes, en manos de expertos, ésta no ha sido la única lección (...) lo tenemos que hacer sin destruir los principios democráticos], Ashbee, C. (1917). *Where the Great City stands. A study in the new civics*. London: Essex House Press, & B.T. Batsford, p.104.

⁶⁵³ 'A number of small productive workshops', *ibidem*, p.114.

⁶⁵⁴ *Ídem*.

⁶⁵⁵ *Ídem*, p.115.

en cuatro bloques, de acuerdo con sus propias explicaciones, se debió precisamente a intentar asegurar el adecuado abastecimiento de cada grupo según sus necesidades. El proyecto resultaba una mejora sistematizada de muchos de los talleres llevados a cabo en sus experiencias educativas previas, siguiendo una sistematización semejante a la que había observado en América. Un poco más adelante concretó qué entendía por cada una de las divisiones descritas:

- a. Tendría que ver con las artes y la artesanía vinculados a la arquitectura: construcción, mobiliario, ebanistería, talla, yesería, herrería, pintura decorativa, vidrieras, tejido de alfombras, servicio de mesa, cerámica, etc.⁶⁵⁶
- b. En este apartado buscaba agrupar las artesanías relacionadas con la ornamentación: tejido, textiles, corte y confección, encajes, joyas, etc. En el bloque correspondiente a *la belleza de la persona*, Ashbee también se planteó crear una *Escuela de amas de casa*, según sus propias referencias que fuera semejante al *Salón Margaret Morrison* de Pittsburgh⁶⁵⁷.
- c. La división correspondiente a *La belleza del libro* no dejaba lugar a dudas. Allí se incluiría formación en: imprenta, encuadernación, las diferentes artesanías que tenían que ver con libros e impresión, dibujo en bloque y corte; y el periodismo entendido como un arte y no como una cuestión comercial o publicitaria. Este apartado también comprendía artesanías como: litografía, grabado, impresión en color, iluminación y caligrafía⁶⁵⁸.
- d. La gran novedad de Ashbee respecto a sus anteriores Escuelas fue la incorporación del teatro como una de las cuatro categorías fundamentales de su Instituto de Arte. Según los contenidos que detalló, la división correspondiente a *La belleza de la vida y el deporte* contendría una escuela de drama, elocución y música, con su pequeño teatro, su orquesta, sus vestuarios, sus máscaras y sus obras de teatro. Allí se estudiarían diferentes disciplinas

⁶⁵⁶ 'Architecture, building, furniture, and will embrace such arts and crafts as cabinet-making, joinery, carving, plasterwork, blacksmithing, decorative painting, stained glass, carpet weaving, table service, pottery, etc.', *vid nota* 655.

⁶⁵⁷ 'Weaving, textiles, dressmaking, lace-making, jewellery; also, the mother and children crafts. Possibly, as in the Margaret Morrison Hall at Pittsburgh, a school of housewifery could be incorporated with this', *idem*.

⁶⁵⁸ 'Printing press, a bindery, and the different crafts that have to do with books and printing, block drawing and cutting, and with journalism understood as an art and not as a matter of commercialism and advertisement. Here also will be grouped the crafts of lithography, etching, color printing, illumination and calligraphy', *idem*.

relacionadas con el arte escénico. Entre ellas: euritmia, canto, canción popular, lengua y baile. Ashbee dijo no haber especificado el atletismo y los deportes, porque ya estaban previstos en la vida moderna. No obstante, el objetivo de la escuela sería tratar de humanizarlos, de hacerlos menos bárbaros de forma semejante a como lo habían hecho los griegos y los ingleses de los tiempos isabelinos: 'but the object of the school would perhaps be to humanize them somewhat as in the Greek and Elizabethan manner – make them less barbarous'⁶⁵⁹. Algunas de estas ideas ya habían sido puestas en práctica de forma dispersa en las experiencias de la Guild tanto en Londres como en Campden, pero su definición y agrupación bajo una misma división estuvo claramente influenciada por la metodología del *Carnegie Institute* pittsburghiano.

Lamentablemente las páginas dedicadas al teatro dentro de *Where the city stands* no aportan más información acerca de las especificidades concretas de su propuesta educativa. No obstante, el hecho de que dedicara una de las cuatro facciones fundamentales de su Instituto de Arte al entrenamiento actoral, unido a que empleara el texto dramático *Waste* de Granville-Barker como medio para exponer su crítica político-económica confirman la importancia que las artes escénicas ocupaban en la etapa final de alguien que no hay que olvidar provenía de la arquitectura y de las artes aplicadas.

Precisamente, por esa heterogeneidad manifiesta a Ashbee le continuaba interesando la visión de conjunto, la **síntesis de las artes** que situaba al **teatro** en un lugar preferente, aquel que era capaz de hacer confluír a las demás artes en una sola: 'A living drama might well grow up as a result of the placing of our theatre in the crowning point of our synthetic scheme'⁶⁶⁰. Por supuesto, su aproximación al teatro incluía la literatura dramática y, en sus planes originales, mencionó la edición de las obras impresas como una herramienta tanto de difusión cultural y de comunicación, como de obtención de ingresos.

Más allá de lo específicamente teatral, Ashbee continuó considerando que las artes escénicas ofrecían herramientas interesantes para cualquier individuo. De esta forma su propuesta

⁶⁵⁹ [pero el objetivo de la escuela sería quizás humanizarlos a la manera griega e isabelina, hacerlos menos bárbaros], Ashbee, C. (1917). *Where the Great City stands. A study in the new civics*. London: Essex House Press, & B.T. Batsford, p.115.

⁶⁶⁰ [Un drama en directo deberá crecer como resultado de ubicar a nuestro teatro en el punto culminante de nuestro esquema sintético], *ibídem*, p.122.

educativa se valía de ciertos aspectos performativos para trabajar, por ejemplo, a través del *role playing*, la educación en maneras, el deporte, la adquisición del gusto para llevar el vestuario apropiado, etc. Si bien esta fórmula ya se había utilizado de forma implícita en la Guild, la principal evolución es que el Instituto de Arte proponía emplear el teatro de forma consciente para adquirir estas capacidades externas. De hecho, de acuerdo con su programa, como ya se ha adelantado, uno de los aspectos que más interesaba a Ashbee era el trabajo de voz y de dicción. Desde su punto de vista, en aquel momento ambas estaban en peligro debido a la degradación producida por los aparatos mecánicos tales como el teléfono y el gramófono, así como los ‘ruidos espantosos’ procedentes de las calles, las sirenas y la maquinaria. La idea de incluir ‘elocución’ en el currículum académico confirma este empleo de herramientas performativas para aspectos ajenos a las artes escénicas. Esta tendencia había sido apuntada con anterioridad por su admirado Armstrong, en el capítulo referente a *Educación de la Mente*, dentro de su popular *Educación para la vida*⁶⁶¹.

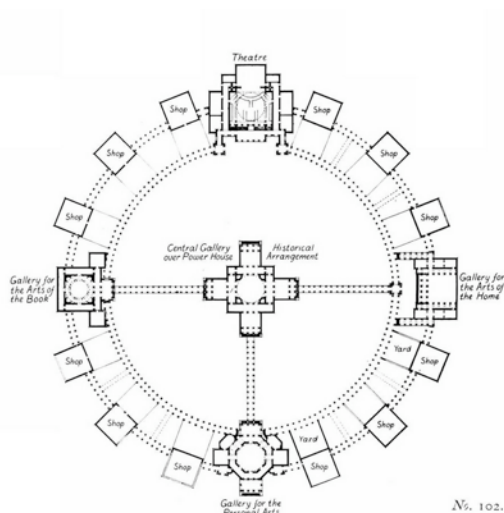
Además de lo descrito, para Ashbee, la importancia de la inclusión del taller de teatro aseguraba que cada arte fuera ayudado por los demás⁶⁶² y, desde su punto de vista, la conjunción serviría para controlar y frenar el peligroso avance de la Máquina. En el ideario ashbeeniano, la arquitectura seguía siendo el primer arte, pero como él mismo reconoció, no se podía hablar de ella sin pensar también en: Música, Drama, Poesía, y en la alegría del sonido del lenguaje en movimiento. Otra vez la dimensión móvil de las artes escénicas justificaba su inclusión y función en un proyecto multidisciplinar.

El Instituto del Arte tendría como misión ver precisamente que la especialización en un determinado arte convertía al artista en *amateur* de todos los demás. Y esta idea de totalidad debía transmitirse no sólo a los estudiantes, sino a toda la ciudad, en una suerte de trabajo humanista que resumía tanto las ideas previas de Ashbee en el ámbito rural, como su evolución a partir de las influencias de las que bebió.

⁶⁶¹ Armstrong, S. (1870). *Armstrong's ideas on education for life*. Hampton [Virginia]: The Hampton Institute Press, p. 31.

⁶⁶² ‘Every Art would be helped by every other’, Ashbee, C. (1917). *Where the Great City stands. A study in the new civics*. London: Essex House Press, & B.T. Batsford, p.122.

En los planos del proyecto arquitectónico que propuso para su *Arts Centre*, la edificación de un gran teatro ocupaba el norte de la construcción, dentro de las cuatro secciones en las que se dividía la planta circular que constituiría el *Craft Museum* o *Art Institute*. En el centro de la circunferencia, pero conectadas con tres de las galerías perimetrales -A. la de las Artes y el Hogar (Oeste); B. La de las Artes Personales (Sur); C. La de las Artes de los Libros (Este)-, debía ubicarse una galería central. En ella se sostendrían exposiciones tanto temporales como permanentes, siempre en coherencia con la idea central del Instituto: el mantenimiento del estándar cualitativo como protesta o como guía sobre el ímpetu cuantitativo y mecánico de la industria moderna. El edificio central contaría también con una *power-house* en el sótano encaminada a dotar de calefacción, iluminación y electricidad a todo el Instituto. Junto al hall central para las exposiciones, habría oficinas, salas para comités y demás necesidades administrativas. El plano evidenció la vocación comercial del proyecto, que esperaba obtener beneficios a partir del primer año de existencia, al disponer, perimetralmente, de un total de hasta nueve tiendas, en las que vender los 'buenos productos' obtenidos en los talleres de cada una de las respectivas divisiones⁶⁶⁵.



Plan to show the architectural treatment of the grouping of the "Craft Museum" or "Art Institute" with the Creative Guild.

Ilustración 17. *The Art Institute*.

Plano del proyecto para *The Craft Museum* o *Art Institute* con el Gremio Creativo. Ashbee, C. (1917). *Where the Great City stands. A study in the new civics*. London: Essex House Press, & B.T. Batsford, p.118.

El plan urbanístico de Ashbee incluía un centro dedicado a las artes para cada ciudad. Su idea fundamental era que la institución, que debía alcanzar categoría universitaria, ofreciera

⁶⁶⁵ Ashbee, C. (1917). *Where the Great City stands. A study in the new civics*. London: Essex House Press, & B.T. Batsford, p.120.

la posibilidad de liberar el arte de la dependencia mecánica a la que, en aquel momento, estaba siendo supeditada: 'It is a little University of the Arts in every city at which this plan of mine aims, and in each case the object is the same: to free the Arts from mechanical servitude'⁶⁶⁴.

Los albores del siglo XX habían sucumbido a la seducción de la máquina en forma de cine, gramófono, máquina de escribir, teléfono, etc. Las artes plásticas no eran ajenas a esta influencia y para sus producciones habían comenzado a incorporar la sierra circular o la máquina de tallar entre sus herramientas imprescindibles. Ashbee no desestimaba el valor de todos estos utensilios, siempre que cada uno de ellos fuera correctamente utilizado, pero pretendía atajar el problema que introducirlos en la vida diaria había ocasionado. Para explicar su teoría ponía como ejemplo la música enlatada. El objetivo del *Art Institute* -decía-, sería volver a la utilización de instrumentos reales y orgánicos. Algo que, en el caso del teatro, suponía sustituir el drama tapizado por el teatro vivo⁶⁶⁵. El *Art Institute*, al que siempre se refería en plural como 'nuestro'⁶⁶⁶, pretendía albergar obras y máscaras siguiendo el ejemplo de Percy Mackaye⁶⁶⁷ y de las que el propio Ashbee había visto durante su estancia en Pittsburgh en el *Carnegie Institute*. Ashbee viajó por los centros industriales del Midwest. Desde su punto de vista, el progreso de un municipio podía ser medido por el tratamiento de las artes en museos, bibliotecas, clubes y por su presencia y variedad de instituciones educativas y culturales. Durante sus visitas a Pittsburgh, además de dar conferencias, Ashbee debió asistir al interesante cambio, en lo que se refiere a la incorporación del teatro en la enseñanza universitaria, que vivieron allí.

A modo de síntesis de este primer bloque, a continuación, se resume la evolución del teatro desde las primeras concepciones de Ruskin hasta las finales de Ashbee.

⁶⁶⁴ [Mi plan aspira a lograr una pequeña universidad de la Artes en cada ciudad y, en cada caso, el objeto sería el mismo: liberar las artes de la servidumbre mecánica], *ibidem*, p.122.

⁶⁶⁵ 'Our Art Institute would deal with the problem that they have introduced into life. "Canned music" would be checked by the use of the real living instruments again, the "upholstered drama" by the live theatre', *vid* nota 664.

⁶⁶⁶ Desde 1896, y especialmente entre 1907-12, Ashbee, Geddes y Lethaby habían estado envueltos en planes para un *University Quarter* centrado en *Crosby Hall*. Ver Crawford 161 y F.M.L. Thompson, p.14,

⁶⁶⁷ Percy Mackaye, (1875-1956) dramaturgo norteamericano y poeta, cuyo empeño en trabajar la literatura folclórica y tradicional lo llevó a desarrollar el popular 'pageant' o producción teatral a gran escala de tipo procesión o desfile.

2.5. VALORACIÓN DEL BLOQUE I. RUSKIN, MORRIS, ASHBEE: DEL TEATRO VICTORIANO MORALIZANTE AL TEATRO DENTRO DEL CURRÍCULUM ACADÉMICO DEL INSTITUTO DE ARTE

La primera pregunta que surge a la hora de comparar a Ruskin, Morris y Ashbee es si, más allá de la convergencia socialista militada desde la tranquilidad de la élite, y la vocación común por el revival de la tradición estética nacional británica, se puede o no trazar una línea evolutiva que relacione la función que tuvo el teatro en los imaginarios de cada uno de ellos. Probablemente hacerlo resultaría simplista y tal y como se ha demostrado en este capítulo, las investigaciones expuestas señalan que la concepción de Ashbee de su Instituto de Arte y la incorporación del teatro dentro de su currículum académico supuso la culminación de un compendio de conocimientos y experiencias adquiridos a partir de múltiples fuentes. Sin embargo, él mismo reconoció en varias ocasiones la influencia que recibió tanto de Ruskin como de Morris y dado que ambos fueron mencionados también como inspiradores de los proyectos alemanes que se estudiarán en los siguientes apartados, resulta conveniente sintetizar el progreso que vivieron las artes escénicas en sus respectivos trabajos.

En primer lugar, es necesario señalar que en lo que respecta al teatro en contextos de arte transversales, Ruskin se limitó a la divulgación teórica y su principal labor al respecto fue haberse referido a la notable capacidad pedagógica de las artes escénicas. De acuerdo con fuentes fiables como Shaw o Yeats, Morris sí pudo haber sido un notable dramaturgo, aunque en la práctica se limitó a escribir dos únicas obras. Morris probó también, y además con cierto atino, la dirección de una de ellas, *The Tables Turned*, y trabajó como actor en ésta y alguna que otra producción de la *Socialist League*. Pero fue Ashbee el primero que llevó a la práctica la función educativa, que ya habían señalado sus predecesores, al incluir el teatro dentro de las actividades de una Escuela.

En lo que se refiere al trabajo de Ashbee, el teatro como herramienta pedagógica también vivió su propia evolución. En las primeras producciones de la *Guild and School of Handicraft*, durante su tiempo en Londres, las artes escénicas, siguiendo la herencia morrisiana, fueron

empleadas como una fórmula de crear sentimiento de equipo y de transmitir ideas políticas y estéticas. Más aún que en el caso de Morris, las máscaras de la Guild se esmeraron por funcionar como un muestrario ambulante de obras de arte procedentes de distintas disciplinas. Las experiencias, con frecuencia asociadas a eventos sociales, quedaron recogidas en publicaciones que son hoy evidencia de una voluntad pluridisciplinar al incluir además del texto, detalladas ilustraciones, didascalias para los movimientos e incluso partituras y temas musicales.

El traslado de la Guild a Campden supuso un avance para el teatro. Un Ashbee concienciado por elevar el nivel e inquietud de conocimiento de las zonas rurales, a partir de un proyecto global de *higher education*, encontró en el teatro una forma de atraer a la juventud y de aumentar la implicación de los habitantes de la zona en actividades culturales y formativas. Las artes escénicas, en las que la música, la danza y los juegos sociales también tenían una gran importancia, servían como nexo tanto para unir a los miembros de la comunidad como para reconectarlos con las tradiciones locales. En aquel momento la música y algunas materias como el recitado, ya fueron ofrecidas a partir de talleres que compartían espacio con actividades tan dispares como la agricultura, el tiro, la natación o diversas ramas de la artesanía. Este eclecticismo como base de una educación humanista también había sido apuntado de forma hipotética por Ruskin y llevado a la práctica de forma individual por Morris.

Durante el tiempo en Campden, la producción de la obra de Navidad se convirtió en un acontecimiento esperado cada año cuyo valor se vio acrecentado al contar en varias ocasiones con la ayuda de profesionales en activo de las artes escénicas que visitaban Campden y aprovechaban su estancia en el campo para dar inspiradoras conferencias. Su intensa implicación en la Guild no impidió que Ashbee siguiera trabajando como arquitecto independiente, escribiendo numerosas publicaciones y viajando a EE. UU. para dar charlas. La experiencia adquirida a lo largo de su carrera y su contacto con el *Carnegie Institute* hicieron que la evolución del teatro en su ideario alcanzara su punto álgido al considerarlo una materia indispensable en el que sería su proyecto de Instituto de Arte. Un concepto en el que, en un contexto de estudios técnicos de diseño, se guardó un espacio curricular para las artes escénicas y en donde estaba previsto que éstas abandonaran el carácter *amateur* que

hasta entonces había caracterizado las producciones del *Arts and Crafts*. La idea, esbozada en *Where the Great City Stands* fue publicada en 1917. Un Ashbee de cincuenta y cuatro años y en mitad de la Primera Guerra Mundial no llegó nunca a materializar su proyecto, pero su testigo fue recogido por otras instituciones del centro de Europa que también fueron conscientes de las posibilidades del teatro y decidieron seguir investigándolo dentro de sus modelos de enseñanza artística transversales.

Tal y como se ha adelantado, las ideas del *Arts and Crafts* llegaron al continente abanderadas, más que por sus valores, por el éxito comercial de los objetos diseñados a su amparo. En un ejercicio por resultar competitivos contra Inglaterra, una de las iniciativas que se llevó a cabo fue la creación de una Colonia de artistas en Darmstadt, en donde el teatro jugó un papel fundamental entre sus principales miembros fundadores.

PARTE II

PARTE II. LAS ESCUELAS DE ARTE PLURIDISCIPLINAR EN ALEMANIA ANTERIORES A LA BAUHAUS

Antes de que Walter Gropius creara en 1919 la Bauhaus de Weimar, en Centroeuropa hubo diferentes personalidades relacionadas con las escuelas de arte transversal que, de una manera u otra, experimentaron con las artes escénicas. En este bloque se estudiarán tres apartados diferentes correspondientes a: los trabajos de Joseph Maria Olbrich y Peter Behrens en la Colonia de artistas de Darmstadt; la implicación de Henry van de Velde en sus escuelas y proyectos de construcciones teatrales; y, por último, las innovaciones que introdujeron Hermann Muthesius y la Werkbund en las academias de arte prusas.

En este contexto se hace necesario distinguir entre aquellos que anhelaban reformar el teatro y los que pretendían renovar la enseñanza de las artes. En el caso de la Colonia de artistas de Darmstadt tanto Olbrich como Behrens practicaron la transversalidad artística y el teatro estuvo presente en muchos de sus trabajos profesionales. Olbrich fue, además, responsable de la concepción de una Escuela de Arte Dramático, que debía formar parte de un Gran Instituto Ducal de Bellas Artes si bien el proyecto, como se detallará en el apartado correspondiente, nunca llegó a materializarse. En lo que respecta a Peter Behrens, cuando en 1903 tuvo oportunidad de dirigir la *Kunstgewerbeschule* [Escuela de artes y oficios] de Düsseldorf no introdujo el teatro dentro de su currículum académico, por lo que su aportación se limitó al diseño de varios espectáculos y escenografías, así como al de varios edificios teatrales. De forma análoga, van de Velde se aproximó al teatro desde la

arquitectura y la academia de artes que dirigió sólo recomendó la inserción de un maestro para el *Theaterkunst* [arte teatral] en 1917, cuando el belga ya había tenido que abandonar Alemania. No sería hasta su vuelta a Bélgica, en 1925, al concebir el ISAD, cuando van de Velde incorporaría por fin el teatro dentro de su instituto de artes. No obstante, la importancia que tanto Behrens como van de Velde otorgaron a las artes escénicas en sus portfolios supuso una influencia decisiva a la hora de entender la función que el teatro tuvo en los contextos pluridisciplinarios de la Alemania de principios del siglo XX. Dos arquitectos que diseñaban teatros e investigaban lo performativo fueron sin duda referentes notables para un Gropius que, por un lado, trabajó cuatro años en el despacho de Behrens y que, además, fue designado por el propio van de Velde para continuar la dirección de la academia de artes a partir de la cual surgió la Bauhaus. Como se verá más adelante, Muthesius, que investigó activamente las experiencias británicas del *Arts and Crafts*, si bien no experimentó de forma práctica con el teatro, sí tuvo una influencia decisiva en la reformulación de la toda la enseñanza artística en Alemania.

3. LA COLONIA DE ARTISTAS DE DARMSTADT

El éxito comercial del movimiento *Arts and Crafts*, así como los logros estéticos individuales de sus miembros más destacados, traspasaron las fronteras de las islas inglesas y llegaron hasta el continente. En un momento de auge del *Art Nouveau* en Francia, fueron Alemania y Austria quienes más se dejaron seducir por la influencia británica a partir de un estilo de diseño, que también tuvo muy en cuenta al modernismo francés, y que en su vertiente germánica se llamó Jugendstil.

En el caso de Austria, el cronista de la época Karl Wörner, describió a Viena como ‘tomada por el movimiento en casi todos los círculos’ y achacó a las dificultades políticas por las que atravesaba la región el hecho de que la sociedad estuviera tan volcada en el arte. Entre los artistas más influyentes se refirió a Ashbee:

In Wien hat die Bewegung fast alle Kreise ergriffen. In jeder Familie ist ein Sohn oder eine Tochter oder wenigstens ein Adoptivkind, das Talent für moderne Malerei oder Kunstgewerbe hat. Wie einstmals fürs Hofburgtheater, so schwärmt man heute für die Ausstellungen der Sezession und des österreichischen Museums. Mackintosh! Ashbee! Fernand Khnopff! Max Klinger! Ich glaube, es giebt keinen Jour, kein Mädchenpensionat, keinen Geselligkeitsverein, in dem nicht mit erregten Sinnen von diesen Ereignissen im Wiener Kunstleben gesprochen wird. Da Wiens politische Verhältnisse so über die Massen unglückselige sind, so rettet sich alles in die Sphäre der Kunstinteressen⁶⁶⁸.

Ashbee llegó hasta Alemania a través de la monarquía. El último gran duque de Hesse e hijo de la Gran Duquesa Alicia⁶⁶⁹, Ernst Ludwig⁶⁷⁰, había heredado de su madre la pasión por las artes, el teatro, la música y su admiración por los trabajos del *Arts and Crafts*⁶⁷¹. En 1897, en una de sus visitas a su abuela, la Reina Victoria de Inglaterra, Ernst Ludwig, siguiendo las indicaciones de Alexander Koch⁶⁷², decidió contratar a Ashbee, junto a otros miembros del movimiento británico, para la realización de diversas lámparas y muebles que decoraran su palacio en Darmstadt⁶⁷³. Koch, además de firme defensor del movimiento *Arts and Crafts* en Alemania, fue responsable de varias revistas, concretamente: *Innendekoration* en 1890 y *Deutsche Kunst und Dekoration* -creada a partir de la británica *The Studio*- en 1897. Ambas publicaciones funcionaron como catalizadores locales para el establecimiento de una colonia de artistas al enfatizar en sus escritos la significancia de los movimientos culturales

⁶⁶⁸ [En Viena, el movimiento ha tomado casi todos los círculos. Cada familia tiene un hijo o hija, o al menos un niño adoptado, que tiene talento para la pintura o el arte moderno. Como ocurría en el caso del teatro Hofburg, la gente de hoy en día habla maravillas de la Secesión y del Museo Austriaco. Mackintosh! Ashbee! ¡Fernand Khnopff! Max Klinger! No creo que haya un jornalero, un internado para niñas o una sociedad para socializar, donde la gente no hable de estos eventos en la vida artística vienesa con agitados sentidos. Dado que las circunstancias políticas de Viena son tan desafortunadas para las masas, todo se guarda en la esfera de los intereses artísticos], Wörner, K. (1902). Von Wiener Kunstgewerbe. *Kunstgewerbeblatt: Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Berlin, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe I. B., Königsberg i. Preussen, Leipzig, Magdeburg, Pforzheim und Stuttgart*, [online] (13), p.205. Available at: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstgewerbeblatt1902/0213> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁶⁶⁹ Gran Duquesa Alicia (1843-1878). También conocida como princesa Alicia del Reino Unido. Hija de la Reina Victoria de Inglaterra se casó con Luis IV de Hesse-Darmstadt y desde entonces pasó a convertirse en la Gran Duquesa de Hesse-Darmstadt.

⁶⁷⁰ Ernesto Luis de Hesse-Darmstadt, Gran Duque de Hesse y de las proximidades del Rin (1868-1937), último gran duque de Hesse, desde 1892 hasta la revolución de noviembre de 1918 que provocó la abolición del ducado.

⁶⁷¹ Para Maciuka, Alicia era amiga de John Ruskin. Maciuka, J. (2005). *Before the Bauhaus*. Cambridge: Cambridge University Press, p.35.

⁶⁷² Alexander Koch (1860-1939), editor alemán que, además de ser firme defensor del movimiento *Arts and Crafts* en Alemania.

⁶⁷³ Tanto Jesús Lorente como Alan Crawford se refieren a la contratación de M. H. Baillie Scott, pero ambos coinciden en los encargos realizados a Ashbee. Para más información, consultar: Crawford, A. (2005). *C.R. Ashbee: Architect, Designer and Romantic Socialist*. New Haven [Conn.]: Yale University Press, p. 77 y 282; y Lorente, J. (2014). The mouseion ideal reinterpreted as art colony on the outskirts of Darmstadt and Hagen [el ideal del mouseion reinterpretado como colonia artística en las afueras de Darmstadt y Hagen]. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, [online] (83), p.86. Available at: https://www.researchgate.net/publication/287951854_THE_MOUSEION_IDEAL_REINTERPRETED_AS_ART_COLONY_ON_THE_OUTSKIRTS_OF_DARMSTADT_AND_HAGEN_EL_IDEAL_DEL_MOUSEION_REINTERPRETADO_COMO_COLONIA_ARTISTICA_EN_LAS_AFUERAS_DE_DARMSTADT_Y_HAGEN/download con entrada el 2/10/2018 [Accessed 30 Oct. 2018].

y económicos derivados de las artes aplicadas y su implicación en la modernización de Alemania.

Varios artistas alemanes, entre los que se encontraba Georg Fuchs⁶⁷⁴ convergían con Koch en su ánimo de desarrollar, un nuevo estilo contemporáneo a partir de las artes aplicadas que combatiera el historicismo en la arquitectura y el diseño. Desde los vínculos generados entre ellos, en 1898, bajo el auspicio de Fuchs, surgió un memorándum que propuso a Ernst Ludwig la creación de una colonia de artistas en Darmstadt que funcionara también como escuela de diseño y que permitiera a su ducado llevar la cabecera artístico-cultural con respecto al resto de estados alemanes.

En un alto rural, cerca de la ciudad de Darmstadt -perteneciente al actual estado federado de Hesse- hubo en su tiempo unos jardines y una casa de campo, construida en 1833⁶⁷⁵, como regalo de boda en honor a Mathilde, la esposa del Gran Duque Ludwig III de Hesse y por quien recibieron el nombre de Mathildenhöhe. A finales del s. XIX, la ciudad y los suministros necesarios se fueron extendiendo y alcanzando la colina. Fue entonces, entre 1898 y 1899, cuando Ernst Ludwig reunió en Mathildenhöhe, en lo que, a partir de entonces, se conoció como la Colonia de Darmstadt, a los siete principales artistas afines al Jugendstil: El arquitecto vienés Joseph Maria Olbrich (1867-1908); el escultor Ludwig Habich (1872-1949); el arquitecto y más adelante, diseñador industrial de AEG, Peter Behrens (1868-1940); el diseñador y pintor Paul Bürck (1878-1947); el medallista y escultor Rudolf Bosselt (1871-1938); el diseñador de interiores Patriz Huber (1878-1902); y el pintor Hans Christiansen (1866-1945)⁶⁷⁶. La compilación preliminar estuvo sometida a las divergencias propias de una variedad tan heterogénea pero, como reconocería pocos años

⁶⁷⁴ Georg Fuchs (1868, 1949), teórico, dramaturgo y director de teatral alemán cuyas ideas sobre teatro se recogen en: Fuchs, G. (1909). *Die Revolution des Theaters*. München und Leipzig: Bei Georg Müller. En él trata una nueva forma de teatro revolucionario y antinaturalista que comenzó a experimentar de forma práctica durante sus años de cooperación con Peter Behrens (1899-1905) en la colonia de Darmstadt. Después de dejar la Colonia, en 1908 Fuchs fundó el *Künstlertheater* [Teatro de los Artistas] de Múnich, diseñado por el arquitecto Max Littmann (1862-1931). La principal intención era crear un teatro en el que se pudieran envolver artistas prácticos y escultores para la experimentación escénica de trabajos clásicos. Los elementos más importantes de este estilo progresista eran: rechazo a lo naturalista: restauración de la fluidez en la actuación (menos de tres minutos para los cambios de escena); y uso imaginativo del 'alivio' en el escenario, dividido en tres secciones.

⁶⁷⁵ La casa fue demolida en 1880, pero durante los siguientes años se fueron construyendo numerosas villas para las clases privilegiadas. Para más información consultar: Darmstadt-stadtlexikon.de. (2018). *Mathildenhöhe*. [online] Available at: <https://www.darmstadt-stadtlexikon.de/m/mathildenhoehe.html> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁶⁷⁶ Weisch, S. (2018). *The 'Mathildenhöhe'*. *Chronicles of the Mathildenhöhe*. [online] Raumlabor.net. Available at: http://raumlabor.net/wp-content/uploads/2014/03/mathildenho%CC%88he_english.pdf [Accessed 30 Oct. 2018].

después de su fundación el crítico Ernst Wolzogen⁶⁷⁷, en cierto sentido, la Colonia gozaba de una unidad espiritual en la que la divergencia artística se difuminaba bajo la ambición conjunta de crear algo nuevo de acuerdo con las necesidades y las posibilidades técnicas de su tiempo⁶⁷⁸.

La congregación vivía y trabajaba en un entorno común con el fin de combinar arte y comercio e impulsar económicamente el territorio. El fundamento de la Colonia, según recogió la prensa con motivo de la inauguración de la exposición de 1901, era promover el arte como embellecedor de la vida cotidiana: '(...) das Verständnis und das Interesse für sie als Verschönern und Verfeinern unseres täglichen Lebens immer mehr zu leben und zu fördern, ist die vornehmste Aufgabe'⁶⁷⁹. Y el Gran Duque aparecía, a todos los efectos, como el principal impulsor de la idea. No se trataba sólo de un patrocinio, sino que además se procuraba que los artistas de la comunidad funcionaran como maestros de los más jóvenes. Joseph Maria Olbrich, que en seguida se erigió líder del grupo⁶⁸⁰, era firme defensor de la individualidad artística. Por eso, en lo referente a la enseñanza, desde el principio, se propuso que la Colonia de Darmstadt no fuera una academia en la que los artistas transmitieran sus conocimientos, sino que la capacitación surgiera a partir del trabajo en los talleres que, a su vez, estaban asociados a una oficina central de comercio. Algo muy similar a lo que Morris había propuesto en Blockley o a lo que se llevaba a cabo en la Guild de Ashbee, sobre todo en los tiempos de Campden. La gran diferencia entre ellas era que Darmstadt contaba con siete artistas principales en lugar de uno. De acuerdo con el nombre respectivo de las colonias, es importante señalar que en el caso de Ashbee la designación iba anunciada como una *Art Colony* [Colonia de arte], frente a la *Künstlerkolonie* [Colonia de artistas] de Darmstadt. Los preceptos sociales promulgados por el *Arts and Crafts* se difuminaron en Alemania en favor de una jerarquía en la que la obra de unos autores particulares situados en la cúspide de la pirámide adquiriría predominancia frente al arte

⁶⁷⁷ Ernst von Wolzogen (1855-1934), crítico cultura, escritor y fundador del Cabaré en Alemania.

⁶⁷⁸ Wolzogen, E. (1916-17). Grossherzog Ernst Ludwig. *Deutsche Kunst und Dekoration*, (39), p.362.

⁶⁷⁹ [La tarea más noble es vivir y promover cada vez más la comprensión y el interés por el arte moderno como embellecedor y refinador de nuestra vida cotidiana]. Anon (1901, 15 de mayo). Die feierliche Eröffnung der Ausstellung der Künstler Kolonie auf der Mathildenhöhe [Ceremonia de apertura de la exposición de la Colonia de Artistas de Mathildenhöhe]. *Darmstädter Zeitung: amtliches Organ der Hessischen Landesregierung*, vol. I, [online] p.983. Available at: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Za-90-1901-Bd-1/0983/image> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁶⁸⁰ Cuando Olbrich fue llamado a formar parte de la Colonia, en 1899, ya era conocido por haber diseñado algunos edificios más populares de la Secesión vienesa.

general en sí mismo⁶⁸¹. De hecho, el sistema rural de la Guild de Ashbee se esgrimió de forma prácticamente simultánea como una cooperativa, precisamente para favorecer la autonomía económica ajena al carácter parasitario del tipo de taller individualista del artista burgués, algo que resultaba omnipresente en Darmstadt.

La metodología de enseñanza de la Colonia sí compartía con Ashbee, y el resto de los artistas del *Arts and Crafts*, el respeto por la creatividad y por el gusto personal de cada individuo. Olbrich consideraba que el arte aplicado moderno no era transmisible y más aún, no debía serlo, por eso era indispensable evitar, tanto para maestros como para alumnos, los riesgos de la dogmatización, que consideraba algo patológico. Frente a la replicación, Olbrich proponía renovarse de forma constante:

Jedes Lehren birgt für den Lehrenden und den Lernenden die Gefahr des Dogmatisierens und Schematisierens, und das wäre Oiftfür die Keime der neuen Kunst, die wir uns zunächst doch nicht anders denken können als individuell lebendig, in beständigem Fluss sich immer erneuernd⁶⁸².

La tradición francesa de hacer exhibiciones nacionales, que culminó en París con la exposición industrial de 1844, se había extendido en Europa y llegado hasta Inglaterra. A la Gran Exposición de Londres de 1851 le siguieron ejemplos más locales como las llevadas a cabo por Morris o Ashbee. Aquellos eventos servían para mostrar innovaciones industriales y artísticas; para contribuir a la mejora de la imagen y estatus de quienes los promovían; y como escaparate para el establecimiento de nuevos lazos comerciales. Poco después de que Georg Fuchs editara el memorándum, ya se había decidido que la futura Colonia debía incluir un espacio para exposiciones en donde los habitantes de la ciudad pudieran conocer y disfrutar de las últimas novedades en arquitectura y diseño⁶⁸³. La primera de las

⁶⁸¹ Tal y como se señaló en el capítulo correspondiente, algunos críticos, en el caso de la Guild, también señalaron el predominio de la visión de Ashbee en todas las obras mostradas en las exposiciones. No obstante, la comunicación de la *Guild* trató de ceder ese protagonismo al propio gremio.

⁶⁸² [Toda enseñanza encierra el peligro de dogmatizar y esquematizar para el profesor y el alumno, y eso sería un ungüento para los gérmenes del nuevo arte. Desde el principio no podemos pensar en otra cosa que, en vivir individualmente, en constante flujo, renovándose a uno mismo], Olbrich, J. (1901). De Darmstädter Künstler-Kolonie. *Kunstgewerbeblatt: Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Berlin, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe I. B., Königsberg i. Preussen, Leipzig, Magdeburg, Pforzheim und Stuttgart*, [online] (12), p.23. Available at: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstgewerbeblatt1901/0031> con entrada el 1/10/2018 [Accessed 30 Oct. 2018].

⁶⁸³ Lorente, J. (2014). The mouseion ideal reinterpreted as art colony on the outskirts of Darmstadt and Hagen [El ideal del mouseion reinterpretado como colonia artística en las afueras de Darmstadt y Hagen]. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, [online] (83), p.439. Available at:

exhibiciones que reunió los trabajos autocráticos de los artistas de Darmstadt, y en la que el teatro estuvo muy presente, se llevó a cabo en 1901, con el objetivo común de no mostrar objetos de museo, sino de dar a conocer las primicias artísticas de Alemania.

Sin embargo, no fue arte alemán lo que se exhibió en Mathildenhöhe, sino documentos de personalidad de siete artistas, que habían construido o decorado de forma íntegra y hasta el último detalle sus propias casas⁶⁸⁴; los muebles, las telas, las joyas, las lámparas y todos los utensilios habían sido diseñados por ellos y elaborados por los artesanos de Hesse. El éxito de afluencia de la exposición fue bastante extraordinario y también se consideró un logro el que a partir de entonces se popularizara el término *Darmstädter Kunst*, en un intento de etiquetar una determinada estética. Pero lo cierto es que, en términos económicos, la Colonia estaba lejos de ser rentable. No obstante, el Gran Duque vio satisfechas sus ambiciones de hallar nuevas fuentes de prosperidad para su país y de reforzar el interés por el arte más joven, no sólo desde el punto de vista de la producción, sino también en lo referente a las escuelas de artes y oficios. El objetivo era que las instituciones de enseñanza de arte alemanas fueran reformadas y, a partir de la experiencia de Darmstadt, en sus claustros se contara con maestros contemporáneos en activo⁶⁸⁵. Esta tendencia continuaría de forma particular en la figura de Henry van de Velde, en las escuelas promovidas por Muthesius y, con mayor trascendencia, en la Bauhaus.

No obstante, críticos de la época como Ernst Wolzogen afirmaron que fue, precisamente, la potenciación de la individualidad y la desigualdad de unas personalidades idiosincrásicas, la que hizo que, tras concluir su primera exposición, la Colonia colapsara⁶⁸⁶. El investigador J.V. Maciuka también se refiere a las divisiones entre los artistas que señala como establecidas desde una jerarquía rígida social y artística, puesta en evidencia, entre otras

https://www.researchgate.net/publication/287951854_THE_MOUSEION_IDEAL_REINTERPRETED_AS_ART_COLONY_ON_THE_OU_TSKIRTS_OF_DARMSTADT_AND_HAGEN_EL_IDEAL_DEL_MOUSEION_REINTERPRETADO_COMO_COLONIA_ARTISTICA_EN_LAS_AFUERAS_DE_DARMSTADT_Y_HAGEN/download con entrada el 2/10/2018 [Accessed 30 Oct. 2018].

⁶⁸⁴ En lo que se refiere al diseño arquitectónico de las casas, todas menos las de Behrens fueron concebidas por Olbrich. El resto de los artistas se afanaron en la decoración de los interiores. Además de las de los siete artistas en 1901 ya estaba terminada también la que Ernst Ludwig había ordenado edificar para su propio disfrute y el de su familia.

⁶⁸⁵ 'So mag es denn als ein großer ideeller Erfolg gedeutet werden, daß alsbald fast alle deutschen Kunstgewerbeschulen reformiert und mit neuzeitlich schaffenden Lehrkräften besetzt wurden'. Wolzogen, E. (1916-17). Grossherzog Ernst Ludwig. *Deutsche Kunst und Dekoration*, (39), p. 363.

⁶⁸⁶ Por ejemplo, Ernst Wolzogen: 'Es war bedauerlich, aber bei der Ungleichheit so eigenwilliger Persönlichkeiten unvermeidlich, daß die Kolonie schon bald nach jener ersten Ausstellung zerfiel.', *ibidem*, p. 364.

cosas, a partir de las importantes diferencias salariales⁶⁸⁷. Maciuika va más allá asegurando que, a diferencia de otras colonias como las de Worpswede⁶⁸⁸, Sylt⁶⁸⁹ o Hiddensee⁶⁹⁰, la de Darmstadt sólo seguía las políticas iniciadas por el gran duque de Hesse. Y que la imagen de la arquitectura alemana y de las artes aplicadas que se mostraban, de alguna manera, funcionaban como una variación de trabajos artísticos feudales⁶⁹¹. Wolzogen no fue tan extremo en sus críticas a este respecto, pero sí confirmó la implicación personal del Gran Duque en la Colonia, así como su participación en el diseño de pinturas para los escenarios de teatro:

Bei all diesen neuen Versuchen und festlichen Gelegenheiten beteiligt sich der Großherzog persönlich mit großem Eifer an der Inszeneseßung und läßt sich zumal die malerische Gestaltung des Bühnenbildes angelegen sein⁶⁹².

A pesar de las desavenencias internas, las noticias sobre lo que se estaba llevando a cabo en Darmstadt se propagaron de forma internacional. El *London Daily News* publicó en marzo de 1901, un artículo sobre la Colonia. El texto recogió que la intención de aquellos artistas era llevar la belleza a las casas de la gente⁶⁹³. Sin embargo, de forma análoga a como había sucedido con el *Arts and Crafts*, otro de los grandes problemas de Darmstadt fue que los bienes e inmuebles producidos resultaban caros y extravagantes y, más allá de su declaración de intenciones, no lograban conectar con el pueblo al que pretendían dirigirse.

⁶⁸⁷ '(...) in reality, Darmstadt Mathildenhöhe set up rigid social and artistic hierarchies', Maciuika, J. (2005). *Before the Bauhaus: Architecture, politics and the German state*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 37. La rivalidad y los celos entre los artistas también se presentan como muestra del fracaso de la exposición, en: Marillier, H. (1902, 14 de abril). The Darmstadt Artists' Colony. A Study in how not to do Things. *Pall Mall*, [online] pp.1-2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000098/19020414/013/0002> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁶⁸⁸ La colonia de artistas de Worpswede fue creada en Alemania en 1884 por el pintor alemán Fritz Mackensen (1866-1953).

⁶⁸⁹ Aunque no sea tan conocida como colonia, a principios del s. XIX un gran número de artistas se dejó cautivar por la belleza de la isla alemana de Sylt y estableció su base en lo que ahora se conoce como los 'Hamptons europeos' por su carácter exclusivo.

⁶⁹⁰ Hacia 1900 la pequeña isla alemana, de Hiddensee, situada en el mar báltico, fue conocida por congrega a múltiples artistas entre los que destacó el dramaturgo y poeta Gerhart Hauptmann (1862-1946). El pintor alemán Oskar Kruse (1847-1919) fue el impulsor que trató de convertir la isla en una colonia de artistas. Aunque su plan no funcionó, más adelante, en 1919, otro grupo de pintores, entre los que destacó la pintora Henni Lehmann (1862-1937), fundaron el *Hiddenseoer Künstlerinnenbund* que se mantiene hasta hoy como única asociación de artistas alemanes de su tipo.

⁶⁹¹ 'the colony relied on grand ducal patronage and functioned as an updated variant of feudal artistic workshop on the other', 5 volúmenes de Darmstadt: Eduard Roether Verlag, 1976, en: Maciuika, J. (2005). *Before the Bauhaus*. Cambridge: Cambridge University Press, p.35.

⁶⁹² [En todos estos nuevos intentos y ocasiones festivas, el Gran Duque participa personalmente con gran celo en la ejecución del escenario, y se siente particularmente atraído por el diseño pictórico del escenario], Wolzogen, E. (1916-17). Grossherzog Ernst Ludwig. *Deutsche Kunst und Dekoration*, (39), p.365.

⁶⁹³ 'bringing beauty into de the homes of people', Anon (1901, 13 de marzo). Art at Darmstadt. A Unique Exhibition. *London Daily News*, [online] p.9. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000051/19010313/131/0009> [Accessed 30 Oct. 2018].

De hecho, ésta fue una de las principales razones que llevó a que se retirara la ayuda pública después de la primera exposición de 1901, momento a partir del cual, el Gran Duque tuvo que asumir todos los gastos⁶⁹⁴. A propósito de la ineficiencia financiera, H.C. Marillier, crítico de la *Pall Mall Gazette*, puso como ejemplo de cómo no se debían hacer las cosas a la Colonia de Darmstadt. De acuerdo con su criterio, lo que allí se había mostrado era en realidad 'Arme-Leute-Stil für reiche Leute', [muebles de gente pobre para gente rica]⁶⁹⁵. Según explicó, los compradores que visitaron la exhibición en busca de ideas se sintieron decepcionados e incluso se mofaron de aquello que se les presentaba⁶⁹⁶.

La Colonia tuvo que esperar a su recuperación económica para poder llevar a cabo su siguiente exposición que abrió sus puertas al público durante tres meses, de julio a octubre de 1904. Para entonces, tras las múltiples desavenencias, del equipo original sólo continuaban Olbrich y Habich⁶⁹⁷.

A la de 1904 le siguió, cuatro años después, la exhibición titulada *Hessische Landesausstellung für freie und angewandte Kunst*, [Exposición estatal de Hesse para el arte libre y aplicado]. En aquella ocasión, además de presentarse las obras de los artistas pertenecientes a la Colonia, se exhibieron piezas de artesanos de todo Hesse. De entre los trabajos expuestos en la tercera muestra de Darmstadt, de nuevo, la más versátil resultó la obra de Olbrich a quien, por otro lado, no le faltaban proyectos fuera de la Colonia. De hecho, en mayo de 1908, para cuando se inauguró la exposición él ya residía junto con su familia en Düsseldorf y, aunque los dos edificios que diseñó en Darmstadt obtuvieron un gran reconocimiento⁶⁹⁸, apenas pudo disfrutarlo debido a su temprana muerte ese mismo

⁶⁹⁴ Para más información sobre la economía de la Colonia consultar Wolde, A. and VV. AA. (1977). *Ein Dokument deutscher Kunst. 1901-1976, vol. V: Der ökonomische Hintergrund der Künstlerkolonie*. Darmstadt: E. Roether, pp.49-50.

⁶⁹⁵ Marillier, H. (1902, 14 de abril). The Darmstadt Artists' Colony. A Study in how not to do Things. *Pall Mall*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000098/19020414/013/0002> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁶⁹⁶ 'The Exhibition, which started with every man in its favour, beautiful weather, a great *réclame*, and the most abundant patronage, failed to repay the extravagant expenditure which had been incurred, and finally the Grand Duke, after seeing his plans and generosity wasted in this insensate manner, turned the affair over to his Diet', [la exhibición, que comenzó con todos los hombres a su favor, buen tiempo, un genial reclamo y el más abundante patrocinio, falló al pagar el extravagante gasto en el que había incurrido y finalmente, el Gran Duque, después de ver sus planes y generosidad malgastados de esta insensata manera, ajustó el asunto a su propio gasto], *ídem*.

⁶⁹⁷ Es preciso señalar que, para entonces, ya se habían sumado nuevos miembros, concretamente: el orfebre y medallista alemán Paul Hausteine (1880-1944); el pintor, diseñador y arquitecto de interiores polaco Johann Vincenz Cissarz (1873-1942); y el artista y también político alemán, Daniel Greiner (1872-1943).

⁶⁹⁸ Sus dos últimas construcciones principales en Darmstadt fueron: la *Oberhessisches Ausstellungshaus* y una torre panorámica con un edificio anexo para exhibiciones.

otoño⁶⁹⁹. Aunque Darmstadt y los artistas que habían trabajado con él lamentaron su pérdida, en el décimo aniversario de su existencia, el arte de la Colonia ya no estaba ligado de manera unívoca a las personalidades individuales de sus miembros. Por fin, se habían evitado el ‘desbordamiento inútil’ y ‘la fragmentación’, tal y como había soñado años antes Josef Maria Olbrich⁷⁰⁰. Tampoco el Gran Duque demostró sentirse desalentado y la actividad prosiguió hasta la siguiente exposición que tuvo lugar en mayo de 1914. No obstante, el estallido de la Gran Guerra provocó su cierre ese mismo agosto, sólo dos meses más tarde de haberse inaugurado.

Las actividades en Mathildenhöhe, si bien siguieron activas durante el desarrollo del conflicto bélico⁷⁰¹, se vieron relegadas a un segundo plano. Las exposiciones volvieron a organizarse a partir de 1917, con una frecuencia anual que solió coincidir con los meses de verano del calendario. Entre ellas destacó especialmente la de 1920, dedicada al expresionismo. A partir de la década de los años 30, en sintonía con el gusto nazi, la tendencia de la Colonia se inclinó hacia un carácter historicista, en detrimento del arte contemporáneo. Las bombas recibidas durante la Segunda Guerra Mundial destruyeron de forma permanente algunos edificios y elementos que, hoy en día, no han podido ser reconstruidos, pero las muestras se mantuvieron de forma intermitente en los años 1948, 1951 y 1976.

Una vez expuesta de forma sintética la historia de la Colonia, la pregunta es qué relación existió entre los artistas de Darmstadt y el teatro. Los siguientes apartados están encaminados a responder esta cuestión. Para hacerlo, primero se expondrá una visión general del teatro de la Colonia, que estuvo íntimamente vinculada a las concepciones

⁶⁹⁹ Poco después del nacimiento de su hija Marianne el 19 de julio de 1908, Olbrich, cuando tenía solo 40 años, murió de leucemia en Düsseldorf el 8 de agosto. Cuatro días más tarde fue enterrado en Darmstadt en el antiguo cementerio (sitio de la tumba: IV C11).

⁷⁰⁰ ‘In richtige Bahnen geleitet, bei steter Wahrung der Freiheit einer jeden Individualität, galt es ohne Versäumnis und ohne Zersplitterung ein nutzloses Überfließen des starken Quell’s zu verhindern’, [Guiado en la dirección correcta, con la preservación constante de la libertad de cada individualidad, fue necesario evitar un desbordamiento inútil del fuerte manantial sin descuidar ni fragmentar], Olbrich, J. (1900). *Unsere Nächste Arbeit* [Nuestro próximo trabajo]. *Deutsche Kunst und Dekoration*, [online] (6), p.366. Available at: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1900/0084> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁷⁰¹ De acuerdo con Lorente: ‘No todos los artistas y demás residentes se marcharon, pues hubo algunos que permanecieron allí bastantes años más’, para información específica sobre quiénes se quedaron consultar, nota a pie de página 18 en: Lorente, J. (2014). *The mouseion ideal reinterpreted as art colony on the outskirts of Darmstadt and Hagen* [El ideal del mouseion reinterpretado como colonia artística en las afueras de Darmstadt y Hagen]. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, [online] (83), p.446. Available at: https://www.researchgate.net/publication/287951854_THE_MOUSEION_IDEAL_REINTERPRETED_AS_ART_COLONY_ON_THE_OUTSKIRTS_OF_DARMSTADT_AND_HAGEN_EL_IDEAL_DEL_MOUSEION_REINTERPRETADO_COMO_COLONIA_ARTISTICA_EN_LAS_AFUERAS_DE_DARMSTADT_Y_HAGEN/download con entrada el 2/10/2018 [Accessed 30 Oct. 2018].

ideológico-teatrales de Georg Fuchs; y luego se investigará la funcionalidad del teatro en los trabajos de los miembros más destacados de la misma: Joseph Maria Olbrich y Peter Behrens.

3.1. LAS IDEAS FUNDAMENTALES de la colonia con respecto al teatro

Las principales ciudades de la Alemania de principios del s. XX contaban con, al menos, un teatro. Los espacios escénicos estaban viviendo un cambio fundamental a propósito de la incorporación de la tridimensionalidad que acabó derribando las barreras del naturalismo, para experimentar con las líneas, las formas, los volúmenes y la recién aparecida luz eléctrica. Este viaje, del detalle a la abstracción, fue conducido por creadores que provenían más de lo plástico que de lo escénico. A principios de siglo, precisamente los seguidores del Jugendstil, que trabajaban múltiples campos creativos, parecían especialmente aptos para ser la fuerza motriz que condujera las reformas teatrales que requería un arte en el que era indispensable la cooperación de varios. Mucho se ha escrito acerca de las innovaciones incorporadas por escenógrafos como Adolphe Appia o Gordon Craig, sin embargo, antes que ellos, Georg Fuchs, Joseph Maria Olbrich o Peter Behrens, habían sembrado en Darmstadt un antecedente con sus pequeños experimentos teatrales. En lo que se refiere a la enseñanza artística, aunque nunca llegara a materializarse, el proyecto de Escuela de Arte Dramático presentado al Gran Duque por Josef Maria Olbrich y Hermann Bahr⁷⁰² fue también un precedente poco conocido, pero para tener en cuenta, en lo que respecta a la formación de actores.

Georg Fuchs ya había publicado una edición con sus primeros trabajos dramáticos, cuatro años antes de convertirse en el promotor intelectual de la Colonia⁷⁰³. El autor que en 1909 culminaría sus ideas con *Die Revolution des Theaters* [La revolución de los teatros], ya en los tiempos de Darmstadt consideraba el teatro de pelucas, actores empolvados, decoraciones

⁷⁰² Hermann Bahr (1863-1934) crítico, dramaturgo y director austriaco. Entre los años 1906-1907 colaboró como director con Max Reinhardt en el *Deutsches Theater* de Berlín y desde 1918 en el *Burgtheater* de Viena.

⁷⁰³ En 1894, Georg Fuchs publicó sus *Dramatische Werke* de la mano del editor Ernst Elias Niebergall.

pomposas, efectos lumínicos, ballets barrocos y versos rimbombantes algo banal, y llamaba urgentemente a perpetrar una reforma. Su principal fundamento era crear una 'casa festiva y solemne' en la que, a través de la exaltación de los sentidos, se provocara una gran y redentora felicidad del alma⁷⁰⁴. Y por eso, para Fuchs, los verdaderos reformadores del teatro no podían provenir de lo escénico, sino de las artes decorativas:

Wir bezweifeln in der That, dass es sich verlohne, das Theater zu "reformiren" oder einen 'modernem Stil' aus ihm heraus zu entwickeln oder den Geschmack der neuen dekorativen Künste auf die bestehende Bühne zu übertragen. Wenn es trotzdem da oder dort versucht wird, so wollen wir nicht dagegen sprechen, zumal auch wir recht wohl wissen, dass einige hervorragende Bühnenkünstler aufrichtig nach dem Besseren suchen; allein wir wollen auch nicht davor zurückschrecken, die unvereinbaren Gegensätze zwischen "Theater" und grosser, feierlicher Kunst offen zu legen⁷⁰⁵.

La Colonia de Darmstadt estaba comprometida con llevar a cabo una renovación en todos los campos artísticos con la pretensión de hacerlo mediante la unidad del arte y de la vida, a partir de un *Gesamtkunstwerk* que, necesariamente, incluyera el teatro. Si bien el *Darmstadt Spiele 1901* de Olbrich o *Festes des Lebens und der Kunst* [Festivales de vida y arte] de Peter Behrens, no fueron más allá de experiencias efímeras y teatros provisionales⁷⁰⁶, en ambos casos propusieron líneas de investigación que, poco más tarde, dieron origen a las primeras reformas teatrales del s. XX. Lamentablemente, quizá por lo prematuro del momento, las experiencias escénicas de Darmstadt no fueron secundadas por los teatros ordinarios, pero no cabe duda de que supusieron un paso transitorio de significativa importancia, en primer lugar, por lo innovadoras que resultaron, pero también por la influencia directa que tuvieron, más adelante sobre el expresionismo y sobre el teatro de la Bauhaus, principalmente en la era de Schreyer. Como señaló un periodista en el *Darmstädter Zeitung*, en referencia a la primera exposición de artistas de la Colonia de

⁷⁰⁴ 'Wir aber wollen ein festliches Haus, da es nicht nötig ist, sich gegen die Eindrücke zu wehren, sondern da alle Eindrücke feierlich einziehen durch unsere erhobenen Sinne zu einem grossen, erlösenden Glück der Seele', Fuchs, G. (1900). Zur Neugestaltung der Schau-Bühne, [Para el rediseño del escenario del espectáculo]. *Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*, [online] (7), p.204. Available at: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1900_1901/0232/image [Accessed 30 Oct. 2018].

⁷⁰⁵ [De hecho, dudamos de que valga la pena "reformar" el teatro, o desarrollar un "estilo moderno" a partir de él, o transferir el gusto de las nuevas artes decorativas al escenario existente. Si, a pesar de todo se intenta aquí o allá, no queremos hablar en contra, especialmente porque también sabemos muy bien que algunos grandes artistas escénicos están realmente buscando lo mejor; pero no queremos evitar revelar las contradicciones irreconciliables entre el "teatro" y el arte grandioso y solemne], *ibidem*, p.202.

⁷⁰⁶ La bailarina Loie Fuller hizo sus primeras grandes apariciones durante la Feria Mundial de París en un pequeño teatro provisional construido especialmente para ella.

Darmstadt, lo que allí se presentó fue un primer contacto con las grandes hazañas; una primera palabra de un elevado discurso; una primera nota de música apresurada y un agradecimiento a los altos deseos y a su honor⁷⁰⁷.

Tal y como se ha adelantado, la concepción básica del teatro de la Colonia estuvo determinada por tres hombres que, sin embargo, se separaron poco después de haber concebido los planes iniciales conjuntos: Georg Fuchs, Peter Behrens, y Joseph Maria Olbrich. Distintos puntos de vista en la solución de problemas teatrales, tensiones personales, diferencias continuas e irreconciliables provocadas por la competencia abierta entre Behrens y Olbrich, condujeron a una ruptura en la cooperación.

Sin embargo, aun cuando actuaron de forma independiente, el objetivo principal de la Colonia siguió siendo crear un teatro festivo para todos, integrado en la vida de la población. Para ello Behrens diseñó sus *Festes des Lebens und der Kunst*, y publicó numerosos textos dedicados a las artes escénicas⁷⁰⁸, mucho antes de que lo hicieran Max Reinhardt, Adolphe Appia o Gordon Craig. En palabras de Jutta Boehe, que ha investigado el teatro en la Colonia de Darmstadt, Behrens desencadenó un proceso de transformación que constituyó la base de reformas posteriores de mayor alcance⁷⁰⁹. Junto a Behrens, Fuchs y Olbrich, también contribuyeron a que en la Colonia de Darmstadt se investigaran cambios arquitectónicos en el escenario y en la sala; se estilizará la decoración a símbolos o motivos significativos; se transformara la rítmica de la superficie; se hiciera un uso simbólico del color y de la luz; la dramaturgia se identificara con las características expresivas; se emplearan telas, pantallas, escaleras y plataformas; y el estilo de interpretación incidiera en

⁷⁰⁷ "DIE AUSSTELLUNG DER KÜNSTLERKOLONIE in Darmstadt unter dem Titel 'Ein Dokument deutscher Kunst' soll eine erste Verkündung des besten Willens dieser Künstler sein, den Zielen ihrer Zeit zu folgen: ein erster Griff zu großen Taten, ein erstes Wort von hoher Rede, ein erster Ton von rauschender Musik und sei ein Dank den hohen Wünschen und zur Ehre dem hohen Wünschen und zur Ehre dem Grossherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein', Anon (1901). Festspiel zur Eröffnung der Ausstellung der Künstler-Kolonie am 15 Mai: Das Zeichen Festliche Handlung von Peter Behrens, Willem de Haan und Georg Fuchs. *Darmstädter Zeitung: amtliches Organ der Hessischen Landesregierung*, vol. 1, [online] pp.988-989. Available at: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Za-90-1901-Bd-1/0989/image> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁷⁰⁸ Behrens, P. Schriften zum Theater: Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols, Leipzig, 1900; Die Dekoration der Bühne, in: *Das literarische Echo*, Jg. 2 (1899/1900), H. 17, Sp. 1213-1215; Die Dekoration der Bühne, en: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. 6 (1900), pp. 401-405; Die Dekorative Bühne-Gedanken und Vorschläge, die Dekoration der Bühne betreffend, en: *Darmstadt Bühne*, Jg. 2 (1900/01), n° 3. Die Lebensmesse von Richard Dehmel, als festliches Spiel dargelegt von Peter Behrens, en: *Die Rheinlande*, Jg. (1901), Bd. 1, pp. 28-40. Bühnenkunst, en: *Kunst und Künstler*, Jg. 5 (1907), H. 6, pp. 236-237; über die Kunst auf der Bühne, en: *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*, Jg. 54, n. 78, 20, 3, 1910.

⁷⁰⁹ 'Durch Behrens wird ein Umwandlungsprozess ausgelöst, der die Grundlage der weiterreichenden Änderungen bildet', Boehe, J. and VV. AA. (1977). *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit: Theater und Jugendstil-Feste des Lebens und der Kunst*. Hanau: Hans Peters Verlag, p.148.

el potencial del cuerpo, inspirado por los teatros orientales. A pesar de que el mérito se lo llevara Craig, en los escritos de Fuchs y Behrens ya se encuentran muchas de las ideas teóricas que más adelante favorecerían la reforma del teatro alemán, si bien es cierto que sus propuestas, en ocasiones, fueron reinterpretadas antes de ser llevadas a la práctica⁷¹⁰. Y lo más interesante para este trabajo es que lo innovador de sus investigaciones teóricas y performativas requería una continuidad y sería Gropius quien recogería el relevo introduciendo la enseñanza del teatro dentro de la Bauhaus.

Los artistas de la Colonia tenían clara la necesidad de revisar el teatro. Por eso, los planteamientos escénicos que les interesaban, al contrario de lo que había sucedido en la Guild, tenían que independizarse de los textos clásicos e isabelinos con los que no se sentían identificados: 'Warum sollen wir daher nicht ganz Absehen von der Art und Weise des Theaters, dessen welsche Herkunft und Tradition für uns nichts Verbindliches hat?'⁷¹¹ En sus ensayos publicados en la revista *Wiener Rundschau*⁷¹², Fuchs recordó que el teatro que buscaban era un testimonio de agradecimiento por la vida, por eso era imprescindible no seguir dependiendo de las creaciones del pasado. Y para simbolizar ese presente, Fuchs reclamó otra forma de teatro más allá del realismo y de las convenciones establecidas:

Wird uns ein Gobelin mit goldenen Bäumen nicht mehr "Wald" bedeuten, als eine schlecht gemalte "naturgetreue" Pappdeckel - Kulisse und wird uns die lange weisse Kerze in der Hand einer mächtig wandelnden, schwarzverschleierten Frau nicht im vollen Tageslichte mehr von "Nacht" und von "Nächtigem" erzählen, als die ausgedrehten Glühlampen und der Mond, der auf Drähten durch die papierenen Wolken humpelt?⁷¹³.

⁷¹⁰ Georg Fuchs publicó numerosos trabajos sobre la reforma del escenario teatral, desde 1899. Sus ideas sólo fueron llevadas a cabo en el 'Teatro de los artistas' de Múnich en 1908. En sus años en Darmstadt Fuchs trabajó en estrecha colaboración con Peter Behrens, aunque sus planes comunes no llegaron a materializarse allí.

⁷¹¹ [¿Por qué no debemos abstenernos del estilo del teatro, cuyo origen y tradición galés no tiene nada vinculante para nosotros?], Fuchs, G. (1900). Zur Neugestaltung der Schau-Bühne [Para el rediseño del escenario del espectáculo]. *Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*, [online] (7), p.209. Available at: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1900_1901/0242 [Accessed 30 Oct. 2018].

⁷¹² Fuchs, G. (1899). Sermon wider die Literaten in Dingen der dramatischen Dichtkunst [Sermón contra los escritores en cuestiones de poesía dramática]. *Wiener Rundschau*, (13), pp.298-303; Fuchs, G. (1899). Die Schaubühne – ein Fest des Lebens, [El espectáculo, una fiesta de la vida]. *Wiener Rundschau*, (20), pp.483-486.

⁷¹³ [¿Un tapiz con árboles dorados no significará más para nosotros "bosque" que una cubierta de cartón "muy realista" mal pintada? ¿No nos dirá la larga vela blanca en la mano de una mujer, que camina con velo negro a plena luz del día, más de "noche" y de "nocturnidad" que las bombillas que se apagan y la luna que cuelga de unos cables a través de las nubes de papel?], Fuchs, G. (1900). *Op. cit.* pp.209-210.

Fuchs anhelaba el teatro de metáforas más que de evidencias. Quería ir más lejos de los característicos vestuarios y decorados historicistas⁷¹⁴, en línea con Nietzsche, deseaba volver al culto dionisiaco, al coro, a la fiesta ceremonial y a un tipo de rito que favoreciera la elevación artística⁷¹⁵. Es decir, el teatro debía ser el lugar no sólo donde **combinar** las demás **artes**, sino también donde poder festejarlas en **comunidad**. Y esta celebración social exigía, desde su punto de vista, una trascendencia espiritual que, más allá de lo carnavalesco, urgía a la meditación propia del ritual griego. Por eso, entre otras razones, el espacio de la colina al lado del Rin resultaba especialmente apropiado y allí la música de trombones y campanas era, desde su punto de vista, imprescindible. Se trataba de construir un testimonio del poder creador viviente del espíritu alemán. De nuevo su intención no era la de concebir un mero teatro, sino una casa del festival que resolviera y desafiara la fragmentación de las artes, buscando la belleza espiritual: 'Dieses Festspiel-Haus ist vielleicht die grösste Aufgabe, die unserer Kunst gestellt ist, und ihre Lösung fordert alle Künste auf den Plan'⁷¹⁶.

Fuchs recuperó la idea de Schiller -que Goethe ya había calificado como buena- de construir una casa para la tragedia, un festival escénico nacional que mantuviera en el pueblo alemán la esperanza del imperio. Se trataba de la consumación del arte, para todas las tribus alemanas, un centro en el cual se reuniera con sus príncipes, ofreciendo también un despertar espiritual a los pueblos no germánicos. Esta idea nacionalista estaba entrelazada con el Reich, como el propio Fuchs reconoció:

Nun dieser Traum glorreich verwirklicht ist, sollen wir da verzagen in der Ausführung eines Planes, der so innig verflochten ist mit dem Reichsgedanken, der gewisser Maassen nur dessen vollendeter Ausdruck in der Kunst ist?⁷¹⁷.

⁷¹⁴ En explícita crítica a los Meiningen: 'Die "historischen" Kostüme und Dekorationen, in gleicher Weise das Virtuositum des "Theaters" haben kaum bei den Meiningen größere Triumphe gefeiert, als in Bayreuth', [Los disfraces y las decoraciones "históricas", de la misma manera que el virtuosismo del "teatro", apenas han celebrado mayores triunfos entre los Meiningen que en Bayreuth], Fuchs, G. (1900). Zur Neugestaltung der Schau-Bühne [Para el rediseño del escenario del espectáculo]. *Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*, [online] (7), p.208. Available at: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1900_1901/0242 [Accessed 30 Oct. 2018].

⁷¹⁵ Cuando en 1900 Georg Fuchs se refirió a ese teatro que se planteaba construir en la Colonia de Darmstadt, habló del culto dionisiaco, del sonido de las campanas y de los coros celestiales, de convertir el espectáculo en el centro culminante de una fiesta: 'so müssen auch wir das Schauspiel zum krönenden Mittelpunkt eines Festes erheben', Fuchs, G. (1900). *Op. Cit.*, p.214.

⁷¹⁶ [Esta casa del Festival es quizá la mejor tarea que enfrenta nuestro arte, y su solución desafía a todas las artes], *ídem*.

⁷¹⁷ [Ahora que este sueño se ha realizado gloriosamente, ¿debemos desesperarnos en la ejecución de un plan que está tan íntimamente entrelazado con la idea del Reich que, hasta cierto punto, es sólo su perfecta expresión del arte?], *ídem*, p.211.

Salvo por la implicación geopolítica, en Darmstadt quedaron señalados los elementos que caracterizarían después el estilo de teatro de la Bauhaus, una forma alejada de lo literario y en el que primaba el espacio, la interpretación, el cuerpo mímico, el vestuario, la luz, la danza y la música⁷¹⁸. Al igual que sucedía con Ruskin, para Fuchs el arte de actuar se había desarrollado a partir del baile. Basado en los ‘conmovedores’ estudios de Isadora Duncan, el actor de Fuchs primero tenía que volver a tomar conciencia de su cuerpo antes de poder actuar en el escenario. Aunque no quisiera convertirse en un bailarín entrenado, cuanto más se acercara el actor al movimiento rítmico de la danza, más perfecta sería su interpretación. Para Fuchs, el impulso que generaba el baile procedía de un estímulo creativo trascendente, del deseo de una experiencia armoniosa de grandes eventos mundiales que provocaba una emoción embriagadora por encima de la realidad⁷¹⁹. Fuchs fue consciente de la importancia del cambio de paradigma que se estaba llevando a cabo en aquel preciso instante:

Damals »florirte« das Theater, damals war es noch »unliterarisch«, damals standen Haus, Spiel, Scene, Mime und Kostüm im Einklang, damals gab man sich dem Zauber der Kulissen mit Leib und Seele dahin, damals hatte das Theater seinen Stil⁷²⁰.

Pero si Fuchs concibió y transcribió muchas de estas ideas, lo cierto es que, en lo referente a la Colonia, fueron Olbrich y Behrens los que las llevaron a la práctica. A continuación, se detalla la función que el teatro desempeñó en el repertorio artístico de cada uno de ellos, así como la propuesta de Escuela de Arte Dramático que proyectaron para la Colonia.

⁷¹⁸ Para combinar todas las artes visuales, junto con la poesía trágica que se desarrolla bajo la participación edificante de la música: ‘zu dessen Einrichtung sich alle bildenden Künste vereinen, in welchem sich die tragische Dichtkunst unter der erhebenden Mitwirkung der Musik’, *vid nota 717*.

⁷¹⁹ ‘rhythmische Bewegung des Körpers im Raum, ausgeübt in dem schöpferischen Drange nach einem in sich harmonischen Erleben des Weltgeschehens, wodurch diese als eine über der von uns nicht als Harmonie erfahrbaren Wirklichkeit bestehende Ordnung beglückend und berauschend empfunden wird’, Fuchs, G. (1906). *Der Tanz, in: Flugblätter für künstlerisch Kultur, H.6, S. 6g*, en: Boehe, J. and VV. AA. (1977). *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit: Theater und Jugendstil-Feste des Lebens und der Kunst*. Hanau: Hans Peters Verlag, p. 148.

⁷²⁰ [En ese momento el teatro “floreció”, en ese momento era “no literario”, en ese momento la casa, la obra, la escena, el mimo y el traje estaban en armonía. En ese momento la magia del escenario se gastó en cuerpo y alma, en ese momento el teatro tenía su estilo], Fuchs, G. (1900). *Zur Neugestaltung der Schau-Bühne* [Para el rediseño del escenario del espectáculo]. *Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*, [online] (7), p.204. Available at: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1900_1901/0232/image [Accessed 30 Oct. 2018].



Ilustración 1. Panorámica de la colina de Mathildenhöhe (1901). Pabellón central flanqueado por las casas de los artistas. Postal coloreada a mano. Lorente, J. (2014). The mouseion ideal reinterpreted as art colony on the outskirts of Darmstadt and Hagen. Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, *Historia del Arte*, [online] (83), p.88.

3.2. JOSEPH MARIA OLBRICH Y EL TEATRO



Ilustración 2. Joseph Maria Olbrich (1867-1908).

Izquierda, Olbrich. Centro, Pabellón de la Secesión de Viena. Construido en 1897 por Olbrich. Derecha, Proyecto de Teatro para Viena (1893).

Antes de ser llamado a Darmstadt, Olbrich ya se había hecho un nombre como miembro fundador de la Secesión vienesa⁷²¹ -y como arquitecto de su edificio principal⁷²²-. Aunque

⁷²¹ La Secesión vienesa –*Secessionsstil* o *Sezessionsstil*- es considerada parte del modernismo europeo. Fue fundada en Austria en el año 1897 con el ímpetu de renovar el arte, reinterpretando los estilos del pasado de acuerdo con la producción industrial que estaba transformando la cultura y la sociedad de la época. Gustav Klimt (Viena, 1862-1918) fue su primer presidente.

⁷²² En 1899 esta construcción, que fue considerada revolucionaria, reveló una composición cúbica rigurosa que anticipó el funcionalismo y que fue catalogada como hito de la arquitectura moderna: 'utility was the sole criterion in the disposition of the plan: to produce with the simplest means a useful space for the activities of a modern association of artists' [el utilitarismo fue el único criterio en la disposición del plan: producir mediante los medios más simples un espacio útil para las actividades de una asociación moderna de artistas], en la revista *Ver Sacrum*, citado en du4, 1963: 4. The theme of this issue is Vienna, 1900-1918, en: Wick, R. and Grawe, G. (2000). *Teaching at the Bauhaus*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, p.22.

en ocasiones se la haya etiquetado como de puro Jugendstil, en ciertos casos, la Secesión transgredió los límites del modernismo y, con su sobriedad, anticipó la segunda ola de vanguardia y, más concretamente, el expresionismo.

Tras la llamada del gran duque de Hesse, Olbrich abandonó la Secesión para dedicarse al diseño de muchas de las casas de la colonia de Darmstadt y de algunos de los edificios temporales presentados en sus exhibiciones. A pesar de su vocación, principalmente arquitectónica, como la mayoría de los artistas con los que convivió, Olbrich experimentó también con otras artes como el diseño de cerámica y mobiliario, la encuadernación de libros, la instrumentación musical y el teatro. Esta pluridisciplinariedad fue alabada por el antiguo maestro de Olbrich y también arquitecto, Otto Wagner⁷²³. En el obituario que publicó en la revista *Der Architekt* -de la que Olbrich era colaborador asiduo⁷²⁴- Wagner recordó el talento arquitectónico que había caracterizado a su compañero de la Secesión vienesa, su entusiasmo, su pasión; y más concretamente se refirió a sus habilidades poéticas y musicales:

Seien besonders erwähnt seine rege Phantasie, eine starke poetische Ader, ein feuriges musikalisches Empfinden, zu dem sich ein ziemliches musikalisches Können gesellte, ein außergewöhnlicher Geschmack und eine seltene zeichnerische Handfertigkeit⁷²⁵.

Como buen artista Jugendstil, Olbrich estaba interesado en múltiples manifestaciones artísticas y el teatro le ofrecía la oportunidad de conjugarlas. Si bien sus más destacados proyectos escénicos los llevó a cabo durante su tiempo en la Colonia de Darmstadt, ya durante el periodo en la Secesión vienesa Olbrich mostró interés por el teatro. Estas primeras vinculaciones tuvieron que ver principalmente con el diseño arquitectónico, pero también con la dirección de una propuesta pluridisciplinar, a partir de un texto de Maeterlinck, en una revista de la época.

⁷²³ Otto Koloman Wagner (1841-1918), arquitecto de origen austriaco enmarcado dentro de la estética Jugendstil que, desde 1894, fue profesor de arquitectura en la Academia de las Bellas Artes de Viena. Además de maestro de Olbrich, junto a él fue uno de los miembros fundadores de la Secesión de Viena.

⁷²⁴ En archive.org están disponibles algunas de estas publicaciones. Olbrich contribuyó en casi todos los volúmenes de la revista desde el primero, en 1895 hasta el anterior a su muerte, el volumen 13 de 1907.

⁷²⁵ [una viva imaginación, una fuerte vena poética, una ardiente sensibilidad musical, acompañada de una considerable habilidad musical, un gusto extraordinario y una singular capacidad manual para dibujar], Wagner, O. (1908). Josef Olbrich. *Der Architekt. Wiener Monatshefte für Bauwesen und Dekorative Kunst*, [El arquitecto. Publicación quincenal para la construcción y el arte decorativo], [online] (XIV), p.161. Available at: <https://archive.org/stream/derarchitekt14fell#page/160/search/Olbrich> [Accessed 30 Oct. 2018].

Con motivo de su temprana muerte, en 1908 se llevó a cabo una exposición sobre la obra de Olbrich. Entre el material seleccionado se expusieron dos bocetos de teatros que dibujó entre 1892 y 1898, durante sus viajes por Túnez, Sicilia y Roma: el Teatro renacentista en Piacenza y el viejo teatro en Megalópolis⁷²⁶. Además, existen planos de 1893, de un proyecto de teatro para Viena que nunca llegó a construirse.

Por otro lado, debido a su constante intención de combinar las artes, tal y como se ha adelantado, Olbrich fue responsable de coordinar un proyecto interdisciplinar en la revista *Ver Sacrum*. Durante un breve periodo de tiempo, a principios del s. XX, Viena fue el centro de la innovación creativa del *art nouveau*, representado precisamente, a partir de la revista *Ver Sacrum* [primavera sagrada], editada desde 1898 y hasta 1903. La publicación era una suerte de laboratorio de experimentación de diseño cuyo equipo se veía renovado de forma constante, en parte, por la falta de financiación que impedía, con frecuencia, el pago de los diseños a sus trabajadores⁷²⁷. En 1899, *Ver Sacrum* encargó al Olbrich el planteamiento artístico editorial del número especial en el que se publicaba *Interior* de Maeterlinck⁷²⁸. En una búsqueda por satisfacer el *Gesamtkunstwerk*, la edición intercaló los párrafos del inquietante texto del belga con imágenes de obras de Johann Victor Krämer⁷²⁹. Cada óleo se escogió conforme al simbolismo característico de la pieza teatral -en su momento escrita para ser representada por marionetas-.

En una suerte de *story board* primigenio, los responsables de la revista, en su búsqueda de la comunión de las artes, estimularon varios sentidos, de forma coincidente con las pretensiones de los simbolistas herederos de Wagner. El texto de Maeterlinck actuó como precursor e inspiró las imágenes que debían agruparse según la narrativa de la propuesta. El teatro funcionó como elemento aglutinador de otras artes, concretamente del diseño, la

⁷²⁶ 'Renaissancetheaters in Piacenza, das alte Theater in Megalopolis'. Anon (1908). Ausstellungen. *Kunstgewerbeblatt: Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Berlin, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe I. B., Königsberg i. Preussen, Leipzig, Magdeburg, Pforzheim und Stuttgart*, [online] (19), p.97. Available at: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstgewerbeblatt1908/0105/image> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁷²⁷ Para más información sobre la incidencia de la Secesión vienesa y *Ver Sacrum* en el diseño, consultar el capítulo XII de: Meggs, P. and Purvis, A. (2016). *Meggs' History of Graphic Design, 6th Edition*. John Wiley & Sons, pp.245-263.

⁷²⁸ Además de Joseph M. Olbrich, también Friedrich König, Koloman Moser y Alfred Roller son citados en la contraportada como responsables de la edición artística de la publicación: Olbrich, J., König, F., Moser, K. and Roller, A. (1899). *Ver Sacrum*, [online] (1), p.1. Available at: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnabf189906-01.2.1&e=-----en-20-bmtnabf-21--txt-txIN-olbrich-----> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁷²⁹ Johann Victor Krämer (1861-1949), pintor y fotógrafo austriaco, miembro fundador de la Secesión vienesa. Se formó en la *Kunstgewerbeschule* junto a Gustav Klimt y Franz Matsch y destacó principalmente por su interés hacia lo oriental.

pintura y la fotografía, algo semejante a lo que había hecho con la pintura Dante Gabriel Rossetti.



Ilustración 3. Pinturas de Victor Krämer para acompañar *Interior* de Maeterlinck (I).

'Arabischer Depeschenträger', 'Der Frühling', 'Alter Klostergarten in Taormina'. El 'Arabischer Depeschenträger' que introdujo el texto, bien pudiera ser 'el extranjero' que descubre el cuerpo inerte de la joven muerta. 'La primavera', recordaba a la niña, momentos antes de desvanecerse en el agua, con su larga melena y las flores entre las que, momentos después, perdía la vida. 'El antiguo jardín del monasterio de Taormina', que aparecía intercalado durante la conversación entre 'el viejo' y 'el extranjero', representaba, por un lado, la quietud del campo y la vida afable, ajena a la desgracia de la comunidad; y, por otro, el espacio exterior en contraposición al interior de la casa en la que, en ese momento, está a punto de saberse la desgracia. Olbrich, J., König, F., Moser, K. and Roller, A. (1899). *Ver Sacrum*, [online] (1), p.2, 5 y 6.



Ilustración 4. Pinturas de Victor Krämer para acompañar *Interior* de Maeterlinck (I).

'Studie', 'Skizze zur Kreuzabnahme', 'Studie zu Einem Christus'. El equipo artístico de 'Ver Sacrum', dirigido por Olbrich, escogió diversos estudios de Krämer -entre ellos dos de Cristo, uno descendiendo de la cruz y otro mirando al cielo-, para concluir la ilustración plástica de la pieza maeterlinckiana. El colocar las tres piezas de forma consecutiva, la primera de ellas coincidiendo con el 'final' del texto, aportaba profundidad y continuidad a la obra. Las imágenes representaban las tres fases del duelo en las que primero se muestra desconfianza y desconcierto, después consciencia y descenso a la realidad y, por último, aceptación y proyección espiritual. *Ibidem*, p.10, 11 y 12.

A pesar de este temprano interés, fue tras su llegada a Darmstadt cuando Olbrich interactuó de forma más explícita con las artes escénicas. En la exposición que se llevó a cabo en la Colonia en 1901, además de las novedades del diseño, la música y el teatro también estuvieron presentes. En palabras de Ernst Wozzogen: '(...) das Gesamtbild der Ausstellung bedeutete die schier restlose Erfüllung aller modernen kunstgewerblichen'⁷³⁰. Y eso era algo que provenía del pensamiento olbricheano y a lo que ya había hecho alusión, en 1900, durante la preparación de la muestra. Para Olbrich, las artes debían unirse, más allá de sus etiquetas, para lograr un efecto **conjunto** más elevado, una unidad estructural de forma homóloga a como sucedía entre el ser humano y su entorno. Para exponer su filosofía, Olbrich utilizó la música como metáfora de esa búsqueda de la armonía:

In Gedanken an ein schönes weiches Lied oder einen herb kräftigen Heldensang, wähle man Kunstwerke, harmonischen Klängen gleich, die sich zu Akkorden, und Takten vereinen und unterstütze Gutes durch Besseres; so mag ein Kunstwerk neben dem anderen sich zu gemeinsamer hoher Wirkung vereinen und Worte wie "hohe Kunst" und "angewandte Kunst" werden aufhören, gegenseitig als Rangwerthe zu gelten'⁷³¹.

Como arquitecto, esa necesidad de unidad debía comenzar desde la proyección de los edificios y de las casas sencillas⁷³². Por eso, la propia concepción urbanística de la Colonia se llevó a cabo pensando en los principios del *Gesamtkunstwerk* y la construcción de un teatro estuvo proyectada como edificio fundamental desde los primeros bocetos. Cada una de las construcciones, a su vez, reflejaron el propósito y la misión de Mathildenhöhe: la **pluridisciplinarietà** artística unida bajo el principio de celebración de la vida en la que el trabajo en los talleres era considerado un 'servicio sagrado'⁷³³. El espacio para la

⁷³⁰ [(...) la imagen global de la exposición de 1901 significó el cumplimiento casi completo de todas las artes y artesanías modernas], *Bestrebungen*, Wozzogen, E. (1916-17). Grossherzog Ernst Ludwig. *Deutsche Kunst und Dekoration*, (39), p.364.

⁷³¹ [En el pensamiento de una hermosa canción suave o de una poderosa canción heroica, uno elige un valor artificial, como sonidos armónicos que se unen en acordes y compases, y apoyan el bien mejor; así una obra de arte puede unirse junto a la otra para lograr un efecto común elevado y palabras como 'gran arte' y 'arte aplicado' dejarán de ser consideradas mutuamente clasificaciones], Olbrich, J. (1900). *Unsere Nächste Arbeit* [Nuestro próximo trabajo]. *Deutsche Kunst und Dekoration*, [online] (6), p.368. Available at: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1900/0086/image> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁷³² 'Und so dem Bedürfnis folgend reiht sich Einheit an Einheit zum einfachen Haus', [Y así, siguiendo la necesidad, la unidad se une con la casa simple], *ibidem*, p.369..

⁷³³ 'Oben am höchsten Streif soll das Haus der Arbeit sich erheben; dort gilt, gleichsam in einem Tempel, die Arbeit als heiliger Gottesdienst. Acht grosse Ateliers mit kleinen Meister-Stuben, ein kleines Theater, Turn- und Fecht-Säle, gastliche Räume, Douchen und Bäder sind in einem Langbau aufgenommen. Im abfallenden Gelände: die Wohnhäuser der Künstler, gleich einem friedlichen Ort, zu dem nach des Tages emsiger Arbeit von dem Tempel des Fleisses herabgestiegen wird, um den Künstler mit dem Menschen einzutauschen. Alle die Häus'chen um ein Forum gruppiert mit eigenartig angelegten Wegen, Gärten, Beleuchtungs-Körpern, Brunnen und Blumenbeeten zur Einheit verbunden. Im Häus'chen selbst ein eigenartiges Wohnprinzip. Der grosse Raum (als Raum des Lebens) birgt alles Wohnliche. Dort soll Kunst in Fläche und Form vertreten sein, Musik gehört,

conmemoración de esa espiritualidad debía ser el teatro, concebido desde una perspectiva en donde se reflejasen los aspectos de una sana estilización del arte⁷³⁴.

En resumen, ningún centímetro cuadrado debía recibir forma y color que no estuvieran impregnados por el espíritu artístico⁷³⁵. Y de acuerdo con esto, ningún campo del pensamiento ni del sentimiento humano debía ser ignorado para poder designar la obra colectiva mostrada que en 1901 recibió el nombre de *Das Dokument Deutscher Kunst* [Un documento de arte alemán]⁷³⁶. Siete años después, la revista *Innendekoration* aseguró que aquella primera exhibición había creado la base real para un nuevo arte del espacio en Alemania⁷³⁷.

Reden gewechselt, Gäste empfangen, schöne Stunden verlebt werden', [En la parte superior de la franja más alta, se levantará la casa del trabajo; allí, como en un templo, el trabajo debe ser considerado como un servicio sagrado. Ocho estudios con pequeñas salas magistrales, un pequeño teatro, gimnasios y salas de esgrima, habitaciones acogedoras, duchas y baños están incluidos en un gran edificio. En el terreno descendente: las residencias de los artistas, como un lugar tranquilo, al que, descender desde el templo de trabajo, después de un día laborioso, para intercambiar al artista con el ser humano. Todas las casas agrupadas en torno a un foro con senderos pintorescos, jardines, luminarias, fuentes y parterres conectados en una unidad. La pequeña casa es, en sí misma, un extraño principio de vida. La habitación grande (como la habitación de la vida) contiene todo lo casero. El arte debe ser representado allí en superficie y forma, la música debe ser escuchada, los discursos deben ser intercambiados, los invitados deben ser recibidos, las hermosas horas deben ser experimentadas], Olbrich, J. (1900). *Unsere Nächste Arbeit* [Nuestro próximo trabajo]. *Deutsche Kunst und Dekoration*, [online] (6), pp.368-369. Available at: <https://digi.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1900/0084> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁷³⁴ 'Auch ein kleines Theater ist geplant, wo die Gesichtspunkte einer gesunden Stilisierung der Bühnenkunst zur Geltung kommen werden', Olbrich, J. (1901). *De Darmstädter Künstler-Kolonie. Kunstgewerbeblatt: Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Berlin, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe i. B., Königsberg i. Preussen, Leipzig, Magdeburg, Pforzheim und Stuttgart*, [online] (12), p.24. Available at: <https://digi.uni-heidelberg.de/diglit/kunstgewerbeblatt1901/0031> con entrada el 1/10/2018 [Accessed 30 Oct. 2018].

⁷³⁵ 'Kein Quadratcentimeter soll Form und Farbe erhalten, die nicht von künstlerischem Geist durchdrungen sind', Olbrich, J. (1900). *Das Dokument Deutscher Kunst* [Un documento de arte alemán]. *Deutsche Kunst und Dekoration*, [online] (6), p.370. Available at: <https://digi.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1900/0084> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁷³⁶ 'Kein Gebiet menschlichen Denkens und Empfingens soll in diesem Rahmen unberücksichtigt bleiben und so den Absichten der Kolonie, diese Gesamtarbeit als ein Dokument Deutscher Kunst 1901 bezeichnen zu können, in allen Theilen gerecht werden', Olbrich, J. (1900). *Das Dokument Deutscher Kunst* [Un documento de arte alemán]. *Deutsche Kunst und Dekoration*, [online] (6), p.371. Available at: <https://digi.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1900/0089/image> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁷³⁷ 'Die »erste Darmstädter Ausstellung«, über welche die »Deutsche Kunst und Dekoration«, sowie das Sonderwerk »Ein Dokument deutscher Kunst« am ausführlichsten berichteten, schuf das eigentliche Fundament für die neue Raumkunst in Deutschland', Anon (1908). *Joseph Maria Olbrich. Innendekoration: mein Heim, mein Stolz; die gesamte Wohnungskunst in Bild und Wort*, [online] (19), p.298. Available at: <https://digi.uni-heidelberg.de/diglit/innendekoration1908/0316/image> [Accessed 30 Oct. 2018].



Ilustración 5. Primeros planos de la Colonia de Darmstadt (1901).

En el plano aparece un espacio reservado al teatro y designado con el número 1. *Die Gartenkunst*, (3), p.133.

Antes de plantear la distribución urbanística de Darmstadt, Olbrich ya se había pronunciado a favor de espacios en donde armonizar vida y arte y, durante el periodo en el que perteneció a la Secesión de Viena, llamó a construir una ciudad de la belleza, un trabajo de arte total que acompañara plazas, calles y casas y todas las maneras de decoración de interiores⁷³⁸. El investigador Gerd Pichler corrobora este antecedente a partir de una carta de Hermann Bahr. Después de haber visitado y conocido el proyecto de Mathildenhöhe, Bahr recordó a sus compañeros de la Secesión que años antes, en 1898, Olbrich había propuesto la idea de formar una colonia de artistas en una zona rural conocida como *Hohe Warte*. Bahr citó las palabras textuales del discurso de Olbrich en Viena en donde había explicado que su propósito era construir una ciudad entera, un campo amplio, vacío y libre para su mundo, con un templo de trabajo en una arboleda, para las artes y las artesanías y alrededor las cabañas de nuestra vida, en el que el espíritu dominaría todo el complejo en cada silla, en cada olla⁷³⁹. El proyecto sólo pudo llevarse a cabo cuando Olbrich ya estaba ocupado con sus tareas en Darmstadt y tuvo que ser el pintor, y cofundador de la Secesión

⁷³⁸ Ver También: Huber, E. (1977), *Ein Dokument Deutscher Kunst 1901-1976*, vol. 5: *Die Darmstädter Künstlerkolonie: Anspruch und Verwirklichung ihrer künstlerischer Zielsetzungen*, p. 60, en Maciuka, J. (2005). *Before the Bauhaus*. Cambridge: Cambridge University Press, p.37.

⁷³⁹ 'Nein, das ist es alles nicht, alles ist noch gar nichts, bis wir uns nicht eine Stadt erbauen, eine ganze Stadt! (...) ein weites und leeres und freies Feld, um hier unsere Welt zu schaffen, mit einem Tempel der Arbeit in einem Haine, für Kunst und Handwerk, und rings den Hütten für unser Leben, in welchen dann unser Geist die ganze Anlage wie jeden Stuhl und Topf beherrsche!', Bahr, H. (1901). Ein Brief an die Sezession, Darmstadt, Mai 1901, [Una carta a la Secesión Vienesa, Darmstadt mayo de 1901]. *Ver Sacrum*, [online] (4), pp.227-238. Available at: https://www.univie.ac.at/bahr/sites/all/txt/ver-sacrum/1901_brief.pdf [Accessed 30 Oct. 2018].

de Viena, Carl Moll⁷⁴⁰, quien impulsara la fundación de la colonia en Austria⁷⁴¹. No obstante, antes de desvincularse del proyecto austriaco, en mayo de 1900, Olbrich envió a Moll una carpeta con bocetos a la que llamó *Freundort*, y que debía ayudar en la construcción de Hohe Warte⁷⁴². Para Olbrich éste fue el final del plan que tanto había ambicionado y cuyo diseño, desde ese momento, quedó en manos del también arquitecto Josef Hoffmann⁷⁴³.

Pero poco debió importarle derivar el encargo, porque en aquel momento Olbrich había desplazado la arquitectura a un segundo plano en favor de la música⁷⁴⁴ y del teatro. Así lo expresó en una carta destinada a Moll que escribió para animarle con el proyecto austriaco. De forma explícita, Olbrich confesó que en Darmstadt había comenzado a sentir un mayor interés por la música que por la arquitectura:

Ich mache jetzt am liebsten in Musik. Wenn du mir was Musikalisches bestellst z. B., der liebe Erbach im Schnee 'oder die Säule mit dem Spruch, soll's tragen! will's wagen, das kann ich Dir machen. Und gerade jetzt, wo ich so groß und frei denken kann⁷⁴⁵.

En la misma misiva, Olbrich se refirió a que iría a Viena junto con el profesor Behrens para hablar con Bahr sobre lo que entonces llamó 'nuestro teatro'⁷⁴⁶. La carpeta con los planos de *Freundort* se perdió, por lo que no se puede dar información sobre el diseño artístico de Olbrich para la urbanización de Hohe Warte, pero lo que sí se sabe es que, en lo que respecta a Darmstadt, tenía claro que iban a construir un teatro que sirviera para la **difusión**

⁷⁴⁰ Carl Julius Rudolf Moll (1861-1945) artista adscrito al *Art Nouveau* vienés que, en 1897 cofundó la Secesión de Viena.

⁷⁴¹ En Hohe Warte vivieron Gustav Mahler y su mujer Alma, además de otros artistas relacionados con la música y la pintura.

⁷⁴² Fueron cinco personas: Hugo Henneberg, Carl Moll, Koloman Moser, Carl von Reininghaus y Friedrich Victor Spitzer, los artistas visuales que desempeñaron diversos papeles en la escena artística vienesa como industriales.

⁷⁴³ Josef Hoffmann (1870-1956) arquitecto y diseñador austriaco.

⁷⁴⁴ La Colonia contó con una sala de Conciertos que tenía cabida para cuarenta músicos y en la que se esperaba se albergara a la *Neuen philharmonischen Orchesters aus Wien*, [Nueva Orquesta Filarmónica de Viena]: 'Für die Konzert des Neuen philharmonischen Orchesters aus Wien wurde an der Nordseite des Platanenhaines ein Holzbau aufgeführt, der Raum für 40 Musiker gibt. Links und rechts des Halboctogons sind die Garderoberräume und die Magazine für Instrumente und Musikalien disponirt. Der gesammte Aufbau ist Holzconstruction mit Putzdecoration', Olbrich, J. (1902). *Die Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt 1901: Hauptkatalog*, [online] p.11. Available at: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/olbrich1902a/0017> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁷⁴⁵ [Ahora me gusta más hacer música. Si me pides algo musical, por ejemplo 'El Querido Ehrbach en la nieve' o la columna con el dicho 'lo llevaré', me atrevo a hacerlo, puedo hacer eso para ti], Carta de Joseph Maria Olbrich a Carl Moll, del 26 de mayo de 1900, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N. 154,770, en: Picher, G. (n.d.). *Joseph Maria Olbrichs nie gebaute Künstlerkolonie in Wien und Josef Hoffmanns Künstlerkolonie auf der Hohen Warte*. [ebook] Icomos- Hefte des Deutsches Nationalkomitees, LXIV, p.84. Available at: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/icomoshefte/article/download/46883/40388> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁷⁴⁶ 'Na ich höre auf! Am 30. od. 31. komme ich mit Professor Behrens nach Wien, um Bahr wegen unserem Theater zu sprechen', Carta de Joseph Maria Olbrich a Carl Moll, del 26 de mayo de 1900, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N. 154,770, en: ídem.

de la reforma de las artes escénicas y que, en un principio, quería contar con Bahr y Behrens para su dirección.

Aunque originalmente Behrens iba a ser el responsable del teatro de la Colonia, una vez establecida la rivalidad entre él y Olbrich, esta decisión fue modificada a favor de Bahr. No obstante, ante la imposibilidad de Bahr de ocuparse del encargo⁷⁴⁷, fue Olbrich quien tomó las riendas del proyecto. Para ello, diseñó de forma autónoma e independiente el *Spielhaus* o edificio teatral temporal⁷⁴⁸ de Mathildenhöhe y propuso que se inaugurara con una serie de representaciones amparadas bajo el título *Darmstadt Spiele 1901*, que debían coincidir y extenderse durante los tres meses que durara la exhibición de la Colonia⁷⁴⁹.

Olbrich y Bahr que, aunque no pudo dirigir el proyecto no se desvinculó por completo, concibieron los *Darmstadt Spiele 1901* como un experimento que debía servir a modo de prueba a pequeña escala, para su posterior ampliación al resto de compañías alemanas. Para la difusión de sus ideas, Olbrich y Bahr sugirieron el establecimiento de un *Großherzoglichen Instituts für schöne Künste* [Gran Instituto Ducal de Bellas Artes] que debería tener la tarea de buscar, educar y desarrollar todo lo bello, bueno y noble⁷⁵⁰. El Instituto incluiría una escuela de arte dramático, que habría de contar con las mayores celebridades de Darmstadt y en la que se tendría una especial inclinación por la música⁷⁵¹.

⁷⁴⁷ Aunque no pudo establecerse de forma permanente en Darmstadt, Bahr participó activamente en la preparación del proyecto teatral desde junio de 1900.

⁷⁴⁸ Lorente señala que, a través de los bocetos y fotos antiguas se pueden ver las instalaciones realizadas por Olbrich de forma temporal. En su artículo se refiere a: el portal de entrada de la exposición inaugural de 1901; la *Spielhaus*; el quiosco para la música, donde actuaba la Nueva Orquesta Filarmónica de Viena y en la que también había un pabellón restaurante; y la *Haus der Flächenkunst*, un pabellón expositivo para la muestra temporal de pinturas, esculturas y artes decorativas. Según Lorente: 'Todas estas arquitecturas efímeras diseñadas por Olbrich se eliminaron después de que en octubre cerrase aquel primer certamen titulado *Ein Dokument deutscher Kunst*'. Lorente, J. (2014). The mouseion ideal reinterpreted as art colony on the outskirts of Darmstadt and Hagen [El ideal del mouseion reinterpretado como colonia artística en las afueras de Darmstadt y Hagen]. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, [online] (83), p.443. Available at: https://www.researchgate.net/publication/287951854_THE_MOUSEION_IDEAL_REINTERPRETED_AS_ART_COLONY_ON_THE_OUTSKIRTS_OF_DARMSTADT_AND_HAGEN_EL_IDEAL_DEL_MOUSEION_REINTERPRETADO_COMO_COLONIA_ARTISTICA_EN_LAS_AFUERAS_DE_DARMSTADT_Y_HAGEN/download con entrada el 2/10/2018 [Accessed 30 Oct. 2018].

⁷⁴⁹ 'Bei Behrens entsteht eine Theaterreform aus nur einem einzigen Aspekt, der für weiterführende Reformen nur ein Ausgangspunkt, eine Grundlage sein kann'. Boehe, J. and VV. AA. (1977). *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit: Theater und Jugendstil-Feste des Lebens und der Kunst*. Hanau: Hans Peters Verlag, p.151.

⁷⁵⁰ 'Das Ziel eines 'Großherzoglichen Instituts für schöne Künste', wie Olbrich 1900 an Bahr schrieb, das 'die Aufgabe (hat), alles schöne, gute und edle aufzusuchen, zu erziehen und zur Entfaltung zu bringen', Olbrich, Joseph Maria y Bahr, Hermann, presuntamente en Verano de 1900, Österreichisches Theatermuseum Wien; AM 21/680 Ba, a partir de Durch 2010m p. 146, en: Vinzenz, A. (2018). *Vision 'Gesamtkunstwerk' Performative Interaktion als künstlerische Form*. Bielefeld: Verlag, p.90.

⁷⁵¹ 'Hauptziel ist die Errichtung eines „Großherzoglichen Instituts für schöne Künste“ das die Aufgabe haben soll, „alles Schöne, Gute und Edle aufzusuchen, zu erziehen und zur Entfaltung zu bringen. Also Organisation aller hessischen Schulen -alle hessischen Bauten werden durch diese Instanz befohlen und ausgeführt, die Errichtung der großen Spiele in Darmstadt. Pflege der Musik. Errichtung einer Schauspielschule -Heranziehung bedeutender Männer nach Darmstadt', Olbrich, J.M., y Bahr, H., sin

En 1900, Olbrich y Bahr entregaron un programa detallado al Gran Duque sobre una *Darmstädter Schule für Schauspielkunst* [Escuela de Arte Dramático de Darmstadt] que se debía inaugurar en septiembre de 1900 y cuyo primer cometido sería preparar las actuaciones de 1901 para representarlas durante la exposición de la Colonia. Esta intención denota la primera función que el teatro ocupaba en Darmstadt y que sería, aportar una **dimensión efímera** de ocio, entretenimiento y difusión de ideas a una exhibición, a priori, de arquitectura, urbanismo y artes plásticas.

De acuerdo con el texto que firmó Bahr, durante los primeros seis meses los estudiantes pondrían en escena piezas de Hofmannsthal⁷⁵², Maeterlinck, Hans Sachs⁷⁵³ -en versión modernizada- y Georg Fuchs. Se trataba de textos que les ayudarían a sentir, de forma gradual, la naturaleza insoportable de las constelaciones del panorama de su tiempo, para encontrar su propia forma de actuar que debería ser a la vez natural y poética, y dotada de los gestos adecuados para el trabajo sobre el 'Reliefbühne'⁷⁵⁴ [escenario de alivio]⁷⁵⁵. Los festivales de teatro que tendrían una recurrencia anual supondrían los primeros pasos de una gran reforma escénica a nivel nacional que también se extendería a la música⁷⁵⁶. Es decir, la posibilidad de conectar distintos saberes artísticos fue otro de los propósitos fundamentales del proyecto de Escuela.

Después de una ardua tarea de investigación ha sido posible conseguir el texto que Gerhard Bott elaboró a partir de una copia del manuscrito original, presumiblemente de agosto de

fecha, patrimonio de Hermann Bahr, Viena, A21 680 BaM, en: Boehe, J. and VV. AA. (1977). *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit: Theater und Jugendstil-Feste des Lebens und der Kunst*. Hanau: Hans Peters Verlag, p.151.

⁷⁵² Hugo Laurenz August Hofmann von Hofmannsthal (1874-1929), escritor austriaco que trabajó tanto la novela, como la poesía y el teatro.

⁷⁵³ Hans Sachs (1494-1576), autor alemán de canciones, tragedias, comedias, fábulas y obras de carnaval.

⁷⁵⁴ *Reliefbühne* es una forma escénica concebida por Georg Fuchs -si bien Goethe y Semper ya se había referido a ella-, contraria al teatro ilusionista y llevada a cabo de manera eficiente en el *Münchener Künstlertheater* [Teatro del Arte de Múnich], en la que no hay espacio para la orquesta y el espectador se sienta directamente frente al actor. El escenario, además, se caracteriza por tener una profundidad extremadamente pequeña en relación con su ancho. De acuerdo con la descripción de Georg Fuchs, su propuesta ideal en 1905 se definía como: 'todo el sistema escénico de poca profundidad en proporción a su ancho. No queremos un *peep-box*, no interesa un panorama, sino una formación espacial lo más favorable posible para el movimiento de cuerpos humanos, en la que se puedan combinar en una unidad rítmica y, al mismo tiempo, favorecer el movimiento de las ondas de sonido hacia el oyente. No es la perspectiva, la pintura profunda, sino un escenario en el que el relieve plano es lo más importante'. Fuchs, G. *Die Schaubühne der Zukunft*, p.47, en: Turk, H. (1992). *Theater und Drama: theoretische Konzepte von Corneille bis Dürrenmatt*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, p.301.

⁷⁵⁵ 'wodurch erzielt werden soll, daß die Schüler von selbst nach und nach darauf kommen, das Unerträgliche der heutigen Panorama-Aufstellungen zu empfinden, die ihnen natürliche, poetische Form aufzufinden und reliefartige Haltungen, Gebärden und Gruppen anzunehmen'. Manuscrito de máquina de escribir, publicado por Bott, Gerhardt, en: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, H. 14 (1974), pp. 109-117, en: Boehe, J. and VV. AA. *Loc. cit.*

⁷⁵⁶ La misma idea era aplicada a la música. Durante toda la duración de la exposición se llevaron a cabo conciertos. Anon (1901, 17 de mayo). *Die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie. Darmstädter Zeitung: amtliches Organ der Hessischen Landesregierung vol.1*, [online] p.993. Available at: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Za-90-1901-Bd-1/0993/image> [Accessed 30 Oct. 2018].

1900, que Olbrich y Bahr entregaron al Gran Duque con el fin de renovar la enseñanza del arte de la actuación en Darmstadt. El documento llevó el título: 'Organisationsentwurf der Darmstädter Schule für Schauspielkunst' [Diseño organizativo de la Escuela de Arte Dramático de Darmstadt]⁷⁵⁷ y contemplaba la creación de un complejo para las artes escénicas en el que la Escuela de Arte Dramático debía de estar vinculada a la construcción de un teatro, y cuyo fin último era convertir a Darmstadt en una referencia a nivel europeo⁷⁵⁸. A pesar de que, como se ha indicado, la Escuela de Arte Dramático debía formar parte de un Gran Instituto Ducal para las Bellas Artes, el documento refleja la posible constitución de una entidad autónoma y compleja para el entrenamiento de actores.

Si bien a la hora de llevar sus espectáculos teatrales a la práctica los artistas de la Colonia no siempre se dejarían asesorar por expertos -o no tendrían el suficiente capital para contratarlos-, lo cierto es que en el proyecto de *Darmstädter Schule für Schauspielkunst* sí recomendaron que, para cada propuesta, se consultara a profesionales específicos de las diferentes ramas implicadas en el teatro⁷⁵⁹. Concretamente, se habló de dramaturgos -como Hugo von Hofmannsthal, o Gabriel D'Annunzio⁷⁶⁰-; poetas -como Richard Dehmel⁷⁶¹-; diseñadores de escena -como Koloman Moser⁷⁶²-; músicos - como Ernő von Dohnányi⁷⁶³ o Clemens Franckenstein⁷⁶⁴; e intérpretes como Josef Kainz⁷⁶⁵. La propuesta de Olbrich y Bahr supuso una auténtica diferencia respecto a los miembros del *Arts and Crafts* que se habían aproximado al teatro de una forma *amateur*. Ashbee se dejaría asesorar de forma sutil por

⁷⁵⁷ La transcripción del manuscrito a máquina de escribir fue producida por Ida Grünwald, Viena IX, Clusius-gasse 10 y comprendía 34 páginas en tamaño DIN A4 que fueron presentadas por la esposa del miembro fundador de la Galería de Arte Christiansen, en 1964 a Gerhard Bott quien, a partir del texto publicó: Bott, G. and Herzog, E. (1974). *Kunst in Hessen und am Mittelrhein (XIV)*. Darmstadt: E. Roether, pp.109-117.

⁷⁵⁸ 'Ist es uns gelungen, in unserer Anstalt Schauspieler auszubilden, bei den Festen einige Werke künstlerisch darzustellen und dadurch die Aufmerksamkeit der an der Kunst teilnehmenden Kreise zu gewinnen, so wird erst noch zu erörtern sein, ob wir daran denken sollen, mit unseren Darstellungen unserer Werke in den großen Städten Europas zu gastieren', [Si hemos sido capaces de capacitar a los actores en nuestra institución, presentar artísticamente algunas de las obras en los festivales y, por lo tanto, atraer la atención de los círculos que participan en el arte, todavía será necesario debatir si deberíamos considerar la posibilidad de organizar nuestras representaciones de nuestras obras en las grandes ciudades de Europa], Bahr, H. (1900). *Organisationsentwurf der Darmstädter Schule für Schauspielkunst*, en: Bott, G. and Herzog, E. (1974). *Kunst in Hessen und am Mittelrhein (XIV)*. Darmstadt: E. Roether, p.117.

⁷⁵⁹ Bott, G. and Herzog, E. *Op. cit.*, p.110.

⁷⁶⁰ Gabriel D'Annunzio (1863-1938), escritor de novela, poesía y teatro italiano, símbolo del Decadentismo. Muchas veces conocido como 'el poeta profeta'.

⁷⁶¹ Richard Dehmel (1863-1920), poeta y escritor alemán.

⁷⁶² Koloman Moser (1868-1918), artista plástico multidisciplinar austríaco, cofundador de los *Wiener Werkstätte* [talleres de Viena].

⁷⁶³ Ernő von Dohnányi (1877-1960), músico, compositor y director de orquesta húngaro.

⁷⁶⁴ Clemens Erwein Heinrich Karl Bonaventura Freiherr von und zu Franckenstein (1875 - 1942), compositor de ópera alemán.

⁷⁶⁵ Josef Kainz (1858-1910), actor austríaco húngaro de nacimiento. Estuvo activo en los teatros de Austria y Alemania desde 1873 y hasta 1910. Reconocido como uno de los grandes actores de habla alemana.

expertos a partir de algunas conferencias en Campden, pero cuando en 1917 propondría de forma teórica la inclusión de un departamento teatral en su Instituto de Arte mencionaría únicamente de forma sucinta que éste debía incluir: el estudio de la eutimia, el canto, la canción popular, la lengua y el baile. El proyecto de Escuela de Arte Dramático de Darmstadt fue concebido diecisiete años antes que el de Ashbee y demostró mayor precisión e interés por la profesionalización y dignificación de los actores. Para ello, los alumnos debían entrenar adecuadamente su voz y su cuerpo a partir un elaborado programa que favorecería el surgimiento de un estilo renovado de interpretación⁷⁶⁶.

Olbrich y Bahr tuvieron en cuenta las ideas de Fuchs y diseñaron un proyecto conciso de dirección para transmitir al Gran Duque una idea de cómo sería la puesta en escena de una de las primeras producciones de la Escuela, de *Der Kaiser und die Hexe*, [El emperador y la bruja] de Hofmannsthal. En el texto, se refirieron al empleo de un 'Reliefbühne' y a que los actores debían hacer ciertas apariciones desde el auditorio. Desde el punto de vista estético el elemento dominante debía ser el color y la música se emplearía como agente dramático. En el mismo manuscrito, expresaron la esperanza de que se llevaran a cabo cambios graduales en los teatros ordinarios. Su propósito era que, a través de las diversas actuaciones de los alumnos formados en la Colonia, se provocara un nuevo giro decisivo hacia el desarrollo completo de todo el sistema teatral, que además honraría el nombre de Hesse⁷⁶⁷. Al esbozar una puesta en escena específica, desde el propio proyecto de Escuela, se estaba trasponiendo el modelo de escuela-taller para la enseñanza del arte dramático. De manera semejante a como estaba sucediendo con la Guild de Ashbee, los actores se formaban actuando, si bien es cierto que, en el caso de Darmstadt, pretendían que, antes de dar el paso de subirse al escenario, tuvieran también una base de preparación técnica. Para ello, además de los maestros especializados encargados de las clases, en los ensayos se preveía contar con la participación de técnicos, músicos, pintores, dramaturgos y actores profesionales de la talla de Josef Kainz⁷⁶⁸. Esto implicaba aprovechar la **dimensión grupal** del teatro para conectar a expertos en diversas disciplinas. De hecho, se pretendía

⁷⁶⁶ Rasula, J. (2016). *History of a shiver*. Oxford: Oxford University Press, p.154.

⁷⁶⁷ Estos paralelismos se deben presumiblemente a las conversaciones preliminares entre Behrens, Olbrich y Bahr en Viena en 1900. Manuscrito a máquina de escribir, Bahr, H. (1900). *Organisationsentwurf der Darmstädter Schule für Schauspielkunst*, en: Bott, G. and Herzog, E. (1974). *Kunst in Hessen und am Mittelrhein (XIV)*. Darmstadt: E. Roether, pp.117.

⁷⁶⁸ 'Zur selben Zeit würde uns auch OLBRIICH bereits das Theater übergeben, in welchem nun sofort die Proben zu beginnen hätten. Dies wäre nämlich auch der äußerste Termin, zu welchem die Dichter die Texte zu vollenden hätten. An allen Proben hätten der leitende Maler und der Musikdirektor teilzunehmen', Bahr, H. *Op. cit.*, p.114.

que la relación fuera bidireccional y que dramaturgos en activo como Hofmannsthal trabajaran de forma directa creando y adaptando sus obras, según las capacidades y aptitudes de los estudiantes, con el fin de obtener los mejores resultados posibles⁷⁶⁹.

De forma semejante a como ocurría en la Guild de Ashbee el sentimiento de equipo se planteaba que fuera favorecido por actividades conjuntas diarias, excursiones y celebraciones en las que participarían también el resto de los artistas de la Colonia. La reforma teatral a la que aspiraban, en línea con lo que había señalado Fuchs, debía provenir de las artes plásticas, de la concepción de un nuevo tipo de espacio escénico que sirviera para celebrar en **comunidad** y estimular la creación artística:

Man, wird also nicht ohne Weiteres gerade eine Schaubühne neuer Art "gründen", sondern diese ergibt sich von selbst aus dem Verlangen, die gemeinsame Feier zu krönen durch die erhabene Vereinigung und Steigerung alles Schöpferischen in den Künsten⁷⁷⁰.

Tanto la distribución de las materias como muchas de las ideas teóricas y ejercicios planteados en el proyecto de Escuela de Arte Dramático de Darmstadt guardaron estrecha relación con las técnicas que poco más tarde propondría Stanislavsky en su Sistema. Igual que había sucedido con Fuchs que se adelantó a Craig y Appia, Olbrich y Bahr anticiparon en 1900, muchas de las propuestas que Stanislavsky concebiría entre 1905 y 1914 y que luego sintetizaría en sus distintos textos en torno a *El trabajo del actor*, si bien, en el caso de la Colonia, se trató de un proyecto teórico que nunca llegó a ejecutarse. A pesar de las diferencias estéticas, la semejanza entre ambas propuestas supone una evidencia del auténtico interés por dar valor a la profesión de actor dentro de la Colonia y consecuentemente, de la importancia que otorgaban al teatro dentro de ella.

Por ejemplo, en *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*, Stanislavsky señalaría como materias fundamentales para la educación del actor: la danza, la

⁷⁶⁹ 'in menschliche Beziehungen zu ihnen tritt, selbst auf sie wirkt und sie auf sich wirken läßt', Bahr, H. (1900). *Organisationsentwurf der Darmstädter Schule für Schauspielkunst*, en: Bott, G. and Herzog, E. (1974). *Kunst in Hessen und am Mittelrhein (XIV)*. Darmstadt: E. Roether, p.113.

⁷⁷⁰ [No es fácil, pues, "encontrar" un nuevo tipo de escenario, pero esto resulta automáticamente del deseo de coronar la celebración común con la unión sublime y la exaltación de todo lo que es creativo en las artes], Fuchs, G. (1900). *Zur Neugestaltung der Schau-Bühne [Para el rediseño del escenario del espectáculo]*. *Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*, [online] (7), p.208. Available at: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1900_1901/0242 [Accessed 30 Oct. 2018].

gimnasia, la esgrima, la impostación de la voz (canto), la dicción y los temas científicos⁷⁷¹. Como se puede observar en el cuadro a continuación, salvo por el apartado referido a estudios relacionados con la ciencia, las correspondencias con las asignaturas que estaba previsto implantar en la Escuela de Arte Dramático Darmstadt a partir del 1 de septiembre de 1900 son considerablemente significativas:

Ilustración 6. Resumen de las clases propuestas en el proyecto de Escuela de Arte Dramático de Darmstadt (1900).

HORA	TAREA
7:00-8:00	Gimnasia temprana y atletismo ligero al aire libre.
8:00-9:00	Esgrima, los caballeros media hora de florete y media hora sable, las damas sólo florete.
9:30-10:30	Clase teórica según las reglas de actuación de Goethe.
10:30-11:30	Instrucción vocal elemental, entrenamiento de voz, etc.
11:30-12:00	Aparatos de gimnasia.
12:00-12:30	Idiomas -tres veces a la semana, italiano; dos veces por semana, inglés-.
12:30-13:30	Comida en comunidad.
13:30-14:00	Descanso.
14:00-15:00	Entrenamiento en habla y declamación.
15:00-16:00	Ejercicios plásticos.
16:00-18:00	Ejercicios de danza.
18:00-19:00	Técnicas de maquillaje y caracterización (2d) / improvisación (3d).
19:00-20:00	Cena comunitaria.
20:00-22:00	Entretenimiento comunitario.
22:00	Retirada a las habitaciones.

Fuente: Elaboración propia a partir de: Bahr, H. (1900). *Organisationsentwurf der Darmstädter Schule für Schauspielkunst*, en: Bott, G. and Herzog, E. (1974). *Kunst in Hessen und am Mittelrhein (XIV)*. Darmstadt: E. Roether, p.112.

En el Anexo II de este trabajo se puede consultar un análisis más exhaustivo sobre las características de la *Darmstädter Schule für Schauspielkunst*, así como su relación con las propuestas posteriores de Stanislavsky.

Olbrich y Bahr se refirieron a la elaboración de un presupuesto financiero que tuviera en cuenta: los costes de la Escuela; los honorarios de los poetas, músicos, pintores y personal

⁷⁷¹ Stanislavsky, K. (1980). *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires: Quetzal, p.227.

técnico; un fondo para los actos necesarios para la educación del público; y una provisión de prensa para poder financiar la publicidad internacional. Esta concepción suponía una visión madura y moderna de la Escuela que, sin embargo, veía condicionada su existencia a la necesidad de subvención, por lo menos en los primeros años. La perspectiva plástica denotada en el empleo frecuente del vestuario en los entrenamientos, así como en el uso del *Reliefbühne* y las puestas en escena frecuentes probaron su voluntad práctica y una aplicación innovadora de la **pluridisciplinariedad en la enseñanza actoral**. Según Boehe, en una carta sin fecha a Bahr, Olbrich aseguraba que el Gran Duque estaba de acuerdo en proporcionar un capital inicial de más de medio millón de marcos⁷⁷². Tal vez no fuera un problema financiero sino, como Bahr indicó al final de la carta, el miedo a que no se pudiera contar con el apoyo del resto de los teatros.

A pesar de que la Escuela de Arte Dramático nunca lograra llevarse a cabo, Olbrich no claudicó en sus planes de presentar actuaciones como parte de la primera exposición de la Colonia de Darmstadt. Su idea principal era continuar con la construcción de un espacio efímero, para la representación de pequeñas canciones, ponencias, danzas e incluso para la proyección de películas:

Heißt meine letzte Arbeit, die darin besteht. Erstens in einem netten kleinen provisorischen Holzbau, der mit Juthe tapeziert wird, des Abends den Leuten auf künstlerischem Hintergrund Interesse an modernen Szenen beizubringen, zweitens, das Bild, und die Musik zu pflegen, drittens Vorträge zu hören und endlich Tanz zu sehen. Alles in kleinem Maaß stabe. Ich habe für eine zweimonatliche Spielzeit 36 000 Mark bewilligt erhalten. Und dafür probe ich nun für unser großes Unternehmen. Das Ding, das heuer entsteht, ist das Modell vom Zukünftigen, nur einfacher provisorischer⁷⁷³.

⁷⁷² Boehe, J. and VV. AA. (1977). *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit: Theater und Jugendstil-Feste des Lebens und der Kunst*. Hanau: Hans Peters Verlag, pp.151-52.

⁷⁷³ [Este es el último trabajo que he hecho. Primero, en un bonito y pequeño edificio temporal de madera, empapelado, durante sesiones nocturnas, se enseñarán escenas modernas a la gente con un interés artístico; segundo, se cultivarán la imagen y la música; tercero, se empleará para escuchar conferencias; y, finalmente, para ver danza. Todo a pequeña escala. Me concedieron 36,000 marcos por una temporada de dos meses. Y ahora estoy ensayando con nuestra gran compañía. Lo que se está creando este año es el modelo del futuro, solamente que más sencillo y provisional], Olbrich, J.M. y Bahr, H., sin fecha, patrimonio de Hermann Bahr, Viena, A21 680 BaM, en: Boehe, J. and VV. AA. (1977). *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit: Theater und Jugendstil-Feste des Lebens und der Kunst*. Hanau: Hans Peters Verlag, p.152.

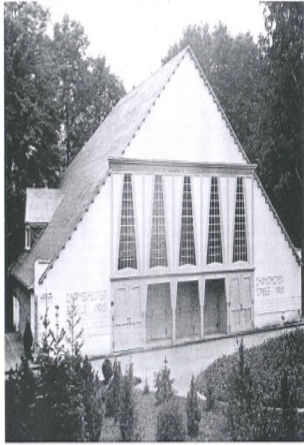


Ilustración 7. *Schauspielhaus* de Darmstadt.

Este teatro efímero fue construido por Joseph Maria Olbrich para la Exposición de la Colonia de Darmstadt de 1901. Fotografía contemporánea, en: Bott, G. and Herzog, E. (1974). *Kunst in Hessen und am Mittelrhein (XIV)*. Darmstadt: E. Roether, p.111.

Su 'casa dedicada al teatro para la presentación de nuevos poemas' fue finalmente construida, en el breve periodo de dos meses, justo a tiempo para albergar los *Darmstadt Spiele* de la exposición de 1901⁷⁷⁴. La idea era comenzar con pequeñas escenas para después generar piezas más extensas creadas *exprofeso* a partir del espacio. El teatro se concibió para evitar los grandes decorados y, en su lugar, arropar la poesía mediante el color y la forma de sencillos motivos estilizados. La intención era favorecer el disfrute del espectador y alejarlo de posibles distracciones innecesarias. Para ello, desde la sala, solo se hacían visibles los objetos que estaban estrechamente relacionados con la poesía. El espacio evitaba intencionalmente todo efecto de perspectiva de un panóptico y se buscaba la sencillez de las líneas y la simbología de los objetos sintéticos. La arquitectura estaba representada por un motivo arquitectónico característico⁷⁷⁵ y en ella, la orquesta, como el aparato técnico de producción de sonido, era invisible para el oyente. El teatro, que tenía una capacidad para 800 personas, había tenido muy en cuenta su acústica⁷⁷⁶. El cantante se

⁷⁷⁴ El periódico británico *The Tatler* se refirió a la *Spielhaus* diseñada por Olbrich como una atracción notable en el contexto de la Colonia de Darmstadt: Anon (1901, 31 de julio). A New Theatrical Movement in Germany and the Help Rendered to it by an English Actress. *The Tatler*, [online] pp.231 [29]. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001852/19010731/034/0029> con entrada el 11/10/2018 [Accessed 30 Oct. 2018].

⁷⁷⁵ Se trataba de una construcción simple, casi cuadrada, de madera. El interior no tenía arco de proscenio y las paredes, el telón y las sillas estaban cubiertas con tela de color violeta. Cada escena tenía un único fondo decorativo con un símbolo característico para cada pieza. Para una descripción detallada consultar Anon (1901, 31 de julio). *Loc. cit.* y Boeche, J. and VV. AA. (1977). *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit: Theater und Jugendstil-Feste des Lebens und der Kunst*. Hanau: Hans Peters Verlag, p.152.

⁷⁷⁶ 'Das Haus stellt ein naturgrosses Modell eines Theaters vor, in welchem eine Reihe neuer Dichtungen zur Darstellung gelangen sollen. Die grossen Dekorationen der Bühne werden hier ganz vermieden. Die Scenen spielen gleichsam vor einem concentrierten Motiv, das als räumlicher Grund die Dichtung in Farbe und Form unterstützen soll. Alles dekorative nebensächliche Beiwerk ist hier vermieden worden. Einzig und allein soll der Zuschauer die notwendigsten Formen sehen, zwischen denen die Scene spielt. So werden aus einem Zimmer nur jene Gegenstände sichtbar, die eng mit der Dichtung verbunden sind. Alle perspektivische Wirkung eines Panoptikums ist absichtlich vermieden. Dadurch kommt die eigenartige

paraba sobre un suelo oscuro y se le iluminaba desde arriba⁷⁷⁷. De esta manera se procuraba que el espectador no se distrajera con las 'trivialidades de la decoración' y disfrutara al máximo del ritmo de la poesía recitada y de los versos cantados. El propósito de Olbrich era alcanzar la armonía más perfecta de forma, color, voz y significado; un respaldo mutuo de buen gusto de todas las bellezas, para su consumación. Como Fuchs, Olbrich sostenía que los cambios en el espacio debían liderar las reformas en lo escénico y si bien no pudo favorecer esta idea desde su proyecto de enseñanza del arte dramático, sí lo hizo desde su práctica artística. Con respecto a su edificio teatral la prensa calificó de 'completamente nuevos' los principios arquitectónicos mostrados en Darmstadt: 'ganz neuen Prinzipien'⁷⁷⁸.

Según el plan inicial, cada uno de los artistas de la Colonia debía supervisar y ensayar una serie de actuaciones durante las cuatro semanas previas a la exhibición de 1901, pero esto no se llevó a cabo. Behrens renunció voluntariamente a dirigir el conjunto por discrepancias con Olbrich y los otros artistas no estuvieron en condiciones de preparar un programa sin el apoyo financiero específico. Por este motivo, se tuvo que contar con la colaboración de artistas externos como Bahr o Holzamer. Finalmente, se presentó una amalgama heterogénea de conciertos, recitales de canto, poesía y cabaré⁷⁷⁹, que tuvieron éxito sobre todo en las actuaciones inaugurales.

El 15 de mayo de 1901 la exposición de Darmstadt abrió sus puertas en un contexto de festival en donde, además de la actuación para el estreno que corrió a cargo de Behrens, y que se detallará en el correspondiente apartado, se mostraron breves propuestas teatrales a

Auffassung der Dekorationsdarstellung zum Ausdruck. Eine weite Wiese ist in einfachsten Linien als ein seidener Vorhang mit Applikation versehen gedacht. Die Architektur einer Halle ist durch ein architektonisches charakteristisches Motiv dargestellt. Dadurch entfällt die unheimliche Construction der Bühne. Auch die Aufführung von Liedern erfährt eine Änderung. Das Orchester als der technische Apparat der Tonerzeugung ist für den Hörer unsichtbar. Der Sänger steht vor dunklem Grunde und wird von oben beleuchtet. Der Zuschauer wird durch Nebensächlichkeiten der Dekoration nicht mehr zerstreut und genießt voll den Rhythmus der gesprochenen Dichtung, den Reiz der gesungenen oder gespielten Weisen. Es soll der vollkommenste Einklang von Form, Farbe, Stimme und Sinn hier erzielt werden; ein geschmackvolles gegenseitiges Unterstützen aller Schönheiten eine Vollendung anstreben. Vorläufig werden in dem Hause nur kleine Szenen in diesem Geiste zur Aufführung gelangen und nach dem Erfolg dieser Absicht auch grössere eigens hierfür geschaffene Werke zur Darstellung kommen. Das Theater fasst 800 Personen und in akustischer Beziehung ist allen Erfahrungen Rechnung getragen worden', Olbrich, J. (1902). *Die Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt 1901: Hauptkatalog*, [online] pp.13-14. Available at: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/olbrich1902a/0019/image> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁷⁷⁷ Anon (1901, 17 de mayo). Die Ausstellung der Darmstädter Künstler-kolonie. *Darmstädter Zeitung: amtliches Organ der Hessischen Landesregierung vol.1*, [online] p.993. Available at: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Za-90-1901-Bd-1/0993/image> con entrada el 11/10/2018 [Accessed 30 Oct. 2018].

⁷⁷⁸ Ídem.

⁷⁷⁹ Concretamente se invitó a que actuaran compañías externas como *Bunte Theater* o *Die Elf Scharfrichter*.

partir de textos de Wilhelm Holzamer⁷⁸⁰. Las piezas -sus únicos trabajos como dramaturgo- estaban llenas de simbolismo y claramente influenciadas por la estética modernista de Maeterlinck⁷⁸¹. Holzamer trató de destilar en sus breves obras líricas los más sencillos sentimientos humanos y para llevarlas a escena, Olbrich diseñó un entorno estilizado en el que, más que representar lugares, trató de abstraerlos. De esta manera Olbrich pretendía provocar un estado de ánimo, sin ninguna distracción respecto a la declamación solemne y de paso lento que estaba llevándose a cabo sobre el escenario.

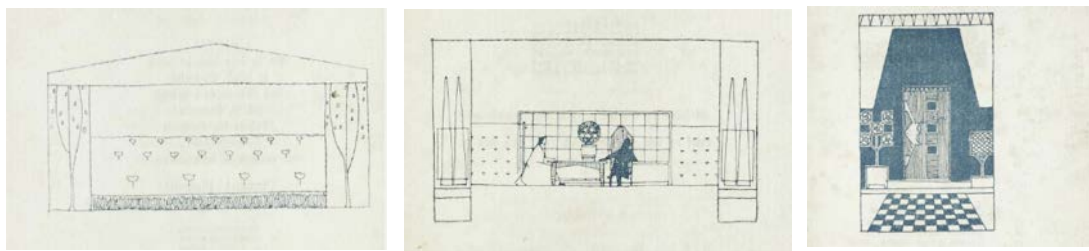


Ilustración 8. Bocetos de Olbrich para Holzamer.

Bocetos dibujados por Olbrich para las representaciones de la obra de Holzamer en la Exhibición de Darmstadt de 1901. Izquierda, para 'Weihespiel' (Juego de consagración); centro, 'Die Prinzessin und der Page' [La princesa y el paje]; derecha, 'Pierrot und Pierrette' [Pierrot y Pierrette]. En los telones se aprecian los motivos específicos de cada pieza. Holzamer, W. (1901). *Spiele: Wilhelm Holzamer. Mit Zeichnungen von Olbrich* [Teatro: Wilhelm Holzamer. con dibujos de Olbrich]. Leipzig: Bei Eugen Diederichs, p.6, 25 y 50.

Tanto el texto en su multiplicidad sensorial, como la colaboración de música, actuación, diseño de escenografía y vestuario⁷⁸², arquitectura y danza, en los *Darmstadt Spiele 1901*, demostraron que el teatro estaba satisfaciendo una **doble funcionalidad**. Por un lado, **conectar distintas artes** y, por otro, buscar la **colaboración entre varios artistas** provenientes de distintas disciplinas. A pesar de que la Escuela de Arte Dramático no había podido materializarse sus ideas y principales fundamentos sí lo hacían a través de las propuestas de Olbrich.

⁷⁸⁰ Wilhelm Holzamer (1870-1907), novelista y autor de piezas breves alemán.

⁷⁸¹ Sinestesias, alusiones poéticas a los colores, la atmósfera y los sonidos, etc.: '(...) von einem neuen Tage grüßt der erste Schein: er find euch wert, ganz mit ihm eins zu sein!' [(...) de un nuevo día saluda a la primera nota: ¡Cree que vale la pena ser uno con él!], 'und blaßblaue Glockenblumen', [campanillas de azul pálido]; rayos de luz, lunas, flores, campanillas, almas que brillan, silencios, viento... 'das möchte ich dichten, dies Lied der Stille' [me gustaría componer esta canción de silencio], Holzamer, W. (1901). *Spiele: Wilhelm Holzamer. Mit Zeichnungen von Olbrich* [Teatro: Wilhelm Holzamer. con dibujos de Olbrich]. Leipzig: Bei Eugen Diederichs, p.5.

⁷⁸² Boehe lamenta que no haya bocetos de vestuario (Boehe and VV. AA., 1977, p.153), pero lo cierto es que *The Tatler* calificó las prendas empleadas en las piezas breves como 'wonderful costumes' [vestuario maravilloso] y en la imagen se puede apreciar el simbolismo y los motivos modernistas que lo caracterizaron.

Ilustración 9. Miss Mardon.

Miss Mardon, una actriz inglesa que actuó también en la compañía de los Meiningen. La foto firmada por C. Ruh, representa a Miss Mardon como *Die Gestalt*, recitando el prólogo del 'Weihespiel' de Holzamer en Darmstadt. El diseño del vestuario corrió a cargo de Olbrich. Anon (1901, 31 de julio). A New Theatrical Movement in Germany and the Help Rendered to it by an English Actress. *The Tatler*, [online] pp.231.



El evento tuvo repercusión internacional. La revista *The Tatler* publicó un artículo en julio de 1901 con el título *A New Theatrical Movement in Germany: and the help rendered to it by an English Actress* [Un nuevo movimiento teatral en Alemania: y la ayuda de una actriz inglesa]. La publicación hizo referencia al espacio escénico en el que se habían presentado los *Darmstadt Spiele*. Concretamente incidió en los símbolos que había en los telones y se preguntó ¿Quién podría decir cuál es el motivo arquitectónico de las obras sencillas inglesas?⁷⁸³. Esta cuestión sintetiza la idea de este apartado y es el cómo las artes plásticas y el teatro se retroalimentaron en Darmstadt y cómo la reforma teatral, surgió a partir de la interacción con el diseño. Esta mutua colaboración quedó de nuevo puesta en evidencia cuando, la citada crítica se refirió a la forma de interpretación de los actores. De acuerdo con el periodista, los artistas que representaron los *Darmstadt Spiele* eran ultra-secesionistas de las normas del teatro ortodoxo alemán y las actuaciones allí mostradas como eran 'los primeros frutos del siglo XX'⁷⁸⁴. Todos los elementos del teatro estuvieron orientados en la misma dirección reformadora y prueba de ello fue que la publicación recomendó a los lectores conseguir el texto de Holzamer, que calificó como principal repertorio de esta nueva escuela⁷⁸⁵. De alguna manera, los *Darmstadt Spiele* habían cubierto, al menos en parte, los objetivos de la *Darmstädter Schule für Schauspielkunst*.

⁷⁸³ 'who could say what the architectural motif or mere English plays is?', Anon (1901, 31 de julio). A New Theatrical Movement in Germany and the Help Rendered to it by an English Actress. *The Tatler*, [online] pp.231 [29]. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001852/19010731/034/0029> con entrada el 11/10/2018 [Accessed 30 Oct. 2018].

⁷⁸⁴ 'they are the very first fruits of the twentieth century', ídem.

⁷⁸⁵ 'If readers wish to follow up the new burst of vigour of the German actress and playwrights, they should get Wilhelm Holzamer Spiele, the principal repertoire of the new school', ídem.

Algunos periódicos como el *Darmstädter Zeitung*, fueron discretos en sus críticas y dejaron abierta la cuestión de si el experimento escénico había logrado o no el objetivo deseado. Ante esa pregunta, el propio periodista respondía que las escenas no podían ser juzgadas después de esa noche, sino que había que esperar a nuevos ensayos e intentos⁷⁸⁶.

Sin embargo, el *Darmstädter Tagblatt* o el crítico Julius Meier-Graefe⁷⁸⁷ no fueron tan constructivos con sus opiniones sobre el espectáculo. La publicación local calificó los *Darmstadt Spiele* como un sinvivir del que sólo la naturaleza libre de Dios los salvó. Julius Meier-Graefe resultó menos polémico y responsabilizó al público de no estar preparado para comprender los acontecimientos escénicos mostrados en la Colonia, y lo acusó de haber mostrado una falsa reverencia⁷⁸⁸.

La reforma integral que habían alabado en Inglaterra acabó con un final bastante discreto. Boehe apunta a que la concepción de las propuestas escénicas, que califica como inmaduras, junto con la falta de apoyo financiero y el real asesoramiento especializado, pudieron ser algunas de las razones que llevaron al escaso éxito del teatro olbricheano⁷⁸⁹. Pero, probablemente, se había iniciado una reforma teatral que subió la modernidad y la abstracción al escenario antes de que el público y el resto de las compañías teatrales estuvieran preparados para presenciar tan notable cambio. Una de las líneas de investigación que queda abierta a este respecto es si los *Darmstadt Spiele 1901* sirvieron para verificar la validez o inadecuación de los programas de reforma teóricos. La duda sobre si las concepciones ideológicas elaboradas por artistas plásticos, una vez llevadas a la práctica, son realmente atractivas para el público o se convirtieron de forma sucesiva en fracasos financieros, únicamente válidos para su repaso en los anales de la historia del arte,

⁷⁸⁶ 'Wie weit das Bühnenreform-Experiment gelungen das angestrebte Ziel erreicht oder nicht erreicht ist, darüber kann natürlich nach diesem einen Abende noch kein abschließendes Urteil abgegeben werden; die analysierende Kritik muß billigerweise weitere Proben und Versuche abwarten', Anon (1901, 17 de mayo). Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie. *Darmstädter Zeitung: amtliches Organ der Hessischen Landesregierung vol.1*, [online] p.993. Available at: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Za-90-1901-Bd-1/0993/image> con entrada el 11/10/2018 [Accessed 30 Oct. 2018].

⁷⁸⁷ Julius Meier-Graefe (1867-1935), crítico y novelista alemán.

⁷⁸⁸ El *Darmstädter Tagblatt*: 'Vor dem letzten Stück erhoben sich einige Perso-Atmosphäre herausgetreten, lebten wir erst wieder auf, als draußen die frischen Mailüfte uns die heiße Stirne fächelten, und es in Gottes freier Natur wie eine Erlösung über uns kam' *Darmstädter Tagblatt*, nº 114, 17,5, 1901. Meier-Graefe, Julius: 'Einsame Menschen, eine Art spiritistischen Naturalismus; ich hatte die schwankende Vorstellung von einer Möglichkeit eines Astraldramas, unsäglich dunkel, unsäglich erhaben, unsäglich ...' Meier-Graefe, J. *Darmstadt*, en: Die Zukunft, Bd. 35 (1901), nº 25, p. 249. Las fuentes originales no están disponibles en Internet, pero ambos se pueden consultar en: Boehe, J. and VV. AA. (1977). *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit: Theater und Jugendstil-Feste des Lebens und der Kunst*. Hanau: Hans Peters Verlag, p.153.

⁷⁸⁹ Boehe, J. and VV. AA. (1977). *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit: Theater und Jugendstil-Feste des Lebens und der Kunst*. Hanau: Hans Peters Verlag, p.153.

subsistiría en la Bauhaus. Como decía el programa de la exposición, lo que sí es innegable era que el teatro había servido para lograr armonía entre forma, color, voz y significado, a través del mutuo apoyo de todas las bellezas⁷⁹⁰. El teatro siguió presente en Darmstadt después de aquellas primeras experiencias, aunque con menor repercusión⁷⁹¹.

Tal y como se comentó al principio de este capítulo, para hablar del teatro en la Colonia de Darmstadt, a los nombres de Fuchs y Olbrich hay que añadir el de Peter Behrens. A continuación, se expone su principal aportación.

3.3. PETER BEHRENS Y EL TEATRO

El crítico y escritor de arte Ernst Schur⁷⁹², describió la obra de Behrens como de ‘energische Kulturwille’ [enérgica voluntad cultural]⁷⁹³ y es quizá esa una de las formas de caracterizar el trabajo de este arquitecto autodidacta cuyo objetivo principal fue buscar la interacción y el conjunto entre todas las artes a través de su obra. Su propia casa en Matildenhöhe (1901), el vestíbulo en la Exhibición de Turín (1902) y el conjunto



Ilustración 10. Peter Behrens (1868-1940)

⁷⁹⁰ El *Darmstädter Zeitung* recogió el fragmento del catálogo: ‘Dadurch hofft man, alle sonst den Hörer und den Zuschauer zerstreuenden und ablenkenden Nebensächlichkeiten zu beseitigen und den vollkommensten Einklang von Form, Farbe, Stimme und Sinn erzielen zu können; durch ein geschmackvolles gegenseitiges Unterstützen aller Schönheiten wird hier eine Vollendung angestrebt, wie uns das Programm sagt’, Anon (1901, 17 de mayo). *Die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie. Darmstädter Zeitung: amtliches Organ der Hessischen Landesregierung vol.1*, [online] p.993. Available at: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Za-90-1901-Bd-1/0993/image> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁷⁹¹ Por ejemplo, en la exhibición de 1908, se exhibieron una colección de escenas del drama de Maeterlinck ‘*Aglavaine et Sélysette*’ tal y como se habían escenificado en Berlín por la Kammerspiele del Deutsche Theater y de cuya dirección se ocupó el pintor y grabador alemán Ludwig von Hofmann (1861-1945). Para más información consultar: Schölermann, W. (1908). The Hessian National Exhibition at Darmstadt. *International Studio*, [online] (35), p.218. Available at: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/international_studio35/0236 con entrada el 2/10/2018 [Accessed 30 Oct. 2018].

⁷⁹² Ernst Erich Walter Schur (1876-1912), poeta, escritor de arte y crítico alemán.

⁷⁹³ Schur, E. (1911). Peter Behrens und die Reform der Bühne. *Kunstgewerbeblatt: Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Berlin, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe i. B., Königsberg i. Preussen, Leipzig, Magdeburg, Pforzheim und Stuttgart*, [online] (22), p.42. Available at: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstgewerbeblatt1911/0049/image> [Accessed 30 Oct. 2018].

de la Hoechst AG en Frankfurt (1920-24) ⁷⁹⁴, fueron tres ejemplos en los que, de forma análoga a como lo hacía Olbrich, Behrens buscó satisfacer la ansiada obra de arte total. La vasta producción que llevó a cabo a lo largo de sus cuarenta años de carrera fue, por su variedad y conjunto, una suerte de *Gesamtkunstwerk* en sí mismo, más aún durante su etapa como diseñador industrial antes de la Primera Guerra Mundial.

Behrens extrapoló el fuerte sentimiento arquitectónico que caracterizó su arte a su imaginario escénico. Su teatro recuperó el propósito clásico de disciplina idónea para el culto a la belleza en la que poder conjugar todas las demás artes. Dentro de éstas, Behrens ubicó en la cúspide jerárquica de las especialidades a la pintura -de forma análoga a como había hecho Wagner con la música- y responsabilizó a la decoración de los espacios de poder expresar aquello que la palabra no alcanzaba⁷⁹⁵. De esta forma, las artes visuales eran, igual que en el caso de Fuchs y de Olbrich, las encargadas de impulsar la reforma y el desarrollo hacia los que debía orientarse un nuevo estilo, que traspasara los confines del naturalismo y de la reproducción de la palabra:

Bei der Betrachtung des Verhältnisses sämtlicher Künste zueinander erweist sich die bildende Kunst als die am weitesten in kultureller Beziehung vorgeschrittene, besonders die Malerei kann sich rühmen, den ersten Anstoss zu der Entwicklung eines neuen, unseren Empfindungen angepassten, Stylst gegeben zu haben; ihr schlossen sich an die Architektur und die Skulptur. Seit neuerer Zeit treten auch in der Dichtkunst die Bestrebungen zu Tage, auch dem Drama wieder nach langer Zeit des aufrichtigsten Naturalismus die stilistische Höhe früherer glanzvoller Zeiten zu geben. So ist es die natürliche Konsequenz, dass die bildende Kunst am heissesten den Wunsch empfindet, die Bühne mit neuem Geiste zu beleben und in ganzer Bereitwilligkeit dem grossen Ziele ihren Dienst anbietet, das Theater wieder dem Zweck entgegenzuführen, dessen Sinn die

⁷⁹⁴ La investigadora especializada en Behrens, Gabriele Bryant califica el edificio de Hoechst en Frankfurt como prototipo de concepto de la 'obra de arte total de lo moderno'. Bryant, G. (1996). *Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del s. XX -transcripción literal de la conferencia pronunciada en la ETSA de Madrid el 13 de marzo de 1996-*. [online] Polired.upm.es. Available at: <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/viewFile/790/820> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁷⁹⁵ 'Man sollte hier Wagners Ausspruch, dass die Musik das hinzugeben soll, was das Wort nicht sagen kann, auch noch auf die Malerei ausdehnen und verlangen, dass wo Dekoration verwandt wird, diese ebenfalls noch ein Neues, das was nur die Malerei sagen kann, hinzugibt', Behrens, P. (1900). *Die Dekoration der Bühne. Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*, [online] (6), p.405. Available at: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1900/0123/text_ocr [Accessed 30 Oct. 2018].

Griechen wohl verstanden hatten, den auch Goethe verlangte: des Kultus des Schönen und des vorbildlichen Geschmacks⁷⁹⁶.

Pero el formalismo visual no era suficiente para Behrens que, precisamente, se distinguió de sus predecesores del *Arts and Crafts* y de Olbrich por demandar una trascendencia para el arte. Y fue esa búsqueda de la espiritualidad, más allá de los límites materiales, la que lo acercó al teatro. Para Behrens, el *Gesamtkunstwerk* no radicaba en un conjunto de obras conectado desde una perspectiva meramente estética, sino que concebía la vida como un festival de las artes en las que éstas tenían una responsabilidad moral e incluso sagrada:

Wollen wir nun ein Haus errichten, das der gesamten Kunst eine heilige Stätte sein soll, ein Sinnbild unsrer Überschusses an Kraft, zur Feier unsrer⁷⁹⁷.

En la Bauhaus, Itten, Kandinsky y Schreyer participarían de esta concepción mística de las artes y sus conjunciones. Behrens hablaba de 'und anregend für uns zu höheren Zielen' [estimular metas más elevadas]. No se trataba únicamente de romper murallas entre los distintos compartimentos del arte, sino de trascender sus límites. Para Behrens, el arte debía surgir de un deseo ardiente de revivir el escenario; de perseguir un nuevo teatro en línea con Goethe y con los clásicos griegos; un culto a la belleza y al modelo ejemplar⁷⁹⁸. No obstante, sin renunciar a los fundamentos clásicos, de forma más explícita de la que lo hacían sus compañeros de Darmstadt, Behrens aceptó la intromisión de la máquina. Como él mismo indicó, en las artes visuales se combinaba a la perfección lo espiritual con la técnica; la imaginación se materializaba y la tecnología se espiritualizaba⁷⁹⁹. Y en esta

⁷⁹⁶ [Al considerar la relación entre todas las artes, las artes visuales han demostrado ser las más avanzadas en las relaciones culturales, la pintura en particular puede presumir de haber dado el primer impulso al desarrollo de un nuevo estilo adaptado a nuestras sensaciones; ligado a la arquitectura y a la escultura. Mas recientemente también en poesía, se han hecho esfuerzos por restaurar el drama a las cimas estilísticas de épocas gloriosas anteriores, después de un largo periodo de naturalismo sincero. Así pues, es una consecuencia natural, que las artes visuales sientan el deseo más apasionado de animar el escenario con un nuevo espíritu y de ofrecer su servicio, en toda su disposición, al gran objetivo de devolver al teatro el propósito que los griegos habían comprendido bien y que Goethe también exigía: el culto a la belleza y al gusto ejemplar], Behrens, P. (1900). *Die Dekoration der Bühne. Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*, [online] (6), p.401. Available at: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1900/0123/text_ocr [Accessed 30 Oct. 2018].

⁷⁹⁷ [Construyamos una casa, el arte en su conjunto debería estar en un lugar sagrado, un símbolo de nuestro excedente de poder, para nuestra celebración], Behrens, P. (1900). *Feste des Lebens und der Kunst*. Leipzig: E. Diederich, p.13.

⁷⁹⁸ Behrens, P. (1900). *Die Dekoration der Bühne*. Loc. cit.

⁷⁹⁹ 'in ihm ist die Phantasie materialisiert und umgekehrt die Technik vergeistigt worden', Behrens, P. (1911). *Kunst und Technik. Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*, [online] (28), p.278. Available at: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1911/0278> [Accessed 30 Oct. 2018].

tecnificación de las artes coincidió más bien con la segunda era de la Bauhaus y con sus impulsores, Gropius y Moholy-Nagy.

En lo que se refiere a la estética, en línea con Olbrich y Fuchs, a Behrens no le interesaba el arte naturalista, que criticaba de forma constante en sus escritos. Para él, igual que para los partidarios de Wagner, la ópera era el arte más excelso, el imperio de las demás disciplinas artísticas: 'ist die Oper noch am meisten im Reiche der Kunst geblieben'. A diferencia de sus predecesores del *Arts and Crafts*, más que acercarse a los artesanos góticos, Behrens quería convertirse en un profeta del arte de la vida y en este sentido, se identificaba más con el *Lebenskunst* nietzscheano⁸⁰⁰ que con Ruskin y Morris. Por eso, en lo que respecta al teatro, defendía una estética estilizada que llenara de sentido y espiritualidad la cultura y que, más allá de ser una mera copia de la naturaleza, lograra su sublimación:

Soll nun das Theater keine Illusion geben? Gewiss! es soll, denn es kann eine geben. Aber nicht die unmögliche der Natur, sondern die der Erhabenheit über sie: Kultur heisst diese Illusion! Wir sollen uns nicht aus der Wirklichkeit, aus der wir im alten Theater— der Kunst sei's geklagt— nie herauskamen, in eine andre Wirklichkeit versetzt fühlen, sondern eben ins Reich der Kunst, durch Sinnbilder unsrer Geisteskultur⁸⁰¹.

Y para lograr ese teatro de la más alta solemnidad, de las fiestas más sublimes, de la más pura moralidad y de la más instructiva escuela de belleza, en el que se celebrara el amor a la vida y a las personas, Behrens estaba convencido de que era necesario hacer trabajar a **todas las artes** -la poesía, la música, la pintura y la danza- en conjunto y como iguales⁸⁰². La concepción de la danza como rito religioso, el empleo de poemas teatralizados y la

⁸⁰⁰ Nietzsche definía el término *Lebenskunst* – literalmente, 'el arte de vivir'- a través de sus escritos teóricos y composiciones musicales. El crítico de la época Karl Scheffler, llegó a decir que Behrens había elevado el *Lebenskunst* nietzscheano: 'Behrens hat die Idee zur Lebenskunst erhoben', Scheffler, K. (1901). Das Haus Peter Behrens. *Dekorative Kunst*, [online] (9), p.24. Available at:

<http://daten.digital-sammlungen.de/0008/bsb00087504/images/index.html?id=00087504&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=36> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁸⁰¹ [¿Debería el teatro darnos una ilusión? Sí, por supuesto, debería, porque puede. Pero no el imposible de la naturaleza, sino lo sublime por encima de ella. ¡Cultura es la forma de llegar a esta ilusión! No deberíamos sentir que hemos sido trasladados de la realidad de la que nunca salimos en el viejo teatro -el arte, por así decirlo- a otra realidad, sino más bien al ámbito del arte, a través de los símbolos de nuestra cultura espiritual], Behrens, P. (1900). *Feste des Lebens und der Kunst*. Leipzig: E. Diederich, p.17.

⁸⁰² 'Wenn wir wieder zu der Überzeugung gekommen sein werden, dass alle Künste: Dichtkunst, Musik, Malerei, der Tanz, als gleichberechtigte, gleich vornehme Künste, mit jeweiligem bescheidenen Zurücktreten der einen oder der anderen, zum Ganzen zu wirken berufen sind (...)', Behrens, P. (1900). Die Dekoration der Bühne. *Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*, [online] (6), p.405. Available at: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1900/0123/text_ocr [Accessed 30 Oct. 2018].

persecución de un teatro más allá de la mera imitación eran todos elementos coincidentes con los que Ruskin había trabajado de forma teórica en sus escritos. También de forma análoga a los artistas del *Arts and Crafts* en general, a Behrens le interesaba elevar los estándares de la sociedad, pero su aportación frente a los británicos residía en que, más allá de lo puramente moral, a Behrens le atraía lo místico.

Durante su estancia en Darmstadt, los trabajos de Behrens se esforzaron por transmitir coherencia con todo aquello que pensaba y escribía. Prueba de ello fue la actuación que preparó, en 1901, en el contexto de la exposición *Ein Dokument deutscher Kunst* y que se llevó a cabo con motivo de la inauguración de la colonia en Matildenhöhe. La celebración dirigida por Behrens, y que contó con la colaboración de Fuchs, proclamaba de forma explícita la llegada de un 'gran orden' que sería revelado y abriría las puertas a una 'nueva vida':

Und wo der ewige Glanz der Sterne durch blauen Aether zu uns strahlt, von dort und hier
crystallene Helle uns durchdringt, der großen Ordnung klarer Geist in einem Demant uns
sich offenbart, da erkennen wir in ernster Lust das Recht auf neues Leben⁸⁰³.

Aunque algunos de sus preceptos escenográficos ya los había reunido en un escrito publicado en mayo de 1900, en el artículo *Die Dekoration der Bühne* [La decoración del escenario], en el que hacía una formulación preliminar abogando por el uso de decorado frente al de pinturas ilusionistas⁸⁰⁴, sus ideas acerca de las artes escénicas quedaron recogidas de forma más explícita en: *Feste des Lebens und der Kunst: Eine Betrachtung des Theaters als Höchsten Kultursymbols*. El libro, cuya edición e ilustraciones diseñó él mismo, presentaba una consideración del teatro como el más elevado símbolo de la cultura⁸⁰⁵. El

⁸⁰³ [Y donde el eterno resplandor de las estrellas brilla hacia nosotros a través de éteres azules, desde allí y aquí, el brillo cristalino nos impregna, se nos revela el gran orden del espíritu más claro en una emanación, allí reconocemos el placer y el derecho a una nueva vida], Behrens, P. (1919). *Ein Dokument deutscher Kunst, Ein Dokument deutscher Kunst: die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt, 1901*. München: Festschrift [Ernst Ludwig, dem Großherzog von Hessen und bei Rhein], p.10.

⁸⁰⁴ Disponible en: Behrens, P. (1900). *HEIDI: Behrens, Peter: Die Dekoration der Bühne*. [online] Katalog.ub.uni-heidelberg.de. Available at:
[http://katalog.ub.uni-heidelberg.de/cgi-bin/titel.cgi?katkey=67012082&sess=aa97a81fafd13c337cda951f5d07e15a&query=Die%20dekoratoin%20der%20b%C3%BChne&f\[fac_au\]=1367338&f\[fac_onl\]=1&f\[fac_ostem\]=1](http://katalog.ub.uni-heidelberg.de/cgi-bin/titel.cgi?katkey=67012082&sess=aa97a81fafd13c337cda951f5d07e15a&query=Die%20dekoratoin%20der%20b%C3%BChne&f[fac_au]=1367338&f[fac_onl]=1&f[fac_ostem]=1) [Accessed 30 Oct. 2018].

⁸⁰⁵ Disponible en: Behrens, P. (1900). *HEIDI: Behrens, Peter: Literatur zum Jugendstil*. [online] Katalog.ub.uni-heidelberg.de. Available at:
<http://katalog.ub.uni-heidelberg.de/cgi-bin/titel.cgi?sess=aa97a81fafd13c337cda951f5d07e15a&query=katkey%3A67655554&katkey=67655554&fbt=996508389>

texto surgió de la colaboración de Behrens con Fuchs y el poeta Richard Dehmel⁸⁰⁶. Todos ellos, al igual que otros neo-románticos como Hofmannsthal, y el resto de los simbolistas europeos, se oponían a las ideas naturalistas que, desde Francia y de la mano de Zola, amenazaban con extenderse por toda Europa. La fuerza filosófico sensual de la poesía de Dehmel, unida a la implicación social y las ideas dirigidas a revolucionar el teatro que sostenía Fuchs, hicieron que, junto a Behrens, desarrollaran el concepto de teatro festivo: un lugar para la celebración de la vida y de las artes. Para Behrens el teatro debía ser una celebración del alma en el que todos los asistentes participasen sin distinción. Esta idea conectaba con el origen ritual del teatro griego, pero también con los espectáculos dentro de las iglesias medievales y, en cierta manera, con las Máscaras de Ashbee.



Ilustración 11. Portada de *Feste des Lebens und der Kunst*.

Behrens, P. (1900). Behrens, Peter: *Feste des Lebens und der Kunst: eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols*; [der Künstlerkolonie in Darmstadt gewidmet] (Leipzig, 1900). [online] Digi.ub.uni-heidelberg.de.

Behrens recurrió a los orígenes rituales del teatro y afirmó que el mimo y la danza debían convertirse en la base de las escenificaciones⁸⁰⁷. En este sentido fue todavía más radical de lo que lo habían sido Bahr y Olbrich. Cada palabra, cada movimiento, debía ser estilizado y bello; el movimiento era todo en el drama⁸⁰⁸. Por eso el actor habría de poetizar su esencia

[Accessed 30 Oct. 2018]. Para más información acerca de los trabajos de Behrens, consultar: Anderson, S. (1990). Peter Behrens' Highest Kultursymbol, *The Theater. Perspecta*, [online] (26), pp.103-134. Available at: <https://www-jstor-org.ure.uab.cat/stable/pdf/1567157.pdf?refreqid=excelsior%3A3edf30982f85d82ebecd9c0d978e7ce8> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁸⁰⁶ Richard Dehmel (1863-1920), escritor y poeta alemán considerado uno de los más brillantes autores alemanes de preguerra. Sus poemas inspiraron a músicos como Richard Strauss, Arnold Schönberg o Max Reger, entre otros. Su tema principal es el 'amor y el sexo' como fuerza capaz de luchar contra los prejuicios entre clases sociales.

⁸⁰⁷ 'The closer an actor approaches to the rhythmic motion of the limbs in dance, the more perfect will be his creation, even though he should never become a dancer', Fuchs, G. (1905). *Die Schaubühne der Zukunft*. Berlin: Schuster & Loeffler, pp.65-66.

⁸⁰⁸ 'Der Bewegung die beim Drama Alles ist', en: Behrens, P. (1900). *Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein*. [ebook] Die Rheinlande: Vierteljahrsschr. d. Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein, p.28. Available at: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rheinlande1900_1901/0205?sid=6976bd6f1e00d1469cfa5bdb58b3fffb [Accessed 30 Oct. 2018].

hasta llegar a ser únicamente *Pathos und Pose*⁸⁰⁹. El concepto gesamtkunstwerkiano de Behrens buscaba una interpretación de símbolos más próxima a la lírica que a cualquier texto naturalista. La belleza de la poesía hablaba directamente a través de su métrica⁸¹⁰ y por eso Behrens escogió el poema *Lebensmesse* de Dehmel, para su representación en los *Festivales de vida y arte*. A Behrens, igual que a Bahr y Olbrich, le interesaban los autores contemporáneos porque se cuestionaban a sí mismos. A través de sus textos, transmitían a los demás las preguntas, los problemas y las dudas de su tiempo, y Behrens sentía además que podía representar esos pensamientos a partir de la conexión armoniosa entre un lenguaje, una música y una decoración frutos de ese preciso momento. Para Behrens, la poesía de Dehmel era el punto de partida para encontrar esa unión. Dado su punto de vista, el texto escogido de Dehmel correspondía a una dramaturgia superior *-Höheren Dramaturgie-*, a la verdadera forma de entender el teatro que había descrito en sus textos teóricos:

Richard Dehmels erhabene Dichtung, Eine Lebensmesse ist eine dramatische Schöpfung, dramatisch in dem Stil, den ich in meiner Schrift- Feste des Lebens und der Kunst⁸¹¹.

El texto de Dehmel exigía a los intérpretes una nueva forma de actuar. Y esa contemplación interior, que requería el actor para poder condensar y hacer suyas las palabras de Dehmel, desde un ritmo y una expresión corporal no costumbristas, era para Behrens la forma más adecuada de transmitir emoción a la audiencia: gestos solemnes en figuras en movimiento que concentraran la esencia del estado de ánimo del poema. El escritor Ernst Schur⁸¹² se refirió a que los modos de andar y las posturas propuestas por Behrens en Darmstadt buscaban grandes efectos escultóricos⁸¹³. La reforma que proponía

⁸⁰⁹ Behrens, P. (1900). *Behrens, Peter: Feste des Lebens und der Kunst: eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols; [der Künstlerkolonie in Darmstadt gewidmet]* (Leipzig, 1900), p. 23 [online] Digi.ub.uni-heidelberg.de. Available at: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/behrens1900/0006> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁸¹⁰ 'Die Schönheit der Dichtung wieder. Erspreche rhythmisch, er spreche Verse metrisch', ídem.

⁸¹¹ [La sublime poesía de Richard Dehmel, una feria de vida es una creación dramática, dramática en el sentido que describí en mis escritos, Las Fiestas de la Vida y el Arte], Behrens, P. (1900). *Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein*. [ebook] Die Rheinlande: Vierteljahrsschr. d. Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein, p.28. Available at: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rheinlande1900_1901/0205?sid=6976bd6f1e00d1469cfa5bdb58b3fffb [Accessed 30 Oct. 2018].

⁸¹² Ernst Erich Walter Schur (1876-1912), escritor, poeta y crítico de arte alemán.

⁸¹³ 'Sein Gang, seine Haltung muß große, plastische Wirkungen anstreben', Schur, E. (1911). Peter Behrens und die Reform der Bühne. *Kunstgewerbeblatt: Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Berlin, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe i. B., Königsberg i. Preussen, Leipzig, Magdeburg, Pforzheim und Stuttgart*, [online] (22), p.42. Available at: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstgewerbeblatt1911/0049/image> [Accessed 30 Oct. 2018].

Behrens exigía una expansión de la visión del actor, una nueva fórmula en la que primara el movimiento y las acciones llevadas a cabo con una solemnidad más próxima a la danza.

El dogma inquebrantable que Behrens consideraba aplicable a todas las artes era: 'esforzarse por la simplicidad'⁸¹⁴. Por eso, tal y como recogió Schur, los trajes no debían ser fieles al estilo, sino que su misión era la de transmitir un estado de ánimo de unidad según las diferentes tonalidades⁸¹⁵. A su entender, los movimientos estilizados y puros de las formas que se movían sobre el escenario habrían de ser únicamente animados con blanco, por lo que planteó escoger un vestuario monocromático. Para Behrens, este tipo de limitaciones en las artes obedecían a provocar un efecto intensificador, como lo hacían también la música y los coros. Como indicó el crítico de arte Karl Scheffler⁸¹⁶, el patetismo de Behrens combatía la inquietud de la gente moderna frente al teatro naturalista que era sólo espejo de nuestras costumbres en donde las palabras sublimes sólo se pronuncian con las manos en el bolsillo del pantalón⁸¹⁷. Su arte era patético porque se sostenía sobre el ritmo y se estilizaba a partir de los colores, las imágenes y los efectos musicales. Por eso, para Behrens era importante exaltar todos los sentidos a través de fanfarrias, violines, órganos y trompetas, sonando de forma abrumadora, en armonía con los colores y al unísono de las fragancias, con la intención de satisfacer un propósito superior: la necesidad de una unión espiritual⁸¹⁸.

⁸¹⁴ 'Das Streben nach Einfachheit', Behrens, P. (1900). Die Dekoration der Bühne. *Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*, [online] (6), p.405. Available at: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1900/0123/text_ocr [Accessed 30 Oct. 2018].

⁸¹⁵ 'Auch die Kostüme sollen nicht stilgetreu sein, sondern sie sollen durch die Verschiedenheit der Abtönungen in Farbe und Valeur die große Einheitsstimmung weitergeben', Schur, E. (1911). Peter Behrens und die Reform der Bühne. *Kunstgewerbeblatt: Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Berlin, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe i. B., Königsberg i. Preussen, Leipzig, Magdeburg, Pforzheim und Stuttgart*, [online] (22), p.42. Available at: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstgewerbeblatt1911/0049/image> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁸¹⁶ Karl Scheffler (1869-1951), crítico de arte y publicista alemán.

⁸¹⁷ 'Im Theater, im "Spiegel unserer Sitten", werden erhabene Worte nur noch mit den Händen in der Hosentasche gesprochen', Scheffler, K. (1901). Das Haus Peter Behrens. *Dekorative Kunst*, [online] (9), p.24. Available at: <http://daten.digital-sammlungen.de/0008/bsb00087504/images/index.html?id=00087504&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=36> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁸¹⁸ 'Hier sind alle Farbentiefer gestimmt, wie zur Sammlung. Hatten wir unten in unsrer gewohnten Umgebung alles so gestaltet, dass es Bezug auf unser tägliches Leben habe, auf die Logik unsrer Gedanken, auf unser sinnliches Zweckbewusstsein, nun erfüllt uns hier oben der Eindruck eines höheren Zweckes, ein ins Sinnliche nur übersetzter Zweck, unser geistigstes Bedürfnis, die Befriedigung unsrer Übersinnlichkeit. Der Formen überwältigende Kühnheit, der Einklang der Farben, Wohlgerüche feierlicher Art, das Brausen der Orgel, jubelnde Geigen, das Siegesbewusstsein der Trompeten', Behrens, P. (1900). *Behrens, Peter: Feste des Lebens und der Kunst: eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols; [der Künstlerkolonie in Darmstadt gewidmet] (Leipzig, 1900)*, p. 12. [online] [Digi.ub.uni-heidelberg.de](https://digi.ub.uni-heidelberg.de). Available at: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/behrens1900/0006> [Accessed 30 Oct. 2018].

Behrens compartía con Olbrich la sensación de estar iniciando una renovación para el teatro, si bien es cierto que, dada la rivalidad existente entre los dos artistas de Darmstadt, ninguno hizo mención de los logros del otro y, cuando se refirieron a sus propias creaciones escénicas, ambos las calificaron como pioneras. En la publicación de la asociación de amigos del Rin, el propio Behrens afirmó estar presentando la primera creación de un nuevo estilo escénico *-die erste Schöpfung solchen neuen Bühnenstils-*. La diferencia es que, en su caso, él pretendía ir mucho más allá de una compartimentación artística. Para Behrens el teatro debía ser una forma de consagrar y purificar el alma de los participantes, liberarla de culpas y sufrimientos y abrirla al gran arte de la *Weltanschauung* [cosmovisión]⁸¹⁹.



Ilustración 12. Ceremonia inaugural de la exhibición de Darmstadt (1901).

Concebida por Fuchs y dirigida por Peter Behrens. La ceremonia de apertura de la exposición de 1901, en la que buscaba conectar todo el arte a un ámbito superior, se tituló *Das Zeichen* [La señal], como una explícita referencia a Zaratustra⁸²⁰. La parábola zarathrustiana fue concebida por Fuchs y puesta en escena por Behrens, más como una reminiscencia de culto religioso que como una obra teatral. En la propuesta, carente de conflictos dramáticos o de grandes acciones escénicas, las figuras simbólicas individuales se limitaban a dar su punto de vista sobre

⁸¹⁹ 'Wir sind grösser, umfassender, klarer geworden; wir haben die Unzulänglichkeiten des Lebens vergessen, wir haben die Kleinheiten der Seele vergessen, wir haben vergessen, dass vieles hässlich war durch unsre Schuld. Wir wissen nicht mehr, dass es Nebensachen gab; wir wissen nicht mehr, dass das Leid nur traurig war, wir sehen alles im Zusammenhang. Wir sind geweiht und vorbereitet für die grosse Kunst der Weltanschauung!', Behrens, P. (1900). *Behrens, Peter: Feste des Lebens und der Kunst: eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols; [der Künstlerkolonie in Darmstadt gewidmet] (Leipzig, 1900)*, p.13. [online] Digi.ub.uni-heidelberg.de. Available at: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/behrens1900/0006> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁸²⁰ Las creaciones del artista total o artista-artesano experimentaban con todo tipo de obras: arquitectura, joyería, edición de libros, diseño de papeles pintados, etc. En el caso de Behrens, su casa, con evidentes referencias iconográficas a la obra de Nietzsche – más concretamente a *Así habló Zaratustra-*, fue un claro ejemplo de su preocupación por hacer de la vida arte y de materializar el *Gesamtkunstwerk* y su visión ceremoniosa de la existencia en cada una de sus estancias.

cómo lidiar con la vida. Algo que era posteriormente comentado por los coros⁸²¹. La escenificación se llevó a cabo en las escaleras rodeadas de jardines que conducían a la casa taller de Ernst Ludwig, coronada por dos grandes estatuas y abierta durante los meses de la exhibición como centro expositivo. La actuación mostraba el descenso de un profeta que llegaba desde un portal dorado para revelar una señal⁸²². El intérprete portaba una gran bola de cristal que simbolizaba la transformación⁸²³ – como el carbón que acaba transformándose en un preciado diamante, la materia inferior se elevaba a una existencia superior-. La intención era representar la alquimia, con esa función simbólica aparece también el diamante en el programa de Darmstadt. Tanto el tema de la ceremonia como su símbolo fueron elegidos por Behrens que utilizó piedras preciosas como leitmotiv de todo su trabajo en la colonia. Además de los diamantes, Behrens presentó sacerdotisas que simbolizaban la nueva cultura de la vida como arte y un coro solemne. Las escaleras que conducían a la casa taller de Ernst Ludwig, en donde se celebró la ceremonia, no eran percibidas como un mero lugar de entretenimiento, sino como la entrada a un santuario sagrado. Imagen en: Lorente, J. (2014). The mouseion ideal reinterpreted as art colony on the outskirts of Darmstadt and Hagen [el ideal del mouseion reinterpretado como colonia artística en las afueras de Darmstadt y Hagen]. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, [online] (83), p.89.

Más allá de los ensayos de sus propuestas escénicas, que en el contexto de la Colonia de Darmstadt funcionaban como escuelas, las ideas de Behrens fueron recogidas y secundadas en el teatro de la Bauhaus por quien se había formado en su oficina⁸²⁴, Walter Gropius, no de forma directa, sino a partir de la contratación de Lothar Schreyer para quien Behrens era ‘eines der besten der älteren Generation’ [uno de los mejores de su generación]⁸²⁵. Como se verá en el capítulo correspondiente, la importancia del vestuario, el coro, la música, el paso y la declamación solemnes, los colores, el ritmo y, sobre todo, la visión místico-espiritual del arte entendido como rito fueron los ingredientes fundamentales que caracterizaron no sólo el primer teatro de la Bauhaus, sino también los elementos performativos de los

⁸²¹ Konrad Ramrath (1880-1972), compositor alemán especializado en coros y óperas fue el encargado de dirigir, en esa ocasión, al grupo coral de la Colonia.

⁸²² Jesús Lorente detalla lo acontecido en la ceremonia: ‘los componentes de un «coro griego», vestidos con túnicas blancas, dialogaban con un hombre y una mujer de negro, alegóricos de la humanidad, clamando por la redención salvífica del arte, hasta que, en respuesta a sus invocaciones, salió un barbudo profeta, con un manto escarlata, y tras proclamar que ese lugar sería un templo del sacerdocio artístico marchó solemnemente hacia el Gran Duque para entregarle algo que llevaba tapado en la mano, un cristal, símbolo del trabajo alquímico de los artistas’, Lorente, J. (2014). The mouseion ideal reinterpreted as art colony on the outskirts of Darmstadt and Hagen [El ideal del mouseion reinterpretado como colonia artística en las afueras de Darmstadt y Hagen]. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, [online] (83), p.441. Available at: https://www.researchgate.net/publication/287951854_THE_MOUSEION_IDEAL_REINTERPRETED_AS_ART_COLONY_ON_THE_OUTSKIRTS_OF_DARMSTADT_AND_HAGEN_EL_IDEAL_DEL_MOUSEION_REINTERPRETADO_COMO_COLONIA_ARTISTICA_EN_LAS_AFUERAS_DE_DARMSTADT_Y_HAGEN/download con entrada el 2/10/2018 [Accessed 30 Oct. 2018].

⁸²³ Respecto a la bola de cristal: ‘A partir de la iconografía cristiana llega en el siglo XIX y XX a ser entendida como un símbolo artístico, del arte como agente transformador de la vida’, en: Bryant, G. (1996). *Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del s. XX -transcripción literal de la conferencia pronunciada en la ETSA de Madrid el 13 de marzo de 1996-*, p.62. [online] Polired.upm.es. Available at: <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/articulo/viewFile/790/820> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁸²⁴ Walter Gropius trabajó como asistente senior en la oficina de Peter Behrens de 1907 a 1910. Busignani, A. and Gropius, W. (1973). *Gropius*. London: Hamlyn, p.11.

⁸²⁵ Schreyer, L. and Keith-Smith, B. (1985). *Zwischen Sturm und Bauhaus*. Stuttgart: Akademischer Verlag H.-D. Heinz, p.123.

métodos de enseñanza de algunos de sus maestros plásticos como Johannes Itten. Si bien es cierto que la influencia expresionista procedía de numerosas fuentes como *Der Sturm*, Kandinsky, la teosofía, etc., no se puede obviar el respeto que profesaban a Behrens como arquitecto y la influencia reconocida que Gropius admitió de su maestro⁸²⁶.

El diplomático y también escritor Harry Kessler⁸²⁷, de acuerdo con su diario, tuvo ocasión de asistir a la exhibición en la Colonia, en septiembre de 1901, junto con su también colaborador Henry van de Velde⁸²⁸. Kessler criticó las tendencias románticas tanto de Olbrich como de Behrens, si bien se refirió a las de este último como mejor ejecutadas. Para Kessler el romanticismo circundante en Darmstadt se oponía a la vida, y resumió las construcciones de la Colonia diciendo que eran espacios en los que: 'the velvet smock of the romantic artist has gradually grown into an entire house'⁸²⁹.

Kessler dedicó una parte específica de su entrada en el diario para comentar las ideas asociadas al teatro de Behrens. Desde su punto de vista, con su patetismo y solemnidad, Behrens perseguía alcanzar la vida de una manera equivocada. Más en la línea de los naturalistas, para Kessler la vida escénica debía replicar la cotidianidad:

The performers should not be actors, that is, should not act. They should only move as they move in ordinary life. Life should rise up towards them⁸³⁰.

Kessler fue crítico con Behrens cuando aseguró que la realidad de sus propuestas, igual que sucedía con su arquitectura, no se correspondía con sus ideas teóricas y llegó incluso a

⁸²⁶ Windsor, A. (1981). *Peter Behrens, architect and designer*. New York: Whitney Library of Design, p.93.

⁸²⁷ Harry Graf Kessler (1868-1937), conde anglo-alemán, diplomático, escritor y mecenas de arte moderno. Las traducciones al inglés de sus diarios -*Berlin lights* (1971) y *Journey to the Abyss* (2011)- aportan una visión detallada de la vida artística, teatral y política en la Europa de principios del s. XX. Después de ser educado en diversos lugares de Europa, se trasladó a Berlín en 1893 y comenzó a colaborar con la revista PAN. En 1903 se le encomendó dirigir el *Museum für Kunst und Kunstgewerbe* de Weimar. En 1909 trabajó en un concepto de ópera cómica junto con Hugo von Hofmannsthal, cuya música estuvo a cargo de Richard Strauss. En 1911 estrenaron en Dresde *Der Rosenkavalier*, bajo la batuta de Ernst von Schuch.

⁸²⁸ Según detalló en su diario, además de Behrens y su esposa, Kessler acudió al acto acompañado de van de Velde y el director musical Haan. Estaba programado que también asistiera el gran duque, pero no lo hizo. Entrada en el diario de Kessler, H. Darmstadt, 1 de septiembre de 1901, en: Kessler, H. and Easton, L. (2011). *Journey to the Abyss: The Diaries of Count Harry Kessler, 1880-1918*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group, p.255.

⁸²⁹ [El romanticismo va en oposición a la vida; la bata de terciopelo del artista romántico se ha convertido en una casa entera], ídem.

⁸³⁰ [Las personas que representen el teatro no deberían ser actores, entendiendo esto como que no deberían actuar. Deberían moverse solamente tal y como lo hacen en la vida diaria. La vida debería elevarse hacia ellos], Entrada en el diario de Kessler, H. Darmstadt, 1 de septiembre de 1901, en: ídem.

calificar de ‘very unpleasant’ el hecho de que Behrens desvirtuara la palabra ritmo al emplearla de forma gratuita para referirse a cualquier cosa⁸³¹.

Frente a Kessler, Scheffler defendió lo contrario en su texto sobre Behrens de la *Dekorative Kunst*. Para él, el teatro de Behrens recuperaba el espíritu puro de los niños que aún saben sentirse heroicos y pueden permitirse ser patéticos, porque sólo los entusiastas piensan rítmicamente, y porque el espíritu dionisiaco necesitaba volver a la forma ditirámica⁸³².

Schur, en su artículo *Peter Behrens und die Reform der Bühne* [Más de la reforma del escenario] se cuestionó si existían actores y directores capaces de poder llegar a cabo las reformas encomendadas por Behrens, pero también reconoció que se necesitaban festivales y espectáculos más solemnes. De alguna manera se estaba echando en falta la formación técnica específica que hubiera propiciado una Escuela de Arte Dramático en la Colonia y valorando que el entrenamiento escuela-producción no era suficiente. Schur apreciaba que Behrens entendiera el escenario como un símbolo ceremonioso del arte en general, un lugar de unificación de la más alta y pura conciencia⁸³³. También alabó el trabajo de Behrens y aseguró que era el único que tenía una visión global seria y estricta de la esencia del escenario y que era uno de los pocos artistas que sentían el teatro en su conjunto y que buscaban un nuevo estilo escénico en Alemania⁸³⁴. Desafortunadamente, como Schur señaló, once años después de que Behrens hubiera publicado el amplio abanico de posibilidades teatrales propuesto en su *Feste des Lebens*, todavía no había habido nadie capaz de llevar sus ideas teóricas a la práctica⁸³⁵. Tal y como sentenciaba al final del artículo, y de forma análoga a como había sucedido con Olbrich, el problema era que a los

⁸³¹ ‘In reality, however, Behrens does not ban acting in this way from the theater but rather brings it into life. The same as his house. Very unpleasant how he employs the word ‘rhythm’ in every which way’, Entrada en el diario de Kessler, H. Darmstadt, 1 de septiembre de 1901, en: *vid nota 830*.

⁸³² ‘Nur kindliche Menschen, die noch heroisch zu empfinden wissen, sind pathetisch; nur Begeisterte denken rhythmisch: dionysischer Geist braucht dithyrambische Form’. Scheffler, K. (1901). *Das Haus Peter Behrens. Dekorative Kunst*, [online] (9), p.24. Available at: <http://daten.digital-sammlungen.de/0008/bsb00087504/images/index.html?id=00087504&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=36> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁸³³ ‘Ihm ist die Bühne ein feierliches Symbol der Kunst überhaupt, eine Einigungsstätte gemeinsamen, höchsten und reinsten Gewissens’, Schur, E. (1911). *Peter Behrens und die Reform der Bühne. Kunstgewerbeblatt: Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Berlin, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe i. B., Königsberg i. Preussen, Leipzig, Magdeburg, Pforzheim und Stuttgart*, [online] (22), p.42. Available at: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstgewerbeblatt1911/0049/image> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁸³⁴ ‘In Deutschland ist Peter Behrens einer der wenigen Künstler, die das Theater als ein Ganzes empfinden und die auf der Suche nach einem neuen Bühnenstil sind’, ídem.

⁸³⁵ ‘Trotzdem das kleine Buch, in denen er die Grundzüge darlegte (bei Diederichs) schon 1900 erschien und danach erst eine reiche Entwicklung der theatralischen Möglichkeiten anhub, hat man ihn noch nicht zur praktischen Anwendung seiner Theorien berufen’, íbidem, p.44.

profesionales del teatro no les gustaba que se interfiriera en su trabajo y no estaban dispuestos a que su renovación procediera de las artes plásticas. Quizá fue ese rechazo el que llevó a Peter Behrens a continuar la difusión de sus ideas teóricas desde la arquitectura y la escenografía y sólo en 1909, de nuevo como director de escena.

3.3.1. Las construcciones teatrales de Peter Behrens

Para Behrens el teatro debía ser ceremonial, el apéndice y la unión entre la vida y el arte. Por eso había escogido la poesía de Dehmel, una pieza llena de intuición, que para él poseía cualidades litúrgicas, como la apropiada para inaugurar el nuevo estilo⁸³⁶. De forma análoga, la reforma requería nuevas arquitecturas de representación, por eso Behrens diseñó un teatro -con influencias de sus predecesores griego, isabelino y japonés- que no llegó a construirse y que, de haberse materializado, habría resultado la culminación de sus ideales y concepciones estético-filosóficas⁸³⁷. El edificio debía ser un lugar santo para todo el arte, un símbolo del exceso de fuerza alemán⁸³⁸, para celebrar su cultura⁸³⁹ y en el que, el teatro, cumpliera con la función, no sólo de congregar a las artes, sino también de consagrarlas.

En lo que se refiere a sus contribuciones particulares de su diseño teatral circular (1900-1901), hay dos tendencias fundamentales. Por un lado, la promoción del 'Relief' o 'alivio' y, por otro, la necesidad de destacar el movimiento. En lo que se refiere al 'alivio', lo hizo desde dos perspectivas diferentes. Primero, se comprometió con materializar los preceptos

⁸³⁶ 'Dehmels, Lebensmesse ist durch ihre liturgischen Eigenschaften ein Werk, das zur Darstellung in einem solchen neuen Bühnестil besonders prädestiniert erscheint', Behrens, P. (1900). *Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein*. [ebook] Die Rheinlande: Vierteljahrsschr. d. Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein, p.40. Available at: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rheinlande1900_1901/0218/image [Accessed 30 Oct. 2018].

⁸³⁷ Algunas ideas del proyecto, como el escenario libre de proscenio, sin escenografía ni objetos, y sólo con una pared sólida al fondo para telones, fueron materializadas, en 1908 cuando Fuchs abrió el *Münchener Künstlertheater* [Teatro de los artistas de Múnich]

⁸³⁸ Igual que en el caso de Fuchs, además de su intención mística, en los escritos de Behrens se vislumbra un ímpetu nacionalista que anticipaba el Tercer Reich.

⁸³⁹ 'In unserm rechten Stolz auf unsre Zeit, in unsrer Freude über das, was einzelne Künste an Neuem schon geschaffen haben, im Vertrauen auf das, was Besseres noch zu schaffen ist, und anregend für uns zu höheren Zielen, wollen wir nun ein Haus errichten, das der gesamten Kunst eine heilige Stätte sein soll, ein Sinnbild unseres Überschusses an Kraft, zur Feier unsrer Kultur', Behrens, P. (1900). *Feste des Lebens und der Kunst*. Leipzig: E. Diederich, pp.10-11.

de Fuchs -que también compartía Olbrich- y que buscaban eliminar la separación entre público y escenario:

Wir wollen uns nicht trennen von unsrer Kunst. Das Proszenium, der wichtigste Teik unsrer Bühne, ist im baulichen Gedanken vollkommen vereinigt mit dem Saal⁸⁴⁰.

Pero, además, Behrens dispuso los asientos con una cierta separación entre ellos y de forma que el público pudiera 'respirar' también a partir de estar sentado en un lugar confortable. Todo este 'alivio' contribuía a favorecer la impresión de los movimientos de las figuras y procesiones: 'Das Relief ist der markanteste Ausdruck der Linie, der bewegten Linie, der Bewegung, die beim Drama alles ist'⁸⁴¹. El movimiento se lograba mediante un escenario amplio y poco profundo, pero también a través de la incorporación de escaleras y terrazas. Las imágenes que descendían por las rampas eran dinamizadas a través de la luz. En el caso de Behrens, lejos de buscar incrementar la apariencia plástica de las figuras, la luz servía para favorecer la unidad espacial del escenario. Por eso, en sus escritos recomendó la utilización de una la luz difusa, cuyos rayos cayeran en la dirección de la mirada del espectador⁸⁴².

No se puede obviar que la arquitectura teatral de Behrens era una forma práctica de difundir y promover la realización de sus ideas teóricas. Igual que sucederá con Henry van de Velde, propiciar espacios adecuados para una renovación de las artes escénicas no dejaba de ser un tipo de Escuela porque, de alguna manera, a través de los nuevos dispositivos y ámbitos escénicos se promovían, como en el caso de los *reliefbühne*, nuevas maneras de interpretar y nuevas dramaturgias planteadas ya desde su concepción para extraer un mayor provecho de ese nuevo tipo de espacio.

⁸⁴⁰ [No queremos separarnos de nuestro arte. El proscenio, la parte más importante de nuestro escenario, está completamente unida a la "sala" en su concepto arquitectónico], Behrens, P. (1900). *Feste des Lebens und der Kunst*. Leipzig: E. Diederich, P. 19.

⁸⁴¹ [El alivio es la parte más llamativa de la línea, la línea en movimiento, el movimiento, que lo es todo en el drama], Behrens, P. (1900). *Feste des Lebens und der Kunst*. Leipzig: E. Diederich, p.19.

⁸⁴² 'Diese in der letzten Zeit öfters angewandte Einrichtung der einseitigen Beleuchtung ist stilwidrig. Freilich wird dadurch die plastische Erscheinung der Figuren erhöht, aber die Geschlossenheit des Bildes meistens zerstört. Das konzentrierte Licht von einer Seite erweckt zudem das Gefühl, als käme es aus weiten Räumen neben der Bühne ... und ruft dadurch den ärgsten Widerspruch zu der erwünschten räumlichen Geschlossenheit der Bühne wach. Die allein den Reliefstil begünstigende Beleuchtung ist das diffuse Licht, dessen Strahlen in der Richtung der Blicke der Zuschauer fallen', Behrens, P (1910, 20 de marzo). Über die Kunst auf der Bühne, *Frankfurter Zeitung*. En la página web de la Universidad de Frankfurt sólo están digitalizados los periódicos del *Frankfurter Zeitung* a partir de 1914, pero hay un fragmento del artículo en: Boehe, J. and VV. AA. (1977). *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit: Theater und Jugendstil-Feste des Lebens und der Kunst*. Hanau: Hans Peters Verlag, p.149.

La orientación de la iluminación hacia el público señalaba a éste como un elemento susceptible de ser educado a partir de la estimulación de su imaginación, algo que coincidía con los planteamientos del proyecto de Escuela de Olbrich y Bahr. Boehe acusa a Behrens, y al resto de los seguidores del Jugendstil, de incurrir en una contradicción al rechazar por un lado el teatro ilusionista y al mismo tiempo tener la necesidad de crear una fantasía⁸⁴³. Lo cierto es que, en el caso de Behrens, no pretendía que los espectadores tuvieran la sensación de estar viendo algo real, como perseguían los naturalistas, sino de provocar una visión más allá de lo físico y material, una ilusión espiritual. Por eso promulgaba un espacio sencillo que apoyara el estado de ánimo de la acción, de la acción de un movimiento que pudiera ser alcanzado incluso desde lejos. Las distintas artes debían actuar en conjunto y armonía para provocar una ilusión común. Esto distinguía también el objetivo de Behrens de la impresión sobre la psique individual que anhelaban los realistas.

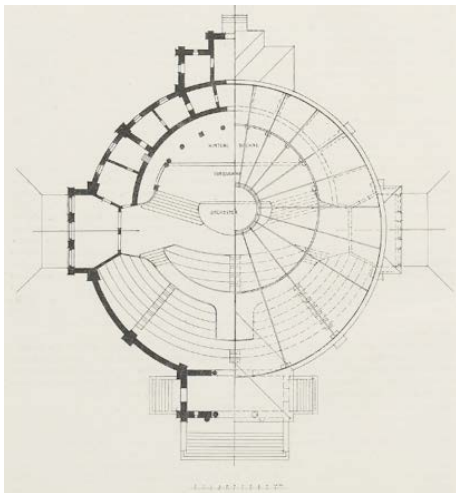


Ilustración 13. Proyecto de teatro de Peter Behrens 1900.

Se trataba de un teatro circular que debía estar cubierto con una cúpula poderosa y ubicado mirando al valle, en el borde de una arboleda, para invitar a la retrospectión. La redondez exterior pretendía simbolizar la unidad entre los actores y los espectadores. La gran entrada, el portal del sol, miraba hacia el sur. Su decoración, con un toque misterioso, divulgaba las artes de una tierra abundante. Aunque más pequeñas, las entradas del este y oeste simulaban portales de la mañana y de las estrellas de la noche, respectivamente. Ambas servían para dar acceso a todos los partícipes del festival. El portal del norte -o entrada de la luna- servía para dar acceso al personal del teatro y conducía también a los camerinos. La cúpula sobre la gran cámara circular estaba compuesta por ventanas que señalaban el centro del espacio sobre el que se situaba la orquesta. A partir de una rampa de altura inferior a la de los asientos, se entraba a un teatro en donde el rango de colores brillantes era variado. Los asientos estaban dispuestos de tan manera que cada uno de ellos tenía contacto con el escenario. En el espacio central, junto al de los actores, había un lugar destinado a la orquesta, situada entre dos tramos de escalones de mármol que permitían pasar del escenario a una zona procesional con un eje en cruz. Esto simbolizaba las dos partes del teatro. Behrens, P. (1900). *Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein*. [ebook] Die Rheinlande: Vierteljahrsschr. d. Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein, p.29.

⁸⁴³ 'Dieser Hinweis auf die »teilnehmende Phantasie des Zuschauers« deckt ein Grundproblem des Jugendstiltheaters auf, das sich bei fast allen Theoretikern und Bühnenpraktikern nachweisen läßt: der Widerspruch zwischen der Ablehnung der Illusionsbühne einerseits und der Notwendigkeit einer Bühnenillusion andererseits', Boehe, J. and VV. AA. (1977). *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit: Theater und Jugendstil-Feste des Lebens und der Kunst*. Hanau: Hans Peters Verlag, p.149.

Además de su proyecto de teatro circular, en 1903, Max Reinhardt encargó a Peter Behrens que rediseñara un pequeño teatro en el Hotel Arnim, para que actuara su compañía de cabaré *Schall und Rauch* [Sonido y humo], que había supuesto el primer paso de Reinhardt hacia la independencia artística⁸⁴⁴. Reinhardt y Behrens, aunque en lo que respecta a sus orígenes provenían de muy distintos lugares, compartían ciertos criterios en lo que al teatro se refiere. Por ejemplo, tal y como señaló Gottfried Reinhardt, su padre y Behrens estaban de acuerdo en el empleo de actores no profesionales para sus escenificaciones y en ambos se detectaba la impronta de una fuerte inspiración de los trabajos previos de Nietzsche⁸⁴⁵. Además, el eclecticismo de Reinhardt coincidía con la visión multidisciplinar de Behrens. A Reinhardt le disgustaba que la excesiva compartimentación artística del momento supusiera interrelaciones mutuamente excluyentes entre los distintos tipos de actuación. De acuerdo con su visión, antes había actores buenos y malos, pero en aquel momento todo se constreñía a una determinada caja o molde:

Heute gibt e pathetische, naturalistische, deklamatorische, modern, realistische, ideale, pathologische, äußerliche und innerliche Schauspieler, Stimmungsschauspieler, Gefühlsschauspieler u. Vernunftschauspieler, etc. etc. etc. etc. Früher gab's Menschendarsteller. Heute existieren Ibsen-Darsteller, Hauptmann-Darsteller, Stilschauspieler ...⁸⁴⁶.

⁸⁴⁴ Max Reinhardt había trabajado con Otto Brahm cansado del naturalismo, buscó asociarse con otros tipos de producciones más modernas cuya amplia variedad acabó haciéndole ganar el apodo de 'ecléctico'. Por ejemplo, actuó como rey en el estreno alemán de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, que llevó a escena la *Akademisch-Literarischer Verein* [Sociedad Académico-Literaria de Berlín], en 1899. Alejado de las constricciones realistas, Reinhardt creó el grupo *Schall und Rauch* al que contribuyó con numerosos sketches. El título derivaba de una frase de Johann Wolfgang von Goethe en su obra Fausto, cuando éste dice 'puro sonido y humo' y declara que 'sentir lo es todo'. Actuaron frente a públicos invitados y tuvieron tanto éxito que se transformaron en un grupo formal que se asentó en el *Kleines Theater* en 1902. En donde Reinhardt dirigió su primera obra, *Salomé* de Oscar Wilde. El cabaré derivaba de un encuentro semanal en el Café Monopol, en el que se reunían muchos actores jóvenes del *Deutsches Theater*: Reinhardt o Josef Kainz entre otros. Llamaban a su club *Die Brille* [las gafas], una referencia a la reducida visión de la burguesía filisteas. Los recién llegados al círculo pasaban por una simulación de ritual tras el cual eran dotados de vista. El conjunto comenzó improvisando parodias de producciones teatrales del momento y, a finales de 1900, presentaron algunos de sus números frente a una audiencia superior en la fiesta de fin de año. El nombre del grupo probablemente derivara de una frase de Johann Wolfgang von Goethe en su obra Fausto, cuando éste dice que los nombres no son más que 'puro sonido y humo' y frente a esto 'sentir lo es todo'. Actuaron frente a públicos invitados a los cuales presentaron parodias de obras contemporáneas como *Carleas und Elisande* de Ysidore Mysterlinck, (septiembre de 1900- enero de 1901). Las parodias, la mayoría de las cuales fueron escritas por Reinhardt, Kayssler y Zickel, no eran del todo hostiles, entre otras cosas, porque el propio Reinhardt dirigiría poco después los trabajos de Maeterlinck. Lo cierto es que tuvieron tanto éxito que Otto Brahm permitió a la compañía –que estaba compuesta principalmente por sus propios actores- que representaran una *matinée* en el *Deutsches Theater* el 22 de mayo de 1901. se transformaron en un grupo formal que se asentó en el *Kleines Theater* en 1902. En donde Reinhardt dirigió su primera obra, *Salomé* de Oscar Wilde.

⁸⁴⁵ Reinhardt, G. (1973). *Der Liebhaber: Erinnerungen seines Sohnes Gottfried Reinhardt an Max Reinhardt* [El amante: recuerdos de Max Reinhardt de su hijo Gottfried Reinhardt]. Leinen: Droemer Knauer, p.180.

⁸⁴⁶ [Hoy en día existen actores patéticos, naturalistas, declamatorios, modernos, realistas, ideales, patológicos, externos e internos, actores sentimentales, actores emocionales y similares. El actor de la razón, etc., etc., etc. Hubo actores humanos en el pasado. Hoy existen actores de Ibsen, actor de Hauptmann, actor de estilo, etc.], Carta de Max Reinhardt a Bertolt Held, del 9 de marzo de 1895, en Reinhardt, M. and Fetting, H. (1989). *Ich bin nichts als ein Theatermann*. Berlin: Henschel, pp.60-61.

Hastiado del monopolio del naturalismo, la idea de Reinhardt no era atacar el arte escénico, sino que una u otra determinada escuela ejerciera su monopolio. Frente a esta visión unidimensional, Reinhardt proponía celebrar una escena caracterizada precisamente por su diversidad y heterogeneidad.

Según el investigador Peter Jelavich, Behrens estaba familiarizado con la sátira porque debió haber acudido a las actuaciones de las compañías *Die Elf Scharfrichter*⁸⁴⁷ [los once verdugos] y *Buntes Theater*⁸⁴⁸ [teatro colorido] de Wolzogen que visitaron la colonia de Darmstadt en julio de 1901. Además, él mismo había participado en las parodias de sus propios trabajos que los artistas de la Colonia representaron a finales de agosto dentro del 'Überdokument' [sobre-documento], en una suerte de cabaré. Por otro lado, Behrens había sido objeto de algunos de los chistes de la parodia que *Schall und Rauch* llamaron: *Carleas und Elisande*, titulada como *Eine Gobelinesque* [Un gobelinesco]⁸⁴⁹. En ella, los personajes colocados en fila frente a una cortina negra se disponían como un Tapiz Gobelín⁸⁵⁰.

Behrens diseñó un teatro para Reinhardt en el que no contó con los elementos de su escenario de alivio. Sin embargo, por su originalidad resultó apropiado para un espacio de cabaré. El uso del telón rojo oscuro, bordado con oro y el arco del proscenio con un frontón de templo griego, proveyeron una evocación en tono de parodia del teatro clásico original⁸⁵¹. En esta ocasión había sido la participación de Behrens en el teatro de la Colonia la que le había servido de Escuela para poder acertar en su diseño arquitectónico de la construcción que le había demandado Reinhardt. La interacción y el trabajo conjunto entre

⁸⁴⁷ *Die Elf Scharfrichter* fue uno de los primeros cabarés en Alemania y el primero político. Frank Wedekind fue uno de los once verdugos de 1901 a 1902 y junto a ellos cantó sus propias composiciones mientras tocaba la guitarra. En 1904 el cabaré se disolvió por problemas financieros.

⁸⁴⁸ *Buntes Theater* fue el primer cabaré literario fundado en Berlín en 1901 por Ernst Wolzogen. El concepto de cabaré alemán se importó a partir de *Le Chat Noir* parisino, si bien la versión alemana destacó por su humor negro.

⁸⁴⁹ Para más información consultar *Conférence zur Gobelinesque des Ysidore Mysterlinck. Carleas und Elisande, gehalten von Samuèle Rindéer* y el capítulo correspondiente a 'Carleas und Elisande' en: Reinhardt, M. (1901). *Schall und Rauch*. Berlin und Leipzig: Mit Buchschmuck von Albert Fiebiger, p.11-26 y p.109-127, respectivamente.

⁸⁵⁰ Además de parodiar el *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, esto era una burla hacia Behrens y Fuchs, cuyo ensayo había empleado hacía sólo unos meses la misma frase para describir su supuesto efecto del *Reliefbühne*. Jelavich, P. (1996). *Berlin Cabaret*. Cambridge: Harvard University Press, p.69.

⁸⁵¹ La vinculación entre lo griego y Reinhardt estuvo presente desde sus primeros trabajos de cabaré como *Diarrhoesteia* hasta sus piezas posteriores de teatro monumental como *Rey Edipo* (1910) o *La Orestíada* (1911), en las que colaboró con Fuchs en el marco de las celebraciones populares de Múnich. *Diarrhoesteia* fue concebida como una burla al estilo de teatro griego. Incluyó a un coro de inversores teatrales que presenciaban su capital arruinándose. También había dos coros de espectadores compitiendo entre sí -los moderados y los radicales- y críticos teatrales ataviados como 'Furias' que perseguían al dramaturgo. Para más información consultar: Herald, H., Tucholsky, K. and Wolzogen, H. (1919). *Schall und Rauch*. Berlin: Buchverlag der Morgen, pp.127-206.

teatro y arquitectura fue una constante en este tiempo que, de forma paralela, destacó también en los proyectos de Henry van de Velde.

A partir de sus cartas y declaraciones en los años siguientes, se puede deducir que Behrens siguió abogando por una reforma teatral. Además de continuar con sus ideas expuestas en *Feste des Lebens*, Behrens diseñó un pequeño *Naturtheater* para la Exposición de Arte y Horticultura de Mannheim (1906-1907)⁸⁵². Allí presentó varios espectáculos, entre los cuales destacó el *Laune des Verliebten* [El estado de ánimo del amante] de Goethe, en el contexto de una actuación frente a miembros de la corte de Baden. Durante ese tiempo, Behrens también estuvo en contacto con los Dumont-Lindemann en Dusseldorf, para los que diseñó varias escenografías que no llegaron a ejecutarse⁸⁵³, algo semejante a lo que le había sucedido al teatro que Henry van de Velde había proyectado para la pareja en 1903-1904 como se explicará en el capítulo correspondiente.

Gracias a los esfuerzos del banquero de Hagen Karl Ernst Osthaus⁸⁵⁴, con motivo de la apertura del nuevo *Stadtgartenhalle* en Hagen, en 1909 Behrens pudo llevar a cabo sus propuestas escénicas en la medida en que las había concebido. Allí, el 26 de junio, Behrens presentó un fragmento del *Diogenes* [Diógenes] de Otto Erich Hartleben. Sin embargo, a la mayoría de la prensa le resultó una actuación más bien diletante y aburrida: ‘¿Es arte o diletantismo, lo que se ofrece en Hagen?’, se preguntaban⁸⁵⁵. La respuesta, probablemente, estuviera en que Behrens era pintor y arquitecto y, al preocuparse en mayor medida por los aspectos formales que por la acción dramática, enmarcó su teatro dentro de una rigidez estética que lo privó, precisamente, de la vida que tanto anhelaba festejar. Entre aquellos críticos que se refirieron al *Diógenes* de Behrens se encontraba Max Maas. A pesar de

⁸⁵² El 17 de diciembre de 1906, Behrens escribió a su amigo y patrón, el gran mecenas del Museo Folkwang, Karl Ernst Osthaus de Hagen. En la carta le explicaba que había asumido el diseño y la ejecución de un Hall para festivales, un espacio para exhibiciones temporales, en la nueva feria de Mannheim, en la carta explicaba que la forma monumental del hall proveería una excelente oportunidad de utilizar la escultura para producir un efecto especialmente embellecedor, en: Anderson, S. (2000). *Peter Behrens and a new architecture for the twentieth century*. Cambridge, Mass.: MIT Press, p.84.

⁸⁵³ Behrens diseñó escenografías que finalmente no fueron llevadas a escena para diversas producciones de Louise Dumont y Gustav Lindemann. En: Moeller, G. (1991). *Peter Behrens in Düsseldorf*. Weinheim: VCH, pp.398-404, se discuten las de: *Hamlet*, *Kronpräsidenten* de Ibsen y *Wilhelm Tell* [Guillermo Tell] de Schiller.

⁸⁵⁴ Karl Ernst Osthaus (1874-1921) importante mecenas alemán que patrocinó numerosas obras de arte y arquitectura de vanguardia. Fundó el museo Folkwang en Hagen. Además de colaborar con Behrens también fue un importante propulsor de los trabajos de van de Velde y de Gropius.

⁸⁵⁵ Boehe, J. and VV. AA. (1977). *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit: Theater und Jugendstil-Feste des Lebens und der Kunst*. Hanau: Hans Peters Verlag, p.150.

reconocer lo interesante y novedoso de las reformas teóricas behrensianas⁸⁵⁶, de acuerdo con su artículo publicado en la revista *Kunstgewerbeblatt*, la puesta en escena de *Diógenes* no había logrado llevarlas a la práctica de forma efectiva⁸⁵⁷.

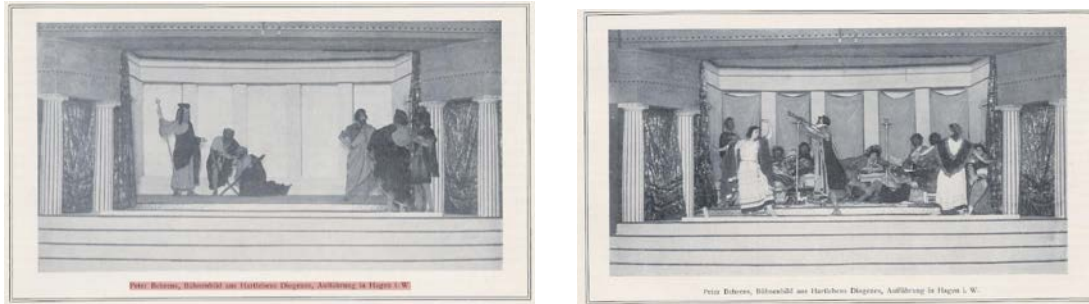


Ilustración 14. Escenografías de Behrens para *Diógenes* de Hartleben.

Actuación en Hagen en la que llevó a la práctica algunas de sus ideas de *Feste des Lebens und der Kunst*. Para el Stadtgartenhalle, con su plataforma de escenario estrecho y de auditorio rectangular, Behrens concibió una escena de poca altura, completada por una fila de columnas. El proscenio, como una transición al escenario, proporcionaba espacio para la actuación de los bailarines, los esclavos y el resto de las animaciones. Los intersticios de la fila de columnas se cubrían, según fuera necesario, con diferentes paños de colores. Los trajes griegos, coordinados por colores según las escenas, aportaban movimiento dependiendo de la naturaleza de las agrupaciones. Behrens evitó los movimientos en profundidad y los desplazamientos fueron, en su mayoría, laterales. A través de un conjunto de discurso declamado y movimientos de danza rítmica, los actores presentaron un nuevo tipo de interpretación. Imágenes en: Schur, E. (1911). Peter Behrens und die Reform der Bühne. *Kunstgewerbeblatt*: Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Berlin, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe I. B., Königsberg i. Preussen, Leipzig, Magdeburg, Pforzheim und Stuttgart, [online] (22), pp.43-44.

Lo verdaderamente interesante del trabajo de Behrens fue la interpretación del valor visual de la luz, el color, el gesto, la danza y los mínimos elementos empleados en la decoración

⁸⁵⁶ Según defendió Maas, Doerpfeld demostró con certeza, o al menos con la mayor probabilidad, que el teatro griego no tenía un escenario en tiempos de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes y que, en cambio, los intérpretes se debían situar frente aun proscenio de madera, con pilares de piedra en la gran *orchestra*, de forma que los actores y el coro actuaban juntos. Maas aprovechó su artículo para criticar tanto a Goethe, como a Semper, Fuchs y Behrens, a quienes acusó de no haber investigado la procedencia de lo que habían predicho, porque, según él, no se podía afirmar con la más mínima certeza que el teatro griego quisiera o lograra efectos de alivio: 'Aber wir können nicht mit der geringsten Sicherheit behaupten, daß das griechische Theater Reliefwirkung erzielen wollte oder erzielt hat', Maas, M. (1911). Falsche Archäologie Voraussetzungen der 'Reform der Bühne' durch Peter Behrens. *Kunstgewerbeblatt*, [online] XXII, p.86. Available at: https://archive.org/stream/kunstgewerbeblatt22leipuoft/kunstgewerbeblatt22leipuoft_djvu.txt [Accessed 20 Nov. 2018].

⁸⁵⁷ 'Eines soll übrigens auch noch hervorgehoben werden: das Bühnenbild aus Hartlebens Diogenes (Aufführung in Hagen i. W.) mit der Gastmahls Szene spricht meines Erachtens nicht für die Behrensschen Reformen. Diese haben mir theoretisch besser gefallen, als hier in der praktischen Ausführung', ídem.

del escenario, como herramientas creativas y de investigación para diseñar la arquitectura del edificio en la que se mostraban.

El nombramiento como consejero artístico de la AEG -Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft- en Berlín, ese mismo año, y la construcción de su Fábrica de Turbinas⁸⁵⁸ (1909), supusieron la consagración de Behrens como pieza clave de la arquitectura modernista. Este edificio industrial, a pesar de sus inconfundibles rasgos tradicionales, abrió la puerta al funcionalismo que se convertiría en el credo de artistas como Walter Gropius, Mies van der Rohe o Le Corbusier. Como consejero práctico de la AEG, Behrens se encargó de dar forma a muchos de los productos de la empresa, entre ellos: productos industriales, radiadores, papelería, carteles, anuncios, y hasta viviendas para trabajadores. Behrens es considerado el primer diseñador industrial y a él se le atribuye el mérito de haber ideado el concepto de imagen corporativa de empresa que adoptarían después muchos de sus discípulos, entre ellos Walter Gropius, que lo aplicaría a la Bauhaus. La innovación y el legado de Behrens trascienden por el hecho de haber admitido el avance de la tecnología industrial sin dejar que el alma del artista sucumbiera ante ella.

De forma paralela a su trabajo en AEG, Behrens se sumó a la *Deutscher Werkbund* de Muthesius, con quien compartió ideas y visiones sobre cómo debía enfocarse el arte desde una perspectiva industrial y desde el punto de vista de la enseñanza artística. Esta vinculación le hizo viajar por Inglaterra y conocer algunas de las Escuelas de artes y oficios británicas.

Sin embargo, en lo que respecta a su vertiente educativa, con su salida de Darmstadt Behrens abandonó también su interés por el Jugendstil, que condujo hacia la geometría de la abstracción. Fue entonces cuando se trasladó a Düsseldorf en donde, desde 1903 y hasta 1907, fue director de la *Kunstgewerbeschule* [Escuela de Artes y Artesanía], una suerte de proto-Bauhaus en la que, al menos durante sus años al mando, el teatro no formó parte

⁸⁵⁸ La Fábrica de Turbinas AEG, una de las primeras empresas en llevar a la práctica las transformaciones que, desde 1870, colocaron la industria alemana a un nivel internacional, es uno de los edificios más significativos del protorracionalismo, y el comienzo, en aquella época, de la utilización de elementos industrializados en arquitectura.

del programa oficial⁸⁵⁹. Sin embargo, todos los trabajos e intentos de Olbrich y Behrens descritos con anterioridad debieron influir en el hecho de que Gropius sí incluyera el teatro cuando concibió su programa de la Bauhaus. Antes de que él lo hiciera, es preciso estudiar otras influencias que lo antecedieron. La primera de ellas de forma cronológico-geográfica fue la de Henry van de Velde.

⁸⁵⁹ La *Universität Düsseldorf* tiene digitalizados los programas de la Escuela durante los años en lo que estuvo dirigida por Peter Behrens, se pueden consultar de forma gratuita en: [Digital.lib.uni-duesseldorf.de](http://digital.lib.uni-duesseldorf.de). (2018). *Jahresbericht - Schulprogramme - Düsseldorf Kunstgewerbeschule [193-1907]*. [online] Available at: <http://digital.lib.uni-duesseldorf.de/ulbdsp/periodical/titleinfo/3807874> [Accessed 4 Dec. 2018].

4. LA GROSSHERZOGGLICH-SÄCHSISCHEN KUNSTGEWERBESCHULE WEIMAR (1908-1917) y LOS OTROS PROYECTOS EDUCATIVOS DE VAN DE VELDE

Para poder entender la genealogía de la Bauhaus es necesario conocer la procedencia de las Instituciones sobre las que se fundó. La Primera Guerra Mundial truncó la trayectoria de la *Großherzoglich-Sächsischen Hochschule für bildende Kunst in Weimar* [Escuela de Artes Visuales del Gran Ducado Sajón en Weimar], dirigida por Fritz Mackensen desde su fundación el 3 de junio de 1910. Esta Escuela, procedía a su vez de la fusión de tres Instituciones anteriores: la *Großherzoglich-Sächsische Kunstschule Weimar* [Escuela de Artes del Gran Ducado Sajón en Weimar], que lideraba Hans Olde⁸⁶⁰; la *Weimarer Bildhauerschule* [Escuela de Escultura de Weimar], que dirigía Adolf Brütt⁸⁶¹; y la *Großherzoglich-Sächsischen Kunstgewerbeschule Weimar* [Escuela de Artes Aplicadas del Gran Ducado Sajón en Weimar] al frente de la cual, en el momento de la fusión y, hasta 1915, estuvo Henry van de Velde⁸⁶².

Los inicios como maestro de van de Velde se remontan a 1893, primero en la Academia de Arte de Amberes y, un año más tarde, en la *Université Nouvelle* de Bruselas. No obstante, su

⁸⁶⁰ Hans Olde (1855-1917), pintor alemán y director de la Escuela de Arte del Gran Ducado desde 1902.

⁸⁶¹ Adolf Brütt (1855-1939), escultor alemán que fundó la Escuela de Escultura de Weimar.

⁸⁶² La Escuela de Artes y Oficios, había sido fundada en abril de 1908, a partir del Seminario de Artesanía de van de Velde, que llevaba en funcionamiento desde 1902.

siguiente encargo académico no llegó a partir de su experiencia docente en Bélgica sino, como ya se ha adelantado, de su ejercicio profesional como diseñador y arquitecto.

Los diseños que van de Velde realizó para su propia casa *Bloemenwerf*⁸⁶³, llamaron la atención, entre otros, del galerista Siegfried Bing⁸⁶⁴ que lo invitó a participar en la exposición de *Art Nouveau* organizada en París en 1895. El reclamo francés alcanzó el centro de Europa y, sólo dos años más tarde, van de Velde presentó sus trabajos en la *Kunst Ausstellung* [Exhibición internacional de arte] de Dresde. Esto supuso el primer contacto de la que sería una fructífera carrera profesional en Alemania, principalmente como diseñador, pero también como maestro. Todo ello, pese a las reticencias de los nacionalistas⁸⁶⁵ y las dificultades con un idioma, que van de Velde nunca llegó a dominar⁸⁶⁶.

Debido al gran número de proyectos demandados en Alemania, en 1898, van de Velde estableció su nueva empresa de diseño⁸⁶⁷ de forma permanente en Berlín. Durante estos años escribió para la *Revue Générale* de Bélgica, así como para otras publicaciones y redactó numerosos escritos teóricos relacionados con la enseñanza de las artes.

⁸⁶³ *Bloemenwerf* es el nombre de la residencia de van de Velde localizada en Uccle, Bélgica. Tanto el diseño arquitectónico como el interior, así como los muebles fueron concebidos por el propio Velde, en una suerte de inspiración en la *Red House* morrisiana.

⁸⁶⁴ También conocido como Samuel Bing (1838-1905), marchante y galerista de arte de origen alemán, nacionalizado en Francia. Dedicó especial atención al arte japonés cuya introducción en Occidente favoreció a través de sus exhibiciones. También se le considera un importante impulsor del modernismo.

⁸⁶⁵ Van de Velde fue criticado, como belga, por algunas de sus ideas, como tratar de cambiar la verja que rodeaba el jardín de Goethe y que, según su criterio, era demasiado alta. A pesar de ser víctima de acusaciones y maledicencias e incluso de algunas mofas en la prensa, también hubo algunos periodistas que lo apoyaron. Tal fue el caso de Hans Rosenhagen que publicó un artículo titulado *Das neue Weimar* en otoño de 1903 en el conservador *Der Tag*, uno de los periódicos más leídos de Berlín. Rosenhagen se hizo eco de la frase de que 'no tengo piedad' –de acuerdo con van de Velde, malinterpretada- que había dicho van de Velde, pero alabó al gran duque efusivamente por reconocer que el tiempo no puede permanecer inalterable, incluso en Weimar, y ensalzó el coraje de haber escogido a un extranjero para revivir el arte y la industria del estado. Después de explicar la misión de van de Velde, expresó su esperanza a favor del éxito del belga, particularmente desde que los excesos de su Jugendstil inicial habían evolucionado hacia formas más restringidas de funcionalismo: 'Van de Velde, der seit über einem Jahr in Weimar wirkt, hat sich außerordentlich entwickelt. Seine Arbeiten haben, ohne Einbuße an Originalität, alles Provokante, alles Barocke verloren. Der Künstler ist zu einer schlichten, vornehmen und heiteren Schönheit gekommen, die fast an die Antike gemahnt, durch Klarheit der Absicht und Reinheit des Ausdrucks, und über die seine Imitatoren todunglücklich sein werden, weil dieser Stil unnachahmlich ist', [Van de Velde, que ha trabajado en Weimar durante más de un año, se ha desarrollado enormemente. Sus obras han perdido todo lo provocativo, todo barroco, sin pérdida de originalidad. El artista ha llegado a una belleza simple, distinguida y serena, casi reminisciente de la antigüedad, a través de la claridad de la intención y la pureza de expresión, y sobre la cual sus imitadores serán miserables, porque este estilo es inimitable], Rosenhagen, H. (1903) *Das neue Weimar*, *Der Tag*, Berlín. El artículo está reproducido de forma íntegra y literal en: van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, p.245-50.

⁸⁶⁶ La lengua nativa de Velde era el flamenco, pero como muchos belgas de aquel momento, adoptó el francés como su forma de expresión vehicular. A pesar de haber pasado gran parte de su vida profesional en Alemania, hablaba poco alemán y siempre necesitó contar con traductores para la escritura de sus cartas y artículos.

⁸⁶⁷ La firma comenzó dedicándose al diseño de interiores y a fabricar ediciones limitadas de sus propios muebles. En 1898 también hacían carteles, diseños de *packaging* y publicidad para los fabricantes alimentarios de Colonia-Mühlheim.

El cambio de siglo llegó con un importante encargo, Karl Ernst Osthaus⁸⁶⁸ -acaudalado banquero de Hagen, Westfalia- encomendó a van de Velde el diseño del interior del Museo Folkwang. Debido a las importantes dimensiones del proyecto, sólo un año más tarde la familia completa de van de Velde se trasladó a Berlín. Pero sin duda, uno de los más importantes hitos de su trayectoria profesional, tuvo lugar en 1902, cuando van de Velde fue invitado por Kessler, bajo el auspicio del Gran Duque de Saxe-Weimar-Eisenach, Wilhelm Ernst⁸⁶⁹, a instalarse en Weimar.

Henry van de Velde llegó a Weimar con dos misiones distintas. En primer lugar, Wilhelm Ernst, contrató a van de Velde como consejero artístico de su gobierno con el propósito de mejorar la calidad del sector industrial de su ducado a través del diseño. Ante tal desafío, van de Velde declaró que la elevada misión suponía concebir 'el estilo' del siglo XX: 'als dass ich beitragen sollte, den Stil des 20. Jahrhunderts zu gestalten'⁸⁷⁰. Por otro lado, van de Velde trabajó como consultor personal, diseñador y arquitecto del Conde Harry Kessler, quien se había propuesto atraer a Weimar a los mejores artistas de todas las disciplinas, incluido el teatro⁸⁷¹.

Durante el comienzo del siglo pasado, los duques alemanes carecían de poder tácito en los ámbitos políticos y administrativos. Eso favoreció que entre ellos se generara una fuerte competencia por tratar de hacer sobresalir a sus respectivas provincias en los campos del

⁸⁶⁸ Karl Ernst Osthaus (1874-1921), mecenas de la vanguardia artística alemana. En 1902 fundó el Museo Folkwang en Hagen. Bajo la recomendación de van de Velde, Osthaus comenzó una colección de pintores modernistas europeos. Osthaus también trató de convertir Hagen en un centro arquitectónico, pero la historia de los proyectos no realizados acabó siendo más conocida que la de los que sí llegaron a construirse. Entre los arquitectos convocados se encontraban, además de van de Velde, Peter Behrens o Walter Gropius. Van de Velde construyó para Osthaus (1907/08) su gran villa *Hohenhof* en Hagen.

⁸⁶⁹ Wilhelm Ernst, Gran Duque de Saxe-Weimar-Eisenach (1876-1923), último gran duque de la región que sucedió a su abuelo Carlos Alejandro (1818-1901) tras su muerte, al haber fallecido en 1894 su padre, quien debía haber sido el heredero directo. Bajo su mandato se esforzó por convertir Weimar en un centro del desarrollo y la cultura apoyado por arquitectos como Van de Velde o Theodor Fischer. Entre sus logros se encontraron la renovación de la Universidad de Jena, así como de los teatros de Weimar. Su abdicación se produjo en 1918 tras la derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial. Los escándalos y crueldad que salpicaron su vida privada lo llevaron a ser un gobernante odiado por el pueblo.

⁸⁷⁰ [contribuir a dar forma al estilo del siglo XX], Kessler, H., Schuster, G. and Pehle, M. (1988). *Harry Graf Kessler; Tagebuch eines Weltmannes*. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft, p.110. También está citado en: Easton, L. (2002). *The Red Count: The Life and Times of Harry Kessler*. Berkeley: University of California Press, p.104, pero allí el autor comete una errata y dice: s. XXI en vez de XX.

⁸⁷¹ Unos años antes, Kessler había invertido su fortuna personal en mover al enfermo Nietzsche y su archivo personal a la ciudad de la corte. El establecimiento del archivo de Nietzsche formaba parte de un gran proyecto para crear el *Neuen Weimar* que se construiría sobre el clasicismo de Weimar. Para más información consultar: Hüter, K. (1967). *Henry Van de Velde*. Berlin: Akademie-Verlag; Wahl, V. (2007). *Henry van de Velde in Weimar: Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie (1902 bis 1915)*. Köln: Böhlau; Bothe, R. and Föhl, T. (1999). *Aufstieg und Fall der Moderne*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag; Easton, L. (2002). *The Red Count: The Life and Times of Harry Kessler*. Berkeley: University of California Press.

arte y de la cultura⁸⁷². Algo que, como se vio en el capítulo anterior, también ocupó gran parte de la preocupación de Ernst Ludwig en su ducado de Hesse-Darmstadt. Mientras ciudades como Berlín, Hamburgo, Frankfurt, Colonia o Düsseldorf, se disputaban el monopolio de los museos, Wilhelm Ernst encargó a van de Velde que investigara la forma de aumentar el nivel de calidad de la producción de Weimar. Conforme al encargo, Van de Velde debía capitalizar una gran parte del sector más rico de Alemania⁸⁷³, sin embargo, como él mismo reconoció en sus memorias, los informes entregados al Gran Duque sólo sirvieron para enterrarse bajo polvo junto a otros de índole semejante⁸⁷⁴.

Pero no todas las investigaciones fueron en balde, explorar el sector industrial y tener contacto con los comerciantes sirvió a van de Velde para dilucidar que el camino adecuado para mejorar la industria y el arte en Weimar debía iniciarse a partir de la enseñanza. Más aún, la única forma de que los objetos y ornamentos surgidos de las distintas escuelas de artes y oficios respondieran a las necesidades de la demanda, era establecer una eficiente comunicación entre ambas partes, así como la adecuada preparación y herramientas para su producción y diseño. Si la mejor manera de cumplir el cometido de elevar los estándares de la industria era a través de la formación sólida de artesanos y artistas, una de las primeras medidas que tomó a su llegada a Weimar fue la fundación de un Seminario de artesanía.

Originalmente, el Seminario iba a ser totalmente independiente⁸⁷⁵ de la *Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule in Weimar* [Escuela de Artes del Gran Ducado Sajón en Weimar]⁸⁷⁶,

⁸⁷² 'Unter aufgeklärten und begeisterungsfähigen Fürsten hat es immer Rivalitäten gegeben, die sich oft als fruchtbar erwiesen. So entwickelte sich je nach der besonderen Vorliebe des regierenden Souveräns eine Tradition, die bald dem Theater, der Musik, der Literatur oder der Malerei zugutekam. Weimar, Gotha, Meiningen, Karlsruhe und Stuttgart, München und Dresden wetteiferten auf den Gebieten der Kunst, wie die zahlreichen deutschen Universitäten zum großen Vorteil der Wissenschaft miteinander rivalisierten', [Entre príncipes iluminados y entusiastas, siempre ha habido rivalidades que, a menudo, han resultado fructíferas. Así, dependiendo de la afición particular del soberano gobernante, se desarrolló una tradición que pronto benefició al teatro, la música, la literatura o la pintura. Weimar, Gotha, Meiningen, Karlsruhe y Stuttgart, Múnich y Dresden compitieron en los campos del arte, al igual que otras muchas universidades alemanas compitieron entre sí por obtener ventaja en el campo de la ciencia], van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, p.122.

⁸⁷³ 'Die Neuheit des ganzen Plans besteht wie Du bemerkst haben wirst, in zwei Punkten: erstens in der großen Freiheit und zugleich in dem großen Umfang der Vandevelde vom Großherzog übertragenen Aufgabe; ein ganzes, industriereiches Stückchen Deutschlands wird ihm unumschränkt in die Hände gegeben', 25 de diciembre de 1901, en: Bodenhausen, E., Kessler, H. and Simon, H. (1978). *Ein Briefwechsel: 1894-1928*. Stuttgart: Klett (in Komm), p.66.

⁸⁷⁴ Por ejemplo, uno de los grandes éxitos de van de Velde fue que la firma cooperativa de cestas, *Tannrodas*, comenzara a utilizar caña y ratán de acuerdo con los diseños del belga. Sus productos podían ser encontrados en las mayores ciudades de Alemania y también en el salón de Kessler, en: Easton, L. (2002). *The Red Count: The Life and Times of Harry Kessler*. Berkeley: University of California Press, p.104

⁸⁷⁵ En un anuncio del Seminario de Artesanía, publicado en el *Weimarischen Zeitung*, el 17 de septiembre de 1902, se expone de forma explícita que el Seminario de artes y oficios es una institución completamente independiente de la Escuela de Arte. En: Wahl, V. (2007). *Henry van de Velde in Weimar: Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie (1902 bis 1915*. Köln: Böhlau, documento 42, p.147.

⁸⁷⁶ Fundada por el Gran Duque Carlos Alejandro el 1 de octubre de 1860, estuvo en activo como tal hasta 1910.

pero lo cierto es que ambos crecieron en paralelo tanto en términos arquitectónicos como en sus concepciones académicas⁸⁷⁷. Alejado de los formalismos historicistas, el Seminario nació con el propósito de aumentar la sensibilidad artística⁸⁷⁸ de artesanos e industriales profesionales. De alguna manera, se perseguía fusionar las ideas del *Lebenskunst*⁸⁷⁹ nietzscheano con un lenguaje más técnico e internacional, pero desde una perspectiva pública que ya entonces contrastó con el elitismo de su homólogo en Darmstadt. De hecho, la publicidad aparecida en un diario de Weimar en 1902 destacaba las diferencias existentes entre el Seminario y el experimento de la Colonia y recalca que, sin perder su calidad artística, ante la falta de voluntad financiera de Darmstadt, Weimar defendía una clara vocación industrial⁸⁸⁰.

Tal y como se comentó con anterioridad, van de Velde y Kessler se habían sentido decepcionados con los trabajos de Olbrich y Behrens que tuvieron ocasión de conocer durante su visita a la Colonia y que, según su entender, evidenciaban un rechazo romántico de la vida moderna⁸⁸¹. En contraste, van de Velde concibió su Seminario en octubre de 1902 como un laboratorio de investigación en el que llevar a la práctica sus ideas teóricas en colaboración con los estudiantes de artes y oficios⁸⁸². El propio nombre a partir de la palabra

⁸⁷⁷ La expansión de las enseñanzas de van de Velde y su trabajo de consejo necesitaron un nuevo edificio que él diseñó en conjunto con una remodelación del edificio de la Escuela de Artes del Gran Ducado Sajón.

⁸⁷⁸ 'We do not want to create historians', Kessler, H. (1902, 22 de abril) TB, en: Easton, L. (2002). *The Red Count: The Life and Times of Harry Kessler*. Berkeley: University of California Press, p.103.

⁸⁷⁹ Kessler y van de Velde perseguían completar al filósofo a través de la materialización de un *Lebenskunst* en el que hubiera una suerte de *Gesamtkunstwerk* que incorporara literatura, música y artes visuales. La relación entre Kessler y Friedrich Nietzsche (1844-1900) tuvo lugar, principalmente, a través de la hermana del último, Elisabeth Förster-Nietzsche (1846-1935) quien, aconsejada por Kessler, escogió Weimar como domicilio para la construcción del archivo de Nietzsche cuyas estancias fueron diseñadas por van de Velde.

⁸⁸⁰ Para más información, consultar el anuncio del Seminario de artes y oficios en el *Weimarerische Zeitung*, del 17 de septiembre de 1902, disponible en: Wahl, V. (2007). *Henry van de Velde in Weimar: Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie (1902 bis 1915)*. Köln: Böhlau, documento 42, p.148.

⁸⁸¹ Las referencias directas de Kessler ya se apuntaron en el capítulo correspondiente, ver también: Easton, L. (1996). The Rise and Fall of the "Third Weimar": Harry Graf Kessler and the Aesthetic State in Wilhelmina Germany, 1902-1906. *Central European History*, [online] 29(4), p.502. Available at: <http://www.jstor.org/stable/4546645> [Accessed 22 Nov. 2018].

⁸⁸² En un Anexo a sus memorias, van de Velde recogió su contrato de enero de 1902. Allí se refirió a sus condiciones económicas y de producción; a las relaciones de ventas existentes; a las relaciones comerciales; y al estado, en aquel momento, de las relaciones comerciales. También indicó que se le contrata para enseñar la tecnología de artes y artesanías a petición del Gran Duque y del Ministerio gran ducal a quien debía informar en materia de artes y oficios, arquitectura, artes decorativas y similares ... los comerciantes e industriales ... las subvenciones ... etc. También se le encomendó la producción de dibujos a modo de ejemplo, así como de prototipos y modelos para el desarrollo del arte local. Entre sus tareas también se incluía la participación en la organización de exposiciones técnicas y conferencias. Los informes detallados sobre la actividad del Seminario se pueden consultar en el archivo van de Velde de Zúrich.

'(...) hat sich über die Verhältnisse und Bedürfnisse der gewerblichen und kunstgewerblichen Industrien des Großherzogtums, über ihre wirtschaftlichen und Produktionsbedingungen, die bestehenden Absatzverhältnisse und Handelsbeziehungen, sowie über den Stand der gewerblichen und kunstgewerblichen Technik zu unterrichten.... auf Verlangen des Großherzogs und des großherzoglichen Staatsministeriums Gutachten über Angelegenheiten des Kunstgewerbes, der Architektonik, der dekorativen Kunst und dergleichen zu unterrichten.... den Gewerbetreibenden und Industriellen... sachlichen Beirat erteilen... durch Anfertigung von Musterzeichnungen, Modellen, Vorbildern und dergleichen unter Berücksichtigung der gegebenen Verhältnisse

Samen [semilla], indicaba la intención de que su ‘Seminario’ sirviera para recolectar y distribuir las semillas que luego serían absorbidas por las artes, la artesanía y la industria del arte⁸⁸³. Los prototipos resultantes de los experimentos del Seminario eran testados por la industria, que aportaba su visión y experiencia y, a cambio, se beneficiaba de unos diseños gratuitos procedentes de una mayor libertad creativa. En la simbiosis, y de forma análoga a como sucedía en la Guild de Ashbee, los estudiantes aprendían del saber hacer de los hábiles artesanos, al mismo tiempo que los profesionales en activo aprovechaban para aplicar correcciones, dejarse contagiar por la energía de los jóvenes y reciclar sus conocimientos anquilosados:

Zunächst galt es, meine Ideen zu konsolidieren und bei den Handwerkern und Industriellen möglichst rasch bekanntzumachen. Ich gründete deshalb neben meinen Privatateliers, zu denen sich gleich nach meiner Übersiedlung nach Weimar spontan einige Schüler gemeldet hatten, ein Institut zur Unterstützung der Arbeit von Kunsthandwerk und Industrie, genauer gesagt eine Art Laboratorium, in dem sich jeder Handwerker oder Fabrikant kostenlos beraten und seine Erzeugnisse analysieren und verbessern lassen konnte⁸⁸⁴.

Tal y como Kessler informó a Hans Bodenhausen⁸⁸⁵, en el entorno del Seminario se estaba llevando a cabo, por primera vez, una práctica verdaderamente moderna respecto a la

und der Eigenart der örtlichen Kunstübung künstlerisch Anregungen geben... sich an der Veranstaltung von Fach- und Musterausstellungen zu beteiligen, durch Vorträge anregend zu wirken suchen’, [(...) debe informarse sobre las condiciones y necesidades de las industrias comerciales y artesanales del Gran Ducado, sobre sus condiciones económicas y de producción, sobre las condiciones de venta y las relaciones comerciales existentes, así como sobre el estado del arte de la tecnología comercial y artesanal... proporcionar, a petición del Gran Duque y del Gran Ducado de Luxemburgo, dictámenes periciales sobre cuestiones relacionadas con las artes y oficios, la arquitectura, las artes decorativas, etc., a los comerciantes e industriales. dar sugerencias artísticas mediante la producción de dibujos de muestra, maquetas, modelos y similares, teniendo en cuenta las circunstancias dadas y la peculiaridad de la práctica artística local... participar en la organización de exposiciones comerciales y de maquetas, para tratar de inspirar a través de conferencias], van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, Anexos, p.487.

⁸⁸³ ‘Bei ihrer Ankunft im Institut unterbreiten sie dem Direktor desselben diese Entwürfe; nach einer ersten Korrekturarbeit werden diese Entwürfe Modelle. Dieser Arbeit wohnt Professor van de Velde bei; während dieser Arbeit steht er den Zeichnern und Modelleuren mit Rat und Unterweisung bei, und wenn das so unter diesem Zusammenwirken entstandene Modell in die Fabrik oder in das Atelier kommt, trägt es wirklich den Charakter einer Saat, welche mit aller Sorgfalt und mit aller Wissenschaft behandelt ist, welche die Wahl von Modellen erheischt, die der Fabrik, die sie dann ausnutzt, das Renommee und der Vorteil sichern sollen’, Anuncio sobre el Seminario publicado en el *Weimarischen Zeitung*, el 17 de septiembre de 1902, en: Wahl, V. (2007). *Henry van de Velde in Weimar: Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie (1902 bis 1915)*. Köln: Böhlau, documento 42, p.148.

⁸⁸⁴ [El primer paso fue consolidar mis ideas y presentarlas a los artesanos e industriales lo más rápidamente posible. Por lo tanto, además de mis estudios privados, a los que algunos estudiantes habían acudido de forma espontánea después de mudarnos a Weimar, fundé un instituto para apoyar el trabajo de artesanía e industria, más precisamente de tipo laboratorio, en el que cada artesano o fabricante diera consejos gratuitos y su análisis para la mejora de productos], van de Velde, H. and Curjel, H. *Op. cit.*, p.210.

⁸⁸⁵ Hans Eberhard von Bodenhausen (1868-1918), abogado, historiador de arte y empresario alemán. Fue uno de los fundadores de la prestigiosa revista de arte y literatura PAN, editada en Berlín desde 1895. Su patrimonio, que también incluye una extensa correspondencia con Harry Graf Kessler y Hugo von Hofmannsthal, está archivado en el *Deutsches Literaturarchiv Marbach*. Bodenhausen confió a van de Velde el diseño interior de su apartamento situado en Berlín.

posición del artista en la empresa, una especie de derivación de un acuerdo similar ya instaurado en Alemania para científicos, químicos, físicos, etc. pero esta vez con la industria:

Es wird eine Art von Kunstlaboratorium in den Dienst der Industrie gestellt, das die der Industrie sich stellenden künstlerischen Aufgaben und Probleme bearbeitet und ihr die Lösungen zur Ausbeutung überläßt; genau wie chemische Laboratorien ihr künstliches Indigo ihre Bremer Brenner⁸⁸⁶.

Otra de las novedades que caracterizó al Seminario fue la necesidad de promocionar por toda la provincia los avances que se iban logrando. Para ello Kessler contó con el auspicio de la madre del Gran Duque, la Princesa Paulina de Sajonia-Weimar-Eisenach⁸⁸⁷, quien acompañó a van de Velde en un gran *tour*, a través de todo el ducado. La comitiva visitó fábricas de cerámica, porcelana, cuero y madera, tejidos, alfombras e industrias de juguetes⁸⁸⁸. Si bien el interés por la mejora del gusto de la sociedad coincidía con sus antecesores británicos del *Arts and Crafts*, el entorno aristocrático que envolvía el Seminario alejaba mucho a van de Velde de los principios socialistas de sus predecesores y se asemejaba más al concepto feudalista de Darmstadt. Lo pintoresco de la procesión despertaba reminiscencias del mercantilismo de los tiempos de Louis XIV⁸⁸⁹, al mismo tiempo que anticipaba la actividad promocional de la Werkbund y también de la Bauhaus. Dentro de la campaña de comunicación, van de Velde encontró reseñable que fuera él precisamente, un artista extranjero, cuyas opiniones y creaciones en los círculos oficiales habían sido descritas como subversivas y revolucionarias⁸⁹⁰, el que hubiera sido elegido para dar a conocer la actividad cultural y artística, de la que era, en aquel momento, una de las regiones más nacionalistas de Alemania. Esto se debió, según Velde a que, por encima de las suspicacias y de los celos

⁸⁸⁶ [Se establecerá una especie de laboratorio de arte al servicio de la industria, que trabajará los problemas artísticos que afectan a la industria y ofrecerá soluciones para su explotación; al igual que los laboratorios químicos hicieron con su índigo artificial o sus quemadores Bremer], Carta entre Harry Graf Kessler y Eberhard von Bodenhausen, París Weihnachten, 1901, Wahl, V. (2007). *Henry van de Velde in Weimar: Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie (1902 bis 1915)*. Köln: Böhlau, documento 18, pp. 69-70. También en: Venturelli, A., Schröder, L. and Richter, S. (2003). *Kunst, Wissenschaft und Geschichte bei Nietzsche*. Berlin: Walter de Gruyter, p.303.

⁸⁸⁷ Paulina de Sajonia-Weimar-Eisenach (1852-1904), esposa del Gran Duque Carlos Augusto (1853-1894).

⁸⁸⁸ Easton, L. (2002). *The Red Count: The Life and Times of Harry Kessler*. Berkeley: University of California Press, p.104.

⁸⁸⁹ Jean Baptiste Colbert fue el ministro de Louis XIV que se ocupó de promover los productos franceses. El mismo van de Velde estableció una relación entre su nombramiento como consultor artístico en Weimar, que afirmó fue percibido como un evento insólito -*außerordentliches*-, y el trabajo de Colbert, que fundó las fábricas francesas como ministro de Luis XIV. Van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, p.209.

⁸⁹⁰ 'Es fiel besonders auf, daß die Wahl des Großherzogs Wilhelm Ernst auf einen ausländischen Künstler gefallen war, dessen Meinungen und Schöpfungen in den offiziellen Kreisen als subversiv und revolutionär verschrien waren', en: *ibidem*, pp.209-210.

políticos primaba un claro objetivo: elevar la producción industrial y el arte del Gran Ducado Sajón.

En 1906, la salida de Kessler del gobierno por las discrepancias existentes entre él y el Gran Duque⁸⁹¹ hicieron que van de Velde se cuestionara su lugar en Weimar. A partir de ese momento, su actividad se vio limitada a la dirección y desarrollo de su Seminario que, desde el 1 de abril de 1908 se integró en la recién inaugurada *Großherzoglich-Sächsischen Kunstgewerbeschule in Weimar* [Gran Escuela Ducal de Artes Aplicadas de Weimar] de la que van de Velde fue director hasta su clausura en 1915⁸⁹².

De forma análoga a la Guild de Ashbee, la Gran Escuela Ducal de Artes Aplicadas contaba con sala de exposiciones, publicaciones frecuentes y una biblioteca de estudio. Sin embargo, al contrario de lo que sucedía en *Mile End Road*, según un documento de marzo de 1910, en la Escuela de van de Velde sólo se disponía de clases matinales, aunque la posibilidad de abrir un horario nocturno más adelante se mantenía abierta⁸⁹³. La Gran Escuela Ducal de Artes Aplicadas mantuvo la aplicación de las modernas técnicas de enseñanza que habían caracterizado al Seminario y perpetuó la interacción con el sector industrial, a través de la promoción de concursos en los que competían los prototipos diseñados por los estudiantes más avanzados⁸⁹⁴. A partir de esta colaboración se obtuvieron modelos de cestería, cerámica y juguetes producidos en el marco de la industria doméstica⁸⁹⁵, si bien el pasar de la

⁸⁹¹ En 1903 Kessler ya había lanzado el *Deutscher Künstlerbund* del que era vicepresidente. El consorcio apoyaba artistas reconocidos como Edvard Munch (1863-1944) o al grupo expresionista alemán, *Die Brücke*, al que pertenecía, entre otros Otto Mueller (1874-1930) que estuvo en contacto con los artistas del *Der Blaue Reiter*. En 1906, una exhibición de dibujos de Rodin (1840-1917) en el Museo del Gran ducado, dedicada, por error al Gran Duque de Sax Thuringia, fue considerada un riesgo para las esposas e hijas de Weimar y Kessler se vio obligado a dimitir de su cargo. Esto unido a los enemigos políticos de Kessler, condujo a su resignación. Para más información, consultar el epígrafe IV titulado: The Rodin Scandal, en: Easton, L. (1996). The Rise and Fall of the "Third Weimar": Harry Graf Kessler and the Aesthetic State in Wilhelmina Germany, 1902-1906. *Central European History*, [online] 29(4), pp.520-525. Available at: <http://www.jstor.org/stable/4546645> [Accessed 22 Nov. 2018].

⁸⁹² Como ya se ha comentado, desde 1910, la Escuela de Artes, la de Escultura y la Escuela de Artes se fusionaron para crear la Escuela del Gran Ducado Sajón de Artes visuales de Weimar -*Großherzoglich-Sächsischen Hochschule für bildende Kunst in Weimar*-que pasó a estar capitaneada de forma general, por Fritz Mackensen (1866-1953). Van de Velde siguió manteniendo su liderazgo en la Escuela de Artes Aplicadas, aunque desde ese momento en dependencia de la de Artes Visuales hasta 1915. En abril de 1919, bajo la dirección de Walter Gropius, y con el apoyo del gobierno provisional de Sajonia-Weimar-Eisenach, se creó la Bauhaus, una escuela que procedía de las anteriores.

⁸⁹³ 'Ist vorläufig nur Tagesunterricht, die Einrichtung von Abend-und Sonntagsunterricht ist für später vorgesehen', [Por el momento solo clases de día, la disposición de las clases de la tarde y el domingo se propone para más adelante], en marzo de 1910. Wahl, V. (2007). *Henry van de Velde in Weimar: Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie (1902 bis 1915)*. Köln: Böhlau, p.224.

⁸⁹⁴ Van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, p. 211.

⁸⁹⁵ 'Eine Reihe von Fabrikanten wurde sich rasch über die praktischen Vorteile des 'Kunstgewerblichen Seminars' klar. Sie schlugen ihrerseits dem Seminar die Veranstaltung von Wettbewerben vor, zu denen sie bescheidene Beiträge zur Verfügung stellten. Auch die Regierung bediente sich mehrmals dieser Möglichkeit, um Modelle für die Korbflechterei, die Töpferei und für Spielzeuge zu erhalten, die im Großherzogtum Sachsen-Weimar im Rahmen der Hausindustrie erzeugt wurden', en: Van de Velde, H. and Curjel, H. *Loc. cit.*

dirección directa de van de Velde a una coordinación por parte de los poderes públicos propició que los resultados obtenidos en la nueva Escuela no fueran del todo satisfactorios. No obstante, las intenciones funcional y práctica, primero del Seminario y después de la Gran Escuela Ducal de Artes Aplicadas, hicieron que van de Velde se atribuyera como suyo el éxito comercial que más adelante tendrían la Werkbund⁸⁹⁶ o la Bauhaus: 'Ich habe diese Zusammenarbeit sechs Jahre vor der Gründung des Werkbundes und zwanzig Jahre vor dem 'Bauhaus' verwirklicht'⁸⁹⁷. Para poder entender el ideario pluridisciplinar que caracterizó a estas instituciones es necesario conocer primero el repertorio teórico que defendió su fundador.

4.1. HENRY VAN DE VELDE

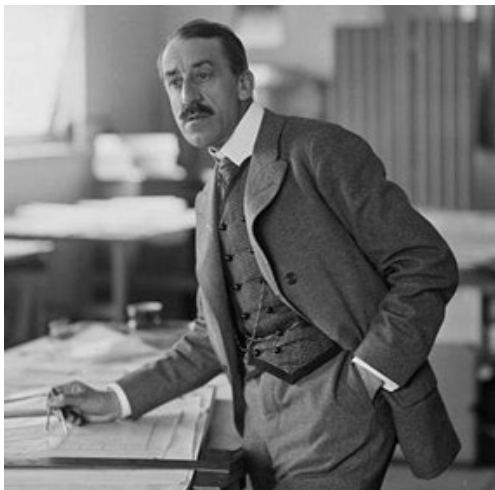


Ilustración 15. Henry van de Velde
(1863-1957)

Nacido en Amberes el mismo año que Ashbee, el que ha sido llamado padre de la arquitectura moderna, Henry Van de Velde (1863-1957), fue además uno de los fundadores del *Art Nouveau* y una relevante figura del *Jugendstil*⁸⁹⁸.

Formado en Amberes y Francia, al poco tiempo abandonó la pintura por considerarla poco funcional. Esta vocación utilitaria fue sólo una de las ideas que heredó de Ruskin y Morris a quienes, además, le unía su deseo de verse rodeado de cosas bellas. Para van

de Velde, igual que para sus predecesores, el arte debía impregnar la vida en todas sus relaciones, el creador no debía dedicarse a un único medio artístico, sino dar su sello incluso al más mínimo objeto de su vida cotidiana. Bodenhausen, que escribió un artículo acerca del

⁸⁹⁶ La *Deutscher Werkbund* (DWB) fue una agrupación de artistas, arquitectos e industriales, creada en Múnich en 1907 por Hermann Muthesius y sufragada por el Estado, que pretendía integrar las nuevas técnicas industriales con los oficios artesanales tradicionales. Su principal objetivo era situar a Alemania en una posición competitiva junto con otras potencias como Gran Bretaña. Su lema era: *Vom Sofakissen zum Städtebau* [desde los cojines hasta los sofás]. Y sus fundamentos: separar la calidad material de la estética; imponer la normalización de los formatos DIN; y sustituir el ornamento por la forma abstracta como base del diseño industrial. La Werkbund alemana se extendió a Austria - *Österreichischer Werkbund*- y a Suiza - *Swiss Werkbund*-.

⁸⁹⁷ [Me di cuenta de esta colaboración seis años antes de la fundación de la Werkbund y veinte años antes de la Bauhaus] Van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, p.211.

⁸⁹⁸ Forma de llamar al Modernismo (arte) en Alemania y los Países Nórdicos.

arte holandés y belga en la revista PAN, destacó la convergencia entre van de Velde y el movimiento *Arts and Crafts* y salvaguardó para van de Velde un segundo lugar, después del gran pionero Morris, en los anales de la historia del desarrollo del arte⁸⁹⁹.

Van de Velde compartía con Ashbee su visión de la tecnología⁹⁰⁰. Para el primero, las construcciones y las grandes obras de ingeniería exigían un trabajo conjunto equivalente y merecedor de la calificación de arte:

Die Werke des Brücken und Schiffsbaus, die Lokomotiven und anderen Maschinen wie auch die großen Straßen und die Anlage von Städten seien ebenso als Werke der Kunst zu betrachten wie die Architektur, die Malerei, die Bildhauerei, die Dichtung oder die Musik⁹⁰¹.

Pero a pesar de su admiración por los abanderados del *Arts and Crafts*, van de Velde se desvinculó de su característico ideario socialista, en un artículo publicado en 1900 en la revista PAN. Si bien van de Velde compartía con Morris⁹⁰² una conciencia social bajo la esperanza de un mundo mejor redimido por el buen diseño⁹⁰³, también hizo hincapié en que el socialismo y la cultura no eran dos términos que tuvieran que aparecer necesariamente unidos. Desde su punto de vista, se podía ser buen socialista y al mismo tiempo ajeno a la belleza de lo externo; como también era factible ser una persona culta y considerada con la armonía de todo lo que concierne a los seres vivos, sin tener que enarbolar el socialismo. Según el pensamiento de van de Velde, artistas como Crane, Morris o Cobden Sanderson⁹⁰⁴ estaban hipnotizados y, a pesar de los esfuerzos que estos habían desempeñado por lograr

⁸⁹⁹ 'In einer späteren Geschichte unserer heutigen Kunstentwicklung mag ihm diese That die zweite Stelle sichern nach dem grossen Bahnbrecher Morris', [En una historia posterior de nuestro presente desarrollo del arte, este hecho puede asegurar el segundo lugar después del gran pionero Morris], Bodenhausen, F. (1897). *Niederländische Kunst Belgien und Holland*. Van de Velde, Meunier, Israel [Arte holandés Bélgica y Holanda. Van de Velde, Meunier, Israel]. PAN, [online] (1), p.121. Available at: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnabe189710-01.2.28.1&srpos=10&e=-----en-20--1--txt-txIN-van+de+velde-----#> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁹⁰⁰ No obstante, van de Velde no mencionó a Ashbee, sino que en sus memorias atribuyó su defensa del 'arte de los ingenieros' a Emile Zola y Joris Karl Huysmans.

⁹⁰¹ [Las obras de los puentes y la construcción naval, las locomotoras y otros equipos, así como las principales carreteras y del sistema de ciudades también deben ser considerados como obras de arte como la arquitectura, la pintura, la escultura, la poesía o la música], van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, pp.207-08.

⁹⁰² El investigador Tom Wilkinson señala también la inspiración en Morris de van de Velde. Wilkinson, T. (2015). Henry van de Velde. *Architectural Review*, [online] (1417). Available at:

<http://eds.a.ebscohost.com.ure.uab.cat/eds/detail/detail?vid=0&sid=fd5eb090-a4dc-419d-80d2-0f1fa5414c1c%40sessionmgr4006&bdata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmU%3d#AN=101657323&db=a9h> [Accessed 31 Oct. 2018].

⁹⁰³ 'Die ganze Lebensarbeit aller aufs Dekorative gerichteten Künstler – im neuen Sinn des Wortes – quillt aus der Hoffnung auf eine glücklichere und menschenwürdigere Zukunft', [El trabajo de toda la vida de todos los artistas decorativos, en el nuevo sentido de la palabra, surge de la esperanza de un futuro más feliz y más humano], van de Velde, H. (1889-1890). *Allgemeine Bemerkungen zu Einer Synthese der Kunst von Henry van de Velde*. PAN, [online] (III y IV), p.269. Available at: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pan1899_1900_2/0162/image [Accessed 30 Oct. 2018].

⁹⁰⁴ Thomas James Cobden-Sanderson (1840-1922) artista inglés perteneciente al movimiento *Arts and Crafts*, especialmente reconocido por la edición de libros.

que el socialismo penetrara más profundamente en la comprensión de la belleza de la vida externa, según su parecer, ninguno había logrado alcanzar su propósito⁹⁰⁵.

Más afín al Jugendstil, en línea con Olbrich y Behrens, van de Velde añoraba la espiritualidad a la que el socialismo había renunciado, aunque reconocía que ambos caminos convergían en su anhelo de justicia, bondad y escrupulosidad en el comportamiento. Lo que le irritaba del socialismo era, precisamente, su autoproclamación como pionero en la búsqueda de unos valores e ideales que, según van de Velde, no eran de su propiedad exclusiva, sino que, contrariamente, ya habían sido promovidos por otros pensamientos y religiones mucho antes de que Marx los concibiera. Lo cierto es que la trayectoria profesional de van de Velde, de forma análoga a la de los artistas de la Colonia de Darmstadt, estuvo muy ligada a la realeza y la aristocracia alemanas y un socialismo manifiesto habría puesto en riesgo su trabajo, principalmente durante su estancia en Weimar.

La intención funcionalista característica de van de Velde lo llevó a probar los más diferentes campos del diseño y la arquitectura. Por eso su obra incluyó todo tipo de objetos de decoración, además de grandes edificios y obras públicas. Precisamente por su carácter **multidisciplinar** y versatilidad artística, Le Corbusier⁹⁰⁶ lo calificó como uno de los artistas más creativos de su tiempo⁹⁰⁷. En la misma línea, Mies van der Rohe, quien en el obituario de Velde todavía era presentado como director de la Bauhaus, se refirió al belga como pionero serio y de carácter incorruptible, y lo calificó como el fundador más sólido y brillante de la nueva arquitectura⁹⁰⁸.

⁹⁰⁵ 'Thatsache bleibt jedenfalls, dass sie alles gethan haben, um den Sozialismus zu einem tieferen Eindringen in das Verständnis der Schönheit des äusseren Lebens zu bewegen, bis jetzt aber ohne Erfolg', van de Velde, H. (1889-1890). Allgemeine Bemerkungen zu Einer Synthese der Kunst von Henry van de Velde. *Pan*, [online] (III y IV), p.269. Available at: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pan1899_1900_2/0162/image [Accessed 30 Oct. 2018].

⁹⁰⁶ Charles-Édouard Jeanneret-Gris, conocido como Le Corbusier (1887-1965), arquitecto y famoso teórico del urbanismo y la arquitectura, nacido en suiza y nacionalizado a partir de 1930 como francés.

⁹⁰⁷ 'Ceux qui sont nés à l'architecture et aux arts plastiques après la guerre n'ont pas les points de repère nécessaires pour mesurer la qualité et la bravoure de l'effort des gens de 1900; je parle de la bravoure des artistes créateurs de cette époque-là (van de Velde l'un des premiers) et non pas de ceux qui, comme moi, se contentaient d'en être commotionnés intensément', [Los nacidos de la arquitectura y las artes visuales después de la guerra no tienen los hitos necesarios para medir la calidad y la valentía del esfuerzo de las personas de 1900; Hablo de la valentía de los artistas creativos de esa época (van de Velde, uno de los primeros), y no de aquellos que, como yo, se contentaron con ser intensamente sorprendidos], Le Corbusier (1933). [Artículo homenaje a van de Velde]. *La Cité : urbanisme, architecture, art public*, [online] (11), p.91. Available at: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaac193304-01.2.2&e=-----en-20--1--txt-txIN-----#> [Accessed 30 Oct. 2018].

⁹⁰⁸ L. Mies van der Rohe, arquitecto, Berlín. Director de la Bauhaus: 'wir verehren in henry van de velde den ersten pionier und den unbestechlichen charakter, in unserer erinnerung sind auch heute noch seine arbeiten in weimar, hagen und koln meilensteine in der neuen bauentwicklung. in besonderer Freude weise ich immer wieder meine schiiler auf van de velde hin als den starksten und geistvollsten begrunder der neuen baukunst', Mies van de Rohe (1933). [Artículo homenaje a van de Velde]. *La Cité : urbanisme, architecture, art public*, *Op. cit.*, p.94.

A pesar de su extensa y pluridisciplinar producción artística, de acuerdo con el propósito de esta investigación se puede estudiar el ideario de Velde a partir de tres apartados principales: 1. Su tránsito del Jugendstil hasta la Werkbund; 2. La pluridisciplinariedad y el teatro en el entorno; y, 3. La retroalimentación entre arquitectura y teatro en sus trabajos.

4.1.1. *Del Jugendstil a la Werkbund*

El Jugendstil fue el primer estilo original que siguió al periodo de 1800 y que buscó un tipo de planteamiento que permitiera al objeto revelar su función de una forma auténtica, es decir, sin adornos. La línea era el trazado principal mediante el que van de Velde proponía alcanzar esta pureza. Se trataba de subrayar la construcción del objeto y asegurarse de que su función resultara evidente:

La línea es una fuerza cuyas actividades son análogas a las de todas las fuerzas naturales elementales; ¡cuando se reúnen varias líneas-fuerza y ejercen sus actividades en sentido contrario, provocan los mismos resultados que cuando las fuerzas naturales se oponen entre sí en las mismas condiciones! La línea toma su fuerza de la energía de quien la ha trazado⁹⁰⁹.

La pureza y la sencillez de las formas arquitectónicas que había heredado de la fascinación que le produjo su viaje por Oriente Medio⁹¹⁰ definían también la estética de un pensamiento que, desde lo clásico, viajaba hacia el funcionalismo. Esta necesidad de señalar la utilidad del arte a partir de su estética, coincidente con la de la última etapa de Behrens, fue secundada más adelante por la Bauhaus. Se trataba de continuar la cadena que había mantenido, a través de distintas estéticas del arte, las formas puras determinadas por su uso:

⁹⁰⁹ Van de Velde, H. (1978). Les formes de la Beauté Architectonique Moderne [Fórmulas de la belleza arquitectónica moderna]. *Archives d'Architecture Moderne*, en: Hereu Payet, P., Montaner, J., Oliveras, J. and Gil Aristu, J. (1994). *Textos de arquitectura de la modernidad*. Guipúzcoa: Nerea, p.95.

⁹¹⁰ Para más información consultar: Ploegaerts, L. and Puttemans, P. (1987). *L'œuvre architecturale de Henry van de Velde*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, pp.103-105.

'(...) that chain which has extended across the centuries which in the end shows just one family, one single family of pure form and pure decoration, a unique style: one that is rationally conceived, consisting of pure forms determined by their function'⁹¹¹.

La concepción de una belleza lógica se alejó de las ideas románticas medievales de Morris y Ruskin. Además, a diferencia de ellos, van de Velde no renegó de la tecnología, sino que buscó revivir el arte a través de una artesanía mecanizada que la integrara⁹¹². Los ensayos producidos por van de Velde, durante más de cincuenta años, defendieron un mismo principio, la lógica aplicada a todo tipo de diseño: un estilo claro y preciso planteado desde la perfección mecánica⁹¹³.

La máquina permitía a Van de Velde satisfacer su anhelo de una futura sociedad en la que cada objeto fuera accesible para todos: 'There will be no place in the society of the future for anything which is not of use to everyone'⁹¹⁴. No obstante, a pesar de su progresismo, en lo referente a la tecnología y la funcionalidad, los trabajos de van de Velde -igual que los de todos los artistas precedentes señalados en este trabajo- evidenciaban una vocación orientada a la élite cultural más que a la producción en masa.

Durante su estancia en París van de Velde tuvo contacto con Baudelaire⁹¹⁵ Mallarmé⁹¹⁶, el grupo Nabis⁹¹⁷ y Lőie Fuller⁹¹⁸, entre otros. Sin duda la interacción con los poetas malditos y

⁹¹¹ [(...)esa cadena que se ha extendido a lo largo de siglos que, al final, muestra una única familia, una única familia de forma pura y pura decoración, un único estilo: aquel que es concebido de forma racional, a partir de formas puras determinadas por su función], van de Velde, H. (1947, 16 de noviembre). *Conferencia a la Werkbund Suiza*, Langenthal y van de Velde, H. (1948, enero), *Das Werk*, pp.34-42, en: Hollis, R. (2006). *Swiss graphic design: The Origins and Growth of an International Style, 1920-1965*. New Haven: Yale University Press, p.16.

⁹¹² Hubner, Soziale Utopie, Nota 6, p. 45, en: Wick, R. and Grawe, G. (2000). *Teaching at the Bauhaus*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, p.20.

⁹¹³ Van de Velde, H. (1929), Van de Velde, Abbaye de la Cambre: Amis de l'Institut Supérieur des Arts Décoratifs, reimpresso por H. (1979). Brussels: Archives d' Architecture Moderne, pp. 98-99, en: Hollis, R. (2006). *Swiss graphic design: The Origins and Growth of an International Style, 1920-1965*. New Haven: Yale University Press, p.17.

⁹¹⁴ [No habrá lugar en la sociedad del futuro para nada que no sea de uso de todos], van de Velde, H. (1952, septiembre). Henry: Van de Velde: Extracts from his memoirs. *Architectural Review*, p. 144, en: Hollis, R. (2006). *Swiss graphic design: The Origins and Growth of an International Style, 1920-1965*. New Haven: Yale University Press, p.16.

⁹¹⁵ 'Die Strassen sind offene Kloaken, schrieb Baudelaire', [Las calles son alcantarillas abiertas, escribió Baudelaire], van de Velde, H. (1889). Allgemeine Bemerkungen zu Einer Synthese der Kunst von Henry van de Velde. *Pan*, [online] (III y IV), p.262. Available at: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pan1899_1900_2/0162/image [Accessed 30 Oct. 2018].

⁹¹⁶ 'Un billet de Mallarmé "Le logis vous attend toujours. Quand se reverra t-on ?" ne parte pas de date. Van de Velde possédait les œuvres de Mallarmé et, lors du passage de Mallarmé en Belgique en 1890, un fait est certain : van de Velde, avec ce don d'ouverture qui le caractérise, eut des conversations avec lui. Nous savons que 1890 fut pour van de Velde une année troublée et combien les dessins de l'époque reflètent les tensions Internes qui l'agitent. Mais c'est aussi l'année où s'ébauche un ordre spirituel et l'évolution vers l'ornement', [Una nota de Mallarmé: "La casa todavía te está esperando ¿Cuándo nos volveremos a ver?", no dice la fecha. Van de Velde tenía las obras de Mallarmé y cuando éste pasó por Bélgica en 1890, una cosa es cierta: van de Velde, con su característica apertura, mantuvo conversaciones con él. Sabemos que 1890 fue un año problemático para van de Velde, que sus dibujos de la época reflejan las tensiones internas que lo agitaban, pero también es el año de un orden

los pintores simbolistas, así como la experimentación conjunta de danza, luz y sonido con los que presenció a Fuller fascinaron a los asistentes del Folies Bergèr e influyeron en la inclinación que van de Velde sentía hacia la búsqueda del *Gesamtkunstwerk*. Durante su tiempo en Francia esta intención se hizo evidente en los diseños que llevó a cabo para Bing, así como en su propio domicilio de Bloemenwerf (1895), antecesor directo de las casas que, un lustro más tarde, diseñaron en Darmstadt artistas como Olbrich o Behrens.



Ilustración 16. Maria Sèthe en la casa Bloemenwerf.

El crítico Julius Meier-Graefe publicó en el *Dekorative Kunst* de 1901 una imagen en la que aparecía Maria Sèthe, esposa y colaboradora de van de Velde, posando de espaldas frente al piano en una de las estancias de la casa Bloemenwerf. La fotografía es en sí misma un ejemplo de la concepción artística de van de Velde, en la que la vida y arte debían unirse en un espacio capaz de albergar las más diversas disciplinas artísticas. De esta forma, a partir de la instantánea se puede apreciar que la aproximación al interiorismo de van de Velde era una suerte de *Gesamtkunstwerk*, en el que lo mismo cabía el diseño de un vestido de cintura flotante y ornamentos en el cuello, como el de una silla, ambos concebidos por él. Sobre el piano de la fotografía, se podían ver dos partituras: en una, la portada de Maurice Denis para la cantata de *La*

Damoiselle élue de Claude Debussy, basada a su vez en un poema de Dante Gabriel Rossetti⁹¹⁹; y, en la otra, una pieza de Wagner, por si el simbolismo explícito todavía no resultaba suficientemente evidente. En la pared una

espiritual y la evolución hacia el ornamento], Hammacher, A., Lemaire, C. y van de Velde, H. (1967). [De Wereld van Henry van de Velde.] *Le Monde de Henry van de Velde. (Traduction française : C. Lemaire.) [With illustrations, including reproductions, portraits and facsimiles.]*. Anvers; Paris, p.58.

⁹¹⁷ Nabis es el término, derivado de *nebiim* (profeta), utilizado para designar a un grupo de artistas franceses multidisciplinares de finales del s. XIX especialmente interesados en el uso del color. El grupo, influido por Paul Gauguin (1848-1903) y, liderado por Paul Sérusier (1864-1927), contó entre sus miembros con pintores como: Maurice Denis (1870-1943), (Puvis de Chavannes (1824-1898), Pierre Bonnard (1867-1947) o Édouard Vuillard (1868-1940) que solían reunirse en torno a la *Académie Julian* y al Café Volpini. De forma análoga a los prerrafaelistas ingleses, los Nabis tenían una revista de edición propia, *La Revue Blanche*, como referencia. El grupo estaba especialmente interesado en lo oriental y lo exótico. Los Nabis entendían el arte monumental como la suprema forma de arte. Para más información consultar: Kostenevitch, A. (2014). *The Nabis*. Parkstone International.

⁹¹⁸ Para profundizar en la influencia entre Fuller y van de Velde, consultar: Hammacher, A., Lemaire, C. y van de Velde, H. (1967). [De Wereld van Henry van de Velde.] *Le Monde de Henry van de Velde. (Traduction française : C. Lemaire.) [With illustrations, including reproductions, portraits and facsimiles.]*. Anvers; Paris, pp.58-62.

⁹¹⁹ En el capítulo de Morris se mencionó la relación del británico con la hermandad de los pre-rafaelitas ingleses y con su amigo Dante Gabriel Rossetti, por quien, según la instantánea, también van de Velde profesaba admiración. Tal y como se ha señalado, esta vocación por la poesía teatralizada también aparecía en Ruskin y Behrens.

pintura de tinta japonesa y un retrato de Maria, pintado por Théo van Rysselberghe⁹²⁰, en: Meier-Graefe, J. (1901). Velde, Maria van de Sonderausstellung Moderne Damenkostüme. *Dekorative Kunst*, [online] (7), p.46.

Lo cierto es que su visión de la obra de arte total no coincidía exactamente con la de los simbolistas. Van de Velde aspiraba a encontrar entre las distintas artes una mayor cooperación, pero sin que se estableciera una jerarquía dominada por las tres tradicionalmente consideradas superiores y sin que cada una de ellas perdiera su particular identidad. En sus propias palabras le interesaba la ‘unión’, pero no la ‘unidad’:

„Schöne Künste“ – das heißt also: Gemälde, Statuen, Bauwerke. Das alles bildet eine Vereinigung, aber keine Einheit – und giebt sich unter der Form einer Gesamtbezeichnung, die nichts gemeinsam hat, als ihre neubegründete Vornehmheit⁹²¹.

De hecho, respecto a las artes decorativas, van de Velde insistió en que las erróneamente conocidas como artes de segunda clase no debían ser tuteladas por las llamadas mayores. Ni siquiera estaba de acuerdo con la denominación *Industrielle Künste* [Artes industriales]⁹²². Para van de Velde el único término que realmente las dotaba de entidad y capacidad de autorizarse a sí mismas era el de *Auf die Industrie angewandte Künste* [Artes aplicadas a la industria]. Y estas artes aplicadas eran las que realmente le interesaban porque, tal y como había calificado Julius Meier-Graefe, el trabajo de van de Velde valoraba la estética tanto como la funcionalidad⁹²³. A través de sus numerosos escritos van de Velde elaboró una teoría en la que quedó manifiesto, un año antes de que se publicase el *Feste des Lebens und der Kunst* behrensiano, su deseo de unir vida y arte. Para van de Velde, una existencia sin el

⁹²⁰ Théo (Théophile) van Rysselberghe (1862 - 1926) pintor belga, cuya estética se suele relacionar con el impresionismo, el puntillismo y el modernismo. Para más información consultar: Kuenzli, K. (2017). *The Nabis and Intimate Modernism: Painting and the Decorative at the Fin-de-sigle*. New York: Routledge.

⁹²¹ ‘Bellas Artes, -esto significa: pinturas, estatuas, edificios-, todo esto forma una unión, pero no una unidad, y se da bajo la forma de una designación general que no tiene nada en común, excepto su nobleza recién fundada’, van de Velde, H. (1889-1890). *Allgemeine Bemerkungen zu Einer Synthese der Kunst von Henry van de Velde*. *Pan*, [online] (III y IV), p.262. Available at: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pan1899_1900_2/0162/image [Accessed 30 Oct. 2018].

⁹²² ‘Zunächst hatten sich nun die derart offiziell zurückgedrängten Kunstgebiete mit der Bezeichnung: „Künste zweiten Ranges“ zu begnügen. Später hieß es „Dekorative Künste“, des Weiteren unbestimmt und ganz unsachgemäß: „arts mineurs“, das heißt also „Künste unter Vormundschaft“. Aber wer oder was hatte denn ein Vormundsrecht über sie?! Und schliesslich: „Industrielle Künste“, [En primer lugar, los campos de arte, que fueron rechazados oficialmente, tuvieron que conformarse con “artes de segunda clase”. Más tarde, se las llamó “Artes decorativas”, indefinidas y bastante impropias: “arts mineurs”, es decir, “artes bajo tutela” Pero ¿quién o qué tenía una tutela legal sobre ellas? Y finalmente: “Artes industriales”], ídem.

⁹²³ No en vano el crítico sintetizó el trabajo de van de Velde como: ‘Logik und Schönheit!’ [Lógica y belleza], ver: Meier-Graefe, J. (1901). Velde, Maria van de Sonderausstellung Moderne Damenkostüme. *Dekorative Kunst*, [online] (7), p.46. Available at: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0008/bsb00087502/images/index.html?seite=57&fip=193.174.98.30> [Accessed 31 Oct. 2018].

ornamento del arte resultaba vacía⁹²⁴. Desde su punto de vista, cada disciplina artística era una ayuda, una joya que adornaba la vida. La música y la poesía daban color al lenguaje; la danza embellecía el movimiento; y la pintura y la escultura llenaban de belleza los pasillos:

Die Kunst ist der wundersame Schmuck des Lebens. Sie kann nichts anderes sein, weil das Wesen aller Künste darin besteht: zu schmücken. Musik und Poesie sind der Schmuck der Sprache, der Tanz ist der Schmuck des Ganges, Malerei und Bildhauerkunst hinwieder der Schmuck der Gedanken – auf leere Wände übertragen⁹²⁵.

Y en esta búsqueda del diseño total, la investigadora Carsten Ruhl interpreta el interiorismo de van de Velde como diseños escenográficos y argumenta que la tendencia del director de escena hacia la totalidad se convirtió, de forma literal, en una práctica arquitectónica, en la que la teatralización era un medio de mejora para el mundo⁹²⁶. De esta manera, los interiores de van de Velde proponían diversos elementos en los que la decoración era una suerte de guía para las historias que allí se debían vivir. Frente al estatismo de un instante congelado que caracterizaban a la pintura y a la escultura, la poesía, la novela y el drama ofrecían medios de expresión para la representación de una acción progresiva⁹²⁷. Si los diseños de Olbrich y Behrens perseguían la animación del espíritu, el funcionalismo de los interiores de van de Velde invitaba de forma evidente a su uso, es decir, a pasar de la contemplación a la acción.

Esta libertad e individualismos creativos resultaban coincidentes con el concepto del *Lebenskunst* nietzscheano que, igual que la mayoría de los seguidores del Jugendstil, también practicaba Van de Velde. La idea de Nietzsche se resumía en una especie de fuerza de

⁹²⁴ 'Wer sein Leben lebt ohne die Zierat der Kunst, lebt nicht voll', van de Velde, H. (1889). Allgemeine Bemerkungen zu Einer Synthese der Kunst von Henry van de Velde. *Pan*, [online] (III y IV), p.265. Available at: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pan1899_1900_2/0162/image [Accessed 30 Oct. 2018]

⁹²⁵ [La música y la poesía son las joyas de la lengua, la danza es el adorno del movimiento y la pintura y la escultura los del pensamiento transferido a las paredes en blanco], *ibídem*, p. 262.

⁹²⁶ 'Generally speaking, the many interiors van de Velde designed in the years to come could be interpreted as stage designs. Moreover, the stage's director's tendency towards wholeness literally turned into an architectural practice, assuming that theatricalization could be a means to improve the world we live in', Ruhl, C., Dähne, C. and Hoekstra, R. (2015). *The death and life of the total work of art*. Berlin: Jovis, p.14.

⁹²⁷ 'Die wesentlichsten Darstellungsmittel: Farbe, Linie und Form spielen nur noch eine ganz unter-geordnete Rolle. Die bildenden Künste haben ihr Ziel geändert und machen Anleihen bei ihrer Schwesterkunst, der Poesie – bei Roman und bei Drama, die ungleich besser als sie eine Begebenheit oder eine Geschichte zu erzählen vermögen; denn sie verfügen über Ausdrucksmittel zur Darstellung einer fortschreitenden Handlung, während Malerei und Bildhauerei nur einen einzigen Augenblick, einen einzigen Ausdruck, eine einzige Stellung geben können. Daraus allein ergibt sich schon, dass diese sich an etwas In-sich Geschlossenes halten müssen', van de Velde, H. (1889). *Op. cit.*, p.263.

voluntad o de construcción de uno mismo en la que se fusionaban ciencia y arte; conocimiento teórico y creación. Nietzsche se refería a uno mismo como un escultor, artesano y productor de forma. Desde su perspectiva, el 'yo' no era esencial o fijo, sino un acto de transformación, de 'convertirse en'. Nietzsche insistía en la importancia de la experiencia y de la educación. Uno debía aprender de la vida de forma análoga a como se instruía en artesanía, a través del hacer y de la constante práctica. Y, según su teoría, el vehículo apropiado para llevar a cabo el recorrido del ser era el arte:

El arte y nada más que el arte. ¡Es lo que hace posible la vida, gran seductor de la vida, el gran estimulante de la vida (...) El arte es la redención del hombre de acción, de aquél que no sólo ve el carácter terrible y enigmático de la existencia, sino que lo vive y lo quiere vivir; del hombre trágico y guerrero, del héroe⁹²⁸.

Artistas como van de Velde buscaron materializar las ideas de Nietzsche haciendo que cada arte fuera entendido como un remedio estimulante para la vida. La filosofía *Lebenskunst*, que había sido secundada por Peter Behrens, también era el credo del conde Kessler, quien trató en vano de instalar el archivo con los principales documentos de Nietzsche en Weimar. Desafortunadamente, por discrepancias políticas, la simbiosis que practicaban Kessler y van de Velde, en su afán común por elevar la calidad artística de Weimar fue obligada a romperse. Sin embargo, van de Velde no estaba solo en sus ideas reformistas y sólo un año después, en 1907, se unió a un grupo de industriales alemanes, arquitectos y diseñadores para formar la *Deutscher Werkbund*, una asociación que, como él, perseguía fusionar arte e industria y de la que el artista belga fue miembro fundador.

Sin embargo, a pesar de la afinidad entre sus principales ideas, el debate sobre el impacto de la producción industrial en el arte, que se había iniciado con Ruskin y Morris, fue heredado y motivo de sonadas contiendas entre Henry van de Velde y Hermann Muthesius en el contexto de la *Werkbund*⁹²⁹. El posicionamiento de van de Velde a este respecto era firme: en

⁹²⁸ La voluntad del Dominio en: Nietzsche, F. and Riezu, J. (2000). *Nietzsche*. Salamanca: Ed. San Esteban, p.48.

⁹²⁹ La mayoría de los miembros de *Werkbund* estuvieron de acuerdo con la opinión del arquitecto Hermann Muthesius, quien jugó un papel importante en el consejo. Para él, había llegado el momento de abandonar el trabajo individual y reemplazarlo por reglas generales, un 'canon' para la producción arquitectónica y artesanal. Muthesius tenía la intención de llegar a un acuerdo en la *Werkbund-Tagung* [Congreso de la *Werkbund*] de Colonia sobre 'normalización' como un principio rector para el trabajo futuro de la *Werkbund*. Unos días antes de la apertura de la conferencia de la *Werkbund*, que tuvo lugar del 2 al 6 de julio de 1914, los miembros presentaron diez principios escritos por Muthesius, que formaron la base para el trabajo posterior de la organización. Frente a esta idea, un grupo de artistas, encabezados por van de Velde - Osthaus, Breue, Hermann Obrist,

contra de la estandarización, el artista debía mantener su esencia más íntima, conservar su individualidad y libertad pese a estar comprometido con la vida industrial y cultural de la nueva sociedad de masas:

Solange es noch Künstler im Werkbund geben wird und solange diese noch einen Einfluß auf dessen Geschicke haben werden, werden sie gegen jeden Vorschlag eines Kanons oder einer Typisierung protestieren⁹³⁰.

La dicotomía entre el artista libre y el diseñador industrial perduró durante toda la historia de la Bauhaus e influyó notablemente en las divergentes visiones de sus maestros. La expresión autónoma del 'yo', versus la búsqueda de un lenguaje común en su forma, que pudiera adaptarse a los requisitos de la producción de masas en una sociedad altamente desarrollada fue, como en el caso de la Werkbund, una de las principales fuentes de conflicto entre los distintos miembros de la Bauhaus. Sin embargo, la incorporación de la tecnología a las artes que tanto había preocupado a los miembros del *Arts and Crafts* fue asumida de forma unánime por los miembros de la Werkbund y, si bien algunos de los primeros maestros de la Bauhaus expusieron sus dudas al respecto, tras la purga de 1923 que condujo a la salida de Itten, Muche y Schreyer, la fuerza de la máquina acabó imponiéndose y afectando a todas las disciplinas artísticas, incluido el teatro.

4.1.2. Pluridisciplinariedad y teatro en el entorno de van de Velde

La llegada del s. XX había supuesto un cambio de paradigma a partir del cual el teatro moderno comenzó a obsesionarse con la creación de obras de arte totales que pudieran

August Endell, Bruno Taut y Walter Gropius- se postularon a favor de la libertad e individualidad del artista, y en contra de Muthesius: 'Wir indessen fühlten uns mehr als je in unserer Freiheit bedroht, mit der wir unsere Ziele verfolgen wollten', [Sin embargo, sentimos más que nunca, que nuestra libertad para perseguir nuestros objetivos estaba siendo amenazada], van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, p.361. Para más información sobre el debate sostenido en la *Werkbund-Tagung*, consultar: Anon (2018). *Die Werkbund-Tagung in Köln. Die Debatte, in: Tageblatt vom 06.07.1914*. [online] Keom02.de. Available at:

http://www.keom02.de/KEOM%202001/archive/dm/z100_17b.html [Accessed 30 Nov. 2018].

⁹³⁰ [¡Mientras haya artistas en la Werkbund, y mientras continúen teniendo una influencia sobre su propio destino, protestarán contra cualquier sugerencia de canon o estandarización!] Para van de Velde, el artista era, en su más profunda esencia, un ferviente individualista, un creador libremente espontáneo; que nunca debería someterse, por su propia voluntad, a una disciplina que lo forzara a aceptar un estándar o un canon. Instintivamente debía desconfiar de todo lo que pudiera esterilizar sus acciones, en: van de Velde, H. and Curjel, H. *Op. cit.*, p.365.

compensar la fragmentación en la que se veía desestructurada la sociedad. El interés por el teatro de van de Velde derivó, por un lado, de las influencias simbolistas de las que bebió y, por otro, de su afición por las artes técnicas aplicadas. El propósito de Van de Velde en lo referente al teatro era diseñar espacios que sirvieran para aprovechar los adelantos e innovaciones escénicas del principio del siglo XX y en los que se pudiera hacer efectivo el *Gesamtkunstwerk*.

Para Kuenzli, a pesar de su distanciamiento de la pintura en favor de la arquitectura, Van de Velde estuvo familiarizado con los diseños escenográficos para el teatro simbolista⁹³¹ de los Nabis⁹³². De hecho, la investigadora Gloria Lynn Groom afirma que, entre 1890 y 1914, como miembro *fringe* del círculo de los Nabis, van de Velde colaboró repetidamente en sus exhibiciones⁹³³

Las escenografías de los Nabis se caracterizaron por el empleo de gasas, paneles monocromáticos y luces de colores que desmaterializaban parcialmente a los actores y el resto de los elementos sobre el escenario en ritmos abstractos de línea y color⁹³⁴. Más adelante, van de Velde volvió a trabajar en su diseño del Teatro de los Campos Elíseos con pintores nabis como Maurice Denis y Édouard Vuillard.

⁹³¹ Desde 1891 el pintor francés Pierre Bonnard (1867-1947) compartió taller con sus compatriotas Jean-Eduard Vuillard (1868-1940) y Maurice Denis (1870-1943) en la parisina Rue Pigalle. A través de Denis, los tres artistas Nabis estuvieron en contacto con Lugné-Poë (1869-1940), André Antoine (1858-1943) y Paul Fort (1872-1960) y colaboraron con ellos en el *Théâtre d'Art* y también en el que más tarde lo reemplazaría, el *Théâtre de l'Œuvre*. Allí diseñaron carteles, escenografías y telones para sus propuestas teatrales. Para más información consultar: Kostenevich, A. (2012). *Bonnard and the Nabis*. New York: Parkstone International.

⁹³² 'Van de Velde would have been familiar with the Nabis set designs for the Symbolist theater', Kuenzli, K. (2012). Architecture, Individualism, and Nation: Henry van de Velde's 1914 Werkbund Theater Building. *Art Bulletin*, [online] p.258. Available at: <http://eds.b.ebscohost.com.ure.uab.cat/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=5&sid=3942d8ff-321b-4dcf-93ac-23638840a2ba%40sessionmgr103> [Accessed 31 Oct. 2018].

⁹³³ 'As a fringe member of the Nabis' circle, Van de Velde had been for at least two years an active participant in their exhibitions (...) He remained, however, closely connected with several of his friends from the Nabi group (con los que había exhibido en el *Le Barc de Boutteville gallery* y en el *Salon des Indépendants*), as well as with the Parisian galleries where he continued to exhibit his own designs', Groom, G. (1993). *Edouard Vuillard*. New Haven: Yale University Press, p.141.

⁹³⁴ Por ejemplo, Vuillard diseñó la escenografía para *Bjgmester Solness* de Ibsen en el teatro *L'Œuvre* de Lugné Poë en 1894. Kuenzli menciona que los actores se sintieron sobrepasados por las hojas de otoño que habían colocado sobre el escenario en frente de la casa de Solness. Esta atmósfera misteriosa quedó también sugerida en la ilustración del programa que llevó a cabo el propio Vuillard. Las figuras fantasmagóricas discurren entre presencia y ausencia. Para más información consultar: Kuenzli, K. (2017). *The Nabis and Intimate Modernism: Painting and the Decorative at the Fin-de-sigle*. New York: Routledge. El cartel está disponible en: [Commons.wikimedia.org](https://commons.wikimedia.org). (2018). *Édouard Vuillard, Solness le Constructeur, Program for Théâtre de l'Œuvre, April 1894.jpg - Wikimedia Commons*. [online] Available at: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89douard_Vuillard,_Solness_le_Constructeur,_Program_for_Th%C3%A9%C3%A2tre_de_l'Œuvre,_April_1894.jpg [Accessed 31 Oct. 2018].

No obstante, a pesar de esta temprana vinculación, el auténtico interés de van de Velde por el teatro surgió a partir de su relación con Kessler, con el que visitó la exposición de 1901 de Darmstadt, y del contacto que tuvo a lo largo de su vida con directores como Gordon Craig⁹³⁵ o Max Reinhardt.

En 1904, cuando se encontraba camino de Berlín, para trabajar con Otto Brahm⁹³⁶ en el Lessing Theatre, Gordon Craig hizo parada en Weimar. Kessler era amigo del director y escenógrafo inglés y, anticipando posibles colaboraciones profesionales entre ellos, le puso en contacto con van de Velde. Van de Velde escribió en sus memorias la admiración que le produjo profundizar en el trabajo de Craig y cómo éste influyó sobre su interés por el empleo de dispositivos técnicos en escena:

Craig lebte in Florenz und ging nur gelegentlich zu Inszenierungen nach London. Auf Kesslers Vorschlag kam er kurze Zeit, nachdem Max Reinhardt meine Modelle gesehen hatte, zu Besuch nach Weimar. Er war dabei mehrmals in meinem Atelier und studierte lange mein Material. Craigs wachsendes Interesse befeuerte meinen Eifer. Seine neuen Inszenierungsideen, seine Prinzipien für den Bau von Dekorationen und seine Beleuchtungsmethoden führten zu einer Vertiefung meiner eigenen Studien der technischen Erfordernisse der Bühne. Seit der Endung der Drehbühne und anderer technischer Neuerungen war die Theatertechnik höchst kompliziert geworden⁹³⁷.

La impresión que Van de Velde causó en Craig fue igualmente positiva, y prueba de ello es que lo calificó en sus memorias como ‘delightful’⁹³⁸ y siguió manteniendo amistad con él a lo largo de su vida⁹³⁹. La influencia entre los dos artistas fue bidireccional y **pluridisciplinar**. En

⁹³⁵ Gordon Craig (1872-1966), actor, director, escenógrafo y renovador teórico teatral británico conocido por sus ensayos acerca de la ‘supermarioneta’ y por su libro Craig, G. (1957). *On the Art of the Theatre*. London-Melbourne-Toronto: Heinemann, escrito en 1904 durante su estancia en Alemania.

⁹³⁶ Otto Brahm (1856-1912), director y productor alemán fundador de *Die Freie Bühne*. Brahm también dirigió el *Deutsches Theater* en Berlín.

⁹³⁷ [Craig vivió en Florencia y sólo de vez en cuando acudía a ver espectáculos en Londres. Por sugerencia de Kessler, vino a visitar Weimar por un corto tiempo después de que Max Reinhardt viera mis modelos. Estuvo varias veces en mi oficina y estudió mi material durante mucho tiempo. El creciente interés de Craig desató mi celo. Sus nuevas ideas de puesta en escena, sus principios de decoración y sus métodos de iluminación condujeron a una profundización de mis propios estudios sobre los requisitos técnicos del escenario. Desde la fundación de la etapa giratoria y otras innovaciones técnicas, la técnica del teatro se había vuelto extremadamente complicada], van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, p.270.

⁹³⁸ [encantador], Craig, E. and Holland, P. (1957). *Index to the story of my days*. London: Hulton Press, pp.251-252.

⁹³⁹ En una carta de Gordon Craig a Kessler escrita en 1904, desde Chelsea, Craig dice que estará en Berlín el martes y le pregunta a Kessler si él también estará allí. Más adelante, añade: ‘Greet Van de Velde and Hoffman from me’, [saluda a van de Velde y Hoffman de mi parte]. Se habían conocido en julio y desde entonces mantuvieron amistad y respeto a lo largo de sus vidas. Carta de Craig a Kessler, fechada el 18 de agosto de 1904, en: Craig, E., Kessler, H. and Newman, L. (1995). *The*

1904, Craig también tuvo oportunidad de conocer a Josef Hoffmann⁹⁴⁰. Tanto van de Velde con Hoffmann estaban trabajando, en aquel momento, en revistas de arte. Van de Velde escribía para *Pan* y Hoffmann lo hacía para *Ver Sacrum*. En sus memorias, Craig reconoció el influjo de ambas publicaciones en su propio proyecto editorial, la revista *The Mask*:

It was here in Berlin that I bent myself towards creating *The Mask*, so that through that publication I might in time come to change the whole Theatre –not plays alone, but playing, sceneries, construction of Theatre, the whole thing⁹⁴¹.

El intercambio de ideas que se produjo entre van de Velde y Craig afectó de forma considerable a las concepciones que el primero tenía sobre la construcción de teatros. La influencia de las ideas de Craig ya se dejó entrever en los bocetos del Teatro de los Campos Elíseos, pero alcanzó su culminación en el diseño que van de Velde realizó para el Teatro de la Werkbund.

Más allá de las publicaciones y la arquitectura teatral, la influencia entre Craig y van de Velde también se extendió al ámbito de la enseñanza artística. De hecho, cuando Craig proyectó su Escuela para el Arte del Teatro, en el Arena Goldoni de Florencia, incluyó a van de Velde en el Comité Internacional correspondiente a Alemania⁹⁴². De la otra parte, según las memorias de van de Velde, Gordon Craig se mostró muy interesado en su Seminario de arte. De hecho, Craig solicitó que Erica von Scheel⁹⁴³, la primera alumna femenina de van de Velde, lo ayudara en el desarrollo de un paraíso escénico en el que el efecto de la iluminación debía crear la impresión de un infinito material nunca logrado sobre las tablas. Estos experimentos con luz cobrarían especial importancia en la Bauhaus de la mano de personalidades como Hirschfeld-Mack durante la primera era en Weimar. En una carta a Kessler datada el 24 de noviembre de 1904, Craig se refirió a aquel trabajo experimental con satisfacción e incluso llegó a plantear la posibilidad de patentarlo:

correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler, 1903-1937. Leeds: Published by W.S. Maney for the Modern Humanities Research Association and Institute of Germanic Studies, University of London, p. 25

⁹⁴⁰ Josef Hoffmann (1870-1956), arquitecto y diseñador industrial nacido en el Imperio austrohúngaro.

⁹⁴¹ [Estaba en Berlín cuando me incline a crear *The Mask*, para que, a través de esa publicación, pudiera lograr, a lo largo del tiempo, cambiar todo el Teatro -no solo obras, sino la actuación, los escenarios, la construcción de Teatros, todo-], Craig, E. and Holland, P. (1957). *Index to the story of my days*. London: Hulton Press, p.268.

⁹⁴² Craig, E. (1913). *A Living theatre: the Gordon Craig School, the Arena Goldoni, the Mask*. Florence: The School of the Arts of the Theatre, p.75.

⁹⁴³ Erika von Scheel (1881-1966) fue la primera alumna mujer de van de Velde, más tarde contrajo matrimonio con el pintor Ivo Hauptmann. En el caso de la colaboración con Gordon Craig se encargó principalmente de la costura.

The Blue Business was tried: hung, lighted and found entirely Beautiful! I very much wish you had seen it. Do tell me what has to be done to Patent it and whether van de Velde has had experience of the kind and will do it for us. I find it is not necessary to have such small balls and that a third or a quarter of the amount will do- will even be better- But it is entirely satisfactory and should prove a young fortune to whoever produces it⁹⁴⁴.

Nada más se supo sobre aquella experiencia, pero la colaboración fue en sí misma una nueva demostración del carácter **interdisciplinar** de las artes escénicas que sirvieron como canal para la colaboración entre distintas ramas y profesionales del teatro, el diseño y la arquitectura.

Tanto van de Velde como Craig valoraban la visión **conjunta** del arte escénico. En el caso de van de Velde, para hablar del esfuerzo cooperativo en el arte se refirió al teatro en donde entendía que uno no debía tratar de anular y superar al actor de al lado por todos los medios convirtiendo el teatro en una farsa loca, sino de lograr ‘eines grossen wundersamen Dramas’ [un gran drama maravilloso] a partir de un conjunto adecuado⁹⁴⁵. Igual que sucedía el teatro, la arquitectura, según el ideario vandeveldiano, se veía obligada a fusionar distintos códigos con el fin de crear una conjunción artística. A pesar de esto, alejado del socialismo utópico característico del *Arts and Crafts*, más en la línea de Craig al describir la supremacía del director de escena⁹⁴⁶, van de Velde prefería que las creaciones llevaran la impronta individualista de su autor⁹⁴⁷.

⁹⁴⁴ [Se probó el asunto Azul: ¡fue colgado, encendido y encontrado completamente hermoso! Me hubiera encantado que lo viera (usted). Dígame qué se debe hacer para patentarlo y si van de Velde tiene experiencia en este tipo de cosas y lo haría por nosotros. Encuentro que no es necesario tener bolas tan pequeñas y que una tercera o cuarta parte de la cantidad servirá, incluso será mejor. Pero es completamente satisfactoria y debería demostrar ser una fortuna para quien la produzca], Carta de Craig a Kessler fechada el 24 de noviembre de 1904, en: Craig, E., Kessler, H. and Newman, L. (1995). *The correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler, 1903-1937*. Leeds: Published by W.S. Maney for the Modern Humanities Research Association and Institute of Germanic Studies, University of London, p.27

⁹⁴⁵ ‘Der Einzelne mochte sich seinem Können nach dabei wohl kaum immer behaglich fühlen, aber man beruhigte sich bei dem Gedanken, dass die Sache sich um so besser spiele, je mehr Kräfte man für die eine Rolle habe und je weniger es an Darstellern fehle. Feerie oder Drama aber, nur auf diese drei Rollen beschränkt, gaben denn doch ein sehr unzulängliches Ganzes. Es ist ja eigentlich unnötig, dass man auf der Scene überhaupt eine so große Zahl von Personen braucht, aber wenn dann aufs Neue eine Menge neuer Rollen für das Stück eingeschrieben wird, so wird das Resultat sein, dass man eben nicht den Anblick einer nur um so größeren Zahl von Schauspielern hat, die alle die drei gleichen Rollen singen, sondern jeder wird den andern mit allen Mitteln zu überschreien und zu übertrumpfen suchen – so dass das ganze Spiel eher einer wahnwitzigen Posse gleicht als der ruhigen Entwicklung eines grossen wundersamen Dramas’, van de Velde, H. (1889). Allgemeine Bemerkungen zu Einer Synthese der Kunst von Henry van de Velde. *Pan*, [online] (III y IV), p.267. Available at: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pan1899_1900_2/0162/image [Accessed 30 Oct. 2018].

⁹⁴⁶ Edward Gordon Craig insistió asiduamente en la hegemonía de los directores de escena como creadores de sus propios imaginarios. De acuerdo con este pensamiento, para Craig los actores eran marionetas, piezas concretas del gran engranaje que suponía el teatro. Para más información consultar el capítulo de: *The actor and the über-marionette*, incluido en: *On the Art of the Theatre*, pp. 54-95. También en el capítulo titulado: *Seven Directors instead of one*, cuando dice: ‘it is impossible for a work of art

En ocasiones se ha tratado de minimizar el impacto que van de Velde ejerció sobre la Bauhaus, pero lo cierto es que las ideas del belga estuvieron muy presentes en el discurso que Gropius ofreció con motivo de la exhibición de la Bauhaus de 1923. En aquella ocasión Gropius se refirió al teatro como una unidad orquestal relacionada inherentemente con la arquitectura en tanto en cuanto ambas daban y recibían la una de la otra. En la arquitectura, como en el trabajo escénico, todos los miembros debían dejar su ego atrás en favor de una vivencia mutua y más elevada de la obra de arte total:

The work of the stage, as an orchestral unity, is inherently related to architecture: both receive and give to each other mutually. Just as, in the work of building, all members leave their own ego behind in favour of a higher mutual liveliness of the total work of art (*Gesamtkunstwerk*), so too, in the work of the stage, do a variety of artistic problems come together according to this transcending law, to a new, greater unity⁹⁴⁸.

Impulsados por Kessler y por la visión optimista que compartían de las posibilidades de la escena moderna, en 1904 van de Velde y Craig colaboraron en la concepción de un nuevo teatro⁹⁴⁹ que debía ser erigido en Weimar y cuya promoción corría a cargo de la actriz Louise Dumont y que nunca llegó a edificarse.

Otro de los proyectos de arquitectura teatral que se acabaron quedando en el tintero vinculó a van de Velde, con otro de los grandes renovadores de escena del s. XX: Max Reinhardt. Fue nuevamente Kessel quien escribió a van de Velde con fecha del 19 de diciembre de 1905 para encomiarle el encargo. De acuerdo con el documento, en su visita a Weimar, Max

ever to be produced where more than one brain is permitted to direct', capítulo: *Seven directors instead of one*, Craig, G. (1957). *On the Art of the Theatre*. London-Melbourne-Toronto: Heinemann, p.99.

⁹⁴⁷ Para van de Velde, el arte era como un organismo vivo. Estaba convencido de que la crisis por la que atravesaba el arte en aquel momento, igual que había ido sucediendo con las distintas escuelas, tendría un final. Consideraba que aún había mucho por hacer, pero que la solución vendría de hacer un arte cada vez más personal que cualquiera que hubiera habido antes. En ningún momento el deseo del hombre por el autoconocimiento había sido tan fuerte, y el lugar donde mejor podía vivir y glorificar su individualidad era la casa que, cada uno, de acuerdo con su voluntad y corazón, debería construir: 'Die Kunst, die kommt, wird persönlicher sein als jede, die vorher war. Zu keiner Zeit noch war der "Wunsch des Menschen nach Selbsterkenntnis so stark, und der Ort, an dem er seine Individualität am besten ausleben und verklären kann, ist das Haus, das dann ein jeder von uns nach seinem "Willen und nach seinem Herzen sich bauen wird', van de Velde, H. (1889). *Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst von Henry van de Velde*. *Pan*, [online] (III y IV), p.263. Available at: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pan1899_1900_2/0162/image [Accessed 30 Oct. 2018].

⁹⁴⁸ [El trabajo de escena, como una unidad orquestal, está inherentemente relacionado con la arquitectura: ambos dan y reciben mutuamente. Tal y como sucede en el trabajo de la construcción, todos los miembros abandonan su propio ego, en favor de la vivencia mutua y más elevada del trabajo de arte total (*Gesamtkunstwerk*), así también, el trabajo escénico hace que una variedad de problemas artísticos se una, según esta ley trascendente, en una nueva unidad superior], Gropius, W. (1923), en ocasión de la exhibición de la Bauhaus en: Smith, M. (2007). *The total work of art*. New York: Routledge, p.51.

⁹⁴⁹ Para la concepción del teatro Louise Dumont van de Velde consultó al reformador teatral Gordon Craig, para más información consultar: Sembach, K. (2007). *Art Nouveau*. Cologne: Taschen, p.138.

Reinhardt había comunicado a Kessel la reciente adquisición de la habitación Emberg. Un espacio adherido a los *Deutsches Theater* que Reinhardt perseguía convertir en una pequeña sala para cuatrocientas personas⁹⁵⁰. Según Kessel, Reinhardt estaba interesado en que van de Velde lo visitara en Berlín para escuchar sus posibles propuestas para el proyecto⁹⁵¹. No obstante, a pesar de las conversaciones mantenidas, no fue van de Velde, sino William Müller⁹⁵² quien, un año más tarde, en 1906, acabaría materializando la idea de Reinhardt en la que, a partir de entonces sería su polémica *Kammerspiele*.

Van de Velde también tuvo contacto con otras personalidades del mundo del teatro, entre ellos Gabriele D'Annunzio⁹⁵³ a quien había conocido a partir de las recepciones en el apartamento de Victor y Natascha Golubeff⁹⁵⁴. De las memorias de van de Velde se puede concluir que no tenía demasiado aprecio a D'Annunzio⁹⁵⁵, entre otras razones porque no aprobaba la relación extramarital existente entre Natascha y él. Victor Golubeff, conocedor de la infidelidad de su esposa, encargó a van de Velde que, en su ausencia la acompañara y

⁹⁵⁰ A partir de la habitación Emberg creó Reinhardt su famosa *Kammerspiele*. Un concepto de teatro de cámara, parecido al *Intima Teatern* de Strindberg o al *Teatre Íntim* de Adrià Gual, en el que, a través de decorados simples y un público reducido, los espectadores eran capaces de captar todas las expresiones de los actores a los que tenían mucho más cerca de lo que estaban acostumbrados. En el caso de la *Kammerspiele* de Reinhardt, al tratarse de un teatro exclusivo con elevados precios, permitía esquivar la censura y representar textos como *Espectros* de Ibsen o *Despertar de Primavera* de Wedekind que, por lo atrevido de sus temas, en aquel entonces estaban prohibidos. El estreno en la *Kammerspiele* de *Gespensster* (1881) tuvo lugar el 8 de noviembre de 1906 y *Frühlings Erwachen* (1891) se presentó sólo unos días después, el día 20, en esta ocasión, el propio Wedekind hizo de *Hombre de la máscara*. Para más información, consultar: Max Reinhardt, *Schriften. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, ed. H. Fetting, Berlin: Henschelverlag, 1974, pp.97-99, en: Schumacher, C. (1996). *Naturalism and symbolism in European theatre, 1850-1918*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.136-7.

⁹⁵¹ 'Heute morgen habe ich ihn am Wickel genommen und ihm schlankweg vorgeschlagen, Ihnen den Umbau des neben dem 'Deutschen Theater' gelegenen 'Emberg'-Saales zu übertragen, den er erworben hat. Er will ihn in ein kleines Theater für vierhundert Personen verwandeln. Begreiflicherweise hat er geantwortet, sich nicht binden zu können, ehe er Sie gesehen und erfahren hat, ob Sie sich für eine solche Arbeit interessieren, und er bittet Sie, gleich nach Ihrer Rückkehr aus Paris zu ihm nach Berlin zu kommen', Carta del 19 de diciembre de 1905 de Kessler a van de Velde, en: van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, p.269. El curso de las negociaciones sobre el posible nuevo edificio para el *Kammerspiele* en Berlín es un hecho histórico-cultural, que muestra en qué medida van de Velde fue apoyado por la élite. La misiva en la que se solicita que van de Velde sea el arquitecto responsable de la obra está reproducida en la página 271 de *Geschichte meines Lebens*. Escrita por Max Reinhardt, está firmada además por las principales figuras de la cultura, el arte y la literatura alemana. El escrito original se puede consultar en el archivo van de Velde de Zürich.

⁹⁵² William Müller (1871-1913), arquitecto alemán finalmente encargado de la construcción de la *Kammerspiele*, inaugurada en 1906.

⁹⁵³ Gabriele D'Annunzio (1863-1938), escritor y dramaturgo italiano que más tarde se dedicó a la política (1914-1924).

⁹⁵⁴ Van de Velde era amigo y asistente asiduo entre 1911 y 1934 de las recepciones que daba la pareja Victor y Natascha Golubeff en su apartamento de Bois de Boulogne, que había sido amueblado por él y donde, según sus palabras, siempre se reunían 'personas interesantes'. Gabrielle D'Annunzio, que había abandonado Italia tras la sonada ruptura con Eleonora Duse era, en aquel momento, un reputado Don Juan, por cuyos encantos se dejó seducir Natascha Golubeff.

⁹⁵⁵ No obstante, a pesar de su 'antipatía inalterable hacia d'Annunzio', le consideraba un excelente conocedor de los artistas plásticos italianos, tal y como le había demostrado en una visita conjunta al *Paris Kupferstichkabinett*; o cuando comentó que, en una visita al teatro en la que ambos acompañaron a 'Donatella', al percibir la hartura del público, van de Velde se atrevió a instar al autor, a utilizar el único medio para evitar el vuelo prematuro de los espectadores: 'golpes resueltos y contundentes para los dos actos restantes'. Para más información consultar: van de Velde, H. and Curjel, H. *Op. cit.*, p.340.

la protegiera. Esto propició que van de Velde tuviera que asistir a representaciones de danza, música y teatro:

Obwohl ich d'Annunzio in jener Zeit häufig begegnete, kamen wir uns nicht näher. Wir trafen uns bei Déjeuners im Haus in der Avenue de la Faisanderie und bei gemeinsamen Theaterbesuchen mit Donatella, wenn d'Annunzio einer Aufführung beiwohnte, die er versprochen hatte sich anzusehen⁹⁵⁶.

Lo interesante del capítulo de sus memorias en el que van de Velde explicó su relación con D'Annunzio, más allá de las anécdotas sobre escándalos e infidelidades, es que de ellas se deduce el frecuente intercambio cultural e **interdisciplinar** que existía entre los artistas. El interés por la construcción de teatros, así como por resolver las cuestiones técnicas que estos demandaban, estuvo íntimamente ligado a sus amistades, así como a los intercambios artísticos que llevó a cabo con teóricos y profesionales de la escena. En este sentido, la construcción de teatros de van de Velde supone una ampliación de las hipotéticas funcionalidades del teatro que se persiguen demostrar en esta tesis. Igual que había sucedido en el caso de Behrens, la retroalimentación arquitectura-teatro condicionó de forma decisiva la inclusión del estudio de las artes escénicas en los programas académicos de escuelas de diseño y arquitectura. En lo que se refiere a la Bauhaus la derivación fue más evidente con el Teatro que la Werkbund encargó a van de Velde para la Exposición de Colonia de 1914.

4.1.3. Retroalimentación entre arquitectura y teatro en los trabajos de van de Velde

De acuerdo con la hipótesis de esta investigación, la construcción de teatros por van de Velde supuso un ejemplo en el que el arte escénico funcionó como canal para conectar los distintos lenguajes o saberes artísticos. Esto fue aplicable en dos estadios distintos, por un

⁹⁵⁶ [Aunque me encontré con D'Annunzio en ese momento, no nos acercamos más. Nos encontramos en *Déjeuners's*, en la casa de la Avenue de la Faisanderie, y con Donatella (Natascha) en visitas teatrales conjuntas, cuando d'Annunzio asistió a una actuación que había prometido ver], van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, p.342.

lado, en la concepción y proyección de los planos para cuyos diseños investigó y contó con la experiencia de los distintos profesionales que más tarde debían estar implicados en su uso y aprovechamiento; y, por otro, una vez construido, durante la utilización y uso específico de las distintas partes del edificio y sus instalaciones, en cada espectáculo que allí se representó. En esta segunda etapa, en la que diferentes puestas en escena iban sucediéndose y desapareciendo en el tiempo, la arquitectura de van de Velde adquirió, gracias al teatro, dos nuevas dimensiones, una efímera y otra móvil, de las que antes había carecido.

El diseño y la construcción de teatros, supuso en van de Velde una innovación respecto a la vinculación con las artes escénicas que tuvieron los seguidores del *Arts and Crafts*. A pesar de que Ashbee fue también arquitecto, y en sus disertaciones urbanísticas como, *Where the great city stands; a study in the new civics*, recomendó crear redes de teatro en los pueblos para el elevar el ánimo del drama en la vida rural⁹⁵⁷, lo cierto es que, como ya se ha explicado la trayectoria profesional del británico lo acercó al teatro más desde el ejercicio práctico de las artes escénicas en el contexto de la Guild y desde la enseñanza en su proyecto de Instituto de Arte, que desde la arquitectura. Van de Velde, sin embargo, se aproximó al teatro desde la construcción y para cada proyecto que diseñó se esmeró por investigar y contar con la opinión de los expertos que más tarde serían encargados de utilizar las instalaciones. Esto le permitió poder conjugar al máximo estética, modernidad y funcionalidad en cada uno de sus bocetos. Y esta funcionalidad fue precisamente lo que le diferenció también de sus contemporáneos de Darmstadt. Van de Velde buscó que sus edificios fueran accesibles a todos los espectadores, aunque eso ya lo habían hecho antes que él Morris desde el punto de vista social y Behrens desde el arquitectónico. Pero la principal diferencia entre Behrens y van de Velde fue que el primero anhelaba una espiritualidad y una consagración de las artes a través del teatro y van de Velde estaba inmerso en una concepción mucho más condicionada por las imposiciones aristocráticas primero y por la funcionalidad imperante en la Werkbund, después. Además, tal y como se ha señalado, Behrens concibió sus diseños a

⁹⁵⁷ 'We should find in one city a model milk supply –as in Rochester, N.Y.; in another an ideal market –as at Indianapolis; here a superb park system –as in Kansas City, Mo.; there a splendid library organization –as in Portland, Oregon; here, as in the ugly little agricultural city of Fargo, North Dakota, a live network of village theatres for the encouragement of Drama as a force in rural life. Once city might give us for a moment, as in Los Angeles, the finest normal school; another a perfect dental clinic; here we should find a system of street scavenging splendidly organized on military principles –as are the White Angels of New York...', Ashbee, C. (1917). *Where the Great City stands. A study in the new civics*. London: Essex House Press, & B.T. Batsford, p.96.

partir de su propio repertorio teórico y experiencia en la dirección escénica y no tanto a partir de la consulta a profesionales del teatro, como sí fue el caso de van de Velde.

A pesar de que muchos de los diseños de van de Velde quedaran reducidos a planos y bocetos sobre papel, lo cierto es que sus esfuerzos coincidieron con el derrocamiento de los valores tradicionales del teatro. La superación del naturalismo a través de personalidades con Lugné Poe o Copeau⁹⁵⁸ que según van de Velde planteaban problemas a los espectadores⁹⁵⁹ y el despliegue tecnológico que comenzaba a incluir entonces plataformas giratorias, efectos lumínicos, música y cicloramas propuestos ya entonces por reformadores como Max Reinhardt, Georg Fuchs, Max Littmann, Adolphe Appia o el propio Behrens, determinaron la concepción de nuevos espacios acordes a todas aquellas innovaciones. Pero, a su vez, los edificios impulsaron el desarrollo de propuestas escénicas que, alejadas de los preceptos del *Arts and Crafts*, se acercaron a las ideas de la primera ola de vanguardia. Arquitectura y teatro se condicionaban en una comunión pluridisciplinar que estimuló no sólo la creatividad de las puestas en escena sino también la innovación dramática de los autores.

Van de Velde combinó sus ideas estéticas y filosóficas con una consideración global del nuevo arte en el que el desarrollo arquitectónico surgía a partir de la síntesis en el sentido del *Gesamtkunstwerk*. Además de la concepción arquitectónica preparada para la **multidisciplinaria** artística, en los teatros de Velde -principalmente en el de los Campos Elíseos y en el de la Werkbund- se vislumbró la preocupación, acorde a las ideas de Gordon Craig⁹⁶⁰, de involucrar al espectador en el espectáculo. A continuación, se resume su recorrido de la interacción arquitectura-teatro en los diseños de van de Velde que se puede consultar de forma más extensa en el Anexo III de este trabajo.

⁹⁵⁸ En sus memorias van de Velde reconoció haber visitado teatros de Berlín y París con diligencia. En Berlín el *Kleine Theater* de Max Reinhardt en donde se representaron obras de autores contemporáneos como Gorki, Strindberg, Ibsen, Bjørnson o Hauptmann. En París, van de Velde fue invitado con frecuencia a los pequeños teatros de Antoine, Lugné-Poë y Copeau donde conoció el drama francés moderno. 'Mehr als andere künstlerische Veranstaltungen interessierten mich in Berlin und Paris die Schauspielhäuser, die ich fleißig besuchte', van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, p.257.

⁹⁵⁹ 'Alle diese Stücke breiteten vor den Zuschauern 'Fälle' aus und stellten 'Probleme' zur Diskussion, zu denen die Besucher, jeder auf seine Art, Stellung nahmen', ídem.

⁹⁶⁰ Edward Gordon Craig y Henry van de Velde se conocieron en Weimar en 1905, gracias a la intermediación de Kessler.

En 1903 van de Velde vivió cómo el Teatro Louise Dumont, proyectado bajo la petición de la entonces popular actriz trágica homónima y de su marido, el director Gustav Lindemann⁹⁶¹ veía cancelada su ejecución por motivos xenófobos. La discriminación contra los judíos y extranjeros era una realidad patente en aquel momento y la prensa aprovechó los orígenes hebreos de Dumont y su esposo, así como la nacionalidad belga de Velde para atacarlos, logrando que el grupo renunciara a su plan. Sin embargo, la dimensión grupal del teatro le permitió que, al contrario de lo que sucedía en el resto de sus proyectos arquitectónicos, para poder plantear un diseño adecuado, van de Velde trabajara en estrecha colaboración con Dumont, Lindemann y Gordon Craig, y de su interacción surgiera la concepción de la escena tripartita de la que van de Velde se consideró a sí mismo padre legítimo⁹⁶².

En 1910 un grupo de personalidades francesas planteó la posibilidad de construir un teatro en París, bajo la dirección de un director internacionalmente reconocido, como Gabriel Astruc⁹⁶³, se trataba del que sería llamado *Théâtre des Champs-Élysées* en París. El proyecto, que suponía en sí mismo una confluencia de las artes, contó con la participación de artistas plásticos pertenecientes al grupo Nabis. La concepción de van de Velde para el teatro de los Campos Elíseos, conectaba con sus predecesores del *Arts and Crafts* al preferir que tanto la clase privilegiada, como los visitantes más modestos, pudieran seguir el espectáculo desde sus respectivas butacas manteniendo una visibilidad homogénea. Sin embargo, de acuerdo con van de Velde, la construcción se convirtió en algo nacional y Perret no tuvo impedimentos en mutilar el diseño original y, entre otras modificaciones, durante la construcción aumentó el número de asientos a dos mil. De esta manera se destruyó el principio socialista que había propuesto van de Velde y que hubiera permitido mantener una buena vista del escenario a cada uno de los espectadores, independientemente de cuánto

⁹⁶¹ Gustav Lindemann (1872-1969), director teatral alemán cofundador de la *Schauspielhaus* de Düsseldorf.

⁹⁶² Aunque se ha dicho que Van de Velde fue el primer arquitecto en introducir un escenario tripartito en práctica, está claro que sus nociones derivaron de fuentes históricas anteriores. Para más información sobre los trabajos previos de Charles Nicolas Cochin II (1715-1790) consultar: Cochin, C. (2018). *Projet d'une salle de spectacle pour un théâtre de comédie*. [online] Gallica. Available at: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97716210/f29.image> [Accessed 31 Oct. 2018]; y para los de Cosimo Morelli (1732-1815), ver : Morelli, C. (1780). *Pianta, e spaccato del nuovo teatro d'Imola architettura del cavalier Cosimo Morelli, dedicato a sua eccellenza la signora marchesa Lilla Cambiaso*. Roma: Stamperia del Casaletti. Para más datos sobre el escenario tripartito de van de Velde, consultar los archivos de Henry van de Velde en *La Cambre*, LC/S 2001, LC/S 2018 en LC/S 2020.

⁹⁶³ Gabriel Astruc (1864 –1938) periodista francés, promotor, agente y empresario teatral cuya carrera conectó a muchos de los artistas y personalidades más conocidos de *La Belle Époque* parisina. Prototipo de bohemio del cabaré *Le Chat Noir*, fue amigo de Erik Satie y escribió piezas y artículos de teatro bajo el pseudónimo de Surtac. En 1897 fundó una compañía de publicaciones musicales y tres años más tarde la revista de lujo *Musica*. También fue promotor teatral y representante de artistas como Isadora Duncan o Mata Hari.

hubieran pagado por su butaca⁹⁶⁴. El teatro se inauguró en abril de 1913. La autoría del edificio tal y como apareció en el folleto oficial, se designó a Roger Bouvard y Auguste Perret, bajo el lema: 'Vereinigung von französischem Geschmack und angelsächsischer Technik', [Asociación de gusto francés y técnica anglosajona]⁹⁶⁵. En la nota que apareció durante más de un año en los programas semanales del teatro, el nombre de van de Velde sólo se apuntaba como arquitecto asesor. Según las memorias de van de Velde, Gordon Craig, que le acompañó en su visita al teatro una vez terminado el edificio, se solidarizó con su amigo y reconoció la usurpación de la autoría de la que van de Velde había sido víctima asegurando que, en el futuro, los historiadores de arte descubrirían a partir de sus ruinas, la violación a la que fue había sido expuesto el edificio⁹⁶⁶.

Hacia 1913, Kessler comisionó a Gordon Craig a que llevara a cabo ilustraciones en madera para una edición especial del *Hamlet* de Shakespeare. Se trataba de una versión traducida por Gerhart Hauptmann que finalmente fue publicada, con las ilustraciones de Craig, en 1928 - algunas de las páginas del libro son de libre acceso en Internet-. Su interés en las artes escénicas le llevó a estar en contacto con otros grandes reformadores teatrales de la talla de Max Reinhardt o Karl Vollmöller⁹⁶⁷. El objetivo de Kessler era lograr un nuevo *Mustertheater* [Modelo teatral] que confluyera con el desarrollo industrial y económico de la región y al mismo tiempo estableciera puentes de unión entre la arquitectura, el diseño y las artes⁹⁶⁸ y Van de Velde debía ser el encargado de diseñar el espacio apropiado para la adecuada implementación de sus ideas. Kessler se esforzó por atraer a gran número de escritores y artistas a Weimar, pero el conservadurismo y nacionalismos crecientes en aquel momento hicieron que sus planes para el *Mustertheater* fracasaran.

⁹⁶⁴ 'Der Verwaltungsrat hatte Gabriel Thomas dazu gebracht, alles zu torpedieren, woran wir monatelang mit größtem Eifer gearbeitet hatten und was die Grundlage für jedes Theater, welchen Stils auch immer, bleibt: die gute Sicht für jeden Zuschauer', [La junta directiva hizo que Gabriel Thomas torpedeara todo lo que habíamos estado trabajando durante meses con gran entusiasmo, y lo que sigue siendo la base de todo teatro, cualquiera sea su estilo: la buena vista para cada espectador], van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, p.336.

⁹⁶⁵ Folleto inauguración del teatro según van de Velde, en: ibídem, p.339.

⁹⁶⁶ 'Was für einen Diskussionsstoff werden in fernen Jahrhunderten die Ruinen dieses Theaters den Kunsthistorikern liefern, die die Vergewaltigung aufzudecken versuchen, der dieser Bau ausgesetzt war', aunque el comentario lo refiere en sus memorias van de Velde, (van de Velde and Curjel, 1962), el biógrafo de Craig, Edward Carrick, también menciona que Craig y van de Velde se encontraron en París en aquel tiempo: 'In Paris he also met old friends like van de Velde (...)', Carrick, E. (1985). *Gordon Craig; the story of his life*. New York: Limelight Editions, p.279.

⁹⁶⁷ Karl Gustav Vollmöller (1878-1948), artista pluridisciplinar alemán que escribió tanto guiones de cine como obras de teatro. Su pieza más conocida fue la pantomima religiosa *El Milagro* y el guion para la famosa *Der Blaue Engel* [El ángel azul] que protagonizó en el cine la actriz Marlene Dietrich.

⁹⁶⁸ Para más información consultar Obrist, H. and Razā, A. (2014). *Ways of curating*. London: Penguin, capítulo dedicado a Harry Graf Kessler.

El año 1914 resultó decisivo para van de Velde, porque además de participar en el comité ejecutivo y protagonizar, junto a Muthesius, uno de los debates más sonados del momento, fue el responsable del diseño del Teatro que representó a la organización pangermánica en la exposición de Colonia. Su nombramiento como encargado del proyecto, un año antes, no había estado exento de polémica, debido nuevamente al origen belga de van de Velde⁹⁶⁹.

Las exposiciones internacionales, surgidas a partir de la segunda mitad del s. XIX, tenían -y siguen teniendo- como objetivo principal comunicar los avances tecnológicos, así como las expresiones artísticas más recientes de cada uno de los países participantes. El hecho de que la Werkbund escogiera la construcción de un teatro como logro imperialista, no debe pasar desapercibido en este estudio. En primer lugar, porque representaba la competencia cultural existente entre las distintas provincias pero, además porque el teatro era el centro de ocio preferido para los encuentros sociales de aquel momento y ofrecía un lugar idóneo para la **difusión de ideas** estéticas, pero también políticas y sociales, en un momento de gran agitación internacional. En última instancia, construir un teatro en una exposición permitía llevar a cabo representaciones de forma continuada durante todo el tiempo que durara la misma, e incluso después de que ésta finalizara, algo que ya se había probado con éxito en Darmstadt y que aseguraba la continuidad y aprovechamiento de las instalaciones, satisfaciendo con ello el funcionalismo imperante. Teniendo en cuenta la trayectoria de los miembros de la Werkbund, van de Velde parecía el más apropiado para su diseño.

Tal y como se ha explicado, sus anteriores proyectos para distintos teatros en Alemania habían sido paralizados y con el de la Werkbund, van de Velde logró materializar algunas de las ideas que había concebido previamente para ellos. La comisión para la construcción del teatro fue entregada en febrero y el edificio se inauguró, sólo unos meses más tarde, en junio de 1914⁹⁷⁰, un tiempo semejante al que Olbrich había empleado para su *Schauspielhaus* en 1901. Desafortunadamente, en el caso del teatro de la Werkbund, el comienzo de la guerra provocó su cierre sólo tres meses después de haber sido inaugurado y, tras su consiguiente desmantelación, fue finalmente derruido en 1920.

⁹⁶⁹ 'Wieder einmal das gleiche Hindernis: der Nationalismus', [Una vez más el mismo obstáculo: el nacionalismo], en: van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, p.354.

⁹⁷⁰ Durante los meses de mayo y junio llovió mucho y se tuvo que retrasar la apertura del teatro, que finalmente tuvo lugar el 18 de junio de 1914, con *Fausto* de Goethe, el buque insignia de la literatura dramática alemana.

El edificio debió su existencia al apoyo de van de Velde, Osthaus y Obrist⁹⁷¹. De los artistas que contribuyeron al edificio sólo Obrist y Velde pertenecían a la Werkbund -de hecho, ambos habían sido miembros fundadores-. Obrist realizó unas esculturas y una fuente para el teatro que se añadieron después de que éste fuera completado. Para la investigadora Katherine Kuenzli la aportación de Obrist fue la más controvertida⁹⁷². Las esculturas no pertenecían a la concepción inicial e incluso se podría llegar a decir que la contradecían. A pesar de compartir una intención por alcanzar el *Gesamtkunstwerk*, lejos de unificar su obra bajo una misma concepción estética, sus contribuciones delataron una heterogeneidad de argumentos particulares. En la Bauhaus, esta misma idea sería representada entre otros maestros, por Kandinsky y Schreyer. Ambos eran partidarios de obras de arte totales en las que cada disciplina ofreciera su propia perspectiva no programática, si bien en su caso, aspiraban a una comunión espiritual o metafísica que las armonizara.

De las memorias de van de Velde se pueden extraer párrafos que demuestran su profundo conocimiento tanto de las necesidades del público, como de las del director de escena, los actores, los músicos y los escenógrafos. Su edificio fue la materialización arquitectónica del **conjunto**; la dimensión **pluridisciplinar** que promovía el teatro de aquel momento, convertida en edificio. Esta idea ya había sido apuntada por Fritz Coerper, en el *Berliner Tageblatt* unos meses antes de su inauguración. Al referirse al experimento artístico del *Werkbundtheater* mencionó la crisis tanto externa como interna del teatro alemán y a la necesidad de tomar conciencia del problema para hacer crecer el teatro desde su propia esencia⁹⁷³.

El teatro de la Exposición de Colonia supuso un hito en el diseño arquitectónico, no sólo al ser técnica y estéticamente moderno, sino por su funcionalidad y adecuación a los nuevos

⁹⁷¹ Hermann Obrist (1862-1927), escultor alemán adscrito al Jugendstil. Obrist fue uno de los miembros fundadores de la Escuela de diseño de Múnich de la que fue alumno Ludwig Hirschfeld Mack, que más tarde se incorporaría al claustro de la Bauhaus.

⁹⁷² Kuenzli, K. (2012). Architecture, Individualism, and Nation: Henry van de Velde's 1914 Werkbund Theater Building. *Art Bulletin*, [online] p.251. Available at: <http://eds.b.ebscohost.com/are.uab.cat/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=5&sid=3942d8ff-321b-4dcf-93ac-23638840a2ba%40sessionmgr103> [Accessed 31 Oct. 2018].

⁹⁷³ Coerper participó en el comité de la Werkbund y por eso la noticia salió en prensa antes de la apertura del teatro. Coerper, F. (1914). Das Werkbundtheater: Eine künstlerische Versuchsbühne. *Berliner Tageblatt*, [online] (27 de febrero), p.6.

Available at:

[http://zefys.staatsbibliothek-](http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/index.php?id=dfgviewer&set%5Bimage%5D=6&set%5Bzoom%5D=max&set%5Bdebug%5D=0&set%5Bdouble%5D=0&set%5Bmets%5D=http%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FNSNP27646518-19140227-0-0-0-0.xml)

<berlin.de/index.php?id=dfgviewer&set%5Bimage%5D=6&set%5Bzoom%5D=max&set%5Bdebug%5D=0&set%5Bdouble%5D=0&set%5Bmets%5D=http%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FNSNP27646518-19140227-0-0-0-0.xml> [Accessed 21 Nov. 2018].

requerimientos escénicos. Según van de Velde, el diseño debía ‘contribuir’ a las puestas en escena contemporáneas⁹⁷⁴ algo que, de paso, alargaría su vida útil:

Noch während der Bauzeit setzte ich mich mit verschiedenen Gruppen von Theaterfreunden in Verbindung, um Möglichkeiten zu finden, daß das Theater nach Beendigung der Ausstellung weitergeführt werden könnte⁹⁷⁵.

Cuando van de Velde se refirió a darle continuidad al edificio, hablaba también de **movimiento**. Van de Velde no deseaba que sucediera lo mismo que había pasado en Darmstadt, y en donde la vida del teatro se había reducido a la de las exposiciones para las que se concibió. De alguna manera, perseguía un sentido ontológico, es decir, el edificio teatral se convertía en teatro sólo cuando en su interior se representaba teatro, cuando satisfacía su funcionalidad. Por eso, una de las innovaciones técnicas que introdujo fue la elección de un escenario tripartito a gran escala que ofreciera una mayor flexibilidad y eficiencia capaz de solventar los problemas, ya referidos por Gordon Craig respecto a la falta de continuidad en las escenas⁹⁷⁶. Van de Velde estaba de acuerdo con Craig en que los escenarios giratorios no eran de ayuda real a la hora de imaginar escenografías técnicamente apropiadas para su lucimiento⁹⁷⁷ y la triple escena resolvía las dificultades a este respecto⁹⁷⁸.

La idea de van de Velde, además, era que el teatro sirviera por su dimensión **inmediata** para fomentar experimentos de escenificación en donde se presentaran piezas modernas y desconocidas de artistas nacionales y extranjeros durante el transcurso de la exposición.

⁹⁷⁴ 'dessen Bühne dem Regisseur alle Möglichkeiten experimenteller Inszenierung mit einem Minimum technischer Einrichtungen bot', [(...) un teatro cuyo escenario ofreciera al director todas las posibilidades de una puesta en escena experimental, con un mínimo equipo técnico], van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, p.355.

⁹⁷⁵ [Durante el período de construcción, me puse en contacto con varios grupos de amigos del teatro para encontrar formas de darle continuidad después de que la exposición terminara], *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, p.356.

⁹⁷⁶ Coherente a su idea de unidad para Craig era fundamental encontrar una continuidad en las escenas: 'No longer is a play a balance of actions, words, dance and scene, but it is either all words of all scenes', [Una obra ya no es un equilibrio entre acciones, palabras, danza y escenas, sino todas las palabras de todas las escenas], Craig, G. (1957). *On the Art of the Theatre*. London-Melbourne-Toronto: Heinemann, p.143.

⁹⁷⁷ En una carta a Geoffrey Whitworth, Craig indicó que no había utilizado el escenario giratorio o el ciclorama, porque consideraba que aquellas grandes y pesadas piezas de mecanismo nunca habían sido de ayuda real para los actores. Para más información consultar la carta de Gordon Craig a Geoffrey Whitworth, en: Bablet, D. (1966). *Edward Gordon Craig*. London: Theatre Arts Books, p.187.

⁹⁷⁸ 'Even such a sizeable stage as the one in the Theatre Royal in Munich, where the inventor built his first revolving stage, one can well see that even the most imaginative designer will always have little elbow room, being forced to use complicated methods to point where they become as tiresome as the fact that they steadily increase in number and where each new design was obviously the result of having to sort out very difficult and stubborn problems (...) the tripartite stage resolves all the problems of the revolving stage', van de Velde, H. and Sharp, D. (1974). *Theatre designs 1904-1914*. Bruxelles : The Architectural Association in conjunction with the Archives de l'Architecture Modernes, p.6.

Kuenzli destaca esta idea de modernidad aportada por la provisión eléctrica. La combinación de luces desde el frente y el fondo del escenario semicircular permitía crear efectos lumínicos que parecían disolver parcialmente tanto a los actores como a la escenografía en patrones de luz y sombra parpadeantes⁹⁷⁹. Van de Velde también logró inducir sensación de movimiento empleando una 'cloud machine' que consistía en nubes pintadas en una tira de cine que, a su vez, rotaba dentro de un cilindro iluminado⁹⁸⁰. En este sentido, llevó a escena las teorías de Craig; coincidió con las intenciones de las danzas de Fuller y los propósitos de Appia, Fuchs o Dalcroze; y se anticipó a los experimentos escénicos de la Bauhaus.

Van de Velde incorporó al *Werkbundtheater* dispositivos de luces y colores y, siguiendo las ideas de Nietzsche⁹⁸¹, también tuvo en cuenta una galería en la que se pudiera acomodar un pequeño ballet⁹⁸². Con su concepción arquitectónica van de Velde estaba fomentando un espacio abierto a la pluridisciplinariedad que no se contentó con proveer para otros, sino que también aprovechó diseñando él mismo algunas de las primeras escenografías que se produjeron allí. Las imágenes de archivo muestran la influencia directa de Craig y sugieren que van de Velde enfatizaba la luz y el movimiento como el primer medio de expresión. Van de Velde perseguía disolver, a través de la luz, las barreras entre auditorio y escena, de forma que, en producciones como *Fausto*, hacía sentir al público que habitaba un espacio etéreo en la montaña. El Dr. Rub Regeniter, publicó un artículo a este respecto en el *Bonner Zeitung*, con fecha de 22 de junio de 1914. A pesar de que calificó la proximidad del auditorio con la escena como de algo notorio, se cuestionó si eso hacía realmente que el drama llegara mejor al público⁹⁸³.

⁹⁷⁹ 'The combination of lighting from front and back produced artificial light effects that seemed to partially dissolve actors and scenery into flickering patterns of light and shadow', Kuenzli, K. (2012). Architecture, Individualism, and Nation: Henry van de Velde's 1914 Werkbund Theater Building. *Art Bulletin*, [online] p.268. Available at: <http://eds.b.ebscohost.com.ure.uab.cat/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=5&sid=3942d8ff-321b-4dcf-93ac-23638840a2ba%40sessionmgr103> [Accessed 31 Oct. 2018].

⁹⁸⁰ Para una descripción técnica detallada del teatro de la Werkbund y sus innovaciones en lo que respecta a iluminación consultar: Anon (25 de junio, 1914). Kunst und Wissenschaft: Die technischen Einrichtungen im Werkbund-Theater, *Rheinisch-Westfälische Zeitung*.

⁹⁸¹ 'Yo os digo: es preciso tener todavía caos dentro de sí para poder dar a luz una estrella danzarina. Yo os digo: vosotros tenéis todavía caos dentro de vosotros', Nietzsche, F. (1883). *Así habló Zaratustra*, p. 8. [online] Enxarxa.com. Available at: <http://www.enxarxa.com/biblioteca/NIETZSCHE%20Asi%20hablo%20Zaratustra.pdf> [Accessed 21 Nov. 2018].

⁹⁸² Buscando el *Gesamtkunstwerk*, las danzas dionisiacas aparecieron también tematizadas en la Werkbund en los murales de Hofmann, los relieves de Steger, la cerámica de Brentano y la figura de la fuente de Kolbe.

⁹⁸³ 'Die engere Verbindung mit dem Publikum –das doch illusioniert werden soll –vermöge realer Bretterverbindung scheint Mire in untaugliches Mittel, jedenfalls kein stimmungsförderndes –vielleicht mag es in ganz vereinzelt Fällen eine gewisse Geschlossenheit schaffen', [La conexión más cercana con el público -que se supone que es ilusoria- en virtud de una conexión real con el las tablas me parece que es un medio ineficaz, al menos no uno que mejore el estado de ánimo, aunque quizás

Etiquetado como un teatro para 'artistas' el edificio hospedó a expresionistas y simbolistas de vanguardia. Entre los que van de Velde calificó como 'experimentos teatrales escénicos'⁹⁸⁴, destacó la producción del poema de Émile Verhaeren⁹⁸⁵, *Le cloître* [el claustro], que fue interpretado en francés; y las danzas experimentales del bailarín Alexander Sacharoff⁹⁸⁶, que más adelante serviría de inspiración a Kandinsky. Aunque van de Velde no pertenecía al expresionismo, algunos arquitectos y críticos valoraron sus efectos dramático-lumínicos, así como la sinestesia y la coordinación de las artes y los medios visuales empleados. No obstante, van de Velde estableció una distancia con el movimiento que calificó como autoindulgente y escapista⁹⁸⁷.

El Teatro de la Werkbund fue una notable influencia para el Teatro Total que Gropius diseñaría años después según el encargo de Erwin Piscator quien, al contrario que van de Velde, se mostró, ya desde sus tiempos dirigiendo el Teatro del proletariado, más comprometido con lo político y lo social de lo que lo había hecho el belga. El Teatro Total de Gropius, sí planteaba integrar el cine entre sus dispositivos escénicos, algo que, en el caso del Teatro de la Werkbund, a pesar de la intención inicial, más allá de la 'cloud machine' se acabó descartando⁹⁸⁸. Pese a las considerables diferencias con el trabajo de Gropius, la influencia de van de Velde fue notable, no sólo desde el punto de vista arquitectónico en lo

pueda crear cierta unidad en casos muy aislados], Regeniter, D. (22 junio, 1914). Kölner Kunstbrief: Henry van de Veldes Werkbund Theater. *Bonner Zeitung*, p.2, [online] Available at:

<http://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/ulbbnz/periodical/zoom/395298> [Accessed 21 Nov. 2018].

⁹⁸⁴ 'künstlerische Versuchsbühne'. Washburn, F. (1914, 10 de junio). Die Kölner Deutsche Werkbundaustellung. *Schlesische Zeitung*. Para conocer todo el programa de las seis semanas que duró su programación, consultar: *Henry van de Veldes Werkbund Theater: Ein Denkmal für Friedrich Nietzsche*, en: Herzogenrath, W., Teuber, D., Konerding, T. and Thiekötter, A. (1984). *Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914*. Köln: Kunstverein, pp.129-30.

⁹⁸⁵ Émile Adolphe Gustave Verhaeren (1855-1916), poeta y crítico de arte belga. Enmarcado dentro del simbolismo francés, fue nominado para el premio Nobel de literatura hasta en seis ocasiones. Pacifista y luchador por las causas sociales, su primera obra, *Les Aubes* (1898), trató el tema de la vida decadente en el campo.

⁹⁸⁶ Alexander Sakharoff (1886-1963), bailarín y coreógrafo ruso, considerado uno de los solistas más innovadores de su tiempo. Los extravagantes elementos plásticos que adornaban su indumentaria y caracterización fueron uno de los signos de identidad que le acompañaron a él y a su esposa, la también bailarina, Clotilde von der Planitz (1893-1974) durante sus espectáculos.

⁹⁸⁷ Van de Velde, H. (1920). *Zukunftsglaube* [fe en el futuro], Wolff-Verlag, *Genius: Zeitschrift für werdende und alte Kunst*, n° 2, pp.165-167, en: Kuenzli, K. (2012). *Architecture, Individualism, and Nation: Henry van de Velde's 1914 Werkbund Theater Building*. *Art Bulletin*, [online] p.254. Available at:

<http://eds.b.ebscohost.com.ure.uab.cat/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=5&sid=3942d8ff-321b-4dcf-93ac-23638840a2ba%40sessionmgr103> [Accessed 31 Oct. 2018].

⁹⁸⁸ Al principio se le pidió a Velde que diseñara un cine, un cine teatro y un teatro, en las múltiples revisiones de los planos que le hicieron hacer Muthesius y sus, ya entonces, contrincantes de la Werkbund. La decisión de hacer un teatro en vez de un cine fue llevada a cabo en un comité de la Werkbund que tuvo lugar el 23 de septiembre de 1913. Ver: 'Protokoll der Sitzung des Theaterausschusses von 23 Sept. 1913: Theaterbau van de Veldes', DWK/115, Karl-Ernst-Osthaus Archive, en: Kuenzli, K. (2012). *Op. cit.*, p.257. También en: 'At one phase the Werkbund Theatre was intended solely for cinema use', van de Velde, H. and Sharp, D. (1974). *Theatre designs 1904-1914*. Bruxelles: The Architectural Association in conjunction with the Archives de l'Architecture Modernes, p.7.

referente a teatros, sino también en su concepción de la enseñanza artística. A continuación, se sintetiza el recorrido que llevó a cabo van de Velde en este sentido desde su Seminario de Artes y Oficios hasta la Gran Escuela de Artes Aplicadas que fue antecesor inmediato de la Bauhaus.

4.2. LA EVOLUCIÓN DEL PROGRAMA DE ESTUDIOS EN LA GROSSHERZOGLICH-SÄCHSISCHEN KUNSTGEWERBESCHULE WEIMAR: LA RECOMENDACIÓN DEL TEATRO

Tal y como se ha explicado, la parcela educativa de van de Velde en Alemania se desarrolló a partir de tres instituciones de distinta onomástica, pero herederas, cada una de ellas, de aquella que la precedía. La primera etapa fue la correspondiente al Seminario, que comenzó en 1902; la segunda es la que se desarrolló bajo el nombre de Gran Escuela Ducal de Artes Aplicadas desde 1908; y la última, resultó una extensión de ésta pero, desde 1910, incluida dentro del compendio de la de Artes Visuales del Gran Ducado.

A continuación, se detalla la evolución de los contenidos académicos escogidos por van de Velde a lo largo de las tres etapas descritas, con el fin de aclarar en qué momento se propuso la inclusión del teatro dentro del programa académico.

En lo que respecta al currículum del Seminario, un anuncio publicado, un mes antes de su apertura -el 17 de septiembre de 1902, en el número 21 del *Weimarische Zeitung*- detallaba cuál sería la estructura original de aquella primera escuela de van de Velde en Alemania. En aquel momento, el Seminario estaba compuesto por cuatro secciones. La primera se ocupaba del estudio privado de van de Velde, así como el de sus empleados, un dibujante y un escultor. La segunda división correspondía al estudio del alumno. Según el texto anunciado, la enseñanza artística estaría sustentada en su vocación **interdisciplinar** y en la inclusión de 'alle Zweige des Kunstgewerbes' [todas las ramas de las artes y oficios]:

Die zweite Abtheilung besteht aus dem Schüleratelier, wo alle Zweige des Kunstgewerbes vertreten sein werden. In dieser Abtheilung wird der Unterricht nicht auf das Studium des

Entwerfens allein beschränkt sein, sondern diejenigen, welche ein Kunsthandwerk beherrschen, können sich unter Professor van de Velde's Leitung darin vervollkommen, und finden dort die Räumlichkeit, sich einzurichten⁹⁸⁹.

La tercera sección tenía una intención completamente práctica y se reservaba a los trabajos y a los profesionales con los que la institución se ocupaba de la mejora artística de la industria del arte en el Gran Ducado. Este apartado incluía también una oficina, destinada a proporcionar información, asesoramiento y correcciones⁹⁹⁰. Según el anuncio, los alumnos de esta división serían dibujantes y modeladores con indicaciones y demandas específicas de los respectivos fabricantes o maestros artesanos que los habían derivado. El objetivo de su estudio en el Seminario sería obtener, bajo la dirección de van de Velde, los prototipos más adecuados, es decir, 'semillas' que tratadas con la técnica y atenciones necesarias acabarían germinando en fábrica. La clave del proceso, según declaraba el anuncio era, precisamente, que los modelos desarrollados no resultaran extraños al retornar transformados a sus respectivas industrias porque, bien el dibujante o el modelador, habían contribuido en gran medida al proceso. Esta estructura inicial respondió a una sistematización más organizada que la de Ashbee si bien las ideas fundamentales, así como la interacción y retroalimentación con profesionales de la industria coincidió en ambos modelos de enseñanza. De hecho, van de Velde reconoció la influencia inglesa de un sistema de formación que entendía era la principal causa de la superioridad de la artesanía británica⁹⁹¹.

La cuarta sección del nuevo instituto comprendía los archivos para la mejora artística de las industrias de Sajonia-Weimar. Durante gran parte de su trayectoria profesional, van de Velde

⁹⁸⁹ [La segunda división consiste en el estudio del alumno, donde estarán representadas todas las ramas de la industria del arte. En esta sección, la instrucción no estará limitada al estudio del diseño solo, sino que aquellos que dominen una artesanía podrán perfeccionarse bajo la guía del profesor van de Velde, y encontrar allí el espacio para establecerse], anuncio sobre el Seminario publicado en el *Weimarischen Zeitung*, el 17 de septiembre de 1902, en: Wahl, V. (2007). *Henry van de Velde in Weimar: Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie (1902 bis 1915)*. Köln: Böhlau, documento 42, p.147.

⁹⁹⁰ La tercera sección estaba abierta a dibujantes y modeladores de todas las industrias y gremios del Gran Ducado. Allí tenían la oportunidad de llevar a cabo modelos y planos, susceptibles de ser trasladados a la fábrica o el taller, bajo la supervisión del van de Velde. Anuncio sobre el Seminario publicado en el *Weimarischen Zeitung*, el 17 de septiembre de 1902, en: ídem.

⁹⁹¹ 'Ich habe Eure Königliche Hoheit untertänigst auf die Überlegenheit des englischen Kunstgewerbes über dasjenige aller Länder des Kontinents aufmerksam gemacht. Ich fürchte jetzt, daß ich nicht klar und deutlich genug gezeigt habe, daß das Kunstgewerbe in England so sicher und leicht erfolgreich ist, weil es dort auf diesem System basiert', [Oportunamente he llamado la atención de Su Alteza Real sobre la superioridad de la artesanía inglesa sobre la de todos los países continentales. Ahora me temo que no he demostrado con suficiente claridad que la industria artesanal en Inglaterra es tan segura y tiene éxito fácilmente porque se basa en este sistema], Informe inmediato de Henry van de Velde al Gran Ducado sobre el Sistema Educativo en Artes Aplicadas (diciembre de 1904), Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Großherzogliche Kunstgewerbeschule Weimar Nr. 17, Bl. 10-11 (Entwurf), íbidem, p.160.

se ocupó de la redacción de documentos vinculados al desarrollo y elevación artística de la región. El fin último era el despertar artístico del ducado y, según lo expuesto en el anuncio, estaba previsto que esta sección del Seminario se ocupara de la ordenación de escritos, críticas, así como de la toma y documentación de muestras y fotografías de los modelos desarrollados. La recopilación de datos e informes para su posterior investigación y análisis era algo más propio de las instituciones alemanas que de las inglesas, algo que quedó también demostrado en el Proyecto de Escuela de Arte Dramático de Darmstadt.

Dos años después de su apertura, el Seminario mantenía su misma estructura y vocación **pluridisciplinar**⁹⁹² que incluyó, según se tiene constancia, al menos el experimento escenográfico ya mencionado entre la alumna Erica von Scheel y Gordon Craig. Esto supuso el equivalente a unas prácticas profesionales en las que quedó manifiesta la interacción entre diseño y artes escénicas.

En 1906 un folleto sobre la 'Sala colectiva en Weimar' dentro de la 3ª Exposición de Artes y Oficios Alemanes celebrada en Dresde, confirmó las novedades del Seminario que, a partir de entonces permitía: la visita libre a los estudios del Instituto a todos los abonados y modeladores de las fábricas del país; la entrega gratuita de litografías de colores y modelos apropiados tanto para la industria como para el pequeño artesano; la visita del equipo técnico a fábricas para dar consejos y correcciones *in situ* a los fabricantes; y la exposición de avances y novedades en conferencias⁹⁹³. Es decir, la evolución del modelo fue orientándose cada vez más hacia la capacitación de profesionales.

⁹⁹² 'Eintrag im Staatshandbuch für Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach 1904 Kunstgewerbliches Seminar. Dasselbe wurde am 15. Oktober 1902 eröffnet und ist provisorisch im sog. Prellerhaus eingerichtet. Außer dem Bureau, welches für Erteilung von Auskünften, Ratschlägen und Korrekturen bestimmt ist, enthält es eine Abteilung für Arbeiter, welche das Institut zum Zwecke der Künstlerischen Hebung des Kunstgewerbes im Großherzogtum beschäftigt. Ferner sind Werkstätten den Zeichnern und Modelleuren der Fabrikanten und Handwerker des Großherzogtums zur Verfügung gestellt. Leiter: Professor Henry van de Velde'. Manual de estado para el Gran Ducado de Sajonia-Weimar-Eisenach 1904. Weimar 1904, p.57, en: Wahl, V. (2007). *Henry van de Velde in Weimar: Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie* [Documentos e informes sobre la promoción de la artesanía y la industria] (1902 bis 1915). Köln: Böhlau, documento 43, pp.148-149.

⁹⁹³ 'Der Zweck des Instituts geht dahin, mit allen Mitteln das Kunstgewerbe im Großherzogtum zu heben, zu pflegen und zu fördern. Diese Mittel bestehen: 1. im freien Besuch der Ateliers des Instituts von allen Zeichnern und Modelleuren aus den Fabriken des Landes a) zum Zwecke ihrer Vervollkommnung, b) zum Zwecke der Schöpfung neuer Modelle', Prospekt über den 'Kollektivraum Weimar' auf der 3. Deutschen Kunstgewerbeausstellung 1906 Dresden, [Folleto sobre 'la sala colectiva de Weimar' en la tercera exposición de Artes y Oficios de Alemania, 1906, Dresden], *ibidem*, p.149.

Tres años antes, van de Velde ya había acuciado la carencia en el ducado de un estudio que ofreciera a los jóvenes la oportunidad de aprender el oficio⁹⁹⁴. Señalar la necesidad de transformar la Escuela de Artes en un espacio adecuado que centralizara los estudios en artes y oficios fue una de las razones que le llevaron entonces a escribir al jefe de los departamentos ministeriales de Interior -*Chef des Ministerial-departements des Innern*-. Según su propuesta, el estudio debía encomiarse a dos tareas fundamentales: 1. Capacitar a los modeladores para el trabajo en porcelana, terracota, cerámica y fábricas de cemento; y, 2. Comenzar con un 'Elementar-Unterricht' que preparara a los estudiantes de forma general para después trasladarse al estudio de un profesional, designado por la Escuela⁹⁹⁵. Este curso elemental, semejante al que también caracterizaba a la Guild de Ashbee, fue uno de los orígenes del famoso *Vorkurs* que luego popularizaría la Bauhaus.

Es decir, de van de Velde surgieron tres ideas fundamentales: en primer lugar, crear una Institución centralizada que acaparara las enseñanzas artísticas en Weimar; después, que el plan de estudios incluyera un curso elemental, al que le siguiera una enseñanza especializada en varias artesanías, principalmente orientadas al modelado industrial, según los distintos materiales; y, por último, que se instaurara un trabajo práctico de la mano de un experto profesional. Las similitudes con la futura estructura y modelo educativo de la Bauhaus son considerables.

Si bien la intención inicial de Van de Velde era continuar ocupándose únicamente de las lecciones privadas a algunos alumnos seleccionados⁹⁹⁶, desde 1908 su Seminario se integró

⁹⁹⁴ 'Hoheit den Großherzog machte ich dar- auf aufmerksam, daß obgleich fast allen Industrien im Großherzogtum das Schnitzen und Modellieren zu Grunde liegt, keine eigentliche Schule im-Lande existiert, die den jungen Leuten Gelegenheit bietet, dieses Handwerk zu erlernen. Ich glaube nicht, daß jemand die Wirksamkeit eines organisierten Unterrichts in diesem Handwerk in Zweifel setzen kann', Schreiben Henry van de Veldes an den Chef des Ministerial-departements des Innern vom 21. Juli 1903, [Carta de Henry van de Velde al Jefe del Ministerio del Interior el 21 de julio de 1903], Wahl, V. (2007). *Henry van de Velde in Weimar: Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie* [Documentos e informes sobre la promoción de la artesanía y la industria] (1902 bis 1915). Köln: Böhlau, documento 47, p.155.

⁹⁹⁵ '1. Es würde Modelleure ausbilden, die in den Porzellan-, Terrakotta-, Tonwaren- und Zementfabriken, etc. Beschäftigung fänden. 2. Durch einen Elementar-Unterricht würde es die Schüler vorbereiten, die später in das Atelier des Künstler-Bildhauers, der von dem Direktor der Kunstschule eventuell berufen wird, übergehen würden.', Schreiben Henry van de Veldes an den Chef des Ministerial-departements des Innern vom 21. Juli 1903, [Carta de Henry van de Velde al Jefe del Ministerio del Interior el 21 de julio de 1903], *ibidem*, p.156.

⁹⁹⁶ '(...) der Privatunterricht, den ich einigen ausgewählten Schülern erteile', Schreiben Henry van de Veldes an den Chef des Ministerial-departements des Innern vom 21. Juli 1903, [Carta de Henry van de Velde al Jefe del Ministerio del Interior el 21 de julio de 1903], *ídem*. En una carta posterior, destinada a Walter Gropius, van de Velde insistió en que su Seminario tanto como su disposición a ayudar habían sido muy poco utilizados: 'Das kunstgewerbliche Seminar und seine Hülfe und Rat wurde so wenig in Anspruch genommen', Privatschreiben von Henry van de Velde an Walter Gropius vom 8. Juli 1915, [Carta Privada de Henry van de Velde a Walter Gropius con fecha del 8 de julio de 1915], Wahl, V. (2007). *Henry van de Velde in Weimar: Dokumente*

en la Escuela de Artes Aplicadas. Los talleres ofrecidos a partir de ese momento se pueden consultar en la siguiente imagen:

502 HENRY VAN DE VELDE IN WEIMAR			ANHANG 503	
Personal und Lehrkräfte der Kunstgewerbeschule				
Direktor	Henry van de Velde	1. April 1908 bis 30. Sept. 1915		
Sekretär	Paul Kämmer	1. April 1908 bis 30. Sept. 1915		
Kasse- und Rechnungsführer	Hugo Beyer	1. April 1908 bis 30. Sept. 1915		
Lehrkörper				
	Lehrer für kunstgewerbliches Zeichnen Arthur Schmidt	1. April 1908 bis 30. Sept. 1915		
	Lehrer für Modellieren Joseph Vinecky	1. April 1908 bis 30. Sept. 1909		
	Lehrer für Modellieren und Keramik Georg Dettling	1. Oktober 1909 bis 30. Sept. 1910		
	Lehrer für Keramik und Porzellanmalerei Georg Dettling	1. Okt. 1910 bis 30. Sept. 1913		
	Lehrer für Keramik Tadeusz Szafran	1. Okt. 1913 bis 31. Dez. 1914		
	Lehrer für Modellieren Hans Behrens	1. Jan. bis 30. Sept. 1913		
	Lehrer für Modellieren Fritz Basista	1. Okt. 1913 bis 30. Sept. 1915		
	Lehrer für Ziselieren Egon Dinkloh	1. Okt. 1910 bis 30. Sept. 1911		
	Lehrer für Ziselieren, ab 1913 für Metallarbeiten Albert Feinauer	1. Okt. 1911 bis 1. Aug. 1914		
	Lehrerin für Teppichknüpfen Li Thom	1. Okt. 1908 bis 30. Sept. 1909		
	Lehrerin für Weberei, ab 1910 auch für Teppichknüpfen, ab 1911 auch für Kurbelstücken Helene Bömer	1. Okt. 1909 bis 30. Sept. 1915 Lehrfähigkeit in der Weberei bereits ab 1. Oktober 1908		
	Lehrerin für Edelmetallarbeiten, ab 1912 für Farbenunterricht und Edelmetallarbeiten, ab 1912 für Farbenunterricht Dorothea Seeligmüller	1. Okt. 1909 bis 30. Sept. 1915		
	Lehrerin für Emailarbeiten, ab 1911 für Ornamentzeichnen und Emailarbeiten, ab 1912 für Ornamentzeichnen Dora Wibrall	1. Okt. 1909 bis 30. Sept. 1915		
	Lehrer für Buchbinderei Otto Dorfner	1. Mai 1910 bis 30. Sept. 1915		
Werkmeister				
Buchbinderei				
	Carl Louis Baum	6. Jan. 1908 bis 30. Juni 1910		
	Otto Dorfner	1. Mai 1910 bis 30. Sept. 1910		
Teppichknüpferei/ Weberei				
	Sophie Satingen	16. Okt. 1909 bis 31. Jan. 1910		
	Helene Bömer	16. Okt. 1909 bis 30. Sept. 1910		
Keramische Abteilung				
	Georg Dettling	1. Okt. 1909 bis 30. Sept. 1910		
Metallabteilung				
	Egon Dinkloh	16. Nov. 1908 bis 30. Sept. 1910		
Ab Schuljahr 1910/11 (Beginn 1. Oktober 1910) wurden die Werkstätten von den jeweiligen Lehrkräften geleitet.				

Ilustración 17. Talleres de la Escuela de Artes Aplicadas de van de Velde en 1915.

Según se aprecia en las dos páginas que recogen el personal y los profesores que discurrieron por la Escuela de Artes Aplicadas de Van de Velde, los talleres impartidos fueron hasta 1915 fueron: (1915) *kunstgewerbliches Zeichnen* [artes y oficios]; (1909) *Modellieren* [modelado]; (1913) *Keramik und Porzellanmalerei* [cerámica y porcelana]; (1914) *Keramik* [cerámica]; (1911) *Ziselieren* [cincelado]; (1914) *Metallarbeiten* [orfebrería]; (1909) *Teppichknüpfen* [tejido de alfombras]; (1910) *Weberei* [tejido]; (1909) *Edelmetallarbeiten* [trabajo con metales preciosos]; (1909) *Farbenunterricht* [lecciones de color]; (1909) *Emaille arbeiten* [trabajo de esmalte]; (1909) *Ornamentzeichnen* [dibujo de adornos]; y (1909) *Buchbinderei* [encuadernación]. Los talleres estaban agrupados en cuatro departamentos: encuadernación, alfombrado-tejido, cerámica y metal. Desde el año escolar 1910/11 A partir del 1 de octubre de 1910, los talleres fueron dirigidos por los respectivos profesores. Fuente: Wahl, V. (2007). *Henry van de Velde in Weimar: Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie [Documentos e informes sobre la promoción de la artesanía y la industria] (1902 bis 1915)*. Köln: Böhlau, "Personal und Lehrkräfte der Kunstgebeschule", [Personal y profesores de la Escuela de Arte], pp.502-503.

und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie [Documentos e informes sobre la promoción de la artesanía y la industria] (1902 bis 1915). Köln: Böhlau, documento 147, p.338. Disponible en: *Bauhaus-Archiv Berlin, Nachlaß Walter Gropius Nr. 710 (Ausfertigung)*.

A pesar de que, como el mismo reconoció en sus memorias, van de Velde compaginó su actividad profesional y docente, con proyectos de diseño de edificios teatrales que, en el contexto de su trabajo, ocuparon un lugar privilegiado⁹⁹⁷, y de la vocación pluridisciplinar de su enseñanza señalada de forma explícita, el teatro no fue uno de los objetivos del Seminario ni tampoco formó parte del programa de la Escuela de Artes Aplicadas. Además de los textos consultados, en un correo intercambiado con el profesor Volker Wahl, con fecha: 26 de febrero de 2018, el investigador corrobora que, no existió formación para trabajos escénicos en ninguna de las dos instituciones: ‘Es gab darin keine Ausbildungsform für Theaterarbeit. Henry van de Velde selbst hatte in seiner Zeit in Weimar keine Beziehungen zum Hoftheater’⁹⁹⁸. Sin embargo, el texto de la investigadora Katherine Kuenzli podría llevar a equívocos cuando señala una asociación entre la reforma educativa que van de Velde recomendó al Gran Duque y el teatro: ‘van de Velde associated art school reform with theater design and performance in a 1910 report of the Gran Duke in which he asserted the centrality of the applied arts to the forging of civil society’⁹⁹⁹. Tras una conversación con la investigadora vía correo electrónico Kuenzli asegura que efectivamente no se llevaron a cabo talleres relacionados con el teatro en la Escuela de Artes Aplicadas de van de Velde¹⁰⁰⁰. La cita en la que se asocia el teatro con las artes aplicadas y que menciona Kuenzli, data de marzo de 1910 y corresponde a un informe al Gran duque en el que van de Velde afirmó que las artes aplicadas, el comercio y la industria eran medios más rentables que el teatro o la pintura, que anteriormente sí habían sido vehículos de transmisión de la cultura:

In gewissen Epochen bildeten Theater und Malerei Mittel zur Erziehung des öffentlichen Geschmacks, aber in der jetzigen Zeit ist der einzige Kunstzweig, der in die Masse der Bevölkerung wirksam eindringen könnte, das Kunstgewerbe, der Gedanke der

⁹⁹⁷ ‘Als ich meine Ateliers im Neubau der Weimarer Kunstgewerbeschule errichtete, nahmen meine Theatermodelle einen bevorzugten Platz ein, an dem ich mich oft niederließ, um mich zu sammeln oder um mich bei plötzlichen Ermüdungen, die mich bei besonders anstrengenden Arbeiten überfielen, zu erfrischen’, [Cuando monté mis estudios en el nuevo edificio de la Escuela de Artes Aplicadas de Weimar, mis modelos teatrales ocuparon un lugar privilegiado, donde a menudo me sentaba para reunirme o para refrescarme ante la repentina fatiga que me embargó durante un trabajo particularmente extenuante], van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, p.272. Para van de Velde, estos modelos desaparecieron y cuando después de la Guerra volvió a Weimar para recuperar estos y otros documentos elaborados por él, ya no estaban allí. Los modelos de teatro se pueden reconocer en varias fotografías que retratan el estudio Weimar de van de Velde, pero no pueden ser identificados individualmente.

⁹⁹⁸ [No había entrenamiento para el trabajo de teatro en él. El propio Henry van de Velde no tenía vínculos con el Teatro de la Corte durante su estancia en Weimar], Wahl, W. (2018). *Theatre on van de Velde's*. [email].

⁹⁹⁹ [Van de Velde asoció la reforma de la Escuela de Arte con el diseño de teatro y la actuación en un informe de 1910 al Gran Duque en el que afirmaba la centralidad de las artes aplicadas en la formación de la sociedad civil], Kuenzli, K. *Educating the Gesamtkunstwerk*, en: Ruhl, C., Dähne, C., Hoekstra, R. and Kuenzli, K. (2015). *The Death and Life of the Total Work of Art: Henry van de Velde and the Legacy of a Modern Concept*. Berlin: Jovis, p.39.

¹⁰⁰⁰ ‘I can confirm that there were no theater lessons given at van de Velde’s Applied Arts School in Weimar’, Kuenzli, K. (2018). *Theatre lessons on van de Velde’s School*. [email].

Qualitätsarbeit. Dieser Gedanke ist fruchtbringender als irgendein anderer, den die Malerei oder das Theater verbreiten konnten (...)¹⁰⁰¹

No obstante, en el Acta de la 12ª sesión del Comité Administrativo de la Escuela de Artes Aplicadas, correspondiente al 16 de febrero de 1912, se afirmó haber utilizado diseños para decorados de teatro dentro del contexto de la 'Enseñanza de colores' de la profesora Seeligmüller:

Farben Unterricht: Fräulein Seeligmüller erteilte den Farben Unterricht nach dem festgesetzten Lehrplan mit entsprechender Ausdehnung für die bereits vorgebildeten Schüler: Umwertung von Farbenstudien nach Pflanzen, Früchten usw. zu Farbenflecken und Farbenharmonien für kunstgewerbliche Zwecke, Übertragung des farbigen Eindrucks auf die Fläche und Umarbeitung in Entwürfe für Teppiche, Webereien, Flächen Muster, Verglasungen, Porzellanmalerei usw. Einige Schüler arbeiteten im Berichtsjahr unter der Leitung des Fräulein Seeligmüller auf den Grundlagen dieses Unterrichtes Entwürfe für Theater- und Wanddekorationen, wobei auch Schablonen mit verwendet wurden', en: "Protokoll der 12. Sitzung des Verwaltungsausschusses der Kunstgewerbeschule am 16. Februar 1912 Einladung zur Sitzung des Verwaltungsausschusses der Großherzoglichen Kunstgewerbe-schule zu Weimar¹⁰⁰².

Pero sin duda, el momento clave dentro de la evolución de la Escuela de Artes Aplicadas hacia la Bauhaus, en lo que respecta al teatro, tuvo lugar en 1917, cuando van de Velde debido a las convulsiones de la guerra se había visto obligado a partir hacia Suiza¹⁰⁰³ y ya no

¹⁰⁰¹ [En ciertas épocas, el teatro y la pintura supusieron medios para la educación del gusto público, pero en la actualidad la única rama del arte que puede penetrar efectivamente en la masa de la población es el comercio del arte y la artesanía, la idea del trabajo de calidad. Este pensamiento es más fructífero que cualquier otro que la pintura o el teatro pudieran difundir (...)] Text Nr. 103 (S.279-282) den Bericht van de Veldes an den Großherzog vom 31. März 1910 zur Lage der Kunstgewerbeschule abgedruckt, [Texto N° 103 (p.279-282) del informe de van de Velde al Gran Duque del 31 de marzo de 1910 sobre la situación de la escuela de artes y oficios], Wahl, V. (2007). *Henry van de Velde in Weimar: Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie* [Documentos e informes sobre la promoción de la artesanía y la industria] (1902 bis 1915). Köln: Böhlau, documento 51, p.280.

¹⁰⁰² [Enseñanza de color: la señorita Seeligmüller impartió lecciones sobre color, según el plan de estudios establecido dentro de la extensión correspondiente a los alumnos ya pre-educados: revalorización de estudios de color para plantas, frutas, etc. para pintar manchas y armonías de color con fines artísticos, transferencia de la impresión coloreada a la superficie y conversión en borradores para alfombras, telares, patrones de superficie, acristalamiento, pintura de porcelana, etc. Durante el año, algunos estudiantes trabajaron bajo la dirección de Miss Seeligmüller en una lección, sobre la base de diseños para decoraciones de teatro y pared, también se utilizaron plantillas], en: Wahl, V. (2007). *Henry van de Velde in Weimar: Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie* [Documentos e informes sobre la promoción de la artesanía y la industria] (1902 bis 1915). Köln: Böhlau, Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen, Große Reihe Band 14, Böhlau Verlag Köln Weimar Wien 2007, p.256

¹⁰⁰³ Habiendo perdido el soporte del Gran Duque y sus subordinados, van de Velde dimitió como director de la Escuela de Weimar en julio de 1914. En parte, van de Velde esperaba que su resignación pudiera contribuir a la supervivencia de la Escuela. Bajo la dirección de van de Velde había operado como una Escuela privada sin subsidios garantizados del ducado, que cubría

perteneía al claustro. En el texto nº 174, recogido por Wahl y correspondiente a un Memorando de la Academia de Bellas Artes del 17 de octubre de 1917, se habló sobre el futuro de la Escuela. En este documento del profesorado se propuso anexas un Departamento de Arquitectura y Artes Decorativas¹⁰⁰⁴. Lo interesante para este estudio es que, además, se recomendó el nombramiento de un maestro para el *Theaterkunst* [arte teatral]¹⁰⁰⁵. Aunque el documento no recogió los miembros específicos que firmaron el documento, Walter Gropius, que había sido recomendado por van de Velde a su partida, llevaba desde 1915 en trámites de ser su sucesor¹⁰⁰⁶. Es decir, la idea de introducir un taller de teatro dentro de la que más tarde sería la Bauhaus surgió ya en el contexto del claustro de su predecesora, la Escuela de Artes Aplicadas de Weimar.

sólo una parte del presupuesto operativo de la Escuela. El ducado se había planteado asumir toda la propiedad de la Escuela entre 1913 y 1914. Sin embargo, el estallido de la guerra dejó a la Escuela sin nadie que asumiera su dirección y van de Velde se mantuvo en la posición un año más después de su renuncia.

¹⁰⁰⁴ '1. Die Hochschule insofern zu erweitern, daß ihr eine Abteilung für Architektur und Kunstgewerbe angegliedert wird und außer einem Architekten noch einige andere Persönlichkeiten berufen werden', [1. Expandir la universidad al agregar un Departamento de Arquitectura y Artes y Oficios y nombrar algunas otras personalidades además de un arquitecto], Denkschrift zur Zukunft der Hochschule für bildende Kunst für das Ministerialdepartement des Großherzoglichen Hauses vom 17. Oktober 1917, [Memorando sobre el futuro de la Facultad de Bellas Artes 10 para el Departamento Ministerial de la Gran Casa Ducal desde el 17 de octubre de 1917], Wahl, V. (2007). *Henry van de Velde in Weimar: Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie* [Documentos e informes sobre la promoción de la artesanía y la industria] (1902 bis 1915). Köln: Böhlau, documento 174, p.369. Una copia del documento original se puede consultar en el: Archivo Estatal Principal de Turingia Weimar, Gran Ducal Colegio Sajón de Bellas Artes Weimar No. 31, pp.424-433.

¹⁰⁰⁵ 'Die in die vakanten Stellen neu zu berufenden Professoren könnten neben ihrem Amt als Lehrer der Naturschule zugleich Spezialisten für folgende Gebiete sein: 1. Für Theaterkunst, 2. für Glasmalerei', [Los nuevos profesores que serán nombrados para los puestos vacantes podrían, además de su puesto como profesores de la escuela de naturaleza, también ser especialistas en las siguientes áreas: 1. para el arte teatral 2. para las vidrieras], Denkschrift zur Zukunft der Hochschule für bildende Kunst für das Ministerialdepartement des Großherzoglichen Hauses vom 17. Oktober 1917, [Memorando sobre el futuro de la Escuela de Bellas Artes para el Departamento Ministerial de la Gran Casa Ducal de 17 de octubre de 1917], *ibidem*, p.270.

En una carta posterior, del 2 de octubre de 1915, una vez se dio por aceptada la propuesta de ser director por parte de Gropius, Mackensen aseguró que van de Velde le había recomendado ofrecerle un salario de 6000 marcos anuales: Schreiben von Fritz Mackensen an-Walter Gropius vom 2. Oktober 1915 [Carta de Fritz Mackensen a Walter Gropius del 2 de octubre de 1915], en: *ibidem*, pp.338-340, original disponible en: Bauhaus-Archiv Berlin, Nachlaß Walter Gropius Nr. 406 (Ausfertigung).

¹⁰⁰⁶ En una carta privada de Henry van de Velde a Walter Gropius con fecha del 8 de julio de 1915, van de Velde se lamentó de que la Escuela de Artes y Oficios fuera a dejar de existir por decisión del Gran Duque, a partir del 10 de octubre de ese mismo año. En el mismo texto se quejó de que los industriales sólo persiguieran el rédito económico y consideraban que el artista había fallado si no se conseguían sus propósitos comerciales. En septiembre de ese mismo año, Fritz Mackensen envió una misiva a Walter Gropius: 'Es besteht die Absicht, einen Nachfolger van de Velde durch Seine K. gl. Hoheit den Großherzog berufen zu lassen, und wende ich mich mit der ergebene Bitte an Sie, mir mitzuteilen, ob Sie eventuell bereit wären, einen Ruf nach Weimar anzunehmen' [Es la intención de tener un sucesor van de Velde convocado por Su Alteza Real para el Gran Duque, y le pido que me diga si puede estar listo para aceptar una consulta a Weimar]. Para más información, consultar: Privatschreiben von Henry van de Velde an-Walter Gropius vom 8. Juli 1915 [Carta Privada de Henry van de Velde a Walter Gropius con fecha del 8 de julio de 1915], disponible en: Bauhaus-ArchivBerlin, Nachlaß Walter Gropius Nr. 710 (Ausfertigung); y Schreiben von Fritz Mackensen an-Walter Gropius vom 26. September 1915 [Carta de Fritz Mackensen a Walter Gropius con fecha de 26 de septiembre de 1915], disponible en: Bauhaus-ArchivBerlin, Nachlaß Walter Gropius Nr. 406 (Ausfertigung). Ambas se pueden encontrar en: documentos 147 y 148, *ibidem*, pp.337-338.

4.3. LA VERSIÓN BELGA DE LAS ASPIRACIONES EDUCATIVAS DE VAN DE VELDE DONDE SE INCLUYÓ LA ENSEÑANZA DEL TETRO: EL ISAD

Tal y como se ha explicado, van de Velde no llegó a incluir el teatro en el currículum académico de las escuelas de las que fue director durante el tiempo que vivió en Alemania. Sin embargo, las artes escénicas estuvieron muy presentes en su vida, por un lado, a partir de las construcciones teatrales que diseñó, pero también por las estrechas relaciones que mantuvo con profesionales del medio, como: Gordon Craig, Max Reinhardt, Moissi¹⁰⁰⁷, los actores rusos Georges y Ludmilla Pitoëff¹⁰⁰⁸ o el dramaturgo Henri-René Lenormand (1882-1951)¹⁰⁰⁹.

Según recogió en sus memorias, fue en el lago Constanza, durante su huida a Suiza tras el estallido de la Primera Guerra Mundial cuando el escritor Romain Rolland¹⁰¹⁰, animó de forma entusiasta a van de Velde a materializar la idea de crear una colonia que acabara siendo el epicentro de toda la cultura artística:

Ich entwickelte ihm meinen Plan, am schweizerischen Ufer des Bodensees eine Kolonie unabhängiger Künstler ins Leben zu rufen und ein Institut zu gründen, das ein Zentrum künstlerischer Kultur sein sollte. Romain Rolland hörte mir mit größter Aufmerksamkeit zu, während er meine Hand fest in der seinen hielt. Seine durchdringenden, klaren, hellblauen Augen fixierten mich, als er die Worte aussprach, die sich mir unauslöschlich einprägten: 'Sie, mein lieber Freund, sollen sich nirgends festsetzen. Sie sollen sich auf den Weg machen und predigen!¹⁰¹¹.

¹⁰⁰⁷ Alexander Moissi (1879 –1935) actor de teatro y cine de origen albanés, nacionalizado austriaco. 'Wir beide bewunderten Moissi als genialen Schauspieler und schätzten seine menschlichen Qualitäten', [Los dos (Kessler y van de Velde) admiramos a Moissi como un actor brillante y valoramos sus cualidades humanas], van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, p.399.

¹⁰⁰⁸ Ludmilla Pitoëff, (1895-1951), actriz francesa de origen ruso casada con George Pitoëff (1884-1939) actor y director de escena francés de origen armenio.

¹⁰⁰⁹ 'Zu einer Zeit, als Sigmund Freud und seine Theorien über das Unbewußte in Frankreich noch unbekannt waren, drang Lenormand als Dramatiker in die unerforschten Bereiche der Seele ein', [En un momento en que Sigmund Freud y sus teorías del inconsciente en Francia aún eran desconocidas, Lenormand entró en los reinos inexplorados del alma como dramaturgo], van de Velde, H. and Curjel, H. *Op. cit.*, p.401.

¹⁰¹⁰ Romain Rolland (1866-1944) escritor francés premiado con el premio Nobel de Literatura en 1915. Gran apasionado de la música y pacifista trató de buscar la comunión entre la humanidad.

¹⁰¹¹ [Desarrollé mi plan para establecer una colonia de artistas independientes en la costa suiza del lago Constanza y fundar un instituto que sería un centro de cultura artística. Romain Rolland me escuchó con la mayor atención, sosteniendo mi mano firmemente en la suya. Sus ojos penetrantes, de un azul claro, se fijaron en mí cuando pronunció las palabras que indeleblemente me impresionaron: "Tú, mi querido amigo, no deberías conformarte con nada". ¡Deben partir y predicar!], van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Op. cit.*, p.404.

No sería hasta su vuelta a Bélgica, cuando van de Velde podría llevar a cabo sus ideas, al ser elegido para dirigir un proyecto de enseñanza pluridisciplinar en el marco de un Instituto Superior de Artes Decorativas conocido como ISAD. Este nombramiento supuso la oportunidad idónea para crear el laboratorio educativo que llevaba concibiendo desde su llegada a Weimar¹⁰¹². De hecho, van de Velde había intentado crear un instituto en Bruselas comparable al que dirigía en Alemania, desde 1912¹⁰¹³, pero fue catorce años más tarde, cuando el entonces Ministro de Ciencia y Artes, Camille Huysmans¹⁰¹⁴ daría su aprobación al proyecto a pesar de la resistencia y la oposición violenta del sector académico local¹⁰¹⁵.

El ISAD abrió sus puertas en Bruselas en noviembre de 1926, con la intención, tal y como señaló la revista *La Cité*, de convertirse en una Escuela contemporánea del s. XX¹⁰¹⁶. Todos los profesores pertenecían a diferentes ámbitos de la vanguardia belga y desde el primer curso el centro contó con 80 alumnos, algunos de ellos extranjeros¹⁰¹⁷. Desde su fundación, las materias de enseñanza fueron: arquitectura, diseño de jardines y urbanismo, ornamentación, escultura y pintura decorativa y monumental; técnica de diseño -muebles, herrería, cerámica, etc.-; artes del metal, artes textiles, encuadernación; tipografía, ornamentación del libro y publicidad, moda, **teatro** y cine, estética de las máquinas,

¹⁰¹² Cuando planteó la creación de su primera escuela en Weimar ya había dicho que quería que estuvieran representadas: 'Die zweite Abtheilung besteht aus dem Schüleratelier, wo alle Zweige des Kunstgewerbes vertreten sein werden', [todas las ramas de la industria del arte], *Weimarer Zeitung* Nr. 217/1902, 17 de septiembre de 1902, en: Wahl, V. (2007). *Henry van de Velde in Weimar: Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie* [Documentos e informes sobre la promoción de la artesanía y la industria] (1902 bis 1915). Köln: Böhlau, documento 42, p.147.

¹⁰¹³ 'Personnellement, j'avais fait depuis 1912 de vains efforts pour qu'un Institut pareil à celui que je dirigeais depuis 12 ans à Weimar fut créé en Belgique. Mais malgré de puissants appuis, mes efforts furent vains et force me fut bien de rester à l'étranger' [Personalmente, desde 1912, había hecho esfuerzos vanos para que se creara en Bélgica un Instituto como el que yo dirigía desde hacía 12 años en Weimar. Pero a pesar del fuerte apoyo, mis esfuerzos fueron en vano y fue bueno para mí quedarme en el extranjero], Anon (1928, septiembre). L'Institut Supérieur des Arts Décoratifs. *La Cité*, [online] 7(4), p.36. Available at: <http://libserv14.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaac192809-01.1.14&> [Accessed 22 Nov. 2018].

¹⁰¹⁴ Camille Huysmans (1871-1968), político belga socialista que fue primer ministro de Bélgica entre 1946 y 1947.

¹⁰¹⁵ Una vez acabada la Primera Guerra Mundial el pacifista van de Velde fue acusado de varias traiciones y cuestionado principalmente, por haber adquirido durante un tiempo la nacionalidad alemana -a pesar de que nunca renunció a la belga-. Esto supuso que varios sectores cuestionaran su nombramiento como director del ISAD. Van de Velde citó en sus memorias una carta de Alberto I al ministro Camille Huysmans, en la que el monarca afirmaba que era altamente deseable, y que pensaba que ésa era también su opinión, que van de Velde, quien hizo una contribución mundial en el campo del arte, estuviera llamado a actuar, consecuentemente, también en su propio país. El Parlamento aprobó la creación del ISAD por mayoría de unos pocos votos. Gracias a la simpatía del rey Alberto, la habilidad política y la energía de Camille Huysmans y el Partido del Trabajo de Bélgica, van de Velde logró reanudar sus actividades en Bélgica y continuar con su deseo de proceder a la renovación de la arquitectura, las artes y artesanías y la industria del arte: 'Es ist in hohem Maße wünschenswert - und ich sehe, daß dies auch Ihre Meinung ist -, daß van de Velde, der auf dem Gebiet der Kunst einen weltweiten Einfluß ausgeübt hat, berufen wird, in seinem eigenen Lande entsprechend zu wirken', Carta de SM Albert I a Camille Huysmans, 2 de marzo de 1926, desde Bruselas, en: van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, pp.423-24.

¹⁰¹⁶ 'Ici encore l'attrait qu'exerce le prestige de van de Velde sur les jeunes esprits est la cause majeure de cette activité. Apprendre et perfectionner la technique d'un métier d'art quel qu'il soit, mais aussi apprendre à „ devenir contemporain du vingtième siècle', Anon (1928, septiembre). *Op. cit.*, p.33.

¹⁰¹⁷ De acuerdo con *La Cité*, en 1928 tenían 11 de los 85, procedentes de: holandeses, suizos, ingleses, franceses, alemanes, polacos y rusos, en: ídem.

construcciones metálicas y navales e instrumentos de música. La duración de los estudios para cada taller se estableció en dos años¹⁰¹⁸. Sin duda, este currículum no diferiría de aquel propuesto en su día por Ashbee, ni del que había llevado a cabo la Bauhaus de Gropius primero en Weimar y por aquel entonces en Dessau.

De acuerdo con van de Velde, Camille Huysmans le dio plena libertad para elegir a los profesores del instituto, así como las asignaturas ofrecidas: 'Camille Huysmans ließ mir volle Freiheit bei der Wahl der Lehrer des Instituts. Auch die Ausarbeitung des Lehrplanes wurde mir völlig überlassen'¹⁰¹⁹. El objetivo del ISAD era aportar una cultura artística que elevara a los estudiantes a un rango equivalente al de las profesiones liberales¹⁰²⁰. Tal y como detalla la página web de *La Cambre* -heredera actual del ISAD-, desde el principio la Institución contó con un grado en teoría y práctica del teatro¹⁰²¹:

Elle sort ses premiers diplômés en théorie et pratique du théâtre, dessin technique, ornementation appliquée aux métiers et industries d'art et arts du tissu en 1929, ses premiers architectes en 1930¹⁰²².

En lo que respecta al teatro en el ISAD, la revista *La Cité*, en el reportaje que realizó en 1928, reunió información acerca de la exposición, así como imágenes que mostraron en qué consistió en aquel momento el experimento teatral de van de Velde. Según la publicación,

¹⁰¹⁸ 'Il est fondé à Bruxelles, un Institut Supérieur des Arts Décoratifs pour l'enseignement des matières suivantes: L'Architecture, l'architecture des jardins et l'urbanisme, l'ornementation, la sculpture et la peinture décorative et monumentale; technique le dessin (mobilier, ferronnerie, céramique, etc.); les arts du métal, les arts textiles, la reliure; La topographia, l'Ornementation du livre et la publicité, la mode, le théâtre et le cinéma, l'esthétique des machines, les constructions métalliques et navales et des instruments de musique. La durée des études dans chaque atelier est axée à deux ans'. Se puede consultar el resumen de la historia y la fundación del ISAD en: Huymans, C. (1931). L'Institut supérieur des Arts décoratifs. *Cahiers de Belgique*, 6(junio 1931), pp.211-220. Véase también el discurso de van de Velde en la primera visita a la prensa el 27 de abril de 1928 con motivo de la exposición del Instituto, en: *La Cité*, 1928, edición 3/4, página 34.

¹⁰¹⁹ [Camille Huysmans me dio total libertad para elegir a los profesores del instituto. También la elaboración del plan de estudios se me dejó completamente a mí], van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, p. 426.

¹⁰²⁰ 'Le but d'un Institut supérieur est de donner aux mieux doués sortis de l'école professionnelle et de renseignement moyen d'art industriel 1 occasion d'atteindre cette perfection dans les ateliers et d'acquérir dans les classes de dessin le degré de perfection et de culture artistique qui élèvera ces sujets à un rang dans la société qui équivaut à celui des professions libérales et de n'importe quelle autre', Anon (1928, septiembre). L'Institut Supérieur des Arts Décoratifs. *La Cité*, [online] 7(4), p.36. Available at: <http://libserv14.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaac192809-01.1.14&> [Accessed 22 Nov. 2018].

¹⁰²¹ En la actualidad *La Cambre* -ENSAV, l'École nationale supérieure des arts visuels- tiene Cine y Escenografía como cursos generales. Dentro de las asignaturas comunes del segundo ciclo ofrecen *Performance* y Arte del cuerpo y videografía. El curso común de primero está más orientado al diseño. También tiene un módulo transdisciplinar, pero no aparece el teatro en sí mismo. Para más información consultar: Lacambre.be. (2018). *La-Cambre*. [online] Available at: <http://www.lacambre.be/fr> [Accessed 22 Nov. 2018].

¹⁰²² [En 1929 se graduaron los primeros estudiantes en teoría y práctica del teatro, dibujo técnico, ornamentación aplicada a los comercios, e industrias de arte y artes de tela; sus primeros arquitectos en 1930], *idem*.

representantes de los principales periódicos belgas, así como delegados de distintas revistas extranjeras fueron invitados a una visita al ISAD, en donde dejaron ver ‘un gran interés’ por los diversos proyectos que les fueron mostrados, así como también por la presentación que se hizo para ellos, del espacio, las aulas, el tipo de instrucción y los métodos de enseñanza vigentes en el Instituto. La visita de los talleres y las clases finalizó con un breve espectáculo en el teatro. Allí se presentaron experimentos de decoración e iluminación escénica, así como diferentes innovaciones en lo referente a escenografía, vestuario y juego de luces, que la revista calificó como de igualmente notables¹⁰²³. De hecho, el artículo señaló que el equipo técnico del instituto era muy interesante, e incluso podría ser envidiado por los teatros oficiales¹⁰²⁴.

¹⁰²³ ‘Les représentants des principaux journaux belges, ainsi que les délégués de plusieurs journaux étrangers assistèrent à cette visite, et se montrèrent fort intéressés par les diverses réalisations qui leur furent soumises, comme aussi par l’exposé qui leur fut fait, dans chaque classe, des directives et méthodes d’enseignement en vigueur à l’institut. La visite des ateliers et des classes se termina par un court spectacle dans la salle du théâtre. Ici l’on pût apprécier au cours de plusieurs expériences de décoration scénique et d’éclairage, la science de l’architecte qui construit le théâtre et la scène (celle-ci d’une conception particulièrement ingénieuse) et les innovations non moins remarquables apportées à la technique du décor, du costume, des jeux de lumière par la maîtrise du metteur en scène.’ Anon (1928, septiembere). L’Institut Supérieur des Arts Décoratifs. *La Cité*, [online] 7(4), pp.41-42. Available at: <http://libserv14.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaac192809-01.1.14&> [Accessed 22 Nov. 2018].

¹⁰²⁴ ‘Ajoutons que l’on a doté la scène du théâtre de l’institut d’un équipement très intéressant, que pourraient lui envier des théâtres officiels’, idem.

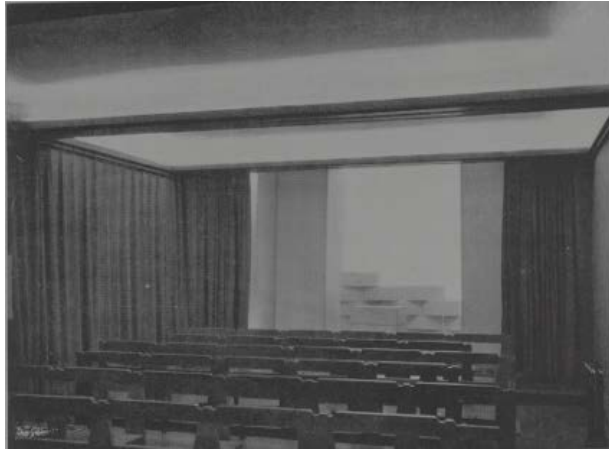


Ilustración 18. Teatro y escenografías del ISDA.

A la izquierda: Teatro del *Institut Supérieur des Arts décoratifs*. Antigua Abadía de *La Cambre*, Bruselas. La sala del teatro vista desde el espacio designado para el público. Arquitecto Henry van de Velde. La disposición de la sala -lugar propicio para las experiencias del curso de 'Théorie et Technique du Théâtre' [Teoría y Técnica del Teatro]- se debió a la generosidad de un protector del Instituto cuyo nombre no se especificó en el artículo. Anon (1928, septiembre). L'Institut Supérieur des Arts Décoratifs. *La Cité*, [online] 7(4), p.37. A la derecha, varias experiencias con diafragma realizadas en el ISAD con una especie de telón-diafragma, en 1928 por H. Van de Velde. Fuente: Anon (1928, septiembre). L'Institut Supérieur des Arts Décoratifs. *La Cité*, [online] 7(4), p.37. También en: Anon (1933, abril). Le Théâtre dans l'Œuvre de Henry van de Velde. *La Cité : urbanisme, architecture, art public*, 11(6), p.97.



Cuando van de Velde se refirió al ISAD en sus memorias lo llamó *su* Instituto de Bruselas, y aseguró que fue la ciudadela pedagógica que siguió a la Bauhaus de Weimar¹⁰²⁵. En su síntesis de la evolución de la enseñanza pluridisciplinar, van de Velde ubicó a su Seminario y a la Escuela de Artes Aplicadas de Weimar como los primeros y llamó segunda a la Bauhaus. Sin embargo, van de Velde admitió que la Bauhaus logró eclipsar todo lo que el Seminario y la Escuela de Artes Aplicadas de Weimar habían hecho casi veinte años antes. Para van de Velde, él fue el responsable de encender la llama del fuego de las nuevas convicciones artísticas en todo el mundo, aunque probablemente su esperanza de que la historia del arte

¹⁰²⁵ 'Das ISAD, mein Brüsseler Institut, war die pädagogische Zitadelle, die dem Weimarer Bauhaus folgte', van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, p.428.

le reconociera ese mérito, no ha sido satisfecha. Van de Velde concluyó asignando al ISAD un tercer puesto en la cronología de las Escuelas de Arte multidisciplinarias y se refirió a la 'Hochschule für Gestaltung'¹⁰²⁶, construida en Ulm, como la cuarta. Lo que le faltó decir es que, antes que él, Charles Ashbee ya había concebido un proyecto de Instituto de Arte muy similar en el que la arquitectura y el diseño ocupaban un lugar central y el teatro también debía formar parte del currículum académico. No obstante, estas similitudes no han pasado desapercibidas para estudiosos de la obra de Ashbee como Stephen Sennott quien afirmó que ya desde sus comienzos: 'Henry van de Velde looked closely at Ashbee's Guild of Handicraft'¹⁰²⁷.

En lo que respecta al empleo del teatro teniendo en cuenta su dimensión efímera idónea a la hora de difundir ideas, hay un elemento característico de la estética bauhausiana que llegados a este punto del estudio sólo se ha mencionado someramente. Se trata de la incorporación de la mecanización constructivista como elemento característico no sólo de su plástica, sino también de un ideario claramente posicionado a favor de la industrialización y de la máquina. Como se ha anticipado, este antecedente puede encontrarse en la facción de la Werkbund que lideró Hermann Muthesius, cuya trayectoria se resume a continuación.

¹⁰²⁶ Escuela creada en 1955 por Inge Scholl y Max Bill

¹⁰²⁷ [Henry van de Velde, miró de cerca el gremio de artesanía de Ashbee], en: Sennott, R. (1984). *Charles Robert Ashbee*. Madison: University of Wisconsin, p.197.

5. LA WERKBUND ALEMANA

Fundada como organismo estatal en Múnich en 1907, como respuesta al sentimiento, ampliamente extendido, de que la rápida industrialización y modernización de Alemania supondrían una amenaza para su cultura, la *Deutscher Werkbund* perseguía elevar los estándares de la producción alemana en las artes aplicadas a partir de la cooperación con la tecnología y la industria, restaurando la dignidad de los trabajadores, al mismo tiempo que se generaba un estilo nacional adecuado al espíritu de la era moderna¹⁰²⁸- el investigador Chris Salter, añade que para luchar frente a la dominación norteamericana¹⁰²⁹, aunque probablemente les resultara una mayor amenaza la inglesa.

La Werkbund debía de ser capaz de diseñar desde un cojín hasta la planificación urbanística de una ciudad¹⁰³⁰. Desde 1914, esta visión panorámica hizo que sus ramas se extendieran por todo Alemania, en donde la Werkbund gozó de prestigio y reconocimiento, en muchos casos otorgado por líderes como Walter Gropius o Mies van der Rohe que, más tarde, trasladarían su experiencia a la Bauhaus. Interrumpida sólo por el periodo del Nacionalismo Socialista, la Werkbund alemana ha sido una de las pocas instituciones que ha logrado sobrevivir hasta nuestros días. A pesar del amplio espectro de opiniones de sus variopintos miembros, la Werkbund resultó muy fructífera en su intención de dar forma organizativa a los esfuerzos de renovación social, artística y educativa anteriores, que hasta entonces habían sido sólo i

¹⁰²⁸ Campbell, J. (2015). *The German Werkbund*. New Jersey: Princeton Legacy Library, p. 3.

¹⁰²⁹ Salter, C. (2010). *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*. Cambridge: The MIT Press, p.25.

¹⁰³⁰ Bajo el lema: 'Vom Sofakissen zum Städtebau'.

individuales. También fue mérito de la Werkbund, y más concretamente de Muthesius, el reconocer las futuras necesidades del diseño que debían operar entre arte e industria.

A pesar de su intención común, la estructura interna de la Werkbund no fue homogénea ni estuvo exenta de polémicas. La organización padeció, desde su origen, una dicotomía que la fracturó en dos facciones lideradas, respectivamente, por Muthesius y por Henry van de Velde. Como ya se ha mencionado, el primero era ferviente defensor de la tipificación y los cánones de calidad y, van de Velde, por su parte, además de defender la individualidad creativa del artista, estaba de acuerdo con que fuera el público quien decidiera sobre los objetos que deseaba comprar. En la Asamblea Anual de *Deutscher Werkbund*, en Colonia en 1914, Muthesius llevó a cabo un famoso discurso en el que dejó clara su opinión al respecto:

La arquitectura y la total esfera de la actividad de la Werkbund tienden hacia la tipificación. Sólo por la tipificación pueden recobrar esa importancia universal que poseían las edades de civilización armoniosa. Sólo por la tipificación (...) como una saludable concentración de fuerzas, puede introducirse un gusto universalmente aceptado que ofrezca seguridad¹⁰³¹.

La confrontación respecto al arte individual versus la producción industrial es en palabras del investigador Frederic Schwartz, un *locus classicus* en la historia de la arquitectura moderna occidental, un punto de referencia para el desarrollo de la teoría de diseño moderno¹⁰³². La Bauhaus heredó este debate que, en su núcleo, fue detonante de importantes discrepancias y cambios en su estructura organizativa¹⁰³³. También fue la Bauhaus quien finalmente se encargó de materializar en forma de sistema educativo las ideas acerca de fusión entre arte e industria, que la Werkbund de Muthesius había esbozado de forma teórica. A pesar de las diferencias internas en lo referente a tipificación y a la imposibilidad de llevar a cabo su proyecto educativo de forma directa, la Werkbund defendió elementos comunes y

¹⁰³¹ Fragmento del discurso de Muthesius durante la Asamblea Anual de la *Deutscher Werkbund*, llevada a cabo en Colonia en 1914, en: Míguez, Á. (2012). *Fundamentos del diseño industrial*. Buenos Aires: Eudeba, 2012, p.n.d.

¹⁰³² Schwartz, F. (1996). *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture Before the First World War*. New Haven: Yale University Press, p.3.

¹⁰³³ En el apartado correspondiente se explica con detalle en qué consistieron estos conflictos. Cuando en 1929 Oskar Schlemmer entró a formar parte de la Academia de Breslau escribió a Ludwig Grote a propósito de las múltiples discusiones que había presenciado en la Bauhaus: 'Estoy bien en esta Academia. Una excelente relajación para el atolladero de Dessau. Aquí no hay rebeliones estudiantiles, ni asambleas nocturnas ni cuestiones que giran sobre sí mismas y se muerden la cola', Schlemmer, O. (1930, 7 julio). Carta a Ludwig Grote, en Wingler, H. and Aguiriano, M. (1980). *Las escuelas de arte de vanguardia 1900-1933*. Madrid: Taurus, p.230.

desempeñó trabajos fructíferos en todos los campos del arte. Tal fue el caso del Teatro de la Werkbund de Colonia (1914), del que se habló con detenimiento en el capítulo anterior.

Muthesius insistió en que no podían contentarse con haber colocado adecuadamente 'los almohadones del sofá y la silla', sino que tenían que seguir pensando. Paradójicamente, a pesar de su insistencia en la productividad industrial, con los años, Muthesius acabó compartiendo con sus contemporáneos de la Colonia de Darmstadt, principalmente con Olbrich y Behrens, un anhelo por alcanzar objetivos más allá de lo puramente material. De hecho, insistió en que el auténtico trabajo de la Werkbund debía superar el objetivo de calidad y trascender la materialidad persiguiendo metas más espirituales. Según su entender, la forma debía condicionarse por algo más elevado que su finalidad, su material compositivo o la técnica a partir de la cual se hubiera llevado a cabo. Para Muthesius era imprescindible dar valor al producto para elevar la cultura. Porque la forma constituía una necesidad espiritual elevada, en igual medida que la limpieza corporal era una necesidad física¹⁰³⁴.

De manera análoga también a como había sugerido Ruskin y a como proclamaban en la Colonia de Darmstadt, la intención final de la Werkbund debía, además, denotar la existencia de un carácter nacional unitario¹⁰³⁵. Durante la guerra, Muthesius mantuvo un sentimiento identitario desde el que se mostró firme defensor del poder alemán:

El centro del movimiento en el campo de la arquitectura y las artes aplicadas se encuentra hoy en Alemania (...) Porque el objetivo es importantísimo y esto se ve claramente. Más que dominar el mundo, más que financiarlo, más que educarlo, más que inundarlo con mercancías y productos, lo que hay que hacer es mostrarle nuestro rostro. Sólo un pueblo capaz de realizar esto se situará realmente a la cabeza del mundo; y Alemania tiene que ser ese pueblo¹⁰³⁶.

Muthesius, igual que más adelante lo harían sus coetáneos nazis, sabía que la clave para el cambio de una sociedad residía en la reforma de sus sistemas educativos y fue ahí donde

¹⁰³⁴ Muthesius, H. (1912). Wo stehen Wir? [¿Dónde nos encontramos?], Anuario de la *Deutscher Werkbund*, Jena, pp. 11-26, en: García Roig, J. (1993). *La "Deutscher Werkbund" Técnica y cultura: El debate alemán en la "Werkbund" a través de los textos*, p.43. [online] Polired.upm.es. Available at: <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/652/788> [Accessed 23 Nov. 2018].

¹⁰³⁵ Ídem, en: *ibídem*, p.42.

¹⁰³⁶ Ídem, en: *ibídem*, pp.45-46.

dedicó gran parte de sus pensamientos y recursos. En los albores de la WWI, los maestros de la Bauhaus, de múltiples procedencias, sufrieron en sus carnes las consecuencias de este nacionalismo del que años atrás ya había sido víctima Henry van de Velde y que era defendido por líderes de opinión como Muthesius,

5.1. LAS IDEAS FUNDAMENTALES DE HERMANN MUTHESIUS

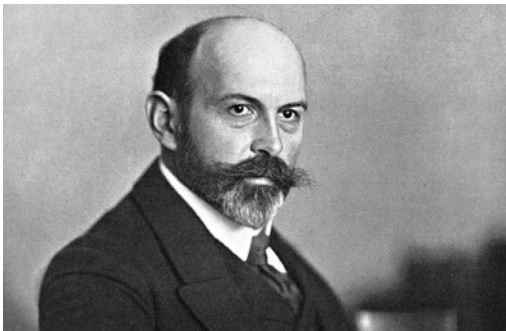


Ilustración 19. Hermann Muthesius (1861-1927)

En 1896, el arquitecto, escritor y diplomático alemán Adam Gottlieb Hermann (1861-1927), conocido como Hermann Muthesius, fue asignado a la embajada alemana de Londres, como delegado de arquitectura, para investigar las particularidades de la estética y técnicas de la edificación en Inglaterra¹⁰³⁷. Crítico vehemente de la extravagancia, el lujo inútil del Jugendstil¹⁰³⁸ y el resto de modernismo continentales, se dejó sorprender por el estilo funcionalista y la libertad que caracterizaban las construcciones británicas de aquel tiempo. A partir de las ideas del *Arts and Crafts*,¹⁰³⁹ en 1907 fundó en Múnich la *Deutscher Werkbund* de la que, entre

¹⁰³⁷ Varias publicaciones londinenses se hicieron eco de esa noticia. Por ejemplo, el *London Evening Standard*, en su página 5 del 21 de septiembre de 1896: 'Herr Muthesius, an eminent German architect, who has lived a long time in Japan, India, Egypt and Italy, has been appointed Architectural Attaché to the German Embassy in London', Disponible en: Anon (1896, 21 de septiembre). Major Von Wissmann. *London Evening Standard*, [online] p.5. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000183/18960921/040/0005> [Accessed 22 Nov. 2018]. También en: *The Scotsman*, *York Herald* o el *Leicester Chronicle* del mismo día o los días sucesivos.

¹⁰³⁸ 'The Jugendstil was invented by those still pandering to the sensibility of a parvenu society that desired pretentious and heavily decorated ornamental art -and for whom the understanding of the true modernity, which lies in an appropriate straightforwardness rather than in applied ornament, had not yet dawned', [El Jugendstil fue inventado por aquellos que todavía se complacían en la sensibilidad de una sociedad advenediza que deseaba un arte ornamental pretencioso y profusamente decorado, y para quien la comprensión de la verdadera modernidad, que yace en una franqueza apropiada en lugar de un ornamento aplicado, aún no había amanecido], Muthesius, H. and Anderson, S. (1994). *Style-Architecture and Building-Art: Transformations of Architecture in the nineteenth century and its present condition*. Santa Monica: Getty Center for the History of Art & the Humanities, p.88.

¹⁰³⁹ La *Pall Mall Gazette* publicó un artículo el 17 de enero de 1907 en el que hacía referencia al trabajo de Muthesius investigando el arte inglés y sus múltiples comportamientos, particularmente en el campo de la arquitectura. Como resultado había surgido el libro *Die Englische Baukunst der Gegenwart* en el que alababa la obra de conocidos arquitectos del *Arts and Crafts*, como Philip Webb o Norman Shaw, entre otros. Anon (1901, 17 de enero). *Modern English Architecture*. *Pall Mall Gazette*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000098/19010117/006/00021901> [Accessed 23 Nov. 2018].

otros, también formaron parte los arquitectos Josef Maria Olbrich, Peter Behrens o Henry van de Velde¹⁰⁴⁰. Esta Institución fue promotora directa de la Bauhaus.

En este apartado se analizarán, en primer lugar, las ideas generales de Muthesius en relación con las del *Arts and Crafts*. A continuación, se investigará las influencias del *Arts and Crafts* en su teoría pedagógica y, por último, se hablará sobre la Werkbund y el resto de las escuelas pluridisciplinarias derivadas de ella que antecedieron a la Bauhaus. En este último punto se prestará especial interés a la Academia de Breslau por su previa, aunque discreta, aproximación al teatro.

Muthesius recobró algunos de los fundamentos ideológicos del *Arts and Crafts*. Gran admirador de Morris, cuya pérdida para Inglaterra calificó como de irremplazable¹⁰⁴¹, en 1897 publicó *William Morris, and the Fifth Exhibition of the Applied Arts Association and London*. El escrito alabó el liderazgo de Morris y el fenómeno social que había supuesto en Inglaterra y calificó de máxima importancia, para la cultura y la economía de Alemania, que sus postulados se tomaran como ejemplo.

En las ideas de Muthesius se podía detectar una resonancia con el socialismo morrisiano, si bien fue crítico con Morris al referirse a la incoherencia que suponía para un militante de izquierdas dedicarse a la venta de bienes de lujo a precios elevados. En sus escritos, Muthesius abogó por un movimiento moderno que, a partir de una fuerte dosis de realismo y valoración del trabajo de calidad, se alejara de la producción artística exclusiva para estar al alcance de la clase media y lograr así un mayor impacto social:

The new movement would gain much conviction and popularity if it displayed more naturalness and a healthy sense of workmanship. A strong dose of realism would do it enormous good. Then too, its products would be available to the greater number of people

¹⁰⁴⁰ Los arquitectos y diseñadores alemanes Theodor Fischer (1862-1938), Bruno Paul (1874-1968) o Richard Riemerschmid (1868-1957).

¹⁰⁴¹ Se refirió a la muerte de Morris en 1896, como algo irremplazable y aseguró que con su desaparición se había roto una brecha, no fácil e incluso, en muchos aspectos imposible de replicar. Aunque admitió el papel de Walter Crane, según su punto de vista, estaba sobrevalorado y, en aquel momento, Inglaterra carecía de una personalidad destacada como lo había sido Morris. 'Es fehlt heute in England an einer führenden Persönlichkeit. Man, wird auf dem Kontinent an Walter Crane denken, aber die künstlerische Bedeutung Cranes, die im Übrigen, wenigstens auf dem Genierte der angewandten Künste, drüben ziemlich überschätzt worden ist, ist nicht derart, dass er an Stelle Morris' treten könnte', Muthesius, H. (1901). *Die Krisis im Kunstgewerbe: Studien über die Wege und Ziele der modernen Richtung*. Leipzig: S. Hirzel, p.15.

and its impact would be much greater. Today, no movement that seeks to be a reform movement can direct itself only to the production of luxury art; its goal, rather, must be to pursue an art suited to middle-class society, which defines the general character of our modern social condition¹⁰⁴².

Además, en esta búsqueda por generar el mayor cambio posible en la sociedad, Muthesius llamó al uso apropiado de materiales y a la economía de la producción. En este sentido, la máquina no le resultaba un impedimento. Contrario a sus predecesores del *Arts and Crafts*, Muthesius asumió la irreversibilidad de la historia, consciente de que la máquina había sobrepasado los límites del trabajo manual en términos de eficiencia.

Donde sí recuperó el bando de Ruskin fue al referirse a la taxonomía del arte. Muthesius reconoció la capacidad de la máquina como herramienta colaborativa en los procesos industriales de producción, pero preservó la creación artística como un privilegio humano:

We must take care not to regard machine work as necessarily evil and condemn it outright, as the socially concerned English Arts and Crafts Movement has done (...) Obviously the machine does not exist in order to produce art. This is a privilege of the human hand (...) The machine is however only and improved tool¹⁰⁴³.

Ante esta independencia de cometidos, Muthesius consideró que no se debía emplear la máquina para tratar de evocar los ornamentos manuales, sino que era más adecuado esgrimir diseños artísticos concebidos expresamente para ella; formas prácticas, sin ornamentos, que no tuvieran la pretensión de parecer artesanales¹⁰⁴⁴.

Y aquí coincidió de nuevo con las ideas de Ruskin, que había conectado los valores artesanales con los sistemas operativos de trabajo de la Edad Media y promovido que

¹⁰⁴² [El nuevo movimiento ganaría mucha credibilidad y popularidad si mostrara más naturalidad y un sano sentido de la mano de obra. Una fuerte dosis de realismo también le iría muy bien. De esta forma, sus productos estarían disponibles para el mayor número de personas y su impacto sería mucho mayor. Hoy en día, ningún movimiento que pretenda ser un movimiento de reforma puede dirigirse sólo a la producción de arte de lujo; su objetivo, más bien, debe ser perseguir un arte adecuado a la sociedad de clase media que defina el carácter general de nuestra condición social moderna], Muthesius, H. and Anderson, S. (1994). *Style-Architecture and Building-Art: Transformations of Architecture in the nineteenth century and its present condition*. Santa Monica: Getty Center for the History of Art & the Humanities, 1994, p.85.

¹⁰⁴³ [Debemos cuidarnos de no considerar el trabajo en máquina como necesariamente malo y condenarlo directamente, como lo ha hecho el Movimiento de Artes y Oficios Ingleses (...) Obviamente la máquina no existe para producir arte. Este es un privilegio de la mano humana (...) La máquina es, sin embargo, una herramienta única y mejorada], *ibidem*, p.90.

¹⁰⁴⁴ *Ibidem*, pp.91-92.

arquitectos como Morris, desarrollaran una aproximación al diseño¹⁰⁴⁵ que Muthesius consideraba realmente nueva y moderna, por no estar supeditada al historicismo.

Muthesius pasó gran parte de su tiempo informando acerca de diseñadores, creaciones y organizaciones asociadas al movimiento *Arts and Crafts*. Al contar con cierto reconocimiento, dominar el inglés y presentarse con el respaldo de la embajada alemana, Muthesius se las ingenió para aproximarse a los principales arquitectos británicos¹⁰⁴⁶. A partir de estos contactos surgió la publicación *Das englische Haus*.

Lejos de ampararse bajo una única estética, cada personalidad del *Arts and Crafts* había realizado su propia aproximación al diseño -Ashbee desde la joyería, el metal y su gremio; Morris desde su empresa, etc. -. Durante sus años de investigación en Inglaterra, Muthesius se interesó por el mobiliario, la decoración, la arquitectura, pero también por la enseñanza. Muthesius se había percatado de que existía algo intangencial que unía al movimiento y esto era, precisamente, lo que más le atraía. El componente institucional y social que había logrado que el *Arts and Crafts* contribuyera a elevar los estándares de la producción, la calidad y el buen gusto del público en Inglaterra. Sin duda, esto sólo había podido lograrse desde la formación y la capacitación previa de los futuros artesanos y artistas.

Igual que Ruskin y Morris, la renovación cultural que proponía Muthesius debía pasar por la mejora del gusto de la sociedad que entonces calificó de inexplicable, inculto y radical. Pero Muthesius consideraba erróneo culpar al público de la responsabilidad exclusiva de estas condiciones. Para él, las razones del declive del parecer estético eran múltiples y residían, fundamentalmente, en la evolución de las condiciones económicas y sociales que, en aquel momento, no eran favorables. A pesar de liberar a las masas de su responsabilidad, formuló una manera de favorecer la mejora de sus paradigmas estéticos a partir de la formación de

¹⁰⁴⁵ En lo que se refiere a la estética, la historiadora Wendy Kaplan ha observado correctamente que el movimiento *Arts and Crafts* fue menos un estilo que una aproximación al diseño. Según su criterio, cualquier definición basada en estilo excluiría a muchas de las personalidades adheridas al movimiento, Kaplan, W. (1987). *"The Art That is Life": The Arts and Crafts Movement in America, 1875-1929*. New York: Little, Brown and Co, p.52.

¹⁰⁴⁶ Entre ellos: Richard Norman Shaw (1831-1912), Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), Charles Voysey (1857-1941), y William Richard Lethaby (1857-1931), y en menor grado con Charles Ashbee (1863-1942) y Baillie Scott (1865-1945). En el Archivo de Berlín de la Werkbund (NMWA), se pueden encontrar múltiples cartas intercambiadas entre Muthesius y estos arquitectos. Para información más detallada sobre las fuentes existentes consultar: Museumderdinge.de. (2018). *Dokumentensammlung Deutscher Werkbund | Werkbundarchiv - Museum der Dinge*. [online] Available at: <https://www.museumderdinge.de/sammlungen/dokumentensammlung/dokumentensammlung-deutscher-Werkbund> [Accessed 23 Nov. 2018].

los diferentes especialistas. Muthesius consideraba que, tanto en la antigüedad como en la actualidad, el público buscaba el consejo y la instrucción del profesional y se mostraba en gran medida dócil ante sus propuestas. Entonces, si los expertos mismos estuvieran a la altura del juicio y del buen gusto, las condiciones de Alemania podrían mejorar rápidamente¹⁰⁴⁷. Es decir, siguiendo las ideas de Ruskin y Morris, para Muthesius, el problema del gusto de los consumidores se podría solucionar si los propios profesionales educaran el suyo. Y eso afectaría a Alemania entera; la escuela funcionaba como un microestado cuyos cambios eran extrapolables a toda la nación. Esta idea asimismo coincidía con la que defendían Kessler y van de Velde.

Dos años antes de que se creara la Colonia de Darmstadt y cuatro de que van de Velde comenzara a enseñar en su Seminario, Muthesius propuso imitar el modelo inglés -en donde destacó la *Escuela Central de South Kensington*¹⁰⁴⁸ y la *Central School of Arts and Crafts*¹⁰⁴⁹- para provocar en el continente una verdadera reforma de las condiciones artísticas basada en el

¹⁰⁴⁷ 'Eins aber steht fest und ist stets, in alter Zeit wie heute, der Fall gewesen: das Publikum sucht Beratung und Belehrung beim Fachmanne. Sein Fachmann ist je nach der Gelegenheit der allerverschiedenste, im Laden der Verkäufer, im Handwerk der Handwerker, in Häuserbau der Architekt. Im Allgemeinen erwartet das kaufende und bestellende Publikum von Fachmann eine Klärung seiner unbestimmten Begriffe und Belehrung, es ist in weitem Maße gefügig. Hat es schlechte Neigungen so ist der Fachmann berufen und in den meisten Fällen durchaus imstande, diese zu korrigieren. Und so könnten, wenn nur die Fachleute selbst auf einer Höhe des geistigen Urteils und des guten Geschmackes ständen, die Zustände Deutschlands rasch gebessert werden', [Pero una cosa es cierta y siempre ha sido así, tanto en la antigüedad como en la actualidad: la audiencia busca el consejo y la instrucción del profesional. Su experto es, dependiendo de la ocasión, el más diverso, en la tienda del vendedor, en el oficio del artesano, en la construcción del arquitecto. En general, el público que compra y ordena espera que los expertos aclaren sus términos e instrucciones indefinidos, es en gran medida dócil. Si tiene malas inclinaciones, se llama al especialista y en la mayoría de los casos es bastante capaz de corregirlas. Y entonces, si solo los expertos se mantuvieran a la altura del juicio y del buen gusto, las condiciones de Alemania podrían mejorar rápidamente], Muthesius, H. (1907). *Landhaus und Garten, Beispiele neuzeitlicher Landhäuser nebst Grundrissen, Innenräumen und Gärten*. München: F. Bruckmann, p. XIII.

¹⁰⁴⁸ A la luz de los cambios realizados en *South Kensington*, y tal vez sopesando abrir una institución similar o suplementar el Museo de Artes Aplicadas de Berlín, abierto en 1867, el ministro de comercio prusiano le pidió a Muthesius que investigara las operaciones y presupuesto del museo de South Kensington en 1902. Su informe analizó el presupuesto de la institución y los costes asociados con las principales escuelas de arte y artesanía de S.K. así como las escuelas de comercio no artísticas y el museo de enseñanza. A pesar de que Muthesius encontró el sistema demasiado burocrático y complicado, también se dio cuenta de la importancia del alcance de su expansión que enseñaba dibujo general como base y artes aplicadas relacionadas, a más de 2.4 millones de estudiantes por año: 'Übrigens haben sich auch früher schon unter den vom South Kensington beeinflussen Schulen solche mit ausgezeichneten Leistungen Befunde, wie beispielsweise die Kunstschule von Birmingham. Die grosse Bedeutung der Einrichtung des South Kensington Museums geht aus der amtlichen Angabe hervor, dass im letzten Jahre 2.4000.000 Schüler unter ihrem mehr oder weniger direkten Einfluss künstlerischen Unterricht genossen haben', [Por cierto, las escuelas que han sido influenciadas por South Kensington también han tenido actuaciones excelentes, como la *Birmingham School of Art*. La importancia del establecimiento del Museo de South Kensington es evidente por la declaración oficial de que en los últimos años, 2.4 millones de alumnos han recibido instrucción artística bajo su influencia más o menos directa], en: Muthesius, H. (1898). *Künstlerische Unterricht für Handwerker in England. Dekorative Kunst I*, [online] p.17. Available at: <https://archive.org/stream/dekorativekunst00unkngoog#page/n30/search/Muthesius> [Accessed 23 Nov. 2018].

¹⁰⁴⁹ De acuerdo con los escritos de Muthesius, la mayor inspiración la recibió de *The Central School of Arts and Crafts*. Esta escuela había sido fundada en 1896 por el arquitecto e historiador del arte William Lethaby (1857-1931) que se esforzó por romper las barreras academicistas entre diseño y producción. Lethaby fue el guía y mentor durante los viajes de Muthesius por Inglaterra y, para Maciuka, a pesar de que Muthesius no mencionó su estro en la izquierda británica, las reformas de Lethaby en línea fabiano-socialista sirvieron de inspiración directa para el desarrollo económico del programa de artes aplicadas del gobierno prusiano.

despertar del deseo general del arte y en un verdadero amor hacia él que acabara convirtiéndose en una necesidad¹⁰⁵⁰. Y para ello, era necesaria la reorganización de la educación artística desde cero¹⁰⁵¹. En este sentido, Muthesius encontró preferible tener un conjunto de la población con una mentalidad artística, por encima de logros individuales sobresalientes¹⁰⁵². Esta afirmación coincidía con el motivo del debate de la Werkbund aplicado a la pedagogía artística. En el caso de van de Velde, la enseñanza en su Seminario era personalizada y estaba orientada a despertar la individualidad y la creatividad del artista. Por el contrario, Muthesius, perseguía una visión más generalizada del arte, acorde a un interés social y, en última instancia, económico y político, que preparara al conjunto de Alemania como potencia internacional artística e industrial. Esa supremacía de la eficiencia marcó considerablemente la estética y más aún, la vocación de las artes surgidas de tal caldo de cultivo. El teatro, como se verá en el caso de Schlemmer, no sería una excepción.

5.1.1. Las reformas educativas de Muthesius

Más reconocido como arquitecto y cofundador de la Werkbund a Muthesius se le ha dado poca atención, como renovador de las escuelas prusianas de artesanía y comercio. Sin embargo, sus reformas supusieron una de las más tempranas y mayores revisiones programáticas de principios del siglo XX alemán en lo referente a las artes aplicadas, la producción y la manufactura. Las enmiendas que introdujo entre 1903 y 1907 tuvieron profundas consecuencias en las artes, la artesanía, el diseño de interiores y la arquitectura tanto de Prusia, como del resto de Alemania¹⁰⁵³.

¹⁰⁵⁰ 'Eine wirkliche Reformation unserer künstlerischen Verhältnisse wird aber viel mehr in der Erweckung des allgemeinen Kunstbegehrens und einer echten, zum Bedürfnis werdenden Liebe zur Kunst beruhen müssen, als in dem blossen und grundsätzlichen Umsturz den bestehenden Formenwelt', Muthesius, H. (1901). *Die Krisis im Kunstgewerbe: Studien über die Wege und Ziele der modernen Richtung*. Leipzig: S. Hirzel, p.19.

¹⁰⁵¹ 'Die Neugestaltung der künstlerischen Erziehung des Volkes von Grund auf', íbidem, p.20.

¹⁰⁵² 'Der Kunst Zustand eines Landes ist weniger danach zu beurteilen, ob es hervorragende Kunstleistungen aufweist, als danach, wie weit es eine künstlerisch empfindende Bevölkerung hat', ídem.

¹⁰⁵³ El investigador John Maciuka no tiene dudas sobre esta afirmación cuando dice: 'The reforms he introduced between 1903 and 1907, designed to support the Commerce Ministry's agenda for improving Prusso-German production, export competitiveness and domestic quality of life, were to have profound consequences for the arts, crafts, interior design and architecture in Prussia and throughout Germany', Maciuka, J. (2005). *Before the Bauhaus*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.104-105.

Si de una manera se podía resumir la intención educativa de Muthesius, era en su afán por lograr elevar los estándares culturales del pueblo. Él mismo había vivido una inmersión cultural para el cambio social¹⁰⁵⁴, como parte de un movimiento llevado a cabo por el protestantismo y analizado posteriormente por Ernst Troeltsch¹⁰⁵⁵ y Max Weber¹⁰⁵⁶, para el desarrollo del capitalismo en la cultura alemana moderna. En 1876, -cuando Muthesius tenía quince años- los ministros evangélicos alemanes pusieron especial interés en educar a la clase media como los verdaderos poseedores de la cultura¹⁰⁵⁷. Esta formación cultural propulsó el ascenso social de Muthesius y le abrió las puertas a su capacitación para obtener un trabajo en el Gobierno. Fue en 1896 cuando el Ministerio de Comercio le encargó investigar las exitosas técnicas de manufactura británicas que habían posicionado a Inglaterra a la cabeza de la producción industrial del momento¹⁰⁵⁸.

A Muthesius le debió interesar la oferta, si se tiene en cuenta que ya desde la segunda mitad del s. XIX la reina Ana y el movimiento *Arts and Crafts* habían otorgado a los arquitectos la responsabilidad del resurgir histórico de Inglaterra a partir de la construcción de instituciones, negocios y viviendas apropiadas para la creciente burguesía urbana¹⁰⁵⁹. Como miembro recién incorporado de la clase burguesa, Muthesius y el resto de sus homólogos, se autoproclamaban herederos legítimos de la tradición cultural alemana y consideraban que

¹⁰⁵⁴ De acuerdo con el investigador Fritz Ringer, si un mercader decidía dar a su hijo una mejor educación lo llevaba a una *Realschule*.

En aquel momento se había establecido una lucha entre el clasicismo y el modernismo como modelo educativo en educación secundaria -los gimnasios tenían latín y griego, los *Realschulen* no-. El padre de Muthesius escogió una *Realschule* para él. Su actuación ejemplar desde tan joven atrajo la atención del ministro local que lo tuteló en música, latín, francés y alemán al mismo tiempo que lo convirtió en un buen intérprete de órgano de iglesia. Gracias a un cura protestante que reconoció sus talentos, logró pasar de la clase media a la clase alta, algo inusual en el s. XIX. Para más información consultar: Ringer, F. (1969). *The decline of the German mandarins*. Cambridge: Harvard University Press, p. 31 y Maciuika, J. (2005). *Before the Bauhaus*. Cambridge: Cambridge University Press, p.17.

¹⁰⁵⁵ Ernst Peter Wilhelm Troeltsch (1865-1923), teólogo protestante alemán, miembro de la escuela de la historia de las religiones.

¹⁰⁵⁶ Max Weber (1864-1920), sociólogo y filósofo alemán que investigó el antipositivismo metodológico. No creía en la monocausalidad y, al contrario, propuso que para un acontecimiento puede haber múltiples causas. En su libro *La ética protestante y el espíritu del Capitalismo*, argumentó que el capitalismo surgió a partir del protestantismo, afirmando que el capitalismo es inherente a los valores religiosos protestantes.

¹⁰⁵⁷ 'In 1876 -when Muthesius was fifteen years old- that German evangelical ministers were placing particular emphasis on fashioning an educated middle class as the 'actual bearers of culture' in Wilhelmine Germany', Klein, E. "Die soziale Bedeutung des evangelischen Pfarrhauses", en Emil Zettel (1876), hrsg., *Studien die evangelisch-protestantischen Geistlichen des Großherzogtums Baden*, 2, pp.20-34, y en Engelhardt, U. (1876). *Bildungsbürgertum: Begriffs- und Dogmengeschichte eines Etiketts*, Klett-Cotta, Stuttgart, pp.160-62, en: Maciuika, J. *Loc. cit.*

¹⁰⁵⁸ En 1896, siete años después de haber enviado a Karl Friedrich Schinkel, el arquitecto oficial de gobierno a investigar la arquitectura británica, el ministro asignó a Muthesius la tarea de estudiar e informar acerca de los desarrollos ingleses en un sentido más amplio. Mientras que los viajes de Schinkel duraron cuatro meses, Muthesius estuvo en Londres siete años, desde octubre de 1896 hasta junio de 1903. Para más información, consultar: Schinkel, K., Bindman, D. and Riemann, G. (1993). *Karl Friedrich Schinkel "The English Journey"*. New Haven: Yale University Press.

¹⁰⁵⁹ Muthesius, H. (1986). *The English House 1860-194: The Flowering of English Domestic Architecture*. London: Faber and Faber, p.19.

los nuevos líderes de las vanguardias modernas debían surgir de entre sus filas para construir, como había hecho Morris, una escuela moderna basada en lo antiguo¹⁰⁶⁰.

Muthesius empleó seis años y nueve meses en investigar la operativa industrial, comercial y pedagógica de las Escuelas de artesanía¹⁰⁶¹. El investigador J.V. Maciuka calificó la pesquisa en las escuelas, principalmente la llevada a cabo en 1903, como su última labor fundamental en Inglaterra para el gobierno prusiano¹⁰⁶². El *tour* condujo a una comitiva de expertos alemanes¹⁰⁶³, durante el mes de junio, a veintisiete escuelas británicas de artes, artesanía, comercio y educación técnica. A su vuelta, Muthesius y sus colaboradores completaron un largo informe sobre su viaje¹⁰⁶⁴. Peter Behrens¹⁰⁶⁵, -que había formado parte del grupo de prospección en Inglaterra- estuvo de acuerdo en que el avance de la cultura alemana se debía impulsar desde el propio desarrollo con la participación del Estado¹⁰⁶⁶.

Una vez se hubo averiguado qué elementos de la formación técnica estaban permitiendo a Inglaterra ostentar el liderazgo industrial y artístico en Europa la idea era que Alemania siguiera su ejemplo. A su vuelta, Muthesius fue nombrado Inspector de las escuelas prusianas

¹⁰⁶⁰ 'a modern school based on the old', Muthesius, H. (1897). "William Morris und die Fünfte Ausstellung des Kunstgewerbe-Vereins in London", CdB 17, p. 5, en: Maciuka, J. (2005). *Before the Bauhaus*. Cambridge: Cambridge University Press, p.83.

¹⁰⁶¹ Además del departamento de ciencia y arte del Museo de *South Kensington*, Muthesius analizó the *City and Guild of London Institute*, the *Central School of Arts and Crafts*, y *The Home Arts and Industrial Association*. Aunque no pareció impresionarle el sistema de entrenamiento británico a base de aprendices, encontró ciertas ventajas frente al academicismo característico de las escuelas técnicas alemanas: 'Here it is impossible to forget that architecture belongs to the arts, not to the sciences, and that drawing is the language of the architect', Para más información consultar: Muthesius, H. (1900). *Zer Zeichenunterricht in den Londoner Volksschulen, Beiträge zur Lehrerbildung und Lehre Fortbildung, Heft 16*, y Muthesius, H. "Die Ausbildung des englischen Architekten", p. 447, en: Maciuka, J. (2005). *Op. cit.*, p.85.

¹⁰⁶² 'Muthesius carried out one last major assignment in Britain for the Prussian government', *ibidem*, p.102.

¹⁰⁶³ Junto a él viajaban varios consejeros, así como al artista Peter Behrens.

¹⁰⁶⁴ Sobre el estudio llevado a cabo acerca de las 27 escuelas visitadas en este *tour* se puede consultar: Geheimes Ober-Regierungsrat Dönhoff, Regierung und Gewerbeschulrat von Czihak, und Landbauinspektor Doktor Muthesius, "Das Gewerbliche Unterrichtswesen in Großbritannien, auf Grund einer Studienreise im Jahre 1903", en *Preußischen Haus der Abgeordneten*, 20. Legislatur-Periode, I. Session 1904-05, Drucksache Nr. 70, pp.1347-80. Ver También: Maciuka, J. (2018). *Sachlicher, wirtschaftlicher, zweckmäßiger: 100 Jahre Lehrwerkstätten-Erlass vom Preussischen Ministerium für Handel und Gewerbe* [Fáctico, económico, práctico: 100 años del Decreto sobre el Taller de Formación por el Ministerio de Comercio e Industria de Prusia]. [online] Doi.org. Available at: <http://doi.org/10.5169/seals-720000> [Accessed 23 Nov. 2018].

¹⁰⁶⁵ Peter Behrens había formado parte de la comitiva de prospección en Inglaterra, porque un año antes, en 1902, había recibido el encargo de dirigir la *Kunstgewerbeschule* [Escuela de Artes Aplicadas de Düsseldorf].

¹⁰⁶⁶ 'What pleases me greatly in assuming this post is the opportunity it extends to be able, in a direct sense, to be subservient to the interests of the state. Where today from many sides the yearning for a culture is coming to expression -almost ad nauseam- I believe that Little is helped through the seal of a slogan; ...rather, the only possibility in this area lies in self-development or in the hands of the state. On this last point I regard your official appointment and the efforts of people like Professor Ludwig Pallat (an influential Culture Ministry art education reformer) as the best confirmation of my deeply held convictions', [Lo que me agrada mucho al asumir este puesto es la oportunidad que ofrece de ser capaz, en sentido directo, de servir a los intereses del estado. Hoy en día, desde muchos frentes, se está expresando el anhelo por una cultura, casi ad nauseam, pero creo que el sello de un lema ayuda poco; ... más bien, la única posibilidad en esta área radica en el autodesarrollo o en el que se lleva a cabo a partir de las manos del estado. Sobre este último punto, el profesor Ludwig Pallat (influyente reformador de la educación artística del ministerio de cultura) es la mejor confirmación de mis profundas convicciones], Behrens, P. (1903, 21 de enero). Carta a Hermann Muthesius, NMWA, Maciuka, J. (2005). *Op. cit.*, p.102.

de Artes y Artesanía de la Cámara de Comercio Prusiana. Su primer cometido fue la inspección de diez escuelas de arte nacionales con el fin de ocuparse de su posterior reforma. La investigadora Deborah Ascher, ha analizado el tipo de medidas propuestas por Muthesius. No exenta de razón, en su informe afirma que Muthesius, más que abogar por el retorno al gremio tradicional, como habían hecho sus predecesores del *Arts and Crafts*, buscó un nuevo modelo en el que la artesanía pudiera servir a la industria¹⁰⁶⁷. En esta línea, y tal como defienden los investigadores Günther, Posener y Sharp, las ideas de Muthesius coincidían más con las de Ashbee¹⁰⁶⁸. Pero lo cierto es que la visión de Muthesius era en realidad más práctica y realista que la del británico, por eso, aunque su puesto se había originado para importar los métodos del movimiento *Arts and Crafts* a la economía moderna prusiana, Muthesius definió las lecciones aprendidas en Inglaterra más en términos de aplicación comercial que en idealismos utópicos. A partir de esas concepciones el ministro de Comercio prusiano institucionalizó un catálogo de nuevas doctrinas artísticas entre 1903 y 1907 con el fin de reformar sus escuelas de artes, artesanía y mercado.

Una de las primeras prescripciones de Muthesius fue la necesidad de incorporar talleres prácticos a la educación artística. Esta idea apareció reflejada en *Landhaus und Garten, Beispiele neuzeitlicher Landhäuser nebst Grundrissen, Innenräumen und Gärten* en donde, además, consideró extremadamente alarmante y un gran error que la escuela de aquel tiempo invalidara y volviera rígido el pensamiento a partir de la implantación de reglas. Según Muthesius, la reciedumbre de las instrucciones y los ejercicios sobre papel, en aulas cerradas ajenas a la vida activa del exterior, siempre habían conducido a la sequedad en las artes¹⁰⁶⁹. Seis años atrás, en 1901, *Die Krisis im Kunstgewerbe: Studien über die Wege und Ziele der modernen Richtung* [La crisis en las artes y la artesanía: estudios de las formas y los objetivos de la dirección moderna] ya había cuestionado la influencia de las universidades sobre la vida moderna alemana y abogado por una visión alternativa basada en principios

¹⁰⁶⁷ 'Although he developed a point of view quite different from British reformers John Ruskin, August Pagin and William Morris. Rather than advocating a return to traditional handicraft as they did, he sought a new model in which craft would serve industry', Barnstone, D. (2016). *Beyond the Bauhaus. Cultural modernity in Breslau, 1918-33*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, p.87.

¹⁰⁶⁸ 'This point of view was clearly stated by the last great figure of the movement, Charles Robert Ashbee, as late as 1908', Muthesius, H., Günther, S., Posener, J., Sharp, D. and Muthesius, E. (2018). *Hermann Muthesius, 1961-1927*. London: Architectural Association, p.7.

¹⁰⁶⁹ 'Es wäre aber weit weniger verhängnisvoll, die allgemeine Kunsterziehung allein zu geben, als den Kopf des Schülers mit äußerlichen Formen, mit Regeln und Rezepten vollzupropfen', Muthesius, H. (1907). *Landhaus und Garten, Beispiele neuzeitlicher Landhäuser nebst Grundrissen, Innenräumen und Gärten*. München: F. Bruckmann, p.18.

adquiridos mediante un trabajo efectivo, liberado de la doma técnica¹⁰⁷⁰. El concepto se asemejaba al Seminario de van de Velde, si bien es cierto que en el caso del belga la instrucción era casi personalizada y, precisamente, la idea de Muthesius era estandarizar la educación en los talleres de forma que ésta resultara mucho más eficiente.

Otra de las medidas que ya había sido apuntada previamente por pioneros del *Arts and Crafts* como Ruskin o Ashbee -y, de forma simultánea a Muthesius, por Henry van de Velde-, era la de comenzar la instrucción artística por una educación general. Frente a la dogmatización, Muthesius insistía en una educación cuidadosa, general y artística, que despertara sobre todo un sentimiento artístico y buscara desarrollar el poder creativo artístico en su generalidad¹⁰⁷¹. En *Die Krisis* Muthesius aseguró que Alemania sólo saldría de su apalancamiento si, en el futuro cercano edificaba sus pilares sobre un aumento y una divulgación de la educación artística general:

Dies wird und muss sich ändern, und gerade hier muss der Hebel für das Werk der nächsten Zukunft in Deutschland angesetzt werden. Dies kann nur geschehen durch eine Steigerung und Verallgemeinerung der künstlerischen Erziehung im Allgemeinen und der künstlerischen Fachausbildung im Besonderen. Was die letztere anbetrifft, so muss auf unsern gewerblichen Fachschulen, unsern Kunstgewerbeschulen und unsern Schulen für Architektur durchaus ein höheres allgemein künstlerisches Niveau eingehalten werden, als es bisher der Fall war, nicht die Erzeugung von kleinen Spezialisten angestrebt werden, denen der breitere künstlerische Untergrund fehlt¹⁰⁷².

Pero sin duda, uno de los principales objetivos de Muthesius, así como del ministerio de comercio que lo había contratado, era que la enseñanza estuviera orientada a lograr una mejor eficiencia económica. Ashbee fue uno de los artistas a los que ensalzó en este aspecto,

¹⁰⁷⁰ 'Besonders die Ausbildung unsrer Architekten leidet heute an dem Uebel einer zu beschränkten technisch-fachlichen Dressur, der die allgemein-künstlerische Grundlage fehlt, und es wird von höchster Bedeutung für unsre künstlerische Zukunft sein, auch hierin gründlich Wandel zu schaffen', [La educación de nuestros arquitectos, en particular, sufre hoy de los males de la doma técnica demasiado limitada, que carece de la base artística general, y será de suma importancia para nuestro futuro artístico hacer un cambio profundo aquí también], Muthesius, H. (1901). *Die Krisis im Kunstgewerbe: Studien über die Wege und Ziele der modernen Richtung*. Leipzig: S. Hirzel, p.17.

¹⁰⁷¹ 'Es sollte sich vielmehr um eine sorgfältige allgemein-künstlerische Erziehung handeln, die vor allem das künstlerische Empfinden weckt und die künstlerische Gestaltungskraft in ihrer Allgemeinheit zu entwickeln sucht', Muthesius, H. (1907). *Landhaus und Garten, Beispiele neuzeitlicher Landhäuser nebst Grundrissen, Innenräumen und Gärten*. München: F. Bruckmann, p.XII.

¹⁰⁷² [Nuestras escuelas de artes aplicadas y nuestras escuelas de arquitectura deben ciertamente ajustarse a un nivel más alto de normas artísticas generales de lo que ha sido hasta ahora, sin la producción de pequeños especialistas que carecen de una base artística más amplia], Muthesius, H. (1901). *Loc. cit.*

-principalmente por su buen trabajo del metal¹⁰⁷³. En 1898 publicó dos artículos en *Dekorativ Kunst* en los que se analizó el trabajo de *The Guild and School of Handicraft*¹⁰⁷⁴. En uno de ellos, alabó la labor de Ashbee¹⁰⁷⁵ al haber sabido combinar una adecuada gestión comercial con los mejores estándares artísticos. Para Muthesius poder ofrecer precios de venta asequibles resultaba una tarea fundamental que la Guild había resuelto al deshacerse de los intermediarios:

(...) in dem Gildensystem eine Form zu finden, die mit bestem künstlerischem Wollen eine richtige kaufmännische Geschäftsführung vereinigt, dabei den Zwischenhändler vermeidet und zu erschwinglichen Preisen künstlerisch gute und handwerklich tadellose Sachen liefert. Aus diesem Grunde mehr als aus irgendeinem anderen sind diese Gildenvereinigungen vor allem auch in Deutschland der ernstesten Beachtung wert¹⁰⁷⁶.

Según el análisis de Muthesius, el éxito de escuelas como la de Ashbee derivaba de haber enseñado a los estudiantes a desarrollar sus proyectos desde un punto de vista práctico y en el contexto de un taller, no como en el siglo anterior en el que el diseñador o el arquitecto no entraban en contacto con el artesano¹⁰⁷⁷. Muthesius alabó la Guild por la forma en la que artistas reconocidos nacionalmente compartían un mismo banco con trabajadores del cobre, tejedores y otros artesanos. Porque en conjunto buscaban revivir las artes y reorganizar la vida de abajo a arriba apuntalándola sobre principios artísticos¹⁰⁷⁸. Esta idea de trabajo conjunto entre diseñador y artesano, que reconoció como herencia de Ashbee, sería fundamental más adelante, en la primera Bauhaus de Weimar.

¹⁰⁷³ Además de Ashbee, en lo referente al metal, también se refirió a Nelson Dawson (1859-1941): 'Von Metallkünstlern glänzen Dawson, Ashbee und andre wie früher', Muthesius, H. (1901). *Die Krisis im Kunstgewerbe: Studien über die Wege und Ziele der modernen Richtung*. Leipzig: S. Hirzel, p.16. También en: Muthesius, H. (1898). *Die Guild and School of Handicraft in London. Dekorative Kunst*, [online] II, pp.41-48. Available at:

<http://daten.digital-sammlungen.de/0008/bsb00087577/images/index.html?id=00087577&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=54> [Accessed 23 Nov. 2018].

¹⁰⁷⁴ Por un lado, el **Band II**, con un texto dedicado totalmente al Guild: *Die Guild and School of Handicraft*, pp. 41-48; y por otro, dentro del **Band I**: Muthesius, H. (1898). *Künstlerischer Unterricht für Handwerker in England. Dekorative Kunst*, [online] I. Available at: <https://archive.org/details/dekorativekunst00unkngoog> [Accessed 23 Nov. 2018], en la p.20 acababa hablando de la de Ashbee.

¹⁰⁷⁵ Tal y como se explicó en el apartado correspondiente, la Escuela estuvo cerrada desde 1895 hasta su reapertura en Campden en 1902. El artículo de Muthesius data de 1898 y en él Muthesius lamenta que la Escuela hubiera tenido que cerrar.

¹⁰⁷⁶ [Encontrar en el sistema de gremios una forma que combine una adecuada gestión comercial real con los mejores estándares artísticos, evitando los intermediarios y ofreciendo productos artísticamente buenos y técnicamente impecables, a precios razonables. Por este motivo, más que por ningún otro, estas asociaciones de gremios merecen una mayor consideración en Alemania], Muthesius, H. (1898). *Die Guild and School of Handicraft in London, Op. cit.*, p.48.

¹⁰⁷⁷ Muthesius se refirió a: 'zwei Leute, die sich in der Regel nie zu sehen bekommen', en el sentido de que, durante la segunda mitad del s. XIX, arquitecto y artesano trabajaban por separado, como [dos personas que no se suelen ver]. Muthesius ironizaba sobre la vergüenza del artesano para satisfacer las glorias dibujadas, en: *ibidem*, p.47.

¹⁰⁷⁸ Muthesius, H. (1898). *Künstlerischer Unterricht für Handwerker in England. Op. cit.*, p.20.

A pesar de las suspicacias que la publicación de los citados artículos despertó en Ashbee, lo cierto es que Muthesius calificó como un mérito irrevocable de la Guild el afrontar el resurgimiento de la industria artística desde la viabilidad comercial¹⁰⁷⁹. No obstante, a Ashbee no pareció convencerle el que Muthesius calificara la capacidad ornamental de los productos de su gremio como 'primitiva' y, 'en ningún caso, del nivel de Morris' -menos aún cuando Muthesius había criticado la omnipresencia de Ashbee en los diseños-. Pero, sobre todo, no le gustó que Muthesius insistiera en que la verdadera vocación de la Guild era comercial y no artística como sostenía Ashbee:

There is something in the glamour that Herr Muthesius missed. There are many of us in the field -I for one- who, if it was a mere business Enterprise, would have no further interest in it. Mere business we could pursue more profitably elsewhere and unencumbered with altruism... The Guild is a protest against modern business methods, against the Trade point of view, against the Commercial spirit¹⁰⁸⁰.

No obstante, Muthesius estuvo de acuerdo con Ruskin y Ashbee en lo concerniente a la jerarquía de las artes. En su ensayo de 1903, *El estilo arquitectónico y el arte de la construcción - Stilarchitektur und Baukunst-*, Muthesius se manifestó de acuerdo con que la arquitectura, igual que había sucedido en la antigüedad¹⁰⁸¹, ocupara el lugar que le correspondía como madre integradora de todas las demás artes¹⁰⁸². Igual que había señalado Ruskin -a quien calificó como el apóstol artístico de Inglaterra-, la arquitectura tenía que ser el pilar fundamental y las demás, la debían seguir en su tiempo y orden: 'I think the prosperity of our

¹⁰⁷⁹ 'Wer, wie es hier geschehen ist, das Problem der Wiederbelebung eines künstlerischen Gewerbes an dessen eigentlichem Lebensnerv, der Frage der geschäftlichen Existenzfähigkeit, packt, erwirbt sich gewiss ein unbestreitbares Verdienst, Muthesius, H. (1898). Die Guild and School of Handicraft in London. *Dekorative Kunst*, [online] II, p.42. Available at: <http://daten.digitaler-sammlungen.de/0008/bsb00087577/images/index.html?id=00087577&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=54> [Accessed 23 Nov. 2018].

¹⁰⁸⁰ [Hay algo que el Sr. Muthesius se ha perdido. Hay muchos de nosotros -entre los que me encuentro-, quienes, si se tratara de un mero negocio, no habríamos encontrado mayor interés en él. Si fuera simple negocio podríamos buscar algo más rentable en cualquier sitio, sin ningún compromiso altruista... El Gremio es una protesta contra los métodos modernos de negocio, contra el punto de vista mercantil, contra el espíritu comercial], Ashbee, C., Thomson, G. and Batchelor, J. (1901). *An endeavour towards the teaching of John Ruskin and William Morris*. London: Edward Arnold, p.410.

¹⁰⁸¹ Lo que le interesaba de los griegos y también de los trabajos de la edad media es que representaban logros colectivos de trabajos artísticos perfectamente integrados.

¹⁰⁸² 'The old truth, valid in all epochs, that architecture is the Mother of the Arts, that all the plastic arts (painting, sculpture, and the various applied arts) are dependent on architecture and, as it were, march under her leadership -this truth today sounds like a fairy tale', Muthesius, H. and Anderson, S. (1994). *Style-Architecture and Building-Art: Transformations of Architecture in the nineteenth century and its present condition*. Santa Monica: Getty Center for the History of Art & the Humanities, p.49.

schools of painting and sculpture... depends upon that of our architecture. I think that all will languish until that takes the lead'¹⁰⁸³.

Muthesius escribió numerosas disertaciones teóricas respaldando estos postulados. Como en el caso de Morris, sus ensayos no siempre resultaron coherentes con sus propuestas arquitectónicas y, en ocasiones, quedaron confinados al ámbito de lo teórico. La discrepancia con los trabajadores de las artes y oficios, que no siempre encontraban sentido a las ideas de Muthesius, fue uno de los detonantes que lo impulsaron a crear la Werkbund. La organización agrupó desde entonces a un colectivo de escritores, productores y artistas que, como ya se ha adelantado, unidos bajo una misma intención progresista, buscaron el desarrollo económico, social y político; la educación de las artes y la artesanía; y el pensamiento estético moderno. Su ambición era panorámica y pluridisciplinar y, por eso, en el Congreso de 1908, Muthesius se refirió a la necesidad de reformular para Alemania los principios del *Arts and Crafts* hacia todas las formas posibles de expresión humana¹⁰⁸⁴ y esto, naturalmente, incluía el teatro.

5.2. TEATRO Y WERKBUND

En esta búsqueda en la que se plantea cómo y por qué llegó el teatro hasta la Bauhaus, es cierto que Muthesius podría haber sido el vínculo directo desde el *Art and Crafts* británico hasta el expresionismo de tintes góticos alemán. Sin embargo, la primera conclusión extraída a partir del estudio de los trabajos teóricos de Muthesius es que esto no fue directamente así.

Muthesius no dejó en sus escritos evidencias de haber entrado en contacto con el teatro de Ashbee cuando visitó la Guild. Según las investigaciones previas llevadas en el capítulo

¹⁰⁸³ [Creo que la prosperidad de nuestras escuelas de Pintura y escultura depende de la arquitectura. Creo que todo languidecerá hasta que tome la delantera], Ruskin, J. (1849). *The seven lamps of architecture; Lectures on architecture and painting; The study of architecture*. London: Smith, Elder, and Co, citado por Muthesius en: Muthesius, H. and Anderson, S. (1994). *Style-Architecture and Building-Art: Transformations of Architecture in the nineteenth century and its present condition*. Santa Monica: Getty Center for the History of Art & the Humanities, p.00.

¹⁰⁸⁴ 'The arts and crafts movement needed to be transformed in such a way as to effect the new formulation of all forms of human expression', Muthesius, H. (1908). "Diskussion auf der I Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes", en Múnich, en el Archivo de la Werkbund de Hermann Muthesius en Siepmann und Thiekötter, p.58, en: Maciuika, J. (2005). *Before the Bauhaus*. Cambridge: Cambridge University Press, p.109.

correspondiente, el teatro aficionado de Ashbee presentó su primera propuesta escénica en 1897¹⁰⁸⁵, pero la siguiente no tuvo lugar hasta 1899¹⁰⁸⁶, justo un año después de que Muthesius visitara el gremio de Ashbee y publicara sus artículos en la *Dekorativ Kunst*.

Por otro lado, Lethaby -por quien, como se ha señalado, Muthesius sentía especial respeto- tampoco trabajó de forma particular las artes escénicas, en comparación con cómo lo habían hecho Morris o Ashbee. No obstante, tener un espacio dedicado al teatro era indispensable en su ideario educativo. Así lo demostró cuando escribió acerca de *South Kensington* y criticó especialmente que allí no se contara con uno¹⁰⁸⁷. Por otro lado, en su tratado de arquitectura, Lethaby se refirió a que las ciudades deberían seguir el modelo helenístico y subrayó que todas ellas tenían un edificio teatral¹⁰⁸⁸. No obstante, las artes escénicas no entraron a formar parte del currículum de la *Central School of Arts and Crafts* hasta mucho después, en 1966, bajo la dirección de William Johnston que, además de cambiar el nombre de la Escuela por el de *Central School of Art and Design* introdujo el estudio de teatro, de textiles y de cerámicas¹⁰⁸⁹.

Lo que es seguro es que Muthesius era consciente y partícipe de una sociedad en la que el teatro suponía una de las principales fuentes de entretenimiento¹⁰⁹⁰. Y en el acontecimiento

¹⁰⁸⁵ *The masque of Narcissus*, en: Crawford, A. (2005). *C.R. Ashbee: Architect, Designer and Romantic Socialist*. New Haven [Conn.]: Yale University Press, p.79; y: Kings.cam.ac.uk. (2018). *Recreation*. [online] Available at: <http://www.kings.cam.ac.uk/archive-centre/exhibition/recreation> [Accessed 28 Oct. 2018].

¹⁰⁸⁶ Se trató de un texto de Beaumont y Fletcher titulado *Knight of the Burning Pestle*, Ashbee, F. (2002). *Janet Ashbee: Love, Marriage and the Arts and Crafts Movement*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, pp.50-51.

¹⁰⁸⁷ 'This impressive sounding institution in South Kensington was meanly housed. It lacked a lecture theatre, a refreshment room and other amenities, and what rooms it had were grossly overcrowded, badly ventilated and ill-lit; the fabric was in such a poor state of repair that work had to be moved from the upper floor when it rained. Conditions must have been intolerable'. Godfrey refleja las ideas de Lethaby en su informe. Lethaby, W.R. (1910). Informe sobre RCA, HMSO, "At the Pinnacle of Britain's state supported art Education stood the national art training school which had been renamed the Royal College of Art in 1897", en: Rubens, G. (1986). *William Richard Lethaby: His Life and Work 1857-1931*. London: Architectural Press, p.222.

¹⁰⁸⁸ 'Soon every Hellenistic city of the East had such a theatre', Lethaby, W. (2018). *Architecture: An Introduction to the History and Theory of the Art of Building*. London: Williams and Norgate, p.114.

¹⁰⁸⁹ Oxfordreference.com. (2018). *Central School of Arts and Crafts - Oxford Reference*. [online] Available at: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095558717> [Accessed 23 Nov. 2018].

¹⁰⁹⁰ En *¿Cómo construyo mi casa?*, publicado en 1919, Muthesius identificó los entretenimientos sociales del momento como: teatro, baile y juego. Al hablar sobre la vida rural, llegó a decir incluso que sus habitantes 'no querrán renunciar por completo a los entretenimientos urbanos', poniendo en evidencia la gran importancia que el teatro, el baile y el juego tenían en aquel momento. 'Mißachtet der Landhausbewohner die ihm zunächst liegenden Freuden des Landlebens, wünscht er statt ihrer wöchentlich mehrere Male Theater oder Konzerte zu besuchen, so wohnt er falsch. Geradeso falsch wie der Städter wohnen würde, der etwa jeden Nachmittage einen ausgedehnten Spaziergang weit draußen in der freien Natur vornehmen wollte. Natürlich wird auch der Landhausbewohner nicht ganz auf städtische Vergnügungen verzichten wollen', [Si los habitantes rurales hacen caso omiso de las alegrías de la vida en el campo que tienen ante sí, y se quejan por no poder ir al teatro varias veces a la semana para jugar o bailar, viven de la manera equivocada. Justo como viviría un habitante, que quisiera dar un largo paseo al aire libre todas las tardes. Por supuesto, los residentes de *Landhaus* no querrán renunciar por completo a los entretenimientos urbanos], Muthesius, H. (1919). *Wie baue ich mein Haus*. München: F. Bruckmann, p.50.

teatral, si van de Velde y Behrens encontraban una oportunidad de congregación artística o incluso espiritual, Muthesius vislumbraba una potencialidad política de instrucción de la clase media:

Wenn man darauf besteht, dass jedes Mitglied der Gemeinde der Altar sehen soll, so dürfen wir Architekten nicht an mittelalterlichen Kirchen Belehrung suchen, sondern müssen uns an moderne Theater wenden, wo ähnliche Anforderungen erfolgreich erfüllt werden¹⁰⁹¹.

De esta forma, aunque por razones diferentes, el núcleo de la Werkbund estuvo de acuerdo en que, para su exposición de Colonia de 1914, entre los edificios planteados, se proyectara un teatro¹⁰⁹². Al referirse al edificio de cuyo diseño, como ya se ha explicado, se encargó van de Velde, Kuenzli establece un paralelismo con la religión. Para la investigadora, van de Velde propuso que el arte fuera un sustituto del credo y para ello conjugó elementos del teatro griego con aspectos de la catedral medieval¹⁰⁹³. La escena tripartita sería en este caso un símil de los trípticos religiosos; el semicírculo de la base del teatro, un anfiteatro griego y la planta del auditorio, la nave de un templo. En la transmutación, el escenario representaría el espacio normalmente reservado al altar elevado y al coro.

Teniendo en cuenta los múltiples cambios que van de Velde fue obligado a hacer en los planos del Teatro de Colonia, por parte de la directiva de la Werkbund, es de esperar que Muthesius estuviera de acuerdo con la concepción pseudo-religiosa del espacio. De hecho, para Muthesius, la forma no podía determinarse por los resultados del cálculo numérico o

¹⁰⁹¹ [Si uno insiste en que todos los miembros de la congregación deben ver el altar, nosotros, los arquitectos, tal vez no podamos buscar instrucción en las iglesias medievales, sino que debemos recurrir a teatros modernos donde se cumplen con éxito requisitos similares], Muthesius, H. (1901). *Die neuere kirchliche Baukunst in England: Entwicklung, Bedingungen und Grundzüge der Kirche bauen der Englischen Staatskirche und der Secten* [La arquitectura eclesiástica posterior en Inglaterra: desarrollo, condiciones y fundamentos de la construcción de la iglesia estatal inglesa y las sectas]. Berlin: Wilhelm Ernst and Sohn, p.154.

¹⁰⁹² En su artículo, Kuenzli defiende que fue el mecenas alemán Karl Ernst Osthaus (1874-1921), quien, junto a van de Velde, apostó por ubicar la construcción de teatros como uno de los principales objetivos de la Werkbund. Su artículo más claro e influyente sobre la construcción del teatro y su significado fue: *The Werkbund Idea*, que publicó en el *Frankfurter Zeitung* en la inauguración del Congreso Werkbund de 1914. En éste y otro texto de un año antes, Osthaus señaló de forma explícita la importancia económica de la arquitectura teatral innovadora, conectando el edificio del teatro y sus diseños de escenario visualmente deslumbrante con un espectáculo artificial y atractivo de escenografías ingeniosamente diseñadas. Para más información consultar: Kuenzli, K. (2012). Architecture, Individualism, and Nation: Henry van de Velde's 1914 Werkbund Theater Building. *Art Bulletin*, [online] (vol.94, Issue 2), p.258. Available at: <http://eds.b.ebscohost.com.ure.uab.cat/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=5&sid=3942d8ff-321b-4dcf-93ac-23638840a2ba%40sessionmgr103> [Accessed 31 Oct. 2018].

¹⁰⁹³ 'Proposing art as a substitute for religion, he combined elements of the Greek theater with aspects of the medieval cathedral. The semicircle constituted by the theater building's front steps took the form of a Greek amphitheater. The building's auditorium doubled as a cathedral nave, with the foyers functioning as side aisles; the stage occupied the space normally reserved for the high altar and choir, and it alluded to triptychs in its tripartite structure', ídem.

por las exigencias del funcionalismo. Con el diseño del teatro Muthesius satisfacía para la arquitectura dos de los objetivos fundamentales que había demandado anteriormente en sus escritos, por un lado, que ‘conmoviera’¹⁰⁹⁴ -y de ahí la similitud con las catedrales-; y por otro, poder dotarla de ‘acción’, es decir, cumplir con la expectativa de que se convirtiera, como lo había sido en las ciudades helenísticas, en una obra de arte viviente¹⁰⁹⁵. En este sentido coincidía con el ánimo de Behrens que también perseguía una arquitectura viva, que fuera más allá de la mera relación entre el constructor y el arquitecto y que facilitara la participación del público en general¹⁰⁹⁶.

Pero más allá de los objetivos que Muthesius pretendiera con el edificio en sí mismo, como se ha adelantado, la inclusión de un teatro en el contexto de la exhibición trascendía lo puramente arquitectónico, tenía también un fin político-social. De la misma manera que Muthesius había interpolado el desarrollo del arte en general al de la propia casa individual¹⁰⁹⁷, con el diseño del teatro se estaba favoreciendo la evolución general de la sociedad desde el microcosmos de la Werkbund. Es decir, si Muthesius pretendía alcanzar una cultura armoniosa en la nación alemana, en primer lugar, era la construcción doméstica la que debería dar el tono y actuar como anclaje de la tradición artística nacional:

¹⁰⁹⁴ ‘Es esa forma la que nos atrae, en cada una de las singulares y magníficas obras del arte de la humanidad: en el templo griego, en las termas romanas, en la catedral gótica, en los palacios del siglo XVIII; la forma que nos conmueve de la misma manera que la poesía o la música’, Muthesius, H. (1912). Wo stehen Wir? [¿Dónde nos encontramos?], Anuario de la *Deutscher Werkbund*, Jena, pp. 11-26, en: García Roig, J. (1993). *La "Deutscher Werkbund" Técnica y cultura: El debate alemán en la "Werkbund" a través de los textos*, pp.42. [online] Polired.upm.es. Available at: <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/652/788> [Accessed 23 Nov. 2018].

¹⁰⁹⁵ ‘no sooner than when she leaves behind a shadow style-architecture and becomes again a living building art’, Muthesius, H. and Anderson, S. (1994). *Style-Architecture and Building-Art: Transformations of Architecture in the nineteenth century and its present condition*, p.100. Santa Monica: Getty Center for the History of Art & the Humanities, a partir de la segunda edición del texto original de Muthesius publicado en 1903.

¹⁰⁹⁶ ‘Die Architektur ist immer noch nicht eine Angelegenheit der Allgemeinheit, wie sie es im Mittelalter war, sondern eine Sache, die sich allein zwischen Bauherrn und Architekten abspielt. Die Allgemeinheit nimmt nicht daran teil. Der Allgemeinheit, dem Volke, ist das Bauwerk noch nicht wieder der Inbegriff des Künstlerischen geworden, obgleich Baukunst die Kunst ist, die der Wirklichkeit, aller Verwirklichung, am nächsten steht. Es scheint, als ob nur aus historischer Bildung, aus abstraktem Denken heraus für sie ein Interesse gewonnen werden kann’, [La arquitectura todavía no es una cuestión de generalidad, como lo fue en la Edad Media, sino algo que tiene lugar solo entre el constructor y el arquitecto. El público en general no participa. Para el público en general, la gente, el edificio aún no se ha convertido en el epitome de lo artístico, aunque la arquitectura es el arte más cercano a la realidad, a la realización. Parece que solo de la educación histórica, del pensamiento abstracto, se puede ganar interés por ellos], Behrens, P. (1917). *Über die Beziehungen der künstlerischen und technischen Probleme. Technische Abende im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht*, (5), Berlin, p.21 en Meyer, S. (1999). *Die gebändigte Vertikale. Materialien zum frühen Hochhausbau in Frankfurt*. PhD. Philipps-Universität Marburg, p.327.

¹⁰⁹⁷ ‘The applied-arts movement in England knows exactly for whom it Works: for the English House’. ‘The new English domestic building art that developed on this basis has now produced valuable results. But it has done more: it has spread the interest and the understanding for domestic architecture to the entire people. It has created the only sure foundation for a new artistic culture: the artistic house’, [El movimiento de las artes aplicadas en Inglaterra sabe exactamente para quién trabaja: para la casa inglesa. “El nuevo arte de construcción doméstico inglés que se desarrolló sobre esta base ahora ha producido resultados valiosos. Pero ha hecho más: ha extendido el interés y la comprensión de la arquitectura doméstica a todo el pueblo. Ha creado la única base segura para una nueva cultura artística: la casa artística”, Muthesius, H. and Anderson, S. (1994). *Op. cit.*, p.97.

Erst wenn das Können unsrer Zeit dem Wollen entspricht, wenn die innern künstlerischen Kräfte den äußeren Mitteln gewachsen sind, werden wir jene Kultur im Hausbau und im häuslichen Leben haben, die den Grundton für eine harmonische Zeitkultur angeben muß, und ohne die eine künstlerische Kultur überhaupt nicht denkbar ist¹⁰⁹⁸.

A partir de ahí, las distintas expresiones del arte -que para Muthesius respondían en realidad a un único gran arte universal¹⁰⁹⁹- debían extenderse al resto de los ámbitos sociales, bajo una única mirada artística. Porque la sociedad incluía los mismos principios que existían en el hogar; la misma relación orgánica de las partes individuales entre sí; la misma combinación del individuo con un todo armonioso; la misma configuración de cada elemento como un todo¹¹⁰⁰.

En este sentido, la Institución podría entenderse como una operación de nacionalismo de escala intermedia en la que se buscó incluir versiones reducidas de los mismos elementos que caracterizarían a toda la nación. Más importante aún, para investigadores como Darren Deane, aquellas organizaciones amparadas bajo el ámbito de la Werkbund, dedicadas a la educación arquitectónica, ejemplificaban el tipo de integración intelectual necesaria para la construcción de la identidad nacional¹¹⁰¹. De esta manera, primero la Werkbund, y más adelante la Bauhaus, persiguieron contener sistemas políticos abstractos con la ambición de convertirse en parte del proceso de creación de la identidad nacional.

Según lo expuesto, a las hipótesis de esta tesis se podría añadir que la razón de la inclusión del teatro entre los objetivos de proyectos a priori, de índole arquitectónica, industrial o comercial, tenía que ver con la creación de ese pequeño estado abreviado en el que debería

¹⁰⁹⁸ [Solo cuando la capacidad de nuestro tiempo corresponda a la voluntad, cuando los poderes artísticos internos estén a la altura de los medios externos, tendremos la cultura en la construcción doméstica y en la vida doméstica, que debe dar el tono básico para una cultura del tiempo armoniosa, y sin una sola tradición artística esto es impensable], Muthesius, H. (1905). *Das modern Landhaus, und seine innere Ausstattung*. München: F. Bruckmann, p.XVI.

¹⁰⁹⁹ 'Today our goal in art must be sought in the integration of all these vacillating movements of the present, with a clearer awareness of their collective center of gravity. For there are no special arts, only a great universal art', [Hoy nuestro objetivo en el arte debe buscarse en la integración de todos estos movimientos vacilantes del presente, con una conciencia más clara de su centro de gravedad colectivo. Porque no hay artes especiales, solo un gran arte universal], Muthesius, H. and Anderson, S. (1994). *Style-Architecture and Building-Art: Transformations of Architecture in the nineteenth century and its present condition*. Santa Monica: Getty Center for the History of Art & the Humanities, p.99.

¹¹⁰⁰ 'Dieselben Grundsätze, die im Hause vorliegen, dieselbe organische Beziehung der Einzelteile zueinander, dasselbe Zusammenfassen des Einzelnen zu einem harmonischen Ganzen, dieselbe Aneinander Gliederung der Einzelteile und dieselbe Ausgestaltung jedes Einzelteiles als ein Ganzes an sich', Muthesius, H. (1905). *Op. cit.*, p.32.

¹¹⁰¹ Sobre educación arquitectónica e identidad nacional se puede consultar el artículo: Deane, D. (2012). Architectural education as an abbreviated sphere of national collaboration: re-examining the Bauhaus. *National Identities*, [online] 14(3), pp.273-285. Available at: <http://dx.doi.org/10.1080/14608944.2012.702741> [Accessed 23 Nov. 2018].

existir un espacio para el ocio. Muthesius identificó los entretenimientos propios de su contexto social con la asistencia al teatro y, por lo tanto, al asociar la Werkbund a proyectos como el de la Exposición de Colonia, construía identidades semejantes; nación vs. institución. Más adelante, la Bauhaus, transmutó las ideas teóricas de sus predecesores en un proyecto educativo tangible compuesto por un entramado de talleres prácticos que incluían el teatro según los mismos supuestos.

Y sin alejarse de la intención política de lograr el poder de la tierra alemana, para Behrens, la forma de conseguirlo era a partir de la fusión de arte y tecnología¹¹⁰². De esta manera, el anhelo de la cultura nacional que sirviera de unidad para todas las expresiones de la vida y el arte del que hablaba Muthesius, para Behrens encontraba respuesta en una síntesis entre lo artístico y lo técnico:

Und nicht von ungefähr ergibt sich an dieser Stelle eine Parallele zum Idealismus der deutschen Klassik, der gekennzeichnet war vom Kampf zwischen Idee und Wirklichkeit. Auch Schiller wusste, dass in der Welt keine Freiheit herrschte. Aber er verhalf ihr im Medium der Kunst immer wieder zum Sieg, indem er sie im Theater siegen ließ. "In einer Synthese des künstlerischen Könnens und der technischen Tüchtigkeit liegt die verlockende Aussicht, nämlich die Erfüllung unser aller Sehnsucht nach einer Kultur, die sich in der Einheitlichkeit aller Lebensäußerungen als ein Stil unserer Zeit zu erkennen gibt¹¹⁰³.

Después de lo expuesto se puede concluir que la influencia de Muthesius y Behrens resultó fundamental para la Bauhaus. Por un lado, a la hora de interesarse por el teatro dentro de la pedagogía de las artes, como una facción indispensable en la composición de la totalidad de los microestados que debían suponer las escuelas de diseño y arquitectura. Pero además, las ideas de Behrens, como resultado global del proceso que se había iniciado en Inglaterra,

¹¹⁰² 'El arte y la tecnología alemanes trabajarán así hacia un objetivo, el poder de la Tierra alemana, que se revela por el hecho de que una vida material rica se ennoblece por una forma espiritualmente refinada', Behrens, P. (1910), citado de Buddengieg y Rogge (1978), Tilmann Buddensieg en colaboración con Henning Rogge en colaboración con Gabriele Heidecker y Karin Wilhelm (1978): *Industriekultur*, p.285 AD. En Meyer, S. (1999). *Die gebändigte Vertikale. Materialien zum frühen Hochhausbau in Frankfurt* [Los materiales verticales domesticados para la construcción temprana de rascacielos en Frankfurt]. PhD. Philipps-Universität Marburg, p.326.

¹¹⁰³ [En una síntesis de habilidad artística y técnica se encuentra la perspectiva tentadora, concretamente el cumplimiento de nuestro anhelo de una cultura que pueda ser reconocida como el estilo de nuestro tiempo en la unidad de todas las expresiones de la vida], Behrens, p. (1917). [Peter Behrens sobre las relaciones de lo artístico y problemas técnicos, veladas técnicas en el Instituto Central de Educación], 5. Heft, Berlin 1917, p.22 en Meyer, S. (1999). *Die gebändigte Vertikale. Materialien zum frühen Hochhausbau in Frankfurt* [Los materiales verticales domesticados para la construcción temprana de rascacielos en Frankfurt]. PhD. Philipps-Universität Marburg, p.327.

determinaron que esta integración del teatro en los centros de enseñanza artística superiores se produjera de la mano de la tecnología. Esta visión técnica de las artes escénicas enfocada desde una perspectiva de laboratorio fue el eje del Taller de Teatro de la Bauhaus y también de muchos de los experimentos escénicos que se desarrollaron allí de forma paralela. Pero ¿fue esto algo generalizado? ¿Qué sucedió en el resto de las escuelas de artes aplicadas alemanas de principios de siglo XX que tenían vinculación con miembros de la Werkbund? ¿Qué lugar ocupaba el teatro dentro de cada una ellas?

5.3. ESCUELAS PLURIDISCIPLINARES VINCULADAS A LA WERKBUND EN LA ALEMANIA DE PRINCIPIOS DEL S. XX

Algunos de los miembros reseñables de la Werkbund, tales como Theodor Fischer¹¹⁰⁴ o Peter Bruckmann¹¹⁰⁵, se ocuparon de forma simultánea de la dirección de los talleres de escuelas como la *Die Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart* [Academia Estatal de Bellas Artes de Stuttgart]¹¹⁰⁶ o la Asociación de la Escuela de Artes aplicadas de Württemberg¹¹⁰⁷, respectivamente. Pero lo cierto es que, si bien muchos estados de Alemania habían tratado de seguir los pasos de la Colonia de Darmstadt y buscar el desarrollo cultural a partir de la excelencia educativa en las diferentes escuelas de arquitectura, artes y artes aplicadas del país, de entre todas hay una que interesa especialmente a este estudio por su relativa vinculación con el teatro, se trata de la Academia de Breslau.

¹¹⁰⁴ Theodor Fischer (1862-1938) arquitecto alemán que fue seleccionado como primer presidente de la Werkbund en su encuentro inaugural en Múnich en octubre de 1907. Más adelante su éxito atrajo a visitarlo a jóvenes talentos como Charles-Édouard Jeanneret-Gris, más conocido como Le Corbusier (1920-1965) que, a pesar de su interés, nunca pudo llegar a trabajar en su estudio. Fischer también supervisó las pinturas del interior de la *Garrison Church* en Ulm 1908-1910, por Adolf Hölzel; entre los estudiantes más conocidos de la Academia de Arte de Stuttgart se encontraban Oskar Schlemmer y Johannes Itten.

¹¹⁰⁵ Peter Bruckmann (1865-1937), empresario de la plata alemán -propietario de la firma *Peter Bruckmann & Söhne*-, en 1907 fue cofundador de la Werkbund y de 1909 a 1919 y de 1926 a 1932 su presidente.

¹¹⁰⁶ En el año 1901, la Universidad Técnica de Stuttgart empezó a contar con el arquitecto Theodor Fischer, que venía de la Escuela de Múnich, cuya pedagogía durante los siguientes siete años dio numerosos talentos en el campo de la arquitectura. La comúnmente conocida como *Stuttgarter Akademie* [Academia de Stuttgart] destacó especialmente por la preocupación por los materiales y por las intervenciones en escala urbanística. Para una explicación detallada de la historia de la institución consultar: Maciuka, J. (2005). *Before the Bauhaus*. Cambridge: Cambridge University Press, p.49-57.

¹¹⁰⁷ Muy diferente de la Colonia de Darmstadt porque se financiaba con aportaciones de 500 marcos anuales de sus socios a cambio de recibir el equivalente de un cuarto de su cuota de suscripción en trabajos de artes aplicadas y bellas artes de la elección de los miembros.

5.3.1. La Academia de Breslau: Poelzig, Endell y Moll

En el año 1791, el rey Friedrich Wilhelm II de Prusia¹¹⁰⁸ se había propuesto entrenar a artistas y diseñadores con el fin de prepararlos para la recién estrenada revolución industrial. De este empeño surgió la *Königlichen Kunst und Kunstgewerbeschule Breslau* [Escuela Real de Arte y Artes Aplicadas de Breslau] abocada a mejorar la calidad del trabajo en una de las ciudades con mayor capacidad de manufacturación del país.

Las dos primeras décadas del s. XX iban a ser testigos de una de las mayores transformaciones de la historia del arte y la revolución requería nuevos modelos educativos que resultaran acordes. El academicismo propio del s. XIX se consideraba obsoleto y los sistemas de enseñanza precisaban de una revisión. La Escuela cambió de nombre en numerosas ocasiones y, desde 1911 fue conocida como *Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe* [Academia Estatal de Artes y de Artes Aplicadas]. Esta progresión reflejó cambios de actitud hacia las bellas artes y la artesanía a medida que Alemania se industrializaba y se afanaba por ser un rival competitivo en los mercados internacionales.

Frente a esta Academia, se distinguía otra institución de nombre y objeto similar pero que, en lugar de depender del Ministerio prusiano de Cultura, lo hacía del de Comercio. Se la conocía como: *Kunstgewerbe und Handwerkerschule* [Escuela Municipal de Breslau de Trabajo Manual y Artes Aplicadas], y había sido fundada en 1899.

Dada la deficiente situación económica por la que atravesaba Alemania en los años circundantes a la Primera Guerra¹¹⁰⁹, el Gobierno prusiano no ocultó su favoritismo respecto al Ministerio de Comercio al que, además de la Escuela de Breslau, otorgó la dirección de otras treinta y tres instituciones -frente a las dos únicas que dependían del ministro de Cultura-. La rivalidad entre los ministerios se hizo extensible a las dos escuelas principales que dependían de las respectivas jurisdicciones ministeriales, de forma que: si la Academia estaba liderada por artistas reconocidos y representaba la élite, el diseño exclusivo y los

¹¹⁰⁸ Friedrich Wilhelm II (1744-1797), reinó como cuarto rey en Prusia.

¹¹⁰⁹ En aquel momento, los productos alemanes tenían una calidad inferior de sus homólogos británicos y franceses y eran rechazados por su 'technical backwardness, aesthetic inferiority, and economic worthlessness', [atraso técnico, inferioridad estética e inutilidad económica', Maciuka, J. (2005). *Before the Bauhaus*. Cambridge: Cambridge University Press, p.366.

aspectos estéticos del arte, la Escuela Municipal valoraba la viabilidad económica de los productos comerciales, es decir, la rentabilidad muy por encima del aspecto externo. El debate entre las dos instituciones escondía el eterno conflicto entre el lujo y lo accesible; las bellas artes o la artesanía; lo singular o la producción en masa tipificada por la que abogaba la facción de la Werkbund a la que representaba Muthesius.

Los esfuerzos de Muthesius con frecuencia entraron en conflicto con la sucesión de directores de la Academia de Breslau, entre ellos Hans Poelzig¹¹¹⁰. Muthesius apoyaba que las academias se combinaran con las escuelas de comercio con el fin de fundar lo que creía era un sistema de educación más efectivo para los futuros empleados de la industria alemana. Finalmente, la Academia mantuvo su escepticismo respecto a la industrialización y la nueva tecnología, y desarrolló su currículum académico de forma independiente, para promover la supremacía de la imaginación creativa por encima del conocimiento técnico práctico. Su estrategia se basó en: una mayor orientación a los materiales y a los principios de construcción y de forma; la mejora del estatus de la formación a partir de unos estándares más elevados de admisión; y una exigencia de calidad superior en los proyectos realizados. A cambio se ofrecía un entrenamiento más personalizado para los artistas de artes aplicadas¹¹¹¹. El conflicto¹¹¹² entre las dos instituciones se mantuvo hasta que la Academia cerró sus puertas en 1932¹¹¹³.

Además de la Academia de Breslau, el Ministerio de Cultura contaba bajo su jurisdicción con la dirección de la Escuela de Berlín que encargó a Bruno Paul¹¹¹⁴. Encontrar los directores

¹¹¹⁰ Hans Poelzig (1869-1936), pintor, arquitecto y escenógrafo nacido en Alemania y con fuerte vinculación al expresionismo.

¹¹¹¹ Para más información consultar: Rickert, J. (1932). Los principios pedagógicos de la Academia de Bellas Artes de Breslau (1900-1932), en: Winger, H. and Aguiriano, M. (1980). *Las escuelas de arte de vanguardia 1900-1933*. Madrid: Taurus, pp. 211-225.

¹¹¹² Poelzig aportó evidencias sobre la competición existente entre el Ministerio de Cultura y el de Comercio en lo que respecta a la educación en las artes aplicadas. Poelzig, H. (1904). *Das Einfamilienhaus auf der Ausstellung für Handwerk und Kunstgewerbe in Breslau*. [ebook] CdB (24), pp.547-48. Available at: http://archiv.wratistavia-digitalis.eu/MOB/Monographien/F_96_5875_4/#4 [Accessed 23 Nov. 2018].

¹¹¹³ Los sucesivos directores de ambas instituciones se atacaron de forma continua en la prensa local y nacional. Un caso especialmente sonado fue el de August Endell (1871-1925) en la Academia y Richard Heyer (1890-1967) en la Escuela Municipal. Ambos mantuvieron una contienda pública desde 1918 hasta 1925. Para más información consultar los artículos correspondientes en el *Berliner Tagesblatt* o el *Breslauer Zeitung*.

¹¹¹⁴ Bruno Paul (1874-1968), arquitecto alemán trabajó como profesor universitario durante muchos años e influyó en importantes artistas como Ludwig Mies van der Rohe o Adolf Meyer. El éxito de la Bauhaus y sus maestros acabó eclipsando el desempeño de otras escuelas que también desarrollaron labores en el campo de la reforma pedagógica de la educación artística. Ver: Winger, H. and Aguiriano, M. *Op. cit., passim*, o: Maciuka, J. (2005). *Before the Bauhaus*. Cambridge: Cambridge University Press. Un ejemplo de Escuela de Artes y oficios fue *Burg Giebichenstein* en Halle. Cuando la Bauhaus se mudó a Dessau, varios alumnos y maestros se incorporaron a la *Burg Giebichenstein*. Para más información sobre la escuela consultar: Schneider, K. (1992). *Burg Giebichenstein*. Weinheim: VCH, pp. 19-20; también: Berkenbusch, A. (2010). *Design: Burg*

adecuados para cada una de las dos instituciones supuso una de las principales tareas del ministro. Para ello se organizaron conferencias sobre educación artística¹¹¹⁵ y se contó con la ayuda del director de los museos de Berlín -Wilhelm von Bode-; del pedagogo y reformador, Ludwig Pallat; y de Peter Jessen, director de la Biblioteca de artes berlinesas.

Finalmente fueron Hans Poelzig¹¹¹⁶ en 1903 y Bruno Paul en 1907, los elegidos para aportar una nueva orientación a las escuelas de Breslau y Berlín respectivamente¹¹¹⁷.

Durante su etapa como director de la Academia de Bellas Artes y de Artes y Oficios de Breslau¹¹¹⁸, Poelzig¹¹¹⁹, apostó por un modelo de escuela de *Einheitskunstschule* [unión de las artes] que, basada en las ideas de Alfred Lichtwark¹¹²⁰ se orientara hacia el estudio del conjunto de las bellas artes y las artes aplicadas bajo el amparo de la arquitectura.

A través de los trabajos de sus estudiantes se sabe algo sobre el contenido de las clases de Poelzig. Según su biógrafo y alumno, Theodor Heuss, la pedagogía de Poelzig contenía innovaciones como realizar un proyecto sobre la base de la improvisación¹¹²¹. La idea era preparar cada tarea como si fuera la primera, sin tener como referencia obras arquitectónicas anteriores, algo en resonancia con lo que aplicarían más adelante algunos maestros de la Bauhaus, como Moholy-Nagy. La improvisación había sido también un elemento importante tanto en el modelo educativo de Ashbee, como en el que propusieron Olbrich y Bahr para la

Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design Halle (Fachbereich Design). Halle: Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design.

¹¹¹⁵ Por ejemplo, en Dresden en 1901, Weimar en 1903 y Hamburgo en 1905. Moeller, G. (1991). *Peter Behrens in Dusseldorf*. Weinheim: VCH, p. 19, n.67.

¹¹¹⁶ Hans Poelzig (1869-1936) fue un arquitecto alemán expresionista, pintor y diseñador que trabajó en muchos proyectos pero que estuvo especialmente interesado en el diseño de halls de teatro e industrias, que decía que eran: 'The true monumental task of contemporary architecture', [La verdadera tarea monumental de la arquitectura contemporánea], para más información, consultar: Wax, R. (2014). *Hans Poelzig: passivity and her*. [ebook] Available at: <http://www.graphicine.com/hans-poelzig-passivity-and-hermeticism/> [Accessed 23 Nov. 2018].

¹¹¹⁷ Puesto que no están relacionadas de forma directa con el teatro, no se entra en detalle en ninguna de ellas, pero para consultarlas de forma concisa, ver: Maciuka, J. (2005). *Before the Bauhaus*. Cambridge: Cambridge University Press, p.131 y 132.

¹¹¹⁸ Es la institución más longeva de las estudiadas, fundada sobre una Escuela de Bellas Artes de finales del s. XVIII, se convirtió en Academia Real de Bellas Artes y de Artes y Oficios en 1911 de la mano de Hans Poelzig y permaneció en activo hasta 1932, año en que la Academia cerró sus puertas debido al Real Decreto de Emergencia Prusiano. Para más información consultar el capítulo correspondiente a la Academia de Breslau, en: Wingler, H. and Aguiriano, M. (1980). *Las escuelas de arte de vanguardia 1900-1933*. Madrid: Taurus.

¹¹¹⁹ Hans Poelzig fue nombrado profesor de la Academia -especialidad de Teoría de los Estilos- en 1900. Ostentó el cargo de director de la Academia de Bellas Artes de Breslau desde 1903 y hasta 1916.

¹¹²⁰ Basada en las ideas del activista Alfred Lichtwark (1852-1914) que había dirigido el *Kunsthalle* de Hamburgo y a quien se considera fundador del movimiento por la educación del arte.

¹¹²¹ Heuss, T. (1939). *Hans Poelzig ein Lebensbild*, Berlin, en Wingler, H. and Aguiriano, M. *Op. cit.*, p.212.

Escuela de Arte Dramático, o el que puso en práctica, ya desde su Seminario, Henry van de Velde.

Dentro de ese ímpetu por la innovación, Poelzig entendía que sólo el alumno creador era capaz de proyectar, de ahí que una de sus mayores aportaciones en el ámbito de la enseñanza fue hacer partícipes a sus alumnos de sus proyectos profesionales. Poelzig se esforzaba por organizar a grupos de profesores amigos para el trabajo común con los alumnos, algo que, según Heuss, mucho más allá de ser una experiencia práctica, propiciaba en los estudiantes: 'auténtica felicidad'¹¹²².

Aunque, durante su tiempo al frente de la Academia de Breslau, Poelzig no incluyó el teatro de forma específica dentro del currículum académico, lo cierto es que apoyaba la idea de *gemeinsamen einheitlichen Werke* [trabajo unificado común]. Prueba de ello fue la exposición que llevaron a cabo durante su dirección y que consistió en la construcción y puesta en marcha de dos pabellones¹¹²³. De forma semejante a como, sólo tres años antes, habían hecho sus homólogos de Darmstadt, el primer espacio expuesto fue *Einfamilienhaus* [una casa familiar]. El segundo pabellón se dedicó a las pequeñas artes y artesanías y recibió el nombre de: *Pavillon für das kleine Kunstgewerbe*. Ambas construcciones sintetizaron la ideología sobre la que se sustentaba la Academia de Breslau: el trabajo artístico unificado, independiente y versátil¹¹²⁴. Los textos que acompañaron a la exhibición se refirieron a Muthesius al señalar que el objetivo de la muestra era enseñar a los habitantes de Silesia, distintas posibilidades de diseño asequible y moderno, acorde a las necesidades de su burguesía *Mittelstand* [de nivel medio]¹¹²⁵.

¹¹²² Winkler, H. and Aguiriano, M. (1980). *Las escuelas de arte de vanguardia 1900-1933*. Madrid: Taurus, p.213.

¹¹²³ Sólo un año después de su creación, la Escuela de Breslau realizó su primera exposición bajo el mandato de Poelzig, en 1904.

¹¹²⁴ Habla de la construcción de una casa, a modo de Matildenhöhe, y explica las tareas que ha desempeñado cada uno en las habitaciones la arquitectura, etc. 'Mit diesen beiden Bauten war auf das ungezwungenste für alle Ausstellungsbedürfnisse eines Vereins gesorgt, der einerseits seine Mitglieder zu einem gemeinsamen einheitlichen Werke sammeln, andererseits ein Bild ihres regen selbständigen und vielseitigen Schaffens geben wollte', en: Professor Karl Masner en: Poelzig, H. (1904). *Das Einfamilienhaus auf der Ausstellung für Handwerk und Kunstgewerbe in Breslau*. [ebook] CdB (24), pp.13-18. Available at: http://archiv.wratlavia-digitalis.eu/MOB/Monographien/F_96_5875_4/#4 [Accessed 23 Nov. 2018].

¹¹²⁵ Ver: Buchwald, C. (1904). *Sonderausstellung des Kunstgewerbevereins für Breslau und die Provinz Schlesien Ausstellung für Handwerk und Kunstgewerbe Breslau 1904*, Breslau, citado en: Ilkosz, J. and Störckuhl, B. (2009). *Hans Poelzig in Breslau: Architektur und Kunst 1900-1916*. Delmenhorst: Aschenbeck et Holstein, pp. 480-81.

En la exposición de 1913, denominada *Jahrhundertausstellung*, llevada a cabo con motivo del centenario del inicio de la guerra de independencia, Hans Poelzig y Max Berg¹¹²⁶ se encargaron del diseño de los pabellones y los jardines. En aquella ocasión su idea de trabajo unificado sí incluyó a las artes escénicas. Para la inauguración, el Pabellón de Historia que había diseñado Poelzig, y que contaba con un anfiteatro, se empleó para la puesta en escena de un gran festival. La dirección del evento corrió a cargo de Max Reinhardt que, en lo que resultaron los preludios de su teatro monumental, coordinó un coro de 600 voces entonando al unísono los poemas escritos al efecto por Gerhart Hauptmann¹¹²⁷. Reinhardt ya había estado en contacto con Behrens y con van de Velde, y Hauptmann había sido el dramaturgo designado para trabajar con los alumnos de la Escuela de Arte Dramático en el proyecto original que Olbrich y Bahr entregaron en Darmstadt. En esta ocasión, de la mano de Poelzig, arquitectura y artes escénicas, de nuevo convergían y propiciaban el trabajo conjunto de reconocidos profesionales de múltiples campos.

La experiencia en la *Jahrhundertausstellung* es reseñable en el contexto de este trabajo porque, por un lado, según los principios de Breslau, Poelzig introdujo el teatro como elemento de colaboración entre sus alumnos estudiantes de artes plásticas pero, además, porque la realización del edificio en 1913 fue un antecedente de lo explicado para el teatro que diseñaría un año después Henry van de Velde con motivo de la Exhibición de la Werkbund de Colonia. La investigadora Beate Störckuhl, autora de *Hans Poelzig in Breslau: Architektur und Kunst, 1900-1916*¹¹²⁸, asevera que la exposición de Breslau no fue sinónimo de modernidad, en tanto en cuanto, en lo que respecta a arquitectura, diseño y tecnología, la de Colonia de 1914 jugó un papel mucho más importante¹¹²⁹. Sin embargo, es probable que la incorporación de un anfiteatro, en el Pabellón diseñado por Poelzig¹¹³⁰, sirviera de ejemplo, a la hora de plantear la inclusión de un espacio en donde celebrar actos solemnes e inauguraciones en la exhibición de la Werkbund.

¹¹²⁶ Max Berg (1870-1947), arquitecto alemán, nacido en Szczecin, actualmente Polonia, desde 1909 fue funcionario mayor de todas las construcciones de Wrocław (Breslau.)

¹¹²⁷ Para más información sobre los detalles de la inauguración que contó con la presencia de 5.000 personas, consultar: Ilkosz, J. and Störckuhl, B. (2009). *Hans Poelzig in Breslau: Architektur und Kunst 1900-1916*. Delmenhorst: Aschenbeck et Holstein, pp.435-36.

¹¹²⁸ Ilkosz, J. and Störckuhl, B. (2009). *Hans Poelzig in Breslau: Architektur und Kunst 1900-1916*. Delmenhorst: Aschenbeck et Holstein.

¹¹²⁹ 'Die Breslauer Ausstellung nicht als Synonym für Modernität. Eine wichtigere Rolle wurde der Kölner Werkbundaustellung von 1914 (...)', *ibídem*, p.434.

¹¹³⁰ El pabellón contaba con un estadio, un restaurante y un anfiteatro, además de la famosa pérgola y los jardines. Planos y fotografías están disponibles en: *ibídem*, pp.389-451.

Störckuhl fue consultada a lo largo de esta investigación y aseguró que, más allá de ese proyecto, en el periodo de Poelzig, el teatro no jugó un rol significativo en la Academia¹¹³¹. Sin embargo, una vez terminada su colaboración en Breslau, la vinculación de Poelzig a las artes escénicas sí fue más específica. Además de diseñar en 1919 el conocido como *Theater der 5000* [Teatro de los cinco mil]¹¹³², para Max Reinhardt, Poelzig fue responsable de numerosas escenografías y sets cinematográficos en colaboración con los directores Paul Wegener¹¹³³ y Ernst Lubitsch¹¹³⁴. Arnold Zweig¹¹³⁵ escribió una reseña sobre el *Theater der 5000*¹¹³⁶ que Poelzig había diseñado. El artículo recalcó el espíritu de comunidad del teatro y el poder de reunir a la multitud que ofrecía el espacio: ¿no reemplazaría la división en mil intereses, la unión de un espíritu, el del trabajo?¹¹³⁷. Para Poelzig la muchedumbre estaba llamada a elevarse, porque ése era el símbolo de la humanidad y el auténtico significado del teatro¹¹³⁸. Las artes escénicas con sus risas y sus llantos se ofrecían como una purificación para el hombre, como la manera de salvarlo. El pensamiento de Poelzig resonaba al espíritu

¹¹³¹ Störckuhl, B. (2018). *Theatre at Breslau on Poelzig-Period*. [email].

¹¹³² En 1919 diseñó para Max Reinhardt el *Berlin Grosses Schauspielhaus* y un año más tarde también se encargó de los planos proyectados para una *Festspielhaus* en Salzburgo, planos ceremoniales con pirámides. El teatro que diseñó para Reinhardt representó un 'triumfo de la iluminación técnica', desde la repetición de un techo cubierto de estalactitas, hasta unas columnas con gavillas de papiro en la entrada, para más información, consultar: Clarke, Ç. (2018). *Expressionism in Film and Architecture: Hans Poelzig's Sets for Paul Wegener's The Golem*. [ebook] Art Journal, 34, (2), pp.115-123. Available at: <http://eds.a.ebscohost.com/are.uab.cat/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=8aa14d62-0711-4432-aadb-63fec6517d85%40sessionmgr4010> [Accessed 24 Nov. 2018].

¹¹³³ Paul Wegener (1874-1948) actor, escritor y director nacido en Polonia y conocido por su protagonismo en el cine Expresionista alemán. También perteneció a los *Deutscher Theaters* de Berlín y en 1937 fue nombrado actor del estado.

¹¹³⁴ En la década de los años 20, Tanto Clarke como Hans-Stefan Bolz, señalan la dificultad de Poelzig para encontrar algo que construir en esa época. Esto le llevó a que cuando su amigo de antes de la guerra, Wegener, se lo propuso, Poelzig aceptó el encargo de construir los decorados para la producción de la UFA: *Der Golem, wie er in die Welt kam* [El Golem: cómo llegó al mundo]. La fusión tuvo tan buenos resultados que lo llevó a colaborar de nuevo en un segundo proyecto llamado *Lebende Buddhas* [Budhas vivientes] en 1923-24. Tenían en común su visión en el misterio, lo oculto y lo fantasmagórico. Más adelante, también construyó escenografías para otras películas *Anna Boleyn* (1920) de Ernst Lubitsch (1892-1947) y en 1925, algunas partes del set de *Zur Chronik von Grieshaus* [Las crónicas de la casa Gray] de Arthur von Gerlach. Para más información consultar: Clarke, Ç. and Bolz, H. (2008). *Hans Poelzig und Der neuzeitliche Fabrikbau*. PhD. Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, p. 43.

¹¹³⁵ Arnold Zweig (1887-1968) escritor alemán, que estudió en la Academia de Breslau.

¹¹³⁶ Hans Poelzig diseñó en 1919, en Berlín y para Max Reinhardt, un auditorio de 3500 asientos a partir de un circo *Grosses Schauspielhaus*. Max Reinhardt quería un teatro que atrajera a la clase trabajadora. El gran tamaño permitiría unos precios más asequibles, así como llegar a un mayor número de personas y conseguir la idea de comunión. Pintado de rojo y como si fuera una caverna, no tenía balcones lo cual contribuía a la idea de amplitud. Sus columnas estaban decoradas con ornamentos que parecían estalactitas y cuando se iluminaba el techo formaba patrones de constelaciones celestes. Los nazis se apropiaron de él en 1933 y lo llamaron 'El teatro para la gente'. Para más información consultar: Poelzig, H. and Posener, J. (1986). *Ein großes Theater und ein kleines Haus*. Berlin: Aedes, Galerie für Architektur und Raum.

¹¹³⁷ 'die Begebenheit; eine Haltung; die immer heißere Teilnahme; einen Wunsch: den Ausgang, eine Gesinnung: die Hingabe? Tritt nicht, von Vorgang zur Vorgang, von Bewegung zur Bewegung an die Stelle der Zerspalten heißt in tausend Interessen die Vereinigung zu einem Geiste: dem des Werkes?' [El evento una actitud: la participación cada vez más caliente; un deseo: la salida, una actitud: ¿la rendición? No, del proceso al proceso, del movimiento al movimiento, toma el lugar de la división en mil intereses, la unificación en un solo espíritu: ¿el del trabajo?], Zweig, A. (1929). *Theater, Menge, Mensch, in: Schriften der Deutschen Theaters* [El teatro, la cantidad, el hombre en. Escritos de *Deutsches Theater*], Berlin: editado por Max Reinhardt, pp.25-36, en: Poelzig, H. and Posener, J. (1986). *Ein großes Theater und ein kleines Haus*. Berlin: Aedes, Galerie für Architektur und Raum, p.138.

¹¹³⁸ 'Die Erhebung einer Menge, Sinnbild des Volkes, Sinnbilds der Menschheit, ist der Sinn und die Erfüllung des Theaters', [La elevación de una multitud, símbolo de la gente, símbolo de la humanidad, es el significado y la realización del teatro], Poelzig, H. and Posener, J. *Op. cit.*, p.138.

que las artes escénicas habían tenido en Darmstadt y también al que caracterizaría poco después el teatro bauhausiano de la era Schreyer. De hecho, al referirse al *Theater der 5000*, Störckuhl, añadió que Poelzig creó un espacio representativo y solemne en el que el color y la luz de los materiales de construcción se combinaron para formar una obra de arte total basada en reglas expresionistas¹¹³⁹. Las experiencias de Poelzig, que fue miembro activo de la Werkbund desde 1908, y que la presidió desde 1919 hasta 1921 -años fundamentales en la formación de la Bauhaus- probablemente ejercieron una influencia sobre la decisión de Walter Gropius de incluir el teatro dentro del currículum académico de la Escuela.

August Endell¹¹⁴⁰ sucedió a Poelzig en su cargo. Su principal aportación fue la inclusión de artistas reconocidos entre el cuerpo docente porque entendía que estos eran los únicos que podían demostrar auténtica pasión por el arte¹¹⁴¹. Antes de asumir la dirección de la Academia, Endell había sido el responsable del diseño del *Buntes Theater* (1901)¹¹⁴² en Berlín así como del de todos sus ornamentos. Georg Fuchs escribió un artículo, a propósito del teatro 'colorido', en la revista *Deutsche Kunst und Dekoration*. En él definía su espacio como impulsor del devenir más poderoso y alabó las posibilidades de despliegue ilimitado de arte moderno que ofrecía, divorciado por abismos de la literatura dramática. Para Fuchs, el *Buntes Theater* que Endell había diseñado para la compañía homónima dirigida por Wolzogen, estaba destinado a la creación a partir de las formas, al arte escénico liberado del texto¹¹⁴³. Sin duda, el *Buntes Theater* de 1901 supuso un precursor directo de todas las vanguardias europeas en las que la creación se alejó recurrentemente de la palabra. No obstante, tampoco fue Endell quien introdujo las artes escénicas en el currículum de la Academia cuando le encomendaron dirigirla. Al igual que su predecesor, Hans Poelzig, Endell fundamentó la enseñanza de Breslau en una formación general del arte, realzando la creatividad y la realización práctica a partir de la cooperación de sus propios elementos:

¹¹³⁹ 'Poelzig schuf einen repräsentativen, feierlichen Raum, in dem Baumaterialien Farbe und Licht sich zu einem Gesamtkunstwerk nach expressionistischen Regeln vereinen', Ilkosz, J. and Störckuhl, B. (2009). *Hans Poelzig in Breslau: Architektur und Kunst 1900-1916*. Delmenhorst: Aschenbeck et Holstein, p.308. Capítulo: 'Hans Poelzig's Bauten und Projekte für Oberschlesien', escrito por Szczypka-Gwiazda, B.

¹¹⁴⁰ August Endell (1871-1925), diseñador, escritor, arquitecto y maestro. Dirigió la academia de Breslau desde 1916 hasta su muerte en 1925. Fue coeditor de la revista *Pan*. Había contribuido al diseño del *Buntes Theater* en Berlín para el que también diseñó todos los elementos ornamentales. Estuvo casado con la artista dadaísta Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927) a quien, recientemente se reconoce la creación de 'Fuente' (1917) con frecuencia atribuida a Duchamp.

¹¹⁴¹ Para más información, consultar: Reichel, K. (1974). *Vom Jugendstil zur Sachlichkeit August Endell (1871-1925)*. Bochum: Ruhr-Universität.

¹¹⁴² También conocido como *Überbrette* fue el primer local dedicado al cabaré -en el sentido de *Le Chat Noir*- en Alemania.

¹¹⁴³ 'So hat er hier dem kraftvollsten Werden Raum geschaffen, und die Möglichkeit zu schrankenloser Entfaltung jener „modernen Kunst“ gewährt, die durch Abgründe geschieden ist von der „modernen Literatur“, weil sie formen, weil sie schaffen will'. Para más información consultar: Fuchs, G. (1901). Das Bunte Theater von August Endell. *Deutsche Kunst und Dekoration*, [online] 9, pp.275-289. Available at: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1901_1902/0290 [Accessed 24 Nov. 2018].

Se trataba de formar a una nueva generación de profesores que, más allá de las habilidades técnicas del dibujo, tenía que tener, desde el punto de vista creativo, una verdadera relación íntima con el arte y ser capaz de tratar de problemas artísticos de nuestro siglo¹¹⁴⁴.

Sería Oskar Moll¹¹⁴⁵, quien sucedió a Endell como director, el que finalmente introduciría el teatro como parte del programa. Oskar Moll, en una nota introductoria a una exposición de la Academia de Bellas Artes de Breslau, en 1929, se refirió a la época actual que vivía el arte y en la que dos tendencias: la que transitaba del nuevo realismo al surrealismo; y la constructivista o cubista, estaban presentes en el cuerpo docente de la Academia. Su lema rezaba que 'la aspiración por lo eternamente bello sólo se basa en la aspiración por lo eternamente vivo'¹¹⁴⁶. Ese mismo año, coincidiendo con la exposición, Moll marcó un hito en la historia de la Academia de Breslau al invitar a Oskar Schlemmer -que acababa de abandonar la Bauhaus- a formar parte del claustro. Con la contratación de quien durante los últimos seis años había liderado el taller de teatro de la Bauhaus, Moll resultaba coherente con su idea de que los artistas que creaban el espíritu de la época deberían ser también los guías de la juventud académica¹¹⁴⁷.

Durante la era Moll, en la Academia de Breslau, se preparaba a dos grupos de estudiantes. Por un lado, a aquellos alumnos que querían ser artistas independientes de las bellas artes, arquitectos o artesanos; y, por otro, a los interesados en convertirse en maestros de alguna disciplina artística. Esta vocación por la formación de profesores era algo que también había probado Ashbee en los tiempos de la Guild de Campden. Pero la gran peculiaridad de la Academia de Breslau radicaba en que el plan de estudios dependía intrínsecamente de las personalidades que ocupaban los cargos docentes. En este sentido, la enseñanza se asemejaba más a la propiciada en los talleres particulares de cada uno de los artistas de Darmstadt. En palabras de Moll, el trabajo del claustro en la Academia de Breslau era extraordinariamente dependiente del tipo de personalidad que lo ejercitaba:

¹¹⁴⁴ Wingler, H. and Aguiriano, M. (1980). *Las escuelas de arte de vanguardia 1900-1933*. Madrid: Taurus, p.217.

¹¹⁴⁵ Oskar Moll (1875-1947), pintor alemán que fue nombrado director de la Academia de Breslau en 1925 y continuó siéndolo hasta su cierre en 1932.

¹¹⁴⁶ Moll, O. (1929). De una nota introductoria a una exposición en la Academia de Bellas Artes de Breslau, incluida en el Catálogo de la Exposición de la Academia de Bellas Artes, Berlín, 1965, Documento en: Wingler, H. and Aguiriano, M. *Op. cit.*, p. 228.

¹¹⁴⁷ Moll, O. (1930). Über Ziele einer Kunstakademie, *Der Pelikan*, en: *ibidem*, p. 217.

La Academia de Breslau no es una institución docente con métodos de aprendizaje prescritos, sino expresión de determinadas personalidades que ejercen una actividad artística y que no transmiten sus conocimientos sus alumnos siguiendo un esquema, sino según su propio estilo particular¹¹⁴⁸.

Oskar Schlemmer llegó a Breslau contratado para dirigir la clase de arte escénico para lo que contó con la ayuda de su hermano Karl que se debía atender la parte técnica. La intención de Moll, con ése y el resto de los talleres programados, era que los alumnos tuvieran la oportunidad de observar de cerca las aspiraciones y dificultades de los artistas al tratar de alcanzar sus metas. Sobre los notables trabajos escénicos llevado a cabo en Breslau por Schlemmer¹¹⁴⁹, y entre los que destacó *Le Rossignol* [El ruiseñor] de Stravinski, presentado en 1930 en el Teatro de Breslau, se puede consultar la tesis de Petra Höller¹¹⁵⁰.

En septiembre de 1930, sólo un año después de su incorporación a la Academia de Breslau, en una carta a Schlemmer afirmó sentirse una víctima de la difícil situación financiera por la que atravesaba la Escuela. Según su testimonio, Moll había incumplido los compromisos que prometió al contratarle y, tras lo que calificó como un año de lucha por cumplir sus propósitos, la desaprobación oficial del Ministerio de incluir un estudio para las artes escénicas en la Academia hizo que Schlemmer desistiera en su empeño. A partir de entonces se concentraría únicamente en la pintura, especialmente en la de murales¹¹⁵¹. Dos años después, ante el cierre inminente de la Academia de Breslau en 1932, el alumnado se hizo

¹¹⁴⁸ Moll, O. (1930). De un artículo sobre los objetivos de una Academia de Bellas Artes, Del Catálogo de la Exposición de la Academia de Bellas Artes, Berlín, 1965, documento en: Wingler, H. and Aguiriano, M. (1980). *Las escuelas de arte de vanguardia 1900-1933*. Madrid: Taurus, p. 229.

¹¹⁴⁹ Además de dedicarse al Teatro, en Breslau Schlemmer continuó con sus investigaciones acerca de *Man* (Espacio y hombre) que ya había iniciado en su etapa anterior de la Bauhaus de Dessau. Las notas de la clase *Man* de Schlemmer en la Bauhaus se recopilaron en un libro editado por Heimo Kuchling y titulado originalmente *Der Mensch* y publicado por Florian Kupferberg en Mainz y Berlín que, en 1971, fue traducido al inglés por Janet Selifman para su publicación por el MIT. Los frescos de Folkwang en Essen, condensaron las ideas principales de sus clases acerca de *Espacio y hombre*. Schlemmer, O. and Selifman, J. (1971). *Man [Der Mensch]*. Brandford and London: MIT/ Lund Humphries.

¹¹⁵⁰ Después de consultar vía correo electrónico a la investigadora Petra Höller, ella afirmó que el teatro se incorporó a la Academia de Breslau con la llegada de Oskar Schlemmer en 1929, Hölscher, P. (2018). *Theatre on the Breslau Academy before Schlemmer*. [email]. Puesto que esta incorporación fue posterior al trabajo de Schlemmer en la Bauhaus y, por tanto, no forma parte de los antecedentes, no se analiza el contenido específico de los proyectos que Schlemmer desempeñó allí dentro del campo del teatro, la pantomima y la danza. No obstante, para más información se puede consultar el apartado: "Oskar Schlemmer. Leiter der Bühnenkunstklasse und sein Bruder Carl "Casca" Schlemmer. Leiter der Werkstatt für Bühnenkunst", en la tesis: Hölscher, P. (2003). *Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau, Wege einer Kunstschule 1891-1932*. Kiel. Ludwig, pp.333-340.

¹¹⁵¹ 'The Breslau Theater fulfilled its commitment for only a year, and that after a struggle. The intended studio theater at the Academy was not approved by the Ministry. So I gave it up, and not even with such deep regret; now I am concentrating on painting, specially wall painting', Schlemmer, O. (30 septiembre, 1930). Carta a Willi Baumeister desde Breslau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.269.

eco de su frustración mediante la publicación de unas memorias en las que lamentaron que algo tan 'vivo' e 'innovador' viera sus puertas cerradas tan pronto¹¹⁵².

Como se verá en el siguiente bloque, poco después se clausuraría para siempre también la Bauhaus, pero antes de aproximarnos a su estudio detallado es necesario sintetizar una valoración conjunta de las Escuelas alemanas que la precedieron.

5.4. VALORACIÓN DEL BLOQUE II. DARMSTADT, VAN DE VELDE Y LA WERKBUND: DE LAS ARTES ESCÉNICAS COMO UN GESAMTKUNSTWERK MÍSTICO A SU TECNIFICACIÓN

La función que el teatro ocupó en los tres apartados estudiados dentro de este bloque demostró en gran medida las hipótesis de este trabajo pero, además, añadió una nueva dimensión a este estudio en lo referente a la retroalimentación entre arquitectura y artes escénicas y a su posible vinculación con la introducción del teatro dentro del currículum académico de las escuelas de artes plásticas.

El carácter **interdisciplinar** del teatro como canal para conectar distintos saberes artísticos fue determinante en todos los casos estudiados. En la Colonia de Darmstadt tanto Olbrich como Behrens encontraron en sus distintas propuestas una forma de investigar y combinar varias disciplinas en una búsqueda por hacer trascender el arte. Los dos maestros ubicaban a las artes plásticas en la cúspide de la jerarquía, pero admitían la singular capacidad del teatro para ser el arte a través del cual hacer converger a los demás. En las propuestas escénicas de la Colonia, igual que había sucedido en las de Ashbee, el predominio de las artes plásticas se puso en evidencia a través de las escenografías y de los diseños de vestuario en los que, los respectivos directores, estuvieron implicados personalmente. La satisfacción del *Gesamtkunstwerk* fue un propósito incesante tanto en sus trabajos como en

¹¹⁵² De la memoria del alumnado, 15 de febrero de 1932, Documento en: Wingler, H. and Aguiriano, M. (1980). *Las escuelas de arte de vanguardia 1900-1933*. Madrid: Taurus. p.232.

su repertorio conceptual que compartía el fin último, inspirado por Fuchs, de revolucionar las artes escénicas a partir de las plásticas. De una forma menos asonada, pero también bajo el influjo de la obra total que perseguía el Jugendstil, van de Velde viajó desde un simbolismo de minuciosidad estética hasta un funcionalismo también subordinado a la creatividad individual. A lo largo de su trayectoria, el elemento convergente de los trabajos vandeveldeianos fue igualmente el teatro, que funcionó como aglutinador de las demás artes; ora de forma implícita a partir del diseño de interiores concebidos como escenarios; ora en la proyección de diferentes arquitecturas teatrales. La Escuela de Artes Aplicadas que van de Velde dirigió, defendió ya desde sus tiempos como Seminario, un propósito pluridisciplinar, si bien se detuvo más en el diseño industrial y la capacitación profesional especializada. La recomendación formal de incluir el teatro en el programa de la Escuela de Artes Aplicadas no se produjo hasta 1917, dos años después de la salida del belga. Precisamente para distinguir entre comercio y cultura, la Werkbund, se amparó en las reformas propuestas por Muthesius, y trató de sistematizar la pluridisciplinariedad distinguiendo entre dos tipos de Escuelas que debían reportar a uno u otro ministerio. En el caso de las Escuelas dependientes del ministro de Cultura, algunos de los artistas vinculados a la Werkbund, entre los que destacaron Poelzig, Endell o Moll -que dirigieron de forma sucesiva la Academia de Breslau- demostraron un interés fehaciente por las posibilidades pluridisciplinares que les ofrecía el teatro. No obstante, en el caso de Poelzig, la involucración de los estudiantes en los espectáculos y el Pabellón de teatro que diseñaron para la Exposición del centenario de 1913 se hizo fuera del currículum académico de la Escuela. Sería Moll el que, en 1929, ya inspirado por la Bauhaus, incluyera a Schlemmer en su claustro pluridisciplinar de profesionales en activo y permitiera a los alumnos de la Academia de Breslau probar, a través del taller de teatro, la integración de las artes.

La Colonia de Darmstadt, igual que la Guild de Ashbee en los tiempos de Campden, debía propiciar la realización de trabajos conjuntos en el desarrollo vital de un entorno común. La **dimensión grupal del teatro** trató de emplearse para limar las diferencias existentes entre los distintos miembros, pero lo cierto es que en el caso de Olbrich y Behrens, no lo logró. Cada uno de ellos llevó a cabo sus propias propuestas escénicas, aunque ambos trabajaron en colaboración con otros artistas provenientes de múltiples disciplinas. El concepto de conjunto entendido como sistema de vida-escuela-taller-exhibición, en el caso de la Colonia

se caracterizó más por los dos últimos elementos. Aunque, de haber llegado a ejecutarse el proyecto de Escuela de Arte Dramático de Darmstadt, según estaba previsto, se habrían propiciado actividades diarias en equipo, así como trabajos conjuntos entre alumnos y profesionales de diferentes procedencias artísticas. En cualquier caso, igual que sucedía con van de Velde, en la visión artística general de la Colonia primaba un personalismo que impedía que la capacidad de generar trabajo conjunto fuera un atractivo determinante. Por razones semejantes, la dimensión grupal del teatro fue una de las funcionalidades que van de Velde menos exploró. Su ideario artístico estaba supeditado a la supremacía de la individualidad y tal vez por eso, lejos de investigar o promover los valores del conjunto, defendió una jerarquía piramidal gobernada por la excelencia de la genialidad del artista. No obstante, desde sus primeras colaboraciones con los nabis, van de Velde intercambió influencias de forma bidireccional con artistas pluridisciplinarios, muchos de ellos, como Craig o Reinhardt, procedentes de las artes escénicas. A partir de esas conexiones, sus arquitecturas teatrales ofrecieron, por un lado, soluciones a diferentes problemas técnicos detectados con anterioridad y, por otro, la inspiración adecuada para la aparición de nuevas propuestas escénicas y dramatúrgicas. En los tiempos del ISDA, el último laboratorio educativo de van de Velde, el teatro fue incluido como una especialización dentro del currículum académico. El proyecto favoreció el trabajo en conjunto y la comunión de distintas disciplinas artísticas, aunque no se puede considerar un antecedente de la Bauhaus puesto que para cuando el Instituto belga se puso en marcha, la Escuela alemana ya llevaba más de seis años funcionando. En lo que respecta a la Werkbund ya desde su fundación, en la que se definió como un colectivo, abogó por la unión de profesionales de diferentes disciplinas. Muchos de los miembros de la Werkbund, como Behrens, van de Velde, Gropius, Poelzig o Endell, se aproximaron a las artes escénicas principalmente desde la escenografía y la arquitectura teatral. Sus diseños surgieron a partir de la colaboración conjunta con profesionales de distintas disciplinas. Si bien sólo Behrens probó de forma práctica la experiencia de dirigir varios espectáculos y coordinar un grupo con la aspiración de conseguir, además, una comunión espiritual. En lo que respecta a esta hipótesis, la valoración se podría resumir en que en el caso de las Escuelas alemanas que antecedieron a la Bauhaus, el carisma de cada uno de los artistas responsables eclipsó la dimensión grupal del conjunto.

En todas las experiencias señaladas en este bloque el teatro satisfizo una especial herramienta de **difusión de ideas**. Esta afirmación se pone en evidencia al señalar la vinculación existente entre las exhibiciones de arquitectura y artes plásticas y los espectáculos performativos que se prepararon para cada una de ellas, algo semejante a lo que había ocurrido con la Guild de Ashbee. La coincidencia de las escenificaciones con las exhibiciones en Darmstadt demuestra que éstas se beneficiaron de la fuerte inmediatez que aportaba el teatro a la hora de difundir sus ideas, ya fueran de índole mística o estética. En el caso de van de Velde fue en el transcurso de su colaboración con la Werkbund cuando la exhibición de Colonia le permitió, no sólo materializar la construcción del primer teatro cuya autoría le fue reconocida, sino también investigar las posibilidades escenográficas que éste le brindaba. La situación de inferioridad de van de Velde durante su tiempo en Alemania, debido al fuerte nacionalismo emergente, le llevó a ser comedido en sus posicionamientos ideológicos. No obstante, su escenario tripartito fue en sí mismo una declaración de intenciones hacia la democratización del auditorio y sus innovadoras propuestas escenográficas no dejaron al público indiferente. Van de Velde aprovechó la dimensión efímera de las artes escénicas para probar distintas combinaciones de luz, música y color que sintetizaran la plástica dionisiaca sugerida por Nietzsche, algo que continuó durante su tiempo al frente de *Le Cambre*. Fue allí donde, de nuevo, el teatro sirvió para acompañar a la primera exhibición pública de la Escuela. Lo paradójico del papel del teatro era que, a partir de lo efímero de los espectáculos programados, se dotaba de permanencia a las instalaciones arquitectónicas. Precisamente la alternancia y variabilidad de las producciones permitían estimular una asistencia continua y un uso funcional de lo que, sin contenido, sería sólo un edificio exento del valor metonímico del teatro. Los espectáculos concebidos por Reinhardt en 1913 con motivo de la *Jahrhundertausstellung* sirvieron asimismo para llenar de contenido el pabellón que había diseñado Poelzig junto con sus alumnos de la Academia de Breslau.

La caracterización fundamentalmente arquitectónica de la Colonia de Darmstadt llevó el *Gesamtkunstwerk* a expresarse desde los límites del microcosmos de cada una de las casas de los artistas hasta los confines urbanísticos de todo Mathildenhöhe. La construcción de un teatro 'efímero' fue en sí misma la prueba de que, frente a lo estático de las artes plásticas, las escénicas buscaban aportar **movimiento**. Más allá de los límites hasta los que

habían llegado los británicos, en Darmstadt ese movimiento buscó su expresión a partir de la estilización unificada del resto de componentes escénicos vinculados al teatro: la luz, el color, las fragancias, la inclusión de rampas y escaleras, los motivos arquitectónicos simples, los alivios, el ritmo, la música, etc. Todo ello sintetizado en actores que resultaban esculturas móviles en armonía con el espacio y que se trasladaban al compás de un solemne *Pathos und Pose*. La Colonia de Darmstadt quería revolucionar el teatro, actualizarlo traspasando las restricciones que imponía el texto y dotarlo de una dimensión espiritual más próxima a la del ritual griego. La llamada a la reforma era explícitamente una apelación al cambio y el cambio significaba movimiento. La utilidad de movimiento del teatro fue algo que Fuchs también puso de manifiesto al promulgar que el escenario tradicional tenía que transformarse en un *Reliefbühne*. El escenario de alivio o de relieve, que disponía de una gran amplitud frente a una escasa profundidad, era la evidencia de que en Darmstadt aspiraban a que el teatro se convirtiera en un friso dinámico. La forma de actuar y todo lo que la envolvía debían adaptarse tanto a esta condición que Olbrich y Bahr concibieron una Escuela de Arte Dramático que resultara apropiada para entrenar a intérpretes capaces de actuar bajo esos condicionantes. En el caso de van de Velde, diseñar teatros fue en sí mismo una evidencia de la intención de dotar de movimiento el estatismo de sus proyectos arquitectónicos, algo que también probó desde la escenografía a partir de sus diseños, primero en el Teatro de la Werkbund de Colonia y más tarde como parte de la promoción del ISAD. Otros arquitectos de la Werkbund, como Poelzig o Endell, también persiguieron dinamizar sus diseños a partir del teatro o, en el caso de Poelzig, del recién estrenado cine. En la visión tecnológica que apoyaba la Werkbund, el deseo de movimiento fue tal que se materializó en proyectos que evidenciaban nuevas corrientes estéticas como el dadaísmo, el futurismo o el constructivismo.

Pero, después de la investigación de este bloque, a las funciones planteadas como hipótesis inicial de este trabajo habría que añadir una quinta. Uno de los propósitos de esta investigación es saber por qué en las escuelas de arquitectura y diseño se introdujo el teatro dentro del programa académico. Al igual que había sucedido con Morris y Ashbee, las puestas en escena de la Colonia fueron criticadas por su carácter diletante. Tanto Ashbee como Olbrich, en sintonía con Bahr, propusieron distintos proyectos de Escuelas de Teatro que debían incluirse en contextos pluridisciplinarios de Bellas Artes. Sin duda, de haberse

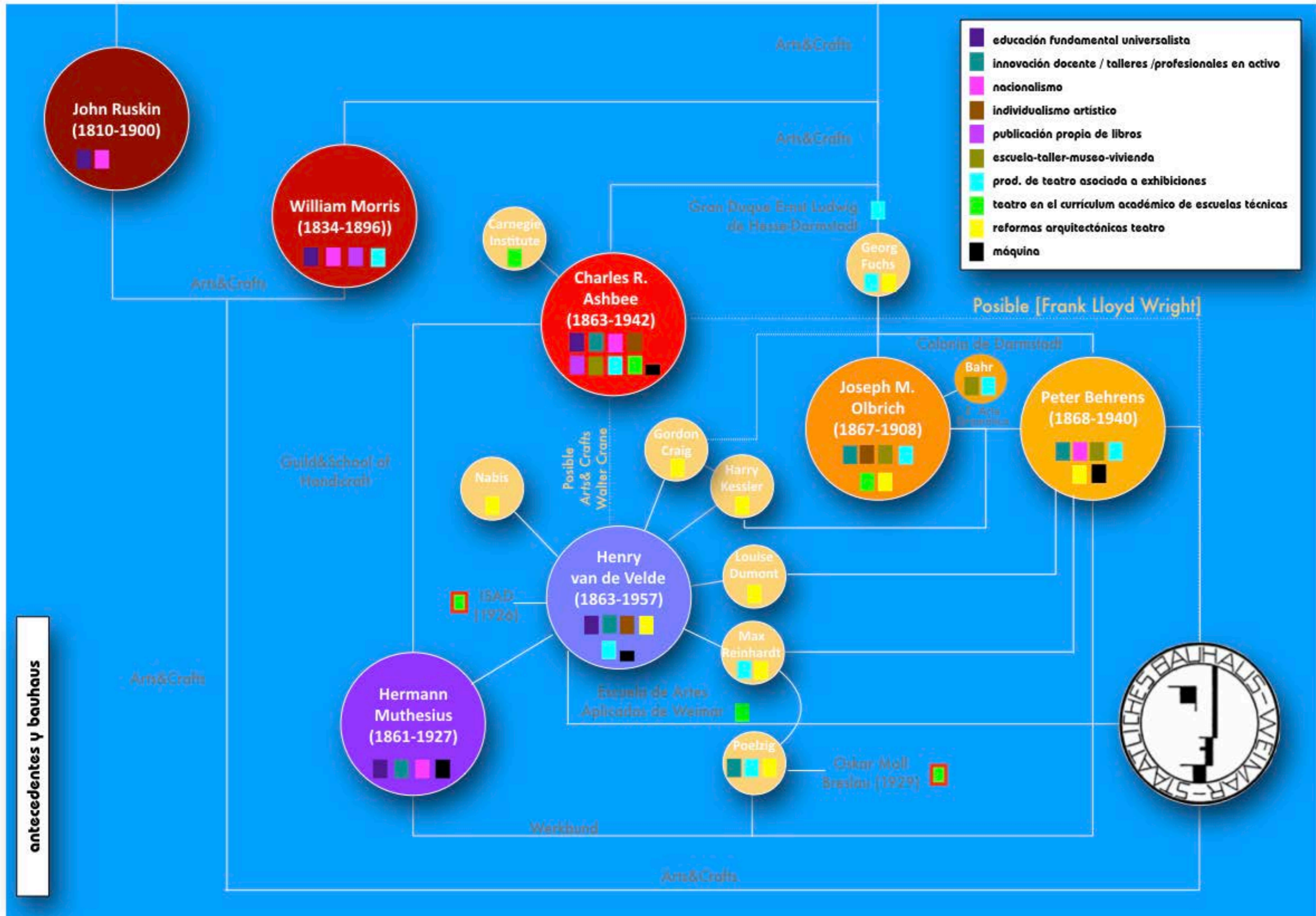
materializado sus esfuerzos, habrían adquirido una dimensión más profesional. Behrens tampoco aprovechó su puesto directivo en la Academia de Düsseldorf para incluir el teatro como disciplina dentro del currículum académico. No obstante, es lógico pensar que, si una de las salidas profesionales de la arquitectura pudiera ser el diseño exterior, interior y escenográfico de los teatros -en aquel momento en el que cada ciudad con un número elevado de habitantes estaba reclamando su propia sala-, se planteara la necesidad de conocer desde dentro las necesidades que demandaban las artes escénicas ya fuera desde la recién estrenada figura del director de escena o desde, los cada vez más valorados, escenógrafos. Con sus experiencias como director en Darmstadt, Behrens probó de forma directa qué necesidades particulares requerían las artes escénicas. En el caso de van de Velde, Poelzig o Endell, fue a través de sus relaciones con profesionales pluridisciplinarios como se adentraron en el mundo del diseño de teatros y escenografías, pero en todos los casos, las nuevas demandas de la arquitectura estaban apuntando a la necesidad de formar especialistas en el campo. Todos los casos demostraban que la interacción y el conocimiento de las artes escénicas desde dentro facilitaba la concepción de las propuestas más adecuadas. Por eso, resultaba necesario que, aprovechando la relegación a un segundo plano del texto en favor de las dramaturgias de la imagen que estaban defendiendo las vanguardias, se formara a los profesionales adecuados para poder satisfacer las nuevas necesidades que éstas reclamaban. Gropius tuvo clara la fórmula: **hacer teatro para hacer teatros.**

5.5. RELACIONES ENTRE LOS DISTINTOS ANTECEDENTES DE LA BAUHAUS

Ilustración 20. Relaciones entre los distintos antecedentes de la Bauhaus.

En el cuadro a continuación se resumen las relaciones existentes entre los antecedentes estudiados y la Bauhaus.

Fuente: Elaboración propia a partir de la investigación.



PARTE III

PARTE III. LA BAUHAUS

6. EL MODELO DE ENSEÑANZA DE LA BAUHAUS

Para poder entender la función que el teatro ocupó dentro de la Bauhaus, primero es necesario introducir su historia así como las bases de los modelos de enseñanza que la caracterizaron. El primer apartado de este bloque está dedicado a este empeño. La redacción de este epígrafe se ha elaborado fundamentalmente a partir de los trabajos de: (Franciscono, 1971), (Dearstyne, 1986), (Whitford, 1995), (Forgács, 1995), (Bergdoll and Dickerman, 2009), y (Droste, 2010) y (Wingler, 2015).

La Bauhaus fue una escuela alemana de arte, diseño, artesanía y arquitectura, fundada en 1919 por el arquitecto Walter Gropius. Durante sus catorce años de existencia transitó por distintas 'eras' correspondientes, en parte, a las variadas idiosincrasias y situaciones políticas de las localizaciones en las que se ubicó -Weimar (1919-1925), Dessau (1925-1932) y Berlín (1932-1933)—, así como a los diferentes directores que la regentaron: Walter Gropius (1919-1928), Hannes Meyer (1928-1930) y Mies van der Rohe (1930-1933).

En el campo de la arquitectura, la Bauhaus gozó de un notable prestigio principalmente gracias a los trabajos de Gropius y van der Rohe. También resultó fundamental su aportación al diseño industrial, a partir de lo producido en los talleres de papel pintado y tejidos, y del

legado de artistas plásticos como Kandinsky¹¹⁵³, Klee¹¹⁵⁴ o Albers¹¹⁵⁵ cuya visión se considera hoy en día indispensable en el desarrollo del arte moderno. En lo referente a las artes escénicas, las fiestas y las múltiples experiencias surgidas a partir del taller teatro, pero también desde la curiosidad personal de muchos de los alumnos y maestros pertenecientes a otras disciplinas, supusieron la aparición de un nuevo género que comenzó y acabó con Schlemmer y el germen de lo que más adelante sería el *performance art*, de la mano de artistas como Xanti Schawinsky¹¹⁵⁶.

Y en este contexto ecléctico el principal elemento común de toda su historia en Alemania, así como de las que le sucedieron en EE. UU.¹¹⁵⁷ fue que la Bauhaus se sustentaba sobre una idea, no sobre un programa educativo específico:

The fact that it was an idea, I think, is the cause of the enormous influence the Bauhaus had on every progressive school around the globe. You cannot do what with organization, you cannot do that with propaganda. Only an idea spreads so far...¹¹⁵⁸.

Para Gropius, desde su fundación, la clave fue una diversidad de individuos con la voluntad de **cooperar** sin prescindir de su propia identidad¹¹⁵⁹. Institucionalmente la Bauhaus fue una escuela de arte transversal basada en ideas y valores que antes ya habían expuesto

¹¹⁵³ Vasili Kandinsky (1866-1944), pintor ruso, teórico del arte y precursor de la pintura abstracta en pintura. Además de expresionista, junto a Hölzel marcó el comienzo de la abstracción.

¹¹⁵⁴ Paul Klee (1879-1940) pintor alemán nacido en suiza cuya estética transitó por el surrealismo, el expresionismo y la abstracción.

¹¹⁵⁵ Josef Albers (1888-1976) artista y profesor alemán cuyo trabajo, tanto en Europa como en EE. UU., supuso la base de algunos de los programas de educación artística más influyentes del siglo XX. Entró en la Bauhaus de Weimar en 1920 y comenzó a enseñar en el departamento de diseño a partir de 1923, siendo ascendido a profesor en 1925, año en que la Bauhaus se mudó a Dessau. Su trabajo se centró en el diseño de muebles y en la elaboración de vidrio. En esa época contrajo matrimonio con Anni Albers que por aquel entonces era alumna del taller de textil de la Bauhaus. De 1934 a 1936 fue miembro del grupo de artistas de París: Abstracción-Creación. Más adelante emigró a EE. UU. y entró a formar parte del Black Mountain College. Allí se encargó del programa de arte hasta 1949. Entre sus alumnos más destacados estuvieron: John Cage, Robert Rauschenberg, Cy Twombly, Ray Johnson, Susan Weil, Donald Judd y Merce Cunningham. De 1950 y hasta 1958, Albers fue director del Departamento de Diseño de la Universidad de Yale, en New Haven (Connecticut), donde, entre otras cosas, fue maestro de: Eva Hesse, Richard Anuszkiewicz, y Richard Serra.

¹¹⁵⁶ Alexander Victor Xanti Schawinsky (1904-1979), pintor, músico, diseñador y arquitecto nacido en Suiza. Estudió como alumno en la Bauhaus desde 1924 y hasta 1926. A partir de 1927 y hasta 1929 fue maestro de escenografía. Desde el comienzo se interesó por el taller de teatro en donde era conocido como el 'enfant terrible'. El tema fundamental sobre el que desarrolló su obra fue espacio-movimiento.

¹¹⁵⁷ Gropius y Breuer emigraron a Harvard en 1937; Albers a *The Black Mountain College* y más tarde a Yale; Moholy-Nagy instaló *The New Bauhaus* (1937-38) y también la que sería su sucesora, *The School of Design* (1939-1944) en Chicago; y Mies van der Rohe reunió a profesores de la Bauhaus como Hilberseimer y Pterhans y a algunos estudiantes graduados en el departamento de arquitectura del *Institute of Technology* de Illinois.

¹¹⁵⁸ [El hecho de que era una idea, creo, que es la causa de la enorme influencia que la Bauhaus tuvo sobre cada subsiguiente escuela progresista del planeta. No puedes lograr eso con una organización ni con publicidad. Sólo una idea se expande tan lejos...], Giedion, S. (1954). *Walter Gropius: Work and Teamwork*. New York: Reinhold Publishing Corporation, p.18.

¹¹⁵⁹ Wingler, H. (2005). *Bauhaus*. Massachusetts and London: Cambridge, pp.17-21, p.11.

movimientos como el *Arts and Crafts*, concebido a partir del imaginario de John Ruskin, y al que se adscribieron arquitectos y diseñadores como William Morris o Charles Ashbee; la *Darmstadt Künstlerkolonie*, en la que resultó imprescindible la labor de Joseph Maria Olbrich y de Peter Behrens, en cuyo estudio había trabajado Walter Gropius; o la *Deutscher Werkbund* fundada, entre otros, por el alemán, Herman Muthesius y el belga, Henry Van de Velde. Los pilares compartidos por todos ellos defendían una integridad hacia los materiales y los procesos de trabajo, así como una reverencia hacia la artesanía y al ideal del diseño, pero desde una producción mecánica orientada a la reforma del modelaje industrial. La admisión de la máquina como herramienta determinante en la materialización del proceso creativo fue incrementándose de forma paralela a la evolución del siglo XX, sin perder el propósito original de obtener un producto estéticamente bello, de fácil manejo y de determinante vocación práctica¹¹⁶⁰. Pero lo interesante para este trabajo es que todos estos artistas compartieron un interés por hacer trascender su legado a través de la educación artística.

6.1. WEIMAR-GROPIUS (1919-1925)

En octubre de 1917 el personal docente de la Academia de Arte presentó un memorándum al Ministro de Estado en el que se proponía una reforma de las escuelas de arte argumentando que ‘die Akademien für bildende Kunst in Deutschland dem Zeitgeist nicht mehr entsprechen’¹¹⁶¹. Según el escrito, las academias ya no debían encomiarse al estudio del ‘hohen Kunst’ [arte elevado], sino que también debían proporcionar una base para el arte aplicado de una forma más eficiente de la que lo hacían las escuelas de artes y oficios que, según su entender, abordaban la enseñanza desde un punto de vista demasiado generalista. Como se indicó con anterioridad, la petición recomendaba la inclusión de especialistas competentes para enseñar las artes relacionadas con el teatro y la pintura de vidrio¹¹⁶². Fue Henri Van de Velde quien propuso a Gropius sucederle como director de la *Großherzoglich-Sächsischen Kunstgewerbeschule Weimar* [Escuela de Artes Aplicadas del Gran Ducado Sajón

¹¹⁶⁰ Pevsner, N. (2005). *Pioneers of modern design*. New Haven: Yale University Press, p.34.

¹¹⁶¹ [las academias de arte en Alemania ya no se corresponden con el espíritu de la época], Wahl, V. (2009). *Das staatliche Bauhaus in Weimar: Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926*. Köln: Böhlau, p.9.

¹¹⁶² Forgács, É. (1995). *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. [ebook] Budapest: Central European University Press, pos.542. Available at: <https://leer.amazon.es/?asin=B001O091VA> [Accessed 14 Mar. 2019].

en Weimar] en 1915, pero la Primera Guerra Mundial acabó con los planes de Gropius de modificar la corriente que hasta entonces había seguido la escuela y de poder establecerla al servicio de las profesiones artísticas y de la industria. En noviembre de 1918 la proclamación de la República supuso la salida del Gran Duque y Weimar pasó a ser la capital del Estado libre de Sajonia-Weimar gobernado por una mayoría socialista. El 1 de abril de 1919 Walter Gropius firmó su contrato como director de la Staatliches Bauhaus que surgía de la integración de la antigua Academia de arte y de la Escuela de Artes aplicadas del Gran Ducado, no sin haberse tenido que enfrentar al cuerpo más conservador del claustro y el consejo, que alegaban que sus reformas se alejaban demasiado de aquello para lo que le habían contratado. Gropius manifestó en una carta a Ernst Hardt que su intención era crear un **'great whole'** en el que se concibieran grandes diseños que también fueran publicitados. Para poder llevar a cabo su visión unitaria, Gropius estaba decidido a invitar a 'strong, vital personalities' a unirse al proyecto¹¹⁶³. Algo que poco más adelante fue criticado por maestros como Schlemmer que cuestionaba la dedicación docente que podrían tener artistas de renombre¹¹⁶⁴.

La Bauhaus se erigió con una actitud antiacadémica y con una vocación más práctica que teórica -a pesar de que en sus comienzos esto no siempre se llevara a cabo-:

This practice tendency was so dominant that theoretical ideas were a little suspect, despite the fact that theory actually prevailed in the early days¹¹⁶⁵.

Desde su inicio, los ideales educativos procedentes de la artesanía se proponían enseñar a diseñadores capaces de crear productos aptos para su producción en masa que, a su vez, hicieran más rentable la Institución. El famoso manifiesto de 1919, editado por Gropius, atrajo a una comunidad de jóvenes que más allá de aprender un oficio querían participar en

¹¹⁶³ Gropius, W. (14 abril 1919), carta a Ernst Hardt, en Isaacs, R. (1983). *Walter Gropius: der Mensch und sein Werk*, Berlin: Mann, p.208, en: Forgács, É. (1995). *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. [ebook] Budapest: Central European University Press, pos.690. Available at: <https://leer.amazon.es/?asin=B00IO09IVA> [Accessed 14 Mar. 2019].

¹¹⁶⁴ 'Gropius seems more interested in getting artists than in getting devoted teachers', Schlemmer, Oscar, Cannstatt, 4 de noviembre de 1920, Carta a Otto Meyer, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.90.

¹¹⁶⁵ [Esta tendencia hacia lo práctico era tan dominante que las ideas teóricas eran susceptibles de ser consideradas un poco sospechosas, a pesar del hecho de que, en la realidad, la teoría prevalecía en los primeros tiempos], Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p. xvii.

la creación de un hombre adscrito a una nueva fe en la que arquitectura, escultura y pintura estuvieran **unidas**:

Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens¹¹⁶⁶.

Pero la vinculación entre las distintas artes no debía ser aséptica, sino que la Escuela tendría que favorecer su interacción. Para Gropius una vez adquirida la 'forma' en un determinado campo, por ejemplo la pintura, ésta debía poder ser aplicada a otras esferas¹¹⁶⁷. Como diría Schreyer, la gran innovación introducida por Gropius fue precisamente la de establecer una conexión íntima entre las bellas artes y las artesanías inclinada a su mutua fertilización: 'enge Verbindung zwischen bildender Kunst und Handwerk zu gegenseitiger Befruchtung'¹¹⁶⁸.

Y en este contexto transversal de las artes, Gropius recomendaba encontrar una **comunidad** de espíritu que, según él, el artista necesitaba tanto como el 'pan'. Su idea se refería a pequeños grupos o logias capaces de expresar una elevada espiritualidad religiosa a través de un *Gesamtkunstwerk*; una obra de arte total que supondría la catedral del futuro y que brillaría con su abundancia de luz en los pequeños objetos de la vida cotidiana¹¹⁶⁹. La 'catedral del socialismo' que dejó grabada Lux Feininger y los talleres que conformaban aquella primigenia Bauhaus estaban establecidos a imagen de las logias medievales¹¹⁷⁰ en línea con la utopía morrisiana y los prerrafaelitas británicos. De hecho, el término Bauhaus

¹¹⁶⁶ [Imaginemos que juntos creamos el nuevo edificio del futuro, que unirá en una única forma: arquitectura, escultura y pintura que se elevarán de los millones de manos de artesanos al cielo como símbolo cristalino de una nueva fe que se avecina], Gropius, W. (1919). *bauhaus originals for download: Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*. [online] Bauhaus-bookshelf.org. Available at: http://www.bauhaus-bookshelf.org/start_bauhaus_original_sources_for_pdf_download.html [Accessed 14 Mar. 2019].

¹¹⁶⁷ Feininger, L. 'The Bauhaus: evolution of an idea', Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.173.

¹¹⁶⁸ Schreyer, L. (1956). *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus. Was ist des Menschen Bild?* München: Langen-Müller, p.125

¹¹⁶⁹ 'No large spiritual organizations, but small, secret, self-contained solicits lodges. Conspiracies will form which will want to watch over and artistically shape a secret, a nucleus of belief, until from the individual groups a universally great, enduring, spiritual-religious idea will rise again, which finally must find its crystalline expression in a great Gesamtkunstwerk. And this great total work of art, this cathedral of the future will then shine with its abundance of light into the smallest objects of everyday life (...) On the strength of his visual gifts the artist reads the spiritual parallels of his time and represents them in pure form. When such spiritual common property is lacking, there is nothing left for him but to build up his metaphysical element from his own inner resources', Gropius, W. (julio 1919). A los estudiantes de la Bauhaus con motivo de la exhibición anual, LW, individual file No. 149: Students Exhibitions 1916-19 (extractos de la primera publicación), en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.36.

¹¹⁷⁰ Feininger, L. Evolution of an idea, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.174.

aludía tanto a 'Bau' [construcción] como a 'Bauhütten', en referencia a las cofradías en las que se establecían los constructores y a partir de las cuales había surgido la masonería. Whitford apunta también a 'Bauen' en el sentido de 'lo sembrado' y recalca que esta etimología descarta cualquier origen racional de la Bauhaus¹¹⁷¹. En la misma línea, Blume recoge un fragmento de uno de los primeros discursos de Gropius a sus estudiantes en el que tanto la terminología empleada como la asociación de la Bauhaus a rituales, vestimentas y símbolos la aproximaba más a grupos sectarios que a cualquier otra Escuela de diseño al uso. En la arenga, Gropius se refirió a que la Bauhaus debía ser una comunidad sincera no sólo en el sentido artístico sino también en el humano, que se caracterizara por la ayuda mutua e incondicional en todos los aspectos. Gropius también señaló que desde la Bauhaus se debían mostrar y discutir los trabajos resultantes en círculos y animó a la lectura comunitaria de libros con contenido filosófico y técnico. Pero sobre todo, su proclama se distinguió por sugerir tareas que iban más allá de la vida cotidiana. De forma concreta Gropius recomendó: la elaboración de un rito para las reuniones vespertinas; el diseño de un atuendo para el culto; la creación de dispositivos emblemáticos o alegóricos como candelabros, herramientas propias de arquitectos, u otros; y la concepción de un proyecto para una 'Haus der Bauvunde' [Casa del Círculo de Constructores]¹¹⁷² que pudiera cobijar a los miembros del grupo.

Para Gropius, la Escuela se debía sustentar en la visión de una comunidad de artistas que trabajaban en una nueva humanidad, en una nueva forma de vida. Es decir, el programa de la Bauhaus de 1919 designaba a la naturaleza como la metáfora paradigmática de la ciencia, la sociedad y la estética. La naturaleza como 'vida' se antepone a la 'cultura' en un pensamiento biocentrista que desplazaba al hombre del núcleo de su imaginario. Se trataba de buscar la unidad en esa 'vida' a partir de todos los elementos individuales que la componían. El sistema interno social que caracterizó a la primera Bauhaus de Weimar buscaba reproducir esa organicidad, pero sin perder de vista el sentimiento trascendental. El vocabulario empleado por Gropius, en parte heredado de van de Velde, denotaba la

¹¹⁷¹ Whitford, F. (1995). *La Bauhaus*. Barcelona: Destino, p.123.

¹¹⁷² '1.Entwurf zu einer Zeremonie für unsere Abendrunden; 2.Entwurf zu einem Kultgewande, das wir tragen wollen; 3.Entwurf zu sinnbildlichen Geräten, wie Leuchtern, Architektenwerkzeugen und anderem; 4. Entwurf zu einem Haus der Bauvunde', [1er borrador de una ceremonia para nuestras rondas vespertinas; 2. Diseño para un atuendo de culto que queremos usar; 3. Diseño para dispositivos emblemáticos, como candelabros, herramientas de arquitectos y otros; 4. Borrador a una casa de ronda de construcción], Gropius, W. (1919). Discurso a los estudiantes con motivo de la primera exposición de sus trabajos en julio de 1919, en: Blume, T. (2015). *Das Bauhaus tanzt*. Leipzig: E.A. Seemann, p.55.

influencia de artistas afines al *Lebensreform*¹¹⁷³ con quien Gropius entabló correspondencia con el fin de que impartieran clases magistrales en aquellos primeros años¹¹⁷⁴.

En el contexto de la Bauhaus las relaciones internas se establecían como una metonimia del organismo vivo que de forma global significaba la Escuela. El ejercicio de la práctica artística por parte de los maestros se compaginaba con el docente. De esta forma, las teorías explicadas en clase eran a su vez puestas a prueba en los diferentes proyectos artísticos que, bajo el modelo de escuela-taller, se producían en los espacios de la Institución. La interacción mutua entre profesores y alumnos reafirmaba el sentimiento de **comunidad** en el que los diseños resultantes, gestados bajo una misma atmósfera, acababan también siendo un reflejo de ella. Más allá de lo puramente técnico se trataba de dar y recibir en el ejercicio de ética y responsabilidad social que Gropius había decretado en su manifiesto. El objetivo era volver al trabajo de oficio por encima del pensamiento individual del artista: ‘Architects, sculptors, painters, we all must return to the crafts! For art is not a profession’¹¹⁷⁵. De hecho, para Gropius no existía la profesión de artista como tal. Los creadores no eran sino unos ‘artesanos exaltados’ que, sólo en determinados momentos de inspiración, podían trascender la consciencia de su voluntad y mediante la energía espiritual producir arte en ellos.

A pesar del impulso hacia lo comunitario, en la Bauhaus había espacio para la creación individual tanto en lo que respecta a los maestros como a los alumnos. Lou Scheper¹¹⁷⁶ aseguró que el sistema de enseñanza de la Bauhaus era libre y que, precisamente, el desarrollo de cada individuo se veía enriquecido por el entorno asociativo: ‘The Bauhaus community was the sum of significant independent individuals who could develop more

¹¹⁷³ Movimiento social de finales del s. XIX y principios del XX que proponía una vuelta al estilo natural enfatizando, entre otras cosas, la comida sana, cruda, orgánica, el nudismo, la liberación sexual, la medicina alternativa y una reforma religiosa, al mismo tiempo que la abstención de la toma de bebidas, tabaco, drogas y vacunas.

¹¹⁷⁴ Peter Bernhard escribe sobre el papel fundamental de la filosofía Lebensiana en la Bauhaus de Gropius. Para más información se puede consultar: ‘Einflüsse der Philosophie’, p.29, también: Terranova, C. and Tromble, M. (2017). *The Routledge companion to biology in art and architecture*. NYC: Routledge, capítulo: The Bauhaus in the Current of Ideas.

¹¹⁷⁵ [Arquitectos, escultores, pintores, ¡todos debemos volver a la artesanía! Porque el arte no es una profesión], Gropius, W. (April 1919). *Program of the Staatliche Bauhaus in Weimar*, Weimar: The Staatliche Bauhaus, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.31.

¹¹⁷⁶ Lou Scheper (1901-1976), pintora y diseñadora de color alemana. Llegó a Weimar a trabajar como aprendiz en el taller de mural bajo la guía de Johannes Itten, en 1922 se casó con Hinnerk Scheper que fue responsable del taller de color. En 1925 Lou fue nombrada maestra junior en Dessau. Allí participó en el taller de teatro de Schlemmer.

richly in association than in isolation¹¹⁷⁷. En la misma línea, Herbert Bayer escribió que en el contexto del trabajo en equipo había un aire unificador en el que cada persona formaba parte activa en la exploración de lo nuevo:

By exchange of thought to contribute parts to the whole, making teamwork a great and successful experience. whether the aims were vague o clear at the bauhaus there was a unifying air -the spirit of a group. making each member an active part in the explorations of the new¹¹⁷⁸.

Gunta Stölzl¹¹⁷⁹ se refirió de forma específica a cómo este compendio de individuos eclécticos resultaba ventajoso en un entorno de camaradería porque favorecía el aprendizaje bidireccional entre docentes y alumnos:

The proximity of people of varied ages and training, the internationalism of the students, fostered mutual learning in comradeship and created an inspiring atmosphere for us teachers¹¹⁸⁰.

Algo a lo que también hizo mención el historiador y crítico de arte Will Grohmann¹¹⁸¹ cuando aseguró que maestros y aprendices no eran otra cosa que ‘creators supplementing each other to serve a common cause’¹¹⁸².

En esa primera etapa en Weimar los componentes básicos de la Bauhaus se establecieron según el programa original de 1919, pero también desde las concepciones sobre educación

¹¹⁷⁷ [La comunidad de la Bauhaus era la suma de individuos significativos independientes que podían desarrollarse más ricamente en asociación que en aislamiento], Scheper, L. Retrospective, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, pp.114-115.

¹¹⁷⁸ [Por intercambio de pensamiento para aportar partes al todo / haciendo del trabajo en equipo una gran y exitosa experiencia. / si los objetivos eran indefinidos o claros en la Bauhaus / se respiraba un aire unificador, el espíritu de un grupo. / Haciendo de cada miembro/ una parte activa en las exploraciones de lo nuevo], [N.t. original con minúsculas], Bayer, H. *Homage to Gropius*, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.133.

¹¹⁷⁹ Gunta Stölzl (1897-1983), artista textil alemana que jugó un papel fundamental en el desarrollo del taller de tejido de la Bauhaus. Fue una de las únicas mujeres de la Bauhaus de Dessau y su actuación tuvo un papel fundamental en la transición del diseño individual a los trabajos industriales modernos.

¹¹⁸⁰ [La proximidad de personas de edades y procedencias profesionales distintas y el internacionalismo de los estudiantes, fomentaron el aprendizaje mutuo en el compañerismo y crearon un ambiente inspirador para los maestros], Stadler-Stolz, G. *Weaving at the Bauhaus*, en: Neumann, E. and Feininger, L. *Op. cit.*, p.130.

¹¹⁸¹ Will Grohmann (1887-1968), escritor, historiador del arte y crítico alemán especializado en expresionismo alemán y arte abstracto.

¹¹⁸² [creadores ayudándose entre ellos a servir una causa común], Grohmann, W. *The Bauhaus and modern art*, en: Grohmann, W. *The Bauhaus and modern art*, en: Neumann, E. and Feininger, L. *Op. cit.*, p.166.

fundamental que introdujo Johannes Itten a partir de los principios de Adolf Hölzel¹¹⁸³ y Franz Cižek¹¹⁸⁴. Itten pertenecía a la secta norteamericana de los mazdaznan¹¹⁸⁵, que surgía a partir del zoroastrismo. Durante los años en los que impartió clase en la Bauhaus su misticismo y fuerte personalidad influyeron notoriamente en algunos estudiantes. Si bien la inclusión de un maestro como Itten en el cuerpo docente de una escuela técnica como la Bauhaus pudo resultar sorprendente, algunos autores como Terranova defienden el biocentrismo¹¹⁸⁶ como nexo entre Itten y el pensamiento gropiusiano¹¹⁸⁷. Independientemente de cual fuera la causa lo cierto es que sus particulares métodos de enseñanza estuvieron asociados a elementos performativos y rituales que se analizarán con detenimiento en el capítulo correspondiente. A pesar de estos inicios esotéricos, la llegada de Moholy-Nagy¹¹⁸⁸ en 1923 ratificó la dicotomía existente entre dos facciones predominantes en la Escuela: aquella liderada por Itten y sus adeptos, y la representada por Moholy-Nagy que, de una forma más pragmática y orientada hacia la producción, sustentaba la creación a partir de la ciencia y de la tecnología, y se alejaba por completo de toda reminiscencia de misticismo oriental. Además de las divergencias internas, lo que ubicó a la Bauhaus en el punto de mira de los habitantes de Weimar no fue sólo la novedad de sus concepciones artísticas, sino su vocación social que fue calificada de anarquista. Esta impresión se vio reforzada por la actitud bohemia que caracterizó a los estudiantes de la Bauhaus de Weimar

¹¹⁸³ Adolf Richard Hölzel (1853-1934) pintor austríaco-alemán, responsable de la aparición de la abstracción y de la modernidad pictórica. Activo innovador pedagógico, su didáctica llamada 'Escuela de Hölzel' se apoyó en el estudio de Goethe y de su colega Langhammer. Su ensayo programático 'Forma y distribución espacial', publicado en *Ver Sacrum*, la revista de la Secesión de Viena, tuvo una enorme repercusión

¹¹⁸⁴ Franz Cižek (1865-1946), pintor austríaco más conocido por sus reformas como educador. Comenzó el Movimiento del arte infantil en Viena, tras lo que incorporó la Clase de Arte juvenil en 1897.

¹¹⁸⁵ El mazdeísmo es una religión y filosofía de origen iraní, de la que más adelante derivó el zoroastrismo -en honor a su profeta Zarathustra-, que reconoce como creador a una divinidad llamada Ahura Mazda. El zoroastrismo fue de las primeras religiones en oponer dualidades como bien vs. mal, cielo vs. Infierno, etc. adoptadas más adelante por otros credos.

¹¹⁸⁶ *Biozentrik* es el término alemán empleado para designar la tendencia surgida a principios del s. XX que basada en las ideas de *On the Origin of Species* (1859) de Charles Darwin, el determinismo biológico y Nietzsche, rechazaba el antropocentrismo y exponía un punto de vista neovitalista y ecológico del mundo. El biocentrismo estuvo presente en la Bauhaus a lo largo de todas sus etapas de existencia. Para más información consultar: Botar, O. (2003). [ebook] Winnipeg: University of Manitoba School of Art/Social Sciences and Humanities Research Council of Canada, pp.54-61. Available at: https://www.academia.edu/15442206/Biocentrism_and_the_Bauhaus [Accessed 21 Dec. 2018].

¹¹⁸⁷ Terranova, C. and Tromble, M. (2017). *The Routledge companion to biology in art and architecture*. NYC: Routledge, para más información consultar capítulo: The Bauhaus in the Current of ideas.

¹¹⁸⁸ László Moholy Nagy (1895-1946), fotógrafo y pintor húngaro considerado uno de los más importantes profesores y teóricos del arte y de la fotografía a partir de su trabajo en la Bauhaus. Durante su labor docente y creativa siempre estuvo acompañado de su mujer, Lucia Moholy (nacida Schulz) que era una excelente fotógrafa. Moholy Nagy entró en la Bauhaus en 1923 para ocuparse del taller de metal. Tras la salida de Itten, Moholy-Nagy pasó a ostentar el cargo de director del curso fundamental. Durante aquel tiempo estudió los efectos del equilibrio y la presión en los materiales y su trabajo fue determinante para la inclusión de la fotografía en la Bauhaus. Este dato se confirmó con la octava y última publicación de los 'Libros de la Bauhaus', que fue editado en 1925 bajo el título: 'Pintura, fotografía y film' y en la que Moholy-Nagy trató la relación entre la pintura y la fotografía. En 1937, Moholy-Nagy emigró a Chicago donde fundó el llamado 'New Bauhaus'. Si bien el proyecto contó con un único curso de duración, fue secundado por *The School of Design* que se mantuvo cinco años en activo.

y por el hecho de que, en los primeros años, prácticamente no se produjeron diseños eficientes y lo que surgió de la Escuela no fue precisamente el tipo de artesanía esperado según los postulados del programa. La salida de Itten de la Bauhaus en 1923 supuso el triunfo del funcionalismo y el alejamiento de gran parte de la visión espiritual de la Escuela.

En este marco, a las ideas originales de la Bauhaus, en 1923 se sumó el lema 'Art and Technology -A New Unity', como un rol programático en el que perduraba la volición de **unidad**, pero a la que se añadía una dimensión tecnológica. De esta forma se ampliaban y, parcialmente, se reorientaban los requerimientos de la Escuela en relación con la adquisición de fundamentos de artesanía. Esa reflexión ya había sido motivo de polémicas discusiones desde la última mitad del siglo anterior y la Bauhaus continuó siendo campo de batalla de los que se acercaban o se oponían a la incorporación de la máquina a la producción en masa.

En la Bauhaus de Weimar, Gropius reemplazó el característico título académico de profesor por el de maestro. La locución pretendía evidenciar la voluntad de la Escuela por **sintetizar las artes y las artesanías**. De esta forma, cada materia era impartida por un especialista artesano y un maestro artista. Una vez completados los cursos fundamentales en los que se estudiaban asignaturas básicas, los estudiantes se unían al taller de su elección. El empleo de la palabra 'taller' envolvía a la Bauhaus en una suerte de metaconstrucción en la que, bajo los mismos criterios de la arquitectura medieval, se edificaba la Escuela, según los distintos niveles de: aprendiz, oficial y maestro. El alumno tenía la oportunidad de completar su propia construcción de aprendizaje alcanzando el máximo nivel que ostentaban sus maestros a lo largo de un recorrido establecido con el fin de eliminar las posibles barreras existentes entre ellos. En un entorno en el que, en lo referente a la enseñanza de las artes, primaba una pedagogía academicista, el empleo de talleres en la Bauhaus tenía como premisa favorecer una enseñanza no endogámica que incluyera un contacto frecuente con los líderes de los oficios e industrias del país, así como la firma de acuerdos con talleres externos:

Our own workshops are to be gradually built up, and apprenticeship agreements with outside workshops will be concluded¹¹⁸⁹.

Esta idea, que ya había sido puesta en práctica en la Guild y en el Seminario de van de Velde, se mantuvo en los siguientes años de la Bauhaus. Algo que también sucedió en lo referente a la invitación a dar conferencias a profesores y artistas externos: 'Talks and lectures will in part be given by outside teacher'¹¹⁹⁰.

En lo relativo al funcionamiento organizativo de la Bauhaus, a pesar de la personalidad persuasiva de Gropius que, en la mayor parte de los casos, solía conseguir que sus opiniones fueran llevadas a cabo, existía una democracia en el claustro que votaba las decisiones principales que concernían tanto a la superación de las distintas jerarquías por parte de los alumnos como a las decisiones principales que incumbían a la Escuela: 'All motions are carried by a simple majority. The Director's vote is the deciding one in cases of a tie'¹¹⁹¹.

Al ingresar en la Bauhaus, los estudiantes eran primero admitidos por un periodo de prueba de seis meses del que sólo se podía prescindir en el caso de demostrar un talento especial, madurez artística y conocimiento personal. El núcleo del curso central o *Vorkurs*, en aquel primer momento concebido por Itten e inspirado por Hölzel y Čížek, consistía en el estudio y experimentación con materiales como: papel, yeso de París, madera, cristal, caña e incluso briquetas¹¹⁹², con el fin de lograr desarrollar un entendimiento, y más allá, un 'sentimiento' de las cualidades específicas de los componentes. La solución a los diferentes problemas propuestos debía ofrecerse a partir de la combinación de elementos en composiciones tridimensionales surgidas como fruto de la imaginación individual. De esta forma, el modelo de enseñanza -similar a los tests proyectivos¹¹⁹³ de psicología- era inductivo, estimulaba la invención y resultaba especialmente apropiado para dar vida a las habilidades creativas

¹¹⁸⁹ [Nuestros propios talleres se irán construyendo de forma gradual y se irán cerrando acuerdos de formación con talleres externos], Gropius, W. (abril, 1919). Programa de la Staatliche Bauhaus en Weimar. Weimar: Staatliche Bauhaus, en: Wingler, H. (2015). Bauhaus. Cambridge: The MIT Press, p.32.

¹¹⁹⁰ The Statutes of the Staatliche Bauhaus in Weimar. Panfleto publicado en enero de 1921, en: Wingler, H. (2015). Bauhaus. Cambridge: The MIT Press, p.45.

¹¹⁹¹ [Todas las mociones son llevadas a cabo por mayoría simple. El voto del director resulta decisivo en caso de empate], The Statutes of the Staatliche Bauhaus in Weimar. Panfleto publicado en enero de 1921, en: ibídem, p.48.

¹¹⁹² Conglomeración de carbón o incluso de ladrillo.

¹¹⁹³ En un test proyectivo el sujeto 'proyecta' de manera inconsciente sus ideas, deseos, conflictos, temores, etc.

ocultas de cada uno de los aprendices. En palabras de Grohmann: ‘Space was not explained but rather experienced on biological grounds of experiencing space’¹¹⁹⁴. Estudiar de forma precisa la naturaleza, su superficie y su textura, así como llevar a cabo exhaustivos análisis compositivos y estructurales de las grandes obras de los viejos maestros, fueron suplementos racionales a las enseñanzas de Itten¹¹⁹⁵. Si bien la concepción del *Vorkurs* fue uno de los enfoques más alabados de la Bauhaus es necesario señalar que, tal y como se ha documentado en este trabajo, la formación fundamental generalista ya había sido promovida previamente por Ruskin, Morris, Ashbee, Muthesius y van de Velde.

Antes de entrar en los cursos fundamentales de Itten, los alumnos tenían que asistir de forma obligatoria a las clases de pintura en las que Paul Klee y Vasili Kandinsky trabajaban problemas fundamentales de composición, líneas y color. El *Pädagogisches Skizzenbuch* (1925)¹¹⁹⁶ de Klee y el *Punkt und Linie zu Fläche* (1926)¹¹⁹⁷ de Kandinsky recogieron una síntesis de las ideas y metodologías llevadas a cabo en sus aulas. Klee enseñó en la Bauhaus desde 1921 hasta 1931 y Kandinsky, que entró un año después, se mantuvo hasta el cierre de la Escuela en 1933. Los dos maestros compartieron similitudes en sus trabajos, tal vez no tanto por los resultados de sus alumnos, sino por las ideas que quedaron recogidas en sus publicaciones. Las afinidades entre Klee y Kandinsky fueron notables en lo referente a: el concepto de punto como elemento primordial¹¹⁹⁸; un lenguaje pseudo-espiritual en el que, para alcanzar la función plena, era necesario lograr una confluencia de lo exterior y lo interior en una ‘polyphonic synthesis’¹¹⁹⁹; el cuestionamiento sobre si la genialidad era

¹¹⁹⁴ [El espacio no era explicado, sino descubierto bajo el sustrato biológico de experimentar el espacio], en: Grohmann, W. ‘The Bauhaus and modern art’, Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.168.

¹¹⁹⁵ Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.4.

¹¹⁹⁶ La traducción del original alemán al inglés por Sybil Moholy-Nagy está disponible de forma gratuita en: Klee, P. and Moholy-Nagy, S. (1972). *Pedagogical Sketchbook*. 7th ed. [ebook] New York: Frederick A Praeger. Available at: <http://ing.univaq.it/continenza/Corso%20di%20Disegno%20dell%27Architettura%20/TESTI%20D%27AUTORE/Paul-klee-Pedagogical-Sketchbook.pdf> [Accessed 12 Mar. 2019].

¹¹⁹⁷ Para este trabajo se ha utilizado la versión en castellano: Kandinsky, W. and Echavarren, R. (2003). *Punto y línea sobre plano: Contribución al análisis de los elementos pictóricos (1926)*. Barcelona: Paidós.

¹¹⁹⁸ Para Klee: ‘The point is not dimensionless but an infinitely tiny elemental plane, an agent that carries out no motion; in other words, it is at rest’, [El punto no carece de dimension sino que es un plano elemental infinitamente pequeño, un agente que no se mueve], Klee, P., Manheim, R., Norden, H. and Spiller, J. (1961). *Paul Klee notebooks, Volume 1*. London: Lund Humphries, p.19; Para Kandinsky, de forma semejante: ‘Los puntos se encuentran en todas las artes y su fuerza interior crecerá cada vez más en la conciencia del artista’, Kandinsky, W. and Echavarren, R. (2003). *Punto y línea sobre plano: Contribución al análisis de los elementos pictóricos (1926)*. Barcelona: Paidós, p.35.

¹¹⁹⁹ [Síntesis polifónica], Klee, P., Manheim, R., Norden, H. and Spiller, J. *Op. cit.*, p.62.

enseñable¹²⁰⁰; una confianza en la abstracción como búsqueda de la pureza a partir de la separación pictórica de los elementos; y unas bases sostenidas sobre la música y los principios del ritmo que ambos consideraban que eran intrínsecos a la naturaleza¹²⁰¹. Además, los dos combinaron su ejercicio artístico con la práctica docente, si bien para Klee al contrario que para Kandinsky, su tarea como educador en la Bauhaus en ocasiones le resultaba una carga. Esta desidia fue señalada por algunos de sus compañeros¹²⁰², pero también por el propio Klee en una carta que años más tarde enviaría a Gropius:

I am first and foremost an actively productive artist and have dared dutifully to take on a difficult task as an educator: difficult insofar as this post (like myself, on occasion) represents a burden that can be balanced with my creative work only under certain conditions. These conditions are that the task of teaching itself be organized productively and that room be allowed for rest and relaxation in the form of a proportionately ample holiday (one that is fairly extensive)¹²⁰³.

Tras los cursos de formación básica, en el programa original de 1919, la Bauhaus ofertaba el aprendizaje de los siguientes oficios: a) escultor, cantero, estucador, carpintero, ceramista, yesero; b) herrero, cerrajero, fundidor, tornero metálico; c) ebanista; d) decorador de pintura, pintor de vidrio, trabajadores de mosaico, esmaltador; e) grabador, grabador de madera, litógrafo, impresor de arte, engarzador de piedras preciosas; f) tejedor¹²⁰⁴.

Sin embargo, durante los primeros años en Weimar la Bauhaus corrió el riesgo de convertirse en una academia. Las artesanías y los talleres eran tratados de forma periférica, en primer lugar porque la Escuela carecía del material apropiado¹²⁰⁵, pero también porque la ambición

¹²⁰⁰ 'Genius cannot be taught because it is not a norm but an exception', [La genialidad no es enseñable porque no es una norma sino una excepción], Klee, P., Manheim, R., Norden, H. and Spiller, J. (1961). *Paul Klee notebooks, Volume 1*. London: Lund Humphries, p.62.

¹²⁰¹ 'Rhythms in nature. Day and night', [Ritmos en la naturaleza. Día y noche], ídem.

¹²⁰² Según Muche, desde la primera clase que dio en la Bauhaus, Klee entró dando la espalda al público, se giró a la pizarra sin tan siquiera mirarlos y comenzó a hablar y dibujar, Muche, G. sobre Paul Klee, en Grote, L. (1959). *Erinnerungen an Paul Klee*. München: Prestel, p.44.

¹²⁰³ [En primer lugar, soy un artista activo y productivo y me he atrevido a asumir una tarea difícil como educador: difícil en la medida en que este puesto, como yo a veces, representa una carga que se puede equilibrar con mi trabajo creativo únicamente bajo ciertas condiciones. Estas condiciones son que la tarea de la enseñanza se organice de manera productiva y que se permita el espacio para el descanso y la relajación en forma de vacaciones proporcionalmente amplias -una que sea bastante extensa-], Carta a Walter Gropius, 22 de septiembre de 1927, Zentrum Paul Klee, Berna, en: Klee, P. and VV. AA. (2013). *Bauhaus Master*. Madrid: Fundación Juan March, p.33.

¹²⁰⁴ Gropius, W. (abril, 1919). Programa de la Staatliche Bauhaus en Weimar. Weimar: Staatliche Bauhaus, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.32.

¹²⁰⁵ 'Incredibly, the workshop equipment, which was in beautiful shape before the war, was sold during the war, so now there is hardly even a planning bench left; and this is supposed to be an institute 'based on craftsmanship'. Building even in the most

principal de los estudiantes estaba más relacionada con convertirse en pintores modernos que en maestros artesanos: 'the students apparently have little enthusiasm for practical craftsmanship; the chief ambition is to become a modern painter'¹²⁰⁶.

En 1921, además de las artesanías descritas comenzaron a ofertarse materias fuera del programa y de la competencia del consejo. Tal fue el caso del taller de **teatro** que empezó a funcionar de forma extracurricular ese mismo año bajo la dirección de Lothar Schreyer. En un contexto de posguerra, el funcionamiento de los talleres sólo pudo completarse en 1922. A partir de entonces, el éxito de la producción no sólo dependió de los maestros o alumnos que participaron en los diferentes diseños, la situación del mercado fue otro factor determinante. En aquel momento existía una demanda hacia algunos tipos de productos y aquellos que dispusieron de la capacidad para generarlos se encontraron en una posición aventajada. En lo que respecta a los primeros años de la Bauhaus de Weimar, los talleres que mejor salida tuvieron fueron: el de metal conducido por el maestro de artesanía Christian Dell¹²⁰⁷; el de tejido de Georg Muche¹²⁰⁸ y Helene Börner¹²⁰⁹; y el de cerámica de Gerhard Marcks¹²¹⁰ en conjunción con el maestro artesano Max Krehan¹²¹¹. Fue este último obrador el que más bien demostró las posibilidades creativas de los estudiantes y el que alcanzó los mayores logros. Sin embargo, la cooperación entre un maestro artesano y un artista, como conductores de los talleres, llevó a que se promoviera un formalismo orientado a la artesanía

utopian sense, can hardly be considered', [Increíblemente, el equipo del taller, que antes de la Guerra estaba en perfecto estado, fue vendido durante la Guerra y ahora no hay a penas un banco; y se supone que éste debe ser un instituto basado en la artesanía. Construir incluso en el sentido más utópico no puede ni ser considerado], Schlemmer, Oscar, Cannstatt, 7 de agosto de 1920, Carta a Tut, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.86.

¹²⁰⁶ [los estudiantes, aparentemente tienen poco interés en la artesanía práctica; la mayor ambición es convertirse en un pintor moderno], Schlemmer, O. (21 diciembre, 1920), Carta a Otto Meyer desde Cannstatt, en: *ibidem*, p.96.

¹²⁰⁷ Christian Dell (24 de febrero de 1893, 18 julio de 1974) artesano platero de origen alemán que trabajó en la Bauhaus de 1922 a 1925. Después de su expulsión de Alemania, por el partido nazi, Gropius lo invitó a colaborar con él en EEUU, a pesar de ello, decidió permanecer en Alemania.

¹²⁰⁸ Georg Muche (8 de mayo de 1895, 26 de marzo de 1987), arquitecto, grabador, pintor y escritor alemán. Seguidor de las ideas de Klee, Chagall y Kandinsky. Desde el comienzo de la Bauhaus, Muche fue invitado por Gropius a participar como docente, convirtiéndose en el maestro más joven de la Escuela. En Weimar dirigió el taller de tejido desde 1919 y hasta 1925 y el curso preliminar de 1921-1922, y en Dessau siguió con el taller de tejido hasta 1927. En 1923 se encargó de organizar la Exposición de la Bauhaus para la que diseñó una casa experimental conocida como *Haus am Horn*, que supuso un ejemplo práctico de la nueva construcción estilo Bauhaus y que, en la actualidad, es el único edificio original que se mantiene en pie. 1927, ya en Dessau, acabó de construir la vivienda *Steel House*, diseñada con Richard Paulick y abandonó la Bauhaus para unirse a la Escuela de Arte Moderno que Itten dirigía en Berlín.

¹²⁰⁹ Helene Börner (1870-1938), maestra de tejido, fue la única mujer que perteneció a la Bauhaus de Weimar desde el primero hasta su último día de existencia.

¹²¹⁰ Gerhard Marcks (18 de febrero de 1889, 13 de noviembre de 1981) pintor y escultor alemán, adscrito al expresionismo que se encargó de la cerámica en la Bauhaus desde su comienzo y hasta 1925.

¹²¹¹ Max Krehan (11 de julio de 1875, 16 de octubre 1925) maestro alfarero alemán que se ocupó del taller de cerámica en la Bauhaus de Weimar desde 1920.

que sólo se superó al final de la era de Weimar, cuando finalmente se pudo conectar el trabajo de los talleres con la industria y los principios de producción en masa.

El pensamiento biocéntrico que había caracterizado el programa de 1919 fue notablemente difuminado y en 1921, tanto la instrucción general como las asignaturas suplementarias, se inclinaron hacia un razonamiento más técnico en el que se antepuso el estudio de los materiales, de las herramientas necesarias para transformarlos y sus posibles usos y aplicaciones en la construcción. A pesar de esta derivación tecnológica la Bauhaus mantuvo relación con notables miembros de filosofías biológicas como el neovitalista Hans Driesch¹²¹² y el premio nobel Wilhelm Ostwald¹²¹³. Los dos fueron invitados a dar conferencias en la Escuela y reclutados como miembros del 'Círculo de amigos de la Bauhaus' formado en 1924 para apoyar a la Escuela, frente a los ataques del parlamento de Thüringia¹²¹⁴.

Los cambios ideológicos tuvieron una repercusión relativa en lo referente al programa que en su enunciación de 1921 presentó esencialmente los mismos talleres (cantería, cerámica, muralista, litógrafo, etc.) salvo por la incorporación de un obrador para la formación de encuadernadores y la adición de pintor de telas y bordador, al apartado de tejedores. La instrucción formal varió respecto al primer curso ofrecido. Por una parte, se resumieron las materias de estudio que de siete pasaron a cuatro y por otra, se incidió en una vocación más funcional del arte, que se puso de manifiesto con la exclusión de la pintura de paisajes, figuras, plantas y bodegones, que redujeron el dibujo a su dimensión técnica. Las asignaturas suplementarias de instrucción también variaron considerablemente. De una perspectiva humanista en la que había lugar para la historia del arte y para la anatomía de los modelos vivientes, se pasó a la predominancia de disciplinas técnicas en las que se investigaban las propiedades físicas y químicas de los materiales.

¹²¹² Hans Adolf Eduard Driesch (1867-1941), filósofo alemán de origen prusiano impulsor del neovitalismo.

¹²¹³ Friedrich Wilhelm Ostwald (1853-1932), químico y filósofo alemán, nacido en Riga conocido por su enunciación de la ley de Ostwald que caracteriza los fenómenos de disolución de electrolitos. Ostwald elaboró además una nueva teoría del color y en 1920 creó un laboratorio para su estudio.

¹²¹⁴ Bayer, H., Gropius, W. and Gropius, I. (1938). *Bauhaus 1919-1928*. [ebook] New York: The Museum of Modern Art. Available at: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2735_300190238.pdf [Accessed 28 Apr. 2019], p.84. También en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.78. En la carta de Ostwald a Gropius aceptando su invitación, 30 de junio de 1927, papeles de Gropius, Archivo de la Bauhaus, Berlín.

El entrenamiento estaba dividido en tres cursos de instrucción: I. Curso de aprendices; II. Curso de oficiales y III. Curso de maestros. La instrucción era individual y se dejaba a cargo de cada maestro, dentro del marco del trabajo del programa general y del calendario de trabajo que se revisaba cada semestre. Para dar a los estudiantes un entrenamiento técnico y artístico tan versátil y completo como fuera posible, el calendario se arreglaba de forma que cada arquitecto, pintor y escultor fuera capaz de participar en parte de los otros cursos. Es decir, se trataba de un programa con cierta flexibilidad en el que, pese a los frecuentes cambios, se buscaba mantener un carácter **interdisciplinar**.

Si bien la Bauhaus había sido concebida como una escuela de arquitectura, el departamento de construcción como tal no fue incluido hasta 1927. La pregunta que surge al observar el programa es ¿cómo se puede aspirar a realizar la obra de arte total en una Escuela en la que, a pesar de la pluridisciplinariedad, el currículum estaba compartimentado y no existía la posibilidad de realizar un proyecto completo? Es cierto que Gropius pretendía una única obra hecha por muchos individuos en armonía, pero en la subdivisión y reparto de tareas obvió la preparación de un agente capaz de coordinar al conjunto. Es decir, ¿se podía aspirar a una unión a partir de un programa concebido en división? Para autores como Éva Forgács, la separación que Gropius planteó entre lo formal y lo práctico/técnico resulta paradójica para quien, desde la base de su programa inicial, buscaba la fusión de ambas esferas. Forgács argumenta que esta decisión obedece a las necesidades implícitas de la situación en la que Gropius se veía obligado a mantener a cada profesor dentro de los límites de su ámbito específico para la consecución de la obra de arte total¹²¹⁵. Pero Michaud va más allá y asegura que, a partir de 1923, fue el propio Gropius el que asignó al **teatro** una posición central haciendo que, de alguna manera funcionara como sustituto de la arquitectura:

C'est Gropius lui-même qui va assigner au théâtre une position centrale, à partir de 1923, faisant en quelque sorte du travail théâtral le double du travail de l'architecte¹²¹⁶.

De hecho, en palabras de Michaud, resulta notable que alrededor de la mitad de los maestros que enseñaban en la Bauhaus de Weimar y Dessau tuvieran curiosidad por el teatro¹²¹⁷. Sin

¹²¹⁵ Forgács, É. (1995). *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. [ebook] Budapest: Central European University Press. Available at: <https://leer.amazon.es/?asin=B001009IVA> [Accessed 14 Mar. 2019], p.85.

¹²¹⁶ Michaud, E. (1978). *Théâtre au Bauhaus (1919-1929)*. Lausanne: La Cité-L'Âge d'homme, p.68.

embargo uno de los principales problemas con los que se encontró el taller de escena fue su falta de rendimiento económico. Gran parte de los cambios del programa estuvieron orientados a la necesidad de obtener la independencia financiera de la Bauhaus. Con los procedimientos de venta de productos que los talleres manufacturasen, Gropius quería liberar la Escuela de las limitaciones de un presupuesto ajustado. Las enseñanzas del curso básico y los talleres eran financiadas por el Estado, sin embargo, los gastos de las comisiones privadas o del resultado de las investigaciones prácticas de la Bauhaus requerían fuentes alternativas de ingresos. En el modelo financiero, los diseños efectuados en el ámbito de la Escuela pasaban a ser propiedad inmediata de la Bauhaus: 'All work produced with Bauhaus materials remains the property of the Bauhaus. Exceptions will only be made in special cases'¹²¹⁸. No obstante, estaba contemplado que el creador de los trabajos recibiese un pago cuyo valor era determinado por Gropius y dos de los maestros¹²¹⁹.

Las primeras precauciones sobre las dificultades básicas de combinar subsidios educativos con una búsqueda de rendimiento comercial fueron expuestas al director de la Bauhaus por el arquitecto Emil Lange¹²²⁰, que había sido nombrado jefe de la concebida, pero nunca llevada a cabo hasta aquel momento, sección de investigación de construcción. Gropius había subestimado unos problemas de rendimiento económico que resultaron ser imposibles de solventar. A pesar del apoyo que recibía por parte de la administración estatal, ésta siempre se había mostrado escéptica con la aventura financiera que suponía el mantenimiento de una escuela de las características prácticas de la Bauhaus. Como se ha adelantado, la diferente rentabilidad de los talleres fue también una fuente importante de conflicto. Los cursos menos eficientes en términos financieros en los tiempos de Weimar eran el de vitral de Klee y Albers; el de papel pintado de Kandinsky; el de escultura de Schlemmer y Arwig; y el **teatro** de la Bauhaus, al que Schlemmer había dado un nuevo

¹²¹⁷ 'il est remarquable en effet que la moitié environ des "maîtres" qui ont enseigné à Weimar et Dessau se soient, durant cette période, préoccupés des questions touchant au théâtre', *vid nota* 1216.

¹²¹⁸ The Statutes of the Staatliche Bauhaus in Weimar. Panfleto publicado en enero de 1921, en: Wingler, H. (2015). Bauhaus. Cambridge: The MIT Press, p.45.

¹²¹⁹ 'The Director of the Bauhaus together with the two masters of the organization will decide whether the objects is to be kept by the Bauhaus and with what sum the orienteer shall be reimbursed for this work', [El director de la Bauhaus junto con dos maestros de la organización decidirá si los objetos deben quedarse en la Bauhaus y qué suma recibirá el diseñador por su trabajo], The Statutes of the Staatliche Bauhaus in Weimar. Panfleto publicado en enero de 1921, en: *ibidem*, p.46.

¹²²⁰ Emil Lange (1884, 1968) arquitecto alemán.

significado e importancia a partir de la resignación de Lothar Schreyer¹²²¹ en 1923, pero cuya rentabilidad, en el mejor de los casos, pretendía ser indirecta. En aquel contexto de supeditación del arte al rendimiento económico, Schlemmer y Kandinsky se manifestaron, con frecuencia, en contra del pragmatismo. En una carta a Otto Meyer, desde Weimar, Schlemmer se refirió a la conversión de la Bauhaus en una corporación y alegó que esto industrializaría los talleres y colocaría a aquellos que no eran susceptibles de serlo en una situación de desventaja¹²²². La ciudad de Weimar, cuna de Goethe, que desde el primer año de su existencia se había posicionado en contra de la Institución¹²²³, tampoco quería formar parte de la renovación que representaba el funcionalismo de Gropius y que suponía el contrapunto al expresionismo como continuación del romanticismo que les identificaba.

Precisamente con el fin de intentar acercarse a los habitantes de Weimar, pero también a los grandes industriales y a los expertos en cada una de las artes, la Bauhaus desde su nacimiento, planteó llevar a cabo exhibiciones y otras actividades que permitieran establecer sinergias y conexiones sociales. La **exhibición de 1923** determinó el fin del periodo expresionista de la Bauhaus y, al mismo tiempo, marcó un punto de inflexión decisivo respecto a su programa y estética. La muestra presentada mostró los trabajos individuales tanto de profesores como de alumnos e ilustró el modelo de entrenamiento seguido por la Escuela, desde el primer curso fundamental hasta los talleres. Una de las contribuciones artísticas más significativas fue el diseño de Schlemmer de pinturas y esculturas para el vestíbulo y las escaleras del edificio de exhibición de la Bauhaus. Los murales, en los que aparecían estudiantes subiendo las mismas escaleras sobre las paredes de las cuales estaban pintados, eran una evidencia de la síntesis entre las distintas artes y la arquitectura. Sin embargo, eso no evitó que años más tarde acabaran destruidos y expuestos como 'Entrarte Kunst' (1937) [arte degenerado], entonces símbolo de vergüenza y hoy de orgullo¹²²⁴. Todavía

¹²²¹ Lothar Schreyer (1886 – 1966) artista alemán que, entre otras cosas, se ocupó del taller de teatro durante los primeros años de existencia de la Bauhaus y hasta su salida en 1923.

¹²²² 'The conversion into a corporation will industrialize the workshops; those which by nature do not lend themselves to industrialization will be at a disadvantage from the very outset', Carta de Schlemmer a Otto Meyer, 15 de diciembre de 1924, desde Weimar, Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.158.

¹²²³ Para una descripción detallada de las medidas que se tomaron para cerrar la Bauhaus consultar: Forgács, É. (1995). *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. [ebook] Budapest: Central European University Press. Available at: <https://leer.amazon.es/?asin=B0010091VA> [Accessed 14 Mar. 2019].

¹²²⁴ Los murales y las esculturas que llevó a cabo Oskar Schlemmer para el edificio de Talleres de la Staatliche Bauhaus, definían los principios de pintura y escultura que perseguía la Bauhaus. Todos fueron ordenados destruir en 1930 por Schultze-

más fascinante fue la utopía del asentamiento de hospedaje de la Bauhaus, un proyecto cooperativo para ser construido en el futuro que se presentó con una maqueta especialmente diseñada para la exposición por Muche y amueblada por los talleres. Pero sin duda, lo que marcó no sólo la exhibición de 1923, sino el acompañamiento de toda la era de Weimar, fueron las fiestas que allí se celebraron y que continuarían en Dessau. La importancia y características **sociales** y artísticas de estos eventos será descrita de forma concreta en el capítulo correspondiente, pero es necesario adelantar que las fiestas, sobre las que más adelante Alfred Arndt¹²²⁵ aseguraría que se podría escribir un libro completo¹²²⁶, estuvieron íntimamente ligadas a lo **teatral**. Según Michaud con una doble finalidad, servir de conexión entre el interior y el exterior de la Escuela y ayudarla a mantener una relativa autonomía:

Ces fêtes paraissent bien avoir joué un double rôle : assurer des passages, une relative continuité entre le dedans et le dehors de l'institution ; en même temps, lui conférer un rythme propre, spécifique, qui lui permette de se maintenir dans sa relative autonomie¹²²⁷.

Una vez superado el interés por el teatro expresionista que supuso la salida de Schreyer, la Bauhaus de Weimar fue además testigo de **múltiples propuestas escénicas** en las que estudiantes y maestros investigaron las posibilidades de las máquinas y las marionetas sobre el escenario, así como la interacción del espacio y el hombre con las diferentes formas geométricas a partir de la combinación de distintos materiales, música y danza.

La Bauhaus de Weimar dejó en el tintero varios proyectos como la edición de publicaciones para la disseminación de sus ideas o el establecimiento de una corporación eficaz para la venta de los productos de sus talleres. El fracaso de estas iniciativas se debió a un conglomerado de factores externos e internos entre los que se encontraban razones políticas, la inflación y la debilidad organizativa de la Bauhaus. No obstante, se trataba de

Naunurg que había sido nombrado jefe de la Escuela de Arte por el régimen Thuringia National Socialista, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.64.

¹²²⁵ Alfred Arndt (1898-1976) arquitecto alemán, primero alumno y después profesor de la Bauhaus. Se casó con la fotógrafa y tejedora Gertrud Arndt, también alumna de la Escuela. Fue invitado a participar como director del taller de construcción en el área del metal, carpintería y pintura, por Hannes Meyer en 1929 y allí impartió construcción, diseño y perspectiva. En Dessau, la familia Arndt se alojó en la residencia de profesores de la avenida Burgkühnauer.

¹²²⁶ Arndt, A. *Bauhaus 1919-1969*, p.311, en: Michaud, E. (1978). *Théâtre au Bauhaus (1919-1929)*. Lausanne: La Cité-L'Âge d'homme, p.153.

¹²²⁷ [Estos festivales parecen haber jugado un doble papel: asegurar los pasajes, una continuidad relativa entre el interior y el exterior de la institución; al mismo tiempo, para darle un ritmo propio y específico que le permitiera mantener su autonomía relativa], ídem.

buenas iniciativas que, más tarde, en Dessau se supieron modificar y adaptar a las circunstancias. La venta de productos en la feria de Leipzig o los modelos para la producción industrial en masa resultaron un éxito en el sentido de que hicieron crecer el reconocimiento de la Escuela, pero no lograron reforzar las cuentas bancarias ni justificar la fuerte inversión que se tenía que llevar a cabo. Durante los años de Weimar, la industria estaba muy lejos de reconocer todas las posibilidades que le brindaba la Bauhaus. Incluso las publicaciones de arte se vendían con dificultad. De hecho, muchas de las ediciones que lograron sacar a la venta permanecieron sin ser compradas hasta el momento en que se trasladaron a Dessau. Las que quedaron, que recogían trabajos de los talleres, tuvieron que venderse a precio de saldo.

Como se ha comentado, la Bauhaus de Weimar no contaba con el departamento de arquitectura que Gropius tenía en mente y que, más adelante, supondría la consumación del trabajo de la Escuela. Después de cinco años demandando el cumplimiento del programa, en la primavera de 1924, los alumnos participaron en la creación de un Seminario de arquitectura en el que poder explorar posibilidades potenciales en el campo. Algunos de los miembros del recién creado grupo eran maestros, otros oficiales y entre ellos se encontraban Muche y Marcel Breuer¹²²⁸. Pero en ningún caso se trataba de un departamento de arquitectura como tal. A las graves tensiones internas derivadas de esa importante carencia, se sumaron otras razones que inhibieron que la Bauhaus de Weimar pudiera vivir un mayor desarrollo. Por un lado, los *Völkish* del gobierno llevaron a cabo una campaña de presión llena de injurias que acabó materializada en una serie de medidas hostiles. Por otro, la Bauhaus tuvo que enfrentarse al miedo de los artesanos que veían su existencia amenazada por las formas industriales y tecnológicas que se promocionaban. Además, la Bauhaus tuvo que litigar contra un panfleto amarillo llamado *Gelbe Broschüre*, en circulación desde 1924, en el que empleados desleales que habían sido despedidos criticaban a la Escuela. Schreyer se refirió en sus memorias a que la resistencia del gobierno de Turingia al trabajo de la Bauhaus fue tan grande que la continuación de los planes de Gropius en Weimar ya no era

¹²²⁸ Marcel Lajos Breuer (1902-1981), arquitecto y diseñador industrial húngaro de origen judío. Alumno de la Bauhaus de Weimar, se hizo cargo, más adelante, del taller de muebles de la Bauhaus de Dessau. Durante la ocupación nazi impartió clases junto a Gropius en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Harvard.

posible¹²²⁹. A pesar del apoyo documentado por Schlemmer de importantes personalidades que se consideraban *Freunde des Bauhauses* [amigos de la Bauhaus] y entre los que se encontraban Gerhart Hauptmann o Alfred Einstein¹²³⁰, los grandes problemas referidos condujeron a que en septiembre de 1924 el gobierno diera la noticia de que, aludiendo a razones económicas, no podría apoyarlos más. No obstante, en las negociaciones presupuestarias llevadas a cabo en otoño y en las que Gropius anunció nuevos acuerdos por los que la industria se comprometía a invertir de forma sustancial en la producción de objetos, quedó claro que las limitaciones materiales del gobierno eran menos económicas que político-filosóficas. El 31 de marzo de 1925 se disolvió la Staatliche Bauhaus. A pesar de que la declaración de renuncia era ilegal, teniendo en cuenta que se trataba de una institución estatal, fue aceptada.

6.2. DESSAU-GROPIUS (OTOÑO DE 1925-1928)

Fue el historiador del arte Ludwig Grote¹²³¹ el que recomendó al gobierno de la ciudad de Dessau que invitara a la Bauhaus. Además del apoyo de Grote, Gropius contó con el del teniente alcalde Fritz Hesse que, según Forgács, organizó una eficiente campaña para popularizar la Escuela¹²³². Dessau era una ciudad rica en tradición que había llegado a su clímax en los tiempos de Goethe. Sin embargo, no había cerrado sus puertas a la industria moderna y, a pesar de las reticencias de la clase media y de algunos grupos de artesanos, la Bauhaus comenzó a operar allí en 1925, bajo la jurisdicción de la ciudad¹²³³. A algunos maestros, entre ellos Schlemmer, Dessau les pareció una opción más interesante -frente a la otra candidata que era Frankfurt am Main-, entre otras cosas porque el traslado prometía: una reorganización de la Institución; el desmantelamiento de la autocracia de Gropius; un

¹²²⁹ 'Die Widerstände der Thüringischen Regierung gegen unsere Arbeit waren so groß, daß eine Weiterführung der Pläne von Gropius in Weimar nicht mehr möglich war', Schreyer, L. (1956). *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus. Was ist des Menschen Bild?* München: Langen-Müller, p.128.

¹²³⁰ Schlemmer, O. (20 octubre, 1924), Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.156.

¹²³¹ Ludwig Grote, historiador del arte alemán que fue asesor personal del alcalde Fritz Hesse y cuya influencia resultó determinante para el traslado de la Bauhaus de Weimar a Dessau.

¹²³² Forgács, É. (1995). *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. [ebook] Budapest: Central European University Press, pos. 3029: 13. Available at: <https://leer.amazon.es/?asin=B001O091VA> [Accessed 14 Mar. 2019].

¹²³³ En Weimar había sido una Institución dependiente del estado.

currículo académico atractivo capaz de mantener a los buenos estudiantes y maestros unidos; así como oportunidades para construir un edificio y **un teatro** de forma inmediata¹²³⁴. A todo ello había que sumarle la proximidad de Dessau a Berlín que, en aquel momento, se había convertido en uno de los centros más importantes de la cultura europea, gracias a la ampliación urbana que había promovido la *Gesetz über die Bildung einer neuen Stadtgemeinde Berlin* (1920) [Ley sobre la Reconstrucción Local de Berlín].

El programa de la Bauhaus de Dessau fue publicitado en varios periódicos desde 1925¹²³⁵. En él se aseguraba que el propósito de la Escuela era el entrenamiento de gente artísticamente talentosa que buscara convertirse en diseñadores en los campos de las artesanías, la industria y la arquitectura. Más en línea con las escuelas técnicas que con su origen en los gremios medievales, la estructura de la Bauhaus de Dessau estaba compuesta por un primer bloque dedicado a la instrucción en diseño que a su vez contaba con: instrucción básica, instrucción en artesanía e instrucción en arquitectura; y un segundo abocado a la investigación práctica: producción de prototipos en la artesanía y la industria, construcción de mueble y talleres de ebanistería, pintura de pared, metal, tejido, imprenta (tipografía, arte comercial e impresiones de arte). Sin embargo, en el nuevo programa se mantuvo el curso preliminar de dos semestres de duración en el que se perseguía aportar una base elemental en forma, que conectaba con los ejercicios prácticos desarrollados en el taller especial de instrucción básica. Durante el segundo semestre se plantaba llevar a cabo una prueba de admisión cuya superación capacitaba para uno de los talleres. Tras la aprobación del examen, el alumno pasaba a integrarse en el curso general en el que se propiciaba entrenamiento especializado bajo un acuerdo legal de aprendizaje. Generalmente la duración era de seis semestres y como resultado se ofrecía un certificado oficial del 'handwerkskammer' [Cámara de los trabajos manuales]. Por último, la Bauhaus ofrecía un entrenamiento en arquitectura. Si bien y tal como se ha indicado, el departamento correspondiente no fue creado hasta 1927, en este bloque se ocupaban de la práctica de la

¹²³⁴ Schlemmer, O. (17 febrero, 1925), Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.161.

¹²³⁵ Además del currículo general y el programa de los principios de producción de la Bauhaus, la Bauhaus de Dessau -durante los últimos meses de 1925 y el comienzo de de 1926-, emitió planes separados para el trabajo de los talleres. El diseño tipográfico fue llevado a cabo por Herbert Bayer, que también hizo otras impresiones para la Bauhaus durante este periodo, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.107.

arquitectura a partir de la vinculación con proyectos de construcción reales durante un plazo medio de tres semanas.

Hasta su disolución, la Bauhaus de Dessau se orientó hacia un academicismo cada vez más evidente. Un síntoma de esta tendencia fue la instauración del término 'profesor' para los que en Weimar se habían llamado maestros. En la misma línea, el maestro de artesanía ya no enseñaba en Dessau. Esto fue en parte posible porque los jóvenes profesores que se habían formado en la oferta dual de Weimar ya combinaban en una sola persona las dos perspectivas que habían aprendido como alumnos: capacidades de diseño y habilidades manuales. La designación de 'maestro junior' sí se mantuvo en la Bauhaus, principalmente para diferenciar a los recién designados de los viejos maestros. Las distintas graduaciones de aprendiz y oficial, así como los exámenes que había que superar para aumentar de escala, fueron abandonados en Dessau y, desde 1928, los estudiantes terminaron sus cursos con un diploma de la Bauhaus exento de rango. En sus comienzos en la nueva sede, la Escuela mantuvo el programa y el mismo nombre de la Bauhaus de Weimar pero, en consonancia con su nueva vocación comercial, se estableció como una corporación de responsabilidad limitada. Los intentos por crear una organización para vender los productos de la Bauhaus ya habían comenzado en Weimar, pero sólo en Dessau tuvieron resultados significativos. En este sentido, la Bauhaus dio un salto considerable en lo que se refiere a los antecedentes de este trabajo que, si bien coincidieron en su interés por la venta de sus productos, la mantuvieron en una escala asequible al grado de gremio.

Mientras se construía el nuevo complejo arquitectónico que Gropius había concebido para la nueva sede en Dessau y que contaba con un edificio para los talleres, otro para la Escuela y un tercero para los dormitorios, la Bauhaus compartió espacios con una de las instituciones públicas de artes y artesanías de la ciudad. Las nuevas instalaciones que comenzaron a construirse en septiembre de 1925 contaban con una gran sala para conferencias, un **teatro** y una cafetería, todos ellos **conectados** de forma que pudieran ser combinados formando un espacio más grande¹²³⁶. También había una sala de exhibiciones, gimnasio y duchas. Como diría Gropius, el edificio de la Bauhaus no era un fin en sí mismo, sino un medio dentro del

¹²³⁶ Forgács, É. (1995). *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. [ebook] Budapest: Central European University Press, pos.3048: 15. Available at: <https://leer.amazon.es/?asin=B001O09IVA> [Accessed 14 Mar. 2019].

cual llevar a cabo actividades vitales¹²³⁷. La estética de la construcción era un símbolo del estilo que representaba a la Escuela y su distribución de espacios la convertía en una especie de **Gesamtlebenswerk** [Trabajo de vida total] orientado a satisfacer todas las áreas de la vida: vivienda, alimentación, trabajo, aprendizaje, entretenimiento, deportes y recreación. Como diría el investigador Winfried Nerdinger, la combinación de actividades que ofrecían las instalaciones arquitectónicas se tradujo en el famoso espíritu **comunitario** ‘Gemeinschaftsgeist’, en las **fiestas** y en los **eventos** de la Bauhaus¹²³⁸. Xanti Schawinsky, llegó a afirmar que el maravilloso espíritu de la Bauhaus se debía, en gran medida al complejo de edificios que Gropius había diseñado¹²³⁹. Según Grohmann vivir juntos incrementaba el sentimiento de pertenencia al grupo¹²⁴⁰, algo que para algunos estudiantes como Lux Feininger llegaba a tener un carácter pseudoreligioso, según delató al referirse al edificio como ‘some ancient church’ que surgía de la colaboración de muchas mentes¹²⁴¹. El seis de diciembre de 1926 tuvo lugar la inauguración del complejo a la que atendieron más de mil personas, entre las que destacaron importantes figuras del ámbito político y artístico nacional e internacional. Después del discurso de apertura, los asistentes tuvieron oportunidad de llevar a cabo un tour por el nuevo edificio en donde pudieron ver expuestos algunos de los mejores trabajos que se habían producido en la Escuela. Tras la visita, el teatro de la Bauhaus presentó un espectáculo nocturno. Las festividades continuaron hasta el día siguiente. Como puede observarse, las similitudes con el modelo arquitectónico que había propuesto Ashbee para su Instituto de Arte fueron considerables. En lo que respecta a Darmstadt, la principal diferencia fue que en la Colonia había primado un individualismo artístico puesto en evidencia a partir de edificios recargados e independientes. Por el contrario, el diseño de Gropius para la Bauhaus abogaba por un entorno funcional y común de lugares compartidos¹²⁴².

¹²³⁷ Gropius citado en: Whitford, F. (1995). *La Bauhaus*. Barcelona: Destino, p.159.

¹²³⁸ Nerdinger, W. (2019). *Das Bauhaus: Werkstatt der Moderne [La Bauhaus: taller de la modernidad]*. Munich: C. H. Beck, p.70.

¹²³⁹ Schawinsky citado en: Whitford, F. (1995). *La Bauhaus*. Barcelona: Destino, p.159.

¹²⁴⁰ ‘Living together increased the feeling of belonging together, which had hardly suffered during the confusion of the years of construction and political fights’, [vivir juntos aumentaba el sentimiento de pertenencia que se había visto resentido durante los años de construcción y luchas políticas], en: Grohmann, W. ‘The Bauhaus and modern art’, en: Grohmann, W. ‘The Bauhaus and modern art’, Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.169.

¹²⁴¹ [una organización nacida de la colaboración de muchas mentes], Feininger, L. ‘The Bauhaus: evolution of an idea’, ibídem, p.173.

¹²⁴² Si bien es cierto que el conjunto arquitectónico contaba con algunas casas separadas para los miembros del personal. La de Gropius era aislada y el resto eran viviendas semiadossadas.

En palabras de Whitford, en la Bauhaus de Dessau el periodo de experimentación había pasado, la Escuela había llegado a su mayoría de edad y 'lo que se anunciaba ahora era serio, práctico y efectivo'¹²⁴³. Sin embargo, durante este tiempo y muy a su pesar, Gropius no pudo llevar a cabo ningún taller al estar inmerso en toda una serie de cambios estructurales, administrativos y comerciales, así como su participación en las comisiones arquitectónicas - que directa o indirectamente beneficiaron a la Bauhaus-. Kandinsky y Klee continuaron con sus cursos obligatorios en la instrucción básica. El primero acentuó los aspectos analíticos y el segundo se centró en la investigación de la geometría y distintos problemas de la construcción. Schlemmer, como antes, se siguió ocupando del taller de teatro; Moholy-Nagy llevaba el taller de metal; y Muche fue responsable del de tejidos, en el que era asistido por Gunta Stözl, una de sus estudiantes, quien por aquel entonces ya había obtenido su título de maestra. Todo el resto de los talleres se llevaban a cabo por alumnos: Herbert Bayer¹²⁴⁴ llevaba la tipografía y el arte publicitario; Marcel Breuer dirigía el de mobiliario; Hinnerk Scheper¹²⁴⁵, se encargaba de la pintura de mural; y Joost Schmidt¹²⁴⁶ controlaba los estudios fundamentales de forma plástica en la escultura, así como otro curso de tipografía. Josef Albers experimentaba más sistemáticamente que nunca, mientras ejercía de director del curso preliminar. Albers, que comenzó como alumno del curso preliminar de Itten, desde 1923 a 1928 fue uno de sus principales profesores. Con la salida de Moholy-Nagy en 1928, pasó a dirigir el *Volkurs* por sí mismo, convirtiéndose en uno de sus representantes fundamentales. Bajo su liderazgo las líneas centrales de su propedéutica permanecieron intactas: eliminar el academicismo, liberar las energías y capacidades de los alumnos y confrontar no con el arte, sino con los principales problemas de diseño. Sin embargo, en lo que concierne a la didáctica y la metodología, según Lux Feininger, Albers cambió el

¹²⁴³ Whitford, F. (1995). *La Bauhaus*. Barcelona: Destino, p.164.

¹²⁴⁴ Herbert Bayer (1900, 1985), diseñador gráfico, pintor, fotógrafo y arquitecto austriaco. Bayer fue uno de los diseñadores de publicidad más innovadores de la Bauhaus de Dessau. Tras formarse durante cuatro años en la Bauhaus de Weimar, Gropius lo nombró director de impresión y publicidad. Bayer fue responsable del estilo visual nítido y de la adopción de la fuente *sans serif* siempre en minúsculas para las publicaciones de la Bauhaus. En 1928, Bayer abandonó la Escuela de Bauhaus para comenzar a trabajar en la oficina en Berlín de la revista Vogue. Huyendo de los nazis, diez años después se mudó a Nueva York en donde en 1938 organizó en el MoMA de Nueva York la exposición y el catálogo Bauhaus 1910-1928.

¹²⁴⁵ Hinnerk Scheper (1897-1957), pintor y fotógrafo alemán, instruido a las órdenes de Klee, Itten y Schlemmer en la Bauhaus de Weimar. desempeñó su papel de profesor de mural en la Bauhaus de Dessau desde 1925 y hasta su cierre por los nazis en 1933. En 1922 contrajo matrimonio con su compañera de clase Lou Berkenkamp, quien a partir de entonces fue conocida como Lou Scheper.

¹²⁴⁶ Joost Schmidt (1893, 1948) pintor, tipógrafo y profesor. En la Bauhaus de Weimar se graduó en escultura y colaboró con la imprenta. Destacó por sus excelentes trabajos tipográficos y en la exposición de 1923 llevó a cabo cuatro relieves murales para el vestíbulo del edificio principal. Durante su docencia en la Bauhaus de Dessau fue muy apreciado por sus dotes pedagógicas y cualidades humanas. Tras la salida de Herbert Bayer en 1928 se hizo cargo también del taller de imprenta, tipografía y gráfica publicitaria.

concepto del curso en sí mismo, tan drásticamente, que sólo permaneció el nombre¹²⁴⁷. La perspectiva de investigación de Albers estaba basada en el reconocimiento de las cualidades específicas de los materiales, tales como su fuerza, naturaleza, textura y modificación producidas por los cambios en su forma. Su imaginario educativo se centraba en la experiencia vivencial de la creación a partir de experimentos lúdicos:

The best education is one's own experience. Experimenting surpasses studying. To start out by playing develops courage, leads in a natural manner to an incentive way of building and furthers the pedagogically equally important facility of discovery¹²⁴⁸.

Albers completaba sus prácticas a modo de laboratorio con complejas discusiones diarias en las que los estudiantes debían justificar lo que habían llevado a cabo¹²⁴⁹. Su trabajo se integraba con los cursos de Moholy-Nagy que, a su vez, trabajaba sobre el desarrollo de la conciencia de las relaciones plástico-espaciales.

La recopilación del conocimiento generado en la Escuela en los *Bauhausbücher* [libros de la Bauhaus], a los que Michaud se refiere como 'ses principaux instruments de propagande'¹²⁵⁰, ya había comenzado en Weimar, pero llegó a su culminación en Dessau. El planteamiento inicial era que *Albert Langen Press* -de forma semejante a como habían hecho las editoriales de Morris y Ashbee- sacara a la venta más de cincuenta escritos de autores conocidos que incluyeran todos los campos de conocimiento intelectual. Desafortunadamente, sólo catorce de ellos vieron la luz, si bien su contenido sintetizó los principales aspectos de la Escuela. Una de las principales publicaciones, escrita por Oskar Schlemmer y supervisada por Laszlo Moholy Nagy, fue íntegramente dedicada al **teatro**¹²⁵¹. Desde 1926, a partir de una idea de Gropius y Moholy-Nagy, la Bauhaus editó también su propia revista. El panfleto, de nombre

¹²⁴⁷ Feininger, L. The Bauhaus evolution of an idea: 1919-1932, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p. 190.

¹²⁴⁸ [La mejor educación es la propia experiencia. Experimentar sobrepasa el estudio. Comenzar jugando desarrolla el coraje, conduce de manera natural a una forma de incentivo para construir y fomenta la facilidad del descubrimiento que es pedagógicamente igual de importante], Albers, J. (1928). Creative Education, en el 'VI Internationaler Kongress für Zeichnen, Kunstunterricht und Angewandte Kunst in Prag, 1928 [Sexto congreso internacional para el dibujo, el arte y la educación, de las artes aplicadas en Praga, 1928], publicado en Praga en 1931, en; Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.142.

¹²⁴⁹ 'The experience gained in dabbling with materials is often communicated more easily from student to student than by the older, further removed teacher. This is the reason for discussing the work almost daily with the students and having them justify what they have done', ídem.

¹²⁵⁰ Michaud, E. (1978). *Théâtre au Bauhaus (1919-1929)*. Lausanne: La Cité-L'Âge d'homme, p.103.

¹²⁵¹ La traducción al inglés de la obra original de Schlemmer, la publicó Wesleyan University en 1961 bajo el título: *The Theater of the Bauhaus*.

homónimo a la Escuela, comenzó en 1926 con una frecuencia anual, si bien en 1928 y 1930 se editaron tres ejemplares, en 1929 cuatro y en 1930 ninguno¹²⁵². De alguna manera, la principal razón por la que se promovían estos escritos era para transmitir una nueva lingüística. Además, de forma semejante a como había ocurrido con Ashbee, en su afán por abolir el academicismo, los libros permitían el acceso a una información que ellos consideraban valiosa y que, lejos de adoctrinar, perseguía ampliar miras a partir de la visualización y exposición de ejemplos prácticos directamente extraídos de sus propias experiencias en los talleres. En el caso de la Bauhaus, además, la incorporación de fotografías, las modernas tipografías y los efectos importados de la publicidad y el cine, lograron que esas publicaciones resultaran originales y distintas a los libros tradicionales. Para Moholy-Nagy las cuestiones relativas a la forma eran fundamentales. Su afán por conseguir efectos dinámicos que se asemejaban al cine quedó plasmado en una tipografía particular que más tarde evolucionó, de la mano de Herbert Bayer, hacia formas más ligeras y flexibles. Bayer defendía que sólo se utilizaran letras minúsculas en todas las publicaciones institucionales. En primer lugar, porque era más económico pero, además, porque sólo se necesitaba un único alfabeto en lugar de dos y porque las palabras eran perfectamente legibles una vez que el lector se había acostumbrado¹²⁵³. La nueva tipografía **unificaba** la apariencia de cada publicación de la Bauhaus algo que también se conseguía a partir del empleo de un vocabulario común. Folgárcs hace referencia a términos sobrios como 'Zweck' [finalidad, objetivo, propósito], que era empleado en sustitución de 'Ziel' [meta, destino]; '**Bühne**' [Escenario] que se prefería a 'Theater' [Teatro]; 'Gestaltung' [diseño, formación, cuerpo unificado] que reemplazaba a 'Kunst' [arte]; o 'Bauen' [construcción, edificio] que era utilizado en lugar de 'Architektur' para referirse de forma más humilde a la arquitectura. Todos ellos indicaban un cambio de perspectiva del campo de las disciplinas artísticas y de las artes aplicadas¹²⁵⁴, pero también la búsqueda de una particular identidad corporativa, algo en lo que ya había trabajado Peter Behrens con AEG. Este fundamento unificado permitió también que su notoriedad traspasara las fronteras alemanas. La presencia en medios internacionales se hizo más activa y prueba de ello fue el artículo publicado el 30 de

¹²⁵² Todos ellos se pueden son de libre acceso y están disponibles en: Monoskop.org. (2019). *Bauhaus - Journal*. [online] Available at: <https://monoskop.org/Bauhaus#Journal> [Accessed 11 Jun. 2019].

¹²⁵³ Whitford, F. (1995). *La Bauhaus*. Barcelona: Destino, p.170.

¹²⁵⁴ Forgács, É. (1995). *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. [ebook] Budapest: Central European University Press, pos.3100: 23. Available at: <https://leer.amazon.es/?asin=B001O091VA> [Accessed 14 Mar. 2019].

mayo de 1927 en *The Nebraska State Journal*, en donde mencionaron las nuevas instalaciones de la Escuela en Dessau y se refirieron a la apuesta de Gropius por la tecnología industrial:

Professor Gropius contends that machine made products have a beauty and genuineness of handworkerd articles if they do not try to imitate the latter but are of a design of their own and adapted to machine manufacture¹²⁵⁵.

El programa de Gropius se consideró completado en 1927. El plan incluía una formación en un mínimo de cinco semestres ampliables en los que, desde el principio, los alumnos podían escoger entre cuatro especialidades principales: 1. arquitectura -construcción o diseño de interiores-; 2. publicidad, 3. **teatro**; o 4. seminario para el diseño libre de pintura y escultura. Los dos primeros semestres continuaban siendo comunes y, en el primero, además de la base en elementos de forma, ejercicios prácticos con materiales, geometría, física o química se ofertaba una materia optativa de gimnasia o danza con una frecuencia de entre dos y cuatro horas semanales. El tercer semestre de la rama escénica se dedicaba al trabajo en el taller combinado con ejercicios de gimnasia, danza, música y habla escénica. A medida que iban avanzando los semestres la danza perseguía evolucionar hacia la coreografía y el trabajo con la palabra hacia la dramaturgia. Como colofón de la especialidad, en el quinto semestre se esperaba que los estudiantes fueran capaces de participar en actuaciones. Por primera vez, aunque desafortunadamente no por mucho tiempo, el currículum incluyó de forma oficial al teatro.

¹²⁵⁵ [El profesor Gropius sostiene que los productos hechos a máquina tienen la belleza y autenticidad de los artículos realizados a mano si no intentan imitar a estos últimos, sino que tienen un diseño propio y son adaptados para la fabricación a máquina], Anon (1927). *Modern Architecture. The Nebraska State Journal*, [online] p.4. Available at: <https://www.newspapers.com/image/314075752/?terms=Bauhaus%2BGermany> [Accessed 12 Mar. 2019].

semesterplan		1. semester	2. semester	3. semester	4. semester	5. semester u. folg.
1	vermittlung der grundbegriffe der gestaltung allgemeine einföhrung: a) abstrakte formelemente analytisches zeichnen b) werktatze, materialübungen allgemeine fächer: a) darstellende geometrie b) schrift c) physik oder chemie d) gymnastik oder tänz (fabrikalität)	architektur a. bau b. inneneinrichtung ca. 2 std. ca. 12 std.	ca. 2 std. ca. 12 std.	a. bau prakt. arbeit in einer werkst. 18 std. baukonstr. 4 " statik 4 " entwurf 4 " veranschlag. 2 " baustofflehre 2 " ca. 2 std.	anwurfstateller mit anschließender baupraxis einzelhörige über besprechungen einstudienbau stalt wärmelohre installation wasserschlagen ausschreibung wohnmaschine sonderkurse über stoffe, werkst. wirtschaftliche betriebsführung wie im 4. semester	wie im 4. semester
2		reklame	praktische arbeit in einer bauhauswerkstatt ca. 18 std. vorträge und übungen: a) physik der fläche b) volumen raumkonstruktion ca. 2 std. ca. 2 std.	b. inneneinrichtg praktische arbeit in einer werkstatt, mit entwerfen, detaillieren, kalkulieren 36 std. fachzeichnen 2 " ca. 2 std.	praktische arbeit wie im 3. semester 18 std. gestaltungslehre fachzeichnen fachwissen wie 4. semester selbständige laboratoriumsarbeit in der werkstatt 36 std.	wie 4. semester selbständige laboratoriumsarbeit in der werkstatt 36 std.
3		bühne	einföhrung in die spezialausbildung praktische arbeit in einer bauhauswerkstatt ca. 18 std. vorträge und übungen: a) physik der fläche b) volumen raumkonstruktion ca. 2 std. ca. 2 std.	einföhrung in das werbewesen untersuchung der werbmittel praktische übungen wie im 3. semester und einzelvorlesungen über fachgebiete selbständige mitarbeit an praktischen werbeaufgaben	werkstattarbeit gymnastisch-länzerische, musikalische, sprachliche übungen werkstattarbeit choreographie dramaturgie bühnenwissenschaft werkstattarbeit, selbständige mitarbeit an bühnenaufgaben und auföhrungen	werkstattarbeit, selbständige mitarbeit an bühnenaufgaben und auföhrungen
4		seminar für freie plastische und malerische gestaltung	korrektur eigener arbeiten nach vereinbarung selbstwahl der meister praktische arbeit in einer werkstatt 18 std.	wie im 3. semester ohne werkstatt wie im 4. semester	wie im 3. semester ohne werkstatt wie im 4. semester	wie im 4. semester

Ilustración 1. Programa de la Bauhaus de Dessau (1927-28).

Fuente: Wingler, H. (2015). Bauhaus. Cambridge: The MIT Press, p.121.

Como puede observarse, el nuevo programa también contaba con el establecimiento de un departamento de arquitectura dirigido por el suizo Hannes Meyer en el que también colaboraba Hans Wittwer¹²⁵⁶. En contra de la aproximación más artística que Moholy-Nagy suscribía, se erigió el planteamiento socialista de Hannes Meyer, quien exponía una filosofía como expresión de ideales humanitarios que, por otro lado, no era en absoluto extraña a Gropius y su círculo. Pero lo particular de Meyer era que en él, estas ideas estaban arraigadas a un fuerte fundamento político -del que prudentemente se había alejado hasta ese momento la Bauhaus-. Esto, unido a la agresividad con la que Meyer ridiculizaba el diseño -al que acusaba de 'formalista'-, condujo a nuevas tensiones que requirieron medidas drásticas para su resolución. Si bien Hannes Meyer había demostrado una curiosidad por el antroposofismo entre 1909 y 1912¹²⁵⁷, pronto quedó claro que la sustitución de éste por una política inquebrantable de izquierdas lo ubicaba en las antípodas de la neutralidad por la que había abogado Gropius. Según su escrito publicado en el número cuatro de la revista

¹²⁵⁶ Hans Wittwer (4 de febrero de 1894, 19 de marzo de 1952), arquitecto suizo que trabajó en Suiza y desde 1927 hasta 1934 en Alemania.

¹²⁵⁷ Whitford, F. (1995). *La Bauhaus*. Barcelona: Destino, p.142.

bauhaus de 1928, para Hannes Meyer el arquitecto quedaba despojado de su categoría anterior de artista y pasaba a ser un especialista en organización: 'der Architekt... war Künstler und wird ein Spezialist der Organisation!'¹²⁵⁸. Su visión era totalmente antagónica a la de Moholy-Nagy que, a pesar de apoyar firmemente el desarrollo del arte a partir de la tecnología y la ciencia, defendía la importancia fundamental de la creatividad. Si Hannes Meyer buscaba pragmatismo y funcionalidad para facilitar la vida de la sociedad moderna, para Moholy-Nagy la tarea del artista profesional no era sólo vitalizar a la gente, sino también continuar y sintetizar sus rasgos espirituales¹²⁵⁹.

Los cambios de personal que tuvieron lugar simultáneamente y después de la dimisión en 1928 de Gropius como director de la Bauhaus, dispararon una reacción en cadena que llevó a la Escuela al borde de la ruina. Uno de los primeros síntomas de crisis -ya predecible durante los primeros años en Dessau- fue la disminución de la solidaridad mostrada por Kandinsky y Klee cuando rehusaron a unirse a la recolección de fondos para el beneficio de la comunidad. Los dos eran pintores y no querían ser otra cosa. Consecuentemente empezaron a sentirse fuera de lugar en una institución que esperaba que el individuo se uniera a la causa común. Muche tampoco estaba a gusto en el taller de tejido por su deseo de pintar y, sobre todo, de construir. Su dimisión fue el resultado de esta dificultad. Gropius agotó sus energías en el trabajo comercial para la Bauhaus y en defenderse de las interminables acusaciones que se vertían contra él. Como Gropius era el foco de los ataques y sus adversarios buscaban hundir la Bauhaus a través de él, decidió dimitir. Marcel Breuer, Moholy-Nagy y Bayer se fueron al mismo tiempo. Según el programa de la Bauhaus y siguiendo la propia recomendación de Gropius, Hannes Meyer, director del departamento de arquitectura, fue nombrado su sucesor.

¹²⁵⁸ Meyer, H. y VV. AA. (1928). *bauhaus 4*. [ebook] Dessau: Bauhaus. Available at: https://monoskop.org/images/c/c8/Bauhaus_2-4_1928.pdf [Accessed 23 May 2019], p.1

¹²⁵⁹ 'The task of the professional artist is not only to vitalize people, but also to continue and synthesize spiritual traits', Moholy-Nagy, L. (1947). *vision in motion (1931-1937)*. [ebook] Chicago: Wisconsin Cuneo Press, id, p.31. Available at: https://monoskop.org/images/0/0d/Moholy-Nagy_Laszlo_Vision_in_Motion.pdf [Accessed 11 Dec. 2018].

6.3. DESSAU-MEYER (1928-1930)

Meyer fue director de la Bauhaus desde la primavera de 1928 hasta el verano de 1930. No fue fácil reemplazar el papel del hombre que había fundado la Bauhaus y que además le había dado forma durante sus primeros nueve años de historia. Según Whitford, la elección del sucesor sólo puede explicarse por la urgencia de Gropius de desligarse de las arduas tareas administrativas y de volver al ejercicio de la arquitectura, sobre todo si se tiene en cuenta que: ‘Hannes Meyer era izquierdista y antiarte y, si sus afirmaciones posteriores han de ser creídas, tenía una opinión pobre de la Bauhaus’¹²⁶⁰.

Una de las principales diferencias de las etapas anteriores con el nuevo planteamiento de Hannes Meyer radicaba en que, para este último, la calidad no resultaba un factor fundamental en su escala de valores, entre otras cosas porque defendía la producción como resultado de la formulación científica y no del arte. Sin embargo, como diría Heinrich König, quien se llamó a sí mismo, ‘amigo’ de la Bauhaus, la multiplicidad presente entre las diferentes personalidades de la Escuela no supuso una desventaja, sino una fuerte de enriquecimiento algo que, según él quedó demostrado con el hecho de que en los precisos informes anuales elaborados por Fritz Hesse, en aquel tiempo alcalde de Dessau, no fueron mencionados los conflictos¹²⁶¹.

Por otro lado, se pueden achacar a Hannes Meyer numerosas mejoras tangibles. En primer lugar, elevó la capacidad productiva de los talleres al tiempo que los liberó de las tendencias especulativas y ‘lúdicas’ por las que se habían quejado los maestros artesanos en Weimar. No obstante, la nueva actitud suponía un énfasis en la producción que sólo podía ser llevada a cabo gracias a la experiencia ganada en los nueve años anteriores. El amanecer del éxito financiero fue una consecuencia del trabajo preparatorio precedente tanto en el campo artístico como en el publicitario. El estilo de las exposiciones industriales, a las que Joost Schmidt, en particular, dio su sello personal, tuvo mucho que ver con la popularidad de la Bauhaus de Meyer. Otra fuente de marketing fue el propio edificio de Dessau que, junto con

¹²⁶⁰ Whitford, F. (1995). *La Bauhaus*. Barcelona: Destino, p.185.

¹²⁶¹ König, Heinrich, *The Bauhaus yesterday and today* en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, pp.118-119.

Gropius, atrajo la atención de la arquitectura profesional internacional y de sus círculos anexos. En 1929 la Bauhaus recibía cada semana entre 100 y 250 visitantes que venían de todo el mundo, incluyendo muchos del este y oeste de Europa, así como arquitectos norteamericanos. El mérito de Meyer fue el hacer de este suceso, que le vino dado, un negocio inteligente. Por otra parte, la revista de la Bauhaus alcanzó, durante esta época, un notable éxito gracias, en parte, al nuevo eje tomado bajo la dirección editorial de Ernó Kállai¹²⁶².

El **teatro** de la Bauhaus de Schlemmer contaba entonces con la mayor exposición e influencia, como resultado de los trabajos precedentes y de su tour realizado por Europa Central. Ciertas ciudades de Alemania y Suiza acogieron exhibiciones en las que se daba la oportunidad de adquirir nuevos productos que eran vendidos bajo un halo revolucionario. Incluso marcas que no tenían nada en común con los ideales de la Bauhaus, se rendían a la fuerza publicitaria de su nombre y ofrecían productos que se hacían catalogar 'al estilo Bauhaus'. Si bien no todo el mundo estuvo de acuerdo con esa denominación, y artistas como Walter Dexel¹²⁶³, aseguraron que la existencia de un estilo específico en la Bauhaus era en realidad un mito:

It is inadmissible oversimplification and unfairly conceals the many significant forces that worked to create the style of the twenties¹²⁶⁴.

Las ideas socialistas de Meyer se veían reflejadas en que los logros originales, genuinos y esenciales de su etapa estuvieron basados en el trabajo **colectivo**. Además, la Escuela de Comercio en Bernau¹²⁶⁵, cerca de Berlín, fue diseñada por Hannes Meyer y Wittwer en cooperación con el departamento de arquitectura y de los talleres de la Bauhaus. Otra de las vocaciones principales de Meyer fue que los diseños que surgieran de la Escuela pudieran ser

¹²⁶² Ernó Kállai (1890-1954), historiador del arte, escritor y crítico de origen rumano-húngaro relacionado con el grupo MA-ists.

¹²⁶³ Walter Dexel (1890-1973), pintor y diseñador alemán constructivista. Durante su tiempo en Weimar, entre 1921 y 1923 Dexel estuvo cercano a Theo van Doesburg.

¹²⁶⁴ [es una simplificación inadmisibles y oculta injustamente las muchas fuerzas significativas que trabajaron por crear el estilo de los años veinte], Dexel, W. *The Bauhaus style- a myth*, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.107.

¹²⁶⁵ Concebida por Hannes Meyer y Hans Wittwer y concluida en mayo de 1930 la Escuela Federal de Organizaciones Sindicales Libres en Bernau, cerca de Berlín (antigua escuela federal de la Federación Alemana del Comercio Unión General) es un complejo de enseñanza y edificios administrativos en el norte de Bernau bei Berlín, obra de la Bauhaus. El diseño fue creado directamente de los diagramas de funciones que había desarrollado Meyer para la Escuela. Todos los salones se orientaron hacia el paisaje, con vistas a un lago cercano. Esto permitió disponer de una fuerte conexión con la naturaleza y lograr insolación óptima de las sesenta habitaciones dobles.

adquiridos a un precio razonable, de ahí el nombre de ‘los muebles de la gente’. Algo que volvía a conectar con las pretensiones fundacionales del *Arts and Crafts*, si bien estos últimos nunca fueron capaces de cumplir sus propósitos. Con el mismo fin de llegar al pueblo, en la Bauhaus se desarrollaron papeles para decorar las paredes. Estas creaciones, en las que tuvo mucho que ver Alfred Arndt, se convirtieron en el buque insignia de la Bauhaus y treinta años después seguían siendo reproducidas por la industria original. De acuerdo con Whitford los diseños de papel pintado, concebidos en esta época, consiguieron más dinero para la Escuela que cualquier otro encargo¹²⁶⁶. Otra de las grandes ideas de Hannes Meyer y su círculo fue el concepto de ‘balcony’ housing units¹²⁶⁷. A las afueras de Dessau-Törten, Hannes Meyer y sus ayudantes de la clase de arquitectura pusieron en práctica una solución convincente y funcional para la edificación residencial económica de masas.

En lo referente al currículum escolar, Meyer luchó por organizarlo de forma que se impartiera una educación general relacionada con la vida, a la que siguiera la posterior aplicación de metodologías más estrictas de entrenamiento especializado. De este modo: sistematizó la educación arquitectónica; a través de estudios de relaciones medioambientales planteó un diseño preliminar de los espacios estimados necesitados; sopesó los posibles factores locales que podrían producir perturbaciones; y sentó las nuevas bases del proceso creativo de la Escuela. También incorporó la planificación urbanística como asignatura, en donde las aportaciones de Ludwig Hilberseimer¹²⁶⁸ fueron considerables.

Durante la era Meyer la fotografía, que hasta entonces se había aprendido de forma autodidacta, fue finalmente admitida de manera oficial en el currículum. Al amparo de las ideas de Moholy-Nagy y de su mujer Lucia, Walter Peterhans¹²⁶⁹ fue el encargado de conducir el nuevo departamento.

¹²⁶⁶ Whitford, F. (1995). *La Bauhaus*. Barcelona: Destino, p.187.

¹²⁶⁷ Las cinco casas fueron construidas en nombre de la ‘Sparund Baugenossenschaft Dessau’ (Cooperativa de ahorro y construcción de Dessau) por el departamento de construcción de la Bauhaus, dirigido desde 1927 por Hannes Meyer, justo antes de que se convirtiera en director de la Bauhaus.

¹²⁶⁸ Ludwig Karl Hilberseimer (1885-1967), arquitecto alemán, adscrito al expresionismo. Fue profesor en la Bauhaus de 1929 a 1933, primero como director de Teoría de la Construcción y después como profesor de Construcción de viviendas y Urbanismo. Debido al nazismo se vio obligado a trasladarse a Chicago en donde trabajó como profesor en el IIT (Illinois Institute of Technology).

¹²⁶⁹ Walter Peterhans (1897-1960) fotógrafo alemán, conocido como profesor y director del curso de fotografía de la Bauhaus desde 1929 hasta 1933. Tras la ocupación nazi, en 1938 emigró a a Chicago para enseñar ‘entrenamiento visual’, en el departamento de arquitectura del Instituto Illinois de Tecnología, bajo la dirección de Mies van der Rohe. La concepción del curso en diez unidades o tareas resultó tan exitosa, que sobrevivió a Peterhans durante más de treinta años. En la Bauhaus, la

La era Meyer estuvo protagonizada por intentos de organización y promesas sobre ajustes de programa que no siempre fueron satisfechos. El pragmatismo característico de su director pretendía extenderse a todas las áreas de la Escuela. La psicología Gestalt, junto con las ideas de Wilhelm Wundt¹²⁷⁰ y Felix Krüger¹²⁷¹, supusieron un fuerte soporte para servir a ese propósito. Durante ese tiempo se invitó a muchos profesores externos a que cubrieran las necesidades en el departamento de arquitectura -entre ellos varios estudiantes graduados-. Fue entonces cuando Alfred Arndt se unió al claustro. Los maestros como Klee, Kandinsky, Albers, Schmidt y Schlemmer tuvieron que adaptarse a los múltiples cambios que incluyeron ampliación, separación y creación de algunas asignaturas. No obstante, tanto las reformas llevadas a cabo, como aquellas que fueron prometidas, pero nunca llegaron a materializarse hicieron que hubiera una sensación general de descontento. A ello se unió que el arte en la Bauhaus empezó a ser repudiado de forma interna e incluso se cuestionó la necesidad del curso preliminar que tradicionalmente habían impartido Klee y Kandinsky. En la nueva visión que imponía la arquitectura como pilar indiscutible, Albers, Kandinsky, Klee y Schlemmer, los que más representaban la tradición de la Bauhaus, se sintieron realmente solos. Gropius llegó a decir que era un error sostener que Meyer había incentivado el contenido social de la Bauhaus porque, más bien, al comprometer la Escuela a su propio pensamiento político había provocado que ésta se desmembrara¹²⁷². En la misma línea, a través de una carta de renuncia dirigida al Consejo de Maestros y provocada por el disentimiento con la nueva directiva, algunos profesores aseguraron que con Hannes Meyer el espíritu **comunitario** inicial había sido reemplazado por la competitividad individual:

Nosotros corremos ahora el peligro de convertirnos en lo que, como revolucionarios, rechazamos en una escuela de formación vocacional que evalúa únicamente el resultado final y no presta atención al desarrollo de la totalidad de la persona...El espíritu comunitario se sustituye por la competitividad individual¹²⁷³.

enseñanza de Peterhans se caracterizó por utilizar las teorías de Kant, Platón y Pitágoras para la creación de obras de arte, entendiendo que la belleza se construía primero en la mente.

¹²⁷⁰ Wilhelm Maximilian Wundt (1832-1920) fisiólogo, psicólogo y filósofo alemán, famoso por desarrollar el primer laboratorio de psicología experimental (en Leipzig) en 1879, para estudiar la experiencia observable e inmediata.

¹²⁷¹ Felix Krüger (1874-1948), psicólogo alemán, nombrado director del Instituto de psicología de Leipzig y considerado seguidor de las ideas de psicología experimental de Wundt.

¹²⁷² Gropius, W. (8-9 septiembre, 1963). Carta respuesta al artículo de Maldonado publicado en la revista *ulm*, en: pp.184-85.

¹²⁷³ Fragmento de la carta dirigida al Consejo de la Bauhaus (1928), recogida en: Whitford, F. (1995). *La Bauhaus*. Barcelona: Destino, p.185.

Desde que en 1928 Albers tomara la dirección del *Vorkurs*, éste se había estructurado sobre un carácter experiencial que abogaba por el juego y la composición a partir de materiales comunes. El pragmatismo de Hannes Meyer entraba en confrontación con estas ideas lo que derivó en que el curso fundamental se convirtiera en el blanco principal de las críticas. En 1930, un grupo de estudiantes comunistas llegó a solicitar la suspensión del curso por entender que su preocupación formalista lo alejaba de las necesidades industriales¹²⁷⁴. Como diría Lux Feininger, los sueños de regeneración social cristalizaron en la especialización y la nueva unidad de arte y tecnología se quedó en un punto muerto¹²⁷⁵. La arquitectura había sido ubicada en la cúpula de la pirámide jerárquica de la Bauhaus y esto afectaba también a otros talleres como el de escena. Las perspectivas irreconciliables entre Hannes Meyer y Schlemmer que se habían puesto de manifiesto principalmente por la **deriva política** que el primero exigía imprimir al **taller de teatro** terminaron con la salida de Schlemmer en 1929. No obstante, durante el periodo de Hannes Meyer al frente de la Escuela surgió un grupo independiente de estudiantes interesados en llevar a cabo propuestas escénicas de creación colectiva, en la línea de Piscator y de forma independiente a lo que consideraban el teatro formal de Schlemmer.

El marxismo que caracterizaba el pensamiento de Hannes Meyer fue empleado por aquellos que desde el principio se habían opuesto al traslado a Dessau para acusar a la Bauhaus de ser un criadero de bolcheviques. Tampoco los himnos revolucionarios rusos que algunos estudiantes entonaron en 1930 en la **fiesta** de carnaval fueron bien acogidos. Por si fuera poco, Hesse fue acusado de haber comprado cuadros a precios exorbitados a maestros de la Bauhaus con fondos públicos. En medio de esa controversia, Albers lideró junto a Kandinsky la oposición a la directiva en lo que Whitford califica como una ‘conspiración’¹²⁷⁶ que acabó con la destitución de Hannes Meyer y la salida obligada de todos los estudiantes comunistas.

Tras su expulsión, Hannes Meyer escribió una carta abierta al alcalde Hesse de Dessau que apareció publicada en septiembre de 1930 en el periódico *Das Tagebuch* de Berlín en la que se refirió a algunos de sus méritos entre los que destacó: la producción económica anual

¹²⁷⁴ Palmaroia Sagredo, H. (2006). *Cartografía del curso preliminar de Josef Albers. Josef Albers y Chile*. Santiago de Chile: Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Nacional Andrés Bello, p.13.

¹²⁷⁵ Feininger, L. citado en Whitford, F. (1995). *La Bauhaus*. Barcelona: Destino, p.186.

¹²⁷⁶ Whitford, F. (1995). *La Bauhaus*. Barcelona: Destino, p.192.

duplicada; el número de estudiantes que había ascendido de 160 a 197¹²⁷⁷; la personas inscritas en el *Círculo de amigos de la Bauhaus* que se habían incrementado de 318 a 500; el mayor número de becas otorgadas a las clases trabajadoras menos privilegiadas; y el tour de la Bauhaus por varias ciudades de Alemania que incluyó exhibiciones de artes escénicas. Pero sobre todo defendió su visión colectiva desligada de la megalomanía y vanidad profesional anterior que, según su punto de vista, habían transformado a la Bauhaus en un parque de atracciones estético¹²⁷⁸.

6.4. DESSAU-VAN DER ROHE 1930-1933

Si bien el arquitecto alemán Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) había rechazado la propuesta de dirigir la Bauhaus cuando en 1928 había sido la primera opción de Walter Gropius, por alguna razón, en el verano de 1930 decidió aceptar la que sería una segunda oferta. La Institución se encontraba en un momento delicado producido por la difícil situación política así como por los conflictos internos que habían conducido a la destitución de Hannes Meyer. Mies van der Rohe era ya entonces reconocido internacionalmente por sus populares sillas, sus oficinas de cristal 1921 y el pabellón de Alemania de la Feria de Barcelona de 1929. La imagen de la Escuela había sido dañada de cara a sus oponentes y su primera tarea al desembarcar en la Bauhaus consistió en apaciguar el activismo político interno e inculcar disciplina en el entorno educativo. Van der Rohe puso límites a la libertad predominante y tomó una actitud más madura en la que abogaba por la máxima calidad, en sentido opuesto a las demandas de Meyer, quien había establecido el pragmatismo, la funcionalidad y la eficacia como pilares de su filosofía. Este cambio no implicaba, sin embargo, un distanciamiento de la realidad o una falta de responsabilidad social. Muchos estudiantes y profesores interpretaron su persecución de la perfección formal como una vocación del arte por el arte, sin embargo, la gente empezó a valorarlo cuando finalmente entendió sus intenciones.

¹²⁷⁷ Ver: Whitford, F. (1995). *La Bauhaus*. Barcelona: Destino, p.191; y: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, pp.164-65.

¹²⁷⁸ Meyer, H. (16 agosto, 1930). My expulsion from the Bauhaus: An open letter to lord Mayor Hesse of Dessau, *Das Tagebuch*, Berlín, vol. 11, nº33, pp. 1307ff, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.165.

Bajo el liderazgo de Mies van der Rohe, la Bauhaus se desarrolló siguiendo el esquema de una escuela de arquitectura. Las diferencias organizativas relativas a la era de Mies fueron menores que las que había habido entre Meyer y Gropius. Mies van der Rohe paró, casi por completo, la producción industrial para concentrar las inversiones y la fuerza de trabajo en la enseñanza. La primera y más importante tarea sobre la que enfocó sus energías fue la racionalización y consolidación de los medios y métodos existentes. Los talleres fueron reformados y reorientados hacia la arquitectura de interiores. Algunos de los profesores que habían entrado a formar parte de la Bauhaus en 1928 como invitados, fueron contratados de forma permanente o invitados a irse. Con la excepción de Lilly Reich, que reemplazó en los trabajos de tejido a Gunta Stölz en 1931, no se hicieron nuevas contrataciones hasta el final de la Bauhaus Dessau. La llegada de Mies van der Rohe favoreció a profesores como Hilberseimer, que destacaba por su visión formal-estética, su capacidad didáctica y su aproximación realista a los problemas de los edificios de masas. Las clases de estos dos arquitectos se complementaban una con la otra.

Los artistas, por otro lado, no recibieron el reconocimiento de la Institución que hubieran deseado. De hecho, Klee prefirió aceptar una plaza como profesor en la Academia de Düsseldorf antes que permanecer en la Bauhaus. La clara vocación de Academia de Arquitectura hacia la que Mies van der Rohe había decidido orientar la Bauhaus, provocó en 1932 importantes conflictos entre el director y Kandinsky. Si no hubiera sido por las protestas del ruso, incluso las clases de arte hubieran desaparecido del currículum en el tiempo en que la Bauhaus se trasladó a Berlín. El trabajo práctico que caracterizó a la Bauhaus hasta la entrada de Mies van der Rohe fue reemplazado por una vuelta al academicismo clásico. Si bien algunos alumnos alabaron esta nueva orientación técnica: 'Many say that since the Bauhaus has become more like a technical school it has become much better than before'¹²⁷⁹, otros se quejaron de lo distante que era Mies van der Rohe así como de las rígidas normas que impuso en la Escuela. Entre las nuevas obligaciones promovidas los alumnos debían firmar un documento por el que se comprometían, entre otras cosas, a no permanecer en la cafetería más tiempo del estrictamente necesitado para

¹²⁷⁹ Un arquitecto suizo llamado M. A escribe a otro arquitecto suizo sobre la Bauhaus de Dessau (agosto-septiembre 1932), del periódico *Information*, Zurich, nº3, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.175.

las comidas, a no discutir temas políticos o a salir siempre a la calle bien vestidos¹²⁸⁰. Para Hannes Meyer el academicismo que había instaurado Mies van der Rohe 'borraba' el estilo de vida que había caracterizado a la Bauhaus y su vertiente social quedaba eliminada para dar paso a una escuela elitista en la que aparecieron los primeros nazis organizados¹²⁸¹. Pese a las reticencias de algunos, el alcalde Hesse mantuvo su apoyo hasta el último momento y en 1932 publicó una carta abierta en la que animaba a los lectores a visitar la exhibición que reunía los trabajos de los alumnos. Según su discurso en la Bauhaus se seguía manteniendo el espíritu que reunía a las **artes** en un único organismo **conjunto**:

The basic difference between the Bauhaus and vocational schools, technical colleges, and building trades schools is that it takes all fields of knowledge to be a unity. In particular, all disciplines participating in building are not isolated but rather constitute a single organism¹²⁸².

En la era van der Rohe la unión de las artes de la que hablaba Hesse estaba totalmente supeditada a la arquitectura y ésta fue una de las razones por las que el **teatro** fue totalmente abandonado. No obstante, hubo alguna excepción. Tal fue el caso de Roman Clemens (1910-1992) que estudió en la Bauhaus de 1927 a 1931 y que, no sólo realizó algunos diseños escenográficos durante su tiempo en la Escuela sino que, tras su graduación se dedicó a la construcción de espacios escénicos de forma profesional. De hecho, a Roman se le atribuye la creación del famoso cine de Zurich 'Studio 4' y numerosos diseños para la Ópera. Wingler incluye una imagen de una escenografía que Roman Clemens concibió en 1930, durante su tiempo en la Bauhaus, para el *USA mit Musik* del poeta Walter Lowenfels¹²⁸³ con música del compositor George Antheil¹²⁸⁴:

¹²⁸⁰ Whitford, F. (1995). *La Bauhaus*. Barcelona: Destino, p.193.

¹²⁸¹ Mies van der Rohe citado en: Whitford, F. (1995). *La Bauhaus*. Barcelona: Destino, p.193.

¹²⁸² [La principal diferencia entre la Bauhaus y las escuelas vocacionales, colegios técnicos y escuelas de construcción y comercio es que abarca todos los campos de conocimiento en una unidad. En particular, todas las disciplinas que participan en la construcción no están aisladas sino que constituyen un único organismo], Hesse, Lord Mayor Fritz (20 agosto, 1932). 'The Fate of the Bauhaus' a final hour account, del periódico *Volksblatt für Anhalt* (Dessau), en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.178.

¹²⁸³ Walter Lowenfels (1897-1976), poeta americano miembro de l partido comunista. Carrefour publicó la obra *Usa with Music* de forma anónima pero fue obligado a identificar al autor en 1932. Lowenfels fue activista contra el nazismo y el fascismo creciente en Europa.

¹²⁸⁴ George Antheil (1900-1959) fue un compositor, pianista e inventor vanguardista de origen norteamericano conocido por explorar los sonidos industriales y mecánicos.



Ilustración 2. Escenografía de Roman Clemens (1930).

Diseño para escena de hotel (acto IV) llevado a cabo por Roman Clemens para el *USA mit Musik* de Walter Lowenfels con música de G. Antheil que se presentó en el del Friedrich Theater en Dessau. Témpera con spray, 1930; colección privada en Zurich. En: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.6.

El incremento de la campaña de amenazas de los socialistas contra la Bauhaus llevó a su cierre el 30 de septiembre de 1932. Una serie de problemas, aparentemente de índole financiera, pero que en realidad escondían un trasfondo político, hicieron que Mies van der Rohe se trasladara a Berlín junto con Albers, Engemann, Hilberseimer, Kandinsky, Peterhans, Lilly Reich, Rudelt y Scheper.

6.5. BERLÍN-VAN DER ROHE (1932-1933)

La Bauhaus de Berlín comenzó a operar en octubre de 1932 bajo la forma de institución privada con sede en una fábrica de teléfonos abandonada, que van der Rohe alquiló en el distrito de Stieglitz. Parte de la prensa señaló a los Nacional Socialistas como responsables de la salida de la Bauhaus de Dessau y alabó que, en su nueva ubicación, la Escuela supusiera una fuente inestimable de energía en lo que se refería a la enseñanza y su práctica:

The National Socialists have caused Dessau a lot of troubles: it has lost the cultural and the economic advantages of the Bauhaus. On the other hand, Berlin, and particularly Stieglitz, is gaining an invaluable source of energy in the teaching and practice of the Bauhaus¹²⁸⁵.

¹²⁸⁵ [Los nacionalsocialistas han causado muchos problemas a Dessau: la ciudad ha perdido las ventajas culturales y económicas de la Bauhaus. Por otro lado, Berlín, y particularmente Stieglitz, están ganando una fuente invaluable de energía en la enseñanza y la práctica del Bauhaus], Comentario editorial, 'This is what the Future Berlin Bauhaus is Going to be like...' En el periódico 'Volksblatt for Anhalt' (Dessau), 15 de octubre de 1932, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.182.

Estaba previsto que las clases regulares dieran comienzo en el semestre de invierno pero, a pesar de la apariencia inicial de calma, la extrema derecha no permitió que una escuela que consideraban nido de revolucionarios bolcheviques siguiera funcionando. Los nazis consiguieron que cesaran todas las ayudas gubernamentales y la Bauhaus tuvo que mantenerse de forma autosuficiente gracias a sus patentes. Van der Rohe siguió apostando por una enseñanza **pluridisciplinar** porque entendía que la división tradicional por materias propias de los Institutos de Tecnología era la responsable de la falta de coherencia estética:

At the Institutes of Technology these fields are split into too many special disciplines and one should take just exactly the opposite course. These problems of esthetics can only be dealt with when taken all together¹²⁸⁶.

De acuerdo con el testimonio de Erich Buchholz¹²⁸⁷, Mies van der Rohe contactó con él en 1932 para invitarlo a formar parte del claustro de la Bauhaus de Berlín¹²⁸⁸. Formado como pintor, Buchholz había trabajado como dramaturgo y escenógrafo en el teatro de Bamberg y había diseñado la escenografía de la presentación en 1920 de el *Schwanenweiß* [El cisne blanco] de Strindberg en el Albert-Theater, para la que únicamente empleó luz proyectada como divisor del espacio vacío. A pesar de que finalmente Buchholz no pudiera incorporarse a la Bauhaus, la invitación por parte de Mies van der Rohe podría interpretarse como una cierta aproximación a las artes escénicas desde la escenografía entendida como arquitectura de diseño de interiores.

Con motivo de la última exposición que presentó la Bauhaus en 1932, se llevó a cabo un **festival** al que Pius E. Pahl, que entonces era estudiante de arquitectura en la Escuela, aseguró que asistieron muchos amigos y fue considerado un éxito, a pesar de que lo revivido en Berlín sólo fuera comparable con la Bauhaus anterior a pequeña escala¹²⁸⁹. Sin embargo, en el programa por el que Mies van der Rohe luchó hasta el último momento, si bien se hacía

¹²⁸⁶ Mies van der Rohe, L. (13 abril, 1933) "Minutes of a Conference", Grabado de un recuerdo, con Alfred Rosenberg sobre el cierre de la Bauhaus, PA Mies van der Rohe (Primera publicación, fragmento), en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.187.

¹²⁸⁷ Erich Buchholz (1891-1972), pintor y escenógrafo alemán que fue obligado a interrumpir su actividad artística en 1933 por indicación de las autoridades nacional-socialistas.

¹²⁸⁸ Buchholz, E. Bauhaus-Bauhaus-Bauhaus en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.111.

¹²⁸⁹ Pius E. Pahl, Experiences of an architectural student, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.231.

referencia a su origen en Weimar, las artes escénicas quedaban totalmente excluidas¹²⁹⁰. La renuncia de Schlemmer en 1929 había estado íntimamente ligada a la supresión de su taller, pero lo cierto es que la profunda implicación política de los grupos colectivos que trataron de llevar a escena sus ideas tampoco ayudó a que el teatro tuviera una continuidad en la Escuela. De hecho, en la notificación que la Gestapo envió con motivo de la disolución de la Bauhaus de Berlín emitida el 21 de julio de 1933 quedaba claro que, si querían continuar como institución, debían cumplir una serie de medidas rigurosas. Entre las normas impuestas se exigía que el personal docente siguiera los principios de la ideología Socialista Nacional y que el currículum fuera modificado para favorecer los propósitos de construcción y de estructuras, algo que además, debía de ser aprobado por el Ministro de Cultura pruso¹²⁹¹.

Pero el documento que la Gestapo ofreció para la reanudación de las clases llegaba tarde. Con el pretexto de que en la Bauhaus se habían impreso panfletos comunistas, la policía había entrado en la fábrica el 11 de abril de 1933 y había salido dejando sus puertas selladas para siempre. A pesar de los múltiples intentos por parte de van der Rohe por mantener la Escuela abierta, el 19 de julio de 1933, dos días antes de que llegara la notificación de la Gestapo, con el fin de evitar represalias políticas, Mies van der Rohe decidió clausurarla. No había posibilidad de continuar con las clases. La versión oficial aludía a motivos financieros, pero lo cierto es que la Bauhaus disponía en aquel momento de una amplia solvencia económica. Sin embargo, en ese contexto político y social no hubiera sido posible mantenerse fiel a sus principios.

¹²⁹⁰ Para más información consultar: Bauhaus Berlín, Syllabus and Curriculum, Broadside, published October 1932, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.182.

¹²⁹¹ Oficina de la Policía Secreta del Estado, Berlín, Carta a Mies van der Rohe, del 21 de julio de 1933, en: ibídem, p.189.

7. LA ARQUITECTURA, LAS FIESTAS Y LOS BAUHAUS-ABENDE

Como señaló Tut Schlemmer, en la Alemania de 1919, además de por el cine, la música, la danza, la literatura, las artes gráficas y la arquitectura, había un tremendo ímpetu por el teatro¹²⁹². A pesar de que, tal y como se ha mencionado previamente en este trabajo, la Escuela de Artes y Artesanías de Weimar ya había recomendado la inclusión de un maestro para el *Theaterkunst* [arte teatral] en octubre de 1917¹²⁹³, Walter Gropius no lo mencionó de forma explícita las artes escénicas en el manifiesto original del currículum de la Bauhaus - publicado en abril de 1919-. Sin embargo, como afirmaría Lux Feininger, de forma gradual éstas se acabaron convirtiendo en un elemento muy importante dentro de la Escuela¹²⁹⁴. Walter Gropius coincidió con Feininger y atribuyó el incremento de la significancia del taller de teatro en el contexto de la Bauhaus al hecho de que atraía a estudiantes de todos los

¹²⁹² Schlemmer, T. ...from the living Bauhaus and its stage, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.154

¹²⁹³ 'Die in die vakanten Stellen neu zu berufenden Professoren könnten neben ihrem Amt als Lehrer der Naturschule zugleich Spezialisten für folgende Gebiete sein: 1. Für Theaterkunst, 2. für Glasmalerei', [Los nuevos profesores que serán nombrados para los puestos vacantes podrían, además de su puesto como profesores de la escuela de naturaleza, también ser especialistas en las siguientes áreas: 1. para el arte teatral 2. para las vidrieras], *Denkschrift zur Zukunft der Hochschule für bildende Kunst für das Ministerialdepartement des Großherzoglichen Hauses vom 17. Oktober 1917*, [Memorando sobre el futuro de la Escuela de Bellas Artes para el Departamento Ministerial de la Gran Casa Ducal de 17 de octubre de 1917], Wahl, V. (2007). *Henry van de Velde in Weimar: Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie* [Documentos e informes sobre la promoción de la artesanía y la industria] (1902 bis 1915). Köln: Böhlau, Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen, Große Reihe Band 14, Böhlau Verlag Köln Weimar Wien 2007 [Publicaciones de la Comisión Histórica de Turingia, Serie Grande Volumen 14, Böhlau Verlag Köln Weimar Wien 2007], documento 174, p.270.

¹²⁹⁴ 'The stage class assumed importance only gradually', [el taller de teatro adquirió importancia sólo de forma gradual], Feininger, L. 'The Bauhaus: evolution of an idea', Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.175.

departamentos y talleres¹²⁹⁵. Esta afirmación no debe pasar desapercibida porque, entre otras cosas, corrobora la hipótesis de que la función de las artes escénicas en la Bauhaus estaba relacionada con la capacidad de hacer coincidir a profesionales procedentes de **distintas disciplinas** y generar entre ellos el ansiado sentimiento de **comunidad** que se había establecido como pilar básico de la Institución desde su fundación.

En 1922, durante una discusión acerca del plan de estudios, Paul Klee dibujó un boceto sobre el programa y estructura de la Bauhaus en el que *Bau* [arquitectura] y *Bühne* [teatro] aparecían ubicadas en el centro del concepto¹²⁹⁶:

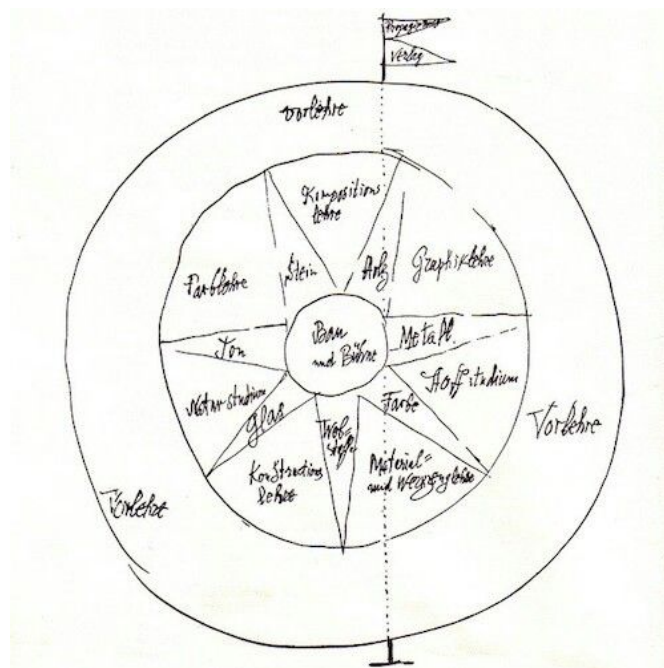


Ilustración 3. Idea y estructura de la Staatliche Bauhaus (1922).

Boceto concebido por Paul Klee en el que lo teatral ocupa el centro junto a la arquitectura. Fuente: Pinterest (2019) Paul Klee, *Idea and Structure of the Staatliche Bauhaus, 1922* | Bauhaus | Paul klee, Bauhaus, Design. [online] Available at: <https://www.pinterest.es/pin/608971180836369636/?lp=true> [Accessed 24 Apr. 2019].

En una visión retrospectiva, lo cierto es que el teatro de la Bauhaus no destacó por sus aportaciones reales específicas a las artes escénicas, sino más bien por la esperanza que abrieron hacia el futuro, por el reconocimiento de su capacidad como elemento aglutinador

¹²⁹⁵ Gropius, W. Introduction en: Schlemmer, O., Moholy-Nagy, L., Molnár, F., Gropius, W. and Wensinger, A. (1961). *The theater of the Bauhaus*. Middleton, conn.: Wesleyan University Press, p.7.

¹²⁹⁶ Siebenbrodt, M. and Schöbe, L. (2012). *Bauhaus*. London: Parkstone International, p.177.

de las demás disciplinas y, más aún, como su liberador. De alguna manera, el teatro era la fuerza necesaria contra las tendencias demasiado objetivas de la Bauhaus¹²⁹⁷.

En la introducción al cuaderno pedagógico que la Bauhaus dedicó al teatro en 1925, y que Walter Gropius editó en 1961, el que fuera su director fue contundente al referirse al objetivo fundamental que caracterizó su origen y existencia:

The aim of the Bauhaus was to find a new and powerful working correlation of all the processes of artistic creation to culminate finally in a new cultural equilibrium of our visual environment¹²⁹⁸.

La arquitectura, la pintura, el diseño industrial y la planificación eran elementos que junto al trabajo escénico conformaban, según su criterio, el rango completo de las artes visuales que debían combinarse para culminar ese nuevo equilibrio cultural.

Pero de forma semejante a como había ocurrido en los antecedentes investigados en este estudio, Gropius entendía que el trabajo individual no era suficiente para alcanzar ese objetivo y que, por el contrario, estudiantes y maestros deberían participar de forma activa en el mundo moderno y conformarse como una 'working community' [comunidad de trabajo] en busca de la nueva síntesis del arte y de la tecnología¹²⁹⁹. El estudio de los hechos biológicos de la percepción humana, estilizado mediante fenómenos de forma y espacio, permitía llegar a una objetividad a través de la cual poder vincular el esfuerzo creativo individual con un lenguaje común. Sin embargo, el conocimiento de ese vocabulario colectivo no debía imponerse o ser transmitido a partir de la imitación, el ideal de la Bauhaus era favorecer el propio descubrimiento por parte del alumno y, según las palabras de su fundador Walter Gropius, el teatro ofrecía un espacio idóneo para este tipo de aprendizaje¹³⁰⁰.

¹²⁹⁷ 'necessary opposing force against the sometimes too objective tendencies of the Bauhaus', Schlemmer, T. ...from the living Bauhaus and its stage, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.158.

¹²⁹⁸ [El objetivo de la Bauhaus era encontrar una nueva y poderosa correlación de trabajo de todos los procesos de creación artística para culminar finalmente en un nuevo equilibrio cultural de nuestro entorno visual], Gropius, W. Introduction en: Schlemmer, O., Moholy-Nagy, L., Molnár, F., Gropius, W. and Wensinger, A. (1961). *The theater of the Bauhaus*. Middleton, conn.: Wesleyan University Press, p.7.

¹²⁹⁹ 'vital participants of the modern world, seeking a new synthesis of art and modern technology', ídem.

¹³⁰⁰ ídem.

De acuerdo con esta capacidad didáctica que ya habían detectado sus predecesores del *Arts and Crafts*, de la Colonia de Darmstadt y de la Werkbund, no ya el teatro de forma explícita sino lo performativo en general, pasó a formar parte del taller de teatro, así como de otros muchos elementos que caracterizaron a la Bauhaus. Para poder estudiarlos de forma sistemática se pueden haber establecido cuatro bloques fundamentales. El primero incluye: la vinculación entre la arquitectura y lo performativo, los *Bauhaus-Abende* y las fiestas y celebraciones de la Bauhaus. En el segundo se contemplan los modelos de enseñanza con rasgos performativos de maestros como: Itten, Moholy-Nagy y Kandinsky. El tercer bloque corresponde al taller de teatro de la Bauhaus en sus dos etapas fundamentales, la dirigida por Lothar Schreyer desde 1921 y la que coordinó Oskar Schlemmer, a partir de la salida de su predecesor en 1923 y hasta su desaparición en 1929. Y, por último, se analizan los experimentos teatrales no necesariamente vinculados al taller de teatro que tuvieron lugar en la Bauhaus y que formaron parte de su currículum oculto.

Antes de que el taller de teatro se institucionalizara en 1921, la visión comunitaria de artistas que trabajaban buscando una nueva humanidad, una nueva vida, ya era uno de los sustentos fundamentales de la Bauhaus gropiusiana. Esta congregación de maestros y alumnos era favorecida a partir de los diferentes dispositivos y espacios arquitectónicos, pero también se articulaba desde una serie de ceremonias, símbolos y rituales. Como diría Tut Schlemmer, en aquellos días había una búsqueda por las nuevas formas de proceder, el fuego de la juventud, la manera más excitante de vivir¹³⁰¹, y eso incluía la emoción de la creación que se respiraba en todos los espacios y recovecos de la Escuela.

7.1. LA ARQUITECTURA Y LO PERFORMATIVO

En el microcosmos de la Bauhaus la relación entre arquitectura y teatro se establecía de una forma bidireccional. En palabras de Gropius arquitectura y teatro estaban vinculados internamente recibían y se daban de forma recíproca: 'Das Bühnenwerk ist als orchestrale

¹³⁰¹ Schlemmer, T. ...from the living Bauhaus and its stage, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.155.

Einheit dem Werk der Baukunst innerlich verwandt, beide empfangen und geben einander wechselseitig¹³⁰². Como diría Oskar Schlemmer, el teatro era después de todo arquitectónico: 'it's ordered and planned, and it provides a setting for form and color in their liveliest and most versatile form'¹³⁰³, pero lo peculiar de la Bauhaus fue que su arquitectura también se convirtió en algo teatral. Por un lado, la Bauhaus anhelaba que la arquitectura abarcara toda la vida de la naturaleza humana y esta forma de organización en torno a la construcción universal, por supuesto incluía a las artes escénicas¹³⁰⁴. Pero, además, la arquitectura de la Bauhaus sufrió una teatralización, en el sentido en el que asumió su edificio como un escenario. La decoración de las escaleras y pasillos del edificio de Weimar, con cuadros y murales en los que estudiantes virtuales subían y bajaban los mismos peldaños que sus homólogos reales suponía un continuum arquitectónico en el que la pluridisciplinariedad acababa sintetizada en una pseudo puesta en escena con el anhelo común de transmitir acción y **movimiento**.

¹³⁰² [El trabajo escénico, como una unidad orquestal está relacionado internamente con el trabajo de la arquitectura, ambos reciben y se dan recíprocamente], Gropius, W. (1923). *Idee und Aufbau des Bauhaus*. [online] Monoskop. Available at: https://monoskop.org/images/a/a7/Gropius_Walter_Idee_und_Aufbau_des_staatlichen_bauhauses_Weimar_1923.pdf, p.11. [Accessed 28 Oct. 2018].

¹³⁰³ [es ordenado y planificado y proporciona una configuración de forma y color en su versión más viva y versátil], Schlemmer, O. (1926). The Stage at the Bauhaus, from the journal *Offset, Buch-und Werbekunst* [Offset, Impresión y Arte Comercial], Leipzig, nº7 (Bauhaus issue), en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.117.

¹³⁰⁴ Schlemmer, O. (1927). deutsche theaterausstellung magdeburg 1927. *bühne.bauhaus*, [online] 3, p.1. Available at: https://monoskop.org/images/f/f2/Bauhaus_1-3_1927.pdf [Accessed 14 Apr. 2019].



Ilustración 4. Las escaleras de la Bauhaus.
Arriba, mural realizado por Schlemmer, Bauhaus de Weimar (1923). Abajo izquierda, *Escalera de la Bauhaus* de Dessau (1932). Abajo derecha, foto de mujeres estudiantes de la Bauhaus, por Lux Feininger, en la misma escalera. (1927).



Según Schlemmer, los artistas modernos perseguían recuperar los impulsos primordiales, originales; por un lado, despertando lo inconsciente, los elementos no analizables en las formas artísticas no-intelectuales, aquellos que tenían que ver con: los africanos, los campesinos, los niños, los locos; pero además, descubriendo el extremo opuesto, las nuevas matemáticas de la relatividad. Ambas modalidades de conciencia – el entendimiento de las fuentes profundas de creatividad y el sentido del hombre como máquina- eran síntomas de este deseo, un anhelo de síntesis que dominaba el arte y que sólo podía ser satisfecho por la arquitectura o el teatro: ‘a yearning for synthesis dominates today’s art and calls upon architecture to unite the disparate fields of endeavor. This yearning also reaches for theater, because the theater offers the promise of total art’¹³⁰⁵.

¹³⁰⁵ [un anhelo de síntesis que domina el arte de hoy y llama a la arquitectura a unir los esfuerzos que se realizan en distintos campos. Este anhelo también emana del teatro, porque el teatro ofrece la promesa del arte total], Schlemmer, O. (septiembre, 1922). Diario, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.127.

De forma todavía más explícita en *Der Bau als Bühne* [La construcción como escenario], Erich Consemüller¹³⁰⁶ investigó, junto a seis actores del taller de teatro, las variadas posibilidades de la intervención de modelos provistos de múltiples máscaras y vestuarios con los distintos niveles del edificio de estudio de Dessau.



Ilustración 5. *Bau als Bühne* (1928).

Der Bau als Bühne (Mensch und Architektur) (Bauhaus 1919-1928)
Fuente: Kunst-archiv.net. (2019). *Catalogue raisonné T. Lux Feininger - Art Archives (ARTfilo powered)*.

La relación entre los talleres que promovió Consemüller ya era en sí mismo un ejemplo de transversalidad artística que ponía en evidencia, desde un título, el diálogo entre las dos artes que por antonomasia habían sido consideradas promotoras de la multidisciplinariedad. Se trataba de un momento en el que la tecnología ya había sido aceptada sin tapujos en la Bauhaus y la imitación de la naturaleza había pasado a estar denostada. En las imágenes de *Bauhausbühne*, los modelos forzaban una plástica estricta y artificial que enfatizaba la direccionalidad de sus extremidades convirtiéndolos en una suerte de elemento arquitectónico integrado en la estructura. La investigadora Juliet Koss, a partir de una imagen de la serie de Consemüller llega a asemejar a los actores con muñecos humanos y asegura que las nuevas figuras ejemplificaban la imposibilidad de distinguir la vida de la Bauhaus de la actuación, la identidad del anonimato¹³⁰⁷.

¹³⁰⁶ Erich Consemüller (1902-1957) fotógrafo y arquitecto alemán que comenzó sus estudios en la Bauhaus de la mano de Itten, Klee y Kandinsky. Después de pasar su examen como oficial en la Bauhaus de Dessau trabajó junto a Marcel Breuer en el taller de carpintería. A partir de 1927 se convirtió en miembro del claustro de la Bauhaus y comisionó la creación de más de 300 fotografías. Antes de abandonar la Escuela también trabajó como director del departamento de arquitectura.

¹³⁰⁷ 'A photograph by Consemüller from 1925-26 presents this new figure, the human doll, and exemplifies the impossibility of distinguishing Bauhaus life from performance, identity from anonymity', Koss, J. (2003). Bauhaus Theater of Human Dolls. *The Art Bulletin*, [online] 85(4), pp.731. Available at: https://www-jstor-org.ure.uab.cat/stable/pdf/3177367.pdf?ab_segments=0%2F12b-basic-1%2F relevance_config_with_tbsub&refreqid=search%3A9bfd667068c9030a359740e7c7ed3bcb.

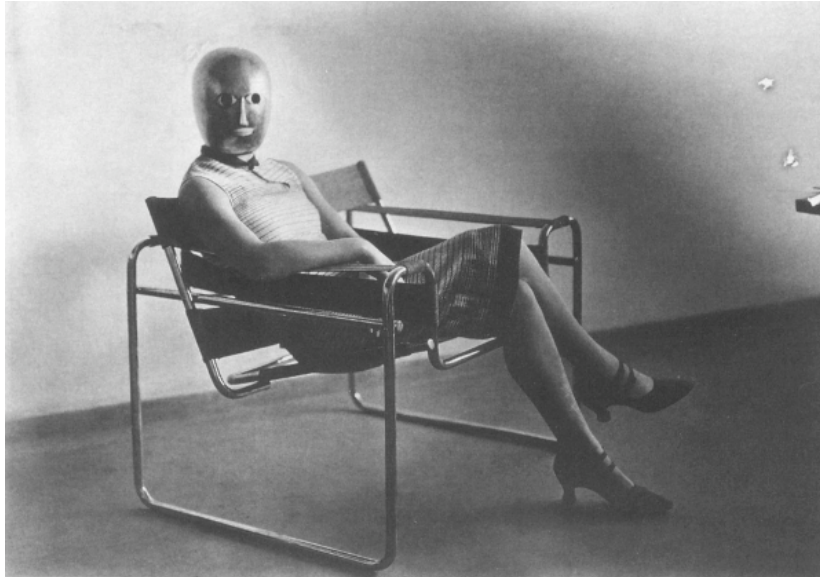


Ilustración 6. Mujer con máscara de Schlemmer, Dessau (1925-26).

Nachlass Erich Consemüller, colección privada de Cologne, foto: Koss, J. (2003). Bauhaus Theater of Human Dolls. *The Art Bulletin*, [online] 85(4), p.733.

Distintas imágenes de Lux Feininger o Herbert Bayer jugaron con la misma idea a partir de espacios no ortodoxos en los que se cuestionaban los límites de la circunscripción del teatro al espacio escénico, así como el papel de los elementos constructivos elementales como únicos responsables de la arquitectura. En las instantáneas se mostraba la equivalencia y sintonías posibles entre el ser humano y los materiales circundantes. Desprendidos de cualquier elemento emotivo, los modelos cosificados servían como base a la investigación entre las posibles relaciones de armonía que podían vincular los conceptos: hombre y arquitectura.



Ilustración 7. El equipo del taller de teatro en la azotea de Dessau (1928).

'E. Consemüller, H. Loew, O. Schlemmer, A. Weininger, W. Siedhoff y Lux Feininger en el edificio studio también conocido como Prellerhaus (1928), foto Herbert Bayer, en: Mendelsohn, H. and Seligman, J. (1986). *Bauhaus photography*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, p.218.



Ilustración 8. *Hombre y arquitectura* (1926/30)

Foto de Herbert Bayer. Fuente: Mendelsohn, H. and Seligman, J. (1986). *Bauhaus photography*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, p.219.



Ilustración 9. Miembros del grupo de Teatro de la Bauhaus (1927).

Foto de G. Hartmann y W. Siedhoff (1927). Fuente: Mendelsohn, H. and Seligman, J. (1986). *Bauhaus photography*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, p.220.

En otras ocasiones, las imágenes que acabaron componiendo el álbum de la Bauhaus estuvieron cargadas de expresividad. En cualquier caso, las instantáneas demostraron que lo performativo impregnaba el ambiente general de la Escuela y cualquier espacio era susceptible de convertirse en un teatro improvisado en el que sugerir una historia o como diría Birringer ‘a stage world’ [un mundo escénico]¹³⁰⁸. La interacción arquitectura-teatro también era aplicable a los conceptos arquitecto-actor porque los mismos alumnos que componían una foto podían aparecer retratados en la siguiente.

¹³⁰⁸ Birringer, J. (2013). Bauhaus, Constructivism, Performance. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, [online] 35(2), p.39. Available at: https://www-jstor-org.are.uab.cat/stable/pdf/26376130.pdf?ab_segments=0%2F12b-basic-1%2F relevance_config_with_tbsub&refreqid=search%3A54c7af05f998442ee95cf6d26369c0e2.



Ilustración 10. Estudiante y visitante de la Bauhaus (1929 y 1926).

Izquierda, *Estudiante con bolas*, 1929. Una estudiante de la Bauhaus aparece retratada con bolas probablemente de la fiesta del metal. En una de las esferas se observa el reflejo del propio fotógrafo. La imagen puede interpretarse como una metáfora del juego de lo que hay delante y detrás de la cámara de un modo semejante a como sucede con el escenario. Bauhaus foto. Derecha, *Visitante de la Bauhaus disfrazada*, (1926). Foto de Max Peiffer-Wantepuhl. Fuente: Mendelsohn, H. and Seligman, J. (1986). *Bauhaus photography*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, p.258.

La ocupación del espacio y la libre circulación del hombre por él fue el punto de unión de la actividad docente, artística y teórica que Schlemmer desarrolló en la Bauhaus. De forma análoga a como había hecho Behrens en Darmstadt, con los festivales de la Bauhaus Schlemmer retomó la idea de Nietzsche que proponía la comunión entre la propia vida y el arte. El bailarín nietzscheano, al que el filósofo había asegurado que pertenecía el mundo, se transfiguró en cada uno de los asistentes que poseídos por la experiencia dionisiaca disfrutaron de las frecuentes celebraciones. En los populares encuentros, los límites entre *performers* y espectadores se disolvieron en un espacio arquitectónico común en el que todos juntos conformaron un gran espectáculo.

Los investigadores Jaume Blancafort y Patricia Reus han analizado la experiencia escénica como generadora del acto intelectual sobre el que fundamentar el proyecto del espacio¹³⁰⁹. Si bien en su caso ambos sitúan a la Bauhaus como primera promotora del intercambio

¹³⁰⁹ Blancafort, J. and Reus, P. (2018). *Aprehendiendo arquitectura a través de las artes escénicas*. Cartagena: Universidad Politécnica de Cartagena, p.9.

teatro-arquitectura, a lo largo de esta investigación se ha podido demostrar que los proyectos previos de Olbrich, Behrens y Fücks, en la Colonia de Darmstadt e incluso los de Ashbee, tanto en Campden como en su prototipo de Instituto de Arte, ya tuvieron en cuenta estas posibles sinergias. En la década de los cuarenta, y ya a partir de la Bauhaus, Schawinsky y Albers exportaron un concepto semejante al *Black Mountain College*, que veinte años más tarde también sería motivo de exploración de colectivos como Archigram¹³¹⁰ en la *Architectural Association*¹³¹¹.

Walter Gropius, reconoció más adelante, que aquellos años en la Bauhaus fueron un periodo de estimulación mutua en el que él mismo sintió que el teatro moderno debería hacer justicia a estas nuevas interpretaciones del espacio teatral que todavía estaban pendientes de ser creadas¹³¹². Esta intención estuvo necesariamente vinculada a la renovación de la arquitectura y a la visión de rechazar el arte como una obra sistémica. Por este motivo en el contexto de la Bauhaus se crearon muchos diseños utópicos de salas de teatro en los que se combinaba la era de la máquina y la abstracción con la intención de ofrecer nuevas oportunidades tecnológicas y creativas a la producción de las artes escénicas. Todos los prototipos generados convergieron en su dotación de superficies flexibles y articulables entre sí que potenciaban y permitían la aplicación de elementos multimedia¹³¹³. Entre los teatros utópicos más interesantes que se diseñaron en la Bauhaus destacaron: el *U-Theater* (1924) de Farkas Molnár¹³¹⁴; el *Design for a travelling Theatre* (1925) y el *Raumtheater* (1926) [escenario espacial constructivo], de Xanti Schawinsky¹³¹⁵; el *Kugel Theater* (1927) [teatro de

¹³¹⁰ *Archigram* fue una asociación creada en torno a 1960 y vinculada a la Architectural Association en el que se inspiraban en la tecnología para crear una realidad nueva, futurista y en cierto modo, antidiseño, mediante proyectos hipotéticos vinculados a la arquitectura en relación con el *happening*, la cultura popular y todo tipo de artes. Peter Cook o Johoanan Mayer fueron algunos de sus miembros más importantes. Entre sus proyectos más destacados estuvieron: *Plug-in-City* (1964) de Peter Cook o *The Instant City* de Jhoana Mayer (1969).

¹³¹¹ La Architectural Association También conocida como AA School of Architecture es la Institución independiente para el estudio de la Arquitectura más antigua de Inglaterra. Fundada en 1847 sus estudiantes siguieron las ideas de John Ruskin

¹³¹² 'I myself felt that the modern stage and theater which would do justice to these new interpretations of theatrical space was still to be created', Gropius, W. Introduction en: Schlemmer, O., Moholy-Nagy, L., Molnár, F., Gropius, W. and Wensinger, A. (1961). *The theater of the Bauhaus*. Middleton, conn.: Wesleyan University Press, p.10.

¹³¹³ Quiroga Fernández, S. (2015). *Luz industrial e imagen Tecnificada. De Moholy-Nagy al C.A.V.S.*. PhD. Universidad Politécnica de Madrid, p.161.

¹³¹⁴ Farkas Molnár (1897-1945), arquitecto, pintor y diseñador gráfico que estudió en la Bauhaus de 1921 a 1925 de la mano de Johannes Itten. Molnár que previamente se había formado en arquitectura, trabajó en la oficina privada de Gropius. Su proyecto de U-Theater que apareció recogido en 1925 como capítulo integrante del libro de teatro de la Bauhaus supuso la fusión de las ideas teóricas de Gropius y Moholy-Nagy. En el diseño, actores y espectadores compartían espacios y escena.

¹³¹⁵ Alexander Schawinsky más conocido como Xanti Schawinsky (1904-1979), pintor, fotógrafo y escenógrafo suizo que formó parte de la Bauhaus primero como estudiante de 1924 a 1926 y desde 1927 y hasta 1929 como maestro de escenografía.

pelota] de Andor Weininger¹³¹⁶; o el *Theatre der Totalität* (1927) [Teatro total] que Walter Gropius concibió para Erwin Piscator¹³¹⁷.

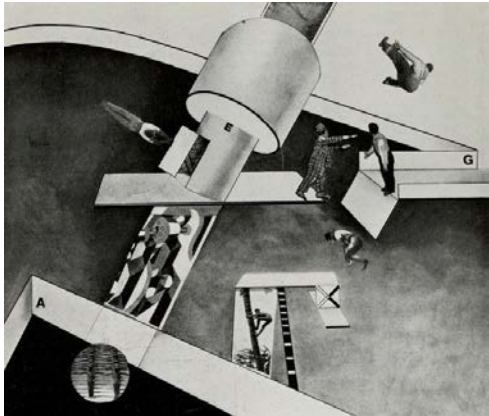


Ilustración 11. *U-Theater* de Falkas Molnár (1924).

Fuente: Schlemmer, O., Moholy-Nagy, L., Molnár, F., Gropius, W. and Wensinger, A. (1961). *The theater of the Bauhaus*. Middleton, conn.: Wesleyan University Press, p.72.

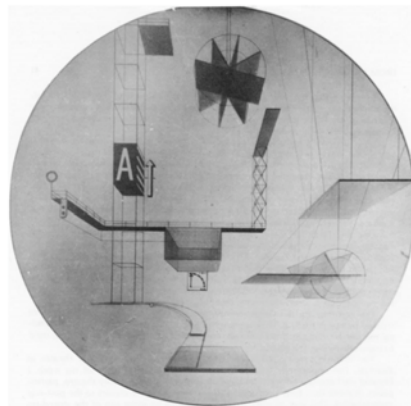


Ilustración 12. *Teatro viajero* (1925) y *Raumtheater* (1926).

Izquierda: Diseño para un teatro viajero de Xanti Schawinsky (1925), fuente: Pinterest. (2019). Xanti Schawinsky | Museum. | Guns, Design, Nerf. Derecha: *Raumtheater* (1926), fuente: Schawinsky, X. (1971). *From the Bauhaus to Black Mountain. The Drama Review: TDR*, [online] 15(3), p.42.

¹³¹⁶ Andor Weininger (1899-1986), arquitecto, pintor y diseñador de Hungría que entró como alumno de la Bauhaus en 1921. Tras la disolución de la Bauhaus de Weimar se mantuvo un año alejado de la Escuela, para volver a formar parte de ella en 1926 y hasta 1928, tiempo durante el cual formó parte de los talleres de teatro y arquitectura de cuya combinación surgió el diseño de un teatro utópico con forma de esfera. El teatro tenía unos 50 m de diámetro y una capacidad para 5000 espectadores cuya disposición interior permitía ver en todas las direcciones y reivindicaba la tridimensionalidad propia de los teatros clásicos.

¹³¹⁷ El teatro fue diseñado en 1926 pero su ejecución fue abandonada después del 'Black Friday' alemán, justo antes de que Hitler y los nazis tomaran el poder en Alemania.

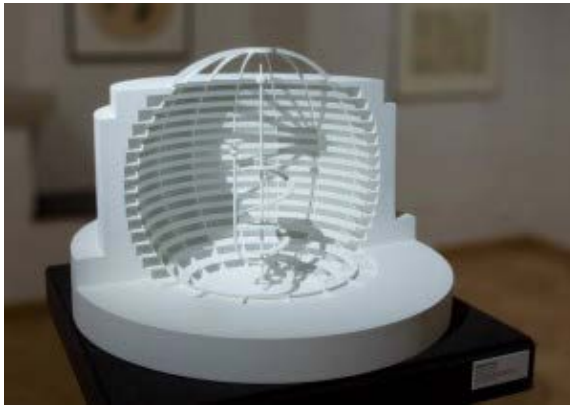
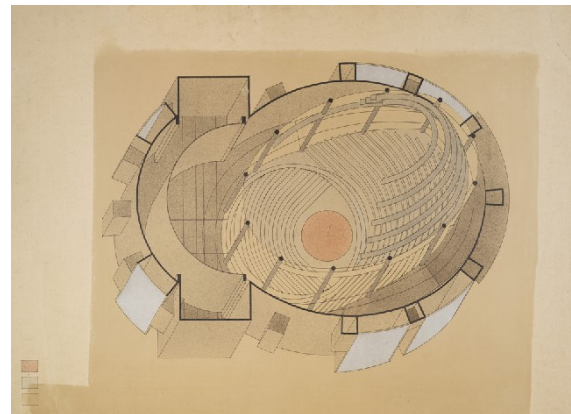


Ilustración 13. Maqueta del teatro de pelota de Weiniger (1927).

Fuente: Arthistory. (2019). Exposition 'théâtre en Utopie' au Lieu Unique.

Ilustración 14. Plano del Total Theater de Gropius (1927).

Fuente: Esadsevillaescenografia.blogspot.com. (2019). ESPECIALIDAD DE ESCENOGRAFÍA. Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla. [online] Available at: <https://esadsevillaescenografia.blogspot.com/> [Accessed 11 Jul. 2019].



Desde el punto de vista arquitectónico a Gropius le interesaban los problemas relacionados con la unidad espacial entre escenario y auditorio, así como las posibles aceptaciones de los diferentes ámbitos escénicos según se tratase de teatros a la italiana o disposiciones circulares de tipo arena. En este sentido Gropius recogió el relevo de van de Velde, no sólo en su faceta como director de una escuela de arte pluridisciplinar, sino también en la de seguir investigando la relación entre arquitectura y creación escénica. Esta preocupación, que también había inspirado los trabajos de Fücks y de Peter Behrens, en el caso de Gropius, culminó con su el diseño de los planos en 1926 para el *Total Theater* de Piscator. El teatro total nunca llegó a edificarse, pero su diseño fue un ejemplo en el que la arquitectura y las innovaciones mecánicas se pusieron al servicio de las artes escénicas ofreciendo un espacio flexible y adaptable según los diferentes requisitos y necesidades del director:

The contemporary theater Architect should set himself the aim to create a great keyboard for light and space, so objective and adaptable in character that it would respond to any

imaginable vision of a stage director; a flexible building, capable of transforming and refreshing the mind by its spatial impact alone¹³¹⁸.

Cuando más adelante Schawinsky fue contratado como escenógrafo del Teatro Municipal de Zwickau, corroboró esta vinculación entre teatro y arquitectura al asegurar que su preparación fundamental en la Bauhaus de base técnica le había resultado muy útil en sus labores creativas: '(it) came in very handy, with its reliance on blueprints and exact specifications'¹³¹⁹. Tras su paso por Sajonia, en 1927 Schawinsky volvió como profesor a la Bauhaus, entre otras materias de escenografía. Según explicó, muchos de sus estudiantes que, como tantos otros se habían enrolado en la Bauhaus siguiendo una vocación arquitectónica, acabaron convirtiéndose en diseñadores de vestuario y escenografía profesionales¹³²⁰. La interacción y mutua retroalimentación arquitectura-teatro fue un punto de partida y de llegada determinante en el diseño algo que, como se apuntó en el bloque anterior, no podía pasar desapercibido a la hora de entender la función que las artes escénicas ocupaban en una Escuela como la Bauhaus. Más aún cuando la arquitectura no se limitó únicamente al diseño de las salas, sino también al de las escenografías, atrezzo, vestuarios y máscaras de la mano de maestros como Schreyer, Schlemmer, Wassily Kandinsky, László Moholy-Nagy o Schawinsky y de estudiantes como Kurt Schmidt. La importancia que se le otorgó a los diferentes proyectos arquitectónicos utópicos descritos en el cuaderno pedagógico dedicado al teatro que la Bauhaus editó en 1925 supone también una prueba irrefutable que sostiene la hipótesis de que Gropius incluyó el taller de teatro con la intención de profundizar en su conocimiento para poder así **satisfacer mejor sus demandas desde el punto de vista de la arquitectura.**

Sin embargo, hacia 1928, coincidiendo con la salida de Gropius de la Bauhaus en favor de Hannes Meyer, la difícil situación político-económica cambió de forma radical esta tendencia. El advenimiento de la Gran Depresión y del Tercer Reich, hicieron que el interés por la

¹³¹⁸ [El arquitecto de teatro contemporáneo debe fijarse el objetivo de crear un gran teclado para la luz y el espacio, con un carácter tan objetivo y adaptable que responda a cualquier visión imaginable de un director de escena; un edificio flexible, capaz de transformar y refrescar la mente sólo por su impacto especial], Gropius, A., Schlemmer, O., Wensinger, A., Molnár, F. and Moholy-Nagy, L. (1987). *The theater of the Bauhaus*. Middletown: Harper&Row, p.12.

¹³¹⁹ [fue muy práctica debido a la confianza que me había otorgado en seguir las marcas y especificaciones exactas], Schawinsky, X. (1971). From the Bauhaus to Black Mountain. *The Drama Review: TDR*, [online] 15(3), p.41. Available at:

https://www-jstor-org.ure.uab.cat/stable/1144679?seq=2#metadata_info_tab_contents.

¹³²⁰ *Ibidem*, p.42.

construcción de grandes edificios teatrales fuera disminuyendo en Alemania, como también estaba sucediendo a nivel internacional. En el contexto de la Bauhaus, el único arte escénico que el nuevo director Hannes Meyer apoyaba era aquel en el que la forma estaba supeditada a un contenido, en su caso evidentemente politizado, algo que en absoluto conectaba con el pensamiento de Schlemmer: 'he (Hannes Meyer) wants a social and political slant, which rubs me the wrong way'¹³²¹. En el imaginario de Hannes Meyer, en el que los arquitectos se convertían en proletarios, no había espacio para los entretenimientos burgueses. Hannes Meyer lo había dejado claro en su discurso de llegada a la dirección de la Bauhaus cuando preguntó a sus oyentes si querían estar en sintonía con las necesidades del mundo o permanecer como una isla para el cultivo de los valores individuales:

Do we want to be in tune with the necessities of the world out there and collaborate with the formation of new forms of life, or do we want to remain an island in which personal values are cultivated?¹³²²

Esto supone una nueva prueba ante la hipótesis que hacía alusión a la necesidad de incluir un taller de teatro para aprender a hacer mejores escenografías y edificios teatrales. Efectivamente cuando este interés se desvaneció por razones económicas y políticas, la investigación de las artes escénicas en la Bauhaus dejó de tener sentido, algo que resultó determinante para la salida de Schlemmer en 1929 y el consecuente cierre del taller de teatro en la Escuela.

Pero tal y como se ha señalado lo performativo, además de a través de la arquitectura, estuvo presente en la Bauhaus de otras muchas formas. A continuación se detalla cómo afectó a las clases magistrales y conferencias que se dieron de forma extracurricular dentro de la Bauhaus.

¹³²¹ [Él quiere una inclinación social y política, que me afecta hacia el otro sentido], Schlemmer, O. (8 abril, 1929), Carta a Willi Baumeister, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.241.

¹³²² Meyer, H. (abril, 1928), *Ansprache an die Sutdentenvreterehaus Anlass seiner Berufung auf den Direktorsposten*, citado en: Djalali, A. (2019). *The Architect as Producer: Hannes Meyer and the Proletarianisation of the Western Architect*. [ebook] pp.27-46. Available at: <http://file:///Users/atheneamata/Downloads/859-1-1953-1-10-20151220.pdf> [Accessed 30 Apr. 2019], p.31.

7.2. LAS FIESTAS DE LA BAUHAUS

Las fiestas y exhibiciones de la Bauhaus eran sinónimo de **comunidad** y de **unidad** de las artes pero, al mismo tiempo servían para **mostrar los trabajos pluridisciplinarios, atraer inversiones y nuevos alumnos**, y para imprimir la **ideología** que la Escuela quería transmitir en todos aquellos que la visitaban. Tal fue el caso de Erich Lissner¹³²³, quien viajó a Dresden de exprofeso para asistir a la exhibición de Weimar de 1923. Su testimonio atestigua el trabajo comunitario que caracterizaba el evento así como el sentimiento que más allá de una Escuela, catalogaba a la Bauhaus como un concepto publicitario que representaba a toda una ciudad como Weimar, en sustitución del hasta entonces hegemónico Goethe: 'In those late summer days Weimar was not Goethe but Bauhaus. It was the goal of thousands'¹³²⁴.

Según Whitford, las fiestas se tomaban como una prolongación del programa de la Escuela¹³²⁵. Trimingham, destaca que además significaban una fusión total del arte decorativo y un encuentro social¹³²⁶. No en vano, desde el primer manifiesto de 1919 Gropius había promulgado la necesidad de propiciar la comunicación amistosa entre maestros y estudiantes fuera del trabajo construyendo un ambiente de encuentros alegre y ceremonial:

Pflege freundschaftlichen Verkehrs zwischen Meistern und Studierenden außerhalb der Arbeit, dabei Theater, Vorträge, Dichtkunst, Musik, Kostümfeste, Aufbau eines heiteren Zeremoniells bei diesen Zusammenkünften¹³²⁷.

Schawinsky expresó el deseo de Gropius y de toda la comunidad de forma poética. Del orgasmo festivo se esperaba un renacer de la imaginación y de la creatividad. El trabajo conjunto y el baile unificado se presentaban como elementos de un poderoso ritual mágico capaz de traer consigo claridad y luz:

¹³²³ Erich Lissner (1902-1980), periodista alemán.

¹³²⁴ [En esos últimos días del Verano Weimar no era la de Goethe sino la de la Bauhaus. Era el objetivo de muchos], Lissner, E. Around the Bauhaus in 1923, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.102.

¹³²⁵ Whitford, F. (1995). *La Bauhaus*. Barcelona: Destino, p.163.

¹³²⁶ 'a total fusion of decorative art and social party', Trimingham, M. (2011). *The theatre of the Bauhaus*. New York: Routledge, p.28.

¹³²⁷ [Mantener un contacto amistoso entre maestros y estudiantes fuera del trabajo, incluyendo teatro, conferencias, poesía, música, fiestas de disfraces, y el establecimiento de una ceremonia alegre en estas reuniones], Gropius, W. (1919), *Manifiesto de la Bauhaus* en: Wahl, V. (2009). *Das staatliche Bauhaus in Weimar: Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926*. Köln: Böhlau, p.98.

Das Verlangen nach Klarheit wird immer mächtiger in uns. Ein Haus ist eine Wohnmaschine und ein Wald ist ein Wald. Also, Mut und Klarheit. [...] dringt vor in die sechste Dimension. [...] Hier ist ein neues Feld für eure Phantasie, merkt ihr's? Steht auf, es ist Auferstehung! [...] Weisheiten haben sich die einzelnen auf ihrer Bude ausgedacht. Wir spielen viel lieber tolles Theater, wenn wir freie Zeit haben. [...] bis spät in die Nacht hinein [...] Oder wir tanzen! Ach, Du bist noch nie im Bauhaus Tanz untergegangen? Noch bist Du ein gewöhnlicher Erdenwurm, noch hast Du nicht das Shakespeare'sche Rätsel von Sein oder Nichtsein zu lösen vermocht. - Das Nichts und die Unendlichkeit - hast Du sie je in einem erleuchteten Moment Deines Daseins erfassen können? Wir tanzen die ganze Nacht. Wir arbeiten auch die ganze Nacht, wenn wir am Tag nicht fertig werden¹³²⁸.

La investigadora Roselee Golberg confirma que la comunidad de la Bauhaus se sostuvo tanto por su manifiesto y la novedosa visión de Gropius de crear una escuela para todas las artes como por los eventos sociales que organizaron para hacer de Weimar un centro cultural vivo¹³²⁹.

La implicación en estos eventos era tal que muchos maestros como Itten llegaron a equiparar el trabajo en los talleres al nivel de la celebración: 'our play, our party, our work'¹³³⁰. En la misma línea Tut Schlemmer dijo que los festivales eran de la máxima importancia¹³³¹ y Felix Klee aseguró que fueron la auténtica contribución de Walter Gropius¹³³² llegando a ser incluso más primordiales que las clases, principalmente por la

¹³²⁸ [El deseo de claridad es cada vez más poderoso en nosotros. Una casa es una máquina de alojamiento y un bosque es un bosque. Así que coraje y claridad. [...] Penetra en la sexta dimensión. [...] Aquí hay un nuevo campo para tu imaginación, ¿recuerdas? ¡Levántate, es resurrección! [...] La sabiduría ha llegado con el individuo en su choza. Preferiríamos hacer un gran teatro, si tenemos tiempo libre. [...] hasta altas horas de la noche [...] o bailamos! Oh, ¿nunca has ido al baile de la Bauhaus? Todavía eres una lombriz de tierra común, aún no has podido resolver el enigma de ser o no ser de Shakespeare. - La Nada y el Infinito: ¿Alguna vez has sido capaz de captarlo en un momento iluminado de tu existencia? Bailamos toda la noche. También trabajamos toda la noche si no podemos terminar el día]. Schawinsky, X. (1924). *Junger Bauhäusler*, en: Blume, T. (2015). *Das Bauhaus tanzt*. Leipzig: E.A. Seemann, p.54.

¹³²⁹ 'The Bauhaus community was held together as much by its manifesto and Gropius's novel vision of a teaching school for all the arts, as by the social events they organized to make Weimar a lively cultural center', Goldberg, R. (1988). *Performance art*. New York: Thames & Hudson, p.99.

¹³³⁰ Johannes Itten citado en: Birringer, J. (2013). Bauhaus, Constructivism, Performance. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, [online] 35(2), p.40. Available at: https://www-jstor-org.are.uab.cat/stable/pdf/26376130.pdf?ab_segments=0%2F12b-basic-1%2Flevance_config_with_tbsub&refreqid=search%3A54c7af05f998442ee95cf6d26369c0e2.

¹³³¹ Schlemmer, T. ...from the living Bauhaus and its stage, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.154

¹³³² 'That is the unique contribution of the Bauhaus' founder, Walter Gropius', Klee, F. My memories of the Weimar Bauhaus, en: *ibidem*, p.42.

interacción recíproca que se establecía entre maestros y estudiantes: ‘One could call it a living give-and-take’¹³³³.



Ilustración 15. ‘Unser Spiel, unser Fest, unser Arbeit’.

[Nuestro juego, nuestra fiesta, nuestro trabajo], por Rudolf Lutz (1919). Fuente: www.bauhaus100.com

Karl-Peter Rohl¹³³⁴, que vivió el traslado como alumno desde la Escuela de Artes Visuales del Gran Ducado a la Bauhaus de Weimar, aseguró que la libertad y creatividad educativas en la nueva Escuela no tenían parangón en aquel tiempo: ‘Nowhere outside of the Bauhaus in Weimar was there a comparably free and creative art education’¹³³⁵. Según su experiencia, la gran influencia de la Bauhaus se hizo posible gracias a sus estudiantes, tanto aprendices como oficiales que se dedicaban a fondo con su vitalidad, habilidad y gran entusiasmo a que la noción de la idea de la Bauhaus se pudiera llevar a cabo mediante la libre cooperación con los maestros durante la preparación de los festivales: ‘the Bauhaus festivals were conceived and successfully carried out in lively cooperation with the Bauhaus masters’¹³³⁶. Y el teatro, a

¹³³³ ‘You have no idea how important festivals were at the Bauhaus -often far more important than the classes. They made the contact between master, journeyman, and apprentice far closer. And there was a reciprocal action by the students on the teacher’, [No tienes idea de lo importantes que eran los festivales en la Bauhaus, a menudo mucho más importantes que las clases. Hicieron que acercaron mucho más el contacto entre el maestro, oficial y el aprendiz. Y hubo una acción recíproca por parte de los alumnos sobre los profesores. Uno podría llamarlo una vida de dar y recibir], *vid nota 1332*.

¹³³⁴ Karl-Peter Rohl (1890-1975), pintor y grabador alemán que estudió en la Bauhaus desde el comienzo y hasta 1926. Cuando en 1921 Theo van Doesburg llegó a Weimar, Rohl se convirtió en uno de los miembros del De Stijl. Según indicó tanto el festival del dragón como el de las linternas se hicieron bajo su sugerencia y estuvieron basados en sus aventuras en Schleswig-Holstein, su lugar natal.

¹³³⁵ [en ningún otro lugar fuera de la Bauhaus de Weimar existía una educación artística comparable tan libre y creativa], Rohl, K.P. The idea, form and times of the State Bauhaus in Weimar, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.52.

¹³³⁶ [Los festivales de la Bauhaus eran concebidos y llevados a cabo de forma exitosa en active cooperación con los maestros de la Escuela], ídem.

partir de entonces, como diría el investigador Bogdan Mitea, no era sólo un producto que ofrecer, sino 'an opportunity for organizing the evening'¹³³⁷.

Al trabajo conjunto para la organización de las fiestas, se unía la preparación individual para la que todos colaboraban 'with great enthusiasm'¹³³⁸. En una homotecia de lo social a lo particular, para Schlemmer la capacidad de implicarse y disfrutar de la celebración era definitoria del carácter: 'Tell me now how you party and I will Tell you how you are'¹³³⁹, llegó a escribir en su diario. A diferencia de otras fiestas organizadas por artistas en París, Berlín o Moscú, en las de la Bauhaus, las innovadoras creaciones diseñadas por cada asistente evidenciaban su personalidad al mismo tiempo que suponían un continuum de las **enseñanzas de los talleres**. El vestuario, los complementos, las máscaras, los carteles e invitaciones, así como la decoración servían como fórmula de investigación y experimentación de posibles combinaciones de los materiales, la forma, el color, la luz, el sonido e incluso los aromas¹³⁴⁰. El trabajo producía una metamorfosis personal, espacial, arquitectónica y social integrada dentro de un moderno *Gesamtkunstwerk* festivo y efímero que, a su vez, formaba parte de la obra superior completa a la que aspiraba ser la Bauhaus.



Ilustración 16. Disfraz de la Bauhaus en la década de los 1920's.

Fuente: Bátkl, J. (2002). 'Élet a Bauhausban' Periszkop (junio-julio 1925). Traducido al inglés como: *Between Two Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930*.

¹³³⁷ Mitea, B. (2014). Oskar Schlemmer and the Bauhaus Theatre: the Place of the Theatre in the Bauhaus School Programm. *Revista Bibliotecii Nationale, Bucarest*, [online] 20(1), p.90. Available at: <https://search-proquest-com.are.uab.cat/docview/1785517608/fulltextPDF/C6AB482163234C89PQ/1?accountid=15292> [Accessed 4 May 2019].

¹³³⁸ [todos trabajaban para los festivales con gran entusiasmo], Klee, F. My memories of the Weimar Bauhaus, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.40.

¹³³⁹ [dime cómo haces las fiestas y te diré cómo eres], Schlemmer, O. (febrero, 1929), Diario, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.238.

¹³⁴⁰ La revista de la época *Periszkop* mencionó que durante la fiesta se encendían y apagaban luces al mismo tiempo que se esparcían aromas, en: Bátkl, J. (2002). 'Élet a Bauhausban' Periszkop (junio-julio 1925). Traducido al inglés como: *Between Two Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930*. [online] Available at: <https://thecharnelhouse.org/2013/06/02/oskar-schlemmers-bauhaus-costume-parties-1924-1926/> [Accessed 1 May 2019].

El catálogo anual de fiestas, calificadas por Haffenrichter como ‘overwhelming’¹³⁴¹ [abrumadoras], incluía algunos encuentros esperados como: el Festival primaveral coincidente con el cumpleaños de Gropius; el *Laternenfest* [Festival de las linternas] del *Sonnenwende* [solsticio de verano]; los festivales de *Drachen* [cometas] y *Julklapp* en verano y otoño; las celebraciones paganas de Navidad, en ocasiones denominadas, *Yuletide*; el carnaval en invierno; o las procesiones nocturnas por el parque Ilm, etc. Todo, incluso el nacimiento de un niño o la conclusión de un diseño exitoso se convertía en razones potenciales para celebrar.

Además de los festivales estacionales, Felix Klee, recordó que cada semana había una pequeña fiesta en la Bauhaus y cada mes una más grande, generalmente de disfraces, sobre algún tema particular¹³⁴². Durante el tiempo en Weimar, los eventos solían tener lugar bien en la Escuela o por razones políticas y financieras, en las pequeñas posadas del pueblo, entre las que destacó la *-Zum Ilmschösschen-*. Las fiestas servían para subir los ánimos provocados por el duro trabajo, normalizar las relaciones entre hombres y mujeres y rebajar las posibles tensiones entre los *Bauhauslers* y los ciudadanos de los alrededores. Como diría el historiador del arte Ángel González: ‘just through dance Bauhaus could unite and reconcile the opposing forces who threatened to destroy it’¹³⁴³. En este sentido según Andor Weininger las celebraciones eran una especie de barómetro que además servía para ‘brachten alle zusammen’¹³⁴⁴ [reunirnos a todos juntos].

Esta unión se veía favorecida también por la música presente en todas las celebraciones: Hirschfeld tocaba la concertina, Andor el piano, Schmidtchen el violín y el resto bailaba. Mientras que en Weimar las celebraciones tenían un carácter más espontáneo en Dessau se profesionalizaron de cierta manera y acabaron convirtiéndose en un evento cultural, con

¹³⁴¹ Haffenrichter, H. *Lothar Schreyer and the Bauhaus Stage*, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.70.

¹³⁴² Klee, F. My memories of the Weimar Bauhaus, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.40.

¹³⁴³ [sólo a través de la danza podía la Bauhaus unir y reconciliar las fiestas opuestas que amenazaban con destruirla], Ángel González citado en: Mitea, B. (2014). Oskar Schlemmer and the Bauhaus Theatre: the Place of the Theatre in the Bauhaus School Programm. *Revista Bibliotecii Nationale, Bucarest*, [online] 20(1), p.91. Available at: <https://search-proquest-com.are.uab.cat/docview/1785517608/fulltextPDF/C6AB482163234C89PQ/1?accountid=15292> [Accessed 4 May 2019].

¹³⁴⁴ Bauhaus100.com. (2019). *Testimony of the Joy of Life*. [online] Available at: <https://www.bauhaus100.com/magazine/discover-the-bauhaus/testimony-of-the-joy-of-life/> [Accessed 24 Apr. 2019].

frecuencia organizado por Schlemmer, que requería semanas de trabajo y en el que se involucraban la mayoría de los talleres. Haber abandonado el carácter tradicional inicial de Weimar en favor de la defensa de la modernidad y de la tecnología, tuvieron su equivalencia en la música. Así, el acordeón que había puesto sus notas en las primeras fiestas fue sustituido en Dessau por una sofisticada banda de jazz que consiguió cierto reconocimiento en la época y fue merecedora de excelentes críticas:

Everything is one by the Bauhaus people themselves. First, there is the band. I am not worried about those five young fellows who constitute the ensemble (...) It is the best jazz band I have ever heard roaring away at it, musical to their very finger tips¹³⁴⁵.

Según Beyer y Gropius, la banda de la Bauhaus fue conocida por todo Alemania y sus miembros tocaron en múltiples festivales. Lamentablemente su música nunca fue transferida a papel y permaneció como *impromptu*, incluso cuando más adelante la instrumentación incluyó dos pianos, dos saxofones, un clarinete, una trompeta, un trombón, banjos, etc.¹³⁴⁶.

Pero si bien la música fue un ingrediente indispensable en las fiestas de la Bauhaus, desde las primeras celebraciones hubo otros muchos componentes vinculados a lo teatral que también las caracterizaron. De acuerdo con la descripción que se hizo de lo teatral en el objeto de estudio de esta tesis, las festividades de la Bauhaus incluyeron por un lado **producciones teatrales** y, por otro, **elementos de tipo performativo**. De forma general se podría sintetizar que unas y otros formaron parte de la mayoría de las celebraciones y tuvieron su mayor apogeo en torno al final de la era gropiusiana en Dessau. Un momento en el cual, el teatro estuvo especialmente bien considerado en la Escuela y, además, entró a formar parte de su currículum oficial. La frecuencia de las fiestas disminuyó considerablemente con la llegada de Hannes Meyer y las escenificaciones teatrales prácticamente desaparecieron con la salida de Schlemmer en 1929, si bien lo performativo se mantuvo incluso en las últimas celebraciones ya bajo la directiva de Mies van der Rohe. Para poder tener una idea más concisa de cuáles fueron sus particularidades y en qué

¹³⁴⁵ [Todo es uno por el pueblo Bauhaus. Primero, está la banda. No estoy preocupado por esos cinco jóvenes que constituyen el grupo (...) Es la mejor banda de jazz que he escuchado, música hasta la punta de sus dedos], Kokk, K. (18 febrero, 1924). *The Bauhaus Dances*, from the newspaper *8 Uhr Abendblatt*, Berlin, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.84.

¹³⁴⁶ Bayer, H., Gropius, W. and Gropius, I. (1938). *Bauhaus 1919-1928*. [ebook] New York: The Museum of Modern Art, p.87. Available at: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2735_300190238.pdf [Accessed 28 Apr. 2019].

consistieron cada una de las celebraciones, a continuación se ofrece un breve recorrido cronológico por las más destacadas, en el que se ha buscado hacer hincapié en aquellos rasgos relacionados con la hipótesis de estudio.

Durante la celebración de navidad de **1921** que designaron por su nombre pagano, *Yuletide*, y que tuvo lugar en el segundo piso de la Bauhaus de Weimar, cerca del estudio de Klee e Itten, los participantes se saludaron con la mano levantada al estilo romano. Una escalera del taller de pintura de mural, con velas en los peldaños hizo las veces de árbol de navidad. Feliz Klee detalló un ritual de apertura de regalos en el que un estudiante, vestido como un ángel, arrastró una cesta de lavado cerrada hasta la puerta y arrojó regalos entre los asistentes. Cada paquete contenía otro más pequeño en su interior, con un nombre escrito, y a cuyo destinatario había que hacérselo llegar hasta finalmente encontrar el auténtico presente¹³⁴⁷. Lo performativo de las fiestas, el ritual, la repetición de los eventos permitía crear la anhelada **comunidad**, desarrollar la imaginación y favorecer un ambiente distendido y lleno de humor en el que mejorar las condiciones de trabajo. Por ejemplo, en aquella ocasión, el paquete que le llegó a Gertrud Grunow fue una tetera con la inscripción: 'If you think yellow she'll make tea'¹³⁴⁸, en una divertida sátira a propósito de la maestra que les hacía investigar la sinestesia.

Igual que había sucedido el año anterior, el festival de las linternas de **1922** se celebró en Weimar en honor al sesenta cumpleaños del poeta Johannes Schlaf¹³⁴⁹. Lyonel Feininger diseñó una litografía, en la que la **comunidad** quedaba reflejada por estrellas conectadas entre ellas a través de un elemento común: el edificio de la Bauhaus. De la construcción surgían 'la luz', la celebración y la alegría de la fiesta, representada por la inclinación de los cuerpos y los brazos levantados de aquellos que la disfrutaban.

¹³⁴⁷ 'With great hue and cry a student dressed as an angel dragged a closed wash basket to the door, tore it open, and practically threw presents into our midst. There were large and small packages with names on them. We unwrapped one in high expectation and there was another, a smaller package, with another name on it. Each package was handed around until finally the very last one produced the gift itself', Klee, F. My memories of the Weimar Bauhaus, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, pp.41-42.

¹³⁴⁸ [si piensas en el color amarillo, ella hará té], ídem.

¹³⁴⁹ Rohl, K.P. The idea, form and times of the State Bauhaus in Weimar, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.53.



Ilustración 17. Postal/litografía, *Laternenfest* (1922).

Postal a partir de una litografía diseñada por Lyonel Feininger. En Weimar las tarjetas eran impresas en pequeñas hornadas y coloreadas a mano. En Dessau tanto los programas como los posters y las invitaciones se imprimían en mayor número y servían además como anuncio. Fuente: (Bauhaus100.de, 2019)

Tut Schlemmer explicó cómo para el *Laternenfest* los participantes de las fiestas elaboraban sus propias linternas chinas caseras y, en el caso de los festivales de otoño, también las cometas que, en ocasiones, de tan bellas no lograban volar. La motivación era hacer desfilar esos elementos creativos por la ciudad más allá de los confines de la Escuela con el fin de contagiar el espíritu comunitario de la Bauhaus, pero también de **mejorar la opinión** y los prejuicios que los habitantes del entorno tenían contra ella¹³⁵⁰: 'They (the kites) were, however, proudly carried through the city, thus reconciling some of the angry citizens and making them our friends'¹³⁵¹. Los diseños de las invitaciones para el festival de las linternas y del solsticio de verano de ese año corrieron a cargo de Paul Klee¹³⁵², **multidisciplinariedad** y trabajo **conjunto** caminaban de la mano en todas las celebraciones.

Blume reflexiona sobre el hecho de que, el acompañar las exposiciones de los materiales plásticos surgidos a partir del trabajo en los talleres de actividades festivas y **eventos escénicos**, añadía una vertiente particular a la imagen de educación que se estaba dando en la Bauhaus; además de artistas experimentales, en la Escuela se estaban preparando

¹³⁵⁰ El Alcalde de Weimar, Lord Mayor Martin Donndorf había declarado en 1919 que estaba prohibido entrar en lugares públicos o pasear por las calles con máscaras y disfraces por razones de seguridad.

¹³⁵¹ [Aún así, las cometas eran llevadas por la ciudad para reconciliarnos y hacernos amigos de algunos de los ciudadanos que estaban enfadados], Schlemmer, T. ...from the living Bauhaus and its stage, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.155

¹³⁵² Klee, P. (2008). *Paul Klee: Theater everywhere*. Ostfildern: Hatje Cantz Pub, p.34.

personalidades valientes y con confianza en sí mismos¹³⁵³. Algo que corroboró Felix Klee cuando refiriéndose a las fiestas afirmó: 'How right this form of expression was for us!¹³⁵⁴. El periodista contemporáneo Kole Kokk mencionó especialmente las vestimentas creadas por los alumnos, durante estos eventos y las alabó diciendo que, se estuviera o no de acuerdo con la particular dirección artística que tomaran, el verdadero valor residía en que lograban salir de los patrones establecidos y suponían un gran estímulo para la imaginación de quienes los creaban: 'It is excellently suited as a stimulus for the imagination in creating costumes'¹³⁵⁵.

Además de ser un acontecimiento social en el que predominaba la música y el baile, tal y como había propuesto Gropius, las fiestas iban acompañadas de numerosas representaciones teatrales en las que los espectáculos de marionetas de Felix Klee, el humor, la imaginación y la improvisación eran los ingredientes fundamentales de los sketches que proponía Schlemmer¹³⁵⁶. Las escenificaciones que se presentaban en las festividades iban acompañadas de un ritual ceremonial que favorecía el vínculo entre los participantes así como el sentimiento de pertenencia y veneración hacia la institución que los organizaba. Por ejemplo, durante el solsticio de verano de **1923**, además de presentar los juegos de luz de Schwerdtfeger, se invitó a los asistentes a que, como símbolo de renovación, saltaran una fogata.

Pero sin duda, el mayor evento de la Bauhaus de Weimar llegó entre agosto y septiembre de ese año coincidiendo con la fecha en la que, por primera vez el público pudo presenciar una gran exhibición de trabajos de la Escuela. Además de los mejores logros de los estudiantes de la Bauhaus, la exhibición de 1923 fue también una muestra de los mejores diseños de sus maestros. Si bien este hecho coincidía con lo que había sucedido en la Guild de Ashbee, se

¹³⁵³ 'Zu einer Art Aushängeschild, zu einer Propagandaveranstaltung. Das Publikum sollte und konnte erleben wie diese Schule ihre Studierenden zu selbstbewussten, mutigen, experimentierfreudigen Gestalter Persönlichkeiten erzog', [Una especie de buque insignia, un evento de propaganda. El público debería y podría experimentar cómo esta escuela educaba a sus estudiantes para se convirtieran en diseñadores experimentales, valientes y seguros de sí mismos], Blume, T. (2015). *Das Bauhaus tanzt*. Leipzig: E.A. Seemann.p.57.

¹³⁵⁴ [Cuánto bien nos hacía esta forma de expresión], Klee, F. My memories of the Weimar Bauhaus, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.40.

¹³⁵⁵ [Estos no son, de ninguna manera, patrones "de moda", y puede estar de acuerdo o en desacuerdo con esta dirección en el arte, pero una cosa es cierta: crear disfraces es excelente como estímulo para la imaginación], Kokk, K. (18 febrero, 1924). The Bauhaus Dances, from the newspaper *8 Uhr Abendblatt*, Berlin, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.84.

¹³⁵⁶ 'Schlemmer prepared his theater specially for them', [Schlemmer preparaba su teatro especialmente para los festivals], *ibidem*, p.41.

diferenció bastante de un Darmstadt en el que, como se ha explicado, la omnipresencia de los artistas más reconocidos dejó poco espacio para los jóvenes aspirantes. Es interesante señalar que en las Escuelas actuales, con frecuencia se tiende a dar predominancia únicamente a los frutos del aprendizaje de los alumnos por lo que el equilibrio existente en la Bauhaus resultó especialmente interesante. En lo que se refiere al volumen de asistentes, Fiona MacCarthy, asegura que fue tan elevado que Gropius se vio comprometido a participar en interminables explicaciones y discusiones, a mostrar las instalaciones personalmente y a recibir, por primera vez, respuestas internacionales al concepto de Bauhaus¹³⁵⁷.

En aquel momento, la mayor parte del profesorado vinculado al expresionismo ya había abandonado la Escuela o estaba a punto de hacerlo y la organización de los asuntos escénicos y festivos que envolvieron el evento corrió a cargo de Oskar Schlemmer. Además de encargarse de la decoración del edificio de la Escuela con murales y relieves, la semana de la Bauhaus ofreció a Schlemmer la oportunidad de presentar su *Triadisch Ballet* en el teatro de Jena, que había sido recientemente remodelado por Gropius. Durante la semana, el mismo escenario albergó otras actuaciones experimentales procedentes de la Bauhaus entre las que destacó el *Mechanisches Kabarett* que presentaron Kurt Schmidt y Georg Teltscher. Teltscher recordó la excitación de las semanas previas al estreno y aseguró que allí **todos juntos** trabajaban ‘at fever pitch’ [con una fuerte emoción]¹³⁵⁸. Al relatar su experiencia como visitante en la exhibición de 1923, Sigfried Giedion¹³⁵⁹ dijo haber visto allí un experimento de ballet de Kandinsky además del *Triadisch Ballet* de Schlemmer¹³⁶⁰. El periódico holandés *Nieuwe Rotterdamsche Courant* también alabó las artes escénicas como parte destacable de la exhibición. En su crítica señaló la buena respuesta del público ante el movimiento mecanizado del *Triadisch Ballet* y destacó la composición de Breuer en el *Mechanisches Kabarett*:

The idea of ‘mechanization of movement’ that was exhibited in the Triadic Ballet found an even stronger expression in the Mechanical Ballet, which we saw in the Jena City Theater.

In this case, a “circus” of M. Breuer’s was performed by two figures, set together out of long,

¹³⁵⁷ MacCarthy, F. (2019). *Gropius: The Man Who Built the Bauhaus*. United States: Harvard University Press, p.149.

¹³⁵⁸ Teltscher, G. citado en: MacCarthy, F. (2019). *Gropius: The Man Who Built the Bauhaus*. United States: Harvard University Press, p.148.

¹³⁵⁹ Sigfried Giedion, (1888-1968), historiador de la arquitectura suizo.

¹³⁶⁰ Giedion, S. Bauhaus week in Weimar, August 1923, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, pp.76-77.

rectangular, triangular and broad wood planes, which literary had neither head nor tail but which, nevertheless gave the impression of two riders trotting toward each other, rearing up, and exchanging blows. They alternately drove each other to flight and then returned to resume the battle. Finally, they made peace with each other. The audience laughed and applauded¹³⁶¹.

Sin embargo, respecto a la actuación en Jena del *Triadisch Ballet*, Tut Schlemmer tuvo una impresión distinta y describió el evento como un desastre principalmente por las largas esperas entre números, así como las conversaciones entre los miembros del elenco que podían escucharse desde bambalinas: 'The intermissions between numbers became longer and longer, one could hear excited debates from behind the curtain, hammering and cursing'¹³⁶². De hecho, Tut aseguró que cuando volvieron a Weimar con los ánimos destrozados, Gropius ni siquiera los miró a la cara. No obstante, Walter Dexel¹³⁶³, después de la exhibición de Weimar de 1923 alabó especialmente el *Triadisch Ballet* de Schlemmer, cuya ingenuidad aseguró quedó posteriormente imprimada en el resto de los festivales de la Bauhaus que se llevaron a cabo tanto en Weimar como en Dessau: 'the later Bauhaus festivals in Weimar and Dessau, which became so famous, were also imprinted with his ingenuity'¹³⁶⁴. Es decir, independientemente de la recepción que las distintas producciones escénicas provocaran en el público, lo interesante fue que en el contexto de exhibiciones como la de 1923, el teatro de la Bauhaus no dejó indiferente a nadie, algo que favoreció que cumpliera su función como elemento **propagandístico** o de **difusión de ideas** de la Escuela.

La exhibición de la Bauhaus de 1923 se cerró con una procesión de linternas japonesas que desfiló desde la Escuela por gran parte de la ciudad, y con una versión de la creación

¹³⁶¹ [La idea de 'mecanización del movimiento' que se exhibió en el Triadic Ballet encontró una expresión aún más fuerte en el Ballet Mecánico, que vimos en el Teatro de la Ciudad de Jena. En este caso, dos figuras realizaron el 'circo' de M. Breuer, ensambladas a partir de unos planos de madera largos, rectangulares, y anchos, que literalmente no tenían ni pies ni cabeza, pero que aún así daban la impresión de dos jinetes trotando el uno hacia el otro, que se levantaban e intercambiaban golpes. Alternativamente se obligaron a huir y luego volvieron a reanudar la batalla. Finalmente, hicieron las paces entre ellos. El público se rió y aplaudió], Wit, A. (27 agosto, 1923). Reseña sobre la Exhibición de la Bauhaus y el Ballet Triádico en el Teatro de Jena, *Nieuwe Rotterdamse Courant*, en: Dearstyne, H. and Spaeth, D. (1986). *Inside the Bauhaus*. London: Architectural Press, p.76.

¹³⁶² [Los intermedios entre números fueron más y más largos, uno podía escuchar debates exaltados desde detrás del telón dando golpes e insultos], Schlemmer, T. ...from the living Bauhaus and its stage, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.157.

¹³⁶³ Walter Dexel (1890-1973), diseñador gráfico y pintor alemán rasociado a la Bauhaus y responsable junto a Willi Baumeister de la exposición constructivista de 1923 Erich Buchholz en Jena.

¹³⁶⁴ [Los festivales posteriores de la Bauhaus en Weimar y Dessau, que se hicieron tan famosos, estuvieron también imprimados con su ingenuidad], Dexel, W. The Bauhaus style- a myth, en: Neumann, E. and Feininger, L. *Op. cit.*, p.107.

escénico-lumínica de Ludwig Hirschfeld-Mack a la que siguió el esperado baile de todos los asistentes:

And the chairs and tables were moved aside, and the young people and many older ones danced until daybreak and then went home with faces beaming with happiness¹³⁶⁵.

A pesar del éxito de la experiencia, las dificultades económicas así como las políticas originadas por la victoria de los *Ordnungsbundes* en las elecciones de febrero de **1924** comprometieron tanto a los festivales como los *Bauhaus-Abende* cuya frecuencia disminuyó considerablemente durante el siguiente año.

Como ya se ha adelantado, el traslado a Dessau, y más concretamente la disposición de su edificio, coincidió con una mejor organización de las fiestas de cuya preparación se encargaron, a partir de entonces de forma más concreta, los estudiantes del taller de teatro de Oskar Schlemmer. Cada cierto tiempo y desde **1926**, las recién estrenadas instalaciones de la Escuela dejaban de lado su carácter educativo para transformarse literalmente en un escenario capaz de albergar conciertos, bailes, espectáculos teatrales y exhibiciones de arte. La metaformosis suponía de nuevo una conexión máxima entre arquitectura y teatro en la que el edificio se convertía en un personaje más.

Schwakinsky se refirió a que durante las noches de sábado, los miembros de la Bauhaus y algunos amigos de Dessau acudían a bailar bajo el reclamo de un 'tema' sobre el que todo el mundo participaba y a partir del que, desde el taller de teatro, hacían improvisaciones¹³⁶⁶. La primera de las grandes celebraciones que tuvieron lugar en Dessau fue *Das Weiße Fest* [El festival blanco], a la que puso nombre Schlemmer en la primavera de 1926, antes incluso de que el nuevo edificio estuviera completamente terminado. La fiesta impuso como requisito que todo debía de ser cuatro quintos blanco y uno de color: moteado, manchado o rayado¹³⁶⁷.

¹³⁶⁵ 'And the chairs and tables were moved aside, and the young people and many older ones danced until daybreak and then went home with faces beaming with happiness', Wit, A. (27 agosto, 1923). Reseña sobre la Exhibición de la Bauhaus y el Ballet Triádico en el Teatro de Jena, *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, en: Dearstyne, H. and Spaeth, D. (1986). *Inside the Bauhaus*. London: Architectural Press, p.77.

¹³⁶⁶ 'we would announce a theme. Everybody participated. We did some stage improvisations related to the theme', Schawinsky, X. (1971). From the Bauhaus to Black Mountain. *The Drama Review: TDR*, [online] 15(3), p.35. Available at: https://www-jstor-org.are.uab.cat/stable/1144679?seq=2#metadata_info_tab_contents.

¹³⁶⁷ Schlemmer, O. (16 marzo, 1926). Postal a Tut desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.190.

Para preparar el festival, desde el taller de teatro trabajaron cada día hasta las dos o las tres de la mañana avanzando ‘poco a poco’¹³⁶⁸. Schlemmer aseguró que la involucración fue general y que, durante las fechas previas al evento, tanto estudiantes como maestros, se mantuvieron muy ocupados. En la fiesta se fusionaron: teatro, juego, danza, la música jazz de la *Bauhauskapelle*¹³⁶⁹ e incluso experiencias gastronómicas: ‘(Gunda) is preparing fine cakes, beautiful flowers, eggs (...)’¹³⁷⁰.



Ilustración 18. *Das Weiße Fest* (1926). Bauhaus foto, en: Mendelsohn, H. and Seligman, J. (1986). *Bauhaus photography*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, p.239.

Durante el verano de **1927** ‘there was party after party’¹³⁷¹. Oskar Schlemmer había presentado el año anterior algunas piezas de su teatro frente a los miembros de la Bauhaus durante el *Das Weiße Fest* y, ante la buena acogida, decidió repetir una muestra de pantomima y ballet que tuvo lugar el 9 de julio de 1927 y en la que, entre otras producciones, presentaron el *Figural Cabinet*. El propio Schlemmer calificó la actuación de brillante¹³⁷² y aseguró que en aquel momento el teatro iba ganando prestigio dentro del contexto de la Escuela, en gran parte gracias al éxito que sus actuaciones tuvieron en aquella fiesta de verano. Las danzas parecieron impresionar especialmente a Paul Klee, principalmente por dos factores: el contraste sobre telón negro -que ya le había fascinado en los festivales de Weimar- y la forma geométrica del escenario en la que los bailarines

¹³⁶⁸ Vid nota 1367.

¹³⁶⁹ Imhoof, D. and Menninger, M. (2016). *The Total Work of Art*. New York, NY: Berghahn Books, p.107.

¹³⁷⁰ [Gunda está preparando bizcochos, bellas flores, huevos], Schlemmer, O. (16 marzo, 1926). Postal a Tut desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.190.

¹³⁷¹ [hubo una fiesta detrás de otra], Klee, P. (2008). *Paul Klee: Theater everywhere*. Ostfildern: Hatje Cantz Pub, p.36.

¹³⁷² [actuación brillante], Schlemmer, O. (10 julio, 1927), Carta a Tut desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. *Op. cit.*, p.207.

interactuaban con diferentes objetos –barras, aros, etc.-¹³⁷³. La conexión entre los trabajos generados en el taller y la obra pictórica de Klee resulta evidente en el oleo *schwarzer Fürst* [El príncipe negro] (1927). En su cuadro, Klee sólo permitió que aparecieran algunas de las partes de la figura representada, concretamente la cabeza, la mano y el cuello, algo semejante a lo que Schlemmer había provocado en sus danzas *Formentanz* (1926-27), *Raumtanz* (1927) o *Stäbentanz* (1927). En el *Glieder -oder Illusionstanz* [Danza del limbo o la ilusión]¹³⁷⁴ de la bailarina Manda von Kreibig¹³⁷⁵, que había participado en algunos de los trabajos citados de Schlemmer, también se puso en evidencia la gran influencia que éstas ejercieron sobre ella.

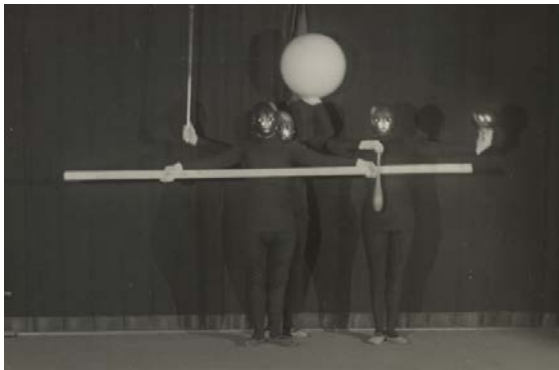


Ilustración 19. Teatro de Shlemmer y Kreibig y vs. pintura de Klee.

Arriba izquierda: *Formentanz* [danza de la forma] de Oskar Schlemmer, presentada en torno a 1927 en la Bauhaus de Dessau. Fuente: The J. Paul Getty in Los Angeles. (2019). Ilustración abajo izquierda: Manda von Kreibig en *Glieder -oder illusionstanz*, (1928) Derecha: *Schwarzer Fürst* (1927) de Paul Klee. En: Klee, P.



(2008). Paul Klee: Theater everywhere. Ostfildern: Hatje Cantz Pub, p. 240 y p.195.

¹³⁷³ 'Schlemmer's darkened stage space may well have been the inspiration for the series of works with black or dark background that Klee produced in 1927', [El oscuro escenario de Schlemmer puede haber sido la inspiración para la serie de obras con fondo negro u oscuro que Klee produjo en 1927], Klee, P. (2008). *Paul Klee: Theater everywhere*. Ostfildern: Hatje Cantz Pub, p.240.

¹³⁷⁴ Kreibig representó esta danza del limbo o la ilusión varias veces, incluyendo el 23 de abril de 1928 en el Hessen Ladesthater en Darmstadt donde obtuvo un gran éxito. Elcott, N. (2016). *Artificial Darkness: An Obscure History of Modern Art and Media*. Chicago: University of Chicago Press, p.190.

¹³⁷⁵ Manda von Kreibig (1901-1989), bailarina y coreógrafa expresionista alemana.

Es decir, las artes escénicas que se presentaban durante el transcurso de las fiestas nuevamente servían como lugar para la osmosis **interdisciplinar**. Si bien es cierto que, tal vez por un problema de egos, la colaboración o influencia entre maestros se hizo más bien de una manera subversiva y, en ocasiones, se preferió contar con profesionales externos antes que con aquellos provenientes de la propia Escuela. Esto se debió probablemente a que entre los profesores de la Bauhaus existía una no siempre reconocida competencia. En una carta a Tut desde Dessau, de manera sencilla, Schlemmer explicó cómo, mientras algunos de los maestros tomaban champán, muchos se hicieron leer las palmas de las manos. Según su relato, la mano izquierda de Klee revelaba algunos talentos simples y la mano derecha prometía un rico desarrollo. Por el contrario, las palmas de Schlemmer, reflejaban muchos talentos sin utilizar y largas líneas rectas¹³⁷⁶. Esta anécdota corrobora la comparación de la que Schlemmer se sentía víctima, entre otras cosas, por el anhelo constante y la dualidad que le perseguiría toda su vida sobre si dedicarse al teatro o ser pintor. Por otro lado, Klee consagró gran parte de su obra a temáticas relacionadas con las artes escénicas. En *Klee: Theater everywhere*, el investigador Juri Steiner asegura que el gran número de cuadros del pintor relacionados con el teatro -en torno a 200- hacen que parezca que el propio Klee estuviera sentado sobre las tablas y mirara al mundo, como un vasto escenario desde el que veía representada la vida misma:

It is as Klee himself were sitting on stage and from there casting his sharp gaze over the world, as over a single vast theater in which life itself were on show¹³⁷⁷.

La pregunta que surge y queda sin responder es entonces ¿por qué Klee no se subió al escenario del taller de teatro de la Bauhaus? Lino Cabras ha investigado los puntos de contacto entre Schlemmer y Klee en *Le prospettive dinamiche di Oskar Schlemmer e Paul Klee*. Según Cabras, ambos maestros convergían en la búsqueda de la sinestesia universal y el trabajo total desde un propósito neohumanista basado en la experiencia de los individuos y dentro de una perspectiva dinámica, aunque expresada a partir de distintas lenguas y medios artísticos¹³⁷⁸. Pero la realidad fue que, a pesar de las convergencias, como aseguró Nina

¹³⁷⁶ Schlemmer, O. (14 julio, 1925), Carta a Tut desde Weimar, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.172.

¹³⁷⁷ Steiner, J. Foreword, en: Klee, P. (2008). *Paul Klee: Theater everywhere*. Ostfildern: Hatje Cantz Pub, p.6.

¹³⁷⁸ 'La ricerca dell'Opera Totale sinestetica e universale presuppone sia per Klee che per Schlemmer una finalità neohumanistica, basata sull'esperienza dei singoli individui e nell'ambito di una prospettiva dinamica, seppure espressa con

Kandinsky, Klee prefería quedarse ‘in the background’¹³⁷⁹ [en la parte de atrás] tal vez por eso su colaboración en los festivales se restringía a actividades sencillas como el diseño de las invitaciones¹³⁸⁰.

A pesar de que no todos los maestros intervinieran en los espectáculos de teatro, la preparación de las fiestas siempre mantuvo el espíritu **comunitario**. Así lo aseguró Schlemmer cuando en diciembre de 1927 se refirió a la organización de la *Fête de Slogans* [El festival de los slogans] para conmemorar el cumpleaños de Kandinsky y el aniversario del edificio de la Bauhaus. Según explicó en una carta a Tut, todo el mundo estaba ‘bustling around making preparations’¹³⁸¹. En esta ocasión la celebración tenía que ver con el concepto ‘slogan’. Desde el taller de teatro presentaron una obra bajo el título *Die Sache von Weimar* [el asunto de Weimar] en la que, jugando con los nombres de las novelas detectivescas, dibujaban un clímax y un conflicto dramático. Siguiendo la idea de ‘slogan’ que bautizaba la fiesta, en la escenificación se bromeaba con las frases preferidas de cada uno de los maestros. Por ejemplo, en el caso de Moholy-Nagy, un juego de palabras difícil de traducir satirizó con el concepto *Leiter* [líder, director] que intercambiaron por *Leiter* [escalera]. De esta forma, en la parodia, emulando el curso introductorio de Moholy-Nagy aparecía una ‘escalera de sentimientos’, en la cual cada escalón estaba compuesto por un material que buscaba la comedia: una salchicha, un alambre, una escoba, lana, etc. En esta ocasión, tres maestros de la Escuela, Schawinsky, Schlemmer y Gunda actuaron en la función.

Sólo un poco después, el 17 de diciembre de 1927, tuvo lugar la *Stille Nacht* [Noche silenciosa] con motivo de la popular celebración navideña de la Bauhaus. En aquella ocasión, en un claro guiño al título homónimo del popular villancico, se estableció que ninguno de los asistentes pudiera decir ni una palabra. Como parte de un rito comunitario, se podían comprar cartas canjeables por una, diez o cien palabras, según el precio. El resto de la comunicación entre los asistentes sólo se podía establecer a partir de gestos, algo que se

linguaggi e mezzi artistici distinti’, Cabras, L. (2016). Le prospettive dinamiche di Oskar Schlemmer e Paul Klee. *Medea: Revista di Studi Interculturali*, [online] II(1), p.9. Available at: <http://ojs.unica.it/index.php/medea/article/view/2411/2015> [Accessed 4 May 2019].

¹³⁷⁹ Suter, H. (2010). *Paul Klee and His Illness*. Basel: Karger Publishers, p.117.

¹³⁸⁰ Klee, P. (2008). *Paul Klee: Theater everywhere*. Ostfildern: Hatje Cantz Pub, p.34.

¹³⁸¹ [todo el mundo está dando vueltas haciendo preparativos], Schlemmer, O. (1 diciembre, 1927), Carta a Tut desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.216.

encargaban de supervisar los *Wopo* – una especie de policías de la palabra¹³⁸². Nuevamente, lo performativo se empleaba como medio de **unificación** entre los asistentes a partir del reconocimiento de unos códigos de comportamiento comunes, al mismo tiempo que se recaudaban fondos y se mejoraban las relaciones **sociales**, en un entorno en el que, tanto a partir de la decoración como del diseño de los cupones, se volvió a incurrir en la **transversalidad artística**.

El 22 de febrero de **1928** tuvo lugar *Das Bart-Nasen-Herzenfest* [La fiesta de las barbas las narices y los corazones] en la que participaron no sólo los alumnos sino todos los más veteranos¹³⁸³. Schlemmer aseguró que hasta Kandinsky, Klee¹³⁸⁴, Hannes Meyer llevaron máscaras, muchas de las cuales habían sido concebidas por Lux Feininger¹³⁸⁵. El diseño de las invitaciones, en la línea **multidisciplinar** que caracterizó a estos eventos, corrió a cargo de Herbert Bayer. El acto se utilizó también para **reunir fondos**, por lo que se cobró una entrada de 10 marcos – y sólo la mitad para los estudiantes de arte¹³⁸⁶. Además de las propuestas específicamente teatrales todo tuvo un carácter **performativo**. Por ejemplo, en un determinado lugar habían situado una barbería en la que los asistentes podían pasar a peinarse y perfumarse en cualquier momento de la fiesta. Durante el evento primero se presentó la *Glieder -oder illusionstanz* de Kreibig que Schlemmer calificó como la parte ‘seria’ de las actuaciones, que por otro lado le pareció ‘excelente’. Después tuvo lugar *Das Flügelspiel* [La obra de la peluca] concebida por Schlemmer y para la que Schwakinsky diseñó y pintó la escenografía. En la pieza dadaísta actuaron Schlemmer, Schwakinsky, Kreibig, Röseler y Lou. Los intérpretes comenzaban deambulando por el espacio con distintas pelucas y peculiares vestuarios, como una hoja de higuera, al más puro estilo Adán. Después de pasear sus distintas máscaras de madera diseñadas por Lux Feininger, todos juntos acabaron bailando un charlestón. Según aseguró Schlemmer, a la gente le gustó y muchos le

¹³⁸² Schlemmer, O. (8 diciembre, 1927), Carta Tut desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.218.

¹³⁸³ ‘the oldsters are all participating’, [los veteranos también participan todos], Schlemmer, O. (5 febrero, 1928), Carta a Otto Meyer desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. *Op. cit.*, p.225.

¹³⁸⁴ La de Klee consistía en unas chuletas de cordero y Hannes Meyer llevaba una gran nariz, en: Schlemmer, O. (22 febrero, 1928), Carta a Tut desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. *Op. cit.*, p.227.

¹³⁸⁵ Ídem.

¹³⁸⁶ Koss, J. (2003). Bauhaus Theater of Human Dolls. *The Art Bulletin*, [online] 85(4), p.739. Available at: https://www-jstor-org.are.uab.cat/stable/pdf/3177367.pdf?ab_segments=0%2F12b-basic-1%2F relevance_config_with_tbsub&refreqid=search%3A9bfd667068c9030a359740e7c7ed3bcb.

confesaron que era lo mejor que habían hecho hasta el momento: 'it was the best thing we had done and most successfully staged'¹³⁸⁷.

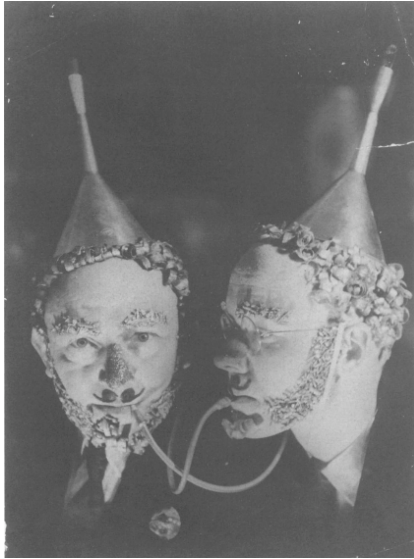


Ilustración 20. Foto de Umbo, 31 marzo 1928.

Uno de los retratados por Umbo, mira intencionadamente al observador, mientras el otro aparece de perfil con igual seriedad, los dos representan dos caras de la misma fiesta en la que los disfraces desvanecían la propia identidad y los participantes se mimetizaban en un acto donde lo colectivo se imponía a lo individual. Los Angeles, Research Library, The Getty Research Institute, acc. no. 850514, en: Koss, J. (2003). Bauhaus Theater of Human Dolls. *The Art Bulletin*, [online] 85(4), p.739.

A mediados de marzo de 1928 con motivo de la salida de Gropius como director de la Bauhaus -que fue secundada por la de los maestros Moholy, Breuer y Bauer- Schlemmer escribió una especie de crónica de la historia de la Escuela: *Neuen Jahre Bauhaus* [Nueve años en la Bauhaus]. Según explicó, aunque la parte pictórica no funcionó, el texto gustó tanto que llegaron a imprimirse copias. La producción, poblada de detalles humorísticos, ocasionó muchas risas sobre todo a partir de un Schlemmer, ataviado con una bata académica y peluca blanca, que fue víctima de los errores cometidos por el equipo técnico durante la representación¹³⁸⁸. Schlemmer, que en otras ocasiones ya había protestado contra el diletantismo que caracterizaba los proyectos multitudinarios de la Bauhaus, aseguró que aquella sería la última vez que trabajaría con todos sus miembros: 'That is the last time I am going to try to do anything with the **whole Bauhaus**. In the future just the Theater, with a small ensemble'¹³⁸⁹. Después del espectáculo escénico como siempre hubo un baile. Para Schlemmer esa fiesta, a la que secundó en abril el comienzo de la era Hannes Meyer, suponía

¹³⁸⁷ [Fue lo mejor que nunca habían hecho y llevado a escena con mayor éxito], Schlemmer, O. (22 febrero, 1928), Carta a Tut desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.227.

¹³⁸⁸ 'The actors and the lighting people have seldom failed so miserably', [tanto los actores como la iluminación, rara vez habían fallado de forma tan miserable], Schlemmer, O. (13 abril, 1928), Carta a Otto Meyer desde Dessau, en: Schlemmer, T. and Winston, K. *Op. cit.*, p.232.

¹³⁸⁹ [ésta es la última vez que intento hacer algo con toda la Bauhaus, de ahora en adelante sólo el teatro con un pequeño grupo], Schlemmer, O. (26 marzo, 1928), Carta a Tut desde Dessau, en: Schlemmer, T. and Winston, K. *Op. cit.*, p.230.

importantes cambios. Sentía que quería hacer un teatro de mayor alcance, porque según su entender, los festivales **efímeros** no tenían significancia alguna fuera del entorno de la Escuela¹³⁹⁰. Schlemmer advertía que había llegado el momento de colgar el disfraz de payaso y ocuparse de asuntos más serios: 'I shall put aside my clown's garb and turn to serious matters'¹³⁹¹. El trabajo **conjunto** en lo que se refiere a las fiestas era en general fuente de disfrute y alegría para todos los miembros de la Bauhaus. Sin embargo, Schlemmer se tomaba los resultados mucho más seriamente que el resto porque, además de ser el responsable de su organización, su intención última era la de profesionalizar el teatro dentro de la Escuela. Schlemmer era consciente de que para terminar con el diletantismo necesitaba que el taller incluyera una instrucción adecuada y que recibiera una inversión superior que le permitiera adquirir el indispensable equipo técnico¹³⁹². En sus cartas y diarios con frecuencia manifestó una gran frustración porque, a pesar de la fascinación que le producía el teatro, su éxito dependía no sólo de él mismo, sino también de la habilidad, lealtad, disfrute y amor que le brindaran el resto de los miembros:

I always succumb to the theater's wealth of figures and the fascination of dance, music, color, joys and sorrows. Joys and sorrows and that in the company of others, upon whose ability, enjoyment, love, loyalty etc. success depends¹³⁹³.

Con el paso del tiempo su objetivo se alejó de las principales funcionalidades por las que el teatro había sido integrado en la Escuela algo que, sumado a su falta de entendimiento con Hannes Meyer, provocó un patente cansancio en Schlemmer. El número de celebraciones disminuyó considerablemente porque, además, el nuevo ayuntamiento de Dessau emitió un decreto a partir del cual se prohibían de forma expresa las fiestas de la Bauhaus. Si bien la

¹³⁹⁰ Schlemmer, O. (13 abril, 1928), Carta a Otto Meyer desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.232.

¹³⁹¹ [debo poner mi traje de payaso a un lado y centrarme en asuntos más serios], *ídem*.

¹³⁹² 'The problem will be to get rid of diletantism in our theater, have the technical instruction take place in a workshop, and receive 1000 marks per annum for acquiring and installing the necessary equipment', [El problema sería deshacerse del diletantismo en nuestro teatro, hacer que la instrucción técnica tuviera lugar en un taller y recibir 1000 marcos por año para adquirir e instalar el equipo necesario], Schlemmer, O. (22 febrero, 1928), Carta a Tut desde Dessau, en: Schlemmer, T. and Winston, K. *Op. cit.*, p.227.

¹³⁹³ [Siempre sucumbo a la riqueza de figuras del teatro y a la fascinación de la danza, la música, el color, la alegría y las tristezas. Alegrías y tristezas, y eso en compañía de otros, de cuya capacidad, disfrute, amor, lealtad, etc. depende el éxito], Schlemmer, O. (principios diciembre, 1928), Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. *Op. cit.*, p.237.

normativa fue quebrantada tanto en febrero de 1928 como en el homenaje a Gropius, no se llevaron a cabo eventos festivos hasta el carnaval del año siguiente¹³⁹⁴.

Quizá precisamente por el tiempo que había transcurrido desde la anterior, la *Metallische Fest* [fiesta del metal], que tuvo lugar el 9 de febrero de 1929 fue considerada la culminación de las celebraciones de la Bauhaus. Una vez se hubo desestimado la idea original de que el festival estuviera dedicado a las campanas, por miedo a que el sonido fuera demasiado estridente, la imaginación de la **comunidad** se puso en marcha para ‘metalar’ la Escuela con gran sacrificio y entusiasmo¹³⁹⁵. Los asistentes aparecieron transformados en: abridores de latas, elementos cortantes, una escalera, máquinas industriales, sillas de ruedas, lámparas de aluminio, etc. Todo en el entorno, incluso los pasteles, estuvo salpicado con brillantina. Los invitados llegaron a las salas donde se celebraba la fiesta a través de un tobogán cubierto de hojalata. Esferas de plata colgaban del techo y las paredes también se cubrieron de materiales que reflejaban a los asistentes mientras se divertían y bailaban. La banda de la Bauhaus tocó ataviada con sombreros argentados y, ante un público entregado, se proyectaron pequeñas películas.

La Bauhaus ofrecía un caldo constante de cultivo para la investigación **multidisciplinar** que, en ocasiones, contó con el cine. De hecho, Schawinsky mencionó que en la Bauhaus de Dessau nunca se perdían las películas de Buster Keaton que fueron una importante influencia para él¹³⁹⁶. En la fiesta del metal, además de las pequeñas cintas experimentales se representaron varios números de humor que, de acuerdo con una reseña anónima del *Alhalter Anzeiger* de Dessau, obtuvieron una recepción entusiasta por parte del público: ‘The performances in the lecture hall...found an enthusiastic audience’¹³⁹⁷. A las doce de la noche desfilaron doce escandalosos caballeros de armadura brillante que se presentaron como la ‘Bauhaus’ Iron Ration’ [Ración de hierro de la Bauhaus]. Lo que bajo el mandato de Meyer se había convertido en un disciplinado espacio para el trabajo esa noche se transformó en una

¹³⁹⁴ Schlemmer, O. (21 enero, 1928), Carta a Otto Meyer desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press,, p.221.

¹³⁹⁵ Schlemmer, O. (febrero, 1929), Diario, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. *Op. cit.*, p.238.

¹³⁹⁶ Schawinsky, X. (1971). From the Bauhaus to Black Mountain. *The Drama Review: TDR*, [online] 15(3), p.38. Available at: https://www-jstor-org.are.uab.cat/stable/1144679?seq=2#metadata_info_tab_contents.

¹³⁹⁷ Anónimo (2 febrero, 1929) Something metallic, en el periódico *Anhalter Anzeiger*, Dessau, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.157.

verdadera academia de las formas creativas. Schlemmer recuperó las palabras de Paul Scheerbart quien jugo con: 'all' [universo] / 'alle' [todos] y 'metall' [metal], diciendo: 'Was war das All ohne das Metall'¹³⁹⁸, que podría traducirse como [¿qué sería del universo sin metal?] o [¿dónde estaríamos todos sin metal?]. De nuevo el espacio se convertía en un escenario en el que en aquella ocasión, más que nunca, se confundían los límites entre lo virtual y lo real, lo auténtico y su reflejo. El particular ideario teórico de la Bauhaus en cada una de sus etapas, impregnaba cada recoveco de la Escuela y se extrapolaba a sus eventos. La *Metallische Fest* de 1929 fue la materialización de la filosofía gestaltina de la Escuela en la que los espacios y los participantes formaban sucesiones de imágenes concatenadas, que a su vez se entrecruzaban en un infinitum global como si de fractales matemáticos se tratara. Los juegos de luces y reflejos anticiparon los experimentos posteriores de Robert Wilson¹³⁹⁹ o de Robert Lepage¹⁴⁰⁰, quien también empleó superficies brillantes reflectantes y espejos para producir asombrosos efectos visuales en *La face cachée de la lune* (2000) [La cara oculta de la luna].



Ilustración 21. Baile en el *Metal Fest* (1929).

Bauhaus foto, en: Mendelsohn, H. and Seligman, J. (1986). *Bauhaus photography*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, p.287.

Las ya cada vez más complejas circunstancias políticas en Alemania hicieron que, después de 1929, hubiera cada vez menos fiestas. Bajo la dirección de Mies van der Rohe se celebró el festival de carnaval de 1931 en el que no se permitió la entrada del público. El 18 de febrero de 1933 la Bauhaus celebró su última gran fiesta de disfraces que en esta ocasión contó con

¹³⁹⁸ [¿qué sería el universo sin el metal?], en inglés traducido como: 'Where would we all be without metal?' [¿Dónde estaríamos todos sin el metal?], Schlemmer, O. (febrero, 1929), Diario, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.239.

¹³⁹⁹ Robert Wilson (1941-act.), director, dramaturgo y escenógrafo norteamericano.

¹⁴⁰⁰ Robert Lepage (1957-act.) dramaturgo, director, actor y escenógrafo canadiense.

la asistencia de setecientos invitados. Con el fin de obtener los tan necesitados ingresos, de nuevo toda la **comunidad** bauhausiana se esmeró en la preparación de los detalles. Cada maestro se ocupó de la decoración de una habitación y gran parte de los más reconocidos artistas alemanes donaron algunos de sus trabajos para ser repartidos como premios durante un sorteo. A pesar de que sólo unas pocas semanas después la Bauhaus iba a disolverse, según los asistentes, varias bandas tocaron para animar una última fiesta en la que los sentimientos de solidaridad, optimismo e imaginación triunfaron una vez más sobre las grandes dificultades:

Our party was wonderful and a great success, as confirmed by all the visitors, and apparently it was something special even for Berlin... about seven hundred guests are present (...) The relatively valuable material and the care which we had put into decorating our rooms were noticed first¹⁴⁰¹.

El teatro y las actuaciones especiales ya no estuvieron presentes en estas últimas fiestas, pero los elementos performativos y la sensación de ritualización envolviendo el evento sí se mantuvo y funcionó como un elemento de conjunción transdisciplinar e interpersonal, al mismo tiempo que sirvió para difundir la ideología de la Escuela, tratar de recaudar ingresos y transformar la arquitectura del edificio en algo tan vivo y activo como lo eran los alumnos y maestros que la habitaban.

¹⁴⁰¹ [Nuestra fiesta fue maravillosa y un gran éxito, como lo confirmaron todos los visitantes, y aparentemente fue algo especial incluso para Berlín ... alrededor de setecientos invitados estuvieron presentes (...) Lo primero que se notó fue el material relativamente valioso y el cuidado que habíamos puesto en la decoración de nuestras habitaciones], Wilke, Annemarie "Carnival Party at the Bauhaus Berlin" Carta del 21 de febrero de 1933, a Julia Feininger, BD Collection H.M. Wingler (Primera publicación), en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.186.

Ilustración 22. Resumen de lo teatral en las fiestas de la Bauhaus*.

Fuente: Elaboración propia.

	Año	Título de la Fiesta	Obras que se representaron	Elementos Performativos
WEIMAR GROPIUS	1921	Celebraciones paganas de Navidad, <i>Yuletide</i>		-Los participantes se saludaron con la mano levantada al estilo romano. -Una escalera con velas en los peldaños hizo las veces de árbol de navidad. -Ritual de apertura de regalos en el que un estudiante, vestido como un ángel, arrastró una cesta de lavado cerrada hasta la puerta y arrojó regalos entre los asistentes. Cada paquete contenía otro más pequeño en su interior, con un nombre escrito, y a cuyo destinatario había que hacérselo llegar hasta finalmente encontrar el auténtico presente.
	1922	<i>Laternenfest</i> [Festival de las lanternas]	Poemas en honor al 60º cumpleaños del poeta Johannes Schlaf.	-Linternas chinas caseras. -Los diseños de las invitaciones para el festival de las lanternas y del solsticio de verano de ese año corrieron a cargo de Paul Klee.
	1923	<i>Sonnenwende</i> [Solsticio de verano]		-Juegos de luz de Schwerdtfeger. -Saltar una fogata.
	1923	Exhibición de Weimar	- <i>Mechanisches Kabarett</i> de Kurt Schmidt y Georg Teltscher. -Triadisch Ballet de Schlemmer. -Versión de la creación escénico-lumínica de Ludwig Hirschfeld-Mack.	-Decoración del edificio de la Escuela con murales y relieves. -Procesión de lanternas japonesas que desfiló desde la Escuela por gran parte de la ciudad.
DESSAU GROPIUS	1926	<i>Das Weiße Fest</i> [Festival blanco]		-Todo debía de ser cuatro quintos blanco y uno de color: moteado, manchado o rayado. -Juegos, danza, música jazz, experiencias gastronómicas.
	1927	Muestra de pantomima y ballet	<i>Figural Cabinet</i>	-Telón negro. -Forma geométrica del escenario en la que los bailarines interactuaban con diferentes objetos: barras, aros, etc.

(continúa)

(continuación)

DESSAU GROPIUS	1927	<i>Fête de Slogans</i> [Festival de los slogans] para conmemorar el cumpleaños de Kandinsky y el aniversario del edificio de la Bauhaus	-El taller de teatro presentó <i>Die Sache von Weimar</i> [El asunto de Weimar].	-Una 'escalera de sentimientos', en la cual cada escalón estaba compuesto por un material que buscaba la comedia: una salchicha, un alambre, una escoba, lana, etc.
	1927	<i>Stille Nacht</i> [Noche silenciosa] con motivo de la popular celebración navideña de la Bauhaus		-No se permitía hablar. Se podían comprar cartas canjeables por una, diez o cien palabras, según el precio. El resto de la comunicación entre los asistentes sólo se podía establecer a partir de gestos.
DESSAU MEYER	1928		- <i>Glieder -oder illusionstanz</i> de Kreibig. - <i>Das Flügelspiel</i> [La obra de la peluca] de Schlemmer.	-Habían dispuesto una barbería en la que los asistentes podían pasar a peinarse y perfumarse en cualquier momento de la fiesta. -Para la obra de Schlemmer los intérpretes utilizaron pelucas y peculiares vestuarios, como una hoja de higuera, al más puro estilo Adán. -Máscaras de madera.
	1928	<i>Neuen Jahre Bauhaus</i> [Nueve años en la Bauhaus]		-Schlemmer, ataviado con una bata académica y peluca blanca.
	1929	<i>Metallische Fest</i> [Fiesta del metal]	-Se representaron varios números de humor como la ' <i>Bauhaus' Iron Ration</i> ' [Ración de hierro de la Bauhaus].	-Los asistentes aparecieron transformados en: abridores de latas, elementos cortantes, una escalera, máquinas industriales, sillas de ruedas, lámparas de aluminio, etc. -Todo en el entorno, incluso los pasteles, estuvo salpicado con brillantina. -Se accedía a las salas a través de un tobogán cubierto de hojalata. -El techo y las paredes se cubrieron de materiales reflectantes. -La banda tocó con sombreros argentados. -Se proyectaron películas.
BERLÍN ROHE	1933	Gran fiesta de disfraces	El teatro y las actuaciones especiales ya no estuvieron presentes.	-Cada maestro se ocupó de la decoración de una habitación.

*Nota: En todas las fiestas hubo música y baile.

7.3. BAUHAUS-ABENDE

Si en el manifiesto de Gropius la multidisciplinariedad se había presentado como uno de los pilares fundamentales de la Bauhaus, resultaba evidente que el programa en sí mismo no iba a ser capaz de satisfacer esa promesa. De forma semejante a como había sucedido en la Guild de Ashbee en los tiempos de Campden, ya durante los primeros meses de existencia de la Bauhaus, Gropius tuvo en cuenta la demanda de los estudiantes de invitar semanalmente¹⁴⁰² a diferentes eminencias a dar clases magistrales.

En la Bauhaus de Weimar tuvieron lugar unos cincuenta eventos musicales y conferencias, conocidos como los *Bauhaus-Abende* y cuya principal finalidad fue la de ofrecer una oportunidad adicional tanto a maestros como a alumnos de transmitir y recibir contenidos más allá de los meramente establecidos en el plan de estudios. En Dessau el número de conferencias se multiplicó, en lo que Siebenbrodt calcula que fueron ciento veinte intervenciones, sólo entre 1927 y 1932¹⁴⁰³. A lo largo de toda su existencia, oradores de múltiples regiones se desplazaron hasta la Bauhaus para debatir sobre los problemas y fenómenos importantes del arte tanto clásico como moderno. Un **ecléctico crisol** incluyó las intervenciones teóricas, prácticas o mixtas de bailarines, escritores, poetas, filósofos, arquitectos, músicos, artistas plásticos y hasta autoproclamados profetas, que acudieron en representación de la vanguardia intelectual internacional de los años veinte.

El hecho de que durante las primeras conferencias -y hasta que resultó inviable por motivos financieros- la admisión a los *Bauhaus-Abende* fuera libre también para el público interesado de Weimar¹⁴⁰⁴, demuestra la intención de la Bauhaus por mejorar su reputación tanto de forma interna como externa, así como su voluntad de crear una **comunidad** más allá de los confines de la Escuela. A pesar de la importancia de este ambicioso programa, existen pocas

¹⁴⁰² En un principio estaba previsto que tuvieran una frecuencia semanal, los miércoles, a las 20:00 en el salón de tragaluz de la Bauhaus con una capacidad de 200 asientos.

¹⁴⁰³ Bauhaus-imaginista.org. (2019). *Bauhaus Weimar International - Articles - bauhaus imaginista*. [online] Available at: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2241/bauhaus-weimar-international?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=16chph7rp0ld6mmhd1ifm59hh7>[Accessed 27 Apr. 2019].

¹⁴⁰⁴ "Eine fortlaufende Folge von Vortragsabenden, die das Staatliche Bauhaus veranstaltet, soll das geistig interessierte Publikum Weimars in unmittelbare Beziehung mit allen wichtigen Fragen und Erscheinungen der Kunst, alter wie moderner, bringen, soll zugleich für die Angehörigen des Staatlichen Bauhauses (...); Prospecto del *Bauhaus Abende*, en: Bernhard, P. (2017). *bauhausvorträge Gastredner am Weimarer Bauhaus 1919 -1925*. [ebook] Berlin: Gebr. Mann Verlag, pp.1-23. Available at: https://www.reimer-mann-verlag.de/pdfs/302770_1.pdf [Accessed 26 Apr. 2019], p.16.

evidencias registradas de los eventos y conferencias llevadas a cabo¹⁴⁰⁵, pero cuando Beyer y Gropius hicieron un recuento de las mejores intervenciones de los *Bauhaus-Abende* insistieron en que uno de sus principales valores fue servir como nexo entre la Bauhaus y la comunidad circundante:

The Lectures, the concerts and dance recitals brought together not only those actually connected with the Bauhaus but also the townspeople interested in the school. In this way they served as a link between the Bauhaus and the community¹⁴⁰⁶.

La razón fundamental que despertaba interés por la observación y análisis de los métodos que otros grandes artistas estaban llevando a cabo en sus respectivas disciplinas, no era la de copiar o imitar sus éxitos, sino que como diría Klee, el auténtico fin era activarse, ponerse en movimiento:

We do not undertake analyses of Works because we want to copy them or because we suspect them. We investigate methods by which another has created his work, in order to set ourselves in motion¹⁴⁰⁷.

Es decir, además de ser en sí mismos una experiencia didáctica para los alumnos, los *Bauhaus-Abende* servían también como ejemplo y como base para el reciclaje de las ideas y principios pedagógicos de los maestros de la Escuela.

En sintonía con una base de educación humana generalista, como la que también había promovido los impulsores del *Arts and Crafts*, Muthesius o van de Velde, los oradores invitados eran considerados una 'zweite Lehrkörpe' [segundo profesorado] y fueron tan memorables para muchos como los propios maestros de la Escuela¹⁴⁰⁸.

¹⁴⁰⁵ El investigador Peter Bernhard del Instituto de Filosofía de la Universidad Friedrich-Schiller de Jena presentó un estudio titulado 'The Additional Teaching Staff of the Bauhaus' en el XIII coloquio sobre la Bauhaus que tuvo lugar del 26 al 29 de octubre de 2016 en la Universidad de Weimar. Las conclusiones están editadas en: Berhard, P. (2016). *Bauhaus vorträge, Gastredener am Weimarer Bauhaus*, Berlin: Gebr. Mann.

¹⁴⁰⁶ [Las conferencias, conciertos y recitales de danza unían no sólo a aquellos conectados a la Bauhaus sino también a la gente de la ciudad interesada en la Escuela. En este sentido servían como nexo entre la Bauhaus y la comunidad], Bayer, H., Gropius, W. and Gropius, I. (1938). *Bauhaus 1919-1928*. [ebook] New York: The Museum of Modern Art, p.86. Available at: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2735_300190238.pdf [Accessed 28 Apr. 2019].

¹⁴⁰⁷ Klee, P. and Manheim, R. (1961). *Notebooks, Volume 1: The thinking eye*. London: Lund Humphries, p.99.

¹⁴⁰⁸ Gropius, W. (26 de mayo de 1919), Carta al Director General del Teatro Nacional Alemán Ernst Hardt, Bauhaus 27, Bl, 1, en: Bernhard, P. (2017). *bauhausvorträge Gastredner am Weimarer Bauhaus 1919 –1925*. [ebook] Berlin: Gebr. Mann Verlag, pp.1-23. Available at: https://www.reimer-mann-verlag.de/pdfs/302770_1.pdf [Accessed 26 Apr. 2019], p.13.

Si bien las veladas fueron objeto de numerosos debates y cuestionamientos tanto pedagógicos como políticos¹⁴⁰⁹ y su injerencia particular pudo ser relativa, no se puede negar que, como conjunto, por su volumen así como por la calidad de sus invitados, tuvieron un efecto cualitativo que es necesario tener en cuenta.

En lo que respecta a aquellos *Bauhaus-Abende* que incumbieron al objeto de estudio de esta investigación, se podría distinguir entre dos tipologías fundamentales: los que plantearon temas directamente relacionados con las artes escénicas y los que, sin tener que ver con ellas de forma directa, incluyeron en su producción aspectos performativos de cierta relevancia. El interés de los *Bauhaus-Abende* por lo teatral fue disminuyendo de forma progresiva a lo largo del tiempo, a la vez que la racionalidad se imponía en detrimento del misticismo que había caracterizado a los primeros años en Weimar. En cualquier caso, lo relevante para este trabajo es que lo teatral era en la Escuela parte integrante de muchos de los actos vinculados a los *Bauhaus-Abende*, tanto en los contenidos como en la forma, algo significativo si se compara con las clases magistrales que a priori podrían pensarse para una escuela ordinaria de diseño y arquitectura.

Los *Bauhaus-Abende* incluidos en la primera tipología descrita, es decir, aquellos vinculados de forma directa a las artes escénicas, consistieron principalmente en **conciertos musicales** - con frecuencia acompañados de actuaciones de canto, mimo, o algún tipo de escenificación- y demostraciones de **danza**. Durante el tiempo en Weimar destacaron los primeros¹⁴¹⁰, entre los que se incluyó, por ejemplo, un recital de piano de Eduard Steuermann¹⁴¹¹ donde éste interpretó un repertorio integrado por piezas de Arnold Schönberg, Maurice Ravel, Erik Satie y Claude Debussy. Invitar a músicos contemporáneos como Steuermann, que se había esforzado de forma particular en la construcción independiente de composiciones dodecafónicas y, como alumno de Schönberg era seguidor del expresionismo musical,

¹⁴⁰⁹ Los *Bauhaus-Abende* no estuvieron exentos de trifulcas y conflictos políticos. Por ejemplo, el antisemitismo creciente en Alemania y patente en algunos de los miembros de la Bauhaus se puso en evidencia la noche en la que Lasker-Schüler recitó sus poemas hebreos. Un año más tarde, en septiembre de 1921, Gropius canceló la charla del pintor alemán Heinrich Vogeler (1872-1942) sobre *Die religiöse Bewegung der Revolution* [El movimiento religioso de la revolución] para evitar que la Escuela fuera acusada de contribuir a la causa comunista, Droste, M. (2010). *Bauhaus 1919-1933*. Köln: Taschen, p.49.

¹⁴¹⁰ Para ver un detalle de los 50 Bauhaus-Abende llevados a cabo en Weimar, consultar: Bauhaus-imaginista.org. (2019). *Bauhaus Weimar International - Articles - bauhaus imaginista*. [online] Available at: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2241/bauhaus-weimar-international?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=16chph7rp0ld6mmhd1ifm59hh7>[Accessed 27 Apr. 2019].

¹⁴¹¹ Eduard Steuermann (1892-1964) pianista y compositor austriaco que estudió con Busoni y Schönberg.

convergía con el ideario de algunos de los maestros de la Bauhaus como Kandinsky o Itten. En este sentido, las artes escénicas se empleaban como elemento **divulgador** de una doctrina estética a partir de un lenguaje que no era el propio de las artes plásticas, pero que ampliaba las posibilidades de conectar tanto con la comunidad de la Escuela como con el resto de Weimar. De hecho, esta intención de aprovechar el carácter efímero de las artes escénicas para influir en la sociedad local se había hecho patente desde el primer *Bauhaus-Abende* que tuvo lugar el 12 de junio de 1919¹⁴¹² de la mano del músico y compositor Ernst Latzko¹⁴¹³. Según Bernhard fue el propio Latzko el que sugirió a Gropius que organizara una velada musical con fines benéficos en las instalaciones de la Bauhaus¹⁴¹⁴. No debe pasar desapercibido que el primer invitado fuera un músico y además ferviente defensor de la tecnología, concretamente de la radio, a quien consideraba el centro natural y gran responsable de ‘the intensive and systematic cultivation of early music’¹⁴¹⁵ en Alemania. Para Latzko, el sonido de los instrumentos clásicos se adaptaba perfectamente a la reproducción electrónica y esta idea conectaba con la visión de Gropius en los primeros años de Weimar, en donde quería mantener la tradición artesanal, pero ajustada a las innovaciones de la ciencia. Los *Bauhaus-Abende* se utilizaron como herramienta pedagógica complementaria a las enseñanzas del resto de maestros de la Escuela pero, al mismo tiempo, también sirvieron para establecer relaciones sociales con músicos influyentes como Latzko. En esta ocasión, el vínculo fue especialmente fructífero porque, ante los ataques presentados contra la Bauhaus, en enero de 1920, sólo unos meses después del *Bauhaus-Abende* del músico, Gropius presentó una Carta abierta a la prensa de Weimar que fue firmada por dieciséis personalidades locales entre las que se encontraba Latzko y en la que se defendía la validez de la Escuela¹⁴¹⁶. Esto demuestra que las artes escénicas servían para establecer **relaciones sociales** y dar a conocer la Bauhaus, no sólo al público, sino también a los posibles invitados que acudieran a ella y que, de alguna manera, a partir de su colaboración se sentían parte de una comunidad a la que apoyaban.

¹⁴¹² Bauhaus-imaginista.org. (2019). *Bauhaus Weimar International - Articles - bauhaus imaginista*. [online] Available at: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2241/bauhaus-weimar-international?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=16chph7rp0ld6mmhd1ifm59hh7> [Accessed 27 Apr. 2019].

¹⁴¹³ Ernst Latzko (1892-1968), músico y pianista austriaco.

¹⁴¹⁴ Bernhard, P. (2017). *bauhausvorträge Gastredner am Weimarer Bauhaus 1919 –1925*, p.14. [ebook] Berlin: Gebr. Mann Verlag, pp.1-23. Available at: https://www.reimer-mann-verlag.de/pdfs/302770_1.pdf [Accessed 26 Apr. 2019].

¹⁴¹⁵ [del intensivo y sistemático cultivo de la música], Latzko, E. citado en: Haskell, H. (1988). *The early music revival*. London: Thames and Hudson, p.120.

¹⁴¹⁶ La carta apareció el 24 de enero de 1920 en la "Weimarische Landcszitung Deutschland" y el 27 de enero de 1920 en El "Thuringian Allgemeine Zeitung", Wahl, V. (2009). *Das staatliche Bauhaus in Weimar: Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926*. Köln: Böhlau, p.35.

La semana de la Bauhaus de 1923 presentó un interesante compendio de exposiciones de arte, actuaciones escénicas y jornadas culturales enmarcadas en el ámbito de los *Bauhaus-Abende*. Hacer coincidir los *Abende* con las exhibiciones y los festejos fue una demostración tácita de la clara vocación pedagógica de la Bauhaus. Pero además, el hecho de que la mayoría de ellos tuvieran como protagonistas a las artes escénicas confirmó la importante función que éstas ocupaban en la Escuela.

Por ejemplo, se llevó a cabo un concierto en el que el compositor italiano Ferruccio Busoni¹⁴¹⁷ acudió, junto a sus entonces estudiantes del Conservatorio de Berlín Kurt Weill¹⁴¹⁸ y Stefan Wolpe¹⁴¹⁹, a presentar una actuación de seis de sus piezas para piano que Egon Petri¹⁴²⁰ ejecutó por primera vez. Es decir, un músico reconocido internacionalmente escogía la semana de la Bauhaus para estrenar sus composiciones. Esto situaba a la Bauhaus a la vanguardia de la intelectualidad al tiempo que seguía apostando por actividades más allá del diseño y la arquitectura, lo cual evidenciaba su carácter **multidisciplinar**.

También en septiembre de 1923 se introdujo el *Marienlieder* de Paul Hindemith, cantada por la soprano Beatrice Lauer-Kottler. Este *Abende*, además de presentar una escenificación, resultó fundamental para conectar a Hindemith con Schlemmer, para quien el músico acabaría componiendo en 1927 las partituras del *Triadisch Ballet*. A pesar de lo importante del vínculo establecido, de acuerdo con las crónicas del momento, el evento estrella llegó el último día de la semana en forma de matinée con una actuación del *Concerto Grosso* de Ernst Krenek¹⁴²¹. Hermann Scherchen¹⁴²² se ocupó de la dirección, en la que también se presentó la segunda actuación alemana de *L'Histoire du soldat* [La historia de un soldado] de Stravinsky¹⁴²³. Stravinsky viajó de forma expresa de París a Weimar para escuchar su composición. La producción incluyó un compendio de distintas disciplinas: mimo, danza y

¹⁴¹⁷ Dante Michelangelo Benvenuto Ferruccio Busoni (1866-1924), compositor, maestro, director de orquesta y pianista italiano.

¹⁴¹⁸ Kurt Julian Weill (1900-1950), compositor alemán casado con la cantante y actriz Lotte Lenya.

¹⁴¹⁹ Stefan Wolpe (1902-1972), compositor alemán que frecuentó la Bauhaus y las veladas dadaístas y que, influenciado por la música dodecafónica de Schönberg y el pensamiento de Hindemith acerca de la función social de las composiciones dio música al poema Anna Blume de Kurt Schwitters.

¹⁴²⁰ Egon Petri (1881-1962), pianista de música clásica alemán.

¹⁴²¹ Ernst Krenek (1900-1991), compositor austriaco que experimentó con la atonalidad y los estilos contemporáneos, como el dodecafonismo y el jazz.

¹⁴²² Hermann Scherchen (1891-1966) músico, director alemán especialista en compositores clásicos del s. XX como Richard Strauss, Alan Berg o Anton Webern. En 1911 sustituyó a Arnold Schönberg en la gira mundial de *Pierrot Lunaire* cuando éste enfermó.

¹⁴²³ Ígor Fiódorovich Stravinski (1882-1971), director de orquesta y compositor ruso cuyas obras como *L'Oiseau de feu* (1910) o *Le sacre du printemps* (1923) le hicieron ser considerado uno de los músicos más importantes del siglo XX.

música y también se llegó a incluir un tango¹⁴²⁴. De hecho, la investigadora Isabelle Danto asegura que la Bauhaus llevó a cabo una completa 'mise en scène' para la representación tanto de las obras de Stravinsky en 1923 como para las de Schönberg que había interpretado Steuermann cuatro años antes¹⁴²⁵. Es decir, los *Bauhaus-Abende* iban más allá de los tradicionales conciertos musicales y en ellos lo escénico era empleado para **conectar distintos saberes artísticos**.

Eric Walter White, responsable de las memorias de Stravinsky, aseguró que fue a partir de su visita a la Bauhaus cuando se diluyeron las diferencias, hasta entonces irreconciliables, que habían caracterizado la relación entre Stravinsky y Busoni ya que, desde su encuentro en Weimar, ambos músicos comenzaron a mostrar respeto y admiración mutua¹⁴²⁶. La presencia de estos grandes maestros de la música junto con la de las importantes personalidades de todas las artes, que acudieron a la semana de la Bauhaus, fue muestra del lugar central que la Escuela estaba ocupando no sólo desde su función educativa, sino también a la hora de **interconectar profesionales** de las más diferentes manifestaciones del arte moderno del momento. Pero no puede pasar desapercibido que el medio para establecer estas conexiones no fuera la Escuela en sí misma sino, en este caso, los *Bauhaus-Abende* vinculados a ella y en los que la temática principal eran las artes escénicas.



Ilustración 23. Bauhaus Abende.

Bernhard, P. (2017). *bauhausvorträge Gastredner am Weimarer Bauhaus 1919-1925*. [ebook] Berlin: Gebr. Mann Verlag, pp.1-23. Available at: https://www.reimer-mann-verlag.de/pdfs/302770_1.pdf [Accessed 26 Apr. 2019], p.16.

¹⁴²⁴ Interlude.hk. (2019). *The Bauhaus: Architecture, Art and Music II*. [online] Available at: <https://www.interlude.hk/front/bauhaus-architecture-art-music-ii/> [Accessed 26 Apr. 2019].

¹⁴²⁵ Danto, I. (2016). Le Bauhaus, une utopie fondatrice et festive. *Esprit*, [online] 12, pp.129-159. Available at: <https://www-cairn-info.ire.uab.cat/revue-esprit-2016-12-page-129.htm> [Accessed 4 May 2019].

¹⁴²⁶ White, E. (1984). *Stravinsky, the composer and his works*. Berkeley: University of California Press, pp.64-65.

Dentro de las veladas ofrecidas por la Bauhaus después de su traslado a Dessau¹⁴²⁷ y en las que a partir de 1927 y tras recuperar su frecuencia semanal, como diría Klee, pasó por allí lo más ilustrado de la sociedad berlinesa¹⁴²⁸, los eventos relacionados con las artes escénicas disminuyeron de forma considerable. Eso no impidió que dos de los ‘highlights’ que allí tuvieron lugar estuvieran vinculados a ellas de forma directa¹⁴²⁹. Por un lado, se presentó el concierto de uno de los fundadores de la etnomusicología, Béla Bartók¹⁴³⁰ y, por otro, se pudo presenciar la actuación de la bailarina Gret Palucca¹⁴³¹, quien ya había visitado la Bauhaus y bailado en ella en ocasiones anteriores¹⁴³².

Bartók viajó a Dessau, invitado por Paul Klee¹⁴³³, entre el 12 y el 13 de octubre de 1927. Allí ofreció un concierto para los Amigos de la Bauhaus en donde incluyó algunas de sus *Danzas populares rumanas* (1925) además de las de otros autores como Zoltán Kodály¹⁴³⁴. De acuerdo con Forgács y para sorpresa de muchos, Bartók mostró escaso interés por el teatro de la Bauhaus, pero fue muy receptivo ante las implicaciones a largo plazo del trabajo llevado a cabo en la Escuela, especialmente por el *Punto y Línea sobre Plano* de Kandinsky, en el que encontró una evidencia de las conexiones entre la música y el arte moderno¹⁴³⁵. Klee también se valió de la inspiración que le provocó el músico húngaro para crear una serie de

¹⁴²⁷ Las veladas ofrecidas desde el traslado de la Bauhaus a Dessau, concretamente desde 1927 hasta 1932, se estiman en torno a unas 120. En 1927, recuperaron la frecuencia más o menos semanal y cada jueves, como diría Klee, lo más ilustrado de la sociedad berlinesa trajo inspiración y entretenimiento a su estudio: Bauhaus-imaginista.org. (2019). *Bauhaus Weimar International - Articles - bauhaus imaginista*. [online] Available at: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2241/bauhaus-weimar-international?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=16chph7rp0ld6mmhd1ifm59hh7> [Accessed 27 Apr. 2019].

¹⁴²⁸ ‘The *Berliner Illustrierte* brought inspiration from society, politics and entertainment into the studio’, [trajo inspiración de la Sociedad la política y el entretenimiento al estudio], Klee, P. (2008). *Paul Klee: Theater everywhere*. Ostfildern: Hatje Cantz Pub, p.36. Para ver con detalle las veladas ofrecidas, consultar: Bauhaus-imaginista.org. *Loc. cit.*

¹⁴²⁹ ‘highlights among the cultural events certainly included Gret Palucca’s dance evenings or a visit by composer Béla Bartók’, Kentgens-Craig, M. (1998). *The Dessau Bauhaus building, 1926-1999*. Basel: Birkhäuser.

¹⁴³⁰ Béla Viktor János Bartók (1881-1945). Músico, compository pianista húngaro que investigó la música folclórica de Europa del este.

¹⁴³¹ Gret Palucca (1902-1993), bailarina alemana que también ejerció como profesora de danza.

¹⁴³² ‘modern dancer Gret Palucca, who often visited the Bauhaus’ [la bailarina moderna Gret Palucca que con frecuencia visitó la Bauhaus], en: Bergdoll, B. and Dickerman, L. (2009). *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*. New York: The Museum of Modern Art. Para más información sobre la visita de la Gran Palucca y otras personalidades a la Bauhaus consultar: Rössler, P. (2014). *The Bauhaus and public relations*. New York: Routledge.

¹⁴³³ Paul Klee, que además de pintor era un gran violinista, durante su tiempo en Weimar, había asistido a representaciones de Bartók como la ópera *A kékszakállú herceg vára* (1918) [El castillo del duque Barba Azul] o el ballet *A fából faragott királyfi* (1914-16) [El príncipe de madera]. Klee conservaba partituras del compositor húngaro que había compartido con su esposa Lily y a quien como a él, la música de Bartók le impactaba tanto como le desconcertaba. March, F. and March, F. (2019). *Paul klee, el pintor violinista - 3 MÚSICA Y PINTURA - Danzas de BARTÓK - Recitales para Jóvenes - Música • Fundación Juan March*. [online] March.es. Available at: <https://www.march.es/musica/jovenes/paul-klee-pintor-violinista/danzas.asp> [Accessed 28 Apr. 2019].

¹⁴³⁴ Zoltán Kodály (1882-1967) músico y compositor húngaro.

¹⁴³⁵ Isaacs, pp.416-17, en: Forgács, É. (1995). *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. [ebook] Budapest: Central European University Press. Available at: <https://leer.amazon.es/?asin=B001O09IVA> [Accessed 14 Mar. 2019], posición 3203 de 4975.

pinturas¹⁴³⁶ pero lo clave para el objeto de este estudio reside nuevamente en cuestionar por qué la Bauhaus siguió invitando a maestros de las artes escénicas. Bartók empleaba nociones matemáticas como la proporción áurea o la serie numérica de Fibonacci para la construcción formal de su música¹⁴³⁷. El cambio **ideológico** de la Bauhaus se podría trazar a partir de la elección de los maestros invitados a los *Abende*. En este sentido, la inclusión de Bartók fue una evidencia del giro cada vez más afianzado en la Escuela hacia el constructivismo.

Las actuaciones que la gran bailarina del momento Gret Palucca ofreció en la Bauhaus causaron un gran impacto en referentes de la Escuela tan importantes como Moholy-Nagy o Kandinsky, quienes, aplicaron sus investigaciones sobre el ballet a sus respectivas pedagogías artísticas, como se verá en los capítulos correspondientes a cada uno de ellos. Resulta paradójico que Schlemmer, que centró su trabajo escénico en la danza, no mencionara en sus diarios ni sus cartas las visitas de Palucca ni una sola vez. Probablemente, haber tomado como inspiración a literatos como Kleist o Hoffmann en vez de auténticos bailarines contemporáneos, estuviera relacionado con sus propias limitaciones en el campo o tal vez con su afán de generar una variante escénica totalmente renovada.

Klee seguramente conoció a la que sería su amiga durante toda su vida en Dresden, como revela una postal de Palucca y su marido recibida en abril de 1924. En el folleto de la actuación de Palucca de 1925-26, bajo la firma 'Judgments of various artists' [juicio de varios artistas], Klee recomendó la actuación de la bailarina que ya en Weimar le había parecido una artista muy importante, precisamente por la inspiración que provocaba su danza en otras **disciplinas artísticas** modernas: 'Her art is specially good at stimulating and encouraging other spheres of modern art production'¹⁴³⁸. Klee ensalzó además la ausencia de individualismo de Palucca¹⁴³⁹, algo que también había destacado Moholy-Nagy y que combinaba con la idea universalista de **colectividad** promulgada por la Bauhaus.

¹⁴³⁶ István, W. (2009). *Wagner István: Bauhaus, balett és Bartók [Bauhaus, ballet y Bartok]*. [online] artportal.hu. Available at: <https://artportal.hu/magazin/wagner-istvan-bauhaus-balett-es-bartok/> [Accessed 23 Jun. 2019].

¹⁴³⁷ Para más información, consultar: Lendvai, E. (2003). *Béla Bartók: un análisis de su música*, Amsterdam: Idea Books.

¹⁴³⁸ [Su arte es especialmente Bueno en estimular y animar la producción moderna de arte en otras esferas], Klee, P. (1925-26), *Palucca Tanz Prospekt III*, p.4, en: Klee, P. (2008). *Paul Klee: Theater everywhere*. Ostfildern: Hatje Cantz Pub, p.224.

¹⁴³⁹ 'Her art had left behind the excessively individualistic', ídem.



Ilustración 24. László Moholy-Nagy fotografiando a Gret Palucca (1927-28).

Moholy-Nagy y Palucca están frente a una de las casas de los maestros de la Bauhaus de Dessau. El fotógrafo podría haber sido Lux Feininger. La imagen pertenece a la colección Kupferstichkabinett, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde, Germany. Fuente: Manning, S. and Ruprecht, L. (2012). *New German dance studies*. Illinois: Board of Trustees of the University of Illinois, p.55.

Pero la aportación de las visitas de Palucca no sólo supuso una colaboración con otras artes como la fotografía o una influencia en los modelos pedagógicos de algunos de los maestros de la Bauhaus. El Bauhäusler abordaba diversas prácticas de armonización corporal que podrían servir para la optimización y el aumento de la vitalidad del cuerpo. Con el compromiso cada vez mayor de la renovación tecno-mecánica del mundo del trabajo y del mundo vivo, especialmente desde 1926 en Dessau, los ejercicios corporales se volvieron cada vez más objetivos y funcionalistas. El entrenamiento de sensibilización en el curso preliminar, que en aquel momento estaba dirigido por Laszlo Moholy-Nagy y Josef Albers, se orientaba al 'hombre completo', considerado como un aparato perceptivo y elevado al grado de 'biotécnico'. En términos físicos, la influencia de Palucca se manifestó en la gimnasia que su discípula y también bailarina Karla Grosch¹⁴⁴⁰ impartió para las mujeres y el actor Werner Siedhoff¹⁴⁴¹ para los hombres¹⁴⁴², en el contexto de la Bauhaus de Dessau. Palucca y otros bailarines fueron inspiradores tanto de ejercicios en el aula y prácticas físicas como de una serie de estudios del cuerpo humano dibujado, fotografiado y esculpido. La atención para el cuerpo como medio moldeable fue atractiva a lo largo de todos los años de la Bauhaus y culminó en la lección antropológica de Oskar Schlemmer, 'Der Mensch' concebida en 1928.

A medida que las ideas del Círculo de Viena fueron teniendo mayor impacto en Dessau, el estilo de la Bauhaus se hizo cada vez más funcional, racional y geométrico en coherencia con

¹⁴⁴⁰ Karla Groch (1904-1933) fue una bailarina discípula de Gret Palucca que en la Bauhaus además de encargarse de los ejercicios de gimnasia para mujeres colaboró en varios espectáculos teatrales.

¹⁴⁴¹ Werner Siedhoff (1899-1976) actor alemán que comenzó su carrera artística como intérprete, bailarín y actor de pantomima en la Bauhaus de Dessau.

¹⁴⁴² Blume, T. (2015). *Das Bauhaus tanzt*. Leipzig: E.A. Seemann, p.31.

la *neue Sachlichkeit* [Nueva objetividad]¹⁴⁴³, al mismo tiempo que lo escénico y lo performativo fueron desapareciendo tanto del contenido como de la forma de los *Bauhaus-Abende*.

El segundo tipo de Bauhaus-Abende relacionado con el objeto de estudio se refiere a aquellas conferencias que incluyeron algún rasgo performativo, a pesar de que el tema fundamental de la velada no tuviera que ver directamente con las artes escénicas. Hasta donde se tiene constancia, este rasgo fue característico de Weimar y en Dessau dejó de ser parte de los Bauhaus-Abende salvo en contadas ocasiones. Esta progresión concuerda con la evolución ideológica de la Escuela, en la que en su primera etapa se caracterizó por una tendencia hacia lo esotérico que la conectaba de forma directa con los elementos propios del ritual. Algo semejante sucedió con los festivales y celebraciones de la Bauhaus que, en muchas ocasiones, coincidieron con las conferencias y eventos culturales descritos. En cualquier caso, en las fiestas se mantuvieron algo más de tiempo pero siempre desvinculados de cualquier acepción mística.

Según testimonios de la época como el de Johannes Schlaf, uno de los principales rasgos performativos asociados a los *Abende* en Weimar fue que la sala de conferencias se decoró repetidamente y de forma particular según las diferentes veladas¹⁴⁴⁴. Si el primer *Abende* que había tenido lugar en la Bauhaus había optado por llenar de notas los espacios de la sala de conferencias, a mediados de abril de 1920 fueron los versos de las *Hebräische Balladen* [baladas hebreas] de la poetisa expresionista Else Lasker-Schüler¹⁴⁴⁵ quienes resonaron en aquellos que se acercaron a escucharla. En aquella ocasión, el alumno Pei er Watenphul se refirió a la decoración con motivos judíos de la sala donde tuvo lugar el recitado de los poemas: 'die Wiener Gruppe [...] den Saal mit Gebetsteppichen und jüdischen Leuchtern geschmückt'¹⁴⁴⁶. Otro estudiante recordó que, durante la lectura de *La epopeya de*

¹⁴⁴³ Nekrašas, E. (2015). *The positive mind*. Budapest: Central European University Press, p.340.

¹⁴⁴⁴ Ver: Johannes Schlaf, Tagebucheintrag, 27.20.1920, Archivos de la ciudad de Halle, NL Johannes Schlaf, Diario VIII, p.15, SCHL, n61, No,254, ver nota a pie de página 24, en: Bernhard, P. (2017). *bauhausvorträge Gastredner am Weimarer Bauhaus 1919 – 1925*. [ebook] Berlin: Gebr. Mann Verlag, pp.1-23. Available at: https://www.reimer-mann-verlag.de/pdfs/302770_1.pdf [Accessed 26 Apr. 2019], p.21.

¹⁴⁴⁵ Else Lasker-Schüler (1869-1945), escritora y poetisa alemana considerada niña prodigio cuyas obras fueron con frecuencia publicadas en la revista *Der Sturm*.

¹⁴⁴⁶ [el grupo vienés decoró la sala con alfombras de oración y candelabros judíos], Pei er Watenphul, en Bilzer (1974), p.9.

*Gilgamesh*¹⁴⁴⁷ por parte del egiptólogo alemán Hermann Ranke,¹⁴⁴⁸ la habitación estuvo iluminada por una sola vela que parecía apagarse con la misma lentitud que lo hacía el lamento poético: '(a candle) which died away during the slow recitation of the lament'¹⁴⁴⁹. Para impregnar del expresionismo que caracterizaba el discurso del arquitecto Bruno Taut durante su conferencia del 5 de mayo de 1920 en la Bauhaus¹⁴⁵⁰, se colgaron de las paredes pinturas de Franz Marc¹⁴⁵¹ que habían sido prestadas por el coleccionista de arte Alfred Hess¹⁴⁵². Las singulares 'puestas en escena' que distinguieron a estos encuentros permitieron una interacción de lo teatral con la poesía, la egiptología o la arquitectura, en una evidente muestra de **multidisciplinariedad** en la que además se transfería de forma indirecta el **ideario estético y filosófico** de la Escuela. Las velas eran dispuestas sobre candelabros en representación de lo efímero, pero también del **movimiento** incandescente y de la vida espiritual anhelada durante esos primeros años en Weimar.

Johannes Itten fue el responsable de introducir desde dentro la doctrina Mazdaznan en la Bauhaus. En el contexto general de la Escuela, esta vertiente correspondía a una inclinación hacia lo oriental en contraposición a aquella que, a partir de 1923, fue imponiéndose y que se caracterizaba por una visión más tecnológica y menos espiritual, derivada de una influencia norteamericana. La pedagogía de los maestros afines a la fracción oriental, como se detallará en el capítulo correspondiente a Johannes Itten, estuvo envuelta de un ambiente general ritualizado. Durante los años en los que impartió docencia en la Escuela, principalmente en los primeros en los que gozó de mayor influencia, Itten insistió en que se invitara a los *Bauhaus-Abende* a personalidades vinculadas a su filosofía. En 1921 fue Inayat Khan¹⁴⁵³ quien dio una conferencia sobre la Naturaleza del Arte¹⁴⁵⁴ y en la primavera de 1922

¹⁴⁴⁷ La epopeya de Gilgamesh es un poema acadio que narra el periplo del rey homónimo y constituye la obra épica conocida de mayor antigüedad.

¹⁴⁴⁸ Hermann Ranke (1878-1953), egiptólogo alemán.

¹⁴⁴⁹ [que se fue apagando lentamente durante el recitado del lamento], Droste, M. (2010). *Bauhaus 1919-1933*. Köln: Taschen, p.37.

¹⁴⁵⁰ En notas a pie de página 24, en: Bernhard, P. (2017). *bauhausvorträge Gastredner am Weimarer Bauhaus 1919 –1925*. [ebook] Berlin: Gebr. Mann Verlag, pp.1-23. Available at: https://www.reimer-mann-verlag.de/pdfs/302770_1.pdf [Accessed 26 Apr. 2019], pp.21-22. Sobre las conferencias consultar también: Bergdoll, B. and Dickerman, L. (2009). *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*. New York: The Museum of Modern Art.

¹⁴⁵¹ Fran Moritz Wilhelm Marc (1880-1916), pintor alemán cuya estética evolucionó del expresionismo al impresionismo, el simbolismo y a otras formas de vanguardia como el cubismo o el futurismo. Fundador junto a Kandinsky y Macke del movimiento artístico *Der Blaue Reiter*.

¹⁴⁵² Alfred Hess (1879-1931) empresario alemán conocido por ser un importante coleccionista y mecenas del arte.

¹⁴⁵³ Hazrat Inayat Khan (1882-1927), musulmán de origen sufi fundador del movimiento denominado 'Sufismo Universal' que trató de exportar el pensamiento islámico a Occidente. Consideraba la música devota islamista y la meditación como un camino óptimo para el desarrollo espiritual.

le llegó el turno a Otto Rauth¹⁴⁵⁵, especialista en enseñanzas Mazdaznan¹⁴⁵⁶. No se tienen referencias explícitas acerca del modo en el que se desarrollaron estas dos conferencias, ni tampoco sobre su recepción salvo por la breve descripción de Linse Ulrich, que asegura que la intervención de Rauth no produjo el resultado deseado¹⁴⁵⁷. No obstante, Inayat Khan había sido un músico de vina¹⁴⁵⁸ de prestigio antes de renunciar a su arte para encomendarse enteramente a la misión de promulgar el mensaje sufí, por eso a la hora de realizar conferencias seguía la práctica de los antiguos maestros de expresar las verdades místicas a partir del sonido y de la música¹⁴⁵⁹. Además de lo exótico, singular y ceremonioso que ya de por sí debió resultar recibir enseñanzas directas de dos maestros sufíes en una escuela de arquitectura y diseño, en ambos casos el mensaje enunciado se caracterizó por apoyar los trabajos de respiración, meditación, poesía, canto y música¹⁴⁶⁰ como formas de preparar el cuerpo para la experiencia artística, algo que, durante aquellos primeros años en Weimar, se puso en práctica principalmente desde las pedagogías de Itten, Muche y Grudnow.

Tal y como se ha señalado, en la Bauhaus de Weimar el ambiente general estaba impregnado de ese carácter performativo. Sin embargo, tras la llegada a Dessau sólo se tiene constancia de una última vez en la que uno de los *Abende* estuvo acompañado de algún elemento teatral. En octubre de 1925, en una situación en la que la Bauhaus acaba de instalarse en Dessau y en la que sus miembros todavía no se sentían bien recibidos, Schlemmer hizo

¹⁴⁵⁴ La aceptación de la propuesta de Eugen Diederichs, fue firmada por el claustro al que asistieron: Gropius, Muche, Schreyer, Schlemmer, Feininger, Klee, Itte, Marcks y Hirschfeld, en octubre de 1921: 'Gropius verliest einen Brief des Verlegers Eugen Diederichs, Jena, der dem Bauhaus den Vorschlag macht, den indischen Musiker Murshid Inayat Khan am Bauhaus vortragen zu lassen. Es wird beschlossen, zustimmend zu antworten', en: Sitzung des Meisterrates am 1 Oktober 1921, Wahl, V. (2016). *Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919-1925*. Weimar: Springer, p.144.

¹⁴⁵⁵ Otto Rauth (1862-1922), pintor y maestro de arte alemán.

¹⁴⁵⁶ 'The Traceless Mazdaznan Lecture by Otto Rauth', [La conferencia Mazdaznan sin rastro de Otto Rauth] en: Peter Bernhard (ed.): *Bauhaus Lectures: Guest Speaker at the Weimar Bauhaus 1919-1925* (New Bauhaus Books, edited by the Bauhaus Archive Berlin, new census vol. 4), Berlin 2017, pp. 217-232, en: Bauhaus-imaginista.org. (2019). *Johannes Itten and Mazdaznan at the Bauhaus - Articles - bauhaus imaginista*. [online] Available at: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/4787/johannes-itten-and-mazdaznan-at-the-bauhaus?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=aed147f0ac3e6350ed003e3f48cf319f> [Accessed 27 Apr. 2019].

¹⁴⁵⁷ 'Da Otto Rauths Bauhaus-Vortrag über Mazdaznan nicht den gewünschten Erfolg erbrachte', Linse, U. (2019). *Die Mazdaznan-Pädagogik des Bauhaus-Meisters Johannes Itten*, p.6. [ebook] Available at: https://kipdf.com/ulrich-linse-die-mazdaznan-pdagogik-des-bauhaus-meisters-johannes-itten_5ab31b711723dd369cf83cb6.html [Accessed 22 Jun. 2019].

¹⁴⁵⁸ Instrumento musical de cuerda de origen hindú.

¹⁴⁵⁹ Según la filosofía de Inayat Khan, la voz debía entrenarse de forma consciente como si cada palabra fuera una nota, con el adecuado ritmo y armonía. En el caso de que no lo fueran, como el mismo indicaba, su voz se transformaba en un instrumento y su cuerpo en una flauta a través de la que Dios tocaba su música. Para más información, consultar: Inayat Khan, H. (2004). *The mysticism of sound*. Victoria, B.C.: Ekstasis Editions.

¹⁴⁶⁰ Inayat Khan aseguró a sus ponentes del Bauhaus-Abende que era Dios quien se manifestaba a través de la música, la poesía o cualquier forma de arte: 'In reality, be it music, poetry or art, it is from one spirit and it is one talent in essence. And it is that which is the true grace of God', Khan, I. and Bernhard, P. (2019). *The Nature of Art*. [ebook] Berlin: Gebr. Mann Verlag. Available at: <http://file:///Users/atheneamata/Downloads/Vortragsmanuskripte-der-Gastvortraege-des-Weimarerer-Bauhauses.pdf> [Accessed 28 Apr. 2019], p.13.

referencia a una conferencia de Gropius a la que asistieron 300 personas para recibir al alcalde de la ciudad y a su círculo más íntimo. Hacia las once de la noche se presentó una serenata de tres Triádicos enmascarados que caminaban al son de un gong y tras los cuales aparecía un estudiante vestido de turco, un segundo con una esfera y Schawinsky haciendo malabares. Roesslin se encargó de buscar la música adecuada para el acompañamiento. Los invitados e intérpretes disfrutaron del evento en el Jardín de Invierno hasta las dos y media de la mañana, tiempo que se aprovechó para **publicitar** enérgicamente el Círculo de amigos de la Bauhaus y que, según el relato de Schlemmer, sirvió para que éste incorporara sesenta nuevos miembros¹⁴⁶¹. Se acababan de establecer en Dessau y el *Abende*, además de servirles para dar a conocer su **ideario**, les ayudó a conseguir fondos. Schlemmer aseguró que la intervención del espectáculo escénico que siguió a la conferencia había resultado decisiva para su éxito¹⁴⁶².

Tal y como se ha adelantado, los *Bauhaus-Abende* posteriores llevados a cabo en la Escuela fueron perdiendo el carácter teatral que los había hecho singulares en sus comienzos. Tanto la temática como la inclusión de rasgos performativos se fue diluyendo de forma progresiva¹⁴⁶³. La preferencia de Hannes Meyer por los avances tecnológicos se hizo patente en la elección de una conferencia en 1929 por parte del pionero del cine ruso y mayor representante del constructivismo en esa vertiente, Dziga Vértov¹⁴⁶⁴, que habló sobre el *Kino-Auge. Methode und Technik des russischen Films* [Ojo-cámara: El método y la técnica del cine ruso] y su debate fue considerado como un 'life relief' [liberación vital] frente al cientifismo ofrecido por el resto de los ponentes¹⁴⁶⁵. La novedosa visión de Vértov, que insistía en que la cámara era algo más que un ojo y su función debía ser la de transformar y cuestionar el mundo, hizo que, en 1930, Hannes Meyer consultara al alcalde de Dessau acerca de la

¹⁴⁶¹ Schlemmer, O. (31 octubre, 1925), Carta Tut desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.181.

¹⁴⁶² Ídem.

¹⁴⁶³ El polifacético arquitecto checo Karel Teige (1900-1951) que, en 1924 había criticado a la Bauhaus al considerarla inconsistente como escuela de arquitectura y al entender que la artesanía era un lujo apoyado únicamente por el esnobismo individualista de la burguesía¹⁴⁶³ ofreció cursos sobre literatura contemporánea, tipografía y sociología a principios de 1930; el también arquitecto y diseñador suizo Paul Artaria (1892-1959) habló sobre finanzas y realización de proyectos modernos arquitectónicos; y el fotógrafo y tipógrafo alemán Pier Zwart¹⁴⁶³ discutió sobre tipografía moderna. Invitado por Hannes Meyer, el filósofo vienés de ciencia Herbert Feigl (1902-1988) debatió sobre *Die wissenschaftliche Weltanschauung* [El punto de vista de la ciencia] y *Naturgesetz un Willensfreiheit* [Ciencia natural y libre albedrío], mientras sus colegas el filósofo alemán Rudolf Carnap (1891-1970) y el economista austriaco Otto Neurath presentaron conferencias respectivamente sobre *Wissenschaft und Leben* [Ciencia y vida], *Die vierdimensionale Welt der Modernen Physik* [Las cuatro dimensiones del mundo moderno de la física] y *Geschichte und Wirtschaft* [Historia y economía].

¹⁴⁶⁴ Dziga Vértov (1896-1954), director de cine de vanguardia ruso.

¹⁴⁶⁵ Bergdoll, B. and Dickerman, L. (2009). *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*. New York: The Museum of Modern Art.

posible incorporación al claustro de la Bauhaus tanto de Vértov como de Hans Richter¹⁴⁶⁶. No obstante, debido a los acontecimientos políticos y financieros y a la resignación de Hannes Meyer, con la nueva dirección de Mies van der Rohe en Berlín, el proyecto que habría incluido el cine en el programa académico, como años antes había sugerido Moholy-Nagy, nunca llegó a materializarse¹⁴⁶⁷. Este hecho resulta relevante porque adelantó una tendencia posterior en la que las artes escénicas fueron progresivamente sustituidas por las visuales, algo que no concierne de forma directa al contexto cronológico de estudio, pero sí a lo que sería su desarrollo posterior.

Como se ha podido observar, la función que lo teatral ocupaba dentro del sistema de enseñanza a partir de los *Bauhaus-Abende* se corresponde con las hipótesis planteadas para la pedagogía general de la Escuela. Comenzando con las intervenciones de maestros vinculados a las artes escénicas, pero también desde aquellas de profesionales de otras artes en las que se incluía algún rasgo performativo, lo teatral se empleó principalmente con el fin de utilizar su **dimensión efímera**, pero de fuerte inmediatez, a la hora de **difundir ideas** e influir en la sociedad. También se aprovechó el carácter **interdisciplinar** del arte escénico como canal para conectar distintos saberes artísticos, aunque esto resultó más evidente en aquellos casos en los que los conciertos se acompañaron de escenificaciones y en los que Palucca fue fotografiada bailando o moviéndose por las instalaciones de Dessau. Los conciertos acompañados de canto o algún tipo de actuación fueron de nuevo una relativa muestra de la **dimensión grupal** del teatro, si bien es necesario señalar que al ser protagonizados por invitados que no pertenecían al claustro de la Bauhaus y que tenían que desplazarse desde otros lugares, no se puede considerar que esta función fuera relevante. En cualquier caso, los *Abende* sirvieron para establecer contactos interprofesionales como el originado entre Hindemith y Schlemmer, que impulsó su colaboración conjunta en el *Triadisch Ballet*. Sin duda aquellos *Bauhaus-Abende* vinculados a lo teatral, aportaron **movimiento** y dinamismo a la Escuela, principalmente en aquellos casos en los que se invitó a maestros de las artes escénicas, pero también cuando los alumnos tuvieron que movilizarse para intervenir en las decoraciones de la sala donde se ofrecían todo tipo de conferencias.

¹⁴⁶⁶ Hans Richter (1888-1976), pintor y director de cine alemán, más tarde nacionalizado estadounidense.

¹⁴⁶⁷ Hagener, M. (2011). *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press, p.131.

Ilustración 25. Resumen de lo teatral en los *Bauhaus Abende*.

Fuente: Elaboración propia.

Año	Maestro invitado	Temática	Elementos Performativos
1919	Ernst Latzko, músico y compositor	Música	-Instrumentos clásicos adaptados a la reproducción electrónica (radio).
1919	Schönberg	Interpretó a Steuermann.	-'Mise en scène'.
1920	Else Lasker-Schüler, poetisa expresionista.	Recitó versos de las <i>Hebräische Balladen</i> [Baladas Hebreas].	-Decoración de la sala con motivos judíos.
1920	Hermann Ranke, egiptólogo alemán	Lectura de La epopeya de Gilgamesh.	-La habitación estuvo iluminada por una sola vela que parecía apagarse con la misma lentitud que lo hacía el lamento poético.
1920	Bruno Taut, arquitecto	Conferencia.	-Se colgaron de las paredes pinturas de Franz Marc.
1921	Inayat Khan, maestro sufí	Conferencia sobre la Naturaleza del Arte.	-Expresaba las verdades místicas a partir del sonido y de la música.
1922	Otto Rauth, especialista en enseñanzas Mazdaznan	Conferencia.	-Impulsó trabajos de respiración, meditación, poesía, canto y música.
1923	Ferruccio Busoni, compositor	Presentó una actuación de seis de sus piezas para piano que Egon Petri ejecutó por primera vez.	-Piano.
1923	Beatrice Lauer-Kottler, soprano	Interpretó el <i>Marienlieder</i> de Paul Hindemith.	-Canto.
1923	Hermann Scherchen, director de orquesta	Actuación del <i>Concerto Grosso</i> de Ernst Krenek y de <i>L'Histoire du soldat</i> [La historia de un soldado] de Stravinsky.	-Mimo, danza y tango. -'Mise en scène'
1925	Walter Gropius	Conferencia	-Serenata de tres Triádicos enmascarados que caminaban al son de un gong. -Un estudiante vestido de turco, un segundo con una esfera. -Malabares. -Música de acompañamiento.
1927	Béla Bartók, concertista	Danzas populares rumanas	

(continúa)

(continuación)

1927	Gret Palucca, bailarina	Ballet.	-Prácticas de armonización corporal. Su discípula, Karla Grosch, impartió gimnasia para las mujeres y el actor Werner Siedhoff para los hombres. -Ejercicios en el aula de estudios del cuerpo humano dibujado, fotografiado y esculpido.
1929	Dziga Vértov, pionero del cine ruso	Conferencia <i>Kino-Auge. Methode und Technik des russischen Films</i> [Ojo-cámara: El método y la técnica del cine ruso].	

Además de en la arquitectura, las fiestas y los *Bauhaus Abende*, de forma directa, en el contexto de las clases de la Bauhaus se emplearon ciertas herramientas asociadas a lo teatral, principalmente en los casos de Itten, Moholy-Nagy y Kandinsky cuyas pedagogías se analizan a continuación.

8. LO TEATRAL EN LAS PEDAGOGÍAS DE ITTEN, MOHOLY-NAGY Y KANDINSKY

Tal y como se ha adelantado, además de los elementos descritos, los modelos de enseñanza que emplearon algunos de los maestros de la Bauhaus también incluyeron rasgos directa o indirectamente vinculados a las artes escénicas. Rainer K. Wick, en *Teaching at the Bauhaus* analiza las pedagogías de: Johannes Itten, László Moholy-Nagy, Josef Albers, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Schlemmer y Joost Schmidt. Después de haberlos investigado a todos se puede concluir que además, de Schlemmer y Schreyer, a quien no estudia Wick, los maestros Itten, Moholy-Nagy y Kandinsky fueron los que más incluyeron rasgos performativos en sus prácticas educativas, durante su tiempo de enseñanza en la Bauhaus, si bien Wick no presta especial atención a este aspecto. En el caso de Josef Albers¹⁴⁶⁸, a pesar de que Goldberg relaciona su llegada junto a la de su mujer Anni Albers¹⁴⁶⁹, con la introducción de lo performativo en el Black Mountain College¹⁴⁷⁰, no se puede decir que en el contexto de estudio de este trabajo, Albers experimentara con este tipo de prácticas.

¹⁴⁶⁸ Josef Albers (1888-1976) comenzó siendo alumno de la Bauhaus (1920-1923) para después convertirse en maestro del curso fundamental -desde 1923 y hasta 1928 de forma conjunta con Moholy-Nagy y, a partir de entonces y hasta 1933, en solitario-. Además del *Vorkurs*, desde 1928 Albers se ocupó durante un año del taller de carpintería. En la Bauhaus de Berlín, también enseñó dibujo y tipografía. Su inclinación hacia la vertiente performativa comenzó a desarrollarse una vez hubo emigrado a EE. UU.

¹⁴⁶⁹ Anni Albers (1899-1994), diseñadora textil y pintora alemana. Comenzó como estudiante de la Bauhaus de 1922 a 1928 y desde entonces y hasta 1931 fue maestra y encargada del taller de tejido. Anni emigró, con el que fuera su marido desde 1925 Josef Albers, a EEUU y enseñó en el Black Mountain College desde 1939 y hasta 1949.

¹⁴⁷⁰ Según Goldberg, desde su llegada al Black Mountain College en 1933, Albers rápidamente proporcionó la combinación necesaria de disciplina e inventiva que caracterizó sus años en la Bauhaus y para demostrarlo refiere una de las citas del maestro: 'art is concerned with the HOW and not the WHAT, not with the literal content, but with the performance of the factual content. The performance -how it is done- that is the content of art', [El arte se ocupa del CÓMO y no del QUÉ, no del contenido

A continuación pues se exponen los modelos de enseñanza con rasgos performativos de Itten, Moholy-Nagy y Kandinsky, a los que se seguirán aquellos específicos del taller de teatro en orden cronológico, es decir, los correspondientes a Lothar Schreyer y Oskar Schlemmer.

8.1. JOHANNES ITTEN: EL CURSO PRELIMINAR COMO BASE PARA EL APRENDIZAJE DE TODAS LAS DEMÁS ARTES



Ilustración 26. Johannes Itten (1888-1967).

Cuando en 1919 Walter Gropius aceptó el encargo de dirigir la Escuela de Artes Aplicadas de Weimar, herencia de van de Velde, escogió como primeros compañeros de camino a Johannes Itten¹⁴⁷¹, Lyonel Feininger¹⁴⁷² y Gerhard Marcks¹⁴⁷³. De entre ellos, el pintor, diseñador y también escritor suizo Johannes Itten, con frecuencia señalado como uno de los profesores

literal, sino del rendimiento del contenido objetivo. La performance -como se hace- ese es el contenido del arte], Albers, J. citado en: Goldberg, R. (1988). *Performance art*. New York: Thames & Hudson, p.121.

¹⁴⁷¹ Gropius lo había conocido poco antes a través de su esposa, Alma Mahler-Gropius, en: Itten, J. (2003). *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*. New York: VNR Books, John Wiley&Sons, p.7.

¹⁴⁷² Lyonel Charles Adrian Feininger (1871-1956), pintor germano-estadounidense, miembro desde 1909 de la *Berliner Sezession*. Colaboró de forma activa en la exposición del *Der Blaue Reiter* y posteriormente en la Bauhaus. Con la llegada al poder del partido nazi su obra entró a formar parte de la exposición sobre Arte Degenerado, tras lo cual se vio obligado a emigrar a EE. UU. y labrarse una nueva vida allí.

¹⁴⁷³ Gerhard Marcks (1889-1981) escultor y pintor alemán expresionista que desde 1919 y hasta 1925, trabajó como maestro del taller de cerámica de la Bauhaus.

más carismáticos y peculiares de la Bauhaus, fue el responsable de la concepción del *Vorkurs* o curso fundamental, considerado por muchos el buque insignia de la Escuela.

De acuerdo con Bruno Adler, la incorporación de Itten -a quien calificó como la personalidad más influyente del grupo y un maestro en el sentido más auténtico de la palabra- supuso un verdadero cambio para la Bauhaus¹⁴⁷⁴. En la misma línea de Adler, sus compañeros Lothar Schreyer¹⁴⁷⁵ y Gerhard Marcks, así como algunos de sus alumnos, entre ellos: Felix Klee¹⁴⁷⁶, Paul Citroen¹⁴⁷⁷ o Gyula Pap¹⁴⁷⁸, también alabaron las capacidades pedagógicas y gran imaginación del maestro suizo¹⁴⁷⁹. En los primeros años de Weimar, Itten, además del curso preliminar fue también maestro de forma y responsable de varios talleres. Su gran participación e implicación hicieron que, en su análisis sobre la pedagogía bauhausiana, Wick calificara a Itten, junto con Walter Gropius, como la figura más sobresaliente y dominante del primer periodo de la Bauhaus y, de acuerdo con sus palabras, el 'director secreto' de la Escuela¹⁴⁸⁰.

Mucho tiempo después de su salida de la Institución, en *Mein Vorkurs am Bauhaus. Gestaltung und Formenlehre* [Mi curso preliminar en la Bauhaus. Diseño y morfología] (1963)¹⁴⁸¹, Itten recalificó los primeros años de Weimar, algunas veces tildados de románticos, como más bien universalistas. Él mismo reconoció que se cometieron errores, principalmente en lo relacionado con la exuberancia y frenética búsqueda de aspiraciones y experimentos

¹⁴⁷⁴ Adler, B. Weimar in those days, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, pp.23-24.

¹⁴⁷⁵ Schreyer se refirió a que entre sus compañeros conocían a Itten como 'große pädagogische Begabung', [el gran talento pedagógico], Schreyer, L. (1956). *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus: was ist des Menschen Bild* [Recuerdos de Sturm y Bauhaus: ¿qué es la imagen humana?]. [ebook] München: Albert Langen, Georg Müller. Available at: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schreyer1956/0015> [Accessed 6 Dec. 2018], p.185.

¹⁴⁷⁶ Felix Klee (1907-1990), director de teatro alemán, hijo del maestro de la Bauhaus y también pintor, Paul Klee. En 1921, con solo quince años, fue aceptado como el miembro más joven del curso fundamental de la Bauhaus. Más adelante trabajó en el taller de carpintería y se graduó como oficial en 1925, fecha a partir de la cual comenzó el desarrollo de su carrera en el teatro.

¹⁴⁷⁷ Paul Citroen (1896-1983), artista y profesor de origen alemán pero nacionalizado holandés, cofundador junto con Charles Roelofs de la *Nieuwe Kunstschool* de Ámsterdam.

¹⁴⁷⁸ Gyula Pap (1899-1893), diseñador húngaro que estudió en la Bauhaus de 1920 a 1924. Los métodos de enseñanza de Itten le resultaron atractivos y los acabó empleando para su propia enseñanza, primero en la Escuela de Itten de Berlín (1926-1933) y más tarde en su escuela de Budapest.

¹⁴⁷⁹ Ver: Marcks, H. My short stay in Weimar; Klee, F. My memories of the Weimar Bauhaus; Citroen, P. Mazdanzan at the Bauhaus; Pap, G. Liberal Weimar, en: Neumann, E. and Feininger, L. *Op. cit.*, p.28, 37, 44 y 78.

¹⁴⁸⁰ Wick, R. and Grawe, G. (2000). *Teaching at the Bauhaus*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, p.92.

¹⁴⁸¹ En la versión norteamericana de 1975, la traducción del título fue: *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*, que elimina el determinante 'mi' y lo sustituye por 'el'.

prácticos para los que los propios profesores, según dijo, hubieran necesitado un gran maestro que los guiara a través de las turbulencias y el caos de la era¹⁴⁸².

El caos era también aplicable a la estructura de la Bauhaus, cuya orientación, precisamente por su pretensión universalista, en aquellos primeros años, estaba aún por definirse. De hecho, Itten reprobó que, a pesar de la manifiesta vocación constructora de la Escuela, en aquel momento no hubiera clases de arquitectura¹⁴⁸³, entre otras cosas porque el único arquitecto de la institución, Walter Gropius, estaba demasiado ocupado encargándose de los asuntos administrativos y burocráticos. Itten explicó cómo lo que más le atrajo de la Bauhaus a su llegada, fue precisamente que todo estuviera por hacer y no fuera necesaria demasiada ‘demolición’¹⁴⁸⁴. Bajo el lema ‘Vuelta a la artesanía’, la Bauhaus estaba dispuesta a acoger todo el abanico de disciplinas investigadas por sus antecesores, aunque no fue hasta 1921, cuando el consejo de maestros nombró a Lothar Schreyer, para que iniciara un taller de teatro. Itten compartía con él su afinidad con el grupo *Sturm* y también había colaborado con la discípula preferida de Schreyer, Lavinia Schulz, en el diseño de alguna de sus máscaras¹⁴⁸⁵. Más adelante, fue Itten quien recomendó la incorporación de Oskar Schlemmer a la Bauhaus¹⁴⁸⁶, pero más allá de eso y de las parodias de las que, debido a lo excéntrico de su persona, en alguna ocasión fue motivo de mofa¹⁴⁸⁷, no existe ninguna otra vinculación directa conocida entre Itten y el teatro de la Bauhaus. No obstante, su trabajo conectó con las artes escénicas a partir de tres líneas fundamentales: el *Vorkurs*, el mazdeísmo y ciertas particularidades de su modelo de enseñanza.

¹⁴⁸² ‘What we all lacked was a great teacher who could have guided us through the turbulence and chaos of the era’, Itten, J. (2003). *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*. New York: VNR Books, John Wiley&Sons, p.9.

¹⁴⁸³ Alexander Bortnyik (1893-1976), pintor húngaro que vivió en Weimar de 1922 a 1929, corroboró que le resultó decepcionante que no hubiera una colaboración interna ideológica o estética con la arquitectura. en: Bortnyik, A. Something on the Bauhaus, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.75.

¹⁴⁸⁴ Itten, J. (2003). *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*. New York: VNR Books, John Wiley&Sons, p.7.

¹⁴⁸⁵ Durante el tiempo en el que Itten trabajaba en la Bauhaus, pero fuera del contexto académico, colaboró con la actriz y bailarina alemana Lavinia Schulz (1896-1924) que en su día había sido miembro del círculo *Sturm* de Herwarth Walden (1878-1941). Lavinia fue calificada por Lothar Schreyer, a quien había conocido en Berlín, como su estudiante más talentosa. Más adelante, Lavinia fundó en Hamburgo, junto a su compañero, el también bailarín Walter Holdt, una compañía de danza expresionista llamada *Die Maskentänzer* [los bailarines de la máscara]. En ocasiones, sus máscaras llevaban símbolos y patrones esotéricos de colores, algunos de los cuales fueron diseñados por Johannes Itten con quien, supuestamente, Lavinia mantenía una comunicación epistolar. Para más información consultar: Reetze, J. (2018). *The Mask Dancers: Lavinia Schulz & Walter Holdt*. [online] Janreetze.blogspot.com.es. Available at: <http://janreetze.blogspot.com.es/2010/12/the-mask-dancers-lavinia-schulz-walter.html> [Accessed 6 Dec. 2018].

¹⁴⁸⁶ Había entablado amistad con Oskar Schlemmer en la escuela de Adolf Hölzer en Stuttgart, en: Neumann, E. and Feininger, L. *Op. cit.*, p.20.

¹⁴⁸⁷ Georg Muche, en su discurso para el 77 cumpleaños de Itten, recordó un *sketch* preparado por res alumnos de la Bauhaus en el que se parodiaba a Itten. Para más información ver: Muche, G. Speech on the seventy-fifth birthday of Johannes Itten: ibídem, pp.87-88.

En primer lugar, el **Vorkurs** proponía una enseñanza generalista y pluridisciplinar que, en su apertura a la interconectividad entre las artes, propiciaba un ambiente apto para la práctica del teatro. Itten era, además, ferviente seguidor de **mazdeísmo**, una devoción que le llevó a perseguir un equilibrio entre una perspectiva científica que fuera compatible con una mirada hacia el interior individual y hacia la contemplación de las fuerzas espirituales. En este sentido, su modelo de enseñanza estuvo íntimamente ligado a la filosofía oriental. Esto condujo a Itten a entender que el aprendizaje completo debía efectuarse desde múltiples perspectivas: la sensorial, la física, la psíquica y la intelectual. Por eso, a pesar de que su campo de acción eran las artes plásticas, consideraba fundamental preparar el cuerpo físico e intelectual para el trabajo intenso: 'the training of the body as an instrument of the mind is of great importance to a creative person'¹⁴⁸⁸. La inclusión de ejercicios de respiración, de relajación corporal y de voz, a partir de su vertiente más esotérica, no distaba en absoluto de los que, en aquel mismo momento, inspirado por el Teosofismo, estaba llevando a cabo para sus actores del Teatro del Arte de Moscú Konstantin Stanislavsky¹⁴⁸⁹. La conexión de Itten con las artes escénicas se completó con su visión educativa original íntimamente ligada al ritual, a la teatralización y al **movimiento**.

A continuación, se detallan las características principales de cada uno de los nexos con las artes escénicas descritos para Itten.

¹⁴⁸⁸ [El entrenamiento del cuerpo como un instrumento de gran importancia para la mente de la persona creativa], Itten, J. (2003). *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*. New York: VNR Books, John Wiley&Sons, p.9.

¹⁴⁸⁹ 'En la biblioteca personal de Stanislavsky se conservan las obras de Ramacharaka Doctrina de los yoguis sobre el mundo físico del hombre, La filosofía yoga del bienestar físico del hombre y otras en las que Stanislavsky procuraba encontrar una respuesta a los problemas de la creación que le interesaban', en notas a pie de página 77: Stanislavsky, C. (1977). *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, p.144. En sus archivos originales, Stanislavsky utiliza palabras como 'prana' del yoga que él mismo decide reemplazar en las correcciones a mano por la expresión más comprensible y científica de 'energía muscular'. *Ibidem*, p. 42. De acuerdo con la investigadora Rose Whyman, para desarrollar la expresividad, los estudiantes aprendían gimnasia -incluyendo gimnasia sueca, que Stanislavsky aprendió de pequeño- acrobacia, cultura física, combate escénico, esgrima, y acrobacia para la decisión. (...) Stanislavsky introdujo clases de eurritmos de Dalcroze en 1911 al mismo tiempo que incorporó algunos elementos sobre yoga en el MAT, aunque de acuerdo con Whyman, la recepción fue hostil. Whyman, R. (2008). *The Stanislavsky system of acting*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.133-135.

8.1.1. Un espacio abierto a la pluridisciplinaridad: El Vorkurs

Como el propio Gropius reconoció, el *Vorkurs* había sido concebido por primera vez por Itten en Viena, un año antes de que, en octubre de 1919, fuera introducido como materia optativa, en la recién inaugurada Bauhaus¹⁴⁹⁰. El curso preliminar, que en 1920 ya había pasado a ser obligatorio, era un método de enseñanza general cuyo objetivo principal se centraba en la formación del individuo creativo¹⁴⁹¹. La función del *Vorkurs* era liberar al alumno de los patrones convencionales para abrir paso a la vivencia de experiencias y descubrimientos que le permitieran alcanzar sus propias potencialidades y limitaciones. A partir de un sistema de enseñanza en el que se combinaba la práctica y la teoría, la idea era instruir mediante la observación previa y la representación posterior con un respeto hacia los materiales y hacia las leyes básicas del diseño¹⁴⁹². Gropius se refirió explícitamente a los predecesores que, antes que ellos, habían buscado y finalmente descubierto la base de la unión entre los artistas creativos y el mundo industrial:

The second half of the 19th century saw the beginning of a protest against the devitalizing influence of the academies. Ruskin and Morris in England van de Velde in Belgium, Olbrich, Behrens and others in Germany, and, finally, the Deutsche Werkbund, all sought, and in the end discovered, the basis of a reunion between creative artists and the industrial world¹⁴⁹³.

Independientemente del debate que pueda surgir respecto a si Gropius estaba en lo cierto al mencionar a Ruskin y Morris como prescriptores de la máquina, en donde si acertó fue en señalar a los componentes del grupo como antecedentes en el apoyo a la pluridisciplinariedad y la unión colectiva entre artistas creativos.

¹⁴⁹⁰ Gropius, W. and Shand, P. (1965). *The new architecture and the Bauhaus*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, p.71.

¹⁴⁹¹ 'the instruction in the Vorkurs (basic design course) was education to form the creative individual', Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.21.

¹⁴⁹² 'Practical and formal subjects were taught side by side so as to develop the pupil's creative powers and enable him to grasp the physical nature of materials and the basic laws of design. Instruction was confined to observation and representation (with the object of inculcating the ideal identity of form and content; associations with any kind of style were studiously avoided', Gropius, W. and Shand, P. (1965). *The new architecture and the Bauhaus*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, p.71; También en: ¹⁴⁹² Gropius, W. (1923). *The Theory and Organization of the Bauhaus*, p.1. [ebook] Available at: http://mariabuszek.com/mariabuszek/kcai/Design%20History/Design_readings/GropiusBau.pdf [Accessed 8 Dec. 2018].

¹⁴⁹³ [En la segunda mitad del s. XIX se inició una protesta contra la desvitalización de las academias. Ruskin y Morris en Inglaterra, van de Velde en Bélgica, Olbrich, Behrens y otros en Alemania, buscaron y finalmente descubrieron las bases de la unión entre los artistas creativos y el mundo industrial], Gropius, W. (1923). *The Theory and Organization of the Bauhaus*, p.1. [ebook] Available at: http://mariabuszek.com/mariabuszek/kcai/Design%20History/Design_readings/GropiusBau.pdf [Accessed 8 Dec. 2018].

A lo largo de esta investigación se han mencionado varios maestros que propusieron una formación fundamental universalista. Siguiendo las ideas de Ruskin, primero Morris, pero de una forma más específica *The Guild and School of Handicraft* de Ashbee, apoyaron una enseñanza pluridisciplinar sobre la que sustentar los aprendizajes más específicos de cada una de las artes o artesanías. Esta idea estuvo presente también en el repertorio conceptual de Muthesius y en el modelo educativo de van de Velde, ya desde su tiempo en el Seminario de artes. Sin embargo, que el éxito e influencia del *Vorkurs* sobre otras escuelas posteriores, se haya atribuido principalmente a la Bauhaus probablemente tuvo que ver con dos factores: primero, con que Itten incorpora una visión vanguardista -alejada ya de los vestigios románticos y modernistas de sus predecesores-; pero, sobre todo, con que aplicara, de forma práctica y efectiva, una metodología educativa original confeccionada sobre la base de su formación previa en magisterio y de su experiencia docente.

Tres años antes de incorporarse a la Bauhaus, Itten había abierto su propia escuela de arte en Viena (1916) según la influencia del que fuera su maestro en Stuttgart durante los tres años anteriores, Adolf Hölzel¹⁴⁹⁴ y la del innovador pedagogo Franz Cižek¹⁴⁹⁵, con cuyas ideas entró en contacto durante su formación como profesor de secundaria¹⁴⁹⁶. Itten incorporó a su método instructivo, y más tarde a la Bauhaus, las enseñanzas acerca de color inspiradas en las ideas de Goethe que difundía Hölzel, así como las innovaciones que practicaba Cižek en la *Kunstgewerbeschule* de Viena. Cižek había madurado en un clima impregnado de la teoría de la educación progresista de los sistemas de Friedrich Fröbel¹⁴⁹⁷ y Montessori¹⁴⁹⁸ en los que primaba el 'aprender a partir del hacer' y en los que el juego era el método educativo más

¹⁴⁹⁴ Adolf Hölzel (1853-1934), pintor de origen austriaco-alemán que, basado en las ideas de Goethe, enseñaba teoría del color. Es considerado como uno de los fundadores de la Secesión vienesa.

¹⁴⁹⁵ Franz Cižek (1865-1946), pintor austriaco más conocido como maestro y reformador educativo. Comenzó el movimiento para el arte infantil en Viena en 1897. Desde 1904 fue nombrado director del Departamento de Experimentación e Investigación de la *Kunstgewerbeschule* [Escuela de Artes Aplicadas] de Viena.

¹⁴⁹⁶ Después de atender a la *École de Beaux-Arts* en Ginebra, Itten completó sus estudios como maestro de secundaria en la Universidad de Berna. Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.20.

¹⁴⁹⁷ Friedrich Fröbel (1782-1852), pedagogo alemán, conocido por ser uno de los creadores de la educación preescolar y del jardín de infancia, bajo la idea de que en las guarderías los niños eran plantas de jardín y los profesores los jardineros. En su metodología el juego era un proceso esencial.

¹⁴⁹⁸ Ideado por Maria Tecla Artemisia Montessori (1870-1952), educadora y humanista italiana a quien se considera una de las mayores reformadoras de los métodos pedagógicos del s. XX. También apoyó que el juego era la principal forma del niño para aprender durante sus primeros años.

inmediato. En línea con el pensamiento del americano John Dewey¹⁴⁹⁹ -extendido en Alemania a través del reformador Georg Kerschensteiner¹⁵⁰⁰-, en el caso de la enseñanza artística de Čižek¹⁵⁰¹, el sistema educativo estaba basado en estimular la creatividad individual a través de collages realizados con diferentes materiales y texturas.

Afín a los trabajos de Čižek y a los principios de Fröbel, Itten perseguía que sus alumnos ‘desaprendieran’, que volvieran a la inocencia de la que les había desposeído una cultura corrupta. Por eso, de forma análoga a como se llevaba a cabo en el *Kindergärten*, en el *Vorkurs* de la Bauhaus Itten promovía la experimentación más que la enseñanza en un sentido academicista. Su intención era provocar esas experiencias, catalizadoras del proceso de aprendizaje, para favorecer la integración de todas las facciones del ser humano en un sentido holístico¹⁵⁰². Una vez devuelta la libertad creativa, el alumno ya estaba preparado para incorporar las aptitudes técnicas, prácticas y finalmente, las consideraciones comerciales¹⁵⁰³.

Inicialmente, el contenido del curso, de acuerdo con el testimonio de Itten, dependía exclusivamente de él tanto en su contenido como en su forma¹⁵⁰⁴. Georg Muche, aseguró que las clases de Itten habían iniciado el proceso de desarrollo orgánico en la Escuela al reemplazar la tosquedad del espíritu inicial por una compostura más relajada y por la gracia de la libre imaginación de los entusiastas del arte¹⁵⁰⁵.

¹⁴⁹⁹ John Dewey (1859-1952), pedagogo estadounidense enmarcado en el pragmatismo, es considerado por muchos como uno de los más importantes filósofos del s. XX. En lo que se refiere a modelos educativos fue propulsor de una educación centrada en el niño.

¹⁵⁰⁰ Georg Kerschensteiner (1854-1932), pedagogo alemán y fundador de la *Escuela de Trabajo*, su proyecto educativo hacía referencia al aprendizaje a través de la experiencia profesional.

¹⁵⁰¹ Desde 1898 Čižek abrió clases gratuitas para niños en la *Kunstgewerbeschule* [Escuela de Artes Aplicadas] de Viena.

¹⁵⁰² ‘Das Grundproblem der Erziehung ist die Gesunderhaltung, Steigerung und Entwicklung der drei fundamentalen Reiche des materiell Physischen, des spirituell Seelischen und des intellektuell Verstandesmäßigen, sofern wir uns bewußt sind, daß diese drei Erscheinungsformen nur Instrumente der Entität, des Ego, der Individualität oder der geistigen Mitte des Menschen sind’, [El problema básico de la educación es el mantenimiento, la mejora y el desarrollo de los tres ámbitos fundamentales: de la física material, el alma espiritual y la mente intelectual, siempre que seamos conscientes de que estas tres manifestaciones son sólo instrumentos de la entidad, el ego, la individualidad o el centro espiritual del hombre], Itten, J. (1930). *Pädagogische Fragmente Einer Formenlehre. Aus dem Unterricht der ittenschule. Die Form: Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, [online] 5, pp.160-161. Available at: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/form1930/0179> [Accessed 5 Dec. 2018].

¹⁵⁰³ Itten, J. (2003). *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*. New York: VNR Books, John Wiley&Sons, p.8.

¹⁵⁰⁴ ‘(The *Vorkurs* is) completely free hand in its arrangement and content’, *ibidem*, p.7.

¹⁵⁰⁵ ‘The yeast which initiated the process of organic development in the Bauhaus. They replaced the initially somewhat crude spirit with relaxed composure and the grace of the free imagination. They were not what one generally calls *Bauhäusler*, for they would not lend themselves to simplification. They were and remain art enthusiasts’, Muche, G. Citado por: Adler, B. Weimar in those days, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.24.

Esta apertura a la creatividad, según Felix Klee, estaba encaminada a que los estudiantes se familiarizaran con los materiales de todas las demás clases de la Bauhaus para poder elegir así, de forma más eficiente, la artesanía en la que deseaban especializarse¹⁵⁰⁶. En este sentido, la enseñanza itteniana no estaba centrada en la consecución de un resultado particular. Más allá de la producción de objetos físicos, Itten entendía que su tarea como maestro era favorecer un desarrollo completo del individuo desde las perspectivas frenológica, fisonómica, fisiológica y psicológica que le permitiera comprender mejor el conjunto de todas sus potencialidades:

Der Mensch selbst als ein aufzubauendes, entwicklungsfähiges Wesen schien mir Aufgabe meiner pädagogischen Bemühungen. Sinnesentwicklung, Steigerung der Denkfähigkeit und des seelischen Erlebens, Lockerung und Durchbildung der körperlichen Organe und Funktionen sind die Mittel und Wege für den erzieherisch verantwortungsbewußten Lehrer¹⁵⁰⁷.

A Itten le interesaba el descubrimiento personal y original: 'The work has to be genuine'¹⁵⁰⁸; que no consideraba enseñable desde una metodología academicista unidireccional, sino que debía surgir a partir de la superación de unos obstáculos planteados para favorecer el hallazgo individual del conocimiento.

Su apoyo a la **pluridisciplinariedad** se puso en evidencia al contar, para el diseño de estos ejercicios, con la ayuda de la que fuera la primera maestra mujer de la Bauhaus -y la única en la era Weimar-, Gertrud Grunow¹⁵⁰⁹. Había sido Itten quien, conocedor de sus innovadores métodos sobre enseñanza vocal y relaciones sinestésicas, había recomendado a Grunow para su incorporación al claustro de la Bauhaus. Grunow entendía que los colores, más allá de su espectro identificable a través de la vista, eran una fuerza viviente dimensionable desde el

¹⁵⁰⁶ "These (the studies at Itten class) were necessary in order to familiarize us with the materials of any one of the Bauhaus workshops, for after the *Vorkurs* it was mandatory that we learn a handicraft", Klee, F. My memories of the Weimar Bauhaus, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.39.

¹⁵⁰⁷ [El hombre mismo, como una criatura capaz de desarrollarse, me parecía la tarea de mis esfuerzos educativos. El desarrollo de los sentidos, la mejora de la capacidad de pensar y experimentar el alma, la relajación y el desarrollo de los órganos y funciones corporales son los medios y los caminos para el maestro educador responsable], Itten, J. (1930). *Pädagogische Fragmente Einer Formenlehre*. Aus dem Unterricht der itten-schule. *Die Form: Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, [online] 5, p.141. Available at: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/form1930/0179> [Accessed 5 Dec. 2018].

¹⁵⁰⁸ Itten, J. (2003). *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*. New York: VNR Books, John Wiley&Sons, p.7.

¹⁵⁰⁹ Gertrud Grunow (1870-1944), música y maestra alemana especializada en pedagogía vocal que formuló teorías acerca de la relación entre sonido, color y movimiento.

espacio-tiempo, que guardaba un equilibrio de acuerdo con un orden supremo. El equilibrio pertenecía al sentido del oído y tal condición le otorgaba a éste una jerarquía superior a la hora de juzgar el emplazamiento ocupado dentro del organismo humano:

Light, colors, are not only to be taken as blue, red, etc. specific to the eye, but primarily as a living force. Every organic being accommodates itself to light and enters into a form, according to time-space and space-time (...) The supreme law, according to which all order is structured, is called equilibrium. Nature, having placed the organ of equilibrium in the ear, has given man a guardian and protector of order, the ear thus being designated to be the immediate and highest judge of order within the human organism¹⁵¹⁰.

La enseñanza de Itten buscaba combinar las experiencias físicas y la investigación de materiales con el análisis de los trabajos de los viejos maestros y el dibujo de libre asociación. Su propuesta invitaba a decodificar los casos de estudio en términos de proporción matemática y ritmo 'de modo que estos dos criterios, combinados con una valoración tonal, revelasen lo que el artista había querido significar'¹⁵¹¹. Esta relación sinestésica, que también interesó a Kandinsky, fue entonces, y también lo ha sido en estudios posteriores, con frecuencia desacreditada. Tal es el caso de la investigadora Melissa Trimmingham que califica las aproximaciones etéreas y místicas de búsqueda de correspondencias entre música y color que perpetraron Itten y Gertrud Grunow como 'excesos'¹⁵¹².

En su afán por liberar las fuerzas creativas y el talento artístico de los estudiantes, la **pluridisciplinariedad** no era sólo un objetivo, sino también un medio. Por eso los métodos de enseñanza de Itten incluían un entrenamiento aparentemente gimnástico, pero encaminado a favorecer un despertar espiritual interior que predispusiera adecuadamente para el trabajo. Por las mañanas, Itten comenzaba la sesión con unos ejercicios de relajación, movimiento,

¹⁵¹⁰ [La luz, los colores, no solo deben ser tomados como el azul, el rojo, etc. específicos del ojo, sino más bien como una fuerza viviente. Todo ser orgánico se acomoda a la luz y entra en una forma, según el tiempo-espacio y el espacio tiempo (...) La ley suprema, según la cual todo el orden está estructurado, se llama equilibrio. La naturaleza, habiendo colocado el órgano del equilibrio en el oído, ha otorgado al hombre un guardián y protector del orden, siendo el oído designado para ser juez inmediato y supremo del orden dentro del organismo humano], Grunow, G. (1923). *The creation of Living Form through Color, Form and Sound. Staatliches Bauhaus 1919-1923*. Weimar: Bauhaus Press, pp. 20-23, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p. 69.

¹⁵¹¹ Rykwert, J., Colloti, E., de Micheli, M., Spagnoli, L., Boiko, S., Maldonado, T. and Banham, R. (1971). *Bauhaus (trad. Dolores Fonseca a partir del volumen de Controspazio): El lado oscuro de la Bauhaus*. Madrid: Comunicación, p.109.

¹⁵¹² Trimmingham, M. (2011). *The theatre of the Bauhaus*. New York: Routledge, p.133.

concentración, respiración y sonido que aseguraran una verdadera educación natural y espiritual del ser humano total¹⁵¹³. Según afirmaba: 'A sound filled with the powers of the heart can accomplish wonders'¹⁵¹⁴.

Además de los ejercicios descritos, durante las clases de Itten también era frecuente entonar canciones en grupo con el mismo objetivo común de prepararse de forma integral para el trabajo intenso:

Teachers sometimes begin their lessons with a prayer or a song to concentrate the pupils' wandering thoughts on the subject. My first morning periods in class began with relaxation, breathing and concentration exercises to establish the intellectual and physical readiness which make intensive work possible¹⁵¹⁵.

En su testimonio sobre su experiencia bauhausiana, Citroen recordó cómo los movimientos rítmicos que acompañaban a aquellas canciones les resultaban beneficiosos a pesar de que, desde fuera, pudieran percibirse como grotescos¹⁵¹⁶. Es decir, el color, la música, el ritmo y la expresión corporal, además de formar parte del *Vorkurs* servían como nexo para provocar un sentimiento de **unión** entre los alumnos, que se percibían a sí mismos y eran percibidos, como un grupo distinto.

¹⁵¹³ 'Zur direkten Entwicklung der intellektuellen, seelischen und körperlichen Funktionen habe ich an meiner Schule die Morgenübungen angesetzt – Entspannungs-, Konzentrations-, Atem- und Ton-Übungen, die allein eine wahre naturechte und Geist gerichtete Erziehung des totalen Menschen gewährleisten', Itten, J. (1930). Pädagogische Fragmente Einer Formenlehre. Aus dem Unterricht der ittenschule. *Die Form: Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, [online] 5, p.161. Available at: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/form1930/0179> [Accessed 5 Dec. 2018].

¹⁵¹⁴ [Un sonido lleno de los poderes del corazón puede lograr maravillas], Itten, J. (2003). *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*. New York: VNR Books, John Wiley&Sons, p.9.

¹⁵¹⁵ [Algunas veces los maestros comienzan sus clases con una oración o un canto para concentrar los pensamientos errantes de los alumnos en el tema. Mis primeras clases matutinas comenzaron con ejercicios de relajación, respiración y concentración para establecer la preparación intelectual y física que hacen posible el trabajo intensivo], *idem*.

¹⁵¹⁶ 'Group singing is certainly a beautiful thing, and when rhythmical movements are added it can only be good for one, even if it seems grotesque to an outsider', Citroen, P. Mazdanzan at the Bauhaus, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.48.



Ilustración 27. Clase de Itten (1931).

Aunque no se dispone de una imagen de las clases de Itten en la Bauhaus, esta fotografía anónima, tomada en Zúrich puede servir para ofrecer una idea de cómo debían de ser los ejercicios que, cada mañana, llevaba a cabo con sus alumnos. Fuente: Bauhaus-imaginista.org. (2019). A Mystic Milieu - Articles - bauhaus imaginista. [online].

Itten había llegado a la Bauhaus acompañado de dieciséis alumnos que habían estudiado previamente junto a él, en su pequeña escuela de Viena¹⁵¹⁷. Su perspectiva pseudo-religiosa de la enseñanza más que simplemente ir unida, dependía de ese sentimiento de comunidad que resultó en unas ocasiones motivo de críticas y, en otras, de halagos por su coherencia¹⁵¹⁸.

La pertenencia a un grupo singular bajo el amparo de la filosofía mazdeísta se promovía con actividades más allá de las incluidas en el programa -dieta especializada, rituales, vestuario identitario, etc.-. Para Schreyer, la existencia de una comunidad que permitía una vida laboral artística gracias a la unidad espiritual formada en torno a Itten, había sido precisamente la razón por lo que había aceptado la llamada de la Staatliche Bauhaus de Weimar¹⁵¹⁹. Para seguir los preceptos de la filosofía mazdeísta, -a la que Lux Feininger calificó como secta- se requería un estilo de vida austero, ayuno periódico y una dieta vegetariana aromatizada con queso y ajo¹⁵²⁰. La comida era preparada por algunas

¹⁵¹⁷ Itten, J. (2003). *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*. New York: VNR Books, John Wiley&Sons, p.7.

¹⁵¹⁸ Bruno Adler afirmó que el círculo de Itten era el único grupo coherente de la Bauhaus: 'Itten's more immediate circle was for the most part composed of students who had come with him from Vienna, and actually constituted the only coherent group at the Bauhaus', [El círculo más inmediato de Itten estaba compuesto en su mayoría por estudiantes que habían venido con él desde Viena y que, en realidad, constituían el único grupo coherente en la Bauhaus],

Adler, B. Weimar in those days, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, pp.23-24.

¹⁵¹⁹ 'Ich nahm eine Berufung als lehrender Meister an das Staatliche Bauhaus in Weimar an. Dort schien mir um die Persönlichkeit von Meister Johannes Itten eine Gemeinschaft im Wachsen zu sein, die auf Grund einer geistigen Einheit ein künstlerisch geordnetes werktätiges Leben wer warten ließ', Schreyer, L. and Keith-Smith, B. (2001). *Theateraufsätze*. Lewiston, N.Y.: E. Mellen Press, p.147.

¹⁵²⁰ 'The cult demanded an austere life style, periodic fasting and vegetarian diet flavoured with cheese and garlic', Feininger, L. The Bauhaus evolution of an idea: 1919-1932, en: Neumann, E. and Feininger, L. *Op. cit.*, p.125.

estudiantes que se ocupaban de la cocina de forma voluntaria. La cafetería era a su vez un lugar de encuentro comunitario. En la entrada se había habilitado una zona de tierra para el cultivo especializado de frutales y hortalizas¹⁵²¹. Mas allá de la pluridisciplinariedad artística, Itten pretendía que la Bauhaus se convirtiera en un estilo de vida integral. Algo parecido a lo que había sucedido en la Guild de Ashbee, que contaba con jardines y salas para practicar juegos y deportes en equipo. Sin embargo, el trasfondo esotérico en torno al mazdeísmo que proponía Itten tenía un tinte elitista sólo apto para aquellos que compartían su misma ideología y, tal y como sugirió Schlemmer, su exclusividad estaba destinada tanto a atraer como a repeler¹⁵²².

En relación con las experiencias anteriores de la Guild o aquellas de Behrens en la Colonia de Darmstadt, la principal diferencia con esta etapa de la Bauhaus radicó en que la conexión con la espiritualidad que perseguía Itten, planteaba una vida en comunidad, semejante al estilo monacal¹⁵²³, es decir, con actividades y cantos en grupo, pero en la que el trabajo era valorado en la medida en que se realizaba de forma autónoma¹⁵²⁴. Corroborando esta misma idea, Gyula Pap, aseguró que los ejercicios de Itten favorecían la labor en equipo, pero reconoció que se mantenía la individualidad y la independencia de cada de sus miembros¹⁵²⁵. Años más tarde, Gropius corroboraría que, en aquella etapa de la Bauhaus, había sido más importante desarrollar la creatividad individual que el trabajo colectivo:

The first task was to liberate the pupil's individuality from the dead weight of conventions and allow him to acquire that personal experience and self-taught knowledge which are

¹⁵²¹ Schlemmer, O. (1921, 25 de febrero), Carta a Tut, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer. Translated from the German by Krishna Winston*. Evanston: Northwestern University Press, p.99.

¹⁵²² 'Itten and Muche and a few loyal disciples are shutting themselves off from the others and following their own course, its exclusiveness intended to both attract and repel', Schlemmer, O. (1921, 14 de julio). Carta a Otto Meyer, desde Weimar, *ibidem*, pp.106-107.

¹⁵²³ En aquel tiempo, Schlemmer confesó que le daba la impresión de que Itten estaba convirtiendo la Bauhaus en un monasterio de santos o al menos de monjes: 'Itten was to turn the Bauhaus into a monastery of saints, or at least monks', Schlemmer, O. (1921, 14 de julio). Carta a Otto Meyer, desde Weimar, *ibidem*, p.111.

¹⁵²⁴ 'Jeder Lernende ist ein Erziehungsproblem für sich! Seine Arbeit wird wertvoll in dem Maße, wie sie individuell, einmalig ursprünglich getan wird', Itten, J. (1930). *Pädagogische Fragmente Einer Formenlehre*. Aus dem Unterricht der ittenschule. *Die Form: Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, [online] 5, p.141. Available at: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/form1930/0179> [Accessed 5 Dec. 2018].

¹⁵²⁵ 'At this time the Bauhaus was not a college and not a simple collective community, but both. Above all it was a working team of distinguished, independent individuals', Pap, G. Liberal Weimar, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.78.

the only means of realizing the natural limitations of our creative powers. That is why collective work was not considered important at this stage¹⁵²⁶.

Algo que también había dicho en *The Theory and Organization of the Bauhaus* (1923), cuando sostuvo que el trabajo colectivo no era algo esencial en el curso preliminar¹⁵²⁷.

8.1.2. *Misticismo y yoga*

Los terribles acontecimientos bélicos acontecidos en los años precedentes a la inauguración de la Bauhaus influyeron notablemente en la pesadumbre y desesperanza con las que los alumnos llegaban a Weimar. Los dos volúmenes del *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* [La decadencia de Occidente] (1918-1923) de Oswald Spengler proclamaban que la cultura occidental se encontraba en su último estadio y estaba abocada al declive. Este desánimo generalizado predispuso a que en Europa se extendiera un interés por lo místico y lo oculto a partir de los escritos de personalidades como Helena Blavatsky¹⁵²⁸ o Rudolf Steiner¹⁵²⁹. De acuerdo con Peter Weibel, en aquel momento la Viena en la que residía Itten antes de su traslado a Weimar era la ciudad de los soñadores y de los intelectuales que, en algunos casos, parecían obsesionados con el hecho de que el virtuosismo de la forma pudiera estar relacionado con el esoterismo y las ciencias ocultas¹⁵³⁰. Para Itten ni la vuelta a la artesanía ni la unidad del arte con la tecnología poseían entidad suficiente como para dar solución a las carencias de una sociedad que entendía se hallaba en estado crítico. Esto le condujo a investigar el zoroastrismo persa y el cristianismo

¹⁵²⁶ [La primera tarea fue liberar la individualidad del alumno del peso muerto de las convenciones y permitirle adquirir esa experiencia personal y ese conocimiento autodidacta que son el único medio de darse cuenta de las limitaciones naturales de nuestros poderes creativos. Es por eso por lo que el trabajo colectivo no se consideró importante en esa etapa], Gropius, W. and Shand, P. (1965). *The new architecture and the Bauhaus*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, p.71.

¹⁵²⁷ 'For this reason, collective work is not essential in the preliminary course', Gropius, W. (1923). *The Theory and Organization of the Bauhaus*, p.3. [ebook] Available at: http://mariabuszek.com/mariabuszek/kcai/Design%20History/Design_readings/GropiusBau.pdf [Accessed 8 Dec. 2018].

¹⁵²⁸ Helena Blavatsky (1831-1891), escritora rusa conocida por sus escritos sobre ocultismo. Fue una de las fundadoras de la Sociedad Teosófica.

¹⁵²⁹ Rudolf Steiner (1861-1925), filósofo nacido en Austria, educador, artista, dramaturgo y ocultista. Se le atribuye la fundación de la antroposofía, la agricultura biomecánica, la medicina antropofísica, el método Waldorf y la euritmia.

¹⁵³⁰ Weibel, P. (2005). *Beyond Art: A Third Culture: A Comparative Study in Cultures, Art and Science in 20th Century Austria and Hungary*. Wien: Springer Science & Business Media, p.45.

primigenio. La versión antiautoritaria¹⁵³¹ e incluso mística de Itten fue reforzada en 1921 después de haber estado en el centro mazdeísta de Herrliberg cerca de Zúrich. En una búsqueda por equilibrar la investigación científico-tecnológica que apostaba por una mirada hacia el exterior, con la visión interna de las fuerzas espirituales, Itten volvió a la Bauhaus dispuesto a convertir a su colega Muche -cuyas experiencias en la guerra le habían llevado a conclusiones similares- y a algunos de sus alumnos a esta versión actualizada de la religión persa¹⁵³².

La instrucción espiritual en el mazdeísmo se encontraba asociada a la realización de los ejercicios de respiración, estiramientos y concentración, llevados a cabo durante las clases¹⁵³³. Felix Klee describió estos entrenamientos como: 'marvelous exercises, which especially relaxed the cramped, tense students'¹⁵³⁴. La investigadora Leah Dickerman, que ha estudiado los talleres de la Bauhaus, apunta a que esa serie de ejercicios tipo yoga debieron parecer mucho más exóticos en 1920 de lo que lo serían hoy en día¹⁵³⁵. En cualquier caso, más allá del entrenamiento corporal, las prácticas tenían un componente místico. Se había creado entre los alumnos y los maestros una sensación de superconsciencia que los llevaba a pensar que podían reconocer a las personas a través de su aspecto, de su forma de moverse o de su voz:

When we shook someone's hand, we could tell more about him from the handshake, the dryness or dampness of his skin, and other signs, than he would find comfortable. His vocal pitch, his complexion, his walk, every one of his involuntary gestures gave him away. We thought we could see through any person, because our method gave us an advantage over the unsuspecting¹⁵³⁶.

¹⁵³¹ Por ejemplo, según Ardnt, frente a una visión jerarquizada, Itten permitía a los propios estudiantes que decidieran cuáles eran los mejores trabajos, Ardnt, A. how i got to the bauhaus in Weimar (manteniendo minúsculas originales), en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.58.

¹⁵³² Feininger, L. The Bauhaus evolution of an idea: 1919-1932, en: ibídem, p. 124.

¹⁵³³ De acuerdo Paul Citroen, las prácticas de respiración, movimiento, así como las propuestas nutritivas que recomendaba Itten estaban efectivamente ligadas a la filosofía mazdeísta. Citroen, P. Mazdanzan at the Bauhaus, en: Neumann, E. and Feininger, L. *Op. cit.*, p.45. Para ver la descripción detallada de los ejercicios realizada por Itten, consultar *Design and Form*.

¹⁵³⁴ [maravillosos ejercicios que relajaban especialmente a los constreñidos y tensos estudiantes], Klee, F. My memories of the Weimar Bauhaus, en: ibídem, p.39.

¹⁵³⁵ Bergdoll, B. and Dickerman, L. (2009). *Bauhaus 1919-1933*. New York: The Museum of Modern Art.

¹⁵³⁶ [Cuando estrechábamos la mano de alguien, podíamos saber más de él por el apretón de manos, la sequedad o humedad de su piel y otras señales, de lo que se sentiría cómodo. Su tono de voz, su tez, su forma de caminar, cada uno de sus gestos involuntarios lo delataban. Pensábamos que podíamos ver a través de cualquier persona, porque nuestro método nos daba ventaja sobre los desprevenidos], Citroen, P. Mazdanzan at the Bauhaus, en: Neumann, E. and Feininger, *Op. cit.*, p.47.

Schreyer aprobaba las investigaciones de Itten, de hecho, para él, el ambiente de concentración y meditación eran un requisito previo para la vida creativa¹⁵³⁷. Lo cierto es que la vinculación con el teatro del empleo de este tipo de técnicas apareció, tal y como se ha adelantado, en la figura de Konstantin Stanislavsky que, de forma parecida a Itten, utilizaba ya en aquel tiempo ejercicios semejantes para el entrenamiento actoral.

En el caso del maestro ruso, no fue el contenido místico de la doctrina de los yoguis lo que le atrajo. Al mismo tiempo que formulaban algunos procedimientos prácticos mediante los cuales se lograría el conocimiento del verdadero yo del hombre, los yoguis expresaban una serie de conjeturas acertadas sobre la psicología y la fisiología humanas -en particular sobre la atención, la concentración, la actividad consciente e inconsciente, etc.- que resultaban de interés para el arte del actor y su técnica¹⁵³⁸. De acuerdo con Carnicke, muchas de las referencias empleadas por Stanislavsky hacían alusión directa a términos y conceptos de yoga que fueron eliminados al editar sus escritos para su publicación¹⁵³⁹. No obstante, la influencia de la filosofía oriental en su sistema educativo fue evidente cuando se refirió a los centros del cuerpo, la comunión o las radiaciones vinculadas a la presencia escénica. Stanislavsky escribió en 1911 que la conexión inseparable entre las sensaciones físicas y las impresiones espirituales era una ley de la naturaleza misma¹⁵⁴⁰. Esto le llevó a cuestionarse si era entonces posible estimular las emociones interiores a partir del cuerpo exterior:

Si este camino a la inversa resultara factible, se abriría entonces ante nosotros toda una serie de recursos para actuar sobre nuestra voluntad y nuestras emociones. Nos hallaríamos en la necesidad de operar con la materia visible y tangible de nuestro cuerpo, que se somete con toda docilidad a cualquier tipo de ejercicio, contrariamente a nuestro espíritu, que es imperceptible, inasible e inaccesible a la acción directa¹⁵⁴¹.

Para Itten, de forma análoga, el aprendizaje requería completar una facultad conjunta entre lo material y lo espiritual. Si se precisaba de lo material, entonces eran las habilidades físicas

¹⁵³⁷ 'Er verbreitete die Atmosphäre der Konzentration und Meditation, die eine Voraussetzung schöpferischen Lebens ist', Schreyer, L. (1956). *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus : was ist des Menschen Bild*. [ebook] München: Albert Langen Georg Müller Verlag GmbH, p.189. Available at: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schreyer1956/001> [Accessed 9 Mar. 2019].

¹⁵³⁸ Para más información consultar notas a pie de página 77, en: Stanislavsky, C. (1977). *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, p.144.

¹⁵³⁹ Carnicke, S. (2003). *Stanislavsky in focus*. Amsterdam: Harwood Academic, pp.144-145.

¹⁵⁴⁰ De las variantes inéditas del "sistema", núm. 676, folios 43 y 44. G. Kristi y V. Prokofiev en: Stanislavsky, C. (1977). *Op. cit.*, pág. 28.

¹⁵⁴¹ De las variantes inéditas del "sistema", núm. 676, folios 43 y 44. G. Kristi y V. Prokofiev en: ídem.

las que debían ocuparse de producir la experiencia; por otro lado, si se trataba de un fenómeno espiritual sensitivo, entonces eran las aptitudes espirituales las que se encargarían del proceso. Esta concepción dual sirvió también de base a Stanislavsky en la formulación de un Sistema que entendía la construcción de personajes desde la vivencia -asociada al trabajo interior del actor-, y la encarnación -en referencia a las herramientas de caracterización externa-. El aprendizaje a partir de la mutua interacción entre las vertientes espiritual y material del ser humano fue algo que tanto Stanislavsky como Itten tomaron de los fundamentos antroposofistas de teósofos como Rudolf Steiner¹⁵⁴²:

It must be recognized that a knowledge of the spiritual world, not merely a knowledge gained by treading the path but also a knowledge acquired through grasping the truths of spiritual science with ordinary, open-minded, healthy human understanding, leads to a higher moral status of life, to a knowledge of sensory existence that is accord with the truth, to assurance in life and inner health of the soul¹⁵⁴³.

A pesar de la insistencia de las autoridades estalinistas y a que el Sistema era fundamentalmente materialista y racional, existieron conexiones entre el ocultismo, el espiritualismo y la teosofía con la primera ola de vanguardia de la pre-revolución rusa. El antroposofismo también tuvo una influencia considerable en el pensamiento de uno de los grandes teóricos de la interpretación del s. XX, Michael Chekhov, quien reconoció haber conocido a Steiner a partir de su maestro Stanislavsky, cuando resultaba 'inapropiado' mencionarlo-¹⁵⁴⁴. Más adelante, Chekhov perteneció a la Sociedad antroposófica, que había sido

¹⁵⁴² En una carta del 24 de julio de 1920, Rudolf Steiner fue invitado a dar una conferencia en la Bauhaus. En la carta se aseguraba a Steiner que la Bauhaus, además de perseguir el deseo de la autenticidad del arte y la unión de las diversas ramas de artesanía, abogaba porque estas cosas permanecieran conectadas con los problemas de una naturaleza puramente humana, en particular y en la que se enfatizara su carácter de 'Arbeitsgemeinschaft und Lebensgemeinschaft' [comunidad trabajadora y de vida]. Rudolf Steiner también fue invitado por los alumnos: Arnold Hillen Ziegfeld y Georg Calmann, a un *Bauhaus-Abende* [veladas de la Bauhaus], aunque no se sabe cuál fue la respuesta de Steiner. Un acta de la reunión del Consejo de Maestros del 9 de octubre de 1920 solicitó sugerencias sobre quiénes debían ser invitados a las veladas y fue Itten quien mencionó el nombre de Rudolf Steiner. Para más información consultar: Weise, A. (2018). *Wie das Bauhaus Rudolf Steiner einladen wollte*. [ebook] Fundstück XXXIII, Die Drei, pp.56-58. Available at: https://diedrei.org/tl_files/hefte/2018/Heft1-2_2018/09-Fundstueck-XXXIII-DD1801.pdf [Accessed 11 Dec. 2018]. Para más información sobre la relación de Stanislavsky con Rudolf Steiner, consultar: Wegner (1976), Carnicke (2008), Whyman (2008) y Carriere, P. (2010). *Orthodox Mysticism, Mainstream Occultism, Psychology and the System in the Russian Silver Age*. PhD. University of Kansas.

¹⁵⁴³ [Debe reconocerse que un conocimiento del mundo espiritual, no sólo un conocimiento adquirido al transitar el camino, sino también un conocimiento adquirido al captar las verdades de la ciencia espiritual con un entendimiento humano ordinario, de mente abierta y saludable, conduce a un estado moral más elevado de la vida; a un conocimiento de la existencia sensorial que está de acuerdo con la verdad; y a la seguridad en la vida y en la salud interior del alma], Steiner, R. (2011). *Theosophy: An Introduction to the Supersensible Knowledge of the World and Destination of Man*. Forest Row: Rudolf Steiner Press, p. 146.

¹⁵⁴⁴ 'On one occasion only had Stanislavsky mentioned Rudolf Steiner in passing (when it was inaccurately setting out Steiner's ideas on speech) and that was all I knew about him', Chekhov, M., Kirillov, A. and Merlin, B. (2005). *The path of the actor*. London: Routledge, p.133.

establecida en 1913. La lectura de la obra completa de Steiner, de acuerdo con su testimonio, cumplió con el propósito de dar respuesta a las preguntas que le preocupaban en aquel momento¹⁵⁴⁵.

Chekhov también heredó de Stanislavsky el interés por la filosofía de los yoguis¹⁵⁴⁶ y lo aplicó a la creación de sus propias metodologías de interpretación. De hecho, en *The Path of the Actor* aseguró que había logrado entender que la clave del yoga era la creatividad de la vida¹⁵⁴⁷. Además de coincidir con Itten en considerar el yoga una fuente de creatividad, la presunción de la existencia de tres centros energéticos del cuerpo -caracterizados por coincidir respectivamente con la parte racional, emocional y visceral del ser humano- fue exportada por Chekhov para esgrimir sus técnicas sobre construcción de personajes. La identificación de la energía, de forma semejante a como sucedía con Itten, permitía entender su completa personalidad:

Equally, every character has a Center. This is an imaginary area inside or outside the body where the character's impulses for all movement originate. The impulse from this Center initiates all gestures and leads the body forward or backward, and to sit walk and stand, etc. A proud character, for instance, can have a Center in his chin or neck, a curious character, one at the tip of his nose. The Center may be any shape or size, color, or consistency. A single character may even have more than one Center. Finding a character's center can lead to understanding his or her entire personality and physical makeup¹⁵⁴⁸.

La clasificación y reconocimiento que decían eran capaces de llevar a cabo los alumnos de Itten en función de cómo se movían o cómo hablaban las personas con las que se

¹⁵⁴⁵ 'I read the whole row of books by Steiner and this careful perusal provided answers to the questions that preoccupied me at the time', Chekhov, M., Kirillov, A. and Merlin, B. (2005). *The path of the actor*. London: Routledge, p.133-34.

¹⁵⁴⁶ Wegener defiende que se han exagerado las influencias de las prácticas orientales en las teorías de Stanislavsky y que, en el caso de Chekhov y Vakhtangov, en quienes fueron más notables, probablemente llegaron de la mano de Leopold Sulerzhitski, Wegener, W. (1979). *The Creative Circle: Stanislavski and Yoga*. *Educational Theatre Journal*, 28(1), p.89.

¹⁵⁴⁷ 'I succeeded in understanding that the keynote of yoga is the creativity of life'. *The creativity of life!*, Chekhov, M., Kirillov, A. and Merlin, B. *Op. cit.*, p.86

¹⁵⁴⁸ [Igualmente, cada personaje tiene un centro. Se trata de un área imaginaria dentro o fuera del cuerpo en donde se originan los impulsos para todos los movimientos del personaje. El impulso desde este Centro inicia todos los gestos y guía al cuerpo hacia delante o hacia atrás y a sentarse, caminar, estar de pie, etc. Un personaje orgulloso, por ejemplo, puede tener su centro en su barbilla o su cuello, un personaje curioso, uno en la punta de la nariz. El Centro puede ser de cualquier forma o tamaño, color o consistencia. Un único personaje puede tener más de un Centro. Encontrar el centro del personaje puede llevar a entender su personalidad completa y su aspecto físico], Chekhov, M. and Powers, M. (1991). *On the technique of acting*. New York: HarperCollins, pp. xxxvii-xxxviii.

relacionaban¹⁵⁴⁹, correspondía al proceso inverso de la actuación pero, en definitiva, provenía del mismo supuesto. Es decir, tanto Itten como Chekhov coincidían en categorizar a los individuos/personajes de acuerdo con la distribución de su energía y sus movimientos.

El desarrollo de la carrera como maestro en EE. UU permitió a Chekhov una mayor libertad a la hora de mantener unos fundamentos místicos para la concepción de sus teorías. En el caso de Stanislavsky, sumado a las presiones políticas, su abandono del interés por el yoga se debió, principalmente, a que fue sustituido por el estudio de las obras de la psicología tradicional de autores como Théodule A. Ribot¹⁵⁵⁰.

Igual que había sucedido con Stanislavsky, siguiendo el asesoramiento de Theo van Doesburg, hacia 1923, Gropius decidió llevar a cabo una profunda reorientación de la Bauhaus. Cuando la tecnología moderna reemplazó a la artesanía, el contacto con la industria se convirtió en algo más importante que el estudio de la filosofía oriental. La entrada de van Doesburg, coincidió con la salida de Itten que fue reemplazado por Laszlo Moholy-Nagy al frente del *Vorkurs*. Más conectado con la ciencia y la tecnología, Moholy-Nagy contribuyó al nuevo lema de la Escuela: 'Art and Technology -A New Unity'.

Como se verá más adelante, el cambio fue unido a la reorientación formal del teatro de la Bauhaus que alejado de la vertiente mística del expresionismo de Schreyer comenzó sus experimentos acerca del movimiento del hombre en términos constructivistas de la mano de Schlemmer.

8.1.3. Otros aspectos de la enseñanza itteniana: rito y teatralización

Según describió Itten, en el año 1919-20, durante el que fuera su primera promoción del *Vorkurs* en la Bauhaus, no había mesas ni sillas y los estudiantes se veían obligados a trabajar

¹⁵⁴⁹ Itten decía poder reconocer a los estudiantes a partir de tipos según sus talentos, de esta forma los había 'claro-oscuro', estudiante tipo 'ritmo', 'madera', 'metal' o 'vidrio'. Aunque, en la mayoría de las ocasiones, nadie era sólo uno u otro tipo, sino que estaban interconectados. Itten, J. (2003). *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*. New York: VNR Books, John Wiley&Sons, p.8.

¹⁵⁵⁰ Théodule-Armand Ribot (1839-1916), filósofo y psicólogo francés conocido por sus escritos sobre psicología experimental.

en el suelo, una mañana por semana¹⁵⁵¹. Aprovechando el espacio diáfano y siguiendo las innovaciones ya mencionadas, Itten llevaba a cabo sus ejercicios de relajación, estiramiento y sensibilización de forma que los dedos, manos, brazos y todo el cuerpo estuvieran despiertos y preparados para el trabajo subsecuente¹⁵⁵².

A la relajación corporal le seguían una serie de dibujos, a modo de escritura automática, a través de los que se invitaba a los estudiantes a esbozar de forma rápida situaciones dramáticas como una tormenta o una batalla, de una manera semejante a como dirigía Cížek sus sesiones con sus alumnos de Viena¹⁵⁵³ o a como lo hacían los surrealistas¹⁵⁵⁴.

Además de incentivar el trabajo de cuerpo, más propio de las artes escénicas, y de vincularlo a las plásticas, esta sucesión de entrenamientos suponía en sí misma una suerte de teatro matinal ritualizado; algo íntimamente ligado a la filosofía holística desde la que Itten abordaba la enseñanza. Alfred Arndt¹⁵⁵⁵ se refirió a alguno de estos rituales a través de los cuales Itten se dirigía a sus alumnos cada mañana:

Itten came and said, "good morning". we stood and in chorus said, "good morning". thereupon itten said, "that isn't a good morning!" went out again, came back in, and said, "good morning!" the same from us, only louder this time. but itten wasn't satisfied. He felt we hadn't woken up yet; we were still cramped. "please stand up, you have to be loose, completely loose, or you won't be able to work. turn your heads. that's it! more! you'll still got sleep in your necks!"¹⁵⁵⁶.

¹⁵⁵¹ De acuerdo con Felix Klee, durante el otoño de 1921, fecha en la que él atendió al *Vorkurs*, Itten daba clase tres días a la semana y una de ellas la dedicaba a hacer sus ejercicios de relajación. Klee, F. My memories of the Weimar Bauhaus, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.39.

¹⁵⁵² 'The fingers, the hand, the arm, the whole body can be prepared for the task by exercises of relaxation, strengthening and sensitization', Itten, J. (2003). *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*. New York: VNR Books, John Wiley&Sons, p.9.

¹⁵⁵³ Weibel, P. (2005). *Beyond Art: A Third Culture: A Comparative Study in Cultures, Art and Science in 20th Century Austria and Hungary*. Wien: Springer Science & Business Media, p.45.

¹⁵⁵⁴ Bergdoll, B. and Dickerman, L. (2009). *Bauhaus 1919-1933*. New York: The Museum of Modern Art.

¹⁵⁵⁵ Alfred Arndt (1898-1976) arquitecto alemán que ingresó como alumno en la Bauhaus en 1921. En 1929 fue contratado para participar como profesor en el departamento de construcción en la Bauhaus de Dessau, bajo el mandato de Hannes Meyer.

¹⁵⁵⁶ [Itten venía y decía 'buenos días'; nos poníamos de pie y a coro decíamos 'buenos días'; entonces Itten decía 'eso no es un buen día'; salía de nuevo, volvía a entrar y decía 'buenos días'; y lo mismo nosotros, sólo que esta vez más fuerte. pero no estaba satisfecho. sentía que aún no nos habíamos despertado, que aún estábamos tensos. 'por favor, levántense, tienen que estar más relajados, completamente sueltos o no podrán trabajar. giren la cabeza ¡eso es! ¡más! ¡todavía duermen sobre sus cuellos!'], Nota: se han respetado las minúsculas del texto original del autor: Arndt, A. how i got to the bauhaus in weimar, en: Neumann, E. and Feininger, L. *Op. cit.*, p.56.

A Erich Michaud no se le pasó por alto esta etapa de la Bauhaus itteniana vinculada a un orientalismo que calificó de 'bazar', pero a la que le reconoció el mérito de fomentar una renovación de las antiguas concepciones, del carácter religioso de la actividad artística y de su cristalización en un ritual. En palabras de Michaud, las clases de Itten eran: 'une sorte de théâtralisation généralisée de la production artistique' [una especie de teatralización generalizada de la producción artística]. No obstante, para Michaud aquella preparación espectacular para la producción hacía que la puesta en escena del diseño final fuera insignificante a los ojos de los estudiantes¹⁵⁵⁷. En realidad, esta crítica de Michaud no fue la única que recibieron los trabajos derivados del *Vorkurs* de Itten en relación con su grado de cumplimiento con las expectativas propuestas. Según el químico y doctor en ciencias políticas Heinrich König, que estuvo familiarizado con la Bauhaus en los tiempos de Weimar, la mayor atracción de toda la exposición de 1923 era precisamente la muestra procedente de los alumnos del curso fundamental. Según su criterio el espíritu de 'work in progress' con la presentación de materiales, como parte de un programa educativo más que de un objeto de arte acabado, supuso al mismo tiempo el punto álgido de la exposición y un decepcionante escollo: 'This was the high point and at the same time the main stumbling block of the show. Here there *could not* be any completed work'¹⁵⁵⁸.

Independientemente de los resultados obtenidos, lo cierto es que la teatralización como característica de las clases de Itten también fue señalada por otros maestros contemporáneos. Tal fue el caso de Schlemmer quien comentó otro ejemplo de su comportamiento dramático. En aquella ocasión, se trataba de una clase de 'Análisis'. Itten proponía fotografías que dejaba ver sólo un periodo de tiempo determinado, tras el cual los alumnos debían dibujar los elementos esenciales que recordaban, guiándose por los criterios de movimiento, curva y contorno. Después de haber mostrado varios ejemplos, Itten enseñó a sus alumnos una imagen de la María Magdalena de Matthias Grünewald. Siguiendo las

¹⁵⁵⁷ 'Ce n'est donc pas par hasard si la mystique d'Itten, additionnée d'un orientalisme de bazar, occupe une si grande place dans l'enseignement du Bauhaus de ces premières années de Weimar: elle permet bien de reconduire les vieilles conceptions du caractère religieux de l'activité artistique et de les cristalliser en un rituel, voire en une sorte de théâtralisation généralisée de la production artistique. Au point que souvent le spectaculaire de la préparation à la production, de sa mise en scène, fait passer le produit pour négligeable aux yeux des élèves', Michaud, E. (1978). *Théâtre au Bauhaus (1919-1929)*. Lausanne: La Cité-L'Âge d'homme, p.55.

¹⁵⁵⁸ [Éste era el punto culminante y, al mismo tiempo, el principal escollo del espectáculo. Aquí no puede haber ningún trabajo terminado], König, H. The Bauhaus- yesterday and today, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.120.

instrucciones de su maestro, los estudiantes trataron de extraer algún rasgo del cuadro. De acuerdo con Schlemmer, un exaltado Itten, antes de irse de un portazo, les espetó que de haber tenido alguna sensibilidad artística no se debieran haber atrevido ni siquiera a intentar esbozarlo:

If they had any artistic sensitivity, they would not attempt to draw this, the noblest portrayal of weeping, a symbol of the tears of the world; they would sit silent, themselves dissolved in tears. Thus, he speaks, departs, slamming the door¹⁵⁵⁹.

El investigador Henry Raleigh expone que el término ‘motivación’ -ahora manido en lo que se refiere a educación- ya era empleado en los tiempos de la Bauhaus por Johannes Itten, en ocasiones de manera ‘excéntrica’. Por ejemplo, cuando cortó un limón de un bodegón para que sus estudiantes lo probaran y así experimentaran la esencia real del cítrico; o como cuando hizo que todos sus alumnos rugieran como leones al enfrentarse al problema de tener que dibujarlos¹⁵⁶⁰.

El ritual y la teatralización estaban encaminados a encontrar un sentido trascendental en el arte. Pero además de reconocer lo espiritual y lo etéreo del trabajo artístico, Itten quería despertar las cualidades vivas inherentes a él:

To experience a work of art means to re-experience it; means to awaken the essential in it, to bring the living quality which is inherent in its form to independent life. The work of art is reborn within me¹⁵⁶¹.

Aunque es cierto que Itten coincidía con Gropius en su biocentrismo, la diferencia es que él buscaba dar vida a ese arte a través de la invocación de un ser superior, conectado a la espiritualidad del alma humana. Itten se aferraba a la dicotomía alma-mente e insistía en el sentido trascendental de la existencia. Para ello escogía un ejemplo a partir de la geometría:

¹⁵⁵⁹ Schlemmer, O. (1921, 16 de mayo). Carta a Otto Meyer, desde Cannstatt Whitsunday, Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer. Translated from the German by Krishna Winston*. Evanston: Northwestern University Press, pp.106-107.

¹⁵⁶⁰ Raleigh, H. (1968). Johannes Itten and the Background of Modern Art Education. *Art Journal*, [online] 27(3), p.386. Available at: <http://www.jstor.org/stable/775089>. [Accessed 7 Dec. 2018].

¹⁵⁶¹ [Experimentar una obra de arte significa volver a experimentarla; significa despertar lo esencial en ella, llevar a la vida independiente la calidad de vida inherente a su forma. La obra de arte renace en mí], Itten, J. (1921). *Analysis of Old Masters. Utopia. Documents of reality*, Weimar: Bruno Adler, Utopia Press, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.49.

se podía enseñar a cualquiera a dibujar un círculo, pero no cualquiera podía experimentar dentro de él 'el poder de un círculo'. Para Itten 'experimentar' dependía de las fuerzas cuerpo, mente y alma, que no podían entenderse y que sólo hallaban explicación a través de lo divino: 'it is a fit of God that is inborn in His image, through which path He breathes His spirit into man's soul'¹⁵⁶². Gropius, por el contrario, era más objetivista y proponían encontrar la vida orgánica del trabajo creativo mediante el uso de los poderes del propio individuo y no de un ente superior: 'the organic life of the created work, originates in the creative powers of the individual'¹⁵⁶³.

En su publicación *Analysis of Old Masters* [Análisis de los viejos maestros] Itten recogió una amalgama de ideas que mezclaban de nuevo conceptos atroposóficos – como la radiación-; con teorías biocentristas, como las de Raoul H. Francé¹⁵⁶⁴, que determinaban la existencia vital a su movimiento:

To perceive means to be moved, and to be moved means to form. Even the slightest sensation is a form that radiates movement. Everything that is alive reveals itself to man by means of movement. Everything moves, and nothing is dead, for otherwise it would not exist. Everything that exists is differentiated according to quantity and quality of movement, is differentiated according to time and space. All forms are differentiated, just as movements are differentiated (...) Without movement -no perception, without perception- no form, without form - no substance. Substance-form. Form=movement in time and space; thus, substance=movement in time and space¹⁵⁶⁵.

La voluntad por dar vida al arte plástico, materializada y puesta en práctica a través del **movimiento**, había sido fuente de interés de Čižek que, como se ha comentado, supuso una notable influencia para Itten. Hacia 1919, Čižek introdujo el kineticismo en la

¹⁵⁶² [Es un encaje de Dios innato a Su imagen, a través del cual Él insufla Su espíritu en el alma humana] Itten, J. (1921). *Analysis of Old Masters. Utopia. Documents of reality*, Weimar: Bruno Adler, Utopia Press, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.49.

¹⁵⁶³ [La vida orgánica del trabajo de arte creativo se origina en los poderes creativos del individuo], Gropius, W. (1923). *The Theory and Organization of the Bauhaus*, p.4. [ebook] Available at:

http://mariabuszek.com/mariabuszek/kcai/Design%20History/Design_readings/GropiusBau.pdf [Accessed 8 Dec. 2018].

¹⁵⁶⁴ Raoul Heinrich Francé (1874-1943), filósofo, botánico y microbiólogo austro-húngaro.

¹⁵⁶⁵ [Percibir significa ser movido, y ser movido significa formarse. Incluso la más mínima sensación es una forma que irradia movimiento. Todo lo que está vivo se revela al hombre por medio del movimiento. Todo se mueve, y nada está muerto, porque de lo contrario no existiría. Todo lo que existe se diferencia según la cantidad y la calidad del movimiento, se diferencia según el tiempo y el espacio. Todas las formas son diferenciadas, al igual que los movimientos son diferenciados (...) Sin movimiento, no hay percepción, sin percepción no hay forma, sin forma no hay sustancia. Sustancia-Forma. Forma = movimiento en el tiempo y en el espacio; Por lo tanto, sustancia = movimiento en el tiempo y en el espacio], Itten, J. (1921). *Op. cit.*, p.49.

Kunstgewerbeschule, mediante el cual fusionaba diferentes estéticas -expresionismo, cubismo, futurismo y constructivismo- para representar el movimiento de los objetos y las propiedades dinámicas de las formas y los espacios. Según el investigador Karl Toepfer, la imagen del cuerpo bailando era para Cižek la clave para la síntesis o la estimulación de los estilos estéticos. La intención de Cižek era despertar el ojo, encontrar expresión rítmica en las experiencias de cada día, conectar el objeto y su entorno para interpretar y explorar el movimiento de una persona o de una cosa¹⁵⁶⁶. De hecho, Cižek siempre se había sentido atraído por la danza, a pesar de que en 1912 rechazara una oferta para enseñar en la escuela de Dalcroze de Hellerau. Cižek era además amigo L.W. Rochowanski¹⁵⁶⁷, que había llevado a cabo ballets expresionistas en Viena, Praga y Cracovia junto con su mujer, Katja Kandinsky, durante los años de la guerra. El libro *Der Formwille der Zeit in der angewandten Künste* (1922) [La voluntad formal del tiempo en las artes aplicadas] de Rochowanski, contenía numerosas ilustraciones de trabajos exhibidos por los estudiantes de Cižek en Viena. Esta colaboración entre danza, vestuario y artes plásticas, transformada en libro, mantuvo ciertas correspondencias con las publicaciones de las máscaras de Ashbee. De forma similar a Cižek, Itten materializó su curiosidad por dar movimiento al arte a partir de sus colaboraciones ya mencionadas con la bailarina expresionista Lavinia Schulz:



Ilustración 28. Máscara de Itten para Schulz.

En la máscara facial 'Sie' [Ella], diseñada por Johannes Itten para Lavinia Schulz, se aprecian los cuatro elementos según Itten [rojo=fuego/espíritu; amarillo=aire/persona; verde=agua/palabra; azul=tierra/ser humano], Reetze, J. (2018). *The Mask Dancers: Lavinia Schulz & Walter Holdt* [Los bailarines de la máscara: Lavinia Schulz y Walter Holdt]. [online] Janreetze.blogspot.com.es.

Para Itten, la capacidad y la cualidad del movimiento eran propiedades que caracterizaban su existencia. De la misma manera, la forma se definía por su movimiento en el espacio y en el

¹⁵⁶⁶ Toepfer, K. (1997). *Empire of ecstasy*. Berkeley: University of California Press, p.360.

¹⁵⁶⁷ Leopold Wolfgang Rochowanski (1888-1961), periodista, escritor y editor austriaco de origen ruso.

tiempo. Todas las sustancias eran medios de representación y todas las sustancias eran formas, por eso, la forma era un medio de representación. Siendo así, la imagen de una forma estaría basada en su origen mental y espiritual, que nunca podría ser alcanzado. La conclusión resultaba muy sencilla: los medios de representación eran tan poco enseñables como sí mismos. Enseñar y aprender significaba haber comprendido y comprender. Esta visión presuponía la imposibilidad de comprender profundamente y, por ende, enseñar. Itten proponía humildad ante Él, porque no era posible entender el movimiento, pero sí percibir que se estaba siendo movido y en eso, precisamente, consistía el aprendizaje¹⁵⁶⁸.

La enseñanza del arte itteniana distinguía tres grados posibles de movimiento. En primer lugar el movimiento físico, correspondiente a cuando se pintaba una línea con la mano. Después, si se desplazaban los sentidos a lo largo de la línea, entonces el movimiento se encontraba en el segundo estadio, el que Itten llamaba psíquico. El tercer grado correspondía a la visualización imaginaria de la línea, es decir, el nivel mental. Frente al movimiento externo que suponía el primer grado, el mental era un acto interno y era precisamente, el plano psíquico el que combinaba el acto de ser movido interna y externamente. Esta idea la mantuvo cuarenta años después, cuando escribió *Design and Form*, aunque en este caso reincidió en la diferenciación entre lo mental y lo espiritual: 'If new ideas are to assume artistic form, physical, sensual, spiritual and intellectual forces and abilities must all be equally available and act in concert'¹⁵⁶⁹. Para Itten el nivel interno o mental era el que habría de traer claridad y luz, como 'el sol a la luna'¹⁵⁷⁰.

La necesidad de movimiento en el arte se había visto sublimada en el caso de los artistas que precedieron a la Bauhaus, de la mano del teatro. Itten, sin embargo, teorizó de forma

¹⁵⁶⁸ 'Neither substance nor form nor movement can be taught, can be comprehended. Perception alone is perceivable. Modesty and great humility before Him, the Incomprehensible, help us bear the gravity of this insight. I am able to perceive the perception. I am able to perceive the consciousness of being moved, not movement itself, but being moved. So, all teaching or learning is perception of how the person who is teaching or the person who is learning is being moved. Being moved begets being moved...', Itten, J. (1921). *Analysis of Old Masters. Utopia. Documents of reality*, Weimar: Bruno Adler, Utopia Press, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p. 50

¹⁵⁶⁹ [Si las nuevas ideas han de tomar forma artística, las fuerzas y capacidades físicas, sensuales, espirituales e intelectuales deben estar disponibles por igual y actuar de forma concertada], Itten, J. (2003). *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*. New York: VNR Books, John Wiley&Sons, p.8.

¹⁵⁷⁰ 'Seen from above, lightness and clarity correspond to the internal, the mental act of being moved; and darkness and gloom to the external, the physical act of being moved. Just as the sun illuminates the moon, so the third degree illuminates the first and rescues it from the darkness', [Visto desde arriba, la luminosidad y la claridad corresponden a lo interno, el acto mental de ser movido; y la oscuridad y la penumbra a lo externo, al acto físico de ser movido. De forma semejante a como el sol ilumina a la luna, de forma que el tercer grado ilumina al primero y lo rescata de la oscuridad], Itten, J. (1921). *Op. cit.*, p.50.

constante con la idea de la visualización psíquica y del movimiento mental de los sentidos a través de la pintura. Al hacerlo, desaprovechó la posibilidad de probar el movimiento físico del arte en el sentido material, más allá de sus perspectivas psíquicas y espirituales. Tal y como se ha explicado, la aproximación a las artes escénicas en lo que se refiere a su modelo de enseñanza la hizo más bien a partir de la ritualización de algunos de sus comportamientos diarios y de una teatralización tanto de su persona como de los ejercicios prácticos que llevó a cabo junto a sus estudiantes.

8.1.4. Salida de Itten de la Bauhaus

Cuando Sibyl Moholy-Nagy se refirió a los tres primeros años del *Vorkurs* de la Bauhaus, señaló dos interpretaciones radicalmente diferentes que tuvieron un periodo de coexistencia en 1923. Por un lado, Johannes Itten se ocupaba del análisis visual así como de la interrelación entre el color y la personalidad, y era líder de un grupo al que Sibyl llamó: ‘fanatic individualists’ [fanáticos individualistas]. Las convicciones artísticas de la facción itteniana mantenían reminiscencias del expresionismo alemán y sus trabajos provenían de la especulación metafísica y de los ritos místicos basados en el automatismo subconsciente y la introspección emocional¹⁵⁷¹. Moholy Nagy, en contraste con el misticismo de Itten, representaba a los constructivistas objetivistas cuyo propósito era un lenguaje formal basado en el orden geométrico y en un equilibrio de tensiones. En este caso, el grupo seguía las ideas del neoplasticismo de Mondrian y su orientación estética estaba sustentada por la funcionalidad universal de un mundo diseñado¹⁵⁷². La división entre Gropius e Itten se vio exacerbada por la aparición en Weimar de otras dos personalidades: Theo van Doesburg -que venía del Stijl holandés- y Kandinsky. Van Doesburg postulaba una estética racional anti-individualista en la que el espíritu era el enemigo de la naturaleza: ‘The spirit is the natural enemy of nature (however paradoxical that sound), without this necessarily implying a duality’¹⁵⁷³. Tal y como se verá en el capítulo correspondiente, por su parte Kandinsky

¹⁵⁷¹ Moholy-Nagy, S. and Gropius, W. (1923). *Experiment in totality, Primary Source Edition*. New York: Harpers and Brothers, p.34.

¹⁵⁷² Ídem.

¹⁵⁷³ [El espíritu es el enemigo de la naturaleza (por paradójico que esto suene), sin que ello implique necesariamente una dualidad], Doesburg, T. and Jaffé, H. (1971). *Painting: From Composition to Counter-Composition (1925)*. [online] Modernist

enseñaba una aproximación emotiva e incluso mística al arte con un trasfondo expresionista más en sintonía con Itten, pero sin sus hábitos monacales.

Cuatro años después de haber abierto sus puertas, la Bauhaus se encontraba frente a un difícil dilema: continuar con el misticismo que representaba la facción de Itten o abrirse a los requerimientos de la modernidad que suponía la inclusión de la tecnología que sugerían van Doesburg y Moholy-Nagy. El microcosmos de la Escuela era en realidad una extrapolación de lo que sucedía en Alemania en términos globales. Por un lado, estaban aquellos que se dejaban influir por la filosofía oriental, el vegetarianismo, Tolstoy y la reacción contra la guerra; y, por otro, los que perseguían la tecnología, el progreso y el urbanismo, siguiendo el ejemplo de la cultura norteamericana. El debate que volvía a colocar a la máquina en el centro de la cuestión era el mismo que llevaban años manteniendo los adeptos del *Arts and Crafts* y el resto de los antecedentes estudiados en este trabajo.

Tal y como se ha adelantado, finalmente Gropius decidió subirse al vagón del progreso y la nueva reorientación condujo a la salida de Itten en 1923¹⁵⁷⁴. Schreyer aseguró que, en aquel momento, la Escuela había perdido la idoneidad del liderazgo educativo al quedarse sin un gurú en el sentido de una comunidad espiritual¹⁵⁷⁵. Su compañero Georg Muche se mantuvo durante un tiempo, pero el curso fundamental fue reestructurado¹⁵⁷⁶.

Gropius no quería que la metodología empleada por Itten blindara la Escuela a la vida y la realidad, porque los estudiantes corrían el riesgo de acabar encontrando la meditación y el ritual más importante que el trabajo¹⁵⁷⁷. No obstante, para Schlemmer la salida de Itten estuvo originada por algo más que la dicotomía filosófica. Sus cartas a Otto Meyer durante aquellos días delataron un ambiente hostil en la Bauhaus del que Schlemmer aseguró

Architecture. Available at: <https://modernistarchitecture.wordpress.com/2010/10/19/theo-van-doesburg%E2%80%99s-%E2%80%9Cpainting-from-composition-to-counter-composition%E2%80%9D-1925/> [Accessed 11 Dec. 2018].

¹⁵⁷⁴ 'This carefully worded argument for the reconciliation of craft design and industrial production brought about Itten's immediate resignation', Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.126.

¹⁵⁷⁵ 'Mit Itten verlor das Bauhaus die Eigenart der pädagogischen Führung. Es wurde im Sinne einer geistigen Gemeinschaft führerlos', Schreyer, L. and Keith-Smith, B. (2001). *Theateraufsätze*. Lewiston, N.Y.: E. Mellen Press, p.148.

¹⁵⁷⁶ Más adelante, Itten y Muche fundaron juntos su propia escuela, la *Itten School* de Berlín.

¹⁵⁷⁷ Schlemmer, O. (1921, 7 de diciembre). Carta a Otto Meyer, desde Weimar, Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer. Translated from the German by Krishna Winston*. Evanston: Northwestern University Press, p.114.

sentirse prisionero: 'freedom exists only in the realm of dreams'¹⁵⁷⁸. Según Schlemmer, en la Escuela se había establecido un conflicto de intereses al haber permitido Gropius que Itten adquiriera demasiado poder mientras él se ocupaba de los temas administrativos¹⁵⁷⁹:

Now Gropius has finally taken a stand against Itten's monopoly and asserts that Itten must go back where he belongs, i.e. his pedagogic tasks. So Itten and Gropius are dueling it out, and we others are supposed to play referee¹⁵⁸⁰.

Los siguientes encargados de dirigir el curso fueron Josef Albers y Laszlo Moholy-Nagy, que introdujeron formalidades abstractas y modos inductivos de instrucción. No obstante, tal y como reconocería más adelante Sibyl Moholy-Nagy, fue el trabajo global de los tres maestros el que hizo que el *Vorkurs* acabara convirtiéndose en la piedra angular de la Institución¹⁵⁸¹.

¹⁵⁷⁸ [La libertad existe solo en el reino de los sueños], Schlemmer, O. (1923, 12 de febrero). Carta a Otto Meyer, desde Weimar, Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer. Translated from the German by Krishna Winston*. Evanston: Northwestern University Press, p.137.

¹⁵⁷⁹ Schlemmer, O. *Briefe und Tagebücher*, p.112, en: Dearstyne, H. and Spaeth, D. (1986). *Inside the Bauhaus*. London: Architectural Press, p.86.

¹⁵⁸⁰ [Ahora Gropius finalmente se ha levantado contra el monopolio de Itten y asegura que Itten debe volver a donde pertenece, por ejemplo a ocuparse de tareas pedagógicas. Así que Itten y Gropius se están batiendo en duelo y el resto se supone que tenemos que actuar como árbitros], Schlemmer, O. (1921, 7 de diciembre). Carta a Otto Meyer, desde Weimar, Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. *Op. cit.*, pp.113-114.

¹⁵⁸¹ Moholy-Nagy, S. and Gropius, W. (1923). *Experiment in totality, Primary Source Edition*. New York: Harpers and Brothers, p.39.

8.2. LÁSZLO MOHOLY-NAGY: EL TEATRO TOTAL



Ilustración 29. László Moholy-Nagy (1895-1946)

En ocasiones alabado por su versátil y estereoscópica contribución a las artes visuales, que Gropius calificó como 'Leonardina'¹⁵⁸² y, en otras, acusado de plagiarismo¹⁵⁸³ por la dudosa originalidad de sus ideas, en donde todas las fuentes convergen es en afirmar que la llegada de László Moholy-Nagy a la Bauhaus se debió, principalmente, al desagrado de Gropius por la predominancia expresionista que estaba adquiriendo la Escuela de la mano de Itten y de la de sus seguidores:

(For Gropius) the Expressionist element in the Bauhaus faculty was a negative factor, and he decided to draw stronger constructivism forces into the orbit of the school¹⁵⁸⁴.

La Bauhaus de Gropius, hastiada de un expresionismo que consideraban agotado y del dominio ideológico que ostentaba Itten, quería seguir avanzando como un espacio abierto a la experimentación por parte de profesionales y alumnos de diversa procedencia. En aquel momento el debate interno lo ocupaban el constructivismo ruso y su derivación holandesa, - también conocida como neoplasticismo- que, en sintonía con Piet Mondrian¹⁵⁸⁵, lideraba en Alemania el ya mencionado Theo van Doesburg. El autodenominado grupo KURI¹⁵⁸⁶, que coordinaba el húngaro Farkas Molnár, surgió entonces en la Bauhaus como apoyo al constructivismo soviético. El dogmatismo de van Doesburg y la atmósfera competitiva que

¹⁵⁸² 'Moholy-Nagy has bequeathed to us a wealth of art works and writings, which embrace the whole range of the visual arts. We might call the scope of his contribution 'Leonardian' so versatile and colorful has it been', [Moholy Nagy nos ha legado una gran cantidad de obras de arte y escritos que abarcan toda la gama de las artes visuales. Podríamos llamar al alcance de su contribución 'leonardino' tan versátil y colorido como ha sido], Gropius, W. (1946), Obituario de Walter Gropius en: Moholy-Nagy, L. (1928, ed. 1947). *The new vision and abstract of an artist*. [ebook] New York: Wittenborn, Schultz. Available at: https://monoskop.org/images/a/af/Moholy-Nagy_Laszlo_The_New_Vision_and_Abstract_of_an_Artist.pdf [Accessed 15 Dec. 2018], p.89.

¹⁵⁸³ Para Moholy, las ideas no pertenecían a una u otra persona, y en la experiencia educativa era especialmente importante compartir opiniones, más aún en el campo del diseño. Porque, según su criterio, el diseño total procedía de una diversidad unificada, Moholy-Nagy, S. and Gropius, W. (1950). *Experiment in totality, Primary Source Edition*. New York: Harpers and Brothers, p.42.

¹⁵⁸⁴ Moholy-Nagy, S. and Gropius, W. (1950). *Experiment in totality, Primary Source Edition*. New York: Harpers and Brothers, p.35.

¹⁵⁸⁵ Pieter Cornelis Mondriaan (1872-1944) pintor neerlandés de vanguardia, miembro de *De Stijl* a quien también se le reconoce como fundador del neoplasticismo junto a la figura de Theo van Doesburg.

¹⁵⁸⁶ Para una explicación más extensa acerca del grupo y sus componentes consultar: Monoskop.org. (2018). *KURI - Monoskop*. [online] Available at: <https://monoskop.org/KURI> [Accessed 21 Dec. 2018].

causaba su fuerte personalidad resultaron definitivos a la hora de que el consejo, casi de forma unánime -sólo faltó el voto de Schreyer-, se inclinara a favor de Moholy-Nagy. Whitford describe el nombramiento de Moholy como 'la primera señal del cambio de política de Gropius'¹⁵⁸⁷.

Aun habiéndolo preferido frente a van Doesburg, la llegada de Moholy-Nagy no fue recibida por igual por todos los miembros de la Escuela. Según Paul Citroen, un estudiante de la época, el sector más expresionista de la Bauhaus no aceptaba las técnicas formales constructivistas de procedencia rusa incorporadas por Moholy¹⁵⁸⁸. Pero lo cierto es que etiquetar como 'constructivismo' el intrincado repertorio conceptual de Moholy-Nagy resultaría simplista por eso, a continuación se sintetizan las principales ideas que componían su variado pensamiento estético y pedagógico, que desde la personalidad de Moholy-Nagy se hicieron extensibles al resto de la Escuela. Al mismo tiempo que en 1923 el húngaro resultaba elegido para sustituir a Itten, Schlemmer reemplazaba a Schreyer como encargado de las artes escénicas. De forma sintética, ambas decisiones se debieron a que la Bauhaus perseguía experimentar y los dos maestros representaban 'lo nuevo'. Pero tal y como acierta a señalar Trimmingham, sería Schlemmer quien lograría sintetizar esta disparidad teórica de una forma poderosa y única a través de su teatro¹⁵⁸⁹.

8.2.1. El ideal artístico y pedagógico de Moholy-Nagy

A pesar de que Moholy consideraba que las clasificaciones estéticas impedían al artista la capacidad de protestar contra su falsa identidad y no eran más que una invención burguesa o acuñada por periodistas,¹⁵⁹⁰ lo cierto es que su cuerpo teórico se aproximó: primero, en su

¹⁵⁸⁷ Whitford, F. (1995). *La Bauhaus*. Barcelona: Destino, p.123.

¹⁵⁸⁸ 'None of us who had suggested Moholy, liked his Constructivism. This "Russian" trend created outside the Bauhaus with its exact, simulatively technical forms was disgusting to us who were devoted to the extremes of German Expressionism', testimonio de Paul Citroen recogido por Sibyl Moholy-Nagy en Moholy-Nagy, S. and Gropius, W. (1950). *Experiment in totality, Primary Source Edition*. New York: Harpers and Brothers, p.35.

¹⁵⁸⁹ 'The unique and powerful synthesis of Expressionist idealism and Constructivism analysis, which Schlemmer work hard to preserve', Trimmingham, M. (2011). *The theatre of the Bauhaus*. New York: Routledge, p.22.

¹⁵⁹⁰ 'Classifications are born by accident, through a journalistic quip or a bourgeois invective. The living force of artistic development changes the meaning of the term without giving the artist a chance to protest his false identity', Moholy-Nagy, L (1924, 1 de julio), Carta a Mr. Paul Westheim, Editor Das Kunstblatt, Berlín, desde la Staatliches Bauhaus de Weimar, en: Moholy-Nagy, S. and Gropius, W. *Op. cit.*, p.43.

periodo anterior a la Bauhaus, al expresionismo; posteriormente continuó avanzando hacia el constructivismo, más específicamente en su vertiente dinámica; en algún momento, llegó a tantear el dadaísmo, sobre todo en su versión MERZ; y, en lo que se refiere a su trabajo en la Escuela, mantuvo una orientación teórica de base general biocentrista en claro apoyo al progreso y a la tecnología.

En lo que respecta a la Bauhaus, la transición, que en muchas ocasiones se ha ubicado en Dessau, tuvo su precuela en Weimar, si bien es cierto que no se trató de un salto abrupto sino que, como aseguró Marianne Brandt¹⁵⁹¹, durante su tiempo en la ciudad de Goethe la Bauhaus todavía mantuvo una cierta conexión con la artesanía¹⁵⁹². Además de referirse al *Arts and Crafts*, Moholy-Nagy aludió de forma explícita a varios de los demás antecedentes estudiados en este trabajo. En concreto mencionó la Colonia de Darmstadt, a Peter Behrens, a Olbrich, a van de Velde y, sobre todo, destacó el papel de la Werkbund y la facción de Muthesius que abogaba por el desarrollo de *standards*¹⁵⁹³. En lo referente a sus modelos educativos, de todos ellos alabó su legado arquitectónico, que hicieran exposiciones, editaran libros y publicaciones y que establecieran conexiones orgánicas entre las fuerzas creativas y la industria¹⁵⁹⁴, algo en lo que hizo hincapié tras su incorporación a la Bauhaus.

De forma semejante a como antes que él lo habían hecho Henri van de Velde, algunos miembros de la Werkbund¹⁵⁹⁵ y también Olbrich y Behrens -aunque en su caso desde un romanticismo biológico-, con frecuencia también entremezcló la terminología emocional con la tecnológica¹⁵⁹⁶. En línea con esta idea, y tal y como había sucedido en la Guild de Ashbee o en el Seminario de van de Velde, los prototipos creados en la Bauhaus desde la

¹⁵⁹¹ Marianne Brandt (1893-1983), pintora, escultora, fotógrafa y diseñadora industrial, entre otras cosas de lámparas, ceniceros y teteras. Entró en la Bauhaus en 1924, completó el *Vorkurs* y después trabajó en el taller de metal, bajo la dirección de Moholy-Nagy. Después de la salida de Moholy-Nagy, ella se encargó de dirigir el taller en Dessau, por un año.

¹⁵⁹² 'Even in Weimar an apprentice was attuned to mass production along the lines of handicrafts', Brandt, M. Letter to the young generation, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.99.

¹⁵⁹³ 'Not the single piece of work, nor the highest individual attainment must be emphasized, but instead the creation of the commonly usable type, development towards 'standards'', Moholy-Nagy, L. (1928). *The new vision and abstract of an artist*. [ebook] New York: Wittenborn, Schultz. Available at: https://monoskop.org/images/a/af/Moholy-Nagy_Laszlo_The_New_Vision_and_Abstract_of_an_Artist.pdf [Accessed 15 Dec. 2018], p.20.

¹⁵⁹⁴ 'Buildings were constructed to House these movements, exhibitions arranged, periodicals and yearbooks published. All had in view the establishing of an organic tie between creative forces and the industry', ídem.

¹⁵⁹⁵ Por ejemplo: Obrist, Osthaus, Taut, Endell y otros miembros del periodo preguerra de la Werkbund Alemana.

¹⁵⁹⁶ Botar, O. (2003). [ebook] Winnipeg: University of Manitoba School of Art/Social Sciences and Humanities Research Council of Canada, p.55. Available at: https://www.academia.edu/15442206/Biocentrism_and_the_Bauhaus [Accessed 21 Dec. 2018].

incorporación de Moholy-Nagy surgieron a partir de visitas a diferentes industrias, inspecciones y entrevistas in situ¹⁵⁹⁷. Las conversaciones como parte del proceso supusieron la introducción de habilidades sociales y de una cierta empatía que hoy podría relacionarse con los procesos de *Design Thinking*¹⁵⁹⁸ promovidos por Universidades como Stanford y en los que la innovación busca ir más allá de lo puramente técnico y racional.

No obstante, más allá de esta empatía, los cambios que introdujo Moholy-Nagy en lo que respecta al curso fundamental fueron drásticos: ‘Toda la metafísica, meditación, ejercicios de respiración, intuición, captación emocional de formas y colores, salieron volando por la ventana’¹⁵⁹⁹. Su principal aportación consistió en instaurar una educación por proceso de forma técnica, si bien la experimentación a través del juego libre de la intuición siguió siendo considerada por encima del resultado¹⁶⁰⁰.

La idea básica del curso era que todo el mundo tenía talento para hacer trabajo creativo, aunque el resultado obtenido no fuera necesariamente artístico. Ya no se hablaba de demostrar los sentimientos de las formas y materias por contraste, sino de revelar las propiedades estéticas y estáticas de estructuras asimétricas que debían sostenerse en pie¹⁶⁰¹. Moholy-Nagy confiaba en que la restauración del poder creativo se podría llevar a cabo a partir de la utilización de ‘the most primitive sources’¹⁶⁰². Por ejemplo, para el *Vorkurs*, diseñó ejercicios básicos que no permitieran la comparación de los alumnos con el trabajo de los grandes genios de la historia del arte¹⁶⁰³ y en los que, por el contrario, se investigaran los diferentes significados que propiciaban las distintas combinaciones de colores o tonos.

¹⁵⁹⁷ ‘Through visits to the industry and inspections and interviews on the spot, we came to our main concern -industrial design. Moholy-Nagy fostered this with stubborn energy’, Brandt, M. Letter to the young generation, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.98.

¹⁵⁹⁸ Para más información sobre el modelo de Design Thinking y su aplicación a la innovación, consultar: Stanford d.school. (2019). *Design Thinking Bootleg*. [online] Available at: <https://dschool.stanford.edu/resources/design-thinking-bootleg> [Accessed 27 Jun. 2019].

¹⁵⁹⁹ Whitford, F. (1995). *La Bauhaus*. Barcelona: Destino, p.128.

¹⁶⁰⁰ ‘Experiment, the free play of intuition and material knowledge, was valued higher than the finished result. Education by process became the motto of the Foundation Course’, ibídem, p.39.

¹⁶⁰¹ ‘The aim was no longer to demonstrate the feeling for contrasting materials and forms, usually assembled as reliefs, but rather to reveal the statics and aesthetic properties of free-standing asymmetrical structures’, Feininger, L. *The Bauhaus evolution of an idea: 1919-1932*, *Op. cit.*, p.126.

¹⁶⁰² ‘fall back upon the most primitive sources in order to achieve the whole life’, Moholy-Nagy, L. (1947). *The New Vision (1928)*. New York: Wittenborn, Schultz, p. 19.

¹⁶⁰³ ‘Every school should build up an elementary curriculum with exercises that do not allow a comparison of the student’s self-expression with the work of a ‘genius (...) The student must gain a range of experience through his own experiments’, Moholy-

Dearstyne discrepa a este respecto y cuestiona que el ambiente propiciara esa libertad creadora. Según su testimonio, con las barras, bloques de madera, tiras de metal o cristal, alambre, hilos y resto de materiales que se les proporcionaban, los estudiantes, en línea con las preferencias estéticas de su maestro Moholy, únicamente eran animados a producir esculturas geométricas constructivistas¹⁶⁰⁴. La confusión que esta metodología de enseñanza provocaba en los estudiantes de la Bauhaus fue llevada a escena en forma de sátira durante la *Fête of Slogans* de 1927¹⁶⁰⁵.

Moholy trató de dar significación al formalismo constructivista que tanto se le criticaba a partir de la asignación de un componente social, semejante al que había perseguido Morris, - pero aceptando la máquina-, que resultara adecuado para sustituir a la espiritualidad que había caracterizado al expresionismo. De esta manera, llevó el conjunto pseudoreligioso itteniano a una aproximación casi política que, desde su punto de vista, debía de ser inherente al arte. No en el sentido de partido, sino en el de encontrar la manera de llevar a cabo las ideas creativas por el beneficio de la **comunidad**¹⁶⁰⁶.

Moholy insistía en que el hombre en sí mismo era sólo un átomo combinado en el conjunto de la sociedad y su creatividad debía estar equipada con fuerzas colectivas¹⁶⁰⁷. Sin embargo, la forma mediante la que Moholy-Nagy quería mejorar la sociedad era a partir de la formación individual de **cada uno** de sus alumnos como hombres completos¹⁶⁰⁸. Por eso, ni a través de sus propios escritos teóricos, ni de los pertinentes análisis de su pedagogía que llevan a cabo Wick¹⁶⁰⁹ o Findeli,¹⁶¹⁰ se puede concluir que Moholy-Nagy realizara ejercicios

Nagy, L. (1947). *vision in motion (1931-1937)*. [ebook] Chicago: Wisconsin Cuneo Press, id, p.22. Available at: https://monoskop.org/images/0/0d/Moholy-Nagy_Laszlo_Vision_in_Motion.pdf [Accessed 11 Dec. 2018].

¹⁶⁰⁴ 'His students were encouraged, in the basic course, to do constructivist geometric sculpture', Dearstyne, H. and Spaeth, D. (1986). *Inside the Bauhaus*. London: Architectural Press, p.88.

¹⁶⁰⁵ Schlemmer, O. (1927, 1 diciembre) Carta a Tut, desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer. Translated from the German by Krishna Winston*. Evanston: Northwestern University Press, p.216.

¹⁶⁰⁶ 'The so-called 'unpolitical' approach to art is a fallacy. Politics is taken here, not in its party connotation, but as a way to realizing ideas for the benefit of the community', Moholy-Nagy, L. (1947). *The New Vision (1928)*. New York: Wittenborn, Schultz, p. 76.

¹⁶⁰⁷ 'Man, as an individual is an atom that combines with others to form society. Consequently, his creativity must always be the statement of one person equipped with collective forces', Declaración firmada por el grupo MA en Viena en el Primer Congreso de Artistas Progresistas de Düsseldorf, entre los que se encontraba Moholy, *der Stijl* 5, no 8, 1922: cols. 125-28, en: Wick, R. and Grawe, G. (2000). *Teaching at the Bauhaus*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, p.143.

¹⁶⁰⁸ Moholy-Nagy, L. (1928, 17 de enero), Resigning letter, en: Moholy-Nagy, S. and Gropius, W. (1950). *Experiment in totality, Primary Source Edition*. New York: Harpers and Brothers, p. 47.

¹⁶⁰⁹ Wick, R. and Grawe, G. *Op.cit.*, pp.131-163.

¹⁶¹⁰ Findeli, A. (1990). Moholy-Nagy's Design Pedagogy in Chicago (1937-46). *Design Issues*, 7(1), pp.4-19.

prácticos específicos encaminados a favorecer esa sensación de comunidad que promulgaba, algo que sí había hecho su predecesor, Johannes Itten.

En esa búsqueda de la organización de la vida completa del hombre, Moholy proponía aproximarse al estudio de las diferentes artes porque entendía que las experiencias específicas en un área ayudarían a la aproximación del resto de campos de la actividad humana¹⁶¹¹. La intención última de la producción artística de Moholy-Nagy era impregnar todos los ámbitos de la vida con arte¹⁶¹², algo para lo que concibió el término **Gesamtwerk**, en oposición al *Gesamtkunstwerk* wagneriano. La idea era favorecer la integración de la vida y el arte en lugar de la unificación de todas las artes -algo semejante al *Lebenskunst* que habían promocionado Behrens y van de Velde-. Para ello proponía la experimentación con todos los medios disponibles a su alcance partiendo de la pintura y la escultura para progresivamente probar con la fotografía, el diseño, la arquitectura, la literatura, la música, el teatro y el cine. Esta integración del arte y la vida tenía como objetivo modelar una nueva sociedad conformada por un hombre ‘nuevo y total’:

Lo que necesitamos no es la ‘obra de arte total’, junto a la cual fluye la vida por separado, sino la síntesis de todos los momentos de la vida –que en sí misma es una ‘obra total’–, en la que se incluyan todas las cosas y se anule cualquier posible separación, una síntesis en la que todas las aportaciones individuales surjan de una necesidad biológica y desemboquen en una necesidad universal¹⁶¹³.

En su visión pluridisciplinar, los collages de Moholy-Nagy supusieron un diálogo entre la forma y el contenido que, a través de la inclusión de elementos simbólicos, ofrecían un ejemplo evidente de **Gestaltungen**. Lejos de las disociaciones ittenianas, para Moholy-Nagy, la forma y la sustancia formaban una unidad en el sentido de estructura Gestalt. Es decir, los conjuntos eran percibidos como un ente orgánico identificable por sí mismo, una red de

¹⁶¹¹ ‘One may ask, why the different chapters on the arts? The answer is simple. The special experiences in a single field may help to approach other fields of human activity as well, proving that the intuitive logic and emotional organization of human expression can transcend into a conscious organization of the whole of life’, Moholy-Nagy, L. (1947). *vision in motion (1931-1937)*. [ebook] Chicago: Wisconsin Cuneo Press, id, p.113. Available at: https://monoskop.org/images/0/0d/Moholy-Nagy_Laszlo_Vision_in_Motion.pdf [Accessed 11 Dec. 2018].

¹⁶¹² *Ibidem*, p.269.

¹⁶¹³ L. Moholy-Nagy, “Malerei, fotografie, film” en *Pintura, Fotografía, Cine*. Moholy-Nagy (G. Vélez y C. Zelich, Ed.), Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005, pp. 74-78, en: Prieto López, J. (2014). *László Moholy-Nagy, de la fotoplástica a la arquitectura total*. [ebook] A Coruña: Universidade da Coruña, p.201. Available at: <http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana/article/viewFile/1689/4030> [Accessed 14 Dec. 2018].

relaciones que podían moverse como una sola¹⁶¹⁴. Más allá de su experimentación artística, además de las influencias¹⁶¹⁵ de Ludwig Klages¹⁶¹⁶ y Raoul Francé¹⁶¹⁷, igual que muchos de los maestros de la Bauhaus, Moholy-Nagy también exploró las conexiones entre la psicología de la percepción y la Gestalt y las aplicó a sus metodologías educativas en el *Vorkurs*¹⁶¹⁸. Por ejemplo: cuando analizaba los trabajos de Kandinsky o Matisse como si fueran planos detalle de pinturas de Cézanne¹⁶¹⁹; cuando investigaba cómo el fotograma era capaz de evocar experiencias ópticas inmediatas basadas en la organización visual psico-biológica¹⁶²⁰; o al utilizar materiales reciclables para dar solución a problemas para los que, a priori, no eran los más indicados, formando nuevas estructuras complejas¹⁶²¹.

En línea con esta idea de formación **pluridisciplinar**, Moholy-Nagy alabó el ambiente polifónico que caracterizó a la Grecia clásica en la que para aprender matemáticas los alumnos estudiaban las reglas cantando en coro. Sin embargo, Moholy-Nagy desaprovechó la oportunidad de incluir las artes escénicas de forma práctica en su pedagogía, aun habiendo reconocido su capacidad como fórmula de educación progresista:

¹⁶¹⁴ 'Wholes that are perceived to have an organic identifiable unity of themselves, as a network of relations that can move as one', según Arne Naess, el término fue tomado prestado del trabajo de la psicología de la percepción de principios del siglo XX, Naess, A. and Rothenberg, D. (2003). *Ecology, Community and Lifestyle: Outline of an Ecosophy*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, p.6.

¹⁶¹⁵ Sibyl Moholy-Nagy corrobora la inclinación psico-biológica de Moholy-Nagy que sitúa principalmente durante su matrimonio con su primera esposa Lucia. Moholy-Nagy, L. en: Whitford, F. (1995). *La Bauhaus*. Barcelona: Destino, p.21. A pesar de la influencia inicial de Klages, en el caso de Lászlo Moholy-Nagy, de forma análoga a como sucedía con el resto de las figuras constructivistas del momento, su biocentrismo se fue haciendo más afín a la posición tecno-optimista de Raoul Francé.

¹⁶¹⁶ Ludwig Klages (1872-1956), filósofo, psicólogo y grafólogo alemán, nominado al premio nobel de literatura. Como filósofo su trabajo más importante fue el *Ausdruckskunde* [estudio de la expresión]. Klages llevó las premisas nietzscheanas de la filosofía *Lebens* al extremo estableciendo una distinción entre la afirmación de la vida *Seele* [alma] y la destrucción de la *Geist* [mente]. *Geist* representaba las fuerzas de la racionalización moderna, industrial e intelectual, mientras que *Seele* se refería a la posibilidad de superar la intelectualidad alienada en favor de un nuevo arraigo terrenal.

¹⁶¹⁷ Raoul Heinrich Francé (1874-1943) fue un botánico, microbiólogo y filósofo austrohúngaro, fundador de la ecología del suelo e inventor del término *Biotechnik* [biónico]. Frente al tecno-pesimismo de Ludwig Klages, Francé representaba el polo tecno-optimista de las formulaciones biocéntricas de los primeros años veinte en Alemania. Francé concebía el mundo como un sistema intrincado de redes y ecosistemas interconectados para los cuales el objetivo era encontrar un equilibrio en lo que él llamaba la armonía de la naturaleza. Su legitimación de la tecnología como natural y sus escritos sobre *Biotechnik* determinaron que Moholy escogiera esta aproximación en detrimento de la de Klages. Annie Francé-Harrar data el nacimiento del término *Biotechnik* el 16 de septiembre de 1916 y el uso público de la palabra en alemán de 1920, el año en el que se publicó *Die Pflanze als Erfinder* [La planta como inventora]. Según la biotecnología, sólo se puede aprender de las invenciones de la vida. Porque la vida ha tenido su aprendizaje detrás: 'Man kann nur von den Erfindungen des Lebens wirklich lernen. Denn das Leben hat seine Lehrzeit hinter sich', Francé-Harrar, A. (1962). *So war's um Neunzehnhundert: Mein fin de siècle* [Así fueron los mil novecientos: Mi fin de siglo]. München: A. Langen/G. Müller, p.145. Para más información consultar óp. cit. 144-147.

¹⁶¹⁸ Para más información consultar: Grassi, M. (2013). La Psicología de la Gestalt y la Bauhaus: una historia de intercambios e intersecciones (1919-1933). *eä Journal*, [online] 5(2), pp.2-33. Available at: <http://www.ea-journal.com/images/Art05.02/Grassi-Psicologia-de-la-Gestalt-y-la-Bauhaus.pdf> [Accessed 21 Dec. 2018].

¹⁶¹⁹ Para un análisis detallado de esta comparación consultar: Ehrenzweig, A. (1999). *The Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing*. London: Routledge, p.174.

¹⁶²⁰ Moholy-Nagy, S. and Gropius, W. (1950). *Experiment in totality, Primary Source Edition*. New York: Harpers and Brothers, p.28.

¹⁶²¹ Para conocer el experimento completo consultar: Grassi, M. *Op. cit.*, pp.28-29.

In the future if progressive education is to be successful, it has to correlate the verbal performance of acquired knowledge with other means of expression such as painting, sculpture, poetry, play and music. Then it may better fulfill its revolutionary aims¹⁶²².

A Moholy-Nagy le interesaba especialmente el **movimiento**. La reinterpretación de sus principios constructivistas y biocentristas junto con la de otros compatriotas húngaros dio lugar a una variante llamada Constructivismo **Dinámico**, cuyo origen¹⁶²³ fue el manifiesto redactado en 1922 por Moholy-Nagy y Alfréd Kemény¹⁶²⁴, bajo el título: *Dynamisch-Konstruktives Kraftsystem*, que fue publicado en *Der Sturm*¹⁶²⁵. Conceptualmente se trataba de reemplazar el principio estático del arte clásico por el dinámico de la vida universal¹⁶²⁶. Moholy-Nagy trasladó a su pedagogía el deseo de reactivar el espacio mediante sistemas de energía dinámico-constructivos. Para ello incorporó ejercicios que promovían la investigación del movimiento de los elementos plásticos en distintos medios, así como la variación de sus cualidades hápticas, visuales y sonoras¹⁶²⁷. La visión de Moholy-Nagy era, tal y como evidencia la compilación de sus escritos, una **visión en movimiento** y muchos de sus diseños, también aquellos relacionadas con el teatro, trataron de ser ejemplificaciones prácticas de sus preceptos teóricos a este respecto. Sin embargo, como se verá en el apartado a continuación, en muchos casos, igual que había sucedido con sus ideas sobre comunidad, sus proyectos, sobre todo aquellos concebidos durante su tiempo en la Bauhaus, se quedaron en utópicos.

¹⁶²² [En el future, si la educación progresista tiene acaba teniendo éxito, debería correlatar la forma de adquirir conocimiento a partir de la actuación verbal con otros medios de expresión como la pintura, la escultura, la poesía y la música], Moholy-Nagy, L. (1947). *vision in motion (1931-1937)*. [ebook] Chicago: Wisconsin Cuneo Press, id, p.23. Available at: https://monoskop.org/images/0/0d/Moholy-Nagy_Laszlo_Vision_in_Motion.pdf [Accessed 11 Dec. 2018].

¹⁶²³ Algunas publicaciones apuntan a que el Constructivismo Dinámico se inspiró en el Manifiesto Realista previo de Gabo y Pevsner, para más información consultar: Fundacion.arquia.es. (2018). *Dynamisch-Konstruktives Kraftsystem László Moholy-Nagy y Alfréd Kemény, 1922*. [online] Available at: <http://fundacion.arquia.es/es/concursos/proxima/ProximaRealizacion/FichaDetalle?idrealizacion=5806> [Accessed 22 Dec. 2018].

¹⁶²⁴ Alfréd Kemény, crítico de arte húngaro perteneciente al partido comunista alemán (KPD).

¹⁶²⁵ En este sistema, el ser humano, receptivo en todas sus potencias, aumentaría más que nunca y se convertiría a sí mismo en el factor activo de la fuerza que se despliega, Moholy-Nagy, L. and Kemény, A. (1922, 5 de diciembre). *Dynamisch-konstruktives Kraftsystem*. *Der Sturm*, [online] 13, p.186. Available at: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabg19221205-02.2.7&> [Accessed 22 Dec. 2018].

¹⁶²⁶ 'Die vitale Konstruktivität ist die Erscheinungsform des Lebens und das Prinzip aller menschlichen und kosmischen Entfaltungen. In die Kunst umgesetzt bedeutet sie heute die Aktivmachung des Raumes mittels dynamisch-konstruktiver Kraftsysteme, d. h. die Ineinander-Konstruierung der in dem physischen Räume sich real gegeneinander spannenden Kräfte und ihre Hineinkonstruierung in den gleichfalls als Kraft (Spannung) wirkenden Raum', [La construcción vital es la encarnación de la vida y el principio de todos los desarrollos humanos y cósmicos. Hoy en día, cuando se traduce en arte, significa la activación del espacio mediante sistemas de energía dinámico-constructivos, es decir, la interconstrucción de las fuerzas que en el espacio físico se tensionan entre sí y su construcción en el espacio, que también actúa como una fuerza en tensión], Moholy-Nagy, L. and Kemény, A. *Loc. cit.*

¹⁶²⁷ Findeli, A. (1990). Moholy-Nagy's Design Pedagogy in Chicago (1937-46). *Design Issues*, 7(1), p.8.

8.2.2. La función del teatro en la pedagogía de Moholy-Nagy

Si se tuviera que sintetizar de forma escueta cuáles de las funciones propuestas como hipótesis de esta tesis cumplió lo teatral dentro de la pedagogía artística de Moholy-Nagy, este apartado sería sorprendentemente sucinto en comparación con toda la energía y tiempo que empleó el húngaro en elucubrar sobre las artes escénicas de forma teórica.

Si bien Dearstyne corrobora que la contribución de Moholy-Nagy a la reforma del teatro bauhausiana se ciñó a lo puramente teórico¹⁶²⁸, Mansbach califica de 'central' el papel que jugó en las numerosas actuaciones en las que participó -formal e informalmente- junto al resto de profesores y alumnos de la Escuela¹⁶²⁹. Pero Mansbach no aporta ejemplos concretos y, a partir de lo investigado en este estudio, se puede concluir que Moholy-Nagy apenas participó de forma práctica en el taller de teatro de la Bauhaus probablemente porque, entre otras cosas, no gozaba de una buena relación con Schlemmer¹⁶³⁰.

Moholy-Nagy tampoco introdujo ejercicios prácticos propios de las artes escénicas en su metodología de enseñanza, más allá de algunos experimentos hápticos con los materiales que, en algunos casos, incluyeron investigaciones sobre sus posibilidades sonoras. Su propuesta incluía, por ejemplo, una clase experimental de sonido en la que investigar la construcción de instrumentos capaces de estimular el sentido del auditorio y de mejorar la experiencia directa de las conexiones orgánicas entre la artesanía y el arte¹⁶³¹. En este caso se trataba de emplear una vertiente de las artes escénicas, la música, como forma para completar el conocimiento sobre las propiedades de los materiales con el fin de mejorar los diseños plásticos y su adecuado funcionamiento. Pero cuando el propio Moholy-Nagy, Wick o

¹⁶²⁸ 'Moholy-Nagy's contribution to reforming the theater, at least during his Bauhaus period, remained wholly theoretical', Dearstyne, H. and Spaeth, D. (1986). *Inside the Bauhaus*. London: Architectural Press, p.185.

¹⁶²⁹ 'Moholy-Nagy played a central role in the numerous theatrical performances staged -formally and informally- by the students and faculty', Mansbach, S. (1980). *Visions of totality: Laszlo Moholy-Nagy, Theo van Doesburg and El Lissitzky*. Ann Arbor: University Microfilms International, p.22.

¹⁶³⁰ En algunos testimonios, Schlemmer se refirió a la arrogancia de Moholy, a su excesivo tecnicismo, falsas enseñanzas y a ser fuente de conflictos con otros compañeros. Schlemmer, O. (1927, 17 abril) Carta a Otto Meyer, desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer. Translated from the German by Krishna Winston*. Evanston: Northwestern University Press, pp.202, 260 y 261.

¹⁶³¹ 'A class for sound experiments and building of musical instruments stimulates the auditory sense and gives the most direct experience of the organic connections of handicraft and art', Moholy-Nagy, L. (1928). *The new vision and abstract of an artist*. [ebook] New York: Wittenborn, Schultz. Available at: https://monoskop.org/images/a/af/Moholy-Nagy_Laszlo_The_New_Vision_and_Abstract_of_an_Artist.pdf [Accessed 15 Dec. 2018], p.21.

Findeli se refirieron a estos experimentos lo hicieron de forma escueta, como si se tratara de un proceso mecánico interpretado desde la ciencia más que desde la práctica artística **pluridisciplinar**. De hecho, la incorporación de la música, el cine y la literatura al *Vorkurs*, como forma de hacer justicia a todos los sintagmas estructurados de la expresión humana del ‘hombre completo’, sólo se llevó a cabo de forma plena en la New Bauhaus de Chicago¹⁶³².

Moholy también se valió de las artes escénicas para sustentar algunos de sus postulados a partir del trabajo de Gret Palucca cuyas actuaciones tuvo posibilidad de apreciar en los Bauhaus-Abende. Para Moholy-Nagy, ver actuar a la bailarina suponía la articulación de lo físico en relación con las dinámicas espaciales. Desde el sistema estático, la intérprete redescubría las leyes del **movimiento** a partir de las tensiones generadas con el espacio:

Palucca condenses space, she articulates it: space expands, shrinks and floats, fluctuating in all directions... Space is ever present to her, although she never emphasizes her centrality to it¹⁶³³.

Según esto, el baile de Palucca suponía la sublimación de su aspiración por alcanzar la visión del movimiento. Moholy-Nagy insistía en agarrar el instante de simultaneidad que consideraba la auténtica actuación creativa; ver, sentir y pensar de forma correlativa y no como una serie de fenómenos aislados: ‘Vision in motion is simultaneous grasp. Simultaneous grasp is creative performance -seeing, feeling and thinking in relationship and not a series of isolated phenomena’¹⁶³⁴. Sin embargo, nuevamente se trató de un postulado teórico y, lejos de transferir esta idea haciendo a sus alumnos ‘moverse’ de forma física como sí lo había hecho su antecesor Itten, Moholy se limitó a tratar de atrapar el movimiento mediante las múltiples instantáneas que realizó de Palucca y la introducción de las que otros fotógrafos hicieron sobre ella dentro de sus materiales didácticos.

¹⁶³² Más tarde, en los programas formativos de la Nueva Bauhaus de Chicago y del posterior ‘laboratorio para una nueva educación’ del Institute of Design, Moholy-Nagy introdujo la música y el cine, pero también la literatura, como un campo más de la formación: desde Whitman a Lautréamont, Rimbaud, de los surrealistas a Hugo Ball, Schwitters, Kafka y Joyce, en: Moholy-Nagy, L., Rubio, O., Vitiello, V., Peterse, F., Von Amelunxen, H., Botar, O., Goergen, J. and Moholy-Nagy, H. (2010). *El arte de la luz*. Madrid: La Fábrica, p.143.

¹⁶³³ [Palucca condensa el espacio, lo articula: el espacio se expande, se encoge y flota, fluctuando en todas direcciones ... El espacio siempre está presente para ella, aunque ella nunca enfatiza su propia centralidad], Moholy-Nagy, L. (1925-26), *Palucca Tanz Prospekt III*, p.4, en: Klee, P. (2008). *Paul Klee: Theater everywhere*. Ostfildern: Hatje Cantz Pub, p.223.

¹⁶³⁴ Moholy-Nagy, L. (1947). *vision in motion (1931-1937)*. [ebook] Chicago: Wisconsin Cuneo Press, id, p.12. Available at: https://monoskop.org/images/0/0d/Moholy-Nagy_Laszlo_Vision_in_Motion.pdf [Accessed 11 Dec. 2018].



Ilustración 30. Charlotta Rudolph (1925).

Fotografía de acción de la bailarina Palucca. Un estudio temprano de movimiento de una secuencia de movimientos instantáneos 'congelados'. Moholy-Nagy, L. (1947). *vision in motion (1931-1937)*. [ebook] Chicago: Wisconsin Cuneo Press, id, p.245. Available at: https://monoskop.org/images/0/0d/Moholy-Nagy_Laszlo_Vision_in_Motion.pdf [Accessed 11 Dec. 2018].

No obstante, en Moholy-Nagy lo teatral ocupó una función particular vinculada a la síntesis de sus preceptos teóricos. Es decir, Moholy-Nagy generó toda una estructura de collages, artilugios, diseños de edificios utópicos y técnicas de creación en torno al teatro y a lo performativo, como una manera de visibilizar y dar forma física a su complejo pensamiento conceptual. En este sentido lo teatral cumplía un importante propósito pedagógico: se trataba de una **herramienta de apoyo a la docencia**, de la demostración conjunta de sus principios teóricos acerca de su concepto más global: su **visión en totalidad**. El problema fue que, al limitar nuevamente sus propuestas teatrales a lo figurado, lejos de resolver sus postulados, más bien generó otros nuevos:

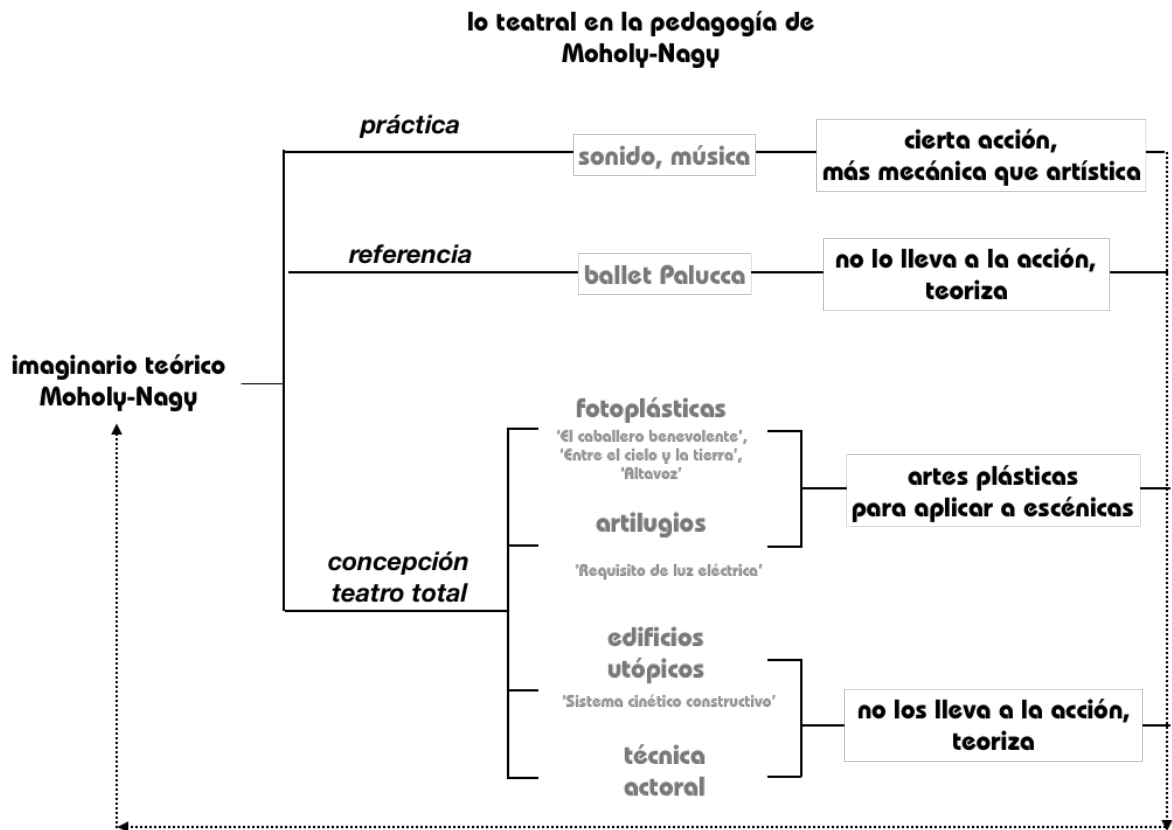


Ilustración 31. Resumen de lo teatral en Moholy-Nagy.

Lo teatral era empleado por Moholy-Nagy como una manera de satisfacer su visión en totalidad de las artes. Paradójicamente, lejos de llevarlo a la acción que perseguía, la mayoría de sus proyectos se limitaron a ser disertaciones teóricas. Fuente: Elaboración propia.

A pesar de que la incursión fuera predominantemente teórica, no puede pasar desapercibido el hecho de que, para explicar su precepto más significativo, la visión en totalidad, Moholy-Nagy se remitiera a las artes escénicas. Esta elección estuvo estrechamente vinculada a dos aspectos del teatro, su vertiente **pluridisciplinar** aglutinadora de otras artes y su capacidad de ofrecer **movimiento**.

La visión en totalidad moholynagyana proponía la integración de las artes escénicas desde las edades más tempranas de enseñanza. De hecho, cuando se refirió al *Kindergarten* de Montessori, alabó que llevara a cabo experiencias psicofísicas, así como el acercamiento que hacía del niño al grupo y su consecuente desarrollo de la conciencia social. Sin embargo, de acuerdo con su criterio y de forma semejante a como pensaba Itten, las pedagogías

progresistas fallaban a la hora de ayudar al individuo a transformar sus experiencias acumuladas en acciones creativas¹⁶³⁵.

Esta misma propuesta, que aconsejaba para la educación temprana la mantenía para la educación superior. Por este motivo, entre 1924 y 1925, Moholy-Nagy se unió a Schlemmer y Farkas Molnár para la edición de *Die Bühne im Bauhaus* [El teatro de la Bauhaus], una formulación teórica sobre el nuevo lugar y la nueva naturaleza que debía tener el teatro moderno dentro y fuera de la Escuela. Moholy-Nagy firmó uno de los capítulos imprescindibles del volumen bajo el título: *Theater, Circus, Variety*¹⁶³⁶. El texto resultó una síntesis de los principales ingredientes de los que debería estar compuesto el que entonces llamaron 'teatro total', un escenario mediante el cual el hombre podía trascender a su individualización y su especialización en una actuación creativa integrada; una movilización de todos los medios espaciales que sirviera para despertar al espectador de su apatía y coaccionarle a ser partícipe activo en la obra¹⁶³⁷.

En las fotoplásticas¹⁶³⁸ diseñadas por Moholy-Nagy se engranaba un heterodoxo conjunto de dibujos, fragmentos de papel, tabaco, periódicos o libros, en una sinécdoque visual que respondía a la parte por el todo. Las representaciones, que eran ya en sí mismas una demostración tácita de **pluridisciplinariedad**, mostraron su interés por encontrar una nueva relación entre el público y el escenario¹⁶³⁹, algo que ya había sido objeto de estudio de Fuchs y de Behrens en la Colonia de Darmstadt, y de Henry van de Velde en sus múltiples proyectos teatrales. En sus exploraciones dinámico-constructivas Moholy-Nagy no aportó planos

¹⁶³⁵ 'It (Montessori) neglected the child's ability to transform the accumulated experiences into creative action', Moholy-Nagy, L. (1947). *vision in motion (1931-1937)*. [ebook] Chicago: Wisconsin Cuneo Press, id, p.23. Available at: https://monoskop.org/images/0/0d/Moholy-Nagy_Laszlo_Vision_in_Motion.pdf [Accessed 11 Dec. 2018].

¹⁶³⁶ Moholy-Nagy, L., (1961). *The theater of the Bauhaus: Theater, Circus, Variety*. Middleton, conn.: Wesleyan University Press, pp.47-70.

¹⁶³⁷ 'The total Theater must be a mobilization of all spatial means to rouse the spectator from his intellectual apathy, to assault and overwhelm him, coerce him into participation in the play', Moholy-Nagy, L. y Schlemmer, O. (1924), *Die Buhne Des Bauhauses* [El Escenario de la Bauhaus], *Bauhaus Bücher*, N°4, Múnich, en: Moholy-Nagy, S. and Gropius, W. (1950). *Experiment in totality, Primary Source Edition*. New York: Harpers and Brothers, p. 54.

¹⁶³⁸ La fotoplástica o suprafotografía es una combinación de dibujo y fotomontaje, capaz de transformar a la fotografía en un elemento artístico de creación óptica y espacial, generando una ilusión de realidad.

¹⁶³⁹ 'There will be a further enrichment if the present isolation of the stage could be eliminated. In today's theater, stage and spectator are too much separated, too obviously divided into active and passive, to be able to produce creative relationships and reciprocal tensions', [Habrà un mayor enriquecimiento si la actual soledad del escenario se elimina. En los teatros de hoy en día hay demasiada distancia entre el actor y el espectador, ambos se encuentran divididos de forma demasiado obvia entre activos y pasivos como para ser capaces de producir relaciones creativas y tensiones recíprocas], Moholy-Nagy, *Theater, Circus, Variety*, en: Schlemmer, O., Wensinger, A., Gropius, W., Molnár, F. and Moholy-Nagy, L. (1987). *The theater of the Bauhaus*. Middletown: Harper&Row, p.67.

concretos y detallados, sino que, en sintonía con su modelo de enseñanza, diseñó imágenes inspiradoras que estimularan distintas posibilidades de ser llevadas a la práctica. Todo ello con un objetivo fundamental: que el teatro fuera dinámico y que no estuviera condicionado por una estratificación espacial.

Más allá de sus predecesores, con su proyecto, Moholy-Nagy estaba invitando al público a participar, a **moverse de forma activa** en el espectáculo. Consciente de la competencia feroz que iba a ejercer el cine frente al teatro, Moholy-Nagy llamaba a un cambio en la concepción de todo el espacio teatral desde una arquitectura no estática. La idea de Moholy-Nagy era apoderarse del movimiento que tanto llamaba la atención de sus contemporáneos, para diseñar un edificio teatral que fuera mutable¹⁶⁴⁰. Su intención era permitir que los espectadores se fusionaran con la acción que estaba teniendo lugar sobre el escenario en el momento de máximo clímax, de forma que pudieran vivir una auténtica catarsis¹⁶⁴¹. Una de las soluciones arquitectónicas que propuso fue la creación de puentes horizontales y verticales suspendidos por el espacio del teatro. Esta idea quedó sintetizada en *Der wohlwollende Herr (Zirkusszene)* [El caballero benevolente (Escena de circo)]:

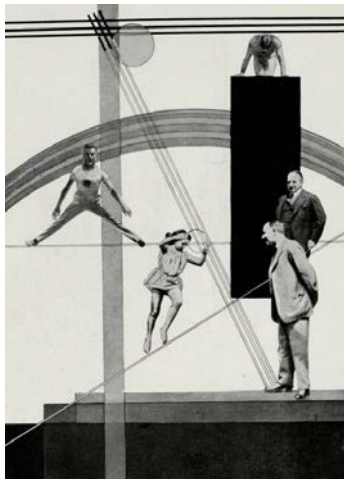


Ilustración 32. *Der wohlwollende Herr (Zirkusszene)*.

[El caballero benevolente (Escena de circo)] (1924), *fotoplastik* para representar la integración y el conjunto entre público y escena recomendado para el Teatro Total. La representación de la configuración en varios niveles ofrecía una idea de simultaneidad que animaba a la involucración del espectador en la producción de la narrativa del espectáculo, a acercarse a lo que estaba sucediendo como hacían los planos cortos en el cine¹⁶⁴². Schlemmer, O., Wensinger, A., Gropius, W., Molnár, F. and Moholy-Nagy, L. (1987). *The theater of the Bauhaus*. Middletown: Harper&Row, p.51.

¹⁶⁴⁰ Siguiendo las directrices de Gropius, que había diseñado casas móviles para ciudades futuras, en la Bauhaus buscaban incorporar el movimiento a la arquitectura a partir de la inclusión de: agua, jardines, ramas que traspasaran el techo, etc., es decir, de hacer que la vida interseccionara el arte.

¹⁶⁴¹ Moholy-Nagy, Theater, Circus, Variety, en: Schlemmer, O., Wensinger, A., Gropius, W., Molnár, F. and Moholy-Nagy, L. (1987). *The theater of the Bauhaus*. Middletown: Harper&Row, p.68.

¹⁶⁴² 'the stage will have movable space constructions and dislike areas, in order to bring certain action moments on the stage into prominence, as in film "close ups"', ídem.

Al escoger una imagen fotoplástica para presentar la concepción de sus espacios, Moholy-Nagy estaba yendo más allá del plano arquitectónico. Su deseo era establecer las relaciones espacio-tiempo en un nuevo tipo de comunicación en el que más que el propio edificio, se estaba haciendo hincapié en su uso, en la visión de su movimiento¹⁶⁴³, que era esencialmente su fin último. Sin embargo, en vez de experimentar de forma real con sus alumnos las posibilidades de aquello que enseñaba, Moholy-Nagy se limitó a representar la dimensión espacio-tiempo en una fotoplástica. Al hacerlo, trató de equiparar el movimiento real a aquel que únicamente era recreado en la mente de quien observaba su representación:

Vision in motion is a synonym for simultaneity and space-time; a means of comprehend the new dimension (...) is seeing while moving (...) is seeing moving objects either in reality or in forms of visual representation as in cubism and futurism. In the latter case the spectator, stimulated by the specific means of rendering, recreates mentally and emotionally the original motion¹⁶⁴⁴.

De nuevo, Moholy-Nagy desaprovechó las posibilidades que la praxis de las artes escénicas le hubieran permitido explorar en el campo del movimiento y se limitó a indicar cómo deberían de hacerlo otros. De hecho, con su concepción del espacio como un ente compuesto a partir de las relaciones establecidas en su interior, es decir, como un *Gestaltungen* que gozara de las condiciones biológicas necesarias para la expresión creativa¹⁶⁴⁵, Moholy-Nagy estaba sentando las bases de lo que más adelante sería el *Performance Art*, pero sin llevarlo a la práctica.

La visión en movimiento de Moholy-Nagy miraba de cara al futuro y, tal y como había recomendado Behrens, insistía en la integración del arte con los avances de la **tecnología**. Según Moholy-Nagy, el teatro debía emplear todos los medios del progreso disponibles a su

¹⁶⁴³ 'Education must be the opportunity to make one's own discoveries and to form one's own expression, providing the purposeful fusion of social tradition with the individual's experience, practice and conclusions', Moholy-Nagy, L. (1947). *vision in motion (1931-1937)*. [ebook] Chicago: Wisconsin Cuneo Press, id, p.121. Available at: https://monoskop.org/images/0/0d/Moholy-Nagy_Laszlo_Vision_in_Motion.pdf [Accessed 11 Dec. 2018].

¹⁶⁴⁴ [Visión en movimiento es sinónimo de simultaneidad y espacio-tiempo; un medio de comprender la nueva dimensión (...) de ver mientras se mueve (...) es ver objetos móviles en la realidad o en formas de representación visual como el cubismo o el futurismo. En el último caso, el espectador estimulado por los medios específicos retratados recrea mental y emocionalmente el movimiento original], *ibidem*, p.12.

¹⁶⁴⁵ 'The most elementary stage of spatial creation is evidently its significance from the biological standpoint. In practical evaluation, space does not have to do with a 'sculptural' exterior, but instead with relations, which establish the biological conditions necessary for a plan of creative expression in space', Moholy-Nagy, L. (1947). *The New Vision (1928)*. New York: Wittenborn, Schultz, p.63.

alcance e incorporarlos a sus representaciones de forma directa, sin ocultarlos ni tratar de hacerlos pasar desapercibidos, tal y como mostró en su fotoplástica: *Bühnenszene. Lautsprecher* [Escena Teatral. Altavoz]. Su intención era concertar todos los avances mecánicos y lumínicos posibles para provocar una revolución de las artes escénicas, que a su vez promoviera nuevos tipos de espectáculos de texto y de danza:

A combination of the existing mechanical devices and future light technique will make a revolution of the stage inevitable. This revolution will create the new setting for verbal articulation as well as for the dance which is space-time visualization through the human body¹⁶⁴⁶.



Ilustración 33. *Bühnenszene. Lautsprecher*.

[Escena Teatral. Altavoz] (1924), *fotoplástica* para representar la incorporación de los avances tecnológicos de forma evidente en el Teatro Total. Schlemmer, O., Wensinger, A., Gropius, W., Molnár, F. and Moholy-Nagy, L. (1987). *The theater of the Bauhaus*. Middletown: Harper&Row, p.69.

Pero, tal y como afirma Mansbach, el problema de Moholy-Nagy fue que, a pesar de que haber asegurado que las futuras tendencias teatrales se apoyarían en la ciencia y la tecnología, fue incapaz de llevar a la práctica sus concepciones especulativas de forma sistemática¹⁶⁴⁷. No obstante, Moholy-Nagy sí impulsó la construcción de uno de sus diseños. Se trataba de un artilugio eléctrico para proyectar distintos tipos de luces que bautizó como: *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne* (1922-1930) [Requisito de luz eléctrica]¹⁶⁴⁸. Construido

¹⁶⁴⁶ 'Education must be the opportunity to make one's own discoveries and to form one's own expression, providing the purposeful fusion of social tradition with the individual's experience, practice and conclusions', Moholy-Nagy, L. (1947). *vision in motion (1931-1937)*. [ebook] Chicago: Wisconsin Cuneo Press, id, p.264. Available at: https://monoskop.org/images/0/0d/Moholy-Nagy_Laszlo_Vision_in_Motion.pdf [Accessed 11 Dec. 2018].

¹⁶⁴⁷ '(they Lissitzky y Moholy-Nagy) were unable to work out systematically their conception of the future', Mansbach, S. (1980). *Visions of totality: Laszlo Moholy-Nagy, Theo van Doesburg and El Lissitzky*. Ann Arbor: University Microfilms International, p.26.

¹⁶⁴⁸ De acuerdo con Oliver y Botar, el objeto, que se traduciría al castellano como *Modulador Espacio Luz* y se hizo famoso en la década de los 60, 'difería mucho de la escultura cinética (...) era definitivamente un atrezzo, un dispositivo mecánico para la creación de efectos de luz sobre un escenario (...) el húngaro no proponía el *Lichtrequisit* como una obra de arte en sí, sino más

por Stefan Seboek, el invento de Moholy mostraba luces de colores y fenómenos cinéticos y, según su creador, estaba llamado a ser utilizado en tiendas, dispositivos publicitarios, ferias, teatros y lugares de entretenimiento:

Presumably, people will systematically explore the potential applications of these effects in the area of design for use by large department stores in advertising, by fairs as entertainment, and in the theater for heightened suspense¹⁶⁴⁹.

Schreyer, que presenció otros experimentos semejantes, como el *Reflektorische Lichtspiele* [Piezas de luz reflejada] que Kurt Schwerdtfeger llevó a cabo en la Bauhaus en 1923¹⁶⁵⁰, sostenía que cuando lo mecánico invadía el escenario, los constructivistas perdían la esencia del arte y la obra se volvía su antítesis¹⁶⁵¹. Independientemente de si el artilugio pertenecía o no al ámbito de lo escénico, a pesar de que Moholy-Nagy defendió que lo había concebido en 1922, no fue hasta 1930 cuando lo presentó en la exhibición de París junto a Seboek, y para entonces ya no pertenecía al claustro de la Bauhaus. Por lo que, de acuerdo con la afirmación de Mansbach, durante su tiempo en la Escuela, Moholy-Nagy no culminó la materialización de su artilugio técnico.

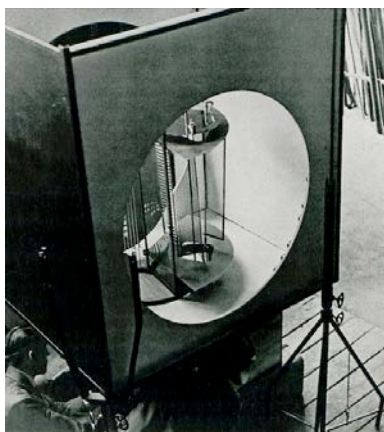


Ilustración 34. *Lichtrequisit einer Elektrischen Bühne* (1922-1930).

[Requisito de luz un escenario eléctrico], Fuente: Moholy-Nagy, L. (1930). *Lichtrequisit einer Elektrischen Bühne*. [ebook] p.297.

bien como un dispositivo que transformaba los espacios de la vida cotidiana y permitía verlos de manera muy distinta, aportando una manera nueva de integrar arte y vida', Moholy-Nagy, L., Rubio, O., Vitiello, V., Peterse, F., Von Amelunxen, H., Botar, O., Goergen, J. and Moholy-Nagy, H. (2010). *El arte de la luz*. Madrid: La Fábrica, p.164-165. Dearstyne se refirió a la 'Light-Space Modulator' de Moholy-Nagy a una experiencia semejante a las ideas de Schlemmer en las que decía que todo es una cuestión de rotación, oscilación combinada con formas de colores, luces, para sostener el interés del espectador. 'The same thing would also doubtless hold for Moholy-Nagy's 'Light-Space Modulator', now in the Busch-Reisinger Museum. This is a construction of metal and glass forms which can be set in motion so that the elements change their positions and form different compositions. It is called 'Kinetic Sculpture' but it is on the same order as Heinz Loew's mechanical stage models. Both are art machines rather than art works, and both are unmistakable offspring of the industrial age. Near the beginning of 'Man and the Art Figure', Dearstyne, H. and Spaeth, D. (1986). *Inside the Bauhaus*. London: Architectural Press, p.183.

¹⁶⁴⁹ Moholy-Nagy, László. *Die Form, 11/12 (1930)* en: Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Lothar Schreyer's "Das expressionistische Theater" (1948)*. New York: University of Albany, p.93

¹⁶⁵⁰ Kurt Schwerdtfeger fue profesor de la Bauhaus y parte del taller de arquitectura y escultura. La obra no incluía actores.

¹⁶⁵¹ 'This play was turned into its antithesis', Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. *Op. cit.*, p.95.

En su búsqueda del teatro total, Moholy-Nagy también concibió, en aquella ocasión junto a Alfréd Kemény, lo que llamaron: *Kinetisches Konstruktives System: Bau Mit Bewegungsbahnen für Spiel und Beförderung* [Sistema cinético constructivo: construcción con trayectorias de actuación y promoción]¹⁶⁵². La representación utópica original de 1922 fue completada con recortes fotográficos de personas que aportaban una idea de la escala del conjunto del dibujo y facilitaban la comprensión de su intrincado funcionamiento. Vectores superpuestos a la espiral ofrecían una idea del movimiento que debía seguir la estructura en la que se yuxtaponían tres dinámicas simultáneas: acción escénica, ascenso-descenso y rotación; algo que satisfacía un anhelo que Moholy denominó: ‘Die mechanische Exzentrik: eine Aktionskonzentration der Bühne in Reinkultur’ [La excentricidad mecánica: una concentración de acción escénica en su forma más pura]¹⁶⁵³. La arquitectura del edificio repercutía de forma directa en el tipo de teatro que se debía representar allí.

Como Moholy-Nagy explicó en *Die Bühne im Bauhaus*, las artes escénicas eran mera literatura si el evento -independientemente de lo creativo que éste fuera- se formulaba sin tener en cuenta una forma peculiar de escenario. Sólo se podría hablar de técnica escénica si las tensiones inherentes al uso más constructivo de los efectos escénicos eran coordinadas en una relación dinámica de acción¹⁶⁵⁴. La arquitectura teatral de Moholy-Nagy perseguía ser una auténtica máquina escénica en la que actores y espectadores funcionaran como un engranaje. De nuevo la metáfora de la cadena de producción homogeneizaba las jerarquías e igualaba la importancia de los agentes implicados en la producción-recepción. No se conocen intentos para construirlo o testarlo a partir de maquetas, más allá del boceto con el que acompañaron la disertación teórica, y de la fotoplástica con la que lo quisieron ilustrar.

¹⁶⁵² Se puede encontrar una explicación completa sobre las características del edificio en: L. Moholy-Nagy, *La nueva visión y Reseña de un Artista*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1972, p. 113; y en el original alemán, en: Gropius, W. and Moholy-Nagy, L. (1929). *bauhausbücher XIV: von material zu architektur*. [ebook] münchen: albert langen. Available at: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/moholy_nagy1929/0008/image [Accessed 14 Dec. 2018].

¹⁶⁵³ Moholy-Nagy, Theater, Circus, Variety, en: Schlemmer, O., Wensinger, A., Gropius, W., Molnár, F. and Moholy-Nagy, L. (1987). *The theater of the Bauhaus*. Middletown: Harper&Row, p.52.

¹⁶⁵⁴ ‘Drama remains mere literature if an event or an impending event –no matter how imaginative –is formulated an enacted without a creative form peculiar to the stage. Only if the tensions inherent in the most constructive use of stage effects have been coordinated in a dynamic relatedness of action can we talk of stage technique’, Moholy-Nagy, L. y Schlemmer, O. (1924), *Die Bühne Des Bauhauses* [El Escenario de la Bauhaus], *Bauhaus Bücher*, N°4, Múnich, en: Moholy-Nagy, S. and Gropius, W. (1950). *Experiment in totality, Primary Source Edition*. New York: Harpers and Brothers, p. 53.

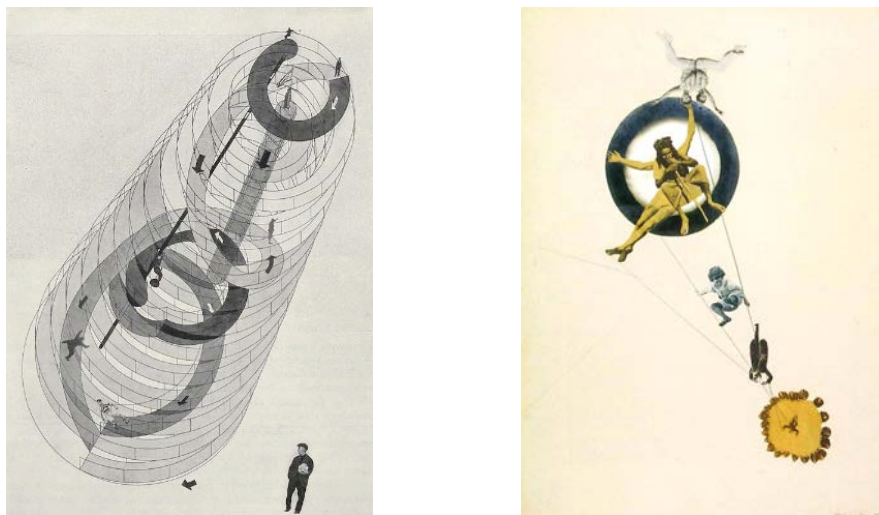


Ilustración 35. Fotoplásticas de Moholy-Nagy.

Izquierda, *Kinetisches Konstruktives System*. A pesar de que Stefan Sebök, un estudiante de arquitectura construyó un modelo a escala en 1928, la duda era el papel que ocuparía el actor sometido al movimiento del propio edificio. Derecha, *Hinter Gott, Zwischen Himmel und Erde* [Entre el cielo y la tierra, detrás de Dios] (1925) se trata de un montaje en el que una sucesión de figuras parece emanar de un círculo con forma de boca. Los distintos personajes están conectados por línea para crear la sensación de velocidad al mismo tiempo que parecen marionetas manipuladas por un poder superior. El esquema para su *Sistema constructivo cinético* se complementaba con la fotoplástica *Entre el cielo y la tierra*, a partir del movimiento, que funcionaba como protagonista común, y de la concepción de ambos proyectos desde la idea de maquinaria. Moholy-Nagy, L., Ware, K., Naef and J. Paul Getty Museum (1995). László Moholy-Nagy: Photographs from the J. Paul Getty Museum, Volume 2. Los Angeles: Getty Publications, pp.34-35.

Pero Moholy-Nagy tenía claro que, si quería hablar de teatro total, tenía que sobrepasar los límites de la arquitectura y el diseño. Por eso, lejos de ceñirse a los temas plásticos y arquitectónicos, también se atrevió a describir los medios físicos y espirituales de los que debían disponer los actores para contribuir al proceso global:

He will use the spiritual and physical means at this disposal productively and from his own initiative submit to the over-all action process¹⁶⁵⁵.

¹⁶⁵⁵ Moholy-Nagy, Theater, Circus, Variety, en: Schlemmer, O., Wensinger, A., Gropius, W., Molnár, F. and Moholy-Nagy, L. (1987). *The theater of the Bauhaus*. Middletown: Harper&Row, p.58.

La bipartición del **trabajo del intérprete** en dos dimensiones, igual que había sucedido con Itten, recordaba a aquella promulgada por Stanislavsky en su Sistema -vivencia vs. encarnación-¹⁶⁵⁶. La señalización de un proceso de acción global al que debía someterse el actor también podría relacionarse con el superobjetivo stanislavskyano, ampliamente descrito en *El trabajo del actor en el proceso creador de las vivencias*: 'Hay que contar con un superobjetivo que corresponda a lo que ha concebido el autor, pero que ineludiblemente tenga eco en el alma humana del actor mismo'¹⁶⁵⁷. Sin embargo, es necesario hacer dos distinciones respecto a las metodologías que se estaban proponiendo desde Rusia y aquellas a las que se refería Moholy-Nagy. En primer lugar, Moholy-Nagy no buscaba en el actor la construcción de personalidades poliédricas desde una perspectiva psicológica, sino que proponía al intérprete encontrar en sí mismo caracteres comunes a determinados grupos sociales. Igual que Stanislavsky, Moholy-Nagy quería alejarse de los proyectos que ya desde la Edad Media habían puesto su centro de gravedad de la producción teatral en la representación de tipos -arlequín, campesino, héroe, etc.-, pero su visión se acercaba más a la de Erwin Piscator y se adelantaba a la del rol brechtiano¹⁶⁵⁸, cuando aseguraba que el actor del futuro debía descubrir y activar en sus personajes lo que era común a todos los hombres¹⁶⁵⁹. A pesar de esto, Moholy-Nagy consideraba que las implicaciones políticas, y los movimientos revolucionarios, debían ocupar únicamente un periodo de transición en las artes y ser más bien objeto de la literatura, de la política o de la filosofía¹⁶⁶⁰.

La segunda distinción fundamental acerca de cómo debía de ser el trabajo del actor, y en la que se distanció de forma definitiva de Stanislavsky y más bien se aproximó a la biomecánica de Meyerhold, tuvo que ver con la expresión del cuerpo del intérprete. Moholy-Nagy se refirió a un trabajo corporal 'mecánico' si bien, más allá de eso, su recomendación no quedó

¹⁶⁵⁶ Si bien es cierto que, en las obras teóricas y experimentos prácticos de los últimos años de su vida, Stanislavsky no se inclinó a considerar el sentimiento escénico interior separadamente de lo exterior o físico. Más bien subrayó su completa unidad e interacción. Para más información, consultar: Stanislavsky, K. (1980). *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires: Quetzal, p.310.

¹⁶⁵⁷ *Ibidem*, p.322.

¹⁶⁵⁸ Brecht propuso que la actuación basada en el gestus social correspondía a hacer las realidades sociales visibles. Aunque gestus se convirtió en una referencia de su trabajo práctico alrededor de 1930, en realidad escribió más extensivamente al respecto a partir de 1938. Para más información ver: Brecht, B., Silberman, M., Giles, S., Kuhn, T. and Davis, J. (2015). *Brecht on theatre*. London: Bloomsbury, p.128.

¹⁶⁵⁹ 'Discover and activate which is common to all men', Moholy-Nagy, Theater, Circus, Variety, en: Schlemmer, O., Wensinger, A., Gropius, W., Molnár, F. and Moholy-Nagy, L. (1987). *The theater of the Bauhaus*. Middletown: Harper&Row, p.58.

¹⁶⁶⁰ 'Their treatment belongs properly to the realms of literature, politics and philosophy', *ibidem*, p.62.

demasiado definida. Moholy-Nagy puso como ejemplo las propuestas de August Stramm¹⁶⁶¹, que se desarrollaban fuera de contextos verbales, alejadas de la propaganda política y ajenas a la delineación psicológica de personajes. El teatro de Stramm, basado en experimentos creativos con música y sonido procedentes de las pasiones, no era narrativo, sino de acción y tiempo. Derivaba del impulso natural del ser humano de moverse. No obstante, ni Moholy-Nagy ni Stramm, ni el resto de las vanguardias, supieron desvincularse totalmente de la literatura y de su antropocentrismo. Esto, según su entender, les impedía romper con la representación lógica de la acción causal y de las actividades mentales vitales.

A pesar de ser conciso en sus críticas a los periodos de la historia del teatro anteriores, Moholy-Nagy no lo fue tanto a la hora de concretar cuál era la fórmula adecuada para superarlos. En este sentido sólo esbozó de forma somera algunas breves ideas acerca de cómo debía enfocarse el trabajo de creación escénica: repetición de un pensamiento por muchos actores, con entonación y carencia variadas -a modo de coro, pero no con la pasividad del antiguo-; inclusión de espejos con un equipo óptico capaz de proyectar las caras y los gestos de los actores aumentadas al mismo tiempo que también se amplificaban sus voces; o vestuarios concebidos únicamente para determinados momentos y que fueran susceptibles de transformarse de forma inmediata¹⁶⁶².

También como había hecho Meyerhold, su texto -y fotoplásticas- situaron como base al circo¹⁶⁶³ y a los eventos deportivos, porque de forma natural los cuerpos atléticos se asemejaban a los mecánicos -*Körpermechanik*- y eran capaces de provocar en el espectador asombro y admiración al ver las potencialidades de sus propios organismos demostradas por otros. No obstante, si para Meyerhold el actor era el núcleo de sus investigaciones: 'el actor puede transformar en teatro cualquier tablado, no importa dónde ni cómo, absteniéndose de los servicios de un constructor y confiando en su propia habilidad'¹⁶⁶⁴, en el teatro total de

¹⁶⁶¹ August Stramm (1847-1915) fue un poeta y dramaturgo alemán y uno de los miembros más noables del Sturm und Drang. Sus trabajos se catalogan en las primeras etapas del expresionismo y son radicales, antisintácticos y poderosos. Algunas de sus obras más destacadas fueron: *Sancta Susanna*, *Kräfte [Poderes]* -cuya música corrió a cargo de Hindemith en 1922), *Erwachen [Despertar]*, *Geschehen [Happening]*.

¹⁶⁶² 'Costumes which are conceived only for single moments of action and capable of sudden transformations', Moholy-Nagy, Theater, Circus, Variety, en: Schlemmer, O., Wensinger, A., Gropius, W., Molnár, F. and Moholy-Nagy, L. (1987). *The theater of the Bauhaus*. Middletown: Harper&Row, p.70.

¹⁶⁶³ Para Moholy-Nagy, el circo, junto con otros entrenamientos populares como la opereta, el vaudeville o los payasos habían logrado grandes cosas en lo que se refiere a las necesidades del pueblo.

¹⁶⁶⁴ Meyerhold, V. (2008). *Teoría Teatral: V.E. Meyerhold*. Madrid: Fundamentos, p.75.

Moholy-Nagy el hombre se convertía en un elemento más de un complejo sistema integrado por luz, espacio, forma, plano, movimiento y sonido¹⁶⁶⁵. Más aún, en el teatro del futuro, en el que Moholy-Nagy aspiraba a una completa mecanización, el hombre como coactor podía incluso dejar de ser necesario¹⁶⁶⁶. Moholy Nagy rechazaba el antropocentrismo característico del teatro precedente y en el que la escenografía tenía un papel secundario. Para poner en práctica esta democratización de todos los elementos compositivos de la creación escénica, Moholy-Nagy recomendó el uso de máscaras metálicas y trajes realizados con precisión que evitaran la subjetividad de la expresión al mismo tiempo que armonizaban con las relaciones lumínicas del escenario. En línea con su pensamiento *Gestaltung*, Moholy-Nagy concebía un *Bühnengestaltung*¹⁶⁶⁷ en el que las acciones del actor se concentraban y se llevaban a cabo simultáneamente a las del propio auditorio, de forma que el objetivo principal fuera unificar todos los efectos para construir un organismo multimedia en perfecto equilibrio:

There will arise an enhanced control overall formative media, unified in a harmonious effect and built into an organism of perfect equilibrium¹⁶⁶⁸.

En este sentido, a pesar de las convergencias con Schlemmer, en el contexto de la Bauhaus, Moholy-Nagy se interesó especialmente por el Ballet mecánico de Kurt Schmidt¹⁶⁶⁹, a quien puso como ejemplo del advenimiento del teatro total¹⁶⁷⁰. El teatro de Schmidt le atraía porque correspondía a un proceso de acción global. Es decir, presentaba un conjunto de elementos escenográficos encaminados a producir una obra de arte total y entre los que el actor era sólo un factor de significación más.

¹⁶⁶⁵ Moholy-Nagy, Theater, Circus, Variety, en: Schlemmer, O., Wensinger, A., Gropius, W., Molnár, F. and Moholy-Nagy, L. (1987). *The theater of the Bauhaus*. Middletown: Harper&Row, p.60.

¹⁶⁶⁶ 'Here man as coactor is not necessary, since in our day equipment can be constructed which is far more capable of executing the purely mechanical role of man than himself', ibidem, p.70.

¹⁶⁶⁷ El pensamiento *Gestaltung* dominó principalmente la Bauhaus de Dessau. En el caso del teatro, fue Schlemmer quien se encargó de llevar específicamente el *Bühnengestaltung* a la práctica a partir de la síntesis de nuevos materiales, movimiento, tiempo y, por encima de todo, cuerpo. Pero la influencia de Moholy-Nagy que experimentaba con la fotografía como medio no para reproducir la realidad, sino para ser productora de nuevas imágenes, impulsó la Gestalt hacia nuevas áreas de creatividad, fuera del misticismo y la mecanización.

¹⁶⁶⁸ Moholy-Nagy, Theater, Circus, Variety, en: Schlemmer, O., Wensinger, A., Gropius, W., Molnár, F. and Moholy-Nagy, L. *Op. cit.*, p.70.

¹⁶⁶⁹ Kurt Schmidt (1901-1991) fue estudiante de la Bauhaus desde 1920 y hasta 1925, en donde destacó por sus proyectos de teatro. En sus trabajos resultó evidente la influencia de Schlemmer. Sus puestas en escena eran ballets o danzas donde es cuestionable si se critica o se alaba el automatismo y la mecanización como formas de expresión de su tiempo.

¹⁶⁷⁰ Moholy-Nagy, Theater, Circus, Variety, en: Schlemmer, O., Wensinger, A., Gropius, W., Molnár, F. and Moholy-Nagy, L. *Op. cit.*, p.55.

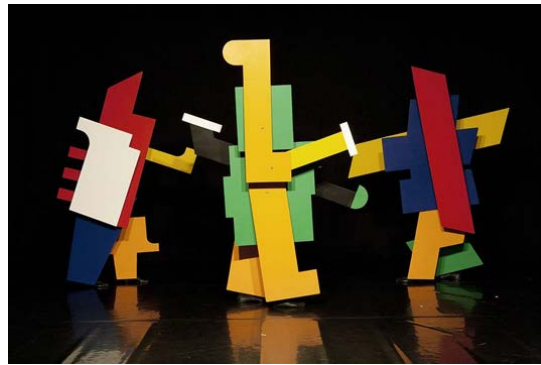


Ilustración 36. Ballet Mecánico (1923).

Ballet Mecánico de Kurt Schmidt con F.W. Bogler y Georg Teltcher, figurines A, B y C. Los actores-bailarines llevaban un traje-máscara de colores en el que se potenciaban los movimientos mecánicos. Al contrario que Schlemmer, que buscaba destacar el movimiento del cuerpo y su relación con el espacio, en el caso de Schmidt el movimiento plástico abstracto era el que cobraba todo el protagonismo. Fuente:20minutos.es - Últimas Noticias. (2019). Foto: Kurt Schmidt with F.W. Bogler and G. Teltcher, Mechanical Ballet, 1923, New Production Theater der Klänge, 2009 | La Bauhaus, el primer laboratorio de arte moderno. [online] Available at: <https://www.20minutos.es/fotos/cultura/la-bauhaus-el-primer-laboratorio-de-arte-moderno-11616/9/> [Accessed 12 Jul. 2019].

El taller de teatro de la Bauhaus era el centro neurálgico de las investigaciones artísticas sobre espacios y materiales de las personalidades más inquietas de la Escuela. La aparición de nuevos medios como el cine o la radio exigían una renovación de la escena como un espacio potencialmente apropiado para combinar arte, arquitectura y tecnología, algo que resonaba con el imaginario de Moholy-Nagy. Desafortunadamente, si bien el teatro estuvo muy presente en su pensamiento teórico, la principal función que ocupó fue la de servir como conceptualización de sus preceptos teóricos. La exhaustiva explicación que aportó acerca del teatro total era la manera más precisa de acercarse a la visión en totalidad que anhelaba, y en este sentido lo teatral le sirvió como material didáctico. No obstante, a pesar de esmerarse en explicar sus ideas mediante pluridisciplinarios fotoplásticos, artilugios y bocetos de edificios, que representaban el movimiento, más allá de algún ejercicio y de su interacción con Gret Palucca, Moholy-Nagy desaprovechó la oportunidad de poner en práctica sus ideas. Algo que, entre otras cosas, le impidió servirse de las funcionalidades de trabajo conjunto y carácter efímero que le habría propiciado la incorporación práctica de las artes escénicas a su pedagogía.

Tal y como se apuntó al principio, tuvo que ser la falta de química con Schlemmer la que impidió que ambos artistas colaboraran, sobre todo si se tiene en cuenta que, en 1928, nada más abandonar la Bauhaus, Moholy-Nagy se dedicó a diseñar escenografías para óperas vanguardistas berlinesas¹⁶⁷¹. En cualquier caso, el enrevesado fundamento teórico de Moholy-Nagy estuvo muy presente en toda la Bauhaus durante su estancia allí, y las múltiples producciones escénicas que se llevaron a cabo no escaparon a su influencia.

8.2.3. Salida de Moholy-Nagy de la Bauhaus

Como consecuencia de haber dedicado gran parte de su vida a difundir su modelo de enseñanza que dejó plasmado en sus libros teóricos¹⁶⁷², al final de su etapa en la Bauhaus, Moholy se sentía exhausto. La propia rutina de la clase acababa cayendo en verbalizaciones enemigas del proceso creativo, algo que le llevó a cuestionarse si el arte era potencialmente enseñable: 'It became his conviction that art itself cannot be taught'¹⁶⁷³.

En enero de 1928, cuatro días después de la renuncia de Gropius, Moholy-Nagy presentó su dimisión y junto a él: Herbert Bayer, Marcel Breuer y Xanti Schawinsky también abandonaron la Escuela. La Bauhaus de Hannes-Meyer no era solo una renuncia a sus ideales como maestro sino que, además, suponía un cambio en el paradigma de la concepción social de Moholy, que entendía que, alinearse con lo técnico y lo económico debilitaba el poder del espíritu unitario de la comunidad reemplazándolo por una competitividad individualista. Aunque Moholy-Nagy admitió que tal vez existiera alguna posibilidad de que se tratara de un

¹⁶⁷¹ Tras su salida de la Bauhaus, es decir, fuera del contexto de este estudio, Moholy-Nagy realizó varios encargos para los Teatros de la Ópera de Berlín en donde plasmó sus ideas vanguardistas y su particular estética de la luz. El primero de ellos fue los *Cuentos de Hoffmann* de Offenback que dirigió Otto Klemperer en 1929. Más adelante diseñó las escenografías de *Las bodas de Figaro*, de Mozart, y *El mercader de Berlín* escrita por Walter Mehring y producida por Erwin Piscator. En ambos casos, Moholy-Nagy transformó completamente las escenografías clásicas por espacios más modernos, para los que se sirvió de materiales como el acero, iluminaciones y perspectivas grandiosas, diseños y figurines coloristas, y empleó proyecciones de estadísticas y textos. En 1931, para *Madame Butterfly*, dejó de lado las investigaciones mecánicas en favor de una revolución visual capitaneada por la luz cinética, las sombras distorsionadas y el empleo de transparencias y translúcidos, en: Rubio, O.M. El arte de la luz, en: Moholy-Nagy, L., Rubio, O., Vitiello, V., Peterse, F., Von Amelnunxen, H., Botar, O., Goergen, J. and Moholy-Nagy, H. (2010). *El arte de la luz*. Madrid: La Fábrica, p.15.

¹⁶⁷² Moholy-Nagy como muchos de sus contemporáneos entendían que producir arte era inseparable de producir teoría. Mansbach, S. (1980). *Visions of totality: Laszlo Moholy-Nagy, Theo van Doesburg and El Lissitzky*. Ann Arbor: University Microfilms International, pp.3-4.

¹⁶⁷³ [Se convenció de que el arte no podía ser enseñado], Moholy-Nagy, L. (1928, 17 de enero), Resigning letter, en: Moholy-Nagy, S. and Gropius, W. (1950). *Experiment in totality, Primary Source Edition*. New York: Harpers and Brothers, p.46.

período fructífero, acabó pronosticando -y acertando- que la desviación supondría el final de la Bauhaus¹⁶⁷⁴.

Después de abandonar la Bauhaus, entre 1928 y 1931, Moholy-Nagy continuó su actividad vinculada al diseño de escenografías para los teatros de la ópera prusos¹⁶⁷⁵ y para Erwin Piscator. Mientras Piscator se encontraba a la espera de encontrar financiación para el *Total Theater*, que para él había diseñado Walter Gropius, Moholy-Nagy y Piscator colaboraron en el diseño de la puesta en escena de *Der Kaufmann von Berlin* [El mercader de Berlín] de Walter Mehring. La obra llegó a estrenarse el 6 de septiembre de 1929 en los *Neues Schauspielhaus* del teatro de Nollendorf Platz, en Berlín, pero fue objeto de terribles críticas tanto por su contenido como por el montaje que resultó aparatoso y difícil de configurar:



Ilustración 37. Fotografías documentales de *Der Kaufmann von Berlin*.

El mercader de Berlín fue dirigido por Erwin Piscator, realizadas por Lucia Moholy. Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor, Michigan. En: Witkovsky, S., Eliel, C. and Vail, K. (2016). Moholy-Nagy: Future Present. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, p.170. Además del trabajo con sombras y la estructura constructivista que recordaba a las rampas que empleó Meyerhold en 1924 para llevar a escena *El bosque* de Ostrovsky, Moholy-Nagy incluyó proyecciones fílmicas en su propuesta. Fue a partir de 1929, cuando Moholy-Nagy comenzó a frecuentar círculos cinéfilos del momento¹⁶⁷⁶. En su búsqueda incesante de la pluridisciplinariedad esta nueva influencia le llevó a

¹⁶⁷⁴ Moholy-Nagy, L. (1928, 17 de enero), Resigning letter, en: Moholy-Nagy, S. and Gropius, W. (1950). Experiment in totality, *Primary Source Edition*. New York: Harpers and Brothers, p. 47.

¹⁶⁷⁵ Algunos de estos diseños fueron presentados en la muestra del trabajo de la Deutscher Werkbund en la sección alemana de la Exposición de la Sociedad de Artistas decorativos, *Gran Palais*, del 14 de mayo al 13 de junio en Berlín. En el área dedicada a la escenografía del teatro, Raum 2, Moholy-Nagy mostró sus diseños para *Hoffmanns Erzählungen im Bauhausstil* [Los cuentos de Hoffmann al estilo de la Bauhaus], y *Der Kaufmann von Berlin*, [El mercader de Berlín]. En la exposición también se pudo ver su *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne*, su dispositivo eléctrico diseñado para proyectar y reflejar la luz en movimiento.

¹⁶⁷⁶ Conoció a Joris Ivens, asistió a la proyección de pases privados de películas dentro del llamado cine comunista e invitó a su casa a Joris Ivens, Esfir Shub, Alexander Dovzhenko y Dziga Vértov, que también se encontraban en Berlín. Para más

introducir fragmentos fílmicos dentro de dos de sus escenografías para teatro: *Hoffmanns Erzählungen* (1929) y *Der Kaufmann von Berlin*¹⁶⁷⁷, aunque las posibilidades técnicas y económicas del momento terminaran con unos resultados cuestionables¹⁶⁷⁸. Independientemente del éxito, el nexo común entre los diseños escenográficos de Moholy-Nagy y su interés en el cine compartía un interés: 'to paint with light'¹⁶⁷⁹.

En aquel momento el posicionamiento político de Moholy-Nagy se había hecho más firme, algo que entró en consonancia con Piscator quien lo invitó a colaborar desde 1929 como profesor de teatro y cine de su escuela, *Die Schule der Piscatorbühne* [Escuela de teatro Piscator]¹⁶⁸⁰. Pero los años treinta trajeron consigo el ascenso del Nacionalsocialismo, el cierre de la Bauhaus, la guerra y la emigración, que llevaron a Moholy-Nagy a instalarse en Estados Unidos donde continuó su prolífica carrera, primero como director de la New Bauhaus de Chicago (1937-1938) y, desde 1939, de la School of Design que, a partir de 1944 pasó a ser el Institute of Design.

Además de Itten y Moholy, hubo un tercer maestro de la Bauhaus que, sin dedicarse de forma específica a las artes escénicas, influyó en la concepción que de éstas se tenía en la Escuela y que llegó a experimentar con la creación de sus propias piezas, se trata de Vasili Kandinsky.

información, consultar: Moholy-Nagy, L., Rubio, O., Vitiello, V., Peterse, F., Von Amelunxen, H., Botar, O., Goergen, J. and Moholy-Nagy, H. (2010). *El arte de la luz*. Madrid: La Fábrica, p.200.

¹⁶⁷⁷ Para una información detallada consultar la descripción precisa que hace de las proyecciones de *Los cuentos de Hoffmann* en: Moholy-Nagy, L., Rubio, O., Vitiello, V., Peterse, F., Von Amelunxen, H., Botar, O., Goergen, J. and Moholy-Nagy, H. (2010). *El arte de la luz*. Madrid: La Fábrica, p.201; y sobre las imágenes de *El mercader de Berlín*, en: ibídem, p.204.

¹⁶⁷⁸ El operador de cámara de la película proyectada en *El mercader de Berlín*, Alex Strasser, se refirió a las múltiples dificultades de introducir películas en escenificaciones teatrales. Por ejemplo, dijo que 'no había un guion, había que adecuar los deseos del director a las posibilidades técnicas y económicas reales, los continuos cambios en las escenas mientras se hacían las pruebas. Y, además, con frecuencia el excesivo aumento de tamaño de la imagen provocaba que hubiera distorsiones y que la imagen resultara floja, sin fuerza... A esto hay que añadir que la enorme pantalla del escenario, normalmente de color grisáceo, torcida aquí y allá, con algunas arrugas, impedía que las imágenes proyectadas tuvieran la claridad y nitidez que tienen en el cine', Goergen, J. Juego luminoso y reportaje social, en: Moholy-Nagy, L., Rubio, O., Vitiello, V., Peterse, F., Von Amelunxen, H., Botar, O., Goergen, J. and Moholy-Nagy, H. (2010). *El arte de la luz*. Madrid: La Fábrica, pp.201-205.

¹⁶⁷⁹ Moholy-Nagy, L. (1928). *The new vision and abstract of an artist*. [ebook] New York: Wittenborn, Schultz. Available at: https://monoskop.org/images/a/af/Moholy-Nagy_Laszlo_The_New_Vision_and_Abstract_of_an_Artist.pdf [Accessed 15 Dec. 2018], p.86.

¹⁶⁸⁰ Para más información consultar: (1929, agosto), *Die Schule der Piscatorbühne, LichtBildBühne*, Berlin, nº205, en: Notas a pie de página 44, Moholy-Nagy, L., Rubio, O., Vitiello, V., Peterse, F., Von Amelunxen, H., Botar, O., Goergen, J. and Moholy-Nagy, H. (2010). *El arte de la luz*. Madrid: La Fábrica, p.204.

8.3. VASILY KANDINSKY: EL TEATRO COMO SÍNTESIS DE LAS ARTES

A pesar de que en los siguientes apartados se ha tratado de diferenciar entre teoría, modelo de enseñanza y la función que el teatro ocupaba en el trabajo pedagógico de Kandinsky, es necesario señalar que esta división resulta extremadamente compleja. La teoría, la práctica educativa y la obra artística en Kandinsky forman parte de un todo, de una síntesis sólo resuelta a partir de su figura. Como si la persona de Kandinsky fuera el resultado de su propia composición en un collage de elementos yuxtapuestos. Por eso, algunas de sus ideas son independientes, otras aparecen interconectadas y se retroalimentan, pero todas convergen en la misma vibración interior.



Ilustración 38. Vasili Kandinsky (1866-1944).

Pirámide que representa la confluencia entre la teoría el arte y la pedagogía kandinskyanas conectadas a partir de una única vibración interior. Fuente: elaboración propia.

8.3.1. *Las bases de la ideología kandinskyana y su modelo de enseñanza*

Kandinsky, que inicialmente se había formado en Leyes en Moscú, comenzó su carrera pictórica cuando ya tenía treinta años. Antes de que Gropius lo llamara para incorporarse a la Bauhaus, ya había descubierto la intensa vocación pedagógica que lo acompañaría de por vida, primero cuando en 1902 abrió su primer taller y escuela de pintura en Múnich y, después, tras su vuelta a Rusia, con motivo de la Primera Guerra Mundial, cuando ocupó varios cargos docentes y administrativos en instituciones y academias oficiales de Moscú. Su

ejercicio artístico desde los tiempos de *Der Blaue Reiter*¹⁶⁸¹ (1911-1913) [El jinete azul] y *Über das Geistige in der Kunst* (1911) [De lo espiritual en el arte], siempre estuvo íntimamente ligado a su dedicación a la enseñanza. El trabajo de Kandinsky, ora como artista ora como docente, destacó por una inquietud experimental, una inclinación hacia a la vanguardia y una defensa de la abstracción sustentada desde una vertiente teórica.

A pesar de haber demostrado un compromiso inicial, la difícil situación política del periodo de entreguerras, más aún para un ruso afincado desde entonces en un territorio influenciado bajo un creciente nacionalismo alemán, hicieron que Kandinsky declarara que los artistas debían estar por encima de los problemas políticos y dedicar su concentración total al mundo del arte¹⁶⁸². Este hecho es reseñable si se tiene en cuenta que, al contrario que los artistas del *Arts and Crafts* que emplearon con frecuencia su arte y, más concretamente el teatro, para la divulgación de su socialismo militante, en el caso de la Kandinsky y, en general, en la Bauhaus, sus trabajos artísticos se alejaron de las connotaciones políticas y buscaron la expresión a través de la geometría y de las formas abstractas. Algo que, sin embargo, no evitó que las obras de Kandinsky fueran finalmente calificadas como *Entartete Kunst* [arte degenerado] con la ascensión del régimen nazi en Alemania.

Kandinsky, que comenzó en la Bauhaus ocupándose del taller de pintura mural, se convirtió en una de las figuras más emblemáticas de la Escuela al pasar a ser, junto a Klee, uno de los encargados de enseñar dibujo analítico y teoría del color en el curso preliminar por el que tenían que pasar todos los alumnos. Antonio Bonet Correa, señala un ‘correlato’ en la pintura de Kandinsky, coincidente con su práctica docente y con el desarrollo de sus teorías en textos como *Punkt and Linie zu Fläche* [Punto y línea sobre plano], publicado en 1926¹⁶⁸³. De alguna manera se podría sintetizar que la evolución de Kandinsky, desde el estudio de los elementos y colores simples y de las tensiones creadas entre ellos, hasta las composiciones complejas en su obra pictórica, se llevó a cabo de forma paralela al desarrollo del repertorio

¹⁶⁸¹ *Der Blaue Reiter* fue el nombre que recibió un grupo de expresionistas liderado por Vasili Kandinsky y Fran Marc (1880-1916) y al que también pertenecieron August Macke (1887-1914) o Paul Klee, entre otros. Afincados en Múnich, el grupo estuvo activo desde 1911 hasta 1913 y juntos realizaron varias exposiciones itinerantes que recorrieron varias ciudades alemanas.

¹⁶⁸² *Kunstpädagogik* se publicó en la revista bauhaus, nº 2/3 de 1928, Kandinsky, V. (2002). *Escritos sobre arte y artistas: Preguntas y respuestas* (1935). Madrid: Síntesis, p.142.

¹⁶⁸³ Antonio Bonet Correa - Fundación Juan March (1978). *LECTURE SERIES: En torno a la Exposición "Kandinsky"*, minuto 12:00. [podcast] Kandinsky and the pedagogy of art. Available at: https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=21043&utm_source=musica&utm_medium=galeria&utm_campaign=tematicos&s=rec&l=2 [Accessed 25 Feb. 2019].

teórico que trasladaba a sus alumnos. De esta forma se establecía una concatenación en la que sus experimentos prácticos servían para confeccionar sus ideas teóricas, que a su vez impulsaban nuevos proyectos artísticos que, con frecuencia, eran empleados como fórmula pedagógica. Esto era posible en tanto en cuanto la práctica docente en el entorno de la Bauhaus se desenvolvía en un ambiente nuevo que defendía un método de enseñanza diferente:

Por medio de conferencias, de ejercicios, los estudiantes escogían los temas, unos se les asignaban de antemano, otros eran temas libres, los alumnos intervenían... El maestro era una especie de guía. Las lecciones que los maestros daban eran precisamente para que tuviesen los elementos esenciales, pero no para que recibiesen todo, sino para que fueran activos. Había muchas discusiones¹⁶⁸⁴.

Kandinsky entendía que los principios fundamentales de todos los tipos de educación eran similares a los del arte. Por eso, aseguraba que lo realmente importante no era 'qué' se enseñara, sino 'cómo' se hacía¹⁶⁸⁵. Las doctrinas aportaban material y método: 'El elemento fértil es la intuición que utilice este material y este método para sus fines'¹⁶⁸⁶. Pero el fin no se conseguía sin los medios, por eso la intuición por sí misma era también estéril. Y en esa retroalimentación constante entre teoría y arte que le caracterizaba, Kandinsky aseguró que era la práctica quien debía anteceder a la teoría porque:

Aunque en la construcción general pueda intervenir la teoría pura, el elemento que constituye la verdadera esencia de la creación no se crea ni se encuentra nunca a través de la teoría, es la intuición quien da vida a la creación¹⁶⁸⁷.

El artista kandinskyano creaba misteriosamente por vía mística. Para Kandinsky, el sentido de la revolución espiritual del siglo XX estaba orientado a llegar a la raíz espiritual, algo que

¹⁶⁸⁴ Antonio Bonet Correa - Fundación Juan March (1978). *LECTURE SERIES: En torno a la Exposición "Kandinsky"*. [podcast] Kandinsky and the pedagogy of art, min: 15:28-16:30. Available at: https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=21043&utm_source=musica&utm_medium=galeria&utm_campaign=tematicos&s=rec&l=2 [Accessed 25 Feb. 2019].

¹⁶⁸⁵ 'De esta forma: '1. the principal foundation of all types of education or all kinds of instruction remains the same always; 2. thus, art instruction is not a field distinct from other kinds of instruction and; 3. what is primarily important is not what is being taught, but rather how it is being taught', Kandinsky, V, *Art Education*, del periódico *bauhaus*(Dessau), vol. 2, nº 2/3, 1928, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.147.

¹⁶⁸⁶ *Kunstpädagogik* se publicó en la revista *bauhaus*, nº 2/3 de 1928, Kandinsky, V. (2002). *Escritos sobre arte y artistas: Pedagogía del Arte (1928)*. Madrid: Síntesis, pp.116-17.

¹⁶⁸⁷ Kandinsky, V. (1989). *De lo espiritual en el arte*. Tlahuapan, Puebla (MX): Premia, pp.62-63.

sólo se podría alcanzar caminando por encima del muro; buscando la nuez en lugar de la cáscara; sintonizando con la resonancia interior¹⁶⁸⁸; y a partir de la integración de formas puramente abstractas¹⁶⁸⁹.

Exhibiendo un desapego ante a las ideas originales del *Arts and Crafts* y de la primera Bauhaus de Weimar, Kandinsky se mostró en contra de reactualizar a los clásicos porque entendía que era necesario encontrar las particularidades propias de cada época y no tratar de revivir lo que en sí mismo sería arte inerte:

Cada periodo cultural produce un arte que le es propio y que no puede repetirse. Pretender revivir principios artísticos del pasado puede dar como resultado, en el mejor de los casos, obras de arte que sean como un niño muerto antes de nacer¹⁶⁹⁰.

Pero si el artista no debía mirar hacia el pasado, en línea con el biocentrismo moholynagyano, a lo que sí debía prestar atención era a la naturaleza. El arte para Kandinsky no podía alcanzar su fin si no se inspiraba en la naturaleza, porque ambos coincidían en los elementos sobre los que se sustentaban. La inclinación hacia el biocentrismo que caracterizó a la Bauhaus post-Itten funcionó como parapeto al esoterismo inicial kandinskyano. En aquel contexto, los impulsos y radiaciones místicas fueron reemplazados por fuerzas naturales:

El arte no se sitúa fuera de la vida, nació de un impulso natural. Su ley fundamental es el ritmo –como en la naturaleza. Las oscilaciones del cosmos no son caóticas sino un proceso complejo, simple a fin de cuentas¹⁶⁹¹.

Kandinsky utilizó nociones de botánica y zoología para señalar la partenogénesis como metáfora de la que sería una de las nociones básicas de su teoría, el nacimiento de la línea a partir del punto, algo que él consideraba suficiente como para explicar todo el universo:

En el dominio puro de la naturaleza es dado observar diferentes agrupamientos de puntos, determinados siempre por una necesidad práctica y orgánica (...) el mundo entero se podría concebir como un conglomerado cósmico autosuficiente que a su vez consta de infinitos conglomerados también autosuficientes y de tamaño cada vez menor, los cuales, en última

¹⁶⁸⁸ Kandinsky, W. and Sananes, E. (2010). *Cursos de la Bauhaus* (1929). Madrid: Alianza, p.32.

¹⁶⁸⁹ Kandinsky, V. (1989). *De lo espiritual en el arte*. Tlahuapan, Puebla (MX): Premia, p.54

¹⁶⁹⁰ Ibidem, p.7.

¹⁶⁹¹ Kandinsky, W. and Sananes, E. *Op. cit.*, p.43.

instancia, y tanto en lo grande como en lo pequeño también están formados por puntos, por lo que el punto retoma su estado primitivo de ente geométrico¹⁶⁹².

La regularidad abstracta existente en la naturaleza para Kandinsky era aplicable también al arte de forma que, si los elementos manejados por la escultura y la arquitectura eran espaciales, en la música resultaban sonoros, en la danza, dinámicos y en la poesía, verbales. Pero todos ellos convergían en la necesidad de mostrarse a la luz de manera similar y Kandinsky buscaba confrontarlos -elemento a elemento- a partir de sus cualidades extrínsecas e intrínsecas, a las que en una exhibición de **transversalidad**, denominaba sonidos o tonalidades¹⁶⁹³.

En esa disertación a partir de la cual todo era reducible a una raíz universal que geoméricamente correspondía a un punto, se sostuvo el objetivo fundamental de la enseñanza kandinskyana: desarrollar el intelecto en dos sentidos simultáneos: (1) el analítico y (2) el sintético¹⁶⁹⁴. Kandinsky trató de encontrar una **gramática común entre las distintas artes** que satisficiera un entendimiento entre ellas. Primero analizaba de forma aislada las tensiones y eliminaba las connotaciones simbólicas y literarias que impedían aislar el efecto puro. Después pasaba a la yuxtaposición mediante la cual se producía el ensamblaje de los distintos elementos. Así, una vez lograda la composición, se debía establecer una armonía interior entre las diferentes tensiones. En la estructura resultante el elemento principal debía de ser el ritmo: el pulso, la respiración, la circulación de la sangre, etc.

De forma análoga a su pensamiento teórico, su modelo de enseñanza quedaba estructurado de manera que cada curso estaba concebido en tres partes: la introducción que contenía el enfoque teórico, el estudio de los elementos y la composición. Esta última a partir de ejercicios prácticos¹⁶⁹⁵; es decir, pasando del análisis a la síntesis.

¹⁶⁹² Kandinsky, W. and Echavarren, R. (2003). *Punto y línea sobre plano: Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós, p.34.

¹⁶⁹³ *Ibidem*, p.74.

¹⁶⁹⁴ Kandinsky, V. (2002). *Escritos sobre arte y artistas: Pedagogía del Arte (1928)*, Madrid: Síntesis, p.115.

¹⁶⁹⁵ Prefacio de Philippe Sers en: Kandinsky, W. and Sananes, E. (2010). *Cursos de la Bauhaus (1929)*. Madrid: Alianza, p.11.

Kandinsky, al igual que Moholy-Nagy, también se cuestionaba si el arte podía ser o no enseñable¹⁶⁹⁶. Según sus propias palabras, la función del maestro era más bien la de brindar dirección y temas, y el papel de los alumnos profundizar en las distintas preguntas formuladas. En una clase preparada para el 1 de marzo de 1926, y revisada al día siguiente, Kandinsky escribió: ‘debate de los trabajos realizados’¹⁶⁹⁷. Lejos de la metodología academicista, Kandinsky proponía en sus clases una mayeisis que condujera al conocimiento a partir de las respuestas de los propios estudiantes. Los trabajos entregados sistemáticamente debían favorecer la colaboración entre maestros y estudiantes con el fin de encontrar juntos una solución distinta a la ofrecida de forma teórica durante el contexto del Seminario¹⁶⁹⁸. Para que los dedos del artista fueran capaces de responder ante metas elevadas, Kandinsky entendía que era imprescindible la combinación de la base teórica unida a la práctica de ejercicios temáticos¹⁶⁹⁹.

En la actualidad se reconocen tres aspectos fundamentales implicados en el aprendizaje artístico: el productivo, el crítico y el cultural. Sin embargo, tal y como señala el investigador Elliot W. Eisner, hasta hace cincuenta años se tenía el pensamiento, coincidente con Kandinsky, de que el aprendizaje se producía principalmente desde dentro hacia afuera del propio estudiante¹⁷⁰⁰. Según esto, la labor del maestro se reducía a ofrecer materiales artísticos que incentivaran al alumno y, a partir de ahí, observar su desarrollo¹⁷⁰¹. Teniendo en cuenta todo lo expuesto, el proceso de aprendizaje de Kandinsky se podría sintetizar en la siguiente ilustración:

¹⁶⁹⁶ ‘El arte no puede ser enseñado ni aprendido, como tampoco puede serlo el trabajo creativo o la inventiva en la ciencia y en la técnica’, *Kunstpädagogik* se publicó en la revista *bauhaus*, nº 2/3 de 1928, Kandinsky, V. (2002). *Escritos sobre arte y artistas: Pedagogía del Arte (1928)*. Madrid: Síntesis, pp.116-17. De acuerdo con Lucía Moholy-Nagy el que fuera su esposo llegó a afirmar que no lo era: ‘It became his conviction that art itself cannot be taught’, [Se convenció de que el arte no podía ser enseñado], Moholy-Nagy, L. (1928, 17 de enero), Resigning letter, en: Moholy-Nagy, S. and Gropius, W. (1950). *Experiment in totality, Primary Source Edition*. New York: Harpers and Brothers, p.46

¹⁶⁹⁷ Kandinsky, W. and Sananes, E. (2010). *Cursos de la Bauhaus (1929)*. Madrid: Alianza, p.104.

¹⁶⁹⁸ Kandinsky, V. (1923). *Color Course and Seminar*, Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923, Bauhaus Press: Weimar-Munich, p.27ff, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.75.

¹⁶⁹⁹ Kandinsky, V. (2002). *Op. cit.*, p.87.

¹⁷⁰⁰ Eisner, E. (1995). *Educación la visión artística*. 7th ed. Barcelona: Paidós, p.59.

¹⁷⁰¹ *Ibidem*, p.60.

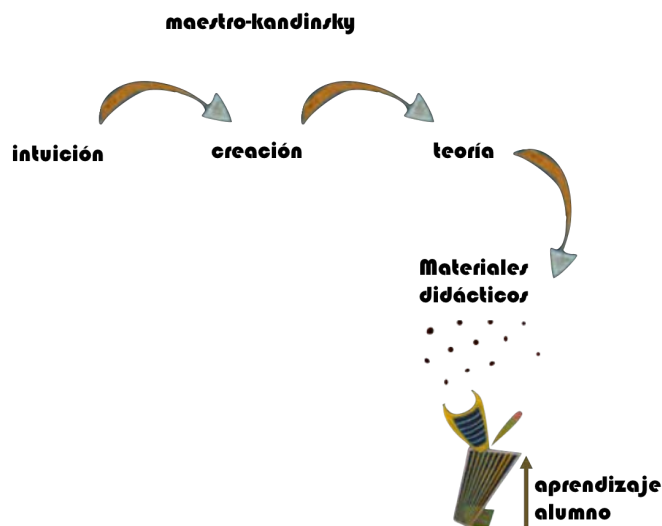


Ilustración 39. Síntesis del modelo de enseñanza de Kandinsky.

Según su pensamiento, era desde la creación -que a su vez derivaba de la intuición- desde donde surgía la teoría. El aprendizaje del alumno se producía desde su propio interior y al maestro le correspondía, únicamente, fertilizar el proceso a partir de la adecuada proposición de preguntas y materiales didácticos. Fuente: Elaboración propia a partir del óleo *Der Pfeil* (1943) de Kandinsky.

Hans Haffenrichter¹⁷⁰², estudiante de la Bauhaus de Weimar calificó los Seminarios de Kandinsky como 'unforgettable'¹⁷⁰³. Según su experiencia, además de su elegancia y apariencia característica, Kandinsky trataba de salpicar lo árido de la conceptualización teórica del arte con ciertas dosis de humor. Por ejemplo, cuando preguntaba: '¿Qué hace el hombre por la mañana que la mujer no tiene que hacer?' -y él mismo respondía- '¡Se afeita! Suprime el nacimiento de líneas inútiles'¹⁷⁰⁴. Ursula Schuh, que acudió a estudiar pintura con Kandinsky en 1931, cómo el maestro, en la primera clase que tuvo con él, se había presentado con una gran variedad de rectángulos, cuadrados, discos y triángulos de varios colores con el fin de probar la distinta percepción visual dependiendo del orden en el que se colocaran. Según Schuh, para el pintor se trataba de un 'never-tiring game, magic and even torture, when one, for instance, cannot get something to the front'¹⁷⁰⁵. Es decir, Kandinsky trataba de aportar **elementos lúdicos y agradables** que atrajeran el interés de sus

¹⁷⁰² Hans Haffenrichter (1897-1981), escultor y pintor alemán que estudió en la Bauhaus escultura con Oskar Schlemmer y teatro con Lothar Schreyer.

¹⁷⁰³ Haffenrichter, H. 'Lothar Schreyer and the Bauhaus Stage', en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.70.

¹⁷⁰⁴ Kandinsky, W. and Sananes, E. (2010). *Cursos de la Bauhaus* (1929). Madrid: Alianza, p.111.

¹⁷⁰⁵ [juego incansable, mágico e incluso una tortura, cuando, por ejemplo, alguien no sacaba algo en claro], Schuh, U. 'In Kandinsky classroom', en: Neumann, E. and Feininger, L. *Op. cit.*, pp.161-162.

estudiantes, algo que en aquel momento debió resultar relativamente original¹⁷⁰⁶. Sus clases eran, al mismo tiempo, una forma de llevar a cabo experimentos prácticos a partir de los cuales (re)formular sus teorías.

En este contexto la **multidisciplinariedad** era una consecuencia inevitable puesto que, en palabras de Kandinsky: ‘Se verá cada vez más claramente que no existe ninguna cuestión ‘especial’ susceptible de ser conocida o resuelta de forma aislada, dado que todo está entrelazado e interdependiente’¹⁷⁰⁷ y una vez comprendido lo interno y lo externo se podría pasar de la pura teoría a la práctica, a lo que sería la obra sintética. De hecho, para Kandinsky, para un artista resultaba más productivo adquirir conocimiento en una disciplina que no fuera la propia, porque le permitía desarrollar una capacidad superior de pensamiento que si era únicamente entrenado en su campo¹⁷⁰⁸. Para poder adquirir una visión panorámica era necesario establecer un programa transversal en el que Kandinsky se esmeró por descompartimentar las artes. En el primer semestre, su programa planteaba:

‘Música y pintura, ¿parentesco, identidad? Helmholtz, músico y teórico. Sonoridad=color. Los métodos. Camino paralelo. Prometeo de Scriabin (Luce). Hoy Laszlo, Klavilux, etc.

Renacimiento de la danza: Duncan, Sacharoff, Laban, Wigman, Palucca.

Teatro. “Primera figura”, estrella y figurantes. Meiningen. Teatro del arte ruso, la compañía como unidad, la masa=actuando como actor, no como figurantes; el nuevo cine.

Arquitectura. Como ejemplo de concepción no coordinada: El Berliner Zimmer. Tipo. Norma. Función. Biología=función fisiológica+psicológica.

Comunidad. No significa reunión de voces aisladas, sino “polifonía”. Ejemplo: Lied para una sola voz, oratorio de Bach. Evolución hasta nuestros días.

Transposición no es todavía síntesis: los elementos de las diferentes artes sólo presentan una identidad totalmente esquemática. En realidad, una diferencia de “timbre” como entre los diversos instrumentos de música (esquema gráfico en física).

¹⁷⁰⁶ Cuando Schlemmer se refirió a los pocos artistas originales de su tiempo señaló a Kandinsky como uno de ellos, Diario, 30 de abril de 1919, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer. Translated from the German by Krishna Winston*. Evanston: Northwestern University Press, p.59.

¹⁷⁰⁷ Kandinsky, V. (2002). *Escritos sobre arte y artistas: (1927)*, Madrid: Síntesis, p.98.

¹⁷⁰⁸ ‘It is more productive for an artist to acquire specialized knowledge in a field foreign to his own, if he is to develop the above-mentioned capacity to think, than to be thoroughly “trained” in his own field but to be as incapable of that way of thinking as before’, Kandinsky, V. (1928). *Art Education, bauhaus*, vol. 2, nº 2/3, 1928, Dessau, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.147.

Una concepción de síntesis significa: percibir, no sólo lo análogo, sino también lo diferente. A menudo incluso -+--+. “El jinete azul”: luchas, resistencias debido a la base de síntesis.’¹⁷⁰⁹.

La pluridisciplinariedad era un medio para corroborar sus hipótesis teóricas a partir de ejemplos extraídos de múltiples artes: arquitectura, teatro, música, danza, pintura, etc. En su Seminario, al referirse al teatro, Kandinsky acudió al trabajo de los Meiningen y al de Stanislavsky. Sobre ellos se apoyó para hablar del concepto: ‘**conjunto**’. De acuerdo con Hugo Ball, fue Thomas von Hartmann¹⁷¹⁰ -el compositor que creó la música para *Der gelbe Klang* [La sonoridad amarilla]- quien, al volver de Moscú, les habló tanto a Ball como a Kandinsky sobre Stanislavsky y sobre cómo en el Teatro del Arte de Moscú representaban a Andreiev y a Chekhov, bajo la influencia de los estudios hindúes:

Era algo distinto, más amplio, más profundo que lo que hacíamos nosotros, y más novedoso, y contribuyó mucho a ensanchar mis horizontes y a ampliar mis pretensiones sobre un teatro moderno¹⁷¹¹.

Además de converger en la visión espiritual del arte, al referirse a Stanislavsky, pero también a los Meiningen, Kandinsky estaba estableciendo un diálogo consciente entre la noción de ‘conjunto’ y su resonancia con la idea de ‘síntesis’.

Lo mismo sucedía con la ciencia y el arte. Kandinsky adoptaba jerga propia de la primera para que, a través del lenguaje, se establecieran las sinapsis sobre las que sustentaba su teoría. Y, por ejemplo, cuando hablaba del análisis y la síntesis, sus dibujos se asemejaban a probetas y empleaba vocabulario como ‘fermentación’, más propio de la química que del arte¹⁷¹². Más adelante, por ejemplo, dijo: ‘El cálculo: aprehensión por parte de los artistas y los sabios’¹⁷¹³; utilizó la palabra ‘fórmula’; o recordó la ‘expresión numérica’ de la arquitectura y de la música. Para Kandinsky, el esquema gráfico procedente del arte hallaba ‘su lugar en

¹⁷⁰⁹ Kandinsky, W. and Sananes, E. (2010). *Cursos de la Bauhaus (1929)*. Madrid: Alianza, p.33.

¹⁷¹⁰ Thomas Alexandrovich de Hartmann (1885-1956), compositor ruso amigo personal tanto de Rainer Maria Rilke como de Kandinsky.

¹⁷¹¹ Ball, H., Auster, P., Hesse, H. and Bravo de la Varga, R. (2005). *La huida del tiempo*. Barcelona: Acantilado, p.38.

¹⁷¹² ‘Dos fermentaciones simultáneas: 1) dentro de las diferentes artes –dentro de los muros; 2) recíprocamente –más allá de los muros’, Kandinsky, W. and Sananes, E. (2010). *Op. cit.*, p.34.

¹⁷¹³ *Ibidem*, p.40.

la ciencia (estadística) y en la técnica (física, Auerbach¹⁷¹⁴)¹⁷¹⁵. El empleo de la palabra 'tensión' en el vocabulario kandinskyano estaba relacionado con la misma intención de hacer converger ciencias y arte, algo que también había explorado de una forma más subjetiva Moholy-Nagy. De esta manera Kandinsky aseguraba que el contenido era: 'la suma de efectos- tensiones organizadas según la necesidad interior'; y la disposición: 'la construcción metódica de las tensiones y los relajamientos'¹⁷¹⁶.

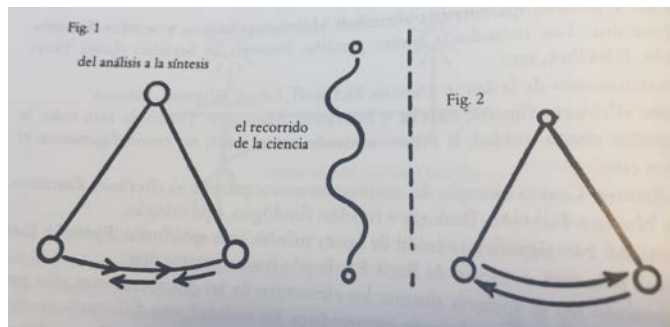


Ilustración 40. Del análisis a la síntesis. Relación arte-ciencia para explicar 'del análisis a la síntesis' en: Kandinsky, W. and Sananes, E. (2010). *Cursos de la Bauhaus* (1929). Madrid: Alianza, p.34.

Esta justificación a través de la ciencia y esta separación entre contenido y disposición era algo que compartía con la dicotomía vivencia-encarnación de Stanislavsky. Además de tener el mismo origen ruso, de forma semejante a Kandinsky, Stanislavsky empeñó gran parte de su vida en compatibilizar su carrera artística con la enseñanza. En palabras de G. Kristi, Stanislavsky fue un pionero en materia de elaboración de 'un sistema pedagógico científico de la creación escénica'¹⁷¹⁷. Stanislavsky buscaba elaborar una técnica para la interpretación, es decir, una serie de herramientas, reglas y procedimientos orientados a dar un alto grado de eficacia al trabajo actoral. De hecho, este interés debió ser algo generalizado en la clase comercial rusa de la época, según las declaraciones del propio Stanislavsky, quien se refirió a un 'gran renacimiento' de la esfera de la ciencia, el arte y la estética¹⁷¹⁸.

Stanislavsky se planteó conocer las leyes objetivas del proceso creador del actor y estudiar los elementos del sentimiento. Tanto Kandinsky como él, al buscar la lógica del arte, se

¹⁷¹⁴ Erich Auerbach (1862-1957), filólogo, crítico literario y romanista alemán que trabajó de una forma interdisciplinar a partir de la combinación de varios enfoques metodológicos.

¹⁷¹⁵ Kandinsky, W. and Sananes, E. (2010). *Cursos de la Bauhaus* (1929). Madrid: Alianza, p.40.

¹⁷¹⁶ *Ibidem*, p.34.

¹⁷¹⁷ Kristi, G. El trabajo del actor sobre sí mismo, en: Stanislavsky, K. (1980). *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires: Quetzal, p.12.

¹⁷¹⁸ 'Partiendo de que viví en una época durante la cual, en la esfera del arte, la ciencia y la estética habían comenzado un gran renacimiento. Como es sabido, en Moscú contribuyó significativamente a ello la joven clase comercial de la época, que entraba por primera vez en la arena de la vida rusa y a la par con un profundo interés por el arte', Stanislavsky, C. (1993). *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: Quetzal, p.30.

estaban aproximando a las posiciones de la ciencia materialista. Sin embargo, en ambos casos, encontraron un elemento místico, al que Kandinsky se refirió como intuición y que Stanislavsky trató de explicar con la ayuda del yoga mediante su teoría de las radiaciones. Los dos artistas buscaron respuestas en la psicología -Stanislavsky investigó la escuela experimental de Théodule Armand Ribot¹⁷¹⁹ y Kandinsky se refirió al profesor Driesch¹⁷²⁰- pero, de nuevo, el componente inmaterial de la creación se mantuvo irresoluble en las formulaciones de ambos. En el caso de Stanislavsky:

En la compleja tarea de buscar elementos de la creación inaccesibles a nuestra conciencia, debemos basarnos en la sensibilidad y la intuición y en las experiencias de la vida diaria. Esperemos que la ciencia ayude a encontrar métodos prácticos para llegar al conocimiento de las otras almas: entonces aprenderemos a orientarnos en la lógica y el orden de sus sentimientos, en la psicología y la caracterología. Acaso esto nos ayude a elaborar los procedimientos para buscar el material subconsciente de la creación no sólo en la vida exterior, sino también en la vida interior de los hombres¹⁷²¹.

En lo que concierne a Kandinsky, a través de su programa se puede observar como, incluso al hablar de la arquitectura o de la construcción de espacios culturales, se refería a la psicología. El espíritu al que atribuía la diferencia entre funcionalidad y arte, aquello que iba más allá de lo meramente exterior, coincidía con el concepto de entelequia drieschiana:

La construcción, más allá del exterior, corresponde al interior: destino sagrado (templos, iglesias, logias). Otros destinos culturales (reuniones científicas, etc. Teatros, salas de conciertos, cines, asambleas); que exigen, más allá de lo utilitario-exterior, el estímulo del espíritu. Pregunta: ¿La vivienda no debería tomar en cuenta estas necesidades?¹⁷²².

¹⁷¹⁹ Théodule Armand Ribot (1839-1916). Stanislavsky obtuvo del científico francés Théodule Armand Ribot mucha información útil sobre temas de psicología. En su biblioteca contaba con gran parte de la bibliografía de Ribot, que Stanislavsky llenaba de anotaciones. Entre los libros más destacados se encontraban: *Les maladies de la volonté, Psychologie de l'attention, Problèmes de psychologie affective, Les maladies de la mémoire, L'évolution des idées générales, La logique des sentiments*. A partir del concepto ribotiano de 'memoria afectiva', Stanislavsky desarrolló y profundizó en su teoría de la 'memoria de las emociones' como una fórmula para acercarse a la creación artística. Para más información consultar: Stanislavsky, K. (1980). *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires: Quetzal, pp.222-223.

¹⁷²⁰ Hans Adolf Eduard Driesch (1867-1941), filósofo y biólogo de origen pruso, fundador del neovitalismo o vitalismo. Frente a las explicaciones mecanicistas ontológicas Driesch se decantó por afirmar que en la base de los fenómenos vitales existía una 'fuerza vital' de carácter peculiar e inmaterial que, acopiándose del término aristotélico, Driesch denominó 'entelequia'. Esta entelequia, de acuerdo con su entender, determinaba el devenir de los procesos de la vida, confiriéndoles un componente teológico. Al no estar subordinada a las leyes de la materia, la entelequia que derivaba de la autonomía de la vida no podía ser explicada por la ciencia.

¹⁷²¹ Stanislavsky, K. (1980). *Op. cit.*, p.149.

¹⁷²² Kandinsky, W. and Sananes, E. (2010). *Cursos de la Bauhaus (1929)*. Madrid: Alianza, p.149.

Frente a la ‘exagerada especialización y consiguiente desintegración’ de todos los ámbitos de la vida, características de la educación de juristas o ingenieros, Kandinsky formulaba una solución a partir de la **asociación**: ‘Del o...o... hay que pasar al “y”¹⁷²³. Se trataba de buscar una cosmovisión que permitiera vislumbrar el carácter interno o la fundamentación filosófica de la actividad humana y ahí es donde entraban en juego todas las artes. El interés de Kandinsky por las demás artes tenía que ver precisamente con esa vibración ya que la duplicación del medio de un arte -por ejemplo, la música- por medio de otro arte -como la pintura- abría las posibilidades de resonancia y contra efecto¹⁷²⁴. En contra de lo que se pensaba en el romanticismo, para Kandinsky 1+1 que matemáticamente eran 2, espiritualmente permitían otros muchos resultados.

En el caso del **drama** generado por sus contemporáneos -salvo algunas excepciones entre las que señaló a Ibsen, Maeterlinck¹⁷²⁵ o Andreiev- Kandinsky entendía que sólo se interesaban por la vida externa del hombre y lamentaba que el elemento cósmico faltara por completo¹⁷²⁶.

En lo que se refiere a la **ópera**, que se limitó a formular como drama+música, Kandinsky alabó el intento de Wagner por unir todos los elementos de forma orgánica y crear una obra monumental. Sin embargo, para Kandinsky, el error de Wagner residía en su ‘creencia de disponer de un medio universal¹⁷²⁷. Es decir, según Kandinsky en las óperas de Wagner el movimiento estaba subordinado al compás, pero obviaba el propio sonido interno del movimiento. Para Kandinsky la representación de sonidos como el del hierro candente en el agua o los martillazos de la fundición, así como la asignación de una melodía característica subrogada a la aparición programática¹⁷²⁸ de cada personaje en escena, suponían transposiciones narrativas equivalentes a las características externas de los elementos. El verdadero arte monumental consistía en encontrar la vibración interna común a las distintas artes.

¹⁷²³ Kandinsky, V. (2002). *Escritos sobre arte y artistas: Pedagogía del Arte (1928)*, Madrid: Síntesis, p.114.

¹⁷²⁴ Sobre la composición escénica (1912), en: *ibídem*, p.45.

¹⁷²⁵ En más ocasiones Kandinsky hizo referencia a simbolistas como Maeterlinck. En *De lo Espiritual en el arte*, Kandinsky dijo que para Maeterlinck la palabra era un sonido interno: ‘cuando no aparece el objeto mismo y sólo se oye su nombre, surge en la mente la imagen abstracta, el objeto desmaterializado que inmediatamente despierta una vibración en el corazón’, Kandinsky, V. (1989). *De lo espiritual en el arte*. Tlahuapan, Puebla (MX): Premia, p.29

¹⁷²⁶ Sobre la composición escénica (1912), en: Kandinsky, V. (2002). *Op. cit.*, p.46.

¹⁷²⁷ *Ídem*.

¹⁷²⁸ Por música programática se entiende aquella que busca evocar imágenes o ideas en la mente del oyente tratando de representar musicalmente el estado de ánimo, una escena o una imagen concreta. Frente a la música programática se encuentra la música absoluta que no busca referencias externas más allá de la propia música.

Entre las artes escénicas, el **ballet** no era sino un drama con las mismas características descritas que, peor aún, se conformaba con limitarse a temáticas amorosas vestidas de cuento de hadas. Sin embargo, a pesar de la ingenuidad del lenguaje del ballet que predominaba en aquel momento, Kandinsky conectaba con los reformadores de la danza que, recurriendo a formas primitivas, perseguían irradiar una fuerza vital¹⁷²⁹. Con frecuencia Kandinsky se refirió a expertos contemporáneos como: Wiegmann, Dalcroze, Laban, Sacharoff, Palucca o el teatro de Tairov, que miraban por encima del muro que separaba las distintas disciplinas y aprovechaban las artes vecinas, infundiendo colorismo en la música y ritmos en la pintura: Duncan danzaba la música, Hodler la pintaba y Debussy traducía la pintura a música¹⁷³⁰.

En la búsqueda de un ejemplo del **movimiento** que tanto le interesaba, Kandinsky se sirvió del trabajo de Palucca del que extrajo dibujos a partir de fotografías. Como resultado del estudio de los movimientos de la bailarina, Kandinsky dedujo dos conclusiones fundamentales: la simplicidad de la forma en su conjunto y su arranque de la forma grande, dos cualidades a su juicio, difíciles de obtener. El análisis de la danza de Palucca sirvió también a Kandinsky para corroborar su teoría sobre la posibilidad de una incipiente ciencia de las artes en la que todas las disciplinas podían concebirse a partir de líneas¹⁷³¹:

En la danza todo el cuerpo, y en la danza moderna cada dedo, traza líneas de expresión muy nítidas. El bailarín moderno se mueve en el escenario conforme a líneas exactas que se introducen en la composición de su danza como elementos esenciales (Sakharoff¹⁷³²). El cuerpo del bailarín es en todo momento y hasta en la punta de los dedos una composición lineal (Palucca)¹⁷³³.

¹⁷²⁹ Kandinsky, V. (1989). De lo espiritual en el arte. Tlahuapan, Puebla (MX): Premia, p.97

¹⁷³⁰ Kandinsky, W. and Sananes, E. (2010). *Cursos de la Bauhaus (1929)*. Madrid: Alianza, p.25.

¹⁷³¹ Kandinsky, V. (2002). *Escritos sobre arte y artistas: Curvas de danza (1926)*, Madrid: Síntesis, p.81.

¹⁷³² Alexander Sakharoff (1886-1963), maestro, bailarín y coreógrafo ruso considerado junto a su esposa Clotilde von der Planitz (1893-1974) uno de los solistas más innovadores del siglo XX en el mundo de la danza.

¹⁷³³ Kandinsky, W. and Echavarren, R. (2003). *Punto y línea sobre plano: Contribución al análisis de los elementos pictóricos (1926)*. Barcelona: Paidós, p.89.

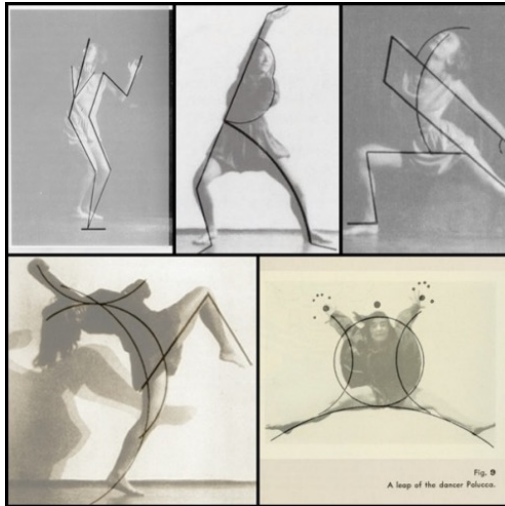


Ilustración 41. Palucca según Kandinsky.

Traducción de imágenes de la bailarina Palucca en esquemas gráficos elaborados por Kandinsky. Kandinsky, V. (2002). *Escritos sobre arte y artistas: Curvas de danza (1926)*, Madrid: Síntesis.

Sin embargo, para Kandinsky la **música** aportaba la enseñanza más valiosa porque era el arte que utilizaba sus propios medios para expresar el interior del artista y crear su propia vida, no para representar o reproducir fenómenos naturales¹⁷³⁴. Por eso, cuando planteaba los elementos de la pintura buscaba el ritmo y la construcción matemática. Y la coordenada que le interesaba especialmente era la del tiempo que, a priori, se veía imposibilitada en las artes plásticas. En su quinta sesión del curso fundamental, Kandinsky exponía la relación arte-ciencia-técnica. Uno de los ejercicios propuestos buscaba la interpretación de una conocida sinfonía de Beethoven a partir de elementos pictóricos:

Ejercicio: Interpretar los coros de la Novena Sinfonía primero en planos y líneas, luego en peso y colores. Escoger el formato, las líneas de soporte, la tensión general, los rectángulos, los colores¹⁷³⁵.

El ritmo, un concepto aplicable a las artes escénicas, era repetido con frecuencia por Kandinsky para referirse a la pintura. Por ejemplo, cuando calificó el número áureo -cuya expresión numérica dijo resultaba bastante inexplicable- como ley antigua del ritmo¹⁷³⁶. O más adelante cuando sentenció que cadencia musical era sinónimo de proporción, el medio de expresión esencial en todas las artes. El ritmo podía llegar a definir una obra arquitectónica que, de acuerdo con Kandinsky, podía estar en *re* mayor o en *mi* bemol¹⁷³⁷.

¹⁷³⁴ Kandinsky, V. (1989). *De lo espiritual en el arte*. Tlhuapan, Puebla (MX): Premia, pp.37-38.

¹⁷³⁵ Kandinsky, W. and Sananes, E. (2010). *Cursos de la Bauhaus (1929)*. Madrid: Alianza, p.113.

¹⁷³⁶ *Ibidem*, p.106.

¹⁷³⁷ *Ibidem*, p.118.

Schuch recordó cómo una y otra vez los títulos de las pinturas de Kandinsky eran denominados mediante palabras como: 'Fuga', 'Variación', 'Crescendo' o 'Allegro'¹⁷³⁸. Will Grohmann¹⁷³⁹ se refirió a los trabajos de Klee y Kandinsky, concretamente a *Paedagogischen Skizzenbuch* (1925) de Klee y *Punkt und Linie zu Flaeche* (1926) de Kandinsky como ensayos que demostraban que en la Bauhaus se estaba desarrollando una 'theory of harmony, comparable to music'¹⁷⁴⁰. Sin embargo, nuevamente Schlemmer consideraba que Kandinsky había luchado por alcanzar una pintura musical, sin tan siquiera acercarse a encontrar algo similar a las leyes de la música: 'in fact the mere search for such a thing seems to me to reveal the futility of it all'¹⁷⁴¹.

Música, movimiento y color tenían igual importancia, permanecían exteriormente autónomos y recibían el mismo trato, es decir, se subordinaban al objetivo interno¹⁷⁴². Y de su conjunción surgía su interés en la construcción del **arte monumental**, una pirámide espiritual que un día habría de llegar hasta el cielo¹⁷⁴³ y en la que un mismo sonido interior podía ser expresado por distintas artes¹⁷⁴⁴.

Pero cuando Kandinsky se refirió al **trabajo colectivo**, matizó que en él no todos debían hacer lo mismo sino que, como en una orquesta con voces aparentemente opuestas, se debía obtener una entidad. Esto exigía unas cualidades físicas y espirituales subordinadas a la consecuencia de un mismo fin¹⁷⁴⁵. El conjunto original del *Arts and Crafts* en el que cada miembro funcionaba como una pieza pluridisciplinar, se desvanecía en el caso de Kandinsky y el todo unificador no era la obra en sí misma, sino una propiedad intrínseca y etérea que debía orquestar la armonización de las genialidades de las distintas partes.

¹⁷³⁸ Schuh, U. 'In Kandinsky classroom', en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.163.

¹⁷³⁹ -will Grohmann, nacido en 1887, en 1923 trabajó en el magazine: Der Cicerone y en ese tiempo defendió a los artistas modernos. En 1924 publicó una monografía sobre Kandinsky, seguida de numerosos libros y ensayos sobre arte moderno. Tras su apertura fue un visitante asiduo de la Bauhaus en particular de los estudios de Klee y Kandinsky, sobre quien escribió otra nueva monografía en 1930.

¹⁷⁴⁰ Grohmann, W. 'The Bauhaus and modern art, en: Neumann, E. and Feininger, L. *Op. cit.*, p.168.

¹⁷⁴¹ Carta de Schlemmer a Otto Meyer, desde Stuttgart el 19 de Agosto de 1918, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer. Translated from the German by Krishna Winston*. Evanston: Northwestern University Press, p.59.

¹⁷⁴² Kandinsky, V. (2002). *Escritos sobre arte y artistas: Sobre la composición escénica (1912)*, Madrid: Síntesis, p.52.

¹⁷⁴³ Kandinsky, V. (1989). *De lo espiritual en el arte*. Tlahuapan, Puebla (MX): Premia, p.39.

¹⁷⁴⁴ Ibidem, p.79

¹⁷⁴⁵ Kandinsky, W. and Sananes, E. (2010). *Cursos de la Bauhaus (1929)*. Madrid: Alianza, p.31.

8.3.2. Desde el teatro a la pedagogía

Es necesario señalar que el objeto de este estudio se centra en el empleo de las artes escénicas dentro de la pedagogía de las artes plásticas y no tanto en investigar los resultados de las creaciones en el ámbito de lo teatral que a partir de los procesos señalados pudieran producirse. El problema que surgió en el caso de Kandinsky -y que fue semejante a lo explicado en el apartado correspondiente a Moholy-Nagy-, fue que sus respectivas creaciones en el campo del teatro estuvieron íntimamente ligadas a complementar y demostrar sus preceptos teóricos. En este sentido se podría afirmar que sus incursiones en las artes escénicas de Kandinsky cumplían un propósito didáctico en tanto en cuanto la intención última era la de establecer estrategias para abordar el conocimiento, haciendo que éste fuera cada vez más fácil de comprender¹⁷⁴⁶.

En este sentido, con sus experimentos utópicos, ni Kandinsky ni Moholy-Nagy pretendían labrarse un espacio en una disciplina que, en ninguno de los dos casos era la suya. Empleaban las artes escénicas para poder demostrar aquello que defendían de manera teórica en lo que respecta a la obra monumental en el caso de Kandinsky, y a la Visión de totalidad en el de Moholy-Nagy. Esto no implicaba en ningún caso que no les interesara que sus propuestas teatrales se materializaran sino que, a diferencia de como había sucedido con los maestros del *Arts and Crafts* o con los de la Colonia de Darmstadt, las piezas vinculadas a lo teatral en el caso de Moholy-Nagy y Kandinsky, con independencia de su posible ejecución práctica, eran reutilizadas de forma teórica como apoyo a la docencia.

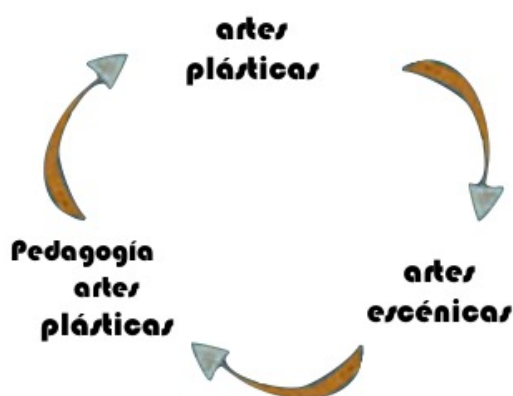


Ilustración 42. Retroalimentación artes plásticas-artes escénicas-teoría en Kandinsky.

Desde las artes plásticas se generaban proyectos escénicos que a su vez servían como material didáctico para validar sus teorías en la enseñanza de las artes plásticas.

¹⁷⁴⁶ Picardo Joao, J. (2004). *Diccionario pedagógico*. San Salvador: Colegio García Flamenco, p.78.

Además de por todo lo expuesto en los apartados anteriores, en el caso de Kandinsky, esto se sustenta en el hecho de que sus obras fueron editadas junto con otros materiales didácticos. A lo largo de su vida, Kandinsky planteó cinco piezas dramáticas. Las cuatro primeras fueron: *Daphnis und Chloe* (1908) [Dafne y Cloe], *Der grüne Klang* (1909) [Sonido verde], *Riesen* (1909) [Gigantes] y *Schwarz auf Weiss* (1909) [Blanco y Negro]. De estas cuatro, sólo *Gigantes* fue desarrollada en profundidad y publicada como: *Der gelbe Klang*, que apareció en el almanaque de *Der Blaue Reiter* [El Jinete Azul], en 1912, junto a un compendio de ensayos artísticos. En el almanaque, presentado en su momento como 'el más significativo manifiesto del arte moderno'¹⁷⁴⁷, *Der gelbe Klang* servía como ejemplo de un escrito teórico sobre composición escénica *Über Bühnenkomposition* (1909), que firmaba también Kandinsky y al que servía de continuación en el libro.

Más adelante, una parte de otra nueva composición titulada: *Der violette Klang* (1911) [El sonido violeta o Violeta] fue incluida en la revista de la Bauhaus en 1927¹⁷⁴⁸, dedicada en su totalidad a explicar la pedagogía empleada en el taller de teatro de la Escuela. Junto al fragmento de *Der violette Klang* se anunciaba que éste sería publicado íntegramente en la serie de libros teóricos de la Bauhaus, aunque esto nunca llegó a suceder, probablemente por la falta de interés de Hannes Meyer en el teatro de tipo abstracto que tanto interesaba a Kandinsky.

Más adelante, en 1928, Georg von Hartmann, el director del teatro Friedrich de Dessau, invitó a Kandinsky a que diseñara una producción escénica para el *Bilder einer Ausstellung* de Modest Mussorgsky. Aquel encargo fue la única ocasión en la que Kandinsky vio realizados sus deseos de materializar sobre las tablas un trabajo sintético escénico¹⁷⁴⁹. Nuevamente, Kandinsky sintió la necesidad de emplear su creación como ejemplo pedagógico y publicó un ensayo teórico acerca del proceso de composición de la pieza en la revista *Kunstblatt*¹⁷⁵⁰.

¹⁷⁴⁷ Glozer, Laszlo, del diario *Süddeutsche Zeitung*, en el prólogo original de: Kandinsky, V., Marc, F. and Burgaleta, R. (1989). *El jinete azul [Der Blaue Reiter]*. Barcelona: Paidós, p.17.

¹⁷⁴⁸ Kandinsky, W. (1927). *deutsche theaterausstellung magdeburg 1927. aus "violett", romantisches bühnenstück. bauhaus*, [online] 3, p.6. Available at: https://monoskop.org/images/f/f2/Bauhaus_1-3_1927.pdf [Accessed 14 Apr. 2019].

¹⁷⁴⁹ Kandinsky, V. (2012). *Kandinsky, Russian and Bauhaus years (1915-1933)*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, p.70.

¹⁷⁵⁰ Kandinsky, V. (1930). *Modeste Mussorgsky: "Bilder einer Ausstellung."* *Kunstblatt*, [online] (August 1), p.246. Available at: <https://magazines.iadb.org/issue/DKB/1930-08-01/edition/14-8/page/26?query=> [Accessed 25 Feb. 2019].

El siguiente apartado está encaminado a desenherrar la vinculación existente entre *Der gelbe Klang* y el repertorio teórico de Kandinsky como una forma de demostrar que, más allá de una creación artística, el empleo de lo teatral correspondía a una necesidad de generar material didáctico que refrendara sus teorías conceptuales.

8.3.2.1. Der gelbe Klang

Como ya se ha visto en el caso de los textos creados por Morris o Ashbee, incluso en las propuestas vinculadas a la Colonia de Darmstadt, convergía un propósito de transmitir su ideario tanto a partir de la forma como del contenido de las diferentes creaciones. Morris escogió el realismo utópico en la forma de sus textos para transmitir su ideario socialista; Charles Ashbee se valió de las máscaras para insistir en la validez del revival de los clásicos ingleses; y en Darmstadt escogieron el lirismo de textos como los de Holzamer para hacer prevalecer lo visual frente a lo literario. Kandinsky también dialogó con la forma y el contenido de *Der gelbe Klang*, en donde jugó formalmente con el drama abstracto, al mismo tiempo que introducía sus planteamientos sobre espiritualidad. Pero la dimensión que distinguió su trabajo del de sus predecesores fue que, si bien todos tenían un componente educativo inmanente, en el caso de Kandinsky éste fue utilizado de forma explícita. Es decir, a pesar del posible valor transformador que las creaciones anteriores pudieran tener sobre sus respectivos lectores o espectadores de forma orgánica, a través de su mera recepción, al publicarse *Der gelbe Klang* junto a un conjunto de ensayos teóricos, la pieza misma también funcionaba como tal. En este sentido el texto, si bien cumplía con algunas de las funciones propuestas en la hipótesis de este trabajo, tenía además el objetivo de servir como **material didáctico** para explicar el imaginario de Kandinsky.

Der gelbe Klang tuvo el mérito de haber sido pionero en el campo de los dramas abstractos, en la misma línea de la composición sinfónica *Prometheus* (1910) del también ruso, Alexander Scriabin¹⁷⁵¹. Arnold Schönberg¹⁷⁵² quien, a pesar de los paralelismos existentes

¹⁷⁵¹ *Prometheus: el poema de fuego*, Op.60 (1910) es un trabajo sinfónico realizado por el compositor Alexander Scriabin (1872-1915) para piano, orquesta, coro opcional y *clavier à lumières* o cromopiano. Se trataba de una música disonante basada enteramente en varias transposiciones con una misma matriz sonora. El órgano de color constaba de dos partes. La primera cambiaba con la armonía y siempre iba a la nota preferente con la que producía el color que Scriabin había asociado a cada

entre su *Glückliche Hand* (1913) y la pieza de Kandinsky, aseguró no haberla leído antes de escribir su obra, a través de una carta mostró su admiración hacia el texto del pintor: 'Su composición escénica me gustó sobremanera. También el prólogo a ella'¹⁷⁵³. Como puede apreciarse a través de la misiva de Schönberg, el ensayo teórico, *Über Bühnenkomposition*, y la obra a la que precedía, *Der gelbe Klang*, eran considerados una unidad. Kandinsky creó una pieza dramática que aspiraba a demostrar que sus ideas teóricas sobre abstracción eran aplicables a disciplinas más allá de las plásticas, que la gramática común a todas las artes a la que aspiraba tenía validez también en lo teatral.

De hecho, para terminar *Über Bühnenkomposition* Kandinsky sintetizó los tres elementos que, según su entender, debían integrar las composiciones escénicas. El final de su ensayo teórico servía para presentar las bases que integraban *Der gelbe Klang*, que se concatenaba en la página siguiente. Estas bases eran: (1) el sonido musical y su movimiento, a partir de la ópera; (2) el sonido corporal-espiritual y su movimiento expresado por hombres y objetos, desde la danza; y, (3) el tono cromático y su movimiento -una posibilidad escénica especial inspirada en la pintura-.

Por si fuera necesario aportar mayor evidencia de sus intenciones, el título completo de su pieza escénica suponía una síntesis de estos tres elementos e incluía términos referidos al color, el sonido y el movimiento: *Der gelbe Klang: Eine Bühnenkomposition* [La sonoridad amarilla: una composición escénica]. Es decir, para designar su 'síntesis', Kandinsky hacía una 'síntesis' abstracta, en la que la triada del drama realista -psicología, causalidad y moralidad- era sustituida por una subjetividad sustentada en el sonido, el movimiento y el color. Estos mismos tres elementos vertebraron el conjunto de la propuesta de forma que, para cada una de las seis partes que componían el drama, Kandinsky señaló: cómo debían ser el sonido y la música, cómo debían de ser los movimientos y con qué luz debían de estar iluminados cada uno de los elementos dispuestos en escena. Esta clarificación fue un claro síntoma del

tecla; la otra consistía en notas más largas sostenidas que no parecían tener relación aparente con la armonía (o con la primera parte.)

¹⁷⁵² Arnold Schönberg (1874-1951), músico y pintor austríaco considerado, junto a Stravinsky, como uno de los más notables compositores del s. XX.

¹⁷⁵³ Schönberg, A., Kandinsky, V., Hahl-Koch, J. and Zelinsky, H. (1987). *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Madrid: Alianza, p.56.

carácter analítico que precedía a la síntesis **multidisciplinar**, así como de la función **didáctica** que debía cumplir la composición.

En lo que respecta a la forma, Kandinsky incluyó ciertos guiños de tipo *revival* como la característica disculpa introductoria ante el lector que caracterizó los textos de Morris y Ashbee¹⁷⁵⁴; algunas imágenes populares que acompañaban a la edición impresa de la pieza; así como una división por *bilder* [cuadros]¹⁷⁵⁵ en lugar de escenas, algo que también resultaba especialmente apropiado por lo visual de la composición.

Muchas de las acotaciones descritas en el texto reflejaban situaciones difíciles de llevar a escena -como cuando se refirió a que los gigantes debían desplazarse como si flotaran sobre el suelo o, más adelante, cuando indicó que debían crecer de forma indefinida-; o como cuando, de forma constante empleó el término 'undeutlich' [indefinible], para referirse tanto a formas, como a figuras o para señalar el tipo de luz o de color que debía emplearse: 'Licht undeutlich' [Luz indefinida o borrosa]. Esta indefinición general podía ser un síntoma de la libertad creativa que quería otorgar Kandinsky a los futuros directores que la llevaran a escena o de su falta de experiencia en el teatro profesional. Pero también podría interpretarse como una prueba de que Kandinsky había creado este texto como una forma de **explicar sus ideas teóricas** y no tanto con la intención de que se produjera sobre las tablas.

Es innegable que *Der gelbe Klang* brindó a Kandinsky la oportunidad de trabajar con **múltiples disciplinas** si bien, en su caso, lejos de la lectura programática que hacía Wagner en su *Gesamtkunstwerk*¹⁷⁵⁶, Kandinsky aspiraba a una integración espiritual a partir de la

¹⁷⁵⁴ 'Se ruega al lector que no atribuya a nuestros principios las deficiencias de la siguiente composición *Sonoridad amarilla*, sino que lo ponga en la cuenta del autor', Kandinsky, V., Marc, F. and Burgaleta, R. (1989). *El jinete azul: Sonoridad amarilla*. Barcelona: Paidós, p.194.

¹⁷⁵⁵ 'La división no por escenas sino por *bilder* -que podría ser traducido como 'cuadros' o 'panoramas'- era el reflejo de una práctica habitual en el teatro expresionista de preguerra que a su vez procedía del drama de estaciones o *Stationendrama* strindbergiano a partir de una revisión de la composición característica del teatro medieval', Ritchie, J. (1976). *German expressionist drama*. Boston: Twayne Publishers, p.20.

¹⁷⁵⁶ Wagner entendía el arte de la danza, el del sonido y el de la poesía como limitados si eran considerados individual y separadamente: 'Con que a ese arte le cojan de la mano superará sus límites; el entrelazamiento completo, la fusión completa con la hermana, es decir, el salir completamente de sí mismo yendo más allá de los límites dados, permitirá que esos límites se vinieran en cada caso completamente abajo; y si de esa manera se derrumbarán todos, entonces ya no habrá modalidades artísticas, ni en consecuencia existirán tampoco esas fronteras, sino únicamente el arte, un mismo arte común y sin límites', Wagner, R., Llinares, J. and López, F. (2000). *La obra de arte del futuro (1849)*, pp.57-58. Valencia: Universitat de Valencia.

vibración interna que debía hacer converger a todas las artes¹⁷⁵⁷. En su síntesis abstracta no había cabida para lo programático y todos los elementos sustraían sus evidencias racionales para converger en lo absoluto. Por eso, la luz y el color ocupaban un lugar predominante en la ecuación, frente a una lírica que se empleaba únicamente como medio para implicar a la voz humana en el arte del sonido, pero sin satisfacer la necesidad del público de comprender lo que estaba sucediendo en escena. Y ahí es donde entraba a dialogar la forma con el contenido. Susan Alyson Stein demuestra que si bien Kandinsky escribió *Riesen* en 1909, para su publicación tres años más tarde en el *Der Blaue Reiter* introdujo gran cantidad de cambios que la investigadora documenta a partir de las versiones intermedias escritas a mano por el propio autor¹⁷⁵⁸. Según Stein, la mayor parte de las reformas estuvieron orientadas a favorecer la inclinación espiritual de la pieza. Es decir, a medida que Kandinsky iba concibiendo su imaginario, que recogió en 1911 en *Über das Geistige in der Kunst* [de lo espiritual en el arte], lo incorporaba también a su composición escénica. Más allá de los efectos divulgativos que *Der gelbe Klang* pudiera tener por sí mismo como texto dramático, Kandinsky quería poder dirigirlos, es decir orientarlos para que le sirvieran como ejemplo para la comprensión de su ideario. Por eso, el ensayo teórico y el ejemplo funcionaban como una unidad y, más allá del valor artístico de la composición, el conjunto era utilizado como **material didáctico**.

A pesar de que la intención de Kandinsky no era la de facilitar una trama inteligible, en *Der gelbe Klang*, las referencias en sus ensayos teóricos a la simbología que los colores tenían para Kandinsky permiten así mismo establecer la lucha entre lo terrenal y lo espiritual como un tema predominante en la obra. Lo terrenal, representado a partir de lo amarillo y los hombrecillos de colores, versus lo espiritual, que aparecía en el azul oscuro y se materializaba a partir de los gigantes capaces de crecer y de 'sacrificarse' en la cruz. La confrontación entre el niño/blanco y el hombre/negro establecía una relación semejante en la cuarta escena. El misticismo también condensaba el final de la pieza con el sacrificio del

¹⁷⁵⁷ Para Wagner la poesía era el medio gracias al cual la obra de arte penetraba en la vida, era la forma de poetizar al pueblo, la cabeza de ese ser humano completo apoyado únicamente sobre los hombros del arte de la danza y del arte del sonido. Sin embargo, Kandinsky renegó de esa necesidad de transmitir una conclusión a los espectadores. Para más información sobre Wagner y la obra de arte del futuro, ver: Wagner, R., Llinares, J. and López, F. (2000). *La obra de arte del futuro (1849)*, p.94. Valencia: Universitat de Valencia.

¹⁷⁵⁸ 'Kandinsky's revisions laid bare a wide gap between Giants and The Yellow Sound. It is in this gap that we find Kandinsky crossing the threshold to the new spiritual epoch', Stein, S. (1983). Kandinsky and Abstract Stage Composition: Practice and Theory, 1909 -12. *Art Journal*, [online] 43(1), pp.61-66. Available at: <https://www.jstor.org/stable/776634> [Accessed 6 Mar. 2019], p.63.

último gigante que era deglutido por la lóbreguez con sus brazos en cruz ¿Significaba el silencio y la oscuridad final la imposible supervivencia de la espiritualidad?¹⁷⁵⁹

En la segunda escena de *Der gelbe Klang* se señalaba la entrada, por el lado izquierdo de la colina, de ‘eine grosse gelbe Blume sichtbar’ [una gran flor amarilla], similar a un pepino grande y torcido, –‘einer grossen, krummen Gurke ähnlich’- que se volvía cada vez más brillante. La flor y la pequeña hoja con púas que salía de su fino tallo se movían al son de las notas -a veces de forma independiente, a veces a la vez, y en sintonía o no con la música:

Später bei voller Stille schaukelt die Blume sehr langsam von rechts nach links. Noch später auch Blatt, aber nicht zusammen. Noch später schaukeln beide in ungleichem Tempo. Dann wieder einzeln, wobei mit der Blumenbewegung ein sehr dünnes h klingt, mit der Blattbewegung -ein sehr tiefes a. Dann schaukeln wieder beide zusammen und beide Töne klingen mit. Die Blume erzittert stark und bleibt unbeweglich. In der Musik klingen die beiden Töne weiter¹⁷⁶⁰.

Este fragmento es otra de las evidencias del sentido **didáctico** de la composición escénica kandinskyana. La flor amarilla con su hoja con púas, los movimientos que realizaban y las notas que las acompañaban, coincidían con sus tres elementos señalados como esenciales para la creación escénica: color, danza y música. Kandinsky estaba hablando de la síntesis artística, de cómo se podía sumar y/o restar a partir de la conjunción de los distintos elementos en función de que estos actuaran de forma unida o separada. En línea con artistas afines al *Arts and Crafts*, y a los prerrafaelitas como Dante Gabriel Rossetti, Kandinsky traspasó los límites de las distintas disciplinas artísticas compartiendo temáticas y símbolos, algo coherente con su visión sintética de las artes. Por ejemplo, en el lado derecho de su óleo *Allerheiligen I* (1911) [Todos los Santos, día I], Kandinsky pintó una gigante flor amarilla, la pregunta que surge entonces es: ¿será la misma que la descrita en *Der gelbe Klang*?

¹⁷⁵⁹ Cardullo especula sobre la posibilidad de que los gigantes estuvieran más bien relacionados con los titanes de la mitología griega, en particular con Coeus, Titan del intelecto y Prometheus titán de la prospección, pero no profundiza al respecto. Cardullo, R. (2018). Wassily Kandinsky's The Yellow Sound as a total work of art. *Journal of Modern Literature*, [online] 41(4), p.8. Available at:

<https://search-proquest-com.ure.uab.cat/docview/2179193988/fulltextPDF/1F108A46B2FE4EF0PQ/2?accountid=15292>.

¹⁷⁶⁰ [Más tarde, en un silencio absoluto, la flor oscila muy lentamente de derecha a izquierda. Algo después también la hoja, pero no de forma conjunta. Aún más tarde, ambas se mecen a velocidad desigual. Luego otra vez se forma separada; mientras tanto al mismo tiempo que se mueve la flor suena un *si* muy sutil y con el movimiento de la hoja, un *la* muy profundo. Después ambos vuelven a balancearse al unísono. La flor se estremece fuertemente y permanece inmóvil. En la música los dos tonos siguen sonando], Kandinsky, V. and Franz, M. (1914). *Der Blaue Reiter*. [ebook] München: Piper, p.124. Available at: <https://archive.org/details/derblauereiter00kand/page/120> [Accessed 2 Mar. 2019].



Ilustración 43. *Allerheiligen I* (1911).

[Todos los Santos, día I], actualmente en la Galería nacional Lenbachhaus y Kunstbau, aparecían, además de múltiples motivos religiosos, una gigante flor amarilla que alcanzaba una media luna rosa y un cielo azul oscuro. La música era representada a través de una trompeta que señalaba un Cristo crucificado y la muerte estaba envuelta en una túnica negra con calaveras. Las correspondencias existentes entre los atributos y temáticas de su obra plástica y escénica, así como con sus ensayos teóricos son notables.

Kandinsky quiso poner a prueba las distintas combinaciones de síntesis artística a partir de 'y' u 'o', en otros momentos de la composición, en donde jugaba con distintas iteraciones de repetición de versos; o como cuando en el quinto cuadro propuso que algunos hombres movieran frenéticamente los brazos, otros sólo las piernas, un tercer grupo sólo la cabeza, un cuarto, sólo el cuerpo y, para un quinto agrupamiento, indicó que compaginar todo tipo de gestos¹⁷⁶¹.

Esta aproximación artística, que investigaba formalmente la adición o sustracción de los distintos elementos, era trasladada al trabajo entre los diferentes profesionales que participaban en la composición. Para el caso de *Der gelbe Klang*, a pesar de que Kandinsky no llegó a escenificarla, contó con la colaboración del músico Thomas von Hartmann. De hecho, Stein atribuye a la participación de von Hartmann las precisas especificaciones en lo que se refiere a tonos, volumen, temperamento y notas musicales incluidas en el texto¹⁷⁶². Pero es cierto que esta cooperación, más que una unión comunal como la que perseguían en la *Socialist League* o en *The Guild and School of Handicraft*, era también una **yuxtaposición artística** en la que grandes eminencias trabajan de forma independiente aportando su

¹⁷⁶¹ 'Manche bewegen hastig im Stehen nur die Arme, die andern nur die Beine, nur den Kopf, nur den Rumpf. Manche kombinieren alle diese Bewegungen. Manch mal sind es Gruppenbewegungen. Ganze Gruppen machen manchmal eine und dieselbe Bewegung', Kandinsky, V. and Franz, M. (1914). *Der Blaue Reiter*. [ebook] München: Piper, p.130. Available at: <https://archive.org/details/derblauereiter00kand/page/120> [Accessed 2 Mar. 2019].

¹⁷⁶² Stein, S. (1983). Kandinsky and Abstract Stage Composition: Practice and Theory, 1909 -12. *Art Journal*, [online] 43(1). Available at: <https://www.jstor.org/stable/776634> [Accessed 6 Mar. 2019], p.64.

habilidad, pero sin buscar la creación conjunta que identificó a sus predecesores. Desafortunadamente las partituras originales de Hartmann se perdieron durante la Revolución rusa de 1917.

La presencia de un coro y la alusión al éxtasis al recitar el texto al unísono en *Der gelbe Klang* resaltaban los elementos rituales y la visión espiritual del arte que caracterizó en general la obra de Kandinsky, principalmente en su etapa más expresionista. Estos rasgos convergían con *Die Zeichen* (1901) [La señal], si bien en el caso de Behrens era la arquitectura y no la pintura la base sobre la que debía asentarse el desarrollo de las demás artes. Tanto Behrens como Kandinsky se alejaron del *Gesamtkunstwerk* wagneriano y se aproximaron a las ideas de Nietzsche expuestas en *Zarathustra* en donde ya no consideraba que la música debiera ser una traducción metafísica de la filosofía, sino una versión de lo incognoscible del caos¹⁷⁶³. Si bien, con la existencia de un coro y con la formación constante de grupos a lo largo del texto, Kandinsky apelaba al trabajo conjunto, de nuevo, al no haber podido escenificarla¹⁷⁶⁴, no cumplió con este propósito. Aunque no se puede negar que lo promoviera, de cara a futuras representaciones.

Schlemmer admitió la influencia que ejerció Kandinsky en su teatro¹⁷⁶⁵. Pero, lamentablemente y a pesar de las afinidades¹⁷⁶⁶, su intento por llevar a escena *Der gelbe Klang*, igual que había sucedido con las tentativas anteriores de Hugo Ball o de la

¹⁷⁶³ Christopher Short defiende en su tesis *Friedrich Nietzsche and German Expressionist Art* que las ideas de Nietzsche llegaron a Kandinsky a partir de los libros y artículos de Rudolph Steiner con frecuencia referidos en las anotaciones de los cuadernos del ruso. Para más información consultar: Short, C. (2019). *Friedrich Nietzsche and German Expressionist Art (vol.I)*. PhD Art History and Theory. University of Essex, p.55. Short indica a: Washton-Long (1980), p.27, Ringbom (1970) y Coetzee (1988) como autores que avalan su teoría.

¹⁷⁶⁴ Aunque *Der gelbe Klang* nunca fue llevada a escena en vida de Kandinsky, fue notable el intento de Hugo Ball por representarla en el Teatro de los Artistas de Múnich. En 1914, Kandinsky, Klee y Franz Marc -todos ellos asociados por aquel entonces en *Der Blaue Reiter*- se pusieron de acuerdo para colaborar con Hugo Ball en establecer el *Bühne der neuen Kunst* [El teatro del nuevo arte]. El plan es descrito por Richard Huelsenbeck, un íntimo asociado de Ball, como 'un teatro expresionista', en: Huelsenbeck, R. and Manheim, R. (2019). *En Avant Dada: A History of Dadaism (1920)*. [ebook] Hannover: Paul Steegemann. Available at: https://monoskop.org/images/1/18/Huelsenbeck_Richard_1920_1981_En_Avant_Dada_A_History_of_Dadaism.pdf [Accessed 19 May 2019], p.24.

¹⁷⁶⁵ 'Kandinsky certainly saw many of his own ideas realized on my stage; after performances he would let me know through his wife how close I was to his conceptions', [Kandinsky ciertamente vio muchas de sus propias ideas llevadas a cabo en mi teatro; después de las actuaciones solía decirme a través de su esposa lo cerca que yo estaba de sus concepciones], Carta de Schlemmer a Otto Meyer, desde Groß-Dirschkeim 8 de septiembre de 1929, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer. Translated from the German by Krishna Winston*. Evanston: Northwestern University Press, p.248. El empleo de uniformidad cromática y de bailarines con movimientos como marionetas en el *Triadisch Ballet* de Schlemmer tuvo muchos orígenes, como se verá más adelante pero, como él mismo reconoció, Kandinsky fue uno de ellos.

¹⁷⁶⁶ El empleo de uniformidad cromática y de bailarines con movimientos como marionetas en el *Triadisch Ballet* de Schlemmer tuvo muchos orígenes, como se verá más adelante pero, como él mismo reconoció, Kandinsky fue uno de ellos.

Volksbühne, también fracasó¹⁷⁶⁷. No fue hasta 1972 cuando la *Massachusetts School of Art* puso en movimiento el texto original de Kandinsky en el Museo Guggenheim the Nueva York. No obstante, la influencia de Kandinsky se hizo patente en otros importantes artistas anteriores como John Cage¹⁷⁶⁸, sobre quien Douglas Richard Zullo ha estudiado las similitudes y correspondencias con la espiritualidad kandinskyana¹⁷⁶⁹.

8.3.2.2. Bilder einer Ausstellung (1928), síntesis teatral a partir de una escenografía en movimiento

Kandinsky llevó al escenario sus teorías artísticas una única vez durante la primavera de 1928 en el Friedrich Theater de Dessau. El vehículo que Kandinsky escogió para su única demostración de la síntesis escénica fue la pieza para piano de Modest Mussorgsky¹⁷⁷⁰, titulada *Kartinki s výstavki* [Cuadros de una exposición]. El trabajo musical compuesto en 1874 consistía en 16 cuadros o fragmentos que expresaban las impresiones de Mussorgsky a partir de la exhibición póstuma de diez acuarelas y dibujos de su amigo Viktor Hartmann (1834-1873).

El carácter absoluto¹⁷⁷¹ de la pieza de Mussorgsky en la que, según admitió, había tratado de ‘dibujar música’¹⁷⁷², convergía con el imaginario kandinskyano que denostaba lo

¹⁷⁶⁷ ‘Wissen Sie, dass mir 2x eine Aufführung angeboten wurde? Das erste Mal dicht vor dem Krieg -die Aufführung musste im Spätherbst in München stattfinden. Das zweite Mal in Berlin (“Volksbühne) 1922. Und dieses zweite Mal stand nicht der Krieg im Wege, sondern mein Komponist, Th. V. Hartmann, der damals unerreichbar war. So musste ich ablehnen. Ich erinnere mich plötzlich, dass es auch noch ein drittes Mal gegeben hat: Schlemmer wollte das Stück aufführen. Es kam aber wieder ein Strich durch die Rechnung...Solche Dinge haben eigene Geschicke’, [¿Sabías que me ofrecieron dos actuaciones? La primera cerca de la guerra -la actuación tenía que haber tenido lugar a finales de otoño en Múnich. La segunda vez en Berlín (por la Volksbühne) en 1922 y esta vez no fue la guerra la que se interpuso en el camino, sino mi compositor, Th. V. Hartmann, que no estaba disponible en ese momento. De repente recuerdo que hubo una tercera ocasión: Schlemmer quería representar la obra. Pero de nuevo hubo un problema con la ley. Esas cosas tienen su propio destino], Kandinsky, V. carta a un amigo en: Hines, T. (2013). *Collaborative Form: Studies in the Relations of the Arts*. Ashland: Kent State University Press, pp.122-23

¹⁷⁶⁸ John Milton Cage Jr. (1912-1992), compositor, teórico musical, pintor y poeta norteamericano pionero en la música aleatoria y en el empleo alternativo de los instrumentos musicales.

¹⁷⁶⁹ La relación entre Cage y Kandinsky también ha sido objeto de exposiciones como la que tuvo lugar entre el 11 de noviembre de 2017 y el 25 de febrero de 2018 en el Palazzo Magnani de Reggio Emilia, Art & Artworks. (2017). *From the spiritual abstraction of Wassily Kandinsky to the enlightened silence of John Cage*. [online] Available at: <https://www.artartworks.com/exhibitions/from-the-spiritual-abstraction-of-wassily-kandinsky-to-the-enlightened-silence-of-john-cage-25339/> [Accessed 6 Mar. 2019]. Para más información sobre, consultar también: Zullo, D. (1997). *Getting Off the Ground: Wassily Kandinsky, John Cage, and the Otherworldly Qualities of the Everyday World*. Columbus: Ohio State University.

¹⁷⁷⁰ Modest Mussorgsky (1839-1881) fue un compositor ruso perteneciente al grupo *Mogúchaya kuchka*, también conocidos como ‘Los cinco’, entre sus trabajos, además de *Cuadros de una exposición* destacó la ópera *Boris Godunov*.

¹⁷⁷¹ La musicóloga Alexandra Orlova afirma que la música de *Modeste Mussorgsky: “Bilder einer Ausstellung”* está muy lejos de ser una mera ‘ilustración’ de las acuarelas de V. Hartmann. Para más información, consultar: Orlova, A. (2000). *Mussorgsky*

programático. A pesar del origen naturalista de los cuadros que la habían inspirado, Kandinsky coincidía en que la composición orquestal de Mussorgsky no era en ningún caso programática¹⁷⁷³. En el proceso global, la pintura de V. Hartmann inspiró la música de Mussorgsky, que Kandinsky de nuevo transmutó en pintura, aunque en esta ocasión abstracta y con movimiento, cerrando un círculo en el que el común denominador había sido el elemento interior intrínseco al arte, más allá de sus potenciales representaciones.

Pero lo interesante de esta nueva incursión en las artes escénicas de Kandinsky fue que, de nuevo, acompañó su trabajo teatral de un artículo, publicado en la revista *Kunstblatt*, en el que explicó cómo había sido su proceso de creación¹⁷⁷⁴. Otra vez las artes escénicas se ponían a la disposición de Kandinsky para convertirse en precisos **materiales didácticos** que sirvieran como apoyo a su docencia.

La *Modeste Mussorgsky: 'Bilder einer Ausstellung'*¹⁷⁷⁵ de Kandinsky constó de 16 cuadros compuestos íntegramente por elementos abstractos, salvo en los casos de: *Samuel Goldeberg* y *der Marktplatz in Limoges* [El Mercado de Limoges] - en los que aparecían dos bailarines¹⁷⁷⁶. Su compleja composición escénica presentaba la interacción **pluridisciplinar** de escenografía, música, color, luz, formas geométricas y plásticas. Tal y como explicó en su artículo, el teatro había ofrecido a Kandinsky la posibilidad de corroborar sus supuestos acerca de la síntesis artística:

.1. die Formen selbst [las propias formas]

Remembered (Russian Music Studie), Bloomington: Indiana University Press, pp.173-74, en: Moussorgsky, M. and Bricard, N. (2002). *Pictures at an Exhibition: For the Piano*. New York: Alfred Music Publishing, p.10.

¹⁷⁷² 'Hartmann [era el título original que iba a llevar el ciclo] is boiling as Boris [su ópera Boris Godunov] boiled -the sounds and the idea hung in the air, and now I am gulping and overeating, I can hardly manage to scribble it down on paper', [Hartmann está hirviendo como también lo hizo Boris -los sonidos y las ideas cuelgan del aire y yo las estoy tragando y engullendo, apenas puedo garabatearlas en el papel], Moussorgsky, M. (1874). *Carta a Vladimir Statov*, Moussorgsky, M. and Bricard, N. (2002). *Pictures at an Exhibition: For the Piano*. New York: Alfred Music Publishing, p.9.

¹⁷⁷³ Kandinsky dijo que no entendía la música de Mussorgsky como programática en: Kandinsky, V. (1930). *Modeste Mussorgsky: "Bilder einer Ausstellung."* *Kunstblatt*, [online] (August 1), p.246. Available at: <https://magazines.iadb.org/issue/DKB/1930-08-01/edition/14-8/page/26?query=> [Accessed 25 Feb. 2019].

¹⁷⁷⁴ Kandinsky, V. (1930). *Modeste Mussorgsky: "Bilder einer Ausstellung."* *Kunstblatt*, [online] (August 1), p.246. Available at: <https://magazines.iadb.org/issue/DKB/1930-08-01/edition/14-8/page/26?query=> [Accessed 25 Feb. 2019].

¹⁷⁷⁵ En la actualidad sólo se conservan dos series de los diseños escénicos originales de Kandinsky. Uno se encuentra en el Centro Pompidou de París y el otro en la colección de estudios de teatro de la Universidad de Colonia -Theaterwissenschaftliche Sammlung-.

¹⁷⁷⁶ Con la excepción de dos pinturas, *Samuel Goldeberg* y *Schmuyte 'y' The Marketplace in Limoges* '(en la que dejé participar a dos bailarines), toda la imagen del escenario era 'abstracta'. Aquí y allá, también, se utilizaron formas que estaban lejos de ser 'representativas', Kandinsky, V. (1930). *Loc cit.*

2. die Farbe auf die Formen, wozu [el color en las formas, ¿para qué?]
3. die Beleuchtungsfarbe als vertiefte Malerei sich gesellte, [el color de la iluminación como pintura profunda, uniéndose]
4. das selbständige Spiel des farbigen Lichts [La actuación independientemente de las luces de colores]
5. der mit der Musik verbundene Aufbau jedes Bildes und nötigenfalls der Abbau desselben [la composición de cada imagen asociada a la música y, en caso necesario, la descomposición de la misma]¹⁷⁷⁷

Felix Klee trabajó como asistente de Kandinsky e hizo una copia de la partitura¹⁷⁷⁸. En el libreto, documentó las señales para la luz y el movimiento que debían seguir los telones y objetos. Su estudio ha permitido revelar que las imágenes estáticas de acuarela estaban hechas de elementos separados que se **movían** durante la actuación¹⁷⁷⁹. Las indicaciones de Kandinsky señalaban que las imágenes y colores debían ir integrándose y desmontándose en función de la música. Su intención era satisfacer el anhelo perpetuo de la pintura de contar con una dimensión espaciotemporal que la permitiera moverse, algo parecido a lo que perseguía Moholy-Nagy con la arquitectura. Aunque, en el caso de Kandinsky, sólo las telas, los elementos suspendidos que se movían por el escenario, los bailarines y las luces, permitían dotar al plano de una tridimensionalidad.

Lejos del *Gesamtkunstwerk* que habían anhelado sus predecesores, en Kandinsky, los elementos mostraron el mecanismo a partir del cual pasaban de la autonomía a la yuxtaposición visual. Es decir, la síntesis kandinskyana en *Bilder einer Ausstellung* dejaba al descubierto los elementos que surgieron del análisis. Cuesta entender si ante tal disertación lógica era posible satisfacer el anhelo espiritual que promulgaba. Lo que sí era cierto es que, en lo que se refiere al teatro, el énfasis que ponía Kandinsky en la conjunción de **múltiples disciplinas** en un todo orgánico era muy semejante al concepto de arquitectura gropiusiano y al *Gestaltung* que perseguía Moholy-Nagy.

¹⁷⁷⁷ Vid nota 1776.

¹⁷⁷⁸ Esta partitura se encuentra en el Kandinsky Bequest del Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París.

¹⁷⁷⁹ Kandinsky, V. (2012) and VV. AA. *Kandinsky, Russian and Bauhaus years (1915-1933)*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, p.72.

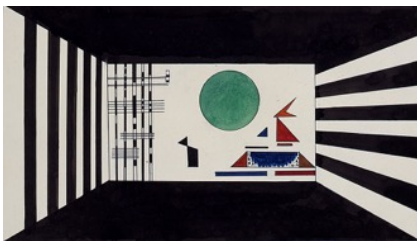


Ilustración 44. *Das grosse tor von Kiew* (1928).

Mussorgsky: Bilder einer Ausstellung. Cuadro XVI, 'Das grosse tor von Kiew' [La gran Puerta de Kiev], Bühnenarchitektur Wassily Kandinsky. Friedrich-Theater, Dessau, en: (www.dw.com), D. (2016). Kandinsky and Mussorgsky: What happens when artists inspire each other | DW | 03.03.2016. [online] DW.COM. 2019].

Ilustración 45. *Mussorgsky: Bilder einer Ausstellung* (1928).

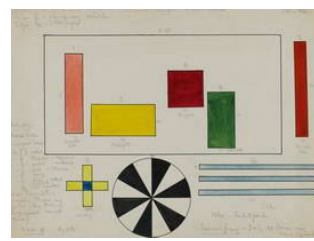
Abajo, más imágenes de la Exposición que tuvo lugar en Förderverein Meisterhäuser Dessau, febrero de 2016 con motivo del 150 aniversario de la Bauhaus. Kandinsky, V. (2019). *Wassily Kandinsky - Pictures at an Exhibition, 1928*. [online] Wassilykandinsky.net. Available at: <https://www.wassilykandinsky.net/pictures.php> [Accessed 27 Feb. 2019].



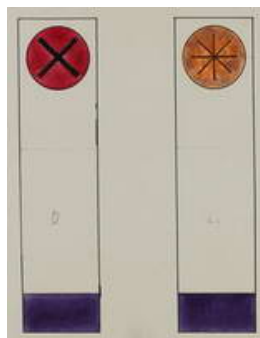
Cuadro II, Gnomus



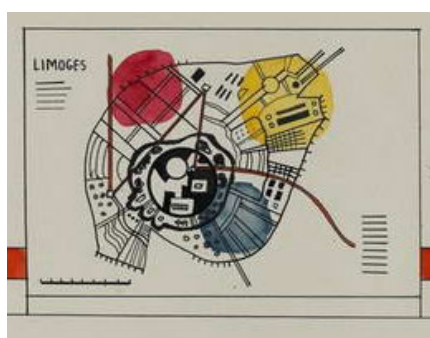
Cuadro IV, Das alte Schloss



Cuadro VII, Bydlo



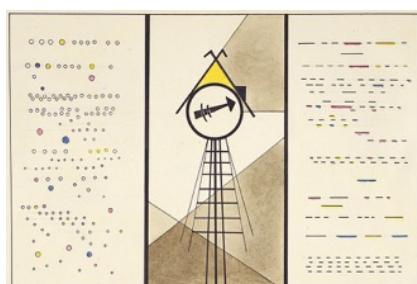
Cuadro X, Samuel Goldenberg



Cuadro XII, der Marktplatz in Limoges



Cuadro XII, Catacombae. Sepulcrum romanum



Cuadro XV, Hutte der Baba-jaga

A pesar de su intención de conjugar las artes, lo que no queda claro es el interés de Kandinsky por trabajar la idea de **conjunto** que, de forma teórica, había trasladado a sus estudiantes a partir de los ejemplos del Teatro del Arte de Moscú y los Meiningen. Para Kandinsky era importante unir y formar un equipo de personas procedentes de artes separadas¹⁷⁸⁰. En algunas fuentes se cita de forma general que ‘students made significant contributions to the development of experimental theatrical practices’¹⁷⁸¹ pero, más allá de la colaboración con Thomas Hartman en *Der gelbe Klang* o con Felix Klee en *Bilder einer Ausstellung*, no se han encontrado otras referencias que respalden esta idea. Lo que sí es probable es que los trabajos artísticos y las técnicas escénicas empleadas en otras producciones teatrales de la Bauhaus como el *Triadisch Ballet* (1923) de Schlemmer, dieran ideas a Kandinsky para su propuesta.

Una de las últimas actuaciones de Hirschfeld-Mack en Weimar, la de 1925, fue seguida de una conferencia de Kandinsky que pretendía ilustrar lo presenciado y que llevó el título de *Die Idee der Synthese im Bauhaus* [La idea de Síntesis en la Bauhaus]. Las similitudes en el empleo de la luz, el color y la música como elementos compositivos de la pieza escénica hacen pensar que pudo haber una retroalimentación mutua. Analizar la propuesta de Hirschfeld-Mack probablemente brindó a Kandinsky ideas que pudo poner en práctica en *Bilder eine Ausstellung*, pero lo interesante es observar cómo en él, teoría y práctica, análisis y síntesis, siempre iban de la mano.

La replicación entre Kandinsky y Schlemmer también fue reconocida por ambos. Aunque es cierto que Schlemmer creó el *Triadisch Ballet* antes de llegar a la Bauhaus, después se convirtió en propiedad común de la Escuela. En cualquier caso, como se verá también en los casos de Schreyer o Schlemmer, en la Bauhaus la voluntad de generar un equipo a partir del trabajo escénico se fue difuminando. Coincidir en el elemento interno se dejaba en manos de la inspiración y no surgía a partir de un sistema colaborativo de trabajo. De esta forma el resultado era una obra compuesta a partir de varias. En el caso de *Bilder einer Ausstellung*, la construcción derivaba de una creación cronológica a partir de pintura-música-teatro, pero no

¹⁷⁸⁰ ‘Uniting both of diverse people and of the separate arts’, Kandinsky, W. and Echavarren, R. (2003). *Punto y línea sobre plano: Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós, p.37

¹⁷⁸¹ Kandinsky, V. (2012). *Kandinsky, Russian and Bauhaus years (1915-1933)*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, p.70.

existía una sincronía en la creación que permitiera hablar de conjunto, al menos en términos de trabajo humano.

Schlemmer era bastante crítico con las teorías de color de Kandinsky, pero en lo que sí coincidía con él era, precisamente, en emplear el escenario como un instrumento de enseñanza para la difusión de sus ideas. Por ejemplo, en una carta a Otto Meyer en enero de 1926, Schlemmer planeaba, precisamente, rebatir los supuestos de las conferencias de Kandinsky acerca de color a partir de una pieza escénica concebida al efecto:

Kandinsky's lecture still has me upset; I plan to reply (indirectly) in a talk I shall be working on soon, 'Theater at the Bauhaus'. A hint: I shall be obliged to say critical things about the Bauhaus, and to discuss basic principles in order to break the ground for my projected theatrical endeavours. For my theater must do more than mirror the prevailing chaos and fence with its own shadow. It must -God grant it success! - offer 'enchanted pedagogy' and become a Schillerian tribunal¹⁷⁸².

Más allá del papel que ocupara lo teatral en la arquitectura, las fiestas, los Bauhaus-Abende o las pedagogías de Itten, Moholy-Nagy y Kandinsky, en donde de forma más explícita se emplearon las artes escénicas como herramienta para la formación de artistas plásticos fue en el Taller de Teatro cuyo recorrido se expone a continuación.

¹⁷⁸² [La conferencia de Kandinsky me ha enfadado; estoy planeando contestar (indirectamente) en una charla sobre la que estaré trabajando en breve 'Teatro en la Bauhaus'. Una pista: Estaré obligado a decir cosas críticas sobre la Bauhaus y a discutir los principios básicos para romper el terreno para mis proyectados deberes teatrales. Porque mi teatro tiene que hacer más que ser un espejo del caos predominante y luchar contra su propia sombra. Debe - ¡Dios nos garantice éxito! - ofrecer una pedagogía encantadora y convertirse en un tribunal shilleriano], Carta de Schlemmer a Otto Meyer, desde Weimar, 3 de enero de 1926: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer. Translated from the German by Krishna Winston*. Evanston: Northwestern University Press, p.189.

9. EL TALLER DE TEATRO DE LA BAUHAUS

Antes de entrar a detallar los trabajos particulares que se llevaron a cabo en el taller de teatro, de forma general es necesario distinguir dos etapas fundamentales, la liderada entre 1921 y 1923 por el expresionista Lothar Schreyer, y la investigación más centrada en las posibilidades mecánicas del hombre y el espacio entorno a él que caracterizó el trabajo del taller desde 1923 y hasta 1929, cuando se encontraba bajo la dirección de Oskar Schlemmer. De forma paralela a lo que sucedía en la Escuela, se podría decir que el taller de teatro funcionó, en un principio, como el refugio y el lugar de ensamblaje para sus intereses metafísicos y cuando las expectativas místicas se desvanecieron pasó a ocupar un espacio para la experimentación y el movimiento de la, desde entonces, mayor predominancia mecanicista. Por otro lado, más allá de la estética, durante el periodo de Weimar, en el taller se produjeron trabajos anárquicos y libres que se ordenaron sistemáticamente a partir del traslado de la Bauhaus a Dessau, en donde el taller pasó a contar con un espacio propio para el desarrollo y la muestra de sus experimentos escénicos. Durante los últimos años, con Schlemmer a cargo del taller, el teatro de la Escuela ya no sólo se reconoció y organizó como un grupo cooperativo, sino como un anclaje y plataforma para una escena internacional y de vanguardia.

Con el objetivo común de apoyar el desarrollo de los diferentes talentos de los estudiantes y de acuerdo con la visión **pluridisciplinar** que había expuesto Gropius en su manifiesto, en el taller de teatro se investigaban las distintas formas de artes escénicas: danza, música, teatro,

pantomima, espacio, luz, sonido, etc. Los participantes, procedentes de cualquiera de las demás clases, estaban invitados a formar parte del taller y contribuir con su experiencia técnica específica. De esta forma se abría la posibilidad de establecer sinergias y colaborar en proyectos que, a diferencia de lo que sucedía en la mayoría del resto de materias, exigían el trabajo en **equipo**. En palabras del investigador Michael Siebenbrodt, el taller de teatro ‘became an important training ground for teamwork and the new working and living community at the Bauhaus, a living vision of *Gesamtkunstwerk*’¹⁷⁸³. Y es que, esa sensación de comunidad activa a la que se refiere Siebenbrodt estuvo muy relacionada con la celebración de las fiestas y eventos en los que la música y los espectáculos ocuparon un papel indispensable. El concepto de ‘Arte unificado’ tenía que ver con la creación de un espacio y un ambiente que integrara las necesidades sociales y espirituales del hombre. Fue este énfasis en la cultura holística, en la necesaria relación no sólo entre arte y tecnología sino también entre varias disciplinas y el hombre, el que determinó la temprana introducción del teatro en la vida de la Bauhaus.

A pesar de que fue Oskar Schlemmer quien pasaría a la historia como el principal maestro del taller de teatro, en el momento de su creación, fue Lothar Schreyer a quien Walter Gropius apuntó como director. Wingler recoge un manuscrito de Gropius, fechado en 1922 bajo el título: *Die Arbeit der Bauhausbühne*, y en el que la influencia de Schreyer resulta evidente. En el texto, Gropius señaló que el taller debía albergar todas las artes visuales bajo la guía de la arquitectura con el fin común de purificar y renovar el teatro¹⁷⁸⁴. Gropius entendía que esa reforma debía llevarse a cabo desde un punto de vista tanto teórico como práctico, alejado de las consideraciones personales y libre de las limitaciones del teatro comercial. Pero en donde más se acercó Gropius a los fundamentos de Schreyer fue al referirse al origen ‘religioso’¹⁷⁸⁵ de las artes escénicas en el que éstas se entendían como una manifestación trascendente dedicada a los dioses. Este componente místico, propio del expresionismo que practicaba Schreyer, también quedó en evidencia al referirse Gropius al

¹⁷⁸³ [Se convirtió en un importante campo de entrenamiento para el trabajo en equipo y la nueva comunidad activa y de trabajo en Bauhaus, una visión viva de *Gesamtkunstwerk*], Siebenbrodt, M. and Schöbe, L. (2012). *Bauhaus*. London: Parkstone International, p.177.

¹⁷⁸⁴ Gropius, W. (1922). *The Work of the Bauhaus Stage*, folleto de información sobre el taller de teatro de la Bauhaus, fechado el 20 de octubre de 1922, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.58.

¹⁷⁸⁵ Schreyer se refirió al origen religioso del teatro en: Schreyer, L. (1956). *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus: was ist des Menschen Bild*. [ebook] München: Albert Langen Georg Müller Verlag GmbH, p.21. Available at: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schreyer1956/001> [Accessed 9 Mar. 2019].

espectador a través de su alma¹⁷⁸⁶. Con el paso del tiempo y, a pesar del desvanecimiento de la vertiente espiritual, la definición que resumía los elementos fundamentales de los que debía constar el taller de teatro se mantendría. Los componentes a los que Gropius hizo referencia fueron: espacio, cuerpo, movimiento, forma, luz, color y sonido:

The clear definition of the complicated total problems of the stage and its derivation from the origin of its evolution, form the point of departure of our stage work. We are investigating the problems of space, body, movement, form, light, color and sound¹⁷⁸⁷.

Tal y como se ha comentado, la visión espiritual que caracterizó el comienzo de la Bauhaus en Weimar fue difuminada a partir de 1923. Por ello, con frecuencia, los libros de la Bauhaus obvian o no profundizan en el papel que tuvo Schreyer como maestro o en la participación que tuvo en el taller de teatro. Sin embargo, a diferencia del resto de personalidades investigadas en este trabajo, y a pesar de lo cuestionable que pudiera ser la calidad de sus creaciones desde el punto de vista artístico, Schreyer sí provenía de las artes escénicas y no de las plásticas. En este sentido, además de sus contribuciones como editor de *Der Sturm*, dramaturgo y director de escena, Schreyer destacó por dos aportaciones particulares: el uso de la máscara desde sus primeros trabajos ora como tema en sus obras, ora como técnica sobre el escenario¹⁷⁸⁸; y el *Spielgang*, un intento de crear una notación específica para las dramaturgias escénicas que liberara al teatro impreso de su monopolio literario.

¹⁷⁸⁶ 'The power of its effect on the soul of the spectator and auditor is therefore dependent on the success of the idea into (visually and acoustically) perceivable space', [El poder de su efecto sobre el alma del espectador y el oyente depende, por lo tanto, del éxito de la idea en el espacio perceptible (visual y acústicamente)], Gropius, W. (1922). *The Work of the Bauhaus Stage*, folleto de información sobre el taller de teatro de la Bauhaus, fechado el 20 de octubre de 1922, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.58.

¹⁷⁸⁷ [La clara definición de los complicados problemas totales del teatro y su derivación del origen de su evolución, forman el punto de partida de nuestro trabajo escénico. Estamos investigando los problemas de espacio, cuerpo, movimiento, forma, luz, color y sonido], ídem.

¹⁷⁸⁸ 'Narzissus (1908), his first completed drama, and a different version of the same material *Masken* (1916)', [*Narzissus* (1908) su primer drama completo y una versión diferente del mismo material *Masken* (1916)], Keith Smith, B., Behr, S., Fanning, D. and Jarman, D. (1993). *Expressionism reassessed: Lothar Schreyer's theater works and use of masks*. Manchester: Manchester University Press.

9.1. LOTHAR SCHREYER: EL MISTICISMO DEL TEATRO EXPRESIONISTA



Ilustración 46. Lothar Schreyer (1886-1966)

Lothar Schreyer comenzó estudiando Historia del arte y Derecho en las universidades de Heidelberg y Leipzig. Fue entonces cuando despertó su vocación escénica, probablemente influenciado por los espectáculos de teatro que frecuentaba, la práctica de ejercicios de recitado que llevó a cabo junto a uno de los directores del *Deutsche Schauspielhaus*, Emil Milan¹⁷⁸⁹, y su temprano interés por la escritura creativa. En 1914, una vez hubo obtenido su licenciatura y doctorado en derecho, buscó la proximidad de Herwarth Walden¹⁷⁹⁰, fundador e impulsor del *Der Sturm*, un grupo de artistas afines a su forma de crear entre los que Schreyer

buscaba sentir: 'daß ich nicht verrückt' [que no estaba loco]¹⁷⁹¹. En su *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus* [Recuerdos de Sturm y Bauhaus] Schreyer aseguró que *Der Sturm* no fue una asociación artística, sino 'der Drehpunkt der europäischen Kunstwende' [el punto de giro del arte europeo]¹⁷⁹² y es que, a diferencia de otras vanguardias, el grupo se esforzó por conectar el arte con su vertiente trascendental. Según la investigadora Helga-Straif Taylor el interés por el misticismo, en el caso de Schreyer, había surgido antes de conectar con los expresionistas, a partir del contacto con un estudiante japonés mientras estudiaba en la Universidad de Heidelberg¹⁷⁹³. Schreyer conocía también los trabajos de Karl Thylmann¹⁷⁹⁴ y Keith-Smith apunta a que fue su lectura la que lo introdujo en las teorías exotérico-cristianas de Jakob Böhme¹⁷⁹⁵ y Rudolf Steiner. A partir de Böhme, Schreyer conoció trabajos como el

¹⁷⁸⁹ Emil Milan fue director bajo el mando de Max Reinhardt en el Deutsche Theater, en: Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Lothar Schreyer's "Das expressionistische Theater" (1948)*. New York: University of Albany, p.8, notas a pie de página 6.

¹⁷⁹⁰ Herwarth Walden, nacido como Georg Lewin (1879-1941) fue un artista alemán expresionista experto en múltiples disciplinas se le conoce por haber sido descubridor y promotor del arte de vanguardia alemán de principios del siglo XX.

¹⁷⁹¹ Schreyer, L. (1956). *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus: was ist des Menschen Bild*. [ebook] München: Albert Langen Georg Müller Verlag GmbH, pp.8-9. Available at: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schreyer1956/001> [Accessed 9 Mar. 2019].

¹⁷⁹² *Ibidem*, p.7.

¹⁷⁹³ Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. *Op. cit.*, p.8.

¹⁷⁹⁴ Karl Thylmann (1888-1916), fue un escritor y grafista alemán influenciado por la antroposofía de Rudolf Steiner.

¹⁷⁹⁵ Jakob Böhme (1575-1624), místico filósofo y teósofo alemán.

Imitatio Christi de Thomas von Kempen¹⁷⁹⁶ y otras obras con connotaciones espirituales y ascéticas de filósofos orientales¹⁷⁹⁷.

Schreyer comenzó publicando sus textos dramáticos y teóricos en la revista *Der Sturm*, que el propio Walden le encomendó dirigir en 1916, sólo dos años más tarde de haber empezado a colaborar en ella¹⁷⁹⁸. Lothar Schreyer compaginaba sus tareas como dramaturgo del *Deutsches Schauspielhaus* de Hamburgo con una participación como miembro del movimiento *Der Sturm* de Berlín que, en aquel momento, también contaba con una escuela. Schreyer presentó conferencias en la *Sturm Schule* sobre arte expresionista, teoría del color, misticismo, proporciones mágicas, arte verbal y escenografía. Pero fue precisamente la necesidad de llevar a la práctica las ideas que pregonaban de forma teórica la que, en 1918, llevó a Schreyer, Herwarth Walden, Rudolf Blümner¹⁷⁹⁹, Rudolf Bauer¹⁸⁰⁰ y John Schikowski¹⁸⁰¹, todos miembros del *Der Sturm*, a formar una compañía de teatro, la *Sturm Bühne*. El propósito de Schreyer y sus 'Berliner Freunde' era luchar por una **obra de arte unificada** para el escenario, en la que los distintos medios -palabra, sonido, movimiento, forma y color- se elevaran a la tonalidad y a la unidad de una forma autónoma:

Ich – wie meine Berliner Freunde – erstrebte für die Bühne das Einheitskunst- werk, in dem alle Mittel der Bühnengestalt, also Wort, Ton, Bewegung, Farbform, zur Ganzheit und Einheit einer in sich geschlossenen Kunstgestalt erhoben sind¹⁸⁰².

¹⁷⁹⁶ Thomas von Kempen (1380-1417), místico alemán considerado santo por la iglesia anglicana.

¹⁷⁹⁷ Aunque Schreyer escribió en su trabajo autobiográfico *Der Kunstverständige*, que fue Thylmann quien lo acercó a los escritos de J. Böhme, el investigador Keith Smith encontró que Schreyer ya estaba interesado en el antiguo misticismo alemán cuando trabajó en la estructura triádica de su tesis, Keith-Smith, *Zwischen Sturm und Bauhaus, Lothar Schreyer's expressionistisches Werk*, p. 155, en: Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Lothar Schreyer's "Das expressionistische Theater" (1948)*. New York: University of Albany, p.10.

¹⁷⁹⁸ Schreyer persuadió a Walden para que trabajaran juntos haciéndole llegar su obra *Nacht* [oscuridad], que finalmente fue publicada por *Der Sturm*, cinco años más tarde de aquel primer envío. El texto completo está disponible en: Schreyer, L. (1919). *Nacht*. [ebook] Berlin: Der Sturm. Available at: https://archive.org/details/bub_gb_x3EuAAAAAYAAJ/page/n5 [Accessed 11 Mar. 2019].

¹⁷⁹⁹ Rudolf Blümner (1873-1945), fue un director, dramaturgo recitador y ensayista alemán afiliado al movimiento *Der Sturm*.

¹⁸⁰⁰ Rudolf Bauer (1889-1953) pintor alemán perteneciente a la vanguardia y al grupo *Der Sturm*.

¹⁸⁰¹ John Schikowski (1867-1934), crítico, escritor, historiador del arte, editor cultural alemán especializado en historia de la danza.

¹⁸⁰² [Al igual que mis amigos berlineses, me esforcé por conseguir una obra de arte unificada para el escenario, en la que todos los medios de la forma escénica, es decir, la palabra, el sonido, el movimiento, la forma del color, se elevaran a la totalidad y la unidad de un organismo de arte autónomo], Schreyer, L. (1956). *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus: was ist des Menschen Bild*. [ebook] München: Albert Langen Georg Müller Verlag GmbH, p.21. Available at: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schreyer1956/001> [Accessed 9 Mar. 2019].

El *Sturm Bühne* buscaba un nuevo origen para las artes escénicas, una especie de acción **comunitaria** de culto - 'kultischen Gemeinschaftschandlung' - alejada no sólo de las formas de teatro naturalista, idealista, comercial o de entretenimiento, sino también de aquel diseñado con fines educativos - 'Bildungstheater'- que consideraban expresiones ilógicas de lo que había sido en la antigüedad. Es decir, distanciado de los preceptos burgueses del *Arts and Crafts*, Schreyer quería recuperar la visión ritualística que habían buscado en Darmstadt, pero desde una perspectiva más contemporánea. Para ellos, era necesario redescubrir todos los medios de presentación del arte escénico a partir de sus elementos¹⁸⁰³. Los dramas de Kokoschka; la pantomima *Die Toten der Fiametta*, de William Wauer¹⁸⁰⁴ con música de Walden; *Der gelbe Klang* de Kandinsky; la elocución rítmica -*klangerhythmische Vortragskunst*- de Blümner; y las piezas del entonces recién fallecido poeta August Stramm,¹⁸⁰⁵ eran ejemplo del teatro concebido desde la pluridisciplinariedad que interesaba a la *Sturm Bühne*. En el caso de Schreyer, más en línea con Stramm y a diferencia del resto, la palabra se mantuvo como elemento dominante¹⁸⁰⁶.

En otoño de 1916 Schreyer presentó en el *Künstlerhaus* su primera producción, el *Sancta Susanna* (1912) de Stramm. El elenco había sido entrenado en ritmo, voz y movimiento y, en la *Sturm Schule*, había aprendido a construir, vestir y manejar las grandes máscaras diseñadas por Schreyer¹⁸⁰⁷. La interrelación entre escuela-espectáculo favorecía el entendimiento entre sus miembros, así como la investigación práctica de sus teorías. Pero de una forma totalmente diferente a como sucedía en el caso de Kandinsky, principalmente, porque en el *Der Sturm* era fundamental la acción comunitaria.

¹⁸⁰³ 'Wir wußten zugleich, daß es notwendig war, alle Darstellungsmittel der Bühnenkunst von ihren Elementen aus neu zu finden', *vid* nota 1802.

¹⁸⁰⁴ William Wauer (1866-1962), escultor y director de cine mudo alemán. Entre 1913 y 1921 dirigió varias películas expresionistas entre las que destacaron: el *biopic* fílmico sobre Richard Wagner (1913), *Der Tunnel* (1915) o *Masken* (1920).

¹⁸⁰⁵ August Stramm (1874-1915), escritor, dramaturgo y poeta expresionista alemán.

¹⁸⁰⁶ '(...) stand das Wort als beherrschendes Element im Bühnenkunstwerk', Schreyer, L. (1956). *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus: was ist des Menschen Bild*. [ebook] München: Albert Langen Georg Müller Verlag GmbH, p.22. Available at: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schreyer1956/001> [Accessed 9 Mar. 2019].

¹⁸⁰⁷ Las máscaras de cuerpo entero no se utilizaron en la producción de *Sancta Susanna*. Schreyer sólo las empleó para los montajes de sus propias obras.

Schreyer se labró un nombre como dramaturgo y director teatral de producciones experimentales de teatro expresionista¹⁸⁰⁸, aunque sus propuestas estuvieron siempre ligadas a las dificultades financieras. La comprometida situación política de Berlín condujo a Schreyer a desplazarse a Hamburgo, en donde ya se le conocía por haber sido, de 1911 a 1918, consejero artístico de la *Schauspielhaus*. Según Schreyer, la *Kampfbühne*, que fue el nombre que tomó la compañía de teatro tras su traslado desde Berlín, funcionaba como un taller. Se trataba de un colectivo no jerarquizado del que emergían actuaciones y textos teatrales independientes tanto de la dominación del dramaturgo que reinaba en el teatro comercial como de los editores que la sustentaban¹⁸⁰⁹. Entre los compañeros que siguieron a Schreyer hasta Hamburgo se encontraba Lavinia Schulz. Schulz ya había trabajado con Schreyer en la *Sturm Bühne* de Berlín -en donde había formado parte de una polémica por haber salido semidesnuda en la producción de *Sancta Susanna*-¹⁸¹⁰ y su incorporación a la *Kampfbühne*, en 1919, propició que allí conociera al que, sólo dos años después, sería su esposo, el bailarín Walter Holdt¹⁸¹¹. Para la *Kampfbühne*, Schreyer dijo haber reclutado doscientos amigos del expresionismo a los que se unieron cien más el año siguiente. Todos los participantes eran voluntarios, la mayoría procedentes del movimiento juvenil *Jugendbewegung*¹⁸¹², y de acuerdo con Schreyer ninguno esperaba remuneración alguna¹⁸¹³. De hecho, en los espectáculos de la *Kampfbühne* no se admitía público general y, en el caso de que asistieran críticos de teatro, se les pedía que no escribieran sobre ellos. Las tres únicas funciones a las que limitaban la ejecución de sus obras eran interpretadas, exclusivamente, en presencia de ciertos invitados y amigos cuyas respuestas solían coincidir en que lo que habían presenciado era 'too cultic'¹⁸¹⁴.

¹⁸⁰⁸ Sus trabajos, *Das Drama* [El Drama], *Expressionistische Dichtung* [Poesía Expresionista] y *Expressionismus und Politik* [Expresionismo y Política] los escribió durante este período. *Der Neue Mensch* [El Nuevo Hombre] y *Die neue Kunst* [El Nuevo Arte] datan de 1919/20.

¹⁸⁰⁹ Buckley, J. (2014). The Bühnenkunstwerk and the Book: Lothar Schreyer's Theater Notation. *Modernism/modernity*, [online] 21(2), p.410. Available at: <https://muse-jhu-edu.are.uab.cat/article/547994/pdf>.

¹⁸¹⁰ Según Schreyer, Lavinia generó un escándalo en 1918 al aparecer en la 'desnuda' en la obra de Stramm, sin embargo, una crítica del *Vossische Zeitung* del 16 de octubre de 1918 señaló que la artista bailarina no estaba realmente desnuda, sino que llevaba una especie de bikini, en: Reetze, J. (2018). *The Mask Dancers: Lavinia Schulz & Walter Holdt* [Los bailarines de la máscara: Lavinia Schulz y Walter Holdt]. [online] Janreetze.blogspot.com.es. Available at:

<http://janreetze.blogspot.com.es/2010/12/the-mask-dancers-lavinia-schulz-walter.html> [Accessed 8 Dec. 2018].

¹⁸¹¹ Walter Holdt (1899-1924), bailarín y músico alemán, compañero sentimental y profesional de Lavinia Schulz que compartió con ella una vida austera y acabó supuestamente asesinado por ella mientras dormía y antes de dispararse a sí misma.

¹⁸¹² *Als Jugendbewegung* era un movimiento juvenil burgués influyente sobre todo en el primer tercio del siglo XX que se opuso a la industrialización y a la vida urbana frente a la que proponían una mayor experiencia con la naturaleza. El movimiento se reapropió de canciones populares y formas inmediatas de sociabilidad.

¹⁸¹³ Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater (1948)*, New York: University of Albany, 1948, p.227.

¹⁸¹⁴ *Ibidem*, p.231.

Con la *Kampfbühne* Schreyer presentó ocho trabajos que Dearstyne califica como ‘radically new and controversial’¹⁸¹⁵. De entre ellos, destacaron: *Kindsterben* [La muerte del niño], *Mann* [Hombre], y *Kreuzigung* [Crucifixión]. Fue en esta última donde Schreyer comenzó a emplear, por primera vez, sus máscaras de cuerpo entero como una forma de abstracción total del ser humano¹⁸¹⁶. Sin embargo, de acuerdo con Aoki, la puesta en escena de *Mann* (1920), que evidenciaba la predominancia del diseño, fue la que animó a Gropius a invitar a Schreyer a unirse a la Bauhaus¹⁸¹⁷. La incorporación de Schreyer al claustro de la Escuela supuso la disolución de la *Kampfbühne* cuyo último trabajo conjunto fue *Sünde*, en junio de 1920.

Schreyer aterrizó en una Bauhaus que él mismo calificó como bastión del expresionismo¹⁸¹⁸ y en la que el mazdanismo de Itten, el interés por la espiritualidad, la antroposofía y la teosofía hacían sentir a sus miembros que estaban siendo partícipes de la creación de un nuevo mundo dentro del cual el grupo permanecía unido: ‘The Bauhaus years in Weimar were a time of fiery purgation and bound our little lost group into a unit’¹⁸¹⁹.

A pesar de esta unión a la que se refería Schreyer, Magdalena Droste asegura que el teatro pseudo-religioso no atraía a los estudiantes. En contraposición, muchos de los alumnos apoyaban la mecanización y la estandarización representada por el americanismo. Sin embargo, probablemente, el distanciamiento de las corrientes místicas se fue produciendo de forma paulatina. De hecho, la evolución de la escisión del grupo puede seguirse a partir de los diarios y cartas de Schlemmer. Poco después de la designación de Schreyer como responsable del taller de teatro, Schlemmer escribió a su amigo Otto Meyer y manifestó estar ‘feliz’ con el nombramiento de ‘a theater man and poet who had opened a ‘Theater of Struggle’¹⁸²⁰. Para Schlemmer el teatro era la forma de ofrecer salida al mundo de la ilusión y

¹⁸¹⁵ [Radicalmente nuevos y controvertidos], Dearstyne, H. and Spaeth, D. (1986). *Inside the Bauhaus*. London: Architectural Press, p.169.

¹⁸¹⁶ Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Lothar Schreyer's "Das expressionistische Theater" (1948)*. New York: University of Albany, p.12.

¹⁸¹⁷ Aoki, K. (2009). Consideration of the theatrical concepts at the Bauhaus: Schreyer, Gropius and Schlemmer. *Aesthetics*, [online] 13, p.170. Available at: http://www.bigakukai.jp/aesthetics_online/aesthetics_13/text/text13_aoki.pdf [Accessed 9 Mar. 2019].

¹⁸¹⁸ Schreyer, L. *Hope for a new world*, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.72.

¹⁸¹⁹ [Los años de la Bauhaus en Weimar fueron una época de purgación ardiente y unieron a nuestro grupito perdido en una unidad], *ídem*.

¹⁸²⁰ [un hombre de teatro y poeta que había abierto un "Teatro de la lucha"], Carta de Schlemmer a Otto Meyer, desde Weimar, el 14 de junio de 1921, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.107.

de la fantasía que tanto anhelaba y que la crisis económica no permitía satisfacer desde la arquitectura:

We must be content with surrogates, create out of wood and cardboard what we cannot build in stone and steel¹⁸²¹.

Además, el nombramiento de Schreyer suponía un compromiso por parte de Gropius y de la Bauhaus con el teatro, una confirmación de que las artes escénicas iban a ocupar un lugar importante en la Escuela, algo en lo que Schlemmer estaba especialmente interesado. Desde 1920 y hasta la salida de Schreyer en 1923, existen distintas versiones sobre la participación que Schlemmer tuvo en el taller. Según Droste, Schlemmer era quien lo conducía realmente, incluso antes de hacerlo de forma oficial a partir de 1923¹⁸²². Sin embargo, de las memorias de Schlemmer se extrae que, si bien él colaboraba en el taller, su trabajo era bastante independiente del de Schreyer¹⁸²³. De hecho, su implicación no debería ser la que sugiere Droste cuando, en marzo de 1922, Schlemmer reconocía en una carta a Otto Meyer que él 'should be in theater'¹⁸²⁴. Schreyer, por su parte, se refirió a ambos como los maestros del taller de teatro y cuando habló del trabajo desempeñado allí lo hizo en plural. De hecho, para Schreyer, la diversidad de la expresividad artística existente entre él y Schlemmer resultaba una fuente positiva de heterogeneidad:

Oskar Schlemmer und ich waren im künstlerischen Ausdruckswillen sehr verschiedene Naturen, so daß die Werkstatt die unterschiedlichsten Möglichkeiten hatte¹⁸²⁵.

¹⁸²¹ Carta de Schlemmer a Otto Meyer, desde Weimar, el 14 de junio de 1921, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.107.

¹⁸²² Droste, M. (2010). *Bauhaus 1919-1933*. Köln: Taschen, p.101.

¹⁸²³ Schlemmer aceptó su cargo en la Bauhaus en diciembre de 1920. Fecha tras la cual pasó los siguientes meses entre Weimar y Stuttgart, donde continuó con su proyecto de ballet. En marzo le asignaron un espacio en las casas del Palacio de Belvedere de Weimar. Allí diseñó escenografías y vestuarios y tuvo una influencia decisiva en los dos estrenos en el Stuttgart Landestheater de la obra de Oskar Kokoschka *Mörder, Hoffnung der Frauen* con música de Paul Hindemith y de *Das Nusch-Nuschi* de Franz Blei. Con la llegada de Kandinsky a la Bauhaus en 1922, Schlemmer se empezó a hacer cargo del taller de piedra y grabado como 'maestro de forma'. Durante el verano preparó la actuación de *Triadisch Ballet* que tuvo lugar el 30 de septiembre en la sala pequeña del Stuttgart Landestheater. De vuelta a Weimar se dedicó principalmente a la pintura. Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. *Op. cit.*, p.30.

¹⁸²⁴ Carta a Otto Meyer, 13 de marzo de 1922, desde Weimar, en: *ibidem*, p.116.

¹⁸²⁵ [Oskar Schlemmer y yo éramos, en lo que respecta a nuestras expresiones artísticas, de naturalezas muy diferentes, por lo que el taller tenía las más variadas posibilidades], Schreyer, L. (1956). *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus: was ist des Menschen Bild*. [ebook] München: Albert Langen Georg Müller Verlag GmbH, p.190. Available at: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schreyer1956/001> [Accessed 9 Mar. 2019].

Haffenrichter, aseguró que Schreyer y Schlemmer compartían la dirección del taller de teatro de la Bauhaus y se refirió a la interacción de los alumnos de Schreyer con Oskar Schlemmer, que trabajaba en la habitación de al lado: 'Of course we also took part in the work of Oskar Schlemmer in the room next to ours'¹⁸²⁶. A pesar de los signos externos de pobreza propios de la posguerra, la comunidad de la Bauhaus se unía para celebrar fiestas como la del dragón. Schreyer se refirió a semanas de preparación de esos eventos en los talleres: 'for weeks in the workshops we constructed dragons, imaginary birds, and flying fishes. We flew them in the autumn skies of Weimar'¹⁸²⁷. La participación de Schlemmer estuvo principalmente relacionada con la colaboración en esas celebraciones, como en la del carnaval de 1922, a partir de la cual obtuvo buenas críticas. Minimizando su aportación en estos primeros años, Schlemmer señaló a Schreyer como cuña de apertura del teatro de la Bauhaus: 'Schreyer was the opening wedge'¹⁸²⁸. De alguna manera, en el reparto del taller, a Schreyer le correspondía el reino de lo 'sagrado', mientras que la danza y la comedia quedaban para un Schlemmer que, con 'gran gusto', las aceptaba al reconocer que eran su campo de acción¹⁸²⁹. A pesar de que Schreyer valoraba las máscaras de Schlemmer, era consciente de que éste no compartía su interés por el culto expresionista. Schreyer no podía concebir el arte como un fin en sí mismo porque, para él, de forma análoga a como lo era para Itten o Kandinsky, sus obras tenían que ser la revelación de algo superior, presentado a partir de la visión interior del artista. Schreyer hablaba de externalizar lo interno, no de internalizar lo externo, es decir, la abstracción nunca debía convertirse en un principio, sino que debía de seguir siendo el medio para expresar la visión interior, que era el auténtico principio de la creación¹⁸³⁰.

La división entre las dos facciones de la Bauhaus se hizo cada vez más pronunciada hacia 1923. Por un lado, estaban los seguidores de Muche e Itten, adeptos al vegetarianismo, la

¹⁸²⁶ Concretamente, colaboraron en la actuación del *Triadisch Ballet* que tuvo lugar en Stuttgart en 1922, en: Haffenrichter, H. *Lothar Schreyer and the Bauhaus Stage*, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.70.

¹⁸²⁷ [Durante semanas en los talleres construimos dragones, aves imaginarias y peces voladores. Los volamos en los cielos otoñales de Weimar], Schreyer, L. *Hope for a new world*, en: ibidem, p.72.

¹⁸²⁸ Carta a Otto Meyer, 13 de marzo de 1922, desde Weimar, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.116.

¹⁸²⁹ 'I gladly unjealous, acknowledge to be my department', ídem.

¹⁸³⁰ 'Das Abstrahieren darf niemals Prinzip werden, sondern muß stets das Mittel bleiben, die innere Schau, die allein das Prinzip des Schaffens ist, auszudrücken', Schreyer, L. (1956). *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus: was ist des Menschen Bild*. [ebook] München: Albert Langen Georg Müller Verlag GmbH, p.181. Available at: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schreyer1956/001> [Accessed 9 Mar. 2019].

vida en común y el retorno a la naturaleza. Frente a estos, ganaban terreno entre estudiantes y maestros, aquellos afines al espíritu americano, al progreso y a las maravillas de la tecnología y el ambiente urbano. Según Schlemmer, tanto él como Schreyer trataron de 'reconciliar' ambas partes¹⁸³¹. Sin embargo, Schlemmer acabó abrazando el concepto de 'livingmachine' y distanciándose de la visión expresionista de Schreyer para quien el taller de teatro siguió buscando servir a la revelación del mundo oculto del alma, en medio de los poderes cósmicos¹⁸³². La diferente naturaleza expresiva de cada uno de ellos resulta evidente si se comparan los trabajos independientes que presentaron ese año en la Bauhaus: el misticismo y el teatro como aspiración espiritual en el *Mondspiel* de Schreyer y la investigación formal de la interacción entre danza y geometría de Schlemmer en su *Triadisch Ballet*.

Para Schlemmer, el significado de su toda su obra en la Bauhaus quedaba concentrado en el concepto de forma del hombre, pues éste condensaba todas las posibilidades del cosmos¹⁸³³. Según su teoría, la única forma de abordar el trabajo sobre el hombre era a partir de su expresión cronotópica, desde las fórmulas cuantificables de medida, número y peso. Es decir, se trataba de construir al hombre mediante las figuras matemáticas y sus conexiones, porque el cuerpo matemático era tanto el origen como la terminación de la forma corporal¹⁸³⁴.

Schreyer criticaba el arte que era empleado para 'expresarse' a uno mismo y, más en línea con lo que propugnaba Kandinsky, para él lo importante era dejar fluir las fuerzas internas¹⁸³⁵. Para Schreyer la forma el color, el movimiento y el sonido afectaban a los sentidos y estaban relacionados con un significado natural que, en el trabajo artístico, debía ser transformado en

¹⁸³¹ Carta a Otto Meyer, el 7 de diciembre de 1921, desde Weimar, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.115.

¹⁸³² 'Der Offenbarung der verborgenen Seelenwelt inmitten der kosmischen Mächte suchte unsere Bühnenwerk stattzu dienen', Schreyer, L. (1956). *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus: was ist des Menschen Bild*. [ebook] München: Albert Langen Georg Müller Verlag GmbH, p.190. Available at: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schreyer1956/001> [Accessed 9 Mar. 2019].

¹⁸³³ 'Meine ganze Bauhausarbeit konzentriert sich auf die ‚Gestalt des Menschen, auf das urchtümliche Menschenbild, in dem alle Möglichkeiten des vorgeschichtlichen, des geschichtlichen und des nachgeschichtlichen Menschenbildes enthalten sind', [Toda mi obra de la Bauhaus se concentran en la forma del hombre, en su imagen primitiva que contiene todas las posibilidades de la imagen prehistórica, histórica y poshistórica del hombre], Schlemmer citado por Schreyer en: *ibidem*, p.180..

¹⁸³⁴ 'Der einfache mathematische Körper ist zugleich Ursprung und Vollendung jeder Körpergestalt', Schlemmer, O., citado por Schreyer, *idem*.

¹⁸³⁵ 'The artist who internalizes does not seek to express personal uniqueness. Rather, the artist seeks to suppress the self, to surmount it, in order to express the inner reality and its laws as clearly as possible' [El artista que internaliza no busca expresar la singularidad personal. Más bien, el artista busca suprimir el yo, superarlo, para expresar la realidad interna y sus leyes lo más claramente posible], Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater (1948)*, New York: University of Albany, 1948, p. 3.

uno espiritual revelado por la imagen¹⁸³⁶. Y era esta imagen interna la que, en su esfuerzo por condensar la visión espiritual con la gestaltiana, lograba diferenciar al organismo matemático de aquel cuya estructura formaba una auténtica obra de arte:

Each work of art represents an organism with its own structure. Each structure, even an illogical one, can be logically analyzed. The incomprehensible aspect of a work of art is the fact that its structure forms and sustains an organism, creates an internal image. This is the principle which binds and forever divides art and mathematics¹⁸³⁷.

La geometría aplicada a las artes escénicas y vinculada al ritmo, también había estado presente en las notas de Tairov. Tairov aseguró que, si se tomaban las formas principales y uno se aproximaba a ellas, no con la consistencia de un matemático en geometría, sino con la libertad de la transformación creativa del artista y la generosidad de la fantasía, surgirán armonías sin límites. Pero, esta atmósfera, según Tairov, sólo se podría lograr a partir de la estructuración rítmica del suelo del escenario¹⁸³⁸. Schreyer consideraba que el constructivismo otorgaba demasiada importancia al planteamiento escénico, de forma que la acción dejaba de determinar el diseño y acababa siendo sobrepasada por éste. Algo que todavía empeoró al invadir la máquina el territorio de las artes escénicas. Para Schreyer, Moholy Nagy había destruido cualquier impulso artístico al elegir este mismo camino con creaciones como *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne*¹⁸³⁹.

El principal problema de la visión mística del arte que defendía Schreyer era que limitaba la capacidad de hacerlo enseñable. Kandinsky, aseguraba que no era posible transmitir a otro la información sobre cómo crear un trabajo artístico porque el proceso creativo se debía generar a partir de la propia fuente interior y la verdadera obra de arte nacía 'misteriosamente'¹⁸⁴⁰. Schreyer no fue demasiado más conciso y, someramente, sólo apuntó a que una forma particular de desnudar esa intuición era a partir de olvidar los medios que

¹⁸³⁶ 'Form, color, motion, and sound affect the senses and they are associated with a natural meaning. In creating the work of art, the artist transforms the natural meaning into a spiritual meaning which is revealed in the image', Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater* (1948), New York: University of Albany, 1948, p. 7,

¹⁸³⁷ [Cada obra de arte representa un organismo con su propia estructura. Cada estructura, incluso una ilógica, puede ser analizada lógicamente. El aspecto incomprensible de una obra de arte es el hecho de que su estructura forma y sostiene un organismo, crea una imagen interna. Este es el principio que une y divide para siempre el arte y las matemáticas], *ibidem*, p.8.

¹⁸³⁸ Tairov, A. (1969). *Notes of a director*. Coral Gables, Florida: Univ. of Miami Press, pp.110, 114-16 y 123-24.

¹⁸³⁹ Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. *Op. cit.*, p.93.

¹⁸⁴⁰ Kandinsky, V. (1989). *De lo espiritual en el arte*. Tlhuapan, Puebla (MX): Premia, p.130.

comúnmente se empleaban en las vidas activas¹⁸⁴¹. Sin llegar a profundizar en esa idea, lo que Kandinsky denominaba canal, Schreyer lo llama herramienta o medio. De forma que, en ambos casos, el artista no era sino transmisor de una información superior, algo que recordaba al *Imitatio Christi* de Kempen en donde el canónigo agustino recomendaba referirlo todo a Dios del cual, como fuente, manaban todas las cosas¹⁸⁴².

9.1.1. Las concepciones teatrales de Schreyer

En agosto de 1916 Schreyer publicó en *Der Sturm* un artículo muy explícito en el que señalaba sus principales concepciones sobre teatro: *Das Bühnenkunstwerk*. Más adelante, en 1948, recopiló y explicó con más detenimiento muchas de estas ideas en *Das expressionistische Theater*. Si bien este libro fue escrito fuera del periodo de estudio de este trabajo, se ha considerado su inclusión porque sin entrar en contradicciones con sus ideas anteriores, Schreyer fue más explícito a la hora de exponer sus ideas y metodologías de trabajo. En *Einnerungen an Sturm und Bauhaus*, publicado en 1956, Schreyer recordaba de forma específica su paso por la Bauhaus cuestionándose cuál era la imagen del hombre según los preceptos de distintos artistas como Kokoschka, Gropius, Feininger, Klee, Schlemmer, Moholy-Nagy, Itten o Kandinsky¹⁸⁴³.

De forma semejante a como había sucedido en Darmstadt, para Schreyer el teatro no debía ser un lugar de entretenimiento, ni el siervo de poetas muertos o de instituciones literarias. Tampoco un negocio o un ente sometido a los delirios que dictaba la determinada institución que lo iba a producir. A Schreyer, como al resto de los maestros estudiados en esta investigación, no le interesaba el teatro naturalista porque trataba de crear una ilusión de realidad cuando el arte tenía vida en sí mismo. La búsqueda del teatro expresionista tenía que ver con la visión del **trabajo unificado** –‘Einheitswerk’- pero, en línea con lo que

¹⁸⁴¹ ‘The principle of art is to forget all about the will and the means we employ in our active lives. Only one who has forgotten all these means can intuitively create the artistic image of the vision. That individual is an artist’, Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater* (1948), New York: University of Albany, 1948, p.12.

¹⁸⁴² von Kempen, T. (1951). *Imitación de Cristo*. 3rd ed. Barcelona: Regina, p.79.

¹⁸⁴³ Schreyer, L. (1956). *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus. Was ist des Menschen Bild?* München: Langen-Müller.

proponía Kandinsky, no se trataba de secundar a Wagner porque su yuxtaposición resultaba inórganica¹⁸⁴⁴.

En su artículo *Das Bühnenkunstwerk*, Schreyer, ya se había referido a la necesidad de reformar el teatro más allá del que era concebido como puro entretenimiento. Para Schreyer, contrariamente a como había sido en el caso de los miembros del *Arts and Crafts*, el teatro no debía de ser tampoco una herramienta educativa –‘Das Theater ist kein Unterhaltungsmittel’-. El arte, era arte en sí mismo y su idea, era dar arte al teatro y expresar su visión como forma y unidad – ‘Gestalt und Einheit’-. Según su teoría, la obra escénica debía de ser arte independiente, no una creación poética, o un trabajo de bellas artes, o una combinación de diferentes disciplinas colaborando en el espacio y en el tiempo, sino una auténtica unidad artística, concebida por intuición, madurada en concentración y nacida como un organismo:

Es ist keine Nachschöpfung der Dichtung, kein Werk der bildenden Künste oder des Kunstgewerbes, keine Verbindung verschiedener in Raum und Zeit wirkender Künste. Das Bühnenkunstwerk ist eine künstlerische Einheit. Es ist durch Intuition empfangen, in Konzentration gereift, als Organismus geboren¹⁸⁴⁵.

Y este organismo, resultado de la –‘Offenbarung’- que había sido revelada al artista, debía transmitirse a partir de signos, signos que no eran sino medios artísticos con el poder de expresar emociones: forma, color, movimiento y sonido. Esta idea entraba en consonancia con las señales que emitió Behrens desde Darmstadt sólo que, en el caso de Schreyer, en línea con Kandinsky, los medios artísticos escénicos se formaban a partir de formas básicas, colores básicos, movimientos básicos y tonos básicos.

Sin duda, la influencia de Kandinsky en la teoría schreyeriana fue notable. Como él mismo reconoció, Schreyer era admirador de Kandinsky y conocía los escritos de *Der blaue Reiter* así como *Das Gesitge in der Kunst*:

¹⁸⁴⁴ Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater* (1948), New York: University of Albany, 1948, p. 20,

¹⁸⁴⁵ Schreyer, L. (1916). *Das Bühnenkunstwerk. Der Sturm*, [online] 7, p.50. Available at:

<http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabg19160815-01&e=-----en-20--1--txt-txIN-----> [Accessed 16 Mar. 2019].

Receiving the creative impulse directly from the creative source, from the realm of primordial images, is a spiritual experience and a fundamental principle of Expressionism. This was explained by Franz Marc in *Der Blaue Reiter* and by Kandinsky in the same publication as well as in his major theoretical work *Das Geistige in der Kunst*. Marc and Kandinsky addressed not only the art of painting but all art forms, Kandinsky showing his special inclination toward the stage arts¹⁸⁴⁶.

Schreyer también coincidía con Kandinsky en querer relacionar las imágenes móviles con los colores y, para hacerlo, tomó como referencia para la escena a los pintores y sus valores simbólicos. De esta forma, un determinado cromatismo conducía a la composición particular de formas –‘Farbformkomposition’- que caracterizó su teatro.

A diferencia de Moholy-Nagy, para Schreyer el único cuerpo natural y real en el escenario parecía ser el hombre. No obstante, en el tipo de arte escénico que Schreyer promulgaba, el artista se transformaba y su cuerpo se convertía en portador de forma. La forma llevaba color y el color tenía una gran potencialidad transformadora que también dependía de su mezcla, de su yuxtaposición y de la luz con la que se le iluminara. De hecho, la luz era el medio más simple para transformar la corporalidad en espiritualidad: ‘Das Licht ist das einfachste Mittel, Körperlichkeit in Geistigkeit zu wandeln’¹⁸⁴⁷. La luz y su color eran portadores de movimiento. Este movimiento venía determinado por su dirección y velocidad. El cuerpo en movimiento era forma en movimiento capaz de transformar el espacio. Un grupo de personas suponía una unidad de movimiento, en la que había algunos movimientos individuales y otros conjuntos. Cuando el grupo se desplazaba en unidad, se convertía en masa. Pero el movimiento del cuerpo también era sonoro. El sonido humano como lenguaje se transformaba en la melodía del individuo, del grupo o de la masa, que se construía sobre la musicalidad de la obra completa. El lenguaje formaba palabras o frases que podían transformarse en una obra independiente, un poema; o estar apoyada en el ritmo del trabajo escénico y unirse al trabajo completo. Y fue precisamente en la faceta poética, en el valor y la consideración que otorgó

¹⁸⁴⁶ [Recibir el impulso creativo directamente de la fuente creativa, del reino de las imágenes primordiales, es una experiencia espiritual y un principio fundamental del expresionismo. Franz Marc lo explica en *Der Blaue Reiter* y Kandinsky en la misma publicación, así como en su principal trabajo teórico *Das Geistige in der Kunst*. Tanto Marc como Kandinsky se refieren no sólo a la pintura sino a todas las formas de arte, y Kandinsky muestra su especial inclinación hacia las artes escénicas], Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater* (1948), New York: University of Albany, 1948, p. 14,

¹⁸⁴⁷ Schreyer, L. (1916). *Das Bühnenkunstwerk. Der Sturm*, [online] 7, p.51. Available at: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabg19160815-01&e=-----en-20--1--txt-txIN-----> [Accessed 16 Mar. 2019].

al 'Wortkunstwerk' -el trabajo artístico de la palabra-, en donde Schreyer se distanció de la abstracción kandinskyana.

Para Schreyer danza, pantomima y juego de formas y colores –'Farbformspiel'- constituían un trabajo escénico incompleto en el sentido en el que no representaban la obra total – 'Gesamtwerk'-. Aunque en los trabajos de sus contemporáneos como Kandinsky o Schlemmer, la música jugaba un papel fundamental, estos no cuidaban el arte de la palabra y sin él, se desconectaban del ser humano como centro del universo:

A total work must include the spoken word because it symbolizes the cosmos, and man, who is at the center of the cosmos, reveals himself above all through the word¹⁸⁴⁸.

Para Schreyer la palabra resultaba indispensable porque, entre otras cosas, consideraba que el hombre se 'revelaba' a partir de ella. Schreyer defendía que el 'arte verbal' era la disciplina más apropiada para expresarse puesto que era LA forma de expresión humana. La palabra era la más obvia y la más básica manera de formular la esencia y el significado de los hombres, porque era la que los conectaba, la que les permitía agruparse en una **unidad**:

The word is the communication link that connects one human being to another. The scenic work, a work of art which proclaims this joining of diverse individuals into a unity, is above all a verbal work¹⁸⁴⁹.

Para Schreyer la palabra portaba la acción y, sin ella, la obra cósmica –'Weltspiel'- no podía cumplir su profecía. En línea con la tridimensionalidad característica del teosofismo de Böhme, fundamentado en la visión hermético-alquímica del mundo, para Schreyer, la imagen verbal –'wortgesltat'- tenía tres dimensiones: la natural, la mental y la racional. La natural

¹⁸⁴⁸ [Un trabajo total debe incluir la palabra hablada porque simboliza el cosmos, y el hombre, que está en el centro del cosmos, se revela sobre todo a través de la palabra]. Tal vez siguiendo ideas de Jakob Böhme la piedra, la planta y el animal significaban la baja Trinidad. Padre, hijo y espíritu santo, la superior. En medio estaba el hombre como la lengua de la escalera de baldosas de la vida. Ese hombre era el centro de la creación. Era el centro del cosmos. Todos los rayos convergían hacia él. Y, a través de él, las fuerzas irradiaban hacia fuera como una estrella. Para más información consultar: Lothar Schreyer, Die Lehre des Jakob Böhme, Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg, 1923, pp.41-42, en: Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater* (1948), New York: University of Albany, 1948, p.100.

¹⁸⁴⁹ [La palabra es el enlace de comunicación que conecta a un ser humano con otro. La obra escénica, una obra de arte que proclama esta unión de diversos individuos en una unidad, es ante todo una obra verbal], Schreyer, L. (1925). *Darstellungsmittel der Jugendbühne*, in *Jugend und Bühne*, comisionado por el Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht [Instituto para la enseñanza pedagógica], Breslau: Ludwig Pallat und Hans Lebede, p.300, en Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater* (1948), New York: University of Albany, 1948, p.249.

perteneía al mundo de la voluntad –‘will’-, ‘his dimension establishes the effective power of the word’¹⁸⁵⁰. La dimensión mental –‘geistesgemäße’- correspondía al mundo de las ideas –‘Vorstellung’-. Esta dimensión producía el poder cognitivo de la palabra¹⁸⁵¹ y estaba relacionada con el pensamiento abstracto. Y, por último, la dimensión racional –‘vernunftgemäße’- completaba la terna funcionando en el mundo de las leyes permanentes. La palabra en la dimensión racional denotaba un conocimiento de la universalidad, es decir, a través de ella el ser humano se hacía consciente de las leyes eternas: ‘The word is the law’¹⁸⁵². De forma sintética se podría resumir que la dimensión natural equivaldría al lenguaje cotidiano, la mental buscaba las causas y la racional correspondería a la vertiente literaria, que no estaba limitada por la funcionalidad y era independiente de las otras dos dimensiones. Bernhard Diebold¹⁸⁵³ también se había referido a tres vertientes de la palabra en *Anarchie im drama*: ‘Das Wort ist weltweit, Dreifach ist seine Strahlung: Es klingt, es denkt, es schildert’¹⁸⁵⁴. Su estructuración en sonido, pensamiento y descripción era considerablemente análoga -y previa- a la de Schreyer.

Para Schreyer estas tres dimensiones ilustraban el cubismo de la imagen verbal. Schreyer utilizaba los términos cubismo y Gestalt para definir la imagen verbal la ‘Wortgestalt’, como tridimensional. El ‘Werkkunstwerk’, anticipaba con esto el pensamiento moderno de que la palabra era un portador fonético de significado en el que el lenguaje era: acústico y concreto; una herramienta del comunicador; pero también funcionaba como el bloque de construcción de un todo, un medio de comunicación que iba más allá del reino natural.

Por eso era tan importante para Schreyer que sus actores aprendieran ‘Klangsprechen’, un sonido armónico de varios tonos cuyo conocimiento dependía del mundo del orden eterno del interlocutor. De acuerdo con Schreyer ese sonido, correspondiente a la dimensión racional, era casi imperceptible. Únicamente podía ser escuchado por unos pocos en el contexto de un trabajo artístico. Sólo a través de la tridimensionalidad de la palabra se podía

¹⁸⁵⁰ [Su dimensión establece el poder efectivo de la palabra], Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater (1948)*, New York: University of Albany, 1948, p. 101

¹⁸⁵¹ ‘It is here that the word is the cognitive agent of the mental world’, *ibidem*, p. 102

¹⁸⁵² [La palabra es la ley], *ibidem*, p. 103

¹⁸⁵³ Bernhard Diebold (1886-1945) fue un crítico de teatro y dramaturgo suizo. Su libro *Anarchie die Drama* apareció en 1921 y se convirtió en un texto fundamental para caracterizar a la dramaturgia expresionista. Su cuarta edición fue de 1928.

¹⁸⁵⁴ [La palabra es mundial, su radiación es triple: suena, piensa, describe], Diebold, B. (1928). *Anarchie im Drama*. Fft. a. M: Frankf. Verlags-Anst., p.15.

llegar al verdadero conocimiento: 'The "cubism" of the word, is the first level in advancing toward the mystery'¹⁸⁵⁵.

No obstante, para Schreyer, el trabajo del arte escénico suponía una unidad no sólo gobernada por la palabra, sino en la que también resultaban imprescindibles: movimiento, color y ser humano -actor-. En esa visión gestaltiana, el arte escénico era un organismo más que disponía de su propia estructura. Sin duda, ese organismo representaba un trabajo **colectivo** que, a ojos de Schreyer, resultaba más profesional en función de la prioridad que dentro de él se le diese al director de escena. Alejado de referentes realistas como Antoine, Stanislavsky o los Meiningen, Schreyer prefirió los trabajos de Tairov o de Meyerhold, a quienes citó de forma expresa¹⁸⁵⁶. Frente a Ashbee, Behrens u Olbrich que buscaron renovar el arte escénico a partir de las artes plásticas, o a diferencia de Morris que lo hizo con una intención político-social, Schreyer se basó en Tairov para establecer su definición de teatro. De acuerdo con ambos, el teatro debía de ser un producto de creación colectiva que requería de un director, cuya tarea orgánica fuese la de coordinar el trabajo de las diferentes individualidades para lograr su armonización:

Insofern das Theater ein Produkt Kollektiven Schaffens ist, insofern braucht es auch einen Spielleiter, dessen organische Aufgabe darin besteht, das Schaffen der einzelnen Individualitäten zu koordinieren und so eine endliche Harmonisierung zu erreichen¹⁸⁵⁷.

A pesar del favor que otorgaba a la palabra, Schreyer sí coincidió con el resto de las personalidades estudiadas en este trabajo, a partir de Ashbee, en que el teatro no se debía conformar con lo literario, sino que debía transformarse en un *Neuen Kunst* con valor en sí mismo. Para Schreyer, el estudio psicológico destruía el arte teatro, el escenario debía dejar de ser un museo de historia y literatura y convertirse en un lugar para el arte: 'Abgetan ist die Bühne als Museum für Literaturgeschichte. Die Bühne ist Kunststätte geworden'¹⁸⁵⁸. Estas

¹⁸⁵⁵ Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater* (1948), New York: University of Albany, 1948, p. 109

¹⁸⁵⁶ 'Namen nennen. Meyerhold und Tairoff haben das deutsche Theater der zwanziger Jahre stark beeinflusst', Schreyer, L. and Keith-Smith, B. (2001). *Theateraufsätze*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, p.387.

¹⁸⁵⁷ [En la medida en que el teatro es un producto de la creación colectiva, también requiere de un director de teatro cuya tarea orgánica sea la de coordinar la creación de cada individualidad y así lograr la armonización finita], Tairov, A. *Das entfesselte Theater*, [Notas de un director], G. Kiepenheuer, p.59. Citado como: 'The theater is a product of collective creativity, it requires a director, whose intrinsic role is the coordination and ultimate harmonization of the creativity of the separate individualities', en: Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater* (1948), New York: University of Albany, 1948, p.193.

¹⁸⁵⁸ Schreyer, L. (1916). Das Bühnenkunstwerk. *Der Sturm*, [online] 7, p.51. Available at:

ideas eran afines a las que Georg Fuchs había enunciado en 1909 en su *Die Revolution des Theaters*, cuando se refirió a 're-teatralizar el teatro'¹⁸⁵⁹. Para lograr la correcta armonización de esta reforma era necesario que tanto el actor como el director encontraran un lenguaje común que, de forma semejante a como sucedía con Kandinsky, Schreyer propuso solucionar a partir del ritmo.

La obra de arte en su conjunto no sólo tenía que ser armoniosa, sino también rítmica¹⁸⁶⁰. La obra escénica debía estar tan determinada como una composición musical de forma que el artista de teatro estableciera una relación análoga con el autor de la obra, como la existente entre el compositor y el director de orquesta. Y los órganos ejecutivos del director debían ser: 'der Schauspieler' [el actor], 'der Techniker' [el técnico], 'der bildende Künstler' [el artista visual] y el 'Musiker' [el músico], una clasificación semejante a la que habían concebido en la Escuela de Arte Dramático de Darmstadt. Como si de un cuerpo se tratara, para Schreyer, el actor era su boca; el técnico su mano; el artista visual su ojo; y el músico su oído, todos liderados por un mismo director:

Der Schauspieler ist sein Mund, der Techniker seine Hand, der bildende Künstler sein Auge,
der Musiker sein Ohr; alle sind geführt vom Regisseur¹⁸⁶¹.

Cada miembro del conjunto debía aportar su adecuada especialización para transformar el teatro en un lugar sagrado -'Kultstätte'-. Porque, precisamente, el teatro al que aspiraba Schreyer debía lograr que el reino de lo trascendental conquistara el escenario. Para Schreyer, igual que para Behrens, dos personas anunciaban el reino del espíritu: el sacerdote y el artista: 'Das Werk des Priesters, das Werk des Künstlers verwandelt die Gemeinde zu Gläubigen'¹⁸⁶².

<http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabg19160815-01&e=-----en-20--1--txt-txIN-----> [Accessed 16 Mar. 2019].

¹⁸⁵⁹ Fuchs, G. (1909). *Die Revolution des Theaters*. München und Leipzig: Bei Georg Müller.

¹⁸⁶⁰ 'Das Kunstwerk ist in seiner Gesamtheit kein harmonisches mehr, sondern ein rhythmisches', Schreyer, L. (1916). *Das Bühnenkunstwerk. Der Sturm*, [online] 7, p.50. Available at:

<http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabg19160815-01&e=-----en-20--1--txt-txIN-----> [Accessed 16 Mar. 2019].

¹⁸⁶¹ *Ibidem*, p.51.

¹⁸⁶² [El trabajo del sacerdote, el trabajo del artista transforma a la comunidad en creyentes], *ídem*.

De acuerdo con esta vocación trascendental, a diferencia de Tairov, para Schreyer, el trabajo en comunidad sólo se podía alcanzar en una libertad exenta de propósitos comerciales. Su compañía se distinguió por llevar a cabo proyectos escénicos como conjunto exclusivo en los que se garantizaba un acceso limitado de público. Se trataba de un teatro elitista en el que se sentían bendecidos por la espiritualidad. No obstante, la falta de remuneración de los actores marcó una diferencia fundamental que imprimió a los trabajos de Schreyer un carácter diletante, frente a la profesionalidad que exhibieron las propuestas de Tairov: ‘meine Mitarbeiter behielten ihren Beruf als Handwerker, Volksschullehrer, Kaufmannsgehilfen. Jede freie Zeit galt der bühnenkünstlerischen Arbeit’¹⁸⁶³.

Por ejemplo, de su época en el *Kampfbühne*, Schreyer reconoció de forma explícita la ayuda de sus principales colaboradores. Ninguno de ellos se dedicaba de forma profesional a las artes escénicas, pero su apoyo resultó indispensable tanto para lograr el ritmo adecuado del ‘Klangsprechen’, como para la concepción y creación de las mascararas de sus espectáculos. En el caso del trabajo con la entonación de las palabras, resultó especialmente estimulante la participación de: Lavinia Schulz, Elisabeth Rieper, Hannah Grothendieck y Ernst Witten. Y en lo que respecta a la escenografía, vestuario y atrezzo, fueron de gran ayuda Max Billert y Max Olderock¹⁸⁶⁴. Todos ellos creían en el trabajo conjunto. Mediante su participación sentían que estaban abonando la semilla que daría el fruto prometido. Una forma de teatro apropiada para el futuro, que se sustentaba en el compromiso de un trabajo de arte unificado – ‘Einheitskunstwerk’-, capaz de transformar grandes comunidades humanas¹⁸⁶⁵.

Esa comunidad esperada, debía de ser recibida en ámbitos escénicos que recordaran a los del anfiteatro romano, a los carros medievales y a los antiguos teatros chinos. Schreyer aseguró que no pretendía replicar antiguas formas históricas, sino que perseguía concebir una disposición a partir de círculos ‘visionarios’, en los que el espacio pudiera ser modificado para satisfacer, según el caso, determinadas necesidades artísticas. Walter Gropius diseñó su Teatro Total de acuerdo con esos mismos principios, aunque en su caso se valió de la

¹⁸⁶³ [mis colegas mantuvieron sus profesiones como artesanos, profesores de escuela, comerciantes, pero dedicaron cada minute libre al trabajo escénico], Schreyer, L. and Keith-Smith, B. (2001). *Theateraufsätze*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, p.395.

¹⁸⁶⁴ Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater* (1948), New York: University of Albany, 1948, p.229.

¹⁸⁶⁵ ‘Das nicht nur kleine Freundeskreise, sondern große Menschengemeinschaften’, [No sólo pequeños círculos de amigos, sino también grandes comunidades humanas], Schreyer, L. and Keith-Smith, B. *Op. cit.*, p.415.

tecnología, algo de lo que Schreyer nunca quiso depender, pues anteponía la experiencia comunal espiritual a los artilugios mecánicos¹⁸⁶⁶:

Walter Gropius, working on his own, designed a construction plan according to this principle a few years later. He employed every know-how of modern technology in his plans for a theater project designed for Piscator¹⁸⁶⁷.

9.1.2. Der Spielgang

Schreyer y su grupo, primero de *Sturm-bühne* y después de *Kampfbühne*, tenían la sensación de que su misión debía perdurar más allá de su propia generación. Sentían que formaban parte de un cambio de inflexión en el arte, de un momento histórico en el que las fuerzas creativas habían sido llamadas a transformar a la humanidad. Y para que esto no se olvidara y se perdiera en las banalidades de la vida ordinaria, debían dejar su impronta a partir del *Spielgang*¹⁸⁶⁸, que literalmente significaba *Spiel* [obra] y *Gang* [curso o camino]. Al crear este sistema de símbolos que referían lo visual, lo kinético, lo espiritual y los elementos particulares del escenario, Schreyer y su grupo, estaban cambiando la relación entre texto y actuación. El *Spielgang* pretendía terminar con el monopolio del drama literario sobre el género impreso¹⁸⁶⁹. Si bien hubo otros intentos previos de encontrar una notación precisa para la danza¹⁸⁷⁰, Rudolf Laban no pudo publicar la suya, conocida como *Labanotation*, hasta 1928. De forma contemporánea a Schreyer, también Craig, Artaud, Appia, Reinhardt o Brecht, protagonizaron otros diseños similares, que han sido estudiados por investigadores como

¹⁸⁶⁶ 'In contrast to the director of a theater, as a scenic artist I did not regard the given facts, the technical apparatus and the actors of a particular theater, to be the prerequisite for creating scenic art, but rather the communal experience of the common participation in the spiritual reality', Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater* (1948), New York: University of Albany, 1948, p.206.

¹⁸⁶⁷ [Walter Gropius, trabajando por su cuenta, diseñó un plan de construcción de acuerdo con este principio unos pocos años después. Empleó cada tipo de tecnología moderna conocida para los planos de un proyecto de teatro diseñado para Piscator], Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater* (1948), New York: University of Albany, 1948, p. 206.

¹⁸⁶⁸ 'We also felt that our mission was meant to extend beyond our own generation. We were aware that we had been placed at the pivotal turning point in art during those years; we were aware of our historical moment, of the erupting creative forces that signified the transformation of mankind. We were also aware that all of this would all too soon be forgotten again or buried under the restlessness and the banalities of ordinary life', *ibidem*, p.232.

¹⁸⁶⁹ Buckley, J. (2014). The Bühnenkunstwerk and the Book: Lothar Schreyer's Theater Notation. *Modernism/modernity*, [online] 21(2), p.409. Available at: <https://muse-jhu-edu.oregonstate.edu/article/547994/pdf>.

¹⁸⁷⁰ Por ejemplo: los de Raoul-Auger Feuillet y Pierre Beauchamp publicados en 1700; el de Arthur Saint-León, Sténochoregraphie, en 1852; o el de Friedrich Albert Zorn, Grammatik der Tanzkunst, en 1887.

Marco de Marinis¹⁸⁷¹. No obstante y, a pesar de que su esfuerzo por hacer perdurar lo efímero del arte escénico a través de la imprenta fue notable, con frecuencia, el *Spielgang* de Schreyer ha sido ignorado. Y tampoco ha sido tenido en cuenta el modelo concebido por su alumna, Lavinia Schulz, después de dejar la *Kampfbühne*¹⁸⁷².

El *Spielgang* pretendía arrebatar la exclusividad del medio escrito al drama literario para poder emplearlo con fines exclusivamente teatrales. La idea era determinar los detalles generales y particulares de la obra de una manera semejante a como el trabajo de una orquesta se clarifica a través de su partitura:

Einfache sinnfällige Zeichen, den Noten, vergleichbar, oder auch der Choreographie vergleichbar, leicht zu schreiben und ebenso leicht lesbar, machten das System des Spielgangs nicht nur für den Bühnenkünstler selbst zu einem notwendigen Instrument seiner künstlerischen Äußerung, sondern zu der unerläßlichen Voraussetzung für den Spielleiter des Spiels wie für alle Mitspieler, seien es die Schauspieler, die Maskenbauer und die Mitarbeiter, von denen die Lichtführung, die Musik, die Geräusche ausgeführt werden¹⁸⁷³.

El *Spielgang* era una especie de híbrido de símbolos alfabéticos y no alfabéticos, arreglados de una forma casi musical, en un intento de liberar al teatro de la dominación literaria y de crear nuevos tipos de dramaturgias de la imagen. El sistema suponía, además, el empleo tácito del ritmo como lenguaje común de las artes, algo que conectaba con la vertiente mística de Kandinsky, que buscaba la armonía en el compás interior de la vida¹⁸⁷⁴. Pero, por encima de todo, el *Spielgang* era una manera de perdurar, de trascender en el tiempo, de convertirse en una llave para el conocimiento, como la que había tratado de otorgar Jakob Böhme con sus textos.

¹⁸⁷¹ Para más información consultar: De Marinis, M. (1997). From Script to Hypertext: Mise en Scène and the Notation of Theatrical Production in the Twentieth Century, *Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, 23, pp.9-37.

¹⁸⁷² Karl Toepfer en *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935* lleva a cabo un estudio sobre las xilografías de Schulz. Según Toepfer, éstas compartían con el *Spielgang* las tres líneas principales, pero los movimientos estaban señalados con figuras y planos del suelo, y no había texto escrito. Toepfer, K. (1997). *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture*. Berkeley, Calif.: University of California Press, pp.214-16.

¹⁸⁷³ [El desempeño del trabajo, en detalle y en general, está determinado por el *Spielgang*, así como el de una obra orquestal está determinado por la partitura. Símbolos claramente definidos, comparables a las notas musicales o incluso a la coreografía, fáciles de anotar y tan fáciles de leer, hicieron de este sistema no solo un instrumento necesario para la expresión artística del artista escénico, sino también un requisito esencial para el director de la obra. en cuanto al conjunto, los actores, los diseñadores de máscaras y maquillaje, y los responsables de la iluminación, la música y los efectos de sonido], Schreyer, L. and Keith-Smith, B. (2001). *Theateraufsätze*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, p.409.

¹⁸⁷⁴ Schreyer alaba a Kandinsky: Schreyer, L. (1948). *Das expressionistische Theater: aus meinen Erinnerungen*. Hamburg: J.P. New York: University of Albany, p. 69-82.

El *Spielgang* reemplazaba el tiempo material que caracterizaba la acción dramática por uno musical, de acuerdo con pequeñas unidades o *beats*. El objetivo era establecer una consonancia que permitiera que el *Bühnekunstwerk* y el *Spielgang* estuvieran completamente unificados. La notación teatral de Schreyer establecía una correspondencia con los elementos fundamentales que él había identificado para el teatro, de forma que sus símbolos estaban encaminados a representar: los sonidos, los cuerpos de los actores vestidos con máscaras y las marcas de escena, en una organización gobernada por el ritmo.

La primera obra que Schreyer diseñó con este sistema fue *Nacht* (1916). El texto fue publicado tres años más tarde por *Der Sturm*, pero nunca llegó a escenificarse¹⁸⁷⁵. Schreyer puso a prueba, por primera vez, su *Spielgang* con el *Sancta Susanna* de Stramm. Si bien, según sus propias palabras, le llevó más de dos años explicar a su equipo de la *Sturm-Schule* cómo debían utilizarlo. Desafortunadamente, a causa de la contienda bélica y del escándalo que provocó la obra, el resultado sólo pudo presentarse, bajo protección policial, una única vez en la *Künstlerhaus* de Berlín. Tal vez, como dijo Schreyer, el público berlinés no estaba entonces suficientemente preparado para conectar con el nacimiento del expresionismo alemán:

At the end of the performance this audience, breaking into frenetic outbursts of applause and vicious protests, represented a battle scene of two different worlds. The press, without exception, rejected and scoffed at our work. But we knew that we had raised the flag of the expressionist theater in Germany¹⁸⁷⁶.

Junto con la representación del 12 de abril de 1920 de *Kreuzigung* [Crucifixión] se mostraron 77 grabados de *Spielgang* de madera pintados en acuarela. La intención principal de la exhibición era evidenciar la procedencia 'divina' del trabajo escénico. Aquella ocasión fue la única en la que la *Kampfbühne* hizo públicos sus *Spielgangängen*, aunque únicamente pudieron ser vistos por el pequeño círculo de amigos que compartía la visión comunal de la

¹⁸⁷⁵ Además de la notación de *Nacht* hay otros *Spielgänge* para otros trabajos de Schreyer en el Deutsches Literaturarchiv en Marbach am Neckar. El texto literario original de *Nacht*, está disponible en: Schreyer, L. (1919). *Nacht*. [ebook] Berlin: Der Sturm. Available at: https://archive.org/details/bub_gb_x3EuAAAAYAAJ/page/n5 [Accessed 11 Mar. 2019].

¹⁸⁷⁶ [Al final de la actuación este público, rompiendo en frenéticos arrebatos de aplausos y viciosas protestas, representó una escena de batalla de dos mundos diferentes. La prensa, sin excepción, rechazó y se burló de nuestro trabajo. Pero nosotros sabíamos que habíamos izado la bandera del teatro expresionista en Alemania], Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater* (1948), New York: University of Albany, 1948, p.227.

compañía¹⁸⁷⁷. La investigadora Jennifer Buckley cuestiona si la cara edición de los grabados coloreados a mano podría haber sido realmente un texto teatral anti-literario, o una obra de arte asequible únicamente para coleccionistas millonarios¹⁸⁷⁸.

En las ilustraciones que precedían al *Spielgang* de *Kreuzigung* se expusieron, además, las máscaras de cuerpo entero –‘Ganzmaske’– con las que debían ir ataviados los intérpretes. Este tipo particular de vestuario satisfacía una doble necesidad: corresponder la fascinación modernista por las máscaras y representar ‘Urbilder’, es decir, arquetipos. Los *Urbilder* de *Kreuzigung* personificaban a: la muerte, la esposa, el hermano, el amante, la madre, el hijo, etc. Las figuras espiritualizadas representaban fenómenos individuales del ‘hombre cósmico’. Cromáticamente, los arquetipos conectaban con la rueda de color de Johannes Itten (1919-1920), que desempeñó un papel particularmente importante en la práctica pictórica de Schreyer y en sus escritos teóricos y literarios¹⁸⁷⁹.

El *Spielgang* se presentaba en tres líneas. El trabajo verbal suponía el eje central de sus piezas y a partir de ahí componía los *Spielgängen* como si de partituras se tratase¹⁸⁸⁰. De forma coherente a su repertorio teórico, la primera línea era pues ocupada por las palabras y los sonidos de la voz, también llamados tonos. Los correspondientes locutores no eran designados por sus nombres, sino por símbolos geométricos en correspondencia con sus respectivos vestuarios. Schreyer huyó de cualquier posible traza realista y cuando quiso referirse a sus caracteres los denominó ‘Farbformen’ [formas de colores].

En la segunda línea se indicaba el ‘Tonreihe’ [la secuencia del tono]: el ritmo vocal, el tono y el volumen. Schreyer tenía su propio lenguaje en el que la diversa combinación de ‘Einzeltones’ [tonos únicos] y ‘Pauses’ [pausas], debían ser suficientes para sintetizar todo tipo de sentimientos y emociones. Las pausas que seguían a las escenas no debían ser

¹⁸⁷⁷ Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater* (1948), New York: University of Albany, 1948, p.233.

¹⁸⁷⁸ Buckley, J. (2014). The Bühnenkunstwerk and the Book: Lothar Schreyer's Theater Notation. *Modernism/modernity*, [online] 21(2), p.410. Available at: <https://muse-jhu-edu.are.uab.cat/article/547994/pdf>.

¹⁸⁷⁹ Schreyer, L. (1990) *Der bewegte Mensch*, (manuscrito), Deutsches Literaturarchiv Marbach, NL Schreyer, Sturm-Archiv, Sign. 77897, und *Versus eines Strukturbildes* (manuscrito), Deutsches Literaturarchiv Marbach, NL Schreyer, Sturm-Archiv, Sign. 63975a, en: Gluchowska, L., Bru, S., Baetens, J., Hjartarson, B., Orum, T. and van den Berg, H. (2009). *Europa! Europa? The avant-garde, modernism and the fate of a continent: Okkultismus, Esoterik, Mystik und die Ikonographie des Unsichtbaren*. Berlin: De Gruyter, pp.306-328.

¹⁸⁸⁰ ‘The word gave birth to the action, or rather the action was born “within the word” as soon as the human being had conceived the word’, [La palabra daba origen a la acción, o más bien la acción surgía dentro de la palabra en tanto en cuanto el ser humano ha concebido la palabra], Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. *Op. cit.*, p.208.

puramente dramáticas, ni servir como justificación técnica, sino que tenían que pertenecer a la melodía de la obra completa:

Die Pausen, die einzelnen Szenen oder Akten folgen, sind weder rein dramaturgisch noch rein technisch zu begründen, sondern bühnenkünstlerisch. Sie sind Pausen in der Melodie des Gesamtwerkes¹⁸⁸¹.

La tercera y última línea del *Spielgang* hacía alusión a los movimientos y gestos llevados a cabo por los actores, así como a su dirección y velocidad. Para indicarlos de forma precisa, Schreyer empleaba símbolos y palabras, por lo que las notaciones de esta línea se apoyaban en lenguaje discursivo y no sólo en su propia señalética. Las medidas estaban puntualizadas por líneas verticales, como en una partitura, y los ritmos estaban marcados por los picos y los valles de líneas horizontales.

El *Spielgang* de *Kreuzigung* estaba compuesto en cuatro por cuatro. Los distintos picos y valles iban acompañados de líneas que estaban ubicadas a una determinada altura según el tono vocal que debiera usarse, algo que también podía modificarse según el color. En la teoría mística de Schreyer, derivada de la de Kandinsky, todos los símbolos geométricos y colores tenían significado en sí mismos. Cada símbolo comunicaba un aspecto esencial de una forma universal, o *Gestalt*. Sin embargo, en la práctica, los símbolos permitían que los componentes visuales y auditivos de la producción se leyeran vertical y horizontalmente, en su mayoría, resolviendo el problema de marcar el tiempo escénico, que desde siempre había preocupado a los dramaturgos¹⁸⁸².

En sus *Spielgängen*, Schreyer se centró en las fuerzas que los protagonistas tenían que sufrir. Cada actuación era descrita como una forma de pasión a través de la cual actores, con máscaras de tamaño humano, cada vez eran más conscientes de su dimensión espiritual. Los *Spielgängen* señalaban la combinación de palabras y sonidos, con la aparición física de supermarionetas que interactuaban entre la semejanza y la abstracción. Estas marionetas

¹⁸⁸¹ Schreyer, L. and Keith-Smith, B. (2001). *Theateraufsätze*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, p.529.

¹⁸⁸² 'Each symbol communicates an essential aspect of a universal form, or *Gestalt*. In practice, however, the symbols allow for the visual and aural components of the production to be read vertically *and* horizontally, (mostly) solving the problem of marking stage time, which has long bedeviled playwrights', Buckley, J. (2014). The Bühnenkunstwerk and the Book: Lothar Schreyer's Theater Notation. *Modernism/modernity*, [online] 21(2), p.413. Available at: <https://muse-jhu-edu.are.uab.cat/article/547994/pdf>.

eran identificadas en el sistema a partir de sus máscaras. Schreyer consideraba que cuanto más se pareciera la forma humana a una máscara moviéndose, más claramente se podrá fijar el movimiento en términos de *Spielgänge* y su secuencia¹⁸⁸³.

En cualquier caso, a pesar de alabar el intento, la realidad era que la intención de Schreyer de dejar constancia fidedigna de su creación escénica en la práctica resultó compleja. Porque ¿cuánto debía durar una pausa? ¿Cómo de profundo era un determinado tono? Quizá lo interesante no fuera su capacidad de ser comprendido, sino de representar el teatro como una forma de arte espacial y temporal ante el lector.



Ilustración 47. Máscaras y Spielgang de Schreyer (1921).

Máscaras de cuerpo entero diseñadas para Amado y Madre. Reprinted from Kreuzigung: Spielgang Werk VII (Hamburg: Werkstatt der Kampfbühne, 1921). Derecha: Spielgang para Kreuzigung, xii. Fuente Buckley, J. (2014). The Bühnenkunstwerk and the Book: Lothar Schreyer's Theater Notation. *Modernism/modernity*, [online] 21(2), p.407-428. Available at: <https://muse-jhu-edu.ore.uab.cat/article/547994/pdf>.

9.1.3. La enseñanza del teatro en Schreyer

En lo que concierne al contexto temporal de este trabajo, Schreyer trabajó como maestro en la *Sturm Schule*, la *Kampfbühne* y la Bauhaus. La característica fundamental en los tres casos

¹⁸⁸³ 'The more the human image appears as a movable mask, the more the actor functions only as the hidden and moving force behind his mask, the more clearly can movement be fixed in the Spielgängen terms of its characteristics and its sequence', Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater* (1948), New York: University of Albany, 1948, p.225.

fue la vinculación existente entre el entrenamiento recibido en las respectivas Escuelas y los espectáculos surgidos a partir de ellas. En sus clases, Schreyer, buscaba transmitir sus conocimientos teóricos de forma que las actuaciones derivadas del taller supusieran una evidencia práctica de su repertorio conceptual. En este sentido se aproximaba a Kandinsky si bien, en el caso de Schreyer, sus experiencias en Berlín y Hamburgo fueron más numerosas y estuvieron dirigidas de una forma más explícita a las artes escénicas.

Schreyer mencionó un entrenamiento de nueve semestres en la *Sturm Schule* antes de que su primer grupo llevara a escena el *Sancta Susanna* de Stramm, pero Keith Smith, apoyado en Pirsich, refuta este dato asegurando que, desde los primeros contactos de Schreyer con *Der Sturm*, hasta la primera representación, sólo pasaron dos años y medio¹⁸⁸⁴. En cualquier caso, Schreyer aseguró que, durante su tiempo con el *Kampfbühne*, la compañía ensayaba unas 100 veces antes de cada actuación, sin incluir las reuniones de producción y las semanas dedicadas a la construcción de las máscaras. El vestuario, el atrezzo y la escenografía eran diseñados por Schreyer y confeccionados por él, su mujer y algunos actores de la compañía, durante las noches en su propia casa¹⁸⁸⁵. Para Schreyer, la máscara era un caparazón externo del hombre que no sólo cubría su cara y su cuerpo, sino que también debía ocultar su identidad. De la misma manera que la fisonomía de una persona representaba la forma natural de su ser humano, la máscara simbolizaba su forma artística, 'mask and persona are the materialization of the invisible essence of being'¹⁸⁸⁶. Por eso, las máscaras, más que ocultar debían revelar, ser reflejo de la esencia interior. Las dificultades financieras hacían complicado obtener el material idóneo para la confección de los elementos escénicos. Por lo que, con frecuencia, se veían obligados a improvisar con cartón, pasta de papel, alambre y escayola, que después pintaban. Algunas de las máscaras eran más grandes que los actores que las llevaban y su manejo exigía un entrenamiento apropiado. Como parte de un rito que unía a la compañía las máscaras se quemaban después de las actuaciones¹⁸⁸⁷. Junto con las máscaras, también elaboraban pequeños figurines que servían como punto de referencia en

¹⁸⁸⁴ Dos años y medio de 'Aufführung gerichtete Aktivität', [Actividad dirigida a la representación], Pirsich, p.480, en: Keith-Smith, B. (2001). *Theateraufsätze*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, p.xxxiv.

¹⁸⁸⁵ Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater* (1948), New York: University of Albany, 1948, p.229.

¹⁸⁸⁶ Schreyer, L. (1925). *Darstellungsmittel der Jugendbühne*, in *Jugend und Bühne*, comisionado por el Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht [Instituto para la enseñanza pedagógica], Breslau: Ludwig Pallat und Hans Lebede, p.300, en Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater* (1948), New York: University of Albany, 1948, p.256.

¹⁸⁸⁷ Ver: Schreyer, L. *Masken des Bühnenspieles 'Mann'*, manuscrito en el Deutsches Literaturarchiv, Marbach, a.N. en Notas del traductor 23, en: Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater* (1948), New York: University of Albany, 1948, p.241.

la obra, como una manera de ubicar sobre el escenario tres dimensiones de arte coloreado. Es decir, las artes escénicas y las plásticas estaban totalmente entremezcladas de forma que, en el contexto de las diferentes escuelas con las que colaboró Schreyer, los alumnos, ora actuaban como actores, ora como diseñadores constructores.

Además de esta **polivalencia**, en el caso de Schreyer, era necesario crear una **comunidad**, un vínculo afectivo con los componentes de sus grupos a los que, con frecuencia, se refería como colegas o amigos, más que como alumnos. De hecho, a partir de sus talleres se crearon importantes conexiones personales como la que llevó a Lavinia Schulz a seguir a Schreyer de Berlín a Hamburgo¹⁸⁸⁸.

Esa sensación de **círculo comunal** también estuvo presente en Weimar. Schreyer recordó las muchas discusiones y encuentros con miembros de la Bauhaus y sus visitantes, especialmente con aquellos con los que compartía puntos de vista afines, basados en la visión mística de las artes escénicas:

Looking back on the many Bauhaus experiments, we were attempting to find a new connection with the metaphysical...We know that we gave the contemporary world and the world of the future a new view of reality...We are concerned with the internal picture of mankind, that which cannot be lost, which is hidden, which gives us art, the certainty of spiritual reality¹⁸⁸⁹.

La amistad que surgió entre Schreyer y, su entonces alumno, Hans Haffnerichter los llevó a seguir colaborando profesionalmente después de la salida de ambos de la Bauhaus. En lo que se refiere a los maestros, Schreyer sentía una especial admiración por Kandinsky, con quien apenas coincidió, y también valoraba 'die große pädagogische Begabung' [el gran talento pedagógico] de Johannes Itten. En lo que respecta a la Bauhaus en general, Schreyer

¹⁸⁸⁸ 'Schreyer and I continued our work in the studios of *Der Weg* in Berlin', [Schreyer y yo continuamos con nuestro trabajo en los estudios *Der Weg* de Berlín]. Según Haffnerichter, en conexión con *Der Sturm* exhibieron y condujeron varias veladas artísticas. Haffnerichter, H. *Lothar Schreyer and the Bauhaus Stage*, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.70.

¹⁸⁸⁹ [Mirando hacia atrás a los muchos experimentos de la Bauhaus, intentábamos encontrar una nueva conexión con lo metafísico... Sabemos que le dimos al mundo contemporáneo y al mundo del futuro una nueva visión de la realidad...Estamos preocupados con la imagen interna de la humanidad, lo que no puede perderse, lo que está oculto, lo que nos da arte, la certeza de la realidad espiritual], *Lothar Schreyer* citado por Hans Haffnerichter, en: *ibidem*, p.71.

estaba de acuerdo con la necesidad de edificar el aprendizaje sobre un curso base fundamental¹⁸⁹⁰.

Schreyer pasó únicamente dos años en la Bauhaus que igualmente, fueron excitantes y fructíferos tanto para él como para sus estudiantes. Schreyer, como todos los maestros de la Bauhaus, tenía su propio estudio. En él conservaba una variada muestra de arte primitivo, así como sus propias pinturas y esculturas. Pero, sin duda, una de las particularidades de su despacho era la colección de máscaras de cuerpo entero que había diseñado para sus obras y que, por alguna razón, habían sido salvadas de la quema¹⁸⁹¹. Haffenrichter aseguró que todo el que llegaba a Weimar en 1921 sentía el único y encantador mundo del *Neue Kunst*¹⁸⁹² y que una visita al taller de Schreyer reforzaba esa impresión en un grado extremo:

He radiated the clear insights of a knowledgeable and experienced master of his art. His knowledge embraced all previous and contemporary forms of theater and poetry¹⁸⁹³.

Según Haffenrichter, las clases que recibieron alumnos como él o Eva Weidemann consistían en danzas y movimientos con vestuario e instrumentos musicales. Por ejemplo, Haffenrichter se refirió al desarrollo de una canción para *María*, danzada frente a un gran tapiz pintado por Schreyer. Se trataba de una coreografía de 'los espíritus del viento' que incluía ritmos tocados en un xilófono de calabaza africano, combinados por movimientos propios de un soldado, cuyo atuendo completo había sido diseñado por ellos mismos¹⁸⁹⁴. El uso de instrumentos originales e inventados, o procedentes de distintas culturas y folklores, ya había sido frecuente en las producciones de Schreyer anteriores a la Bauhaus. Por ejemplo, para *Die Haidebraut* empleó un instrumento nativo, un tipo de xilófono del oeste de África; para *Kindesterben* diseñó un instrumento parecido a una armónica de cristal; para *Der Tod*,

¹⁸⁹⁰ Schreyer, L. (1956). *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus: was ist des Menschen Bild*. [ebook] München: Albert Langen Georg Müller Verlag GmbH, p.185. Available at: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schreyer1956/001> [Accessed 9 Mar. 2019].

¹⁸⁹¹ Schreyer diseñó dos Tontehaus (casas para muertos o ataúdes) para él y su mujer que acabaron siendo para los padres de Schreyer y que causaron una gran impresión en Kandinsky cuando los vio en la Bauhaus, Schreyer, L. (1956). *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus: was ist des Menschen Bild*. [ebook] München: Albert Langen Georg Müller Verlag GmbH, p.181. Available at: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schreyer1956/001> [Accessed 9 Mar. 2019], p.229.

¹⁸⁹² El término *Neue Kunst* fue acuñado por Walden, como una utopía especialmente referida al nuevo teatro.

¹⁸⁹³ [Él (Schreyer) irradió las ideas claras de un maestro conocedor y experimentado en su arte. Su conocimiento abarcó todas las formas anteriores y contemporáneas de teatro y poesía], Haffenrichter, H. *Lothar Schreyer and the Bauhaus Stage*, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.68

¹⁸⁹⁴ 'Dance of the wind spirits (...) with rhythms played on a African calabash xylophone and a Trooper's Dance in full costume, which we designed ourselves', en: *ibidem*, p.69.

compuso una pieza de violín; y en *Mann* utilizaron tambores africanos gigantes que ofrecían unos rugidos de resonancia ‘supernatural’¹⁸⁹⁵.

La intención de Schreyer era recuperar los tiempos del origen del teatro y el nacimiento de la tragedia y esto implicaba retomar una **comunidad de las artes**. Por eso, Schreyer, con frecuencia, además de investigar la música, enseñaba a sus alumnos sus pinturas, sus ejercicios de equilibrio o sus *Spielgang*. En lo que se refiere a los ejercicios de equilibrio Schreyer mencionó la creación de muchos diferentes. En ellos, el objetivo común era poner todas las fuerzas en un orden tal que no se molestaran entre sí y que, juntas, formaran una totalidad y una unidad¹⁸⁹⁶. Schreyer también ayudaba a sus alumnos en sus trabajos de artes plásticas y, a partir de esa interacción, ‘new ideas were developed, experiments and designs for the stage and for masks’¹⁸⁹⁷. La relación con la pintura y las bellas artes era fundamental para Schreyer porque concebía que el teatro estaba unido al concepto de ‘Bewegungsgestalt’ o imagen **móvil** sobre el escenario. El teatro añadía una dimensión sonora a la imagen visual que, para mantener su perspectiva artística, debía abandonar los gestos convencionales del teatro naturalista¹⁸⁹⁸, algo muy semejante a lo que habían señalado Olbrich y Behrens en su teatro de Darmstadt. La forma que tenía de condicionar el movimiento de sus alumnos/actores era precisamente a través del vestuario, por eso sus máscaras corporales buscaban ser imágenes artísticas en movimiento y tomaban como inspiración el dinamismo de los ballets franceses y rusos:

A great art of movement (Bewegungskunst) existed in fringe areas of the theater such as the French and Russian ballet where the dancer was a genuine artist of movement (Bewegungskunstler)¹⁸⁹⁹.

¹⁸⁹⁵ Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater* (1948), New York: University of Albany, 1948, p.229.

¹⁸⁹⁶ ‘Sie erinnern sich vielleicht an die vielen Gleichgewichtsübungen, die ich in Weimar gezeichnet habe. Das Gleichgewicht besteht doch wohl darin, daß wir alle Kräfte in eine solche Ordnung bringen, daß sie einander nicht stören und zusammen eine Ganzheit und Einheit bilden’, Schreyer, L. (1956). *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus: was ist des Menschen Bild*. [ebook] München: Albert Langen Georg Müller Verlag GmbH, p.255. Available at: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schreyer1956/001> [Accessed 9 Mar. 2019].

¹⁸⁹⁷ [Se fueron desarrollando nuevas ideas, experimentos y diseños para el escenario y para las máscaras], en: Haffenrichter, H. *Lothar Schreyer and the Bauhaus Stage*, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.69

¹⁸⁹⁸ Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. *Op. cit.*, p.30.

¹⁸⁹⁹ [Un gran arte del movimiento existió en áreas marginales del teatro, como el ballet francés y ruso, donde el bailarín era un verdadero artista del movimiento], *ídem*.

Haffenrichter dibujó un Schreyer cálido y alegre, que se esforzaba por explicar las conexiones existentes entre los ejercicios llevados a cabo en clase con sus obras de teatro - su significado y su significancia¹⁹⁰⁰. En el taller de teatro de la Bauhaus de Schreyer, no se trataba de enseñar, sino de experimentar. De amar la creatividad del artista, la realidad del espíritu, las transformaciones del arte, las leyes de la naturaleza y las enseñanzas de los antiguos maestros. Amar la humanidad y su fragilidad, 'love community despite all man's differences'¹⁹⁰¹. Porque de acuerdo con Schreyer, el amor unía a la gente de la Bauhaus. Sin embargo ¿le amaba la gente de la Bauhaus a él?

Para completar la formación de los alumnos del taller, Schreyer asistía junto a ellos a actuaciones de teatro y de danza vanguardista. Según Haffenrichter, siempre que fue posible atendieron a aquellos espectáculos dirigidos por Tairov¹⁹⁰². Fue de Tairov de donde, como el mismo reconoció, Schreyer tomó prestado el término 'emotional gesture', en referencia a aquel capaz de revelar el verdadero arte del teatro a través de la pantomima:

Thus, acting should not be constrained to simulate naturalness. On the contrary it should be aimed at creating a physical and vocal form which expresses rather than represents the essence of the figure and its emotional stage at any given time¹⁹⁰³.

En el teatro sintético que promocionaba Tairov, las diferentes artes debían coincidir en una única imagen con significado. Este tipo de entrenamiento estaba relacionado con el que también practicaban Vsevolod Meyerhold y Evgenii Vakhtangov y aparecía en contraposición a la memoria emotiva de Stanislavsky. Stanislavsky abogaba por reexperimentar los sentimientos vividos en un determinado momento con el fin de aportarlos a la creación del personaje. Sería Michael Chekhov quien combinaría un interés por la fisicalidad estática y la imaginación, para la creación de personajes realistas, en su 'psychological gesture'. Lo interesante, en el caso de Schreyer, es que sus referentes, tanto en el caso de Walden como

¹⁹⁰⁰ Haffenrichter, H. *Lothar Schreyer and the Bauhaus Stage*, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.70.

¹⁹⁰¹ [Amar a la humanidad a pesar de sus diferencias], Schreyer, L. *Hope for a new world*, en: ibídem, p.72.

¹⁹⁰² 'Outside of our work we attended many performances of new theater and dance works, above all Alexander Tairoff's exciting *Unchained Theater*', Haffenrichter, H. *Lothar Schreyer and the Bauhaus Stage*, en: ibídem, p.69.

¹⁹⁰³ [Por lo tanto, actuar no debe estar limitado a simular naturalidad. Por el contrario, debe estar dirigido a crear una forma física y vocal que exprese, más que representar, la esencia de la figura y su estado emocional en un momento dado], Tairov, A. (1969). *Notes of a director*. Coral Gables, Florida: Univ. of Miami Press, p.52.

en el de Tairov, eran artistas escénicos dedicados de forma profesional al teatro. Esto llevó a que, durante su tiempo a cargo del taller, el teatro de la Bauhaus tuviera un entrenamiento basado en las dos herramientas fundamentales del actor, el **cuerpo y la voz**. Algo que, con el relevo de Schlemmer y la preponderancia de la forma, se difuminaría. En lo que se refiere al papel de Schreyer como maestro teatral es necesario destacar que, su entrenamiento diferenciado en ejercicios de voz y cuerpo sólo tuvo como precedente, dentro del contexto de este estudio, los proyectos respectivos de Instituto de arte de Ashbee y de Escuela de actores de Olbrich y Bahr, ninguno de los cuales llegó a ejecutarse.

Schreyer planteó el entrenamiento de voz desde la perspectiva del recitado sustentado por su musicalidad. Hasta qué punto la música tenía un lugar legítimo en la Bauhaus y si era necesaria en términos educativos, supuso el problema neurálgico que perduraría hasta su disolución final en 1933. Desde 1919 y hasta 1923 fue Gertrud Grunow (1870-1944), una de las mujeres maestras¹⁹⁰⁴ de la Bauhaus, quien impartió la asignatura de *Teoría de la armonía*. Además de su materia independiente, Grunow fue considerada ‘profesora extraordinaria’¹⁹⁰⁵ del Curso Preliminar, de realización obligada para los alumnos que querían ingresar en la Escuela. Schreyer afirmó que todos los miembros de la Bauhaus de Weimar pensaban en Gertrud Grunow con especial ‘Verehrung und Dankbarkeit’ [veneración y gratitud] y aseguró que, sin ella, ni el *Vorlehre* ni el *Hauptlehre* habrían tenido éxito y la Bauhaus no habría logrado su trabajo creativo¹⁹⁰⁶. Los experimentos sinestésicos de Grunow mediante los que relacionaba los colores con las notas musicales fueron una importante influencia para Itten y también para Schreyer. Según Haffenrichter, Grunow ayudaba a los alumnos del taller de teatro haciéndoles practicar ejercicios de armonización¹⁹⁰⁷. Estas actividades, que había concebido la propia Grunow, estaban destinadas a establecer relaciones y conexiones mentales entre color, forma y sonido. El objetivo que buscaba era encontrar un lenguaje

¹⁹⁰⁴ Marisa Vadillo Rodríguez señala además a: Lilly Reich (1885-1947), Gunta Stölzl (1897-1983) y Lucia Moholy (1894-1989), en: Vadillo Rodríguez, M. (2016). La música en la Bauhaus (1919-1933): Gertrud Grunow como profesora de armonía. La fusión del arte, el color y el sonido. *Anuario Musical*, [online] (71), p.224. Available at: <http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/203/205>.

¹⁹⁰⁵ Ídem.

¹⁹⁰⁶ ‘Ich weiß: weder die Vorlehre noch die Hauptlehre wäre ohne Gertrud Grunow mit Erfolg durchführbar gewesen, und das Bauhaus hätte ohne sie sein schöpferisches Werk nicht vollbracht’, Schreyer, L. (1956). *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus: was ist des Menschen Bild*. [ebook] München: Albert Langen Georg Müller Verlag GmbH, p.188. Available at: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schreyer1956/001> [Accessed 9 Mar. 2019].

¹⁹⁰⁷ ‘Gertrud Grunow often helped us here with her harmonizing exercises’ [Gertrud Grunow con frecuencia nos ayudaba con sus ejercicios de armonización], en: Haffenrichter, H. *Lothar Schreyer and the Bauhaus Stage*, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.69

común que, a partir de la música, tuviera una validez universal y fuera aplicable a las demás artes, algo en lo que también coincidió con Schreyer, Klee, Schlemmer y Kandinsky.

En el taller de teatro de la Bauhaus, Schreyer entrenaba a sus alumnos a partir de un calentamiento vocal que los llevara a hablar en un determinado tono adecuado para la poesía. Según Schreyer, el entrenamiento, no era un mero ejercicio de voz, sino una forma de apreciar la sabiduría y el amor¹⁹⁰⁸. El intérprete tenía que encontrar primero su propio 'Grundton' o tono base y a partir de ahí, llegar a su sonido interior 'inneren Klang'.

En los entrenamientos de Schreyer, los versos eran ensayados de forma estricta. Siguiendo el *Spielgang* se respetaba el tono e intensidad del 'Klangspprechen' hasta que la dimensión espiritual se convertía en una realidad. El movimiento de los artistas derivaba así mismo del tono de las palabras, y todos los desplazamientos y recorridos sobre el escenario se ensayaban con el vestuario y el atrezzo correspondiente¹⁹⁰⁹.

De forma semejante a como hacía Itten, para facilitar el 'Klangspprechen', Schreyer llevaba a cabo ejercicios de concentración que ayudaban a escuchar la voz interior, el tono básico:

The concentration exercises, designed to help facilitate *Klangspprechen*, strip the human being of his or her self-will so that he or she could hear the inner voice, the basic tone¹⁹¹⁰.

Keith Smith relaciona el 'Klangspprechen' de Schreyer con el 'Sprechgesang' de Arnold Schönberg, pero señala que el primero tuvo la tarea de expresar un éxtasis contenido acompañado de largos movimientos rítmicos, pero en el que los dolores del parto del autorrenacimiento ya estaban atenuados. Ya no era la contracción de un cuerpo golpeado

¹⁹⁰⁸ 'Thus, training a player in the verbal tone is not a mere voice exercise, but practicing of wisdom and love', Schreyer, L. (1925). *Darstellungsmittel der Jugendbühne*, in *Jugend und Bühne*, comisionado por el Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht [Instituto para la enseñanza pedagógica], Breslau: Ludwig Pallat und Hans Lebede, p.300, en Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater* (1948), New York: University of Albany, 1948, p.251.

¹⁹⁰⁹ [Gertrud Grunow con frecuencia nos ayudaba con sus ejercicios de armonización], en: Haffenrichter, H. *Lothar Schreyer and the Bauhaus Stage*, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.69

¹⁹¹⁰ [Los ejercicios de concentración, diseñados para facilitar el habla escénica desnudaban al ser humano de su voluntad de forma que podía escuchar su voz interior, su tono básico], Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. *Op. cit.*, p.230.

por un espíritu extraño, sino un suave deslizamiento y un peso en círculos equilibrados alrededor de un centro tranquilo¹⁹¹¹.

Igual que sucedería con Schlemmer, en lo que respectaba al **trabajo de cuerpo**, el famoso *Über das Marionettentheater* (1810) de Kleist también fue una referencia para Schreyer. A través del estudio de los movimientos del cuerpo humano y las formas mediante las que estos creaban expresiones interesantes, se descubría el muñeco articulado o la marioneta:

The "lifeless" marionette was the "living" human body's equal in terms of the meaningful dynamism of body movement. Moreover, the marionette could never execute an incorrect movement, something that always poses a danger for the actor¹⁹¹².

El término había sido aplicado a los actores por Gordon Craig en su ensayo *The actor and the Übermarionette* (1908)¹⁹¹³. Para Craig, como para Schreyer, el espacio de creación estaba fuera del actor, y si Schreyer le presuponía un origen místico, en el caso de Craig pertenecía a la esfera de la imaginación. Para Craig, cuando la imaginación estaba funcionando, la actuación del actor se volvía clara y sencilla:

El actor perfecto es el hombre cuya mente está en grado de imaginar y mostrar los símbolos magistrales de todo lo que contiene su naturaleza (...) La esfera de la imaginación en la cual se pueda dar vida a los símbolos sin revelar las pasiones desnudas, hablen, no obstante, de ellas con claridad¹⁹¹⁴.

Antes que Schreyer, Craig ya había lamentado la naturaleza impredecible de los actores que llevaba a que sus trabajos no fueran confiables y, a su entender, no resultarían merecedores de ser considerados arte:

¹⁹¹¹ '(...) es waren nicht mehr Zuckungen eines von fremdem Geiste heimgesuchten Körpers, sondern nur noch ein sanftes Gleiten und Sich-Wiegen in ausgeglichenen Kreisen um einen ruhigen Mittelpunkt', Keith-Smith, B. (2001). *Theateraufsätze*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, p.xxiii.

¹⁹¹² [La marioneta "sin vida" era igual al cuerpo humano "vivo" en términos del dinamismo significativo del movimiento del cuerpo. Más aún, la marioneta nunca podría ejecutar un movimiento incorrecto, algo que siempre representa un peligro para el actor], Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater (1948)*, New York: University of Albany, 1948, p. 48

¹⁹¹³ Craig, G. (1908). Actor and the Über-marionette. *The Mask*, [online] 1(2), pp.3-15. Available at:

<http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaau190804-01.2.5> [Accessed 11 Mar. 2019].

¹⁹¹⁴ Craig, G. (1987). *El arte del teatro*. Ciudad de México: Gaceta, p.69.

The whole nature of man tends towards freedom; he therefore carries the proof in his own person, that as material for the theater he is useless (...) That then which the actor gives us, is not a work of art; it is a series accidental confession¹⁹¹⁵.

Craig abogaba por la creación de una nueva forma de interpretación que consistiera principalmente en 'symbolical gestures' [gestos simbólicos]. Frente a los actores que envolvían todas sus creaciones con su personalidad y caían rendidos ante la debilidad de sus emociones, Craig proponía un tipo de actor llamado 'über-marionette', [supermarioneta] como eco de las pasadas civilizaciones, de forma que 'will not compete with Life but will rather go beyond it'¹⁹¹⁶. Para Craig las marionetas a las que se refería eran descendientes de formas grandiosas y nobles que fueron hechas a imagen y semejanza de Dios¹⁹¹⁷, siguiendo un movimiento rítmico. Y de acuerdo con esta procedencia divina, Craig entendía que su espacio debía de ser el templo en el que celebrar mediante el ritmo la alegría de la existencia:

I pray earnestly for the return of the Image... the uber-marionette, to the Theatre; and when he comes again and is but seen, he will be loved so well that once more will it be possible for the people to return to their ancient Joy in ceremonies ...once more will Creation be celebrated... homage rendered to existence.... and divine and happy intercession made to Death¹⁹¹⁸.

Schreyer no mencionó el nombre de Craig, pero sí reconoció que el concepto de marioneta al que se refería al hablar del cuerpo del actor fue acuñado por "otros"¹⁹¹⁹. Fuera influencia de Kleist o de Craig, tanto Schreyer como Schlemmer llevaron la idea de supermarioneta hasta sus últimas consecuencias al hacer que sus actores actuaran dentro de una máscara que cubría su cuerpo completamente. Los límites del vestuario convertían a los actores de las

¹⁹¹⁵ [Toda la naturaleza del hombre tiende hacia la libertad; por lo tanto, el hombre lleva la prueba en su propia persona, que como material para el teatro es inútil (...) Que entonces lo que el actor nos da, no es una obra de arte sino una serie de confesiones accidentales], Craig, G. (1908). Actor and the Über-marionette. *The Mask*, [online] 1(2), pp.3-4. Available at: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaau190804-01.2.5> [Accessed 11 Mar. 2019].

¹⁹¹⁶ *Ibidem*, p.12.

¹⁹¹⁷ 'Let me again repeat that they are the descendants of a great and noble family of Images, Images which were made in the likeness of God', *ibidem*, p.13.

¹⁹¹⁸ [Rezo fervientemente por el regreso de la imagen ... la súper marioneta, al teatro; y cuando venga otra vez y sea visto, será amado tan bien que una vez más será posible que la gente regrese a su antigua Alegría en las ceremonias ... una vez más se celebrará la Creación ... homenaje rendido a la Existencia y divina y feliz intercesión hecha a la muerte], *ibidem*, p.15.

¹⁹¹⁹ 'Proceeding in a consistent and deliberate manner we arrived at the concept of the Über-marionette (super-marionette), a term coined not by us but by others', Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater (1948)*, New York: University of Albany, 1948, p.50

‘Tanzmasken’ [grandes máscaras de danza] y las ‘Bewegungsmasken’ [máscaras móviles] que Schreyer diseñó, primero en Hamburgo y después en Weimar, en marionetas cuyos movimientos quedaban circunscritos a la forma y mecanismos del diseño dentro del cual se trasladaban. Su discípulo de la Bauhaus, Haffenrichter admitió que, con las máscaras de cuerpo, era difícil compatibilizar la danza con el recitado de las palabras: ‘The dance shield was very hard to master in the beginning, especially when it had to be moved in close time with the speech’¹⁹²⁰. En este sentido y, a pesar de la procedencia teatral de Schreyer, lo plástico ejercía un poder considerable sobre el resto de los elementos escénicos.

Para Schreyer la pantomima estaba basada en una acción contenida que capturaba un evento sencillo. Pero si en el caso de Kandinsky la acción iba unida a la música, la luz, el sonido y el color, para Schreyer las máscaras capaces de recitar resultaban un elemento indispensable para satisfacer la conexión entre la vida y la realidad espiritual. Las máscaras que Schreyer empezó a crear a partir de 1919-21 trataban de sintetizar un movimiento ordinario como correr, nadar o saltar a partir de formas primarias, como círculos, espirales, líneas, ondas, etc.¹⁹²¹. Estas imágenes articuladas podían existir con movimientos ascendentes, descendentes, continuos, interrumpidos, sobre superficie, flotando, a velocidad rápida o lenta, etc. De esta manera, las máscaras eran los elementos que conectaban el trabajo de cuerpo con el de la voz, a partir de una estructura de movimiento rítmico, según una secuencia numérica, con el fin de que se produjera la revelación del símbolo. Para ello, el ritmo del movimiento tenía que ser físico-espiritual: ‘The moving image receives its unique symbolism only through its rhythm’¹⁹²².

Respecto a la interpretación, Schreyer renegaba del realismo Stanislavskyano a quien hizo referencia de forma indirecta a través del ‘si mágico’: ‘We regarded the dramatic art of the famous “as if” theater, the theater of illusion, to be indicative of a past we had to

¹⁹²⁰ Haffenrichter, H. *Lothar Schreyer and the Bauhaus Stage*, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.69.

¹⁹²¹ ‘All swaying movements are part of this phenomenon including swinging, jumping, and also running. Running produces an undulating motion. The spiral movement clearly symbolizes the unfolding creativity’, Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater* (1948), New York: University of Albany, 1948, p.53

¹⁹²² [La imagen en movimiento recibe su simbolismo único solo a través de su ritmo], *ibidem*, p. 56

overcome¹⁹²³. Los actores que realmente ‘se convertían en Hamlet’ no representaban el arte expresionista. Sin embargo, cuando un actor con Josef Kainz¹⁹²⁴ abandonaba el ‘como si’ para retratar a Hamlet, buscando su propia identidad y procediendo a crear una obra no psicológica con el lenguaje, el sonido, el movimiento rítmico, entonces, y sólo entonces, surgía el auténtico teatro. Y es que, aunque Schreyer pudiera reconocer el poder de alguno de los actores que seguían el ‘como si’, en el expresionismo que él pregonaba gobernaba un sentido de **comunidad** que conectaba con el carácter ritual o de culto del teatro: ‘in this context we also recognized the inseparable relationship that exists between the theater and the cult of religion’¹⁹²⁵. Para lo que sugería explorar las formas tempranas de arte escénico. En referencia a estas culturas primitivas: ‘He (the human being) wears masks that symbolize the forces of nature, and he conceals himself behind the symbol of the mask’¹⁹²⁶. La magia de las máscaras era el medio que les permitía lograr la transformación. A través de ellas, los alumnos/actores reflejaban el símbolo que representaban. Schreyer puso como ejemplo a los chamanes de los indios nativos americanos o a los hombres medicina en África, que llevaban pieles de animales para dejarse poseer por su espíritu.

Sólo a través de una comunidad unida tanto por lazos religiosos como sociales era posible producir el verdadero trabajo creativo, de acuerdo con los principios del ‘Liebewillen’, es decir, del deseo de amar. Un ejemplo del tipo de producciones que le interesaban era la que había realizado Tairov, dirigido por Jushny, en el espectáculo *Der blaue Vogel* [El pájaro azul] de su teatro de Cámara. Schreyer recogió la crítica que Herwarth Walden realizó a propósito de la producción del *Der blaue Vogel* de Tairov y que interpretó en sentido gestaltiano: ‘Auch der Schauspieler ist nur ein Objekt des Bühnenkunstwerkes. Er ist ein Glied des Organismus, den man Theater nennt’¹⁹²⁷. Para Walden y también para Schreyer, la calidad del actor

¹⁹²³ [Considerábamos el arte dramático del famoso teatro del ‘como si’, el teatro de la ilusión, un indicativo del pasado que teníamos que superar], Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater* (1948), New York: University of Albany, 1948, p. 142.

¹⁹²⁴ Josef Kainz (1858-1910) fue un actor alemán muy conocido en Berlín. Trabajó fundamentalmente en los Deutsche Theater, la Freie Bühne y otros teatros. Además de actor era extraordinario deportista que destacaba en esgrima, patines y gimnasia. Entre sus papeles más destacados estaban: Oswald de Ibsen en Espectros, Mephistófeles y Hamlet.

¹⁹²⁵ [En este contexto también reconocemos la relación inseparable que existe entre el teatro y el culto religioso], Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. *Op. cit.*, p.144.

¹⁹²⁶ [El (el ser humano) lleva máscaras que simbolizan las fuerzas de la naturaleza, de forma que se oculta detrás del símbolo de la máscara], Schreyer, L. (1928), *Das Nationaltheater*, 1.4, en: *ibidem*, p.145

¹⁹²⁷ [Incluso el actor es sólo un objeto de la obra teatral. Es un miembro del organismo que llamamos teatro], Walden, H. (1924). *Der Blaue Vogel. Der Sturm*, [online] 15(1), p.38. Available at: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabg192403-01.2.21&e=-----en-20--1--txt-txIN-----> [Accessed 12 Mar. 2019].

descansaba en su intensidad y no en su individualidad. Es decir, cuando se movía un cuerpo, no era el cuerpo sino el movimiento el que creaba el efecto. Cuando varios cuerpos se movían, no era el movimiento, sino la dirección de ese movimiento la que creaba el efecto. Cuando el mismo movimiento alterno tomaba lugar en el contexto de una comunidad, los miembros de esa comunidad oscilaban en torno al centro de su unidad espiritual¹⁹²⁸. Cuando una voz se escuchaba, no era la voz, sino el tono el que creaba el efecto. Cuando varias voces se escuchaban de forma simultánea, no era la pluralidad, sino la armonía la que creaba el efecto:

Die Zusammenstellung, also die Komposition von Bewegung, Farbe und Klang ist das Schaffen des Bühnenkunstwerkes. Sowie es unterlassen wird, Farbe, Bewegung und Klang kompositorisch zu gestalten, sowie man also natürlich bewegen und natürlich sprechen lässt, wird der Kunstorganismus zerstört, vernichtet¹⁹²⁹.

Es importante remarcar que, para Tairov, el papel del actor era incuestionable dentro de las artes escénicas y Schreyer apoyaba esta idea, como demostró al recoger una cita literal del ruso en la que se refería al actor como el corazón del teatro:

That there have been long periods in the history of the theater, when the theater survived without plays, when it could spare the set decorations, but there was never a single instant when the theater existed without the actor¹⁹³⁰.

Esta visión cuestionaba el formalismo abstracto de Kandinsky y el constructivismo moholynagyano. Schreyer encontró su justificación en la transformación del ser humano. Y se refirió al ballet mecánico de Lissitzky como algo que no era exactamente lo que él perseguía, porque si en la obra mecánica se recorría un camino mágico, en la humana se

¹⁹²⁸ 'This same alternating movement takes place within the community. The members of the community oscillate round the central point of their spiritual unity', Schreyer, L. (1925). *Darstellungsmittel der Jugendbühne*, in *Jugend und Bühne*, comisionado por el Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht [Instituto para la enseñanza pedagógica], Breslau: Luwig Pallat und Hans Lebede, p.300, en Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater* (1948), New York: University of Albany, 1948, p.255.

¹⁹²⁹ [La creación de la obra escénica artística es la composición del movimiento, el color y el sonido. Tan pronto como se abstiene de componer color, movimiento y sonido, y se le permite moverse naturalmente y hablar con normalidad, el organismo artístico es destruido y aniquilado], Walden, H. (1924). *Der Blaue Vogel. Der Sturm*, [online] 15(1), p.38. Available at: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmntnbg192403-01.2.21&e=-----en-20--1--txt-txIN-----> [Accessed 12 Mar. 2019].

¹⁹³⁰ Tairov, A. (1923), *Das entfesselte Theater*, [Notas de un director], G. Kiepenheuer, en: Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater* (1948), New York: University of Albany, 1948, p.165

transitaba por uno místico¹⁹³¹. La parte mágica separaba al hombre del cosmos mientras que la mística lo unía a la humanidad. Por eso el entrenamiento del actor debía propiciarse en un sentido holístico que lo preparara para poder ser el canal adecuado para la manifestación de esa espiritualidad.

Schreyer mencionó a Tairov de nuevo cuando se refirió a la técnica 'interior' y 'exterior' del actor algo que también estuvo muy presente, aunque Schreyer no lo mencionara, en el Sistema de Stanislavsky. En el caso de Tairov la técnica interna del actor hacía referencia a las emociones, al desarrollo de la voluntad y de la fantasía creativa, algo que se podía perfeccionar a partir de ejercicios de improvisación:

The development of the creative will and the creative fantasy, the ability to entice from it any scenic figure, to call up and control the necessary emotions ... these comprise the internal technique of the actor. The route to it lies for the most part through improvisation. Improvisation embraces an infinite number of exercises which discipline the creative will, develop the imagination, and so forth¹⁹³².

La parte exterior, Tairov la entendía como el trabajo técnico y físico con el cuerpo que debía ser flexible y obedecer a la voluntad del actor. Como un Stradivarius, la figura del intérprete debía vibrar de acuerdo con su deseo creativo. Aunque Tairov resultaba más parecido a Vakhtangov y Meyerhold en sus postulados, Stanislavsky ya había comparado el cuerpo del actor con un Stradivarius antes de que lo hiciera él¹⁹³³.

A pesar de las diversas fuentes de las que bebió para formular su modelo, la formación que Schreyer propiciaba a sus alumnos estaba muy orientada a la realización de sus propios espectáculos y no a dotar al actor de las herramientas necesarias para poder trabajar bajo la dirección de otros artistas. Esta angosta visión se puso en evidencia con la presentación de *Mondspiel* que acabó sentenciando la salida de Schreyer de la Escuela.

¹⁹³¹ Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater* (1948), New York: University of Albany, 1948, p. 165.

¹⁹³² [El desarrollo de la voluntad creativa y la fantasía creativa, la capacidad de atraer a cualquier figura escénica, de llamar y controlar las emociones necesarias ... en esto consiste la técnica interna del actor. La ruta que llega hasta ella se encuentra, en su mayor parte, a través de la improvisación. La improvisación abarca una cantidad infinita de ejercicios que disciplinan la voluntad creativa, desarrollan la imaginación, etc.], Tairov, A. (1923) *Das entfesselte Theater*, [Notas de un director], G. Kiepenheuer, pp.79-89, en: Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Das expressionistische Theater* (1948), New York: University of Albany, 1948, p.166

¹⁹³³ 'A un violinista callejero no le hace falta un Stradivarius (...) En cambio para un Paganini es imprescindible', Stanislavsky, C. (1977). *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, p.169,

9.1.3.1. Mondspiel

El entrenamiento de Schreyer dentro del contexto de la Bauhaus tenía, igual que el resto de los talleres, que proveer resultados tangibles. A parte de los experimentos y las colaboraciones en las fiestas, no fue hasta 1923 cuando Schreyer presentó junto a sus alumnos el que sería al mismo tiempo su primer y último espectáculo en la Escuela: *Mondspiel*. Haffenrichter aseguró que Schreyer la escribió a propósito de sus alumnos y que, el *Spielgang* que la acompañó, era una forma de hacer sus intenciones claras en cada momento:

Finally, Schreyer composed and developed his Moon Play for us. The *Spielgang* as he named his specific scores, made his intentions clear in every detail¹⁹³⁴.

Este dato resulta fundamental porque, de forma análoga a como sucedía en el caso de Kandinsky, la obra artística surgía íntimamente ligada a la enseñanza teórica y viceversa. De hecho, cuando hablaba sobre sus trabajos el propio Schreyer se preguntaba si alguno de ellos iba más allá de un ‘miserable’ experimento: ‘war es mehr als ein trauriger Versuch?’¹⁹³⁵.

Sin embargo, si en el caso del ruso, la palabra era relegada a un segundo término y la investigación del sonido se llevaba a cabo a partir de la luz y el color, en *Mondspiel*, igual que en el resto de sus producciones, Schreyer instigaba a sus alumnos a trabajar el sonido del habla, el *Klangsprechen*. Es necesario señalar que el entrenamiento descrito en voz, armonía, concentración, equilibrio y cuerpo no sería tan peculiar de no ser porque la Bauhaus era una escuela de diseño y arquitectura y no una academia de actores. Menos particular fue el hecho de que los propios alumnos se encargaran de la elaboración de las máscaras y los decorados del montaje.

En *Mondspiel*, el ‘Ulbilder’ de María era una figura de casi dos metros de altura diseñada por Schreyer y colgada desde el techo. El resto de las máscaras de cuerpo cubrían

¹⁹³⁴ [Finalmente Schreyer compuso y desarrollo su obra de la Luna para nosotros. El *Spielgang*, que era como llamaba a sus partituras específicas, dejaba claras sus intenciones al detalle], en: Haffenrichter, H. *Lothar Schreyer and the Bauhaus Stage*, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.69

¹⁹³⁵ Schreyer, L. (1956). *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus: was ist des Menschen Bild*. [ebook] München: Albert Langen Georg Müller Verlag GmbH, p.205. Available at: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schreyer1956/001> [Accessed 9 Mar. 2019].

completamente a los intérpretes. Según Haffenrichter antes de estar preparados para presentar *Mondspiel* desde el taller de teatro interpretaron varias piezas de danza con ellas puestas. Estas pruebas con vestuario denotaron un interés por parte de Schreyer de salvaguardar el trabajo del actor y tratar de presentar proyectos de calidad.

En su ensayo sobre Teatro Expresionista, Schreyer recordó su creación *Mondspiel* concebida en la Bauhaus, según dijo entonces, en colaboración con Eva Weidemann y Hans Haffenrichter. Al repartir su autoría, Schreyer demostró una concordancia con el sentimiento de comunidad que defendía, algo que lo distinguió bastante de Kandinsky y, como se verá más adelante, también de Schlemmer. La actuación se llevó a cabo en abril de 1923 y debió de tratarse de una presentación más bien estática porque los atuendos permitían únicamente pequeños movimientos, principalmente para Haffenrichter, en el centro de cuya máscara se podía distinguir un ojo humano. La máscara de cuerpo entero de María estaba suspendida por encima del público y la actriz, Eva Weidemann, hablaba desde detrás del telón.

Aoki señala que las críticas desfavorables que recibió *Mondspiel* estuvieron relacionadas con la máscara y el traje de María que simbolizaban la santidad en una obra repleta de elementos religiosos, algo que no debió ser bien aceptado en la Escuela. Sin embargo, para Aoki, Schreyer trataba de crear una escena empleando formas geométricas como símbolos, con la ayuda de sus significados e imágenes, algo que no dejaba de ser una construcción semejante a la que hacían sus compañeros y que, como tal, debía haberse valorado de forma independiente a su temática¹⁹³⁶. Schreyer reconoció en sus memorias que Walter Gropius estaba lejos de tener una actitud religiosa y, a pesar de definirlo como un ser humano con una gran empatía, su intención era social, pero no espiritual¹⁹³⁷. Fuera justo o no, el resultado del proyecto fue concluyente. El 30 de marzo de 1923, en una carta a Otto Meyer, Schlemmer no dejó lugar a dudas al afirmar que la actuación llevada a cabo por Schreyer 'failed miserably' y fue condenada tanto por maestros como por alumnos¹⁹³⁸.

¹⁹³⁶ Aoki, K. (2009). Consideration of the theatrical concepts at the Bauhaus: Schreyer, Gropius and Schlemmer. *Aesthetics*, [online] 13, p.172. Available at: http://www.bigakukai.jp/aesthetics_online/aesthetics_13/text/text13_aoki.pdf [Accessed 9 Mar. 2019].

¹⁹³⁷ 'Das war eine religiöse Grundhaltung. Diese lag Walter Gropius fern. Statt dessen hatte er eine sehr aus-geprägte soziale Grundhaltung', Schreyer, L. (1956). *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus. Was ist des Menschen Bild?*. München: Langen-Müller, p.127.

¹⁹³⁸ Carta a Otto Meyer, 30 de marzo de 1923, desde Weimar, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.138.



Ilustración 48. Máscara para *Mondspiel* (1923).

Schreyer, L., Weidemann, E. and Haffner, H. (1923). *Stage Workshop: Mondspiel*. [online] Santa María en la Luna. Via: bauhaus100.de

9.1.4. De Schreyer a Schlemmer

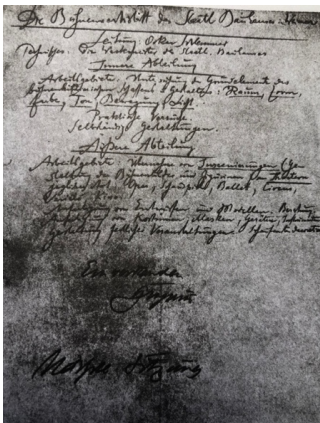
El experimento de Schreyer de 1923 trajo consigo su salida inmediata de la Bauhaus, algo que provocó que el taller de teatro se encomiara a Schlemmer a quien, ya desde aquel momento, se le encargaron varias propuestas escénicas para el verano de ese mismo año. Schreyer debía mantenerse allí hasta octubre, pero sin llevar a cabo ningún tipo de producción y sería Schlemmer quien supervisaría los experimentos teatrales de los alumnos¹⁹³⁹. Schlemmer recogía la batuta, lamentando que la Bauhaus careciera del primer requisito indispensable para el teatro: un escenario. Sin embargo, en la misma carta a Otto Meyer, Schlemmer sintetizó cuáles debían ser las características de ese teatro que en aquel momento se le encargaba:

Literary theater is avoided almost on principle; therefore, formal matters. Mobility, portable backdrops. Mechanical effects, lighting. At the very most dance, which naturally suits the craftsmanship-oriented Bauhaus students better than acting. I regret that somewhat. The poem of the times still slumbers. The poets have failed us¹⁹⁴⁰.

¹⁹³⁹ Carta a Otto Meyer, principios de junio de 1923, desde Weimar, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.140.

¹⁹⁴⁰ [Evitar el teatro de texto por principios; consecuentemente lo que importa es la forma. Movilidad, telones portátiles. Efectos mecánicos, iluminación. Como mucho, danza, que de forma natural encaja mejor que la actuación con la orientación artesanal

Si en tiempos de Schreyer trabajar en el texto había sido lo prioritario¹⁹⁴¹, los aspectos formales pasaron a ocupar el primer lugar en el taller de Schlemmer. Igual que había sucedido con la espiritualidad, la palabra y la interpretación actoral que habían exigido un entrenamiento intensivo, prácticamente desaparecieron a partir de 1923. Wingler recoge el programa que probablemente presentó Schlemmer para ser aprobado por el consejo de maestros en 1923 y en el que se indicaba que el taller constaría de dos departamentos. La primera división, se hacía llamar interna y estaba programado que estuviera dedicada a la investigación a partir de experimentos prácticos y de diseños independientes. Estos ensayos debían sustentarse en los elementos escénicos que Schlemmer consideraba básicos para el teatro: 'space, form, color, sound, movement, light'. El campo de actividad del segundo departamento, externo, consistiría en ocuparse de la producción y del diseño de escenografías y figurines para todo tipo de espectáculos: 'opera, play, ballet, circus, variety theater, cinema'. En este segundo apartado se trabajaría también: la consultoría, la producción de atrezzo, los vestuarios, las máscaras, los aparatos e instrumentos, el diseño de actividades e incluso el de escaparates¹⁹⁴².



Schlemmer, O. (1923?), *The Stage Workshop of the Bauhaus in Weimar*, archive no identificado, Stage XI, 1919-4/1/1925, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.59.

Es decir, con el programa de teatro Schlemmer estaba confeccionando de forma explícita un currículum transversal que, por un lado, sedujera tanto a los alumnos que querían situarse frente al público, como a aquellos que preferían dedicarse al teatro, pero desde las

de los estudiantes de la Bauhaus. Lamento eso de alguna manera. El poema de los tiempos todavía duerme. Los poetas nos han fallado], *vid* nota 1939.

¹⁹⁴¹ 'Work on the play always remained the main thing', [Trabajar en el texto había sido siempre lo primero], Haffenrichter, H. *Lothar Schreyer and the Bauhaus Stage*, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.71.

¹⁹⁴² Schlemmer, O. (1923?), *The Stage Workshop of the Bauhaus in Weimar*, archive no identificado, Stage XI, 1919-4/1/1925, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.59.

bambalinas. En lo que se refiere a las hipótesis de este trabajo, además de buscar la **interdisciplinariedad**, a partir de la descripción de los dos departamentos, Schlemmer proponía un trabajo que siempre debía de ser efectuado en **equipo**. La detallada enumeración de posibles salidas profesionales que se abrían para los estudiantes de la Bauhaus, demuestra que ésta era otra de las funcionalidades que buscaba cubrir el taller de Schlemmer.

En el nuevo texto de Gropius, *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar*¹⁹⁴³, fiel en esencia al del año anterior, al referirse al teatro, junto al interés por satisfacer la necesidad del trabajo **conjunto** y la oportunidad de resolver distintos problemas procedentes de **múltiples disciplinas artísticas**, Gropius añadió la voluntad de formar una unidad superior:

Wie im Bauwerk alle Glieder ihr eigenes Ich verlassen zugunsten einer höheren gemeinsamen Lebendigkeit des Gesamtwerks, so sammelt sich auch im Bühnenwerk eine Vielheit künstlerischer Probleme, nach diesem übergeordneten eignen Gesetz, zu einer neuen größeren Einheit¹⁹⁴⁴.

No obstante, el mayor cambio en el escrito con respecto al redactado en tiempos de Schreyer, tuvo que ver con la eliminación de toda referencia a los orígenes religiosos del teatro. En varias ocasiones, el nuevo texto reemplazó la vinculación del nacimiento del teatro con la espiritualidad, por un origen derivado de anhelos metafísicos -In ihrem Urgrund entstammt die Bühne einer metaphysischen Sehnsucht-. De forma explícita, a continuación se comparan los últimos párrafos correspondientes a los textos de 1922 y 1923:

¹⁹⁴³ Gropius, W. (1923). *Idee und Aufbau des Bauhaus*. [online] Monoskop. Available at: https://monoskop.org/images/a/a7/Gropius_Walter_Idee_und_Aufbau_des_staetlichen_bauhauses_Weimar_1923.pdf, p.11. [Accessed 28 Oct. 2018].

¹⁹⁴⁴ [Como en la arquitectura, todos los miembros deben abandonar su propio ego en favor de una mayor vivacidad común de la obra de arte total de manera que, en el teatro, una multitud de problemas artísticos formen una unidad superior con sus propias leyes], *ídem*.

Gropius con respecto al teatro en 1922	Gropius con respecto al teatro en 1923
Ambas formas de teatro tienen su justificación artística, pero sus prerequisites espirituales y las leyes de su estructura son de un tipo fundamentalmente distinto ¹⁹⁴⁵	El teatro de la Bauhaus busca encontrar nuevas oportunidades que alimenten y satisfagan esos anhelos metafísicos ¹⁹⁴⁶

A pesar de su ambigüedad, en el contexto de la Bauhaus, y principalmente en lo referente al teatro de Schlemmer, el término metafísico que con frecuencia repetía en sus escritos, tenía que ver con una búsqueda filosófica por encontrar las propiedades, principios y causas primeras del ser, en su caso, a través de la geometría y de las matemáticas que eran, según su criterio, y también el de Kandinsky¹⁹⁴⁷, las que contenían la auténtica realidad de su mundo vivo contemporáneo: 'in the form of real and metaphysical mathematics, as it contains living, actualized realities'¹⁹⁴⁸.

En el entorno de la liga socialista, Morris se había decantado por un teatro político-social. Ashbee, a través de sus máscaras y sus dramas shakespearianos sintonizó con el revival de la artesanía y, en Darmstadt, su teatro de *pathos und pose* resultaba idóneo para ser representado en escenarios de relieve en un entorno inundado de *Der Stijl*. La estética de los teatros estudiados en este trabajo, lejos de gozar de la libertad y autonomía que debería caracterizar a cualquier forma de arte, siempre estuvo condicionada por el formalismo derivado de las disciplinas plásticas en cuyo contexto se enmarcaron. El abrazo a lo tecnológico que la Bauhaus evidenció, principalmente, a partir de 1923, pasaba por la expulsión de cualquier resquicio expresionista y requería de un teatro que formalmente

¹⁹⁴⁵ 'Both stage forms have their artistic justification, but the spiritual prerequisites and the laws of its structure are of a fundamentally different kind', Gropius, W. (1922). *The Work of the Bauhaus Stage*, folleto de información sobre el taller de teatro de la Bauhaus, fechado el 20 de octubre de 1922, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.58.

¹⁹⁴⁶ 'Die Bauhausbühne sucht neue Möglichkeiten zu finden, die jener metaphysischen Sehnsucht Nahrung zu geben und sie zugleich zu befriedigen vermögen', Gropius, W. (1923). *Idee und Aufbau des Bauhaus*. [online] Monoskop. Available at: https://monoskop.org/images/a/a7/Gropius_Walter_Idee_und_Aufbau_des_staetlichen_bauhauses_Weimar_1923.pdf, p.11. [Accessed 28 Oct. 2018].

¹⁹⁴⁷ Sin duda lo metafísico expresado a partir de las matemáticas en movimiento fue algo que caracterizó también los trabajos de Kandinsky, si bien él no tuvo reparos en llamarlo espiritualidad. Sobre la relación respecto a la aplicación escénica de esta idea se puede consultar el trabajo *Mathematics in Motion: A Comparative Analysis of the Stage Works of Schlemmer and Kandinsky at the Bauhaus* de Nicolas Salazar Sutil: Sutil, N. (2014). *Mathematics in Motion: A Comparative Analysis of the Stage Works of Schlemmer and Kandinsky at the Bauhaus*. *Dance Research*, [online] 32(1), pp.23-42. Available at: <https://www-jstor-org.ure.uab.cat/stable/pdf/43281345.pdf?refreqid=excelsior%3A39456f13e4a86b2ae492df1ff934d84f>.

¹⁹⁴⁸ [En la forma de matemáticas reales y metafísicas, ya que contiene realidades vivas y actualizadas], Schlemmer, O. (primavera, 1925), Diario, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.165

conectara con la nueva filosofía de la Escuela, desprendida ya de los anhelos espirituales que había suscitado la Primera Guerra Mundial.

Para Schreyer que, según explicó en sus memorias, dejó la Escuela bajo su propia decisión y siguiendo un acuerdo amistoso¹⁹⁴⁹, la Bauhaus de Dessau, estuvo precedida del cambio completo de la 'Kathedrale des Sozialismus' [La catedral del socialismo] a la 'Wohnmaschine' [la máquina viviente]¹⁹⁵⁰. Tras la salida del expresionismo de la Bauhaus, y con él, las de Johannes Itten, Gerhard Marcks y Lothar Schreyer, el cubismo, el constructivismo y el funcionalismo se adueñaron de las aulas. Schreyer continuó editando la revista *Der Sturm* y ejerciendo la docencia en la escuela de arte *Der Weg* en Berlín¹⁹⁵¹ y, tal y como se ha adelantado fue Oskar Schlemmer quien se encargó de sucederle.

9.2. OSKAR SCHLEMMER: EL TALLER DE TEATRO DE 1923 A 1929



Ilustración 49. Oskar Schlemmer
(1888-1943)

En este apartado se llevará a cabo un recorrido más o menos cronológico de aquellos aspectos vinculados a Schlemmer durante el tiempo inmediatamente anterior a la Bauhaus y hasta su salida de la Escuela. Posteriormente se sintetizarán sus ideas fundamentales en lo referente a lo teatral y, finalmente, se analizará su modelo de enseñanza en el tiempo en el que se ocupó de la dirección del taller de teatro.

Nacido en Suttgart en 1888, de 1906 a 1910, Schlemmer se formó en Bellas Artes en la *Akademie der bildenden*

¹⁹⁴⁹ 'So schied ich auf meinen Wunsch und in freundschaftlichem Einvernehmen aus dem Bauhaus aus', Schreyer, L. (1956). *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus. Was ist des Menschen Bild?* München: Langen-Müller, p.129.

¹⁹⁵⁰ *Ibidem*, p.128.

¹⁹⁵¹ Según Haffenrichter en una ocasión él y Schreyer presentaron una *lichtspiel* a partir del texto de Schreyer *El nacimiento de la flor* -un eco a su trabajo en Weimar- e inspirada en las técnicas de Kurt Schwertfeger. También trabajó en la *Schauspielhaus* de Hamburgo en donde dio un giro hacia los dramaturgos católicos y produjo obras como *Mourning becamas Electra* (1931) [Electra se viste de luto] de Eugene O'Neill con gran éxito y *Des Teufels General* [El general del diablo] de Carl Zuckmayer también con muy buenas críticas. Esta información es de Alf Schreyer entrevistado el 15 de julio de 1991, que recuerda haber atendido a acutaciones de esas obras y otras para las que su padre, por su posición, tenía entradas libres, en: Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Lothar Schreyer's "Das expressionistische Theater" (1948)*. New York: University of Albany, p.25.

Künste [Academia de Bellas Artes] de su ciudad natal. Allí entró en contacto con las obras de Cézanne y Picasso, que más adelante marcarían toda su carrera artística. Entre 1912 o 1913 pasó un curso estudiando su maestría de la mano de Adolf Hölzel. Hölzel, que también fue una importante referencia para Itten, resultó, según Wick, una influencia decisiva en la búsqueda de la **unidad** que caracterizó el trabajo de Schlemmer¹⁹⁵².

A Schlemmer, que había recibido cierto entrenamiento en danza, comenzó a interesarle la renovación del teatro a finales de 1912 después de asistir a la producción de *Pierrot Lunaire*¹⁹⁵³, con música de Arnold Schönberg¹⁹⁵⁴, y de su interacción con los bailarines profesionales Albert Burger¹⁹⁵⁵ y Elsa Hötzel¹⁹⁵⁶. La pareja había pasado su verano estudiando en Hellerau¹⁹⁵⁷ y participado en la ópera *Orpheus und Eurydike* (1762) [Orfeo y Eurídice] del compositor alemán Christoph Willibald von Gluck¹⁹⁵⁸, cuya coreografía había corrido a cargo de Dalcroze. Allí tuvieron oportunidad de conocer el trabajo de Adolphe Appia, responsable de la escenografía y de la iluminación que, además de eliminar el arco del proscenio, había llenado el escenario de escalones neutros y de plataformas.

La experiencia había convencido a la pareja de que la combinación de movimientos repetidos y abstractos, no conectados con comportamientos humanos, y potenciados por una escenografía anti-naturalista, era capaz de conectar con la música más allá de la rigidez que imponía el ballet clásico. Esta experiencia pluridisciplinar fue determinante para que Schlemmer, Burger y Hötzel se embarcaran en un proyecto conjunto orientado a la creación de un teatro moderno que pudiera hacer confluir danza, teatro y música. Del trabajo Schlemmer-Burger-Hötzel surgirían las originales concepciones del *Triadisch Ballet* que los

¹⁹⁵² Wick, R. and Grawe, G. (2000). *Teaching at the Bauhaus*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, p.258.

¹⁹⁵³ *Pierrot Lunaire* fue encargada por Albertine Zehme dentro de un ciclo de canciones para voz y piano, a partir de poemas del belga Albert Giraud. Se estrenó en Berlín en octubre de 1912, con Albertine Zehme como vocalista. Medellín destaca la afinidad estructural entre la obra de Schönberg y la de Schlemmer, y refiere a un texto escrito por John Winiarz a propósito de *Pierrot Lunaire* en el que explica cómo la agrupación de versos, canciones e incluso el título, guarda una relación numérica a partir del 21, sus múltiplos y sus divisores. Para más información, consultar: Winiarz, J. (abril, 2000). Schönberg, *Pierrot Lunaire*: an atonal landmark, *La Scena Musicale*, vol. 5, nº 7, también en: Medellín, A. and Ponce, D. (2010). *El ballet triádico de Oskar Schlemmer: Antología*. Cenedi Danza José Limón, p.11. La información coincide con la que proporciona el investigador Richard Kurth cuando se refiere a 'Three Times Seven Poems, Op. 21' que además recalca la asociación de cada movimiento con distintos colores.

¹⁹⁵⁴ Schlemmer, O. (5 enero, 1913), Carta a Otto Meyer, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.8.

¹⁹⁵⁵ Albert Burger (1884-1970) bailarín alemán solista en el Stuttgarter Königlichen Hoftheaters.

¹⁹⁵⁶ Elsa Hötzel (1886-1966) bailarina alemana, solista en el Stuttgarter Königlichen Hoftheaters.

¹⁹⁵⁷ Toepfer, K. (1997). *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture*. Berkeley, Calif.: University of California Press, p.140.

¹⁹⁵⁸ Christoph Willibald von Gluck (1714-1787) compositor nacido en Viena y considerado uno de los más importantes de su tiempo.

llevarían a colaborar desde entonces en las primeras representaciones que se hicieron del mismo. Sin contar con el fragmento que Schlemmer mostró a su regimiento, durante su servicio en la Primera Guerra Mundial, el estreno oficial del *Triadisch Ballet* se produjo en 1922, diez años después de aquel primer encuentro. En él, 3 bailarines, representaron 12 danzas, con 18 complejos y frágiles vestuarios distintos. A pesar del éxito inicial sólo se llevaron a cabo seis actuaciones más a lo largo de la vida de Schlemmer¹⁹⁵⁹. Dos de ellas, en 1923, provocaron sensaciones totalmente opuestas: éxito durante la semana de la Bauhaus de Weimar y fracaso en la exhibición anual de trabajos artísticos alemanes de Dresden que acabó suponiendo la ruptura definitiva de Schlemmer con los Burger y la reconfiguración del proyecto¹⁹⁶⁰.

A pesar de sus escasas representaciones, como afirma Elcott, el *Triadisch Ballet* tuvo una vida paralela en múltiples disciplinas artísticas a partir de la generación de: bocetos, pinturas, vestuarios, fotografías, posters y ensayos, que circularon por exhibiciones, periódicos, revistas y libros. En realidad, Schlemmer repetidamente sumó estos medios no como una forma de documentar la actuación, sino de amplificarla¹⁹⁶¹. La **confluencia de las artes** a partir del teatro que, de forma semejante también habían experimentado Ashbee u Olbrich, era una constante en la Bauhaus y, por supuesto, también en Schlemmer. Por ejemplo, durante el verano de 1922 en el que se estrenó el *Triadisch Ballet*, Schlemmer pintó su famoso *Der Tänzer* [El bailarín] a partir de elementos formales que se asemejaban a los de su teatro.

Estos componentes desde los que Schlemmer construía el vestuario de sus bailarines, no parecían molestar al protagonista de su cuadro *Der Tänzer*, sin embargo, igual que había sucedido con Schreyer, en ocasiones sí limitaban la libertad y la actuación de los intérpretes que los lucían sobre el escenario. En *Watching Weimar Dance*, Kate Elswit pone varios ejemplos de críticos de la época y de artistas contemporáneos como Kurt Jooss que

¹⁹⁵⁹ En 1926 se llevaron a cabo tres nuevas actuaciones de una nueva configuración del ballet y varios festivales alemanes y una en la competición internacional de París de 1932.

¹⁹⁶⁰ Según Mitea, Burger y Hötzel que, en aquel momento ya eran pareja de forma oficial, tenían problemas en representar las ideas abstractas de Schlemmer, pero la principal dificultad fue económica. El malentendido entre la pareja y Schlemmer llevó a que éste perdiera la mitad de sus figurines que debió entregar como garantía por los gastos ocasionados. Mitea, B. (2014). Oskar Schlemmer and the Bauhaus Theatre: The Place of the Theatre in the Bauhaus School Programme. *revista Bibliotecii Nationale*, [online] 20(1), p.89. Available at:

<https://search-proquest-com.ure.uab.cat/docview/1785517608/fulltextPDF/D0D1FE95A47047F2PQ/1?accountid=15292> [Accessed 16 Mar. 2019].

¹⁹⁶¹ Elcott, N. (2016). *Artificial darkness*. Chicago and London: University of Chicago Press, p.175.

aseguraban que la indumentaria trabajaba en contra de la movilidad de los bailarines de Schlemmer¹⁹⁶². Una película de 1968 trató de reconstruir los movimientos producidos a partir de los diseños de Schlemmer, incluido aquel de los aros circulares de alambre que lució Daisy Spies en 1926. El ensayo demostró que la bailarina bloqueaba los aros repetidamente, destrozando con ello la ilusión que se había pretendido desde el vestuario original:

The viewer becomes aware of the amount of effort required for the dancer to subsume her physicality to the costume and its necessarily smooth movements each time she attracts the eye by failing to do so¹⁹⁶³.

Trimingham corrobora esta idea cuando expone que llevar el diseño de Schlemmer del papel al escenario requería un gran nivel de dificultad: 'In reality it was a work that was designed on paper and realized physically with a great deal of difficulty'¹⁹⁶⁴. Schlemmer fue consciente de sus errores y ya desde el primer estreno se planteó reconfigurar sus diseños completamente¹⁹⁶⁵. Sin embargo, según escribió más adelante en *Neuen Formen der Bühne*, Schlemmer derivaba la responsabilidad última de apreciar la calidad de su trabajo al público. Es decir, el espectador para quien el ideal de expresión directa era la liberación asociada con la danza de cuerpo libre y los movimientos de cultura física, vería restricciones en el vestuario del *Triadish Ballet*; sin embargo, aquellos miembros del público sin ese ideal podrían observar nuevas posibilidades de vestuario ofrecidas, más allá de lo puramente corpóreo¹⁹⁶⁶. En este sentido, se podría cuestionar si realmente había un **trabajo conjunto** detrás del tipo de espectáculo que proponía Schlemmer teniendo en cuenta que, lejos de aportar herramientas para que sus intérpretes se sintieran a gusto en escena, constreñía su actuación al complejo atuendo con el que los hacía moverse.

Precisamente por lo ortopédico de su vestuario, con frecuencia, los ballets de Schlemmer fueran calificados como robóticos. Sin embargo, lejos de la rigidez constructivista, en sus

¹⁹⁶² Joss, Kurt, citado en: Elswit, K. (2014). *Watching Weimar dance*. Oxford: Oxford University Press, p.40.

¹⁹⁶³ [El espectador se da cuenta de la cantidad de esfuerzo necesario para que la bailarina adapte su cuerpo al traje y la suavidad con la que tiene que moverse cada vez que falla y atrae con ello las miradas del público], *ídem*.

¹⁹⁶⁴ [En realidad, fue un trabajo que fue diseñado en papel y realizado físicamente con una gran dificultad], Trimingham, M. (2011). *The theatre of the Bauhaus*. New York: Routledge, pp. 86-87.

¹⁹⁶⁵ Schlemmer, O. (25 de octubre, 1922). Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.129.

¹⁹⁶⁶ Schlemmer, O. (octubre, 1928). *Neuen Formen der Bühne*, *Schünemanns Monatshefte*, Issue 10, Bremen, 1062-1073, citado en: Elswit, K. *Loc. cit.*

proyectos, el cuerpo aparecía definido como un conjunto gestaltiano descifrable sólo a partir de su propio código metafísico. Como diría Michaud, su propuesta no tenía nada que ver con la máquina en sí misma, sino con la tecnología orgánica del ser humano: 'le corps humain représente l'image originaire et le modèle de la mécanique organique'¹⁹⁶⁷.

Por eso quizá, Schlemmer no fue del todo ajeno a las tradiciones anteriores y en una carta a Otto Meyer se refirió de forma explícita a Ruskin, Morris y van de Velde. Del primero destacó su predicación del retorno a la belleza, pero criticó que lo hiciera en contra de la evolución y la realidad. Como Ruskin, Morris se había resistido a la industrialización de la artesanía, al tratar de sustituir los avances tecnológicos por una labor basada en el amor y la emoción. Para Schlemmer, van de Velde había sido el menos romántico de todos, además de un artista extraordinariamente racional. Schlemmer alabó del belga que combatiera el declive general de los estándares y el gusto del público, al acercarlo, a través de sus diseños, a la precisión y la característica funcionalidad del trabajo del ingeniero y del constructor de máquinas: 'he expelled imagination from realms where it did not belong'¹⁹⁶⁸. El reconocimiento a estos maestros corrobora la genealogía de su trabajo, a pesar de la necesaria evolución que las primeras ideas del *Arts and Crafts* sufrieron desde su aparición y después de lo que cronológicamente suponía ya casi medio siglo de historia. Schlemmer, se sintió más identificado con van de Velde, porque ambos portaron la tecnología al reino del teatro al que, de hecho, ninguno de los dos había pertenecido inicialmente. Sin embargo, Schlemmer no se deshizo por completo de las ideas de sus antepasados del *Arts and Crafts* y, si bien se distanció de su recelo hacia la máquina, le interesó el redescubrimiento de los viejos valores en el sentido ético porque entendía que la industrialización podría resultar potencialmente peligrosa para el alma: 'There is soul and *soul*, there is pathos and *pathos*, ethics and *ethics*'¹⁹⁶⁹.

En una carta a Otto Meyer, fechada el 7 agosto de 1920, un Schlemmer dividido ante varias ofertas profesionales mencionó, por primera vez, la posibilidad de aceptar la propuesta que en aquel momento le ofrecía Gropius de unirse a la Bauhaus, una Escuela que entonces

¹⁹⁶⁷ Michaud, E. (1978). *Théâtre au Bauhaus (1919-1929)*. Lausanne: La Cité-L'Âge d'homme, p.74.

¹⁹⁶⁸ [Llevó la imaginación a reinos a los que no pertenecía], Schlemmer, O. (13 septiembre, 1925), Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.175.

¹⁹⁶⁹ [hay almas y *almas*, pathos y *pathos*, éticas y *éticas*], Schlemmer, O. (28 enero, 1926), Diario, en: O., Schlemmer, T. and Winston, K. *Op. cit.*, p.190.

contaba con poco más de un año de existencia. Después de aceptar la oferta, en diciembre de 1920, con la conformidad por parte de Gropius de poder seguir manteniendo sus compromisos profesionales¹⁹⁷⁰, Schlemmer se instaló en Weimar en marzo de 1921.

En la Bauhaus, Schlemmer comenzó ocupándose de los talleres de mural y de pintura de desnudo, que compaginó con sus trabajos profesionales como escenógrafo. Concretamente en 1921 colaboró diseñando los espacios, el vestuario y parte de la coreografía de dos óperas de Paul Hindemith. Hindemith había compuesto una trilogía musical expresionista a partir de tres piezas de grandes autores contemporáneos. La primera de ellas, *Nusch-Nuschi: Ein Spiel für burmanische Marionetten in einem Akt* [El cachivache: una pieza para marionetas birmanas en un acto]¹⁹⁷¹, fue escrita por Franz Blei¹⁹⁷² en 1904, para ser representada por marionetas birmanas; la segunda, *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1907) [Asesino, esperanza de mujeres], contaba con un libreto de Oskar Kokoschka; y la tercera *Sancta Susanna* (1912), se basaba en el texto en alemán de August Stramm¹⁹⁷³. En el estreno en el *Württembergisches Landestheater* de Stuttgart, que tuvo lugar el 4 de junio de 1921, y en el que participó Schlemmer, sólo se presentaron dos de las tres piezas que originalmente componían la trilogía de Hindemith, la de Blei y la Kokoschka.

Según explicó Schlemmer en una carta a su esposa Tut, su proceso de diseño y creación se sirvió de la música que Hindemith tocó para él: 'Hindemith came over and played through all the music for me'¹⁹⁷⁴. En su creación **conjunta**, Schlemmer añadió que la proximidad con el vestuario y el equipo le hacía sentirse en el lugar adecuado para el trabajo algo que, además de ofrecerle la posibilidad de aprender mucho, le ayudó a decidirse sobre algunos asuntos que de forma solitaria no habría tenido claro¹⁹⁷⁵. Entusiasta de Wagner, Blei a su vez había

¹⁹⁷⁰ Schlemmer, Oscar, Cannstatt, 4 de noviembre de 1920, Carta a Otto Meyer, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.89.

¹⁹⁷¹ *Das Nusch-Nuschi* es una ópera de un acto escrita por Paul Hindemith con libreto de Franz Blei. Se tituló como: *Ein Spiel für burmanische Marionetten in einem Akt* [Una ópera para marionetas birmanas en un acto] y estuvo concebida para ser representada con cantantes y bailarines. Se representó junto a las dos óperas de un acto anteriores: *Mörder, Hoffnung der Frauen* y *Sancta Susanna* en la ópera de Frankfurt en 1922.

¹⁹⁷² Franz Blei (1871-1942) ensayista y dramaturgo austriaco, amigo y colaborador de Kafka.

¹⁹⁷³ La tercera, *Sancta Susanna* con libreto de August Stramm, no se presentó en la première, pero sí junto a las otras dos en la Ópera de Frankfurt un año más tarde, el 26 de marzo de 1922.

¹⁹⁷⁴ [Hindemith vino y tocó toda la música para mí], Schlemmer, O. (24 de abril, 1921), Carta a Tut desde Cannstatt, en: Schlemmer, T. and Winston, K. *Op. cit.*, p.104.

¹⁹⁷⁵ Schlemmer, O. (14 de mayo, 1921), Carta a Tut desde Cannstatt, en: *ibidem*, p.105.

escrito obras para el cabaret especializado en marionetas *Die Elf Scharfrichter*¹⁹⁷⁶, que había colaborado en Darmstadt, y al que también pertenecía Franz Wedekind. De hecho, Blei consideraba que siempre habría cierta poética dramática superior en el teatro de sombras y en el de títeres, frente a aquel protagonizado por actores reales: 'The shadow play will supplement the Theatre of living actor on one side as the marionette stage already does on the other'¹⁹⁷⁷. En este sentido, su imaginario convergía en cierta manera con el de Schlemmer. En una carta a Otto Meyer, Schlemmer se refirió al texto de Blei para marionetas birmanas como 'idiota, cómico, erótico, indio' y confesó que lo que más le interesaba era no sólo ser escenógrafo y diseñador de vestuario, sino poder participar en el trabajo conjunto, en la dirección escénica que en principio corría a cargo de Otto Erhardt, pero sobre quien Schlemmer aseveró querer tener una influencia decisiva: 'I shall also have a say in the direction, which may prove my only satisfaction. I would like my influence to be decisive'¹⁹⁷⁸.

Según otra carta escrita después del estreno, su sensación era que su colaboración efectivamente había ido mucho más allá del diseño plástico: 'prepared the dances, directed the singers' movements'¹⁹⁷⁹. El estreno de la producción fue un éxito con 1400 personas coreando el nombre de Schlemmer, pero la prensa lo interpretó como pornografía y el día siguiente, un equipo desanimado volvió a representar sus obras entre abucheos. La pieza de marionetas fue de gira por Europa y a su paso por el *Queen's Hall* de Londres, el *Western Mail* del 25 de septiembre de 1926, fue también bastante crítico, especialmente con Hindemith, a quien se acusó de inflar el movimiento de las marionetas a 'gigantic melodrama' [gigante melodrama], y cuya música calificaron como 'overweighted' [pesada] y 'monotonous' [monótona]¹⁹⁸⁰.

¹⁹⁷⁶ 'Los once ejecutores' (1901-1903), que así es como se traduciría, estaba basado a su vez en 'Le chat noir' parisino que había sido fundado en 1881 en Montmartre. En el caso del de Múnich, al tratarse de un club privado, se libró de la censura de sus sátiras en forma de canciones, recitados, obras de marionetas, parodias literarias y obras dramáticas. De ese cabaret surgieron los famosos *Moritatzen* wedekindianos que más tarde serían tomados por Brecht para convertirse en el modelo estilístico del cabaret alemán. Más información en: Benjamin, W., Jennings, M., Doherty, B. and Levin, T. (2008). *The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media*. London: The Belknap Press of Harvard Univ. Press, p. 401.

¹⁹⁷⁷ [El teatro de sombras sustituirá al teatro del actor en vivo, por un lado, como ya lo hace el teatro de marionetas en el otro], Blei, F. citado en: Joseph, H. (2013). *A Book of Marionettes*. London: Read Books.

¹⁹⁷⁸ Schlemmer, O. (16 de mayo, 1921), Carta a Otto Meyer desde Cannstatt, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.105.

¹⁹⁷⁹ Schlemmer, O. (14 junio, 1921). Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: ibídem, p.106.

¹⁹⁸⁰ Anon (25 septiembre, 1926). Music and Marionettes. *Western Mail*, [online] p.5. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000104/19260925/116/0005> [Accessed 30 Apr. 2019].

En mayo de 1921, en una visita de Gropius a Cannstatt, Schlemmer tuvo ocasión de mostrarle los vestuarios que estaba preparando para la pieza de Kokoschka. Según Schlemmer, Gropius mantenía una actitud positiva hacia las artes escénicas y le manifestó su interés de que trabajaran en vestuarios como aquellos en la Bauhaus¹⁹⁸¹. Pero lo cierto es que, en aquel momento, Gropius pensó en otra persona para dirigir un posible taller de teatro en la Escuela y, en el verano de ese mismo año, Lothar Schreyer se incorporó al claustro. A Schlemmer le pareció correcto y decidió apoyarlo desde el primer momento: 'my endeavours would dovetail very neatly with that Lothar Schreyer has in mind'¹⁹⁸².

Con la llegada de Kandinsky a la Bauhaus en 1922, Schlemmer pasó a convertirse en maestro de forma de las secciones de piedra y madera. Pero eso no impidió su participación en la fiesta de carnaval de la Bauhaus en la que presentó su *Das Figural Kabinett* [Gabinete de figuras], en donde un grupo de formas geométricas bidimensionales se trasladaban por el escenario satirizando el culto a la máquina y al progreso¹⁹⁸³. El espectáculo, que el propio Schlemmer describiría con motivo de su adaptación posterior como: confusión babilónica y un popurrí para el ojo en forma, estilo y color¹⁹⁸⁴, no dejó indiferente a nadie. En el entorno de la Bauhaus comenzaron a surgir voces que animaban a Schlemmer a involucrarse más en un teatro que, desde distintas perspectivas artísticas, cada vez tenía mejor aceptación en la Escuela: 'I note with curiosity that those whose opinions I most prize keep telling me that I should be in theater'¹⁹⁸⁵. De nuevo, aquel espectáculo teatral definido como 'half shooting gallery-half metaphysicum abstractum'¹⁹⁸⁶, fue motivo de inspiración para sus investigaciones desde **diferentes medios**: pictóricos como la acuarela, el lápiz o la tinta; escultóricos, como las propias figuras de plástico que flotaban, se deslizaban giraban o jugueteaban durante un cuarto de hora por el escenario, movidas mediante alambres, ranuras o manos escondidas; y musicales a partir de palabras, péndulos, campanas, y otros sonidos como el del tiro que se

¹⁹⁸¹ Schlemmer, O. (16 mayo, 1921). Carta a Tut desde Cannstatt, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.106.

¹⁹⁸² [Mis esfuerzos encajarían muy bien con lo que Lothar Schreyer tiene en mente], ídem.

¹⁹⁸³ Klee, P. (2008). *Paul Klee: Theater everywhere*. Ostfildern: Hatje Cantz Pub, p.34.

¹⁹⁸⁴ Schlemmer, O. (1923), *The Figural Cabinet*, LW, unregistered file, Bauhaus Week 1923 (First Publication) en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.59.

¹⁹⁸⁵ Schlemmer, O. (13 de marzo, 1922), Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: Schlemmer, T. and Winston, K. *Op. cit.*, p.116.

¹⁹⁸⁶ [mitad sala de tiro mitad abstracción metafísica], Schlemmer, O., Moholy-Nagy, L., Molnár, F., Gropius, W. and Wensinger, A. (1961). *The theater of the Bauhaus*. Middleton, conn.: Wesleyan University Press, p.40.

pegaba en la cabeza la representación de su admirado E.T.A. Hoffmann¹⁹⁸⁷, que actuaba como maestro de ceremonias sobre el escenario.



Ilustración 50. *Das Figural Kabinett*.

Esculturas realizadas en plástico pertenecientes a la representación escénica del *Das Figural Kabinett* llevada a cabo en 1922 en la Bauhaus de Weimar. Fuente: Pinterest. (2019). *Oskar Schlemmer: "Das figurale Kabinett" (1926-1927) | Visual/Imagen | Art, Bauhaus, Bauhaus interior.* [online] Available at: <https://www.pinterest.ca/pin/361695413816809490/> [Accessed 12 Jul. 2019].

1923 supuso un año decisivo en la vida de Schlemmer pues marcó el comienzo de su dedicación en firme al taller de teatro, del que cuestionaba su futuro en la Bauhaus, al no existir lo que el consideraba el primer prerequisite indispensable, un escenario¹⁹⁸⁸. Fue también entonces cuando la *Volksbühne* berlinesa entró en contacto con Schlemmer y le encargó el diseño escénico del drama de Hauptmann: *Der abtrünnige Zar* [El zar desertor]. Tras la asistencia al estreno, Schlemmer confesó que le había parecido aburrido y sólo se alegró de que la prensa ensalzara el trabajo de escenografía, por encima incluso del texto, los actores o el director: 'People were saying the evening belonged to the painter'¹⁹⁸⁹. La *Volksbühne* berlinesa siguió haciéndole nuevos encargos. Entre ellos destacaron: *König Hunger* (1914) [el rey hambriento] de Leonid Andréiev para la que trabajó a principios de

¹⁹⁸⁷ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), jurista, pintor, músico y escritor perteneciente al movimiento romántico alemán.

¹⁹⁸⁸ Schlemmer, O. (principios de junio, 1923), Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.140.

¹⁹⁸⁹ [la gente decía que la velada pertenecía al pintor], Schlemmer, O. (21 octubre, 1923), Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: *ibidem*, p.145.

1924¹⁹⁹⁰; *Der Arme Konrad* (1923) [El pobre Konrad], de Friedrich Wolf¹⁹⁹¹ que, según describió Schlemmer, en octubre, fue destruida por la prensa¹⁹⁹²; o el diseño de los decorados para la producción de *Hamlet*, que le asignaron en noviembre de ese mismo año¹⁹⁹³, y sobre la que más adelante lamentaría que los actores no supieran interactuar con sus diseños¹⁹⁹⁴. Tanto Schlemmer como Moholy-Nagy contribuyeron significativamente a desarrollar el estilo particular de teatro de Piscator, si bien, como diría el investigador Christopher D. Innes, las propuestas escénicas que surgían de la Bauhaus no incluían una preocupación política o social y, más bien, suponían experimentos de estética abstracta con un propósito científico¹⁹⁹⁵.

Aunque se tratara de una experiencia sólo indirectamente relacionada con la Bauhaus, el relato de los acontecimientos que Schlemmer hizo durante el proceso de diseño de *König Hunger* a través de sus cartas y diarios, permite dilucidar distintos aspectos relacionados con las hipótesis de este trabajo, particularmente en lo referente al **trabajo conjunto** entre profesionales de distintas disciplinas. Por un lado, subordinar sus ideas a las del autor era algo que, según confesó, ponía 'enfermo' a Schlemmer¹⁹⁹⁶. De alguna manera sentía que, como escenógrafo no siempre podía llegar tan lejos como le gustaría y eso limitaba los resultados que podía obtener¹⁹⁹⁷. Por encima del trabajo conjunto Schlemmer sostenía que su único placer era imprimir su propio sello a la producción: 'the whole production, making a thread-red run trough it' [poner su sello a toda la producción, haciendo correr una hebra roja a través de ella]¹⁹⁹⁸. Schlemmer, que estaba interesado en los aspectos formales, no se sentía completamente implicado ni física ni psicológicamente en un teatro de ímpetu socialista, en gran parte, porque las dificultades financieras de la compañía no le permitían llevar a la práctica sus deseos. Pero, por otro lado, de su colaboración con la *Volksbühne* Schlemmer

¹⁹⁹⁰ Schlemmer, O. (5 febrero, 1924), Carta a Tut desde Berlín, en: O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.149.

¹⁹⁹¹ Friedrich Wolf (1888-1953) dramaturgo y medico alemán.

¹⁹⁹² Schlemmer, O. (20 octubre, 1924), Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: O., Schlemmer, T. and Winston, K. *Op. cit.*, p.155.

¹⁹⁹³ Schlemmer, O. (22 noviembre, 1924), Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: ibídem, p.157.

¹⁹⁹⁴ [un empujón firme en esta dirección], Schlemmer, O. (abril, 1925), Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: ibídem, p.163.

¹⁹⁹⁵ Innes, C. (1972). *Erwin Piscator's political theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, p.189.

¹⁹⁹⁶ Schlemmer, O. (20 octubre, 1924), Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *Op. cit.*, p.155.

¹⁹⁹⁷ 'The job is not satisfying, because of course I cannot go as far as I would like; I have to subordinate myself entirely to the play, with the results and effects I achieve will be limited', [el trabajo no es satisfactorio, porque no puedo ir tan lejos como me gustaría; tengo que subordinarme completamente a la obra, por lo que los resultados obtenidos estarán limitados], Schlemmer, O. (13 febrero, 1924), Carta a Otto Meyer desde Berlín, en: ibídem, p.150.

¹⁹⁹⁸ Ídem.

valoró que le permitiera adquirir familiaridad con el espacio escénico, experiencia con el personal, y establecer contacto con importantes profesionales del teatro, la danza y la ópera¹⁹⁹⁹. Entre ellos destacó a Leo Kestenberg²⁰⁰⁰ y a Erwin Piscator, quien dirigió la *Volksbühne* de Berlín desde 1924 hasta 1927.

A pesar de sus dudas internas, el trabajo de Schlemmer con la *Volksbühne* resultó tan fructífero que llegaron a hacerle una oferta para que se integrara en la compañía de forma permanente, en el caso de que la Bauhaus tuviera que cerrar sus puertas²⁰⁰¹. Si bien a Schlemmer no le interesaba el teatro político, en aquel momento, llegó a cuestionarse la propuesta debido a la fuerte reducción de presupuesto a la que estaban siendo sometidos los talleres de una Bauhaus acuciados por la crisis política y financiera del final de su era en Weimar.

Además de la mencionada colaboración, Schlemmer compaginó su trabajo en el taller de teatro con el diseño de otras escenografías profesionales como la de *Don Juan und Faust* (1928) [Don Juan y Fausto] de Christian Dietrich Grabbe²⁰⁰² para el Nationaltheater de Weimar.

Otra práctica frecuente, que compartió con sus colegas en la Escuela, fue la de asistir a producciones de teatro de la vanguardia berlinesa. Schlemmer se mostró especialmente impresionado y calificó de excelente²⁰⁰³ una propuesta de Bertolt Brecht que se presentó en Berlín en diciembre de 1924. Se trataba de una adaptación del *Das Leben Edwards II von England* [La vida de Eduardo II de Inglaterra] de Marlowe que, según Walter Benjamin, determinó el nacimiento del teatro épico²⁰⁰⁴. El distanciamiento que provocaba Brecht conectaba directamente con la falta de empatía que caracterizó al teatro de Schlemmer.

¹⁹⁹⁹ Schlemmer, O. (septiembre, 1924), Diario, en: O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.155.

²⁰⁰⁰ Leo Kestenberg (1882-1962) pianista nacido en Eslovaquia que desde 1905 y hasta 1933 organizó y tocó en conciertos para la clase trabajadora en la Freie Volksbühne de Berlín.

²⁰⁰¹ Schlemmer, O. (20 mayo, 1924), Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: O., Schlemmer, T. and Winston, K. *Op. cit.*, p.154.

²⁰⁰² Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) dramaturgo alemán especializado en obras históricas con un marcado carácter pesimista.

²⁰⁰³ Schlemmer, O. (15 de diciembre, 1924), Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: O., Schlemmer, T. and Winston, K. *Op. cit.*, pp.158-159.

²⁰⁰⁴ Brecht in turn quoted the moment at which the idea of epic Theatre first came into head. It happened at a rehearsal for the Munich production of Edward II', Benjamin, W. (29 junio, 1924), *Conversations with Brecht*, Bloch, E., Luckács, G., Brecht, B., Benjamin, W., Adorno, T. and Taylor, R. (1977). *Aesthetics and Politics*. London: Verso, p.94.

Mucho antes de que Brecht plasmara sus ideas teóricas en su Pequeño organón para el teatro (1948) y también adelantándose al *Das Politische Theater* (1929) [El teatro político] de Piscator, la Bauhaus decidió poner por escrito su imaginario en torno a las artes escénicas a partir de la edición de *Mensch und Kunstfigur* [Hombre y figura artística], que Schlemmer escribió en 1924 y que fue publicada un año más tarde. La **transversalidad artística**, así como el deseo de tecnificar el arte como parte del modelo de enseñanza general de la Bauhaus, promovieron que el cuarto volumen de la serie de cuadernos editados por la Escuela se dedicara al teatro. La edición posterior reunida por Gropius y Wensigner en 1961, incluiría además el texto *Bühne* de Schlemmer y los tratados sobre *Teatro, circo, variedad* de Moholy-Nagy y sobre el *U-Theater* de Farkas Molnár. La publicación, en la actualidad un hito del teatro contemporáneo, supuso un ejemplo de multidisciplinariedad en el que, además de fusionarse ideas teóricas y prácticas, se ejemplificó la funcionalidad del teatro en otros contextos artísticos como los de la arquitectura, la pintura, la escultura, el dibujo o la fotografía. El cuaderno incluyó disertaciones y materiales didácticos que pretendían explicar el papel que ocupaban las artes escénicas en el trabajo de distintos profesionales de la Bauhaus algo que, por otro lado, delató la heterogeneidad y **falta de conjunto** del compendio. En lo que se refiere al trabajo grupal, lejos de parecerse a las publicaciones de la Guild de Ashbee el volumen recordó más bien a los trabajos de los artistas de Darmstadt, cuyo individualismo, a pesar de la calidad de sus proyectos, quedó en evidencia en los prospectos de sus exhibiciones.

Schlemmer nunca se llevó especialmente bien con Gropius, según Trimmingham, principalmente porque él era un hombre felizmente casado y desaprobaba las conductas libidinosas del que fuera director de la Bauhaus²⁰⁰⁵. Gropius, por su parte, abusó de la ingenuidad de Schlemmer y nunca llegó a ofrecerle un contrato completo, ni a pagarle lo mismo que al resto de maestros. Esto unido a una pelea a propósito de los diseños que Schlemmer llevó a cabo en el Auditorio del Teatro de Jena y que, siguiendo el consejo de van Doesburg, Gropius mandó eliminar²⁰⁰⁶, hicieron que la relación entre ambos no fuera buena. Probablemente debido a todas esas razones, en un principio, Schlemmer no fue convocado para continuar con su tarea en el taller de teatro de la nueva sede de la Bauhaus de Dessau.

²⁰⁰⁵ Trimmingham, M. (2011). *The theatre of the Bauhaus*. New York: Routledge, p.23.

²⁰⁰⁶ ídem.

Schawinsky explicó que cuando llegó a la Bauhaus de Dessau él era el único miembro de un 'non-existing Theatre workshop'²⁰⁰⁷ porque Schlemmer había sido excluido del presupuesto. El grupo de teatro había servido para proclamar nuevas ideas en un ambiente festivo que a menudo se veía continuado por trabajos independientes²⁰⁰⁸. Por eso, la ausencia del taller fue lamentada por todos: 'Actually the Bauhaus was unthinkable without a theatre'²⁰⁰⁹, y la principal razón por la que se le echaba de menos era porque, de forma semejante a como lo hacía la banda de música, el teatro servía de nexo entre la comunidad:

For it was around these stage productions and the Bauhaus band that the whole community used to assemble and make contact²⁰¹⁰.

De acuerdo con el relato de Schawinsky, fueron sus protestas ante Gropius y el Mayor, Dr. Fritz Hesse las que hicieron que la situación cambiara. De hecho, el primer paso que dio fue instalar un taller de teatro provisional en un dúplex de un edificio en el que tenían sus talleres el resto de los maestros. Equipado con una provisión de materiales y algunos fondos Schawinsky reclutó a algunos compañeros que se unieron a él atraídos por una 'nueva aventura', que suponía un respiro para sus trabajos más intensos en pintura y arquitectura:

I bought tools and materials with funds provided by the administration and recruited co-workers among close friends who showed interest in the new venture as an outlet for their more intensive work in painting and architecture²⁰¹¹.

Antes de que Schlemmer volviera a encargarse del taller de teatro, Schawinsky dijo haber estado a su cargo durante unos meses. Allí trató de elaborar un programa ordenado de estudios contemporáneos para poder trabajar un *revival* de una moralidad que llevaba como título: *Danza de la muerte*. En clara sintonía con las ideas de Kandinsky, Schawinsky trató de proceder de una forma ordenada en el taller yendo desde el análisis a la síntesis. Según explicó: el azul sería utilizado para las medidas horizontales del escenario; el rojo para la

²⁰⁰⁷ [De un taller de teatro que no existía], Schawinsky, X. (1971). From the Bauhaus to Black Mountain. *The Drama Review: TDR*, [online] 15(3), p.34. Available at: https://www-jstor-org.ure.uab.cat/stable/1144679?seq=2#metadata_info_tab_contents.

²⁰⁰⁸ *Ídem*.

²⁰⁰⁹ [La Bauhaus era impensable sin un teatro], *ídem*.

²⁰¹⁰ [Porque era en torno a estas producciones teatrales y a la banda de la Bauhaus que toda la comunidad se solía unir y establecer contacto], *ídem*.

²⁰¹¹ [Compré herramientas y materiales con fondos proporcionados por la administración, y recluté compañeros de trabajo entre amigos cercanos que mostraron interés en la nueva empresa como una salida para su trabajo más intensivo en pintura y arquitectura], *ídem*.

vertical; y el amarillo para la profundidad. También investigó lo que llamó una 'illusory architecture' y la geometría del espacio a partir de sus posibilidades: cóncavo, convexo, angular, diagonal, formas disolutivas, componentes sólidos y su metamorfosis a partir de la luz y el color. Otro rasgo que caracterizó el teatro de Schawinsky fue el empleo de la perspectiva, algo que él consideraba una 'tool of the magician', capaz de conseguir nuevos efectos. El teatro era un espacio de investigación **transversal** para poner a prueba conceptos de la arquitectura, la pintura y el diseño en **movimiento**. No obstante, Schawinsky quería que el teatro tuviera sus propios principios alejados de aquellos específicamente propios de la pintura cubista que identificaba a la mayoría de las producciones de vanguardia. Siguiendo su propio camino, Schawinsky llegó a una conclusión geo-antropo-centrista, semejante a la de Schlemmer, en la que 'the experience of space is the fundamental adventure of man'²⁰¹².

Para Schawinsky existían dos métodos fundamentales en educación: la apreciación y la práctica. Estos métodos eran analíticos en arte, ciencias, literatura, música, psicología o matemáticas. Pero lo que faltaba en ellos era la posibilidad de analizarlos de forma conjunta a partir de una síntesis humana. La apreciación estaba relacionada con el entendimiento intelectual, y la práctica con la experiencia fisiotécnica. Las clases, los talleres, los laboratorios y las conferencias servían arquitectónica y funcionalmente para las distintas ramas especializadas del aprendizaje. Pero el desarrollo de los conceptos **interrelacionados** de conocimiento se veía frustrado por la separación entre las distintas disciplinas. Según Schawinsky se debían buscar los talentos individuales y no permitir que aquello que aparecía en los libros se convirtiera en la guía dominante. Los estudiantes debían desarrollar, no sólo sus capacidades verbales, sino también aquellos otros talentos que Schawinsky identificó como 'vitales'. Entre estas capacidades orgánicas se refirió al: 'inner eyer', el 'inner ear' o 'the body intelligence', que eran innatos en el hombre y capaces de proporcionar un conocimiento más allá del que ofrecía la palabra impresa que caracterizaba a la educación. Con este propósito, Schawinsky proponía pasar de la clase al escenario como un lugar práctico, un laboratorio un espacio excelente para la demostración y para la activación de los talentos del individuo:

²⁰¹² Schawinsky, X. (1971). From the Bauhaus to Black Mountain. *The Drama Review: TDR*, [online] 15(3), p.39. Available at: https://www-jstor-org.ure.uab.cat/stable/1144679?seq=2#metadata_info_tab_contents.

Teaching and learning are shifted in regular intervals from the classroom to the stage as a practice ground and a laboratory for demonstration, we create an excellent place to activate all the talents of one individual²⁰¹³.

Además, ese lugar era el apropiado para la aplicación de todos los medios en su **‘symphonic effect’**: color y forma; movimiento e iluminación; sonido y palabra; pantomima y música; ilustración e improvisación, etc. Todos ellos se convertían en el alfabeto de unos medios de expresión más complejos que ofrecían formas concretas de aproximación a conceptos abstractos. El trabajo conjunto de científicos, artistas, economistas, músicos, compositores, psicólogos, ingenieros y sociólogos se convertía en una realidad, que hacía desaparecer los límites preexistentes entre sus distintas disciplinas y que daba lugar a la libre interacción del pensamiento, las ideas y el conocimiento²⁰¹⁴. Schawinsky quería llegar a un ‘Theatre of Knowledge’ en el que, poder presentar una poliperspectiva de un mismo tema desde varias disciplinas, permitiera un entendimiento superior y más completo del asunto en cuestión.

Durante el tiempo en que no formó parte de la Bauhaus de Dessau, Schlemmer reconsideró la idea de unirse a la *Volksbühne*. No obstante, acabó rechazando el puesto, entre otras cosas porque, tal como confesó a Tut en una carta de enero de 1925, le parecía que Piscator no tenía ni idea de lo que quería²⁰¹⁵. El radical posicionamiento político de Piscator hizo que Schlemmer también rechazara la oferta de crear una Escuela junto a él en Berlín²⁰¹⁶, o que se cuestionar colaborar con Gropius en el diseño del *Total Theater* que éste estaba proyectando para Piscator: ‘if he tries to bring in politics while excluding modern form, I shall have to decline’²⁰¹⁷. Independientemente de los conflictos que pudieran generarse entre ellos, lo interesante fue que el teatro hizo confluír a un *dramaturg* y teórico teatral, con un pintor-scenógrafo y un arquitecto en un contexto que, además, vinculaba a una Escuela como la Bauhaus, al ejercicio profesional. Nuevamente, las artes escénicas satisfacían varias de las

²⁰¹³ Schawinsky, X. (1971). From the Bauhaus to Black Mountain. *The Drama Review: TDR*, [online] 15(3), p.40. Available at: https://www-jstor-org.ure.uab.cat/stable/1144679?seq=2#metadata_info_tab_contents.

²⁰¹⁴ ‘in which sharp boundary lines disappear and give way to free inter-acting for and thought, idea and knowledge’, [en el que los afilados límites desaparecen y ceden el camino a la libre interacción para el pensamiento, las ideas y el conocimiento], *idem*.

²⁰¹⁵ ‘Piscator has no idea what he wants’, Schlemmer, O. (28 enero, 1925), Carta a Tut desde Berlín, en: O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.160.

²⁰¹⁶ Schlemmer, O. (11 abril, 1927), Carta a Tut desde Dessau, en: O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.201.

²⁰¹⁷ [Si trata de incorporar la política excluyendo la forma moderna tendré que declinar], Schlemmer, O. (mayo, 1927), Carta a Tut desde Dessau, en: *ibidem*, p.204.

hipótesis planteadas en este trabajo: **multidisciplinariedad**, **conjunto** y hacer teatro para **construir teatros**. No obstante, Schlemmer tuvo la impresión -no equivocada- de que el *Total Theater* no llegaría a construirse, entre otras cosas por las discrepancias que surgieron entre Gropius y Piscator al publicar éste los diseños del primero sin su consentimiento²⁰¹⁸.

Schlemmer volvió a la Bauhaus de Dessau en otoño de 1925. Si bien Schawinsky esperaba la vuelta del que fuera su maestro con agrado, quedó decepcionado al ver cómo Schlemmer no mostraba especial interés en las ideas y proyectos que había concebido en su ausencia. Sin contemplar la propuesta del 'Theatre of Knowledge' de Schawinsky, la idea de Schlemmer era más bien trabajar los colores para, a partir de diseños de máscaras y figuras, representar variaciones de ciertas formas. Las improvisaciones que surgieron a partir de esas ideas se acabaron convirtiendo en la famosa *Gesten-taenze* [danza de los gestos], una escena entre tres caracteres tipo que intercambiaban juegos de acción-reacción, algunas veces utilizando objetos. Los intérpretes emplearon gestos, sílabas sin sentido y sonidos, que simulaban una conversación glosolálica con tintes de ingenio y de humor negro. El vestuario consistía, básicamente, en medias con relleno de celulosa que aproximaban el cuerpo de los actores al ideal antropomórfico de Schlemmer. Tres máscaras metálicas idénticas, guantes, gafas, bigotes y accesorios, se emplearon para transformar los estados de ánimo y una serie de situaciones, en las que Schlemmer dio vida al color amarillo, Siedhoff al azul y Schawinsky al rojo.

La construcción por parte de Gropius de un pequeño escenario en el edificio implicaba que la Bauhaus de Dessau tenía un sentido de obligación con el teatro superior al que había tenido la de Weimar²⁰¹⁹. La sala, a pesar de sus deficiencias técnicas, era entendida por Schlemmer como su 'very own exclusive domain'²⁰²⁰. Y el camino para encontrar nuevas fórmulas escénicas en aquel espacio debía de ser individual: 'perhaps he will remain a loner, perhaps his path will become a major thoroughfare'²⁰²¹. El teatro disponía de una pequeña tarima, un

²⁰¹⁸ Schlemmer, O. (8 diciembre, 1927), Carta Tut desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.218.

²⁰¹⁹ 'a firm shove in this direction', [un empujón firme en esta dirección], Schlemmer, O. (abril, 1925), Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: *ibidem*, p.163.

²⁰²⁰ [exclusive dominio muy suyo], Schlemmer, O. (mediados de septiembre, 1925), Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: *ibidem*, p.175.

²⁰²¹ [tal vez seguirá siendo un solitario, tal vez su camino se convertirá en una importante vía pública], Schlemmer, O. (abril, 1926), Diario: *ibidem*, p.194.

vestuario, algunas telas y unas pocas luces básicas. No había ciclorama ni tampoco *dimmer* [atenuador de luz]²⁰²².

Schlemmer ya había manifestado dificultades para trabajar en grupo en sus colaboraciones con los Burger²⁰²³, con la *Volksbühne* y con algunos miembros del teatro de la Bauhaus como Schawinsky o Schmidt. En Dessau, a pesar de seguir manteniendo algunas colaboraciones conjuntas, debido a las discrepancias personales y estéticas, Schmidt decidió llevar sus proyectos de teatro surgidos desde taller de plástico –‘Die Plastische Werkstatt’–, de una forma totalmente separada de Schlemmer²⁰²⁴.

En diciembre de **1926** Gropius consiguió los recursos necesarios para poner en marcha la quinta rueda del carro de la Bauhaus. Schlemmer lamentó la dificultad que suponía contar con un grupo heterogéneo y cuyos oscilantes miembros perseguían los más variados intereses: ‘painters, young people just out of the School, an occasional dancer, and actor, temporarily; and with these people one is supposed to stage revolutionary theater’²⁰²⁵. Aun así, Schlemmer tenía la esperanza de que se fuera uniendo cada vez más gente al departamento, con el fin de formar un conjunto capaz de pasar a la acción y de llevar a cabo actuaciones suficientemente buenas como para ser representadas fuera del entorno de la Escuela. Este conflicto, derivado de la falta del adecuado material humano, fue algo que persiguió al taller de Schlemmer durante todo el tiempo que estuvo en activo. Ante esta situación, Schlemmer optó por separar su actividad profesional de la docente y empleó profesionales externos a la Escuela para ejecutar algunas de sus propuestas como el *Triadisch Ballet*. En cualquier caso, el diletantismo predominante no permitió que los montajes de la Bauhaus tuvieran el alcance y reconocimiento que le habría gustado.

²⁰²² Meier, P. (2006). Die Geschichte des Raumes Bauhausbühne und seine letzte Sanierung vor dem Hintergrund Denkmalflegeris her Grundsätze, Berlín: n.p., pp. 1-42, en: Tringham, M. (2011). *The theatre of the Bauhaus*. New York: Routledge, p.24.

²⁰²³ Tras su primera actuación del Ballet Triádico, Schlemmer fue crítico respecto a la actuación de los Burger y aunque reconoció que tenían ciertos conocimientos de técnica teatral y estaban acostumbrados a moverse sobre el escenario, de ella dijo que reunió todas sus fuerzas y estuvo ‘aparentemente bien’, pero de él que sólo ‘relativamente bien’, en: Schlemmer, O. (25 de octubre, 1922). Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.130.

²⁰²⁴ Schmidt, J. (1884). *Lehre und Arbeit am Bauhaus 1919-32, Düsseldorf: Marzona*, p.44-76, en: Tringham, M. (2011). *The theatre of the Bauhaus*. New York: Routledge, p.24.

²⁰²⁵ [pintores, jóvenes recién salidos de la escuela, bailarines ocasionales y actores de forma temporal; y con estas personas se supone que uno tiene que llevar a cabo un teatro revolucionario], Schlemmer, O. (21 diciembre, 1926), Carta a Willi Baumeister desde Dessau: *Op. cit.*, p.198.

Wick recuerda que la insistencia de Gropius por ofrecer soluciones y métodos de producción óptimos que favorecieran el trabajo en equipo fue todavía mayor en Dessau. Las artes escénicas satisfacían especialmente esa demanda a partir del trabajo de Schlemmer, que requería que los estudiantes tuvieran una especial voluntad y capacidad para cooperar, para ser parte del colectivo escénico²⁰²⁶. De esta manera, a pesar de las diferencias existentes dentro del grupo, así como de la necesidad de Schlemmer por emplear el taller para su propia realización artística, más que ninguna otra disciplina, el teatro ayudaba a satisfacer la utopía social de la Bauhaus.

Según declaró Schlemmer, en un artículo escrito a propósito de Piscator, más allá de los propios confines de la Escuela, el teatro se debía convertir en una institución moral de la noción de estado, una idea que proclamara una nueva forma de vida, algo semejante a lo que había expresado Muthesius. Schlemmer puso como ejemplo el pronunciado valor de la comunidad y la intensidad de trabajo que caracterizaba a los rusos. Para Schlemmer, ellos reforzaban su idea de estado a través de un teatro en cuyas manos estaban los grandes hitos escénicos de aquel momento²⁰²⁷.

Algunos de los trabajos más importantes que Schlemmer llevó a cabo Dessau formaron parte de *Das Bauhaus tanzt* [Las danzas de la Bauhaus]. Se trataba de once piezas cortas diseñadas durante cuatro años -desde 1926 hasta 1929- que fueron de gira por varias ciudades, acompañadas de conferencias²⁰²⁸. La mayoría de las piezas consistían en figuras neutrales vestidas de blanco, con ropa acolchada y con máscaras completas. En algún caso se añadían colores y otros accesorios para el cuerpo, pero la evolución hacia la sencillez, desde aquellas primeras piezas del *Triadisch Ballet*, fue considerable. La razón principal de esta tendencia hacia la simplicidad tuvo que ver con el hecho de que los recursos humanos de los que disponía Schlemmer carecían del entrenamiento corporal adecuado.

²⁰²⁶ 'Schlemmer required the students to be especially willing and able to cooperate, to become part of the stage collective', Wick, R. and Grawe, G. (2000). *Teaching at the Bauhaus*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, p.273

²⁰²⁷ 'zweifellos auch die Intensität einer Arbeit und ein ausgeprägtes Gemeinschaftsgefühl', Schlemmer, O. (1928). Piscator und das Moderne Theater. *Das neue Frankfurt: internationale Monatsschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung*, [online] 2, p.22. Available at: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/neue_frankfurt1928/0040/image [Accessed 12 Apr. 2019].

²⁰²⁸ Trimmingham, M. (2011). *The theatre of the Bauhaus*. New York: Routledge, p.24.

Desde el taller se ocupaban de las frecuentes fiestas en las que, además de trabajar en conjunto por el concepto y la creatividad asociada al evento, se presentaban muchas actuaciones y sketches. En abril de **1927**, coincidiendo con la incorporación de Hannes Meyer al departamento de arquitectura, Schlemmer se refirió a que, junto a su grupo, habían realizado ‘all sort of things’. Además de las fiestas y las actuaciones, los miembros del taller de teatro construían las escenografías, los figurines, las máscaras y los vestuarios. Concretamente, de estos últimos se encargaban algunas chicas del taller de tejido y Tony Hergt que, de paso, también hacían de ayudantes, para los rápidos cambios de ropa durante las actuaciones. Ser costuras era la única ocupación posible de las mujeres en el taller de teatro puesto que, la mayoría de los personajes salvo honrosas excepciones, eran interpretados por hombres²⁰²⁹.

En resumen se podría decir que 1927 fue un buen año para el teatro de la Bauhaus. En primer lugar recibieron una subvención para poder actuar en la exhibición de Magdeburg, algo que Schlemmer interpretó como una victoria moral²⁰³⁰. Pero además, la conferencia que Schlemmer y su grupo expusieron en marzo ante los amigos del Círculo de la Bauhaus, trajo consigo la edición del tercer número de la revista de la Escuela que se dedicó de forma íntegra a mostrar los objetivos y métodos vinculados al taller²⁰³¹. Sin embargo, no todo fue un camino de rosas. Ese mismo año, las dificultades de Schlemmer para trabajar en equipo salieron a la luz en forma de una ‘mini-revolución’. La pregunta que se puso sobre la mesa fue: ¿un teatro de Schlemmer o un teatro de la Bauhaus?²⁰³². Ante tal inquisición, Schlemmer respondió a su equipo que todo dependía de ellos. No obstante, la situación promovió una escisión en la que Schmidtchen quedó como responsable del ballet mecánico y Schlemmer del figural. Algo con lo que Schlemmer no quedó totalmente conforme: ‘I was doing mechanistic theater when Schmidtchen was still in swaddling clothes’²⁰³³. No obstante, en la carta a su esposa Tut, Schlemmer, aseguró estar llevando el tema de forma amigable.

²⁰²⁹ Schawinsky, X. (1971). From the Bauhaus to Black Mountain. *The Drama Review: TDR*, [online] 15(3), p.32. Available at: https://www-jstor-org.ure.uab.cat/stable/1144679?seq=2#metadata_info_tab_contents.

²⁰³⁰ Schlemmer, O. (mayo, 1927), Carta a Tut desde Dessau, en: O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.203.

²⁰³¹ Schlemmer, O. (1927). deutsche theaterausstellung magdeburg 1927. *bühne. bauhaus*, [online] 3, pp.1-6. Available at: https://monoskop.org/images/f/f2/Bauhaus_1-3_1927.pdf [Accessed 14 Apr. 2019].

²⁰³² Schlemmer, O. (25 abril, 1927), Carta a Tut desde Dessau, en: Schlemmer, T. and Winston, K. *Loc. cit.*

²⁰³³ [estaba haciendo teatro mecánico cuando Schmidtchen llevaba pañales], ídem.

Pero quizá, uno de los asuntos más controvertidos acontecidos en 1927, fue el intento de incorporar el texto a los experimentos del taller de teatro. A propósito de la propuesta, que debía llamarse *Haus Pi oder das Sternheim* [La casa de Pi o el hogar de las estrellas], Schlemmer aseguró que le resultaba difícil encontrar la ‘palabra’²⁰³⁴. A pesar de haberse mostrado abierto a la creación colectiva de la pieza, después de una insatisfactoria noche de discusiones en la que ‘nadie aportó nada de calidad’, según aseguró Schlemmer, al final tuvo que ocuparse él mismo de la escritura del primer acto: ‘in the end it was left up to me again, and I have the first act ready’²⁰³⁵. En junio, Schlemmer se mostró optimista con la obra. El equipo iba creciendo y Schlemmer se sentía irremplazable en unos ensayos que tenían lugar por la mañana y con frecuencia también por la tarde de tres a siete²⁰³⁶. Los personajes eran un astrólogo, su mujer, sus hijos, un hombre misterioso y tres ladrones. Según Schober, ‘Haus Py’ puede interpretarse como una alegoría de las posibilidades del teatro en general ya que, para Schlemmer, su taller era un laboratorio. Y en él, el trabajo del dramaturgo era comparable con el del astrólogo y el matemático que deben dominar la fórmula²⁰³⁷. Desafortunadamente, temiendo que no les diera tiempo a llegar a todo, la obra nunca llegó a representarse²⁰³⁸. Los miembros del taller tuvieron que esperar a la fiesta de verano del 9 de julio para presentar una nueva versión del *Das Figural Kabinett*, sobre el que ya habían trabajado en 1923²⁰³⁹. En aquel momento Schlemmer aseguró que había mucha gente participando y que resultaba complejo mantenerlos unidos²⁰⁴⁰. En la actuación del 9 de julio hicieron una taquilla de 200 marcos, que Schlemmer planeó distribuir entre el equipo²⁰⁴¹. Pero, a pesar de los intentos, el trabajo conjunto fue el talón de Aquiles de Schlemmer y, hastiado de las dificultades que suponía bregar con intérpretes reales, dos meses después de aquella experiencia, realizó bocetos para el ballet *Les noces* (1923) [las bodas] de Igor Stravinsky, siguiendo una estética abstracta semejante a la que defendía Kandinsky. La idea era ilustrar lo que pasaba con la música por medio de proyecciones de color continuadas.

²⁰³⁴ Vid nota 2033.

²⁰³⁵ [al final se volvió a dejar en mis manos y ya tengo listo el primer actor], ídem.

²⁰³⁶ Schlemmer, O. (1 junio, 1927), Carta a Tut desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.205.

²⁰³⁷ ‘Die Arbeit des Dramatikers ist dadurch vergleichbar mit der Arbeit eines Astrologen und Mathematikers, der sich der Formel bemächtigen muß’, Schober, T. (2016). *Das Theater der Maler: Studien zur Theatermoderne anhand dramatischer Werke von Kokoschka, Kandinsky, Barlach, Beckmann, Schwitters und Schlemmer. M&P Schriftenreihe*. Stuttgart: Springer, p.361.

²⁰³⁸ Schlemmer, O. (24 junio, 1927), Postal a Tut desde Magdeburg, en: *Op. cit.*, p.206.

²⁰³⁹ Schlemmer, O. (1923). *The Figural Cabinet*, LW, archivo no registrado, semana de la Bauhaus 1923 (Primera Publicación) en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.59.

²⁰⁴⁰ ‘Many people are participating (...) Holding the company together takes some doing’, Schlemmer, O. (5 julio, 1927), Carta a Tut desde Dessau, en: *Op. cit.*, p.207.

²⁰⁴¹ [actuación brillante], ídem.

Según aseguró, Schlemmer esperaba que eso produjera un efecto más intenso y evitar así las complicaciones de la pantomima llevada a cabo por actores²⁰⁴².

Un entorno removido por la salida de Gropius y varios miembros importantes del claustro de la Escuela llevaron a que, durante los primeros meses de **1928**, Schlemmer manifestara muchas dudas y temores a través de sus cartas. Por un lado, pensaba que la bajada del presupuesto para el taller de teatro implicaba que éste no tenía ningún peso dentro de la Escuela²⁰⁴³. Por otro, sentía que las artes escénicas eran las encargadas de salvaguardar los valores espirituales de la Bauhaus²⁰⁴⁴ y, aún así, principalmente debido a temas financieros, pero también ideológicos, él mismo aseguró que deseaba el fin de su taller: 'I myself proclaimed its death sentence'²⁰⁴⁵.

Hannes Meyer llevó a cabo numerosas reuniones con estudiantes con el fin de escuchar sus demandas y promover cambios que surgieran desde una perspectiva no jerarquizada. De acuerdo con Forgács, las medidas tomadas, en un principio, aprobaban la coexistencia del trabajo creativo en materia de: teatro, pintura, sociología, urbanismo y fotografía. Hannes Meyer consideraba que estas variadas disciplinas afectarían positivamente a los trabajos de los estudiantes que, gracias a ellas, serían los más imaginativos, creativos y mejor cualificados de cualquier otro instituto de educación superior²⁰⁴⁶. Sin embargo, la realidad, según Kállai, era muy diferente y los estudiantes de pintura de Klee y Kandinsky no tenían relación alguna con los de diseño y arquitectura²⁰⁴⁷. Pindado refuerza la misma idea:

Aunque (Hannes Meyer) reestructuró el curso preliminar para incluir clases de Kandinsky, Klee y Schlemmer, los artistas perdieron toda influencia, las clases de pintura se

²⁰⁴² Schlemmer, O. (15 septiembre, 1927), Carta a Otto Meyer desde Ascona, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.211.

²⁰⁴³ Schlemmer, O. (14 enero, 1928), Carta a Tut desde Dessau, en: ibídem, p.219.

²⁰⁴⁴ ídem.

²⁰⁴⁵ [yo mismo proclamé su sentencia de muerte], Schlemmer, O. (21 enero, 1928), Carta a Otto Meyer desde Dessau, en: ibídem, p.222.

²⁰⁴⁶ Forgács, É. (1995). *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. [ebook] Budapest: Central European University Press, posición 3645, Available at: <https://leer.amazon.es/?asin=B00IO09IVA> [Accessed 14 Mar. 2019].

²⁰⁴⁷ Kállai (1929), *Zur Einführung*, introducción al catálogo de la exhibición itinerante de la Bauhaus, en: Forgács, É. (1995). *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. [ebook] Budapest: Central European University Press, posición 3679, Available at: <https://leer.amazon.es/?asin=B00IO09IVA> [Accessed 14 Mar. 2019].

convirtieron en una 'actividad libre' al margen de la enseñanza regular, lejos de la intención inicial de integrar todas las disciplinas en una unidad de arte y técnica²⁰⁴⁸.

¿En qué situación dejaba eso a los alumnos del taller de teatro? En febrero de 1928 Schlemmer fue a hablar con Hannes Meyer sobre el futuro de sus clases. En cierto modo, tenía esperanzas de que con la salida de Gropius se abandonara el sentimiento 'aristocrático' de la Escuela y el cambio resultara beneficioso para la Bauhaus. Una opción para su taller sería cerrarlo de forma definitiva y otra ofrecerlo como actividad extracurricular²⁰⁴⁹. Sin embargo, en el nuevo reparto diseñado por Hannes Meyer a Schlemmer se le encargó el curso de 'Mensch', que debía incluir: herencia, teoría racial, reproducción biológica, ética, pintura figurativa y de desnudo y antropología²⁰⁵⁰. No obstante, pese a las dudas de Schlemmer, Hannes Meyer permitió que siguiera compaginando la nueva asignatura con su actividad en el taller de escena.

Durante ese año, Schlemmer asistió a espectáculos como el montaje de *Schweyk* (1928) de Piscator o el *Circus* (1928) de Chaplin, que le pareció magnífico²⁰⁵¹, y compaginó su actividad docente con el diseño profesional de escenografías. Ese año, concretamente, participó en el montaje del ballet *Die Vogelscheuchen* [Los espantapájaros] de H. Frömbgen y Karlheinz Gutheim, en Hagen; y en la producción *Spielzeug* [juguetes], una versión condensada del Cascanueces de Tchaikovsky, que se presentó en la Opera de Dresden. Sobre esta última Schlemmer dijo haber tenido conflictos con todos los expertos técnicos²⁰⁵². En junio, el teatro de la Bauhaus presentó cuatro números, en el segundo Congreso de danza de Essen que, según declaró Schlemmer, fueron bien recibidos tanto por la crítica como por el público, con especial mención de la *Stäbetanz*²⁰⁵³. Si bien el grupo de teatro siguió funcionando, Schlemmer continuaba estando preso de sus dudas. En una carta de septiembre dirigida a Otto Meyer, Schlemmer mencionó que tuvo que hacer él mismo de payaso musical. La

²⁰⁴⁸ Pindado, E. (2019). *Bauhaus Weimar 1919, Berlín 1933: La construcción de la Bauhaus como referente cultural*. [ebook] Available at: <http://www.eugeniovega.es/written/bauhaus/bauhaus.pdf> [Accessed 6 May 2019], p.68.

²⁰⁴⁹ Schlemmer, O. (27 febrero, 1928), Carta a Otto Meyer desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.228.

²⁰⁵⁰ Schlemmer, O. (1 marzo, 1928), Carta a Tut desde Dessau, en: ibidem, p.229.

²⁰⁵¹ Schlemmer, O. (13 febrero, 1928), Carta a Tut desde Dessau, en: ibidem, p.226.

²⁰⁵² Schlemmer, O. (11 noviembre, 1928), Carta a Otto Meyer desde Dessau, en: ibidem, p.236.

²⁰⁵³ Schlemmer, O. (29 junio, 1928), Carta a Willi Baumeister desde Dessau, en: ibidem, p.233.

actuación se llevó a cabo contra su voluntad, según explicó, porque si no, nadie más lo habría hecho bien: 'against my will and only because no one else would have done it right'²⁰⁵⁴. Sus declaraciones mostraron que en el aquel momento, no confiaba en un **conjunto** que nuevamente se veía supeditado a sus ideas. Esta misma opinión fue corroborada en diciembre cuando, al encargársele el importante proyecto de organizar una Matinée de la Bauhaus para el teatro de la *Volksbühne*, que debería tener lugar en marzo de 1929, aseguró que él mismo tendría que ocuparse hasta de la música²⁰⁵⁵.



Ilustración 51. Schlemmer como músico payaso (1928).

Oskar Schlemmer en una actuación de la Bauhaus stage como músico payaso, en Dessau, 1928. Fuente: Kunst-archive.net. (2019). *Catalogue raisonné T. Lux Feininger - Art Archives (ARTfilo powered)*. [online] Available at: https://www.kunst-archive.net/en/wvz/t_lux_feininger/works/bauhausbuehne_der_bau_als_buehne/type/all [Accessed 13 Apr. 2019].

1929 fue un año fundamental para el teatro de la Bauhaus porque la invitación de la *Volksbühne* se materializó en una matinée en Berlín que resultó un sorprendente éxito²⁰⁵⁶. Las entradas se agotaron y, tanto la prensa como el público, parecieron quedar encantados²⁰⁵⁷. En las matinées de la Bauhaus se podía ver arte escénico acompañado de una exposición simultánea que presentaba diseños desarrollados en los talleres plásticos, la **pluridisciplinaridad** siempre acompañaba a los eventos escénicos. El proyecto recibió una gran atención que les hizo ampliar la gira por varias ciudades, como: Breslau, Frankfurt am Main, Stuttgart y Basel. El periódico *National-Zeitung* de Basel publicó una reseña en febrero

²⁰⁵⁴ [contra mi voluntad y porque nadie más lo habría hecho bien], Schlemmer, O. (11 septiembre 1928), Carta a Otto Meyer desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.235.

²⁰⁵⁵ Schlemmer, O. (principios diciembre 1928), Carta a Otto Meyer desde Dessau, en: ibídem, p.237.

²⁰⁵⁶ Schlemmer, O. (mayo, 1929), Diario, en: ibídem, p.242.

²⁰⁵⁷ Schlemmer, O. (6 marzo, 1929), Diario, en: ibídem, p.240.

de 1929 en la que calificó la actuación como ingeniosa y entretenida²⁰⁵⁸. En el programa para la función de teatro se podía leer: ‘Danza en metal’, ‘danza en espacio’, ‘danza de las formas’, ‘danza de las alas del escenario’, ‘danza de los gestos’, ‘danza de los listones’, ‘juego con bloques de construcción’, ‘danza de los aros’, ‘tres damas barrocas’ y ‘máscara de coros’. Según afirmó la citada reseña, la representación suponía una mezcla de colores, formas, luces y materiales que bailaban de tal forma, que se podía sentir que los movimientos no habían sido originados por el intelecto, sino por otras regiones²⁰⁵⁹. Pero, no todo fueron buenas críticas, una publicación de Frankfurt sobre el teatro de la Bauhaus dijo que la función era un ladrillo, ‘unimaginative’ y aseguró que, detrás de sus grimosas máscaras, no había absolutamente nada: ‘Consequently they remain what they are: papier-mâché’²⁰⁶⁰. Pero la situación en la Bauhaus se estaba haciendo insostenible para Schlemmer. Según su entender, Meyer había fallado totalmente como director²⁰⁶¹. Las presiones tanto de Meyer, como de una joven compañía de teatro, ajena al taller de Schlemmer, que se había generado de forma paralela para promover un teatro político de tintes comunistas, hicieron que Schlemmer se sintiera atacado de forma directa y, en una carta a su amigo Otto Meyer del 9 de junio de 1929 escribiera: ‘I’m on my way out!’²⁰⁶². El investigador Philipp Oswald coincide con la idea de que entre Schlemmer y Hannes Meyer existía una ‘entscheidende Diskrepanz’ [discrepancia decisiva] provocada porque Schlemmer había sometido a sus estudiantes a una educación estético-filosófica²⁰⁶³. Pero lo cierto es que, el no haber sido capaces de encontrar un lenguaje común, una plataforma intelectual y un programa de trabajo compartido ya había sido fuente de conflicto entre dos bandos: el representado por Klee, Kandinsky y Schlemmer; y el que identificaba las propuestas de Moholy-Nagy y Gropius, cuyos trabajos e interpretaciones de los objetivos de la Bauhaus estaban basados en lo externo y en

²⁰⁵⁸ Anon (30 abril, 1929). Matinée of the Bauhaus Stage Company in Basel 1929, *National-Zeitung*, Basel, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.157.

²⁰⁵⁹ [La Bauhaus demuestra la soberanía del hombre que es capaz de jugar con cosas materiales], ídem.

²⁰⁶⁰ [Consecuentemente se quedan en lo que son, papier-mâché], Reifenberg, B. (22 abril, 1929). The Performance of the Bauhaus Stage Dessau at the Frankfurt Schauspielhaus, *Frankfurt Zeitung*, Frankfurt, nº 296, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.159.

²⁰⁶¹ [Fallo total de Meyer como director] Schlemmer, O. (2 marzo, 1921), Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.103.

²⁰⁶² [Yo ya me estoy yendo] Schlemmer, O. (9 junio, 1929), Carta a Otto Meyer desde Dessau, en: íbidem, p.244.

²⁰⁶³ Oswald, P. (2019). *Hannes Meyers Neue Bauhauslehre*. Basel/Berlin/Boston: Birkhauser Verlag GmbH, p.254.

actividades definidas por su intención social: 'to what extent can an educational institution be permeated by philosophy?'²⁰⁶⁴.

Hannes Meyer no pareció tener inconveniente en que, ese mismo julio, Schlemmer abandonara la Escuela y se llevara con él, a la *Akademia für Kunst und Kunstgewerbe* de Breslau, unos proyectos escénicos que consideraba demasiado formalistas y personales²⁰⁶⁵. De hecho, esta acusación de que su teatro estaba demasiado dirigido a la estética fue en aquel momento una crítica recurrente hacia Schlemmer. Por ejemplo, un periodista de Frankfurt acusó, al teatro de Schlemmer, de ser vacío y de no tener corazón: 'The only road is the one through the human heart. Whatever is not on that road remains for all eternity nothing but empty formalism'²⁰⁶⁶. La nueva compañía de la Bauhaus, generada a partir de la nueva dirección de Hannes Meyer, apostaba por un teatro de texto fuertemente implicado, lejos de la vertiente del arte sin propósito que Schlemmer había defendido en 'Mensch und Kunstfiguren'.

9.2.1. Las ideas fundamentales de Schlemmer

El compendio escénico de Schlemmer se nutrió de tantos antecedentes que tratar de organizar sus ideas a partir de un número ingente de fuentes ha supuesto una de las mayores dificultades de este trabajo. Antes de continuar, es necesario aclarar que esta tesis no pretende ahondar en la estética del teatro schlemmeriano, en primer lugar porque estaría fuera del objeto de este estudio pero, además, porque existen trabajos como los de Michaud²⁰⁶⁷ o Trimmingham²⁰⁶⁸, que ya lo han hecho de forma precisa con anterioridad. Sin embargo, para poder demostrar la transversalidad y la función que el teatro ocupaba como

²⁰⁶⁴ [¿Hasta qué punto puede una institución educativa ser permeada por la filosofía?], Forgács, É. (1995). *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. [ebook] Budapest: Central European University Press, posición: 3248. Available at: <https://leer.amazon.es/?asin=B00IO09IVA> [Accessed 14 Mar. 2019].

²⁰⁶⁵ [Irrelevantes, formalistas, demasiado personales] Schlemmer, O. (8 septiembre, 1929), Carta a Otto Meyer desde Groß-Dirschkeim, en: O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.248.

²⁰⁶⁶ [El único camino es aquel que va a través del corazón humano. Cualquier cosa que no sea ese camino permanece por toda la eternidad no siendo otra cosa que formalismo vacío], Reifenberg, B. (22 abril, 1929). The Performance of the Bauhaus Stage Dessau at the Frankfurt Schauspielhaus, *Frankfurt Zeitung*, Frankfurt, nº 296, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.159.

²⁰⁶⁷ Michaud, E. (1978). *Théâtre au Bauhaus (1919-1929)*. Lausanne: La Cité-L'Âge d'homme.

²⁰⁶⁸ Trimmingham, M. (2011). *The theatre of the Bauhaus*. New York: Routledge.

elemento aglutinador de otras disciplinas, es necesario entender las influencias de las que bebió Schlemmer, principalmente porque lejos de ceñirse únicamente al espectro de lo escénico, se caracterizaron, precisamente, por provenir de: la filosofía, la pintura, las matemáticas, la música o, paradójicamente, a pesar de que su teatro se alejara casi por completo del texto, de varias fuentes literarias.

Es decir, Schlemmer, escogió la danza como principal vehículo de su expresión artística sobre el escenario, no porque le influyeran notables bailarines o coreógrafos, sino por los escritos que leyó de filósofos como Nietzsche o Kierkegaard y de grandes literatos como E.T.A. Hoffmann o Heinrich von Kleist. El investigador Delfín Colomé, en esta misma línea, desliga a Schlemmer de otros pintores y escultores como Carriere y Rodin, Josep Clará, Dunowyer de Sgonzac, Walkowitz o poetas y escritores como Henri Bataille, Gordon Craig, Serge Esseine o el propio Stanislavsky, que sí se dejaron seducir por el movimiento coreográfico moderno²⁰⁶⁹.

De forma semejante al curso fundamental, el taller de teatro de la Bauhaus cumplía la función de culturizar a los estudiantes, de abrir sus imaginaciones y creatividades y poner a su disposición la libertad creativa que les capacitara para llevar sus propios diseños a escena. Pero después de la expulsión del expresionismo de la Bauhaus, Schlemmer necesitaba encontrar una fórmula que encajase en la nueva vocación científico-tecnológica hacia la que en 1923 se orientaba la Escuela, justo cuando él empezó a hacerse cargo del taller de teatro. Por eso, se puede entender la estética escénica de Schlemmer como una necesidad de **integración transversal** de diferentes fuentes, que tuvieran cabida en la línea formal bauhausiana pero, además, que favorecieran una **interdisciplinariedad** en su ejecución posterior.

Si en Darmstadt habían sido la arquitectura y el diseño, para Schlemmer, el ballet debía de ser la fuente a partir de la que surgiera la renovación escénica²⁰⁷⁰. Darmstadt había tomado

²⁰⁶⁹ Colomé, D. (1997). Óskar Schlemmer en la danza. *Revista de estudios de danza*, [online] 3, p.40. Available at: <http://hdl.handle.net/10017/20125> [Accessed 4 May 2019].

²⁰⁷⁰ 'Theatrical dance, originally the form from which opera and drama sprang, is free of constraints and thus predestined to furnish time and again the starting point for a theatrical renaissance', [La danza teatral, la forma desde la cual la ópera y el drama se originaron, está libre de restricciones y, por lo tanto, está predestinada a proporcionar una y otra vez el punto de

el *Lebenskunst* como base para fusionar arte y vida y, de forma semejante, Schlemmer escogió la danza como centro de sus investigaciones escénicas porque la consideraba 'más libre de peso de histórico' que el teatro o la ópera²⁰⁷¹. Y, en este sentido, también delató su influencia nietzscheana: 'Así como un viento delicioso, no visto, danza sobre artesonado mar, baila ligero, ligero cual una pluma: así - baila el sueño sobre mí'²⁰⁷². Nietzsche se refirió a lo dionisiaco, el espíritu de lo ligero porque su intención era devolver al cuerpo su valor. Por eso el coro, el espíritu libre, el sátiro o el propio Zaratustra estaban vinculados a la danza. Algo que Nietzsche retomaría en su última etapa al señalar el baile como el camino hacia el superhombre²⁰⁷³.

Sin llegar al grado de 'superhombre', Schlemmer sentía que la danza hacía surgir de él un aspecto que normalmente permanecía invisible. Se sentía interiormente transformado, pero también percibido por los demás como alguien distinto:

I have reason to believe that this ballet job brought out an aspect of me which usually remains invisible; I felt transformed and struck people as being different²⁰⁷⁴.

Según Schlemmer, la clave de esa transformación era el movimiento del cuerpo humano a partir de la sensualidad transmitida desde la expresión musical. Algo que reconoció que estaba relacionado con su lectura de Kierkegaard. Para Kierkegaard, la música superaba a las artes plásticas y a las literarias, precisamente, por su mayor capacidad para conectar con la inmediatez erótica y la seducción. Por eso, en *Diario de un seductor*²⁰⁷⁵, llenó de notas musicales la descripción de sus conquistas con afirmaciones como: '(la música es) el medio ideal para comunicarse con una joven'; 'una música con cuya dulce armonía él siempre sabía arrastrarme'; 'Eros no habla. Y si habla, lo hace con enigmáticos síntomas, mediante música alegórica', etc. No obstante, para Kierkegaard, las situaciones eróticas podían también ser

partida para un renacimiento teatral], Schlemmer, O. (5 julio, 1926), Diario: Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.196.

²⁰⁷¹ Schlemmer, Oskar, En el frente 11 de febrero de 1918, Carta a Otto Meyer, en: *ibidem*, p.49.

²⁰⁷² Nietzsche, F. (2019). *Así habló Zaratustra*, p.171. [ebook] Available at:

<http://www.enxarxa.com/biblioteca/NIETZSCHE%20Asi%20hablo%20Zaratustra.pdf> [Accessed 7 May 2019].

²⁰⁷³ Guervós, E. (2008). *Nietzsche y la danza. Parte I: Nietzsche y la expresión vital de la danza. Otra forma de lenguaje*. [online] Danza Ballet. Available at: <https://www.danzaballet.com/nietzsche-y-la-danza/> [Accessed 7 May 2019].

²⁰⁷⁴ [Tengo razones para creer que este trabajo del ballet hizo brotar en mí un aspecto que normalmente permanece invisible; me sentí transformado y los demás me percibieron como si fuera alguien diferente], Schlemmer, Oskar, En el frente 11 de febrero de 1918, Carta a Otto Meyer, en: Schlemmer, T. and Winston, K. *Op. cit.*, p.49.

²⁰⁷⁵ Kierkegaard, S. (2019). *Diario de un seductor (1843)*. [ebook] Available at: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/153822.pdf> [Accessed 7 May 2019].

plásticas o pictóricas; pero la de dos enamorados que hablaban de su amor se transmitía únicamente a través de un hilo armónico²⁰⁷⁶. Porque Kierkegaard asumía que el lenguaje estaba distanciado y no podía alcanzar aquellos lugares a los que sólo llegaba la desnudez de la música. Schlemmer sostenía que la danza pertenecía al mismo reino que la música porque, como ella, representaba lo directamente erótico a través de una sucesión de momentos:

The dance must also belong to this realm, for it, like music portrays the directly erotic as “a succession of moments” in contrast to painting and sculpture which are completely present in any given moment²⁰⁷⁷.

Para Schlemmer, la arquitectura, la escultura y la pintura eran fijas, momentáneas y representaban un movimiento congelado. Y eso, que podría aparecer en un principio como una deficiencia, se convertía finalmente en su mayor mérito²⁰⁷⁸. El escenario era entendido entonces como la arena para la acción sucesiva y transitoria, de la forma y el color en **movimiento**. Esta búsqueda en lo escénico, del movimiento del que estaban desprovistas las artes plásticas, fue algo que lo hizo confluir con muchos de los maestros estudiados en este trabajo y que, sin embargo, lo distanció de su contemporáneo Paul Klee. Klee sostenía que en la obra de arte se establecían caminos para el ojo del espectador que ‘gropes like a grazing beast’ [a tientas como una bestia pastando], de la misma manera que, en la música se creaban canales que conectaban con el oído y en el teatro se manejaban ambos parámetros. La existencia de movimiento en lo plástico era defendida por Klee a partir de: el tiempo de preparación que acompañaba al surgimiento y ejecución de la obra; el que quedaba plasmado en cada una de sus secciones plásticas; y el que luego empleaba el espectador en recorrer la obra a partir de los distintos movimientos de aproximación física o de la actividad ejercida por sus músculos oculares²⁰⁷⁹. A estas variables se podría incluso añadir el tiempo de reflexión que se tomaba el espectador para digerir la obra. Sin embargo, Schlemmer, que

²⁰⁷⁶ Vid nota 2075.

²⁰⁷⁷ [La danza pertenece también a este ámbito ya que, como la música, representa lo directamente erótico directamente, como una “sucesión de momentos” en contraste con la pintura y la escultura, que presentan en forma estática la totalidad de un momento definido], Schlemmer, O. (11 de febrero de 1918) Carta a Otto Meyer desde el frente, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.50.

²⁰⁷⁸ Schlemmer, O. (1961). *Man and art figure, The theater of the Bauhaus*. Middleton, conn.: Wesleyan University Press, p.22.

²⁰⁷⁹ Klee, P. and Manheim, R. (1961). *Notebooks, Volume 1: The thinking eye*. London: Lund Humphries, p.78.

hacia 1911²⁰⁸⁰, como Itten, había entrado en contacto con las ideas de Adolf von Hildebrand²⁰⁸¹ a partir de la lectura de su libro *El problema de la forma en la obra de arte*²⁰⁸², descartaba, igual que había hecho el escultor en sus primeros capítulos, el tipo de atribuciones de movilidad de la obra plástica que defendía Klee. A Schlemmer le interesó más la concepción gestaltiana que introducía Hildebrand en su escrito y a partir de la cual, era la simultaneidad de la imagen de la pintura, la escultura o la arquitectura la que permitía captar no sólo el relieve o la profundidad, sino también el movimiento:

Cuando hablamos de una impresión de conjunto lo estamos haciendo de un resultado activo de todos los factores de la apariencia, y la forma lejana consiste precisamente en eso, en la aprehensión de un efecto común. De lo cual se deduce que los factores particulares de la apariencia sólo encuentran sentido en una relación determinada con los otros, provocando una impresión de conjunto; mientras que tomados en sí y para sí, es decir, fuera de la relación, lo pierden²⁰⁸³.

Según esto, si se pudiera ser capaz de crear una representación de la forma partiendo de una apariencia de conjunto que atendiera a las impresiones allí contenidas esa sería consecuencia de la manera en la que los elementos particulares se relacionarían los unos con los otros. Hildebrand puso el ejemplo de las diferencias que surgían a partir de mirar un dedo de forma exclusiva; en el contexto del conjunto de la mano; en el del brazo; o en el de todo el cuerpo. Es decir, un determinado elemento adquiriría validez únicamente en el entorno de la totalidad dada. Para Hildebrand, los objetos aislados participaban en la reproducción de la totalidad del espacio, por medio de su disposición y aplicación y cada uno, según su valor, fortalecía el estímulo espacial de la totalidad²⁰⁸⁴. Para conformar este conjunto en las artes plásticas, Hildebrand identificó los siguientes factores: forma real, colorido local, fuente de luz y punto de vista del espectador²⁰⁸⁵. Estos elementos coinciden básicamente con los que Schlemmer señaló como prioritarios para la renovación del teatro y que, como a él, también interesaron a Itten, Kandinsky y Schreyer. Schlemmer, de forma concreta, se refirió a: forma,

²⁰⁸⁰ Trimmingham, M. (2004). Oskar Schlemmer's research practice at the Dessau Bauhaus. *Theatre Research International*, [online] 29(2), p.131. Available at: <https://search-proquest-com.are.uab.cat/docview/221483879?accountid=15292> [Accessed 4 May 2019].

²⁰⁸¹ Adolf von Hildebrand (1847-1921), escultor nacido en Alemania.

²⁰⁸² Hildebrand, A. (1988). *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: Visor.

²⁰⁸³ *Ibidem*, p.34.

²⁰⁸⁴ *Ibidem*, p.46.

²⁰⁸⁵ *Ibidem*, p.48.

color, luz, espacio y movimiento, como los fundamentos cuyas leyes inherentes, tanto por su precisión matemática, como por su intangibilidad metafísica, ayudarían a captar el resto de los elementos complementarios que, según su entender, eran: el lenguaje, la palabra, el tono y el sonido²⁰⁸⁶.

Y en la combinación de todos estos factores, como diría la investigadora Melissa Trimmingham, el teatro resultante de Schlemmer no se podría catalogar dentro de ningún género en el sentido occidental de la palabra, porque no era danza y tampoco era teatro²⁰⁸⁷. Como señala Forgács, al no existir ni acción ni trama: 'It was a stage, and not a theatre'²⁰⁸⁸, *Bauhausbühne* y no *Bauhaustheater*. El propio Schlemmer jugó con la terminología, primero, cuando se refirió a un estilo liberado de todas las reminiscencias anteriores que podría llamarse: 'Sachlichkeit', 'Gestaltung' o simplemente 'Estilo', en un absoluto nuevo sentido²⁰⁸⁹. Y también, cuando con los títulos de algunas de sus piezas señaló una yuxtaposición de materiales y elementos teatrales fusionados a la palabra *tanz* [danza]: *Metalltanz, Raumtanz, Formentanz, Gestentanz, Stäbetanz, Reifentanz, Kulissentanz, mit Baukastenspiel, Maskenchor*, etc. Esta declaración de intenciones a partir de la denominación de sus obras fue en sí misma una demostración de una de las hipótesis de este trabajo. La **multidisciplinariedad** del teatro de la Bauhaus schlemmeriana traspasó en tal medida los límites propios de cada una de las disciplinas implicadas que llegó a concebir un género nuevo asociado a una estética particular. Se trataba de un conjunto gestaltiano sólo aprehensible en el sentido que exigía Hildebrand, es decir, aquel percibido desde la distancia porque 'sólo desde allí los elementos de la apariencia actúan de la misma manera y al mismo tiempo'²⁰⁹⁰.

Dentro de los factores que conformaban no sólo el teatro de Schlemmer, sino la totalidad de su obra, por su inmediatez e independencia, el hombre supuso el núcleo central de sus investigaciones, algo que señaló en *Mensch und Kunstfigure* (1925), que repitió en *Bühne*

²⁰⁸⁶ Schlemmer, O. (1926). The Stage at the Bauhaus, from the journal *Offset, Buch-und Werbekunst* [Offset, Impresión y Arte Comercial], Leipzig, nº7 (Bauhaus issue), en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.117.

²⁰⁸⁷ 'Bühnenelemente', *Vortrag von Oskar Schlemmer, in exhibition catalogue, BildundBühne, Bühnenbilder der Gegenwart und Retrospective, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (1965)*, p. 15 en: Trimmingham, M. (2004). Oskar Schlemmer's research practice at the Dessau Bauhaus. *Theatre Research International*, [online] 29(2), p.140. Available at: <https://search-proquest-com.are.uab.cat/docview/221483879?accountid=15292> [Accessed 4 May 2019].

²⁰⁸⁸ [Era un escenario, no un teatro], Forgács, É. (1995). *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. [ebook] Budapest: Central European University Press, posición 2860:12. Available at: <https://leer.amazon.es/?asin=B001O091VA> [Accessed 14 Mar. 2019].

²⁰⁸⁹ Schlemmer, O. (agosto-septiembre, 1926). The Mathematics of the Dance, from the journal *Vivos voco*, Leipzig, vol. V, nº 8/9, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.118.

²⁰⁹⁰ Hildebrand, A. (1988). *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: Visor, p.38.

(1927) y sobre lo que volvió a incidir en *Der Mensch* (1928). La clave estaba en que con su cuerpo, su voz, sus gestos y sus movimientos, el ser humano constituía su propio material:

From the standpoint of material, the actor has the advantages of immediacy and independence. He constitutes his own material with his body, his voice, his gestures, and his movements²⁰⁹¹.

En la aproximación abstracta de Schlemmer al teatro, el cuerpo de este hombre actuaba como una forma plástica, como un definidor de espacios. De acuerdo con Trimingham, el problema ha sido que, con frecuencia, se ha confundido la obra de Schlemmer con una mecanización, o con la transformación de sus actores en marionetas²⁰⁹². En esta línea, por ejemplo, la investigadora Olga Taixidou defiende que tanto para Schlemmer, como para Moholy-Nagy y Craig, la forma humana nunca fue la más apropiada para el arte pero que, frente a hacerla desaparecer, Schlemmer prefirió mecanizarla convirtiéndola así en un modelo de abstracción moderno más que en un sustituto:

The human form is not the most appropriate material for art. Rather than banish it, however, he proceeds to mechanize it. The puppet in this scheme is a model and not a substitute. Technology is seen as means of providing the all-desirable abstraction which is hailed as the most appropriate mode of art for modernity²⁰⁹³.

Probablemente ambas reflexiones tengan sentido, dependiendo del momento en el que se estudie la obra de Schlemmer. Por ejemplo, en 1926 se refirió a que, de haber tenido presupuesto, habría preferido sustituir a los actores por máquinas²⁰⁹⁴, pero en general, anhelaba el componente metafísico - 'what remains is the metaphysical: art'²⁰⁹⁵, del que el hombre de carne y hueso era el más importante responsable. Algo que aclaró de forma

²⁰⁹¹ [Desde el punto de vistas del material, el actor tiene las ventajas de la inmediatez y la independencia. Constituye su propio material con su cuerpo, su voz, sus gestos y sus movimientos], Schlemmer, O. (1961). *Man and art figure, The theater of the Bauhaus*. Middleton, conn.: Wesleyan University Press, p.20.

²⁰⁹² Trimingham, M. (2011). *The theatre of the Bauhaus*. New York: Routledge, p.83.

²⁰⁹³ [La forma humana no es el material más apropiado para el arte. Sin embargo, en lugar de desterrarlo, procede a mecanizarlo. El títere en este esquema es un modelo y no un sustituto. La tecnología es vista como un medio para proporcionar la abstracción totalmente deseable que se considera el modo de arte más apropiado para la modernidad], Taixidou, O. (2007). *Modernism and Performance: Jarry to Brecht*. New York: Pallgrave MacMillan, p.27.

²⁰⁹⁴, O. (5 julio, 1926), Diario: Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.197.

²⁰⁹⁵ [Lo que permanece es el arte metafísico], Schlemmer, O. (mediados de noviembre, 1922), Diario, en: *ibidem*, p.134

expresa en *Bühne*, cuando confesó que, primero habían ‘detenido cautelosamente al hombre’, no para negarlo, sino para conquistarlo lentamente, conscientes de su significado²⁰⁹⁶.

A partir del hombre, Schlemmer investigaba el espacio cúbico, la red de líneas invisibles de relaciones planimétricas y estereométricas potencialmente generables en torno a él. Esta matemática, se correspondía con el cuerpo humano y creaba un equilibrio por medio de movimientos que, por su propia naturaleza, estaban determinados mecánica y racionalmente. Teniendo en cuenta que las leyes del organismo humano se regían por biorritmos que seguían patrones matemáticos -la circulación de la sangre, la respiración, el latido del corazón- el teatro que investigaba Schlemmer respondía a esas leyes del cuerpo y a su relación con el espacio: ‘he follows his sense of himself as well as his sense of embracing space’²⁰⁹⁷.

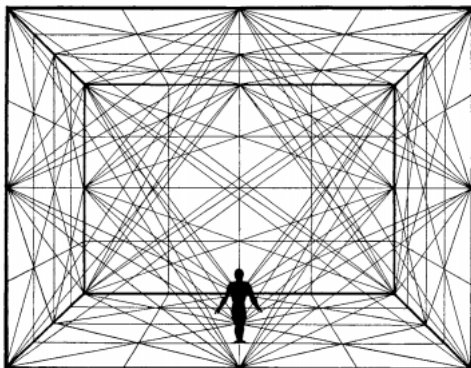


Ilustración 52. El hombre y la figura artística por Schlemmer (1925).

Fuente: Schlemmer, O. (1961). Man and art figure, *The theater of the Bauhaus*. Middleton, conn.: Wesleyan University Press, p.23.

Kandinsky coincidió con Schlemmer en su visión matemática del movimiento. Nicolas Salazar Sutil señala que, la principal diferencia de las aproximaciones a las matemáticas escénicas de Kandinsky y Schlemmer, fue que el primero lo hacía desde una perspectiva visual y pictórica, y Schlemmer buscaba un acercamiento coreográfico y corpóreo²⁰⁹⁸. Pero lo que no menciona Sutil es que el trabajo de Kandinsky era, además, mucho más individual

²⁰⁹⁶ Schlemmer, O. (1927). deutsche theaterausstellung magdeburg 1927. *bühne. bauhaus*, [online] 3, p.2. Available at: https://monoskop.org/images/f/f2/Bauhaus_1-3_1927.pdf [Accessed 14 Apr. 2019].

²⁰⁹⁷ [Sigue su sentido de sí mismo así como su sentido de abrazar el espacio], Schlemmer, O. (1961). Man and art figure, *The theater of the Bauhaus*. Middleton, conn.: Wesleyan University Press, p.25.

²⁰⁹⁸ Sutil, N. (2014). Mathematics in Motion: A Comparative Analysis of the Stage Works of Schlemmer and Kandinsky at the Bauhaus. *Dance Research*, [online] 32(1), p.24. Available at: <https://www-jstor-org.are.uab.cat/stable/pdf/43281345.pdf?refreqid=excelsior%3A39456f13e4a86b2ae492df1ff934d84f>.

que el de Schlemmer y despreciaba el componente de **colectividad**, en el sentido matemático-cuantitativo, que ejercitaba en su teatro. Por otro lado, si bien, Kandinsky abstraigo la figura humana -por ejemplo en el caso de sus dibujos a propósito de la danza de Palucca- y convirtió su cuerpo en segmentos que reproducían las tensiones básicas a partir de elementos puramente formales, para Schlemmer, la abstracción no debía de existir por sí misma. Schlemmer defendía que la representación conceptualizada debía ser extraída a partir de formas inherentes del cuerpo humano, por ejemplo, la estrella para las manos o la lemniscata para los brazos cruzados²⁰⁹⁹. En este sentido, en su artículo *Gestaltungsprinzipien bei der malerisch-plastischen Ausgestaltung des Erkstattgebäudes des Staatl. Bauhauses* (1923) publicado en la revista *Das Kunstblatt*, Schlemmer aseguró que no podía existir un arte controlado enteramente por un sistema de reglas que fueran formuladas de manera racional, porque la geometría, la sección áurea o la teoría de las proporciones, estaban muertas y resultaban infructíferas si no eran experimentadas y sentidas²¹⁰⁰.

Sin embargo, se podría decir que su imaginario teórico incurrió en ciertas contradicciones, precisamente por la fascinación que le producían los autómatas y los títeres que, en su aproximación antropomórfica, transformaban la tipología del cuerpo y lo organizaban técnicamente según unas leyes precisas de funcionamiento. Schlemmer sentía esta atracción hacia estos seres, por un lado, porque suponían una adaptación excelente al entorno mecanizado que envolvía y condicionaba al ser humano pero, además, porque evidenciaban lo inorgánico y artificial del arte. Él mismo se refirió a E.T.A. Hoffmann, Heinrich von Kleist y Gordon Craig como inspiración a la hora de reemplazar a los actores por marionetas o muñecos mecanizados.

La composición total de Schlemmer se simplificaba en un teatro sintético en el que todos los elementos participaban en el mismo estilo, ritmo y espíritu y se orientaban a la creación de un nuevo género basado en una danza de la modernidad. Schlemmer quería llegar a una forma de arte que tratara de competir con aquel coloquialmente considerado como legítimo.

²⁰⁹⁹ Para más información sobre un análisis comparativo entre los trabajos escénicos de Schlemmer y Kandinsky, consultar: Sutil, N. (2014). Mathematics in Motion: A Comparative Analysis of the Stage Works of Schlemmer and Kandinsky at the Bauhaus. *Dance Research*, [online] 32(1), pp.23-42. Available at: <https://www-jstor-org.are.uab.cat/stable/pdf/43281345.pdf?refreqid=excelsior%3A39456f13e4a86b2ae492df1ff934d84f>.

²¹⁰⁰ Schlemmer, O (1923). *Gestaltungsprinzipien bei der malerisch-plastischen Ausgestaltung des Erkstattgebäudes des Staatl. Bauhauses*, *Das Kunstblatt*, 7, nº 11-12, p. 340, en: Wick, R. and Grawe, G. (2000). *Teaching at the Bauhaus*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, p.281.

A partir de sus propias restricciones, esperaba encontrar la ventaja de ser libre de las construcciones habituales del teatro realista o incluso simbolista y así. 'being able to give freer rein to imagination, invention and technical execution'²¹⁰¹. Su objetivo era crear un tipo de obra diferente de aquellos con los que con frecuencia se le comparaba -Tairov o el *Pajaro azul*- y, por eso, empleó como referencias el teatro de Java, el japonés o el chino, más que el europeo, con un propósito claro: 'to become a travelling company of actors which will perform its works wherever there is a desire to see them'²¹⁰². Es decir, sus objetivos formales tenían como fin contribuir a la creación de un **colectivo** de actores con visibilidad internacional.

Con un fuerte espíritu anti-pathos, que claramente lo distanciaba del expresionismo que había caracterizado el teatro de Darmstadt y el de Schreyer, Schlemmer buscaba la contemporaneidad, pero no a cualquier precio. Más en la línea de Keyserling²¹⁰³ y fiel a la dualidad que marcó toda su existencia, Schlemmer se preguntaba si el progreso podría acabar marchitando las cualidades humanas. Para Keyserling el enamoramiento del progreso que estaban viviendo sus contemporáneos occidentales los estaba llevando a convertirse en los seres menos espirituales del planeta²¹⁰⁴ y, en una carta a Otto Meyer en diciembre de 1925, Schlemmer citó de forma literal al filósofo asegurando que, un hombre que buscara el progreso, perseguía nuevas formas; un hombre que buscara a Dios, intentaba realizar las posibilidades que veía ante sí²¹⁰⁵.

El teatro de Schlemmer surgía a partir del cuestionamiento de la compatibilidad entre naturaleza y técnica. De las visiones y miedos conectados a una transformación psicofísica, pero también psicopolítica del hombre. ¿Cómo puede nuestro cuerpo natural, que siempre

²¹⁰¹ [Ser capaces de liberar el reino de la imaginación, la invención y la ejecución técnica], Schlemmer, O. *Bühne*, en: Schlemmer, O., Moholy-Nagy, L., Molnár, F., Gropius, W. and Wensinger, A. (1961). *The theater of the Bauhaus*. Middleton, conn.: Wesleyan University Press, p.101.

²¹⁰² [Convertirse en una compañía itinerante de actores que actuaran en donde haya el deseo de ver sus trabajos] Schlemmer, O. *Bühne*, en: Schlemmer, O., Moholy-Nagy, L., Molnár, F., Gropius, W. and Wensinger, A. (1961). *The theater of the Bauhaus*. Middleton, conn.: Wesleyan University Press, p.101.

²¹⁰³ Hermann Alexander Graf Keyserling (1880-1946), filósofo alemán de origen báltico.

²¹⁰⁴ 'This explains why the Westerner, who is so enamored of progress, is the most unspiritual being in the world', Keyserling, H. and Reece, J. (1925). *The travel diary of a philosopher*. New York: Harcourt, Brace & Co., p.133.

²¹⁰⁵ Schlemmer, O. (mediados de diciembre, 1925). Carta a Otto Meyer desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.186.

está mental y técnicamente condicionado, ser imaginado de nuevo y revivido?²¹⁰⁶ En palabras de la investigadora Kate Elswit la intención de Schlemmer, igual que la de Brecht con *Mann ist Mann* (1926) [Un hombre es un hombre], o la de Kurt Jooss²¹⁰⁷ con su ballet *Der Grüne Tisch* (1932) [La mesa verde], era la de ayudar a reconstruir definiciones de lo que significaba ser humano en una nueva era tecnológica: ‘they ultimately helped to rebuild new definitions of what it meant to be human in a technological age’²¹⁰⁸. Aunque Elswit no lo menciona, en la misma línea de investigar los problemas que la sociedad industrial podría acarrear a la humanidad o a la deconstrucción del cuerpo, también había experimentado Ernst Toller²¹⁰⁹ desde la dramaturgia con *Die Maschinisten* (1922) [Los destructores de máquinas] y *Hinkemann* (1923). Sin embargo, el nexo común entre Brecht, Joos y Schlemmer, que los diferenció de su precursor expresionista, fue que representaron sus dudas de forma escénica a partir de elementos formales que modificaban físicamente el cuerpo de sus intérpretes, convirtiéndolos en criaturas antropomórficas, pero visualmente diferenciadas de los seres humanos naturales.

Desde mediados del s. XVIII la idea de la creación plausible de seres semejantes al hombre, pero mecanizados, estuvo presente en la ciencia, la literatura y la filosofía. A aquel primer ‘músico’ al que Jacques de Vaucanson²¹¹⁰ (1737, capacitó para tocar un repertorio de doce canciones con su flauta y su tambor²¹¹¹, le siguieron los autómatas de Jaquet-Droz²¹¹² y *El turco* que jugaba al ajedrez, que fabricó, en 1769, Wolfgang von Kempelen²¹¹³. De forma contemporánea, Julien Offray de la Mettrie²¹¹⁴ asemejó, en *L’homme machine* (1747), el organismo humano a un complejo mecanismo que permitía explicar la fisiología a partir de las leyes de la mecánica. La posibilidad de engendrar una humanidad mecanizada abría

²¹⁰⁶ Blume, T. (2015). *Das Bauhaus tanzt*. Leipzig: E.A. Seemann, p.18.

²¹⁰⁷ Kurt Jooss (1901-1979) bailarín, coreógrafo y professor nació en Alemania.

²¹⁰⁸ Elswit, K. (2008). The Some of the Parts: Prosthesis and Function in Bertolt Brecht, Oskar Schlemmer, and Kurt Jooss. *Modern Drama*, [online] 51(3), p.393. Available at: <https://muse-jhu-edu.ares.uab.cat/article/254456/pdf>.

²¹⁰⁹ Ernst Toller (1893-1939), poeta, político, revolucionario y dramaturgo alemán,

²¹¹⁰ Jacques de Vaucanson (1709-1782), inventor e ingeniero de Francia considerado por muchos como el creador del primer robot el *Joueur de Flûte* [El flautista].

²¹¹¹ De acuerdo con Montiel, Vaucason fue el iniciador de la moda de los autómatas. Sus primeras máquinas, capaces de reproducir distintas melodías, eran un pastor y un flautista. Sin embargo, Montiel señala como la principal creación de Vaucason un pato mecánico capaz de: ‘emitir sonidos, mover las alas, ingerir alimentos... y defecar’, Montiel, L. (2008). Sobre máquinas e instrumentos (I): el cuerpo del autómata en la obra de E.T.A. Hoffmann. *Asclepio*, [online] 60(1), p.157. Available at: <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/viewFile/248/244>.

²¹¹² La expresión ‘autómatas’ de Jaquet-Droz engloba los muchos seres construidos por la familia homónima entre 1768 y 1774.

²¹¹³ Wolfgang von Kempelen (1734-1804), inventor y escritor húngaro que consiguió cierta fama al construir un autómata llamado *El turco* capacitado para jugar al ajedrez, así como una máquina parlante.

²¹¹⁴ Julián Offray de La Mettrie (1709-1751) filósofo y escritor materialista francés conocido entre otras obras por *El hombre Máquina*.

infinitas preguntas en el campo de la ética, la medicina, la tecnología, la fuerza laboral e incluso la guerra. El reto en ese momento, de acuerdo con la filosofía cartesiana que consideraba 'ser humano' a aquel capaz de hablar, se centró en lograr construir un autómata parlante²¹¹⁵.

La emoción de crear un hombre artificial, un híbrido entre los humanos y las máquinas no sólo fue fuente de entretenimiento, sino también motivo de reflexión e interpretaciones filosóficas por parte de importantes literatos. Tal fue el caso del prefacio programático de la edición expandida del *Gockel, Hinkel und Gackeleia* que Clemens Brentano²¹¹⁶ publicó en 1838 y en el que describía una estética concebida por un collage de formas humanas, muñecos y animales. A Brentano le siguieron Kleist²¹¹⁷, y E.T.A. Hoffmann en el campo de las marionetas, y Jean Paul²¹¹⁸ y otra vez Hoffman en el de los muñecos mecanizados. De hecho, Paul y Hoffmann coincidieron al presentar mujeres pianistas autómatas a partir de las que surgían cuestiones como si el sujeto moderno estaba precediendo a su mecanización o, si tal fuera el caso, se trataba de un proceso confiable²¹¹⁹.

Jean Paul se interesó por los cuerpos artificiales en *Der Maschinen-Mann nebst seinen Eigenschaften* [El hombre máquina con sus propiedades], un diálogo satírico, escrito en 1789, y que se incluyó en su antología *Auswahl aus des Teufels Papieren* [Selección de los papeles del diablo]²¹²⁰. En su texto, Paul planteaba el encuentro entre un hombre máquina y un humano, anticipándose al resto de incontables relatos al respecto, que más tarde le sucedieron. Ayudándose del narrador, mediante el que exponía sus ideas, Jean Paul afirmaba que el cuento sólo merecía ser contado a alguien de la luna o de Saturno, porque sólo ellos estarían realmente interesados en saber más acerca del 'hombre máquina' y en atreverse a cuestionar, de forma semejante a como lo haría veinte años después Heinrich Kleist, si una criatura artificial podría finalmente superar al ser humano:

²¹¹⁵ Strouhal, E. (2002), Eine flexible Geschichte. Kempelens Türke: eine Schach-Metaphern-Maschine aus dem Spätbarock. *KARL. Das Kulturelle Schachmagazin*, 4, pp. 14-19, disponible en: www.karlonline.org/402_5.htm, (15-11-2006), p. 2, también en: Montiel, L. (2008). Sobre máquinas e instrumentos (I): el cuerpo del autómata en la obra de E.T.A. Hoffmann. *Asclepio*, [online] 60(1), p.157. Available at: <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/viewFile/248/244>.

²¹¹⁶ Clemens Maria Brentano (1778-1842), escritor enmarcado dentro del romanticismo alemán.

²¹¹⁷ Heinrich Wilhelm von Kleist (1777-1811), escritor romántico alemán.

²¹¹⁸ Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825), literato alemán.

²¹¹⁹ Para más información y un análisis comparado entre ambos escritos consultar: Voskuhl, A. (2013). *Androids in the Enlightenment: Mechanics, Artisans, and Cultures of the Self*. [online] Available at: <http://chicago.universitypressscholarship.com/view/10.7208/chicago/9780226034331.001.0001/upso-9780226034027-chapter-05> [Accessed 28 Apr. 2019].

²¹²⁰ Paul, J. (2019). *Auswahl aus des Teufels Papieren (1789)*. [ebook] Available at: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/auswahl-aus-des-teufels-papiere-3200/12> [Accessed 8 Apr. 2019].

Und leuchtet ihm die Möglichkeit einer Maschine, die mit einem Drucke die Federn, die sonst die Gelehrten sich zuspitzen, schneidet, leichter und stärker ein als die von einer, die die Feder ebenso gut führt?²¹²¹.

Jean Paul acabó concluyendo la superioridad de los humanos al desempeñar las funciones de las máquinas, si bien asumió que cuanto más completo era el hombre, más actuaba de acuerdo con ellas. Si como explica el investigador Adam Geczy, *Blade Runner* coincidió con el texto de Paul al ilustrar el despertar de la máquina que por primera vez tomaba conciencia de no ser humana²¹²², en el panorama schlemmeriano eran los hombres los que debían reconocer que la vida moderna los había transformado en máquinas y sus cuerpos funcionaban como mecanismos:

Life has become so mechanized, thanks to machines and a technology which our senses cannot possibly ignore, that we are intensely aware of man as a machine and the body as a mechanism²¹²³.

Esta misma idea la había llevado al teatro Karel Čapek²¹²⁴ en 1920 a través de su pieza *R.U.R. (Rossumovi univerzální roboti)*, que se estrenó un año más tarde en el *Národní divadlo* [Teatro nacional] de Praga y en 1922 en la ciudad de Nueva York.

El título de la obra jugaba con los términos *rossum* [razón] y *roboti*, que proviene de *robotá* y que significa [esclavo] en eslavo o [trabajo] en checo. La obra teatral cuestionó la fabricación de unos seres artificiales antropomórficos -que hoy corresponderían a lo que conocemos como androides- y cuya ocupación inicial era la de trabajar para ayudar a la humanidad. Dotados de la capacidad de pensar, en la distopía de Čapek, los robots se rebelaban y acababan destruyendo a sus creadores. La idea de hombre-máquina, más allá de la metáfora

²¹²¹ [¿Y la posibilidad de que una máquina, que de un solo golpe corta las plumas que atormentan al erudito, brille más fuerte y más fuerte que la que guía la pluma tan bien?], *Vid nota 2120*.

²¹²² 'While in many respects similar to his ironic text about humans being the automata of angels, this dialogue, which also parodies the philosophical dialogues popular at the time, has the curious, and uncanny commonality with a film such as *Blade Runner*, with the awakening of the machine that realizes she is not human', Geczy, A. (2017). *The artificial body in fashion and art*. London: Bloomsbury Academic.

²¹²³ [La vida se ha mecanizado tanto, gracias a las máquinas y a la tecnología que nuestros sentidos no pueden ignorar que somos intensamente conscientes del hombre como máquina y del cuerpo como un mecanismo], Schlemmer, O. (septiembre, 1922). Diario, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.126.

²¹²⁴ Karel Čapek (1890-1938), escritor checo a quien se responsabiliza de haber acuñado junto a su hermano Josef el término robot. Si bien el término deriva de 'robotá' que en eslavo sería 'esclavo' y en checo se traduciría como 'trabajo'.

de la pérdida de humanidad como consecuencia de la industrialización, estuvo desde el comienzo íntimamente ligada al miedo, pero también a la fascinación que producía -y continúa haciéndolo- el poder desarrollar capacidades superiores a las naturales como producto de la civilización.

Pero la visión de Schlemmer era mucho más optimista. Schlemmer entendía que las innovaciones tecnológicas debían utilizarse, de forma conjunta, para crear nuevas hipótesis que pudieran engendrar, o al menos dar esperanza, de las más audaces fantasías. Según esto, el teatro debía ser la imagen de la nueva era e incluso la forma más condicionada por estos avances²¹²⁵. Por eso, para Schlemmer, las limitaciones de una industria que obligaba a sus operarios a adaptarse a ella -a su tacto, a su ruido, a su manipulación, a su olor-, podían convertirse en fuente de inspiración creativa. De ahí surgieron las restricciones impuestas por los vestuarios y accesorios, que Schlemmer diseñaba para que los bailarines, no solo se sometieran a ellos sino para que, además, se entregaran a sus requisitos 'mecánicos' con la máxima empatía. La transformación del cuerpo humano, la verdadera innovación, la metamorfosis escénica era posible en Schlemmer gracias al vestuario que diseñaba: 'Costume and mask emphasize the body's identity or they change it'²¹²⁶.

Michaud matiza que eran los materiales empleados en el vestuario, más que sus formas, los que pretendían lograr esta modernidad si bien, en muchos casos, debido a las dificultades financieras los componentes no pudieron ser auténticamente nuevos y muchas veces se conformaron con tratar de simular esa modernidad:

Mais ce sont les matériaux du costume, plus que ses formes, que Schlemmer emprunte à la technologie nouvelle : le fer, le cuivre, le plexiglass, le verre...ou, puisque l'argent manque en cette période de crise, le bois le papier-mâché, mais peints de couleurs métalliques ; les anciens matériaux devront imiter les nouveaux, ils devront simuler la modernité, cacher leur "naturel ! Pour étaler leur "artifice"²¹²⁷.

²¹²⁵ Schlemmer, O. (1961). *Man and art figure, The theater of the Bauhaus*. Middleton, conn.: Wesleyan University Press, p.18.

²¹²⁶ [Vestuario y máscara enfatizan la identidad del cuerpo o la cambian], *ibidem*, p.25.

²¹²⁷ [Pero son los materiales del vestuario, más que sus formas, los que Schlemmer usa en la nueva tecnología: el hierro, el cobre, el plexiglás, el vidrio ... o, como falta el dinero en este período de crisis, la madera, el papier-mâché, pero pintado con colores metálicos; Los viejos materiales tendrán que imitar a los nuevos, tendrán que simular la modernidad, ocultar su "naturaleza". Para mostrar su "artificio"], Michaud, E. (1978). *Théâtre au Bauhaus (1919-1929)*. Lausanne: La Cité-L'Âge d'homme, p.74.

Pero no sólo por el vestuario o por sus materiales, en la Bauhaus, el teatro se entendió como el lugar apropiado para el espectáculo mecánico, el punto de partida de los medios primarios: espacio, cuerpo, superficie, punto, línea, color, luz, sonido, ruido en el que, a diferencia de la síntesis estática definitoria de la arquitectura, se permitía una **dimensión móvil**: 'zu einer mechanischen Synthese gestaltet (im Gegensatz zur statischen Synthese in der Architektur)²¹²⁸. Si bien ese teatro mecánico de la Bauhaus no siempre contó con la tecnología suficiente para llevar a cabo de forma apropiada tareas como la de comunicar las nuevas formas de ver la vida mediante el diseño de nuevos ritmos de movimiento.

En *Die Automate* (1814)²¹²⁹, una de las historias incluidas en *Die Serapionsbrüder*, Hoffmann entremezcló lo sobrenatural con los cuestionamientos ontológicos que surgían a partir de las primeras imitaciones mecánicas del hombre. En un momento en el que aún no se había descubierto que el jugador de ajedrez turco de Kempelen ocultaba a un enano real que movía las fichas con imanes²¹³⁰, Hoffmann utilizó su relato para preguntarse si, en algún momento, la producción musical surgida artificialmente podría igualar a la que provenía de la inspiración de la naturaleza, si lo sublime era accesible a la máquina:

Los esfuerzos del mecánico para imitar a los órganos humanos y lograr tonos musicales por medio de mecanismos me parece que son una especie de guerra declarada contra el principio espiritual, que resplandece aún más a medida que se le oponen estas fuerzas²¹³¹.

En Hoffmann, los autómatas entendidos como dobles siniestros del humano sirvieron de excusa poner en valor el espíritu. Esta dualidad fue también una duda recurrente en los primeros años de la Bauhaus que, con frecuencia, trataron de resolverse de forma práctica a partir de la producción artística y, más concretamente, de la escénica. Oskar Schlemmer, inspirado en Hoffmann, se dejó fascinar por la posibilidad de que la ingeniería mecánica, en

²¹²⁸ (Original con minúsculas), Schlemmer, O. (1927). deutsche theateraustellung magdeburg 1927. bühne. *bauhaus*, [online] 3, p.2. Available at: https://monoskop.org/images/f/f2/Bauhaus_1-3_1927.pdf [Accessed 14 Apr. 2019].

²¹²⁹ Disponible en: Hoffmann, E. (2019). *Die Automate. Die Serapions-Brüder* [Los hermanos Serapion] (1819-1921). [ebook] Available at: <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-serapions-bruder-3106/1> [Accessed 8 Apr. 2019].

²¹³⁰ El timo se descubrió en EE. UU., cuando el autómata era exhibido por Johann Nepomuk Maelzel (1772-1838). Edgar Allan Poe escribió un relato casi periodístico sobre este evento, «Maelzel's chess player» (1836). Cfr. Mracek, W. (2001), Baron von Kempelen Schach- «Automat». Automaten und Androiden, Auszug aus der Diplomarbeit am Institut f. Kunstgeschichte, Graz. <http://www.chess.at/geschichte/kempelen.htm> (15-11-2006), en:

Montiel, L. (2008). Sobre máquinas e instrumentos (I): el cuerpo del autómata en la obra de E.T.A. Hoffmann. *Asclepio*, [online] 60(1), pp.161-62. Available at: <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/viewFile/248/244>.

²¹³¹ *Elespejogotico.blogspot.com.es*. (2019). «Los autómatas»: E.T.A. Hoffmann; relato y análisis. [online] Available at: <http://elespejogotico.blogspot.com.es/2009/11/los-automatas-eta-hoffmann.html> [Accessed 8 Apr. 2019].

su momento considerada amenazante, pudiera transformarse en una fuente de creación ingenua, algo que acabó convirtiendo en el centro de sus investigaciones y danzas. Es decir, desde la literatura, las ideas de Hoffmann permearon en el teatro de Schlemmer, no sólo inspirando la adición de disciplinas técnicas al compendio **transversal** sino, además, contribuyendo a su adecuada integración, desde el punto de vista estético-filosófico que en aquel momento caracterizaba a la Escuela. Algo en lo que también colaboró Kleist.

En *Über das Marionettentheater* (1810) Kleist criticó la falta de decisión de los humanos a la hora de realizar movimientos puros, frente a la precisión de la ejecución de las marionetas, hecho que consideraba consecuencia inevitable de haber sucumbido a la manzana del árbol prohibido. Bajó la fórmula del diálogo socrático entre un bailarín y el alter ego del escritor, Kleist mostró de forma irónica su preocupación acerca de la incapacidad del ser humano por conocer la imperfección del mundo. A través de su texto, Kleist reveló la admiración que le producían la desinhibición, la ingravidez y la falta de afectación de las marionetas y las puso como ejemplo a seguir para aquellos bailarines que quisieran prepararse de forma adecuada:

Er versicherte mir, dass ihm die Pantomimik dieser Puppen viel Vergnügen machte, und ließ nicht undeutlich merken, dass ein Tänzer, der sich ausbilden wolle, mancherlei von ihnen lernen könne²¹³².

Muchos de los primeros experimentos escénicos de la Bauhaus utilizaron estas ideas de forma literal mediante la generación de títeres y marionetas pero, más que nadie, Schlemmer, hizo suyas las palabras de Kleist y se esforzó por concebir danzas en las que sus bailarines se acercaran al mecanismo de estas figuras. Los intérpretes de Schlemmer manejaban sus miembros según el ritmo de los movimientos de la danza, pero sin tener hilos que sujetaran de ellos. Como había dicho Kleist, bastaba con gobernar el interior del cuerpo siguiendo el punto de gravitación de cada movimiento, como si los miembros fuesen péndulos que seguían la inercia de un modo mecánico²¹³³. Según Kleist, la traslación surgía de forma sencilla, si el punto de gravedad era desplazado en línea recta. Este movimiento

²¹³² [Me aseguró que disfrutaba con las pantomimas de estas muñecas, y dio a entender con suficiente claridad que un bailarín que desee una buena formación podría aprender muchas cosas de ellas], Kleist, H. (1810). *Über das Marionettentheater*. [ebook] p.1. Available at: <http://www.joachimschmid.ch/docs/DTxKleisHeiMario.pdf> [Accessed 29 Apr. 2019].

²¹³³ 'Jede Bewegung, sagte er, hätte einen Schwerpunkt; ist es genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst', ídem.

provocaba que el resto de las extremidades fueran sacudidas de manera puramente casual y generaran en el muñeco una serie de trazados curvilíneos con un efecto rítmico similar al baile.

Dentro del ensayo, a la pregunta sobre si la persona encargada de la dirección de las marionetas debía de ser un bailarín, el protagonista con el que conversaba el alter ego de Kleist le respondía que, a pesar de que el baile era algo muy misterioso – ‘Geheimnisvolles’-, para algunos trazados no hacía falta tener ningún arte especial. Sin embargo, en lo que respectaba al ‘Weg der Seele des Tänzersel’ [camino del alma del bailarín], sí dudaba que tal línea pudiera ser hallada de cualquier otra forma que no fuera trasladándose el propio maquinista al centro de gravedad de la marioneta, es decir, en otras palabras, ‘danzando’. A pesar de esa afirmación, más adelante, la esperanza de la última fracción del espíritu que había apuntalado acababa desvaneciéndose por la ejecución de una manivela. Esto sucedía cuando el bailarín reconocía que, si un mecánico pudiera construir una marioneta siguiendo las directrices que él le enseñara, la criatura resultante sería capaz de ejecutar una danza que ni el más hábil bailarín de su tiempo podría igualar²¹³⁴. La conclusión era pues que el prototipo mecánico sería capaz de alcanzar la armonía, movilidad y ligereza del hombre, pero con un mayor grado de precisión en la distribución de los centros de gravedad. Y lo que es más importante, el muñeco articulado conservaría la pureza de aquella figura humana ingenua que no poseía conciencia alguna de su gracia.

Para Schlemmer, las matemáticas eran una religión porque conducían a un saber artístico en donde el inconsciente y el subconsciente se encontraban. Aunque, como Kleist, quería que el arte de la nueva era fuera tecnológico y funcionara como un vehículo mecánico, en general, Schlemmer sí confiaba en que mantuviera una sustancia metafísica, espiritual e incluso, en alguna ocasión, llegó a decir ‘religiosa’:

Thus, is sensible and necessary for the art of a new age to make use of technology and of the newly invented materials of a new age in order to make art serviceable as form and as

²¹³⁴ ‘Er lächelte, und sagte, er getraue sich zu behaupten, dass wenn ihm ein Mechanikus, nach den Forderungen, die er an ihn zu machen dächte, eine Marionette bauen wollte, er vermittelst derselben einen Tanz darstellen würde, den weder er, noch irgendein anderer geschickter Tänzer seiner Zeit, Vestris selbst nicht ausgenommen, zu erreichen imstande wäre’, Kleist, H. (1810). *Über das Marionettentheater*. [ebook] p.2. Available at: <http://www.joachimschmid.ch/docs/DTxKleisHeiMario.pdf> [Accessed 29 Apr. 2019]

a vehicle for a substance which is spiritual, abstract metaphysical and ultimately religious in nature²¹³⁵.

Como materialización de su ideario teórico, Schlemmer concibió el *Triadisch Ballet* en donde, ya desde el nombre, se desvelaba el doble anhelo matemático y metafísico que encerraba la triada. Schlemmer desarrolló todos los aspectos formales del proyecto que ocuparía gran parte de su vida a partir del número tres y sus múltiplos. Por ejemplo, en la producción de 1922 se presentaron: 3 bailarines, que ejecutaban 12 coreografías divididas en 3 partes, con 18 vestuarios tridimensionales de 3 formas geométricas básicas²¹³⁶. Incluso en la geometría del suelo las configuraciones que determinaban las trayectorias de los bailarines eran idénticas a las formas de los figurines²¹³⁷. Pero, como él mismo reconoció, y ya se ha adelantado en el apartado anterior, la idea original de crear un ballet surgió en 1912²¹³⁸, después de presenciar el *Pierrot Lunaire*²¹³⁹ con música de Arnold Schönberg y poemas de Albert Giraud²¹⁴⁰.

A partir del estudio sobre *Pierrot Lunaire* del investigador John Winiarz²¹⁴¹, se puede establecer una afinidad estructural entre Schlemmer y Schönberg. Winiarz refiere que, en *Pierrot Lunaire*, el número de canciones escogidas (21) es el simétrico del número de opus (12) que, además, coincide con 1912, el año en que se compuso. Los números tres, siete y trece predominan en una obra en la que estuvieron envueltos tres autores, que presentaron tres partes que contenían siete poemas ($3 \times 7 = 21$). Los poemas, a su vez, tenían tres versos

²¹³⁵ [Por lo tanto, es sensato y necesario que el arte de una nueva era haga uso de la tecnología y de los materiales recién inventados para hacer que el arte sea útil como forma y como vehículo para una sustancia que es espiritual, abstracta, metafísica y, en última instancia, de naturaleza religiosa], Schlemmer, O. (agosto-septiembre, 1926). *The Mathematics of the Dance*, from the journal *Vivos voco*, Leipzig, vol. V, nº 8/9, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.118.

²¹³⁶ The Guardian. (2019). *Oskar Schlemmer's ballet of geometry – in pictures*. [online] Available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2016/nov/24/oskar-schlemmers-ballet-of-geometry-in-pictures> [Accessed 8 May 2019].

²¹³⁷ Schlemmer, O. (4 de octubre, 1922). Carta a Hans Hildebrandt desde Weimar, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.128.

²¹³⁸ Schlemmer, O. (5 enero, 1913), Carta a Otto Meyer, en: ibídem, p.8.

²¹³⁹ *Pierrot Lunaire* fue encargada por Albertine Zehme dentro de un ciclo de canciones para voz y piano, a partir de poemas del belga Albert Giraud. Se estrenó en Berlín en octubre de 1912, con Albertine Zehme como vocalista.

²¹⁴⁰ Albert Giraud (1860-1929), poeta belga perteneciente al movimiento simbolista.

²¹⁴¹ Winiarz, J. (2000). Schönberg - Pierrot Lunaire: an Atonal Landmark. *La Scena Musicale*, [online] 5(7). Available at: <http://www.scena.org/lsm/sm5-7/schoenberg-en.htm> [Accessed 8 May 2019].

que componían trece líneas, la primera de las cuales se decía tres veces²¹⁴². Es decir, se podría decir que fueron inicialmente la música y la poesía las que hicieron que las matemáticas metafísicas llamaran la atención de Schlemmer.

El trabajo de Schlemmer sobre el *Triadisch Ballet* se fue transformando a lo largo de los años, pero siguió manteniendo estas proporcionalidades. Cada sección se caracterizó por un color y humor diferente: la primera era amarilla, jovial burlesca; la segunda rosa, ceremonial solemne; y la tercera negra, mística-fantástica. En el plano visual, Schlemmer concibió una organización en triada adicional de forma que, cada componente, estuviera también dividido en tres: espacio -altura, profundidad, anchura-; forma -triángulo/pirámide, círculo/esfera, cuadrado/cubo-; color -rojo-azul-amarillo-; y el trío: danza, vestuario y música²¹⁴³. Finalmente el trabajo tenía tres tonos simbólicos que eran, al mismo tiempo, matemáticos y metafísicos, pero también políticos, porque en contraste con el egoísmo de la soledad y el dueto, Schlemmer enfatizaba lo **colectivo**²¹⁴⁴.



Ilustración 53. *Triadisch Ballet* (1921-29).

La idea del ballet estaba basada en el principio de la trinidad. Tenía tres actos, tres participantes, 12 bailes y 18 trajes. Fuente:

Triadisches Ballett | Oskar Schlemmer, 1. (2019). *Triadisches Ballett* | Oskar Schlemmer, 1921 - 29. [online]

Monsieurcocosse.blogspot.com.es.

²¹⁴² Ídem, también en: Medellín, A. and Ponce, D. (2010). *El ballet triádico de Oskar Schlemmer: Antología*. Cenedi Danza José Limón, p.11. La información coincide con la que proporciona el investigador Richard Kurth cuando se refiere a 'Three Times Seven Poems, Op. 21' que además recalca la asociación de cada movimiento con distintos colores.

²¹⁴³ Schlemmer, O. (5 julio, 1926), Diario: Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.196.

²¹⁴⁴ 'Within which egotistic one and dualistic contrast are transcended, giving away to the collective', ídem.

Pero no acabaron ahí todas las fuentes **multidisciplinares** que Schlemmer integró en su fórmula escénica transversal. Un Schlemmer, entusiasmado por la gran multitud esperada para la producción del *Triadisch Ballet* de 1922, comentó a su amigo Otto Meyer que el nombre del protagonista, que se había asignado a sí mismo sería: Walter Schoppe²¹⁴⁵. El propio Schlemmer reconoció que lo había escogido a partir de un personaje de Jean Paul que aparecía en *Siebenkas* (1796) y en *Titan* (1802)²¹⁴⁶. La investigadora Elisabeth Nehring añade que Schlemmer recuperó el tema de la división del ego, del *doppelgänger*²¹⁴⁷ del personaje de Jean Paul, para manifestar de forma lúdica la dualidad existente en su propia persona²¹⁴⁸. Su admirado Hoffman también había tratado el tema del *doppelgänger* -entendido como doble fantasmal- en *Die Elixiere des Teufels* [Los elixires del diablo] (1815-16). La escisión apolíneo-dionisiaca que caracterizó la obra y la vida de Schlemmer quedaba reflejada, de forma sutil, bajo un pseudónimo de quien también sufría el rompecabezas de vivir entre dos identidades. De alguna manera, el *yo*-bailarín de Schlemmer necesita cobrar una identidad diferente a su *yo*-pintor y, como el personaje de *Siebenkäs* en la novel de Jean Paul, Schlemmer padecía su propia muerte como artista plástico cuando actuaba:

De mi padre recibí el amor por el efecto, típica herencia renana; mi mejor parte viene de mi madre. Soy muy consciente de estas dos almas en mi pecho; ellas contienen el germen de siempre renovados conflictos (...) ²¹⁴⁹.

El conflicto entre 'las dos almas en su pecho' fue algo recurrente en su vida, aunque como él mismo reconoció, uno no podía servir a dos maestros cuando ambos eran poderosos y reclamaban de él el máximo -o incluso el todo-²¹⁵⁰. Con frecuencia su debate interno se atuvo a si debía dedicarse al teatro o las artes plásticas: 'I am confused again, no longer sure

²¹⁴⁵ Schlemmer, O. (23 septiembre, 1922). Carta a Otto Meyer desde Suttgart, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.126.

²¹⁴⁶ Schlemmer menciona a o Otto Meyer que Baumesiter le lanzó una corona con un escrito que decía: 'Para Schoppe de Leibgeber', en: Schlemmer, O. (25 de octubre, 1922). Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: ibídem, p.130.

²¹⁴⁷ En la novela de *Siebenkäs, bodegón de frutas, flores y espinas o Vida conyugal, muerte y nuevas nupcias del abogado de pobres*, F. St. Siebenkäs un abogado de gente con pocos recursos se casa con una sastra llamada Lanette Egelkraut. A la boda acude Heinrich Leibgeber quien, además de buen amigo, comparte con el protagonista un enorme parecido físico y una fuerte identificación de personalidad. Siebenkäs pide a su alter ego Leibgeber que le sustituya. Jean Paul inventa una palabra para llamar a este doble: *Doppelgänger*. Leibgeber convence a su amigo para que finja su propia muerte y así ser libre para empezar una vida nueva. Siebenkäs lo hace y conoce a Natalie. El problema es que tanto el protagonista como su doble se enamoran de la misma mujer y comienzan el recorrido de 'boda tras la muerte' a la que se hace alusión ya en el título.

²¹⁴⁸ Nehring, E. (2004). *Im Spannungsfeld der Moderne*. Tübingen: Gunter Narr, p.97.

²¹⁴⁹ Schlemmer, O. (28 diciembre, 1919), Carta a Otto Meyer desde Suttgart, en: Schlemmer, T. and Winston, K. *Op. cit.*, p.77.

²¹⁵⁰ Schlemmer, O. (22 noviembre, 1924), Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: ibídem, p.158.

which is my true calling -painting or the theater²¹⁵¹. Pero Schlemmer también dudó entre el clasicismo y el romanticismo; entre dedicar su tiempo al arte o a asuntos más humanos²¹⁵²; entre investigar el arte moderno o el popular; lo conceptual o lo inconsciente; lo apolíneo o lo dionisiaco.

Para Schlemmer, la pintura era lo apolíneo, lo racional, la parte teórica, y el teatro se abría a la investigación práctica en donde dar rienda suelta a su perfil dionisiaco. Pero, en general, toda su obra estuvo impregnada de sus conflictos duales. Por ejemplo, en el *Triadisch Ballet*, los bailarines entremezclan movimientos geométricos complejos con tareas ordinarias como reírse o estar a punto de estornudar.

Schlemmer aspiraba a una **multidisciplinariedad** total en su teatro: la danza, la pintura, la escultura, la música, la tecnología, las matemáticas, la filosofía, sus conflictos y dualidades, etc. pero como diría el investigador Peter Nisbert, su problema fue que en su anhelo por lograr una síntesis dialéctica de todos esos elementos, con frecuencia dio la impresión de sólo estar dando pasos a tientas:

The problem with Schlemmer may well be that he too rarely approached the dialectical synthesis that he so earnestly sought, and too often gave the impression of taking merely tentative steps²¹⁵³.

En lo que se refiere al trabajo **conjunto** le sucedió algo parecido. En 1921 Schlemmer explicó, a través de una misiva a Otto Meyer, cómo la sensibilidad y versatilidad de Picasso, con las que contactó a partir de un libro de la biblioteca de la Bauhaus, le habían impresionado y convencido de que el cubista había sido era el gran iniciador: 'the tightrope

²¹⁵¹ [Estoy confundido de nuevo, ya no estoy seguro de cuál es mi verdadera vocación: la pintura o el teatro], Schlemmer, O. (principios diciembre, 19248), Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.237.

²¹⁵² Schlemmer, O. (25 mayo, 1920) Carta a Otto Meyer desde Cannstatt, en: ibídem, p.81.

²¹⁵³ [El problema con Schlemmer puede muy bien ser que rara vez se acercó a la síntesis dialéctica que buscó tan seriamente y con demasiada frecuencia dio la impresión de estar dando pasos a tientas], Nisbert, P. (1987). Oskar Schlemmer. *Art Journal*, [online] 46(2), p.152. Available at: <http://eds.a.ebscohost.com/are.uab.cat/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=046b8e55-63f1-4aa6-ba6e-944eea1c090e%40sessionmgr4006> [Accessed 4 May 2019].

Walker (the comedian who courts danger)²¹⁵⁴. La conexión teatral entre Schlemmer y Picasso se puede trazar a partir de los diseños de la escenografía y el vestuario de los figurines que el español concibió para *Parade*²¹⁵⁵. Según explicó Schlemmer, los figurines de Picasso le interesaban por su especial combinación de vestuario tradicional hasta las rodillas y estructuras cubistas en la parte de arriba²¹⁵⁶. La historia del teatro era para Schlemmer la transfiguración de la forma humana y la de los materiales en los que ésta había sido envuelta de acuerdo con las diferentes estéticas²¹⁵⁷. En su común procedencia de las artes plásticas, Picasso y Schlemmer basaron sus propuestas escénicas en esa transfiguración y, a la hora de llevar a escena sus creaciones, se interesaron principalmente por el cuerpo humano, la forma, el color y el espacio. Sin embargo, ninguno de los dos podía materializar proyectos teatrales de forma autónoma e independiente, como sí hacían con sus cuadros.

El famoso ballet ideado por Jean Cocteau²¹⁵⁸, fue estrenado en el *Théâtre du Châtelet* de París el 18 de mayo de 1917 y contó con la música que Erik Satie compuso especialmente para los ballets rusos de Sergei Diaghilev²¹⁵⁹, de cuya coreografía se encargó Léonide Massine²¹⁶⁰. En *A day with Picasso*, Billy Klüver recoge textos extraídos de cartas firmadas por Cocteau en las que explicaba cómo había sido el proceso de creación de *Parade* y cómo él mismo había pedido a Picasso que formara parte del equipo: 'I asked Picasso to do Parade'²¹⁶¹. Por su parte, Henri-Pierre Roché anotó en su diario el favorable encuentro que Satie y Picasso tuvieron el 15 de agosto de 1916: 'Satie and Picasso have met and liked each other; it was

²¹⁵⁴ [El equilibrista por la cuerda floja (el comediante que ataca el peligro)], Schlemmer, O. (2 marzo, 1921), Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.102.

²¹⁵⁵ *Parade* [desfile], ballet estrenado el 18 de mayo de 1927, cuya coreografía de la mano del director de los ballets rusos Sergei Diaghilev, fue compuesta a partir de la música de Erik Satie y cuya escenografía y vestuario corrieron a cargo de Picasso según las ideas de Jean Cocteau.

²¹⁵⁶ 'Human figures dressed from the knees up in conventional garb, below the knees spreading into gigantic structures, borrowings from his cubist paintings. A trace of Dada, actually vulgarizations or persiflage of his pictures -and then, simultaneously with these, to judge by the date (1919/20) a portrait of his wife in evening dress and holding a fan, and not, for heaven's sake, 'like Ingress', but rather postcard-style kitsch. *Voyez-vous moi?!*', Schlemmer, O. (2 marzo, 1921), Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: O., Schlemmer, T. and Winston, K. *Loc. cit.* Nota: Desconozco si se trata de un error de la traducción al inglés o del propio Schlemmer que al referirse al vestuario mencionó que era cubista de rodillas para abajo, cuando más bien era al revés. El retrato al que se refiere Schlemmer era de Olga Picasso nacida Olga Stepanovna Khokhlova (Ольга Степановна Хохлова) (1891-1955), bailarina a quien Picasso conoció durante la preparación de *Parade*, con quien contrajo matrimonio en 1918 y con quien tuvo un hijo llamado Paulo.

²¹⁵⁷ Schlemmer, O. (1961). Man and art figure, *The theater of the Bauhaus*. Middleton, conn.: Wesleyan University Press, p.17.

²¹⁵⁸ Jean Cocteau (1889-1963), poeta, escritor, diseñador y cineasta francés.

²¹⁵⁹ Serguéi Pávlovich Diáguilev (1872-1929) empresario fundador de los Ballets rusos.

²¹⁶⁰ Leonid Fiódorovich Myasin (Леонид Фёдорович Мясин) (1896-1979) coreógrafo y bailarín ruso.

²¹⁶¹ Cocteau, J. haciendo referencia al 12 de agosto de 1916, citado en: Klüver, B. (1997). *A Day with Picasso*. Cambridge (MA): The MIT Press, p.78.

inevitable²¹⁶². Sin entrar a detallar la génesis particular de *Parade* lo interesante fue que el proyecto exhibió una confluencia de artistas reconocidos en pro de un trabajo conjunto, algo que desde sus tiempos de colaboración con los Burger había atraído a Schlemmer -y dicho sea de paso, también lo había frustrado-.

Independientemente de sus problemas a la hora de trabajar en equipo, Schlemmer sabía que si quería conseguir un trabajo artístico total no podía hacerlo únicamente con los estudiantes de la Bauhaus, por eso, siguiendo el ejemplo de *Parade* en una carta a Tut el 28 de marzo de 1926 desde Dessau²¹⁶³, le confesó que se estaba planteando asignar la composición de cada una de las partes del *Triadisch Ballet* a un músico reconocido del momento. A priori se planteó que fueran: 'Stuckenschmidt²¹⁶⁴-Toch²¹⁶⁵-Hindemith'. Si bien, finalmente, fue Hindemith, con quien ya había trabajado previamente, el que se encargó de la composición final de la totalidad de la música de su ballet, es interesante analizar las posibles confluencias que lo llevaron a contemplar a los otros dos artistas.

Para los tres músicos, el propósito de los instrumentos mecánicos no era el de reproducir cualquier música, sino servir como fuente de inspiración para la creación de un nuevo tipo de composición melódica adecuada para su máximo disfrute, algo que resonaba con la ambición de Schlemmer de concebir una nueva forma de danza.

Según Pattesson, que ha investigado la confluencia entre Schlemmer y Stuckenschmidt, Schlemmer llevaba a cabo un giro de la parábola de Kleist en donde se retiraba detrás de la escena para dirigir el drama hacia lo mecanizado. De forma semejante, en el caso de Stuckenschmidt, el músico era reemplazado por el compositor-técnico, que controlaba el instrumento desde la distancia²¹⁶⁶. Los dos perseguían un objetivo paralelo: rejuvenecer el arte performativo a través de la mecanización de la actuación. El punto en el que divergían

²¹⁶² [Satie y Picasso se han conocido y se han gustado; era inevitable], Roché, H.P. (15 agosto, 1916). Diario personal, citado en: Klüver, B. (1997). *A Day with Picasso*. Cambridge (MA): The MIT Press, p.78.

²¹⁶³ Schlemmer, O. (28 marzo, 1926), Carta a Tut desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.192.

²¹⁶⁴ Hans Heinz Stuckenschmidt (1901-1988), compositor, historiador y musicólogo alemán.

²¹⁶⁵ Ernst Toch (1887-1964), músico austriaco que compuso sinfonías, óperas, música de cámara y musicalizó algunas películas.

²¹⁶⁶ 'In Schlemmer's twentieth-century spin on Kleist's parable, the choreographer retreats behind the scenes to direct the drama of the mechanical stage, just as, in Stuckenschmidt's vision, the musician is replaced by the composer-technician who controls the instrument from afar', Patterson, T. (2016). *Instruments for New Music: Sound, Technology, and Modernism*. PhD. University of California Press, p.47.

era cuando se hablaba de la tecnificación en un sentido más amplio. Para Stuckenschmidt, los instrumentos mecánicos eran armas en la lucha entre el obscurantismo artístico anticuado y el punto de vista científico moderno. Schlemmer, sin embargo, abogaba por un paralelismo entre el avance tecnológico y la profundidad metafísica. Como ya se ha referido, Schlemmer esperaba que el progreso material acabara disipando la demarcación entre lo mecánico y lo espiritual.

En el caso del músico Ernst Toch, la mecánica tampoco representaba una amenaza para los modelos tradicionales de música, precisamente porque había sido compuesta expresamente para ese propósito y lo importante era que su tono, ritmo y tempo acompañaran adecuadamente el espíritu que los iba a reproducir, borrando todo rastro de espontaneidad o sentimiento²¹⁶⁷:

The music in question here is not just any music that is reproduced by a mechanical instrument; it is music for a mechanical instrument, just like 'music for violin and piano' or 'music for orchestra'; it is composed in or out of the spirit of the instrument²¹⁶⁸.

Toch también carecía de ese componente que, según Schlemmer, posería Hindemith y que derivaba directamente de la imaginación y de las profundidades místicas del alma²¹⁶⁹.

Con la propuesta de Hindemith, Schlemmer sentía que había encontrado un tema que combinaba el grotesco alegre con el pathos que buscaba y añadía además una dimensión espiritual. Hindemith acertó también con la elección del órgano²¹⁷⁰ como base, porque era un instrumento mecánico que se correspondía con la cualidad danza-muñeco limitada por el vestuario que caracterizaba a los trabajos de Schlemmer. Como Schlemmer aseguró, era necesario que todas las artes implicadas se unieran a través del concepto de estilo: 'furnish

²¹⁶⁷ Toch, E., p. 347-48: 'Werden aber die Walzen nicht nach dem Spiel hergestellt, sondern gezeichnet, so weisen sie zunächst das Bild vollkommenster geometrischer Exaktheit auf, und diesem entspricht der klangliche Effekt: ein Grad der Exaktheit, der durch menschliches Spiel niemals erreicht werden kann; die vollkommene Versachlichung, die vollkommene Entpersönlichung des Spieles. Nichts unterläuft, was nicht durch Tonhöhe, Metrum, Rhythmus, Tempo, Dynamik in den Noten fixiert ist; jede Spur einer Spontaneität, eines Sentiments, eines Impulses ist hinausgedrängt', en: Patterson, T. (2016). *Instruments for New Music: Sound, Technology, and Modernism*. PhD. University of California Press, p.40.

²¹⁶⁸ [La música en cuestión aquí no es una música reproducida por un instrumento mecánico; es música para un instrumento mecánico, como 'música para violín y piano' o música para orquesta'; Está compuesta dentro o fuera del espíritu del instrumento], Toch, E. (1926), Musik für mechanische Instrumente, *Musikblätter des Anbruch* 8, no 8-9, pp. 346-47. También en Felber, E. (1926). Entwicklungsmöglichkeiten der mechanischen Music, *Die Music* 19, no. 2, pp. 77-83, en: ibídem, p.47.

²¹⁶⁹ Schlemmer, O. (5 julio, 1926), Diario: Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.197.

²¹⁷⁰ La música compuesta para el Ballet Triádico consistía en unos *hand-punchedn rolls* del órgano mecánico del Welte-Philharmonie (hermano del Welte Mignon), que habían sido introducidos en 1912 y en los años posteriores se hicieron populares para acompañar a los cines mudos, Hocker, J. (2009). *Faszination Player Piano: Das Selbstspielende Klavier von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bergkirchen: Edition Bochnisky, pp. 86-87, en: Patterson, T. *Op. cit.*, p. 44.

the unity implied by the concept of style'²¹⁷¹. De hecho, fue en aquel mismo momento cuando llegó a plantearse que los intérpretes de su ballet fueran reemplazados por autómatas mecanizados, si bien achacó a la falta de recursos financieros el que finalmente el experimento no pudiera llevarse a cabo de acuerdo con las ideas descritas en el ensayo de Kleist²¹⁷².

La actuación de Donaueschingen fue la primera en la que el *Triadisch Ballet* se presentó con una música original. Cuatro años antes, en 1922 Schlemmer había descrito la cronología de su trabajo como un proceso que comenzaba con el diseño del vestuario y los figurines, y en donde la elección posterior de la música conducía a la generación última de la danza:

First came the costume, the figurine. Then came the search for the music which would best suit them. Music and figurine together led to the dance. This was the process²¹⁷³.

Sin embargo, en sus primeras versiones, Schlemmer se sirvió, entre otros, de la música de Haydn, Mozart y Debussy, algo que fue motivo de crítica al encontrarse una disonancia entre lo clásico de la música y la llamativa abstracción del resto de elementos sobre el escenario²¹⁷⁴. En 1926 Schlemmer admitió que la elección musical de esas primeras producciones se había debido más a una conveniencia que a un diseño estético y que la decisión de presentar el ballet con una nueva melodía, compuesta exprofeso para órgano mecánico, fue en gran parte motivada por esas reprobaciones²¹⁷⁵. A pesar de su sintonía con Hindemith, Schlemmer no quedó totalmente satisfecho con la música. Aunque la exactitud mecánica de la composición se ajustaba a los movimientos de forma precisa, Schlemmer encontró que no se lograron todas las sinestias entre vestuario, materiales e instrumentos que le habría gustado²¹⁷⁶.

²¹⁷¹ [Amueblar la unidad implicada en el concepto de estilo], Schlemmer, O. (5 julio, 1926), Diario: Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.197.

²¹⁷² Ídem.

²¹⁷³ [Primero surgió el vestuario, los figurines. Después, la búsqueda de la música que mejor les correspondiera. Música y figurines juntos llevaron a la danza. Este fue el proceso], Schlemmer, O. (4 de octubre, 1922). Carta a Hans Hildebrandt desde Weimar, en: *ibidem*, p.129.

²¹⁷⁴ Tanto Scheper como Patterson recogen algunas de estas críticas, para más información consultar: Scheper, D. (1988). *Das Triadische Ballet und die Bauhausbühne*, Schriftenreihe der Akademie der Künste, Berlín, p.55 y Patterson, T. (2016). *Instruments for New Music: Sound, Technology, and Modernism*. PhD. University of California Press, pp.47-48.

²¹⁷⁵ Patterson, T. (2016). *Instruments for New Music: Sound, Technology, and Modernism*. PhD. University of California Press, p.44.

²¹⁷⁶ Schlemmer, O. "Ausblicke auf Bühne und Tanz," 523, en Patterson, T. *Op. cit.*, p.46.

La insatisfacción de Schlemmer con el trabajo **conjunto** también se puso de manifiesto en el caso de la posible incorporación del texto a su teatro. Igual que había sucedido en Darmstadt, a Schlemmer le disgustaba que en el teatro, el papel del artista plástico estuviese supeditado al del dramaturgo y el actor²¹⁷⁷. Según explicó en una conferencia en Jena en 1923, Schlemmer imaginaba el teatro de la Bauhaus con máscaras y grandes figuras abstractas cuyas palabras debían estar escritas por un poeta aún no encontrado:

I said I had a mental image of two larger-than life- heroic figurines, masks, personifying such abstracts as Energy and Strength, or Pride and Courage. I said I pictured their gestures and had a vague sense of their words, but that the poet who would write the poem of our times had not yet been found²¹⁷⁸.

La forma prevalecía en un taller en el que lo literario era evitado casi por principio, algo que Schlemmer justificó afirmando que los autores les habían fallado y que el texto al que aspiraban todavía no había sido escrito²¹⁷⁹. Por otro lado, también consideraba que en una Escuela de artesanía como la Bauhaus, los estudiantes se adaptarían mejor a la danza que a la actuación²¹⁸⁰ porque, tal y como confesó a Tut en una carta escrita en julio de 1927, el material humano del que disponía en su taller era incapaz de decir una línea²¹⁸¹. En general, a Schlemmer le costaba confiar en su equipo y, como declaró en una ocasión a Otto Meyer, vivía en la constante paradoja de estar dedicado a un arte comunitario, a pesar de sentirse más cómodo trabajando de forma independiente que en grupo: 'It is so hard to undertake this sort of project when one has tasted the independence of the artist, and suddenly finds oneself forced to rely on collaborators'²¹⁸².

²¹⁷⁷ 'The role of the plastic artist in relation to the theater, the writer, and the actor, has up to now been subservient', [Hasta ahora, el papel del artista plástico en relación con el teatro, el escritor y el actor había estado subordinado], Schlemmer, O. (mayo, junio, 1924), Schlemmer, O. (mayo, junio, 1924), Diario, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.154.

²¹⁷⁸ [Dije que tenía una imagen mental de dos figuras heroicas a escala superior a la realidad, máscaras, que personificaban abstracciones como Energía y Fuerza, o Orgullo y Valor. Dije que me imaginaba sus gestos y tenía un vago sentido de sus palabras, pero que el poeta que escribiría el poema de nuestros tiempos aún no había sido encontrado], Schlemmer, O. (30 marzo, 1923). Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: *ibidem*, p.138.

²¹⁷⁹ Schlemmer, O. (principios de junio, 1923), Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: *ibidem*, p.140.

²¹⁸⁰ *Ídem*.

²¹⁸¹ 'Most of our people cannot speak lines', [muchos de nuestra gente no pueden decir su texto], Schlemmer, O. (5 julio, 1927), Carta a Tut desde Dessau, en: *ibidem*, p.207.

²¹⁸² [Es difícil emprender este tipo de proyectos cuando uno ha probado la independencia del artista y de repente se encuentra forzado a apoyarse en colaboradores], Schlemmer, O. (mediados de diciembre, 1925). Carta a Otto Meyer desde Dessau, en: *ibidem*, p.185.

El cambio de orientación con respecto a la inclusión del texto en el taller de teatro se produjo hacia 1927 y se expuso de forma pública a través de *Bühne*. En la conferencia, Schlemmer explicó que, si bien al principio se habían contentado con un teatro pantomímico de gesto y movimiento, en aquel momento creían firmemente que su camino debía evolucionar hacia la palabra, aunque desde una perspectiva ‘unliterarisch’, es decir, no literaria. Sin embargo, consciente de la significancia del lenguaje -y de las limitaciones de sus alumnos- desde el taller de teatro se propusieron ir incorporándolo de forma sucesiva²¹⁸³. El texto que dijo estar buscando Schlemmer, y cuya forma concreta no llegó a (de)terminar en *Haus Pi* (1928), debía integrarse como un elemento más dentro de la obra completa en el sentido Gestalt, pero lo cierto es que, como él mismo reconoció, su inclusión en el sistema supuso siempre un problema para ellos²¹⁸⁴.

Precisamente por esa vertiente profunda, Schlemmer admiraba a Barlach²¹⁸⁵, a quien consideraba el mejor dramaturgo moderno, porque era un buscador de Dios, al que sus pesquisas le habían ayudado a encontrar una forma nueva²¹⁸⁶. La otra rama moderna estaba compuesta por los escritores que trataban los sucesos contemporáneos desde un punto de vista político y social, algo que había interesado a Morris y Ashbee y que, más adelante, se convertiría también en una exigencia de Hannes Meyer que, de hecho, llevó a Schlemmer a dimitir de la Bauhaus.

En varias ocasiones, Schlemmer lamentó las limitaciones financieras que sacudieron de forma constante al taller a lo largo de su trayectoria, y que condicionaron de forma definitiva la estética de sus producciones: ‘now we are concentrating in dance, pantomime, and things

²¹⁸³ ‘We confess that up to now we have cautiously avoided experimenting with this element of language not in order to de-emphasize it, but conscious of its significance, to master it slowly’, Schlemmer, O. *Bühne*, en: Schlemmer, O., Moholy-Nagy, L., Molnár, F., Gropius, W. and Wensinger, A. (1961). *The theater of the Bauhaus*. Middleton Conn.: Wesleyan University Press, p.91.

²¹⁸⁴ Schlemmer, O. (1927). *deutsche theateraustellung magdeburg 1927. bühne. bauhaus*, [online] 3, p.2. Available at: https://monoskop.org/images/f/f2/Bauhaus_1-3_1927.pdf [Accessed 14 Apr. 2019].

²¹⁸⁵ Ernst Barlach (1870-1938), escritor y dramaturgo conocido por sus esculturas. Primero tenía tintes belicistas que tras su paso por la WWI desdeñó y materializó en esculturas antibélicas. Su estilo artístico literario y visual se encuentra entre lo expresionista y lo realista. En 1924 recibió el premio Kleist. De acuerdo con Martin Esslin, algunas de sus obras se consideran precursoras del teatro del Absurdo. Para más información consultar: Esslin, M. (1961). *The Theatre of the Absurd*. [ebook] New York: Anchor Books, p.285. Available at: https://monoskop.org/images/f/f9/Esslin_Martin_The_Theatre_of_the_Absurd.pdf [Accessed 16 Jun. 2019].

²¹⁸⁶ Schlemmer, O. (mediados de diciembre, 1925). Carta a Otto Meyer desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.186.

that are easily transportable'²¹⁸⁷. Probablemente fue por eso, por lo que, a pesar de sus múltiples colaboraciones con la *Volksbühne*, tampoco integró el cine dentro de las disciplinas que componían su *Gestaltung*. No obstante, en *Piscator und das Moderne Theater* (1928), Schlemmer, igual que Moholy-Nagy, alabó un arte que, en principio se había presentado como enemigo del teatro pero que, por el contrario, había demostrado ser una ayuda extraordinaria para los eventos escénicos. La posibilidad de cualquier ampliación o reducción de la imagen, de variar la velocidad o la lentitud -lapso y cámara lenta-, había abierto una nueva perspectiva haciendo que la experiencia óptica se incrementara de una forma sin precedentes. La película y las maravillas de la óptica creadas por ella suponían para Schlemmer un territorio absolutamente nuevo del que esperaba surgieran proyectos muy importantes. Igual que los logros de la arquitectura y de la tecnología estaban conformando la ciudad y la vida moderna, para Schlemmer, dejar que el cine se incorporara el teatro era también una demanda legítima siempre que se hiciera de la forma adecuada y en pro de la **unidad** escénica:

Ist es nicht eine berechtigte Forderung, daß die Errungenschaften der modernen Bauweise, die da und dort bereits repräsentativ in Erscheinung treten und das Gesicht der modernen Stadt zu prägen beginnen, daß die Errungenschaften moderner Technik und Erfindung, die uns täglich umgeben und die, ob wir wollen oder nicht, sich unseres Bewußtseins bemächtigen, ist es nicht eine berechtigte Forderung, daß diese Gegenwart sich auch die Bühne erobert, daß aus deren Gestaltungsmitteln die adäquate Form geschaffen wird und der zwiespältigen Zeit eine Einheit wenigstens im Schein der Bühne gegenübersteht?²¹⁸⁸

Después del festival blanco, Schlemmer había mencionado que Schmidt, vestido de payaso, Lis Beyer y él rodaron juntos una pequeña película: 'I am curious to see how it comes out; certainly a good study'²¹⁸⁹, pero nunca más habló del tema. Pese a que los pasos que dio Schlemmer hacia la conjunción de los elementos en una unidad Gestalt se quedaron, como

²¹⁸⁷ [Ahora nos estamos concentrando en la danza, la pantomima y las cosas que son fácilmente transportables], Schlemmer, O. (5 julio, 1927), Carta a Tut desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.207.

²¹⁸⁸ [¿No es una demanda legítima que los logros de la arquitectura moderna, que ya aparecen aquí y allá de forma representativa y comienzan a dar forma al rostro de la ciudad moderna, que los logros de la tecnología y la invención modernas que nos rodean cada día y que, nos guste o no, se apoderan de nuestra conciencia, ¿No es una demanda legítima que este tiempo presente también conquiste el escenario que de sus medios de diseño se cree la forma más adecuada y que a este mundo ambiguo se le enfrente una unificada al menos a la luz del escenario?], Schlemmer, O. (1928). *Piscator und das Moderne Theater. Das neue Frankfurt: internationale Monatschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung*, [online] 2, p.24. Available at: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/neue_frankfurt1928/0040/image [Accessed 12 Apr. 2019].

²¹⁸⁹ [Tengo curiosidad de ver cómo sale; ciertamente un buen estudio], Schlemmer, O. (22 marzo, 1926). Carta a Tut desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *Op. cit.*, p.191.

había dicho Nisbert, en grado de tentativa, no se puede negar que el teatro sirvió como plataforma para potenciar la **multidisciplinarietà** de una manera tan variopinta que, al menos en su pretensión, superó al resto de antecedentes estudiados en este trabajo. No obstante, igual que la Guild de Ashbee o la Colonia de Darmstadt, más allá de sus experiencias profesionales externas, sus principales trabajos creativos se desarrollaron en el contexto de un taller dentro de una Escuela. En el siguiente apartado se analizan los principales rasgos que caracterizaron a su modelo de enseñanza desde que Schlemmer se incorporó a la Bauhaus hasta que la abandonó en 1929.

9.2.2. El modelo de enseñanza de Schlemmer en el taller de teatro de la Bauhaus

Schlemmer comenzó su andadura en la Bauhaus en enero de 1921, como uno de los maestros de forma al que concretamente se le encomendó la enseñanza del taller de mural, dibujo y escultura en piedra. De 1922 a 1923 Schlemmer continuó dirigiendo el taller de escultura de piedra, al que se añadió el de escultura en madera y, temporalmente, también el de metal. A pesar de que para la exhibición de la Bauhaus de 1923 contribuyó significativamente en los campos del mural, la pintura, la escultura y la publicidad, sin duda, sus mayores logros se incluyeron dentro del campo de las artes escénicas. Desde 1923 y hasta su salida el 11 de julio de 1929, Schlemmer se ocupó de la dirección del taller de teatro primero en Weimar y más tarde en Dessau.

Siguiendo las ideas de Schiller, descritas en sus *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* [Cartas sobre la Educación estética del hombre], para Schlemmer, lo interesante era liberar la creatividad individual de sus estudiantes a partir del juego sin que los resultados finales de sus trabajos se vieran sometidos a juicio:

Ist jene unreflektierend naive Lust am Schaffen und gestalten, ohne nach wert und unwert, Sinn oder Unsinn, gut oder böse zu fragen, diese Gestaltungslust war in den Anfängen, um nicht zu sagen, in der Kindheit des bauhauses²¹⁹⁰.

Schawinsky explicó cómo su primer día en el taller, en 1924 se asemejó a una reunión de ‘amigos’ en la que el encuentro concluyó con una improvisación teatral en la que ‘a hilarious group of characters danced, acted and exclaimed a lot of nonsense’²¹⁹¹. De la ecléctica combinación, en aquella ocasión surgieron representaciones de: Napoleón, Goethe, un perro, Frau von Stein, Voltaire y Bismarck.

Lux Feininger fue contundente cuando alabó, del que fuera su maestro, que indujera en sus estudiantes a la acción independiente desde las facultades propias y **colectivas**. Para Feininger, Schlemmer transmitía: ‘the urge to play’²¹⁹² [el impulso de actuar/jugar]. Sin embargo, ser capaz de enseñar era algo que, según sus cartas y diarios, preocupó a Schlemmer a lo largo de toda su trayectoria como maestro. Los métodos de enseñanza de Schlemmer estuvieron marcados por una gran negación interna, algo que corroboró Feininger cuando se refirió a la incapacidad de Schlemmer de asumir el mando, por falta de confianza en sí mismo²¹⁹³. Sin embargo, su lenguaje expresivo poblado de metáforas, yuxtaposiciones, aliteraciones paradójicas y de hipérboles barrocas hace que, en ocasiones, la sátira y el ingenio de sus escritos sea intraducible.

Schlemmer cuestionaba la enseñanza hasta el punto de llegar a afirmar: ‘pedagogy=demagogy’ [pedagogía=demaogía]²¹⁹⁴. Lejos de encontrarse una evolución en este sentido, a lo largo de sus ocho años como docente en la Bauhaus, diferentes declaraciones

²¹⁹⁰ (original en minúsculas) [En ese placer irreflexivamente ingenuo de crear y moldear, sin pedir valor ni inutilidad, significado o tontería, bien o mal, este deseo de crear estaba desde el principio, por no decir desde la infancia, en la Bauhaus], Schlemmer, O. (1927). *deutsche theaterausstellung magdeburg 1927. bühne. bauhaus*, [online] 3, p.1. Available at: https://monoskop.org/images/f/f2/Bauhaus_1-3_1927.pdf [Accessed 14 Apr. 2019].

²¹⁹¹ [Improvisación teatral en la que un hilarante grupo de personajes bailaba, actuaba y exclamaba muchas tonterías: Napoleón, Goethe, un perro, Frau von Stein, Voltaire, Bismarck], Schawinsky, X. (1971). From the Bauhaus to Black Mountain. *The Drama Review: TDR*, [online] 15(3), p.31 Available at:

https://www-jstor-org.ure.uab.cat/stable/1144679?seq=2#metadata_info_tab_contents.

²¹⁹² Feininger, L. ‘The Bauhaus: evolution of an idea’, Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.185.

²¹⁹³ *Ibidem*, p.184.

²¹⁹⁴ ‘I don’t like playing the School-master’, Schlemmer, O. (15 febrero, 1928), Carta a Willi Baumeister desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.227.

correspondientes a 1921 y a 1929, coincidieron en la libertad otorgada a sus alumnos a partir de ejercicios prácticos propuestos por él mismo: 'I would like simply to work and let the students follow that example. A dialogue will spring up by itself'²¹⁹⁵; y en la ausencia de un método de enseñanza concreto: 'So far I have had no opportunity to display or practice pedagogic method'²¹⁹⁶. A pesar de lo poco organizado de su sistema, para algunos de sus alumnos, esta anarquía resultaba muy efectiva. Entre ellos, Lux Feininger aseguró que, lo más maravilloso de la Bauhaus, era que no se enseñaba en el sentido estricto de la palabra y gran parte de este espíritu lo atribuyó al discurso de Schlemmer que era capaz de hacer surgir talentos creativos escondidos con resultados espectaculares:

in Schlemmer discourse, ideas were broached in a general way, some kind of hidden talent of invention was appealed to, and the resulting response was astonishing²¹⁹⁷.

Pero no todos tuvieron el mismo recuerdo. Werner Siedhoff²¹⁹⁸ que no era pintor, sino actor y se había unido al grupo de teatro a través de Schawinsky a quien había conocido en Berlín, era un intérprete talentoso que finalmente se convirtió en uno de los miembros permanentes del grupo de teatro de la Bauhaus. Tras un encuentro en Europa, 25 años después, Siedhoff pareció haber confesado a Schawinsky que nunca llegó a entender lo que hacía en el taller y que más bien, durante su tiempo allí, se había sentido como una simple marioneta: 'Do you realize that I never understood what I was doing then! I was just a puppet'²¹⁹⁹.

En sus clases de teatro Schlemmer quería experimentar. Pero lo interesante, desde el punto de vista de la enseñanza es que, más allá de los escasos rasgos con los que describió su programa, lo cierto es que Schlemmer empleó el taller de teatro para llevar a cabo sus propias investigaciones artísticas. Prueba de ello era por ejemplo que, al referirse a sus

²¹⁹⁵ [Me gustaría simplemente trabajar y dejar que los estudiantes sigan ese ejemplo. Un diálogo surgirá por sí mismo], Schlemmer, O. (2 marzo, 1921), Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.103.

²¹⁹⁶ [Hasta ahora no he tenido la oportunidad de mostrar o practicar un método pedagógico], Schlemmer, O. (9 junio, 1929), Carta a Otto Meyer desde Dessau, en: *ibidem*, p.244.

²¹⁹⁷ [En el discurso de Schlemmer, las ideas de una forma general, se atraía una especie de talento inventivo escondido y el resultado era alucinante], Feninger, L. 'The Bauhaus: evolution of an idea', Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, pp.180-181.

²¹⁹⁸ Werner Siedhoff (1899-1976), actor alemán que comenzó su carrera artística como intérprete de teatro, danza y pantomima en la Bauhaus de Dessau. Fue esposo de la también diseñadora de la Bauhaus Alma Buscher (1899-1944).

²¹⁹⁹ [¿Sabes que yo nunca entendí lo que estaba haciendo entonces! Yo sólo era una marioneta], Siedhoff citado por Schawinsky en: Schawinsky, X. (1971). From the Bauhaus to Black Mountain. *The Drama Review: TDR*, [online] 15(3), p.41. Available at: https://www-jstor-org.are.uab.cat/stable/1144679?seq=2#metadata_info_tab_contents.

clases no hablara de ‘preparar el taller de teatro’ sino de planear el ‘teatro’: ‘My part of planning the Theater is finished’²²⁰⁰. Es decir, para Schlemmer su taller consistía en hacer teatro, no en dar clases de teatro, algo que reconoció abiertamente cuando en 1926 dijo que no quería ser ‘educator’ de los alumnos diletantes con los que le tocaba trabajar²²⁰¹, o en 1928, cuando confesó a Willi Baumeister, mediante un juego de palabras, que le gustaba ‘hacer el papel’ de maestro de escuela²²⁰². A partir de la confección de espectáculos, Schlemmer planteaba experimentar con los instrumentos, los colores y el espacio, con el objetivo inmediato, similar al de Kandinsky y Schreyer, de descubrir los principios que gobernaban las diferentes áreas: espacio, movimiento, forma y color²²⁰³. Pero su metodología de enseñanza estuvo íntimamente ligada, y al mismo tiempo limitada, por una determinada estética: la suya. Schlemmer quería que en el taller de teatro se continuara con la geometría de la danza aplicada también al suelo y a su posible combinación con las matemáticas:

I want to continue with the geometry of the dance, using carpets with various geometrical patterns (chessboard, etc.) on which to dance. Each field will be numbered, and during the dance the numbers will be called out²²⁰⁴.

Lux Feininger aseguró que, si bien no había aprendido mucho sobre técnicas de teatro en la clase de Schlemmer, sí lo hizo sobre cómo enseñar, sobre todo, a partir de su insistencia en los elementos básicos del diseño²²⁰⁵. Sobre el modelo de enseñanza de Schlemmer, Alfred Arnt dijo que tanto él como Kandinsky ‘were knowking everything we know and consider right and good out of our heads, with the idea that a full pot can hold no more’²²⁰⁶. Es decir, ambos maestros, en vez de introducir ideas, querían sacar prejuicios. A pesar de las posibles convergencias en términos de abstracción, Schlemmer no estaba de acuerdo con las presunciones sinestésicas y dogmáticas mediante las que Kandinsky conectaba los colores a

²²⁰⁰ [Mi parte de planear el teatro está terminada], Schlemmer, O. (5 febrero, 1926). Carta a Tut desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.190.

²²⁰¹ Schlemmer, O. (21 diciembre, 1926), Carta a Willi Baumeister desde Dessau, en: ibídem, pp.198-99.

²²⁰² Schlemmer, O. (15 febrero, 1928), Carta a Willi Baumeister desde Dessau, en: ibídem, p.227.

²²⁰³ Schlemmer, O. (3 enero, 1926). Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: ibídem, p.189.

²²⁰⁴ [Quiero continuar con la geometría de la danza, usando alfombras con diversos patrones geométricos (tablero de ajedrez, etc.) sobre los que bailar. Cada casilla tendría un número y, durante la danza, alguien iría gritando los números], Schlemmer, O. (mediados de diciembre, 1925). Carta a Otto Meyer desde Dessau, en: ibídem, p.186.

²²⁰⁵ Feninger, L. ‘The Bauhaus: evolution of anidea’, Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.185.

²²⁰⁶ [(Kandinsky y Schlemmer) extgraían todo lo que sabíamos y considerábamos bueno o malo fuera de nuestras cabezas, con la idea de que un recipiente lleno no podía contener nada más], Arndt, A. how I got to the Bauhaus Weimar, en: ibídem, p.58.

las figuras geométricas en el transcurso de sus clases. Frente a esto, Schlemmer planteaba una ‘enchanted pedagogy’ [pedagogía encantadora], a través de la que transmitir las concepciones que él consideraba básicas para la escena: ‘the setting, the language, the speakers and the audience’²²⁰⁷. Un teatro gestado de esta manera sería una fuerza poderosa para ordenar la Bauhaus. Sin embargo, lo cierto es que Schlemmer nunca contó con los equipos técnicos y humanos adecuados para conseguir este cambio²²⁰⁸. En sus últimos años como docente de la Bauhaus, un Schlemmer cansado del diletantismo abogó por una enseñanza basada mayormente en conferencias y danza y no tanto en la investigación de taller. Schlemmer esperaba que ese distanciamiento y una menor implicación en las clases le pudieran dejar mayor tiempo para pintar: ‘more courses in the form of lectures; dance, not much workshop. And leave me time for painting’²²⁰⁹.

Schlemmer tenía la sensación, correcta según la inversión financiera que se hacía en cada taller, de que el teatro estaba considerado algo periférico dentro de la Escuela. Pero lo cierto es que él mismo manifestó, en numerosas ocasiones, su ansia por pintar y por ejemplo, en una carta a Otto Meyer, no tuvo reparos en admitir que pese a sentirse halagado por sus éxitos en el teatro, él mismo consideraba la danza, la escultura o el teatro menos importantes que las bellas artes²²¹⁰. Como se ha demostrado en los apartados anteriores, la implicación en las fiestas y espectáculos fue determinante y una de las características que más han pasado a la historia de la Bauhaus, sin embargo, las limitaciones financieras fueron una constante que limitó tanto las posibilidades artísticas como las pedagógicas del taller: ‘I handed Gropius an inventory of things we need, only a fraction of which we can receive right away, of course’²²¹¹. En 1927, por ejemplo, el taller de metal recibía 1000 marcos y el de teatro 25!²²¹². De hecho, Schlemmer manifestó su miedo a que, tras las elecciones en Dessau,

²²⁰⁷ [La escenografía, el lenguaje, los intérpretes y el público], Schlemmer, O. (enero, 1926). Carta a Otto Meyer desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.186.

²²⁰⁸ Schlemmer, O. (22 febrero, 1928), Carta a Tut desde Dessau, en: ibídem, p.228.

²²⁰⁹ [Más cursos en forma de conferencias, danza y no tanto taller], Schlemmer, O. (5 julio, 1927), Carta a Tut desde Dessau, en: ibídem, p.207.

²²¹⁰ Schlemmer, O. (23 de junio, 1921), Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: ibídem, p.110.

²²¹¹ [Le he pasado a Gropius un inventario de cosas que necesitamos, sólo una fracción de lo que podemos recibir al momento, por supuesto], Schlemmer, O. (5 febrero, 1926). Carta a Tut desde Dessau, en: ibídem, p.190.

²²¹² Schlemmer, O. (17 octubre, 1927), Carta a Tut desde Dessau, en: ibídem, p.213.

el gobierno de la derecha pudiera presionar para que el teatro fuera eliminado. Schlemmer no sentía ni el apoyo de Gropius ni el de su país²²¹³.

Schlemmer no llegó a lograr una metodología con la que sintiera que alcanzaba todos sus objetivos como maestro, pero la integración de encuestas para el alumnado como parte de una autocrítica encaminada a la mejora de sus clases fue una práctica que mantuvo a lo largo de toda su trayectoria educativa. En 1921, en una carta a Otto Meyer, Schlemmer explicó cómo, para averiguar los verdaderos sentimientos e intereses de los estudiantes respecto a sus clases, había hecho circular cuestionarios²²¹⁴. A pesar de lo decepcionante de las respuestas que, en su mayoría, según declaró, fueron entregadas sin contestar o completadas de forma pretenciosa, la modernidad de la práctica ya implicaba un ejercicio docente en el que, lejos de la jerarquización y en línea con la ideología bauhausiana, se promovía el intercambio entre maestros y alumnos. Años más tarde, Schlemmer seguía manteniendo esta práctica de evaluación de sus clases por parte del alumnado. El libro que se editó a raíz del taller *Der Mensch*, que Schlemmer llevó a cabo como parte del curso preliminar de la Bauhaus en 1928, recogió en sus últimas páginas la transcripción literal de las respuestas en las que sus alumnos plasmaron sus impresiones acerca del semestre. Los testimonios, en su mayoría pesimistas, se centraron en la quinta pregunta que les proponía Schlemmer: '¿Por qué no estás trabajando?' Ante tal acusación algunos alumnos respondieron que no acababan de ver cuál era la idea de la clase, si la creación artística libre o el trabajo a partir de un esquema concreto: 'We do not see what the idea is, free artistic creation or set work following the given scheme. We find no incitement to work freely'²²¹⁵. En la misma línea, otro estudiante manifestó el anhelo de que Schlemmer les permitiera debatir e intercambiar más opiniones con ellos en clase²²¹⁶. Lo cierto es que, el testimonio de Lux Feininger -en las antípodas de lo que describieron el resto de sus compañeros-, corresponde

²²¹³ Schlemmer, O. (20 octubre, 1927), Carta a Otto Meyer desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.214.

²²¹⁴ 'To get a sense of the students interests, I circulated questionnaires, which were either not filled out at all or else only cursorily and pretentiously', [Para tener una idea de los intereses de los estudiantes, hice circular unos cuestionarios, que o bien no se rellenaron en absoluto o bien solo de manera cursi y pretenciosa], Schlemmer, O. (23 junio, 1921), Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: ibídem, p.110.

²²¹⁵ [No vemos cuál es la idea, la creación libero o dirigida bajo un esquema dado. No encontramos incitación al trabajo libre], Ottie Berger, Wera Mayer-Waldeck y Lo Burk, en: Schlemmer, O. and Seligman, J. (1971). *Man. Teaching notes from the Bauhaus*. Cambridge (MA): The M.I.T. Press, p.151.

²²¹⁶ 'I should find it excellent if the master could explain the whole thing to us first and then start a discussion, or even an exchange of opinion from our side', [Me parecería excelente si el maestro explicara todo primero y después comenzara una discusión o un intercambio de opiniones con nuestra visión], Leuthold, en: ibídem, p.150.

a una reflexión dilatada en el tiempo y la opinión de las encuestas fue recogida in situ. El hecho de que Feininger fuera además un alumno más talentoso y seguro de sí mismo pudo también incidir en la distinta recepción que tuvo de las clases de Schlemmer pero, en cualquier caso, las diferentes versiones abren el debate acerca de si la personalidad de Schlemmer como artista impedía la verdadera libertad creativa que pregonaba como docente. El auto-referenciarse como práctica generalizada en la Bauhaus tuvo que ver con el hecho de que en la Escuela se favoreciera la compatibilización de la práctica artística con el ejercicio educativo, algo que por cuestiones de tiempo no siempre era factible y que, como se ha visto, no sólo en la Bauhaus, sino también en el caso de Ashbee o de la Colonia de Darmstadt, fue fuente de diversos conflictos de ego.

Wick recoge algunos de los resultados obtenidos en una encuesta llevada a cabo en 1969 por Wulf Herzogenrath de miembros de la Bauhaus que trabajaron en los talleres de pintura, de mural y de escultura de Schlemmer y revelaron que no podían recordar una actividad reglada pero sí intensas discusiones²²¹⁷. Sin embargo, Schlemmer cuestionaba que el verdadero aprendizaje se pudiera lograr a través de la discusión y el debate, 'Isn't action much better?'²²¹⁸, ante la duda, prefería dejar que los hechos hablaran por sí mismos y mostraran el camino a seguir por los estudiantes. Por eso, además de basar su enseñanza en la práctica, trató de introducir elementos performativos que hicieran de sus clases algo agradable y entretenido:

I tried to give the Bauhaus something halfway between instructive lecturing and pleasant entertainment, feeling that the divergent elements have to be drawn together somewhere and somehow²²¹⁹.

Sin embargo, el conflicto sobre la participación que los estudiantes podían tener a la hora de decidir sus propios diseños fue otra de las grandes dualidades de Schlemmer. Un año antes de la exhibición de la Bauhaus de 1923, cuando Schlemmer se encontraba ya pensando en

²²¹⁷ Herzogenrath, *Oskar Schlemmer*, nota 41, p.30, en: Wick, R. and Grawe, G. (2000). *Teaching at the Bauhaus*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, p.270.

²²¹⁸ [¿No es la acción mucho mejor?], Schlemmer, O. (principios de mayo, 1922), Diario en Weimar, en: O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.120.

²²¹⁹ [He intentado dar a la Bauhaus algo a mitad de camino entre la lectura instructiva y el placer del entretenimiento, sintiendo que esos elementos divergentes deben dibujarse juntos en algún lugar, de alguna manera], *idem*.

las pinturas y relieves que prepararía para el vestíbulo del edificio de los talleres, se planteó dos posibilidades. La primera incluía dar libertad a los estudiantes para crear los bocetos y elegir los mejores de entre ellos: 'one possibility would be to have the students do sketches; I would choose the best designs and help by giving advice and directing their execution'²²²⁰. Pero la segunda posibilidad, que de hecho dijo preferir, era la de guiar a los estudiantes para que siguieran sus instrucciones como maestro. En su defensa se podría decir que Schlemmer sentía que con la exposición de 1923 se estaban jugando la supervivencia de la Bauhaus, en cualquier caso, finalmente, Schlemmer tomó una decisión salomónica y planeó proyectar los sketches preliminares durante las vacaciones, mientras también lo hacían sus estudiantes²²²¹.

Schlemmer acabó concluyendo que, cualquier propuesta que surgiera por parte de los maestros, era en general rechazada tanto por Gropius como por los alumnos y que, si quería que los proyectos se llevaran a cabo y tuvieran éxito, tenía que manejárselas para que los estudiantes pensaran que la idea se les había ocurrido a ellos²²²².

Durante el verano de 1925, coincidiendo con el cambio de la Bauhaus de Weimar a Dessau, los escritos de Schlemmer mostraron un interés creciente en la preparación de un programa detallado para el taller de teatro sobre el que, por primera vez, Schlemmer mencionó que debía de estar bien organizado: 'I am drawing up a detailed work Schedule for the Bauhaus Theater, so as to have something to show to Gropius. The thing must be well organized'²²²³.

Las experiencias profesionales de Schlemmer fuera de la Escuela, así como los éxitos que tanto las fiestas como las actuaciones del grupo de teatro de la Bauhaus le iban reportando, le determinaron a tratar de profesionalizar las artes escénicas en el entorno académico de la Escuela. Algo para lo que contaba con una limitación fundamental, un equipo humano que

²²²⁰ [Escogeré los mejores diseños y ayudaré dándoles consejo y dirigiendo su ejecución], Schlemmer, O. (11 noviembre, 1922), Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.131.

²²²¹ Schlemmer, O. (19 diciembre, 1922), Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: *ibidem*, p.136.

²²²² En octubre de 1923, Schlemmer se planteó que su taller de teatro de la Bauhaus comenzara con marionetas. Algo que ya se estaba haciendo según dijo, utilizando una adaptación libre a partir de *Tausendundeine Nacht* [Las mil y una noches]. Otra idea era presentar un cuento folklórico de la región de Turingia como *vom Schmied zu Apolda* [del herrero de Apolda]. El hecho de haberlo consultado abiertamente con los alumnos -que se opusieron por considerarlo 'aburrido' y 'moralista'- ya demostró una práctica real de intercambio y puesta en valor de las ideas de los estudiantes. Schlemmer, O. (principios de octubre, 1923), Carta a Otto Meyer desde Weimar, en: *ibidem*, p.145. La misma teoría la repitió de forma semejante en: Schlemmer, O. (13 febrero, 1924), Carta a Otto Meyer desde Berlín, en: *ibidem*, p.150.

²²²³ [Estoy elaborando un detallado programa de trabajo para el Teatro Bauhaus, para tener algo que mostrar a Gropius. La cosa debe estar bien organizada], Schlemmer, O. (18 junio, 1925), Carta a Tut desde Weimar, en: *ibidem*, p.168.

consideraba inadecuado²²²⁴. Schlemmer no quería que el teatro siguiera siendo un espacio de artistas diletantes, si bien era consciente de que debía promover un currículum que le permitiera mantener la iniciativa y obtener su objetivo paso a paso: 'I am setting up a curriculum which assures me the initiative and makes it possible to build up gradually, step by step'²²²⁵. El 14 de julio, casi un mes después, en una carta a Tut, dijo seguir trabajando en la preparación del programa²²²⁶ y unos días más tarde defendió, de manera sintética, que tenía pensado comenzar con métodos simples y directos, que consideraba eran perfectamente respetables²²²⁷. Esta idea de apostar por la sencillez la mantuvo a lo largo del tiempo. En mayo de 1929, un Schlemmer a punto de dejar la Bauhaus siguió porfiando por la nobleza de la simplicidad frente a lo barroco o pomposo; la sensibilidad y la inteligencia frente al sentimentalismo²²²⁸ -aunque como él mismo reconoció, eso era lo mismo que no decir nada-. De alguna manera para Schlemmer el camino que llevaba al descubrimiento de la forma de 'pour new wine into the old bottles' [verter vino joven en botellas viejas], comenzaba por la vuelta a los elementos básicos del arte, porque la sencillez contenía la energía esencial de toda la innovación²²²⁹. La simplicidad que Schlemmer proponía en sus clases era un campo que, despejado de todos los accesorios eclécticos, de todos los estilos y de todas las épocas, se encaminaba hacia futuro, desde la mera idea de bailar, porque quien lo hacía demostraba ser una persona de temperamento, un ser humano²²³⁰. Y para llevar a cabo ese recorrido junto a sus estudiantes, Schlemmer proponía empezar por lo fundamental: un punto, una línea, una superficie desnuda, los colores simples -rojo, azul, amarillo, negro, blanco, gris-, las distintas texturas de los materiales cristal, metal, madera- y dejarse cautivar

²²²⁴ Schlemmer, O. (21 diciembre, 1926), Carta a Willi Baumeister desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, pp.198-99.

²²²⁵ [Estoy diseñando a curriculum que me asegure la iniciativa y me haga posible construirlo de forma gradual, paso a paso], Schlemmer, O. (18 junio, 1925), Carta a Tut desde Weimar, en: ibídem, p.168.

²²²⁶ Schlemmer, O. (16 julio, 1925), Carta a Tut desde Weimar, en: ibídem, p.172.

²²²⁷ 'We can begin with the simplest, most straightforward methods which are perfectly respectable', [Podemos empezar por lo más imple, por los métodos más directos que son perfectamente respetables], Schlemmer, O. (16 julio, 1925), Carta a Tut desde Weimar, en: ibídem, p.172.

²²²⁸ 'One should be simple, but not puritanical. -"Simplicity is a noble concept"- One should rather be primitive than overelaborate or pompous; one should not be sentimental; one should be sensitive and intelligent', [uno debería ser sencillo, pero no puritano -"la sencillez es un concepto noble"- Uno debería ser antes primitivo que muy elaborado o pomposo; uno no debería ser sentimental; uno debería ser sensible e inteligente], Schlemmer, O. (mayo, 1929), Diario, en: ibídem p.243.

²²²⁹ 'Simplicity will show the way into the future!', [la sencillez debería mostrar el camino al futuro], Schlemmer, O. (abril, 1926), Diario: ibídem, p.194.

²²³⁰ 'Simplicity, taken to mean the fundamental and typical which develops organically into multiplicity and the particular; simplicity, taken to mean a field cleared of all eclectic accessories of all styles and all ages, should promise us a path which is called the future. Simplicity does promise this path, if he who subscribes to the idea of dancing is a person of temperament, a human being', Schlemmer, O. (agosto-septiembre, 1926). *The Mathematics of the Dance*, from the journal *Vivos voco*, Leipzig, vol. V, nº 8/9, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.118.

por todos ellos. Esto de nuevo lo era todo o no era nada. Y para ese comienzo, a estos elementos plásticos, Schlemmer añadía componentes vinculados al cuerpo: el estado físico, la propia vida, estar de pie, caminar, dar saltos, etc. de forma que el estudio específico de la danza se llevara a cabo únicamente más adelante²²³¹. Porque dar un paso era un evento importante y también lo era levantar una mano o mover un dedo, especialmente cuando se hacía sobre el escenario, el reino especial de la ilusión en el que todo estaba rodeado de magia:

One should have deep respect and deference for any action performed by the human body, especially on the stage, that special realm of life and illusion, that second reality in which everything is surrounded with the nimbus of magic²²³².

En línea con educadores alemanes del XIX como Friedrich Fröbel o Rudolf Steiner, en lo que se refiere al teatro, para Schlemmer, la experiencia corporal se ubicaba en el centro del aprendizaje, algo que también convergía con la fenomenología y la fisicalidad derivadas de la psicología y la estética gestaltiana. Pero, en palabras de Trimmingham, el sentimiento del espacio en Schlemmer era háptico, porque más allá del trabajo con el cuerpo, como parte de esa Gestalt, incluía el juego y la involucración con el mobiliario o con el escenario: 'His insistence on his students playing and engaging with the 'mobiliary'²²³³. Xanti Schawinsky confirmó que, en Dessau, Schlemmer hacía trabajar a sus estudiantes sobre esta misma idea en la que se involucraban con objetos, jugaban con ellos, descubrían sus propiedades y experimentaban con los diferentes efectos que la luz producía sobre aros o bastones:

Although Schlemmer clearly planned out his approach carefully in theory the actual work appeared to emerge from performers engaging with objects, playing with them, discovering their properties, making up tricks with hoops and sticks and experimenting under various lights²²³⁴.

²²³¹ [Uno debería ser sencillo, pero no puritano –“la sencillez es un concepto noble”- Uno debería ser antes primitivo que muy elaborado o pomposo; uno no debería ser sentimental; uno debería ser sensible e inteligente’, Schlemmer, O. (mayo, 1929), Diario, en: O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.243.

²²³² [Uno debería tener un profundo respeto y una deferencia hacia cualquier acción realizada por el cuerpo humano, especialmente en el escenario, esa realidad especial de vida e ilusión, esa segunda realidad en la que todo está rodeado por el nimbo de la magia], ídem.

²²³³ Trimmingham, M. (2011). *The theatre of the Bauhaus*. New York: Routledge, p.71.

²²³⁴ [Aunque Schlemmer claramente planificó su enfoque cuidadosamente en teoría, el trabajo real surgió de artistas que se involucraban con objetos, jugaban con ellos, descubrían sus propiedades, inventaban trucos con aros y palos y experimentaban

Lou Scheper habló de que Schlemmer les hacía sentir el espacio a partir de la cooperación de los sentidos, especialmente a partir de aquellos situados en la cara. Después de ‘escanear el espacio’ el siguiente paso era ‘sentirlo’, recorrer el entorno privándoles de la vista y por último, buscando la confirmación física y corporal de lo que tenían a su alrededor²²³⁵.

El proceso de creación de Schlemmer seguía el camino de la teoría, el juego y la creación escénica por ese orden. Los resultados, tal como reflejó un periodista que vio el trabajo de la Bauhaus en Basel, también mostraban esa intención lúdica a partir de la cual se habían generado: ‘There are no feelings which are ‘expressed’, rather, feelings are evoked... the whole thing is a “game”. It is a freed and freeing game... Pure absolute form. Just as music is’²²³⁶.

Sin embargo, en el cuaderno de teatro que la Bauhaus presentó en 1925, Schlemmer se limitó a exponer una visión puramente teórica que, en ningún caso, señalaba el tipo de prácticas concretas que se estaban proponiendo en la Bauhaus a nivel didáctico. Schlemmer señaló los siguientes tipos de teatro como pendientes de ser creados²²³⁷: Teatro abstracto y técnico y de color; Teatro estático, dinámico y tectónico; Teatro mecánico, automático y eléctrico; Teatro gimnástico, acrobático y equilibrista; Teatro cómico, grotesco y burlesco; Teatro serio, sublime y monumental; Teatro Político, filosófico y metafísico. Pero de nuevo no profundizó ni fue más allá a la hora de detallar en qué consistían cada uno de ellos.

A partir de los escasos relatos de sus alumnos y de sus diarios, sí se puede deducir en qué consistían sus clases. A finales de 1925 Schlemmer comentó a Otto Meyer que la sencillez a la que aspiraba pasaba por comenzar por lo que llamó el ‘ABC’ de las artes escénicas, es decir, un teatro de tipos²²³⁸, pero en el sentido moderno. Algo que incluyera: piezas de humor,

bajo diversas luces], Schawinsky, X. (1971). From the Bauhaus to Black Mountain. *The Drama Review: TDR*, [online] 15(3), Available at: https://www-jstor-org.ure.uab.cat/stable/1144679?seq=2#metadata_info_tab_contents.

²²³⁵ ‘Scanning the space in time... Furthermore, equally depending on time is the sensing of space like that of a blind man: and lastly by walking through space, aiming at physical feeling and bodily confirmation of it’, Scheper, D. (1988). *Das Triadische Ballet und die Bauhausbühne*, Schriftenreihe der Akademie der Künste, Berlín, p.255.

²²³⁶ [No hay sentimientos “expresados”, más bien, los sentimientos se evocan ... todo es un “juego”. Es un juego liberado y liberador. Pura forma absoluta. Así como lo es la música], Anon (30 abril, 1929). Matinée of the Bauhaus Stage Company in Basel 1929, *National-Zeitung*, Basel, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.157.

²²³⁷ Schlemmer, O. (1961). Man and art figure, *The theater of the Bauhaus*. Middleton, conn.: Wesleyan University Press, p.29.

²²³⁸ [Y ha atraído a todos porque se adhiere a una sola línea, de lo convencional a lo abstracto], Schlemmer, O. (mediados de diciembre, 1925). Carta a Otto Meyer desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.185.

dadaísmo, experimentos mecánicos, efectos cinematográficos, etc. No le interesaba el dramatismo ni la búsqueda de la emoción, como aseguró 'anything serious is passed off with a smile'²²³⁹. Por eso quería empezar con los sonidos musicales más simples y los movimientos más básicos de danza e iría incorporando el elemento dramático poco a poco. Schlemmer era consciente del difícil lugar que ocupaba el teatro en el contexto de una Escuela predominantemente de diseño y arquitectura por eso, sabía que el humor debía de ser un elemento indispensable, no sólo en el contenido de los proyectos que prepararan sino también en las propias clases: 'beginnings are supposed to be fun'²²⁴⁰.

El objetivo del taller era que, a partir de él, surgieran las piezas que más tarde iban a representar tanto en las fiestas como en las exhibiciones. Periódicamente se representaban sketches y producciones en frente del público. 'the Bauhaus did not train pupils in ballet or choreography, but it attracted persons who had ideas and interest in this field and gave them an opportunity to lend their talents to the work'²²⁴¹. Algunos de los bailarines eran simplemente voluntarios que trabajaban en la escuela en algún otro taller -Walter Kaminsky, Lou Scheper, Werner Siedhoff-. De hecho, para las actuaciones más importantes que llevaron a cabo durante los últimos años en teatros de ciudades alemanas, tal y como se ha indicado, Schlemmer invitó a participar a profesionales de las artes escénicas, en primer lugar porque no estaba satisfecho con el nivel de sus alumnos, pero también porque estos eran muy poco numerosos²²⁴². En aquellas ocasiones, el trabajo del taller consistía, principalmente, en diseñar, fabricar y cuidar las máscaras, el vestuario y el equipo. Pero, en general, como parte de un consejo presidido por Schlemmer, se planeaba, guiaba y coordinaba el desarrollo de las coreografías los sketches y el resto de las invenciones performativas que se llevaban a cabo. Schlemmer planteaba escribir sus obras junto a sus alumnos a partir de periódicos o cualquier otra fuente que les resultara útil. Lux Feininger explicó cómo, sobre una base común, los elementos escénicos eran reagrupados, amplificados y gradualmente crecían en

²²³⁹ [Cualquier tipo de emoción, sentimiento, y en realidad cualquier cosa seria es pasada con una sonrisa], Schlemmer, O. (mediados de diciembre, 1925). Carta a Otto Meyer desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.185.

²²⁴⁰ [Los comienzos deben de ser divertidos], Schlemmer, O. (mediados de diciembre, 1925). Carta a Otto Meyer desde Dessau, en: *ibidem*, p.186.

²²⁴¹ [La Bauhaus no capacitó a los alumnos en ballet o coreografía, pero atrajo a personas que tenían ideas e interés en este campo y les dio la oportunidad de prestar sus talentos al trabajo.], Feininger, L. 'The Bauhaus: evolution of an idea', Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.183.

²²⁴² [Una pieza de luz, una pieza de sonido, una obra de teatro, algo cómico, algo clásico, algo político, teatro de terror], Schlemmer, O. (17 octubre, 1927), Carta a Tut desde Dessau, en: *Op. cit.*, p.213.

algo parecido a una obra en constante evolución y sobre la que nunca llegaban a averiguar si se trataba de una comedia de una tragedia. Los miembros de la clase añadían de forma libre los elementos que consideraban oportunos, con el propósito común de que, a partir de los gestos y los sonidos, se generara una historia:

The interesting feature about it was that, with a set of formal elements agreed upon and, on this common basis, added to fairly freely by members of the class, 'play' with meaningful form was expected eventually to yield meaning, sense or message; that gestures and sounds would become speech and plot²²⁴³.

Si bien no todo el mundo pareció mostrar el mismo entusiasmo que Feininger en su relato. En una reseña sobre uno de los últimos trabajos de Schlemmer en la Bauhaus presentado en Frankfurt en 1929, el periodista aseguró que estaba cansado de ese tipo de ejercicios escénicos, y que no hacía falta seguir explicando en qué consistía andar o correr porque ya estaba suficientemente claro para todos:

We are sick and tired of having people clarify for us the ABC of walking, striding and running since it has long been clear how well we would all walk and run together if we only knew where we were going and why we were running²²⁴⁴.

En la conferencia de 1927, Schlemmer y sus estudiantes ilustraron sus teorías abstractas a partir de un discurso teórico, que fue acompañado de una secuencia de demostraciones prácticas²²⁴⁵, y que adelantó el concepto de *Conférence spectacle* que recientemente ha investigado, en proyectos como *Inside- A performance lecture* (2017), el filósofo francés Bruno Latour²²⁴⁶.

²²⁴³ [La interesante de esto era que, con un conjunto de elementos formales acordados y, sobre esta base común, agregados a los miembros de la clase con bastante libertad, se esperaba que el "juego", en sentido literal, diera significado, sentido o mensaje; que los gestos y los sonidos se convertirían en discurso y trama], Feininger, L. 'The Bauhaus: evolution of an idea', Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.183.

²²⁴⁴ [Estamos hartos y cansados de que la gente nos aclare el ABC del caminar, del pasear y del correr, ya que durante mucho tiempo hemos tenido claro lo bien que caminaríamos y correríamos si tan solo supiéramos a dónde íbamos y por qué estábamos corriendo], Reifenberg, B. (22 abril, 1929). The Performance of the Bauhaus Stage Dessau at the Frankfurt Schauspielhaus, *Frankfurt Zeitung*, Frankfurt, nº 296, en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.159.

²²⁴⁵ [Una conferencia sobre los elementos del teatro con demostraciones sobre el escenario], Schlemmer, O. (17 abril, 1927), Carta a Otto Meyer desde Dessau, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.202.

²²⁴⁶ Bruno Latour (1947-¿), filósofo francés profesor emérito asociado al médialab y al programa de artes políticas (SPEAP) de Ciencias Po París. Entre sus innovaciones docentes se encuentra el acompañar sus conferencias de actuaciones y performances. Algo que hizo, por ejemplo, en *Inside-a performance lecture* en donde bajo la dirección de Frédérique Ait-Touatu y las ideas y

En la primera de las demostraciones de la Bauhaus, la superficie cuadrada del suelo se dividió en ejes y diagonales, que surgían del perímetro y del centro de una circunferencia, que sesgaban el espacio en fragmentos geométricos, que variaban según las distintas posiciones desde las que se estuvieran percibiendo. Seguidamente, se cruzaron más alambres, formando una red de líneas por el espacio vacío, para definir distintos volúmenes con los que la imagen central interactuaba a partir de diferentes figuras de movimientos. La segunda fase añadió vestuario, que enfatizaba varias partes del cuerpo, y gestos que favorecían la caracterización. Al mismo tiempo, se jugaba con las armonías abstractas que proveían los colores del atuendo. La introducción de la figura humana se entendía como un evento reconocible, desde el primer instante, que se convertía en parte del espacio, en una especie de criatura hechizada capaz de hablar. Automáticamente, cada gesto o movimiento era susceptible de ser fuente de significado, traducible por los espectadores. Schlemmer entendía que el origen del teatro se encontraba, precisamente, en el momento en el que un actor se situaba frente a un público, dejando tras de sí la seguridad de una pared y ocupando el espacio entre las dos alas posibles por las que salir o entrar. A partir de ahí, se podía establecer, bien una expresión psicológica con emoción y pantomima, o la ejecución simple de ritmo y gimnasia, es decir, las puras matemáticas del movimiento. Cada uno de estos pasos podría llegar a ser una obra de arte. Y su fusión de ambos, el arte **unificado**. De esta manera, la demostración permitió a los observadores, a través de la danza matemática, del espacio y de la de los gestos, culminar con una combinación de elementos del teatro de variedades y del circo, sugerido a partir de las máscaras y los objetos incorporados en la secuencia final. Con su proceso, quería demostrar la manera de dar a la acción una forma. De alguna manera, para Schlemmer el crecimiento de una escena debía seguir las leyes matemáticas y rítmicas, como él dijo, quizá de la manera más parecida posible a la música, pero sin llegar a serlo²²⁴⁷. A través de su conferencia, Schlemmer quería evidenciar que con la luz, el color, el espacio y el movimiento, el escenario se transformaba en un laboratorio químico.

diseños de Alexandra Arènes, Sonial Lévy y Axelle Grégoire, presentó una versión en el teatro HAU de Berlín, el 20 de septiembre de 2017, en la que además de su conferencia sobre la Zona Crítica de la Tierra, se proyectaron diferentes videos y diseños de luz y música. Para más información consultar: Bruno-latour.fr. (2019). *Lectures* | *bruno-latour.fr*. [online] Available at: <http://www.bruno-latour.fr/lectures> [Accessed 3 May 2019].

²²⁴⁷ Schlemmer, O. *Bühne*, en: Schlemmer, O., Moholy-Nagy, L., Molnár, F., Gropius, W. and Wensinger, A. (1961). *The theater of the Bauhaus*. Middleton, conn.: Wesleyan University Press, p.91.

9. EL TALLER DE TEATRO DE LA BAUHAUS

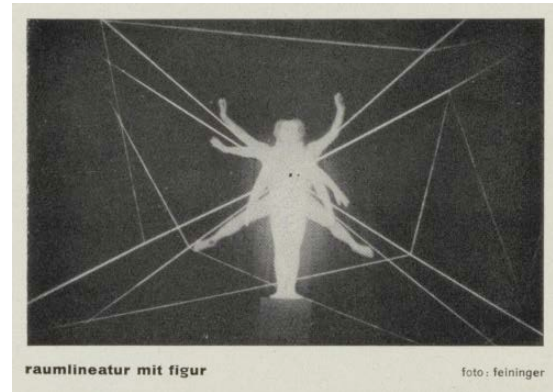


Ilustración 54. *Bühne, Bauhaus* (1927).

1. Figura en la sala con geometría de suelo y líneas de habitación, foto: lux feiningner; 2. Línea de habitación con figura, foto: feiningner; 3. estudios de cortinas y movimientos (siedhoff), foto: consemüller; 4. estado de gestos dramáticos (siedhoff), foto: consemüller; 5. de una pantomima coral, foto: consemüller. Fuente: Schlemmer, O. (1927). *deutsche theaterausstellung magdeburg 1927. bühne. bauhaus*, [online] 3, p.2. Available at: https://monoskop.org/images/f/f2/Bauhaus_1-3_1927.pdf [Accessed 14 Apr. 2019].

En el cuaderno didáctico que la Bauhaus editó sobre teatro, Schlemmer acompañó sus explicaciones de cuadros sintéticos, dibujos y fotografías que ayudaran a comprender su discurso teórico. Pero fue en la revista número 3 de la Bauhaus, cuyo resumen fue incorporado a ediciones posteriores de *The Theater of the Bauhaus*, en donde Schlemmer fue más claro a la hora de exponer sus presunciones didácticas. Una de las incorporaciones que hizo, de forma semejante a como había intentado Schreyer con sus *Spielgang*, fue buscar formas metódicas de representar la danza. En su estudio, introdujo dos posibilidades: una gráfica, a partir de un diagrama, y otra narrativa, más parecida a la de Schreyer, en la que seguía un esquema semejante al de la notación musical. En cualquier caso, ambos intentos supusieron un ejemplo de **transdisciplinarietà** en el que el teatro, la danza, el dibujo, la música e incluso la arquitectura -con una proyección sobre plano-, o la literatura, buscaban un lenguaje único de comunicación capaz de dotar de permanencia a lo efímero de los espectáculos escénicos.

La primera de las propuestas era un diagrama en el que se representaban, de forma lineal, las trayectorias de desplazamiento de los intérpretes. Se trataba de una proyección ortogonal del movimiento llevado a cabo sobre la superficie del suelo, como si del plano de una construcción arquitectónica se tratara. La idea era fijar, gráficamente, la secuencia de traslación, a partir de flechas que indicaban su orden. No obstante, el ejemplo ilustraba que su lectura autónoma podía resultar realmente compleja.

La otra notación, pensada para emplearse de forma complementaria y no independiente, buscaba describir los movimientos con palabras. A pesar de lo interesante del intento, la precisión de los gestos -el movimiento de cada articulación individual del cuerpo-; las expresiones faciales -movimientos de la cabeza o de los músculos de la cara-; el tono en el caso de los ritmos, etc. seguían faltando. El objetivo era señalar el difícil problema de la escritura de la danza y el movimiento que, cuanto más se perfeccionaba, se volvía cada vez más complicado de interpretar.

aspirante eran de naturaleza idealista, creativa o, más bien, práctica. Esto supuso un importante cambio respecto a la experiencia de los años anteriores. Por primera vez, desde el comienzo de los estudios, y de forma oficial, se estaba promoviendo la formación actoral dentro de una Escuela que, cada vez más, se orientaba hacia el aprendizaje de la arquitectura. No obstante, en el programa, se alertaba de que el proyecto era experimental y no se garantizaba la educación final en un tema particular.

Las características de admisión al departamento eran semejantes a la del resto de los talleres de la Bauhaus, pero el ingreso en el taller de escena estaba supeditado a una prueba específica, que se les imponía a todos los candidatos. La inclusión en el taller comprometía al estudiante a participar, por lo menos durante un año, en los entrenamientos y actividades propuestos, para lo que tenían que pagar, de forma previa, una cuota de entre 10 y 50 marcos. Schlemmer mantenía su intención de profesionalizar las artes escénicas y con la incorporación de una prueba de admisión específica -hasta entonces los alumnos entregaban un portfolio general de artes plásticas-, pretendía poder seleccionar a auténticos talentos para el teatro.

El trabajo en el taller se planteaba, principalmente, de acuerdo con los elementos escénicos: forma, color, textura y el movimiento. Además del habla y del sonido. La nueva concepción del taller buscaba una composición que incluyera la exploración de todas estas áreas, aplicadas a partir de sus formas elementales, con el objetivo de lograr una renovada presentación apropiada para la escena. Los resultados de los estudios estaba previsto que se mostraran de manera casual, primero, dentro de la Bauhaus y, luego, también fuera de ella. Schlemmer aspiraba a que el taller de escena participara en experiencias nacionales, e incluso internacionales, dejarlo por escrito en el prospecto de la Escuela formalizaba el compromiso de Gropius a este respecto.

Las áreas de trabajo incluían: a) confección de máscaras y disfraces; b) construcción de instrumentos, aparatos, accesorios; c) diseño de la sala escénica, configuración del escenario; d) elaboración de maquetas, planos, perspectivas; e) gimnasia, baile; f) musical: estudios y diseños; g) lingüística; h) improvisaciones, obras improvisadas, composiciones dramáticas; i) representaciones coreográficas, diagramas, partituras. Y todo dentro de lo que Schlemmer

llamó 'Arbeitsgemeinschaft' [Colectivo de trabajo]²²⁴⁸. Es decir, el taller de teatro más que nunca buscaba satisfacer las funciones de trabajo colectivo y multidisciplinariedad en la Escuela.

'Die vielgestaltige gebiert der bühne' [El área multifacética del teatro] requería una división de las tareas y un colectivo de trabajo cuyos miembros (intérpretes y practicantes) estuvieran formados por: grupo I.: estudiantes del departamento de escena, que estuvieran dedicados exclusivamente a uno o más de los apartados; grupo II.: alumnos de la Bauhaus, que sólo participaran en el teatro de forma libre y según las necesidades; grupo III.: personal no perteneciente a la Bauhaus, pero que estuviera activos o tuviera un especial talento teatral y participara en el trabajo escénico solo ocasionalmente y según fuera necesario²²⁴⁹. Después de salir del departamento, se podía emitir un certificado oficial a petición del alumno. Schlemmer era consciente del contexto en el que se iba a desarrollar su curso. Por eso, abrió un abanico panorámico de posibles perfiles de alumnos, con el fin de llenar la clase, pero también de obtener un grupo ecléctico que le permitiera un trabajo conjunto, encaminado a satisfacer todos los requerimientos de la producción escénica sobre la que sustentaba el estudio.

La pregunta que surge entonces es si de la experimentación con las bases elementales derivaba un auténtico arte: ¿de ingredientes mezclados siempre brota una buena receta? Lo cierto es que el concepto 'obra de arte' no aparecía en el programa. De alguna manera Schlemmer no pretendía que de su taller emanara una creación artística, sino una mecanización, una sistematización del teatro, como si de una máquina de producción se tratara. A pesar de su espiritualidad manifiesta, Schlemmer no entendía ni aspiraba a la enseñanza como arte. De hecho, de la lectura de sus textos se extrae que parecía no confiar en nadie en este sentido, ni siquiera en sí mismo.

Sin embargo, algunos maestros de interpretación posteriores se valieron de las propuestas de Schlemmer para concebir sus propios experimentos didácticos. Tal fue el caso de Clive

²²⁴⁸ Schlemmer, O. (1927). deutsche theaterausstellung magdeburg 1927. bühne. *bauhaus*, [online] 3, p.6. Available at: https://monoskop.org/images/f/f2/Bauhaus_1-3_1927.pdf [Accessed 14 Apr. 2019].

²²⁴⁹ Ídem.

Baker. A partir de un dibujo que Schlemmer integró en *Bühne*, Baker propuso unos ejercicios de interpretación. En ellos, se proponía emplear el concepto de hombre, como centro del espacio y como base para explorar las posibilidades del cuerpo humano como instrumento expresivo:

We used the concept of man standing at the centre of actual space as a basis for exploring the possibilities of the human body as an expressive instrument²²⁵⁰.

De acuerdo con lo que Baker recogió en *Theater Games*, una vez llevada a cabo la actividad inicial, los alumnos de Baker utilizaron la idea de hombre en su espacio social y ambiental, como la fuente del material que debería presentar el teatro. Después, estudiaron el mundo a su alrededor, la vida y la experiencia de otras épocas reflejada a través de la historia y el drama. En tercer lugar, tomaron el hombre en el espacio teatral, a través del cual pudieron estudiar y entender la forma, la estructura y el estilo por el que dramaturgos, directores y actores habían articulado cada cuerpo, forma y presión, según su tiempo.

Para Baker, la integración del conocimiento objetivo científico y la experiencia práctica permitieron que los alumnos del grupo crecieran y se desarrollaran, que era el fundamento principal de la educación: 'Work which had been developed originally as a means of training the actor became in fact the basis of a possible educational method'²²⁵¹. Paradójicamente, a pesar de que ésta había sido también la principal motivación del taller de escena de la Bauhaus, Schlemmer no siempre sintió que estuviera cumpliendo su propósito.

Pero además de los experimentos de Schreyer y Schlemmer, de forma paralela, en la Bauhaus se llevaron a cabo otras propuestas teatrales cuyas características y motivaciones se describen a continuación.

²²⁵⁰ [Empleamos el concepto de hombre de pie en el centro del espacio como base para explorar las posibilidades del cuerpo humano como instrumento expresivo], Barker, C. and McCaw, D. (2010). *Theatre games*. London: Methuen Drama, p.215

²²⁵¹ Barker, C. and McCaw, D. (2010). *Theatre games*. London: Methuen Drama, p.217.

9.3. OTROS EXPERIMENTOS TEATRALES EN LA BAUHAUS

Además de los proyectos que surgieron de forma directa a partir del taller de teatro, primero de la mano de Schreyer y después de Schlemmer, y de la posible vinculación con lo teatral que caracterizó las pedagogías respectivas de Itten, Moholy-Nagy o Kandinsky, prácticamente, desde su primer año de existencia y hasta la salida de Schlemmer de la Escuela, en la Bauhaus se llevaron a cabo un gran número de experimentos escénicos. El investigador Bogdan Mitea denomina a este conjunto de creadores relativamente independientes del taller de teatro el 'Grupo B':

A number of students who wanted to stage their own creations gathered as Group B. Their formal solutions preserved many traces of Schlemmer's theatre world, but the content was clearly theirs²²⁵².

De forma general se podría decir que los experimentos escénicos del Grupo B tuvieron una serie de características comunes que bien podrían enmarcarlos dentro el concepto que Philip W. Jackson planteó de forma sutil en *La vida en las Aulas*²²⁵³ (1968), y al que se refirió como: '**currículum oculto**'. Picardo define el término, en contraposición al currículo formal o real, como aquel que, más allá de las normativas oficiales, incluye la realidad escolar, las prácticas curriculares y las vivencias que condicionan significativamente el ejercicio educativo²²⁵⁴.

Las experiencias escénicas investigadas en este apartado, si bien tuvieron lugar fuera del programa oficial, se llevaron a cabo: dentro de los espacios de la Bauhaus; a partir de materiales proporcionados por la Escuela; y en un contexto que, no sólo favoreció su desarrollo, sino que además permitió que el resultado se mostrara de forma pública durante las fiestas o las exhibiciones oficiales. Como se verá a continuación, en algunos casos, las propuestas fueron concebidas por maestros de la Bauhaus o en colaboración con ellos y, en

²²⁵² [Varios estudiantes que querían escenificar sus propias creaciones se conformaron como un Grupo B. Sus soluciones formales conservaron muchos rastros del mundo teatral de Schlemmer, pero el contenido fue claramente suyo], Mitea, B. (2014). Oskar Schlemmer and the Bauhaus Theatre: The Place of the Theatre in the Bauhaus School Programm. *Revista Bibliotecii Nationale, Bucarest*, [online] 20(1), p.88. Available at: <https://search-proquest-com.are.uab.cat/docview/1785517608/fulltextPDF/C6AB482163234C89PQ/1?accountid=15292> [Accessed 4 May 2019].

²²⁵³ La primera traducción al castellano fue editada en 1975, para este trabajo se ha consultado la de Morata (1998): Jackson, P. and Torres Santomé, J. (1998). *La vida en las aulas*. Madrid: Morata, pp.73-75.

²²⁵⁴ Picardo Joao, J. (2004). *Diccionario pedagógico*. San Salvador: Colegio García Flamenco, p.62.

su mayoría, sirvieron para reforzar los principios ideológicos que, en cada una de sus fases, vertebraron la Escuela. Por todo esto y, atendiendo a la definición de Picardo, se ha considerado que estos experimentos teatrales formaron parte del currículum oculto de la Bauhaus y pertenecen por tanto al objeto de este estudio.

Pero ¿por qué los alumnos de una Escuela de diseño y arquitectura en su tiempo libre optaban por desarrollar creaciones escénicas? ¿Qué les aportaba lo teatral que no encontraban dentro del resto de disciplinas? Como se verá a continuación, dentro del apartado correspondiente al aprendizaje integrado desde currículum oculto, la función del teatro estuvo vinculada a su capacidad de servir como elemento **congregador de las artes**, que potenciaba las **sinergias** entre profesionales de distintas disciplinas, dotaba de una dimensión **móvil** a lo plástico y, al presentarse dentro de los contextos festivos de la Bauhaus, se valía de su carácter efímero para colaborar en su promoción **social** y financiera.

En lo que se refiere a los experimentos teatrales concretos que se llevaron a cabo en la Bauhaus se podría diferenciar entre cinco tipos fundamentales: (1) Aquellos en los que la **tecnología**, la **luz** y, en su caso, el **sonido**, se convertían en auténticos protagonistas del evento y el ser humano funcionaba únicamente como activador del mecanismo que los ponía en marcha; (2) Las pequeñas historias de **teatro de sombras, títeres y marionetas** confeccionados a partir de todo tipo de materiales que caracterizaron principalmente los primeros años en Weimar; (3) Las propuestas, en ocasiones limitadas a su estadio de prototipo, en las que **figurines** articulados compartían escenario con **maquinarias** futuristas de las más diversas funcionalidades; (4) La **abstracción** absoluta de figuras geométricas, muchas veces acompañada de música, que aspiraba a satisfacer experiencias sinestésicas en las que el color y la luz desplazaban o anulaban por completo cualquier forma de texto; (5) Las **pantomimas** centradas en las posibilidades de movimiento del cuerpo del hombre. A estos experimentos formales habría que añadir los sketches cómicos en los que, con frecuencia, se satirizaba a los miembros de la Bauhaus, que acompañaron las celebraciones y los festivales de la Escuela y a los que se ha hecho referencia, de forma transversal, a lo largo de este trabajo.

Tal y como se ha indicado, los experimentos conectaron con los fundamentos ideológicos de la Escuela. En este sentido: las experiencias de luz y sonido estuvieron vinculadas al imaginario de Moholy-Nagy, que también había realizado su propio *Lichtrequisit einer Elektrischen Bühne*; Las abstractas conectaban con las síntesis kandinskyanas; las pantomimas tomaban como referencia, primero a Schreyer y después a Schlemmer; y los experimentos con máquinas y figurines significaban el precepto ‘arte y tecnología’ implementado al final de Weimar y durante la era Gropius en Dessau. En lo que concierne a las marionetas, la influencia derivó de un interés por lo oriental que se dejó notar en los cabarés europeos. Según Michaud, principalmente, debido a que las marionetas y las máquinas eran ‘les figures exemplaires d’êtres “impersonnels” [las figuras ejemplares de los seres impersonales], las únicas capaces de superar el ‘psicologismo’ y el sentimentalismo’ de una cultura basada en los valores del individuo²²⁵⁵.

Importantes intelectuales y artistas se sintieron atraídos por la plenitud que ofrecían las marionetas. Entre ellos destacaron: Maurice Bouchor²²⁵⁶, Manuel de Falla²²⁵⁷ o incluso Rilke que, inspirado por Kleist, en su cuarta elegía de las *Duiner Elegien* (1926), mostró su interés por la permanencia y la perdurabilidad del acontecimiento puro que tenía lugar en la brecha entre el juguete y el mundo que las caracterizaba²²⁵⁸. En aquel momento surgieron compañías dedicadas de forma completa a las marionetas como *Le Petit-Théâtre*²²⁵⁹, que gozó de la admiración de personajes como Gordon Craig²²⁶⁰ o Anatole France²²⁶¹ que achacó el

²²⁵⁵ Michaud, E. (1978). *Théâtre au Bauhaus (1919-1929)*. Lausanne: La Cité-L'Âge d'homme, p.96.

²²⁵⁶ Maurice Bouchor (1855-1929), dramaturgo y poeta francés. Bouchor también diseñó y confeccionó personajes para teatro de marionetas que él mismo y sus amigos interpretaban. Entre sus piezas más destacadas se encuentran unas miniaturas sobre temas religiosos escritas en torno a 1889 y 1892 que se representaron en el *Petit-Théâtre* de la galerie Vivienne: *Tobie* [Tobías] (1889), *Noël* [Navidad] (1890) y *Sainte Cécile* [Santa Cecilia] (1892)

²²⁵⁷ Manuel de Falla compuso *El retablo de maese Pedro* para muñecos, estrenada como concierto el 23 de marzo en Sevilla y sobre el escenario, con marionetas, en París el 25 de junio de 1923.

²²⁵⁸ ‘Und waren doch, in unserem Alleingehn, / mit Dauerndem vergnügt und standen da/ im Zwischenraume zwischen Welt und Spielzeug, / an einer Stelle, die seit Anbeginn/ gegründet war für einen reinen Vorgang’, [Y sin embargo, en nuestra existencia solitaria, siempre estábamos felices con algo que perduraba y permanecía allí, en el espacio entre el mundo y el juguete, en un lugar que había sido fundado desde el principio por un proceso puro], Rilke, R. (1926). *Babel Web Anthology: Rilke, Rainer Maria: The fourth elegy (Duineser Elegien - Die Vierte Elegie in English)*. [online] Babelmatrix.org. Available at: http://www.babelmatrix.org/works/de/Rilke%2C_Rainer_Maria-1875/Duineser_Elegien_-_Die_Vierte_Elegie/en/32640-The_fourth_elegy [Accessed 29 Apr. 2019].

²²⁵⁹ Fundado en 1888 por Henri Signoret con el objetivo de presentar producciones de marionetas de grandes obras maestras internacionales. *Le Petit-Théâtre* se estrenó en 1888 con *Los pájaros* de Aristófanes a la que siguieron *La Tempestad* de Shakespeare, un entremés de Cervantes y *Panuphtius* y *Abraham* de la canonesa alemana Hrotswitha.

²²⁶⁰ Inspirado por el concepto *Übermensch* de Nietzsche, Gordon Craig también encomiaba al actor a superar sus propias debilidades psicológicas, humanas, emocionales y físicas a partir de modelarse a sí mismo a imagen y semejanza de guiñoles y marionetas –sin emoción, obediente, como sirvientes perfectos de acuerdo con la voluntad de su amo que, en el caso del teatro, figuraba como el director de escena. ‘There is only one actor –nay, one man- who has the soul of the dramatic poet, and who

placer que le provocaban los espectáculos de Signoret a la **interacción entre artistas plásticos y poetas** que se escondía tras su misterio:

I love marionettes, and those of M. Signoret please me particularly. They are shaped by artists; they are displayed by poets (...) Consider further that they were made for what they do, that their nature conforms to their destiny, and that they are perfect without effort²²⁶².

Agrupar a maestros procedentes de distintas artes conectaba con el interés por la **multidisciplinariedad** que definió a las vanguardias y al cabaré contemporáneo e hizo que grandes profesionales, de diversa procedencia, incorporaran las marionetas a sus espectáculos. Algunos ejemplos fueron *Le Chat Noir*²²⁶³ parisino o el popular *Els Quatre Gats*²²⁶⁴, su homólogo barcelonés, en donde se pudieron ver notables espectáculos de títeres así como de siluetas recortadas formando sombras chinescas²²⁶⁵. En *Els Quatre Gats* se presentaron los *putxinel-lis*²²⁶⁶ del maestro Juli-Pi i Olivella²²⁶⁷ quien contribuyó a la valoración del género de los títeres entre intelectuales modernistas como Pablo Picasso, Miró o Santiago Rusiñol²²⁶⁸.

has served as true and loyal interpreter of the poet. This is the marionette', Graig, G. (1912). Gentlemen, the Marionette. *Mask*, [online] 5(2), p.95. Available at: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaau191210-01.2.5&e=-----en-20--1--txt-txIN-----> [Accessed 8 Apr. 2019].

²²⁶¹ Anatole France (1844-1924), escritor francés que obtuvo en 1921 el Premio Nobel de Literatura

²²⁶² [Amo las marionetas y aquellas de M. Signoret me agradan especialmente. Porque están confeccionadas por artistas; movidas por poetas... Yendo más allá, fueron hechas para lo que hacen, de forma que su naturaleza conforma su destino y son perfectas sin esfuerzo], France, A. (7 abril, 1889). Hrotswitha aux Marionettes, *Temps*, en: Segel, H. (1995). *Pinocchio's progeny*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, p.80.

²²⁶³ *Le Chat Noir* [El gato negro], situado en el barrio de Montmartre, fue un cabaré inaugurado en 1881 y clausurado sólo dieciséis años más tarde. Además de la actuación de músicos y cantautores se popularizó por la representación de teatros de sombras y marionetas.

²²⁶⁴ *Els Quatre Gats* [Los cuatro gatos], fue un establecimiento barcelonés referencia del modernismo catalán, creado en 1897 y activo hasta 1903.

²²⁶⁵ Para más información sobre *Le Chat Noir*, consultar: World Encyclopedia of Puppetry Arts. (2019). *Le Chat noir* | *World Encyclopedia of Puppetry Arts*. [online] Available at: <https://wepa.unima.org/es/le-chat-noir/> [Accessed 29 Apr. 2019] y World Encyclopedia of Puppetry Arts. (2019). *Le Chat noir* | *World Encyclopedia of Puppetry Arts*. [online] Available at: <https://wepa.unima.org/es/le-chat-noir/> [Accessed 29 Apr. 2019]. Para más información sobre *Els Quatre Gats*, ver: Luengo, A. (2019). *Els Quatre Gats*. [online] Todacultura.com. Available at: http://www.todacultura.com/movimientosartisticos/els_quatre.htm [Accessed 29 Apr. 2019].

²²⁶⁶ Los putxinel-lis parece que empezaron a finales del s. XVII tras la visita de unas compañías de títeres italianas. 'El putxinel-li català es diferencia del titella de quant francès perquè el cap presenta tres orificis en lloc d'un; en manipular-se amb tres dits permet que les testes de fusta siguin més grans, algunes de les quals són veritables talles artístiques', [El polichinela catalán se diferencia del títere de guante francés porque la cabeza presenta tres orificios en lugar de uno; al manipularse con tres dedos permite que las cabezas de madera sean más grandes, algunas de las cuales son verdaderas tallas artísticas] Enciclopedia.cat. (2019). *putxinel-li* | *enciclopèdia.cat*. [online] Available at: <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0135882.xml> [Accessed 29 Apr. 2019].

²²⁶⁷ Juli-Pi Olivella (1853-1920) fue un *titellarie* a quien Pere Romeu contrató para actuar en *Els Quatre Gats*.

²²⁶⁸ Santiago Rusiñol i Prats (1861-1931), pintor, periodista, dramaturgo y escritor en catalán. Influenciado por las tertulias del cabaré *Els Quatre Gats*, Rusiñol escribió *El titella pròdig* que se estrenó en el Teatro Romea, primero con actores el 29 de enero de 1911 y en la Sala Reig a principios de los años veinte.

La atracción por las marionetas llegó a la Bauhaus siguiendo una corriente intelectual europea pero, además, con su inclusión se permitía satisfacer la posibilidad de entremezclar varias artes y profesionales, así como de dar salida al diseño y talento plástico por el que destacaban principalmente sus alumnos.

Teniendo en cuenta todas estas ideas, a continuación se expondrán los experimentos escénicos llevados a cabo en la Bauhaus, pero de manera independiente al taller de teatro, atendiendo a sus diferentes tipologías, con el fin de vislumbrar qué funcionalidades de las artes escénicas se perseguía satisfacer con cada uno de ellos. La exposición cronológica permitirá también analizar su desarrollo y evolución a lo largo del tiempo.

Entre 1916 y 1925, Paul Klee inauguró el interés por las marionetas en la Bauhaus, al elaborar unas cincuenta de ellas a partir de un ecléctico compendio de materiales que regaló a su hijo Felix como juguete y que hoy se consideran obras de arte²²⁶⁹. Cada una representaba un personaje típico de los cuentos tradicionales alemanes que, en ocasiones, fusionaba con miembros de su familia o con personalidades de la Bauhaus²²⁷⁰. Felix Klee, que fue uno de los alumnos más jóvenes de la Escuela y acabó convirtiéndose en actor profesional²²⁷¹, representó múltiples historias en el pequeño teatrillo que le había construido su padre²²⁷². Tanto el teatrillo como las marionetas fueron motivos a los que Paul inmortalizó en pinturas y acuarelas²²⁷³. Folklore, artes plásticas, confección y literatura, eran fusionados a partir de lo teatral en un juego que en la Bauhaus de Weimar servía para sacar a la luz asuntos polémicos a partir del sarcasmo y de la sátira²²⁷⁴. Independientemente de que, en ocasiones, la ‘manera despiadada’ que describe Felix de provocar al público, irritara a

²²⁶⁹ ‘Klee produced a negligible amount of sculpture so the surviving thirty puppets are his greatest body of sculptural work’. Puppetcentre.org.uk. (2019). *The Bauhaus, Puppets and Play*. [online] Available at: <http://www.puppetcentre.org.uk/animations-online/features/bauhaus-puppets-and-play> [Accessed 29 Jun. 2019].

²²⁷⁰ Klee, P. (2008). *Paul Klee, Theater Everywhere*. Ostfildern: Hatje Cantz Pub, p.11.

²²⁷¹ Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.37.

²²⁷² El teatrillo fue construido en 1916 y en la actualidad no se conserva. Klee, P. (2008). *Paul Klee: Theater everywhere*. Ostfildern: Hatje Cantz Pub, p.246.

²²⁷³ Por ejemplo: *Kleines Bühnenbild* (1916); *Puppe an violetten Bändern* (1906); o *Marionetten Ibunt auf schwarzl* (1930), entre otros. En: Klee, P. (2008). *Paul Klee: Theater everywhere*. Ostfildern: Hatje Cantz Pub, p.246, 95 y 99.

²²⁷⁴ ‘Some hilarious performances were held at the Weimar Bauhaus, during which various confidential matters were aired in an unsparing and sarcastic way, vexing to those concerned and highly amusing to the others’, Puppetcentre.org.uk. (2019). *The Bauhaus, Puppets and Play*. [online] Available at: <http://www.puppetcentre.org.uk/animations-online/features/bauhaus-puppets-and-play> [Accessed 29 Jun. 2019].

algunos de los presentes, la actividad divertía a la gran mayoría y colaboraba en crear el espíritu de **comunidad** tan característico de aquella primera era.



Ilustración 56. Marionetas y teatrillo de Paul Klee.

Klee realizó estas marionetas para su hijo Felix, entre 1916 y 1925. Paul-klee.org. (2019). Puppets by Paul Klee. [online] Available at: <http://www.paul-klee.org/puppets/> [Accessed 17 Mar. 2019]. Derecha: Espectáculo de el Sr. Muerte y Sepperl con las marionetas de Paul Klee, recogido en Paul Klee Hand Puppets publicado por Hatje Cantz. Fuente: Hicks-Jenkins, C. (2019). *paul's puppets*. [online] Clive Hicks-Jenkins' Artlog: <https://clivehicksjenkins.wordpress.com/2011/07/17/pauls-puppets/> [Accessed 28 Jun. 2019].

Otra de las primeras experiencias de esta índole que tuvo lugar en la Bauhaus fue aquella, concebida en **1920** por Karl Peter Röhl²²⁷⁵, y en la que probó con cabezas de marionetas de madera pintadas a mano. El trabajo era un ejemplo de **multidisciplinariedad** en la que, antes incluso de que hubiera comenzado el taller de teatro en la Escuela, Röhl inauguraba la transición del estatismo pictórico hacia la **movilidad** de lo performativo:



Ilustración 57. Cabezas de marioneta de Karl Peter Röhl (1920).

Marionetas de madera pintadas a mano. Bauhaus100.com.

(2019). Karl Peter Röhl. [online] Available at:

<https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/students/karl-peter-roehl/> [Accessed 17 Mar. 2019].

²²⁷⁵ Karl Peter Röhl (1890-1975), pintor, grabador y diseñador de Alemania. Ingresó en la Bauhaus en 1919 y allí fue alumno del curso preliminar de Johannes Itten y afín a los movimientos *De Stijl* y *Dadá*.

Dos años más tarde, en **1922**, el artesano Josef Hartwig y el oficial Kurt Schwerdtfeger, presentaron una actuación de teatro de sombras que Haffnerichter calificó como ‘unforgettable’²²⁷⁶ y para la que utilizaron una única fuente de luz, a través de la que movían manualmente figuras de cartulina²²⁷⁷. La actuación, que tuvo lugar durante una **fiesta** de linternas, en un entorno todavía bajo la influencia de Itten, fue un ejemplo de la atracción por lo oriental así como del **trabajo conjunto** entre distintas jerarquías de la Escuela.

Ese mismo año, Hirschfeld-Mack²²⁷⁸, quien entonces fuera estudiante de la Bauhaus llevó a escena su primera propuesta de *Farbenlichtspiele*. Hirschfeld-Mack aseguró que su inspiración para los *Farblichtspiele* surgió en junio de 1922 después de ver la actuación de teatro de sombras de Hartwig y Schwerdtfeger²²⁷⁹. Durante el transcurso de la sencilla representación de sus compañeros, Hirschfeld-Mack observó que el remplazo de una lámpara de acetileno había doblado la cantidad de sombras sobre la pantalla de papel traslúcido y, debido a este efecto, una sombra ‘cálida’ y otra ‘fría’ se volvieron visibles. Esta idea llevó a Hirschfeld a multiplicar las fuentes de luz y proyectarlas, a través de cristal coloreado, para transformar el concepto primitivo de Hartwig y Schwerdtfeger en una orquesta tecnológicamente más sofisticada de luz coloreada acompañada de un sonido que guiara el movimiento visual. El resultado, afirmó, era ‘a new mode of expression’ con ‘mobility of colored light sources’²²⁸⁰. La incorporación del sonido completó el carácter **multidisciplinar** de un espectáculo que, no sólo por haber sido inspirado por compañeros, sino también por las fotografías que documentan su proceso de creación, se puede saber que se desarrolló en **grupo**. En 1923 *Farbenlichtspiele* formó parte de la semana de la Bauhaus y fue de gira durante los siguientes dos años por Centroeuropa. Las composiciones de luz fueron un experimento llevado a cabo por los alumnos de la Bauhaus bajo su propia iniciativa, de forma independiente al taller de teatro. Sin embargo, de acuerdo con Hans Haffnerichter, los

²²⁷⁶ Haffnerichter, H. *Lothar Schreyer and the Bauhaus Stage*, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.70.

²²⁷⁷ Stasny, P. (2000). Ludwig Hirschfeld-Mack: Bauhäusler und Visionär. Berlin: H. Cantz, p.94. También en: Bru, S., Baetens, J., Hjartarson, B., Ørum, T., Nicholls, P. and Berg, H. (2009). *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*. Berlin: Walter de Gruyter, p.500.

²²⁷⁸ Ludwig Hirschfeld Mack (1893-1965) artista australiano-alemán que estudió en la Bauhaus de 1919 a 1924 y permaneció trabajando allí hasta 1926.

²²⁷⁹ Bru, S., Baetens, J., Hjartarson, B., Orum, T. and van den Berg, H. (2009). *Europa! Europa? The avant-garde, modernism and the fate of a continent*. Berlin: De Gruyter, p.500.

²²⁸⁰ Hirschfeld-Mack, L. (1925), *Farbenlichtspiele, Wesen, Ziele, Kritiken*, Weimar, en: Bru, S., Baetens, J., Hjartarson, B., Ørum, T., Nicholls, P. and Berg, H. (2009). *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*. Berlin: Walter de Gruyter, p.501.

alumnos del taller de teatro estuvieron encantados con ese nuevo tipo de obra basada en la luz y tomaron parte de otros varios experimentos con luces de colores²²⁸¹. El artilugio de Hirschfeld-Mack también guardó bastantes similitudes con el del *Lichtrequisit einer Elektrischen Bühne* de Moholy-Nagy

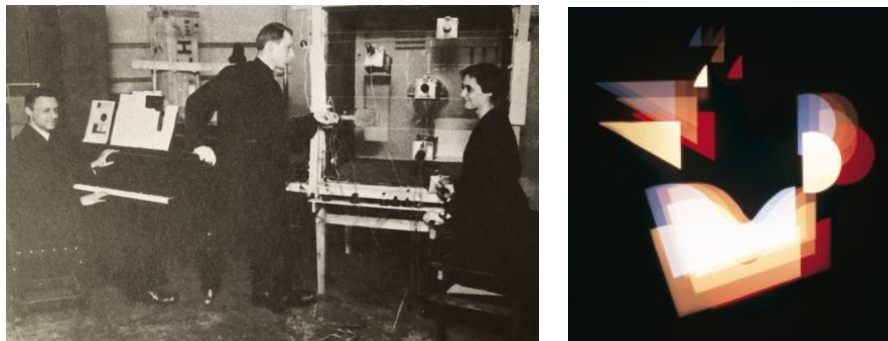


Ilustración 58. *Farblichtspiele* (1924).

La cabina de proyección para las *Farblichtspiele* [obras de luz y color], Hirschfeld en el piano y su grupo, hacia 1924, Hirschfeld-Mack viajó extensamente por todo Centroeuropa con su aparato²²⁸². Derecha: Hirschfeld-Mack, *Farbenlichtspiele* (1923), a partir de una reconstrucción de 1999, Stiftung MUSEION. Museum für moderne und zeitgenössische Kunst Bozen.

De las declaraciones se puede extraer que, en la Bauhaus de Weimar se respiraba un ambiente de libertad creativa en donde el teatro ofrecía un espacio proclive a las **colaboraciones** entre los distintos departamentos, así como a la interacción entre estudiantes y maestros. Algo que también se hizo patente, ese mismo año, cuando Ilse Fehling²²⁸³ diseñó un escenario rotativo redondo, que funcionaba como un gran caleidoscopio, con efectos de formas abstractas para títeres de varilla. El trabajo llevó el nombre: *Fünf Wanderer zwischen den Welten* [Cinco vagabundos entre los mundos] y se llevó a cabo en colaboración con Schlemmer. Por su parte, Schlemmer, que todavía no pertenecía oficialmente al taller de teatro, presentó también su *Das Figurale Kabinett*. El *Das Figurale Kabinett* consistía en una serie de figuras que eran movidas por manos invisibles y andaban, se quedaban quietas,

²²⁸¹ Concretamente, colaboraron en la actuación del *Triadisch Ballet* que tuvo lugar en Stuttgart en 1922, en: Haffenrichter, H. *Lothar Schreyer and the Bauhaus Stage*, en: Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold, p.70.

²²⁸² Para más información consultar el catálogo de: Hirschfeld-Mack, L. (1925), *Farbenlichtspiele, Wesen, Ziele, Kritiken*, Weimar, pp.12-22, también en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.370-371.

²²⁸³ Ilse Fehling (1896-1982), escultora, escenógrafa y diseñadora de vestuario alemana. Fehling fue alumna del curso de escultura de Oskar Schlemmer, de la clase de teatro de Schreyer y de la de pintura de Klee, además del curso preliminar de George Mucho y de los estudios de armonización de Gertrud Grunow.

flotaban, se deslizaban, giraban o jugueteaban, en un desfile acompañado de silencios y sonidos²²⁸⁴. La pieza fue representada por primera vez en 1922 y retrabajada posteriormente en una versión más elaborada, que mantuvo la actitud ambigua hacia la mecanización de la Bauhaus, y que destacó por su vertiente ora cómica, ora caótica. La propuesta escénica **pluridisciplinar** inspiró otros trabajos plásticos elaborados por el propio Schlemmer como la acuarela que se recoge a continuación:

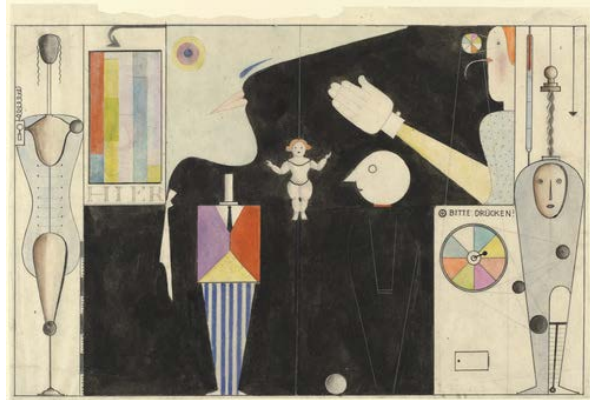
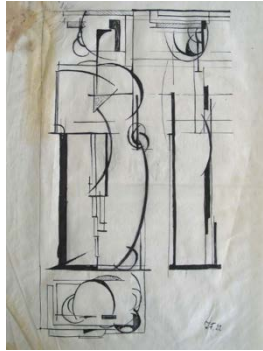


Ilustración 59. Acuarelas sobre teatro de Fehling y Schlemmer, (1922).

Izquierda: Diseño de figurines para la obra de marionetas *Cinco vagabundos entre los mundos* (1922) de Ilse Fehling. Bauhaus100.com. Derecha, *Das Figural Kabinett*, cuadro catalogado como 162.1978 perteneciente a la colección *The Joan and Lester Arent Collection*. Fuente: The Museum of Modern Art. (2019). Oskar Schlemmer. The Figural Cabinet (Das figurale Kabinett). (1922) | MoMA. [online] Available at: <https://www.moma.org/collection/works/34949> [Accessed 12 Jul. 2019].

En **1923**, Eberhard Schrammen²²⁸⁵, presentó seis marionetas de palo que Sienbrodt calificó como ‘primitive but modern’²²⁸⁶. El mismo año, Kurt Schmidt²²⁸⁷ y Toni Hergt²²⁸⁸ contribuyeron con numerosos títeres al espectáculo de *Puppentheater de Die Abenteuer des kleinen Buckligen* [Las aventuras del pequeño jorobado]. Para confeccionar las marionetas, emplearon una multitud de materiales: papier-mâché, alambres para las extremidades, pelo para la cabeza y formas, más o menos geométricas, para confeccionar las partes del cuerpo. También en 1923 Kurt Schmidt y Georg Teltscher²²⁸⁹ presentaron su *Das Mechanische Ballett*

²²⁸⁴ Schlemmer, O. (1923). The Figural Cabinet, LW, archivo no registrado, semana de la Bauhaus 1923 (Primera Publicación) en: Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press, p.59.

²²⁸⁵ Eberhard Schrammen (1886-1947), pintor, fotógrafo y diseñador alemán, alumno de Lothar Schreyer.

²²⁸⁶ Siebenbrodt, M. and Schöbe, L. (2012). *Bauhaus*. London: Parkstone International, p.177.

²²⁸⁷ Kurt Schmidt (1901-1991), escultor, diseñador gráfico y dibujante alemán que, además de sus primeros experimentos con marionetas, en 1923 estrenó su *Mechanisches Ballett*.

²²⁸⁸ Toni Hergt (1886-?), escultor y pintor alemán que estudió en la Bauhaus desde 1919 hasta 1926.

²²⁸⁹ Georg Teltscher (1904-1983), artista multidisciplinar alemán.

junto con el *Das Triadische Ballet* de Oskar Schlemmer. Ambos fueron ejemplos de **multidisciplinariedad** en los que cada vez se impulsaba más el trabajo en **equipo**. Según el testimonio de Schmidt, *Das Mechanical Ballet* presentaba formas constructivas de movimientos semejantes a la danza. En oposición a los trabajos de Schlemmer, el énfasis no estaba en acentuar las figuras derivadas del ser humano sino, por el contrario, en hacer que el cuerpo retrocediera a un segundo plano de forma que la variación de formas puras y coloridas tuviera su propio efecto²²⁹⁰. A pesar de las divergencias de las dos propuestas, durante la **semana de la Bauhaus**, los Ballets Mecánico y Triádico se presentaron bajo el título conjunto de 'bauhaus ballette'. Las fiestas y los eventos ya estaban para entonces asociados al sello de lo teatral que, por su carácter **efímero**, resultaba idóneo para vehicular el concepto de arte y tecnología que ya entonces vertebraba la Escuela.

Durante los últimos años en Weimar, los miembros KURI habían decrecido en número y después de una breve, pero efectiva, involucración teórica se unieron a los experimentos de la Escuela. Tanto Guyla Pap como Marcel Breuer concibieron alguna escenografía. La de Breuer, titulada *ABC Hippodrome*, parodiaba la vista exterior de un escaparate. Si bien poco más se sabe sobre aquellos experimentos, de acuerdo con Weibel en ambos casos se trató de contribuciones significativas: 'Hungarians made significant contributions to the Bauhaus theatrical experiments'²²⁹¹. Tanto el *Das Mechanical Ballet* de Schmidt y Teltscher, como el *ABC Hippodrome* de Breuer, sirvieron como ejemplo ilustrativo a Moholy-Nagy para exponer su teoría sobre Teatro Total²²⁹². De nuevo lo escénico favorecía la **transversalidad** y la **retroalimentación** entre profesionales también desde lo práctico a lo **teórico**.

²²⁹⁰ Schmidt, K. *Das Mechanische Ballet -eine Bauhaus Arbeit*, en: Forgács, É. (1995). *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. [ebook] Budapest: Central European University Press, 2835:13. Available at: <https://leer.amazon.es/?asin=B001O09IVA> [Accessed 14 Mar. 2019].

²²⁹¹ [Los húngaros llevaron a cabo contribuciones significativas en lo referente a experimentos teatrales], Weibel, P. (2005). *Beyond art: A third culture*. Wien: Springer, p.74.

²²⁹² Moholy-Nagy, Theater, Circus, Variety, en: Schlemmer, O., Wensinger, A., Gropius, W., Molnár, F. and Moholy-Nagy, L. (1987). *The theater of the Bauhaus*. Middletown: Harper&Row, p.53 y 55.



Ilustración 60. Diseños para teatro de Schmidt y Breuer, (1923).

Izquierda. títere de madera de *Las aventuras del pequeño jorobado* (1923), por Kurt Schmidt y Toni Hergt. Madera y alambre, Puppentheatersammlung Staatliche Kunstsammlungen, Dresden. Fuente: Jane Hobson, courtesy of Barbican Art Gallery. ArchitectureAU. (2019). *Bauhaus: Art as Life exhibition*; Centro: *Das Mechanische Ballett* (1923) de Kurt Schmidt, Georg Teltscher y Oskar Schlemmer; Derecha: ABC Hippodrom de Marcel Breuer (1923). Fuente: Pinterest. (2019). *Marcel Breuer: ABC-Hippodrom 755x540 nukk | Graphic Design | Marcel breuer, Home decor, Photo wall*. [online] Available at: <https://www.pinterest.es/pin/575546027360526949/?lp=true> [Accessed 12 Jul. 2019].

En los últimos años en Weimar, de acuerdo con la evolución del pensamiento de la Escuela, a través de lo teatral se conjugaron el cuestionamiento ontológico sobre la necesidad del hombre en el escenario y, por ende, en la vida, y la transformación en máquinas humanas que imponía la aceptación de la sociedad de consumo. Tratando de resolver esas dudas, Andreas Weininger concibió su *Mechanische Bühnenrevue mit einem Bühnenraum* [Revista de la escena mecánica] (1923-24), que en 1926 sería retomado en Dessau. El proyecto inicial mostraba a un títere-músico evolucionando en un escenario cúbico, estancado en sus tres dimensiones por rectángulos de colores y dibujos animados vertical y horizontalmente. En 1926, Weininger redujo la propuesta al movimiento de formas de color. Sobre un fondo traslúcido se proyectaban cuerpos humanos moviéndose, al mismo ritmo que lo hacían los elementos abstractos. Su idea era encontrar un teatro sin actores, algo con lo que también había querido experimentar en su teatro utópico de pelota. En sus propuestas resonaban los **fundamentos teóricos** de Moholy-Nagy y Kandinsky, con quienes también coincidió al mantener gran parte de sus ideas en supuestos conceptuales que nunca llegaron a materializarse. Algo después, el que entonces fuera maestro de caligrafía, Joost Schmidt, de forma semejante a Breuer, planteó un concepto únicamente **teórico** de escenario mecánico

constructivista en el que jugó con la **multidisciplinariedad** al utilizar distintas tipografías que señalaban las cotas de sus planos dibujados en perspectiva caballera.

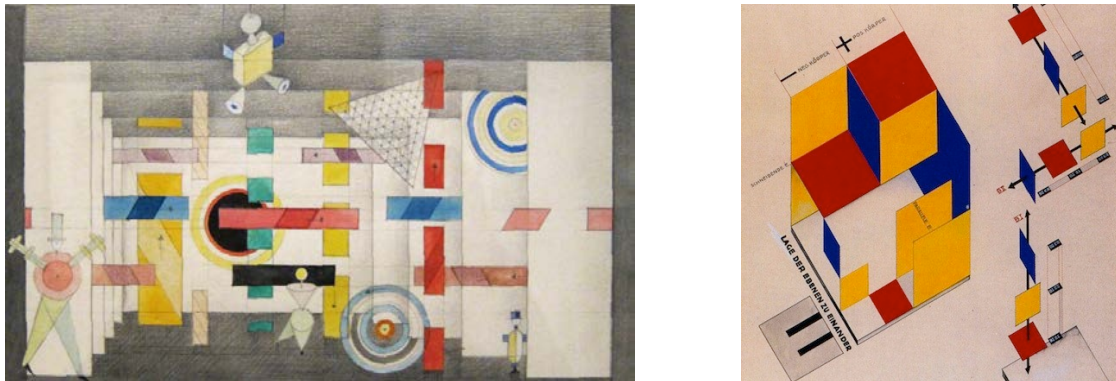


Ilustración 61. Diseños de escenarios por Weininger y Schmidt, (1925-26).

Revista del Escenario Mecánico por Andreas Weininger (1926). Fuente: Therodina.com. (2019). *Action to Surface*. [online] Available at: <https://www.therodina.com/actiontosurface/> [Accessed 27 Apr. 2019]. Derecha: Diseño de Escenario mecánico, en témpera y tinta por Joost Schmidt, (1925-26) en donde se aprecia la influencia con otras artes como la caligrafía²²⁹³. Fuente: Schmidt, J. (2019). *Joost Schmidt*. [online] Widewalls. Available at: <https://www.widewalls.ch/artist/joost-schmidt/> [Accessed 12 Jul. 2019].

En **1924**, Schmidt se atrevió con *Der Mann am Schaltbrett* [el hombre en el cuadro de mando], en donde, tal y como había hecho en su trabajo anterior, examinó el tema del ser humano frente a la máquina y lo convirtió en un títere de la industrialización. Según Schawinsky, al presentar interruptores, tensiones, velocidad y aparatos de control, Schmidt estaba reduciendo a las personas a las partes de un artificio tecnológico²²⁹⁴. En *Der Mann am Schaltbrett*, Schmidt no quiso trabajar solo y buscó la colaboración de Friedrich Wilhelm Bogler, que también había participado en *Das Mechanical Ballet*. En esa **retroalimentación mutua** del interés por lo teatral Bogler también se animó a dirigir, por primera y única vez, una pieza suya, *Rokokokokotte*. A partir de **1925**, Schmidt se centró en los escenarios mecánicos y la representación de dispositivos técnicos. Schlemmer mencionó que Schmidtchen, que por aquel entonces se encargaba de la puesta a punto técnica del estudio

²²⁹³ Schmidt enseñó caligrafía de 1925-1932; escultura (1928-1930) y publicidad, tipografía e impresión y el departamento afiliado de fotografía (1928-1932). Desde 1929 hasta 1930 también fue maestro de pintura en vivo y figurativa.

²²⁹⁴ Schawinsky, X. (1971). From the Bauhaus to Black Mountain. *The Drama Review: TDR*, [online] 15(3), pp.30-44. Available at: https://www-jstor-org.are.uab.cat/stable/1144679?seq=2#metadata_info_tab_contents.

de teatro, quería un ‘pure mechanical theater’²²⁹⁵, algo con lo que él no estaba de acuerdo, entre otras cosas porque pensaba que sería muy costoso. Aunque probablemente también tuviera que ver con que, al deshacerse de la figura humana en el teatro, Schmidt despreciaba el componente metafísico que interesaba a Schlemmer. El encaje de lo teatral supuso durante el periodo de transición de Weimar a Dessau, lo que Schlemmer denominó un ‘gran debate’ en el que quedaban enfrentadas las dos visiones que caracterizaron a la Escuela a lo largo de toda su historia.



Ilustración 62. *Der Mann am Schaltbrett* (1924).

[El hombre en el cuadro de mando]de Kurt Schmidt.
Fuente: Bauhaus.de. (2019). Kurt Schmidt, Der Mann am Schaltbrett, um 1924 - Bühne - Bauhaus-Archiv | Museum für Gestaltung, Berlin. [online] Pinterest.

Xanti Schawinsky se había enrolado en el taller de teatro de Schlemmer poco después de su llegada a la Bauhaus en 1924 y allí comenzó a crear sus propias danzas y pantomimas. Su primera pieza, *Circus*, fue estrenada entre 1924 y 1925 en Weimar, en coincidencia con la obra cómica *Rokokokokotte* de Blogler. *Circus* fue un ejemplo de **creación escénica conjunta** en el que, según explicó Schawinsky, cada miembro del equipo trabajaba ‘feverishly’²²⁹⁶ y diseñaba su propia aventura, que después debía recibir la aprobación del grupo para ser incorporada a la producción. *Circus* enlazaba formas de teatro popular, con humor a partir de noticias de periódico o de actualidad y con intérpretes humanos. La música también se componía siguiendo un ejemplo de **transdisciplinarietà**. Schawinsky se refirió a un compañero, ajeno a la Bauhaus, que empezó improvisando durante los ensayos para luego acabar escribiendo la partitura final. La interacción entre las distintas artes implicadas suponía un elevado grado de compromiso y precisión, en el que la música era quien

²²⁹⁵ [Puro teatro mecánico], Schlemmer, O. (5 noviembre, 1925). Carta a Tut, en: Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.182.

²²⁹⁶ [El grupo trabajó febrilmente], Schawinsky, X. (1971). From the Bauhaus to Black Mountain. *The Drama Review: TDR*, [online] 15(3), p.32. Available at: https://www-jstor-org.ure.uab.cat/stable/1144679?seq=2#metadata_info_tab_contents.

ordenaba el ritmo de los **movimientos**: 'the music called for absolute precisión in acting'²²⁹⁷. En este contexto, Schawinsky calificó su trabajo como teatro visual: 'a realization of **painting** and **constructions** in **motion**'²²⁹⁸. Schawinsky corroboró que el estreno de la producción fue presentado ante la comunidad de la Bauhaus y amigos en un escenario, a media hora andando de la Escuela, en donde casi todas las noches de los sábados se celebraban festividades. La ocasión coincidía con el quinto aniversario de la fundación de la Bauhaus lo que les acabó llevando a actuar en el *Vienna Theatre Festival*, en donde habían sido invitados por su director, Federick Kiesler. Allí, pudieron encontrarse con exponentes del teatro moderno de otros países²²⁹⁹, como por ejemplo Fernard Léger²³⁰⁰, que presentaba su ballet, *La Création du Monde*²³⁰¹. Esto corrobora la cuarta hipótesis de este trabajo en tanto en cuanto se demuestra lo importante que resultaba el teatro como (re)presentación de las **ideas de la Escuela**. En este caso, incluso de forma internacional y frente a un grupo de profesionales vanguardistas de las artes plásticas que, en ese momento, también se encontraban investigando lo performativo y lo escénico, en muchas ocasiones, a partir de la danza.

En síntesis se puede señalar que los primeros años de Weimar supusieron un momento de grandes innovaciones y curiosidad por las artes escénicas. El empeño surgía del deseo de **tridimensionalizar** la pintura y dar **movimiento** a la escultura. De hacer que el diseño cobrase vida, pero desde el control de la creación y también desde la ocultación de quien, lejos del narcisismo actoral anteponía la imagen de sus obras a la suya propia. En lo que se refiere al trabajo **conjunto** se puede afirmar que era una realidad en todos los proyectos porque, incluso en aquellos que fueron concebidos de forma más individual, no hay que olvidar que igualmente estaban pensados para ser integrados dentro de las **fiestas** o **exhibiciones** de la Bauhaus, en las que formaban parte de un *gestaltung* colectivo. No obstante, en Weimar, destacaron los experimentos en los que participó Kurt Schmidt. Todos sin excepción se caracterizaron por su **interdisciplinariedad**, no sólo por la empleada en su propia producción,

²²⁹⁷ [La música exigía la máxima precisión en la actuación], Schawinsky, X. (1971). From the Bauhaus to Black Mountain. *The Drama Review: TDR*, [online] 15(3), p.33. Available at: https://www-jstor-org.ure.uab.cat/stable/1144679?seq=2#metadata_info_tab_contents.

²²⁹⁸ [Una realización de la pintura y la construcción en movimiento], ídem.

²²⁹⁹ ídem.

²³⁰⁰ Fernard Léger (1881-1955) pintor francés asociado al cubismo.

²³⁰¹ *La Création du Monde* fue un ballet basado en los diseños de Fernand Léger presentado en el Théâtre des Champs Elysées de París en la temporada de 1923.

sino también por el resto de las obras vinculadas que surgieron a partir de ellos -cuadros, esculturas, folletos, libros, etc.-. En algunos casos, como el de Andreas Weisinger, existió una bidireccionalidad y retroalimentación entre sus composiciones escénicas y el planteamiento arquitectónico que realizó de su edificio de teatro esférico de pelota. El final de la Bauhaus de Weimar y el comienzo de la de Dessau, como diría Michaud, llevó a la ordenación de lo que podría llamarse 'un processus d'indifférenciation des corps mis en scène' [un proceso de indiferenciación de los cuerpos escenificados]. Las marionetas del principio dieron paso a los figurines, las máquinas y los autómatas que, cada vez más, se vieron sometidos a la misma apariencia plástica y al mismo ritmo de movimiento que el resto de los elementos escenográficos. La homogeneidad del espectáculo, en ocasiones, difuminó tanto los límites entre lo plástico y lo escénico que, en palabras de Michaud, conllevó a una identificación entre 'l'acteur-décor et le décor-acteur' [el actor-escenógrafo y el escenógrafo-actor]²³⁰².

El traslado a Dessau trajo consigo un mayor compromiso con el teatro que, además, destacó por producciones más elaboradas y complejas. Trimmingham se refirió a que piezas como *Das Figural Kabinett* eran retrabajadas y puestas en escena con gran aclamo y las figuras del *Ballet Triádico* se subían al escenario para hacer spin-offs²³⁰³. Esto se debió, en primer lugar, a la experiencia adquirida a partir de las investigaciones llevadas a cabo en Weimar pero, también, a la existencia de un espacio apropiado para las representaciones. Erich Consemüller retrató fotográficamente el teatro de la Bauhaus de Dessau. Por primera vez el taller contaba con **salas para los ensayos y actuaciones**, la mayor parte de las cuales tenían lugar en el contexto de las fiestas de la Bauhaus. Estaba contemplado que el espacio fuera destinado también a dar conferencias. Técnicamente no estaba especialmente bien equipado pero, espacialmente, conectaba el auditorio con la parte de detrás del escenario de forma que se podían modificar los ámbitos escénicos y sentar al público en ambos lados. Tras su primera visita a la Bauhaus de Dessau, Oskar Schlemmer escribió que, tener dos frentes y carecer de una pared trasera, realzaba el centro del escenario y forzaba la tridimensionalidad de la obra, algo que producía efectos innovadores tanto en los movimientos físicos como en la acústica del espectáculo:

²³⁰² Michaud, E. (1978). *Théâtre au Bauhaus (1919-1929)*. Lausanne: La Cité-L'Âge d'homme, p.94.

²³⁰³ Trimmingham, M. (2011). *The theatre of the Bauhaus*. New York: Routledge, p. 26.

Having two stage fronts and no back wall makes the centre of the stage more important and forces a three-dimensionality of play, which has innovative effects on both the physical movements and the word and sound acoustics²³⁰⁴.

La fotografía de Consemüller reflejó el ambiente **multidisciplinar** de trabajo en el teatro que bien podía ser utilizado por los miembros del taller, como por otros alumnos ajenos que lo solicitaran para sus representaciones. La accesibilidad al teatro para todos los estudiantes facilitó el desarrollo del **currículum oculto** en el que se centra este apartado. En la instantánea a continuación se aprecia a Schlemmer hablando con Werner Siedhoff, uno de sus actores. A Weininger ensayando en el piano y a Heinz Loew comprobando las luces, mientras un curioso observa cómo sucede todo.

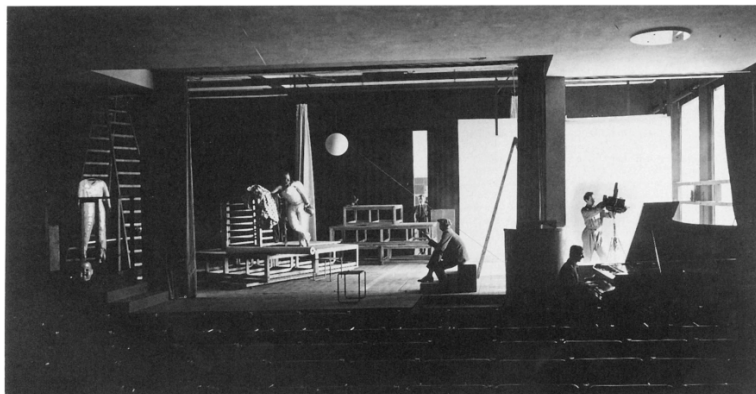


Ilustración 63. Teatro en Dessau, foto de E. Consemüller (1927).

Fuente: Koss, J. (2003). Bauhaus Theater of Human Dolls. *The Art Bulletin*, [online] 85(4), p.741.

El *Circus* de Weimar fue seguido en Dessau por *Tiller Girls* y *Feminine Repetitionen* (1925), que el propio Schawinsky calificó como una mezcla de elementos en partes igualmente banales y significativos, en la que se mezclaban conceptos opuestos como: cabaret, el mundo de los payasos, lo ridículo, el jazz, el ritmo, lo kitsch, la mecanización, la improvisación y los experimentos de espacio dimensional. El aprendizaje del claqué dijo haberlo obtenido a partir de sus reuniones nocturnas con Joost Schmidt y la inspiración para la escenografía de

²³⁰⁴ [El hecho de tener dos frentes de escenario sin pared trasera hace que el centro del escenario sea más importante y fuerza la tridimensionalidad de la actuación, lo que tiene efectos innovadores tanto en los movimientos físicos como en la acústica de la palabra y del sonido], Schlemmer, O. (1926). *Bauhaus Stage, Dessau*. [online] Bauhaus100.com. Available at: <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/works/stage/bauhaus-stage-dessau/> [Accessed 27 Apr. 2019].

sus propias pinturas²³⁰⁵. La **transversalidad artística** y el trabajo **conjunto** entre profesionales fueron siempre elementos comunes de las artes escénicas señalados por los miembros de la Bauhaus. Ese mismo año, Schawinsky diseñó *Räuberballet* [el ballet ladrón], una escena para un ballet de *Los dos caballeros de Verona* de Shakespeare; *Steptänzer versus Steppmaschine* (1926); y *Olga, Olga* (1927-28). La pantomima-ballet *Olga olga* destacó por su humor y juegos de palabras en los que se trataban temas políticos, el fraude y la manipulación. A pesar de no tener una trama clara ni personajes, *Olga* aparecía como una Julieta en un balcón desde el que la pretendían varios Romeos. La escena cambiaba a Adán y Eva, al mismo tiempo que se escuchaba un disparo y un asesinato que pasaba desapercibido para los intérpretes. En el elenco participaron Manda von Kreibitz, Oskar Schlemmer, Clemens Roeseler, Lux Feininger, Roman Clemens, el propio Schawinsky y algunos asistentes. Schawinsky aseguró que la pieza no tenía un auténtico significado y que cualquier interpretación corría a cargo del espectador: 'But there was no definite meaning in it. Any interpretation was left to the individual spectator'²³⁰⁶.

Como el resto de las propuestas de la Bauhaus, las de Schawinsky, no trataban de imitar o reproducir la vida y, en lo que se refiere a géneros, de alguna manera estaban adelantando la performance. La palabra era utilizada, según su propio testimonio: 'more for effect than for meaning as the Word had no relation to the happenings'²³⁰⁷. Al emplear en su artículo *From the Bauhaus to Black Mountain*, publicado en *The Drama Review* en 1971, un vocablo como 'happening' -realmente acuñado por Allan Kaprow²³⁰⁸ en 1958-, Schawinsky estaba incurriendo en un error cronológico. Al mismo tiempo se atribuía a sí mismo cierto mérito que, en cualquier caso no puede negársele, ya que Schawinsky fue profesor en *The Black Mountain College*, desde 1936, y allí tuvo oportunidad de interactuar con John Cage, que a su vez supuso una gran influencia para Kaprow²³⁰⁹. De hecho, en la Bauhaus, Schawinsky comenzó a desarrollar su *Spectodrama*, una versión temprana de espectáculo tecnólogo y multimedia como representación del Teatro Total, que potenciaba los efectos visuales y que

²³⁰⁵ Schawinsky, X. (1971). From the Bauhaus to Black Mountain. *The Drama Review: TDR*, [online] 15(3), p.36. Available at: https://www-jstor-org.ure.uab.cat/stable/1144679?seq=2#metadata_info_tab_contents.

²³⁰⁶ [No había un significado en ella. Cualquier interpretación se dejaba en manos del espectador individual], *ibídem*, p.43.

²³⁰⁷ [Más por efecto que por significado, porque la palabra no tiene relación con los happenings], *ibídem*.

²³⁰⁸ El estadounidense Allan Kaprow (1928-2006) fue el primero en acuñar el término con sus performances simultáneas que calificó como juego, aventura, un número de actividades en las que se involucra a los participantes por el mero hecho de jugar.

²³⁰⁹ Existen varias referencias bibliográficas al respecto, un ejemplo puede ser: Goldberg, R. (1988). *Performance art*. New York: Thames & Hudson.

luego llevaría a cabo en *The Black Mountain College*, también en otras formas como *Dance Macabre*. Siendo esta última base para el trabajo de John Cage y para el comienzo de la performance. Entre sus estudios, además del diseño escénico y la pintura, Schawinsky se dedicó a su pasión como saxofonista de la *Bauhauskapelle* que actuaban con frecuencia en las fiestas de la Bauhaus, alternándose con las representaciones teatrales. En 1926 Schawinsky abandonó puntualmente la Bauhaus para trabajar durante un año como escenógrafo del *Stadttheater* de Zwickau. Este trabajo profesional le permitió que, a su vuelta a la Bauhaus, bajo la dirección de Hannes Meyer, se le nombrara encargado de diseño escénico, algo que le permitió transmitir la experiencia práctica que había adquirido en el terreno. Esto demuestra que la Bauhaus era consciente de que la escenografía era una salida profesional para los arquitectos y diseñadores que se graduaban en la Escuela y que una de las razones por las que se hacía teatro era para **diseñar teatros** por dentro y por fuera. Desafortunadamente, la renuncia de Schlemmer en 1929, hizo que con el fin de reducir costes, Hannes Meyer cerrara el taller y con él también las clases de diseño escénico.

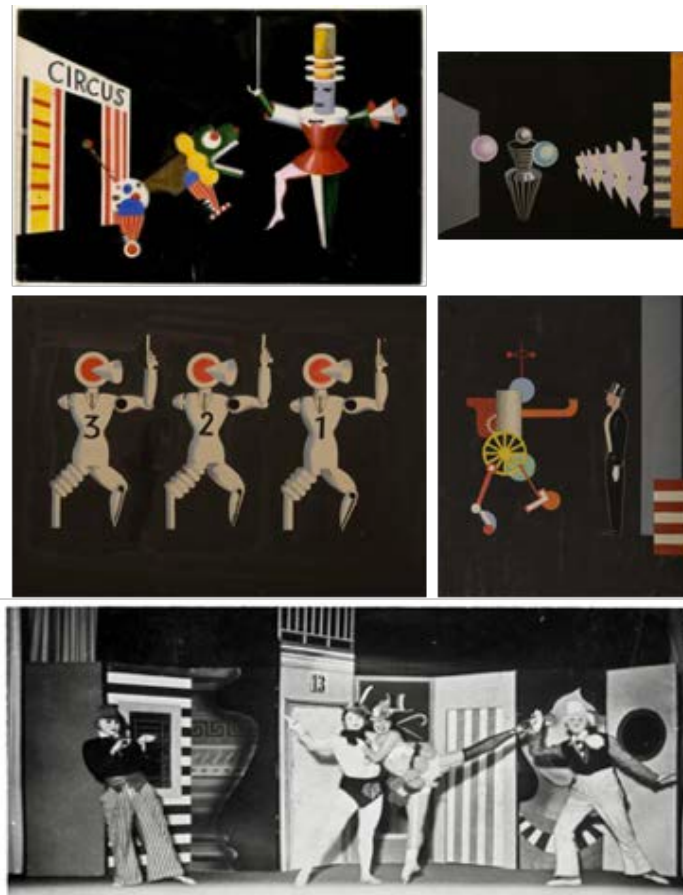


Ilustración 64. Piezas escénicas de Xanti Schawinsky.

Arriba, izquierda: *Circus*, boceto para una escena entre domador y bestia (1924); arriba derecha: *Tiller Girls* (1925); centro izquierda, *Räuberballet* (1925); centro derecha: *Stepdaenzer versus Step-Machine*, (1926); abajo centro: *Olga, Olga* con Hermann Röseler, Xanti Schawinsky, Manda v. Kreibitz y Oskar Schlemmer (1927-1928).

En lo que se refiere al teatro mecanicista, otra de las figuras reseñables fue Heinz Loew quien propuso un *Mechanische Bühnenmodell* (1927) [Modelo para un escenario mecánico]. El espectáculo consistió en una síntesis de formas geométricas, colores, ritmos y sonidos en la que la presencia del ser humano desapareció casi por completo. El hombre fue devaluado al rango del resto de elementos escenográficos y su papel se limitó al de un mecánico que funcionaba en escena como intermediario. En esta equivalencia, el director de escena era entonces un ingeniero cuya función se limitaba a combinar los distintos factores: 'forma, color, luz, sonido y movimiento'. Los espectadores perdieron rápidamente el interés por las figuras y superficies geométricas, así como con los modelos mecánicos. Ya en situ pudieron corroborar que el futuro de este tipo de teatro no estaba en las salas comerciales, sino en la preparación de un **arte cinético independiente** tal como surgió especialmente desde los años sesenta: aparatos atmosféricos para la ciudad, parques de atracciones, espectáculos en exhibiciones de arte, etc.



Ilustración 65. Escenario mecánico de Loew (1927).

Modelo para un escenario mecánico por Heinz Loew (1927).
Fuente:

En **1928** Karla Grosch, después de ser entrenada bajo el amparo de la famosa bailarina Gret Palucca, fue contratada para enseñar gimnasia en la Bauhaus en donde permaneció hasta 1932. Sus actuaciones para la clase de teatro fueron memorables. Aparte de Gunta Stözl, la maestra de tejido, Grosch fue la única profesora femenina de la Bauhaus de Dessau. Allí participó en piezas como la *Glass tanz* o la *Metalltanz* (1928) de Schlemmer que se estrenaron en el contexto de la representación de **1929** que la Bauhaus llevó a cabo en Berlín invitada por la *Volksbühne*. Sus *Lichtspiele* (1927) junto a Werner Siedhoff, también sirvieron para demostrar el valor intrínseco de la luz y las múltiples formas de proyección y transparencia sobre ella.

Desde los primeros años en Dessau, la bailarina profesional Manda v. Kreibig, que había sido formada por grandes maestros de la danza como Rudolf Laban e Isadora Duncan, colaboró con el taller de teatro de Oskar Schlemmer. Allí tuvo oportunidad de participar junto a algunos alumnos como Siedhoff en propuestas como la *Stäbetanz*, incluida dentro del *Bauhausbühne*. Lo interesante fue que Kreibig radicalizó su experiencia con Schlemmer presentando su propia creación: *Glieder -oder Illusionstanz* [baile de ilusión o extremidades] en la fiesta de carnaval de la Bauhaus de 1928²³¹⁰.

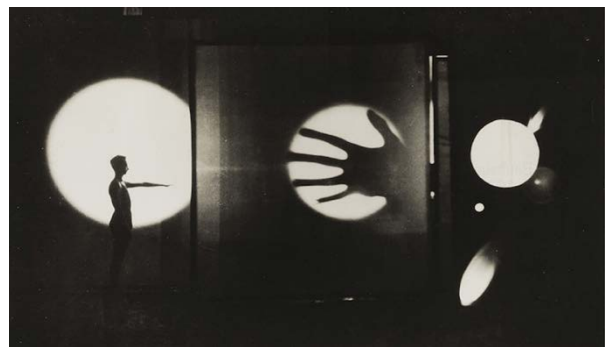


Ilustración 66. Karla Grosch en *Metalltanz* (1928) y *Lichstpiele* (1927).

Izquierda, *Metalltanz* de Oskar Schlemmer (1928); derecha: *Lichstpiele* (1927) de Karla Grosch. Ambas representadas por Karla Grosch.



Ilustración 67. *Glieder -oder Illusionstanz* de Manda v. Kreibig (1928).

Fuente: Klee, P. (2008). Paul Klee: *Theater everywhere*. Ostfildern: Hatje Cantz Pub, p.240.

En 1928, coincidiendo con el cambio de dirección de Gropius a Hannes Meyer en Dessau, se formó un grupo de jóvenes cuyos miembros estaban menos interesados en el teatro de

²³¹⁰ Elcott, N. (2016). *Artificial Darkness: An Obscure History of Modern Art and Media*. Chicago: University of Chicago Press, p.128.

Schlemmer y en la representación de elementos básicos del escenario. La joven compañía escenificó dos obras con diferente elenco. Según Mitea, valoraban dos cosas 'the collective output' [la salida colectiva] y tratar temas de actualidad²³¹¹. Por esa razón y, a diferencia de Schlemmer, la palabra fue reincorporada a las actuaciones de la Bauhaus. Los espectáculos, que se caracterizaron por su inspiración soviética, fueron representados el 17 de noviembre de 1928 y el 11 de julio de 1929, respectivamente. El primer, *Drawing no. 1. Three to one* [Dibujo no 1, tres a uno], firmaba su presentación diciendo: 'text, production, interpretation assigned to team work'²³¹² y, a pesar de no haber sido creado por él, Schlemmer lo incluyó en la gira más grande de la Bauhaus. La segunda propuesta, estrenada ocho meses después, llevó el título: *Bauhaus Retrospective, a Young Theatre Collective Production* [Retrospectiva de la Bauhaus, una producción joven de teatro colectivo]. A los ojos de Schlemmer, el proyecto consistía en una especie de república soviética de la Bauhaus, con los maestros retratados como reyes capitalistas que debían de ser destituidos y despojados de sus privilegios²³¹³. Sin embargo, la intención del trabajo conjunto no podía estar más clara, la obra quería presentar la revolución que el nuevo programa de la Bauhaus esperaban que supusiera pero, al mismo tiempo, el gran cambio que implicaba desligar el teatro de la Bauhaus de su identificación con Schlemmer. A pesar de su afinidad con las ideas de Hannes Meyer, tras la salida de Schlemmer de la Bauhaus, Mitea refiere que tampoco se volvió a saber nada de la joven compañía²³¹⁴. Sin embargo Michaud menciona *Ba-Bü* [Bauhaus-Bühne] como uno de los últimos espectáculos colectivos de la Escuela. La pieza fue inspirada en los teatros agit-prop y cuestionó tanto los programas de Gropius como los de Hannes Meyer²³¹⁵.

Las marionetas que habían iniciado el fructífero campo de las experimentaciones teatrales en Bauhaus dejaron de tener importancia en un Dessau en el que la provisión de un escenario propició multitud de espectáculos que se caracterizaron por una mayor profesionalidad y voluntad por la experimentación con los figurines y las máquinas. La luz, el sonido y la danza fueron los elementos fundamentales de un compendio de espectáculos **multidisciplinares** en los que, como había sucedido en Weimar, se buscaba aportar

²³¹¹ Mitea, B. (2014). Oskar Schlemmer and the Bauhaus Theatre: The Place of the Theatre in the Bauhaus School Programm. *Revista Bibliotecii Nationale, Bucarest*, [online] 20(1), p.88. Available at: <https://search-proquest-com.are.uab.cat/docview/1785517608/fulltextPDF/C6AB482163234C89PQ/1?accountid=15292> [Accessed 4 May 2019].

²³¹² [texto, producción, interpretación procedente de trabajo en equipo], ídem.

²³¹³ Schlemmer, O. (9 junio, 1929), Carta a Otto Meyer desde Dessau, en: O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press, p.244.

²³¹⁴ Mitea, B. *Op. cit.*, p.89.

²³¹⁵ Michaud, E. (1978). *Théâtre au Bauhaus (1919-1929)*. Lausanne: La Cité-L'Âge d'homme, p.153.

tridimensionalidad y **movimiento** a las creaciones plásticas. La totalidad de las producciones se llevó a cabo en un **equipo** en donde, además, se produjeron continuas sinergias y permeabilidades artísticas que daban lugar a nuevas creaciones. Durante la etapa en Dessau los proyectos de mayor calidad fueron exhibidos más allá de los límites de la Escuela por lo que la capacidad que ofrecía lo teatral por su carácter efímero, de ser vehículo de transmisión de ideas, se hizo todavía más eficiente. En este periodo, por primera vez, dos mujeres dirigieron sus propias creaciones: Karla Grosh y Manda von Kreibitz, si bien fue Xanti Schawinsky el que más proyectos efectuó dentro del grupo B. La llegada de Hannes Meyer se dejó notar en el abandono de las propuestas experimentales en favor del teatro de texto comprometido de forma política. Todos los casos descritos supusieron una manera no formal de educación encuadrada dentro del **currículum oculto** de la Escuela.

Ilustración 68. Experimentos escénicos del grupo B.

Fuente: Elaboración propia.

Año	Creación	Autor	Tipo
1916-1925	<i>Marionetas</i>	Paul Klee	2
1920	<i>Cabezas de marioneta</i>	Karl Peter Röhl	2
1922-23	<i>Teatro de sombras</i>	Josef Hartwig y Kurt Schwerdtfeger	2
1922	<i>Farbenlichtspiele</i>	Hirschfeld-Mack	1
1922	<i>Cinco vagabundos entre los mundos</i>	Ilse Fehling	1
1922-1926	<i>Das Figurale Kabinett</i>	Oskar Schlemmer	3
1923	<i>Marionetas de palo</i>	Eberhard Schrammen	2
1923	<i>Las aventuras del pequeño jorobado</i>	Kurt Schmidt y Toni Hergt	1
1923	<i>Bauhaus Ballets: Mecánico y Triádico</i>	K. Schmidt, Georg Teltcher y Oskar Schlemmer	3 y 5
1923-24	<i>ABC Hippodrome y escenografías (T)</i>	Marcel Breuer y Gyula Pap	(3) T
1923-26	<i>Revista mecánica de escenario con un espacio escénico</i>	Andreas Weininger	4

(continua)

9. EL TALLER DE TEATRO DE LA BAUHAUS

(continuación)

1924	<i>El hombre en la placa del circuito</i>	Kurt Schmidt y Bogler	3
1924	<i>Rokokokokotte</i>	Friedrich Wilhelm Bogler	3
1925-26	<i>Escenario mecánico (T)</i>	Joost Schmidt	(3) T
1924-1925	<i>Circus</i>	Xanti Schawinsky	5
1925	<i>Chicas Tiller y Repetición femenina</i>	Xanti Schawinsky	5
1925	<i>El ballet ladrón</i>	Xanti Schawinsky	3
1926	<i>Bailarina de claqué contra la máquina de acolchar</i>	Xanti Schawinsky	3
1927-28	<i>Olga, Olga</i>	Xanti Schawinsky	5
1927	<i>Spectodrama</i>	Xanti Schawinsky	1,5
1927	<i>Modelo para un escenario mecánico</i>	Heinz Loew	3
1927	<i>Juego de luz</i>	Karla Grosch y Werner Siedhoff	5
1928	<i>Baile de ilusión o extremidades</i>	Manda von Kreibitz	5
1929	<i>Dibujo no 1, tres a uno</i>	Compañía joven teatro influencia soviética	6
1929	<i>Retrospectiva de la Bauhaus</i>	Compañía joven teatro influencia soviética	6
1929	<i>Ba-Bü</i>	Compañía joven teatro influencia soviética	6

(1) Tecnología, luz, sonido; (2) Teatro de sombras, títeres y marionetas; (3) Figurines y maquinarias; (4) Abstracción absoluta de figuras geométricas; (5) Pantomimas (6) Teatro de texto político; T Teórico.

10. CONCLUSIONES

Una vez finalizada esta investigación en este capítulo se presentan las principales conclusiones extraídas al respecto. En primer lugar se exponen cuatro epígrafes que corresponden con los cuatro aspectos planteados en la hipótesis y con los que se buscaba demostrar qué función tenía lo teatral en los contextos pedagógicos descritos:

- Lo teatral para conectar distintos saberes artísticos.
- Lo teatral para favorecer el trabajo conjunto.
- Lo teatral por su dimensión móvil.
- Lo teatral por su condición efímera.

Teniendo en cuenta lo expuesto en el objeto de estudio, en la medida en que ha sido posible, para cada uno de estos cuatro aspectos se ha buscado transitar por tres de los cuatro ámbitos posibles de aparición de lo teatral: las producciones teatrales, el interior de los proyectos pedagógicos y la performatividad o lo performativo. Para el caso de la preparación de profesionales de las artes escénicas se ha empleado un epígrafe específico.

Después de analizar esos cinco apartados se han incluido otros dos que, producto de la investigación, han añadido nuevas funcionalidades al teatro: lo teatral para hacer teatros y lo teatral para aplicar conceptos teóricos.

Para terminar se ha tratado de dar respuesta a la genealogía de lo teatral en las escuelas de estudio y se han mencionado otras líneas de investigación que han quedado abiertas a partir de ésta.

Lo teatral para conectar distintos saberes artísticos

De todas las funcionalidades para lo teatral que se buscaban demostrar mediante esta investigación, aquella que concierne a su capacidad para conectar distintos saberes artísticos es, sin duda, la que más predominó en todas las experiencias de estudio.

La totalidad de los artistas investigados interconectaron sus **trabajos** procedentes de diferentes artes, traspasando las barreras que separaban las distintas disciplinas y permitiendo que se retroalimentaran entre ellas.

El gusto original por la creación de cosas bellas que esgrimían los seguidores del *Arts and Crafts* fue derivando hacia concepciones artísticas más funcionales. Primero, a través de van de Velde y Muthesius y, después, de forma más eficiente, bajo la influencia de Gropius, van Doesburg y Hannes Meyer, en la Bauhaus. Sin embargo, en todos los ambientes coincidía la consideración conjunta de escuela-taller-museo que, en el caso de la Guild, la Colonia de Darmstadt y la Bauhaus, se expandió un grado más hasta abarcar todas las facetas de la existencia. Ya no se trataba sólo de acudir a un lugar donde formarse a partir de la experiencia práctica, sino de vivir bajo una misma filosofía: *The Simple Life* en los Costwolds; el *Lebenskunst* en Darmstadt; o el *Gesamtlebenswerk* en Dessau. Fue precisamente en estos tres ejemplos, en donde la conjunción escuela-taller-museo-vida brindó el caldo de cultivo adecuado para que lo teatral alcanzara su máximo desarrollo como vehículo de la multidisciplinariedad.

La multidisciplinariedad era un rasgo característico que, inicialmente, derivó de esa vocación por volver a las épocas pasadas que había promulgado Ruskin. A pesar de que la incorporación de la máquina al diseño industrial se fue aceptando de forma progresiva, la apología de la especialización que se proyectaba a partir de ella no llegó a permear. Incluso

en las etapas que subsiguieron al lema 'Arte y tecnología' de la Bauhaus, y en las que el desarrollo de la producción artística se consideraba íntimamente ligado al de la mecanización, la expresión a partir de múltiples disciplinas siguió siendo un valor en alza.

Para promover el revival de los gremios medievales, en la Guild de Ashbee, igual que antes que ellos lo había hecho Morris, se inclinaron por las moralidades y las máscaras de autores isabelinos. En tales casos el texto era quien gobernaba las propuestas escénicas, no obstante, los diseños de vestuario y atrezzo fueron con frecuencia lo más destacado en las reseñas de sus espectáculos. De hecho, tanto en la Guild, como en Darmstadt o en la Bauhaus, lo visual adquirió una significación considerable que, si bien concordaba con el desarrollo que el arte escénico estaba viviendo de forma independiente, resultó un rasgo definitorio y distintivo, vinculado a que se trataba de tres escuelas, a priori, de artes plásticas.

En este sentido, algunos de los escritos publicados por maestros de la Colonia de Darmstadt como Fuchs, Olbrich y Behrens, en los que se hacía alusión a que la reforma del teatro debía promoverse desde lo escénico, adelantaron concepciones que, si bien más tarde fueron ensalzadas, con frecuencia han sido atribuidas erróneamente como originales de Craig y Appia.

La desvinculación de lo literario fue todavía más evidente, en la Bauhaus, en donde lo teatral conectó elementos como la luz, la música, los materiales, la danza, la abstracción o la tecnología.

La inclinación hacia una **educación** fundamental generalista, que ya había sido propuesta por Ruskin y que, a partir de él, fue uno de los pilares sobre los que apoyaron sus modelos la mayoría de los maestros investigados en este trabajo, dio cabida a la introducción de lo teatral.

La multidisciplinariedad que caracterizó el, con frecuencia desconocido, curso central de diseño de la Guild, o el *Vorkurs* de la Bauhaus, abrió la puerta a innovadores métodos de enseñanza en los que el propósito fundamental, más allá de inculcar conocimientos, era despertar la creatividad y el ingenio.

En la *Guild and School of Handicraft* además de los talleres tradicionales artesanales se promovieron toda una serie de actividades complementarias pluridisciplinarias como cantar, ir de excursión o hacer deporte. Los modelos de *Higher education*, en los que participó la Guild durante su tiempo en los Costwolds, estaban encaminados a continuar la formación cultural de los jóvenes locales una vez acabada la secundaria. El aprendizaje de la música y de algunos instrumentos, así como una básica formación en teatro, fueron adicionados al entrenamiento en los talleres artesanales básicos, como una manera de atraer a los estudiantes y de promover que no dejaran los estudios de forma temprana.

En las pedagogías de algunos maestros, como Itten o Gertrud Grunow, la pluridisciplinariedad no fue sólo un objetivo, sino también un medio. La gimnasia, la música, el canto, los ejercicios de armonización, la meditación, la expresión corporal y toda una serie de rituales y de rasgos performativos, estaban encaminados a favorecer un despertar espiritual que dispusiera adecuadamente para el aprendizaje de las bellas artes.

De forma análoga, Moholy-Nagy se valió de la música y de algunos ejercicios hápticos para completar el conocimiento de las propiedades de los materiales, con el fin de mejorar los diseños y su adecuado funcionamiento, si bien en su caso, la incorporación de la artes escénicas y visuales a su *Vorkurs*, como una manera de formar al 'hombre completo' sólo se llevó a cabo de forma plena en la New Bauhaus de Chicago.

El taller de teatro de la Bauhaus fue, de todos los casos estudiados, el espacio en el que lo teatral más satisfizo su función de interconectar distintos saberes artísticos dentro del contexto de una escuela de artes transversal.

Cuando el taller se encontraba bajo la dirección de Schreyer, los alumnos tuvieron oportunidad de recibir una formación multidisciplinaria. El entrenamiento que proponía Schreyer combinaba ejercicios propios de la formación del actor, en voz y cuerpo, con aquellos indicados para preparar artistas plásticos capaces de crear grandes máscaras y elementos escénicos. El papel fundamental que Schreyer había otorgado a la palabra y a su particular proyección *-Klangsprechen-*, desapareció dejando paso a la danza y la

automatización del cuerpo que caracterizaron el taller de teatro durante la dirección de Schlemmer.

Schlemmer, planteaba entre sus alumnos actividades de improvisación en las que buscaba establecer puentes entre la música, la danza, las artes plásticas y la variedad de dispositivos técnicos que los ajustados presupuestos le permitieron. Además, en sus clases, Schlemmer conectaba la multitud de fuentes de las que había bebido para componer un complejo imaginario que, lejos de haberse nutrido de la experiencia previa de especialistas en danza, obedecía a ideas procedentes de la geometría y de las matemáticas; de la literatura de Hoffmann, Kleist o Jean Paul; de la filosofía de Nietzsche o de Kierkegaard; de artistas plásticos como Hildebrand o Picasso; y de músicos como Hindemith. De forma parecida a como lo hacía el curso fundamental, el taller de teatro era una forma de culturizar a los estudiantes, de expandir su imaginación y de propiciar las herramientas adecuadas para poder llevar a escena propuestas en las que combinar distintos saberes artísticos.

Más que en ninguna otra escuela de las estudiadas, en la Bauhaus, lo teatral extendido hasta el ámbito de lo **performativo** funcionó como elemento integrador de otras artes. En las fiestas, en las propias instalaciones arquitectónicas y en los Bauhaus-Abende, lo teatral se convertía en un canal para reunir, poner en contacto y evidenciar los distintos saberes artísticos vinculados a la Escuela.

Las fiestas de la Bauhaus eran con frecuencia asociadas a rituales creados exprofeso y en los que, muchas veces, la decoración del espacio se mimetizaba con el atuendo de los asistentes. Maestros y alumnos se convertían en intérpretes de un juego colectivo en el que tenían cabida el teatro, la música, la danza, las artes plásticas y hasta la gastronomía. La multidisciplinariedad estuvo íntimamente ligada a ellas tanto en Weimar como en Dessau, si bien desde la llegada de Hannes Meyer, y con el impedimento de la compleja situación política del momento, cada vez fueron menos frecuentes.

En el edificio de la Bauhaus de Dessau, arquitectura, fotografía y lo teatral interactuaron en un espacio en el que cada esquina era susceptible de transformarse en un escenario. Los Bauhaus-Abende también fueron un ejemplo de multidisciplinariedad no sólo por el

eclecticismo de los maestros a los que invitaron a dar clases magistrales, sino también por lo performativo que rodeó a muchos de ellos, sobre todo a aquellos que tuvieron lugar en Weimar.

Lo teatral para favorecer el trabajo conjunto

En lo que respecta a la dimensión grupal del teatro como herramienta para establecer trabajos comunitarios entre artistas plásticos cuyas principales disciplinas se caracterizaban, a priori, por su práctica individual, esta investigación ha encontrado ciertas paradojas. En este sentido, a pesar de que la hipótesis ha quedado ampliamente demostrada desde la perspectiva de la voluntad, es decir, la inclusión del teatro dentro de las actividades asociadas a las escuelas de artes plásticas interdisciplinares sin duda estuvo relacionada con su dimensión grupal, el efecto conseguido no siempre fue el esperado.

Si bien la caracterización de lo teatral como elemento conector de las artes fue adquiriendo predominancia y compromiso a medida que se avanzaba cronológicamente en los casos de estudio, la intención de emplear las artes escénicas para favorecer el **trabajo** conjunto no compartió una trayectoria paralela. De hecho, fue en las instituciones vinculadas al *Arts and Crafts*, como la *Socialist League* y, más aún, la Guild de Ashbee, en donde la volición de reforzar los vínculos entre los participantes, a partir de la producción de espectáculos dentro del contexto de una escuela, fue más evidente y satisfactoria.

El teatro que promovía el entorno de la Guild de Ashbee, que incluía la participación de familiares y amigos, no satisfacía un objetivo artístico sino, más bien, un valor social. En proyectos como *Beauty's Awakening* la multidisciplinariedad se interpolaba con el trabajo conjunto de forma que todos los participantes intervenían en los distintos aspectos de la producción. De hecho, a pesar de algunas críticas recibidas al respecto, en la presentación de la pieza, la Guild exhibió como algo positivo el que fuera en sí misma una suerte de construcción medieval, firmada por varios autores.

Durante su periodo en Campden, lo teatral continuó siendo un elemento indispensable para reforzar los lazos existentes entre los miembros del gremio, pero también para favorecer su integración en un entorno nuevo en el que, a priori, no eran bien recibidos. La intervención en lo que respecta a las producciones teatrales se produjo a partir de la elección de piezas dramáticas tradicionales vinculadas a los Costwolds así como la incorporación al elenco de jóvenes y niños locales.

Esta vocación comunitaria también subyacía en los principios de la Colonia de Darmstadt, en donde el teatro buscaba integrarse en la vida de la población y suponer un evento festivo para todos. Sin embargo, ya desde su designación, Darmstadt fue presentada como una *Künstlerkolonie*, es decir, una colonia de artistas, frente a la colonia de arte, *Art Colony*, con la que se hacían llamar los miembros de la Guild de Ashbee. La Colonia, lejos del carácter gremial que había caracterizado a la Guild de Ashbee, había sido fundada sobre la individualización de unos artistas entre los que se evidenciaba una fuerte competencia. A pesar de que las distintas producciones teatrales tuvieran un efecto positivo a la hora de establecer vínculos entre sus respectivos participantes, se trató de experimentos independientes entre sí que, lejos de unificar a la Colonia de forma conjunta, revelaron las irreconciliables divisiones internas existentes entre sus principales líderes.

En la Escuela de artes visuales de Weimar, de forma semejante, la omnipresencia de van de Velde jerarquizaba la pirámide del aprendizaje de una forma en la que ninguna disciplina estaba enfocada al trabajo en comunidad. No obstante, para la concepción de sus proyectos de edificios teatrales, van de Velde trabajó en colaboración con profesionales del teatro como Craig, el matrimonio Dumont o Max Reinhardt.

Esta característica de incorporar la experiencia y conocimiento de expertos del mundo de la escena cobró especial interés en la Guild, de la mano de personalidades como Harley Granville-Barker, John Masefield, Laurence Housman o Walter Crane. También fue importante en el caso de la Colonia de Darmstadt, en donde de la colaboración de Olbrich con Wolzogen surgieron sus *Spiele 1901* y de su trabajo con Bahr, el proyecto de Escuela de Arte Dramático.

En este sentido, sorprende especialmente que Schlemmer no buscara la asociación ni el asesoramiento de profesionales reconocidos de la danza. De hecho, trabajar en equipo fue una de las grandes dificultades a las que se enfrentó. En sus memorias, Schlemmer documentó los numerosos problemas generados tanto en el contexto de la Escuela, como cuando colaboraba de forma externa como compañías como la *Volksbühne*. Aunque debido a la escasez y cuestionables aptitudes artísticas de los miembros de su taller, en ocasiones, Schlemmer se vio obligado a contar con bailarines en activo, no se trató de trabajos conjuntos. Sus colaboradores se supeditaron a su dirección y cuando quisieron proponer sus propias propuestas lo hicieron de forma independiente.

Independientemente de las dificultades que refirió Schlemmer, en el contexto general de la Escuela, algunos Bauhaus-Abende sí sirvieron para que, tanto alumnos como maestros, pudieran colaborar con reconocidos artistas escénicos a través de conciertos, espectáculos de pantomima, danza o los posados artísticos de Palucca, por el edificio de Dessau, que Moholy-Nagy inmortalizó en sus fotografías.

En lo que respecta a la capacidad de lo teatral para generar trabajos conjuntos en el interior de proyectos **pedagógicos**, la incorporación de la música y el teatro, tanto en la *School of Handicraft*, como en las instituciones de *Higher Education* promovidas por la Guild, tenía como uno de los objetivos fundamentales generar un sentimiento de comunidad que, por un lado, servía para mantener al gremio y la escuela unidos pero, además, durante el tiempo en los Costwolds, aseguraba su supervivencia. Para la recuperación de canciones folklóricas y la composición de nuevos himnos, como el '*Unite and Unite, then let us all unite*', la Guild contó con la involucración de reconocidos profesionales que ayudaron a consolidar el valor de pertenencia al gremio.

En el caso de van de Velde, si bien se ha encontrado documentación sobre un trabajo escenográfico conjunto llevado a cabo entre la alumna Erica von Scheel y Gordon Craig, en el contexto del Seminario, el proyecto no tuvo continuidad y no se conocen otros intentos de emplear las artes escénicas dentro del ámbito pedagógico.

De entre todas las escuelas asociadas a la Werkbund de Muthesius, sólo en la de Breslau, los alumnos de Poelzig tuvieron la oportunidad de colaborar con él en la creación del espacio y

de los actos que tuvieron lugar con motivo de la exposición del *Jahrhundertausstellung* de 1913. Gracias a la construcción del anfiteatro del Pabellón de Historia, arquitectura y artes escénicas convergieron y favorecieron un trabajo conjunto en el que, además, participaron reconocidos profesionales del teatro como Hauptmann o Reinhardt.

Gropius fue consciente de que gran parte de la significancia que tenía el taller de teatro, dentro de una escuela de artes aplicadas como la Bauhaus, provenía, principalmente, de su capacidad para reunir estudiantes de todos los departamentos y talleres.

Para Schreyer, crear un sentimiento de comunidad, según se puede extraer a partir de sus escritos publicados en primera persona del plural, así como del testimonio de algunos de sus alumnos como Haffenrichter, era uno de sus principales propósitos. De hecho, ya desde su tiempo en la *Kampfbühne* la pedagogía de Schreyer, orientada a la creación de espectáculos, involucraba a sus alumnos tanto en el aprendizaje de su particular técnica actoral, como en la confección de las máscaras y vestuarios. El sistema, que requería un esfuerzo colectivo, iba acompañado de toda una serie de rituales orientados a dar al conjunto un carácter místico.

A pesar de las dificultades profesionales referidas para Schlemmer, el colectivo escénico de la Escuela requería que los participantes tuvieran voluntad y capacidad para cooperar. Y, en Dessau, ni las diferencias existentes dentro del grupo, ni el interés de Schlemmer por emplear el taller para su propia realización artística, impidieron que, más que ninguna otra disciplina, el teatro satisficiera la utopía social de la Bauhaus.

Salvo en el caso del taller de teatro, la falta de promoción del trabajo conjunto fue un problema común en la Bauhaus que, en general, afectó a las pedagogías de la mayoría de los maestros estudiados. Incluso en el caso de Itten, en el que determinadas enseñanzas y ejercicios estaban encaminados a estimular el sentimiento de pertenencia al grupo, en el ejercicio de la práctica artística seguía primando el trabajo individual.

En los casos de Moholy-Nagy y Kandinsky, haber tratado lo teatral principalmente desde una perspectiva teórica, impidió que, precisamente, pudieran disfrutar de esta aptitud que lo escénico les hubiera brindado, de poder colaborar en equipo.

Merece especial mención la importante labor de trabajo conjunto promovida desde el Grupo B, correspondiente a la fracción de currículum oculto de la Escuela, y dentro de la cual se generaban sinergias e influencias constantes. Esta labor de equipo propició que dos mujeres, Karla Grosh y Manda von Kreibig dirigieran por primera vez entre 1927 y 1928, sus propias propuestas escénicas en la Escuela.

El aspecto **performativo** de lo teatral favoreció notablemente el trabajo conjunto en las escuelas de estudio. En la Guild de Ashbee, se llevaron a cabo fiestas y exhibiciones de arte en las que, junto con los espectáculos teatrales, se perseguía afianzar los lazos con la comunidad londinense circundante. Todavía de una forma más evidente, en los tiempos de Campden, la música, las canciones, las excursiones, la danza y los juegos tradicionales se proponían como una forma de integrarse en una comunidad que, al principio, los rechazaba.

Las exhibiciones de Darmstadt las producciones teatrales propias, así como la inclusión de conciertos y otros espectáculos de teatro y cabaret de compañías externas, aspiraban a que, tanto los propios miembros de la Colonia, como aquellos que se acercaban a conocerla, participasen del arte en un entorno festivo. Algo que fue especialmente evidente en la ceremonia inaugural de la primera exhibición de Darmstadt de 1901, en la que Behrens dirigió la puesta en escena de *La señal*, concebida más como un rito religioso comunitario que como una obra teatral.

La Bauhaus mostró una madurez respecto a los experimentos pedagógicos anteriores, precisamente, por haber tomado consciencia de la necesidad de establecer relaciones entre sus integrantes que favorecieran el crecimiento individual de todos ellos. Prueba de ello fue que este objetivo fue expuesto con frecuencia en las múltiples conferencias, manifiestos, publicaciones y documentos vinculados a la Escuela. La Bauhaus se establecía como un conjunto *Gestaltung* sujeto a través de unas redes que interconectaban a los distintos órganos y miembros que la constituían como entidad.

Lo performativo fue el medio de corroborar y exponer de forma pública, no sólo la presencia, sino también la consistencia de la pluralidad de las sinergias entrecruzadas. No bastaba con llevar a cabo colaboraciones, había que dejar evidencias de que éstas se habían perpetrado y

lo teatral, a pesar de su carácter efímero, dejó como vestigio multitud de piezas plásticas, fotografías, bocetos y escritos que demostraron la implicación comunitaria que tenía la Escuela en la gran cantidad de celebraciones y eventos vinculados al teatro que en ella se llevaron a cabo. De hecho, más allá del teatro como disciplina, lo performativo de las fiestas, la periodicidad con la que se llevaban a cabo y los particulares rituales a los que con frecuencia se asociaron, permitieron crear en la Bauhaus la anhelada comunidad que había expuesto Gropius desde su primer manifiesto.

Con la llegada de Hannes Meyer a la directiva de Dessau, a pesar de su manifiesta vocación social, más allá de algunas experiencias de creación colectiva de teatro político, lo teatral fue desapareciendo de la Bauhaus y con ello, el triunfo del individualismo llegó a su máxima expresión durante la era Mies van der Rohe, en la que tanto lo performativo como lo teatral desaparecieron por completo.

Lo teatral por su dimensión móvil

Definitivamente poder ver sus diseños cobrar movimiento sobre el escenario fue una motivación fundamental en la mayoría de los maestros estudiados. Y, de forma más específica, en los casos de: Ashbee, Olbrich, Behrens, van de Velde, Poelzig, Moholy-Nagy, Kandinsky, Schreyer, Schlemmer, y los muchos profesores y alumnos que experimentaron con lo teatral en la Bauhaus. De hecho, en este último caso, fue donde resultó más evidente porque, en algunas de las experiencias, llegaron a presentar en escena diseños plásticos desprovistos de cualquier participación del cuerpo humano sobre el escenario.

De forma global se podría decir que en el contexto de estudio, a medida que se fue avanzando en el tiempo, en las **producciones teatrales** se produjo una, cada vez mayor, independencia de lo literario. Esta supremacía de la imagen demostró que la capacidad de movimiento de las artes escénicas fue una de las principales funcionalidades requeridas en este aspecto.

De ahí que el 'revivir' de las máscaras que propugnaba Ashbee, más allá de reverenciar tiempos pretéritos, buscara dar vida, de forma literal, a las artes plásticas a través de la dimensión móvil inherente a las escénicas. En *The Masque of the Edwards of England*, al haber eliminado el componente crítico al capitalismo circundante que caracterizó a *Beauty's Awakening*, y al haber presentado el libreto con un significativo conjunto de ilustraciones acerca de su posible representación, Ashbee demostró que su intención, cada vez más, era ver desfilas sus diseños en movimiento.

En el caso de la Colonia de Darmstadt, se estableció una conexión bidireccional en la que, al mismo tiempo que las artes escénicas eran empleadas para dar movimiento a la arquitectura, desde el modelo de *reliefbühne*, se buscaba que el teatro se volviese también arquitectónico. El movimiento solemne de la experiencia trascendental a la que aspiraban en Darmstadt, lejos de imitar el desplazamiento natural del hombre, debía seguir el compás de un *pathos und pose*. Algo que también resonó en el imaginario de las primeras experiencias teatrales del taller de la Bauhaus de la mano de Schreyer.

En la Bauhaus, marionetas, autómatas, figurines, bailarines provistos de vestuarios geométricos, polígonos y formas abstractas de luz y color, se movían por el escenario, en una combinación de danza y automatización, al son de músicas vanguardistas. En ocasiones, los diseños eran desplazados a partir de rudimentarios artilugios mecánicos, o mediante el uso de dispositivos articulados. Pero el objetivo que subyacía, ya desde los tiempos de las máscaras de Ashbee, era el mismo: dotar de una dimensión temporal a las artes plásticas, algo que ontológicamente las convertía en escénicas.

Tanto Schlemmer como Kandinsky aspiraban a mover la geometría y las matemáticas con un trasfondo metafísico a partir de pantomimas, el primero, y de polígonos coloreados, el segundo. Movimiento, luz y sonido interactuaban sobre el escenario cuestionando, con su ausencia de palabras, si aquello que presentaban pertenecían al arte de lo que hasta entonces se había conocido como teatro.

En lo que respecta a lo teatral como impulsor del movimiento en el interior de las **pedagogías**, los casos más claros fueron los de Itten, Gertrud Grunow, Schreyer y Schlemmer.

Grunow e Itten introdujeron ejercicios de expresión corporal y movimiento, muchas veces con la participación del canto y de la música, con el fin de llevar a cabo una preparación holística que permitiera a los discípulos entonar sus cuerpos para la práctica de las artes plásticas.

Sin perder el interés por ver cobrar vida a sus máscaras sobre el escenario, Schreyer valoraba la interpretación actoral. Para combinar ambos intereses formuló un entrenamiento específico fundamentado en ejercicios que capacitaran para poder mover adecuadamente los diseños, así como para darles el tono específico de voz. En este sentido, el movimiento no era el fin último, sino el medio a partir del cual hacer resonar la vibración interior.

El movimiento del cuerpo sobre el escenario fue uno de los objetivos fundamentales del entrenamiento de Schlemmer. Su pedagogía comenzaba con ejercicios simples como caminar, correr o desplazarse de diferentes maneras sobre el escenario. A estas sencillas prácticas les iba añadiendo distintas capas que correspondían a la interacción con elementos externos tales como barras, cuerdas o aros. En el proceso final, el movimiento se supeditaba a la incorporación de los complejos vestuarios.

Las experiencias fotográficas con varios miembros del taller de teatro de la Bauhaus, diseminados por las instalaciones del edificio de Dessau, en las que las instantáneas retrataron también algunos vestuarios, máscaras y elementos de atrezzo pertenecientes a las diferentes representaciones, buscaban el mismo propósito desde el ámbito de lo **performativo**.

Se trataba de movilizar el estatismo de la arquitectura, algo con lo que también convergieron muchas de las propuestas de edificios teatrales estudiadas en este trabajo: los frisos dinámicos que desde Darmstadt proponían Fuchs, Olbrich y Behrens; las innovaciones tecnológicas de van de Velde, como el escenario tripartito de su Teatro de la Werkbund; o los múltiples bocetos de edificios utópicos para las artes escénicas concebidos por Falkas Mornar, Moholy-Nagy, Gropius, Weininger o Schawinsky, en el contexto de la Bauhaus. Todos fueron diseñados dentro de ámbitos pedagógicos con el fin de aprovechar la capacidad de movimiento de las futuras escenificaciones que allí se llevaran a cabo. Pero además, en los

ejemplos de la Bauhaus, el dinamismo ofrecido por los sistemas tecnológicos a los que aspiraban, los convertía en sí mismos en generadores potenciales de espectáculo.

El mismo objetivo de aportar una dimensión móvil tenían las exhibiciones que se llevaron a cabo en la Guild, la Colonia de Darmstadt o en la Bauhaus. El deambular de los asistentes por los distintos espacios los convertía asimismo en partícipes del evento. En el caso de la Bauhaus, el llamamiento a la movilidad fue todavía más explícito, a través de las actividades y ritos que acompañaron a algunas de las fiestas y celebraciones. Por ejemplo, en algunos casos se llevaron a cabo procesiones de linternas chinas, se hicieron volar cometas, se pasaron regalos navideños de unos a otros, o se hizo entrar a los asistentes mediante un tobogán cubierto de hojalata.

Lo teatral por su condición efímera

En lo que respecta a la dimensión efímera, pero de indudable inmediatez, que confiere una especial capacidad a la hora de difundir ideas o influir en la sociedad, el valor de las artes escénicas ha resultado incuestionable en los principales ámbitos de este estudio.

El aprovechamiento de su carácter efímero se llevó a cabo, principalmente, desde los ámbitos de las **producciones teatrales** y de lo **performativo** que, en ocasiones, tuvieron lugar de forma conjunta.

Ya desde los tiempos de la *Socialist League*, Morris se sirvió del teatro para difundir su ideario político a través de las distintas fases involucradas en lo teatral, entendido en su dimensión amplificadora. Los ensayos y la preparación colectiva de sus producciones ofrecían a Morris la oportunidad de llevar a cabo un entrenamiento, más o menos subversivo, en su imaginario ideológico. Con la representación, las ideas se extendían a los asistentes a los espectáculos, entre los que se encontraban, periodistas y un público, en ocasiones, desconocedor de las premisas socialistas. La decoración del espacio, desde el hall de entrada, con banderas y motivos orientados en la misma línea servía para reforzar el impacto.

Relativamente más desprendidos de los tintes políticos de su predecesor, los espectáculos de la Guild promulgaban un ideario más bien estético y social sobre el trabajo conjunto que caracterizaba al gremio. Además, el evento se aprovechaba para presentar y comercializar los diseños plásticos que surgían de los talleres de la Escuela. Durante su tiempo en Campden, lo teatral sirvió también como nexo y reclamo para la inmersión de la comunidad en los imaginarios artístico y pedagógico del gremio. El carácter efímero de las artes escénicas resultaba atractivo para un pueblo que no quería perderse las representaciones y que, con su asistencia, colabora con la Guild de forma financiera.

Algo semejante sucedía en los experimentos escénicos que tuvieron lugar en la Colonia de Darmstadt y que surgieron, precisamente, como forma de promocionar las exhibiciones y la visión estética de la vida y el arte, afín a Nietzsche, que identificaba a sus promotores. En el caso de Darmstadt, lejos del socialismo de los eventos vinculados al *Arts and Crafts*, los espectáculos querían evidenciar la magnanimidad del Gran Duque que, en ocasiones, llegó a encargarse personalmente de ciertos diseños escenográficos. La construcción de un teatro 'efímero' fue en sí misma la prueba de que, frente a la permanencia de las artes plásticas, con las escénicas perseguían beneficiarse de lo sugerente de la fugacidad.

También en la exposición de Colonia, la Werkbund decidió presentar sus concepciones ideológicas a través de la construcción de un teatro cuya inauguración estuvo acompañada de escenificaciones teatrales. De no haber sido por el comienzo de la guerra y por su consecuente derribo, el edificio habría continuado su vida útil y, tal y como estaba previsto, habría albergado producciones internacionales de vanguardia. La Werkbund ya había probado dos años antes con el teatro que Poelzig diseñó para el *Jahrhundertausstellung*. Tras ambos proyectos se escondía un Muthesius que vislumbraba la potencialidad política de lo teatral, como parte del microcosmos completo que pretendía ser la Institución que había fundado.

Las principales veladas de los Bauhaus-Abende, tuvieron como protagonista a lo teatral en su versión amplificada: conciertos, espectáculos de danza o declamaciones de poemas, servían como reclamo para asistir a unas clases magistrales vinculadas a un evento cuyo principal

atractivo era que ocurría sólo una única vez. El ecléctico conjunto reforzaba la idea de modernidad e ímpetu progresista que subyacía en la Escuela.

De forma semejante, en las fiestas de la Bauhaus, la banda de música, el baile y las actuaciones específicas tanto de estudiantes como de maestros tenían como fin promover su ideario y ayudar a establecer vínculos sociales entre la Escuela, los diferentes organismos públicos y privados, así como todo tipo de profesionales y posibles inversores que participaban en ellas.

La capacidad de fuerte inmediatez de las artes escénicas fue aprovechada también por la Bauhaus al trasladar varias de sus actuaciones a encuentros nacionales e internacionales, más allá de los límites físicos de sus instalaciones. El conjunto de todas estas acciones influyó notablemente en la repercusión y el reconocimiento internacional del que gozó la Escuela.

La exclusión de las artes escénicas del programa, que se fue produciendo de forma progresiva desde la llegada de Hannes Meyer, y desapareció por completo con Mies van der Rohe, coincidió con la disminución tanto del número de fiestas como de asistentes. En la última celebración que tuvo lugar en Berlín en 1932, sólo participó un pequeño círculo íntimo. La repercusión del evento con respecto a los anteriores sólo fue comparable a pequeña escala.

Escuelas de actores surgidas en escuelas de artes plásticas

A lo largo de esta investigación se han podido conocer distintos proyectos en los que se plantearon o incluso se llegaron a ejecutar, entrenamientos específicos para el actor dentro de las escuelas de artes plásticas investigadas. Es decir, apelando al cuarto ámbito descrito en el objeto de estudio para lo teatral, en este epígrafe se hace alusión a ciertos ejemplos, en algunos casos muy poco conocidos, que con frecuencia destacaron por su convergencia con importantes técnicas actorales que se estaban desarrollando en Europa de manera simultánea.

De forma global se podría decir que, en todos los casos, las escuelas de actores surgieron como una derivación de las escuelas de artes plásticas una vez que éstas se habían aproximado a distintos ámbitos de lo teatral de forma previa. En este sentido, los proyectos de escuelas de actores descritos a continuación suponen un estadio superior en la evolución de las escuelas de artes plásticas transversales.

En el contexto de estudio, Ruskin fue el primero que, pese a ser un especialista en las artes plásticas, habló de la necesidad de establecer una reforma encaminada a producir un tipo de teatro educativo. Coherente con el tiempo en el que vivió, y en el que lo teatral todavía estaba íntimamente ligado a lo literario, sus recomendaciones se focalizaron en los poetas, a quienes aconsejó que, en su estudio, emularan a los grandes dramaturgos de la historia. En su sintética descripción de las enmiendas al teatro, también habló de la necesidad de formar a los maestros de actores.

De una forma mucho más elaborada, derivada de su dilatada experiencia en las producciones teatrales que dirigió en la Guild, Ashbee acabó proponiendo, en 1917, un complejo educativo, al que denominó *Instituto de Arte*. Estaba previsto que una de sus cuatro divisiones principales fuera dedicada a lo que él denominó: *La belleza de la vida y el deporte*. En este apartado, los alumnos debían estudiar materias como drama, elocución, música y baile. Ashbee añadió que el curso, orientado a la producción de máscaras isabelinas, debía alcanzar la categoría universitaria. Su proyecto estuvo notablemente influenciado por los viajes que llevó a cabo por Norteamérica y en los que tuvo oportunidad de conocer el *Carnegie Tech*, una institución, a priori dedicada al diseño aplicado y a la tecnología, que desde 1912-1914 había comenzado a ofrecer un grado universitario en artes escénicas.

De forma semejante, y de hecho, en 1901 -16 años antes de que Ashbee propusiera su Instituto de Arte- en la Colonia de Darmstadt, Olbrich y Bahr concibieron un proyecto todavía más preciso de Escuela de Arte Dramático. El plan, que debía de estar integrado dentro del Gran Instituto Ducal de Bellas Artes, contó con un complejo diseño organizativo, al que se ha tenido acceso, y de cuyo análisis se puede concluir que guardó significativas semejanzas con el Sistema de Stanislavsky (1906). El entrenamiento que proponían Olbrich y Bahr incluía

clases de: gimnasia, esgrima, interpretación según las reglas de Goethe, instrucción vocal, idiomas, entrenamiento del habla, declamación, ejercicios plásticos, ejercicios de danza, maquillaje, caracterización e improvisación. Y estaba previsto que los alumnos de los cursos más avanzados llevaran a cabo representaciones de la mano de artistas escénicos de renombre. Se desconoce si, tal y como aludieron, fueron los motivos financieros los que paralizaron el proyecto o si, más bien, los frenos surgieron desde sectores de las artes escénicas reacios a que la reforma del teatro se promoviera desde el ámbito de lo plástico.

Poco se sabe también acerca de cuál fue exactamente la participación de van de Velde en el proyecto de Escuela para el Arte del Teatro en el Arena Goldoni de Florencia, en donde, Gordon Craig lo incluyó como miembro del Comité Internacional correspondiente a Alemania. Sin embargo, en 1926, cuando concibió y llevó a la práctica el ISAD, lo que entonces fue llamado un modelo de escuela contemporánea para el arte del siglo XX, junto con el resto de estudios dedicados a las artes plásticas, van de Velde incluyó un grado en teoría y práctica del teatro.

Más allá de las actividades y ejercicios vinculados al taller de teatro de la Bauhaus, desde que entrara en funcionamiento en 1921 de la mano de Schreyer o luego, cuando en 1923 quedó bajo la dirección de Schlemmer, la enseñanza actoral dio un salto cualitativo en 1927, cuando entró a formar parte del currículum oficial de la Bauhaus. En el departamento de *Escena*, que era una de las cuatro ramas posibles que ofrecía de forma global la Escuela, existía la posibilidad de colaborar de forma técnica -como pintor o diseñador-, o en la vertiente artística, que incluía las variantes de: actor, bailarín o director de teatro experimental. Las áreas de trabajo propuestas en el programa mantenían su vocación plástica pero, además, incluían: lingüística, improvisación, gimnasia, baile y música. La llegada de Hannes Meyer a la dirección de la Bauhaus y la posterior salida de Schlemmer en 1929 supusieron la extinción de esta parte del currículum de la Bauhaus que, a partir de entonces, se centró en los estudios de arquitectura.

Aunque de menor importancia, la reforma total del teatro que promovía Moholy-Nagy sobrepasó los límites de la arquitectura y del diseño cuando, en 1925, se atrevió a teorizar sobre ciertas directrices que, según su criterio, debía de seguir el actor en sus creaciones escénicas. Si bien pueden hallarse ciertas afinidades con el Sistema de Stanislavsky, su teoría

resonaba más con la de Meyerhold, salvo por el hecho de que para Moholy-Nagy el actor, lejos de ser el centro del espectáculo, debía de convertirse en un elemento más de un complejo sistema integrado por la luz, el espacio, la forma, el plano, el movimiento y el sonido. A pesar de haber dedicado varias páginas a este empeño, sus recomendaciones sólo pueden considerarse anecdóticas, teniendo en cuenta que, en lo que respecta a la Bauhaus, no traspasaron el ámbito de lo teórico.

De las escuelas vinculadas a la Werkbund, fue la Academia de Breslau, regentada en aquel momento por Oskar Moll, la primera que incorporó, en 1929, un taller de teatro a su programa. El elegido para su dirección fue Oskar Schlemmer, que por aquel entonces acababa de abandonar la Bauhaus, debido a sus desavenencias con Hannes Meyer.

Lo teatral para hacer teatros y escenografías

A lo largo de esta investigación, para responder a la pregunta de por qué se incluyó el teatro dentro de estas escuelas, a priori dedicadas a la enseñanza de las bellas artes, el diseño y la arquitectura, además de demostrar la hipótesis de partida se ha podido llegar a la conclusión de que las artes escénicas también se empleaban para aprender a diseñar mejores escenografías y teatros.

En aquel momento, el teatro se estaba posicionando como un arte emergente en términos artísticos pero, además, ejercía su hegemonía como una de las principales formas de ocio de la sociedad europea. En ese contexto, la construcción de teatros, escenografías y diseños de atrezzo y vestuario suponían una salida profesional interesante para arquitectos y diseñadores. Precisamente por eso, las escuelas de artes plásticas encontraron un hueco de mercado a la hora de formar a los profesionales más adecuados. Una forma de adquirir esa capacitación pasaba por conocer la experiencia de lo teatral desde su propia producción, es decir se trataba de hacer teatro para hacer teatros.

Esta idea ya se aprecia de forma indirecta en los **trabajos** profesionales de Olbrich y Behrens cuya experiencia práctica en producciones escénicas, fue de ayuda a la hora de concebir los

distintos edificios teatrales en los que estuvieron implicados. Algo que se aprecia con mayor claridad en el caso de Behrens.

Si bien van de Velde no llegó a involucrarse en la práctica de las artes escénicas, para la concepción de sus proyectos de edificios teatrales, de forma constante pidió el asesoramiento externo de actores y directores. Este hecho, unido a la experiencia diseñando decorados que documentó en 1912 la profesora Seeligmüller, cuando el Seminario ya se denominaba Escuela de Artes Aplicadas, resultaron determinantes para que en las últimas actas de la Escuela de Artes visuales de Weimar se recomendara la inclusión de un maestro del arte teatral. El reconocimiento de la pertinencia de lo teatral para conocer desde dentro cómo hacer diseños escénicos quedó corroborado cuando van de Velde incluyó una rama específica al efecto en el ISAD.

En lo que respecta a la **pedagogía**, el primero que abordó la posibilidad de incluir la enseñanza del teatro de forma oficial dentro de una escuela de artes plásticas en Europa fue Ashbee, pero su proyecto de Instituto de Arte desafortunadamente no llegó a materializarse. Sería Gropius, quien de forma específica, incorporara un taller de teatro dentro del currículum académico de la Bauhaus. Primero como una actividad paralela, pero en 1927 como parte de la formación oficial en arquitectura.

Resulta imprescindible aclarar que, a pesar de que una de las ramas del programa *Bühne* estaba encaminada a la formación de actores, la Bauhaus no persiguió en ningún momento competir con las Escuelas de Arte Dramático. Su idea era que los artistas plásticos pudieran adquirir, desde dentro, una noción real de lo que suponía hacer teatro, para así favorecer la resolución de los potenciales problemas surgidos de su ejercicio profesional como diseñadores. No obstante, esta idea no conectó con ninguno de los dos maestros que se ocuparon del taller. Tanto Schreyer como Schlemmer, perseguían profesionalizar el teatro desde una perspectiva en la que, de acuerdo con la tendencia general de las vanguardias, primara lo escénico.

La efectividad de la medida fue probada en dos sentidos. Por un lado, sirvió de inspiración para que varios maestros y alumnos se involucraran en la concepción de edificios teatrales, si

bien es cierto que, en su mayoría, debido a lo ambicioso y moderno de sus propósitos, resultaron utópicos. Pero, además, notables profesionales de la Bauhaus se dedicaron de forma profesional a lo teatral desde distintos ámbitos: el diseño escenográfico [Oskar Schlemmer, Xanti Schawinsky, Roman Clemens]; el diseño del vestuario, [Ilse Fehling]; la proyección multimedia, [Hirschfeld Mack]; o incluso la dirección escénica y la actuación: [Felix Klee, Werner Siedhoff].

En la última etapa de la Bauhaus, la unión de las artes se supeditó a la arquitectura y, salvo por la excepción de Roman Clemens, lo escénico desapareció del panorama de la Escuela. Sin embargo, el contacto establecido con el escenógrafo y dramaturgo Erich Buchholz, a quien van der Rohe invitó, en 1932, a formar parte del claustro de la Bauhaus, podría interpretarse como una nueva confirmación de la teoría expuesta en este epígrafe. Si bien es cierto que, debido a la extrema situación política circundante, Buchholz nunca llegó a incorporarse.

Lo teatral para aplicar conceptos teóricos

A lo largo de este estudio se han encontrado algunos ejemplos en los que lo teatral cumplía un propósito específico que, igual que sucedía en el apartado anterior, a priori no estaba contemplado en la hipótesis de inicio. Se trata de aquellos casos en los que lo teatral era empleado como una herramienta para servir de ejemplo a supuestos teóricos o, incluso, para demostrarlos.

Desde aquellos tanteos iniciales en los que Ruskin se valía de Shakespeare para explicar nociones de botánica, muchos de los maestros estudiados en este trabajo combinaron sus disertaciones y ensayos con la práctica de lo teatral. En este sentido se podría distinguir entre dos variantes. Por un lado se encuentran aquellos ejemplos primigenios en los que artistas plásticos, como Morris o Ashbee escogieron la literatura dramática o la edición de libros de canciones para exponer sus ideas. No obstante, lo interesante reside en un segundo grupo, que correspondería a un grado superior de evolución, en el que los productos relacionados con lo teatral fueron acompañados o, en ocasiones precedidos, de un ensayo

teórico. Esta particularidad no debe pasar desapercibida porque, en general, ni la literatura dramática, ni los diseños de teatro, escenografías o vestuarios, van unidos a la producción de una disertación técnica. Sin embargo, en el contexto de estudio esto ocurrió con la frecuencia suficiente como para que se haya considerado necesario mencionarlo.

En 1900, Behrens publicó varios artículos, acerca del arte del teatro y de su decoración, de forma previa a sus *Festivales de la vida y el arte*. La producción escénica que llevó a cabo en la primera exhibición de la Colonia de Darmstadt fue en sí misma un ejemplo tácito del retorno a los orígenes rituales del teatro que había expuesto un año antes en sus ensayos teóricos.

De forma más explícita todavía, el estudio de las pedagogías de Moholy-Nagy y Kandinsky condujo a concluir que las indagaciones que ambos hicieron en el campo de lo teatral también estuvieron íntimamente ligadas a la generación de materiales didácticos que pudieran corroborar sus preceptos teóricos. De esta forma, el teatro resultaba el paradigma de la visión de totalidad de Moholy-Nagy y también de la síntesis Kandinskyana.

Lo teatral estuvo muy presente en el imaginario teórico de Moholy-Nagy, sin embargo, lejos de producir sus diseños teatrales o escenografías, durante el tiempo en el que formó parte de la Bauhaus, se limitó a especular sobre ellos. El teatro total, al que dedicó un capítulo completo del libro de Teatro de la Bauhaus, le sirvió como modelo de la visión de totalidad que anhelaba en general para todas las artes. Por eso, si bien no se puede decir que sus experimentos traspasaran la barrera de lo teórico, es reseñable el hecho de que, para ejemplificar sus fundamentos, recurriera a las artes escénicas e incluso se atreviera con algunos diseños. Entre los prototipos que Moholy-Nagy desarrolló desatacaron el *Sistema cinético constructivo* y el *Requisito de luz eléctrica*. Si bien es cierto que, el primero se quedó en utópico y la vida del segundo se limitó al ámbito de las exhibiciones de arte, sus notables bocetos y disertaciones fueron empleados en sus clases a lo largo de su trayectoria docente, como material didáctico.

Kandinsky sí logró dar movimiento sobre el escenario a los *Cuadros para una exposición de Mussorgsky*. No obstante, tanto el análisis de su contextualización como el de *La sonoridad amarilla*, que no llegó a escenificarse, demuestran que, en ambos casos, más allá del posible

interés que tuviera Kandinsky por adentrarse en la creación teatral, las piezas fueron concebidas de forma correlativa a sus preceptos teóricos y como una manera de demostrarlos. De hecho, la publicación original de *La sonoridad amarilla* en *El Jinete Azul* iba precedida del ensayo teórico *Sobre la composición escénica*. Y, de forma semejante, *Cuadros para una exposición*, coincidió con la aparición de un artículo a propósito del proceso de composición de la pieza en la revista *Kunstblatt*.

En su búsqueda por lograr una gramática común de las artes, en Kandinsky, los ejercicios prácticos, más que funcionar como producciones teatrales en sí mismas, fueron pensados como material didáctico desde su propia concepción. Se producía entonces un ciclo en el que las ideas teóricas y los experimentos artísticos se retroalimentaban hasta tal punto que se podría cuestionar si en sus dos inmersiones en lo teatral, bien desde la literatura o bien desde la composición escénica, la validación de su pensamiento primó sobre el objetivo artístico.

Genealogía de lo teatral en las escuelas de estudio

Esta tesis se había propuesto también trazar la genealogía que llevó a Gropius a incluir el teatro en la Bauhaus. Después de haber terminado esta investigación se podría concluir que, si bien en mayor o menor medida todas las escuelas estudiadas en las partes I y II llevaron a la práctica, y desarrollaron en profundidad, las ideas de Ruskin acerca del potencial pedagógico del teatro, el antecedente de la Bauhaus con el que significativamente se podrían encontrar más correspondencias es el Instituto de Arte de Ashbee.

Sin embargo, a pesar de que Gropius citó como referentes a Ruskin, Morris, Olbrich, Behrens y van de Velde, al hablar del movimiento *Arts and Crafts* no mencionó a Ashbee, ni tampoco lo hicieron de forma explícita ninguno de los demás maestros de la Bauhaus estudiados en este trabajo. No obstante, la prosapia se podría trazar a través de la influencia que Ashbee ejerció sobre Colonia de Darmstadt desde su relación con Gran Duque de Hesse; de las ideas que importó Muthesius tras su visita a la *Guild and School of Handicraft* durante su prospección inglesa; y, según algunos investigadores como Stephen Sennot, de la inspiración que Ashbee supuso para Henry van de Velde. En cualquier caso, a pesar de reconocer una cierta herencia

de sus antecesores, en general, la Bauhaus gozó de una independencia y de una personalidad propias que tuvieron que ver más con lo genuino de sus maestros que con las escuelas que la precedieron.

En lo que respecta a la incorporación de un profesor de teatro en el programa, lo que sí ha quedado demostrado es que no fue una idea inédita de Gropius, porque ya estuvo presente en uno de los últimos memorándums de la Escuelas de artes visuales de Weimar a partir de la que surgió la Bauhaus. No se ha encontrado información suficiente sobre la fuente o el por qué exacto de la propuesta, pero sin duda tuvo que ver con todo el entorno y los antecedentes que la envolvieron.

Líneas abiertas de investigación

Esta tesis ha dejado abiertas algunas líneas posibles de investigación en cada una de las partes que la componen. En lo que respecta a la Parte I sería interesante analizar en mayor profundidad las propuestas dramáticas de Morris, principalmente las similitudes y diferencias entre *The Tables Turned or Nupkins Awakeing* y *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* de Bertolt Brecht²³¹⁶. También se han dejado abiertas líneas de investigación acerca de la literatura dramática de Ashbee y de la recepción e interacción por parte de los habitantes locales que tuvieron las propuestas escénicas de la Guild en Campden. Sería muy conveniente analizar los acontecimientos vinculados a la *Darmstädter Schule für Schauspielkunst*, descritos de forma somera en la Parte II, tanto desde una perspectiva histórico-política como desde el ámbito de la historia del teatro o de su pedagogía. En lo que respecta a la Parte III podría resultar especialmente interesante prolongar el estudio de la función que el teatro ocupó en las escuelas de artes plásticas interdisciplinarias que continuaron a la Bauhaus y establecer conexiones entre ellas. Tal podría ser el caso de la EADAG [Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual] que establecieron Ricard Salvat y Maria Aurèlia

²³¹⁶ Karen Herbert solo menciona la posible conexión entre *Love is enough* y algunas obras de Brecht, pero no habla de *The Tables Turned*, en: Herbert, K. (1991). No "Fourth Wall": The Experience of Drama in William Morris's *Love Is Enough*. *ESC: English Studies in Canada*, 17(3), pp.301-317.

Capmany en 1960 en Barcelona o la citada al principio de este trabajo, Escuela SUR de profesiones artísticas, fundada en 2014 por el Círculo de Bellas Artes y La Fábrica en Madrid.

Para concluir este estudio se deja sin responder la siguiente pregunta ¿sería interesante incorporar el teatro a los programas de las escuelas de artes plásticas interdisciplinares actuales u ofrecer grados combinados entre bellas artes, arquitectura, diseño y artes escénicas? De lo que no cabe duda es de que, los maestros estudiados en este trabajo, que sí decidieron hacerlo, compartían un ímpetu, un valor, un amor y un respeto por las artes escénicas envidiables. Esta vocación por lo teatral enriqueció el resto de sus manifestaciones artísticas e hizo que sus experimentaciones y metodologías pedagógicas nos hayan dejado un legado excepcional.

BIBLIOGRAFÍA

11. BIBLIOGRAFÍA

11.1. BIBLIOGRAFÍA CONTEXTUAL

11.1.1. *Sobre educación, educación artística y educación teatral*

Acaso López-Bosch, M. (2014). *La educación artística no son manualidades*. Madrid: Los libros de la Catarata.

Armstrong, S. (1870). *Armstrong's ideas on education for life*. Hampton [Virginia]: The Hampton Institute Press.

Autant-Mathieu, M. and Meerzon, Y. (2015). *The Routledge companion to Michael Chekhov*. New York: Routledge.

Barja, J. (2016). *Entrevista a Juan Barja, director del Círculo de Bellas Artes de Madrid*.

Barker, C. and McCaw, D. (2010). *Theatre games*. London: Methuen Drama.

Blancafort, J. and Reus, P. (2018). *Aprehendiendo arquitectura a través de las artes escénicas*. Cartagena: Universidad Politécnica de Cartagena.

Brecht, B., Silberman, M., Giles, S., Kuhn, T. and Davis, J. (2015). *Brecht on theatre*. London: Bloomsbury.

Carnicke, S. (2008). *Stanislavsky in focus: an acting master for the twenty-first century*. 2nd ed. New York: Routledge.

Chekhov, M., Kirillov, A. and Merlin, B. (2005). *The path of the actor*. London: Routledge.

Chekhov, M. and Powers, M. (1991). *On the technique of acting*. New York: HarperCollins.

Cornett, C. and Smithrim, K. (2000). *The Arts as Meaning Makers*. New Jersey: Prentice Hall.

Craig, E. (1913). *A Living theatre: the Gordon Craig School, the Arena Goldoni, the Mask*. Florence: The School of the Arts of the Theatre.

Craig, G. (1987). *El arte del teatro*. Ciudad de México: Gaceta.

Craig, G. (1957). *On the Art of the Theatre*. London-Melbourne-Toronto: Heinemann.

11. BIBLIOGRAFÍA

- Delsarte, F. (1893). *Delsarte System of Oratory*. [ebook] New York: Edgar S. Werber. Available at: <https://archive.org/details/delsarteesystemof00delarich/page/n4> [Accessed 12 Mar. 2019].
- Eisner, E. (1995). *Educación la visión artística*. 7th ed. Barcelona: Paidós.
- Eur-lex.europa.eu. (2008). *EUR-Lex - l29017 - EN - EUR-Lex*. [online] Available at: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=LEGISSUM:l29017> [Accessed 7 Jun. 2019].
- Europarl.europa.eu. (2009). *Textos aprobados - Martes 24 de marzo de 2009 - Estudios artísticos en la Unión Europea - P6_TA(2009)0153*. [online] Available at: <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+TA+P6-TA-2009-0153+0+DOC+XML+V0//ES> [Accessed 7 Jun. 2019].
- Gardner, H. and Melero Nogués, M. (1995). *Inteligencias múltiples*. Barcelona: Espasa.
- Gsas.harvard.edu. (2019). *Film and Visual Studies | Harvard University - The Graduate School of Arts and Sciences*. [online] Available at: <https://gsas.harvard.edu/programs-of-study/all/film-visual-studies> [Accessed 7 Jun. 2019].
- Gutteridge, M. (1990). *The classes of Franz Cizek*. [online] Thefreelibrary.com. Available at: <https://www.thefreelibrary.com/The+classes+of+Franz+Cizek.-a08934232> [Accessed 5 Dec. 2018].
- Jackson, P. and Torres Santomé, J. (1998). *La vida en las aulas*. Madrid: Morata.
- Klages, L. (2018). *Mensch und Erde von Ludwig Klages*. [online] Worldfuturefund.org. Available at: <http://www.worldfuturefund.org/wffmaster/Reading/Germany/Menschunderde.htm> [Accessed 21 Dec. 2018].
- Lackner, P. (1985). *Schauspielerausbildung an den öffentlichen Theaterschulen der Bundesrepublik Deutschland*. Frankfurt am Main: P. Lang.
- Live-practice-of-art.pantheon.berkeley.edu. (2019). *Graduate Program: Practice of Art*. [online] Available at: <http://live-practice-of-art.pantheon.berkeley.edu/programs/graduate-program/> [Accessed 7 Jun. 2019].
- McCaw, D. (2012). *The Laban Sourcebook*. New York: Routledge.
- Meyerhold, V. (2008). *Teoría Teatral: V.E. Meyerhold*. Madrid: Fundamentos.
- Montessori, M. and Gutek, G. (2004). *The Montessori method*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers.
- Montessori, M., Holmes, H. and George, A. (1912). *The Montessori method: scientific pedagogy as applied to child education in "the Children's Houses" with additions and revisions*. New York: Stokes.
- Msu.ru. (2019). *Faculty of Fine and Performing Arts*. [online] Available at: <https://www.msu.ru/en/info/struct/depts/fart.html> [Accessed 7 Jun. 2019].
- Murdoch.edu.au. (2019). *Law + Arts (Combined)*. [online] Available at: [https://www.murdoch.edu.au/study/courses/course-details/law--arts-\(combined\)-\(llb\)\(ba\)#](https://www.murdoch.edu.au/study/courses/course-details/law--arts-(combined)-(llb)(ba)#) [Accessed 7 Jun. 2019].
- Oei.es. (2019). *¿Interdiscipliniedad? Dos o más, son mejor que una*. [online] Available at: <https://www.oei.es/historico/divulgacioncientifica/?Interdiscipliniedad-Dos-o-mas-son-mejor-que-una> [Accessed 18 Jun. 2019].
- Picardo Joao, J. (2004). *Diccionario pedagógico*. San Salvador: Colegio García Flamenco.

- Ruiz, B. (2012). *El arte del actor en el siglo XX*. Bilbao: Artezblai.
- Russell, B. (1927). *The papers of Bertrand Russell*. New York: The Modern Library Publishers.
- Russell, B. (1916). *Principles of social reconstruction*. London: George Allen and Unwin Ltd., Ruskin House.
- Stanford d.school. (2019). *Design Thinking Bootleg*. [online] Available at: <https://dschool.stanford.edu/resources/design-thinking-bootleg> [Accessed 27 Jun. 2019].
- Stanislavsky, C. (1993). *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: Quetzal.
- Stanislavsky, K., Kédrov, M. and Sepúlveda, L. (1986). *Trabajos teatrales*. Buenos Aires: Quetzal.
- Stanislavsky, K. (1980). *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires: Quetzal.
- Stanislavsky, C. (1979). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires: Quetzal.
- Stanislavsky, C. (1977). *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Editorial Quetzal.
- Tairov, A. (1969). *Notes of a director*. Coral Gables, Florida: Univ. of Miami Press.
- Thompson Klein, J. (1990). *Interdisciplinarity: History, Theory, and Practice*. Detroit: Wayne State University Press.
- Unesdoc.unesco.org. (2006). *Hoja de Ruta para la Educación Artística Conferencia Mundial sobre la Educación Artística: construir capacidades creativas para el siglo XXI Lisboa, 6-9 de marzo de 2006*. [online] Available at: http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/CLT/pdf/Arts_Edu_RoadMap_es.pdf [Accessed 7 Jun. 2019].
- Whyman, R. (2008). *The Stanislavsky system of acting*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zumhof, T. (2018). *Die Erziehung und Bildung der Schauspieler*. Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

11.1.2. Sobre teatro, danza, bellas artes, arquitectura, filosofía y otros temas

- Amazon.com. (2019). *Schönberg en 1911, Pierrot Lunaire Ensemble 1912*. [online] Available at: <https://www.amazon.com/Photo-Schoenberg-Pierrot-Lunaire-Ensemble/dp/B0075XFP7I> [Accessed 7 Apr. 2019].
- Anderman, G. (2017). *Europe Stage; Translation and Theatre*. London: Oberon Books.
- Andrew, N. (n.d.). *Expressionism - Routledge Encyclopedia of Modernism*. [online] Rem.routledge.com. Available at: <https://www.rem.routledge.com/articles/overview/expressionism> [Accessed 26 Feb. 2019].
- Anon (1926). Music and Marionettes. *Western Mail*, [online] p.5. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000104/19260925/116/0005> [Accessed 30 Apr. 2019].

- Arthistory. (2019). *Exposition « théâtre en Utopie » au Lieu Unique*. [online] Available at: <http://arthistory.unblog.fr/2014/11/10/exposition-theatre-en-utopie-au-lieu-unique/> [Accessed 24 Apr. 2019].
- Azarchivesonline.org. (2018). *Thomas Wood Stevens papers, 1895-1984 (bulk 1897-1937)*. [online] Available at: <http://www.azarchivesonline.org/xtf/view?docId=ead/uoa/UAMS002.xml> [Accessed 30 Oct. 2018].
- Bablet, D. (1966). *Edward Gordon Craig*. London: Theatre Arts Books.
- Baker, G. (2018). *The Project Gutenberg eBook of Waste: A Tragedy, In Four Acts, by Granville Barker*. [online] Gutenberg.org. Available at: <http://www.gutenberg.org/files/15788/15788-h/15788-h.htm> [Accessed 28 Oct. 2018].
- Behne, A. and Robinson, M. (1996). *Adolf Behne's The Modern Functional Building (1926)*. [online] Modernist Architecture. Available at: <https://modernistarchitecture.wordpress.com/2010/10/19/adolf-behne-s-the-modern-functional-building-1926/> [Accessed 21 Nov. 2018].
- Behr, S., Fanning, D. and Jarman, D. (1993). *Expressionism reassessed*. Manchester: Manchester University Press.
- Benjamin, W., Jennings, M., Doherty, B. and Levin, T. (2008). *The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media*. London: The Belknap Press of Harvard Univ. Press.
- Bloch, E., Luckács, G., Brecht, B., Benjamin, W., Adorno, T. and Taylor, R. (1977). *Aesthetics and Politics*. London: Verso.
- Brockett, O. and Hildy, F. (2014). *History of the theatre*. Essex: Pearson.
- Bruno-latour.fr. (2019). *Lectures | bruno-latour.fr*. [online] Available at: <http://www.bruno-latour.fr/lectures> [Accessed 3 May 2019].
- Carrick, E. (1985). *Gordon Craig; the story of his life*. New York: Limelight Editions.
- Carriere, P. (2010). *Orthodox Mysticism, Mainstream Occultism, Psychology and the System in the Russian Silver Age*. PhD. University of Kansas.
- Chambers, C. (2002). *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*. London: Continuum.
- Cochin, C. (2018). *Projet d'une salle de spectacle pour un théâtre de comédie*. [online] Gallica. Available at: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97716210/f29.image> [Accessed 31 Oct. 2018].
- Collins, P. (2004). *Concrete: The Vision of a New Architecture*. Montréal: McGill-Queen's University Press.
- Commons.wikimedia.org. (2018). *Édouard Vuillard, Solness le Constructeur, Program for Théâtre de l'Oeuvre, April 1894.jpg* - Wikimedia Commons. [online] Available at: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89douard_Vuillard,_Solness_le_Constructeur,_Program_for_Th%C3%A9%C3%A2tre_de_l%27Oeuvre,_April_1894.jpg [Accessed 31 Oct. 2018].
- Craig, E., Kessler, H. and Newman, L. (1995). *The correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler, 1903-1937*. Leeds: Published by W.S. Maney for the Modern Humanities Research Association and Institute of Germanic Studies, University of London.

- Craig, E. and Holland, P. (1957). *Index to the story of my days*. London: Hulton Press.
- Craig, G. (1912). Gentlemen, the Marionette. *Mask*, [online] 5(2). Available at: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaau191210-01.2.5&e=-----en-20--1--txt-txIN-----> [Accessed 8 Apr. 2019].
- Craig, G. (1908). Actor and the Über-marionette. *The Mask*, [online] 1(2). Available at: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaau190804-01.2.5> [Accessed 11 Mar. 2019].
- DeHart, S. (1979). *The History and Legacy of Georg II. Von Sachsen-Meiningen and His Theater*. Baltimore: Johns Hopkins University.
- Diebold, B. (1928). *Anarchie im Drama*. Fft. a. M: Frankf. Verlags-Anst.
- Easton, L. (2002). *The Red Count: The Life and Times of Harry Kessler*. Berkeley: University of California Press.
- Egbert, D. (1967). *Socialism and American art in the light of European utopianism, Marxism, and anarchism*. Princeton, NJ.: Princeton University Press.
- Elespejogotico.blogspot.com.es. (2019). «Los autómatas»: E.T.A. Hoffmann; relato y análisis. [online] Available at: <http://elespejogotico.blogspot.com.es/2009/11/los-automatas-eta-hoffmann.html> [Accessed 8 Apr. 2019].
- Enciclopedia.cat. (2019). *putxinel·li* | *enciclopèdia.cat*. [online] Available at: <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0135882.xml> [Accessed 29 Apr. 2019].
- Encyclopaedia Britannica. (2018). *Meiningen Company* | *German theatrical troupe*. [online] Available at: <https://www.britannica.com/topic/Meiningen-Company> [Accessed 28 Oct. 2018].
- Enke, R. (2019). *Malewitsch und Berlin – Eine Annäherung von Roland Enke: Russische Kunstausstellung Berlin 1922*. [online] Db-artmag.com. Available at: <https://www.db-artmag.com/archiv/06/d/thema-avantgarde.html> [Accessed 6 Mar. 2019].
- Esadsevilllaescenografia.blogspot.com. (2019). *ESPECIALIDAD DE ESCENOGRAFÍA. Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla*. [online] Available at: <https://esadsevilllaescenografia.blogspot.com/> [Accessed 11 Jul. 2019].
- Esslin, M. (1961). *The Theatre of the Absurd*. [ebook] New York: Anchor Books. Available at: https://monoskop.org/images/f/f9/Esslin_Martin_The_Theatre_of_the_Absurd.pdf [Accessed 16 Jun. 2019].
- Fagiolo, M. and Bértolo, I. (2016). Arquitecturas de leyenda. *Minerva*. [online] Available at: <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=135> [Accessed 28 May 2019].
- Frampton, K. and Sainz, J. (2014). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Francé-Harrar, A. (1962). *So war's um Neunzehnhundert: Mein fin de siècle*. München: A. Langen/G. Müller.
- France, A. (1912). Signoret Marionettes. *Mask*, [online] 5(2). Available at: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaau191210-01.2.6&e=-----en-20--1--txt-IN-----> [Accessed 8 Apr. 2019].

11. BIBLIOGRAFÍA

- Geczy, A. (2017). *The artificial body in fashion and art*. London: Bloomsbury Academic.
- Goff, A., Liachowitz, C., Reed, C., Young, A. and Torquato, M. (2014). *Finding Aid for Laurence Housman Papers*. [online] DLa.library.upenn.edu. Available at: http://dla.library.upenn.edu/cocoon/dla/pacscl/ead.pdf?id=PACSCCL_BMC_USPBmBMCM58 [Accessed 28 Oct. 2018].
- Goldberg, R. (1988). *Performance art*. New York: Thames & Hudson.
- Groom, G. (1993). *Edouard Vuillard*. New Haven: Yale University Press.
- Guervós, E. (2008). *Nietzsche y la danza. Parte I: Nietzsche y la expresión vital de la danza. Otra forma de lenguaje*". [online] Danza Ballet. Available at: <https://www.danzaballet.com/nietzsche-y-la-danza/> [Accessed 7 May 2019].
- Hartsilversmiths.co.uk. (2018). *Hart Silversmiths*. [online] Available at: <http://www.hartsilversmiths.co.uk/html/home.html> [Accessed 27 Oct. 2018].
- Haskell, H. (1988). *The early music revival*. London: Thames and Hudson.
- Henderson, A. (1972). *George Bernard Shaw, man of the century*. New York: Da Capo Press.
- Herald, H., Tucholsky, K. and Wolzogen, H. (1919). *Schall und Rauch*. Berlin: Buchverlag der Morgen.
- Hereu Payet, P., Montaner, J., Oliveras, J. and Gil Aristu, J. (1994). *Textos de arquitectura de la modernidad*. Guipúzcoa: Nerea.
- Hildebrand, A. (1988). *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: Visor.
- Hill Green, T. (2018). *Lectures on the Principles of Political Obligation*. [online] Socialsciences.mcmaster.ca. Available at: <https://socialsciences.mcmaster.ca/econ/ugcm/3ll3/green/obligation.pdf> [Accessed 27 Oct. 2018].
- Hoffmann, E. (2019). *Die Serapions-Brüder [Los hermanos Serapion] (1819-1921)*. [ebook] Available at: <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-serapions-bruder-3106/1> [Accessed 8 Apr. 2019].
- Hollis, R. (2006). *Swiss graphic design: The Origins and Growth of an International Style, 1920-1965*. New Haven: Yale University Press.
- Hone, W. (1823). *Ancient mysteries described, especially the English miracle plays, founded on Apocryphal New Testament story extant among the unpublished manuscripts in the British Museum: including notices of ecclesiastical shows*. [ebook] London: -detroit. Available at: <https://archive.org/details/AncientMysteriesDescribed/page/n7> [Accessed 7 Feb. 2019].
- Housman, L. (1904). *Sabrina Warham: The Story of her Youth*. London; New York: The MacMillan Company.
- Housman, L. and Granville-Barker, H. (1906). *Prunella; or, Love in a Dutch garden*. London: A.H. Bullen.
- Huelsenbeck, R. and Manheim, R. (2019). *En Avant Dada: A History of Dadaism (1920)*. [ebook] Hannover: Paul Steegemann. Available at: https://monoskop.org/images/1/18/Huelsenbeck_Richard_1920_1981_En_Avant_Dada_A_History_of_Dadaism.pdf [Accessed 19 May 2019].
- Inayat Khan, H. (2004). *The mysticism of sound*. Victoria, B.C.: Ekstasis Editions.

- Innes, C. (1972). *Erwin Piscator's political theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jelavich, P. (1996). *Berlin Cabaret*. Cambridge: Harvard University Press.
- Joseph, H. (2013). *A Book of Marionettes*. London: Read Books.
- Kassing, G. (2007). *History of Dance*. Champaign, IL: Human Kinetics.
- Kauders, A. (1996). *German Politics and the Jews, Düsseldorf and Nuremberg 1910-1933*. Oxford: Clarendon Press.
- Kessler, H. and Easton, L. (2011). *Journey to the Abyss: The Diaries of Count Harry Kessler, 1880-1918*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group.
- Kessler, H., Schuster, G. and Pehle, M. (1988). *Harry Graf Kessler; Tagebuch eines Weltmannes*. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft.
- Keyserling, H. and Reece, J. (1925). *The travel diary of a philosopher*. New York: Harcourt, Brace & Co.
- Kierkegaard, S. (2019). *Diario de un seductor (1843)*. [ebook] Available at: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/153822.pdf> [Accessed 7 May 2019].
- Kleist, H. and Zubiaurre, A. (1972). *Sobre el teatro de marionetas*. [ebook] ECO. Available at: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/36755/38711> [Accessed 8 Apr. 2019].
- Kleist, H. (1810). *Über das Marionettentheater*. [ebook] pp.1-5. Available at: <http://www.joachimschmid.ch/docs/DTxKleisHeiMario.pdf> [Accessed 29 Apr. 2019].
- Klüver, B. (1997). *A Day with Picasso*. Cambridge (MA): The MIT Press.
- Kokoschka, O. (1907). *Mörder Hoffnung der Frauen*. [ebook] Kurt Wolff, Leipzig. Available at: <https://www.gutenberg.org/files/46231/46231-h/46231-h.htm> [Accessed 7 Mar. 2019].
- Kostenevitch, A. (2014). *The Nabis*. Parkstone International.
- Kostenevich, A. (2012). *Bonnard and the Nabis*. New York: Parkstone International.
- Kuenzli, K. (2017). *The Nabis and Intimate Modernism: Painting and the Decorative at the Fin-de-sigle*. New York: Routledge.
- Kwon, H. (2011). Maeterlinck et le théâtre pour marionnettes: Alladine et Palomides, Intérieur, La mort de Tintagiles. *Nineteenth-Century French Studies*, [online] 40(1), pp.127-150. Available at: <https://muse-jhu-edu.are.uab.cat/article/453404> [Accessed 29 Apr. 2019].
- Law, J. (2011). *The Methuen Drama Dictionary of the Theatre*. London: Bloomsbury Publishing.
- Lissitzky, E. and Bowlt, J. (1976). *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 192-1934: The documents of 20th century Art*. New York: The Viking Press.
- Lucie-Smith, E. (1986). *Lives of the great 20th-century artists*. London: Thames & Hudson.
- Luengo, A. (2019). *Els Quatre Gats*. [online] Todacultura.com. Available at: http://www.todacultura.com/movimientosartisticos/els_quatre.htm [Accessed 29 Apr. 2019].

11. BIBLIOGRAFÍA

- Maeterlinck, M. (1901). *Maurice Maeterlinck Theatre 1: La princesse Maleine (1890); L'Intruse (1891); Les Aveugles (1891)*. [ebook] Bruxelles: P. Lacomblez. Available at: https://archive.org/details/Maeterlinck_Theatre1/page/n23 [Accessed 29 Apr. 2019].
- Martín Prada, J. (2018). *Lessing: Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía*. [online] Juanmartinprada.net. Available at: http://www.juanmartinprada.net/imagenes/transcripcion_videopresentacion_sobre_lessing.pdf [Accessed 23 Oct. 2018].
- Meggs, P. and Purvis, A. (2016). *Meggs' History of Graphic Design, 6th Edition*. John Wiley & Sons.
- Meyer, S. (1999). *Die gebändigte Vertikale. Materialien zum frühen Hochhausbau in Frankfurt [Los materiales verticales domesticados para la construcción temprana de rascacielos en Frankfurt]*. PhD. Philipps-Universität Marburg.
- Míguez, Á. (2012). *Fundamentos del diseño industrial*. Buenos Aires: Eudeba.
- Montiel, L. (2008). Sobre máquinas e instrumentos (I): el cuerpo del autómatas en la obra de E.T.A. Hoffmann. *Asclepio*, [online] 60(1), pp.151-176. Available at: <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/viewFile/248/244>.
- Morelli, C. (1780). *Pianta, e spaccato del nuovo teatro d'Imola architettura del cavalier Cosimo Morelli, dedicato a sua eccellenza la signora marchesa Lilla Cambiaso*. Roma: Stamperia del Casaletti.
- Moussorgsky, M. and Bricard, N. (2002). *Pictures at an Exhibition: For the Piano*. New York: Alfred Music Publishing.
- Næss, A. and Rothenberg, D. (2003). *Ecology, Community and Lifestyle: Outline of an Ecosophy*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Nehring, E. (2004). *Im Spannungsfeld der Moderne*. Tübingen: Gunter Narr.
- Nekrašas, E. (2015). *The positive mind*. Budapest: Central European University Press.
- Nell, A. (2016). Expressionism: Expressionism and Dance. [online] Available at: <https://www.rem.routledge.com/articles/overview/expressionism> [Accessed 12 Mar. 2019].
- Neville, H. (1875). *The stage: Its past and Present in Relation to Fine Art*. London: R. Bentley.
- Nietzsche, F. and Riezu, J. (2000). *Nietzsche*. Salamanca: Ed. San Esteban.
- Nietzsche, F. (1883). *Así habló Zaratustra*. [online] Enxarxa.com. Available at: <http://www.enxarxa.com/biblioteca/NIETZSCHE%20Asi%20hablo%20Zaratustra.pdf> [Accessed 21 Nov. 2018].
- Nietzsche, F. and Manzano, C. (2000). *Sobre el porvenir de nuestras instituciones educativas”, Primera conferencia*. [ebook] Barcelona: Tusquets, pp.31-58. Available at: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/N/Nietzsche%20-%20Sobre%20el%20porvenir%20de%20la%20educacion.pdf [Accessed 8 Jun. 2019].
- Obrist, H. and Razā, A. (2014). *Ways of curating*. London: Penguin.
- Oliva, C. and Torres Monreal, F. (1990). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Catedra.

- Patterson, T. (2016). *Instruments for New Music: Sound, Technology, and Modernism*. PhD. University of California Press.
- Paul, J. (2019). *Auswahl aus des Teufels Papieren (1789)*. [ebook] Available at: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/auswahl-aus-des-teufels-papieren-3200/12> [Accessed 8 Apr. 2019].
- Pavis, P. (2001). *El análisis de los espectáculos*. 3rd ed. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Pavis, P. and Martínez, G. (1998). *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- Platz, G. and Francesca, F. (2009). *L'architettura della nuova epoca*. Bologna: Compositori.
- Poel, W. (2013). *Shakespeare in the theatre*. New York: Cambridge University Press.
- Read, A. (2013). *Theatre in the expanded field*. London: Bloomsbury Publishing.
- Reetze, J. (2018). *The Mask Dancers: Lavinia Schulz & Walter Holdt [Los bailarines de la máscara: Lavinia Schulz y Walter Holdt]*. [online] Janreetze.blogspot.com.es. Available at: <http://janreetze.blogspot.com.es/2010/12/the-mask-dancers-lavinia-schulz-walter.html> [Accessed 8 Dec. 2018].
- Reinhardt, M. and Fetting, H. (1989). *Ich bin nichts als ein Theatermann*. Berlin: Henschel.
- Reinhardt, G. (1973). *Der Liebhaber: Erinnerungen seines Sohnes Gottfried Reinhardt an Max Reinhardt*. Leinen: Droemer Knaur.
- Reinhardt, M. (1901). *Schall und Rauch*. Berlin und Leipzig: Mit Buchschmuck von Albert Fiebiger.
- Ribot, T., Rubio, R., Fe, F. and Suárez, V. (1943). *Psicología de la atención (1899)*. Buenos Aires: Ediciones Modernas Prometeo.
- Rilke, R. (1926). *Babel Web Anthology: Rilke, Rainer Maria: The fourth elegy (Duineser Elegien - Die Vierte Elegie in English)*. [online] Babelmatrix.org. Available at: http://www.babelmatrix.org/works/de/Rilke%2C_Rainer_Maria-1875/Duineser_Elegien_-_Die_Vierte_Elegie/en/32640-The_fourth_elegy [Accessed 29 Apr. 2019].
- Ringer, F. (1969). *The decline of the German mandarins*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ritchie, J. (1976). *German expressionist drama*. Boston: Twayne Publishers.
- Roslavleva, N. (1965). *Stanislavski and the ballet*. New York: Dance Perspectives, Inc. (23).
- Rossetti, D. (2018). *Eden Bower Collection Introduction*. [online] Rossettiarchive.org. Available at: <http://www.rossettiarchive.org/docs/20-1869.f30.raw.html> [Accessed 26 Oct. 2018].
- Salter, C. (2010). *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*. Cambridge: The MIT Press.
- Sánchez Martínez, J. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Schiller, F. (2019). *Cartas sobre la educación estética del hombre (1795)*. [ebook] Available at: <https://clasesparticularesenlima.files.wordpress.com/2015/10/schiller-cartas-sobre-la-educacion-estetica-del-hombre-1795.pdf> [Accessed 7 Apr. 2019].
- Schneider, K. (1992). *Burg Giebichenstein*. Weinheim: VCH.

11. BIBLIOGRAFÍA

- Schumacher, C. (1996). *Naturalism and symbolism in European theatre, 1850-1918*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Secrest, M. (1998). *Frank Lloyd Wright*. Chicago: University of Chicago Press.
- Segel, H. (1995). *Pinocchio's progeny*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Selz, P. (1957). *German expressionist painting, 1900-1950*. Los Angeles: University of California Press.
- Sembach, K. (2007). *Art Nouveau*. Cologne: Taschen.
- Shaw, J. and Auner, J. (2010). *The Cambridge companion to Schoenberg*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Short, C. (2019). *Friedrich Nietzsche and German Expressionist Art (vol.I)*. PhD Art History and Theory. University of Essex.
- Steiner, R. (2011). *Theosophy: An Introduction to the Supersensible Knowledge of the World and Destination of Man*. Forest Row: Rudolf Steiner Press.
- Tatlin, V. and Bowlt, J. (1976). *Russian Art of the Avant-Garde Theory and Criticism 1902-1934: The documents of 20th*
- Therodina.com. (2019). *Action to Surface*. [online] Available at: <https://www.therodina.com/actiontosurface/> [Accessed 27 Apr. 2019].
- Thompson, F. (1912). *Shelley: An Essay*. Portland: Thomas B. Mosher.
- Tougan-Baranowski, M. and Moreno, J. (1912). *Las crisis industriales en Inglaterra*. Madrid: Tordecillas.
- Turk, H. (1992). *Theater und Drama: theoretische Konzepte von Corneille bis Dürrenmatt*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Venturelli, A., Schröder, L. and Richter, S. (2003). *Kunst, Wissenschaft und Geschichte bei Nietzsche*. Berlin: Walter de Gruyter.
- von Kempfen, T. (1951). *Imitación de Christo*. 3rd ed. Barcelona: Regina.
- Voskuhl, A. (2013). *Androids in the Enlightenment: Mechanics, Artisans, and Cultures of the Self*. [online] Available at: <http://chicago.universitypressscholarship.com/view/10.7208/chicago/9780226034331.001.0001/upso-9780226034027-chapter-05> [Accessed 28 Apr. 2019].
- Wagner, R., Llinares, J. and López, F. (2000). *La obra de arte del futuro (1849)*. Valencia: Universitat de Valencia.
- Watkins, G. (1994). *Pyramids at the Louvre*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Wegener, W. (1979). The Creative Circle: Stanislavski and Yoga. *Educational Theatre Journal*, 28(1), p.89.
- Weibel, P. (2005). *Beyond Art: A Third Culture: A Comparative Study in Cultures, Art and Science in 20th Century Austria and Hungary*. Wien: Springer Science & Business Media.
- White, E. (1984). *Stravinsky, the composer and his works*. Berkeley: University of California Press.
- Winiarz, J. (2000). Schoenberg - Pierrot Lunaire: an Atonal Landmark. *La Scena Musicale*, [online] 5(7). Available at: <http://www.scena.org/lsm/sm5-7/schoenberg-en.htm> [Accessed 8 May 2019].

Wood, S. (2001). *Robert Browning*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave.

Woodrow Mayers, R. (1985). *A Translation and Critical Analysis of the letters of Mikhail Semyonovich Shchepkin*. PhD in Fine Arts. Texas Tech University.

World Encyclopedia of Puppetry Arts. (2019). *Le Chat noir* | *World Encyclopedia of Puppetry Arts*. [online] Available at: <https://wepa.unima.org/es/le-chat-noir/> [Accessed 29 Apr. 2019].

Wright, F. (2005). *Frank Lloyd Wright*. Petaluma: Pomegranate.

Wyss, B. and Bernabé Blanco, H. (1996). *La voluntad del arte*. Madrid: Abada.

Yeats, W. and Wade, A. (1954). *The Letters of W.B. Yeats*. London: Rupert Hart Davis.

Zarrilli, P., McConachie, B., Williams, G. and Sorgenfrei, C. (2006). *Theatre Histories*. London: Routledge.

11.2. BIBLIOGRAFÍA DE LOS AUTORES ESTUDIADOS

Ashbee, C. (1917). *Where the Great City stands. A study in the new civics*. London: Essex House Press, & B.T. Batsford.

Ashbee, C. (1914). *The Hamptonshire Experiment in Education*. London: George Allen & Company, LTD.

Ashbee, C. (1911). *Should We Stop Teaching Art*. London: Batsford.

Ashbee, C. (1908). *Craftsmanship in competitive industry. Being a record of the workshops of the guild of handicraft and some deductions from their twenty-one years' experience*. Campden [Gloucestershire]: Essex House Press.

Ashbee, J. and Ashbee, C. (1904). *The Essex House song book*. London: Essex House Press.

Ashbee, C. and Harwood, E. (1902). *The Masque of the Edwards of England*. London: Essex House Press.

Ashbee, C., Thomson, G. and Batchelor, J. (1901). *An endeavour towards the teaching of John Ruskin and William Morris*. London: Edward Arnold.

Ashbee, C. (1894). *A few chapters in workshop re-construction and citizenship*. London: Guild and School of Handicraft.

Ashbee, C. (1892). *The manual of the guild and school of handicraft*. London: Cassell & Co.

Ashbee, C. and M-or-N. (1892). *From Whitechapel to Camelot*. London: Guild of Handicraft.

Ashbee, C., Reid, J., Lee, T. and Warren, E. (1890). *Transactions of the Guild & School of Handicraft. vol. I*. London: Essex House.

Behrens, P. (1919). *Ein Dokument deutscher Kunst, Ein Dokument deutscher Kunst: die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt, 1901*. München: Festschrift [Ernst Ludwig, dem Großherzog von Hessen und bei Rhein].

Behrens, P. (1911). Kunst und Technik. *Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*, [online] (28), p.278. Available at: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1911/0278> [Accessed 30 Oct. 2018].

Behrens, P. (1900). *Behrens, Peter: Feste des Lebens und der Kunst: eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols; [der Künstlerkolonie in Darmstadt gewidmet] (Leipzig, 1900)*. [online] Digi.ub.uni-heidelberg.de. Available at: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/behrens1900/0006> [Accessed 30 Oct. 2018].

Behrens, P. (1900). Die Dekoration der Bühne. *Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*, [online] (6), p.405. Available at: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1900/0123/text_ocr [Accessed 30 Oct. 2018].

Behrens, P. (1900). *Feste des Lebens und der Kunst*. Leipzig: E. Diederich.

Behrens, P. (1900). *HEIDI: Behrens, Peter: Die Dekoration der Bühne*. [online] Katalog.ub.uni-heidelberg.de. Available at: [http://katalog.ub.uni-heidelberg.de/cgi-bin/titel.cgi?katkey=67012082&sess=aa97a81fafd13c337cda951f5d07e15a&query=Die%20dekorat%20der%20b%3BC3hne&f\[fac_au\]=1367338&f\[fac_onl\]=1&f\[fac_ostem\]=1](http://katalog.ub.uni-heidelberg.de/cgi-bin/titel.cgi?katkey=67012082&sess=aa97a81fafd13c337cda951f5d07e15a&query=Die%20dekorat%20der%20b%3BC3hne&f[fac_au]=1367338&f[fac_onl]=1&f[fac_ostem]=1) [Accessed 30 Oct. 2018].

Behrens, P. (1900). *HEIDI: Behrens, Peter: Literatur zum Jugendstil*. [online] Katalog.ub.uni-heidelberg.de. Available at: [http://katalog.ub.uni-heidelberg.de/cgi-bin/titel.cgi?sess=aa97a81fafd13c337cda951f5d07e15a&query=katkey%3A67655554&katkey=67655554&f\[ft\]=996508389](http://katalog.ub.uni-heidelberg.de/cgi-bin/titel.cgi?sess=aa97a81fafd13c337cda951f5d07e15a&query=katkey%3A67655554&katkey=67655554&f[ft]=996508389) [Accessed 30 Oct. 2018].

Behrens, P. (1900). *Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein*. [ebook] Die Rheinlande: Vierteljahrsschr. d. Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein, p.28. Available at: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rheinlande1900_1901/0205?sid=6976bd6f1e00d1469cfa5bdb58b3ffffb [Accessed 30 Oct. 2018].

Fuchs, G. (1909). *Die Revolution des Theaters*. München und Leipzig: Bei Georg Müller.

Fuchs, G. (1905). *Die Schaubühne der Zukunft*. Berlin: Schuster & Loeffler.

Fuchs, G. (1901). Das Bunte Theater von August Endell. *Deutsche Kunst und Dekoration*, [online] 9, pp.275-289. Available at: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1901_1902/0290 [Accessed 24 Nov. 2018].

Fuchs, G. (1900). Zur Neugestaltung der Schau-Bühne. *Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*, [online] (7). Available at: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1900_1901/0242 [Accessed 30 Oct. 2018].

Fuchs, G. (1899). Die Schaubühne – ein Fest des Lebens [El espectáculo, una fiesta de la vida]. *Wiener Rundschau*, (20).

Fuchs, G. (1899). Die Schauspieler, [El actor]. *Wiener Rundschau*, (21), pp.504-506.

Fuchs, G. (1899). Sermon wider die Literaten in Dingen der dramatischen Dichtung [Sermón contra los escritores en cuestiones de poesía dramática]. *Wiener Rundschau*, (13), pp.298-303.

- Itten, J. (2003). *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*. New York: VNR Books, John Wiley & Sons.
- Itten, J. (1930). Pädagogische Fragmente Einer Formenlehre. Aus dem Unterricht der Ittenschule. *Die Form: Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, [online] 5, p.141. Available at: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/form1930/0179> [Accessed 5 Dec. 2018].
- Kandinsky, V. and V.V.A.A. (2012). *Kandinsky, Russian and Bauhaus years (1915-1933)*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum.
- Kandinsky, W. and Sananes, E. (2010). *Cursos de la Bauhaus (1929)*. Madrid: Alianza.
- Kandinsky, W. and Echavarren, R. (2003). *Punto y línea sobre plano: Contribución al análisis de los elementos pictóricos (1926)*. Barcelona: Paidós.
- Kandinsky, V. (2002). *Escritos sobre arte y artistas*. Madrid: Síntesis.
- Kandinsky, V. (1989). *De lo espiritual en el arte*. Tlahuapan, Puebla (MX): Premia.
- Kandinsky, V., Marc, F. and Burgaleta, R. (1989). *El jinete azul [Der Blaue Reiter]*. Barcelona: Paidós.
- Kandinsky, V. and Sers, P. (1987). *La gramática de la creación*. Barcelona: Paidós.
- Kandinsky, V. (1979). *Point and Line to Plane (1926)*. New York: Dover Publications.
- Kandinsky, V. (1930). Modeste Mussorgsky: "Bilder einer Ausstellung". *Kunstblatt*, [online] (August 1), p.246. Available at: <https://magazines.iadb.org/issue/DKB/1930-08-01/edition/14-8/page/26?query=> [Accessed 25 Feb. 2019].
- Kandinsky, V. and Franz, M. (1914). *Der Blaue Reiter*. [ebook] München: Piper. Available at: <https://archive.org/details/derblauereiter00kand/page/120> [Accessed 2 Mar. 2019].
- Moholy-Nagy, L., Rubio, O., Vitiello, V., Peterse, F., Von Amelnunxen, H., Botar, O., Goergen, J. and Moholy-Nagy, H. (2010). *El arte de la luz*. Madrid: La Fábrica.
- Moholy-Nagy, L., Ware, K., Naef and J. Paul Getty Museum (1995). *László Moholy-Nagy: Photographs from the J. Paul Getty Museum, Volumen 2*. Los Angeles: Getty Publications.
- Moholy-Nagy, S. and Gropius, W. (1950). *Experiment in totality, Primary Source Edition*. New York: Harpers and Brothers.
- Moholy-Nagy, L. (1947). *The New Vision (1928)*. New York: Wittenborn, Schultz.
- Moholy-Nagy, L. (1947). *vision in motion (1931-1937)*. [ebook] Chicago: Wisconsin Cuneo Press, id. Available at: https://monoskop.org/images/0/0d/Moholy-Nagy_Laszlo_Vision_in_Motion.pdf [Accessed 11 Dec. 2018].
- Moholy-Nagy, L. and Scheffauer, E. (1930). *Lichtrequisit einer Elektrischen Bühne*. [ebook] Available at: https://monoskop.org/images/a/a1/Moholy_Nagy_Laszlo_1930_Lichtrequisit_einer_elektrischen_Buehne.pdf [Accessed 27 Jun. 2019].

11. BIBLIOGRAFÍA

Moholy-Nagy, L. (1928). *The new vision and abstract of an artist*. [ebook] New York: Wittenborn, Schultz. Available at: https://monoskop.org/images/a/af/Moholy-Nagy_Laszlo_The_New_Vision_and_Abstract_of_an_Artist.pdf [Accessed 15 Dec. 2018].

Moholy-Nagy, L. and Kemény, A. (1922). Dynamisch-konstruktives Kraftsystem. *Der Sturm*, [online] 13, p.186. Available at: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabg19221205-02.2.7&> [Accessed 22 Dec. 2018].

Morris, W. (2018). *William Morris Archive*. [online] Morrisedition.lib.uiowa.edu. Available at: <http://morrisedition.lib.uiowa.edu/sigurdintro.html> [Accessed 26 Oct. 2018].

Morris, W., Kelvin, N. and Morris, W. (2014). *The collected letters of William Morris, vol. II, part A: 1881-1884*. Princetown: Princetown University Press.

Morris, W. (2015). *Delphi Complete Works of William Morris*. East Sussex: Delphi Classics.

Morris, M. (2012). *The Collected Works of William Morris, vol. XXII*. London: Longmans Green and Company, Cambridge University Press.

Morris, W. (1993). *News from Nowhere and Other Writings*. London: Penguin.

Morris, M. and Shaw, G. (1966). *William Morris, Volume 2, Morris as a Socialist; William Morris as I Knew Him*. New York: Russell and Russell.

Morris, W. (1887). *William Morris's SOCIALIST DIARY*. [online] Marxists.org. Available at: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1887/diary/footnotes.htm> [Accessed 22 Jan. 2019].

Morris, W. and Belfort Bax, E. (1887). *Socialism from The Root Up - Chapter XX - Marx's Deduction of the Historical Evolution of Modern Industry*. [online] Marxists.org. Available at: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1887/sru/ch20.htm> [Accessed 22 Jan. 2019].

Morris, W., Burne-Jones, E., Pagden, B. and Bidwell, J. (1873). *Love is enough, or, The freeing of Pharamond*. London: Ellis & White.

Morris, W. (1889). *William Morris - Gothic Architecture*. [online] Marxists.org. Available at: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1889/gothic.htm> [Accessed 26 Oct. 2018].

Morris, W. (1888). *William Morris - Art and its Producers*. [online] Marxists.org. Available at: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1888/producer.htm> [Accessed 26 Oct. 2018].

Morris, W. (1887). *The Tables Turned*. [online] Gutenberg.org. Available at: <http://www.gutenberg.org/files/16897/16897-h/16897-h.htm> [Accessed 26 Oct. 2018].

Morris, W. (1882). *William Morris - Hopes and Fears for Art, chapter I*. [online] Marxists.org. Available at: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/chapters/chapter1.htm> [Accessed 26 Oct. 2018].

Morris, W. (1882). *William Morris - Hopes and Fears for Art, chapter II*. [online] Marxists.org. Available at: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/chapters/chapter2.htm> [Accessed 26 Oct. 2018].

Morris, W. (1882). *William Morris - Hopes and Fears for Art, chapter III*. [online] Marxists.org. Available at: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/chapters/chapter3.htm> [Accessed 26 Oct. 2018].

Morris, W. (1882). *William Morris - Hopes and Fears for Art*. [online] Marxists.org. Available at: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/chapters/chapter1.htm> [Accessed 26 Oct. 2018].

Morris, W. (1881). *William Morris - Art and the Beauty of the Earth*. [online] Marxists.org. Available at: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1881/earth.htm> [Accessed 26 Oct. 2018].

Morris, W. (1870). *William Morris - Review of Dante Gabriel Rossetti's Poems*. [online] Marxists.org. Available at: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1870/rossetti.htm> [Accessed 26 Oct. 2018].

Muthesius, H. and Anderson, S. (1994). *Style-Architecture and Building-Art: Transformations of Architecture in the nineteenth century and its present condition*. Santa Monica: Getty Center for the History of Art & the Humanities.

Muthesius, H. (1986). *The English House 1860-194: The Flowering of English Domestic Architecture*. London: Faber and Faber.

Muthesius, H. (1919). *Wie baue ich mein Haus*. München: F. Bruckmann.

Muthesius, H. (1907). *Landhaus und Garten, Beispiele neuzeitlicher Landhäuser nebst Grundrissen, Innenräumen und Gärten*. München: F. Bruckmann.

Muthesius, H. (1905). *Das modern Landhaus, und seine innere Ausstattung*. München: F. Bruckmann.

Muthesius, H. (1901). *Die Krisis im Kunstgewerbe: Studien über die Wege und Ziele der modernen Richtung*. Leipzig: S. Hirzel.

Muthesius, H. (1901). *Die neuere kirchliche Baukunst in England: Entwicklung, Bedingungen und Grundzüge des Kirche bauen der Englischen Staatskirche un der Secten [La arquitectura eclesiástica posterior en Inglaterra: desarrollo, condiciones y fundamentos de la construcción de la iglesia de la iglesia estatal inglesa y las sectas]*. Berlin: Wilhelm Ernst and Sohn.

Muthesius, H. (1898). Die Guild and School of Handicraft in London. *Dekorative Kunst*, [online] II, pp.41-48. Available at: <http://daten.digitale-sammlungen.de/0008/bsb00087577/images/index.html?id=00087577&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=54> [Accessed 23 Nov. 2018].

Olbrich, J. (1902). *Die Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt 1901: Hauptkatalog*, [online] p.11. Available at: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/olbrich1902a/0017> [Accessed 30 Oct. 2018].

Olbrich, J. (1901). De Darmstädter Künstler-Kolonie. *Kunstgewerbeblatt: Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Berlin, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe i. B., Königsberg i. Preussen, Leipzig, Magdeburg, Pforzheim und Stuttgart*, [online] (12), p.23. Available at: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstgewerbeblatt1901/0031> con entrada el 1/10/2018 [Accessed 30 Oct. 2018].

Olbrich, J. (1900). Das Dokument Deutscher Kunst [Un documento de arte alemán]. *Deutsche Kunst und Dekoration*, [online] (6), p.370. Available at: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1900/0084> [Accessed 30 Oct. 2018].

11. BIBLIOGRAFÍA

- Olbrich, J. (1900). Unsere Nächste Arbeit [Nuestro próximo trabajo]. *Deutsche Kunst und Dekoration*, [online] (6), p.366. Available at: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1900/0084> [Accessed 30 Oct. 2018].
- Olbrich, J., König, F., Moser, K. and Roller, A. (1899). *Ver Sacrum*, [online] (1), p.1. Available at: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnabf189906-01.2.1&e=-----en-20-bmtnabf-21--txt-txIN-olbrich-----> [Accessed 30 Oct. 2018].
- Poelzig, H. and Posener, J. (1986). *Ein grosses Theater und ein kleines Haus*. Berlin: Aedes, Galerie für Architektur und Raum.
- Poelzig, H. (1904). *Das Einfamilienhaus auf der Ausstellung für Handwerk und Kunstgewerbe in Breslau*. [ebook] CdB (24), pp.547-48. Available at: http://archiv.wratislavia-digitalis.eu/MOB/Monographien/F_96_5875_4/#4 [Accessed 23 Nov. 2018].
- Ruskin, J. (1908). *The Works of John Ruskin, Ruskin Hall, vol. XXXV/ XXXIX*. New York: Longmans, Green and Co.
- Ruskin, J. (1908). *The Works of John Ruskin, vol. XII/ XXXIX*. New York: Longmans, Green and Co.
- Ruskin, J. (1908). *The Works of John Ruskin, vol. XXXIV/ XXXIX*. New York: Longmans, Green and Co.
- Ruskin, J. (1906). *Modern Painters vol. III*. London: George Allen.
- Ruskin, J. (1891). *The Complete Works of John Ruskin, vol. VIII/XXVI*. New York: Reuwee, Attley and Walsh.
- Ruskin, J. (1891). *The Complete Works of John Ruskin, vol. X/XXVI*. New York: Reuwee, Attley and Walsh.
- Ruskin, J. (1891). *The Complete Works of John Ruskin, vol. XI/XXVI*. New York: Reuwee, Attley and Walsh.
- Ruskin, J. (1891). *The Complete Works of John Ruskin, vol. XIII/XXVI*. New York: Reuwee, Attley and Walsh.
- Ruskin, J. (1891). *The Complete Works of John Ruskin, vol. XIX/XXVI*. New York: Reuwee, Attley and Walsh.
- Ruskin, J. (1891). *The Complete Works of John Ruskin, vol. XV/XVI*. New York: Reuwee, Attley and Walsh.
- Ruskin, J. (1891). *The Complete Works of John Ruskin, vol. XVI, XXVI*. New York: Reuwee, Attley and Walsh.
- Ruskin, J. (1891). *The Complete Works of John Ruskin, vol. XX/XXVI*. New York: Reuwee, Attley and Walsh.
- Ruskin, J. (1891). *The Complete Works of John Ruskin, vol. XXII/XXVI*. New York: Reuwee, Attley and Walsh.
- Ruskin, J. (1891). *The Complete Works of John Ruskin: Arrows of Chase*. New York: Reuwee, Attley and Walsh.
- Ruskin, J. (1849). *The seven lamps of architecture; Lectures on architecture and painting; The study of architecture*. London: Smith, Elder, and Co.
- Schlemmer, O., Schlemmer, T. and Winston, K. (1990). *The letters and diaries of Otto Schlemmer Selected and edited by Tut Schlemmer*. Evanston: Northwestern University Press.
- Schlemmer, O. and Michaud, E. (1978). *Théâtre et abstraction*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- Schlemmer, O. and Selifman, J. (1971). *Man [Der Mensch]*. Brandford and London: MIT/ Lund Humphries.
- Schlemmer, O. and Seligman, J. (1971). *Man. Teaching notes from the Bauhaus*. Cambridge (MA): The M.I.T. Press.

Schlemmer, O., Moholy-Nagy, L., Molnár, F., Gropius, W. and Wensinger, A. (1961). *The theater of the Bauhaus*. Middleton, conn.: Wesleyan University Press.

Schlemmer, O. (1928). Piscator und das Moderne Theater. *Das neue Frankfurt: internationale Monatsschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung*, [online] 2, pp.22-26. Available at: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/neue_frankfurt1928/0040/image [Accessed 12 Apr. 2019].

Schlemmer, O. (1927). deutsche theaterausstellung magdeburg 1927. *bühne. bauhaus*, [online] 3, pp.1-6. Available at: https://monoskop.org/images/f/f2/Bauhaus_1-3_1927.pdf [Accessed 14 Apr. 2019].

Schlemmer, O. (1926). *Bauhaus Stage, Dessau*. [online] Bauhaus100.com. Available at: <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/works/stage/bauhaus-stage-dessau/> [Accessed 27 Apr. 2019].

Schreyer, L. and Keith-Smith, B. (2001). *Theateraufsätze*. Lewiston, N.Y.: E. Mellen Press.

Schreyer, L. and Keith-Smith, B. (1985). *Zwischen Sturm und Bauhaus*. Stuttgart: Akademischer Verlag H.-D. Heinz.

Schreyer, L. (1956). *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus: was ist des Menschen Bild [Recuerdos de Sturm y Bauhaus: ¿qué es la imagen humana?]*. [ebook] München: Albert Langen, Georg Müller. Available at: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schreyer1956/0015> [Accessed 6 Dec. 2018].

Schreyer, L. (1948). *Das expressionistische Theater: aus meinen Erinnerungen*. Hamburg: J.P. Toth.

Schreyer, L., Weidemann, E. and Haffenrichter, H. (1923). *Stage Workshop: Mondspiel*. [online] Santa María en la Luna. Available at: <https://www.bauhaus100.de/en/past/teaching/workshops/stage-workshop/> [Accessed 16 Mar. 2019].

Schreyer, L. (1919). *Nacht*. [ebook] Berlin: Der Sturm. Available at: https://archive.org/details/bub_gb_x3EuAAAAYAAJ/page/n5 [Accessed 11 Mar. 2019].

Schreyer, L. (1916). Das Bühnenkunstwerk. *Der Sturm*, [online] 7(50-51). Available at: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmntnabg19160815-01&e=-----en-20--1--txt-txIN-----> [Accessed 16 Mar. 2019].

van de Velde, H. and Sharp, D. (1974). *Theatre designs 1904-1914*. Bruxelles: The Architectural Association in conjunction with the Archives de l'Architecture Modernes.

van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper.

van de Velde, H. (1925). *Le théâtre de l'exposition du Werkbund à Cologne 1914 et la scène tripartite*. Anvers: J.-E. Buschmann.

van de Velde, H. (1889). Allgemeine Bemerkungen zu Einer Synthese der Kunst von Henry van de Velde. *Pan*, [online] (III y IV), p.269. Available at: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pan1899_1900_2/0162/image [Accessed 30 Oct. 2018].

11.3. PARTE I. LA GUILD Y SUS ANTECEDENTES

11.3.1. Trabajos sobre el movimiento Arts and Crafts, Ruskin y Morris

Anon (1901). C.R. Ashbee of Cambridge, Speaks on William Morris - The Exhibition. *The Philadelphia Inquirer (Philadelphia, Pennsylvania)*, [online] p.2. Available at: <https://www.newspapers.com/image/168168076/?terms=Ashbee> [Accessed 16 Feb. 2019].

Anon (1887). Aristophanes in Farringdon Road. *Pall Mall Gazette*, [online] p.1. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/BL/0000098/18871017/001/0001> [Accessed 27 Oct. 2018].

Anon (1887). Conviction of socialist rioters. *Derby Daily Telegraph*, [online] p.4. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/BL/0000327/18870122/032/0004?browse=true> [Accessed 22 Jan. 2019].

Anon (1887). Kenninghall. *Diss Express*, [online] p.5. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/BL/0001527/18870121/114/0005?browse=true> [Accessed 22 Jan. 2019].

Anon (1887). London and Provincial. *Stamford Mercury*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/BL/0000237/18870121/001/0003> [Accessed 22 Jan. 2019].

Anon (1887). Norfolk and Norwich'. *Norwich Mercury*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001669/18870126/073/0002> [Accessed 22 Jan. 2019].

Anon (1887). Notes on current events. *Greenock Telegraph and Clyde Shipping Gazette*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000472/18870706/040/0002> [Accessed 22 Jan. 2019].

Anon (1887). Prosecution of the Socialist Leaders. *Norfolk News*, [online] p.10. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/BL/0000247/18870122/140/0010> [Accessed 22 Jan. 2019].

Anon (1887). Socialist Riot in Norwich. Committal of the Prisoners. *Bury and Norwich Post*, [online] p.7. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/BL/0000156/18870118/049/0007?browse=true> [Accessed 22 Jan. 2019].

Anon (1887). Star of the East. *Evening Star*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001707/18870122/011/0002> [Accessed 22 Jan. 2019].

Anon (1887). The 'Socialist' Riot at Norwich. *The Ipswich Journal*, [online] pp.3-4. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000071/18870117/012/0003> [Accessed 22 Jan. 2019].

Anon (1887). The Police and the Late Riot at Norwich. *Eastern Evening News*, [online] p.4. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/BL/0001842/18870125/038/0004?browse=true> [Accessed 22 Jan. 2019].

Anon (1887). The Socialist Riots at Norwich. Sentences on the Prisoners. *East Anglian Daily Times*, [online] p.6. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/BL/0001727/18870122/128/0006?browse=true> [Accessed 22 Jan. 2019].

Annot, R., Morris, W., Mahon, J. and Glasse, J. (1964). *William Morris, the man and the myth*. London: Lawrence and Wishart.

Bax, E. (2019). *E. Belfort Bax: The Curse of Civilisation (1887)*. [online] Marxists.org. Available at: <https://www.marxists.org/archive/bax/1887/09/curse.htm> [Accessed 22 Jan. 2019].

Blakesley, R. (2006). *The arts and crafts movement*. London: Phaidon.

Bracken Wies, P. (2018). *¡The Reviews Are In: Reclaiming the Success of Morris's "Socialist Interlude"*. [online] Morrissociety.org. Available at: <http://www.morrissociety.org/JWMS/09.2Spring1991/SP91.9.2.Wiens.pdf> [Accessed 27 Oct. 2018].

Bracken Wiens, P. (1994). *William Morris Dramatic Works: The Tables Turned*. [online] Morrisedition.lib.uiowa.edu. Available at: http://morrisedition.lib.uiowa.edu/TablesTurned_Intro.html [Accessed 26 Oct. 2018].

Gutenberg.org. (2019). *The Tables Turned*. [online] Available at: <http://www.gutenberg.org/files/16897/16897-h/16897-h.htm> [Accessed 22 Jan. 2019].

Harvey, C. and Press, J. (1991). *William Morris*. Manchester: Manchester University Press.

Heinrich, A., Newey, K. and Richards, J. (2009). *Ruskin, the theatre and Victorian visual culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Herbert, K. (1991). No "Fourth Wall": The Experience of Drama in William Morris's *Love Is Enough*. *ESC: English Studies in Canada*, 17(3), pp.301-317.

Kaplan, W. (1987). *The Art That is Life": The Arts and Crafts Movement in America, 1875-1929*. New York: Little, Brown and Co.

Lethaby, W. (2018). *Architecture: An Introduction to the History and Theory of the Art of Building*. London: Williams and Norgate.

Mackail, J. (2013). *The Life of William Morris*. New York: Courier Corporation.

Naylor, G. (1971). *The Arts and Crafts Movement*. Cambridge: MIT Press.

Newey, K. and Richards, J. (2010). *John Ruskin and the Victorian theatre*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Oxfordreference.com. (2018). *Central School of Arts and Crafts - Oxford Reference*. [online] Available at: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095558717> [Accessed 23 Nov. 2018].

Rowbotham, S. (2008). Arts and Crafts and Socialism. *History Today*, [online] (59), pp.44-50. Available at: <http://eds.a.ebscohost.com.ore.uab.cat/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=848ceccf-97cf-4a22-b2bf-1ce09c8e4e82%40sessionmgr4008> [Accessed 27 Oct. 2018].

Rubens, G. (1986). *William Richard Lethaby: His Life and Work 1857-1931*. London: Architectural Press.

Salmon, N. (2018). *The Unmanageable Playgoer: Morris and the Victorian Theatre*. [online] Morrissociety.org. Available at: <http://www.morrissociety.org/JWMS/12.4Spring1998/SP98.12.4.Salmon.pdf> [Accessed 26 Oct. 2018].

Salmon, N. (2018). *Topical Realism in The Tables*. [online] Morrissociety.org. Available at: <http://www.morrissociety.org/JWMS/11.2Spring1995/SP95.11.2.Salmon.pdf> [Accessed 27 Oct. 2018].

Sargent, L. (2010). *Utopianism*. Oxford: Oxford University Press.

Shaw, G. (1932). *Our Theatres in the Nineties, vol. II: William Morris as Actor and Dramatist*. London: Constable.

Thompson, E. and Linebaugh, P. (2011). *William Morris: Romantic to Revolutionary*. Oakland: PM Press and Merlin Press.

11.3.2. Trabajos sobre Ashbee y la Guild

Anon (1919). Tech to see plays! *Pittsburgh Post Gazette*, [online] p.30. Available at: <https://www.newspapers.com/image/85629731/?terms=%22William+Poel%22> [Accessed 28 Oct. 2018].

Anon (1916). Noted Shakespearean authority in the city. *The Pittsburgh Press, Pittsburgh*. [online] Available at: <https://www.newspapers.com/image/143693627/?terms=%22William+Poel%22> [Accessed 28 Oct. 2018].

Anon (1916). *Pittsburgh Post-Gazette*, [online] p.2. Available at: <https://www.newspapers.com/image/85413149/?terms=%22William%2B%22> [Accessed 29 Nov. 2018].

Anon (1916). William Poel of London Will Deliver Tech Commencement Address Thursday. *Pittsburg Daily Post*, [online] p.2. Available at: <https://www.newspapers.com/image/86669681/?terms=%22William+Poel%22> [Accessed 28 Oct. 2018].

Anon (1915). Artists of Much Experience to Direct Tech Players. *Pittsburgh Post-Gazette*, [online] p.2. Available at: <https://www.newspapers.com/image/85897665/?terms=%22Thomas+Wood+Stevens%22+%22Payne%22> [Accessed 28 Oct. 2018].

Anon (1915). Noted English Architect to Address Tech Graduates. Eight Annual Commencement Exercises at Carnegie Music Hall Tomorrow. *Pittsburgh Post Gazette*, [online] p.2. Available at: <https://www.newspapers.com/image/85627627/?terms=The%2Barts%2Bband%2Bthe%2Bgreater%2Blife%2Bashbee> [Accessed 16 Feb. 2019].

Anon (1915). Stage and Play Society. *Pittsburgh Daily Post*, [online] p.28. Available at: <https://www.newspapers.com/image/86481457/?terms=C.R.+Ashbee> [Accessed 28 Oct. 2018].

Anon (1915). Tech Awards, 225 diplomas: Charles Ashbee Delivers Address-E.H. Anderson Gets Honorary Degree, Song Ends Ceremonies. *Pittsburgh Daily Post*, [online] p.2. Available at: <https://www.newspapers.com/image/86512203/?terms=C.R.+Ashbee> [Accessed 28 Oct. 2018].

Anon (1915). *The Pittsburgh Post-Gazette*, p.14.

Anon (1915). *The Pittsburgh Press*, p.14.

Anon (1914). Drama Class Opens: Theater Unfinished. *Pittsburgh Daily Post*, [online] p.2. Available at: <https://www.newspapers.com/image/86496328/?terms=%22Thomas+Wood+Stevens%22> [Accessed 30 Oct. 2018].

Anon (1914). *Philadelphia Inquirer*, [online] p.18. Available at: <https://www.newspapers.com/image/169039577/?terms=%22Thomas+Wood+Stevens%22>. [Accessed 30 Oct. 2018].

Anon (1914). *The Allentown Democrat -Allentown, Pennsylvania*, [online] p.8. Available at: <https://www.newspapers.com/image/70725422/?terms=%22Thomas+Wood+Stevens%22> [Accessed 30 Oct. 2018].

Anon (1914). *The Allentown Leader*, [online] p.6. Available at: <https://www.newspapers.com/image/70278993/?terms=%22Thomas+Wood+Stevens%22> [Accessed 30 Oct. 2018].

Anon (1914). The department of the drama at Tech, which is the school of applied design, is the only course of instruction of its kind in the United States. *Pittsburgh Daily Post*, [online] p.2. Available at: <https://www.newspapers.com/image/87974101/?terms=%22Thomas+Wood+Stevens%22> [Accessed 30 Oct. 2018].

Anon (1908). *The Brooklyn Daily Eagle*, p.16.

Anon (1912). *Pittsburgh Daily Post*. https://www.newspapers.com/search/#query=carnegie+institute+music+architecture+Applied+Design&dr_year=1912-1917&p_place=PA, [online] p.10. Available at: https://www.newspapers.com/search/#query=carnegie+institute+music+architecture+Applied+Design&dr_year=1912-1917&p_place=PA [Accessed 30 Oct. 2018].

Anon (1912). *Pittsburgh Post-Gazette*, [online] p.30. Available at: <https://www.newspapers.com/image/85876795/?terms=Carnegie+Institute+of+Technology+State> [Accessed 30 Oct. 2018].

Anon (1912). *Pittsburgh Press*, [online] p.18. Available at: <https://www.newspapers.com/image/143668785/?terms=%22Thomas+Wood+Stevens%22> [Accessed 30 Oct. 2018].

Anon (1908). Costwold Gleanings. *Cheltenham Chronicle*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000518/19081024/039/0003> [Accessed 28 Oct. 2018].

Anon (1908). Mr. Ashbee Lecture. *The Brooklyn Daily Eagle*, [online] p.16. Available at: <https://www.newspapers.com/image/53949379/?terms=Ashbee> [Accessed 16 Feb. 2019].

Anon (1908). State Notes. *The Philadelphia Inquirer*, [online] p.3. Available at: <https://www.newspapers.com/image/168383328/?terms=C.R.%2BAshbee> [Accessed 18 Feb. 2019].

Anon (1907). Books as Good as New. *Morning Post*, [online] p.5. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000174/19071217/107/0005> [Accessed 28 Oct. 2018].

11. BIBLIOGRAFÍA

- Anon (1907). Books for Christmas. *London Daily News*, [online] p.5. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000051/19071217/108/0005> [Accessed 28 Oct. 2018].
- Anon (1906). A Corner of the Cotswolds [from The Guardian]. *Wilts and Gloucestershire Standard*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001955/19060127/031/0003> [Accessed 28 Oct. 2018].
- Anon (1906). *The Pittsburgh Press*, [online] p.3. Available at: <https://www.newspapers.com/image/141926487/?terms=Andrew+Carnegie+Carnegie+Institute+Margaret+Morrison> [Accessed 30 Oct. 2018].
- Anon (1905). Campden School of Arts and Crafts. Opening of the Session. Lord Redesdale on Imagination. *Gloucester Journal*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000532/19051014/026/0003> [Accessed 28 Oct. 2018].
- Anon (1905). Campden School of Arts and Crafts. Opening Session. *Gloucester Citizen*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000325/19051009/012/0003> [Accessed 28 Oct. 2018].
- Anon (1905). London Letter: Costwold Literature. *Gloucester Journal*, [online] p.5. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000532/19050318/053/0005> [Accessed 28 Oct. 2018].
- Anon (1905). Rural Education. Conference in Gloucester. Important Suggestions. *Gloucester Journal*, [online] p.6. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000532/19050729/055/0006> [Accessed 28 Oct. 2018].
- Anon (1904). Arts and Crafts. Extension of the Campden School. *Morning Post*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000174/19041021/061/0003> [Accessed 27 Oct. 2018].
- Anon (1904). Our London Letter. *Derby Daily Telegraph*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000327/19041116/004/0002> [Accessed 28 Oct. 2018].
- Anon (1903). Gossip of the Day: The King's Prayer Book. *Sunderland Daily Echo and Shipping Gazette*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000289/19031126/003/0003> [Accessed 28 Oct. 2018].
- Anon (1902). Art Colony in the Costwolds. The Guild of Handicraft. *Gloucester Citizen*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000325/19021013/014/0003> [Accessed 28 Oct. 2018].
- Anon (1902). Chit-Chat. *Wilts and Gloucestershire Standard*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001955/19021018/026/0002> [Accessed 28 Oct. 2018].
- Anon (1902). Literary Gossip. *London Daily News*, [online] p.8. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000051/19020527/182/0008> [Accessed 28 Oct. 2018].
- Anon (1902). London Handicrafts. *Bournemouth Daily Echo*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000638/19021007/026/0002> [Accessed 28 Oct. 2018].

Anon (1901). Briton praises Chicago spirit. C.R. Ashbee tells the National Trust that Time Will Wear Away Crudities. *Chicago Tribune*, [online] p.9. Available at: <https://www.newspapers.com/image/350244443/?terms=Briton%2Bpraises%2BChicago%2Bspirit.%2BC.R.%2BAshbee%2Btells%2Bthe%2BNational%2BTrust%2Bthat%2BTime%2BWill%2BWear%2BAway%2BCrudities> [Accessed 16 Feb. 2019].

Anon (1901). King Edward VII's Prayer Book. *London Daily News*, [online] p.5. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000051/19011112/088/0005> [Accessed 27 Oct. 2018].

Anon (1901). Modern English Architecture. *Pall Mall Gazette*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000098/19010117/006/00021901> [Accessed 23 Nov. 2018].

Anon (1901). *The New York Times*, [online] p.20. Available at: <https://www.newspapers.com/image/25970458/?terms=C.R.+Ashbee> [Accessed 27 Oct. 2018].

Anon (1901). *The Philadelphia Inquirer*, p.8.

Anon (1899). "Beauty's Awakening." *Globe*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001652/18990628/038/0003> [Accessed 28 Oct. 2018].

Anon (1899). "Beauty's Awakening". The Masque at the Guildhall. A Dream of Fair Cities. A Talk with Mr. Walter Crane. *London Daily News*, [online] p.6. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000051/18990623/027/0006> [Accessed 28 Oct. 2018].

Anon (1899). Art Lecture in Manchester. *Manchester Courier and Lancashire General Advertiser*, [online] p.59. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000206/18990119/139/0009> [Accessed 27 Oct. 2018].

Anon (1899). Art Workers' Masque at the Guildhall. *St James's Gazette*, [online] p.12. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001485/18990609/069/0012> [Accessed 28 Oct. 2018].

Anon (1899). London Letter from our correspondent. *Hereford Times*, [online] p.15. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000396/18990701/148/0015> [Accessed 28 Oct. 2018].

Anon (1899). Masque at the Guildhall. "Beauty's Awakening." *Daily Telegraph & Courier (London)*, [online] p.10. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001112/18990628/193/0010> [Accessed 28 Oct. 2018].

Anon (1899). The Great Masque at Guildhall. *York Herald*, [online] p.6. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000500/18990627/054/0006> [Accessed 28 Oct. 2018].

Anon (1899). The Missing Verses. *Daily Mail, London*, [online] p.3. Available at: <https://newspaperarchive.com/london-daily-mail-jun-29-1899-p-3/> [Accessed 28 Oct. 2018].

Anon (1899). Theatrical Notes. *Pall Mall Gazette*, [online] p.1. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000098/18990429/004/0001> [Accessed 28 Oct. 2018].

11. BIBLIOGRAFÍA

- Anon (1898). Arts and Letters. *London Daily News*, [online] p.8. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000051/18981121/047/0008> [Accessed 27 Oct. 2018].
- Anon (1898). Literature. *Nottingham Journal*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001896/18980402/055/0002> [Accessed 27 Oct. 2018].
- Anon (1896). *The Times - Philadelphia, Pennsylvania*, p.8.
- Anon (1896). Educational. The Forthcoming Lecture Season. *Gloucester Journal*, [online] p.8. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000532/18960905/173/0008> [Accessed 27 Oct. 2018].
- Anon (1896). Major Von Wissmann. *London Evening Standard*, [online] p.5. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000183/18960921/040/0005> [Accessed 22 Nov. 2018].
- Anon (1895). City Correspondence. *Rhyl Record and Advertiser*, [online] p.6. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000925/18951221/034/0006> [Accessed 28 Oct. 2018].
- Anon (1895). *Evening Star*, [online] p.4. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001708/18950327/042/0004> [Accessed 13 Jul. 2019].
- Anon (1894). Books Received. *Pall Mall Gazette*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000098/18940726/008/0003> [Accessed 27 Oct. 2018].
- Anon (1894). Books, People, Things. *The Scots Magazine*, [online] p.66. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000551/18941001/011/0066> [Accessed 27 Oct. 2018].
- Anon (1894). Guild of Handicraft. -Yesterday. *Reynolds's Newspaper*, [online] p.8. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/BL/0000101/18940722/067/0008?browse=true> [Accessed 28 Oct. 2018].
- Anon (1894). Miscellaneous Books. *Glasgow Herald*, [online] p.10. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000060/18940726/032/0010> [Accessed 27 Oct. 2018].
- Anon (1894). Mr. Walter Crane on Technical Education. *St James's Gazette*, [online] p.9. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001485/18940723/051/0009> [Accessed 27 Oct. 2018].
- Anon (1894). New Books and New Editions. *Birmingham Daily Post*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000033/18940919/005/0003> [Accessed 27 Oct. 2018].
- Anon (1894). *The Morning Post*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000174/18940723/021/0002> [Accessed 13 Jul. 2019].
- Anon (1894). *Reynolds's Newspaper*, [online] p.8. Available at: <https://archive.org/details/fromwhitechapelt00ashb> [Accessed 13 Jul. 2019].
- Anon (1893). The East-End School of Handicraft. *London Evening Standard*, [online] p.6. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000183/18930717/056/0006> [Accessed 27 Oct. 2018].
- Anon (1893). The Guild and School of Handicraft. *Morning Post*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000174/18930717/018/0002> [Accessed 27 Oct. 2018].

Anon (1893). The Guild and School of Handicraft. The Sixth Anniversary of this Institution. *Morning Post*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000174/18930717/018/0002> [Accessed 27 Oct. 2018].

Anon (1892). High Wycombe and District, Science and Art Classes and Technical Instruction. Oxford University Extension Lectures. A Course of Six Fortnightly Lectures on Design in its Application to Furniture. C.R. Ashbee, Esq. M.A. *South Bucks Standard*, [online] p.4. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001609/18920115/083/0004> [Accessed 27 Oct. 2018].

Anon (1892). Literature. *Leeds Mercury*, [online] p.27. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000076/18921210/211/0027> [Accessed 27 Oct. 2018].

Anon (1892). *Northern Whig*, [online] p.7. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000434/18920112/153/0007> [Accessed 27 Oct. 2018].

Anon (1892). Some Recent Art Books. *Pall Mall Gazette*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000098/18920702/009/0003> [Accessed 27 Oct. 2018].

Anon (1892). Technical Education and Wycombe Trade. The Lectures on Handicraft by Mr. C.R. Ashbee, M.A., Proposed Alteration in the Programme. *South Bucks Standard*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001609/18921021/028/0002> [Accessed 27 Oct. 2018].

Anon (1892). The Guild and School of Handicraft. *St James's Gazette*, [online] p.7. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001485/18920711/041/0007> [Accessed 28 Oct. 2018].

Anon (1892). This Morning News. *London Daily News*, [online] p.5. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000051/18921207/030/0005> [Accessed 27 Oct. 2018].

Anon (1892). University Extension Lectures on Handicrafts. *Birmingham Daily Post*, [online] p.5. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000033/18920520/011/0005> [Accessed 27 Oct. 2018].

Anon (1891). *Chepstow Weekly Advertise*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001455/18911024/019/0002> [Accessed 13 Jul. 2019].

Anon (1891). Literary Gossip. *Illustrated London News*, [online] p.14. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001578/18910228/041/0014> [Accessed 27 Oct. 2018].

Anon (1891). London Correspondence. *Birmingham Daily Post*, [online] p.4. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000033/18911007/013/0004> [Accessed 27 Oct. 2018].

Anon (1891). London Correspondence. *Birmingham Daily Post*, [online] p.5. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000033/18910629/011/0005> [Accessed 27 Oct. 2018].

Anon (1891). London Correspondence. *Birmingham Daily Post*, [online] p.7. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000033/18910425/011/0007> [Accessed 27 Oct. 2018].

Anon (1891). Our London Content. *Eastern Daily Press*, [online] p.5. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001724/18910223/061/0005> [Accessed 27 Oct. 2018].

11. BIBLIOGRAFÍA

- Anon (1891). Professor Herkomer on Handicrafts. How good work must be accomplished. *St James's Gazette*, [online] p.14. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001485/18910509/059/0014> [Accessed 27 Oct. 2018].
- Anon (1891). The Guild and School of Handicraft. *London Daily News*, [online] p.6. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000051/18910629/043/00061891> [Accessed 27 Oct. 2018].
- Anon (1891). The Guild and School of Handicraft. *Morning Post*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000174/18910629/021/0002> [Accessed 27 Oct. 2018].
- Anon (1891). The Guild and School of Handicraft. *Pall Mall Gazette*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000098/18910218/008/0003> [Accessed 27 Oct. 2018].
- Anon (1890). Arts and Crafts and the New Gallery. *London Evening Standard*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000183/18901004/012/0003> [Accessed 27 Oct. 2018].
- Anon (1890). Literature. Christmas Books. *Lloyd's Weekly Newspaper*, [online] p.7. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000079/18901214/034/0007> [Accessed 27 Oct. 2018].
- Anon (1890). This Morning News. *London Daily News*, [online] p.5. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000051/18900402/026/0005> [Accessed 27 Oct. 2018].
- Anon (1889). Exhibition of the Arts and Crafts. *Glasgow Herald*, [online] p.4. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000060/18891009/006/0004> [Accessed 27 Oct. 2018].
- Anon (1889). *Illustrated London News*, [online] p.19. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001578/18890413/048/0019> [Accessed 27 Oct. 2018].
- Anon (1889). Metropolitan Notes -from London Correspondents-. *Nottingham Evening Post*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000321/18890916/009/0002> [Accessed 27 Oct. 2018].
- Anon (1889). The Yearly Easter Course of Handicraft Lectures. *The Globe*, [online] p.7. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001652/18890405/030/0007>, [Accessed 27 Oct. 2018].
- Anon (1888). A Whitechapel Guild of Handicraft. *Morning Post*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000174/18880625/035/0003> [Accessed 27 Oct. 2018].
- Anon (1888). Sir W. Hart Dyke and Lord Ripon on Technical Education. *Western Daily Press*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000264/18880625/016/0003> [Accessed 27 Oct. 2018].
- Anon (1888). Teaching Handicraft. *Dover Express*, [online] p.7. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000330/18880629/058/0007> [Accessed 27 Oct. 2018].
- Anon (1886). University Extension, a course of four lectures by C.R. Ashbee of Cambridge. *Reading Times (Reading, Pennsylvania)*, [online] p.1. Available at: <https://www.newspapers.com/image/46422943/?terms=Ashbee> [Accessed 16 Feb. 2019].

- Anon (1884). Technical Education. *Dunfermline Saturday Press*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000478/18840809/004/0002> [Accessed 28 Oct. 2018].
- Archives of American Art. (2018). *Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940*. [online] Available at: <https://www.aaa.si.edu/collections/carnegie-institute-museum-art-records-7343/series-1> [Accessed 30 Oct. 2018].
- Ashbee, C., Addison, D. and VVAA (1981). *C.R. Ashbee & the Guild of Handicraft*. Cheltenham [40 Clarence St., Cheltenham, Glos.]: Cheltenham Art Gallery and Museum.
- Ashbee, F. (2002). *Janet Ashbee: Love, Marriage and the Arts and Crafts Movement*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.
- Aves, E. (1890). The Guild of Handicraft. *Birmingham Daily Post*, [online] p.4. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000033/18901003/010/0004> [Accessed 27 Oct. 2018].
- Bingham, J. (2009). *The Cotswolds: A Cultural History*. Oxford: Oxford University Press.
- Bishop, G. (1904). *A May Day Interlude*. Campden: Janet Ashbee, Essex House Press.
- Bregg, C. (1916). A dramatic Variant. Delivering Contents of a Play by Means of the Voice Trained to Express Emotion. *Pittsburgh Post-Gazette*, [online] p.4. Available at: <https://www.newspapers.com/image/85468919/?terms=%22William+Poel%22> [Accessed 28 Oct. 2018].
- Briggs, A. and Macartney, A. (2013). *Toynbee Hall*. London: Routledge.
- Carnegie, A. (1900). Letter from Andrew Carnegie, December the 20th. *The Plain Speaker - Hazleton, Pennsylvania*, [online] p.2. Available at: <https://www.newspapers.com/image/96968528/?terms=andrew+carnegie+institute> [Accessed 30 Oct. 2018].
- Conner, L. (2007). *Pittsburgh in stages*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press.
- Crane, W. (1907). *An artist's reminiscences*. Macmillan.
- Crane, W. (1899). *Beauty's awakening, a masque of winter and of spring*. [London; New York]: The Studio.
- Crawford, A. (2005). *C.R. Ashbee: Architect, Designer and Romantic Socialist*. New Haven [Conn.]: Yale University Press.
- Crawford, A. (1970). Ten Letters from Frank Lloyd Wright to Charles Robert Ashbee. *Architectural History*, (13), pp.66-76, 132.
- Gerard, D. (2002). *Walter Crane and the Rhetoric of Art*. [online] Wcml.org.uk. Available at: <https://www.wcml.org.uk/silo/files/walter-crane-and-the-rhetoric-of-art.doc> [Accessed 28 Oct. 2018].
- Gracchus (1894). Workshops and Handicrafts. To the Editor of Reynolds's Newspaper. *Reynolds's Newspaper*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000101/18940729/017/0002> [Accessed 27 Oct. 2018].

11. BIBLIOGRAFÍA

- Horwood, E. (1902). The Restoration of a Beautiful Costwold Village. *The Sphere*, [online] p.20. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001861/19021206/025/0020> [Accessed 28 Oct. 2018].
- Jepson, N. (1973). *The beginnings of English university adult education*. London: Michael Joseph.
- Kings.cam.ac.uk. (2018). *Recreation*. [online] Available at: <http://www.kings.cam.ac.uk/archive-centre/exhibition/recreation> [Accessed 28 Oct. 2018].
- Lord Redesdale (1905). A Centre of Educational Activity. Arts and Crafts at Campden. Speeches by County Educationalists. *Cheltenham Chronicle*, [online] p.7. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000518/19051014/106/0007> [Accessed 28 Oct. 2018].
- MacCarthy, F. (1981). *The Simple Life: C.R. Ashbee in the Costwolds*. Los Angeles: California Press.
- Mairet, P. and Sisson, C. (1981). *Autobiographical and other papers*. Manchester: Carcanet.
- Olsen, K. (2002). *Through the Looking Glass*. Berkeley: University of California.
- Oresick, J. (2017). *The Schenley experiment*. Pennsylvania: Penn State Press.
- Pharand, M. (2004). *Dionysian Shaw*. University Park, Penn: Pennsylvania State University Press.
- Pittsburgh Daily Post (1915). [online] p.2. Available at: <https://www.newspapers.com/image/86512203/?terms=C.R.+Ashbee> [Accessed 30 Oct. 2018].
- Rasula, J. (2016). *History of a shiver*. Oxford: Oxford University Press.
- Sennott, R. (1984). *Charles Robert Ashbee*. Madison: University of Wisconsin.
- Stamp, G. (2018). *A Hundred Years of the Art Workers Guild*. [online] Artworkersguild.org. Available at: <http://www.artworkersguild.org/media/2148/awg-history-by-gavin-stamp.pdf> [Accessed 28 Oct. 2018].
- The Bohemian (1889). Art for the People. *Penny Illustrated Paper*, [online] p.5. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000693/18891012/025/0005> [Accessed 27 Oct. 2018].
- The Tatler (1899). Random Remarks. The Revival of the Masque. *Leeds Times*, [online] p.4. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000336/18990701/019/0004> [Accessed 28 Oct. 2018].
- Tomlan, M. (2015). *Historic Preservation*. Ithaca: Springer.
- Working Class Movement Library. (2018). *Walter Crane*. [online] Available at: <https://www.wcml.org.uk/our-collections/creativity-and-culture/art/walter-crane/> [Accessed 28 Oct. 2018].
- Wright, F., Kaufmann, E. and Ashbee, C. (1968). *Frank Lloyd Wright. The early work*. New York: Horizon Press.
- Wright, F. and Ashbee, C. (1911). *Frank Lloyd Wright*. Berlin: Verlegt bei Ernst Wasmuth.

11.4. PARTE II. LAS ESCUELAS DE ARTE PLURIDISCIPLINAR EN ALEMANIA ANTERIORES A LA BAUHAUS

11.4.1. Trabajos sobre la Colonia de artistas de Darmstadt, Behrens y Olbrich

Anderson, S. (2000). *Peter Behrens and a new architecture for the twentieth century*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Anderson, S. (1990). Peter Behren's Highest Kultursymbol, The Theater. *Perspecta*, [online] (26), pp.103-134. Available at: <https://www-jstor-org.are.uab.cat/stable/pdf/1567157.pdf?refreqid=excelsior%3A3edf30982f85d82ebecd9c0d978e7ce8> [Accessed 30 Oct. 2018].

Anon (1914). Die Kölner Werkbund-Ausstellung. *Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*, [online] 34, p.434. Available at: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1914/0446/image> [Accessed 22 Nov. 2018].

Anon (1908). Ausstellungen. *Kunstgewerbeblatt: Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Berlin, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe i. B., Königsberg i. Preussen, Leipzig, Magdeburg, Pforzheim und Stuttgart*, [online] (19), p.97. Available at: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstgewerbeblatt1908/0105/image> [Accessed 30 Oct. 2018].

Anon (1908). Joseph Maria Olbrich. *Innendekoration: mein Heim, mein Stolz; die gesamte Wohnungskunst in Bild und Wort*, [online] (19), p.298. Available at: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/innendekoration1908/0316/image> [Accessed 30 Oct. 2018].

Anon (1901). A New Theatrical Movement in Germany and the Help Rendered to it by an English Actress. *The Tatler*, [online] pp.231 [29]. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001852/19010731/034/0029> con entrada el 11/10/2018 [Accessed 30 Oct. 2018].

Anon (1901). Art at Darmstadt. A Unique Exhibition. *London Daily News*, [online] p.9. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000051/19010313/131/0009> [Accessed 30 Oct. 2018].

Anon (1901). Die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie. *Darmstädter Zeitung: amtliches Organ der Hessischen Landesregierung vol.1*, [online] p.993. Available at: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Za-90-1901-Bd-1/0993/image> [Accessed 30 Oct. 2018].

Anon (1901). Die feierliche Eröffnung der Ausstellung der Künstler Kolonie auf der Mathildenhöhe [Ceremonia de apertura de la exposición de la Colonia de Artistas de Mathildenhöhe]. *Darmstädter Zeitung: amtliches Organ der Hessischen Landesregierung, vol. I*, [online] p.983. Available at: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Za-90-1901-Bd-1/0983/image> [Accessed 30 Oct. 2018].

Anon (1901). Festspiel zur Eröffnung der Ausstellung der Künstler-Kolonie am 15 Mai: Das Zeichen Festliche.

Anon, (1901). *Die Gartenkunst*, (3), p.133.

Assmann, F. (1921). *Deutschland Theaterschulen im 18. und 19. Jahrhundert*. [ebook] Available at: http://www.digitale-bibliothek-mv.de/viewer/image/PPN855637498/173/LOG_0028/ [Accessed 30 Mar. 2019].

Bahr, H. (1901). Ein Brief an die Sezession, Darmstadt, Mai 1901, [Una carta a la Secesión Vienesa, Darmstadt mayo de 1901]. *Ver Sacrum*, [online] (4), pp.227-238. Available at: https://www.univie.ac.at/bahr/sites/all/txt/ver-sacrum/1901_brief.pdf [Accessed 30 Oct. 2018].

Boehe, J. and VV. AA. (1977). *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit: Theater und Jugendstil-Feste des Lebens und der Kunst*. Hanau: Hans Peters Verlag.

Bott, G. and Herzog, E. (1974). *Kunst in Hessen und am Mittelrhein (XIV)*. Darmstadt: E. Roether.

Bryant, G. (1996). *Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del s.XX -transcripción literal de la conferencia pronunciada en la ETSA de Madrid el 13 de marzo de 1996-*. [online] Polired.upm.es. Available at: <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/viewFile/790/820> [Accessed 30 Oct. 2018].

Darmstadt-stadtlexikon.de. (2018). *Mathildenhöhe*. [online] Available at: <https://www.darmstadt-stadtlexikon.de/m/mathildenhoehe.html> [Accessed 30 Oct. 2018].

Handlung von Peter Behrens, Willem de Haan und Georg Fuchs. *Darmstädter Zeitung: amtliches Organ der Hessischen Landesregierung, vol. 1*, [online] p.988. Available at: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Za-90-1901-Bd-1/0988/image> [Accessed 30 Oct. 2018].

Holzamer, W. (1901). *Spiele: Wilhelm Holzamer. Mit Zeichnungen von Olbrich [Teatro: Wilhelm Holzamer. con dibujos de Olbrich]*. Leipzig: Bei Eugen Diederichs.

Lorente, J. (2014). The mouseion ideal reinterpreted as art colony on the outskirts of Darmstadt and Hagen = el ideal del mouseion reinterpretado como colonia artística en las afueras de Darmstadt y Hagen. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, [online] (83), p.86. Available at: https://www.researchgate.net/publication/287951854_THE_MOUSEION_IDEAL_REINTERPRETED_AS_ART_COLONY_ON_THE_OUTSKIRTS_OF_DARMSTADT_AND_HAGEN_EL_IDEAL_DEL_MOUSEION_REINTERPRETADO_COMO_COLONIA_ARTISTICA_EN_LAS_AFUERAS_DE_DARMSTADT_Y_HAGEN/download con entrada el 2/10/2018 [Accessed 30 Oct. 2018].

Maas, M. (1911). Falsche Archäologie Voraussetzungen der 'Reform der Bühne' durch Peter Behrens. *Kunstgewerbeblatt*, [online] XXII, p.86. Available at: https://archive.org/stream/kunstgewerbeblat22leipuoft/kunstgewerbeblat22leipuoft_djvu.txt [Accessed 20 Nov. 2018].

Marillier, H. (1902). The Darmstadt Artists' Colony. A Study in how not to do Things. *Pall Mall*, [online] pp.1-2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000098/19020414/013/0002> [Accessed 30 Oct. 2018].

Moeller, G. (1991). *Peter Behrens in Düsseldorf. Die Jahre von 1903 bis 1907*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora.

Picher, G. (n.d.). *Joseph Maria Olbrichs nie gebaute Künstlerkolonie in Wien und Josef Hoffmanns Künstlerkolonie auf der Hohen Warte*. [ebook] Icomos- Hefte des Deutsches Nationalkomitees, LXIV, pp.83-88. Available at: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/icomoshefte/article/download/46883/40388> [Accessed 30 Oct. 2018].

Scheffler, K. (1901). Das Haus Peter Behrens. *Dekorative Kunst*, [online] (9), p.24. Available at: <http://daten.digital-sammlungen.de/0008/bsb00087504/images/index.html?id=00087504&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=36> [Accessed 30 Oct. 2018].

Schölermann, W. (1908). The Hessian National Exhibition at Darmstadt. *International Studio*, [online] (35), p.218. Available at: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/international_studio35/0236 con entrada el 2/10/2018 [Accessed 30 Oct. 2018].

Schur, E. (1911). Peter Behrens und die Reform der Bühne. *Kunstgewerbeblatt: Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Berlin, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe i. B., Königsberg i. Preussen, Leipzig, Magdeburg, Pforzheim und Stuttgart*, [online] (22), p.42. Available at: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstgewerbeblatt1911/0049/image> [Accessed 30 Oct. 2018].

Vinzenz, A. (2018). *Vision 'Gesamtkunstwerk' Performative Interaktion als künstlerische Form*. Bielefeld: Verlag.

Wagner, O. (1908). Josef Olbrich. *Der Architekt. Wiener Monatshefte für Bauwesen und Dekorative Kunst, [El arquitecto. Publicación quincenal para la construcción y el arte decorativo]*, [online] (XIV), p.161. Available at: <https://archive.org/stream/derarchitekt14fell#page/160/search/Olbrich> [Accessed 30 Oct. 2018].

Weisch, S. (2018). *The 'Mathildenhöhe'. Chronicles of the Mathildenhöhe*. [online] Raumlabor.net. Available at: http://raumlabor.net/wp-content/uploads/2014/03/mathildenho%CC%88he_english.pdf [Accessed 30 Oct. 2018].

Windsor, A. (1981). *Peter Behrens, architect and designer*. New York: Whitney Library of Design.

Wolde, A. and VV. AA. (1977). *Ein Dokument deutscher Kunst. 1901-1976, vol. V: Der ökonomische Hintergrund der Künstlerkolonie*. Darmstadt: E. Roether.

Wolzogen, E. (1916). Grossherzog Ernst Ludwig. *Deutsche Kunst und Dekoration*, (39), p.362.

Wörner, K. (1902). Von Wiener Kunstgewerbe. *Kunstgewerbeblatt: Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Berlin, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe i. B., Königsberg i. Preussen, Leipzig, Magdeburg, Pforzheim und Stuttgart*, [online] (13), p.205. Available at: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstgewerbeblatt1902/0213> [Accessed 30 Oct. 2018].

11.4.2. Trabajos sobre van de Velde

Anon (1933). Le Théâtre dans l'Oeuvre de Henry van de Velde. *La Cité: urbanisme, architecture, art public*, 11(6), p.97.

11. BIBLIOGRAFÍA

- Anon (1928). L'Institut Supérieur des Arts Décoratifs. *La Cité*, [online] 7(4), p.36. Available at: <http://libserv14.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaac192809-01.1.14&> [Accessed 22 Nov. 2018].
- Anon (1914). *Köln / Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe (12.1914)*. [online] Digi.ub.uni-heidelberg.de. Available at: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kk1914/0266/image> [Accessed 21 Nov. 2018].
- Aujourd'hui, L. (2018). *Henry van de Velde Passion Function Beauty - Art of the day*. [online] Art-of-the-day.info. Available at: <http://www.art-of-the-day.info/a06645-henry-van-de-velde-passion-function-beauty.html> [Accessed 21 Nov. 2018].
- Bodenhausen, E., Kessler, H. and Simon, H. (1978). *Ein Briefwechsel: 1894-1928*. Stuttgart: Klett (in Komm).
- Bodenhausen, F. (1897). Niederlaendische Kunst Belgien und Holland. Van de Velde, Meunier, Israel [Arte holandés Bélgica y Holanda. Van de Velde, Meunier, Israel]. *PAN*, [online] (1), p.121. Available at: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnabe189710-01.2.28.1&srpos=10&e=---en-20--1--txt-txIN-van+de+velde-----#> [Accessed 30 Oct. 2018].
- Bothe, R. and Föhl, T. (1999). *Aufstieg und Fall der Moderne*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.
- Dormoy, M. (1961). L'Histoire vraie du Théâtre des Champs-Élysées. *Le Figaro littéraire, Paris*, 21 janvier, p.5.
- Easton, L. (1996). The Rise and Fall of the "Third Weimar": Harry Graf Kessler and the Aesthetic State in Wilhelminian Germany, 1902-1906. *Central European History*, [online] 29(4), pp.495-532. Available at: <http://www.jstor.org/stable/4546645> [Accessed 22 Nov. 2018].
- Forthuny, P. (1913). Théâtre des Champs-Élysées. *Les Cahiers de l'Art Moderne*, (15 de septiembre y 30 de octubre).
- Hammacher, A., Lemaire, C. and van de Velde, H. (1967). *[De Wereld van Henry van de Velde.] Le Monde de Henry van de Velde. (Traduction française: C. Lemaire.) [With illustrations, including reproductions, portraits and facsimiles.]*. Anvers; Paris.
- Hüter, K. (1967). *Henry Van de Velde*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Huymans, C. (1931). L'Institut supérieur des Arts décoratifs. *Cahiers de Belgique*, 6(junio 1931), pp.211-220.
- Jamot, P. (1913). Le théâtre des Champs-Élysees: Colouir des premieres Loges. *Gazette des Beaux Arts*, [online] (abril y mayo). Available at: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6143079v/f294.item.r=VELDE.texteImage> [Accessed 21 Nov. 2018].
- Kuenzli, K. (2018). *Theatre lessons on van de Velde' School*. [email].
- Kuenzli, K. (2012). Architecture, Individualism, and Nation: Henry van de Velde's 1914 Werkbund Theater Building. *Art Bulletin*, [online] (vol.94, Issue 2), p.258. Available at: <http://eds.b.ebscohost.com.ure.uab.cat/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=5&sid=3942d8ff-321b-4dcf-93ac-23638840a2ba%40sessionmgr103> [Accessed 31 Oct. 2018].
- Lacambre.be. (2018). *La-Cambre*. [online] Available at: <http://www.lacambre.be/fr> [Accessed 22 Nov. 2018].

Le Corbusier (1933). [Artículo homenaje a van de Velde]. *La Cité: urbanisme, architecture, art public*, [online] (11), p.91. Available at: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaac193304-01.2.2&e=-----en-20--1--txt-txIN-----#> [Accessed 30 Oct. 2018].

Meier-Graefe, J. (1901). Velde, Maria van de Sonderausstellung Moderne Damenkostüme. *Dekorative Kunst*, [online] (7), p.46. Available at: <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0008/bsb00087502/images/index.html?seite=57&fip=193.174.98.30> [Accessed 31 Oct. 2018].

Mesnil, J. (1914). *Henry Van de Velde et le Théâtre des Champs Elysées*. Anvers: Editions de l'art flamand et hollandais.

Mies van de Rohe (1933). [Artículo homenaje a van de Velde]. *La Cité: urbanisme, architecture, art public*, [online] (11), p.94. Available at: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaac193304-01.2.2&e=-----en-20--1--txt-txIN-----#> [Accessed 30 Oct. 2018].

Ploegaerts, L. and Puttemans, P. (1987). *L'œuvre architecturale de Henry van de Velde*. Québec: Presses Université Laval.

Prieto López, J. (2003). *Teatro Total: la arquitectura teatral de la vanguardia europea en el período de entreguerras*. Ph.D. Departamento de Proxectos Arquitectónicos e Urbanismo, Universidade de Coruña.

Regeniter, D. (1914). Kölner Kunstbrief: Henry van de Veldes Wekbund Theater. *Bonner Zeitung*, [online] (22 de junio). Available at: <http://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/ulbbnz/periodical/zoom/395298> [Accessed 21 Nov. 2018].

Ruhl, C., Dähne, C., Hoekstra, R. and Kuenzli, K. (2015). *The Death and Life of the Total Work of Art: Henry van de Velde and the Legacy of a Modern Concept*. Berlin: Jovis.

Wahl, W. (2018). *Theatre on van de Velde's*. [email].

Wahl, V. (2007). *Henry van de Velde in Weimar: Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie [Documentos e informes sobre la promoción de la artesanía y la industria] (1902 bis 1915)*. Köln: Böhlau.

Wilkinson, T. (2015). Henry van de Velde. *Architectural Review*, [online] (1417). Available at: <http://eds.a.ebscohost.com/are.uab.cat/eds/detail/detail?vid=0&sid=fd5eb090-a4dc-419d-80d2-0f1fa5414c1c%40sessionmgr4006&bdata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmU%3d#AN=101657323&db=a9h> [Accessed 31 Oct. 2018].

11.4.3. Trabajos sobre las escuelas vinculadas a la Werkbund

Anon (2018). *Die Werkbund-Tagung in Köln. Die Debatte*, in: *Tageblatt vom 06.07.1914*. [online] Keom02.de. Available at: http://www.keom02.de/KEOM%202001/archive/dm/z100_17b.html [Accessed 30 Nov. 2018].

Berkenbusch, A. (2010). *Design: Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design Halle (Fachbereich Design)*. Halle: Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design.

Bolz, H. (2008). *Hans Poelzig und Der neuzeitliche Fabrikbau*. PhD. Fakultät der Rheinischen Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn.

Campbell, J. (2015). *The German Werkbund*. New Jersey: Princeton Legacy Library.

Clarke, Ç. (2018). *Expressionism in Film and Architecture: Hans Poelzig's Sets for Paul Wegener's The Golem*. [ebook] Art Journal, 34, (2), pp.115-123. Available at: <http://eds.a.ebscohost.com.ure.uab.cat/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=8aa14d62-0711-4432-aadb-63fec6517d85%40sessionmgr4010> [Accessed 24 Nov. 2018].

Coerper, F. (1914). Das Werkbundtheater: Eine künstlerische Versuchsbühne. *Berliner Tageblatt*, [online] (27 de febrero), p.6. Available at: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/index.php?id=dfg-viewer&set%5Bimage%5D=6&set%5Bzoom%5D=max&set%5Bdebug%5D=0&set%5Bdouble%5D=0&set%5Bmets%5D=http%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FNSNP27646518-19140227-0-0-0-0.xml> [Accessed 21 Nov. 2018].

Digital.ub.uni-duesseldorf.de. (2018). *Jahresbericht - Schulprogramme - Düsseldorf Kunstgewerbeschule [193-1907]*. [online] Available at: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ulbdsp/periodical/titleinfo/3807874> [Accessed 4 Dec. 2018].

Dünwald, W. (1905). *Werkbund / Die Schaubühne: 1881-1926*. [online] Internet Archive. Available at: <https://archive.org/details/acd6054.0010.002.umich.edu> [Accessed 21 Nov. 2018].

García Roig, J. (1993). *La "Deutscher Werkbund" Técnica y cultura: El debate alemán en la "Werkbund" a través de los textos*. [online] Polired.upm.es. Available at: <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/652/788> [Accessed 23 Nov. 2018].

Herzogenrath, W., Teuber, D., Konerding, T. and Thiekötter, A. (1984). *Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914*. Köln: Kunstverein.

Hölscher, P. (2003). *Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau, Wege einer Kunstschule 1891-1932*. Kiel. Ludwig.

Hölscher, P. (2018). *Theatre on the Breslau Academy before Schlemmer*. [email].

Ilkocz, J. and Störtkuhl, B. (2009). *Hans Poelzig in Breslau: Architektur und Kunst 1900-1916*. Delmenhorst: Aschenbeck et Holstein.

Maciuika, J. (2018). *Sachlicher, wirtschaftlicher, zweckmässiger: 100 Jahre Lehrwerkstätten-Erlass vom Preussischen Ministerium für Handel und Gewerbe [Fáctico, económico, práctico: 100 años del Decreto sobre el Taller de Formación por el Ministerio de Comercio e Industria de Prusia]*. [online] Doi.org. Available at: <http://doi.org/10.5169/seals-720000> [Accessed 23 Nov. 2018].

Maciuika, J. (2005). *Before the Bauhaus*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Museumderdinge.de. (2018). *Dokumentensammlung Deutscher Werkbund | Werkbundarchiv - Museum der Dinge*. [online] Available at: <https://www.museumderdinge.de/sammlungen/dokumentensammlung/dokumentensammlung-deutscher-Werkbund> [Accessed 23 Nov. 2018].
- Muthesius, H., Günther, S., Posener, J., Sharp, D. and Muthesius, E. (2018). *Hermann Muthesius, 1961-1927*. London: Architectural Association.
- Reichel, K. (1974). *Vom Jugendstil zur Sachlichkeit August Endell (1871-1925)*. Bochum: Ruhr-Universität.
- Schinkel, K., Bindman, D. and Riemann, G. (1993). *Karl Friedrich Schinkel "The English Journey"*. New Haven: Yale University Press.
- Schwartz, F. (1996). *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture Before the First World War*. New Haven: Yale University Press.
- Störtkuhl, B. (2018). *Theatre at Breslau on Poelzig-Period*. [email].
- Washburn, F. (1914). Die Kölner Deutsche Werkbundausstellung. *Schlesische Zeitung*, (10 de junio).
- Wax, R. (2014). *Hans Poelzig: passivity and hermeticism*. [ebook] Available at: <http://www.graphicine.com/hans-poelzig-passivity-and-hermeticism/> [Accessed 23 Nov. 2018].
- Wingler, H. and Aguiriano, M. (1980). *Las escuelas de arte de vanguardia 1900-1933*. Madrid: Taurus.

11.5. PARTE III. LA BAUHAUS

11.5.1. Trabajos sobre la Bauhaus

- Anon (1927). Modern Architecture. *The Nebraska State Journal*, [online] p.4. Available at: <https://www.newspapers.com/image/314075752/?terms=Bauhaus%2BGermany> [Accessed 12 Mar. 2019].
- Argan, G. and Barja, J. (2006). *Walter Gropius y la Bauhaus*. Madrid: Abada.
- Barnstone, D. (2016). *Beyond the Bauhaus. Cultural modernity in Breslau, 1918-33*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Bauhaus-bookshelf.org. (2019). *bauhaus masters 1919-1933*. [online] Available at: http://www.bauhaus-bookshelf.org/bauhaus-master-chronology_1919-1933_en.html [Accessed 7 Apr. 2019].
- Bauhaus-bookshelf.org. (2019). *bauhaus timeline 1919-1933*. [online] Available at: http://www.bauhaus-bookshelf.org/timeline_chronology_1919_1933-1.html [Accessed 7 Apr. 2019].
- Bauhaus-imaginista.org. (2019). *A Mystic Milieu - Articles - bauhaus imaginista*. [online] Available at: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2210/a-mystic-milieu> [Accessed 14 Jun. 2019].

11. BIBLIOGRAFÍA

- Bauhaus-imaginista.org. (2019). *Bauhaus Weimar International - Articles – bauhaus imaginista*. [online] Available at: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2241/bauhaus-weimar-international?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=16chph7rp0ld6mmhd1ifm59hh7> [Accessed 27 Apr. 2019].
- Bauhaus.de. (2019). *1919–1933 - Bauhaus-Archiv | Museum für Gestaltung, Berlin*. [online] Available at: http://www.bauhaus.de/en/das_bauhaus/48_1919_1933/ [Accessed 14 Apr. 2019].
- Bayer, H., Gropius, W. and Gropius, I. (1938). *Bauhaus 1919-1928*. [ebook] New York: The Museum of Modern Art. Available at: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2735_300190238.pdf [Accessed 28 Apr. 2019].
- Bergdoll, B. and Dickerman, L. (2009). *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*. New York: The Museum of Modern Art.
- Bernhard, P. (2017). *bauhausvorträge Gastredner am Weimarer Bauhaus 1919 –1925*. [ebook] Berlin: Gebr. Mann Verlag, pp.1-23. Available at: https://www.reimer-mann-verlag.de/pdfs/302770_1.pdf [Accessed 26 Apr. 2019].
- Bittner, R. and Rhomberg, K. (2013). *The Bauhaus in Calcutta: An Encounter of the Cosmopolitan Avant-garde*. [ebook] Dessau: Bauhaus Dessau, pp.1-20. Available at: [http://file:///Users/atheneamata/Downloads/begleitheft_engl_druck%20\(1\).pdf](http://file:///Users/atheneamata/Downloads/begleitheft_engl_druck%20(1).pdf) [Accessed 28 Apr. 2019].
- Botar, O. (2003). [ebook] Winnipeg: University of Manitoba School of Art/Social Sciences and Humanities Research Council of Canada, pp.54-61. Available at: https://www.academia.edu/15442206/Biocentrism_and_the_Bauhaus [Accessed 21 Dec. 2018].
- Catalunya, U. (2019). *BAUHAUS IN AND OUT: PERSPECTIVAS DESDE ESPAÑA. LLAMADA A COMUNICACIONES HASTA 22/10/2018 – ETSAB Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona – UPC. Universitat Politècnica de Catalunya*. [online] Etsab.upc.edu. Available at: <https://etsab.upc.edu/ca/noticies/historic-de-noticies/bauhaus-in-and-out-perspectivas-desde-espana-llamada-a-comunicaciones-fecha-limite-22-octubre-2018> [Accessed 27 Apr. 2019].
- century Art*. New York: The Viking Press.
- Deane, D. (2012). Architectural education as an abbreviated sphere of national collaboration: re-examining the Bauhaus. *National Identities*, [online] 14(3), pp.273-285. Available at: <http://dx.doi.org/10.1080/14608944.2012.702741> [Accessed 23 Nov. 2018].
- Dearstyne, H. and Spaeth, D. (1986). *Inside the Bauhaus*. London: Architectural Press.
- Droste, M. (2010). *Bauhaus 1919-1933*. Köln: Taschen.
- Forgács, É. (1995). *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. [ebook] Budapest: Central European University Press. Available at: <https://leer.amazon.es/?asin=B00IO09IVA> [Accessed 14 Mar. 2019].
- Franciscono, M. (1971). *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar: The Ideals and Artistic Theories of its Founding Years*. Urbana: University of Illinois Press.
- García Roig, J. (2018). Berlín, arte y política en la época de Weimar. *Cuaderno de notas*, [online] pp.77-88. Available at: <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/viewFile/791/821> [Accessed 16 Dec. 2018].

- Grassi, M. (2013). La Psicología de la Gestalt y la Bauhaus: una historia de intercambios e intersecciones (1919-1933). *eä Journal*, [online] 5(2), pp.2-33. Available at: <http://www.ea-journal.com/images/Art05.02/Grassi-Psicologia-de-la-Gestalt-y-la-Bauhaus.pdf> [Accessed 21 Dec. 2018].
- Gropius, W. and Shand, P. (1965). *The new architecture and the Bauhaus*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press.
- Kentgens-Craig, M. (1998). *The Dessau Bauhaus building, 1926-1999*. Basel: Birkhäuser.
- Mendelsohn, H. and Seligman, J. (1986). *Bauhaus photography*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Monoskop.org. (2019). *Bauhaus - Journal*. [online] Available at: <https://monoskop.org/Bauhaus#Journal> [Accessed 11 Jun. 2019].
- Monoskop.org. (2018). *KURI - Monoskop*. [online] Available at: <https://monoskop.org/KURI> [Accessed 21 Dec. 2018].
- Nerdinger, W. (2019). *Das Bauhaus: Werkstatt der Moderne [La Bauhaus: taller de la modernidad]*. Munich: C. H. Beck.
- Neumann, E. and Feininger, L. (1970). *Bauhaus and Bauhaus people: Personal Opinions and Recollections of Former Bauhaus Members and Their Contemporaries*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Pevsner, N. (2005). *Pioneers of modern design: from William Morris to Walter Gropius*. New Haven: Yale University Press.
- Pindado, E. (2019). *Bauhaus Weimar 1919, Berlín 1933: La construcción de la Bauhaus como referente cultural*. [ebook] Available at: <http://www.eugeniovega.es/written/bauhaus/bauhaus.pdf> [Accessed 6 May 2019].
- Rössler, P. (2014). *The Bauhaus and public relations*. New York: Routledge.
- Rykwert, J., Colloti, E., de Micheli, M., Spagnoli, L., Boiko, S., Maldonado, T. and Banham, R. (1971). *Bauhaus (trad. Dolores Fonseca a partir del volumen de Controspazio): El lado oscuro de la Bauhaus*. Madrid: Comunicación.
- Siebenbrodt, M. and Schöbe, L. (2012). *Bauhaus*. London: Parkstone International.
- Smith, M. (2007). *The total work of art*. New York: Routledge.
- Solterer, H. (2010). *Medieval roles for modern times*. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press.
- Terranova, C. and Tromble, M. (2017). *The Routledge companion to biology in art and architecture*. NYC: Routledge.
- VV. AA. (1928). *bauhaus 4*. [ebook] Dessau: Bauhaus. Available at: https://monoskop.org/images/c/c8/Bauhaus_2-4_1928.pdf [Accessed 23 May 2019].
- VV.AA. (2019). *bauhaus originals for download*. [online] Bauhaus-bookshelf.org. Available at: http://www.bauhaus-bookshelf.org/start_bauhaus_original_sources_for_pdf_download.html [Accessed 14 Mar. 2019].
- Wahl, V. (2016). *Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919-1925*. Weimar: Springer.
- Wahl, V. (2009). *Das staatliche Bauhaus in Weimar: Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926*. Köln: Böhlau.

Weise, A. (2018). *Wie das Bauhaus Rudolf Steiner einladen wollte*. [ebook] Fundstück XXXIII, Die Drei, pp.56-58. Available at: https://diedrei.org/tl_files/hefte/2018/Heft1-2_2018/09-Fundstueck-XXXIII-DD1801.pdf [Accessed 11 Dec. 2018].

Whitford, F. (1995). *La Bauhaus*. Barcelona: Destino.

Wick, R. and Grawe, G. (2000). *Teaching at the Bauhaus*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

Wingler, H. (2015). *Bauhaus*. Cambridge: The MIT Press.

11.5.2. Trabajos sobre lo teatral en la Bauhaus

20minutos.es. (2018). *Kurt Schmidt with F.W. Bogler and G. Teltscher, Mechanical Ballet, 1923, New Production Theater der Klänge*. [online] Available at: <https://www.20minutos.es/fotos/cultura/la-bauhaus-el-primer-laboratorio-de-arte-moderno-11616/9/> [Accessed 14 Dec. 2018]. [Accessed 26 Dec. 2018].

ArchitectureAU. (2019). *Bauhaus: Art as Life exhibition*. [online] Available at: <https://architectureau.com/articles/bauhaus-art-as-life/#img=12> [Accessed 17 Mar. 2019].

Bátkl, J. (2002). *'Élet a Bauhausban' Periszkop (junio-julio 1925). Traducido al inglés como: Between Two Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930*. [online] Available at: <https://thecharnelhouse.org/2013/06/02/oskar-schlemmers-bauhaus-costume-parties-1924-1926/> [Accessed 1 May 2019].

Bauhaus.de. (2019). *Kurt Schmidt, Der Mann am Schaltbrett, um 1924 - Bühne - Bauhaus-Archiv | Museum für Gestaltung, Berlin*. [online] Available at: https://www.bauhaus.de/de/programm/sammlung/214_buehne/381 [Accessed 28 Jun. 2019].

Bauhaus100.com. (2019). *Ilse Fehling*. [online] Available at: <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/students/ilse-fehling/> [Accessed 17 Mar. 2019].

Bauhaus100.com. (2019). *Karl Peter Röhl*. [online] Available at: <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/students/karl-peter-roehl/> [Accessed 17 Mar. 2019].

Bauhaus100.com. (2019). *Postcard for the Lantern Festival*. [online] Available at: <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/works/graphic-printshop/postcard-for-the-lantern-festival/> [Accessed 24 Apr. 2019].

Bauhaus100.com. (2019). *Testimony of the Joy of Life*. [online] Available at: <https://www.bauhaus100.com/magazine/discover-the-bauhaus/testimony-of-the-joy-of-life/> [Accessed 24 Apr. 2019].

Birringer, J. (2013). Bauhaus, Constructivism, Performance. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, [online] 35(2), pp.39-52. Available at: https://www-jstor-org.are.uab.cat/stable/pdf/26376130.pdf?ab_segments=0%2F12b-basic-1%2Frelevance_config_with_tbsub&refreqid=search%3A54c7af05f998442ee95cf6d26369c0e2.

Blume, T. (2015). *Das Bauhaus tanzt*. Leipzig: E.A. Seemann.

- Danto, I. (2016). Le Bauhaus, une utopie fondatrice et festive. *Esprit*, [online] 12, pp.129-159. Available at: <https://www-cairn-info.ere.uab.cat/revue-esprit-2016-12-page-129.htm> [Accessed 4 May 2019].
- Elcott, N. (2016). *Artificial Darkness: An Obscure History of Modern Art and Media*. Chicago: University of Chicago Press.
- Elswit, K. (2014). *Watching Weimar dance*. Oxford: Oxford University Press.
- Imhoof, D. and Menninger, M. (2016). *The Total Work of Art*. New York, NY: Berghahn Books.
- Interlude.hk. (2019). *The Bauhaus: Architecture, Art and Music II*. [online] Available at: <https://www.interlude.hk/front/bauhaus-architecture-art-music-ii/> [Accessed 26 Apr. 2019].
- Jewitt, C. (2000). Music at the Bauhaus, 1919–1933. *Tempo*, [online] (213), pp.5-11. Available at: https://www-jstor-org.ere.uab.cat/stable/946540?seq=1#metadata_info_tab_contents.
- Koss, J. (2003). Bauhaus Theater of Human Dolls. *The Art Bulletin*, [online] 85(4), pp.724-745. Available at: https://www-jstor-org.ere.uab.cat/stable/pdf/3177367.pdf?ab_segments=0%2F12b-basic-1%2F relevance_config_with_tbsub&refreqid=search%3A9bfd667068c9030a359740e7c7ed3bcb.
- Kurt Schmidt with F.W. Bogler and G. Teltscher, Mechanical Ballet, 1923, New Production Theater der Klänge, 2009 | La Bauhaus, el primer laboratorio de arte moderno. [online] Available at: <https://www.20minutos.es/fotos/cultura/la-bauhaus-el-primer-laboratorio-de-arte-moderno-11616/9/> [Accessed 12 Jul. 2019].
- Manning, S. and Ruprecht, L. (2012). *New German dance studies*. Illinois: Board of Trustees of the University of Illinois.
- Michaud, E. (1978). *Théâtre au Bauhaus (1919-1929)*. Lausanne: La Cité-L'Âge d'homme.
- Pinterest. (2019). *Oskar Schlemmer: "Das figurale Kabinett" (1926-1927) | Visual/Imagen | Art, Bauhaus, Bauhaus interior*. [online] Available at: <https://www.pinterest.ca/pin/361695413816809490/> [Accessed 12 Jul. 2019].
- Schmidt, J. (2019). *Joost Schmidt*. [online] Widewalls. Available at: <https://www.widewalls.ch/artist/joost-schmidt/> [Accessed 12 Jul. 2019].
- The Figural Cabinet (Das figurale Kabinett). (1922) | MoMA. [online] Available at: <https://www.moma.org/collection/works/34949> [Accessed 12 Jul. 2019]
- Trimingham, M. (2011). *The theatre of the Bauhaus*. New York: Routledge.
- Vadillo Rodríguez, M. (2016). La música en la Bauhaus (1919-1933): Gertrud Grunow como profesora de armonía. La fusión del arte, el color y el sonido. *Anuario Musical*, [online] (71), pp.223-232. Available at: <http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/203/205>.

11.5.3. Trabajos sobre Itten, Moholy-Nagy, Kandinsky

(www.dw.com), D. (2016). *Kandinsky and Mussorgsky: What happens when artists inspire each other* | DW | 03.03.2016. [online] DW.COM. Available at: <https://www.dw.com/en/kandinsky-and-mussorgsky-what-happens-when-artists-inspire-each-other/a-19087823> [Accessed 27 Feb. 2019].

Anon (2019). *Wassily Kandinsky - Pictures at an Exhibition, 1928*. [online] Wassilykandinsky.net. Available at: <https://www.wassilykandinsky.net/pictures.php> [Accessed 27 Feb. 2019].

Antonio Bonet Correa - Fundación Juan March (1978). *LECTURE SERIES: En torno a la Exposición "Kandinsky"*. [podcast] Kandinsky and the pedagogy of art. Available at: https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=21043&utm_source=musica&utm_medium=galeria&utm_campaign=tematicos&s=rec&l=2 [Accessed 25 Feb. 2019].

Art & Artworks. (2017). *From the spiritual abstraction of Wassily Kandinsky to the enlightened silence of John Cage*. [online] Available at: <https://www.artartworks.com/exhibitions/from-the-spiritual-abstraction-of-wassily-kandinsky-to-the-enlightened-silence-of-john-cage-25339/> [Accessed 6 Mar. 2019].

Ball, H., Auster, P., Hesse, H. and Bravo de la Varga, R. (2005). *La huida del tiempo*. Barcelona: Acantilado.

Bauhaus-imaginista.org. (2019). *Johannes Itten and Mazdaznan at the Bauhaus - Articles - bauhaus imaginista*. [online] Available at: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/4787/johannes-itten-and-mazdaznan-at-the-bauhaus?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=aed147f0ac3e6350ed003e3f48cf319f> [Accessed 27 Apr. 2019].

Bauhaus, D. (2016). *Wassily Kandinsky: Bilder einer Ausstellung*. [online] Bauhaus-dessau.de. Available at: <https://www.bauhaus-dessau.de/ausstellung-wassily-kandinsky-bilder-einer-ausstellung.html> [Accessed 27 Feb. 2019].

Cardullo, R. (2018). Wassily Kandinsky's The Yellow Sound as a total work of art. *Journal of Modern Literature*, [online] 41(4). Available at: <https://search-proquest-com.are.uab.cat/docview/2179193988/fulltextPDF/1F108A46B2FE4EF0PQ/2?accountid=15292>.

Ehrenzweig, A. (1999). *The Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing*. London: Routledge.

Findeli, A. (1990). Moholy-Nagy's Design Pedagogy in Chicago (1937-46). *Design Issues*, 7(1).

Fundacion.arquia.es. (2018). *Dynamisch-Konstruktives Kraftsystem László Moholy-Nagy y Alfréd Kemény, 1922*. [online] Available at: <http://fundacion.arquia.es/es/concursos/proxima/ProximaRealizacion/FichaDetalle?idrealizacion=5806> [Accessed 22 Dec. 2018].

Hagener, M. (2011). *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Hines, T. (2013). *Collaborative Form*. Ashland: Kent State University Press.

- István, W. (2009). *Wagner István: Bauhaus, balett és Bartók [Bauhaus, ballet y Bartok]*. [online] artportal.hu. Available at: <https://artportal.hu/magazin/wagner-istvan-bauhaus-balett-es-bartok/> [Accessed 23 Jun. 2019].
- Kaplan, L. (1995). *Laszlo Moholy Nagy: Biographical Writings*. Durham&London: Duke University Press.
- Linse, U. (2019). *Die Mazdaznan-Pädagogik des Bauhaus-Meisters Johannes Itten*. [ebook] Available at: https://kipdf.com/ulrich-linse-die-mazdaznan-pdagogik-des-bauhaus-meisters-johannes-itten_5ab31b711723dd369cf83cb6.html [Accessed 22 Jun. 2019].
- Mansbach, S. (1980). *Visions of totality: Laszlo Moholy-Nagy, Theo van Doesburg and El Lissitzky*. Ann Arbor: University Microfilms International.
- Poling, C. and Kandinsky, V. (1983). *Kandinsky, Russian and Bauhaus years 1915-1933*. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Prieto López, J. (2014). *László Moholy-Nagy, de la fotoplástica a la arquitectura total*. [ebook] A Coruña: Universidade da Coruña, pp.201-213. Available at: <http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana/article/viewFile/1689/4030> [Accessed 14 Dec. 2018].
- Quiroga Fernández, S. (2015). *Luz industrial e imagen Tecnificada. De Moholy-Nagy al C.A.V.S.* PhD. Universidad Politécnica de Madrid.
- Raleigh, H. (1968). Johannes Itten and the Background of Modern Art Education. *Art Journal*, [online] 27(3), pp.284-302. Available at: <http://www.jstor.org/stable/775089>. [Accessed 7 Dec. 2018].
- Schönberg, A., Kandinsky, V., Hahl-Koch, J. and Zelinsky, H. (1987). *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Madrid: Alianza.
- Stein, S. (1983). Kandinsky and Abstract Stage Composition: Practice and Theory, 1909 -12. *Art Journal*, [online] 43(1), pp.61-66. Available at: <https://www.jstor.org/stable/776634> [Accessed 6 Mar. 2019].
- Tate Modern Gallery (2006). *Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World*. New Haven: Yale University Press.
- Witkovsky, S., Eliel, C. and Vail, K. (2016). *Moholy-Nagy: Future Present*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum.
- Zullo, D. (1997). *Getting Off the Ground: Wassily Kandinsky, John Cage, and the Otherworldly Qualities of the Everyday World*. Columbus: Ohio State University.

11.5.4. Trabajos sobre Schreyer y Schlemmer

- Aoki, K. (2009). Consideration of the theatrical concepts at the Bauhaus: Schreyer, Gropius and Schlemmer. *Aesthetics*, [online] 13, pp.167-178. Available at: http://www.bigakukai.jp/aesthetics_online/aesthetics_13/text/text13_aoki.pdf [Accessed 9 Mar. 2019].

- Beckman, H. (1977). *Oskar Schlemmer and the Experimental Theatre of the Bauhaus: A Documentary*. Master of Arts, Drama. University of Alberta (Canada).
- Bru, S., Baetens, J., Hjartarson, B., Orum, T. and van den Berg, H. (2009). *Europa! Europa? The avant-garde, modernism and the fate of a continent*. Berlin: De Gruyter.
- Buckley, J. (2014). The Bühnenkunstwerk and the Book: Lothar Schreyer's Theater Notation. *Modernism/modernity*, [online] 21(2), pp.407-428. Available at: <https://muse-jhu-edu.are.uab.cat/article/547994/pdf>.
- Cabras, L. (2016). Le prospettive dinamiche di Oskar Schlemmer e Paul Klee. *Medea: Revista di Studi Interculturali*, [online] 11(1), pp.1-12. Available at: <http://ojs.unica.it/index.php/medea/article/view/2411/2015> [Accessed 4 May 2019].
- Colomé, D. (1997). Óskar Schlemmer en la danza. *Revista de estudios de danza*, [online] 3, pp.39-49. Available at: <http://hdl.handle.net/10017/20125> [Accessed 4 May 2019].
- Elswit, K. (2008). The Some of the Parts: Prosthesis and Function in Bertolt Brecht, Oskar Schlemmer, and Kurt Jooss. *Modern Drama*, [online] 51(3), pp.389-410. Available at: <https://muse-jhu-edu.are.uab.cat/article/254456/pdf>.
- Kanae, A. (2009). Consideration of the theatrical concepts at the Bauhaus: Schreyer, Gropius and Schlemmer. *Aesthetics*, [online] 13, pp.167-178. Available at: http://www.bigakukai.jp/aesthetics_online/aesthetics_13/text/text13_aoki.pdf [Accessed 9 Mar. 2019].
- Medellín, A. and Ponce, D. (2010). *El ballet triádico de Oskar Schlemmer: Antología*. Cenedi Danza José Limón.
- Mitea, B. (2014). Oskar Schlemmer and the Bauhaus Theatre: The Place of the Theatre in the Bauhaus School Programm. *Revista Bibliotecii Nationale, Bucarest*, [online] 20(1), pp.87-92. Available at: <https://search-proquest-com.are.uab.cat/docview/1785517608/fulltextPDF/C6AB482163234C89PQ/1?accountid=15292> [Accessed 4 May 2019].
- Museoreinasofia.es. (2019). *Oskar Schlemmer | Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. [online] Available at: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/oskar-schlemmer> [Accessed 13 Apr. 2019].
- Nisbert, P. (1987). Oskar Schlemmer. *Art Journal*, [online] 46(2), pp.149-152. Available at: <http://eds.a.ebscohost.com.are.uab.cat/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=046b8e55-63f1-4aa6-ba6e-944eea1c090e%40sessionmgr4006> [Accessed 4 May 2019].
- Schober, T. (2016). *Das Theater der Maler: Studien zur Theatermoderne anhand dramatischer Werke von Kokoschka, Kandinsky, Barlach, Beckmann, Schwitters und Schlemmer. M&P Schriftenreihe*. Stuttgart: Springer.
- Schreyer, L. and Straif-Taylor, H. (1992). *Lothar Schreyer's "Das expressionistische Theater" (1948)*. New York: University of Albany.
- Sutil, N. (2014). Mathematics in Motion: A Comparative Analysis of the Stage Works of Schlemmer and Kandinsky at the Bauhaus. *Dance Research*, [online] 32(1), pp.23-42. Available at: <https://www-jstor-org.are.uab.cat/stable/pdf/43281345.pdf?refreqid=excelsior%3A39456f13e4a86b2ae492df1ff934d84f>.

Taxidou, O. (2007). *Modernism and Performance: Jarry to Brecht*. New York: Pallgrave MacMillan.

the Guardian. (2019). *Oskar Schlemmer's ballet of geometry – in pictures*. [online] Available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2016/nov/24/oskar-schlemmers-ballet-of-geometry-in-pictures> [Accessed 8 May 2019].

The J. Paul Getty in Los Angeles. (2019). *[Formentanz of Oscar Schlemmer] (Getty Museum)*. [online] Available at: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/34707/rudolph-binnemann-formentanz-of-oscar-schlemmer-german-about-1927-1928/> [Accessed 27 Apr. 2019].

Theredlist.com. (2019). *The Red List*. [online] Available at: <https://theredlist.com/wiki-2-20-881-1399-1161-420906-view-history-9-profile-oskar-schlemmer.html> [Accessed 10 Apr. 2019].

Toepfer, K. (1997). *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture*. Berkeley, Calif.: University of California Press.

Triadisches Ballett | Oskar Schlemmer, 1. (2019). *Triadisches Ballett | Oskar Schlemmer, 1921 - 29*. [online] Monsieurcocosse.blogspot.com.es. Available at: <https://monsieurcocosse.blogspot.com.es/2013/07/triadisches-ballett.html?m=1> [Accessed 10 Apr. 2019].

Trimingham, M. (2004). Oskar Schlemmer's research practice at the Dessau Bauhaus. *Theatre Research International*, [online] 29(2), pp.128-142. Available at: <https://search-proquest-com.are.uab.cat/docview/221483879?accountid=15292> [Accessed 4 May 2019].

Walden, H. (1924). Der Blaue Vogel. *Der Sturm*, [online] 15(1), pp.37-39. Available at: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabg192403-01.2.21&e=-----en-20--1--txt-txIN-----> [Accessed 12 Mar. 2019].

11.5.5. Trabajos 'de' y 'sobre' otros maestros de la Bauhaus

Albers, J. (2000). *In black and white*. [ebook] Boston University Art Gallery. Available at: <https://open.bu.edu/ds2/stream/?#/documents/92763/page/1> [Accessed 29 May 2019].

Albers, J. and Gomringer, E. (1968). *Josef Albers*. New York, NY: Wittenborn.

Busignani, A. and Gropius, W. (1973). *Gropius*. London: Hamlyn.

Djalali, A. (2019). *The Architect as Producer: Hannes Meyer and the Proletarianisation of the Western Architect*. [ebook] pp.27-46. Available at: <http://file:///Users/atheneamata/Downloads/859-1-1953-1-10-20151220.pdf> [Accessed 30 Apr. 2019].

Doesburg, T. and Jaffé, H. (1971). *Painting: From Composition to Counter-Composition (1925)*. [online] Modernist Architecture. Available at: <https://modernistarchitecture.wordpress.com/2010/10/19/theo-van->

doesburg%E2%80%99s-%E2%80%9Cpainting-from-composition-to-counter-composition%E2%80%9D-1925/
[Accessed 11 Dec. 2018].

Esadsevillaescenografia.blogspot.com. (2019). *NOTAS SOBRE EL TOTAL THEATER DE WALTER GROPIUS*. [online]
Available at: <http://esadsevillaescenografia.blogspot.com/2013/01/notas-sobre-el-total-theater-de-walter.html>
[Accessed 24 Apr. 2019].

Giedion, S. (1954). *Walter Gropius: Work and Teamwork*. New York: Reinhold Publishing Corp.

Gropius, W., Medina Warmburg, J., Santolo, M. and Medina Warmburg, J. (2019). *Walter Gropius*. Barcelona: Reverté.

Gropius, W. and Moholy-Nagy, L. (1929). *bauhausbücher XIV: von material zu architektur*. [ebook] münchen: albert
langen. Available at: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/moholy_nagy1929/0008/image [Accessed 14 Dec.
2018].

Gropius, W. (1923). *Idee und Aufbau des Bauhaus*. [online] Monoskop. Available at:
https://monoskop.org/images/a/a7/Gropius_Walter_Idee_und_Aufbau_des_staetlichen_bauhauses_Weimar_1923.pdf
f [Accessed 28 Oct. 2018].

Gropius, W. (1923). *The Theory and Organization of the Bauhaus*. [ebook] Available at:
http://mariabuszek.com/mariabuszek/kcai/Design%20History/Design_readings/GropiusBau.pdf [Accessed 8 Dec.
2018].

Grote, L. (1959). *Erinnerungen an Paul Klee*. München: Prestel.

Hicks-Jenkins, C. (2019). *paul's puppets*. [online] Clive Hicks-Jenkins' Artlog. Available at:
<https://clivehicksjenkins.wordpress.com/2011/07/17/pauls-puppets/> [Accessed 28 Jun. 2019].

Holloway, J., Weil, J. and Albers, J. (1970). A Conversation with Josef Albers. *Leonardo*, [online] 3(4), pp.459-464.
Available at: <http://www.jstor.org/stable/1572268>.

Khan, I. and Bernhard, P. (2019). *The Nature of Art*. [ebook] Berlin: Gebr. Mann Verlag. Available at:
[http://file:///Users/atheneamata/Downloads/Vortragsmanuskripte-der-Gastvortraege-des-Weimarer-
Bauhauses.pdf](http://file:///Users/atheneamata/Downloads/Vortragsmanuskripte-der-Gastvortraege-des-Weimarer-Bauhauses.pdf) [Accessed 28 Apr. 2019].

Klee, P. and VV.AA. (2013). *Bauhaus Master*. Madrid: Fundación Juan March.

Klee, P. (2008). *Paul Klee: Theater everywhere*. Ostfildern: Hatje Cantz Pub.

Klee, P. and Moholy-Nagy, S. (1972). *Pedagogical Sketchbook*. 7th ed. [ebook] Ne York: Frederick A Praeger.
Available at:
[http://ing.univaq.it/continenza/Corso%20di%20Disegno%20dell%27Architettura%202/TESTI%20D%27AUTORE/P
aul-klee-Pedagogical-Sketchbook.pdf](http://ing.univaq.it/continenza/Corso%20di%20Disegno%20dell%27Architettura%202/TESTI%20D%27AUTORE/Paul-klee-Pedagogical-Sketchbook.pdf) [Accessed 12 Mar. 2019].

Klee, P. (1970). *Notebooks, Volume 2: The nature of nature*. London: Lund Humphries.

Klee, P. and Grohmann, W. (1967). *Paul Klee, 1879-1940: a retrospective exhibition*. New York: Solomon R.
Guggenheim Museum.

Klee, P. and Manheim, R. (1961). *Notebooks, Volume 1: The thinking eye*. London: Lund Humphries.

- Klee, P., Manheim, R., Norden, H. and Spiller, J. (1961). *Paul Klee notebooks, Volume 1*. London: Lund Humphries.
- Kunst-archive.net. (2019). *Catalogue raisonné T. Lux Feininger - Art Archives (ARTfilo powered)*. [online] Available at: https://www.kunst-archive.net/en/wvz/t_lux_feininger/works/bauhausbuehne_der_bau_als_buehne/type/all [Accessed 13 Apr. 2019].
- Kunst-archive.net. (2019). *Literatur T. Lux Feininger - Kunst Archive (ARTfilo powered)*. [online] Available at: https://www.kunst-archive.net/de/wvz/t_lux_feininger/literature?openedId=916 [Accessed 27 Apr. 2019].
- Kunst-archive.net. (2019). *Werkverzeichnis T. Lux Feininger - Kunst Archive (ARTfilo powered)*. [online] Available at: https://www.kunst-archive.net/de/wvz/t_lux_feininger/works/oskar_schlemmer_als_musikalischer_clown_mit_mechanischem_cello/type/all [Accessed 13 Apr. 2019].
- MacCarthy, F. (2019). *Gropius: The Man Who Built the Bauhaus*. United States: Harvard University Press.
- March, F. and March, F. (2019). *Paul klee, el pintor violinista - 3 MÚSICA Y PINTURA - Danzas de BARTÓK – Recitales para Jóvenes - Música • Fundación Juan March*. [online] March.es. Available at: <https://www.march.es/musica/jovenes/paul-klee-pintor-violinista/danzas.asp> [Accessed 28 Apr. 2019].
- Migrosmuseum.ch. (2019). *Migros Museum für Gegenwartskunst – Xanti Schawinsky*. [online] Available at: https://www.migrosmuseum.ch/en/exhibitions/exhibition-details/?tx_museumplus%5Bexhib%5D=579&cHash=b646ddf5ea8f3805faf34ead4f5fc8fc [Accessed 27 Apr. 2019].
- Oswalt, P. (2019). *Hannes Meyers neue Bauhauslehre: Von Dessau bis Mexiko*. Basel/Berlin/Boston: Birkhauser Verlag GmbH.
- Palmaroia Sagredo, H. (2006). *Cartografía del curso preliminar de Josef Albers. Josef Albers y Chile*. Santiago de Chile: Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Nacional Andrés Bello.
- Paul-klee.org. (2019). *Puppets by Paul Klee*. [online] Available at: <http://www.paul-klee.org/puppets/> [Accessed 17 Mar. 2019].
- Pinterest. (2019). *Paul Klee, Idea and Structure of the Staatliche Bauhaus, 1922 | Bauhaus | Paul klee, Bauhaus, Design*. [online] Available at: <https://www.pinterest.es/pin/608971180836369636/?lp=true> [Accessed 24 Apr. 2019].
- Pinterest. (2019). *Xanti Schawinsky | Museum. | Guns, Design, Nerf*. [online] Available at: <https://www.pinterest.es/pin/494833077801562989/?lp=true> [Accessed 24 Apr. 2019].
- Schawinsky, X. (1971). From the Bauhaus to Black Mountain. *The Drama Review: TDR*, [online] 15(3), pp.30-44. Available at: https://www-jstor-org.ure.uab.cat/stable/1144679?seq=2#metadata_info_tab_contents.
- Suter, H. (2010). *Paul Klee and His Illness*. Basel: Karger Publishers.

ANEXOS

ANEXO I. Vinculación entre *The Tables Turned or Nupkins Awakening* de William Morris y su contexto socio-político local

El texto dramático de *The Tables Turned* articuló la característica crítica morrisiana al capitalismo en dos actos bien diferenciados. En el primero se distinguían tres procesos en el juzgado del subjetivo y politizado Juez Nupkins²³¹⁷ -a quien como anticipaba el título de la obra, los acontecimientos se encargarían de ‘despertar’-²³¹⁸. En el primer juicio, Mr. La-di-da, acusado de estafar a una viuda y un huérfano, recibía un trato preferente y una condena irrisoria para la gravedad de su delito, por ser considerado un caballero. Lo contrario le sucedía a la humilde embarazada y madre de tres hijos, Mary Pinch, quien, por el supuesto robo de tres hogazas de pan y, a pesar de las dudas generadas por las contradicciones en las que incurrían los cuestionables testigos de la fiscalía, se veía condenada a cumplir seis meses de trabajos forzados por cada hogaza robada. Al juez Nupkins no le cabían dudas acerca de su sentencia ya que consideraba que Mary Pinch actuaba en connivencia con los rufianes revolucionarios²³¹⁹. En defensa de tan graves acusaciones, una abatida Mary Pinch respondía:

²³¹⁷ Si bien no ‘Nupkins’ no tiene traducción, se escribe y suena semejante a ‘napkins’, que rebaja el rango de juez a la categoría de ‘servilleta’.

²³¹⁸ La obra se llama ‘The Tables Turned or Nupkins Awakened’ y awaken se traduce como ‘despierto’ en castellano.

²³¹⁹ ‘in collusion with the ruffianly revolutionists’, Morris, W. (2018). *The Tables Turned*, p.9, [online] Gutenberg.org. Available at: <http://www.gutenberg.org/files/16897/16897-h/16897-h.htm> [Accessed 26 Oct. 2018].

Six months for each loaf that I didn't steal! God help the poor in a free country! Won't you save all further trouble by hanging me, my lord? Or if you won't hang me, at least hang my children: they'll live to be a nuisance to you else²³²⁰.

Ante la estupefacción del público del que, cada cierto tiempo, se escapaban voces que clamaban justicia, el juez se planteaba arrestar a toda la sala. Tras esto, el fiscal, de nombre Mr. Hungary, le proponía que aprovechara el siguiente caso, de un preso socialista, para hacer al acusado pagar por todos²³²¹. El tercer reo, Jack Freeman, estaba acusado de sedición e incitación a disturbios, asesinatos y también a obstruir *The Queens Highway*. El fiscal se refirió, en su alegato, al socialismo militante del prisionero, como una doctrina monstruosa, perversa y de mala reputación en la que el asesinato, la rapiña y la ambición coexistían bajo las ideas de revolución, cooperación, reparto de ganancias y cosas por el estilo²³²². Una 'secta' peligrosa liderada por tres sociedades incendiarias: *The Federationist League*, *The International Federation* y *The Fabian Democratic Parliamentary League*. Tanto los testigos de la acusación, como los de la defensa –que eran versiones ficticias de famosos líderes victorianos: el arzobispo de Canterbury²³²³, Alfred Lord Tennyson²³²⁴ y John Tyndall²³²⁵– resultaban tener a los ojos de Freeman, escaso conocimiento acerca de lo que era el socialismo y lo necesaria que resultaba promulgar una revolución a su costa:

I am accused of being a Socialist and a revolutionist. Well, if you, my lord, and you, gentlemen of the Jury, and the classes to which you belong, knew what Socialism means—and I fear you take some pains not to—you would also know what the condition of things is now, and how necessary revolution is²³²⁶.

²³²⁰ [¡Seis meses por cada pan que no robé! ¡Dios ayude a los pobres de un país libre! ¿No acabaría mejor con todos los problemas colgándome, su señoría? O si no me cuelga, al menos ahorque a mis hijos: si viven serán una molestia para usted], *vid nota 2319*.

²³²¹ 'I don't see how it can be done, my lord. Let it alone: there's a Socialist prisoner coming next; you can make him pay for all', *ídem*.

²³²² 'Therefore, you will scarcely be surprised to hear that these monstrous, wicked, and disreputable doctrines are becoming popular; that murder and rapine are eagerly looked forward to under such names as Socialism, revolution, co-operation, profit-sharing, and the like; and that the leaders of the sect are dangerous to the last degree', *ibidem*, p.10.

²³²³ Es el primado de la Iglesia de Inglaterra y líder de la espiritualidad anglicana. En 1887 y hasta 1896, el cargo lo ocupó el Archibald Campbell Tait.

²³²⁴ Alfred Tennyson (1809-1892), poeta y dramaturgo británico postromanticista.

²³²⁵ John T (1820-1893), científico especializado en física de origen irlandés cuya área de especialización fueron los coloides.

²³²⁶ [Me acusan de ser un socialista y un revolucionario. Bueno, si usted, mi señor, y usted, señores del jurado, y las clases a las que pertenece, sabían lo que significa el socialismo, y me temo que hacen algunos esfuerzos para no hacerlo, también sabrían cuál es el estado de las cosas ahora y cuán necesaria es la revolución], Morris, W. (2018). *Op. cit.*, p.16.

Morris, a través de Freeman y en clara referencia a *El Capital*, exhortaba a los trabajadores a sublevarse y a luchar por sus propios derechos –porque nadie lo iba a hacer por ellos-²³²⁷. En ese momento culminaba el levantamiento social que había ido creciendo durante todo el juicio y que, a través de la Marsellesa y una algarabía procedente de fuera de escena, acababa irrumpiendo en el juzgado. Y lo hacía en forma de insigne bandera roja de la mano de un personaje al que Morris bautizó con su mismo nombre, William, y del que se distinguió apellidándolo Joyce. El ‘Alférez socialista’ ordenaba al juez que soltara al prisionero, al mismo tiempo que ponía fin al primer acto recurriendo al título de la obra: ‘The Tables are Turned now!’²³²⁸.

La segunda parte de la pieza tenía lugar en un campo, cercano a un pueblo, después de la revolución. El juez Nupkins había perdido su estatus y ahora pasaba de ser una eminencia al ciudadano raso ‘Citizen Nupkins’. Asustado por lo que pudiera sucederle, el ahora empequeñecido Nupkins, suplicaba clemencia a la versión ‘bien vestida’ de la pobre Mary Pinch del primer acto que –en un reflejo del patriarcado del que en ningún caso podría librarse la sociedad ideal que proponía Morris- decidía llevar al juez frente al Consejo de la comuna al asegurar no saber resolver el entuerto por sí misma. En ese momento aparecía Freeman, ahora elegante, junto al resto de sus vecinos. Antes de entrar en el tema de Nupkins, el Consejo discutía asuntos referentes a su relación profesional, una cooperativa en la que el trabajo estaba manifiestamente dividido en gremios: carpinteros, tejedores o hilanderos. Estos últimos, en una clara inclusión propagandística subliminal de la visión no industrial del demiurgo que decidía lo que hablaban, aseguraban preferir la rueda a la máquina de vapor²³²⁹. Una vez resueltos los temas profesionales, deseosos de aleccionar a quien antes fuera cruel con ellos, en lo referente a Nupkins, el Consejo acordaba ‘kill the dog’. Ante tal advenimiento, el exjuez se arrodillaba suplicando no ser ajusticiado sino encerrado preso. Desafortunadamente para él, en aquella sociedad postrevolucionaria que imaginaba Morris no existían las prisiones por lo que sólo quedaba decidir quién sería el que lo iba a disparar. Después de varios momentos de relativa tensión dramática, los vecinos

²³²⁷ (...) and that since no one else would be kind to them, the workers must be kind to themselves and take the matter into their own hands'; Morris, W. (2018). *The Tables Turned*, p.17, [online] Gutenberg.org. Available at: <http://www.gutenberg.org/files/16897/16897-h/16897-h.htm> [Accessed 26 Oct. 2018].

²³²⁸ Literalmente sería: [Ahora las cosas han cambiado], también se podría traducir como [La tortilla se ha dado la vuelta], ibíde, p.16.

²³²⁹ '3rd Neighbour. I have to report that the new wheel at the silk mill is going now and makes a very great improvement. It gives us quite enough power even when the water is small; so, we shan't want a steam-engine after all', ibíde, p.29.

comunicaban a Nupkins que todo había sido una burla, que el perro al que se referían era ‘a real dog, with a tail, you know—who has taken to killing sheep’²³³⁰; y que, teniendo en cuenta que siempre estuvo a favor de la pena capital, tal vez debería ser el propio Nupkins el que acabara con su vida. Morris aprovechó para exponer que los miembros de esa sociedad ideal, al contrario que la victoriana, vivían decentemente sin hostigar a los demás²³³¹. El texto también se refería a que en su horizontalidad social no había espacio para señores, sino que cada ciudadano debía propiciarse un empleo, así como dar trabajo a otro²³³². La utopía morrisiana alcanzaba su máxima expresión cuando, finalmente, el castigo acordado por la Comunidad consistía en mostrar a Nupkins lo felices que eran cantando y bailando el *Carmagnole*²³³³: ‘M. P. Should we hurt his feelings by being a little merry in his presence now?’²³³⁴. Por si a alguien no le había quedado claro todavía, Freeman concluía el segundo acto, y con esto la obra, recordando que: ‘when scoundrels lament that they can no longer be scoundrels for lack of opportunity, it is certain that the tables are turned’²³³⁵. Es decir, asumiendo que la forma de cambiar las cosas no era mediante las mismas actitudes injustas y violentas que caracterizaban a los órganos de poder victorianos, sino empleando los valores socialistas del poder comunitario y la equidad.

Pero más allá de lo anecdótico, en donde se encontraba la auténtica crítica política era en las referencias a sucesos reales que empleó Morris para construir sus juicios ficticios. En enero de 1887, dos miembros de la *Socialist League*, Charles Mowbray y Fred Henderson fueron arrestados en Norwich y acusados de incitación al alboroto por un suceso que tuvo lugar en la *Market Place*. En *The British Newspaper Archive*, se puede acceder a varios periódicos locales que se hicieron eco de la causa presentada ante Justice Grantham alrededor del 14 de enero²³³⁶. Uno de ellos, *El Norwich Mercury* se refirió también a la ‘vigorosa’ carga policial

²³³⁰ [un perro verdadero con una cola, ya sabes, que se ha dedicado a comer ovejas], *ibídem*, p.31.

²³³¹ ‘Punish you? how can we punish you? who do you think is going to do such work as that! People punish others because they like to; and we don’t like to. Once more, learn to live decently’, *ibídem*, p.29.

²³³² ‘J. F. My friend, we no more have masters than we have prisons: the first make the second. You must employ yourself: and you must also employ something else’, *ibídem*, p.30.

²³³³ La *Carmañola* (en francés *Carmagnole*) fue una canción y danza popular destinada a dar apoyo a los republicanos durante el Reinado del Terror de la Revolución Francesa.

²³³⁴ [‘M.P. Y ahora ¿deberíamos herir sus sentimientos manifestando un poco de alegría en su presencia?’], Morris, W. (2018). *Op. cit.*, p.32.

²³³⁵ [cuando los sinvergüenzas ya no pueden ser sinvergüenzas por falta de oportunidades, es seguro que las tornas han cambiado], *ibídem*, p.33.

²³³⁶ De la REVUELTA: Anon (1887). The ‘Socialist’ Riot at Norwich. *The Ipswich Journal*, [online] pp.3-4. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000071/18870117/012/0003> [Accessed 22 Jan. 2019]; Anon (1887). The Police and the Late Riot at Norwich. [online] p.4. Available at:

justo a tiempo con la que fueron detenidos primero Mowbray y después Henderson²³³⁷. No sólo porque varias de estas publicaciones corroboraron que Grantham aprovechó la causa para adoctrinar a los asistentes, insistiéndoles en que los pobres no tenían motivos para quejarse, sino también por la carta que escribió Morris al *Daily News*, bajo el título 'Disturbances at Norwich', queda bastante claro que el juez Nupkins de *The Tables Turned* era una versión dramatizada de su homólogo en la vida real: Justice Grantham²³³⁸. Por si hubiera alguna duda, sin entrar en detalles, Nupkins se refirió al 'Norwich affair' dentro de la propia obra²³³⁹. Otro dato que permite relacionar el drama con el citado suceso fue que, cuando William Joyce –el 'Insigne Socialista' de la obra- entraba en el juzgado para anunciar la revolución, proponía convertirlo en un mercado porque: 'There have been too many people starving and half-starving this long time; and the first thing that we've got to see to is that everyone has enough to eat, drink, and wear, and a proper roof over his head'²³⁴⁰. En la obra, en un guiño a la *Market Place*, en el que habían detenido a los amigos de Morris, con la llegada de la revolución, William Joyce decidía transformar el juzgado en un 'mercado'; un espacio mucho más útil para el pueblo que aquel en el que los rebeldes al régimen eran juzgados una vez tras otra, injustamente. Frente al discurso capitalista de Grantham, en *The Tables Turned*, William Morris utilizó a su tocayo William Joyce para brindar el suyo socialista.

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/BL/0001842/18870125/038/0004?browse=true> [Accessed 22 Jan. 2019]; 'Anon (1887). Socialist Riot in Norwich. *Eastern Evening News*. Committal of the Prisoners. *Bury and Norwich Post*, [online] p.7. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/BL/0000156/18870118/049/0007?browse=true> [Accessed 22 Jan. 2019]. Del JUICIO: Anon (1887). London and Provincial. *Stamford Mercury*, [online] p.3. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/BL/0000237/18870121/001/0003> [Accessed 22 Jan. 2019]; Anon (1887). Kenninghall. *Diss Express*, [online] p.5. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/BL/0001527/18870121/114/0005?browse=true> [Accessed 22 Jan. 2019]; Anon (1887). Star of the East. *Evening Star*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001707/18870122/011/0002> [Accessed 22 Jan. 2019]; Anon (1887). The Socialist Riots at Norwich. Sentences on the Prisoners. *East Anglian Daily Times*, [online] p.6. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/BL/0001727/18870122/128/0006?browse=true> [Accessed 22 Jan. 2019]; Anon (1887). Conviction of socialist rioters. *Derby Daily Telegraph*, [online] p.4. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/BL/0000327/18870122/032/0004?browse=true> [Accessed 22 Jan. 2019]; Anon (1887). Prosecution data del 22 de enero de 1887, apareció en el *Daily News* del 24 de enero bajo el título: 'Disturbances in Norwich', siguiendo al artículo 'The Socialist and Unemployed' y precedida por noticias del 'Trial of Socialists' en Berlín y 'Socialist Disturbances in Belgium' en: Morris, W. (1887). *William Morris's SOCIALIST DIARY*. [online] Marxists.org. Available at: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1887/diary/footnotes.htm> [Accessed 22 Jan. 2019].

²³³⁷ 'The police, however, charged vigorously just in time, and Mowbray was arrested. The police next arrested Henderson', Anon (1887). Norfolk and Norwich'. *Norwich Mercury*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0001669/18870126/073/0002> [Accessed 22 Jan. 2019].

²³³⁸ La carta de Morris data del 22 de enero de 1887, apareció en el *Daily News* del 24 de enero bajo el título: 'Disturbances in Norwich', siguiendo al artículo 'The Socialist and Unemployed' y precedida por noticias del 'Trial of Socialists' en Berlín y 'Socialist Disturbances in Belgium' en: Morris, W. (1887). *William Morris's SOCIALIST DIARY*. [online] Marxists.org. Available at: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1887/diary/footnotes.htm> [Accessed 22 Jan. 2019].

²³³⁹ 'Pot. Put them in prison, my lord; J. N. (Aside: That Norwich affair.)', [Pot: Métales en prisión, su señoría: J. Nupkins. (Aparte: Ese asunto de Norwich)], Morris, W. (2018). *The Tables Turned*, p.11, [online] Gutenberg.org. Available at: <http://www.gutenberg.org/files/16897/16897-h/16897-h.htm> [Accessed 26 Oct. 2018].

²³⁴⁰ [Ya ha habido demasiada gente muriendo o medio muriendo de hambre; y lo primero que tenemos que ver es que cada uno tiene suficiente para comer, beber y vestir y un techo apropiado sobre su cabeza], *ibidem*, p.13.

Salmon cuestiona si el caso de Miss Cass, que tuvo lugar en julio de 1887, podría haber servido de fuente de inspiración para la construcción de Miss Pinch. En esta ocasión, el policía que cometió perjurio en el juicio sería la base para el Sergeant Sticktoit de Morris. Salmon afirma en su artículo no haber encontrado referencias al respecto²³⁴¹, pero en esta investigación sí se ha localizado que, acerca de la gran injusticia cometida en aquel proceso, escribió en el espacio 'Notes of Current Events', de la *Greenock Telegraph and Clyde Shipping Gazette*, un corresponsal de Londres. De forma anónima, el periodista lamentó que la situación de abuso, tanto por parte de la policía, como de algunos jueces e incluso ministros, no fuera un caso aislado en Londres, a pesar de que el tema no se pudiera comentar libremente en la prensa:

It is to be hoped that, independently of the Government inquiry as to the police outrage on Miss Cass, a criminal prosecution will be at once set on foot. This affair is but a solitary instance of events that are far too frequent. If the policeman be convicted of perjury, what about Mr. Newton, the bitter partisan magistrate? What about Mr. Mathews, the utterly incompetent Home Secretary? I should like to see these men cashiered, and this for reasons that do not appear on the surface and which I cannot set down in the columns of your paper. But I could show you my reasons any day or night in almost any of the leading thoroughfares of London', en: 'Notes of Current Events'²³⁴².

Thompson y Linebaugh afirman que fueron sus experiencias en la lucha por la libertad de expresión y en el *Bloody Sunday* las que llevaron a Morris a perder la fe en la justicia capitalista y como resultado escribió *The Tables Turned*²³⁴³. Pero lo cierto es que el *Bloody Sunday* al que se refieren tuvo lugar el 13 de noviembre de 1887 y la obra ya había sido

²³⁴¹ Salmon sí se refiere a la rectificación de Newton recogida por el *Commonweal* en un artículo que explica que, finalmente, el juez admitió su 'error' y obligó a Charles Warren a enviar una directiva para que los policías dejaran de perseguir a las niñas pobres en las calles, para más información consultar *Commonweal*, 16 de julio de 1887, p.228 y Salmon, N. (2018). *Topical Realism in The Tables*, p.14. [online] Morrissociety.org. Available at: <http://www.morrissociety.org/JWMS/11.2Spring1995/SP95.11.2.Salmon.pdf> [Accessed 27 Oct. 2018].

²³⁴² [Es de esperar que, independientemente de la investigación del Gobierno sobre el comportamiento indigno de la policía contra la señorita Cass, se ponga en pie un enjuiciamiento penal de forma inmediata. Este asunto no es más que una instancia individual de una serie de eventos que son demasiado frecuentes. Si el policía es condenado por perjurio ¿qué pasa con el Sr. Newton, el amargado magistrado partisano? ¿Qué hay del Sr. Mathews, el totalmente incompetente Ministro de Interior? Me gustaría ver a esos hombres en la palestra y esto por razones que no son tan aparentes pero que no puedo plasmar en las columnas de su periódico. Pero podría mostrarles mis razones cualquier día o noche, en casi todas las principales calles de Londres], Anon (1887). Notes on current events. *Greenock Telegraph and Clyde Shipping Gazette*, [online] p.2. Available at: <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/viewer/bl/0000472/18870706/040/0002> [Accessed 22 Jan. 2019].

²³⁴³ 'His experience in the fight for free speech, and on 'Bloody Sunday' rid him of any illusions as to the impartiality of capitalist justice, and his one Socialist play, *The Tables Turned*, is a bitter satire on the procedure of the courts in these cases', Thompson, E. and Linebaugh, P. (2011). *William morris: Romantic to Revolutionary*. Oakland: PM Press and Merlin Press, p.683

escrita antes, durante el verano de ese mismo año²³⁴⁴. De hecho, para cuando la policía y el ejército cargaron contra los más de 10.000 manifestantes, muchos de ellos socialistas y desempleados, que reclamaban la puesta en libertad del periodista revolucionario William O'Brien²³⁴⁵, la obra de Morris ya se había estrenado²³⁴⁶. Desafortunadamente, los tristes acontecimientos del Domingo Sangriento en el que murieron dos personas y cientos de ellas resultaron heridas, fueron más bien una constatación de lo que la primera parte de *The Tables Turned* había pronosticado.

La búsqueda por una justicia equitativa y unas leyes que regularan los comportamientos sociales de forma semejante e independiente de la clase social, estatus o ideología política del reo fue un tema recurrente en el pensamiento y las conferencias de Morris.

I must once more call attention to the EQUAL LAWS under which we free people live, which condemn these innocent men to a cruel punishment simply because they have no Friends rich enough to be responsible for paying the expenses of the appeal if it chances to fail. Nor must we forget even in these poor men are released now, they will have been in prison for many weeks; the injustice remains in any case²³⁴⁷.

A pesar de su intención propagandística, en la que el empleo del ingenio y el humor resultaban una interesante herramienta, tanto para superar la censura como para atraer al público hacia las ideas socialistas, el problema de Morris radicó en su intento por definir la sociedad postrevolucionaria. Los personajes, en el segundo acto de la obra, son tan monodimensionales y evidentes que todo el conjunto carece de tensión dramática alguna y en, términos políticos, el texto falla al terminar escogiendo una justicia poética que no aporta soluciones prácticas factibles sino un 'comieron, bebieron' y en este caso también 'cantaron y bailaron' felices y contentos. Un final insustancial y de una ingenuidad más allá

²³⁴⁴ Thompson, E. and Linebaugh, P. (2011). *William morris: Romantic to Revolutionary*. Oakland: PM Press and Merlin Press.

²³⁴⁵ William O'Brien (1852-1928), periodista, político y revolucionario irlandés miembro del Parlamento en la Cámara de los Comunes de Reino Unido e Irlanda.

²³⁴⁶ Gutenberg.org. (2019). *The Tables Turned*. [online] Available at: <http://www.gutenberg.org/files/16897/16897-h/16897-h.htm> [Accessed 22 Jan. 2019].

²³⁴⁷ [Debo, una vez más, llamar la atención sobre LEYES IGUALES bajo las cuales vive la gente libre, que condenan a esos inocentes a castigos crueles simplemente porque no tienen Amigos lo suficientemente ricos para hacerse responsables de pagar los gastos del recurso si se falla en su contra. No debemos olvidar que, aunque estos pobres hombres estén ahora libres, habrán estado en prisión durante muchas semanas; la injusticia permanece en cualquier caso], Morris, W. and Belfort Bax, E. (1887, 23 July). Socialism from The Root Up - Chapter XX - Marx's Deduction of the Historical Evolution of Modern Industry, *Commonweal*, vol.3, n.80, p.236. [online] Marxists.org. Available at: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1887/sru/ch20.htm> [Accessed 22 Jan. 2019].

incluso del ya característico idealismo decimonónico definitorio en particular de Morris y, en general, de todo el movimiento *Arts and Crafts*.

ANEXO II. El proyecto de Escuela de Arte Dramático de Darmstadt (1900)

La formación de los actores no era en sí misma una novedad en Centroeuropa. Un reciente estudio de Tim Zumhof señala las primeras referencias de preparación profesional en el arte dramático en la actual Alemania, hacia 1690²³⁴⁸. Según Fritz Assmann, concretamente se pueden establecer tres intentos de promoción de la ‘höheren Ausbildung der Schauspieler’ [educación superior de los actores]: desde principios del s. XVII hasta el siglo XVIII; antes de 1850 y con tenacidad, desde 1900²³⁴⁹. El arte dramático había heredado desde los tiempos de Platón y Aristóteles, el debate sobre el valor moral del teatro, que difería de otras artes en que el objeto y el sujeto artístico formaban una unidad corporal indivisible. Su emancipación de la retórica tuvo lugar en el transcurso del siglo XVIII, cuando se contempló que el arte de actuar se basaba en la presencia física de productores y receptores. El manuscrito creado por Olbrich y Bahr inauguraría, junto a otros intentos, la tercera etapa en lo referente a la historia alemana de la formación de actores. Pero no hay que olvidar que la mayoría de los artistas de Darmstadt procedían de las artes aplicadas y de la arquitectura. De esta forma, el verdadero origen de la reforma teatral a la que aspiraban, tal y como había explicado Fuchs, debía provenir de la concepción de un nuevo

²³⁴⁸ Para más información acerca de la formación de actores desde 1690 y hasta 1830, consultar: Zumhof, T. (2018). *Die Erziehung und Bildung der Schauspieler*. Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht. Lackner ofrece una visión concisa de la enseñanza actoral a partir de 1900: Lackner, P. (1985). *Schauspielerausbildung an den öffentlichen Theaterschulen der Bundesrepublik Deutschland*. Frankfurt am Main: P. Lang.

²³⁴⁹ Assmann, F. (1921). *Deutschland Theaterschulen im 18. und 19. Jahrhundert*. [ebook] Available at: http://www.digitale-bibliothek-mv.de/viewer/image/PPN855637498/173/LOG_0028/ [Accessed 30 Mar. 2019], pp.5-8.

tipo de espacio escénico que sirviera para celebrar en comunidad y estimular la creación artística:

Man, wird also nicht ohne Weiteres gerade eine Schaubühne neuer Art "gründen", sondern diese ergibt sich von selbst aus dem Verlangen, die gemeinsame Feier zu krönen durch die erhabene Vereinigung und Steigerung alles Schöpferischen in den Künsten²³⁵⁰.

Desde el comienzo, los alumnos de la Escuela, regentada bajo el auspicio de la Darmstädter Künstler-Kolonie, se dividirían en dos grupos: los que tenían que pagar una asignación mensual de 300 marcos para vivienda, alimentación y educación; y los becarios que estarían exentos de su contribución e incluso podrían recibir una pequeña remuneración en apoyo a su formación. Tanto la admisión como la asignación a una u otra clase estarían sujetas a un examen evaluado por una comisión propia -formada por profesionales de las artes y del teatro- que debería asegurar que los candidatos disponían de la naturaleza necesaria para los espectáculos. Las solicitudes de admisión debían incluir un breve currículum vitae y una o varias fotografías. Bahr no tuvo reparos en admitir que, además de las personas incultas o burdas, se eliminarían de inmediato las fotografías que identificaran ejemplares de humanos feos o atrofiados y que, por el contrario, se favorecería, no a las bellezas convencionales sino a aquellas personas que demostraran tener algo en la cara o en la postura del cuerpo que delatara algún don espiritual, ya fuera un poder o una gracia especial²³⁵¹. Con afirmaciones con ésta su presumible modernidad delataba herencias aún activas del romanticismo.

La prueba de admisión, según explicaba el documento, lejos del habitual examen de preguntas y respuestas debía ser una forma de conocer en profundidad a los candidatos. Para ello, en primer lugar, les propondrían que relataran su vida, que les explicaran por qué querían hacer teatro y qué buscaban allí. También les preguntarían qué esperaban de la Escuela y cómo imaginaban su educación, todo de acuerdo con el método socrático. Después

²³⁵⁰ [No es fácil, pues, "encontrar" un nuevo tipo de escenario, pero esto resulta automáticamente del deseo de coronar la celebración común con la unión sublime y la exaltación de todo lo que es creativo en las artes], Fuchs, G. (1900). Zur Neugestaltung der Schau-Bühne [Para el rediseño del escenario del espectáculo]. *Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*, [online] (7), p.208. Available at: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1900_1901/0242 [Accessed 30 Oct. 2018].

²³⁵¹ 'Unter diesen Meldungen werden wir sogleich nach den Photographien häßliche oder verkümmerte Exemplare der Menschheit auszuschneiden haben, wobei wir uns natürlich nicht an irgend eine konventionelle Schönheit halten, sondern nur fragen werden, ob irgend etwas in dem Gesichte oder auch in der Haltung des Körpers ist, das irgend eine seelische Begabung verrät, sei es Kraft oder eine besondere Anmut'. Bahr, H. (1900). *Organisationsentwurf der Darmstädter Schule für Schauspielkunst*, en: Bott, G. and Herzog, E. (1974). *Kunst in Hessen und am Mittelrhein (XIV)*. Darmstadt: E. Roether, p.112.

les harían cantar una canción, recitar un poema, contar un cuento de hadas, bailar y hacer gimnasia frente a ellos, no para juzgar el grado de su habilidad en estas artes, sino para ver cómo cada individuo asumía la tarea propuesta²³⁵².

Una vez eliminados la mitad de los candidatos, a partir de la primera prueba, el resto serían dirigidos al exterior del recinto, a un entorno natural, con el fin de observar su actitud cuando un barco se balanceaba, o cuando se ponía el sol. De esta forma se pretendía detectar quiénes, de entre ellos, eran personas valiosas con algún talento imitador, o al menos una gracia física suficiente para poder reemplazarlo. Los candidatos mejor dotados serían mantenidos y el resto, especialmente aquellos que mostraran la más leve inclinación hacia cualquier forma de 'schönen Deklamiren' [declamación impostada], serían devueltos a su casa. A pesar de la cuestionable objetividad de alguno de los criterios de selección, el hecho de contar con un tribunal de expertos y de exigir unos determinados talentos de base ya implicaba la tendencia a la dignificación y profesionalización del arte dramático que, como se ha indicado, distinguió el caso de Darmstadt del de sus contemporáneos estudiados en este trabajo. De alguna manera, existía una consciencia de que, a pesar de que la reforma surgía desde lo plástico, era necesario que los intérpretes estuvieran formados adecuadamente para poder contribuir a la plena y adecuada realización de la obra de arte total. En este sentido, la Escuela, más que un fin, era un medio para que el instrumento actoral aportara sus máximas capacidades a la reforma pluridisciplinar del teatro.

Los alumnos seleccionados se recluirían juntos en una especie de hotel en donde la comunidad sería algo que se trabajaría tanto en las rutinas diarias como en las distintas clases y actividades. En el documento quedaron sintetizadas las instalaciones requeridas para la vida comunitaria así como para la correcta implantación y desarrollo de las clases: una sala de estar pequeña y cómoda; dormitorios; un jardín o césped; un espacio polivalente para esgrima, baile y gimnasia; un aula grande; un lugar para el piano; y dos clases de

²³⁵² 'Wir werden uns von ihnen ihr bisheriges Leben erzählen lassen, wir werden sie fragen, warum sie eigentlich zum Theater gehen wollen und was sie beim Theater suchen., wir werden sie fragen, was sie von uns erwarten und wie sie sich ihre Ausbildung eigentlich vorstellen, und wenn wir so nach der guten, alten, sokratischen Methode ihre Seelen dialektisch abgeklopft und ausgehorcht haben werden, werden wir sie ein Lied singen, ein Gedicht aufsagen, ein Märchen erzählen und vor uns tanzen und turnen lassen, nicht um den Grad ihrer Fertigkeit in diesen Künsten zu beurteilen, sondern um zu erfahren, wie sich jeder Einzelne bei einer Aufgabe anstellt, die ihm begegnet', *vid nota 2351*.

declamación, en las cuales se podría habilitar un pequeño escenario en el caso de que fuese necesario.

En la clase teórica de interpretación, Olbrich y Bahr proponían advertir contra la falsedad tanto en el gesto y las posturas como en la declamación. Para ello se emplearían poemas sencillos de Goethe, que facilitarían un tipo de enseñanza, no establecida como conferencia, sino a partir de conversaciones y preguntas que condujeran al alumno hasta el núcleo poético de un poema²³⁵³. La lucha contra la declamación ya había sido una preocupación para grandes actores como Shchepkin quien, en 1854 calificó la forma de recitar que se estilaba en Europa como hablar a gritos con un estrés casi pedante a cada ritmo y con inflexiones voluntariamente controladas²³⁵⁴. De forma análoga, Stanislavsky consideraría ‘artesanos’ y no actores a aquellos que poseían voces estentóreas, dicción bien marcada, patetismo en la declamación, un paso solemne y una postura efectista²³⁵⁵. Si bien para favorecer y vivenciar la verdad sobre el escenario Stanislavsky concebiría sus propias técnicas, de Goethe reconoció haber heredado pensamientos aislados sobre el arte dramático²³⁵⁶. De forma semejante a como proponían en Darmstadt, el empleo de la mayéutica sería una constante en la pedagogía staniskavskyana. De hecho, en sus textos, Stanislavsky expondría su teoría como producto de aprendizajes extraídos a partir de sus propias experiencias vitales, así como de las preguntas y pruebas formuladas a sus alumnos por su alter ego, el profesor Tortsov. El trabajo completo del Sistema fue presentado por Stanislavsky como el diario de Kostya, un alumno de la Escuela Nazvanov, que anotaba las clases de su maestro:

¡Qué buena lección nos dio Tortsov en la función de prueba, cuando hicimos con perfecto aplomo todo lo que no hay que hacer en la escena! Fue un modo sabio y convincente de demostrarnos su punto de vista²³⁵⁷.

²³⁵³ ‘durchaus nicht Vorträge vom Katheder herab, sondern Versuche, im Gespräche und durch Fragen den Schüler dahinzubringen, daß er lerne, den Stimmungsgehalt, den poetischen Kern eines Gedichtes zu empfinden’, *vid nota 2352*.

²³⁵⁴ Schepkin, M. (20 febrero, 1854), *Carta a Pavel Vasilevich* en: Woodrow Mayers, R. (1985). *A Translation and Critical Analysis of the letters of Mikhail Semyonovich Shchepkin*. PhD in Fine Arts. Texas Tech University, p.109.

²³⁵⁵ Stanislavsky, K., Kédrov, M. and Sepúlveda, L. (1986). *Trabajos teatrales*. Buenos Aires: Quetzal, p.189.

²³⁵⁶ Stanislavsky, C. (1993). *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: Quetzal, p.424.

²³⁵⁷ Stanislavsky, K. (1980). *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires: Quetzal, p.164

En lo que respecta a los ejercicios plásticos incluidos en el plan de la Escuela de Arte Dramático de Darmstadt, estos debían comenzar por tareas sencillas encaminadas a enseñar cómo moverse por una habitación; cómo desplazarse por una sala grande y vacía; en un espacio estrecho y lleno; cómo sentarse en un sillón o en una silla; cómo sentarse y levantarse de nuevo; o cómo salir de una habitación -algo que Bahr calificó como 'das Schwerste', [lo más difícil]-. Una vez aprendido lo básico, se debía subir a un nivel más alto, en el que se propondría caminar según distintos estados de ánimo: enojado, triste, consternad, etc. En resumen, 'die ganze Skala Witte der körperlichen Beredsamkeit' [toda la gama de la elocuencia física]. De forma semejante, en lo que Stanislavsky denominaría 'la infancia artística', con el fin de entender la lógica y continuidad de las acciones, así como su fijación mecánica para poder ejercer un control sobre ellas, también había que aprenderlo todo desde el comienzo²³⁵⁸:

Un actor, como un niño pequeñito, debe aprender todo desde el principio: a mirar, a caminar, a hablar y demás. Todos sabemos hacer estas cosas en la vida ordinaria, pero desgraciadamente la gran mayoría de nosotros las hace mal, no como establece la naturaleza²³⁵⁹.

Más adelante Stanislavsky planteó ejercicios parecidos cuando trató el tema de la radiación. Su idea era convertir en imágenes escénicas las actividades cotidianas que, efectuadas de manera mecánica o sin importancia, carecían de intensidad. Para él sería fundamental encontrar la 'garra' que no era en modo alguno la tensión física externa, sino el reflejo de una gran actividad interior²³⁶⁰. Obviamente el proyecto de Olbrich y Bahr, al no llegar a ponerse en funcionamiento no tuvo tiempo de profundizar tanto como lo haría Stanislavsky, sin embargo, la semejanza en los fundamentos resulta evidente.

Para la instrucción vocal Olbrich y Bahr recomedaban los métodos habituales de enseñanza: 'nach der üblichen Methode', pero para poder extraer todo tipo de sonidos de los alumnos era obligatorio que, además del alemán, practicasen el italiano y el inglés. El entrenamiento en habla y declamación debía seguir primero ejemplos muy simples, preferiblemente en los

²³⁵⁸ Stanislavsky, K. (1980). *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires: Quetzal, pp.195-196.

²³⁵⁹ *Ibidem*, p.155

²³⁶⁰ *Ibidem*, pp.270-71.

cuentos de hadas de Grimm, sin detenerse al principio en los detalles, o los dialectos impuros, pequeños errores de habla etc., más bien se trataría de enseñar al alumno a sentir que cada pieza de poesía tenía su propio ritmo, que debía ser escuchado y aceptado como un movimiento de danza: 'daß jedes Stück Poesie seinen eigenen Rhythmus hat, den man heraushören und selbst wie eine Tanzbewegung annehmen muß'²³⁶¹. Stanislavsky indagaría con profundidad en el concepto de tempo-ritmo pues entendía que ritmo y respiración eran el fundamento del trabajo creativo²³⁶². En lo que respecta a la enseñanza de la técnica vocal, además de referirse al ritmo, Stanislavsky estudiaría en profundidad la experiencia previa de otros expertos en el campo -de los cuales se conservan extensos extractos en su archivo literario- para a partir de ahí elaborar sus propios métodos de resolución de los problemas de la expresividad del habla²³⁶³. Como prueba práctica para valorar el poder de influir emocionalmente sobre el oyente que tenían la entonación y la pausa por sí mismas, si bien no se refiriría de forma concreta al uso del italiano o del inglés, Stanislavsky sí proponía hacer pruebas con declamaciones en un idioma incomprendible²³⁶⁴.

Los ejercicios de danza previstos para ser llevados a cabo en la Escuela de Arte Dramático de Darmstadt no debían realizarse de la forma habitual, sino que se ceñirían al aprendizaje de bailes nacionales como el Schuhplattler²³⁶⁵ o el Fandango. La experiencia de Ruben Simonov como alumno de Stanislavsky a principios de los años veinte, no dejó lugar a dudas de las múltiples similitudes entre el Sistema y la pedagogía proyectada para la Escuela de Darmstadt. Según Simonov, Stanislavsky educaba a sus alumnos principalmente en el arte del movimiento y la locución. La lección comenzaba con ejercicios de ritmo. Muchas de las clases consistían exclusivamente en aprender a andar sobre el escenario. Después, de acuerdo con Simonov, Stanislavsky hacía caminar a sus alumnos con música de distintos compases y bailar al ritmo del vals, la mazurka, la polca o las marchas solemnes²³⁶⁶. La adquisición de movimientos no naturales, sino aprendidos de forma laboriosa exigía una

²³⁶¹ Bahr, H. (1900). *Organisationsentwurf der Darmstädter Schule für Schauspielkunst*, en: Bott, G. and Herzog, E. (1974). *Kunst in Hessen und am Mittelrhein (XIV)*. Darmstadt: E. Roether, p.112.

²³⁶² Whyman, R. (2008). *The Stanislavsky system of acting*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.150-151.

²³⁶³ Para más información consultar capítulo correspondiente en: Stanislavsky, C. (1979). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires: Quetzal.

²³⁶⁴ Ibidem, p.107.

²³⁶⁵ El Schuhplattler es un baile tradicional popular de la zona de los Alpes de Baviera y Tirolo. Se caracteriza por golpes en las manos, muslos y zapatos. De ahí su nombre: *Schuh* [zapato] y *platteln* [dar golpes con la mano plana].

²³⁶⁶ Simonov, R. (1962). Power of a Scenic Image, *Soviet Culture*, en: Roslavleva, N. (1965). *Stanislavski and the ballet*. New York: Dance Perspectives, Inc. (23), p.19.

elección de esfuerzos encaminados a producir el máximo de trabajo útil con la mínima fatiga. Según psicólogos como Theodule Ribot, el mecanismo de reforzar ciertos movimientos, coordinarlos en grupos simultáneos o en serie y suprimir los demás o suspenderlos conllevaría al desarrollo de la atención voluntaria o artificial²³⁶⁷. En el caso de Stanislavsky el empleo de la esgrima o de la danza en su Sistema respondía a esta influencia de la psicología ribotiana. En el caso de la Colonia de Darmstadt, la inclusión de la danza en el programa se debió probablemente a otras razones. Por un lado, en las escuelas de teatro alemanas, el estudio de la danza era algo frecuente. Zumhof recoge una cita del *Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781 bis 1789*, en la que se señalaba que los jóvenes actores y actrices debían prestar mucha atención a cada movimiento involuntario del cuerpo y nunca permitirse una posición inadecuada fuera del escenario. Para superar esos hábitos inapropiados y aportar a sus figuras una forma elegante, la danza y el arte de la esgrima podrían ser útiles: 'Daß Tanzen, Fechten und andere Leibesübungen viel dazu beitragen, den Körper zu machen'²³⁶⁸. Por otro lado, en la reforma del teatro que querían llevar a cabo desde la Colonia, al limitar el poder de la palabra en sus propuestas escénicas, la danza y la expresividad del cuerpo debían ocupar un papel predominante por lo que su instrucción resultaba indispensable. La elección del Schuhplattler supondría, además, el entrenamiento en un baile que requería no sólo de una elevada capacidad rítmica y de la máxima coordinación entre las distintas partes del cuerpo, sino también de la necesidad imperiosa de un trabajo conjunto en equipo.

Zumhof no contempla la improvisación como parte de las técnicas aplicadas en las Escuelas de Arte Dramático alemanas previas a 1900. El hecho de que la reforma de Fuchs otorgara importancia a la puesta en escena y la escenografía y relegara el papel del autor literario y del texto a un segundo plano, probablemente tuvo relación con la consideración de la improvisación como parte del entrenamiento actoral dentro del programa de la Escuela de Arte Dramático de Darmstadt. En el horario académico, las improvisaciones estaba previsto que ocuparan la franja de 18:00 a 19:00 tres días de la semana, que se alternarían con dos sesiones intercaladas sobre técnicas de caracterización y maquillaje. En las clases de

²³⁶⁷ Ribot, T., Rubio, R., Fe, F. and Suárez, V. (1943). *Psicología de la atención (1899)*. Buenos Aires: Ediciones Modernas Prometeo, pp.94-96.

²³⁶⁸ [Bailar, practicar esgrima y otros ejercicios físicos hacen mucho para el cuerpo], Martersteig, M. (1890). *Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781 bis 1789*, pp.106-107, en: Zumhof, T. (2018). *Die Erziehung und Bildung der Schauspieler*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, p.397.

improvisación nunca se deberían memorizar las piezas, de acuerdo con Bahr, todo sería repentizado ‘sondern Alles improvisiert wird’. El profesor se debía limitar a indicar el tema y la situación, mientras que las palabras concretas y la dirección que tomaría cada escena dependerían de la inspiración de los alumnos en ese momento. Una reflexión posterior sobre lo que habría surgido de forma espontánea debería ayudar al alumno a conocer su propia naturaleza. En *El trabajo del actor sobre su papel* Stanislavsky, poniendo como ejemplo la primera escena de Otelo, también indicó que antes de memorizar el texto era necesario ‘sintetizar la esencia de sus objetivos y acciones fundamentales’, para obtener ‘el esquema de la vida física del cuerpo humano’²³⁶⁹. Para él resultaba fundamental consolidar todo lo posible la lógica de las acciones llevadas a cabo en los ensayos para despertar la acción de la manera más verdadera posible. La improvisación era una forma de llegar a las notas de la partitura. De forma semejante, el maestro de la Escuela de Arte Dramático de Darmstadt debería emplear textos clásicos de la literatura mundial y a partir de ahí guiar la improvisación. Bahr empleó el ejemplo de la escena en el balcón de Romeo y Julieta, pero en una versión modernizada. Según recomendaba, el mejor medio para conocer a su gente y que ellos también se descubrieran a sí mismos en lo más íntimo de su ser, consistía en exaltarlos gritando, mediante burlas o haciendo comentarios molestos, hasta el punto de que, su irritación, excitación y vergüenza, les arrebatara sonidos o dádivas que, de otra manera, no se habrían atrevido a hacer²³⁷⁰. Stanislavsky también se refirió a que en ‘momentos difíciles’ le había ayudado el despotismo de *régisseur* que había aprendido en la troupe de los Meiningen, de la mano de Ludwig Chronegk que: ‘exigía obediencia y me hacía obedecer’²³⁷¹. Si bien es cierto que, en su caso, a medida que fue avanzando en su experiencia abandonó su actitud de director déspota y tirano para tornarse un maestro más conciliador.

Una peculiaridad que distinguió la metodología propuesta para la Escuela de Arte Dramático de otras contemporáneas fue que, tanto los ejercicios plásticos como los de declamación, en Darmstadt debían llevarse a cabo con vestuario. Concretamente, las mismas tareas se ejecutarían durante tres días consecutivos con tres vestuarios diferentes. De esta forma se

²³⁶⁹ Stanislavsky, C. (1977). *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, p.212.

²³⁷⁰ ‘das beste Mittel, seine Leute im Innersten kennen zu lernen und sie durch Zuruf, spöttische oder ärgerliche Bemerkungen, ja Hohn in einen solchen Zustand zu exaltieren, daß er ihnen in ihrer Gereiztheit, Aufregung und Scham Laute oder Geberden entreißt, die sie sich sonst gar nicht zugetraut hätten, und sie so mit sich selbst erst recht bekannt macht’, Bahr, H. (1900). *Organisationsentwurf der Darmstädter Schule für Schauspielkunst*, en: Bott, G. and Herzog, E. (1974). *Kunst in Hessen und am Mittelrhein (XIV)*. Darmstadt: E. Roether, p.113.

²³⁷¹ Stanislavsky, C. (1993). *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: Quetzal, p.207.

esperaba propiciar que en los alumnos despertara un sentimiento gradual por la naturaleza del vestuario, por el alma particular de cada traje: 'sozusagen für die Seele jedes Kostüms geweckt wird'²³⁷². De acuerdo con la investigadora Sharon Carnicke, en el caso del Teatro del Arte de Moscú, incluir ensayos con vestuario fue una aportación de Vladimir Ivanovich Nemirovich-Danchenko ante la falta de rigor en el teatro²³⁷³. En la producción de *La Gaviota* de 1898, se llevaron a cabo cincuenta y un ensayos, sólo tres de los cuales se hicieron con vestuario²³⁷⁴. Los Meiningen también hacían un único ensayo final con vestuario²³⁷⁵. Lo que proponía Bahr era una innovación en lo que se refiere a la pedagogía del arte dramático. La propuesta resultaba coherente con la procedencia y predominancia plástica de la Colonia y de alguna manera anticipaba el teatro de la Bauhaus en el que el vestuario y las máscaras condicionarían enormemente la interpretación y tendrían un papel fundamental en la concepción del espectáculo desde su estadio inicial, así como en los entrenamientos dedicados a su ensayo.

En lo que se refiere al organigrama, salvo las de gimnasia, esgrima, baile y canto, el resto de las lecciones de la Escuela de Arte Dramático de Darmstadt debían ser impartidas por el director de la Escuela quien, además participaría en todas las actividades y celebraciones comunales con el fin de conocer a fondo la vida interior y alcance potencial de cada alumno, y así ayudarlo de la manera más eficiente posible. Estaba previsto que dos representantes de la Colonia supervisarán las actividades de la Escuela, registrarán sus observaciones y críticas y presentarán un informe al director todos los sábados. De esta forma se pretendía que el plan de enseñanza se convirtiera en algo continuo y activo según los resultados que se fueran obteniendo. Este planteamiento evolucionista condicionado por la autocrítica fue sin duda un síntoma de modernidad.

Las actividades comunes de la Escuela de Arte Dramático de Darmstadt incluían las tres comidas del día, el entretenimiento previsto para después de la cena, así como excursiones y celebraciones en las que participarían también el resto de los artistas de la Colonia. Sin

²³⁷² Bahr, H. (1900). *Organisationsentwurf der Darmstädter Schule für Schauspielkunst*, en: Bott, G. and Herzog, E. (1974). *Kunst in Hessen und am Mittelrhein (XIV)*. Darmstadt: E. Roether, pp.112-113.

²³⁷³ Carnicke, S. (2008). *Stanislavsky in focus: an acting master for the twenty-first century*. 2nd ed. New York: Routledge, p.28.

²³⁷⁴ *Ibidem*, p.31.

²³⁷⁵ DeHart, S. (1979). *The History and Legacy of Georg II. Von Sachsen-Meiningen and His Theater*. Baltimore: Johns Hopkins University, p.224.

llegar al extremo de la convivencia, la Guild de Ashbee, desde sus tiempos en Londres, ya había llevado a cabo excursiones y celebraciones comunitarias con el fin de favorecer y estrechar los vínculos entre sus miembros. Igual que en la Guild de Ashbee, la Escuela de Arte Dramático de Darmstadt pretendía ofrecer una obra navideña, especialmente escrita, que representara animosamente piezas tradicionales o cuentos de los hermanos Grimm. También proyectaba ofrecer un festival popular-folklórico en carnaval con algunos Hans Sachs²³⁷⁶ modernos, posiblemente con alusiones a las condiciones burguesas de Darmstadt. El hecho de que, en el caso de Darmstadt, se planteara dejar registros de la información, viajes, celebraciones, actividades y decisiones intercambiadas entre el director y sus dos asesores, en diferentes copias, una de las cuales debería conservarse en los archivos de la Institución y otra en la secretaría de la Colonia, supuso una consciencia de la importante reforma que perseguían llevar a cabo y que Bahr denominó: 'Geschichte der Schauspielkunst wertvolles Dokument bilden' [un valioso documento para la historia del arte de la actuación]²³⁷⁷. De hecho, como parte de la promoción de la Escuela, Olbrich y Bahr plantearon que se pudieran publicar ciertos extractos de las cartas e informes bajo el nombre: 'Mitteilungen des Darmstädter Kreises' [Comunicados del círculo de Darmstadt], y que funcionaran como una herramienta de promoción de la vida intelectual alemana accesible a los aspirantes de Europa²³⁷⁸. Esta medida de promoción de su ideario y actividades también había sido utilizada por Ashbee aunque, en el caso de la Colonia, al contemplar la publicación de informes preveía una mayor y más concisa sistematización de la información recavada.

Si bien el manuscrito entregado al Gran Duque se centraba en la concepción del primer curso de la Escuela, Olbrich y Bahr pretendían que, tan pronto como la enseñanza hubiera progresado y se observaran diferencias significativas en alumnos individuales -o incluso en un solo alumno- se formara un segundo grupo que, si bien seguiría participando en clases conjuntas de gimnasia, esgrima, danza y canto, estaría separado en las de declamación y

²³⁷⁶ Hans Sachs (1494-1576), poeta alemán que defendió la reforma luterana a través de sus textos.

²³⁷⁷ 'Diese Protokolle, von denen der Leiter und die beiden Beiräte je eine Abschrift erhalten und eine vierte im Archive der Anstalt, eine fünfte beim Sekretär der Künstler-Kolonie aufbewahrt wird, werden später ein für die Geschichte der Schauspielkunst wertvolles Dokument bilden, das, wenn selbst unser Versuch mißlingen sollte, glücklicheren Nachkommen ähnliche Experimente wesentlich erleichtern und abkürzen würde', Bahr, H. (1900). *Organisationsentwurf der Darmstädter Schule für Schauspielkunst*, en: Bott, G. and Herzog, E. (1974). *Kunst in Hessen und am Mittelrhein (XIV)*. Darmstadt: E. Roether, p.113.

²³⁷⁸ 'den Mitstrebenden in Europa zugänglich I gemacht, allmählig ein gutes Dokument! deutschen Geisteslebens ergeben würden', *ibidem*, p.116.

cuerpo. En el documento señalaron que estos discípulos aventajados estarían exentos de todo aquello que, de alguna manera, resultase superfluo para su talento especial y su preparación iría encaminada específicamente a las puestas en escena que pensaban incluir como parte de la primera exhibición artística de la Colonia. Pero si los discípulos más despiertos acabarían el primer año académico representando piezas de maestros del teatro frente a un público en el Festival de 1901, Olbrich y Bahr plantearon ser implacables y despedir a aquellos otros alumnos con los que sintieran que se habían equivocado. Olbrich y Bahr esperaban poder abrir su segundo grupo en noviembre y comenzar entonces, con ayuda de profesionales como Hofmannsthal, a preparar el festival. La forma de trabajo debería favorecer que el dramaturgo entablara las relaciones necesarias que le permitieran adaptar sus textos para obtener el máximo rendimiento de los alumnos²³⁷⁹. Como fórmula de entrenamiento, cada cierto tiempo debían representarse piezas de Hofmannsthal o Maeterlinck, con el correspondiente vestuario e iluminación, en presencia de los consejos asesores, según principios pictóricos ‘nach malerischen Gesichtspunkten geschehen’. La idea era que los gestos y poéticas diseñados por los propios alumnos y sólo supervisados por el director, adquirieran las características del ‘reliefartige Haltungen’ [posturas en forma de alivio]²³⁸⁰. Es decir, trabajos en escenarios poco profundos en los que se favoreciera la expresión corporal y la visión panorámica de la escena. Una vez incorporados los preceptos básicos de Fuchs, los alumnos de la Escuela debían preparar su actuación para el Festival, que tendría lugar en el teatro que esperaban que para entonces ya hubiera terminado Olbrich. Sin embargo, Olbrich y Bahr eran conscientes de que tal vez, para el Festival de 1901, sería difícil contar con un equipo formado en la Escuela con suficiente calidad artística. Por ello recomendaban ser cautos, contar la ayuda de profesionales como Josef Kainz y, en su caso, determinar el contenido de la muestra a los talentos individuales que presentara el conjunto. La actuación supondría una suerte de *Gesamtkunstwerk* bajo preceptos ceremoniales, en cuya concepción deberían haber participado tanto el pintor principal como el director de música desde los primeros ensayos²³⁸¹.

²³⁷⁹ ‘in menschliche Beziehungen zu ihnen tritt, selbst auf sie wirkt und sie auf sich wirken läßt’, Bahr, H. (1900). *Organisationsentwurf der Darmstädter Schule für Schauspielkunst*, en: Bott, G. and Herzog, E. (1974). *Kunst in Hessen und am Mittelrhein (XIV)*. Darmstadt: E. Roether, p.113.

²³⁸⁰ Ídem.

²³⁸¹ ‘Zur selben Zeit würde uns auch OLBRICH bereits das Theater übergeben, in welchem nun sofort die Proben zu beginnen hätten. Dies wäre nämlich auch der äußerste Termin, zu welchem die Dichter die Texte zu vollenden hätten. An allen Proben hätten der leitende Maler und der Musikdirektor teilzunehmen’, íbidem, p.114.

Una de las principales diferencias respecto a las experiencias del *Arts and Crafts* británico fue que al promover la profesionalización de los actores se exigía la preparación técnica y especializada del resto del personal implicado. Según esto, el equipo de la Escuela debía constar de: un director; dos asesores elegidos por la Colonia de artistas; un *Dramatischer Hilfslehrer* [maestro de ayuda dramática], que debía de ser un alumno formado en el segundo curso que hiciera las veces de secretario de la Institución y se encargara de las actividades y negociaciones diarias; un pintor encargado del vestuario y la decoración; maestros de: gimnasia, esgrima, inglés e italiano; un peluquero de teatro que también pudiera dar lecciones de maquillaje; un regidor encargado de las luces y los elementos técnicos del escenario en las actuaciones pequeñas; y, a partir del 1 de febrero, el equipo específico para el festival que debía constar de: un dramaturgo, un director musical y personal técnico. Según este planteamiento, esperaban que después de tres años la *Schule für Schauspielkunst* hubiera capacitado a un pequeño grupo de entre doce o quince personas capaces de llevar a cabo el estilo poético de representación deseado y el dominio de las técnicas más elevadas que planteaba la poesía contemporánea²³⁸².

En consonancia con el misticismo que, de forma general, caracterizó el arte de la Colonia, Olbrich y Bahr aspiraban a que los espectáculos generados en la Escuela favorecieran una transformación espiritual del público. Para ello proponían aunar: música, silencios, estados de ánimo profundos y solemnes, coros de niños e imágenes oníricas. Según su entender, el teatro debía ser un espacio de purificación, un catalizador en el que los espectadores pudieran eliminar los malos pensamientos y las preocupaciones diarias. Olbrich y Bahr eran conscientes del efecto que el teatro tenía en el participante y desde ese conocimiento obedecían la obligación de comunicar a los demás su sabiduría, su sentido de la existencia, su solución a los enigmas de la vida. Querían ayudar al público a vivir y ser feliz, sin embargo, para hacerlo propusieron un teatro de símbolos y palabras cuya traducción eran conscientes no resultaba sencilla para los espectadores al uso. Por eso, en sintonía con Ruskin, Olbrich y Bahr aseguraban que la creación artística debía ir vinculada a la educación del público:

²³⁸² 'Eine solche „Schule für Schauspielkunst organisirt, ließe sich mit einiger Sicherheit versprechen, daß wir nach drei Jahren eine kleine Truppe von zwölf oder fünfzehn Personen ausgebildet hätten, die des erwünschten poetischen Stiles der Darstellung mächtig und zur Bewältigung der höchsten Aufgaben, welche die heutige Dichtung stellt, hinreichend geschult wäre', Bahr, H. (1900). *Organisationsentwurf der Darmstädter Schule für Schauspielkunst*, en: *vid nota 2381*.

Darum ist überall, wo man Kunstwerke aufzurichten versucht hat, sogleich das Bedürfnis lebhaft empfunden worden, sich ein wohlgestimmtes Publikum zu erziehen²³⁸³.

Para lograr la capacitación de ese público sensible a las creaciones artísticas que esperaban producir, Olbrich y Bahr planificaron conferencias públicas desde el primer mes de funcionamiento de la Escuela, en las que se debatiera el significado y la naturaleza de las representaciones teatrales, así como las intenciones específicas de sus festivales²³⁸⁴. Las conferencias estaba previsto que fueran seguidas de la interpretación de una canción y un poema que, a su vez, estuvieran acompañados de una explicación sencilla acerca de su contenido. En realidad, esta idea era semejante a las ponencias que cronológicamente después, llevarían a cabo Housman, Poel o Granville-Barker en Chipping Campden. La diferencia con la Guild sería que en la Escuela de Arte Dramático de Darmstadt, tenían un plan relativamente complejo que pretendía aunar el conjunto de las conferencias llevadas cabo con una frecuencia de dos meses, de forma que todas estuvieran conectadas espiritualmente para que se complementaran entre sí y su última palabra fuera el Festival. Sin embargo, tanto en el plan de Darmstadt, como en los encuentros que pocos años después tuvieron lugar en Campden, se buscaba un sentimiento de participación y comunidad que, más allá de las conferencias y representaciones, reuniera a los participantes en una comida alegre, una excursión en el caso de los Costwolds o una visita a la ciudad en el de Hesse. Igual que sucedería con Ashbee, Olbrich y Bahr eran conscientes de que, en su relación con el público debía poner especial interés en los jóvenes porque según entendía, eran más receptivos, frescos y apasionados, y se podía esperar una participación activa de ellos -*eine thätige Mitwirkung erwarten dürfen*-²³⁸⁵.

²³⁸³ [Por eso, dondequiera que se haya intentado erigir obras de arte, inmediatamente se ha sentido la necesidad de educar a un público bien condicionado], Bahr, H. (1900). *Organisationsentwurf der Darmstädter Schule für Schauspielkunst*, en: Bott, G. and Herzog, E. (1974). *Kunst in Hessen und am Mittelrhein (XIV)*. Darmstadt: E. Roether, p.116.

²³⁸⁴ 'Dies zu erreichen, werden wir eine lange, geduldige Arbeit nicht scheuen dürfen. Wir werden schon im September mit öffentlichen Vorträgen über Sinn und Wesen dramatischer Darstellungen und die besonderen Absichten unserer Feste beginnen', ídem.

²³⁸⁵ Bott, G. and Herzog, E. (1974). *Kunst in Hessen und am Mittelrhein (XIV)*. Darmstadt: E. Roether, p.116.

ANEXO III. Las construcciones teatrales de van de Velde

El Teatro Louise Dumont (1903-1904)

A principios del s. XX, la entonces popular actriz trágica, Louise Dumont, diseñó un plan para compartir con su marido, el director Gustav Lindemann²³⁸⁶, en Weimar, un teatro donde, como en el *Bayreuth*²³⁸⁷ de Wagner, tuviera lugar un festival durante los meses de verano. Louise Dumont tenía intención de unirse al movimiento *Neues Weimar*²³⁸⁸ y hacer contribuciones a partir de actuaciones artísticamente extraordinarias representando textos de Sófocles, Shakespeare o Goethe, pero también de autores modernos como Ibsen, Hauptmann o von Hofmannsthal. La idea era dotar a Weimar de un teatro nacional abierto y que el conjunto sirviera de plataforma a los mejores actores y actrices de Alemania y hasta los papeles más pequeños fueran interpretados por celebridades²³⁸⁹.

²³⁸⁶ Gustav Lindemann (1872-1969), director teatral alemán cofundador de la *Schauspielhaus* de Düsseldorf.

²³⁸⁷ El Festival de Bayreuth es un festival de música clásica en el que principalmente se representan óperas de Wagner y que, desde 1876, tiene lugar anualmente en Bayreuth, Alemania. Fue promovido originalmente por el propio Wagner para la exhibición de sus obras y, en especial, de sus tetralogías. El diseño y la construcción del *Bayreuther Festspielhaus*, que incluyó numerosas innovaciones arquitectónicas, fue supervisado por el propio Wagner. Tras su cierre en 1944, con motivo de la WWII, volvió a abrirse como *Neuen Bayreuth* en 1951.

²³⁸⁸ El término *Neuen Weimar* se refirió a la iniciativa del Gran Duque Wilhelm Ernst, a principios del s. XX, en respuesta a la política cultural de Berlín más restrictiva de llevar a cabo propuestas culturales contemporáneas en Weimar. El movimiento incluyó: la ampliación de la Escuela de Arte de Weimar, a cargo de Hans Olde con la escuela del Escultor, por parte de Adolf Brütt; el establecimiento de la Asociación General alemana de Artistas, en diciembre de 1903; la organización agrupada en secesiones como alternativa a la cooperativa; y el establecimiento de un Taller de Artes y Oficios por parte de Henry van de Velde, en 1902, seguida en 1907 por la fundación de la Gran Escuela Ducal Saxon de Artes Aplicadas de Weimar. Las épocas anteriores se denominan 'Edad de Oro' de Weimar -Goethe-Schiller-; y la 'Edad de Plata' -Liszt-Wagner-.

²³⁸⁹ Carta de van de Velde a la oficina del *Maréchal de la Cour* publicada dentro de *Weimarische Zeitung* del 20 de enero de 1904, citada por K.H. Hüter, pp.192, 261, nota 150, en: Ploegaerts, L. and Puttemans, P. (1987). *L'œuvre architecturale de Henry van de Velde*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, p.105, nota 324.

Las memorias de van de Velde resultaron una evidencia de la interacción y el trabajo conjunto entre teatro y arquitectura. En ellas se advierte un van de Velde consciente de las nuevas necesidades artísticas que exigían modernas reformas arquitectónicas. A van de Velde le molestaba principalmente que el público no gozara de autonomía. En el teatro, decía, se desarrollaban las fases de una conversación psicológica, y a van de Velde no le satisfacía la idea de que su compañero de butaca reaccionara de forma diferente a las emisiones, las acciones de los actores, el curso y la solución del drama de a como lo haría él²³⁹⁰. La posibilidad de leer el drama junto a la chimenea, o a la luz de una lámpara, antes que ir al teatro significaría renunciar al disfrute que la interpretación y el atractivo del actor o la actriz heroica ejercían sobre el espectador; y, para el dramaturgo, por otro lado, implicaría renunciar a la experiencia de ver las figuras creadas por él vivas' sobre el escenario²³⁹¹. Es decir, a van de Velde le parecía que el teatro era fascinante y aunque, en ocasiones prefería leerlo porque no siempre estaba de acuerdo con las reacciones de los demás espectadores y los debates que se originaban, a propósito de los problemas planteados en las obras de carácter psicológico, consideraba que la atracción y el disfrute de la interpretación en directo eran muy valiosos. De acuerdo con esta conclusión en la que sin duda tuvieron mucho que ver sus distintas interacciones con Louise Dumont y Kessler, van de Velde proyectó un teatro que buscara resolver los problemas de las construcciones precedentes y, al mismo tiempo, que sirviera para solventar las limitaciones intrínsecas a la arquitectura -hieratismo, permanencia, etc.-. Su proyecto denotó una influencia de arquitectos anteriores como, Gottfried Semper²³⁹², por ejemplo, en la inclusión de las escaleras de la entrada²³⁹³. Pero lo interesante fueron los avances aportados y entre los que

²³⁹⁰ 'Im Theater dagegen, wo die Phasen eines psychologischen Konfliktes abrollen, stört mich der Gedanke, daß mein Nachbar auf die Äußerungen, die Handlungen der Schauspieler, auf den Ablauf und die vom Autor ausgedachte Lösung des Dramas anders reagiert als ich', van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, p.257.

²³⁹¹ 'Diese Lösung bedeutete allerdings den Verzicht auf den Genuß der Interpretation und der Attraktion, die der Schauspieler oder die Heldendarstellerin auf den Zuschauer ausübt; für den Autor hingegen den Verzicht auf das Erlebnis, die von ihm geschaffenen Gestalten lebendig auf der Bühne zu sehen', ibídem, pp.257-58.

²³⁹² Gottfried Semper (1803-1879), arquitecto alemán considerado uno de los más significativos del s. XIX. Se encargó de la arquitectura teatral de Richard Wagner a mediados del s. XIX en Viena, así como del Museo South Kensington, mediante el que persiguió unificar la industria con el arte. Uno de sus escritos teóricos: *Los cuatro elementos de la arquitectura*, publicado en 1851 supone un hito en el que se vinculan arquitectura y antropología. Semper construyó varios teatros entre los que destacaron: el *Hoftheater* (1838-1841), que fue destruido por un incendio en el año 1869, en Dresde y al que sustituyó, el también diseñado por él, *Neues Hoftheater (Semperoper)*, (1871-1878); y el teatro Municipal de Viena, conocido como *Burgtheater* (1873-1888).

²³⁹³ La entrada al *Burgtheater* de Semper también contaba con unas escaleras similares a las propuestas por van de Velde en el teatro Louise Dumont.

sin duda destacó la tripartición del escenario -que repetiría en proyectos posteriores- y de cuya concepción moderna, van de Velde se consideró a sí mismo, padre legítimo²³⁹⁴.

A partir del encargo de Dumont, van de Velde presentó un borrador de un proyecto preliminar que debía ubicarse en un espacio en el Belvedere-Allee, a medio camino entre Weimar y el Palacio Belvedere. El presupuesto de la construcción estaba cubierto por las aportaciones de los Dumont y sus allegados, y su ejecución sólo dependía de que el Gran Duque dispusiera un terreno al efecto que estuviese libre de todo cargo. Para Van de Velde la principal oposición con la que se encontró el proyecto fue la construcción de un nuevo teatro de la corte en Weimar²³⁹⁵, cuya viabilidad, si se erigía el de Louise Dumont, temían se viera comprometida:

Aber der Intendant des Weimarer Hoftheaters und seine Freunde bei Hof bekämpften es aufs heftigste, weil es ihren eigenen Plan der Errichtung eines neuen Theaters in den

²³⁹⁴ Aunque se ha dicho que Van de Velde fue el primer arquitecto en introducir un escenario tripartito en práctica, está claro que sus nociones derivaron de fuentes históricas anteriores. Podían haber sido ejemplos clásicos, aunque hay pocas evidencias que lo sustenten. Sin embargo, es conocido que, en el s. XVIII, **Charles Nicolas Cochin II** (1715-1790), después de visitar el teatro de Vicenza en 1765 publicó en Francia un proyecto para un nuevo teatro de comedia en el que el escenario estaba dispuesto con un arco central y dos pórticos laterales. El central estaba dedicado a una gran perspectiva escénica. El de la izquierda, al interior del palacio y el de la derecha era una arboleda. El plano era elíptico y también incorporaba un proscenio practicable. Nunca fue construido. El principal objetivo de Cochin era también la mayor visibilidad desde todas las perspectivas del público: 'Un autre avantage suit de cette triple scène: ceux qui font sur les côtés à nos théâtres (& c'est presque tous) ne peuvent jamais voir qu'un côté de la décoration, & rien ne les dédommage de ce défaut de spectacle. Ici ceux qui sont sur les côtés (& c'est le petit nombre) ne voyant à la vérité qu'un des côtés de la grande scène; mais ils ont, pour ainsi dire, leur décoration particulière, dans les petites scènes qui se présentent devant eux & qui satisfont leurs regards', [Otra ventaja se desprende de esta escena triple: aquellos que se sitúan a los lados de nuestros teatros (y eso son casi todos) nunca pueden ver un lado de la decoración, y nada los compensa por esta falta de espectáculo. Aquí los que están a los lados (y es el número pequeño) ven de verdad sólo uno de los lados de la gran escena; pero tienen, por así decirlo, su particular decoración, en las pequeñas escenas que aparecen ante ellos, y que satisfacen sus ojos', Cochin, C. (1765). *Projet d'une salle de spectacle pour un théâtre de comédie*. London : Charles-Antoine Jombert, p.17. El texto está disponible de forma gratuita en: Cochin, C. (2018). *Projet d'une salle de spectacle pour un théâtre de comédie*. [online] Gallica. Available at: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97716210/f29.image> [Accessed 31 Oct. 2018].

En 1779 en Imola, Bologna, Cosimo Morelli (1732-1815) construyó también un teatro con tres escenarios, pero con acceso a las alas restringido y basado en una construcción renacentista rectangular clásica. El teatro se inauguró en 1783, pero después de quince años de actividad un incendio lo destruyó en febrero de 1797. Para más información consultar: Morelli, C. (1780). *Pianta, e spaccato del nuovo teatro d'Imola architettura del cavalier Cosimo Morelli, dedicato a sua eccellenza la signora marchesa Lilla Cambiaso*. Roma: Stamperia del Casaletti. Para más información sobre el escenario tripartito de van de Velde, consultar los archivos de Henry van de Velde en *La Cambre*, LC/S 2001, LC/S 2018 en LC/S 2020.

²³⁹⁵ Después de que el teatro de Louise Dumont fracasara, el Gran Duque instó al director Vignau a construir, lo más pronto posible, un nuevo edificio para el teatro de la corte de Weimar que ya había sido postulado durante el reinado de Karl Alexander. Herr von Vignau supo que el Gran Duque había presentado los planos a van de Velde, con intención de conocer su opinión e involucrarlo en la construcción del teatro. Pero von Vignau no quería, bajo ningún concepto que así fuera. Había sido él quien había hecho fracasar el proyecto de Teatro Nacional de Louise Dumont, en parte, a partir de poner a la opinión pública contra Velde y sus amigos del 'nuevo Weimar'. Von Vignau propuso en su lugar a Heilmann y Littmann, alegando que, como arquitectos más jóvenes, conocían mejor las demandas del público moderno, así como las de los técnicos de iluminación y escena, a quienes interesaban las nuevas exigencias del naturalismo. El nuevo teatro, que sustituyó al de Goethe, fue finalmente llevado a cabo por ellos y abierto al público en 1908. Para más información consultar: van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, p.264; y p.264 Ein neues Hoftheater? Carta del 19 de diciembre de 1905 de Kessel a van de Velde, en: H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, p.491.

Hintergrund drängte, der den Abbruch des alten, zu Goethes Zeit erbauten Theaters voraussetzte²³⁹⁶.

El nacionalismo que había promulgado Ruskin y secundado Ashbee en Inglaterra, era un común denominador en la Alemania del s. XX, tal y como se había demostrado en Darmstadt y como también se ponía en evidencia en Weimar. La xenofobia contra los judíos y extranjeros era una realidad patente y la prensa aprovechó los orígenes hebreos de Dumont y su esposo, así como la nacionalidad belga de Velde para atacarlos, logrando que el grupo renunciara a ejecutar su plan para la ciudad que, por aquel entonces, contaba con el mecenazgo de los duques de Sajonia-Weimar-Eisenach²³⁹⁷. El matrimonio de artistas finalmente logró realizar un proyecto parecido dirigiendo el teatro principal de Düsseldorf²³⁹⁸ -en donde, tal y como se ha explicado, contaron con el apoyo de Peter Behrens para la realización de algunas escenografías-. En sus memorias, van de Velde lamentó haberse visto privado de hacer una contribución que, según su criterio, podría haber sido determinante para la arquitectura del nuevo estilo de principios del s. XX²³⁹⁹. Ésta resultó ser únicamente la primera de las sucesivas frustraciones en lo referente a la construcción de teatros que viviría van de Velde a lo largo de su trayectoria profesional.

²³⁹⁶ [El director artístico del teatro de la corte de Weimar y sus amigos se opusieron con vehemencia porque empujaba su propio plan de la construcción de un nuevo teatro, que suponía la demolición de la antigua estructura, alzada en tiempos de Goethe, a un segundo plano], van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, p.256.

²³⁹⁷ El mismo tipo de problemas tendría el proyecto para la construcción de un estadio en Weimar en honor a Nietzsche en el que colaboraban la hermana de Nietzsche y Kessler. El elevado número de extranjeros trabajando en el proyecto hizo que los más patriotas se sintieran inseguros y buscaran una forma de atacar el proyecto. La encontraron en una supuesta carta del entonces ya difunto Nietzsche en la que arremetía contra la construcción de grandes edificios al estilo helenístico que, desde su punto de vista, faltaban al respeto por la profunda religiosidad y compromiso político de las fiestas griegas: 'the aping of *Griechentum* by this rich, leisurely mob from all of Europe is revolting to me. The people do not suspect, from what depths of religious and political ideas the Greek festivals originated. I flee before this hollow noise of sensation hungry actors and spectators into the solitude and quiet', [La invasión de lo griego por esta multitud rica y ociosa por toda Europa me repugna. La gente no sospecha a partir de qué profundas ideas políticas y religiosas se originaron los festivales griegos. Huyó de este ruido ensordecedor del escándalo de actores y espectadores hambrientos, hacia la soledad y la tranquilidad]. Apoyándose en esta idea, la hermana de Nietzsche pidió a Kessler que desistiera en sus planes de construir un estadio al menos por diez años, tiempo tras el cual ella esperaba estar muerta. Kessler dudó de la autenticidad del manuscrito y aseguró que, en el caso de suspenderse el proyecto, Förster-Nietzsche debería encontrar un dinero para pagar los 60,000 marcos empleados en comprar la tierra. El proyecto de estadio que debía acompañar al archivo de Nietzsche finalmente no se hizo, principalmente por la guerra, porque van de Velde era belga y porque el cuarto boceto que presentó en 1912, y que fue el único aprobado hasta entonces, suponía un coste demasiado elevado 2.03 millones de marcos. Para más información, consultar: Förster-Nietzsche a Kessler, 21 de abril de 1911, GSA 72 1798, 20 de abril de 1911, GSA, 72 1393m y 20 de octubre de 1911, en: Kessler, H. and Easton, L. (2011). *Journey to the Abyss: The Diaries of Count Harry Kessler, 1880-1918*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group, p.192.

²³⁹⁸ Años más tarde, en 1930 el matrimonio Dumont-Lindemann aceptó al grupo judío *Habimah*, que había sido rechazado por otros directores por temor a las represalias nazis. De acuerdo con el *Jüdisches Gemeindeblatt*, *Habimah* fue bienvenido en Düsseldorf. "*Habimah in Düsseldorf*", *Jüdisches Gemeindeblatt*, 14 de noviembre de 1930. Kauders, A. (1996). *German Politics and the Jews, Düsseldorf and Nuremberg 1910-1933*. Oxford: Clarendon Press, p.168.

²³⁹⁹ 'Und ich wurde der Möglichkeit eines Beitrages beraubt, den ich für die Architektur des 'neuen Stils' Beginn des 20. Jahrhunderts hätte leisten können', van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, p.256.

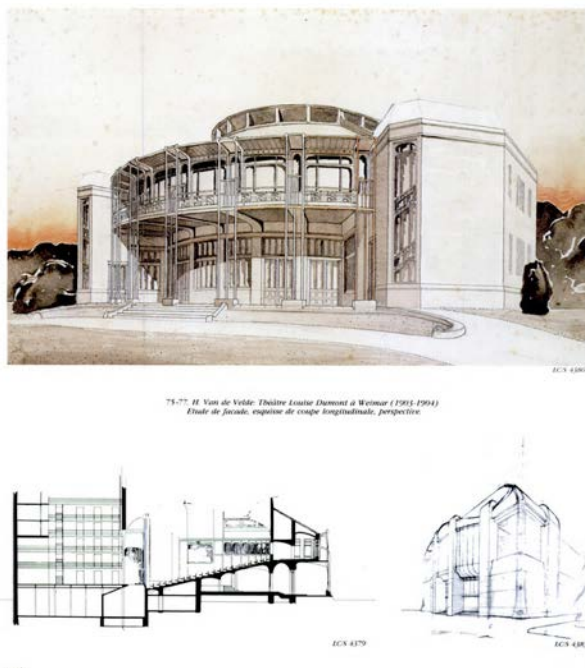


Ilustración 1. Teatro Louise Dumont en Weimar (1903-04).

Fachada frontal y sección lateral del Teatro Louise Dumont en Weimar (1903-1904). Ploegaerts, L. and Puttemans, P. (1987). *L'œuvre architecturale de Henry van de Velde*. Québec : Presses Université Laval, p.104.

El teatro de los Campos Elíseos en París (1910-1913)

A principios de siglo, un grupo de personalidades francesas planteó la posibilidad de construir un teatro en París, bajo la dirección de un director internacionalmente reconocido, como Gabriel Astruc²⁴⁰⁰, que atrajera a amantes de la escena y la música europeos y americanos, no sólo por las actuaciones extraordinarias, sino también por el diseño arquitectónico e innovadora decoración del edificio.

El proyecto suponía en sí una confluencia de las artes. Además de los profesionales del sector teatral, se contó con la participación de artistas plásticos pertenecientes al grupo Nabis. Concretamente a Maurice Denis, amigo de Astruc, le pidieron que se encargara de las

²⁴⁰⁰ Gabriel Astruc (1864 –1938) periodista francés, promotor, agente y empresario teatral cuya carrera conectó a muchos de los artistas y personalidades más conocidos de *La Belle Époque* parisina. Prototipo de bohemio del cabaré *Le Chat Noir*, fue amigo de Erik Satie y escribió piezas y artículos de teatro bajo el pseudónimo de Surtac. En 1897 fundó una compañía de publicaciones musicales y tres años más tarde la revista de lujo *Musica*. También fue promotor teatral y representante de artistas como Isadora Duncan o Mata Hari.

pinturas del techo del auditorio y para el diseño decorativo de la fachada se contrató al escultor Antoine Bourdelle. A Denis, de quien van de Velde se había hecho amigo durante sus diversas estancias en París, le encargaron investigar de cerca la relación de van de Velde con Reinhardt y Craig, así como los estudios teatrales que el belga había realizado en Weimar buscando cumplir con las nuevas demandas del público del siglo XX. En principio, el diseño de los planos del Teatro de los Campos Elíseos correspondía a Roger Bouvard²⁴⁰¹, pero éste no había logrado encontrar una solución que satisficiera los deseos de los promotores del proyecto y el motivo de la investigación encargada a Denis era sopesar la posibilidad de adjudicar una parte del proyecto a van de Velde.

La oportunidad de construir un gran teatro debió de resultar irresistible para un Velde que ya contaba con varios proyectos fracasados en su haber. Sin embargo, en sus memorias aseguró que viajó contra de su voluntad a un París que entendía estaba lejos de aceptar sus ideas e innovaciones²⁴⁰². No obstante, en contra de sus prejuicios, se sintió bien recibido y acabó firmando un contrato con la *Société du Théâtre des Champs-Élysées*, el 3 de diciembre de 1910.

Según el acuerdo, el papel de van de Velde estaba limitado al de arquitecto consultor, pero van de Velde pasaría el resto de sus días tratando de explicar al mundo que él fue el único y verdadero autor de los planos de un teatro²⁴⁰³, que más tarde se atribuyó a Roger Bouvard y Auguste Perret²⁴⁰⁴.

²⁴⁰¹ Carles-Louis-Roger Bouvard (1875-1961), arquitecto francés que antes del Teatro se había ocupado del Pabellón francés de la Exposición Universal de Saint-Louis (1904) y que durante la construcción del teatro se ocupó también del Pabellón francés de la Exposición Universal de Turín (1911).

²⁴⁰² 'Es sollte in einem Land verwirklicht werden, von dem ich annehmen mußte, daß es weit davon entfernt war, meine Ideen und Neuerungen zu akzeptieren', van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, p.329.

²⁴⁰³ 'Ich übernahm die Verantwortung für den Entwurf und die Ausführung dieser Pläne', ídem.

²⁴⁰⁴ Auguste Perret (1874-1954), arquitecto de origen belga, nacionalizado francés, que provenía de una conocida familia de arquitectos. Fue considerado por muchos el padre del hormigón al ser uno de los primeros en utilizarlo de forma desnuda como elemento ornamental.

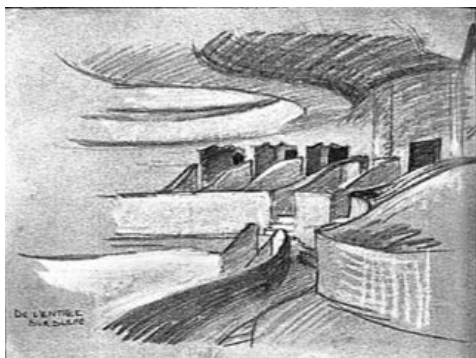


Ilustración 2. Boceto del Teatro de los Campos Eliseos, (1911).
Fuente: van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, p.328.

La parte técnica del edificio fue asignada al ingeniero Eugène Milon²⁴⁰⁵ que recibió información acerca de las innovaciones escenográficas llevadas a cabo en los principales teatros de Alemania y, junto a van de Velde, realizó un viaje de prospección con el fin de investigar las nuevas instalaciones técnicas que se estaban apoderando de la escena teatral del momento²⁴⁰⁶.

La multiplicidad existente en el equipo de arquitectos e ingenieros condujo a numerosos desencuentros y frustraciones. Una de las diferencias fundamentales hizo referencia a la disposición del ámbito escénico²⁴⁰⁷. Un grupo insistía en una sala concebida a la italiana porque, desde su perspectiva enfatizaba el elemento social y sofisticado del teatro y, además, el público francés disfrutaba de 'ser visto'. La concepción de van de Velde, sin embargo, conectaba con sus predecesores del *Arts and Crafts* y prefería que tanto la clase privilegiada, como los visitantes más modestos, pudieran seguir el espectáculo desde sus respectivas butacas manteniendo una visibilidad homogénea. A pesar de las diferencias, a finales de marzo de 1911, en menos de cuatro meses, se logró la hazaña de concluir los planos necesarios para un auditorio de mil ochocientas personas. En aquel momento, la autoría se mantuvo compartida entre Bouvard y van de Velde. El espacio, además del característico

²⁴⁰⁵ Eugène Milon (1859-1917), ingeniero francés que antes había colaborado en la construcción de la Torre Eiffel.

²⁴⁰⁶ 'At the same time as these plans were finalized, that is in March 1911, Milon the engineer had himself finished his plans for the metallic framework and established its costing. Furthermore, I had briefed him on scenery works recently achieved in Germany and studied on the spot those at Wiesbaden's, Kassell's and Weimar's theatres', [Al mismo tiempo que se finalizaban estos planos, es decir, en marzo de 1911, Milon el ingeniero había terminado sus planos para el marco metálico y había establecido su costo. Además, le informé sobre los decorados en los teatros de Wiesbaden, Kassell y Weimar] van de Velde, H. (1925, septiembre). Carta de van de Velde a Edward Leonard en septiembre de 1925, en: van de Velde, H. and Sharp, D. (1974). *Theatre designs 1904-1914*. Bruxelles : The Architectural Association in conjunction with the Archives de l'Architecture Modernes, Apéndice, p.72.

²⁴⁰⁷ Otro problema surgió a partir de la estructura de hierro. Milon, que en su anterior trabajo se había ocupado del cálculo de la estructura de la Torre Eiffel, presentó un proyecto estructural en hierro. Van de Velde no tuvo problema con la decisión en sí misma, sino con el elevado coste que ésta suponía. Para más información consultar: ídem.

escenario, camerinos, instalaciones técnicas, vestíbulo, bar, etc. contaba con un segundo teatro para espectáculos de menor dimensión y una sala de exposiciones con acceso y escaleras propias. Otra vez la arquitectura y el teatro estaban al servicio de la pluridisciplinariedad artística.

En 1911, cuando van de Velde todavía estaba realizando ciertas modificaciones necesarias en los planos y el diseño de la fachada aún no estaba concluido, comenzó la construcción del teatro bajo la dirección de Auguste Perret. Las desavenencias entre ambos fueron notables²⁴⁰⁸ y van de Velde se encontró solo ante los excesos de un Perret que, desde el principio, trató de apropiarse del proyecto y arrinconar al belga. Todo esto se vio favorecido por el fuerte nacionalismo incipiente en París, que se manifestó en contra de lo que, por aquel entonces, denominaron: el equipo alemán. De acuerdo con van de Velde, la construcción del *Théâtre des Champs-Élysées* se había convertido en algo nacional y Perret no tuvo impedimentos en mutilar el diseño original y, entre otras modificaciones, aumentar el número de asientos a dos mil, durante la construcción. De esta manera se destruyó el principio socialista que van de Velde había heredado de sus predecesores del *Arts and Crafts* y que hubiera permitido mantener una buena visibilidad del escenario a cada uno de los espectadores, independientemente de cuánto hubieran pagado por su butaca²⁴⁰⁹. Esta decisión fue determinante y provocó la ruptura del contrato entre van de Velde y la *Société du Théâtre des Champs-Élysées* con la que, no obstante, se vio obligado a mantener una discreta posición de consejero. El teatro se inauguró en abril de 1913. La autoría del edificio tal y como apareció en el folleto oficial, se designó a Roger Bouvard y Auguste Perret, bajo el lema: 'Vereinigung von französischem Geschmack und angelsächsischer Technik', [Asociación de gusto francés y técnica anglosajona]²⁴¹⁰. En la nota que apareció durante más de un año en los programas semanales del teatro, el nombre de van de Velde sólo se apuntaba como arquitecto asesor. Esto provocó la rabia de un van de Velde que, de no haber sido por el comienzo de la Guerra, estuvo dispuesto a llevar el asunto a los tribunales. Según las

²⁴⁰⁸ Roger Bouvard publicó una entrevista en *l'Architecture Moderne* en mayo de 1913 responsabilizando a Perret de todo el trabajo. Para más información consultar: Collins, P. (2004). *Concrete: The Vision of a New Architecture*. Montréal : McGill-Queen's University Press, p.188.

²⁴⁰⁹ 'Der Verwaltungsrat hatte Gabriel Thomas dazu gebracht, alles zu torpedieren, woran wir monatelang mit größtem Eifer gearbeitet hatten und was die Grundlage für jedes Theater, welchen Stils auch immer, bleibt: die gute Sicht für jeden Zuschauer', [La junta directiva hizo que Gabriel Thomas torpedeara todo lo que habíamos estado trabajando durante meses con gran entusiasmo, y lo que sigue siendo la base de todo teatro, cualquiera sea su estilo: la buena vista para cada espectador], van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, p.336.

²⁴¹⁰ Folleto inauguración del teatro según van de Velde, en: *ibidem*, p.339.

memorias de van de Velde, Gordon Craig, que le acompañó en su visita al teatro una vez terminado el edificio se solidarizó con su amigo y reconoció la usurpación de la autoría de la que van de Velde había sido víctima y le aseguró que, en el futuro, los historiadores de arte descubrirían a partir de sus ruinas, la violación a la que fue expuesto el edificio²⁴¹¹.

Años más tarde, en 1933, *La Cité* calificó la exclusión del nombre de van de Velde de la autoría del Teatro de los Campos Elíseos como una impostura:

Récemment encore, une des principales revues d'architecture française consacrait une étude détaillée au théâtre des Champs-Élysées. ¡Le nom de Henry van de Velde n'y était même pas mentionné ! Peut-on pousser plus loin l'imposture ?²⁴¹².

La misma revista continuó reconociendo el teatro de los Campos Elíseos como obra de van de Velde, pero que, por errores en su diseño, había tenido que ser modificada:

Le théâtre des Champs-Élysées est bien l'œuvre de van de Velde, mais cette œuvre a été dénaturée, en plusieurs de ses parties, par des manquements, flagrants envers la conception rationnelle générale²⁴¹³

De hecho, ya con anterioridad, varias publicaciones del momento se habían alineado con van de Velde y había reconocido su autoría creativa en el proyecto²⁴¹⁴. Tal fue el caso de *La Gazette des Beaux-Arts* que alabó la erudición de van de Velde y su trabajo de investigación realizado sobre teatros anteriores. En el mismo artículo se acusó al promotor del proyecto Gabriel Thomas, de haber atribuido a los hermanos Perret el plan definitivo del proyecto:

²⁴¹¹ 'Was für einen Diskussionsstoff werden in fernem Jahrhunderten die Ruinen dieses Theaters den Kunsthistorikern liefern, die die Vergewaltigung aufzudecken versuchen, der dieser Bau ausgesetzt war', aunque el comentario lo refiere en sus memorias van de Velde, (van de Velde and Curjel, 1962), el biógrafo de Craig, Edward Carrick, también menciona que Craig y van de Velde se encontraron en París en aquel tiempo: 'In Paris he also met old friends like van de Velde (...)', Carrick, E. (1985). *Gordon Craig; the story of his life*. New York: Limelight Editions, p.279.

²⁴¹² [Hasta hace poco, una de las principales revistas de arquitectura francesa dedicaba un estudio detallado al *Théâtre des Champs-Élysées*. ¡El nombre de Henry van de Velde ni siquiera fue mencionado! ¿Podemos impulsar aún más la impostura?], Anon (1933, abril). Le Théâtre dans l'Œuvre de Henry van de Velde. *La Cité : urbanisme, architecture, art public*, 11(6), p.97.

²⁴¹³ [El teatro de los Campos Elíseos es de hecho obra de van de Velde, pero este trabajo ha sido desnaturalizado, en varias de sus partes, por fallas flagrantes hacia la concepción racional general], *ibidem*, p.99.

²⁴¹⁴ Para más información consultar: van de Velde, H. (1925). *Le théâtre de l'exposition du Werkbund à Cologne 1914 et la scène tripartite*. Anvers : J.-E. Buschmann; Mesnil, J. (1914). *Henry Van de Velde et le Théâtre des Champs Élysées*. Anvers : Éditions de l'art flamand et hollandais ; Jamot, P. (1913, abril y mayo). Le théâtre des Champs-Élysées : Couloir des premières Loges. *Gazette des Beaux-Arts*, [online]. Available at: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6143079v/f294.item.r=VELDE.texteImage> [Accessed 21 Nov. 2018]; Forthuny, P. (1913). Théâtre des Champs-Élysées. *Les Cahiers de l'Art Moderne*, 15 de septiembre y 30 de octubre; Misiva de van de Velde a Edward Léonard del 10 de septiembre de 1925 con una presentación detallada del asunto (Archivos de Bruselas, copia en Zúrich); Dormoy, M. (1961). L'Histoire vraie du Théâtre des Champs-Élysées. *Le Figaro littéraire, Paris*, 21 janvier, p.5, en el que se favorece tenazmente la posición de Perret.

Après des essais poursuivis avec le concours de M. Roger Bouvard, quand M. H. van de Velde eut apporté d'Allemagne, en même temps que son érudition personnelle, les renseignements recueillis dans un pays où la création récente de nombreux théâtres a permis d'adapter aux besoins modernes les méthodes et les types de construction, c'est M. Gabriel Thomas qui fit prévaloir les idées de M. Auguste Perret, et fit attribuer à l'auteur du plan définitif, ainsi qu'à son frère M. Gustave Perret, la direction générale de l'œuvre, qu'ils exécutèrent en leur double qualité d'architectes et d'entrepreneurs²⁴¹⁵.

Pero tal y como dice en una carta al crítico Edward Léonard²⁴¹⁶, van de Velde, el resto del artículo es un himno de alabanza al trabajo de Perret²⁴¹⁷. Tanto Léonard como otros expertos teatrales se afanaron en defender la autoría de van de Velde en varias publicaciones, tal fue el caso de Michel van Vlaenderen quien, en el *Toneelgids*, declaró que, en su opinión Perret había estado muy influenciado por van de Velde y que prueba de ello era que, en la construcción del teatro, las ideas originales de los planos le habían resultado ajenas y, las dimensiones del espacio que se extendían detrás del marco del escenario, demostraban que no había llegado a comprender las exigencias de una escena tripartita²⁴¹⁸. Este dato es especialmente interesante porque incide en la dimensión del teatro como elemento aglutinador de las artes; como enlazador de un equipo que requiere el trabajo conjunto para el éxito. Van de Velde había experimentado e investigado, se había reunido con expertos y estudiado los mecanismos y soluciones empleados en otros diseños previos. Todo eso le permitió conocer las necesidades específicas tanto de los profesionales del teatro, como del público que asistía a las salas, y proyectar así un espacio acorde a ellas. Perret, cuyo nombre quedó asociado al teatro de los Campos Elíseos en los libros de historia del arte, tomó ciertas

²⁴¹⁵ [Después de los experimentos con la asistencia del Sr. Boger Bouvard, cuando el Sr. van de Velde trajo de Alemania, junto con su erudición personal, la información recopilada en un país donde la reciente creación de numerosos teatros ha hecho posible, adaptándose a las necesidades modernas los métodos y tipos de construcción, fue el señor Gabriel Thomas quien hizo prevalecer las ideas de M. Auguste Perret y le atribuyó el autor del plan definitivo, y su hermano M. Gustave Perret, la dirección general de la obra, que ejecutaron en su doble calidad de arquitectos y emprendedores], Jamot, P. (1913, abril y mayo). *Le théâtre des Champs-Élysées : Couloir des premières Loges. Gazette des Beaux-Arts*, p.262, [online]. Available at: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6143079v/f294.item.r=VELDE.textelimage> [Accessed 21 Nov. 2018].

²⁴¹⁶ Después de un primer artículo en *La Cité* en octubre de 1925, Edward Leonard escribió un segundo texto que nunca se publicó -a petición, al parecer, de van de Velde- que no quería continuar la controversia con los hermanos A. y G. Perret y A. Granet sobre la cuestión de la escena tripartita. El escrito, que favorecía a Van de Velde, incorporó a las pruebas ya presentadas la opinión de expertos en teatro. Para más información, consultar Ploegaerts, L. and Puttemans, P. (1987). *L'œuvre architecturale de Henry van de Velde*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, pp.170-171.

²⁴¹⁷ Van de Velde, H. Carta de van de Velde a Edward Leonard, en: van de Velde, H. and Sharp, D. (1974). *Theatre designs 1904-1914*. Bruxelles : The Architectural Association in conjunction with the Archives de l'Architecture Modernes, Apéndice, p. 74.

²⁴¹⁸ 'A mon avis ce Parisien a été fortement influencé par le fröme du théâtre de van de Velde. Mais l'idée lui est restée étrangère, car les dimensions de l'espace qui s'étend derrière la (sic) cadre de la scène, prouvent que Perret ne comprend pas les exigences d'une scène tripartite', van Vlaenderen, M. Het drievoudige toneel, en *Toneelgids*, Ilde jaarg., n° 8/9 agosto, septiembere, 1925, pp.224-225, en: ibídem, p. 170.

decisiones en la construcción, ajenas a los diseños de van de Velde, que pusieron en tela de juicio su autoría, precisamente porque demostraban no haber entendido el enfoque original en el que arquitectura, pintura, escultura, diseño y arte escénico se conectaban en un mismo conjunto pluridisciplinar. No obstante, van de Velde tuvo ocasión de demostrar su profundo conocimiento de la escena tripartita en el que sería su primer teatro construido y reconocido como de su autoría: El teatro para la exposición de Colonia de la Werkbund.

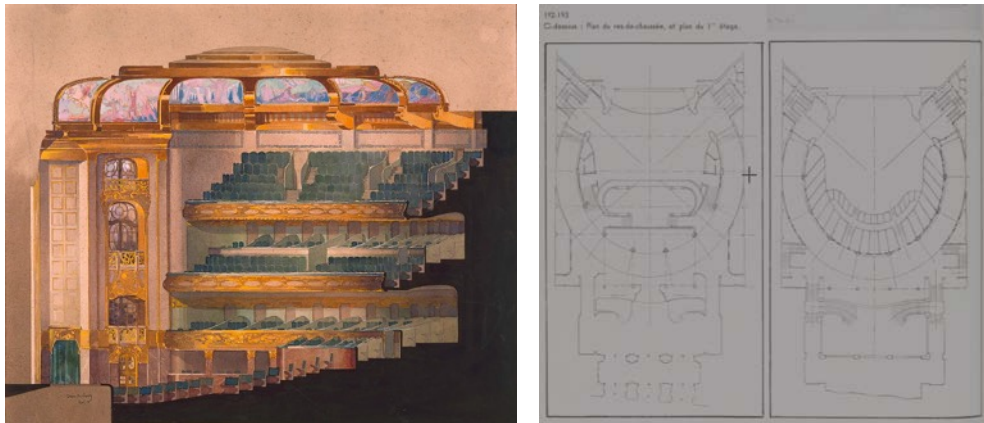


Ilustración 3. Sección del *Théâtre des Champs-Élysées*, (1911).

Fonds Henry van de Velde, ENSAV, La Cambre, Brussels, inv. 1902. Fuente: Aujourd'hui, L. (2018). Henry van de Velde Passion Function Beauty - Art of the day. [online] Art-of-the-day.info. Available at: <http://www.art-of-the-day.info/a06645-henry-van-de-velde-passion-function-beauty.html> [Accessed 21 Nov. 2018]. Derecha: Proyecto para El teatro de los Campos Elíseos París 1911, fuente: Anon (1933, abril). *Le Théâtre dans l'Œuvre de Henry van de Velde*. *La Cité : urbanisme, architecture, art public*, 11(6), p.97.

El teatro para la Exposición de Colonia de la Werkbund (1914)

Desde el comienzo de su fundación y gracias a la facilitación de Karl Ernst Osthaus, que también había impulsado la trayectoria de Peter Behrens, van de Velde entró a formar parte de la Werkbund. Van de Velde estuvo activo como miembro de la junta directiva desde entonces y hasta su salida de Alemania con motivo de la Primera Guerra Mundial. El año 1914 resultó decisivo porque además de participar en el comité ejecutivo y protagonizar, junto a Muthesius, uno de los debates más sonados del momento, fue el responsable del

diseño del Teatro que representó a la organización pangermánica en la exposición de Colonia. El nombramiento, un año antes, no había estado exento de polémica, debido nuevamente al origen belga de van de Velde²⁴¹⁹.

Las exposiciones internacionales, surgidas a partir de la segunda mitad del s. XIX, tenían -y siguen teniendo- como objetivo principal comunicar los avances tecnológicos, así como las expresiones artísticas más recientes de cada uno de los países participantes. El hecho de que la Werkbund escogiera la construcción de un teatro como logro imperialista, no debe pasar desapercibido en este estudio. En primer lugar, porque representaba la competencia cultural patente y cuya expresión se veía simbolizada a través del teatro, característica de los diferentes reinos, principados y ducados de la Alemania de Guillermo II. El teatro era además el centro de ocio preferido para los encuentros sociales de aquel momento y ofrecía un lugar apropiado para la difusión de ideas estéticas, pero también políticas y sociales, en un momento de gran agitación bélica internacional. Pero, sobre todo, construir un teatro en una exposición permitía llevar a cabo representaciones de forma continuada durante todo el tiempo que durara la misma, e incluso después de que ésta finalizara. El funcionalismo imperante se hacía patente con la construcción y uso activo de un teatro. Teniendo en cuenta la trayectoria de los miembros de la Werkbund, van de Velde parecía el más apropiado para su diseño.

Tal y como se ha explicado, sus anteriores proyectos para distintos teatros en Alemania habían sido paralizados²⁴²⁰ y con el de la Werkbund, van de Velde logró materializar algunas de las ideas que había concebido previamente para ellos. La comisión para la construcción del teatro fue entregada en febrero y el edificio se inauguró, sólo unos meses más tarde, en junio de 1914²⁴²¹. El comienzo de la guerra provocó su cierre en septiembre y, tras su consiguiente desmantelación, el teatro fue finalmente derruido en 1920, sólo seis años después de haber sido edificado.

²⁴¹⁹ 'Wieder einmal das gleiche Hindernis: der Nationalismus', [Una vez más el mismo obstáculo: el nacionalismo], en: van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, p.354.

²⁴²⁰ El Teatro Louise Dumont en Weimar en 1903, el de Max Reinhardt en 1906 para Berlín o el *Théâtre des Champs Élysées*, en 1911, que finalmente construyó August Perret. Para más información consultar: Culot, M. From the Tripartite Stage to the Total Theatre, en: van de Velde, H. and Sharp, D. (1974). *Theatre designs 1904-1914*. Bruxelles : The Architectural Association in conjunction with the Archives de l'Architecture Modernes, p.11.

²⁴²¹ Durante los meses de mayo y junio llovió mucho y se tuvo que retrasar la apertura del teatro, que tuvo lugar el 18 de junio de 1914, con *Fausto* de Goethe, el buque insignia de la literatura dramática alemana.

De las memorias de van de Velde se pueden extraer párrafos que demuestran su profundo conocimiento tanto de las necesidades del público, como de las del director de escena, los actores, los músicos, los escenógrafos. Su teatro fue la materialización arquitectónica del conjunto; la dimensión pluridisciplinar que promovía el teatro de aquel momento, convertida en edificio. Esta idea ya había sido apuntada por Fritz Coerper, en el *Berliner Tageblatt* unos meses antes de su inauguración. Al referirse al experimento artístico del *Werkbundtheater* se refirió a la crisis tanto externa como interna del teatro alemán y a la necesidad de tomar conciencia del problema para hacer crecer el teatro desde su propia esencia²⁴²².

Anteriormente se ha hecho mención de los antecedentes del escenario tripartito que desarrollaron Cochin o Moretti, la gran innovación de Van de Velde a este respecto fue desarrollar este triple escenario a gran escala y ofrecer con esto una mayor flexibilidad y eficiencia que solventara los problemas, ya referidos por Gordon Craig respecto a la falta de continuidad en las escenas²⁴²³. Van de Velde estaba de acuerdo con Craig en que los escenarios giratorios no eran de ayuda real a la hora de imaginar escenografías técnicamente apropiadas para su lucimiento²⁴²⁴ y el escenario tripartito resolvía todos los problemas a este respecto²⁴²⁵. Para muchos, la estructura tripartita fue el mayor fruto del espíritu inventivo de Henry van de Velde. El sistema consistía en tres espacios que funcionaban de forma independiente unos de otros y que permitían la sucesión rápida y continua de escenas del drama. Menos costosa que la giratoria y sin necesidad de personal ocupado en el giro, los cambios se lograban sin ruido y con la sensación del público de que los actores realmente cambiaban de lugar. Van de Velde quería una escena lo más grande posible que, además,

²⁴²² Coerper participó en el comité de la Werkbund y por eso la noticia salió en prensa antes de la apertura del teatro. Coerper, F. (1914). Das Werkbundtheater: Eine künstlerische Versuchsbühne. *Berliner Tageblatt*, [online] (27 de febrero), p.6. Available at: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/index.php?id=dfg-viewer&set%5Bimage%5D=6&set%5Bzoom%5D=max&set%5Bdebug%5D=0&set%5Bdouble%5D=0&set%5Bmets%5D=http%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27646518-19140227-0-0-0-0.xml> [Accessed 21 Nov. 2018].

²⁴²³ Coherente a su idea de unidad para Craig era fundamental encontrar una continuidad en las escenas: 'No longer is a play a balance of actions, words, dance and scene, but it is either all words of all scenes', [Una obra ya no es un equilibrio entre acciones, palabras, danza y escenas, sino todas las palabras de todas las escenas], Craig, G. (1957). *On the Art of the Theatre*. London-Melbourne-Toronto: Heinemann, p.143.

²⁴²⁴ En una carta a Geoffrey Whitworth, Craig indicó que no había utilizado el escenario giratorio o el ciclorama, porque consideraba que aquellas grandes y pesadas piezas de mecanismo nunca habían sido de ayuda real para los actores. Para más información consultar la carta de Gordon Craig a Geoffrey Whitworth, en: Bablet, D. (1966). *Edward Gordon Craig*. London: Theatre Arts Books, p.187.

²⁴²⁵ 'Even such a sizeable stage as the one in the Theatre Royal in Munich, where the inventor built his first revolving stage, one can well see that even the most imaginative designer will always have little elbow room, being forced to use complicated methods to point where they become as tiresome as the fact that they steadily increase in number and where each new design was obviously the result of having to sort out very difficult and stubborn problems (...) the tripartite stage resolves all the problems of the revolving stage', van de Velde, H. and Sharp, D. (1974). *Theatre designs 1904-1914*. Bruxelles : The Architectural Association in conjunction with the Archives de l'Architecture Modernes, p.6.

podiera transformarse en uno, dos o tres espacios mutables según se colocasen o eliminasen las columnas que circulaban por railes.

De nuevo, arquitectura y teatro funcionaban en conjunto para nutrirse mutuamente, de forma que el diseñador creaba en función de las futuras necesidades del director de escena y éste aportaba movimiento y acción efímera al estatismo subyacente del edificio en la que se representaba.

Para el planteamiento del encargo, Van de Velde tomó como referencia los teatros clásicos, la obra de Gottfried Semper²⁴²⁶ y algunas de las ideas que había diseñado sin éxito para la actriz Louise Dumont²⁴²⁷. El edificio, que contaba con un anfiteatro inclinado permitió el flujo continuo de acción dramática, algo que ya había deseado en el Teatro de los Campos Elíseos, pero que, como ya se ha comentado, Perret impidió llevar a cabo de forma eficiente durante su construcción. Van de Velde también concibió que los accesos al proscenio no estuvieran obstaculizados de forma que éste pudiera emplearse como ‘cuarto espacio escénico en ciertas actuaciones’. El proscenio independiente dotó al espacio de una mayor flexibilidad al permitir que escenas completas pudieran representarse delante del telón. En el teatro de Colonia, el espacio para la orquesta permanecía oculto de la vista de los espectadores, algo que potenciaba el protagonismo de la escena fragmentada en tres ámbitos, diferenciados por pilares y hacer prevalecer lo óptico frente a lo acústico. El proyecto incorporó, además, disposición de fondo curvo, conexión de la escena y el auditorio mediante escaleras, y dos espacios de almacén en los laterales²⁴²⁸.

Las palabras de van de Velde resultaron una evidencia de su vocación por hacer confluir teatro y arquitectura. A su ver, el encargo requería una construcción moderna que ‘contribuyera’ a las puestas en escena contemporáneas: ‘(...) dessen Bühne dem Regisseur alle Möglichkeiten experimenteller Inszenierung mit einem Minimum technischer Einrichtungen

²⁴²⁶ La sala escalonada del anfiteatro fue tomada de los teatros clásicos por Semper y aplicado en su teatro de Bayreuth en 1850. Para más información sobre la relación con Semper, consultar: van de Velde, H. (1925) *Le théâtre de l'exposition du Werkbund à Cologne- 1914, et la scène tripartite*, Buschmann, en: Culot, M. From the Tripartite Stage to the Total Theatre, en: van de Velde, H. and Sharp, D. (1974). *Theatre designs 1904-1914*. Bruxelles : The Architectural Association in conjunction with the Archives de l'Architecture Modernes, p. 11.

²⁴²⁷ Para más información consultar: Ploegaerts, L. and Puttemans, P. (1987). *L'œuvre architecturale de Henry van de Velde*. Québec: Presses Université Laval, p.103-105.

²⁴²⁸ Prieto López, J. (2003). *Teatro Total: la arquitectura teatral de la vanguardia europea en el período de entreguerras*. PhD. Departamento de Proyectos Arquitectónicos e Urbanismo, Universidade de Coruña, p.39.

bot²⁴²⁹. Esta necesidad de trabajo conjunto fue todavía más obvia cuando, de nuevo, solicitó recomendaciones a sus colegas vinculados a las artes escénicas. Si proveía al teatro de todas las potenciales necesidades posibles requeridas, tenía más posibilidades de alargar su vida útil:

Noch während der Bauzeit setzte ich mich mit verschiedenen Gruppen von Theaterfreunden in Verbindung, um Möglichkeiten zu finden, daß das Theater nach Beendigung der Ausstellung weitergeführt werden könnte²⁴³⁰.

Cuando van de Velde se refirió a darle continuidad, hablaba también de **movimiento**. Van de Velde no deseaba que sucediera lo mismo que había pasado en Darmstadt, y en donde la vida del teatro se había reducido a la de las exposiciones para las que se concibió. De alguna manera, perseguía un sentido ontológico, es decir, el edificio teatral se convertía en teatro sólo cuando en su interior se representaba teatro, cuando satisfacía su funcionalidad.

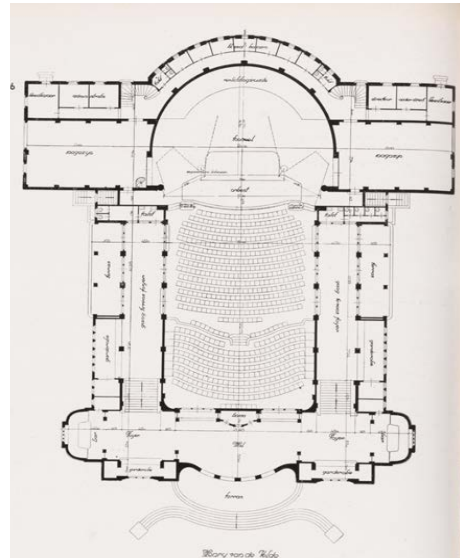
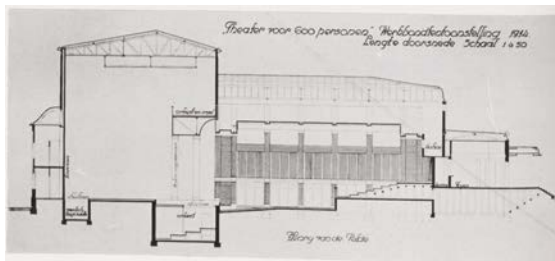
La idea de van de Velde, además, era que el teatro sirviera por su dimensión **inmediata** para fomentar experimentos de escenificación en donde se presentaran obras nuevas y desconocidas de dramaturgos nacionales y extranjeros durante el transcurso de la exposición.

²⁴²⁹ [(...) un teatro cuyo escenario ofreciera al director todas las posibilidades de una puesta en escena experimental, con un mínimo equipo técnico], van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, p.355.

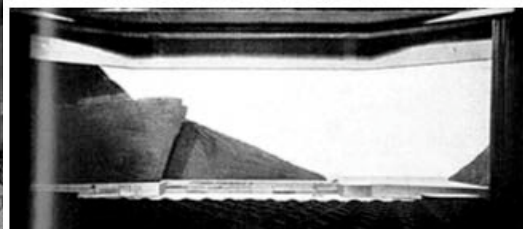
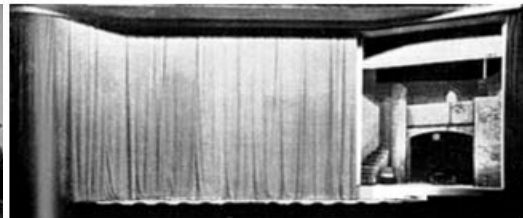
²⁴³⁰ [Durante el período de construcción, me puse en contacto con varios grupos de amigos del teatro para encontrar formas de darle continuidad después de que la exposición terminara], *ibidem*, p.356.

Ilustración 4. Teatro de la Werkbund (1914).

Plano lateral y planta del Teatro de la Werkbund en Colonia, diseñado por Henry van de Velde, en Anon (abril, 1933). Le Théâtre dans l'Œuvre de Henry van de Velde. La Cité : urbanisme, architecture, art public, 11(6), p.100. Fachada exterior e interiores del Teatro, en van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens. München: Piper, pp.357-59.



105/106 Werkbundtheater Köln, 1914



La investigadora Katherine Kuenzli destaca esta idea de modernidad aportada por la provisión eléctrica. La combinación de luces desde el frente y el fondo del escenario semicircular permitía crear efectos lumínicos que parecían disolver parcialmente tanto a los

actores como a la escenografía en patrones de luz y sombra parpadeantes²⁴³¹. Van de Velde también logró inducir sensación de movimiento empleando una 'cloud machine' que consistía en nubes pintadas en una tira de cine que, a su vez, rotaba dentro de un cilindro iluminado. En este sentido, llevó a escena las teorías de Craig y coincidió con las intenciones de las danzas de Fuller y las ideas de Appia, Fuchs o Dalcroze, anticipándose a los experimentos de los años 1920's²⁴³².

Las imágenes de las producciones llevadas a cabo en el Teatro de la Werkbund muestran la influencia directa de Craig y sugieren que van de Velde enfatizaba la luz y el movimiento como el primer medio de expresión. Van de Velde perseguía disolver, a través de la luz, las barreras entre auditorio y escena, de forma que, en producciones como *Fausto*, hacía sentir al público que habitaba un espacio etéreo en la montaña. El Dr. Rub Regeniter, publicó un artículo a este respecto en el *Bonner Zeitung*, con fecha de 22 de junio de 1914. A pesar de que calificó la proximidad del público con la escena como de algo notorio, se cuestionó si eso hacía realmente que el drama llegara mejor al público²⁴³³.

Las luces incluían colores que junto a una evidente predisposición para la música redefinían el clasicismo y rechazaban el estatismo de la monumentalidad en favor de la plástica dionisiaca formulada por Nietzsche. Tras su estudio a partir de los encargos de Kessler, la estética de van de Velde se había visto enfatizada por los aspectos vitalistas de la filosofía nietzscheana, sobre todo por la exaltación de los instintos y de los sentidos en una era post-cristiana: 'Yo os digo: es preciso tener todavía caos dentro de sí para poder dar a luz una estrella danzarina. Yo os digo: vosotros tenéis todavía caos dentro de vosotros'²⁴³⁴. Identificó

²⁴³¹ 'The combination of lighting from front and back produced artificial light effects that seemed to partially dissolve actors and scenery into flickering patterns of light and shadow', Kuenzli, K. (2012). Architecture, Individualism, and Nation: Henry van de Velde's 1914 Werkbund Theater Building. *Art Bulletin*, [online] p.268. Available at: <http://eds.b.ebscohost.com/are.uab.cat/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=5&sid=3942d8ff-321b-4dcf-93ac-23638840a2ba%40sessionmgr103> [Accessed 31 Oct. 2018].

²⁴³² Para una descripción técnica detallada del teatro de la Werkbund y sus innovaciones en lo que respecta a iluminación consultar: Anon (25 de junio, 1914). Kunst und Wissenschaft: Die technischen Einrichtungen im Werkbund-Theater, *Rheinisch-Westfälische Zeitung*.

²⁴³³ 'Die engere Verbindung mit dem Publikum – das doch illusioniert werden soll – vermöge realer Bretterverbindung scheint Mire in untaugliches Mittel, jedenfalls kein stimmungsförderndes – vielleicht mag es in ganz vereinzelt Fällen eine gewisse Geschlossenheit schaffen', [La conexión más cercana con el público -que se supone que es ilusoria- en virtud de una conexión real con el las tablas me parece que es un medio ineficaz, al menos no uno que mejore el estado de ánimo, aunque quizás pueda crear cierta unidad en casos muy aislados], Regeniter, D. (22 junio, 1914). Kölner Kunstbrief: Henry van de Veldes Werkbund Theater. *Bonner Zeitung*, p.2, [online] Available at: <http://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/ulbbnz/periodical/zoom/395298> [Accessed 21 Nov. 2018].

²⁴³⁴ Nietzsche, F. (1883). *Así habló Zaratustra*, p. 8. [online] Enxarxa.com. Available at:

la cultura griega con los rituales dionisiacos de danza²⁴³⁵, y de acuerdo con esa idea, al concebir el Teatro de Colonia, van de Velde tuvo en cuenta una galería en la que se pudiera acomodar un pequeño balé.

El *Werkbundtheater*, que prescindió de cualquier mecanismo obstructivo, se convirtió en tema de animadas discusiones y críticas que tan pronto lo alababan como cuestionaban sus desaciertos. Con motivo de la inauguración, el 18 de junio de 1914, Viktor Barnowsky presentó *Faust*²⁴³⁶ sobre el escenario del teatro de la Werkbund en Colonia. Ernst Hardt²⁴³⁷, quien los juzgó a través de los ojos del poeta dramático y los futuros directores, publicó en el *Berliner Tageblatt* un texto titulado *Die neue Bühne, Gedanken über Henry van de Veldes Theater* [El nuevo escenario, Pensamientos sobre el Teatro Henry van de Velde], en el que afirmó que nunca había tenido una idea tan profunda del drama detrás del telón frente a un escenario como hasta aquel momento²⁴³⁸. A las palabras de Hardt también se refirieron en la revista *Le Cité* cuando aseguraron que Ernst Hardt, al opinar sobre la representación del Fausto de Goethe, había afirmado:

« Cette » fois nous accompagnons les personnages dans leurs » déplacements d'un lieu à un autre et ont éprouvé ce » déplacement comme un événement, ce qui augmentait » jusqu'à la limite du possible, l'intensité vitale du poème. » Jamais je n'avais encore éprouvé dans une scène une » si intense participation avec le monde d'un drame » s'agitant derrière les rideaux. »²⁴³⁹.

<http://www.enxarxa.com/biblioteca/NIETZSCHE%20Asi%20hablo%20Zaratustra.pdf> [Accessed 21 Nov. 2018].

²⁴³⁵ Buscando el *Gesamtkunstwerk*, las danzas dionisiacas aparecieron también tematizadas en la Werkbund en los murales de Hofmann, los relieves de Steger, la cerámica de Brentano y la figura de la fuente de Kolbe.

²⁴³⁶ Hubo varios momentos de éxito en puestas en escena llevadas a cabo en el Teatro de la Werkbund por van de Velde. Todos están documentados en fotografías, estudios y reacciones críticas que dan importancia de la aproximación de Velde al diseño escenográfico y la arquitectura teatral. La mayoría de las fotografías de las puestas en escena de la Werkbund en los periódicos de 1914 muestran la aproximación naturalista de Barnowsky que dominó la producción de *Faust, Part I*. Algunos críticos se refirieron a que los principios estéticos de la puesta en escena contradecían a los de la arquitectura de Velde. Willi Dünwald calificó el teatro de Velde como una *Haus des Geistes* [casa del espíritu], en: Dünwald, W. (1905). *Werkbund / Die Schaubühne: 1881-1926*. [online] Internet Archive. Available at: <https://archive.org/details/acd6054.0010.002.umich.edu> [Accessed 21 Nov. 2018], para más información sobre los decorados de Fausto, se puede consultar su artículo completo, disponible en las pp. 17-19.

²⁴³⁷ Ernst Hardt (1876-1947), dramaturgo, poeta y novelista alemán. De 1919 y hasta 1925 fue director del Teatro Nacional de Weimar.

²⁴³⁸ 'Ernst Hardt, der sie mit den Augen des dramatischen Dichters und kommenden Intendanten beurteilte, veröffentlichte im 'Berliner Tageblatt' ein langes Feuilleton unter dem Titel 'Die neue Bühne, Gedanken über Henry van de Veldes Theater', in dem sich der Satz findet: 'Ich habe niemals vor einer Bühne ein so tiefes Gefühl für die hinter dem Vorhang wesende Welt eines Dramas gehabt wie hier'. El artículo citado por Ernst Hardt en el texto apareció en el *Berliner Tageblatt* del 28 de junio de 1914, en: van de Velde, H. and Curjel, H. (1962). *Henry van de Velde. Geschichte meines Lebens*. München: Piper, p.358.

²⁴³⁹ [Esta vez acompañamos a los personajes en sus movimientos de un lugar a otro y experimentamos este desplazamiento como un evento, que aumentó hasta el límite de lo posible, la intensidad vital del poema. Nunca había experimentado en una

La escena tripartita, tal como la concibió y realizó Van de Velde²⁴⁴⁰ fue una innovación capital en el teatro. El teatro de la Exposición de Werkbund en Colonia no fue sólo una de las cimas de la carrera de Van de Velde, la culminación de su investigación teatral también fue un hito en la evolución de la arquitectura y de su capacidad para satisfacer de forma específica y funcional las necesidades del teatro:

Le théâtre de l'Exposition du Werkbund à Cologne est non seulement un des sommets de la carrière de van de Velde, l'aboutissement de ses recherches sur le théâtre, il fait date dans l'évolution de l'Architecture. Il constitue, en effet, la première solution architecturale adéquate aux besoins de l'art dramatique contemporain. Si l'on tient compte des exigences de cet art à l'époque où van de Velde dressa ses projets, on observera que le plan du Théâtre de Cologne est une solution rigoureusement fonctionnelle du problème posé²⁴⁴¹.

La revista *Kunst und Künstler* se refirió a la interacción de los directores de teatro que se mostraron a favor del escenario tripartito propuesto por van de Velde:

Die bedeutendsten deutschen Theaterleiter haben der van de Veldeschen Idee der dreiteiligen Bühne lebhaften Beifall gezollt und begrüßen das Kölner Ausstellungstheater

escena tan intensa participación con el mundo de un drama moviéndose detrás del telón], *La Cité* citaba las palabras de Ernst Hardt, Hardt E. (1933). *Le Théâtre dans l'Œuvre de Henry van de Velde. La Cité : urbanisme, architecture, art public*, 11(6), p.99.

²⁴⁴⁰ 'The tripartite stage copes with all the difficulties of the revolving stage. Its setting up is not expensive, it does not need any machinery, the scene changes are carried out without any noise and moreover it brings a feeling which was Anon in the theatre: the actual change of place. Indeed, the feeling prevails that the actors who played on one of the lateral stages and who reappear afterwards either on the central stage or somewhere on the opposite side, have actually moved from one place to another. But if, with the tripartite stage system, I had above all tried to find a solution similar to the revolving stage, completed with the change of place, it was also with the idea of achieving these improvements within the context of a stage as large as possible, rising in tiers from the proscenium up to the horizon; as its background was the infinite space of ancient theatre. For the tripartite division of the stage is not a hard-and-fast rule. The two columns which mark the tripartition and delimit each of the three stages, are movable accessories. Thus, at certain moments and according to the requirements of the stage and its setting, these columns can be removed and in this case the stage recovers its unity and its total surface', [La escena tripartita supera todas las dificultades de la escena giratoria. Su instalación no es costosa, no necesita ninguna maquinaria, los cambios de escena se llevan a cabo sin ningún ruido y, además, trae una sensación desconocida en el teatro: el cambio real de lugar. De hecho, prevalece el sentimiento de que los actores que actuaron en uno de los escenarios laterales y que reaparecen después, ya sea en el escenario central o en algún lugar del lado opuesto, se han mudado de un lugar a otro. Pero sí, con el sistema de escenario tripartito, traté sobre todo de encontrar una solución similar al escenario giratorio, completada con el cambio de lugar, también estaba la idea de lograr estas mejoras en el contexto de un escenario tan grande como posible, aumentando en niveles desde el proscenio hasta el horizonte; ya que su fondo era el espacio infinito del teatro antiguo. La división tripartita del escenario no es rígida. Las dos columnas que marcan la tripartición y delimitan cada uno de los tres escenarios, son accesorios móviles. Así, en ciertos momentos y de acuerdo con los requisitos de la escena y su configuración, estas columnas se pueden eliminar y en este caso la escena recupera su unidad y su superficie total], Van de Velde, H. *Le théâtre de l'exposition du Werkbund à Cologne- 1914, et la scène tripartite*, Buschmann, 1925, en: Culot, M. *From the Tripartite Stage to the Total Theatre*, en: van de Velde, H. and Sharp, D. (1974). *Theatre designs 1904-1914*. Bruxelles : The Architectural Association in conjunction with the Archives de l'Architecture Modernes, p.14.

²⁴⁴¹ [Constituye, de hecho, la primera solución arquitectónica adecuada a las necesidades del arte dramático contemporáneo. Si tenemos en cuenta los requisitos de este arte en el momento en que van de Velde elaboró sus proyectos, observaremos que el plan del Teatro de Colonia es una solución rigurosamente funcional del problema en sí mismo], Anon (1933). *Le Théâtre dans l'Œuvre de Henry van de Velde. La Cité : urbanisme, architecture, art public*, 11(6), p.99.

als den geeignetsten Rahmen für neue Versuche. Das Werkbund-Theater in Köln wird also im Sommer 1914 bedeutsame Aufgaben zu erfüllen haben²⁴⁴².

El crítico Adolf Behne²⁴⁴³, alabó el edificio y la espiritualización del trabajo alemán porque, a su vez, desde los tiempos de Goethe y Schiller, el teatro en Alemania era una fuente de modernización. Behne destacó la funcionalidad de la obra de Velde y la relacionó con el expresionismo: 'Van de Velde's conception parallels the Expressionist Movement, making its appearance somewhat later in painting'²⁴⁴⁴. En relación a la Escuela de Weimar y al Teatro de la Werkbund, Behne dijo: 'These last two buildings show how valuable van de Velde's view of movement can be regarding the renewal of the building mass – despite the many echoes of the Jugendstil still resounding here'²⁴⁴⁵. En la misma línea, Gustav Adolf Platz caracterizó al teatro como de los más innovadores y tecnológicamente avanzados de la época²⁴⁴⁶. Lo cierto es que, tal y como ha señalado la investigadora Katherine Kuenzli, con su teatro de la Werkbund, van de Velde estaba dotando de un espacio arquitectónico apropiado a la vanguardia europea que, a su vez, le había servido de inspiración:

The building exterior needs to be understood as an extension of van de Velde's innovative set designs, in which he obtained mobile, visual effects by employing filmstrips and multidirectional electric lightening. He took inspiration from Impressionist and Postimpressionist painting and prints, Fuller's dances, and Craig's stage designs, but van de

²⁴⁴² [Los directores de teatro alemanes más importantes han aplaudido vívidamente la idea de van de Velde del escenario en tres partes y dan la bienvenida al Teatro de la Exposición de Colonia como el escenario más adecuado para los nuevos proyectos. El verano de 1914 tiene tareas importantes que cumplir], en: Anon (1914). *Köln / Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe* (12.1914), p. 232. [online] Digi.ub.uni-heidelberg.de. Available at: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kk1914/0266/image> [Accessed 21 Nov. 2018].

²⁴⁴³ Adolf Behne (1885-1948), crítico e historiador del arte, escritor sobre arquitectura y activista artístico. Fue uno de los líderes de la vanguardia en la República de Weimar.

²⁴⁴⁴ [La concepción de van de Velde es paralela al movimiento expresionista, que hizo su aparición más adelante en pintura], Behne, A. and Robinson, M. (1996). *Adolf Behne's The Modern Functional Building (1926)*. [online] Modernist Architecture. Available at: <https://modernistarchitecture.wordpress.com/2010/10/19/adolf-behne-s-the-modern-functional-building-1926/> [Accessed 21 Nov. 2018].

²⁴⁴⁵ [Estos dos edificios muestran cuán valiosa la visión del movimiento en van de Velde puede llegar a ser en relación con la renovación del edificio de masas -a pesar de los muchos ecos de Jugendstil que todavía resuenan allí-], Behne, A. and Robinson, M. (1996). *Adolf Behne's The Modern Functional Building (1926)*. [online] Modernist Architecture. Available at: <https://modernistarchitecture.wordpress.com/2010/10/19/adolf-behne-s-the-modern-functional-building-1926/> [Accessed 21 Nov. 2018].

²⁴⁴⁶ 'Henry van de Velde nel teatro dell'Esposizione del Werkbund a Colonia ha intrapreso un tentativo di riforma completa (...)Che queste proposte suonino convincenti o meno agli uomini di teatro, in esse si esprime la forte volontà dell'epoca di fuggire dalla stagnazione e realizzare un nuovo teatro popolare, senza escludere una cultura più alta', [Henry van de Velde, en el teatro de la Exposición de la Werkbund en Colonia, realizó un intento de reforma completa (...) Si estas propuestas suenan convincentes o no para los hombres del teatro, expresan la fuerte voluntad de la época para escapar del estancamiento y crear un nuevo teatro popular, sin excluir una cultura superior], Platz, G. and Francesca, F. (2009). *L'architettura della nuova epoca*. Bologna: Compositori, p.123

Velde went beyond them in lending their optical aesthetics full architectural realization²⁴⁴⁷.

Sin embargo, no todo fueron alabanzas para el diseño del Teatro de Colonia. Un crítico de la revista *Deutsche Kunst und Dekoration*, ironizó sobre la cantidad de escaleras que había que subir para entrar al hall y que luego era necesario volver a bajar, acusó al teatro de van de Velde de sufrir un error evidente y de haber caído en el pozo que se le había asignado²⁴⁴⁸. La misma publicación calificó la arquitectura del edificio como una lucha para cortar un espacio del cosmos a través de curvas que daban como resultado una arquitectura dramática, pero no en el sentido dramático, sino en el gótico²⁴⁴⁹.

Por su parte, Maurice Culot definió el edificio como un lugar privilegiado para el teatro y alabó que van de Velde supiera alejarse de su obsesión por la línea y por la estética del Jugendstil a favor de una arquitectura más objetiva y funcional:

The Cologne Theatre is a privileged place for drama, is the dress rehearsal of the tragedy of an architect who was unable to succeed in with architectural synthesis, and who refused to overcome this powerlessness in order to try to create a new functional option²⁴⁵⁰.

Este dato es fundamental si se tiene en cuenta que uno de los propósitos de esta investigación es saber por qué en las escuelas de arquitectura y diseño se introdujo el teatro dentro del programa académico. En este sentido, el teatro de la Exposición de Colonia

²⁴⁴⁷ [El exterior del edificio debe entenderse como una extensión de los diseños innovadores de van de Velde, en los que obtuvo efectos visuales y móviles mediante el uso de tiras de película y el aligeramiento eléctrico multidireccional. Se inspiró en la pintura y las impresiones impresionistas y postimpresionistas, las danzas de Fuller y los diseños escénicos de Craig, pero van de Velde fue más allá de ellos al prestar a su estética óptica la realización arquitectónica completa], Kuenzli, K. (2012). Architecture, Individualism, and Nation: Henry van de Velde's 1914 Werkbund Theater Building. *Art Bulletin*, [online] (vol.94, Issue 2), p.258. Available at:

<http://eds.b.ebscohost.com/are.uab.cat/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=5&sid=3942d8ff-321b-4dcf-93ac-23638840a2ba%40sessionmgr103> [Accessed 31 Oct. 2018].

²⁴⁴⁸ 'Unter diesem offenbaren Fehler leidet besonders das Theater von Van de Velde. Dieser Plastiker des Raumes, dem der Ausweg Fischers, die Fassade über das eigentliche Gebäude hinausstoßen zu lassen, undenkbar sein mußte, dessen Konstitution es einfach verlangte, das Haus in körperhafter Ganzheit sehen zu lassen, konnte gar nicht anders, als in die Grube fallen, die ihm zugewiesen worden war'. Anon (1914). Die Kölner Werkbund-Ausstellung. *Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*, [online] 34, p.434. Available at: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1914/0446/image> [Accessed 22 Nov. 2018].

²⁴⁴⁹ 'Es ist dramatische Architektur', ídem.

²⁴⁵⁰ [El Teatro de Colonia es un lugar privilegiado para el teatro, es el ensayo general de la tragedia de un arquitecto que no logró la síntesis arquitectónica y que rehusó superar esta impotencia para intentar crear una nueva opción funcional], Culot, M. From the Tripartite Stage to the Total Theatre, en: van de Velde, H. and Sharp, D. (1974). *Theatre designs 1904-1914*. Bruxelles : The Architectural Association in conjunction with the Archives de l'Architecture Modernes, p.12.

diseñado por van de Velde supuso un hito en el diseño arquitectónico. En primer lugar, porque el teatro era el templo del ocio social más extendido de aquel momento y la exposición de Colonia un lugar y ejemplo para enseñar los nuevos caminos por los que habría que deambular la arquitectura. El teatro de van de Velde, no sólo demostró ser técnicamente moderno y estéticamente novedoso, sino que, además, era funcional y adecuado para las nuevas necesidades del teatro. Y si van de Velde había logrado esa aproximación tan exacta a lo que el teatro de aquel momento estaba demandando fue precisamente, por su investigación, intercambio de ideas con profesionales del teatro y experiencia propia como espectador. Es lógico pensar que, si una de las salidas profesionales de la arquitectura pudiera ser el diseño de interiores tanto externo como de escenografías - en aquel momento en el que cada ciudad con un número elevado de habitantes estaba reclamando su propia sala-, se planteara la necesidad de conocer desde dentro las necesidades que pedía el teatro moderno que, en aquel mismo instante, se estaba desarrollando de la mano de la nueva figura del director de escena y de los, cada vez más valorados, escenógrafos.

El edificio debió su existencia al apoyo de van de Velde, Osthaus y Obrist²⁴⁵¹. De los artistas que contribuyeron al edificio sólo Obrist y Velde pertenecían a la Werkbund -de hecho, ambos habían sido miembros fundadores-. Obrist realizó unas esculturas y una fuente para el teatro que se añadieron después de que éste fuera completado. Para Kuenzli la aportación de Obrist fue la más controvertida²⁴⁵². Las esculturas no pertenecían a la concepción inicial e incluso se podría llegar a decir que la contradecían. A pesar de compartir una intención por alcanzar el *Gesamtkunstwerk*, lejos de unificar su obra bajo una misma concepción estética, sus contribuciones delataron una heterogeneidad de argumentos particulares. A partir de ese momento, el Teatro de la Colonia se situó en el epicentro de una trifulca entre la vertiente de la Werkbund que abogaba por el individualismo del artista frente a los que defendían la unificación del arte en favor de la producción en masa.

²⁴⁵¹ Hermann Obrist (1862-1927), escultor alemán adscrito al Jugendstil. Obrist fue uno de los miembros fundadores de la Escuela de diseño de Múnich de la que fue alumno Ludwig Hirschfeld Mack, que más tarde se incorporaría al claustro de la Bauhaus.

²⁴⁵² Kuenzli, K. (2012). Architecture, Individualism, and Nation: Henry van de Velde's 1914 Werkbund Theater Building. *Art Bulletin*, [online] p.251. Available at: <http://eds.b.ebscohost.com/are.uab.cat/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=5&sid=3942d8ff-321b-4dcf-93ac-23638840a2ba%40sessionmgr103> [Accessed 31 Oct. 2018].

Etiquetado como un teatro para 'artistas' el edificio hospedó a expresionistas y simbolistas de vanguardia. Entre sus representaciones destacaron la producción del poema de Émile Verhaeren²⁴⁵³, *Le cloître* [el claustro], que fue interpretado en francés o las danzas experimentales de Alexander Sacharoff, entre otras. Van de Velde se refirió al teatro de la Werkbund como un experimento teatral escénico²⁴⁵⁴. Lo cierto es que en su intención buscó alternar la lírica trágica de los versos de Verhaeren con la extravagancia plástica de la danza de Sacharoff, las visiones individualistas de las puestas en escena representadas impedían, igual que sucedía con el edificio, unificarlo todo en un auténtico *Gesamtkunstwerk*. Aunque van de Velde no pertenecía al expresionismo, algunos de sus arquitectos y críticos valoraron sus efectos dramático-lumínicos, así como la sinestesia y la coordinación de las artes y los medios visuales empleados. No obstante, van de Velde estableció una distancia con el movimiento que calificó como autoindulgente y escapista²⁴⁵⁵.

El Teatro de la Werkbund fue una notable influencia para el Teatro Total que Gropius diseñaría años después según el encargo de Erwin Piscator quien, al contrario que van de Velde, se mostró, ya desde sus tiempos dirigiendo el Teatro del proletariado, más comprometido con lo político y lo social de lo que lo había hecho el belga. El Teatro Total de Gropius, sí planteaba integrar el cine entre sus dispositivos escénicos, algo que, en el caso del Teatro de la Werkbund, a pesar de la intención inicial, se acabó descartando²⁴⁵⁶. Pese a las considerables diferencias con el trabajo de Gropius, la influencia de van de Velde fue

²⁴⁵³ Émile Adolphe Gustave Verhaeren (1855-1916), poeta y crítico de arte belga. Enmarcado dentro del simbolismo francés, fue nominado para el premio Nobel de literatura hasta en seis ocasiones. Pacifista y luchador por las causas sociales, su primera obra, *Les Aubes* (1898), trató el tema de la vida decadente en el campo.

²⁴⁵⁴ 'künstlerische Versuchsbühne'. Washburn, F. (1914, 10 de junio). Die Kölner Deutsche Werkbundaussstellung. *Schlesische Zeitung*. Para conocer todo el programa de las seis semanas que duró su programación, consultar: Henry van de Velde's *Werkbund Theater: Ein Denkmal für Friedrich Nietzsche* en Herzogenrath, W., Teuber, D., Konerding, T. and Thiekötter, A. (1984). *Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914*. Köln: Kunstverein, pp.129-30.

²⁴⁵⁵ Van de Velde, H. (1920). Zukunftsglaube [fe en el futuro], Wolff-Verlag, *Genius: Zeitschrift für werdende und alte Kunst*, nº 2, pp.165-167, en: Kuenzli, K. (2012). Architecture, Individualism, and Nation: Henry van de Velde's 1914 Werkbund Theater Building. *Art Bulletin*, [online] p.254. Available at:

<http://eds.b.ebscohost.com/are.uab.cat/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=5&sid=3942d8ff-321b-4dcf-93ac-23638840a2ba%40sessionmgr103> [Accessed 31 Oct. 2018].

²⁴⁵⁶ Al principio se le pidió a Velde que diseñara un cine, un cine teatro y un teatro, en las múltiples revisiones de los planos que le hicieron hacer Muthesius y sus, ya entonces, contrincantes de la Werkbund. La decisión de hacer un teatro en vez de un cine fue llevada a cabo en un comité de la Werkbund que tuvo lugar el 23 de septiembre de 1913. Ver: 'Protokoll der Sitzung des Theaterrausschusses von 23 Sept. 1913: Theaterbau van de Velde's', DWK/115, Karl-Ernst-Osthaus Archive, en Kuenzli, K. (2012). Architecture, Individualism, and Nation: Henry van de Velde's 1914 Werkbund Theater Building. *Art Bulletin*, [online] p.257. Available at:

<http://eds.b.ebscohost.com/are.uab.cat/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=5&sid=3942d8ff-321b-4dcf-93ac-23638840a2ba%40sessionmgr103> [Accessed 31 Oct. 2018].

También en: 'At one phase the Werkbund Theatre was intended solely for cinema use', van de Velde, H. and Sharp, D. (1974). *Theatre designs 1904-1914*. Bruxelles : The Architectural Association in conjunction with the Archives de l'Architecture Modernes, p.7.

notable, no sólo desde el punto de vista arquitectónico en lo referente a teatros, sino también en su concepción de la enseñanza artística. A continuación, se sintetiza el recorrido que llevó a cabo van de Velde en este sentido desde su Seminario de Artes y Oficios hasta la Gran Escuela de Artes Aplicadas que fue antecesor inmediato de la Bauhaus.

All the world is a stage

W. Shakespeare

