

apostasía.

número 16 - Bauhaus



rafael ávila domínguez . alejandro fernández bruño .
pablo flores contreras . violeta font . fernando jerez-sagala .
alba moon . laura rodríguez díaz . comité subterráneo

apostasía n16

rafael ávila domínguez
alejandro fernández bruña
pablo flores contreras
violeta font
alba moon
laura rodíguez díaz
comité subterráneo

**apostasía n16.
especial bauhaus**

© de los textos e imágenes: sus autores
maquetación: alejandro fdez. bruña
edicionesapostatas.com



depósito legal: s 99-2022
issn: 2659-7756
impreso en salamanca

 con la ayuda del departamento
de literatura española e hispanoam.
de la universidad de salamanca

índice

editorial

- ¿qué fue de la literatura? <i>alejandro fernández bruña</i>	9
---	---

poesía

- espejismos. <i>pablo flores contreras</i>	16
- walter gropius rabió de belleza. <i>laura rodíguez díaz</i>	17
- construir la casa I y II. <i>violeta font</i>	18
- not just function but fiction. <i>alejandro fernández bruña</i>	20
- el camino de galta. <i>rafael ávila domínguez</i>	
· <i>vir fantasticus</i>	23
· la plenitud del I	24
· muerte y fuego	27
· tres	28
· abisal	31
· el pabellón de las mujeres	32

ensayo

- el fundador. <i>pablo flores contreras</i>	36
- el espíritu de la silla. <i>alba moon</i>	37
- el vorkurs de johannes itten: <i>lebensreform, mazdaznan</i> y la vanguardia pedagógica. <i>comité subterráneo</i>	43

Zéjel

Nº 7

En **mayo** sale a la luz (y desde la luz) el **número 7** de **Zéjel**, con Berta García Faet como poeta invitada y muchas más sorpresas



revistazejel.com



[@revistazejel](#)



[@revista_zejel](#)



[@revistazejel](#)



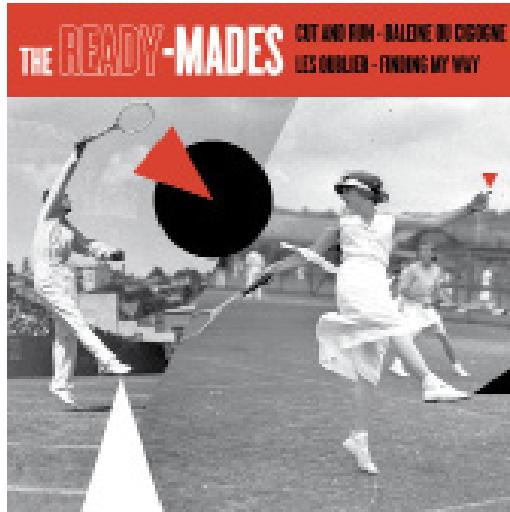
la danza de los plátanos negativos (2020), an wei. fotografía por nalia arenas.

Para adquirir el ejemplar físico nº 6 o los anteriores, podéis realizar el pedido a través de nuestro email zejeleditorial@gmail.com. Precio de **10 euros + gastos de envío**.



arriba: Клином красным бей белых! (1919), el lissitzky.

abajo: ep #1 (2016), the ready-mades

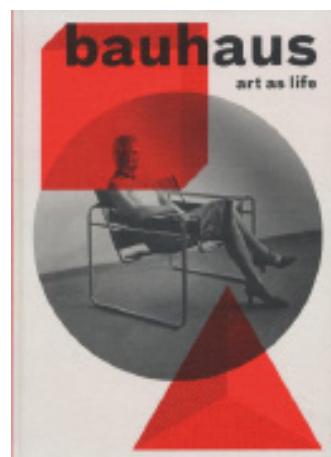


¿qué fue de la literatura?

el arte no reproduce lo visible, hace visible

Paul Klee

así comienza la confesión creativa de Paul Klee publicada en 1920, con un fuerte posicionamiento del lado de un arte que no nombra la rosa sino que la hace florecer en el poema. Todo tiende de un modo natural hacia la abstracción, reconoce el autor, que toma la realidad como punto de partida y nunca de llegada: la finalidad no es hallarse a uno mismo a través del otro sino escapar de las lógicas internas del yo para trascender hacia una visión total. El mundo exterior aparece como la materia prima de su obra, no como el objetivo último de la misma. De ahí el lema "art as life", en una vertiente hiperartística que considera el arte como un ente autónomo al que se llega una vez desaparece la presencia del autor. En el caso de que el lema hubiese sido "life as art" estaríamos ante una escuela hipervital que consideraría la opción biográfica como única posibilidad, aunque esta idea está muy alejada de los preceptos de la Bauhaus. Sigue justo después Klee: "cuanto más puro es el trabajo gráfico, cuanta más importancia se da a los elementos formales en los que se basa la representación gráfica, tanto más deficiente es la preparación para la representación realista de las cosas". Este método de análisis basado en la descomposición de los elementos complejos en sus unidades básicas es totalmente contrario a la manera de obrar realista, cuya labor es escalar en tamaño (pero no en masa) las distintas unidades complejas: el resultado es que el perímetro no concuerda con el área.



en la bauhaus creían en la idea de un arte total que unificara las distintas manifestaciones artísticas y borrara (o difuminara al menos) las barreras establecidas entre ellas. la única vía posible era encontrar el denominador común de las distintas disciplinas y hacer un arte mínimo imposible de etiquetar. en este sentido, el *ballet triádico* de schlemmer no es más que un intento de fusionar la danza con la pintura y la escultura, hallando aquellos parámetros comunes en la intersección entre ellas. vemos cómo los bailarines se mueven por la retícula dibujada en el suelo del escenario, limitando así sus movimientos a una suma de espacio y tiempo. al reducir la danza a sus elementos básicos (dos vectores), es posible hacer un estudio pormenorizado de las reglas físicas del ballet. en *danza del espacio* schlemmer dice: “las matemáticas del cuerpo humano podían establecer una correspondencia con el espacio, que sería entendido como una retícula invisible de las relaciones planimétricas y estereométricas”. este y no otro era el objetivo de pintores como kandinsky: hallar ese último elemento en el análisis para convertirlo en el primero en la práctica. kandinsky afirmará en *punto y línea sobre el plano* que “la música, que exceptuando la marcha y la danza no tiene fines prácticos, y que hasta hoy solo fue adecuada para obras abstractas, posee desde hace mucho tiempo sus teorías”. es por ello que hallar las teorías de la pintura será la motivación principal de estos artistas, que harán obras de arte que serán al mismo tiempo investigaciones analíticas de la realidad. sobre esta excesiva reducción de los cuerpos a sus formas y lógicas internas básicas escribió paul westheim irónicamente: “tres días en la bauhaus y no se puede ver un cuadrado más en toda la vida”.

los estudiantes de la bauhaus no creaban obras de arte para el museo, cuyo sentido primario es la vista, la contemplación pasiva y ocasional de un objeto artístico. por el contrario, todas las acciones de la escuela estaban orientadas hacia los edificios o ‘máquinas de habitar’ (en palabras de schlemmer), cuyo sentido principal es el tacto, el uso activo y continuado de un objeto. por lo tanto, la estética quedaba determinada las posibilidades del entorno, generando así una de las primeras aproximaciones a lo que hoy conocemos como diseño gráfico. los estudiantes de la bauhaus no creaban una necesidad, sino que la encontraban para satisfacerla luego. así, los edificios se construían bajo la lógica del impacto físico y social; las dimensiones de los cuadros y los murales eran directamente proporcionales a las medidas de las

paredes; las alfombras se tejían en función del área del suelo y el mobiliario se fabricaba según las posibilidades formales de cada vivienda.

en su intento de llegar a esa infancia del hombre relacionada con el momento previo a la aparición de la cultura (kindergarten), los integrantes de la bauhaus se aproximaron al movimiento del *international style*, estilo que intenta librarse de todas las expresiones individuales del artista a fin de acercarse a la ética y estética de la creación industrial: aunque el resultado siempre acababa siendo una subjetividad objetivada según los propios términos y medidas de cada artista. esta concepción del arte como algo separado del autor es utópica en tanto que toda obra de arte lo es por expresar su singularidad, creando así una oposición necesaria entre lo uno y lo otro que generará los movimientos de diferencia y repetición dentro de la bauhaus respecto a la producción en serie. es curioso en este sentido que los estudiantes, en los inicios de la escuela, tenían que simular manualmente los acabados de la máquina, fingiendo desde lo artesanal una postura serializada. según winfried nerdingen hubo una grave consecuencia tras los intentos de americanización de la producción de la escuela: "el desarraigo y la falta de historia del estilo internacional serían cada vez más criticados, haciéndolo responsable de la desertización de las ciudades y de un entorno sin alma".

si atendemos al curriculum de la bauhaus, no vemos en su plan de estudios a la literatura como asignatura pero sí a la tipografía: eliminó el fondo vaciando la forma de todo significado ético. desde esta perspectiva, la forma es el único elemento universalizable una vez eliminados los aspectos culturales y sintetizados los innatos. más allá de la teoría, la tipografía universal que creó bayern años después solo era universal en aquellos lenguajes derivados del alfabeto latino (excluyendo el cirílico o el alifato, entre otros), que es lo mismo que decir que nunca fue (ni fueron) universales, bandera blanca por antonomasia. como sucediera siglos atrás en la república de platón, no interesaba un arte cuya materia prima fuera el lenguaje, constructo cultural totalmente determinado por cada uno de los idiomas existentes. es por ello por lo que el grueso de asignaturas estaban dedicadas a las distintas partes constituyentes de un edificio, pues este parecía el objeto final ideal al que dirigir todas las fuerzas creativas colectiva.

a pesar de este rechazo a la literatura resultan de vital importancia los distintos libros editados por la bauhaus durante sus años

de actividad. a través de la trayectoria editorial de la escuela vemos una confianza ciega en un lenguaje descriptivo y preciso empleado casi exclusivamente para el manifiesto, cuya etimología sería "hacer una fiesta con las manos", en la línea de la artesanía defendida en la escuela desde los inicios. a pesar de este rechazo implícito a la literatura, más tarde la usarán como único vehículo posible para la transmisión y fijación de ideas: *scripta manent, verba volant.* en los años comprendidos entre 1925 y 1930 vieron la luz catorce libros relacionados directamente con la bauhaus, como *international architecture* de gropius, *pedagogical sketchbook* de klee, *the theatre of the bauhaus* de schlemmer, *neue gestaltung* de mondrian, *punto y línea sobre el plano* de kandinsky o *the new vision* de moholy-nagy, todos ellos libros de primera línea sobre diversas disciplinas cuyo único punto (y línea) en común es el lenguaje como único vehículo efectivo para documentar el resto de artes.

pero, más de 100 años después de la fundación de la escuela, ¿qué queda hoy de la bauhaus? ¿es la bauhaus un movimiento concluido o abierto? ¿es historia o presente? para responder a algunas de estas preguntas, la vicepresidenta de la bauhaus en weimar, nathalie singer, reconoce que "en conferencias y coloquios, por ejemplo, consideramos qué ideas de entonces se pueden transferir a nuestra era digital o a nuestras preguntas sobre la relación entre el hombre, la naturaleza y la tecnología [...] ahora nos enfren-



tamos a la gran pregunta de qué es lo que la digitalización está haciendo con el diseño, pero también con la sociedad y su comportamiento". como vemos, hay una nueva variable a tener en cuenta dentro de la ecuación-bauhaus: la digitalización como un factor que condiciona tanto la materialización final de un producto (virtual o físico) como los medios empleados en tal empresa. la supuesta democratización promovida por internet genera falsos mitos relacionados con las posibilidades colectivas de creación: la individualidad de un artista no reside en la información que selecciona, sino en la que omite.

¿las ideas de la bauhaus sobreviven a este proceso de digitalización? ¿o quizás esas mismas ideas eran demasiado prematuras para la época? dado el carácter del movimiento, podríamos afirmar que es un movimiento utópico en términos artísticos/analíticos y nostálgico en términos políticos/sociales. 100 años después del nacimiento de la bauhaus, las discusiones conceptuales iniciadas por sus estudiantes y sus profesores siguen dando frutos en diversos campos de la cultura. no obstante, los grandes ideales sociales que pasaron por la escuela (sin que ninguno se quedara a vivir allí realmente) son contemplados ahora desde un filtro blanco y negro: filtro que desluce y desnaturaliza los tres colores primarios elegidos como emblema de la escuela.

de hecho, es curioso cómo el tiempo ha conseguido añadir una pátina de misticismo a un movimiento que en su época era visto como algo realmente extraño y desagradable. en la alemania de la época, si un niño se portaba mal el padre la amenazaba diciendo: "si no eres bueno, irás a parar a la bauhaus". la escuela era vista como un manicomio donde residían unos locos que hablaban de colores y formas abstractas.

y es que en un mundo en blanco y negro, todos somos víctimas de la bauhaus.

alejandro fernández bruña

TRAUMBUCH

PATRICIO



PRON

www.delirio.es

Este libro no es tan sólo un diario de sueños, es la arquitectura onírica de un escritor cuyo lenguaje desafía siempre la estructura de la realidad. Siempre en sus novelas, siempre en sus cuentos, y aún más en este compendio de materias imprecisas. Pero en este libro, Pron abre el código fuente de su escritura, desnuda el entramado característico de sus escritos cuyos personajes se imbrican, confluyen, se fractalizan en diversos planos de tiempo y espacios. Nunca es posible llegar a conocer al autor, ni siquiera para el autor mismo. Estas páginas abren una senda para ello, con nocturnidad y alevosía.

poesía



espejismos (2021), **pablo flores contreras**

walter gropius rabió de belleza

a beatriz

y planeó un mundo nuevo ingenuamente
todo deseo tiene algo de ingenuidad legítima
tomó flores pájaros muchachas
pelirrojas y lánguidas de la Inglaterra del siglo diecinueve
el socialismo heterogéneo húmedo y patriarcal
y cubriendo el vacío con hormigón
creó un espacio que inventara otros
desde los colores primarios y la pulcritud
incluso las mujeres pudieron imaginar en este lugar
aunque a veces olvidaran firmar sus ideas
para hacer la realidad habitable
esta ingenuidad legítima inundó las casas
de los obreros gracias a la producción en serie
en este punto la Inglaterra del siglo diecinueve quedaba lejos
porque todos sabemos obedientes
que la belleza siempre debe ser rentable
y que los mundos nuevos solo son deseos febriles
desde hace un par de siglos

laura rodríguez díaz

construir la casa I

el mundo de ayer abre sus ventanas geométricas
y avienta el olor de los muertos con un golpe de luz.
del rayo blanco se extraen los colores como de la derrota
la herida roja y los espectros azules del hambre.

primario, todo es aún simple y primario.

de las cenizas del pasado surgirá el nuevo mundo
el bello sencillo nuevo mundo repleto de color.
¿pero cómo construir sobre el pasado?
dónde y cuáles y cómo las herramientas,
de qué formas los trazos con qué ángulos la inclinación
de los distintos movimientos que señalan lo innombrado.

para revelar la vida tal como es es
necesario deformarla, con los colores
con las formas extendidas como mantos
hasta que nada pueda ser comprendido en su apariencia.
entender requiere las fuerzas de las manos del hilo tenso
del telar la urgencia del carboncillo oscuro y dinámico.

primario todo es aún hermoso y primario
hasta que levantemos el edificio que nunca existió.
un compendio geométrico un atlas de artes
una colección de ofensas al gusto elevado una casa
de muñecas construida con hilos plateados
tan tirantes las madejas que todo el hogar
amenaza con romperse

y simplemente
hermosamente
tenebrosamente

caer

construir la casa II

la forma sigue a la función.

construir la casa como quien levanta un poema
para acoger qué.

construir el poema como la casa vacía, preparada
para albergar al hombre que la atravesé en llamas.

pero esta poesía no es un hombre en llamas.

esta poesía son las cenizas de una mujer que una vez pintó
tejío
diseñó
una casa simple y hermosa
y una mujer que ardía entre los escombros del edificio.
por un instante sintió el derrumbe y después
sus cenizas se levantaron y abandonaron volando la casa
[con el viento
hasta llegar ahora
a ti.

es ahora. nada es ya primario, o simple. detén la lectura
levántate del sillón o del asiento del metro y obsérvate
donde puedas. esta es tu forma
y si la forma sigue a la función,
observa la tuya
y pregúntate:

¿cuál es tu función
aquí?

violeta font

not just function but fiction

el poema llega
desde la silla en la que usted se sienta
hasta la página que está leyendo
(o fingiendo que lee)
pero

cómo ver sin ojos
el consenso ciego de la historia,
cómo comprender con las manos
este catálogo de formas
si todos nuestros materiales fueron
prestados o heredados, si nunca
proclamamos la arbitrariedad
del signo lingüístico ni volvimos
a la artesanía olvidada de la palabra.

el arte no puede enseñarse (decían):

el poema es
el poema es una máquina
el poema es una máquina de habitar
el poema es una máquina de habitar el lenguaje o
el poema es una máquina deshabitada
el poema es una ausencia
el poema es
el poema

alejandro fernández bruña

Caracol nocturno

En una entrevista, el poeta cubano José Lezama Lima definió la poesía como «un caracol nocturno en un rectángulo de agua». Lezama hablaba de la imposibilidad de delimitar el hecho poético, pero también de la espiral dorada, es decir, de la poesía como forma y naturaleza: creación que sustituye la realidad, recreación. Esta contradicción («De la contradicción de las contradicciones, / la contradicción de la poesía, escribiría el autor») señala que solo podemos explicar la poesía a través de la suma de posibilidades.

Por este motivo, *Caracol nocturno* aspira a ser una casa abierta donde celebrar la conjunción, la amistad, haciendo del tiempo y del espacio una conversación única y múltiple.

Laura Rodríguez Díaz

@caracolnocturno   



blüten in der nacht (1930), **Paul Klee**

vir **fantasticus**

la raíz del árbol es una rueda
raimundo lulio

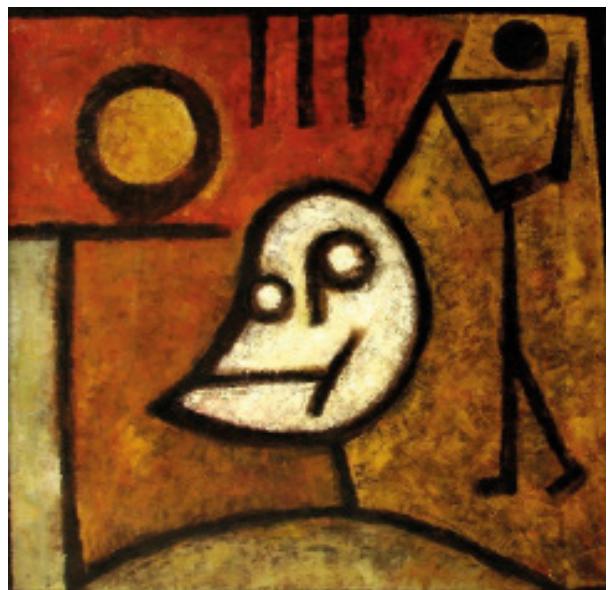
he consultado los oráculos caldeos: en el número intermedio hay un principio, hay un fin, pero no hay fin ni principio. la raíz del árbol es una rueda. la naturaleza ama oclutarse. en el jardín he visto dos plantas livianas: sin raíces, sin hojas. en vano he tratado de reproducirlas. detrás de las formas cerradas, tal vez exista una revelación: una planta, que es imagen única y carnal, que a su vez es puente de una planta arquetípica. un ramillete puede contener una cruz, una llave, la noche y su dominio, el contorno de un niño arrodillado o la luna del color del azafrán. a las puertas de la imagen, dos palabras talladas en carbón: no pregúntes.

la plenitud del 1

a la salida de esta visión feroz,
guiado por el ojo, oculto
como la urna de un cuerpo de cobre,
maldigo la doncella plenitud del 1.
a la salida de esta visión feroz
he visto las caras de los niños en cobertizos
donde son devorados por el tiempo.
«mira, yo vivo», pero ahí, fuera del agua,
el niño lanza plegarias a las viñas.
el tiempo arolla todas las cosas: el ritmo
interior. ¡danzad! ¡danzad! hay un ritmo común.
¿quién romperá los brazos a penteo?



el pez dorado (1925), paul klee



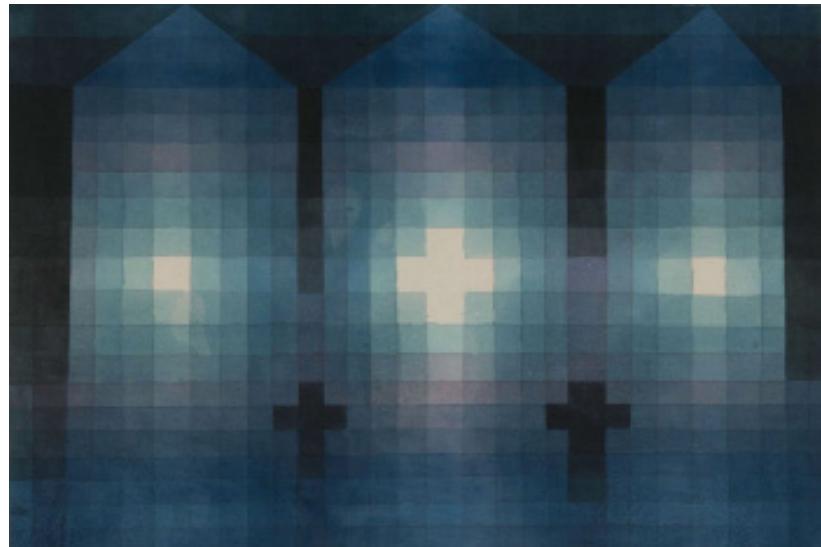
muerte y fuego (1940), **Paul Klee**

muerte y fuego

una forma primera intuye el fuego:
el primer fuego, necesario y capaz.
el fuego es una esfera sin centro
inclinada en el hueco de las manos.
la llama antigua que mora en los hombres,
en la penumbra íntima al calor del hogar.
la noche se derrama entre las manos
de dos que aguardan la llama y su sino.
lo dijo ya el álgebra del ciego:
antes del alba, se verá el prodigo.

tres

he sido los santos del oeste,
el triángulo de la ascensión,
las leyes del conocimiento,
la sombra y la forma de hermes,
el tercer ojo que da a los hombres
la conjunción del secreto.
he sido los magos de persia,
el centro de una esvástica mancillada,
el otorgado el tercer mes del año
a tres pueblos, a través de tres hijos,
el número de la casa del tenebroso
que escribió el sol negro de durero.
he sido y soy el número tres.
el morir es un safricio peculiar.
yo me dejo ser en tres partes,
y cada parte de mí no acaba
en ninguno de los tres caminos



tumba de tres partes (1923), **Paul Klee**



la magia de los peces (1925), **Paul Klee**

he visto en monedas podridas el rostro del océano primordial.
he visto un pez pariendo estrellas la tercera noche del arrecife.
ha sonado el tiempo en tres sílabas visibles: he alzado
mi rostro, transformado en una gavilla de trigo. renacer, sufrir
la conmoción, hundirnos en las profundidades del misterio.
si consumo una espiga, consumo la vida misma. si bebo del
charco colgado de las bocas, bebo de las alcántaras del deseo.
he lanzado al aire un dado de pan. ha caído, sin aliento,
buscando el dorso del agua. no importa el color: la penumbra calla, y dice más.

el pabellón de las mujeres

descendimos a la noche por tu vientre,
bajamos de la oficina al bosque salvaje,
a los sótanos oscuros que solo tú nombras,
de la burocracia al furor del vino,
de la camisa de fuerza a la tierra temblorosa.
pongo en ti mi centro como todos lo ponen
al buscar en tu vientre las causas invisibles.
a pesar de los cerdos enmascarados
que nos devoran los dedos y escupen
diminutas piezas de carne estancada,
a pesar de los hombres de naturaleza muerta,
hombres que tienen agua helada en las manos,
buscaré tu rostro por el bosque primero,
buscaré la carne de tus piernas de agua,
buscaré en tu ombligo el centro de la tierra,
buscaré en tus ojos el dolor de los otros,
beberé la saliva de otros cuerpos en el mar.
pero no te encontraré.
porque vendrán las ninfas con sus brazos despiertos
y vendrán los machos con los hombros caídos
para buscar el fruto que alimente la tierra.
pan que elevas tus cuernos en la noche de insectos amarillos:
yo te busco por las habitaciones,
por el agua inmensa de los corazones vacíos,
donde las niñas mojan sus pirámides dormidas,
donde la muerte aguarda sus heridas profundas.

rafael ávila domínguez



el pabellón de las mujeres (1921), paul klee

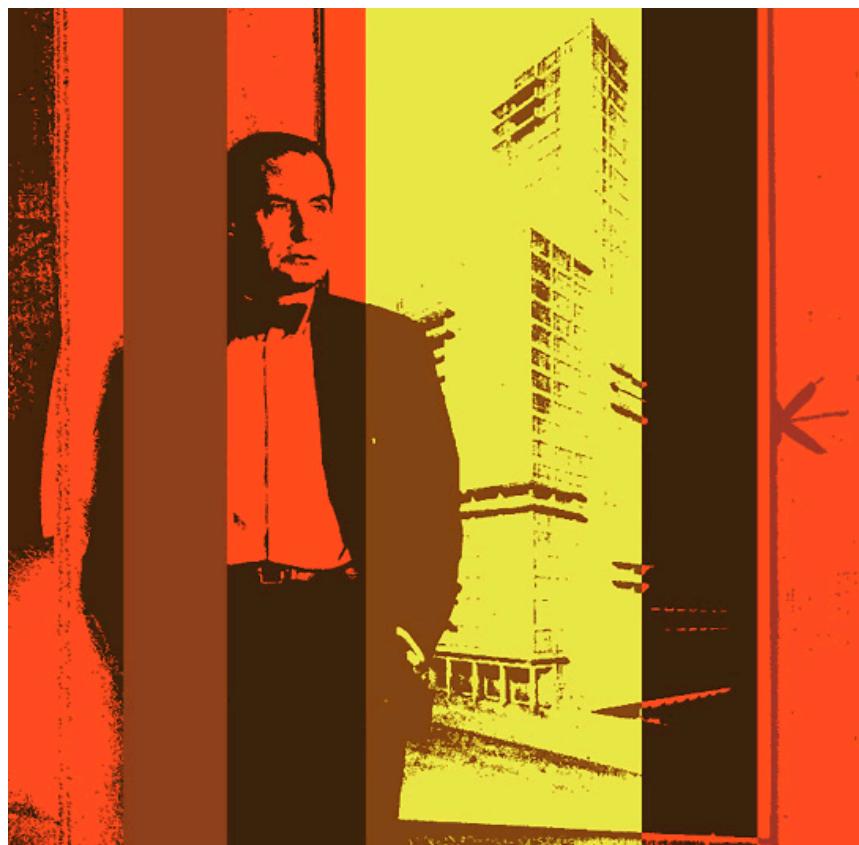
LETRAS CORSARIAS

PROGRAMACIÓN CULTURAL 2022

ABRIL

1 Viernes 20h	Alberto Santamaría <i>Un lugar sin límites.</i> Con Tomás Rodríguez y José Sarrión. Editorial Akal.	 
2 Sábado 19h	Iñaki García <i>Antología de la British Invasion.</i> Con Manuel Recio y Ramiro Domínguez. Editorial Sílex.	 
5 Martes 20h	Elaine Vilar <i>La tiranía de las moscas.</i> Con Vega Sánchez. Editorial Barrett.	 
6 Miércoles 20h	Javier de Isusi <i>La Divina comedia de Oscar Wilde y Los viajes de Juan sin Tierra.</i> Editorial Astiberri. Con Domingo Hernández.	 
7 Jueves 20h	Juan Tallón <i>Obra Maestra.</i> Con Fabio de la Flor. Editorial Anagrama.	 
20 Miércoles 20h	José Luis Villacañas <i>La revolución pasiva de Franco.</i> Con Guillermo Granado. Editorial Harper Collins.	 
21 Jueves 20h	Isaac Rosa y Marta Sanz <i>Lugar seguro.</i> Conversación alrededor de la nueva novela de Rosa. Editorial Seix Barral.	 
23 Sábado 10-21h	Día del Libro Nos vemos en la Plaza Mayor y en la librería. A la puerta de la cafetería Las Torres.	
29 Viernes 20h	Clara Obligado y Nuria Barrios <i>Todo lo que crece La impostora.</i> Con Paqui Noguerol. Editorial Páginas de Espuma.	 
30 Sábado 19h	David Aja <i>Semillas.</i> Con Carlos T. Mori. Editorial Astiberri.	 

ensayo



el fundador (2021), **pablo flores contreras**

el espíritu de la silla

habrá quien se pregunte sobre la mística que sostiene un cuerpo; aunque, al fin y al cabo, es mera cuestión de fisionomía, equilibrio y gravedad. pero atender al reposo implica echar un pulso con la física y ajustarse a límites exquisitos, porque no todas las superficies fueron concebidas con el fin de abrazarnos. si se hace una retrospectiva sobre los objetos que nos rodean, quizás el más generoso pudiera ser aquel que nos brinda un espacio seguro entre sus proporciones; con ello me refiero tanto a una indiscutible funcionalidad dirigida al descanso, como a la tarea de soportar un peso al que en muchas ocasiones se le suman otras cargas. se me ocurre por ejemplo que, desde un punto de vista artístico, en la pietá de miguel ángel oteamos un célebre conjunto escultórico, pero si lo derivamos hacia una perspectiva más pragmática, la figura de la virgen y su manera de acoger el volumen inerte de su hijo nos acerca al uso real que ejerce el mobiliario sedente. ante esta apreciación, me tomo la licencia de confesar que no hay mueble más humano que una silla. una pieza común cuya finalidad se centra en transmitir confidencia y protección. por eso la thonet se considera un clásico del diseño desde 1854: nada de artificio oculto, sino simple plenitud en su estructura.

la escala pequeña mantiene sus reservas en quienes están acostumbrados a las grandes dimensiones, de ahí que mies van der rohe confesase que hacer un rascacielos era incluso más fácil que elaborar una silla¹. parece contradictorio que arquitectos familiarizados con edificaciones monumentales encuentren en la reducción minuciosa una labor ardua, pero más sorprende descubrir cómo a lo largo de la historia, este ha sido el objeto más reproducido hasta la fecha. ¿qué es lo que atrae tanta atención para querer reformular constantemente el modo que el mundo tiene de sentarse? es posible que el hecho de situar el cuerpo sobre la base

¹ una silla es un objeto muy difícil; un rascacielos es casi más fácil", confesó ludwig mies van der rohe en una entrevista de la revista time en 1957.

de un asiento implique un acto de redención o vulnerabilidad; a fin de cuentas, uno se sienta voluntariamente cuando está cansado o necesita una pausa. por ello se busca la forma más digna de capturar ese sentimiento humano en sus contornos, tan alterables a lo largo de las décadas.

sentarse sobre el aire

esto me lleva a pensar que cuando gerrit rietveld concibió su famosa red and blue (1918) aglutinó el neoplasticismo suprematista en un mueble cotidiano, tal vez con la intención oculta de hacer que las personas se posasen sobre una obra vanguardista que, por ende, las convertía en parte de ese lienzo físico. cómo olvidar la geometría rectilínea y sus colores de stil (rojo, azul y amarillo) adornando una silueta contundente y pesada en el espacio de la casa schröder, hogar del diseñador holandés. no he tenido el placer de descansar sobre esta pieza, pero su apariencia robusta guardaba un extraño deseo por hacer flotar al usuario, algo que justificaba en los versos del poeta christian morgenstern mencionados en las instrucciones de montaje. ese detalle tan curioso puede impactar más si entendemos que, a simple



red and blue (1918), gerrit rietveld

vista, la dicotomía entre diseño y literatura se contempla como una antípoda irrecuperable: por un lado, la exploración funcional de lo tangible, por el otro, la indagación abstracta de lo teórico. la acción contra la quietud. la utilidad frente a lo impreciso. este pulso de contrarios se puso de manifiesto en el poema der östhet (1871)² de morgenstern, una composición sobre el desdoblamiento humano a la hora de llevar a cabo un gesto tan cotidiano como tomar asiento:

when i sit, i do not care
just to sit to suit my hindside:
i prefer the way my mind-side
would, to sit in, build a chair.

esta primera estrofa del poeta alemán siembra la duda acerca de un suceso que hasta el momento nadie cuestionaba. la mente y el cuerpo, dos realidades unidas por un mismo eje vertebrador, terminan enfrentándose en el impulso que incita a una persona a sentarse: ¿es un asunto de la carne o del espíritu? a lo mejor se podría desgranar de esa lucha una pregunta primigenia: ¿es posible que la silla solo se concretece cuando el esqueleto humano la roza? como diría jorge wagensberg (2007)³: «entre el concepto de silla y el concepto de nalga media un tercer concepto: el concepto de sentarse». igual que en un proceso evolutivo, hay que tener en cuenta que el mobiliario sedente ha ido pasando por mutaciones que le harían dejar de ser cuadrúpedo en pos de amazonas más livianas y etéreas. en esa búsqueda de la levedad, la bauhaus desempeñó un papel importante con la exploración del modelo cantilever: sillas en voladizo, bípedas, que a veces se apoyaban solo en un pedestal y que en un futuro seguro que nos sorprenderán levitando, qué se yo, sobre un implante imantado. mart stam, mies van der rohe, marcel breuer, alvar aalto y un sinfín de nombres se pusieron a replicar las cualidades fabriles y los principios de la arquitectura integral, con el propósito de seguir amamantando reproducciones nodrizas y ejemplos variados para dejarse caer, según breuer, «sobre una columna de aire».

² knight, max e., christian morgenstern's galgenlieder: selection, university of california press, los angeles, 1964.

³ vva, andreu world: chairs, 50 años de diseño y una historia que contar, rba libros, valencia, 2007

dos formas para una misma función

pese a todos los esfuerzos, parecía improbable que a partir de aquella reflexión poética del siglo xix alguien pudiese redefinir un concepto inamovible y fundar un nuevo paradigma. pero solo en los márgenes bauhausianos se materializaron legítimamente los versos de christian morgenthaler. comprendemos la écfrasis como una transformación del estado físico al incorpóreo, la conversión de una imagen en un texto; no obstante, heinz y bodo rasch

decidieron darle la vuelta a esta dinámica creando a partir de palabras una obra palpable: la silla sitzgeiststuhl. y es que der ästhet (poema) y sitzgeiststuhl (silla) han acabado siendo dos relatos con la misma esencia. mientras que el poeta alemán abogaba por el gesto emocional de sentarse, los hermanos rasch pretendían reivindicarlo y hacerlo cierto a través de su cantilever, que tanto inspiraría a la zigzag (1934) de rietveld o a la plástica panton de los 60. su ergonomía sinuosa, compacta y de estética casi orgánica entablaba una relación directa con la idea lírica del poeta desde el propio título, cuya traducción literal rezaba: el espíritu de la silla. una conexión intelectual armada desde la alegoría más exquisita.

resulta llamativo que aquellos versos de antaño se mantengan a salvo en anaqueles oscuros, mientras que esta silla se haya perdido en el tiempo y sobreviva al olvido gracias a una miniatura en el vitra design museum. aunque dejando de lado el dramatismo canónico, lo que más destaca de esta quimera es que un objeto



nr. 234 / sitzgeiststuhl (réplica), 1927
heinz & bodo rasch

y un poema terminasen siendo cortados por un patrón metafórico similar, rompiendo la plenitud de un prejuicio que parece alejar a dos disciplinas con un linaje vinculado a lo creativo. sea como sea, jamás se dejarán de escribir poemas, igual que jamás se dejarán de diseñar sillas. los primeros sirven para nutrir el alma, las segundas para aligerar la lasitud de la carne. quizás por eso los humanos están condenados a sentarse, ¿acaso no es la mejor manera de apreciar la belleza?

alba moon



studie zum kinderbild (1921), johannes itten

el vorkurs de johannes itten: *lebensreform, mazdaznan y la vang. pegagógica*

un humo oscuro, denso y languroso cubría la europa del siglo xix. un moloch industrial y despiadado extendía sus tentáculos de hierro y ocre mientras devoraba el alma de los cada vez más organizados obreros. el campesinado, privado de su bucólico y pastoril reino por la maquinaria del estado, moría en guerras de intereses ajenos. los nuevos parásitos y los cadáveres de siempre. la europa que «enterró todos sus muertos» de «carne labrada por arados de angustia», como reza altazor, fue intelectualmente heredada por los nuevos vástagos de la burguesía conservadora: profesionales liberales y comerciantes. walter gropius, pese a ser un arquitecto de familia acomodada, fue sargento en la gran guerra. de acuerdo con el relato oficial de la serie alemana bauhaus: una nueva era (2019) –producida en el centenario de la fundación de la escuela– gropius usó la radio del ejército alemán en medio de una batalla para solicitar el puesto de director de la escuela. el visto bueno del emérito henry van de velde, destituido por su nacionalidad belga, facilitó el revolucionario fichaje.

la matriculación de mujeres¹, la presencia protagónica de estudiantes y profesores judíos, holandeses, austriacos o húngaros en la turbulenta y esperanzadora weimar y la proclama de un (cambiente) arte radical frente a la decadencia del neoclasicismo causaron un revuelo entre la adinerada y carente de iniciativa aristó-

¹ a presencia y protagonismo de mujeres tanto en el claustro como entre el estudiantado eran revolucionarias para la época. gunta stözl o anni albers siguieron creciendo profesional y artísticamente tras su formación y docencia en la bauhaus, pero en ambos casos con trampa: la escuela cedió ante las quejas de la reaccionaria aristocracia local y decretó que las estudiantes sólo podrían matricularse en el taller textil. la discriminación causó la protesta de dörte helm, enfant terrible (y con razón) de la escuela, quien produjo un gran impacto en el coqueto campo intelectual de weimar.

cracia. un ecosistema hostil y curiosamente más rural que urbano en el que divertidas acciones como bañarse y jugar desnudos en el río ilm tenían siempre una violenta réplica de la notable derecha local. aunque lo que generó la grieta primigenia que condujo a la división de la escuela en dos fue el vorkurs (curso preliminar o preparatorio en castellano) de johannes itten.

nacido en suiza en 1888, itten fue un pintor y educador precoz. discípulo de las teorías renovadoras del pedagogo friedrich fröbel y marcado por su estancia en la academia de profesorado bern-hofwil, comenzó a desarrollar una metodología propia que rompiera con el racionalismo imperante. por ejemplo, no corregía la técnica ni criticaba la obra de sus estudiantes como individuos sino de forma colectiva. para el artista suizo el arte nacía del individuo, pero se debía captar, desarrollar y, en última instancia, crear en comunidad. el fresquísmo trauma de la gran guerra y la necesidad de un renacimiento moderno que supiera encajar las piezas del galimatías intelectual, político y social de occidente exigía el usos de nuevas técnicas vanguardistas que transgredieran las limitaciones sociales de una tradición que no supo estar a la altura. desde luego, itten jamás dejó de lado la formación artística: recibió clases de pintores como el abstracto eugène gilliard, uno de sus referentes. su carrera docente despegó en 1916, cuando fundó su propia escuela de arte en viena siguiendo las enseñanzas de gilliard y enseñando no sólo cuestiones como las figuras geométricas y los colores primarios, sino también nutrición, meditación y ejercicios respiratorios: itten fundió su metodología pedagógica con los preceptos del mazdaznan.

a pesar de espejismos de paz política y armonía interclasista en el macrosistema germanoparlante (alemania, suiza y austria y los resquicios del imperio austrohúngaro), un creciente número de rebeldes tranquilitos de la pequeña burguesía, pero también trabajadores con capital cultural o militantes comunistas y anarquistas, hacían su propia revolución: la de la vida. los movimientos lebensreform² se lanzaban a derribar a moloch a su manera. la alimentación orgánica y vegetariana, la cooperación comunitaria,

² «reforma de la vida» en alemán. su popularidad y trascendencia en el mundo germánico se ejemplifica en herencias culturales tan cotidianas como el consumo de muesli. para más información sobre el impacto de los movimientos lebensreform recomiendo consultar este sintético y esclarecedor artículo: Fritzen, F. (2009). "Changing the World with Müsli". German Research. 31 (3): 10-14



johannes itten

gran acogida. esta religión –o más bien secta– fue fundada por otto hanish, inmigrante alemán en estados unidos, quien mezclaba ciertos aspectos de diversos credos orientales con el propósito de perfeccionar a aquellas personas de origen ario –al contrario que los nazis incluían a los judíos, a quienes identificaban con la población caucásica– que abrazaran las doctrinas del culto. itten no fue un discípulo más: supo fusionar religión y técnica en su ya pulida propuesta educativa. la meditación, la práctica del yoga y una dieta vegetariana y modesta –comer lo justo para saciarse, pues creía que comer en abundancia era perjudicial para el genio creador– calaron entre estudiantes y profesores y pasaron a ser parte de la cotidianidad de la escuela. comenzaron a surgir pequeños grupos de una tribu urbana de época ataviados con la indumentaria del culto: una túnica sencilla y el pelo rapado, una suerte de aprendices artísticos de buda.

el vorkurs iba en la misma línea y bebía de todas estas influencias. el curso preliminar se implantó con la incorporación de itten

la actividad física y la incorporación de rituales y creencias de religiones orientales eran las piedras angulares de este amalga de asociaciones y colectivos que abarbacan todo el espectro ideológico y que desembocaron en movimientos tan dispares como el hippy o el nazi. la búsqueda de una trascendencia y un nuevo orden desde una sensibilidad íntimanente asociada a la la naturaleza y atravesada por el ya mencionado orientalismo, a través del cual se importaron rituales como la ceremonia del té, permearon en la bauhaus, en la que la espiritualidad propuesta por el mazdaznan tuvieron una

a la escuela en 1919. el objetivo era ayudar a los estudiantes a librarse de las cadenas mentales forjadas y a desarrollar una nueva sensibilidad artística. como apunta abbot miller en su escuela elemental,

«itten quería desenseñar a los estudiantes y devolverles a un estado de inocencia, a un punto de origen en el que pudiese iniciarse la verdadera enseñanza». ejercicios sinestésicos como interiorizar un color y performativizarlo (moverse de acuerdo a cómo se sintiera ser rojo, amarillo o verde [siempre colores primarios]), captar el movimiento de modelos desnudos corriendo a lo largo y ancho de las aulas o dibujar en bucle y simultáneamente distintas formas geométricas para conseguir domesticarlas eran parte de este curso obligatorio para todos los aprendices, independientemente de en qué año estuvieran. de este modo, se recupera el concepto de kindergarten (o jardín de infancia) como metáfora de la creación idónea: desde un momento previo a la aparición de la cultura. los estudiantes más conservadores en la órbita de los viejos maestros neoclásicos decidieron no pasar por el aro de los preceptos del autoproclamado arte radical y, con la ayuda de las clases acomodadas de weimar, lograron terminar sus estudios en la antigua escuela fruto de la división interna de la bauhaus.

el espíritu del vorkurs trascendía las propias clases e influyó en el día a día de la escuela. maestros y aprendices, en especial los más populares y carismáticos, como itten, kandinsky o klee, convivían intensamente en un mismo espacio de creación e intercambio de ideas. la vida cotidiana durante el periodo de weimar estuvo plagada de eventos culturales, desde poesía hasta espectáculos de luces, pasando por actividades lúdicas como la práctica de yoga o el nudismo e incluso la agricultura: eran los propios estudiantes los que cultivaban y cocinaban su propia comida, siempre vegetariana bajo las atentas indicaciones de itten, guía espiritual de la



vorkurs de josef albers (1928-1929)

escuela. y, como siempre, lo colectivo como motivación detrás del espiritualismo purificador del mazdaznan, cuyos procedimientos para limpiar el organismo de toda impureza inspiraron cuadros como mazdaznan-kuren (1922) de paul citroen, en el que se nos muestra la curiosa y capital importancia del tránsito gastrointestinal en esta religión zoroástrica.

la tensa relación entre gropius e itten, cuyas carismáticas y opuestas personalidades tendían al choque y la disputa, culminaron en un cisma en la escuela en 1923. frente a la apología del individuo y el espíritu de la doctrina de itten, el director se impuso y dio el giro de timón que, según él, necesitaba la alemania de los años veinte: un viraje hacia la fusión orgánica de industria, técnica y sociedad que hiciera las veces de faro en la conmocionada europa de postguerra. de ahí el lema de la escuela, “arte y técnica, una nueva unidad”. el bueno de itten poco podía hacer ante la victoria de la máquina: recogió sus bártulos y abandonó la institución, lo cual no significó la desaparición del mazdaznan y los principios del vorkurs en la bauhaus, sino más bien la progresiva confluencia con las novedades de la época, como el auge del comunismo o el en apariencia contrario minimalismo de la escuela holandesa de theo van doesburg. hoy, menos de cien años después del final de la etapa itteniana de la escuela, quizá sería provechosa –o un necesario revulsivo– la búsqueda de una renovación espiritual, de una reforma –o quizá mejor revolución– de la vida. pararnos a pensar el para qué de esta realidad triste y enajenada a través de la comunión colectiva de mentes luminosas y cuerpos vibrantes.

comité subterráneo

¿qué fue de la literatura? (afb) · espejismos (pfc) · walter gropius rabió de belleza (lrd) · construir una casa I y II (vf) · not just function but fiction (fjs) · el camino de galta (rad) · el fundador (pfc) · el espíritu de la silla (am) · el vorkurs de johannes itten: lebensreform, mazdaznan y la vanguardia pedagógica (cs)



Dpto. de Lit. Española e Hispanoam.
de la Universidad de Salamanca



@EdicionesApostatas



@EditorApostata



@ApostasiaRevista



edicionesapostatas.com