

ESPACIOS PERSONALES EN LAS ARTES PERFORMATIVAS: SOBRE EL CUERPO SITUADO Y EXTENDIDO EN LA POÉTICA DE OSKAR SCHLEMMER

Personal Spaces in the Performative Arts:
On the Corps-point and its Extension in Oskar Schlemmer's Poetics

Recibido: 11/04/2020
Aceptado: 26/04/2020

Rocco Mangieri. Universidad de Los Andes, Venezuela. roccomangieri642@hotmail.com

Resumen:

El foco o campo de estudio semiótico de este ensayo es una figura del cuerpo en las artes escénicas y el diseño -aquí denominada como cuerpo extendido-. Con este fin se han elegido las propuestas y experiencias realizadas por Oskar Schlemmer en la Bauhaus de Weimar. Un interés particular se ha puesto en sus exploraciones sobre la arquitectura espacial del cuerpo, la cual va más allá del concepto tradicional del actor y de sus relaciones con el espacio de la escena. El análisis semiótico así desarrollado lleva al autor a concluir que existe una profunda relación entre dichos experimentos corporales e investigaciones de Schlemmer y lo que se ha denominado como compresionismo en la pintura y en el diseño de objetos.

Palabras clave: Schlemmer, espacio, escena, cuerpo extendido, compresionismo, Bauhaus.

Abstract:

A figure of the body -here characterized as an extended body- in the Scenic Arts as well as in design is the focus or field of semiotic study of the present essay. To this aim, the conceptual proposal and experiences of Oskar Schlemmer at the Weimar Bauhaus have been chosen. Particular interest is placed in his explorations about the spatial architecture of the body, in which the relationship between the actor and the scenic space goes beyond any traditional approach. The semiotic analysis so developed leads the author to conclude that there is a profound relationship between what is known as Compressionism in painting and object design, and Schlemmer's corporal experiments and explorations.

Keywords: Schlemmer, space, scene, extended body, Compressionism, Bauhaus.

1. Introducción: los cuatro cuerpos de una sintaxis figurativa

El cuerpo humano está entre la tierra y el cielo
Antiguo aforismo chino

Este ensayo parte de una mirada semiótica sobre la sintaxis figurativa del *corps-point* o lo que aquí se denomina como cuerpo-situado de una manera cercana al concepto de Maurice Merleau Ponty cuando se refiere al cuerpo propio y sus estilos posturales de estar en el mundo. El esquema referencial de base ha sido el modelo de los cuatro cuerpos figurativos de Jacques Fontanille (2011 y 2013) que organiza en una estructura de la significación cuatro figuras corporales básicas.¹ (Fig. 1)

La semiosis del cuerpo, como parte de una semiótica del mundo natural, es un proceso de dinámicas sincréticas (enactivas y psicósomáticas). Siendo así, las relaciones entre los vértices de este modelo es fluida. Tanto en la kinesis cotidiana, donde el proceso de *débrayage* enunciativo (desembrague) es de muy baja intensidad (ya que no implica la auto-observación o lo que los somatólogos denominan como *self-analysis*), como en las potencias motrices y kinésicas que se despliegan en un campo de *habitus* y de eficacias pragmáticas cotidianas. No obstante, dentro de las prácticas del arte

performativo extra-cotidianas, el *débrayage* que efectúa el sujeto de la enunciación, es un dispositivo necesario y recurrente que garantiza la eficacia y la calidad estética de la acción, como ocurre en la danza, el teatro y en las artes performativas en general.

Nuestras corporeidades producen incesantemente sentido, ese "algo que circula entre nosotros" y que establece la base de la intersubjetividad. Esta *fuerza circulatoria del sentido* parece basarse en la indiferenciación más que en formas y figuras previas estructuradas. Cuando menos, no con la misma *nitidez estructural* que solemos asignarle en semiótica y en las ciencias sociales. Nos inclinamos mejor hacia la idea de la borrosidad activa y viva del sentido, vista como una *circulación de energías y de materias* que, en un segundo momento, pueden asumirse como estructuras de significación de elementos opuestos, *polarizados* y diferenciados. Este es un *estado somático* común en las artes del cuerpo y del movimiento. Un estado extra-cotidiano de atención y autoconsciencia de las potencias y competencias del cuerpo en movimiento.

El esquema de los cuatro cuerpos de la figura 1 no será abarcado aquí en toda su complejidad. Solamente se hará una breve referencia a uno de los vértices del esquema, a la figura del cuerpo-situado o *cuerpo de la deixis* (*corp-point*), el cual involucra también al movimiento, a la gestualidad del cuerpo así como a sus desplazamientos en relación a las direcciones y sentidos del espacio, ya sea éste último considerado como abstracto o como continuidad orgánica y extensión somática. Al mismo tiempo, se hará referencia a otros ejes teóricos que pueden permitir un mayor alcance reflexivo y analítico y que no son incompatibles con la mirada semiótica contemporánea post-estructuralista, donde la noción clásica de estructura, corpus y texto han experimentado un intenso proceso de ampliación y transformación.

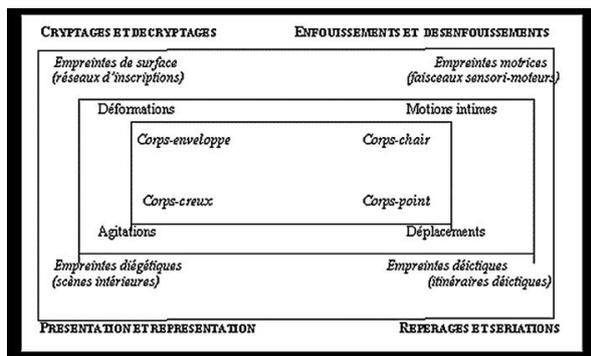


Figura 1. Cuadrado semiótico de la sintaxis figurativa del cuerpo-actante.

Fuente: Fontanille, 2011, pp. 81.

2. Oskar Schlemmer y la Bauhaus de Weimar

En el 2019 la escuela del Bauhaus de Weimar celebra su centenario. Todavía estamos en el tiempo de la rememoración y valoración de este notable instituto de diseño y de arquitectura que, como sabemos, integraba también la danza, el arte del movimiento y las prácticas somáticas al estudio de la forma. Las investigaciones de Oskar Schlemmer (Stuttgart, 1888 - Baden-Baden, 1943) siempre han atraído al autor de este ensayo, desde sus años como estudiante de arquitectura y luego como director y escenógrafo. A nivel general, Schlemmer es conocido sobre todo por su Ballet triádico, también como pintor, dibujante y escultor, aunque se ha profundizado poco sobre su poética y su programa teórico, el cual trata de configurar una suerte de pensamiento a la vez racional y metafísico sobre el cuerpo humano y sus potencias expresivas, además de un estado de interacción capaz de transformar el status de la representación en la pintura, la escultura, la arquitectura, el diseño y las artes del movimiento.

Entre todas las creaciones y propuestas de Schlemmer aquí se ha elegido una experiencia teatral y escénica denominada *slat-dance* o también danza de las varas (*danse des batons*). El interés al elegir este ejemplo responde a dos razones: por un lado, para explorar la eficacia y alcance del modelo de la semiótica generativa y figurativa y por otro lado mostrar su aplicabilidad en el campo de la creación y la enseñanza de las artes performativas.²

A partir de las experimentaciones de Schlemmer sobre el cuerpo escénico se intenta aquí trazar una trayectoria convergente-divergente en forma de red, un pequeño rizoma con algunas *líneas de fuga*, cuyos nodos iconográficos son virtualmente capaces de establecer una red de correspondencias e influencias mutuas (Fig. 17). En cierta forma, hay aquí un eco del método inconcluso de Aby Warburg denomina-

do *Atlas-Mnemosyne* y del esquema del *rizoma* y de la red de signos de Deleuze y Guattari.³ Como ya se ha señalado, la mirada semiótica puede articularse con otras miradas con la finalidad de lograr una mayor eficacia en el análisis, descripción y percepción de fenómenos o campos de estudio.

3. La danza de las varas

La *slat-dance* es un ejercicio de la corporeidad a través de *prótesis extensivas* donde el movimiento y las posturas del actor están en cierta forma "limitadas" pero a la vez *motivadas* por la longitud, materialidad y colocación de las varas en zonas del cuerpo. El cuerpo actante se mueve y construye figuras en el espacio vacío de la escena cubierto-envuelto en una malla oscura. Es una táctica semiótica semejante a los procesos de *neutralización* discursiva en otros lenguajes verbales y no verbales: recordemos la función de la máscara neutra en el arte japonés y en Jaques Lecoq. El cuerpo del actor-bailarín es un soporte neutralizado para la dinámica de las líneas en el espacio escénico (Fig. 2).

El cuerpo extendido, una variante del *corps-point*, neutraliza el cuerpo-piel y de las envolturas, para centrarse en los efectos figurativos de un *espacio personal* que se proyecta hacia el

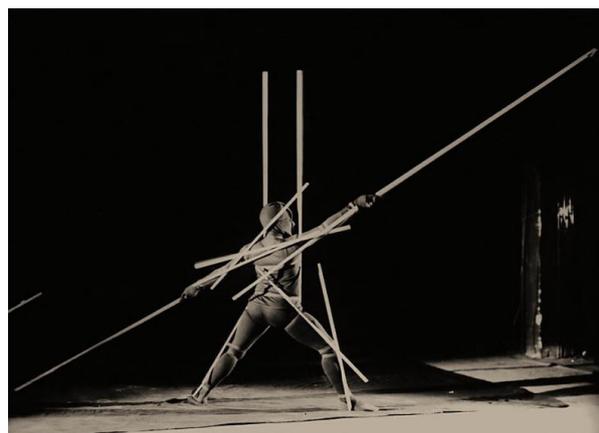


Figura 2. *Slat-Dance*, Oskar Schlemmer, 1920. Bauhaus-Weimar archive.

Fuente: <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2016/nov/24/oskar-schlemmers-ballet-of-geometry-in-pictures>

espacio extrapersonal. La categoría del cuerpo-situado y luego extendido se articula con la producción del movimiento y del desplazamiento. En su "pureza" de vértice del cuadrado lógico de la sintaxis figurativa, podría ejemplificarse con la simple posición inicial de nuestro cuerpo en un espacio dotado de algunos límites volumétricos, aunque puede tomarse como ejemplo el cuerpo posicionado incluso sobre una simple línea de horizonte, ya que somos capaces (como también algunas especies animales) de organizar virtualmente el espacio puramente numérico en un *espacio plástico*, más o menos estructurado haciendo uso solamente de nuestro poder indexical.

4. Espacio, cuerpo y movimiento en la poética de Oskar Schlemmer

Para el logro de estas extensiones que se concentran en la construcción del espacio vacío, el cuerpo-actante debe neutralizar su "rostro". Lo que ocurre es que, en este ejemplo, la dimensión exteroceptiva tiene dos sentidos paralelos: la pura extensión geométrica en el espacio y un *embodiment* táctil.⁴ Las varas prolongan los brazos y piernas del actor, dibujan las *líneas de tensión* de un volumen arquitectónico y, al mismo tiempo, nos transmiten la sensación del *toque puntual* donde "finaliza" el acto de extensión. Es un acto de *señalización indexical* del espacio circundante: el actor mueve las varas, ajustadas a las articulaciones de su cuerpo, pero en ciertos momentos se detiene y *fija* determinados ejes y puntos del espacio. Si bien sigue la red virtual de la caja o volumen escénico, al mismo tiempo *construye el espacio a su alrededor* dándole una forma visible. Dentro de esta misma propuesta escénica, Schlemmer construye con anterioridad el esquema del volumen virtual para el trazado geométrico de las posturas⁵ (Fig. 3). Notemos los dos ejes que pasan por el centro-corazón.

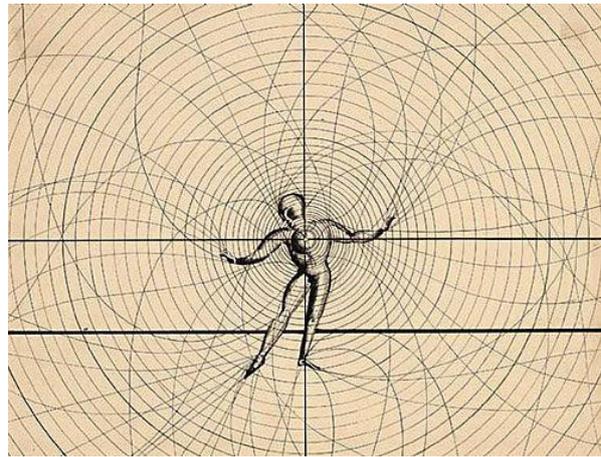


Figura 3. *Délimitation de l'espace par le corps humain*, Oskar Schlemmer.

Fuente: Polieri, 1958, p. 13.

El cuerpo del movimiento y del gesto extensivo es también frecuente a lo largo de la historia de las artes. Sobre todo, a través del arte accional y performativo de las mujeres y particularmente con intensidad a partir de los años ochenta y noventa. Las razones de fondo pueden ser tanto políticas como estéticas.

5. Cuerpo orgánico y cuerpo mecánico. El programa de la Bauhaus y la sección de Teatro

Antes de detenernos más tiempo en la iconografía de Schlemmer, en su poética más profunda y particularmente sobre la danza de las varas, es necesario reiterar algunos fundamentos didácticos y políticos de la Bauhaus. Cuando menos volver a señalar las líneas más relevantes de producción de sentido de esta escuela, sobre todo respecto a las relaciones entre arquitectura, artes escénicas y diseño.

En un texto introductorio de Walter Gropius para la *Staatliches-Bauhaus* de Weimar, se señalaba la relevancia de la sección de teatro en el interior del corpus de estudios y sobre todo, la necesidad de transformar el espacio teatral y sus componentes acorde con los nuevos requerimientos sociales y culturales europeos.

El texto menciona la articulación de un cuerpo orgánico y de cuerpo mecánico:

En sus orígenes, el teatro nace de una *nostalgia metafísica* y es utilizado para la realización de ideas abstractas. La fuerza de su influencia sobre el alma del espectador y del oyente depende del éxito de una *transposición de la idea en un espacio perceptible*, comprensible óptica y acústicamente. La Bauhaus trabaja sobre el desarrollo de este teatro. Una renovación del teatro de nuestros tiempos que ha perdido sus relaciones profundas con las posibilidades del sentimiento humano(...) Esta convicción marca la ruta del teatro en la Bauhaus, una nueva concepción clara y consecuente del complicado problema de la escena y su desarrollo a partir de su forma primitiva que configurará el punto de partida del trabajo. Los problemas separados del *espacio*, del *cuerpo*, del *movimiento* y de la *forma*, de la *luz* y del *color* deben ser estudiados. El estudio del movimiento del *cuerpo mecánico* y del *cuerpo orgánico*, del habla y del sonido musical (...). La sección de teatro de la Bauhaus buscará las nuevas posibilidades que puedan satisfacer aquella nostalgia mística, no solamente una satisfacción estética sino aquella alegría y goce primitivo perceptible a *todos nuestros sentidos*. (Polieri, 1958, p. 12 –las itálicas son nuestras-)

Convocado por Gropius, Oskar Schlemmer desarrolla su trabajo desde 1920 hasta 1929, primero encargado del taller de escultura y luego de la sección de teatro. El historiador del arte Giulio Carlo Argan ha señalado de una manera muy acuciosa e interesante la tendencia originaria de Schlemmer: el denominado "compresionismo" (Kompressionismus). Una poética propuesta por el mismo Schlemmer pero que también podríamos percibir y sentir contemplando los famosos *Merzbau* de Kurt Switters y en los "relieves" de Schlemmer⁶ (Figs. 4 y 5).



Figura 4. *Merzbau*, Kurt Switters, 1923.

Fuente: <https://proyectoidis.org/merzbau/>

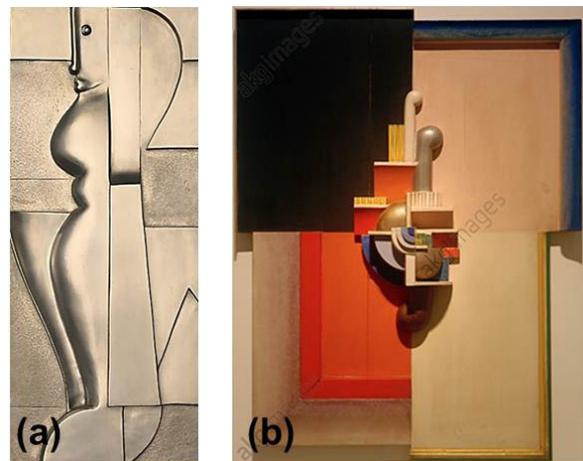


Figura 5. (a) *Relieve*, O. Schlemmer, 1919. (b) *Compresión policromática*

Fuente: (a) <https://art.daimler.com/en/artwork/relief-h-oskar-schlemmer-19191959-2/>

(b) <https://www.ack-images.co.uk/archive/Ornamental-sculpture-on-a-divided-frame-2UMEBMYDNCVJ6.html>

6. Compresión/descompresión de la forma

Schlemmer trabajó varios años en marquetería. Sus trabajos decorativos iniciales en estuco pintado y en metal tienen como objetivo la *compresión en el plano de la pared* o muro de un espacio equivalente al espacio ambiental, tridimensional, estableciendo una completa identidad entre lleno y vacío, entre espacio figurativo y espacio real, una espacialidad que Giulio Carlo Argan define como continua, ilimitada, elástica y fluida, en la cual el cuerpo pueda moverse "como un pez en el agua" (Argan, 1974, p. 66). Más adelante, al analizar un dibujo clave de Schlemmer sobre el cuerpo sensible en movimiento, se hará referencia a esta *poética de la compresión*, uno de los rasgos clave del trabajo plástico de este artista de la Bauhaus.⁷

Para ello Schlemmer postula desde el principio de casi todas sus propuestas la identidad entre *forma* y *color* y al mismo tiempo entre *forma* y *material*, un paso más allá de la teoría de la Gestalt que subordinaba el color a la forma. La identidad formal casi radical entre forma, color y material puede extenderse también a la identidad de la *técnica* empleada, un paso ulterior completamente acorde con los principios fundamentales tanto de la Bauhaus de Gropius como de las vanguardias artísticas más lúcidas de ese momento histórico: recordemos el concepto clave de *gesamtkunstwerk* o trabajo total. Las *superficies planares* son entonces una suerte de *pantalla plástica* sobre la cual se proyectan y funden las profundidades en un proceso que anula el concepto de *límite* o final de la forma. Lo que por otra parte, constituye un principio formal y estético de base para el programa de enseñanza de Gropius y de la Bauhaus, cuando menos hasta finales de los años veinte y principios de la década de los treinta.⁸

Para la semiótica de las formas, es, en cierto modo, una morfosintaxis ampliada que debe incluir el plano de contenido además de un plano autónomo de la sintaxis figurativa: la *compresión* es un proceso a nivel de la tempo-

ralidad y de la calidad de la acción. Comprimir implica una serie de operaciones previas que, en el caso de Schlemmer, incluye también la *yuxtaposición*, la *superposición*, la *inclusión*. Lo más interesante para nosotros es el querer comprimir en un plano, o en una superficie planar (generalmente recta y ortogonal) el valor y significado del *espacio*, del *color*, del *ritmo* y del *tiempo*. Es una estrategia que se enmarca en uno de los más importantes objetivos estéticos y filosóficos de varios movimientos de las vanguardias de la modernidad sobre el cual tenemos que volver.

7. Cuerpos extensivos

Existe toda una serie de bocetos y dibujos de Schlemmer sobre la *slat-dance*, recogidos y organizados para las muestras iconográficas y eventos celebrativos de la Bauhaus del 2019 (Fig. 6). En algunos de ellos podemos percibir, con mayor detalle, su concepción de la relación *cuerpo-forma-espacio* y, en este caso particular de un *performance escénico*, del uso de *prótesis extensivas* ajustadas a las articulaciones del cuerpo del actor. Veremos progresivamente, que más que de un ajuste mecánico como tal se trata de una poética mucho más generalizada y profunda en la cual, dicho muy sintéticamente, toda la corporeidad humana es considerada al mismo tiempo como una *síntesis racional y metafísica de la forma*. Un aparente proceso de "reducción" y de simplificación del cuerpo en movimiento a través de una serie de formas regulares y simples pero que, analizando el proceso en profundidad, revela el trazado de una poética de gran alcance teórico y estético.⁹

El boceto de la figura 6 muestra algunos usos extensivos de las varas. Al centro del dibujo la figura del cuerpo del actor-bailarín que acopla las varas en las articulaciones principales del cuerpo (rodilla, codo, hombro) y también en el eje de la columna vertebral hacia la espalda. Digamos que, siguiendo el mismo principio



Figura 6. Diseños preliminares para la *Slat-dance*, O. Schlemmer, 1920.

Fuente: <https://www.widewalls.ch/bauhaus-school-performance-art/>

señalado del *compresionismo*, el espacio y sus dinámicas deben de algún modo acoplarse y comprimirse en el cuerpo como forma móvil y dinámica. Si consideramos que el espacio puede ser percibido como un campo virtual que se construye por líneas y ejes de fuerza (Fig. 7) y que la postura de base es la de un cuerpo que se posiciona en el centro de ellas, podemos comprender mejor una "segunda fase" en la cual el actor se apropia y comprime en el cuerpo como volumen, el haz de líneas abstractas (Fig. 8)

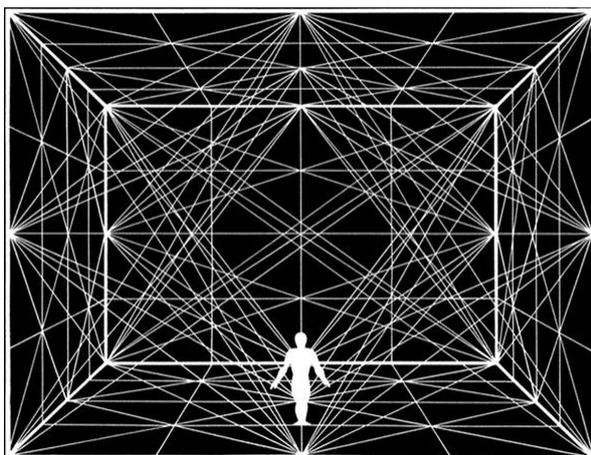


Figura 7. *Figur und raumlineatur*, O. Schlemmer, 1926

Fuente: Polieri, 1958, p. 14.

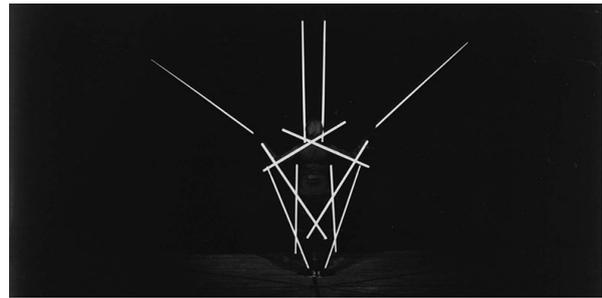


Figura 8. *Slat-dance*, O. Schlemmer.

Fuente: <http://socks-studio.com/2017/07/19/when-body-draws-the-abstract-space-slat-dance-by-oskar-schlemmer/>

Junto a esta *poética constructivo-compresiva* de la forma (kinésica, con movimientos precisos de puntuación y elongación), Schlemmer acopla otro registro de signos de *orden metafísico*, no reductible a ninguna racionalidad numérica. Podemos registrar este anclaje teórico que asume una notable relevancia en varios de sus documentos gráficos y escritos, como en este esquema programático contenido en el libro *Der Mensch*.¹⁰ El cuerpo humano está en movimiento, orientado y expandido en relación a los planos espaciales. En él, lo *orgánico* y lo *mecánico* se acoplan, precisamente a través de la *kinesis*, que aparece anotada en la punta del pie izquierdo que apenas toca el plano de apoyo. La *kinesis* y lo *escenográfico* se articulan a través del *zeit* (el tiempo). (Fig. 9)

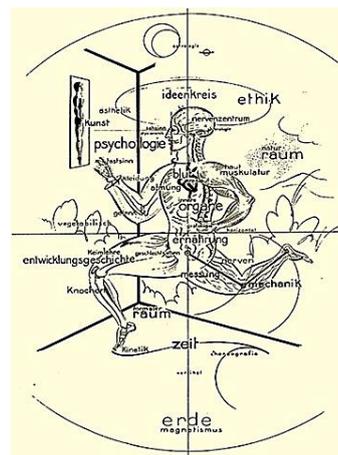


Figura 9. *Der Mensch*, O. Schlemmer, *The Man in the Circle of Ideas*. 1928.

Fuente: Bauhaus Archive, Oskar Schlemmer, *Der Mensch* collection.

8. Semiosis e iconografía de un emblema corporal

En la figura 9 se traza un círculo, *ideenkreis* (círculo de las ideas) que circunda la cabeza y enlaza la ética y la estética. Pero la ética asume un peso mayor. Al mismo tiempo el centro nervioso (cerebro) forma parte de este movimiento. El círculo ha sido para la Bauhaus un significativo y símbolo de la nueva síntesis necesaria para que el ser humano pueda integrarse en una nueva morfología que cumpliera dos fines fundamentales: por un lado responder a las nuevas necesidades éticas y técnicas, por otro lado recuperar el contenido más profundamente cultural, metafísico, no racionalizable en sentido absoluto.

En uno de los planos y perpendicular a la mirada hay una imagen con la palabra *kunst* (arte). Es un "relieve" que *comprime en sí mismo* las propiedades del espacio a través de la forma, conforme a las piezas escultóricas ya descritas y que caracterizan la poética de Schlemmer. El corazón es el centro de la figura y a través de él pasa un eje central que une y articula el *mundo astrológico estelar* y el *mundo del magnetismo terrestre* (astrologie-magnetismus). El corazón como *signo mediador* entre una corporeidad más biomecánica (izquierda) y una corporeidad más orgánica (derecha). El signo-corazón es el centro de articulación de los dos polos del eje vertical, mientras que la zona del *ernherung* (nutrición) es el punto de mediación y articulación de los dos polos del eje horizontal. Como todo discurso sobre el valor de los puntos o signos de mediación más que de los extremos opuestos, la poética corpórea-comprensiva de Schlemmer hace énfasis en una *microfísica orgánica* de signos mediadores entre las fuerzas, tensiones y elementos del mundo que circundan el cuerpo.

El espacio natural, el espacio de las formas y el mundo vegetal configuran tres de las superficies del esquema (*natur-raum, formaler raum y vegetabilisch*) que delimitan, sirven de

apoyo y contexto a la acción del cuerpo que está atravesado por dos ejes que pueden interpretarse como un dispositivo semi-simbólico¹². En efecto, el dibujo convierte las *relaciones topológicas* a nivel del plano de la expresión del signo (arriba-abajo, derecha-izquierda, superficial-profundo) en relaciones sintácticas a nivel de *figuras del contenido* tales como cielo-tierra, cuerpo carnal-muscular y cuerpo mecánico, cuerpo respiratorio-pulmonar y cuerpo de las redes nerviosas.

Hay una *zona clave* en el dibujo, donde el ojo ejerce el sentido y poder de la vista conectándose con la pequeña *forma comprimida* del relieve del cuerpo humano. Es una conjunción entre el cuerpo activo, a la vez muscular-respiratorio-nervioso-metafísico (orgánico y mecánico a la vez) y la forma comprimida sobre el plano. Además, esta escena de contacto visual activa el sentido del tacto (*tastsiin*) en el gesto de la mano derecha que se dirige hacia el pequeño relieve empuñando un lápiz. El brazo muscular (izquierdo) reacciona con un contra-movimiento de equilibrio empuñando el poder virtual de la *gráfica*, del acto de dibujar (*grafologie*).

Digamos que, muro-relieve y dibujo se reflejan mutuamente. Un acoplamiento de mutua ilustración. Lo que el relieve condensa metafísicamente en una forma escultórica se despliega y se *des-comprime* aún más para el observador, intérprete de la escena: nosotros observamos lo que él observa, percibimos lo que él percibe. Todo el proceso de *des-compresión* parece arrancar a partir del acto visual y táctil del sujeto.¹³

Aunando todos estos *trayectos* de lectura del dibujo, no es ya difícil comprender el registro metafísico que van articulando los signos del cuerpo natural, de sus propiedades biomecánicas, la naturaleza y el espacio construido, los signos zodiacales y el mundo del magnetismo terrestre. En la figura 10, un signo plástico más sintético y purista de Schlemmer, po-

demos apreciar comprimidos en la figura las mismas correspondencias que se encuentran en el dibujo-emblema de la figura 9. Podemos compararla también con el compás de oro de Adalbert Göeringer (1893), objeto y signo-emblema usado para valorar la proporción áurea. Nótese la relación entre la *postura* del cuerpo, el ángulo que forma y sobre todo la pierna de punta. Schlemmer formó parte del grupo del *círculo dorado* de Holzel y Göeringer en su fase de aprendizaje antes de entrar en la Bauhaus.

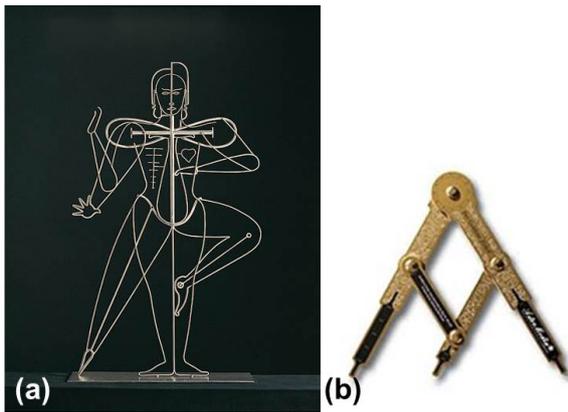


Figura 10. *Figural movement for dance* O.Schlemmer, escultura en metal y base de fiberglass. (b) "Compás de oro" de Adalbert Göeringer.

Fuente: <https://kinfolk.com/painter-sculptor-choreographer-legacy-oskar-schlemmer/> (b) <https://www.researchgate.net/figure/Tafel-1-by-Adalbert-Goeringer-Oskar-Schlemmer-left-compared-to-Diana-Bathing>

9. El cuerpo biomecánico y metafísico

Si seguimos esta red de nuevas trayectorias de lectura, la *slat-dance* debe interpretarse en el campo de una racionalidad muy distinta a la que casi siempre asignamos a los objetos y experimentaciones del arte moderno o contemporáneo. En primer lugar el esquema de corporalidad de Schlemmer puede encuadrarse en la *poética biomecánica* del período más intenso del constructivismo y el productivismo ruso, entre los años 1920 y 1930. Hay una relación entre la búsqueda de Meyerhold o más tarde en la obra de Gordon Graig y tantos artistas provenientes del cubismo y del futurismo

que trataban de encontrar una síntesis estética y ética entre la máquina y el cuerpo humano en el campo del arte escénico.

Sin embargo, la teoría biomecánica de los artistas soviéticos del constructivismo está articulada con programas culturales y políticos distintos a los de la Alemania de los años veinte. Además no posee la fuerte influencia de una filosofía del arte y la naturaleza del siglo XIX (Goethe, Schopenhauer, Schelling), que hasta estos días ha seguido activa como una corriente viva y subterránea en el arte alemán. El neo-expresionismo alemán es un ejemplo,¹⁴ así como también muchas experimentaciones performativas y teatrales contemporáneas. Pero estamos de acuerdo con la influencia del concepto constructivista de la forma en la obra de Schlemmer, quien de hecho tuvo contactos con maestros y artistas de este movimiento arquitectónico, cultural y artístico.¹⁵

El signo biomecánico y el signo metafísico se articulan en la performatividad del trabajo de Schlemmer, quien de hecho fue reconocido tanto por el mismo Gropius, por sus colegas docentes y más tarde por historiadores como Giulio Carlo Argan, como la personalidad más influyente y magnética del equipo de maestros de la primera Bauhaus de Weimar. Hay que enfatizar el valor que Gropius le asignaba al arte escénico en el texto programático de la escuela y la confianza que depositó en Schlemmer durante toda su permanencia.

No compartimos algunas visiones demasiado superficiales, en el sentido de un abstraccionismo radical, numérico o simplemente matemático, que varios autores y artistas actuales le han dado a la obra de Schlemmer, reduciendo su poética a la racionalización de los movimientos del cuerpo en un espacio neutro. La *slat-dance* ha sido equivocadamente comparada con las cronofotografías de Marey y Muybridge (algunos de los precursores de la técnica cinematográfica junto a otros como los hermanos Meliés).¹⁶

Schlemmer ha estado muy alejado de una *data* visual y secuencial de gestos medibles en una retícula numérica. En todo caso, si puede ser visto desde este punto de vista, se trata más que de una *interpretación* de un *uso* del signo muy distanciado de las intenciones del autor (Eco, 1992, p. 39).

Hemos venido remarcando que la poética del cuerpo en Schlemmer se vincula mucho más profundamente a una visión metafísica y orgánica integral. No solo en relación al cuerpo sino a la idea de una "máquina orgánica sintética" de relaciones de equilibrio, de mediación, entre *cuerpo-mente-naturaleza-artefactos*. De hecho, el nombre de su famoso "Ballet Triádico" se basa en el significado antiguo del valor del número tres, como signo mediador de equilibrio entre términos opuestos. Encontramos el signo de la *tríada* tanto en la antigüedad de los gnósticos como también en la poética de Aristóteles.¹⁷ En una de las escenas de dicho performance se visualiza esta relación proporcional. Nótese además el diagrama del piso del escenario y la ubicación del actor señalando el eje en el centro de la acción, entre dos gestos y posturas diversas. Se trata, en este caso, de la posición del cuerpo en el lugar del tres. La *danza triádica* es una dinámica progresiva del valor ético y estético de la posición del cuerpo en un "justo medio". (Fig. 11 y 12)



Figura 11. *Escena del Ballet Triádico*, O. Schlemmer, 1920. Bauhaus-Weimar.

Fuente: <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2016/nov/24/oskar-schlemmers->



Figura 12. Oskar Schlemmer, *Triadisches Ballett*, Bocetos de los trajes para los actores, 1922 (versión en color 1924-1926).

Fuente: <https://culturacientifica.com/2016/01/20/el-ballet-triadico/>

10. La *slat-dance*: arqueologías de una modernidad inconclusa

No existe una documentación completa sobre las experimentaciones de la *slat-dance*. Sin embargo a lo largo de los años, a partir de las décadas de 1960 y 1970, se inicia un lapso de recuperación, organización y estudio de los documentos y materiales disponibles sobre esta propuesta.¹⁸

A partir de fotografías, esquemas y dibujos, así como de los textos y ensayos reunidos en volúmenes y en revistas especializadas, los historiadores del arte y los artistas se dieron a la tarea de estudiar y profundizar la poética de Schlemmer en el contexto de la enseñanza de la Bauhaus, pero también como propuesta artística autónoma, original, muy ligada a la vida y experiencia cultural personal que hemos apenas indicado.

Una serie de fotografías en blanco y negro, nos puede dar una idea general del desarrollo de esta experiencia. Un teatro-danza unipersonal que, en los ejercicios iniciales debía seguir una secuencia determinada. Uno de los rasgos más importantes era la neutralización del cuerpo y del rostro y en segundo lugar el acoplamiento

to en las varas en los puntos de articulación del cuerpo, así como el estudio su longitud y movilidad (Fig. 13). Seguía una fase contacto y aprendizaje de las *posiciones* del cuerpo en relación a la matriz o grilla de líneas del pavimento (un cuadrado o rectángulo dividido por sus diagonales y perpendiculares). Además el actor-bailarín debía adquirir la competencia física y mental para acoplarse a los *ejes virtuales* de todo el volumen de la caja escénica, pintada en negro. El cuerpo del actor no desaparecía sino que debía ser visto como el soporte orgánico de los movimientos.¹⁹

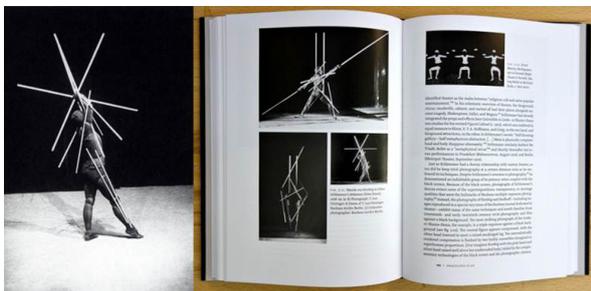


Figura 13. *Slat-dance*. Oskar Schlemmer.

Fuente: <http://socks-studio.com/2017/07/19/when-body-draws-the-abstract-space-slat-dance-by-oskar-schlemmer/>

En las otras fases, el estudiante comenzaba a crear sus propias coreografías explorando las posibilidades de *acoplamiento* de su cuerpo extensivo con todos los ejes y líneas del espacio. A partir de la retícula del pavimento como base de las posiciones y desplazamientos, todo su cuerpo debía comprometerse en ir construyendo a su alrededor un espacio que es a la vez virtual y material. Hacer visibles las *líneas imaginarias* del volumen escénico. Si nos remitimos de nuevo al análisis del dibujo *Der-Mensch*, quizás podremos comprender mejor el alcance de este tipo de trabajo que, más que la aplicación de una técnica o de un ejercicio preliminar para luego actuar, es sobre todo un proceso de constitución viva y orgánica de la forma: corresponde precisamente al concepto

de *gestaltung*, en donde cada acción debe ser coordinada entre cuerpo, espacio, extensión y tiempo. Esto tiene una dimensión que tiende a rebasar o superar la idea de teatro como representación y mimesis (de personajes, de espacio, de objetos) y más bien se trata del problema de la construcción de la *forma* considerada como una síntesis superior de orden *trascendente*. En este sentido, se ha señalado la relación de esta experiencia con la estética de Jacques Dalcroze o Rudolph Steiner y el concepto de *euritmia*. Existe un vínculo del programa educativo de Schlemmer con otras propuestas y experiencias en el campo del teatro y la danza, muy especialmente con Rudolph Von Laban. La *kinesfera* de Laban puede colocarse al lado de varios dibujos de Schlemmer, en ambos esquemas podemos comenzar a percibir los elementos de una misma poética del cuerpo en el espacio (Fig. 14).

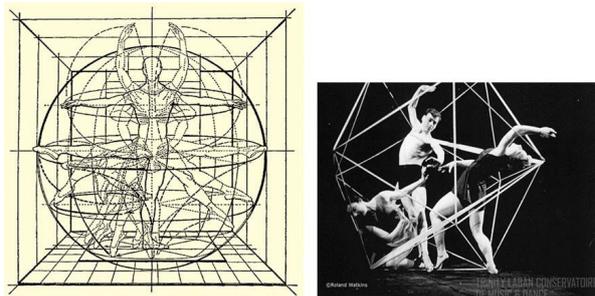


Figura 14. *Kinesfera*. Rudolph Von Laban.

Fuente: <https://thespaceintherelationship.wordpress.com/kinesphere/>; <http://www.revistadiagonal.com/articulos/analisi-critica/espacio-rudolf-laban/>

La *kinesfera* y el *emblema Der Mensch* son *constructivos*, en cuanto esquematizan ambos un *dispositivo estereométrico* (que es sin duda mucho más ajustado y ergonómico en Laban) al cual se acopla y explora el cuerpo del actor-bailarín. La figura de *círculo* permanece y si bien en Schlemmer se indican trayectorias más definidas en cuanto a *figuras naturales* y *metafísicas* del mundo natural, ambos pueden leerse como una base notacional para crear un número cuasi-infinito de *partituras gestuales* y *kinésicas*.

Volviendo al modelo de los cuatro cuerpos de la introducción de este ensayo, nos encontramos aquí con una figura multimodal en el *plano de la expresión* del cuerpo situado y en posición. A partir de estos posicionamientos virtuosos en el centro dinámico de las fuerzas y ejes (que asumen una diversa lista de contenidos en ambos artistas), el actor *biomecánico-eurítmico* modula a voluntad su espacio personal y extrapersonal, explorando todas las variantes posibles sin perder el valor ético y estético de lo eurítmico.²¹

En 1925, Schlemmer escribe quizás su texto más conocido y difundido en el cual señala la relación profunda y dinámica entre *cuerpo y espacio*, las leyes del espacio tridimensional y aquellas del cuerpo orgánico que deben estar acopladas, así el sentimiento del espacio y el sentimiento del cuerpo, una vez articulados, serían capaces de alcanzar un *nivel superior* de autenticidad orgánica, alejándose del concepto de representación mimética y realista (Schlemmer, 1925, 1975 y 1987).²²

11. Cuerpos esenciales²³

Antes de mostrar algunas experiencias que he realizado en la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad de Los Andes tomando como referencia la *slat-dance* de Schlemmer, vamos a profundizar un poco más sobre las relaciones de este artista alemán con otros programas de estudio y experimentación, especialmente las teorías de Jacques Dalcroze, Rudolph Steiner y Rudolph von Laban. Estos tres artistas hicieron uso del concepto antiguo de la *euritmia* como una de las bases conceptuales de sus propuestas e investigaciones (Gamelli, 2004; Laban, 1984).

El foco principal es aquél de hacer visible y perceptible el *proceso mismo de la creación* y no ya el resultado u objeto final. Por eso se excluye el signo de la representación por una semiosis del hacer y de la diacronía, siendo ésta la razón por

la cual nos hemos referido antes a la noción de *gestaltung*, de formalización más que de forma en sí misma, que es un concepto teórico fundamental de la primera Bauhaus. Un personaje fascinante y enigmático es Rudolph Steiner, promotor de un movimiento que se extiende todavía hoy en el mundo a través de centros de estudio de formación. Steiner consideraba la *euritmia artística* como un proceso donde se despliega un *estado somático* a través del cual podemos hacer visible la palabra y el ritmo en el espacio. Así, más que de una representación de lo que se trata es de una *transposición* de la música y la palabra en un lenguaje del cuerpo. Alcanzar un estado somático eurítmico es lograr un "canto visible", hecho cuerpo. Por ello la importancia de la relación *cuerpo-música-movimiento*.

El núcleo es el logro de un proceso vivo de la transcripción de la síntesis orgánica en (y no a través de) un lenguaje del cuerpo. Por tanto, se le otorga un rol fundamental y esencial al "dominio" del cuerpo en movimiento: dominio en cuanto aprendizaje profundo de los códigos emblemáticos de la euritmia, un aprendizaje de naturaleza antroposófica. Para esto, el estudiante o aprendiz debe atravesar por largos *trainings* que sobrepasan el significado mecánico-atlético del entrenamiento. De hecho, han sido rastreadas históricamente las relaciones programáticas entre la *semiosis eurítmica* de Steiner, Dalcroze, Ouspensky y Gurdjieff con los maestros del teatro contemporáneo de tendencia antropológica y filosófica como Jerzy Grotowsky, Peter Brook y Eugenio Barba (Brook, 1968; Cruciani, 1992; Marinis, 2000) –ver Fig. 15–. Steiner se refiere al trabajo *psicofísico* como un recorrido espiritual y bioenergético que permita la reintegración armónica del sujeto y el alcance de un estado de atención somática extra-cotidiana (Barba y Savarese, 2005; Mangieri, 2013).²⁴ Este proceso si bien cuenta en principio con la figura del *maestro-guía* debe realizarse y lograrse a través de un cuidado de sí mismo o lo que Eugenio

Barba denomina como “aprender a aprender” en un largo y continuo training que requiere de las figuras pasionales y somáticas de la paciencia, la disciplina, el autocontrol, la precisión y la dedicación. O lo que el conocido psicomotricista Moshe Feldenkrais refiere como el desarrollo de una consciencia de nuestros propios procesos psicomotores y del movimiento (Feldenkrais, 1980).²⁵



Figura 15. (a) Escena de la *danza eneagramática* y (b) esquema del *eneagrama sufí*, base de la *danza sagrada de Gurdjieff*.

Fuente: (a) https://www.webislam.com/videos/113316-eneagrama_sufi.html, (b) <https://rosanasalinan.files.wordpress.com/2012/07/danzas-de-gurdjieff>.

Émile Jacques Dalcroze, por su parte, elabora una poética (más que un método) basada en la integración eurítmica del movimiento y la música. Su meta era la de integrar, desde la niñez, el conocimiento de la música al movimiento del cuerpo. En este recorrido el papel del ritmo es esencial. La escuela rítmica de Dalcroze ha sido muy efectiva y al igual que ha sucedido con Steiner y Laban, existen actualmente varios centros, laboratorios e institutos de enseñanza que llevan su nombre.²⁶ El “método” Dalcroze vuelve sobre el tema de re-articulación corporal del campo de las *cenestesias* y las *kinesias*, entre el territorio del espacio-tiempo y de los ritmos interiores (la propioceptividad) y el territorio de la acción, del gesto y del movimiento externo (la exteroceptividad). El alcance de un estado somático de fluidez entre *senti-miento-pensamiento-movimiento*.

En la visión del *teatro-danza* de Rudolph von Laban, en cambio, se afianza el concepto de una nueva *dramaturgia del espacio*. Dramaturgia del cuerpo y del espacio que alcanzan una síntesis coreográfica basada en la euritmia. Una euritmia constructiva y procesual en la cual el movimiento del cuerpo (su energía y expresividad) no puede separarse del espacio dentro del cual se producen. Los tres componentes fundamentales de la poética de Laban son la *energía*, el *espacio* y el *tiempo* (Kraft, Raum, Zeit). Fijémonos que *raum* en alemán reúne el sentido de espacio construido, arquitectónico y ambiental. Lo que explica el uso de dispositivos tridimensionales como la *kinesfera*. Este volumen corresponde al espacio que se encuentra “al alcance de los dedos” del actor-bailarín, a un *espacio personal* o cercano (Hall, 1966; Mangieri, 2019) y no a todo el espacio circundante. En este sentido es algo semejante a un *nicho ecológico-somático* que anticipa en cierto modo los dispositivos analógicos y digitales actuales, utilizados por los artistas contemporáneos en sus performances visuales o audiovisuales.

Antes de las propuestas de Schlemmer, von Laban experimenta las relaciones reconciliables entre el poder formante del *espacio* y el dinamismo del *cuerpo en movimiento*. Para ello elige el *icosaedro* y establece una suerte de código fisiognómico entre las proporciones del cuerpo humano y la estructura geométrica, proponiendo incluso analogías a través de la sección áurea. Más tarde Schlemmer, agrega a esta relación *espacio-cuerpo-movimiento* el sonido y la música con un mayor énfasis. Pero no se tratará de partituras sonoras miméticas o representativas, sino de producciones musicales que van a anticipar en cierto modo a las experimentaciones sobre la espacialización del sonido (es decir, el espacio generador de sonido) realizadas más tarde por artistas y compositores como Shöenberg, Varèse o Stockhausen. El espacio entonces deviene en creación de la dimensión compositiva de la música (Marinis, 2000, pp. 42-43).

Por lo que aquí se reitera la *línea de fuga* o eje programático fundamental que atraviesa todas estas experiencias anteriores o contemporáneas al trabajo de Schlemmer en la primera Bauhaus: se trata de una nueva rearticulación del espacio, del cuerpo en movimiento, del sonido y de los objetos.²⁷ Hemos señalado, siguiendo muchos estudios al respecto, que la búsqueda de un horizonte eurítmico, orgánico, integral u holístico se pierde en el tiempo. Pero no se trata de ser "original" a toda costa. El estudio a fondo de la modernidad y la contemporaneidad nos demuestra que el trabajo del arte funciona por *capas superpuestas*, por *anacronismos proyectivos*, por miradas que deben saber y poder *ver el futuro del pasado*, aquellas ideas de valor que esperan ser observadas con detenimiento, revaloradas y posiblemente puestas de nuevo en nuestros proyectos de vida.

12. Juegos de escuela: lúdica y poética de una experiencia

Finalizaremos este texto con la descripción y valoración de una serie de ejercicios realizados durante el curso 2019-2020 en la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad de los Andes (Venezuela), con el apoyo del Laboratorio de Semiótica y Socioantropología. Y digo "ejercicios" porque efectivamente no existe hoy el tiempo requerido para profundizar con un ritmo más pausado. De hecho, los participantes -con algunas excepciones- no pueden alcanzar la meta de creación de un *training personal*, es decir, una secuencia vívida de sincretismos entre lo orgánico y lo biomecánico, entre la tonalidad emotiva muscular, el uso del espacio y de los objetos. En este caso, de las varas, prótesis o extensiones que cada uno debía diseñar y elaborar antes y durante su trabajo en el laboratorio.²⁸

El trabajo escénico resultó en principio para ellos aparentemente muy sencillo. Pero luego no fue así. Pudieron sentir y percibir que esas "rutinas" elementales requerían cada vez mayor atención y que no les resultaba en absoluto algo fácil. Ocuparse propioceptivamente al mismo tiempo de los *estados internos* del cuerpo (respiración, tonos musculares, elongaciones y contracciones, latidos del corazón), de las posiciones y desplazamientos sobre el plano resultaba fatigoso. No fue fácil hacer que algunos de ellos logaran la máxima concentración y precisión posible. Más aún cuando, en este tipo de trabajo *psicosomático* y *estereométrico*, es importante el logro de gestos y posturas de precisión, por personas que generalmente tienen una idea distinta o equivocada sobre lo que es la *precisión*.

No tiene nada que ver con la vehemencia o la dureza. Ser preciso con un movimiento o un gesto no quiere decir solamente apuntar rígidamente con el cuerpo hacia un punto de espacio. Podemos ser precisos aun exhibiendo el gesto más incomprensible o bizarro. La condición de base es el no titubeo y se necesita una disposición y una voluntad al riesgo que se completa con una suerte de *respuesta rápida*, no pensada. No estamos acostumbrados en la cotidianidad a este tipo de partituras sino en casos excepcionales.

Así, el trabajo se compone de algunas fases generales que debían ser realizadas por todos, para luego pasar a una última fase de creación y expresión personal, la fase del *training personal*. Lo primero fue elegir un espacio adecuado, un volumen cúbico (aunque en esta oportunidad no fue posible trabajar en una caja negra). Cada cuerpo debía apropiarse inicialmente del espacio, tomando una posición. Cuando el posicionamiento ya forma parte de la organicidad corporal se pasa a la fase del cuerpo situado, o cuerpo-en-situación. A partir de aquí, se construye el espacio a su alrededor, acoplándose a las líneas y ejes virtuales a través del

movimiento de los brazos y del torso. Se trata de dos dimensiones, la del control y auto-observación del espacio personal y el trazado del espacio extrapersonal. El espacio extrapersonal (más allá del alcance de los dedos) se va construyendo a través del uso de las varas o elementos acoplados al cuerpo. Un *pulso rítmico* acompaña la secuencia. En este trabajo empleamos entre dos a tres pulsaciones (beats) por segundo, a partir de las cuales se coordinaba la respiración, los latidos del corazón y los vectores de construcción del espacio escénico (Fig. 16).

Cada cuerpo, aunque inicie con la misma partitura, produce una serie de posturas similares

en algunos aspectos al concepto del *sats* de Eugenio Barba o a la serie *otkas-posyl-tormos-toika* de la biomecánica de Meyerhold: *impulso previo-envío-freno-retención*. Cada postura del cuerpo-situado es una energía interna activa, una figura dinámica de la inmovilidad.²⁹

Figura 16. *Taller del laboratorio de semiótica y socioantropología*. Escuela de Artes Escénicas. Facultad de Arte-ULA. Curso 2019-2020. Training de Angélica Quevedo. Algunas posturas de la secuencia son *sats* o *stoikas* ya que el actor logra retener la máxima energía en un estado somático de *inmovilidad dinámica*. Además, *construye el espacio a su alrededor* durante el proceso de auto-observación propioceptiva (respiración, corazón, flujo energético).

Fuente: Fotografía del autor. Montaje de Nathaly Echávez.



Algunas conclusiones

La revalorización de los aportes, ideas y programas formativos de la primera Bauhaus sigue siendo hoy en día una tarea que requiere afinar nuestras competencias cognitivas y sensitivas. No solo por el hecho de celebrar un aniversario. Se trata de volver a centrar nuestra mirada analítica y fenomenológica sobre el fondo conceptual de los maestros de esta fase originalísima, plena de proyectos y planteamientos teóricos que, a nuestro modo de ver, no pueden restringirse o enmarcarse dentro de un solo contexto epocal, cultural o sociopolítico. No se puede acotar y limitar la potencia expansiva del programa teórico original a un problema de influencias o de respuesta local a necesidades tecnológicas y sociales. De hecho, esto es razonable pero insuficiente y ha sido así en buena parte de los estudios contemporáneos sobre el aporte de la Bauhaus.³⁰

Las líneas de fuga más importantes y las más densas de significación se nos escapan si nos limitamos a una valoración estética usando esquemas superficiales de la "buena forma". Lo mismo ocurre si solo percibimos el aspecto (por cierto notable) social y constructivo, la respuesta de esta escuela al problema de la arquitectura como oficio y arte orientado a la sociedad.

Una cierta coordinación entre los programas de asignaturas de escuelas o facultades universitarias, agrupadas alrededor de este tipo de investigación rendiría mayores frutos. Sería mucho más consistente teniendo más tiempo y enlaces con otros docentes de artes visuales, cine, diseño y arquitectura. El emblema orgánico-metafísico de Schlemmer permite que un estudiante atravesara un espacio teórico más complejo adquiriendo una competencia más profunda en torno, por ejemplo, al problema de la relación entre la forma, el cuerpo en movimiento, el ritmo, la arquitectura y la percepción.

31

Hemos señalado en este ensayo, cuando menos tres aspectos que trascienden a los anteriores. El primero de ellos es el concepto de *gestaltung* (forma en proceso, siempre abierta y no concluida). Esta figura del contenido puede asociarse a otra: la *gesamtkunstwerk*, obra total. El segundo aspecto es la búsqueda de la *compresión* de los principales elementos comunes a la filosofía, las ciencias exactas, la estética y la técnica: el *tiempo*, el *espacio*, el *ritmo*, las *variables perceptivas* (color, textura, luz) y el *cuerpo*. La *forma* (vista como *gestaltung*) debe comprimir estos elementos, es decir, como una *síntesis* que trasciende la inmanencia de las cosas y del ser humano mismo. Y siguiendo este último aspecto, el tercero es el elemento más *gnóstico* y *metafísico* que se expresa a nivel de los signos de la *euritmia*, la proporción y, en el caso de Schlemmer, en los *movimientos* del cuerpo en el espacio. Esta relación cuerpo-espacio-movimiento asume un significado trascendente, humanístico y metafísico. En la siguiente imagen se muestra un primer Atlas-rizoma de figuras yuxtapuestas a partir del emblema de Schlemmer. La red de signos se extiende mucho más allá. Es lo que Umberto Eco ha denominado una representación visual de una enciclopedia local, rizomática y nunca cerrada sobre sí misma. (Fig. 17)

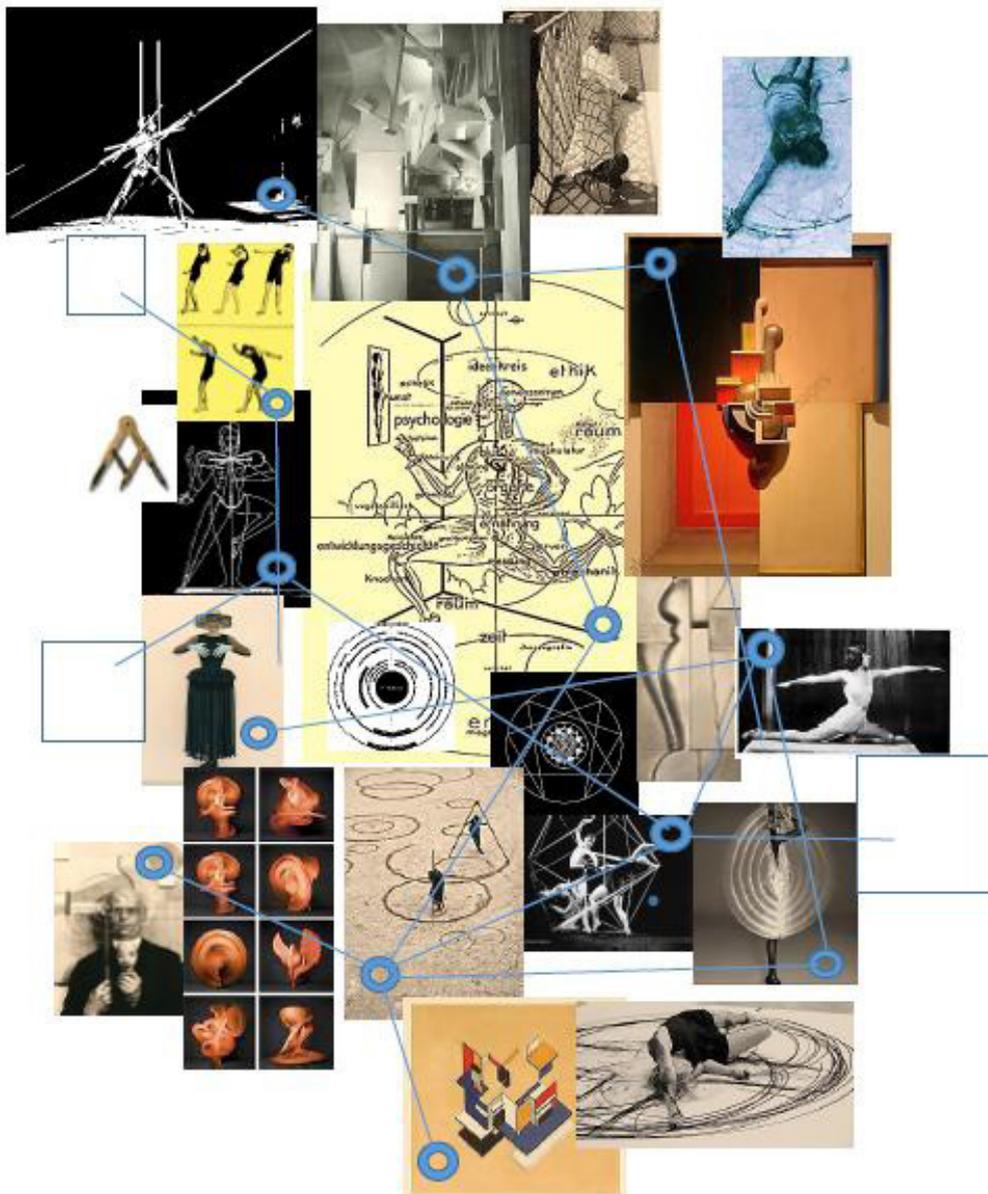


Figura 16. *Atlas-Rizoma N° 1*. Lista, yuxtaposición y adherencias. La figura inicial de la slat-dance, se desplaza en una zona periférica. El emblema de Der-Mensch (8) ocupa el centro del Atlas como nodo de irradiación, de conexión y también del atravesamiento de líneas de fuga. La compresión-policromática (5) se ubica a su lado; como *gestaltung*, imagen de la poética primaria de Schlemmer. Las imágenes podrían distribuirse de otro modo de acuerdo al foco o nodo central del rizoma. Para el trazado de itinerarios de lectura y de producción de sentido la única condición, en este caso, es que las trayectorias cualesquiera que sean debe pasar por el número 8 (Der Mensch).

Fuente: Elaboración del autor, utilizando las siguientes imágenes: (1) Slat-dance (Oskar Schlemmer) <http://socks-studio.com/2017/07/19/when-body-draws-the-abstrakt-space-slat-dance-by-oskar-schlemmer/>; (2) Merzbau (Kurt Schwitters) <http://artpla33.blogspot.com/2014/04/>; (3) O. Schlemmer (photo: Moholy Nagy) <http://losgrandesfotografos.blogspot.com/2017/01/laszlo-moholy-nagy-1895-1946.html>; (4) Tony Orrico <https://www.crossconnectmag.com/post/136142243690>; (5) Compresión policromática (O. Schlemmer) <https://www.crossconnectmag.com/post/136142243690>; (6) Posturas eurítmicas (E.J. Dalcroze) <https://www.gutenberg.org/files/21653/21653-h/21653-h.htm>; (7) Figural movement (O. Schlemmer) <https://kinfolk.com/painter-sculptor-choreographer-legacy-oskar-schlemmer/>; (8) Der Mensch, O. Schlemmer, <https://www.stuttgarter-zeitung.de/gallery/oskar-schlemmer-in-der-staatsgalerie-stuttgart-der-neue-mensch-ist-geometrisiert-param>; (9) Emblema de la enseñanza de la Bauhaus de Weimar <https://www.bloomsburycollections.com/book/bauhaus-bodies-gender-sexuality-and-body-culture-in-modernisms-legendary-art-school/ch1-soft-skills>; (10) Relieve (O. Schlemmer) <https://www.mutualart.com/Artwork/Relief-H/7AB22162139185B6>; (11) Eneagrama sufi https://www.webislam.com/videos/113316-eneagrama_sufi.html; (12) Tilda Swinton <https://www.wmagazine.com/story/tilda-swinton-tim-walker-las-pozas-cover-story/>; (13) Nude motion life (Sinischi Maruyama) <https://www.pinterest.co.uk/pin/460000549417497628/>; (14) Circles (Molly Haslund) <https://news.cision.com/se/wanas-konst/i/molly-haslund---circles,m4793>; (15) Vision of a new world (O. Schlemmer) <https://thecharnelhouse.org/2015/10/31/metaphysical-theater/>; (16) Contra-construcción (Theo van Doesburg) <https://arte.laguia2000.com/arquitectura/proyecto-contra-construccion-de-van-doesburg>; (17) Kinesfera (von Laban) <https://danzalayancomunidad.wordpress.com/2017/10/01/coreutica-kinesfera-herramientas-de-metodologia-laban/>; (18) Corpograma (Heather Hansen) <https://medium.com/@aplusapp/meet-the-artist-who-blends-two-forms-of-expression-to-create-one-of-a-kind-art>; (19) Iris Van Herpen's design fashion http://oa.upm.es/57893/1/TFG_20_Zaforas_Martin_Clara.pdf; (20) Estado de Sats (Marisabel Sáez) <https://rosale.blogspot.com/2013/05/nota-al-pie-sobre-sats.html>; (21) Il compasso d'oro de Adalbert Goeringer <https://www.researchgate.net/figure/Tafel-1-by-Adalbert-Goeringer-Oskar-Schlemmer-left-compared-to-Diana-Bathing>

Agradecimientos

La presente investigación fue posible gracias al apoyo financiero brindado a esta investigación por el Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y Artístico de la Universidad de Los Andes (Venezuela), proyecto AR-88-15-10-A del Laboratorio de Semiótica y Socioantropología.

Notas

¹ Jacques Fontanille ha propuesto la estructura de un cuadrado lógico que articula cuatro términos: cuerpo de las envolturas, cuerpo carnal, cuerpo hueco o vacío, cuerpo situado o deíctico. Se trata de una sintaxis figurativa postulada como autónoma a nivel de la significación de los recorridos generativos, aplicables a la corporeidad, y capaces de describir la dinámica de la producción de sentido de las prácticas semióticas del mundo natural. Para profundizar más en este modelo véase Jacques Fontanille (2011) y Rocco Mangieri (2019). Aquí solamente se muestra un esquema de relaciones entre cuatro grandes figuras corporales procedentes en parte de la relación de la semiótica con la fenomenología, la neurociencia, la psicosomática y la psicología. Así, por ejemplo, la figura del cuerpo-envoltura o cuerpo-piel procede de los estudios del psicoanalista Didier Anzieu (1987), así como la figura de la huella (empreinte) de la psicología de la memoria y la psicosomática.

² Incluimos bajo la etiqueta de artes performativas un amplio espectro de prácticas consideradas como artísticas o sociales y no solamente lo que entendemos generalmente como teatro, danza, música o performance. Tampoco las subsumimos completamente dentro del significado de la representación. La performatividad del arte implica hoy un campo heterogéneo de experimentaciones que trascienden la noción de representación así como también, por ejemplo, la noción lingüística de lo performativo ligado necesariamente a la producción evidente de acciones visibles asignadas a un sujeto del discurso.

³ Nos referimos al proyecto del historiador del arte Aby Warburg (alumno de Erwin Panowsky) y su método del Atlas-Mnemosyne (diosa de la memoria), donde las imágenes se disponen en forma de collage a través de asociaciones que no son necesariamente cronológicas y asignables a un mismo estilo (Warburg, 2014). Asociamos lo anterior a la red rizomática y la noción de línea de fuga de Deleuze y Guattari (2006) ya que pensamos que la búsqueda sobre el campo (que consta de espacios

lisos y estriados al mismo tiempo) es guiada por un doble movimiento de divergencia y convergencia no exento del principio de no-contradicción.

⁴ Entendemos por *embodiment* los estados intersubjetivos de co-participación cognitiva y emocional. También puede traducirse como un proceso de encarnación entre los agentes que co-participan en una práctica semiótica. Véase los textos de Patrizia Violi (2008) y Franciso Varela (1996).

⁵ Este esquema geométrico-arquitectónico fue publicado por Schlemmer en su texto "Ser humano y representación" (Polieri, 1958) y lleva el siguiente texto a pie de página: "Delimitación del espacio por el cuerpo humano". Un enunciado que postula la dimensión constructiva del espacio a partir de una cierta y especial dinámica coreográfica de naturaleza extra-cotidiana. En este sentido, es una cita que refleja las influencias de las vanguardias del momento histórico en la nueva síntesis del Bauhaus y de la misma poética de Schlemmer, tales como el constructivismo, el neoplasticismo y en cierta forma también el futurismo italiano.

⁶ Kurt Schwitters (1887-1947), escultor, pintor, artista visual y plástico alemán. Los *Merzbau* son describibles como un ejercicio de compresión forma-espacio, para convertir una pared, un muro neutro en un verdadero dispositivo compacto donde se funden y fluyen las dimensiones del espacio. En este sentido, la fascinación que todavía ejercen intuitivamente sobre nosotros es el efecto de estratificación e interpenetración que anula cualquier posibilidad de cerrar definitivamente la percepción de la forma. Se comprenderá entonces la profundidad del pensamiento teórico que guiaba a las experimentaciones de los maestros de la Bauhaus. Además de Schlemmer, también podemos encontrar estos principios en la obra de Moholy Nagy. Ver el texto de Ernst Nündel (1981).

⁷ Este aspecto es de una notable profundidad y podría ser uno de los contenidos fundamentales de la poética de Schlemmer, como potencia extensiva y articulación filosófico-estética entre el orden mecánico y el orden orgánico. La preocupación por esta articulación fue intensa e ininterrumpida en casi todas las vanguardias artísticas del siglo XX y aún no ha terminado de desplegarse y complejizarse, desde la biomecánica de Meyerhold y el actor excéntrico de Eisenstein, pasando por el cuerpo dadaísta y futurista, hasta los performances actuales de Sterlac. Pero lo que nos atrae mucho más es la *semiosis* visual y plástica de las tácticas del querer y saber comprimir todo el espacio (real e imaginario) en un *merzbau* o en un "relieve" donde forma y color, conservando su autonomía se funden en una nueva síntesis.

⁸ Desde nuestro punto de vista, que coincide con el de otros investigadores, estos principios innovadores de enorme importancia que Argan consideraba como un superamento dialéctico de un concepto de forma y espacio que comprendiera la racionalidad de otro modo, se pierde o se reduce significativamente cuando la Bauhaus pasa a estar bajo otros directores. Tenemos que esperar algunos años más, hasta que Tomás Maldonado trata de recuperar esta poética en la Bauhaus de los años sesenta en Dessau. Quizás el hecho de que Maldonado era, además de diseñador industrial, también artista visual y plástico favoreció esta vuelta ascendente del programa de estudio original. Sin embargo pensamos que el aspecto más metafísico y no racionalizable no fue “pensado” y recuperado en esta fase y ha quedado literalmente como una suerte del futuro en el pasado.

⁹ Puntualizamos el hecho de que la racionalidad de la primera Bauhaus es entendida como racionalidad constructiva (*gestaltung*), que debe reintegrar orgánicamente la percepción de la forma en todas sus variables de tal modo que pueda constituirse y re-constituirse una nueva subjetividad que incluya valores y sensibilidades no racionalizables totalmente en cuanto cantidad y número o ajuste. Este es un punto muy importante pues vulgarmente se ha querido basar el principio formativo de la Bauhaus en una relación forma-función muy simple. Lo cierto es que, en todo caso, la preocupación por la forma no fue como forma concluida y cerrada, técnicamente ajustada a una economía y eficacia de la función. Este planteo está equivocado. En esta fase, numinosa e incluso enigmática de la Bauhaus de Schlemmer, de Moholy Nagy, de Klee y de Itten, lo que se pone en juego y en relieve es el proceso de constitución de la forma (*gestalten*), de la forma en su devenir. Un proceso que converge y diverge en sus obras más acabadas y que sobrepasa con creces cualquier valoración en los simples términos de un funcionalismo vulgar.

¹⁰ En el año de 1928, luego de toda una serie de trabajos preliminares y experimentaciones con los estudiantes del curso de teatro, Schlemmer produce una serie de dibujos y esquemas que tienen como finalidad agrupar en una síntesis iconográfica los valores o contenidos fundamentales del cuerpo actuante y perceptivo; lo que nosotros denominamos un emblema, siguiendo la terminología de la iconografía y la fisiognómica antigua. No se trata de reducir este emblema teórico a lo que entendemos por artes escénicas y del movimiento. Schlemmer lo propone como una imagen sintética de las variables y valores necesarios para que lo que se denomina como arte, tenga una significación plena. También vale acotar aquí, que la noción de arte (*kunst*) en este momento de la Bauhaus

está ya muy lejos de los códigos y reglas de producción e interpretación ligadas al concepto de representación y, como sabemos, en todo caso es un término que articula en su seno el valor de la técnica, la ética y la estética, proceso en el cual la forma adquiere una nueva dimensión como plano de síntesis superior que no existía anteriormente, cuando menos a nivel de los institutos de enseñanza europeos, con la excepción del Vkhutemas ruso.

¹¹ Algunos investigadores han insistido en la simbología circular del programa docente de la primera Bauhaus y han hecho notar las influencias provenientes, sobre todo, de lo que han denominado como el Círculo de Holzel (Holzel Circle), una academia proto-bauhausiana en la cual Schlemmer había estado cursando antes de entrar en la Bauhaus de Weimar. Otros señalan, como influencia notable un signo-objeto instrumental: el Golden-circle de Adalbert Goeringer (1911), inventado para medir la sección dorada, cuya figura convertida en una suerte de logo o marca visual, identifica hoy en día el premio del “Compasso D’oro” otorgado en Italia a los mejores diseñadores internacionales (Feuerstein, 2019; Aoki, 2011). Ver además los significados asociados al círculo en Ciriot (1990)

¹² En la semiótica generativa y narrativa de la escuela de París, lo semi-simbólico es un modelo de lectura que supone en principio que las imágenes visuales tienen una homología entre la organización del plano de la expresión (del formato, encuadre o superficie) y una lógica de la significación, de tal modo, por ejemplo, en algunos casos las zonas geométricas de superficie (arriba-abajo, derecha-izquierda) contienen figuras cuya posición corresponde con los términos de un cuadrado semiótico a nivel del plano del contenido (vida-muerte, no vida-no muerte). (Greimas y Courtés, 1980; Mangieri, 2007 y 2014)

¹³ Aquí observamos una relación de la poética de Schlemmer con la teoría de la percepción de Adolf Von Hildebrandt a finales del siglo XIX, que articulaba lo visual y lo táctil o visión cercana y visión lejana, anticipándose a las investigaciones contemporáneas sobre la cenestesia y la multimodalidad perceptiva y sensitiva. Ver al respecto: Hildebrandt (1989)

¹⁴ Aunque no ha sido dicho explícitamente por teóricos e historiadores de la primera Bauhaus, nosotros queremos indicar una relación de fondo entre los rasgos del lenguaje neoexpresionista alemán y, en este caso, varios de los trabajos experimentales de Schlemmer.

¹⁵ Muchos docentes de la Bauhaus siguieron cursos y enseñanzas con maestros cuya formación era, en buena parte, constructivista y cubista. Por otro lado entre los años 1917 y 1925 muchos grupos de danza y teatro ruso

realizaron temporadas en Alemania, exponiendo sus piezas y las técnicas escénicas y actorales propias del constructivismo. Además de las influencias notables del cubismo (Wingler, 1980)

¹⁶ Ver al respecto la postura de artistas e investigadores que recurren a la experiencia de la *slat-dance* en el marco de proyectos de captura digital del cuerpo en movimiento.

¹⁷ El valor semiótico del tres y la tríada podemos apreciarlo a lo largo de este performance orgánico-mecánico, dividido en tres grandes secuencias y que de hecho lleva el "subtítulo" de tres colores: amarillo, rosa y negro. Puede verse una reconstrucción del Ballet Triádico a cargo de Margarete Hastings (1970) en <https://www.youtube.com/watch?v=mHQmnumnNng>

¹⁸ Apenas un pequeño porcentaje de los documentos escritos, visuales o filmicos de la obra de Schlemmer ha podido ser hallada, recuperada y organizada. La mayor parte de su trabajo fue ocultada o destruida por el régimen nazi. De hecho, dos de las exposiciones más importantes fueron incluidas por el nazismo dentro de la etiqueta del arte decadente. Su esposa, hijos descendientes han conservado una parte de su producción teórica y material.

¹⁹ Aunque en las reposiciones y recreaciones contemporáneas de la *slat-dance*, el cuerpo a menudo desaparece a través de las nuevas tecnologías de iluminación o de captura digital y lo que aparece es el juego luminoso de las varas convertidas en líneas. Pensamos que esta modalidad aunque reviste interés opaca en cierta forma la dimensión más artesanal y ligada a una imagen del cuerpo natural y biomecánico cuyo valor analógico debe ser valorizado más que su conversión digital.

²⁰ Émile Jacques Dalcroze (1865 - 1950) tuvo una fuerte y dilatada influencia sobre casi todos los movimientos artísticos relacionados con las artes de la danza, del teatro y del movimiento. Su resignificación en la modernidad del concepto griego de la eurytmia se propagó e insertó en muchos programas educativos. Hoy en día existen numerosos institutos dedicados a la enseñanza del método Dalcroze.

²¹ La eurytmia puede definirse como una conexión, una relación profunda y necesaria entre sentimiento emoción o tonalidad interior del cuerpo y sus movimientos y gestualidad en el espacio. Nosotros agregaríamos, también a los objetos y artefactos como actantes y partícipes de este proceso que también puede interdefinirse como la articulación orgánico-biomecánica entre las cenestesias y las kinestesias. Esta figura conceptual procede de la antigüedad clásica y del período arcaico de las culturas. Fue acuñada nuevamente por Rudolph Steiner y Jacques

Dalcroze (Marinis, 2000, p. 220).

²² Marco de Marinis señala este aspecto como muy relevante y una fase pionera para el posterior desarrollo de una dramaturgia del actor y del espectador en el arte escénico de la modernidad. Este autor señala que para Schlemmer se trata de una geometría de fuerzas que es interna al ser humano que debe reacomodarse con los ritmos y flujos orgánicos: corazón, respiración, circulación de la sangre y flujos nerviosos (Marinis, 2000, pp. 40-41; Schlemmer, 1975)

²³ He recogido este término de valor, que me parece muy adecuado, del trabajo de tesis doctoral de María Piedade Aldhinas. En especial el capítulo 8 que lleva el mismo título y donde la autora aborda algunos trabajos de Schlemmer en la Bauhaus de Weimar (Aldhinas, 2015).

²⁴ Los estados de atención somática se han introducido en la semiótica post-estructural a partir del año 2000, especialmente a través de la influencia de los relevantes estudios de Csordas (1996).

²⁵ Moshe Feldenkrais (1904 - 1984), psicomotricista israelí.

²⁶ De hecho, el Sistema Nacional de Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela ha aplicado el programa Dalcroze a nivel de los niños que ingresan al sistema, aunque desde nuestro punto este ha sido casi siempre limitado a nivel nacional y local en el ámbito de la danza clásica perdiendo de vista el alcance teórico más profundo del programa Dalcroze.

²⁷ Sin embargo, al volver una y otra vez a estudiar estos artistas de la modernidad, no podemos dejar de pensar que, finalmente, parece que implícitamente la arquitectura como arte del espacio y de la forma podría volver a ocupar un lugar de coordinación en estos procesos de reintegración. Por esto no es en absoluto aventurado que las facultades actuales de arquitectura alberguen en su seno a institutos, escuelas o centros de investigación cuyas metas sean si no las mismas, semejantes en contenido a las líneas de búsqueda de un Schlemmer. Es evidente que si esto ocurre se va a contracorriente de los perfiles profesionalizantes que tienden generalmente a recortar las competencias con muy pocas áreas compartidas. Así el arte del cuerpo ha vuelto a estar más o menos confinado a un orden disciplinar.

²⁸ En este laboratorio de semiótica teatral participaron un grupo de estudiantes de la escuela de Artes Escénicas del curso 2019-2020: Claudia Márquez, Isabel Villaquirán, Jesús Pérez, Johanna Albornoz, Melkisedec Parra, Moisés Angola, Angélica Quevedo, Louis Uzcátegui y Emmanuel

Medina.

²⁹ En la poética de Eugenio Barba se hace mención a estos principios, pero se concentra más en el concepto y logro del sats; "El instante que precede a la acción, cuando toda la fuerza necesaria se encuentre lista para ser liberada en el espacio, como suspendida y aun retenida en un puño, el actor experimenta su energía en forma de Sats, o preparación dinámica. El Sats es el momento en que la acción es pensada-actuada desde la totalidad del organismo que reacciona con tensiones también en la inmovilidad." (Barba, 2013: 87-94). Basado en algunos de estos principios emprendimos, en el período 2006-2007 en la Unidad de danza, un proyecto interdisciplinario con el nombre In-Móvil.

³⁰ Este es el problema del excesivo contextualismo que termina en localismos y relativismos culturales radicales, reductores de la significación de este tipo de escuelas y laboratorios, cuyos esquemas conceptuales más bien tienen un alcance trans-contextual (por no decir trans-histórico) y líneas de fuga teóricas que atraviesan las estructuras epocales y estilísticas. Por eso hemos recurrido a la noción de poética.

³¹ Existen institutos o centros universitarios donde las artes del cuerpo, del espacio y de las forma comparten un mismo espacio de intereses académicos. Si bien, más por motivos políticos que epistemológicos, las facultades de arquitectura y de teatro-danza estén separadas administrativamente, las primeras deberían tener espacios académicos para este tipo de investigaciones transdisciplinarias.

Referencias

- Aldhinas, M. (2015). *Embodied Emotions: Observations and Experiments in Architecture and Corporeality*. [Documento en línea]. Disponible: https://www.researchgate.net/publication/319183489_Embodied_Emotions_Observations_and_Experiments_in_Architecture_and_Corporeality [Consulta: 2019, Enero 12]
- Aoki, K. (2016). Hölzel Circle as the Proto-Bauhaus: the Situation in the Stuttgart Academy and the Concept Brought to the Bauhaus. *The Adht Journal* [Revista en línea]. Disponible: http://acdht.com/download/2016/The_Journal_of_the_Asian_Conference_of_Design_History_and_Theory_No1_2016.pdf [Consulta: 2019, Febrero 11]
- Anzieu, D. (1987). *El yo piel*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.

- Argan, G. C. (1970). *El Arte Moderno*. Vol. 2 Valencia, España: Fernando Torres.
- Argan, G. C. (1974). *Walter Gropius e la Bauhaus*. Torino, Italia: Einaudi.
- Barba, E. (1993). *La canoa di carta*. Boloña, Italia: Il Mulino.
- Barba, E. y Savarese, N. (2005). *L'arte segreta dell'attore*. Milán, Italia: Ubulibri.
- Brook, P. (1968). *The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*. New York, EE.UU.: Atheneum.
- Cirlot, J. C. (1990). *Dictionary of Symbols*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- Cruciani, F. (1992). *Lo spazio del teatro*. Bari, Italia: Laterza.
- Csordas, Th. (1994). Introduction: The body as representation and being-in-the-world. En: Th. Csordas (ed.) *Embodiment and experience. The existential ground of Culture and Self*. Pp. 1-24. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2006). *Mil mesetas*. Valencia, España: Pretextos.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona, España: Lumen.
- Feldenkrais, M. (1980). *Autoconsciencia por el movimiento*. Barcelona, España: Paidós.
- Feuerstain, M. (2019). Oskar Schlemmer's Vordruck: an absent woman within a Bauhaus canon of the body. *Theatre and Performance Design*. [Revista en línea]. Disponible: https://www.researchgate.net/publication/333346358_Oskar_Schlemmer's_Vordruck_an_absent_woman_within_a_Bauhaus_canon_of_the_body [Consulta: 2019, Julio 10]
- Fontanille, J. (2011). *Corps et sens*. Paris, Francia: Puff.
- Fontanille, J. (2013) *Figures of the body and the Semiotics of imprints*. [Documento en línea]. Disponible: https://www.researchgate.net/publication/274888672_Figures_of_the_Body_and_the_Semiotics_of_Imprint_Semiotic_Figures_of_the_Body_in_the_Humanities [Consulta: 2019, Febrero 5]
- Gamelli, I. (2006). *Pedagogie del corpo*. Roma, Italia: Meltemi.

- Göeringer, A. (1911). *Der Goldene Schnitt*. Berlin, Alemania: Lindauersche Buchhandlung.
- Greimas, A. y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado*. Madrid, España: Gredos.
- Gropius, W. (1958). *La scène au Bauhaus. Aujourd'hui, Art et Architecture*, N° 17, Mayo, p. 14.
- Hall, E. T. (1966). *The Hidden Dimension*. New York, EE.UU.: Anchor Books.
- Hildebrandt, A. (1989). *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid, España: Visor.
- Laban, R. (1984). *El dominio del movimiento*. Madrid, España: Fundamentos.
- Mangieri, R. (2013) Corp extraordinaire, corp vivant. En A. Helbo, C. Bouko y E. Verlinden (eds). *Interdiscipline et arts du spectacle vivant*, N° 13, Volumen 1, pp. 67-85. París, Francia: Honoré Champion.
- Mangieri, R. (2019) *Espacios personales en las artes performativas*. En Actas del Congreso de la AISS. (en proceso de publicación)
- Marinis, M. (2000). *In cerca dell'attore*. Boloña, Italia: Bulzoni editore.
- Nündel, E. (1981). *Schwitters*. Hamburgo, Alemania: Rowolt.
- Polieri, J. (1958). Spectacle, 50 ans de recherché. *Aujourd'hui, Art et Architecture*, N° 17, Mayo, p. 12.
- Ortega, C. (2014). El fragmento como creador de sentido en la era de la transparencia. En: S. Sienra, A. Pérez, L. Rodríguez y J. Mojica (Compiladores) *La imagen como pensamiento*. Pp. 89-99. México: UNAM [Documento en línea]. Disponible: <http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/32285/La-imagen-como-pensamiento-DIGITAL.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consulta: 2019, Febrero 15]
- Schlemmer, O. (1925). Mensch und Kunstfigur. En: O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy y W. Gropius (1965). *Die Bühne im Bauhaus, Neue Bauhausbücher*. Pp. 7-24. Mainz, Alemania: Kupferberg.
- Schlemmer, O. (1958) Etre humaine et representation. *Aujourd'hui, Art et Architecture*, N° 17, Mayo, pp. 24-25.
- Schlemmer, O. (1987) *Escritos sobre Arte: Pintura, Teatro, Danza, Cartas y Diarios*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Schlemmer, O.; Moholy-Nagy, L. y Farkas, M. (1961). *The theater of the Bauhaus*. Middletown, Connecticut, EE.UU.: Wesleyan University Press.
- Tartás, C. y Guridi, R. (2013). *Cartography of memory, Aby Warburg and the Atlas Mnemosyne* [Documento en línea]. Disponible: https://www.researchgate.net/publication/298483718_Cartography_of_memory_Aby_Warburg_and_the_Atlas_Mnemosyne [Consulta: 2019, Febrero 10]
- Varela, F.; Thompson, E. y Rosch, E. (1996). *The embodied mind. Cognitive science and cognitive experience*. Cambridge, EE.UU.: The MIT Press.
- Violi, P. (2008). *Beyond the body: towards a full embodied semiosis*. [Documento en línea]. Disponible: https://langage.cuso.ch/fileadmin/langage/Violi_Embodiment_2008.pdf [Consulta: 2019, Enero 10]
- Wingler, H. (1980). *La Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlín, 1919 - 1933*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Warburg, A. (2008). *El ritual de la serpiente*. Madrid, España: Sexto Piso.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Warburg, A. (2019). *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Miluno.